

UDK 781.2 Gvido Aretinski:091(497.12 Lj.)

Jurij Snoj
LjubljanaLJUBLJANSKI PREPIS TRAKTATOV GVIDONA
ARETINSKEGA

Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani hrani dvojni pergamentni list majhnega formata, na katerega štirih sicer nepopolnih straneh sta odlomka dveh visokosrednjeveških latinskih glasbenoteoretičnih del: pretežni del XVII. poglavja znamenitega traktata *Micrologus* Gvidona Aretinskega (ok. 991-2 - po 1033) in približno dve tretjini njegovega uvoda v antifonal, Prologus in antiphonarium.¹ Ohranjeni list je ostanek uničene rokopisne enote, ki je vsebovala vsaj imenovani deli, ki sodita med najbolj znana, najpogostejše prepisovana in najplivnejša glasbenoteoretična dela prvih stoletij drugega disočletja.

Spisi Gvidona Aretinskega so se - podobno kot druga pomembna glasbenoteoretična dela - ohranili v mnogih srednjeveških in tudi že novoveških prepisih, ki izvirajo iz različnih časovnih in prostorskih okolij srednjeveškega latinskega sveta in prek katerih je mogoče slediti tokovom, po katerih se je širila Gvidonova doktrina. Kot je v srednjeveškem pismenstvu pogosto, kažejo ti prepisi na stotine besedilnih enačic in različic, ki so posledica bodisi neskrbnega prepisovanja bodisi hotenega spreminjanja predloge. Te spremembe so večkrat vsebinske in pričajo o različnem oz. napačnem razumevanju posamičnih mest; kot take so upoštevanja vredne. Gvidonovi lastni rokopisi niso ohranjeni, in tako je prvotno podobo njegovih besedil možno določiti le s kritično primerjavo posamičnih prepisov.

Področje Gvidonovega glasbenoteoretičnega izročila tako obsega celoten rodovnik prepisov njegovih del. V tem rodovniku je tudi doslej nepoznan ljubljanski prepis, katerega nastanek lahko brez podrobnejše paleografske študije postavimo v 12. stol., s čimer spada med zgodnejše prepise Gvidonovih del. V tem spisu mu bomo skušali določiti mesto, ki ga ima med desetlinami drugih znanih srednjeveških prepisov.

Mikrolog, Prolog in ostali spisi Gvidona Aretinskega, ki jih je pred dvesto leti izdal Martin Gerbert,² so bili pred nekaj desetletji ponovno izdani.³ Te izdaje so upoštevale vse v času njihove priprave znane in dostopne rokopise. Med temi bi bil, če bi bil znan, brez dvoma tudi ljubljanski, saj se izdajatelj ni omejil le na popolne prepise, ampak je enakovredno upošteval tudi nepopolne. Sodobna izdaja, iz kritičnega aparata katere je

1 NUK, R, brez signature. Ohranjeno kot zalepek na platnicah knjige NUK 4725, H. Schoten, *Vita honesta*. Köln 1577. Zgoraj manjka nekaj odrezanih vrstic; list, na katerem je ohranjen Mikrolog, pa je odrezan tudi po višini, tako da konci oz. na drugi strani začetki vrstic niso ohranjeni. Velikost tistega dela lista, na katerem je Prolog, je 14,6 x 12,2.

2 Gerbert, M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. St. Blasien 1784, reprint 1963.

3 Guidonis Aretini *Micrologus*. Edidit J. Smits van Waesberghe. *Corpus scriptorum de musica* 4, American Institute of Musicology 1955. Guidonis *Prologus in Antiphonarium*. Edidit J. Smits van Waesberghe. *Divitiae musicae artis* A III, F. Knuf, Buren 1975. Tudi ostala dva spisa, *Regulae rhythmicae* in *Epistola ad Michaellem* sta izšla v zbirki *Divitiae musicae artis* (A IV, A V).

mogoče natančno določiti podobo besedil v posamičnih rokopisih, omogoča in narekuje istovrstno obravnavo ljubljanskega fragmenta.

