

Università degli Studi di Pavia

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI
Corso di Dottorato di Ricerca in Scienze del testo letterario e musicale

***Il Ritus canendi vetustissimus et novus* di
Giovanni Gallico da Namur**

Introduzione, testo e commento

Supervisore della ricerca
Prof. Rodobaldo Tibaldi

Candidato
Dott. Giacomo Pirani

Anno Accademico 2021-2022

Indice

Premessa	10
Metodo e riforma nella pedagogia musicale di Giovanni Gallico da Namur	13
1 Nuove testimonianze e interpretazioni biografiche	13
1.1 Da Namur all'Italia	13
1.2 Monaco certosino tra Mantova e Parma	35
2 Il <i>Ritus canendi</i>	75
2.1 Storia, epistemologia e pedagogia della musica	75
2.2 La didattica del monocordo	157
2.3 Il Gallico interprete della modalità antica ed ecclesiastica . .	189
2.4 Nuovi elementi sulla tradizione testuale del <i>Ritus canendi</i> . .	239
Nota al testo	285
Iohannini cartusiensis <i>Libellus musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo</i>	293
Præfatio	293
Pars prima	295
Liber primus	295
Liber secundus	321
Liber tercius	353
Pars secunda	379
Liber primus de diverso ritu canendi planum cantum	379
Liber secundus de sex <i>ut re mi fa sol la</i> sillabis	431
Liber tercius de contrapuncto	451

Appendici	479
Appendice I	479
Præfationcula in numerorum concinentiam	481
Tacita musica	501
Appendice II	517
Appunti e postille <i>in calce</i> al ms. British Library, Additional 22315	517
Bibliografia	535

Premessa

Gli scritti didattico-musicali del Quattrocento rimangono, almeno in una loro considerevole parte, nell'alveo dell'insegnamento usuale e tradizionale della musica – o meglio, del canto piano – già codificatosi nell'età alto-medievale¹. L'istruzione impartita nelle scuole ecclesiastiche e monastiche, il cui fine eminentemente pratico era preparare i membri del clero alle mansioni liturgiche, pastorali e amministrative, si riflette, ancora nel XV sec., in una *Fachliteratur* che raramente supera il livello della didattica elementare, mentre spesso tralascia lo studio del contrappunto e del mensuralismo². Riducendosi, di fatto, entro i limiti concettuali e pratici del sussidiario o dell'*aide-mémoire* per maestri e allievi, questa letteratura tecnico-specialistica si presenta spesso anonima o pseudoepigrafa, talvolta in forma di commento o epitome di un trattato più articolato o di *reportationes* delle lezioni di un maestro autorevole, e fornisce regole e prescrizioni di ordine meramente operativo esprimendosi in uno stile latino dimesso, semplice, immediato.

È invece appannaggio di sole poche, rilevanti personalità dell'insegnamento musicale la riflessione sui metodi e sulle finalità della pedagogia e sull'efficacia, o meno, degli strumenti in uso nella pratica didattica: la facoltà di costituire un discorso *sulla pedagogia musicale* è un tratto che si può cogliere soltanto nelle figure dei musicografi dotati di una visione ampia, originale e riformista dell'educazione, tra i quali si possono ricordare Guido d'Arezzo († *post* 1033)³ e, per il Quattrocento, Conrad von Zabern († *ante* 1481) e Bartolomé Ramis de Pareja († *post* 1490).

Al novero dei pedagoghi in senso stretto nella scuola musicale del XV sec. si aggiunge senza esitazioni Giovanni Gallico da Namur († 1473): allievo di Vittorino da Feltre alla scuola 'umanistica' della *Ca' Zoiosa* di Mantova, monaco certosino, autore del corposo trattato teorico-musicale *Ritus canendi vetustissimus et novus* (1458-1464). Un profilo particolare, quello del Gallico,

¹Tale insegnamento è sancito dall'*Admonitio generalis carolina* (789), che prescrive tra le materie di studio «psalmos, notas, cantus, computum, grammaticam», come leggo in GEORGIUS HEINRICUS PERTZ (a cura di), *Monumenta Germaniae Historica. Legum, I*, Hannoverae 1835, p. 65. Per l'Italia, il testo di riferimento sull'educazione musicale di base tra Medioevo ed età moderna è OSVALDO GAMBASSI, *Pueri cantores nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna. Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997.

²Mutuando le categorie di *Elementar-Lehre*, *Choral-Lehre* (qui sussunte nella 'didattica elementare'), *Contrapunctus-Lehre*, *Mensural-Lehre* da MICHAEL BERNHARD, «Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter», in *Geschichte der Musiktheorie. Bd. 3. Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, a cura di FRIEDER ZAMINER, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 37-103.

³L'auto-conspewolezza raggiunta dall'aretino è perfettamente illustrata dall'aneddoto con il quale introduce l'*Epistola de ignoto cantu*, dove paragona sé stesso al maestro vetraio che, secondo un *exemplum* di lontana ascendenza pliniana, aveva offerto all'imperatore Tiberio il segreto del cristallo infrangibile. Cfr. GUIDO EP. in MARTIN GERBERT (a cura di), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784. Rist. Hildesheim, Olms, 1963, vol. 2, p. 43.

che ha già attirato l'attenzione dei musicologi e degli storici della filosofia, della letteratura e della pedagogia per l'unicità tanto del pensiero teorico, quanto dell'esperienza personale, essendo stato il solo tra i più noti musicisti del secolo ad aver beneficiato sia dell'istruzione tecnico-musicale delle *maîtrises* franco-borgognone, sia dell'educazione linguistica, letteraria e scientifica della scuola 'umanistica' italiana. Gli stimoli molteplici di una simile formazione hanno avuto esito in un'opera teorica – rappresentata, oltre che dal *Ritus canendi*, da due trattatelli 'satellite', la *Præfationcula in numerorum concinentiam* e la *Tacita musica*¹ – caratterizzata da un assoluto rigore metodologico e da una consapevole indipendenza rispetto alle autorità scientifiche tradizionali, elementi ai quali si unisce un latino scorrevole (che pure non rinuncia ai tecnicismi medievali e risente, talvolta, del sostrato volgare), e un'estrema cura per contesti e paratesti, come figure, diagrammi, versi mnemonici, etc.

Nella prefazione al *Ritus canendi*, quasi nel tono di un manifesto, il Gallico fornisce le coordinate di un radicale programma di riforma della pedagogia musicale, che pone sotto gli auspici di papa Pio II Piccolomini (1458-1464): rinnovare la «veram antiquorum patrum atque brevem et facilem de sonis ac vocibus practicam», per restituire all'insegnamento del canto nelle scuole ecclesiastiche razionalità ed efficacia. Il resto del trattato è suddiviso in due *partes*; la prima è articolata in tre libri, ciascuno composto da dodici capitoli; la seconda si dispone anch'essa in tre libri, ma senza ulteriori partizioni interne. Dopo la *Præfatio*, senza soffermarsi sull'elogio della musica come materia di studio o pratica applicazione, il musicografo ricostruisce la storia di Iubal, inventore dell'arte secondo la testimonianza biblica, riferendosi quale archetipo o modello dell'apprendimento della musica, prima spontaneo e naturale, poi mediato e culturale (I, I 1-4). Presenta quindi gli elementi primi del discorso musicale, ovvero gradi, intervalli e tetracordi (I, I 3-9), per poi passare alle proporzioni aritmetiche che informano gli intervalli (I, I 10-12). Nel primo libro, i principi teorici, la nomenclatura e l'argomentazione seguono, pur senza dipenderne pedissequamente, il *de institutione musica* di Boezio; così anche nel secondo libro, che affronta il tema dei generi d'ineguaglianza molteplice, superparticolare e superparziale (I, II 1-5). La divisione del monocordo accoglie invece sia aspetti desunti dalla tradizione scolastica, sia istanze e strumenti originali (I, II 6-10). Elogiata la consonanza *diapason* e illustrate alcune qualità delle dissonanze, il Gallico muove quindi al terzo libro della *prima pars*, nel quale discute dei generi enarmonico e cromatico (I, III 1-2), ma soprattutto delle specie delle consonanze, e della derivazione dei modi dalle specie di *diapason* (I, III 3-12).

Stabilita la cornice teorica del trattato, che il Gallico afferma rispettosa del dettato boeziano, la *pars secunda* rappresenta il momento costruttivo e progressivo del *Ritus canendi*, il cui fine è rilanciare l'uso della notazione al-

¹Nella seconda parte del presente lavoro si propone una nuova edizione critica del trattato maggiore, mentre i trattatelli aritmetico-musicali sono trascritti e commentati in appendice.

fabetica (il *ritus vetustissimus et novus*, appunto) a scapito della solmisazione. Qui, come accennato, l'articolazione in capitoli viene meno: fino al paragrafo 12 del primo libro, il Gallico tratta alcuni argomenti di semiografia musicale, menzionando, oltre all'alfabetica e alla sillabica, anche la notazione dasiana dei trattati *Enchiridae*; illustra di nuovo, poi, intervalli e specie (II, I 13-18), questa volta per mezzo delle *litterae* e della notazione quadrata su tetragramma (che definisce «ritus diversus»); affronta infine in modo approfondito, ma anche assolutamente inedito, il tema della modalità ecclesiastica (II, I 19-64). Il *liber secundus* si propone di demistificare la narrazione vulgata circa l'invenzione della solmisazione da parte di Guido d'Arezzo e di offrire una versione semplificata del sistema in linea con gli intendimenti originali dell'aretino. In questa sezione, è introdotto un breve dialogo tra un *Cantor* o *Magister* e un *Discipulus* (II, II 9), così come nel terzo e ultimo libro della *secunda pars*, dove il Gallico presenta, piuttosto sinteticamente, un decalogo di regole per il contrappunto nota-contro-nota (II, III 60).