Branje srednjeveških latinskih zapisov je pogosto težavno, večkrat negotovo in vedno združeno z reševanjem posamičnih paleografskih vprašanj. Toliko bolj to velja za rokopis, kot je obravnavani, ki mu je del zapisa na robu odrezan in ki je na nekaterih mestih zbledel in skrajno težko čitljiv. Kritični aparat sodobnih izdaj Gvidonovih del navaja poleg smiselnih različic tudi zgolj napačno prebrane ali zapisane besede oz. črke. Če se hočemo pri obravnavi ljubljanskega besedila približati merilom kritične izdaje in ga primerjati z drugimi v njej upoštevanimi prepisi, ga moramo prebrati na enak način in upoštevati pri branju le tista znamenja - črke, okrajšave in ločila, ki so dejansko vidna.⁴

Če tako prebran ohranjeni del Mikrologa primerjamo z redakcijo v kritični izdaji, ki je napravljena na osnovi 55 rokopisov, vsebujočih 17. poglavje, odkrijemo 19 mest, na katerih se ljubljanski rokopis loči od nje.⁵ Toda kritična izdaja podaja besedilo, kot ga je na osnovi znanih prepisov rekonstruiral izdajatelj. Za umestitev ljubljanskega rokopisa pa je odločilno drugo vprašanje: kateremu od ohranjenih prepisov je njegova različica najbližja. Poglejmo, s katerimi rokopisi se ujema na omenjenih 19 mestih.

Troje od teh mest je v ljubljanskem rokopisu takih, kot v nobenem od rokopisov kritične izdaje, na petih mestih pa je ljubljansko besedilo tako kot le še v enem viru, in kar štirikrat je to rokopis z okrajšavo W2.⁶ Na nadaljnjih sedmih mestih se ljubljansko besedilo ujema vsaj z dvema ali več rokopisi, med katerimi pa je tudi W2, na preostalih štirih mestih pa se ljubljanski rokopis ujema z nekaterimi drugimi, vendar ne z W2.

Po tem prikazu sodeč je ljubljanski rokopis od vseh v kritični izdaji upoštevanih prepisov najbližje rokopisu W2, ki mu je od devetnajstih mest, kjer se loči od kritične redakcije, enak kar na enajstih. Na bližino obeh rokopisov kažejo predvsem tista štiri mesta, kjer je ljubljanski prepis enak le prepisu v W2; tu gre za izbor drugih besed oz. drugih slovničnih oblik istih besed, kot so v kritični izdaji, in malo verjetno je, da bi bilo tovrstno kar štirikratno ujemanje le naključje. Za dokončno sodbo o različnosti obeh rokopisov pa je treba ugotoviti, ali se W2 loči od ljubljanskega še na kakem drugem mestu poleg devetnajstih, upoštevanih doslej. Pregled vseh mest, kjer se ta rokopis loči od kritične izdaje, da pritrilen odgovor. Takih mest je še sedem in kar na petih od teh ima W2 različico, lastno le njemu. Ljubljanski rokopis in W2 se ločita torej na 15 mestih. A kot kažejo primerjave med ljubljanskim in drugimi prepisi Mikrologa, opravljene prek besedila kritične redakcije, je s tem številom razločkov ljubljanski rokopis od vseh znanih prepisov zagotovo najbližji W2.

Rokopis W2 je nastal v benediktinskem samostanu sv. Ulriha in Afre v Augsburgu v 11.-12. stol. Poleg Gvidonovega Mikrologa vsebuje še mnogo drugih glasbenoteoretičnih del, med njimi tudi Gvidonov Prolog v antifonar,⁷ drugega od obeh spisov, ki sta se delno ohranila v ljubljanskem fragmentu. Ob tem se zastavlja za zgodovinsko umestitev ljubljanskega rokopisa odločilno vprašanje, ali je na enak način kot Mikrolog tudi ljubljanski prepis Prologa od vseh rokopisov, upoštevanih v kritični izdaji tega spisa, najbližje augsburškemu rokopisu.

Odgovor je odločno pritrilen; sorodnost obeh rokopisov je v Prologu še bolj očitna kot v Mikrologu. Če vzamemo za izhodišče primerjav besedilo kritične izdaje, ki - kot v primeru Mikrologa - ni enako nobenemu od ohranjenih 50 srednjeveških prepisov, pač pa je na njihovi osnovi rekonstruirano, se ljubljanska različica besedila loči od njega kar na 37 mestih. Na sedmih od teh je ljubljansko besedilo tako kot v nobenem drugem rokopisu, na nadaljnjih

4 Gl. pojasnila k objavi ljubljanskega prepisa v op. 17.

5 Vsa v zvezi z različicami omenjana mesta so razvidna iz kritičnega aparata k objavi ljubljanskega besedila. Gl. op. 17.

6 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek 334. Gud. Lat. 8^o.

7 RISMB III 3, 212-217.

šestih pa je enako le še prepisu v W2. Na 21 mestih se ljubljanski rokopis ujema z več drugimi, med njimi tudi z augsburškim, in le na treh mestih je enak enemu ali dvema drugima viroma, vendar ne augsburškemu. Desetim mestom, kjer se ločita ljubljanski in augsburški rokopis, je treba slednjič dodati še tri druga,⁸ na katerih se augsburški rokopis loči tako od ljubljanskega kot od kritične izdaje; na dveh od teh je augsburški prepis tak kot v nobenem drugem viru.

Po tem prikazu sodeč je nesporno, da sta v ljubljanskem prepisu ohranjena odlomka Mikrologa in Prologa od vseh rokopisov s tema besediloma, znanih v času priprave obeh kritičnih izdaj, najbližje imenovanemu augsburškemu rokopisu. A še vedno ju loči 28 različnih mest. Oglejmo si ta mesta pobliže, skušajmo presoditi, koliko sta si rokopisa v resnici različna in ali je možno, da bi eden od njiju - bodisi ljubljanski bodisi augsburški - nastal kot prepis drugega; skušajmo si zamisliti, kako bi ob prepisovanju ti razločki mogli nastati.

Omenjenih 28 mest moremo razvrstiti takole: 1. očitne prepisovalske napake pri enem ali drugem rokopisu (M 14, 21, 25, P 38, 44, 45, 45);⁹ 2. pravopisne dvojnice (M 32); 3. slovničnooblikovne dvojnice (M 23, 31, 33, P 40, 43, 44, 45); 4. izbira druge, sinonimne ali delno sinonimne besede (M 10, 28, 34, 36, P 33); 5. spremenjen besedni red (P 30); 6. izpust ene, največ dveh besed ali glasbenega primera (M 22, 29, 32, P 30, 42, 47); 7. sprememba tona v glasbenem zapisu (M 18). Poleg očitnih prepisovalskih napak so tudi nekatere druge tu navedene spremembe zelo verjetno zgolj posledica netočnega prepisovanja.

Ti razločki bi sicer lahko nastali ob prepisu enega od obeh rokopisov iz drugega, vendar si jih na ta način ni mogoče razložiti. Poglejmo, zakaj ne: Ljubljanski rokopis ima v M 10 namesto besede *alterutrum* besedo *alterum*, ki se na tem mestu ne pojavi v nobenem od rokopisov kritične izdaje. Očitno je, da prepisovalec ljubljanskega rokopisa te v njegovi predlogi zelo verjetno okrajšane besede ni znal prebrati ali pa jo je zamenjal hote. Iz tega bi lahko sklepali, da je ljubljanski rokopis nastal po augsburškem, in ne obratno, saj si je težko predstavljati, da bi pisec augsburškega rokopisa uganil besedo, ki jo je, po pogostnosti v prepisih sodeč, izbral najbrž Gvido. Podobno bi lahko sklepali še ob nekaterih razločkih, za katere je malo verjetno, da bi jih bil pisec augsburškega rokopisa popravil natančno v tisto obliko, ki je v prepisih običajnejša (M 18, 23, 33, 36), zlasti pa iz ljubljanskega rokopisa ni mogel prepisati primera v M 29, ki ga ta nima. A če je ljubljanski rokopis nastal po augsburškem, si je zopet skoraj nemogoče predstavljati, kako je mogel njegov pisec napake in posebnosti predloge v M 21, 22, 28, 31 in 32 popraviti oz. spremeniti tako, da so ta mesta v ljubljanskem rokopisu taka kot v večini prepisov.