Dubbi, in realtà infondati, sono stati espressi in merito alla paternità della *Præfationcula in numerorum concinentiam* e della *Tacita musica*, trattatelli trasmessi dal solo ms. London, British Library, Harley 6525 (ff. 77r-96v)¹. La *Præfationcula* è un trattato d'abaco o di aritmetica commerciale in cifre arabe, nel quale vengono descritte le operazioni di addizione, sottrazione, moltiplicazione e divisione ricorrendo a numerosi esempi pratici in colonna e alla verifica di correttezza della cosiddetta 'prova del sette', mentre la *Tacita musica* ha lo scopo di riformulare le proporzioni matematico-musicali alla luce delle modalità di calcolo illustrate nel precedente trattatello. Entrambi i testi condividono lessico, stile, orientamenti generali del *Ritus canendi*, ma sono anche esplicitamente riferiti al trattato principale dalla stessa voce autoriale².

Profondità, praticità ed economicità dei concetti e degli strumenti offerti dal complesso testuale del *Ritus canendi* e delle sue appendici matematiche farebbero supporre una duratura fortuna per l'opera del Gallico; la sua ricezione è stata invece limitata, da quanto si può dedurre dallo studio dei *loci paralleli* nella letteratura coeva e della tradizione manoscritta, all'arco temporale di un ventennio, e al solo ambito geografico italiano settentrionale. Se, infatti, Niccolò Burzio, Bartolomé Ramis de Pareja e Franchino Gaffurio facevano del *Ritus canendi* un punto fermo della propria istruzione musicale

¹Da parte di Albert Seay in JOHANNES GALLICUS, *Ritus canendi*, a cura di ALBERT SEAY, Colorado springs, The Colorado College Music Press, 1981.

²*Præf. e*: «Hinc est quod, expleto quem nuper edidi *de vetustissimo ritu canendi libro*, multos, ut in Boetio sunt, in eo me fateor per alphabeti nostri litteras superfluo descripsisse numeros, nisi per algorismum etiam hic nostri temporis hominibus eorum fecero claram esse naturam». *Tac. 1*: «Iam vero quisquis inquirere cupit a primis numeris varias consonantiarum proportionem eorumque numerorum quos in sua *Musica* Boetius inserit scire naturam quosque nos etiam in eo quem nuper edidimus *de vetustissimo ritu canendi libro* magis ad laudem eius qui tanta naturæ contulit inserimus quam ad necessitatem, praescriptas in primis algorismi calculationes optime discat».

(il Gaffurio echeggiandone o citandone *verbatim* diversi passaggi nel *Theoricum opus* del 1480 e nella *Theorica musice* del 1492), l'acceso riformismo, il bando alla musica figurata e alla polifonia d'arte e, più concretamente, il fatto di non aver raggiunto le officine tipografiche hanno impedito al pensiero del Gallico di superare il diaframma storico del 1500. Le sue innovazioni pedagogiche sono state riscoperte soltanto nel XIX sec., dopo che il de Coussemaker ebbe restituito, per la prima volta, il testo del *Ritus canendi* e dei trattatelli annessi¹. Da lì il Riemann ricavava le prime notizie biografiche relative all'autore², ma solo nel secondo dopoguerra Paul Oskar Kristeller inquadrava finalmente il teorico nell'ambiente umanistico italiano e nella scuola vittoriniana, rilevandone così l'assoluta peculiarità prosopografica³, seguito qualche decennio dopo da Claudio Gallico⁴. Negli stessi anni, Albert Seay, all'interno di un vasto programma editoriale, presentava nuovamente in edizione critica l'opera del Gallico, senza però rettificare le imprecisioni della trascrizione ottocentesca, mentre da Claude Palisca arrivava un pieno riconoscimento della singolarità metodologica e concettuale del pensiero musicale del Gallico⁵. Nel 1996, una tesi di dottorato a cura di Richard Vaughan Hughes ha aggiornato il testo in direzione di un maggiore rigore filologico, passando però pressoché inosservata⁶. Rispetto alle osservazioni del Palisca, nuova linfa agli studi sul Gallico è stata infusa soltanto tra il 2007 e il 2010 da Stefano Mengozzi, che ha argomentato l'atteggiamento critico-filologico dell'autore nei confronti non soltanto della *Musica* di Boezio, ma anche dell'opera di Guido d'Arezzo⁷. Il contesto storico, letterario e musicologico è stato quindi precisato nella mia tesi magistrale, con la quale è stata offerta una nuova edizione del *Florum libellus* dell'allievo del Gallico Niccolò Burzio,

¹DE COUSSEMAKER Charles Edmond Henri (a cura di), *Scriptorum de musica Medii aevi. Novam seriem a Gerbertina alteram*, 4 vol., Parisiis, Durand, Pedone-Lauriel, 1864-1876. Rist. anast. Hildesheim, Olms, 1963, vol. 4, p. 298-421.

²HUGO RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, Leipzig, Hesse's Verlag, 1898, p. 295.

³PAUL OSKAR KRISTELLER, «Music and Learning in the Early Italian Renaissance», in *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1956, p. 451-470. Offset reprint. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984; già edito in «Journal of Renaissance and Baroque Music», I, 1947, pp. 255-274.

⁴CLAUDIO GALLICO, «Musica nella Ca' Giocosa», in *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti*, a cura di NELLA GIANNETTO, Firenze, Olschki, 1981, p. 189-198.

⁵CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven - London, Yale University Press, 1985, p. 280-283; CLAUDE V. PALISCA, «Boethius in the Renaissance. Antiquity and the Middle Ages», in *Music theory and its sources*, a cura di ANDRÉ BARBERA, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990, p. 259-280.

⁶RICHARD V. HUGHES, *The Ritus canendi vetustissimus et novus of Johannes Legrense. A critical edition with translation, introduction and notes on the text*, Dissertation, University of Glasgow, 1996.

⁷STEFANO MENGOZZI, «'Si quis manus non habeat': Charting Non-Hexachordal Musical Practices in the Age of Solmisation», *Early Music History*, 26 (2007), p. 181-218; STEFANO MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

un testo che in parte riflette la dottrina del maestro¹.

Scopo del mio progetto dottorale, del quale questa tesi rappresenta l'esito, era innanzitutto quello di affrontare nuovamente il problema ecdotico, superando le precarietà metodologiche manifestate dalle precedenti edizioni del testo a cura di de Coussemaker, Seay e Hughes. Grazie al sostegno dei Fondi di ricerca del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia ho potuto effettuare con agio, presso la British Library di Londra, una completa disamina dei due testimoni manoscritti che costituiscono la tradizione del *Ritus canendi*, prima di procedere alla loro collazione (i cui risultati sono descritti nel par. 2.4 *Nuovi elementi sulla tradizione testuale del Ritus canendi*). Lo studio dei contenuti del trattato è stato facilitato dal nuovo testo critico, e si è infine concretizzato in un saggio introduttivo (sez. 2 *Il Ritus canendi*), dove gli spunti concettuali del Gallico sono stati presentati e confrontati con i dati e le interpretazioni forniti dalla più recente letteratura musicologica e non.

Un secondo campo d'indagine risponde invece al desiderio, già espresso in fase progettuale, di ampliare le conoscenze sulla vita del certosino attraverso lo spoglio della documentazione archivistica. Sotto questo profilo, le ricerche condotte negli Archivi di Stato di Mantova e di Parma hanno permesso di individuare una serie di testimonianze relative al Gallico e agli ambienti da lui frequentati (sez. 1 *Nuove testimonianze e interpretazioni biografiche*). La più precisa ricostruzione degli spazi fisici, ma anche spirituali e culturali, e delle reti di relazioni del musicista ha positivamente influenzato anche la comprensione del *Ritus canendi* e della fisionomia intellettuale del suo autore, ampliandola.

Per quanto concerne l'uso delle abbreviazioni, si segnala che i testi della musicografia in lingua latina sono regolarmente citati seguendo gli standard imposti dal *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, mentre gli autori classici sono richiamati usando le forme compendiate del *Thesaurus linguae Latinae*. Unica eccezione il *Ritus canendi* di Giovanni Gallico, che non può più essere indicato con l'abbreviazione IOH. LEGR. per le ragioni espresse nella sez. 1.1 *Da Namur all'Italia*; si userà pertanto, in via provvisoria, IOH. GAL.