Če na podoben način pregledamo razločke v Prologu, pridemo do enake ugotovitve. V P 30 ima ljubljanski rokopis kot tudi večina drugih besedo *saepe*, ki je v augsburškem izpuščena. Iz tega bi lahko sklepali, da je augsburški rokopis nastal po ljubljanskem, saj je malo verjetno, da bi pisec ljubljanskega rokopisa brez predloge vstavil tisto besedo, ki je v večini prepisov. Do podobnega sklepa pridemo ob P 42; tu augsburški rokopis nima kazalnega zaimka; glede na to, da ga ljubljanski ima, ni mogel nastati po augsburškem, pač pa po nekem drugem rokopisu, ki je na tem mestu imel kazalni zaimek *hoc*, ki pa ga pisec ljubljanskega, najbrž zato, ker je bil zapisan z abreviatio, ni znal pravilno prebrati ali pa ga je sam spremenil v sicer tudi smiselno množinsko obliko. Isto je mogoče sklepati ob izpustitvi dveh besed v augsburškem rokopisu v P 47. A če bi augsburški rokopis nastal po ljubljanskem, najbrž ne bi mogel spremeniti osebnega imena v P 33 v obliko, ki je v rokopisih daleč najpogostejša in malo verjetno je, da bi ugotovil napaki ljubljanskega rokopisa v P 44

8 Četrti razloček bi bil drugačen nosnik v besedi *impossibile* v Prologu 34; v ljubljanskem rokopisu je ta nosnik zapisan z običajno krajšavo in ga ni mogoče določiti; ker se prepis ljubljanskega besedila na takih mestih ravna po ustaljenem latinskem pravopisu, je imenovana beseda podana v njem z nosnikom m.

9 V nadaljevanju je za Mikrolog uporabljena okrajšava M, za Prolog P. Številke pomenijo odseke besedila.

(izpustitev za razumevanje bistvenega veznika) in P 45 (zamenjava zaimka quidam za veznik quia) in ju popravil tako, da sta mesti v tem rokopisu natančno taki, kot v večini drugih.

Rodovnik prepisov Gvidonovih del ni narejen. Povsem nesporno pa je, da je tako v Mikrologu kot v Prologu ljubljanski prepis od vseh znanih najbliže prepisu v imenovanem augsburškem rokopisu, in da bi v takem rodovniku stal ob njem.

Po mnenju izdajatelja Gvidonovih del je bil razlog za spreminjanje podobe njegovih, pa tudi drugih besedil predvsem v nepoznavanju stilistike, po kateri so izdelana mnoga latinska srednjeveška prozna dela. Odtod zamenjave besednega reda, izbira drugih besed.¹⁰ Kot kaže kritični aparat sodobne izdaje Gvidonovih del, pa tudi kritični aparat k ljubljanskemu prepisu, se prepisovalci očitno niso togo držali predloženega besedila, pri čemer je del sprememb zgolj posledica neskrbnega branja in zapisovanja, druge pa so jezikovne, stilne in vsebinske; slednje večkrat pričajo o drugačnem razumevanju ali nerazumevanju Gvidonovega besedila oz. posamičnih besed. Če odštejemo mestoma komaj zaznavne vsebinske odtenke, posreduje ljubljanski fragment, ki je ostanek enega zgodnejših prepisov Gvidonovih del, isto vsebino kot besedilo kritične redakcije.

Gvidonov Mikrolog - iz podnaslova izvemo, da pomeni ta beseda kratko predavanje, razpravljanje - je priročnik, kjer je kratko in strnjeno podano osnovno znanje o glasbi. To znanje obsega predstavitev običajnega tonskega sistema, opis postopka, po katerem je na monokordu z deljenjem strune možno priti do vsakega njegovih 21 tonov; razlago intervalov, modusov, na predstavitev katerih se navezuje razmišljanje o moči, ki jo ima glasba oz. vsak modus zase na človeško duševnost in telesnost. V najdaljšem in najznamenitejšem 15. poglavju so zbrana zapažanja oz. navodila, kako naj bo izdelano glasbeno delo. Kot na mnogih drugih mestih izhaja Gvido iz jezikovnih in literarnih pojavov: primerja posamične sestavine glasbenega dela s posamičnimi sestavinami pesniških del in razpravlja o tem, v kakšnem medsebojnem razmerju naj bi bile tako ali drugače oblikovane sestavine glasbenega dela. Poglavju, kjer so predstavljeni vsi načini, po katerih je možno posamične intervale družiti v večja tonska zaporedja, sledi 17. poglavje, ki je ohranjeno v ljubljanskem prepisu.