Alla figura e all'opera di Giovanni Gallico da Namur mi ha introdotto la prof.ssa Mariarosa Cortesi; a lei va la mia particolare gratitudine per questo primo incontro, e per aver in seguito assiduamente sostenuto le mie ricerche con il suo consiglio e la sua esperienza. Ringrazio il prof. Rodobaldo Tibaldi, che ha agevolato il mio lavoro in qualità di tutor e non. Ricordo con

¹GIACOMO PIRANI, *Il Florum libellus di Nicolò Burzio. Introduzione, testo e commento*, Laurea magistrale, Università degli studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni culturali, 2018.

riconoscenza i professori Stefano La Via e Giuseppe Antonelli del dottorato in *Scienze del testo letterario e musicale* dell'Università di Pavia, e il prof. Michele Calella dell'Università di Vienna, che mi ha permesso di trascorrere sei intensi mesi di studio nella capitale austriaca. Sono particolarmente grato ai valutatori della tesi, i professori Stefano Mengozzi e Matteo Venier, per i loro preziosi commenti, che molto hanno giovato all'introduzione e al testo critico. La mia riconoscenza va anche alla direzione e al personale degli Archivi di Stato di Mantova e di Parma, della Biblioteca Comunale Teresiana di Mantova, della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna e della British Library di Londra. Il dott. Paul Kolb, che ringrazio, mi ha dato l'opportunità di discutere alcune delle novità emerse nel corso della ricerca dottorale al convegno *New Perspectives in Fifteenth- and Sixteenth-Century Music Notations* (Leuven-Brussels, Alamire Foundation-KBR, 4-7 maggio 2022); la stessa possibilità mi è stata gentilmente offerta dal Comitato scientifico e dal Coordinamento della ventiseiesima edizione dell'*Incontro dei Dottorati di ricerca in Discipline musicali* (Bologna, 18 giugno 2022) e del *Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale»* (Imola-Bologna, 4-6 novembre 2022). Voglio inoltre esprimere il mio grazie a quanti, nel corso dei tre anni di ricerca, sono stati generosi di suggerimenti e segnalazioni: Teresa De Robertis, Massimiliano Guido, Giordana Mariani Canova, David Speranzi, Fabrizio Tonelli. A questi aggiungo infine i miei colleghi e amici, Chiara Ceccarelli, Ester Camilla Peric e Riccardo Pintus.

Giacomo Pirani
Poljane/Marcottini, Doberdò del Lago
dicembre 2022

**Metodo e riforma nella
pedagogia musicale di
Giovanni Gallico da Namur**

Capitolo 1

Nuove testimonianze e interpretazioni biografiche

Da Namur all'Italia

Namur

In un passo del *Ritus canendi* che unisce una forte connotazione polemica con significativi elementi autobiografici, Giovanni Gallico afferma di aver appreso la teoria e la prassi della polifonia mensurale nella città natale di Namur:

Quippe qui norunt cantus quos 'mensuratos' appellant cyfris ac novis phantasiis adeo plenos sepius fabricare, quod nec ipsi qui fecere valent illos ut plurimum enuntiare, quos nihilominus laudant in re tam vilissima, quasi magnum quid egerint gloriantes. [...] Hæc omnia Namurci didiceram a cunabulis, quod est oppidum in Gallia, sed cum ad Ytalyam venissem ac sub optimo viro magistro Victorino Feltrensi *Musicam* Boetii diligenter audissem, qui me prius musicum estimabam, vidi necdum veram huius artis attigisse practicam. (I, III 12, 1d-f)

Purtroppo, come nella stragrande maggioranza dei casi riguardanti la prima educazione musicale dei fanciulli nelle scuole cattedrali, collegiali e monastiche tra la fine del Trecento e la prima metà del Quattrocento, le esperienze giovanili del Gallico possono essere soltanto materia di speculazione o inferenza da casi analoghi documentati. Nondimeno, il fatto che il Gallico si sia formato in quella specifica pratica musicale, cioè la polifonia mensurale, e a Namur, città allora compresa nella diocesi di Liegi, è di grande rilevanza storica per almeno due motivi. Il primo è che l'affermazione del Gallico va annoverata tra le rare testimonianze non equivoche dell'insegnamento della musica mensurata o figurata nel primo quarto del XV sec., elemento di assoluto interesse, visto che anche per l'area franco-borgognona, in cui più precocemente e frequentemente che altrove furono costituite cappelle

musicali in istituzioni principesche ed ecclesiastiche, la documentazione archivistica menziona soltanto il *discantus* (il contrappunto¹) quale materia di studio o pratica applicazione per fanciulli e cappellani². Di norma, la polifonia mensurale rimaneva appannaggio della più ristretta e raffinata schiera di esperti intenditori, i soli in grado di padroneggiarne i diversificati simboli notazionali e i complessi risvolti matematici, mentre i fanciulli delle scuole ecclesiastiche – e forse soltanto quelli delle avanzate istituzioni franco-borgognone e nella fase conclusiva della loro educazione – ne acquisivano una *rudimentary knowledge*³. Il secondo motivo di interesse risiede invece nella traiettoria che il Gallico descrive da Namur all'Italia, che si iscrive, anche se tardivamente, in un fenomeno storico definito da Alejandro Enrique Planchart alla stregua di una 'diaspora' di musicisti dalla diocesi di Liegi verso l'Italia⁴.

Per quanto riguarda l'educazione musicale a Namur, si osserva che erano presenti sul territorio della contea quattro istituzioni, di cui almeno tre assolutamente plausibili di aver fatto da *maîtrise* per il giovane Gallico: oltre al monastero benedettino di Brogne, le più importanti e antiche sedi scolastiche erano situate presso le collegiate di Saint-Pierre-au-Château, di Saint-Aubain e di Notre-Dame⁵. Risalgono all'inizio del Duecento i primi

¹Lo studio del contrappunto può essere del tutto irrelato a quello della musica mensurale, come dimostra l'antica, radicata e diffusa prassi del contrappunto semplice: KARL-JÜRGENS SACHS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1974; SARAH FULLER, «Organum-discantus-contrapunctus in the Middle-Ages», in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a cura di THOMAS CHRISTENSEN, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 477-502.

²Poiché focalizzati sull'area di provenienza del Gallico, si confrontino in proposito le notizie prosopografiche fornite da BARBARA HAGGH, «Itinerancy to Residency. Professional Careers and Performance Practices in 15th-Century Sacred Music», *Early Music*, 17, 3 (1989), p. 359-366 e ROB C. WEGMAN, «From Maker to Composer. Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500», *Journal of the American Musicological Society*, 49, 3 (1996), p. 409-479.

³Cfr. *ivi*, p. 428-429: «On the other hand, familiarity with mensural notation, with written music, was a different matter altogether. [...] Unlike the practice of counterpoint, which could be and was widely popularized, mensural theory was essentially intellectual in its conception, involving specialized Latin terminology and modes of thought whose underlying rationale could not be fully comprehended except through university training. [...] At the lower end of the professional scale, mensural knowledge is likely to have been rudimentary, in many cases even nonexistent. For ordinary individuals, ownership of books of mensural polyphony was virtually out of the question. In most people's experience, discant was a practice, an event, and music a fleeting phenomenon».

⁴Caso emblematico di tale riversamento di musicisti liegesi in Italia, peraltro già osservato in EUGÉNIE DROZ, «Musiciens liégeois du XVe siècle», *Revue de Musicologie*, 32 (1929), p. 284-289, è quello di Johannes Ciconia: ALEJANDRO ENRIQUE PLANCHART, «The Liégeoise Diaspora in Italy in the Early Fifteenth Century», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 67 (2013), p. 81-101.

⁵Indispensabile, benché datato, lo studio di FERDINAND COURTOY, «Les écoles capitulaires de Namur (XIIIe-XVIe siècles)», *Annales de la Société archéologique de Namur*, 45, 2 (1950), p. 277-310. Ricordo qui che Namur non fu, fino al 1561, sede vescovile.

ordinamenti capitolari sul funzionamento delle scuole, cui si aggiunge anche, per Saint-Aubain, un inventario di libri in cui compaiono autori del *curriculum* scolastico, quali Prisciano, Virgilio e Orazio¹. Dagli ordinamenti si apprende che le istituzioni di Saint-Aubain e Notre-Dame erano rette da uno *scholasticus*, ma a Notre-Dame, almeno dalla metà del XIV sec., la docenza effettiva era presa in carico da un *magister*². Nel corso del Trecento si precisa anche il *cursus studiorum* dei fanciulli, ora definiti *duodeni* o *douzereaux*, chiamati a contribuire al servizio liturgico nella chiesa collegiale sull'esempio degli ordinamenti di S. Lamberto di Liegi (1290), la sede cattedrale di riferimento.

Se niente si può dire in merito alle materie di studio agli inizi del Quattrocento a Namur, perché non esplicitate nella documentazione capitolare e perché una parte consistente degli arredi e dei libri delle scuole collegiali fu distrutta durante la piena della Sambre del 1409³, dalla deposizione del cinquantenne canonico Michel Marmion (1454) si apprende che la permanenza nella scuola durava dal nono al ventesimo anno d'età, talvolta fino al ventiduesimo, in ogni caso ben dopo che i ragazzi avevano mutato voce (di qui, per indicare gli studenti delle classi superiori, il nome di *duodeni mutati*)⁴. Inoltre, la documentazione, già edita nell'Ottocento ma ripresa da Courtoy, rivela come dagli anni Venti del Quattrocento i *mutati* fossero incentivati a seguire i corsi universitari, venendo spesso indirizzati verso il vicino *Studium* di Lovanio⁵. La ricerca del nome del Gallico tra le matricole lovaniensi non ha sortito risultati apprezzabili⁶, si può però ipotizzare,

¹Il testo dell'inventario è stato ripubblicato in ALBERT DEROLEZ e BENJAMIN VICTOR (a cura di), *Corpus catalogorum Belgii. The medieval booklists of the southern low countries*, Brussel, Paleis der Akademiën, 1994, p. 211-212.

²Nomi di *scholastici* e *magistri* di Notre-Dame e Saint-Aubain si sono in parte conservati. Nel primo quarto del XV sec. sono attivi nelle collegiate di Namur i maestri Noël de Nivelles (Saint-Aubain, 1410), Philippe Colle (Saint-Aubain, 1437), Richier Lasdewert (Notre-Dame, 1409-1410), Henri Buffet des Blasmons (Notre-Dame, 1416-1428), Symon de Bellamonte (Notre-Dame), Jean du Pommier (Notre-Dame, 1416-1424) e Jean de Bivorden de Tienne-le-Mont (1437-1439): COURTOY, «Les écoles capitulaires de Namur» cit., p. 303-306. Purtroppo, i tratti biografici di questi maestri sono ancora, almeno per me, del tutto ignoti.

³Quanto all'assenza di materiale archivistico in proposito, si rimanda all'estesa ricognizione di DEROLEZ e VICTOR, *Corpus catalogorum Belgii* cit., p. 196-215. Lo straripamento della Sambre è ricordato in COURTOY, «Les écoles capitulaires de Namur» cit., p. 298. Una testimonianza molto tarda, risalente al 1500 circa, rivela che la città di Namur si avvaleva dei *pueri* di Saint-Aubain per cantare durante le feste pubbliche, religiose e civili: «petit clerc de Nostre-Damme, de Saint-Albain pour leur St Nicolay et pour avoir chanté à chant et deschant en le maison de la ville et aultre part» (ivi, p. 299, nota 95); qui ci si riferisce anche alla pratica contrappuntistica («deschant»).

⁴Per la testimonianza del Marmion: ivi, p. 289. Notevole anche il fatto che il Marmion affermi di essere stato allievo sia della scuola di Saint-Aubain sia di quella di Notre-Dame.

⁵Cfr. ivi, p. 294.

⁶Cfr. EDMOND REUSENS (a cura di), *Matricule de l'Université de Louvain. I 1426 (origine)-30 août 1453*, Bruxelles, Kiessling et Cie, 1903. Infruttuosa anche la ricerca tra le matricole dell'Università di Colonia, altro importante punto di riferimento per gli studenti di Namur: HERMANN KEUSSEN (a cura di), *Die Matrikel der Universität Köln. 1 1389-1466*, Bonn, Hanstein,

sulla base del riferimento al canto mensurale, che il suo apprendistato nelle scuole collegiali di Namur si fosse protratto nel tempo, forse appunto fino al termine ultimo degli studi; come accennato, infatti, il *cantus figuratus* era un argomento che, quando effettivamente impartito nelle classi di musica, era riservato agli studenti più avanzati per età e conoscenze. Se, dunque, il Gallico terminò il percorso scolastico in patria all'età di 20/22 anni, ed ebbe modo, come più volte dichiarato nel *Ritus canendi*, di assistere, a Mantova, alle lezioni di Vittorino da Feltre († 1446), una data di nascita plausibile è da collocarsi quasi sicuramente prima del 1425, forse nel decennio 1410-1420¹.

Per quanto riguarda l'anno o, più genericamente, il periodo in cui Giovanni Gallico giunse in Italia – evento cui il teorico dà grande risalto nel *Ritus canendi* – non si possono formulare che labili ipotesi. Planchart ha individuato due flussi di cantori liegesi verso la penisola: un primo e più antico, agevolato dall'obbedienza urbanista della diocesi, portò in Italia, tra gli altri, Johannes Ciconia, ma anche un cantore di Namur, tale Tommaso²; un secondo, negli anni Venti, potrebbe essere dipeso dai contatti internazionali del Concilio di Costanza (1414-1418) e interessò anche la carriera di Hughes de Lantins. Entrambe le occasioni sembrano cronologicamente troppo alte per riguardare direttamente il Gallico, ma il ruolo dei concili come eventi che favorirono la circolazione di libri e persone va tenuto in seria considerazione: la parabola del musicografo di Namur potrebbe infatti essere stata deviata verso l'Italia padana e, forse, proprio verso la corte di Mantova, a seguito degli scambi diplomatici e culturali del Concilio di Basilea (1431) o del Concilio di Ferrara-Firenze (1438-1439)³.

Alla scuola di Vittorino da Feltre

Punto fermo della biografia del Gallico è l'arrivo alla scuola di Vittorino da Feltre, l'istituzione, nota anche come *Ca' Zoiosa*, che era stata fondata nel 1423 con il sostegno del capitano Gianfrancesco Gonzaga. La permanenza del Gallico alla scuola vittoriniana è un fatto estremamente significativo sia nella prospettiva del protagonista, che addebita al maestro feltrino un'incidenza straordinaria sulla propria cultura e personalità, sia per gli interpreti moderni, perché, come in più occasioni e da personalità autorevoli affermato, si tratta dell'unico caso sinora testimoniato della formazione di un teorico mu-

1892. Per quanto riguarda il nome del Gallico, nuovi elementi sono discussi nel capitolo seguente, riguardante la permanenza del musicista nelle certose di Mantova e Parma.

¹Le voci biografiche indicano senza alcun fondamento documentario una data intorno al 1415: CECIL R. ADKINS, «S.V. GALLICUS, Johannes», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 7. Personenteil, p. 474-475; WOLF FROBENIUS, «S.V. GALLICUS, Johannes», in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2002, vol. 7. Personenteil, p. 461-462.

²Ricordato in PLANCHART, «The Liégeoise Diaspora» cit., p. 83.

³Si tratta, è evidente, di un'ipotesi di lavoro per la quale ci si augura di poter avere un giorno conferma o smentita dalla documentazione. Aggiungo inoltre che il nome del Gallico non è finora emerso dai documenti della corte gonzaghesca.

sicale presso una scuola 'umanistica'. Paul Oskar Kristeller enfatizza il debito del Gallico nei confronti di Vittorino tanto sul piano della forma linguistica quanto su quello delle letture e dei contenuti, con particolare riferimento a Boezio, un autore che il maestro, stando proprio alla testimonianza del suo allievo, leggeva e spiegava in classe¹. La centralità di Boezio nel rapporto tra Vittorino e il Gallico è ribadita da Claudio Gallico, che descrive il ruolo della musica nell'impostazione scolastica della *Ca' Zoiosa* come aderente «al tradizionale modello culturale, che assegna la musica alla comunità delle discipline scientifiche, le arti liberali», ma influenzato da un «atteggiamento critico innovato» e dalla propensione a «contemperare l'asciutta speculazione dottrinale con l'esercizio, con la prassi, e con l'osservanza della funzione civile ed educativa dell'arte»². Il giudizio, sicuramente orientato nella giusta direzione, è stato in seguito confermato dalle indagini sulle *Vitae* di Vittorino scritte dagli allievi Sassolo da Prato, Francesco da Castiglione, Bartolomeo Sacchi (il Platina) e Francesco Prendilacqua³.

Tra gli scritti più interessanti in proposito, la *Vita* acclusa da Sassolo da Prato ad una lettera per l'amico Leonardo Dati⁴. Sassolo si poneva come obiettivo quello di giustificare, a fronte delle accuse d'immoralità di un anonimo fiorentino, l'insegnamento dell'aritmetica e della musica che alla *Ca' Zoiosa* veniva regolarmente impartito da Vittorino e da altri, sceltissimi, precettori in ossequio ad una pedagogia integrale ed enciclopedica, che abbracciava sia le *artes sermocinales* sia quelle *reales*⁵. Non dal solo fiorentino veniva alimentato il discredito nei confronti della musica, «a pastoribus inventam in montibus primum, perfectam postea et consummatam [...] in lupanaribus a meretriculis»⁶, ma anche da altri esponenti dell'*establishment* culturale del Quattrocento, evidentemente restii ad accogliere questa tra le altre discipline del nascente curriculum umanistico: prudenti, quasi refrattari, Leonardo Bruni, nel *de studiis litterarum*, ed Enea Silvio Piccolomini, nel *de*

¹KRISTELLER, «Music and Learning» cit.

²GALLICO, «Musica nella Ca' Giocosa» cit., p. 189.

³Raccolte da EUGENIO GARIN, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*, Firenze, Giuntine Sansoni, 1958.

⁴Il testo latino, già pubblicato in CESARE GUASTI, *Intorno alla vita e all'insegnamento di Vittorino da Feltre: Lettere di Sassolo pratese volgarizzate con alcune notizie intorno alla vita e agli scritti dell'autore*, Firenze, Cellini, 1869, p. 42-72, è stato riproposto e tradotto in italiano da GARIN, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo* cit., p. 510-533, quindi in inglese in ANJA-SILVIA GOEING, *Summus Mathematicus et Omnis Humanitatis Pater. The Vitae of Vittorino da Feltre and the Spirit of Humanism*, Dordrecht, Springer, 2014, p. 141-154.