V tem poglavju Gvido opisuje način glasbene improvizacije, po katerem je mogoče uglasbiti katerokoli besedilo. Kot je traktat poln primerjav in vzporedenj z jezikom in jezikovnimi ter literarnimi pojavi, je jezik izhodišče tudi Gvidonovega načina uglasbljanja besedil: vse, kar je mogoče izgovoriti, pravi avtor, je mogoče tudi zapisati. A enako je mogoče vse zapisano tudi uglasbiti, zapeti. V jeziku se soglasniki vedno družijo s samoglasniki, ki jih je le pet. Vzrok blagozvočnosti pesniških del je prav v določeni menjavi in ponavljanju samoglasnikov; če ti samoglasniki oz. način njihovega menjavanja izkazujejo sozvočnost in lepoto literarnim, pesniškim delom, jo lahko tudi glasbenim, in sicer tako, da je njihovo menjavanje ustrezno prenešeno v glasbeno delo. In zdaj stvaren opis postopka: Vsaki peterici tonov tonskega sistema naj se dodeli petero vokalov (gl. razpredelnico v objavi besedila); besedilo pa naj bo uglasbeno tako, da bo vsak zlog dobil tisti ton, ki v tako določenem vzporedju ustreza njegovemu samoglasniku. Sledi primer: besedilo Sancte Joannes..., kjer prvemu zlogu z vokalom a (in vsem nadaljnjim s tem vokalom) ustreza ton C,¹¹ drugemu z vokalom e ton D, tretjemu z vokalom i ton E itd.¹²

A da bi uglasbljanje ne bilo prisiljeno v eno samo možnost, nadaljuje Gvido, se isti tonski vrsti lahko podpiše dvojne različnih zaporedij vokalov, pri čemer naj se drugo zaporedje

10 Smits van Waesberghe, J., *Wie Wortwahl und Terminologie bei Guido von Arezzo entstanden und überliefert wurden*. Archiv für Musikwissenschaft 31, 1974, zvezek 2.

11 Strogo vzeto c1.

12 V kritični izdaji je v tretjem zlogu upoštevan samoglasnik o, ki je uglasben s tonom F. Ljubljanski rokopis v tem razločku ni edinstven; gl. kritični aparat k M 18 v objavi ljubljanskega besedila.

ne začne z a, ampak z o.¹³ Tako je vsak zlog mogoče uglasbiti z dvema različnima na izbiri danih tonoma. Zopet sledi primer, besedilo *Linguae refrenans temperet...*,¹⁴ kjer je prvi zlog uglasben s tonom G (druga možnost bi bil ton h), drugi zlog zopet z G (vokal a bi bil lahko uglasben tudi s tonom c) itd. Po tej poti oblikovan glasbeni lik ima finalis G, je v tetrardusu.

A avtor, ki 15. poglavje konča z opozorilom, naj ne bo nič od tega, kar priporoča, upoštevano niti premalokrat niti vedno, gre še dalje: po opisanem postopku narejena glasbena dela niso nujno zaključena, pač pa so lahko izhodišče nadaljnjemu skladateljskemu oblikovanju in obdelavi; prav pogosta raba pa je tisto, kar naredi glasbeno delo - kot tudi marsikaj drugega - lepo in sprejemljivo, pri čemer pa so sodočujoče tudi take ali drugačne duševne lastnosti. Na tem mestu se ljubljanski prepis Mikrologa konča. Sam traktat pa v nadaljevanju obravnava še dvoglasje ter se konča z zgodbo o tem, kako je Pitagora prepoznal v intervalih številčna razmerja.

Kot pravi avtor na začetku 17. poglavja, je njegov način glasbene improvizacije izviren in ni povzet po kakem drugem piscu. A tudi drugi, v ljubljanskem fragmentu ohranjeni prepis predstavlja eno od tistih novosti, po katerih je Gvido najbolj znan: opisuje in utemeljuje notacijo na črtovju, tisti način diastematičnega zapisovanja glasbe, ki je od tedaj dalje v veljavi. Prologus in antiphonarium - ta naslov za razliko od Mikrologa ni izviren¹⁵ - je uvod v resnični antifonal, ki ga je kot prepis izdelal Gvido, pri čemer se je poslužil svojega novega načina glasbenega zapisa, razloženega v uvodu. Ta antifonal ni ohranjen in zanj niti ni mogoče reči, kateri del gregorijanskega repertoarja je vseboval.¹⁶

Glasbeniki, pravi v uvodu Gvido, si prisvajajo glasbena dela, se jih naučijo le tako, da so jim posredovana po učitelju: tisti, ki jih zna, jih ustno posreduje drugim. Posledica tega je dolgotrajno učenje obsežnega repertoarja, po katerem brez dodatnega učenja iz zapisov še vedno ni mogoče ničesar zagotovo razbrati. Ni čudno, da prihaja do številnih odklonov in napak in da se glasbeniki pogosto razhajajo. Da bi bilo to nevzdržno stanje odpravljeno, je sam sklenil izdelati tak prepis antifonala, iz katerega bo lahko vsakdo, ki se bo poprej seznanil z načinom njegovega zapisa, brez učitelja nedvoumno razbral sleherni glasbeni zapis. Toni so v njem zapisani in določeni namreč tako, da je vsak vedno v isti vrsti. Da pa bi bilo vrste lažje prepoznati, so razmejene z vzporednimi črtami, pri čemer so nekateri toni med dvema vzporednima črtama, drugi pa stojijo na njih. Na isti vzporednici zapisani toni so isti, po višini pa so v črtovju razporejeni tako kot na monokordu oz. v tonskem sistemu. Da pa bi bilo možno spoznati, v kateri vzporednici je kateri ton, so črte označene bodisi s črkami, ki zaznamujejo posamezne tone, ali pa z barvami. S črto je označena ista višina, z barvo istost črte oz. prostora med dvema črtama. Čeprav bi bili posamični toni in tonska zaporedja pravilno razporejeni v črtovje, jih brez oznake, kateri ton predstavlja katera od črt, še vedno ne bi bilo mogoče prav prebrati. Uporabljeni sta dve barvi, rumena in rdeča.

Na tem mestu je ljubljanski rokopis prekinjen, v ne več obsežnem nadaljevanju pa je ta znani način zapisovanja podrobneje in nazorneje razložen. To Gvidonovo besedilo je mejnik med prvenstveno ustnim in prvenstveno pisnim širjenjem glasbenega repertoarja; mejnik neglede na to, ali mu pripisujemo uvedbo nečesa dotlej povsem nepoznanega ali pa ga vidimo le kot možni in nujni korak na pragu drugega tisočletja zahodnoevropske kulture.

13 V ljubljanskem rokopisu z i, kar pa je, po sledeči uglasbitvi besedila sodeč, napaka; to besedilo je namreč tudi v ljubljanskem prepisu uglasbeno tako, kot da bi se druga vrsta začela s samoglasnikom o.

14 To besedilo je druga klica himnusa *Jam lucis orto sidere*.

15 Smits van Waesberghe, J., *Einleitung zu den guidonischen tractatuli. Divitiae musicae artis A III*, 17.

16 *Ib.*, 12.

25 *G A B C D E F G a h c d e f g a*
a e i o u a e i o u a e i o u a
i o u a e i o u a e i o u a e i

26 Ubi cum duobus ubique subsonis in quibus quinque habeantur vocales, cum videlicet cuique sono et una subsit, 27 et altera. satis tibi liberior facultas accedit et productiori et contractori pro libitu motu incedere. 28 Unde et hoc nunc videamus qualem symphoniam huic rithmo sue vocales attulerint.

29 *e i a* *vi*
deu *net sum ven*
cao *ror so fo do con*
hui *li in*
aoe *fre temperet ne hor* *te*
G i a *Lingua* *nans* *tis* *gat*
Feu *re*

e i a
deu
cao *va ta*
hui *ni*
aoe *ne tes*
G i a *riat*
Feu *hau*

30 (exemplum deest)

31 In sola enim ultima parte hoc argumentum reliquimus ut melum suo *tetrardo* conveniens redderemus. 32 Cum itaque suis tantum vocalibus quidam *cantus aptam* sibi adeo vendicent cantilenam. 33 non est dubium quin fiat *aptissima*, si in multis exercitatur de pluribus potiora tantum *sibique aptius* respondentia eligas. 34 hiantia suppleas. compressa *resolvas*, producta *nimum* contrahas. ac nimis contracta distendas. 35 ut unum quod accuratum opus efficias. 36 Illud preterea scire te volo. quod in morem puri argenti omnis cantus quo magis utitur coloratur. 37 et quod modo displicet, per usum quasi lima politum postea collaudatur. 38 Ac pro diversitate gentium ac mentium quod huic displicet ab illo amplectitur.