⁵Sull'impostazione globale della paideia vittoriniana: CESARE VASOLI, «Vittorino da Feltre e la formazione umanistica dell'uomo», in *Vittorino da Feltre e la sua scuola*, a cura di NELLA GIANNETTO, Firenze, Olschki, 1981, p. 13-33. Alcune delle novità emerse negli ultimi anni sono raccolte e presentate ora in MARIAROSA CORTESI, «Alcuni passi nella scuola del primo Quattrocento tra *artes sermocinales* e *artes reales*», *Annali di storia dell'educazione*, 27 (2020), p. 27-40.

⁶GARIN, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo* cit., p. 510.

*liberorum educatione*¹.

Sassolo argomenta efficacemente la sua apologia sul piano concettuale presentando le testimonianze storiche o mitologiche circa l'effettiva partecipazione della musica alla formazione, alla liturgia civile e religiosa, alla spiritualità degli antichi greci; una partecipazione fondata, in ultima istanza, sul prestigioso nesso epistemologico del Quadrivio, che alla *Ca' Zoiosa* era rigorosamente osservato e messo in pratica quotidianamente:

Hanc Mathematicae sequuntur, Arithmetica, Geometria, Astrologia, Musica; quae iam proprio nomine disciplinae appellari videntur, quod hae solae ex omnibus certe vereque addisci possint. Hic est nodus, hoc vinculum illud, cum persaepe alias a Platone, tum in extremo maxime *Legum* suarum laudatum copiosissime; quo qui astrictus devinctusque non fuerit, in ceteris perpetuo vagari et errare cogatur.²

Presenta, poi, i pregi intrinseci alla musica, il principale dei quali è che essa sola fra tutte le discipline reca all'animo dello studioso, anche fosse alle prime armi, vantaggio intellettuale e godimento sensoriale nello stesso momento. Questa virtù era sicuramente apprezzata alla scuola di Vittorino, contrario ad un insegnamento coercitivo e autoritario:

haec sola ex omnibus disciplinis dum addiscitur, in ipso etiam principio grata, suavis et iucunda sit; cum reliquarum voluptas et utilitas, ut inquit Varro, in postprincipiis existat, cum perfectae absolutaeque sunt; in principiis vero ipsis ineptae et insuaves videantur.³

Sassolo non disdegna neppure di porre l'insegnamento della musica sotto la diretta autorità di Vittorino: l'eccellenza intellettuale e la probità del maestro, «integerrimum, sanctissimum, sed doctorem etiam prudentissimum»⁴, sono argomenti essenziali di una strategia difensiva che mira a

¹Il Piccolomini presenta dapprima alcuni *topoi* storico-letterari a favore e contro l'insegnamento della musica, poi conclude: «Quid nos in tanta rerum varietate dicemus, cum alii suadeant hanc disciplinam, alii dissuadeant? Sed certe non ars despicitur, neque illius reprehenditur usus, sed nimius usus excludendus est. Non sunt ergo huius discipline mediocris fugienda cognitio, si preceptores non vitiosi reperiuntur» (ivi, p. 288). Nel merito di aritmetica e geometria è, però, ancora più severo: «Que licet utilia captu sint atque delectabilia, nimium tamen impendi temporis hisce artibus non suaserim, quia etsi sunt per illas transeuntibus utiles, diutius tamen circa eas herentibus noxie fieri possunt» (ivi, p. 290). Quanto al Bruni, la reticenza ad accogliere le scienze tra le materie di studio (cfr. ivi, p. 154) potrebbe essere dovuta al fatto che il suo trattatello di pedagogia era destinato a una donna, Battista Malatesta. I passi in questione sono stati ripresi, tradotti in inglese e, in parte, commentati anche in CRAIG W. KALLENDORF, *Humanist educational treatises*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2002.

²GARIN, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo* cit., p. 526. Il passo platonico è identificato da Garin in PLAT. *Leg.* XII 967d-968a.

³Ivi, p. 528.

⁴Cfr. ivi, p. 512: «Scribam itaque de Victorini mei [...] moribus et vita [...] deque institutis eius et disciplina [...], ut Victurinum dicturus sis non modo hominum integerrimum, sanctissimum, sed doctorem etiam prudentissimum; unamque eius esse ex omnibus disciplinam

contrastare un impianto accusatorio che verte non tanto sul metodo e sui contenuti dell'insegnamento musicale, quanto piuttosto sulla connotazione sociale e culturale stessa della musica, sempre in bilico tra il polo dottrinale – e dunque lecito – della musica *theorica*, parte integrante delle *matheseos disciplinae* di boeziana memoria, e quello pratico e performativo, occupato dalle branche della musica *practica* e della musica poetica. La tangenza, anche se parziale, tra la musica e l'ambito della professionalità (per banchetti, cerimonie, giostre, etc.) appariva, sotto lo sguardo di una morale rigida e severa, sempre sospetto. A questo proposito, precisa Francesco da Castiglione che Vittorino «[i]n musica itidem disciplina more Attico suos discipulos exerceri iubebat et ad haec edocenda magistros apud se idoneos retinebat»¹, dimostrando così che l'ἑγκύκλιος παιδεία vittoriniana non comprendeva soltanto lo studio teorico, per mezzo della trattatistica, ma anche quello pratico, a condizione però della vigile sovrintendenza del maestro nella scelta degli insegnanti idonei per competenza e moralità².

Il bisogno di richiamarsi all'*auctoritas* di Vittorino ha talvolta evidentemente distorto la realtà storica del magistero del feltrino e i veri connotati della sua figura. Il memoriale di Francesco Prendilacqua, ad esempio, risente di una certa coloritura retorica, come prova l'irrealistica esaltazione delle capacità musico-strumentali del maestro, eccellente «cantu et fidibus»³: così come nel passo precedente dalla *Vita* del Castiglione («in musica itidem... retinebat»), sono qui palesi i segni di un'interferenza con il profilo di Socrate secondo la descrizione di Valerio Massimo, che si presenta di seguito, a sinistra, a confronto con la rielaborazione di Pier Paolo Vergerio nel *de ingenuis moribus ac liberalibus studiis*, a destra⁴

Socraten etiam constat aetate pro-
vectum fidibus tractandis operam da-
re coepisse, satius iudicantem eius ar-
tis usum sero quam numquam perci-
pere. Et quantula Socrati accessio illa
futura scientia erat! sed pervicax ho-

Ars vero musicae [...] magno
quondam apud Graecos honore ha-
bebatur nec putabatur quisquam libe-
raliter eruditus nisi cantus et fidibus
sciret. Quamobrem, Socrates ut ipse
senex didicit, ita ingenuos adolescen-

directam ad virtutem viam; meque posthac non accusaturum, gratulaturum potius, quod in meis turbulentissimis tempestatibus tantum gubernatorem nancisci mihi contigerit».

¹Ivi, p. 544.

²La pratica musicale è largamente testimoniata anche nella scuola di Guarino Veronese, come dimostra, ad esempio, una lettera dell'allievo Giorgio Valagussa discussa in CORTESI, «Alcuni passi nella scuola del primo Quattrocento» cit., p. 32 e ricordata anche in GIACOMO PIRANI, «Musica e Quadrivio nelle *laudes musicae* del Quattrocento», *Philomusica on-line* (2023). In corso di stampa.

³GARIN, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo* cit., p. 598: «Cantu et fidibus etiam valuit, amoenitate vocis iucundus ac dulcis».

⁴Cfr. VAL. MAX. VIII, VII 8 (in VALERIUS MAXIMUS, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, a cura di CAROLUS KEMPF, Lipsiae, B.G. Teubneri, 1888, p. 391); il testo del Vergerio lo traggio da KALLENBACH, *Humanist educational treatises* cit., p. 52.

minis industria tantis doctrinae suae tes erudiri in his iussit, non quidem
 divitiis etiam musicae rationis vilis- ad lasciviae incitamentum, sed ad
 simum elementum accedere voluit; motus animae sub regula rationeque
 ergo dum ad discendum semper se moderandos.
 pauperem credit, ad docendum fecit
 locupletissimum.

La dipendenza dal Vergerio si coglie chiaramente nel parallelismo tra l'espressione del Castiglione «suos discipulos exerceri iubebat» e quella della probabile fonte «ingenuos adulescentes erudiri in his iussit»; ma non è meno connotante il riferimento del Prendilacqua alla pratica del canto («Cantu et fidibus etiam valuit»), in aggiunta a quella del flauto che già Aristotele aveva bollato come la meno nobile tra quelle musico-strumentali, perché toglie la possibilità di ricorrere al *logos* e deforma ridicolmente le guance e il viso¹, giudizio che sembra riverberarsi anche nel parere di Valerio Massimo («vilissimum elementum»).