8 Sed pro Et CSM regula producat CSM 10 alterutrum pro alterum CSM W2 admireris pro admiraris CSM 12 concinentiae pro convenientie CSM 14 F om W2 18 Jo(hannes) F CSM W2 19 habet exemplum CSM 21 ad om W2 quam om CSM 22 quinque om W2 suppetat pro suppetit CSM 23 subiunge pro subiungo CSM W2 25 ultima series vocalium incipiens ab o pro i CSM W2 28 contulerint pro attulerint W2 29 figuram om CSM aliam figuram habent CSM W2 (vani)ta(tes) G CSM 30 habet exemplum CSM 31 reddemus pro redderemus W2 32 tantum om W2 cantus om CSM adeo vindicent pro adeo vendicent CSM W2 33 exercitatus pro exercitatur CSM W2 34 nimium pro nimis W2 36 cunctus pro omnis CSM W2

Prologus in antiphonarium

8 Perfecto enim solo psalterio 9 omnium librorum lectiones 10 cognoscunt pueruli. 11 Et agriculturae scientiam 12 subito intelligunt rustici. 13 Qui enim 14 unam vineam putare. 15 unam arbusculam inserere, 16 unum asinum onerare cognoverit 17 sicut in uno facit 18 in omnibus similiter, 19 aut etiam melius facere 20 non dubitabit. 21 Miserabiles autem

cantores cantorumque discipuli 22 *etiamsi* per centum annos content cottidie. 23 numquam per se *sine* magistro unam 24 vel saltem parvulam cantabunt antiphonam 25 tantum tempus in canendo perdentes. in quanto 26 et divinam et secularem scripturam 27 potuissent plene cognoscere.

28 et quod super omnia mala magis est periculosum *multi religiosi* ordinis clerici. et monachi. psalmos et sacras lectiones *et* nocturnas cum puritate vigilias et reliqua pietatis opera 29 per que ad sempiternam gloriam provocamur et ducimur negligunt. dum cantandi scientiam *quam* consequi numquam possunt, labore assiduo et stultissimo persecuntur.

30 Illud quoque quis *non* defleat. quod tam gravis est in ecclesia sancta error. tamque periculosa discordia ut *quando divinum celebramus* officium sepe non deum laudare sed inter nos certare *videamur*.

31 *Vix* denique unus concordat alteri. non magistro discipulus. nec discipulus cum discipulo. 32 *Unde* factum est. ut iam non unum aut saltem pauca. sed tam multa sint antiphonaria. quam multi sunt per singulas ecclesias magistri. 33 vulgoque iam dicitur antiphonarium *non* gregorii. sed leonis. aut adalberti. aut cuiuscumque alterius. 34 Cumque unum discere valde sit difficile. de multis non est dubium quin sit impossibile.

35 Qua in re cum pro *sua* ipsi voluntate multa commutent. aut parum aut *nihil* mihi indignari debent. 36 si a communi usu *vix* in paucis abscedo. ut ad communem *artis* regulam uniformiter omnis cantilena recurat. 37 *Quoniam* vero hec omnia mala et alia multa eorum culpa eveniunt qui antiphonaria faciunt valde moneo et contestor 38 ne quis amplius presumat antiphonarium faciunt neumare. nisi qui secundum subiectas regulas bene *potest et sapit* ipsam artem perficere 39 Alioquin certissime erit magister erroris. *quicumque prius non fuerit* discipulus veritatis.

40 Taliter enim deo auxiliante hunc antiphonarium notare disposui. ut per eum leviter aliquis sensatus et *studiosus cantum discat*, 41 *et postquam partem eius bene per magistrum cognoverit, reliqua per se sine magistro indubitanter agnoscat*. 42 *De quo si quis me mentiri* putat veniat experiatur. et videat quia tales hec apud nos pueruli faciunt qui pro psalmodum et vulgarium litterarum ignorantia se ad huc flagella suscipiunt. qui sepe et ipsius antiphone quam per se sine magistro. recte possunt cantare. verba et syllabas nesciunt pronunciare

43 Quod cum dei adiutorio leviter sensatus et studiosus aliquis poterat facere. *si* cum quanto studio neume disponuntur curet dinoscere.

44 Ita igitur disponantur voces unusquisque sonus quantumlibet in cantu repetatur. in uno semper et suo ordine inveniatur. 45 quos ordines ut melius possis discernere spisse linee ducuntur. et quia ordines vocum in ipsis fiunt lineis Quedam vero inter lineas. in medio intervallo et spacio linearum.

46 Quanticumque ergo soni in una linea vel in uno spacio. omnes similes sonant. 47 Ut autem et illud intelligas quante linee et spacia unum habeant sonum quibusdam lineis vel spaciis quedam littere de monochordo prefiguntur. atque etiam colores *superducuntur*. 48 Unde datur intelligi. quia in toto antiphonario et in omni cantu quantecumque linee vel spacia unam eandem habent litteram. vel eundem colorem. 49 ita per omnia sonant. tamquam si omnes in una linea fuissent. quia sicut linea unitatem sonorum ita per omnia littera vel color unitatem significat linearum ac per hoc etiam sonorum.

50 Quodsi secundum ordinem sonorum ab ipsa litterata. vel colorata linea ubique inspicias. et illud aperte cognoscas quia in omnibus secundis ordinibus ea quidem vocom et neumarum est unitas. 51 Similiter et de tercio et quarto ordine et de reliquis intellege. sive superiores sive inferiores ordines cernas.

52 Igitur certissime constat quia *omnes* neume vel soni in eiusdem littere vel coloris lineis similiter positi 53 vel *absimiliter* litterata aut colorata linea pariter elongati similiter per omnia sonant 54 In diversis autem lineis vel spaciis etiam similiter facte neume nequaquam

similes sonant. 55 Ideoque quamvis perfecta sit positio neumarum ceca omnino est. et nihil valet sine adiunctione *litterarum* vel colorum.

56 *Duos enim* colores ponimus. croceum scilicet et *rubeum*

22 cotidie cantent *pro cantent cottidie* DMA 25 cantando *pro* canendo DMA 29 negligunt *pro* neglegunt DMA persequuntur *pro* persecuntur DMA 30 sancta ecclesia *pro ecclesia sancta* DMA W2 saepe *om* W2 31 condiscipulo *pro* cum discipulo DMA 32 non iam *pro iam non* DMA 33 Leonis aut Alberti *pro leonis aut adalberti* DMA W2 34 sit valde DMA impossibile *pro* impossibile W2 37 multa alia DMA 38 aliquis *pro* quis DMA *faciunt* *om* DMA W2 39 non prius DMA 40 etenim *pro* enim DMA hoc *pro* hunc DMA W2 42 hoc *pro hec* DMA *om* W2 43 poterit *pro poterat* DMA W2 disponantur *pro* disponentur DMA agnoscere *pro dinoscere* DMA 44 disponantur *corr ex* disponuntur disponuntur *pro* disponantur DMA W2 voces ut unusquisque *pro voces unusquisque* DMA W2 45 qua *pro* quos *W2* ducuntur lineae DMA quidam *pro quia* DMA W2 quidam *pro* Quedam DMA W2 46 uno *corr ex* una uno sunt spatio DMA similiter *pro* similes DMA 47 lineae vel spatia *pro* lineae et spacia DMA habent *pro* habeant DMA vel spatiis *om W2* 48 eandemque *pro eandem* DMA 49 omnia similiter sonant DMA 50 eadem *pro ea quidem* DMA 51 tertio vel quarto *pro* tertio et quarto DMA et reliquis *pro* et de reliquis DMA intellige *pro* intellege DMA 53 elongati *corr ex* elongata per omnia similiter *pro similiter per omnia* DMA 54 nequaquam similiter *pro* nequaquam similes DMA 55 positura *pro* positio DMA

SUMMARY

The paper concerns a bifolio fragment from the National and University Library in Ljubljana, which contains sections of two treatises by Guido of Arezzo: Chapter 17 of his Micrologus and most of his Prologus in antiphonarium. According to its paleographic features, the fragment was part of a manuscript from the 12th century. In the transcription of the Ljubljana manuscript, which is given in the appendix to the article, the missing or illegible sections and characters have been restored from the critical editions of both texts (Corpus scriptorum de musica 4; Divitiae musicae artis A III), and are given in italics. The critical apparatus shows: 1. the differences between the Ljubljana text and the text of the critical edition; 2. the differences between the Ljubljana text and that of Wolfenbüttel 334, to which of all existing manuscripts the Ljubljana source is the closest. The variants of the Ljubljana manuscript, that are not to be found in any other existing source, are underlined twice; similarly, the unique variants of the Wolfenbüttel manuscript are marked in such a way, that the siglum of this manuscript - i. e. W2 - is underlined twice. Variants, that are of all extant sources common only to the Ljubljana and W2 manuscripts, are underlined once. Footnotes for which no source is given refer to the Ljubljana manuscript.