L'associazione di Vittorino con Socrate, anche se retorica, è comunque significativa, perché individua nella figura del filosofo ateniese, nella sua acclamata eccellenza sapienziale e rettitudine morale, l'archetipo del perfetto pedagogo; comunica, inoltre, l'immagine di un maestro le cui conoscenze e propensioni spaziano in ogni campo del sapere e delle attività pratiche, e che tiene come punto di riferimento della propria pedagogia la parola, filosofica o letteraria che sia, quale strumento di ricerca e trasmissione della cultura. Così era sicuramente Vittorino, che offriva ai suoi allievi un'educazione vasta e inclusiva, e permetteva loro, una volta che avessero raggiunto un insieme di conoscenze basilari ampio e condiviso – prima nelle arti di parola e, poi, in quelle scientifiche –, di specializzarsi nella disciplina per la quale naturalmente inclinassero, la medicina, il diritto, la filosofia, la musica, la matematica, etc.

Intesa invece come disciplina teorica, la musica era approfondita innanzitutto sul *de institutione musica* di Boezio, ma era nella disponibilità degli studenti anche il dialogo *de musica* di Agostino, come testimonia un'importante lettera a Niccolò Niccoli di Ambrogio Traversari, in visita a Mantova nel 1433². Lo scambio epistolare col Niccoli ha però attirato l'attenzione della filologia e, in seguito, della musicologia soprattutto per la menzione di un volume della biblioteca mantovana che conteneva diversi trattati in lingua greca: gli *Harmonica* di Tolemeo, il commento di Porfirio a Tolemeo, il *de musi-*

¹Cfr. ARISTOT. *pol.* VIII 6, 1341a-b.

²Libro VIII, epistola 51 (320) edita in AMBROSIUS TRAVERSARIUS, *Latinae epistolae*, a cura di LORENZO MEHUS, Florentiae, ex typographio Caesareo, 1759. Rist. anastatica Forni, Bologna 1968, col. 419. A Mantova Traversari dice di aver visto «Latinum volumen Augustini de musica et Categorias».

ca di Aristide Quintiliano, gli *Anonyma* Bellermanniana e l'*Isagoge* di Bacchio¹. A questa testimonianza si deve aggiungere l'item n° 15 «Musica Ptolemaei» dell'inventario, scoperto e studiato da Mariarosa Cortesi, dei quaranta libri inviati da Vittorino all'allievo Gian Pietro da Lucca, docente a Verona, nel 1445². L'opera dell'alessandrino non era necessariamente l'unica del volume, poiché il redattore della lista allegata al mandato col quale il Marchese autorizzava l'uscita dei codici dal territorio mantovano scorgeva soltanto il primo titolo di ciascuna unità libraria. La stessa Cortesi ha identificato in seguito il libro visto da Traversari e quello spedito a Gian Pietro con l'attuale Marciano gr. VI 10 (= 1300) grazie a una postilla di mano del lucchese (τόνος quid, f. 12r)³. Il codice, bizantino, risale al XII-XIII sec. e contiene, nell'ordine, l'opera musicale di Tolemeo, sotto il titolo di *Musica*, il dialogo *de musica* dello pseudo-Plutarco, il commento di Porfirio e i trattati di Aristide Quintiliano, dell'Anonimo Bellermanniano e di Bacchio⁴. Il Marciano, come dimostrano le note di possesso, appartenne a Francesco Barbaro, che l'aveva acquistato da Giorgio Trevisan, e passò, poi, alle collezioni dell'abbazia veneziana di San Michele. La presenza del codice nella città lagunare può essere messa in correlazione con gli anni di insegnamento di Gian Pietro presso la scuola della Cancelleria dal 1451 al 1456, quando infine il lucchese fu costretto a lasciare Venezia per il diffondersi della peste e ritornò in patria, dove morì l'anno seguente⁵.

Sempre alla scuola di Vittorino ci riconduce un secondo codice di teoria musicale greca, il Napoli, Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", III C

¹Libro VIII, epistola 50 (319, ivi, p. 419): «Vidimus singulatim omnia XXX. Ferme erant notissima omnia, praeter pauca. Offendimus *de Musica* volumina Claudii Ptolomaei, et Quintilianii cuiusdam bene eruditi, ut ex stylo animadverti, et Bacchii Senis in eodem volumine».

²Il documento è stato presentato e dettagliatamente discusso in MARIAROSA CORTESI, «Libri e vicende di Vittorino da Feltre», *Italia medioevale e umanistica*, 23 (1980), p. 77-114.

³MARIAROSA CORTESI, «Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre», in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca* (Cremona, 4-10 ottobre 1998), a cura di GIANCARLO PRATO, Firenze, Gonnelli, 2000, p. 401-416.

⁴Descritto in ELPIDIO MIONI, *Bibliotheca divi Marci Venetiarum codices Graeci manuscripti*, Roma 1960, p. 13; quindi in THOMAS J. MATHIESEN, *Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts*, München, Henle, 1988, p. 716-720; e infine in DANIEL GLOWOTZ, *Byzantinische Gelehrte in Italien zur Zeit des Renaissance-Humanismus*, Schneverdingen, Wagner, 2006, p. 476-483.

⁵Sulla figura di Gian Pietro vedi MARIAROSA CORTESI, «Un allievo di Vittorino da Feltre: Gian Pietro da Lucca», in *Vittorino da Feltre e la sua scuola. Umanesimo, pedagogia, arti*, a cura di NELLA GIANNETTO, Firenze, Olschki, 1981, p. 263-276 e MARIAROSA CORTESI, «Alla scuola di Gian Pietro d'Avenza in Lucca», *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 61 (1981), p. 109-167. Il Marciano è registrato nell'inventario della biblioteca dei Barbaro – inventario sul quale ritorna ora con nuove analisi e riconoscimenti FABIO VENDRUSCOLO, «Per la biblioteca di Francesco ed Ermolao Barbaro: cinquant'anni dopo», in *Griechisch-byzantinische Handschriftenforschung. Traditionen, Entwicklungen, neue Wege*, a cura di CHRISTIAN BROCKMANN et al., Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, p. 101-128, p. 113. Ringrazio il prof. Matteo Venier per la segnalazione bibliografica.

1, contenente l'*Arithmetica* di Nicomaco e le opere musicali di Tolomeo, pseudo Plutarco, Porfirio, Aristide Quintiliano, Anonimo di Bellermann, Bacchio e Mesomede, vergato da Pietro Cretico, scriba attivo presso lo *scriptorium* mantovano¹. La presenza di Nicomaco e il diverso ordine delle opere hanno fatto sospettare alla Cortesi che questo manoscritto sia sì figlio del Marciano, ma con un *interpositus* di mezzo². Va inoltre sottolineato che l'inserimento dell'opera del Geraseno da un canto è coerente con lo studio della musica nei suoi aspetti speculativi e con l'interdisciplinarietà dell'insegnamento vittoriniano, dall'altro rivela la disponibilità a Mantova di testi greci di argomento matematico. Il riconoscimento sul Napoletano, da parte della Cortesi, di fitte annotazioni marginali di Gian Pietro da Lucca – testimonianze alle quali aggiungere la nota del Marciano – confuta l'ipotesi espressa da Nigel Wilson, che i trattati greci rimanessero lettera morta alla scuola di Vittorino, lì giunti casualmente o per mero ossequio ai canoni educativi bizantini³.

In associazione con le postille di Gian Pietro, acquista allora ancora maggiore significatività il riconoscimento nella *Vita* scritta dal Sassolo di numerosi *exempla* tratti dai dialoghi platonici *Euthydemus* e *Menexenus*⁴ e, soprattutto, dal *de musica* dello pseudo-Plutarco, un testo che era fruibile alla *Ca' Zoiosa* nella silloge del Marciano gr. VI 10⁵. Il dialogo pseudo-plutarco fornisce al pratese il nocciolo degli *exempla* della sua *laus*, rivelandosi una sintesi efficace per affrontare gli aspetti storici ed eruditi della materia, utile anche ad illuminare gli addentellati della scienza musicale con la componente letteraria e filosofica della cultura greca. Dietro l'impiego estensivo di quest'opera, si può intravedere, tra l'altro, la preferenza che il maestro Vittorino accordava al *de musica* rispetto alle trattazioni più tecniche di Aristide Quintiliano e di Tolomeo, e l'esito concreto di una parte delle sue lezioni.

In considerazione di tutte queste testimonianze, è sorta la domanda se anche Giovanni Gallico, studente della *Ca' Zoiosa* come Gian Pietro e Sassolo

¹Il codice è descritto in MATHIESEN, *Ancient Greek Music Theory* cit., p. 492-495.

²CORTESI, «Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre» cit., p. 408; ripresa da ANGELO MERIANI, «Teoria e storia della musica greca antica alla scuola di Vittorino da Feltre», *Rivista di cultura classica e medioevale*, 58, 2 (2016), p. 311-336, p. 324-325.

³Cfr. NIGEL G. WILSON, *Da Bisanzio all'Italia. Gli studi greci nell'Umanesimo italiano*, Alessandria, Dell'Orso, 2000, p. 47, 55.

⁴Fra i libri presentati da Vittorino a Traversari vi erano anche opere di Platone, come testimonia l'epistola 49 (318) dal libro VIII in TRAVERSARIUS, *Latinae epistolae* cit., col. 418: «Misit ad me protinus Victorinus noster [...] Platoni *Leges, Epistolas et Rem publicam*». Sullo studio di Platone alla *Ca' Zoiosa*: IOANNIS DELIGIANNIS, «The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre as revealed from two epistles of Sassolo da Prato», *Humanistica*, VIII, 1 (2013), p. 105-129.

⁵MERIANI, «Teoria e storia della musica greca antica alla scuola di Vittorino da Feltre» cit., p. 327-334 indica puntualmente i luoghi in cui Sassolo dipende dalla fonte greca. Sulla conoscenza circa la diffusione e ricezione del dialogo nel Quattrocento, lo *status quaestionis* è presentato ora in GIACOMO PIRANI, «La fortuna del dialogo *de musica* dello pseudo-Plutarco nell'Umanesimo», in *Atti del convegno "Le ricerche degli Alumni LEVICampus: la giovane musicologia a confronto"*, Venezia, 6-8 luglio 2020, Venezia, Fondazione Levi, 2022. In corso di stampa.

da Prato, avesse accesso ai trattati in lingua greca¹. Angelo Meriani ipotizza che proprio la conoscenza dei testi greci si nasconda dietro l'espressione «e puro fonte Boetii», impiegata dal Gallico nel seguente, rilevante, passaggio del *Ritus canendi*²:

Vera nanque practica musicæ, quam funditus tunc ignorabam³,
haec est: universa, quae scripta sunt hic et e puro fonte Boetii prorsus
exhausta velle scire, quæ vero supra tetigimus non ignorare. (I, III 12,
1f)

L'analisi delle fonti, esplicite e implicite, del *Ritus canendi*, i cui esiti sono sinteticamente presentati nell'apparato dei *loci paralleli* che accompagna la presente edizione, e, quando particolarmente rilevanti, sono commentati nella sez. 2.1 *Storia, epistemologia e pedagogia della musica*, non ha evidenziato alcun debito nei confronti della teoria musicale in lingua greca di Tolemeo, Aristide Quintiliano, Bacchio, Nicomaco di Gerasa, Briennio, etc. Piuttosto, tutte le conoscenze che il Gallico riconduce ai «phylosophi Græci» sono mutuate dal *de institutione musica* di Boezio, a ulteriore conferma del ruolo centrale svolto dal trattato latino nel *Ritus canendi*⁴. Come si mostrerà in seguito, anche il brillante gesto interpretativo con il quale il Gallico distingue modalità antica ed ecclesiastica nel terzo libro della *prima pars* può trovare piena giustificazione nel metodo e negli strumenti posseduti del musicografo di Namur, e nella sua straordinariamente approfondita competenza in merito al trattato boeziano; non sembra invece necessario, per spiegare tanta perspicacia, ipotizzare una conoscenza diretta degli assunti teorici greci attraverso i loro testi⁵. Nondimeno, il metodo e gli strumenti del Gallico venivano quasi certamente dal magistero vittoriniano:

Gallia nanque me genuit et fecit cantorem; Ytalia vero qualencun-
que sub Victorino Feltrensi, viro tam litteris Græcis quam Latinis affa-
tim imbuto, grammaticum et musicum; Mantua tamen Ytaliæ civitas

¹Già in GILBERT REANEY, «The Musical Theory of John Hothby», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 42 (1988), p. 119-133, p. 126.

²MERIANI, «Teoria e storia della musica greca antica alla scuola di Vittorino da Feltre» cit., p. 326-327.

³Si riferisce alla sua giovinezza a Namur, prima di trasferirsi in Italia.

⁴Anche in considerazione del ruolo rivestito da Boezio nella riflessione del Gallico, MICHELE BANDINI, «Preliminari a una ricerca sull'umanista lucchese Ludovico Vannuccori (ca. 1440-1510/13)», *Codex Studies*, 5 (2021), p. 75-92, p. 78-79 riconduce al certosino il ms. Archivio storico diocesano di Lucca, Archivio Arcivescovile 32, che trasmette oltre ai *Topica* di Cicerone il *de differentiis topicis* di Boezio, e reca la nota di possesso: «fratris Iohannis hemi [?] per magistrum Victorinum feltrensem». L'identificazione è resa incerta non soltanto dalla genericità del nome del possessore, ma anche dalla palese mancanza di coerenza grammaticale della frase. Resta invece plausibile l'ipotesi di lettura della Cortesi «fratris Iohannis Herici per magistrum...», in CORTESI, «Libri e vicende di Vittorino da Feltre» cit., p. 99.

⁵Come invece implicato da MERIANI, «Teoria e storia della musica greca antica alla scuola di Vittorino da Feltre» cit., p. 314. Non è neppure stata provata l'affermazione in ADKINS, *s.v. GALLICUS, Johannes* cit. circa l'impiego, da parte del Gallico, di materiali desunti dal trattato di Aristide Quintiliano.

indignum Cartusiæ monachum, neque tam doctoris egregii Boetii cultorem in hac re seu commendatorem, quam et sollicitum proponendæ vetustatis in omnibus sectatorem ac inquisitorem. (*Præfatio* 2a)

Come negli scritti degli altri allievi della *Ca' Zoiosa*, anche in questo breve profilo autobiografico (che parafrasa il presunto epitaffio di Virgilio «Mantua me genuit, Calabri rapuere tenet nunc | Partenope» trasmesso in diverse delle *Vitae vergiliana*¹) si staglia la figura di Vittorino, uomo dalla perfetta conoscenza del greco e del latino, che ha fatto di Giovanni non un banale *cantor*, ma un *grammaticus* e un *musicus*. La scelta dei vocaboli è pregnante: *cantor* è il musico pratico, figura che nel Medioevo assommava quelle dell'esecutore e del compositore; *grammaticus*, come *grammaticæ professor* o *preceptor*, è preferito, dopo la lezione purista del Petrarca, al vecchio *auctorista*, per indicare il maestro di lingua latina; infine, *musicus* è il musico teorico, lettore e interprete della scienza armonica². La distinzione e la convergenza, ad esempio sul piano della ritmica e della prosodia, tra competenze del maestro di latino e del musico teorico erano state vividamente illuminate da Agostino di Ippona nei primi paragrafi del dialogo *de musica*, un testo che, come accennato, era nella disponibilità degli allievi della *Ca' Zoiosa* e al quale Giovanni Gallico potrebbe rifarsi per il binomio *grammaticus-musicus*³.

Altrettanto interessante il reticolo semantico che lega le coppie *cultor* e *commendator*, da una parte, *sectator* e *inquisitor*, dall'altra. I secondi racchiudono il senso di un'attribuzione di qualità superiore, per amplificazione o trasformazione, rispetto ai primi. Infatti, l'attitudine passiva del *commendator* e del *cultor* (quest'ultimo, naturalmente, nell'accezione di 'veneratore' e 'adoratore', non in quella etimologica sinonimo di *agricola* e *rusticus*) è sublimata nella ricerca attiva del sapere dell'*inquisitor* e del *sectator*. Nel latino classico questi ultimi due termini rimangono solo in parte distinti, ad indicare, l'uno il filosofo («non [...] vocabulorum opificem, sed rerum inquisitorem decet esse sapientem»⁴), l'altro il discepolo di una scuola filosofica («omnis eius [sc. Aristotelis] sectatorum cohors»⁵); in realtà, un'accezione meno rigida del secondo ammetteva nel novero anche i *sectatores* «eloquentiæ aut phi-

¹Cfr. PUBLIUS VERGILIUS MARO, *Landleben: Bucolica, Georgica, Catalepton, Vergil-Viten*, a cura di JOHANNES GOTTÈ e MARIA GOTTÈ, 4^a ed., München, Artemis, 1981, p. 224; IRENE FRINGS, «Manua me genuit – Vergils Grabepigramm auf Stein und Pergament», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 123 (1998), p. 89-100.

²La parabola dei termini *auctorista* e *humanista* è stata magistralmente descritta da GIUSEPPE BILLANOVICH, «Auctorista, humanista, orator», in *Itinera. Vicende di libri e di testi*, a cura di MARIAROSA CORTESI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, p. 1-22. Per la differenza tra *musicus* e *cantor* ci si rifà, ultimo e più esaustivo, a ERICH REIMER, «Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks», *Archiv für Musikwissenschaft*, 35 (1978), p. 1-32.

³*Avg. mus.* 2, 1-2, edito in JACQUES PAUL MIGNE (a cura di), *Patrologiæ cursus completus. Series Latina*, Parisiis, Garnier, 1844-1855, vol. 32, coll. 1099-1100.

⁴*Cic. ac. frg.* 19.

⁵*GELL.* 13, 5, 2.

losophiae»¹. Sull'esempio di Agostino e di Lattanzio, nel Medioevo sono indifferentemente chiamati *inquisitor* e *sectator* coloro che riconoscono la verità della fede e percorrono la via della perfezione spirituale, siano essi santi, confessori o dotti cristiani².

L'intensificazione e trasformazione semantica è funzionale, nel discorso del Gallico, a descrivere vividamente l'impatto del magistero di Vittorino, che non gli ha fornito gli strumenti della mediocre e tradizionale formazione dell'encomiaste e del commentatore, ma quelli eccellenti e superiori del sapiente e del filosofo. Di qui si può inferire, anche sulla scorta dell'analisi terminologica, come la caratteristica precipua, secondo Giovanni Gallico, dell'insegnamento vittoriniano – ovvero ciò che permetteva il salto di qualità nell'educazione dei discepoli della scuola mantovana – fosse, rifiutata l'interpretazione vulgata degli *auctores*, una disposizione 'attiva', cioè critica, originale e indipendente nei confronti dei testi dell'antichità, forse anche condotta su esemplari filologicamente emendati dalle corruzioni. A questo farebbe dunque pensare anche l'espressione «e puro fonte Boetii», come già suggerito da Mariarosa Cortesi³, e non a un contatto diretto, non mediato da Boezio, con la musicografia greca, che, pure, altri allievi della *Ca' Zoiosa* come Gian Pietro e Sassolo avevano avuto, tra i primi in Occidente. Quanto si possa apprezzare dell'eredità vittoriniana nel *Ritus canendi* si osserverà in seguito, nella discussione riguardante la ricostruzione delle fasi storico-evolutive della notazione e la riforma della pedagogia musicale⁴.

Una discussione allo *Studium* di Pavia

Il terzo punto fermo della biografia del Gallico è dato da una memoria di John Hothby, il teorico e carmelita inglese, che nella sua *Excitatio quaedam musicae artis per refutationem* (1482-1486), scritto polemico contro le proposte riformatrici di Bartolomé Ramis de Pareja, sostiene di aver incontrato Giovanni Gallico a Pavia, senza però precisare esattamente quando; nella città sul Ticino, Giovanni Gallico avrebbe allora sottoposto all'approvazione dei

¹GELL. 19, 5, 1.

²A proposito dell'amico Nebridio, *Avv. conf.* 9, 6: «inquisitor ardentissimus veritatis». Per Lattanzio, rimando a mo' di esempio a *inst.* 7, 17, 10: «iusti et sectatores veritatis segregabunt se a malis».

³MARIAROSA CORTESI, «Greek at the School of Vittorino da Feltrè», in *Teachers, Students, and Schools of Greek in the Renaissance*, a cura di FEDERICA CICCOLELLA e LUIGI SILVANO, Leiden, Brill, 2017, p. 54-78, p. 63.

⁴Nella sez. 2.1 *Storia, epistemologia e pedagogia della musica*.

docenti dello *Studium* l'«opus suum»¹. Ecco il testo²:

Pergis iterum meum honorem carpens, quod non honeste agis cum dicis³: «sed mihi de eo⁴ dicere quod frater Iohannes cartusiensis de Marcheto dicere solitus est: “a seculo non est auditum triplex ponere semitonium, chromaticum scilicet, enharmonicum atque diatonicum”, quia, ut ait, “quis unquam audivit ab aliquo vero doctore triplex esse semitonium, nisi ab isto Marchetista?”⁵». Non recte intellexisti meum condiscipulum dominum Iohannem Legiensem⁶ eundenque cartusiensem: non es eius scriptis par. Idem enim venerabilis religiosus mihi coram oratione sua Papię, que Ticinum olim appellabatur, exposuit, volens opus suum a doctoribus comprobatum iri, cum ea que optabat assequutus est, non reprehendisse Marchetum vocabulorum sed ipsarum rerum ab eodem sub illis falso reconditarum. «Si⁷ enim dixisset lima Platonis semitonium diatonicum ac eius⁸ apothome cromaticum necnon diesim semitonium enharmonicum, in hoc loco nihil dixissem, cum semitonium dici solet “quod ad integritatem usque non pervenit”, ait Boetius⁹». Hac ratione mihi respondit.

Il periodare di Hothby simula il tono e il ritmo concitato della disputa, comprese alcune licenze di ordine grammaticale¹⁰. L'alternanza tra forme

¹L'*Excitatio* non è propriamente un trattato, ma, appunto, una serie di confutazioni (*refutationes*) delle tesi estratte dalla *Musica practica* di Bartolomé Ramis de Pareja (*excitationes*): LUANNE E. FOSE, *The Musica Practica of Bartolomeo Ramos de Pareia: a critical translation and commentary*, dissertation, University of North Texas, 1992, p. 14. Proprio la *Musica practica* dev'essere dunque il «liber quidam tuus» adombrato da Hothby nell'esordio: «In manus meas incidit liber quidam tuus quem de arte musica conscripsisti, qui si ad eruditos pervenerit de pravitate potius quam recte musicae perceptio videri poterit».

²Le più consistenti deviazioni dall'edizione JOHANNES OCTOBUS, *Tres tractatuli contra Bartholomeum Ramum*, a cura di ALBERT SEAY, Roma, American Institute of Musicology, 1964, p. 51-52 sono debitamente segnalate e spiegate in nota. Punteggiatura e maiuscole sono state riviste secondo l'uso moderno. Ringrazio il dott. David Speranzi per aver controllato il dettato del brano sull'unico testimone noto della *Excitatio*, il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 472.

³Qui Hothby richiama il segmento di una *excitatio* già parzialmente discussa in precedenza.

⁴Intendendo Hothby.

⁵Cfr. *Ritus canendi*, I, III 1, 1b: «Ubi, precor, a seculo fuit auditum, praeter a Marchetto, semitonium dyatonicum, enarmonicum et chromaticum?». Per il passo della *Musica practica*: FOSE, *The Musica Practica of Bartolomeo Ramos de Pareia* cit., p. 287.

⁶Albert Seay ha letto erroneamente «Legrensem» per «Legiensem» ingenerando una confusione sul nome del Gallico che si è a lungo propagata nella letteratura scientifica. In proposito, si ricorda che il territorio di Namur nel XV sec. dipendeva dalla diocesi di Liegi.

⁷Seay legge erroneamente *Sit*.

⁸Seay legge *ei*.

⁹Cfr. BOETH. *mus.* I, XVI (in ANICIUS MANLIUS TORQUATUS SEVERINUS BOETHIUS, *De institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii*, a cura di GODOFREDUS FRIEDLEIN, Lipsiae, B. G. Teubneri, 1867, p. 203).

¹⁰Mi riferisco all'uso del genitivo semplice («vocalulorum», «ipsarum rerum [...] reconditarum») per il complemento di limitazione o per quello di argomento (a seconda di come si interpreti il periodo): “spiegò che non aveva biasimato Marchetto in merito/quanto ai termini, ma in merito/quanto alle cose stesse che egli implicava erroneamente con quei termini”.

diverse del discorso (diretto, indiretto, citazione, etc.) ha evidentemente reso il lavoro ecdotico di Seay particolarmente ostico e le interpretazioni dei commentatori successivi diversificate e contraddittorie. Infatti, dividendosi sul senso da attribuire al termine *condiscipulus*¹, gli interpreti moderni hanno fornito una varietà di spiegazioni in merito al passo in questione.

Considerando che il prefisso *con-* è incontrovertibile indice di parità (nel prestigio sociale, nell'età anagrafica, etc.) e sottolineando il ruolo pubblico e formale del collegio dei *doctores*, Hughes ha collocato i due musicisti tra gli studenti laureandi dell'ateneo pavese negli anni 1462-1467, e identificato con certezza l'*opus* del Gallico con il *Ritus canendi*². L'ipotesi non regge per il semplice fatto che i membri dell'ordine semi-eremitico di s. Bruno non avevano il permesso di lasciare il *desertum* monastico per seguire i corsi delle università, e il *Ritus canendi* nella sua forma attuale è esplicitamente connotato dalla sua provenienza 'certosina'³. Il termine *condiscipulus* è stato però anche inteso nel senso lato di 'con-seguace', 'con-estimatore'. Haar e Nádas, optando per questa interpretazione, forniscono, nello stesso articolo e a distanza di poche righe, due diverse letture del passo citato: in prima battuta, infatti, riferiscono il sostantivo al comune interesse di Hothby e Giovanni Gallico per l'opera e il pensiero di Boezio⁴, salvo subito dopo implicare con la loro traduzione inglese che i due teorici fossero virtualmente 'condiscipoli' dello stesso Marchetto⁵.

A prescindere da una troppo rigida identificazione dell'*auctoritas* della quale Hothby e il Gallico sarebbero stati entrambi 'seguaci', è effettivamente possibile che il carmelitano abbia forzato la realtà storica dei suoi rapporti con il collega vallone al fine di incrinare quell'idea di perfetta comunità di intenti e vedute con Giovanni Gallico che Ramis de Pareja propagandava

¹Per il quale rimando a *Mittellateinisches Wörterbuch. Bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, 2 vol., München, Beck, vol. II, sp. 1258.

²«This paraphrase, and Hothby's reference to Johannes' work ('opus suum' can only refer to the treatise) suggest that Johannes was a fellow disciple of Hothby under the 'doctores' at the University of Pavia after the completion of *Ritus Canendi* (1462). Since Hothby was at Lucca from 1467, this must mean that Johannes was at Pavia as a classmate of Hothby, for an unspecified length of time between c. 1462 and 1467», in HUGHES, *The Ritus canendi vetustissimus et novus* cit., p. 10. Maggiore cautela è espressa in merito da BONNIE J. BLACKBURN, «s.v. HOTHBY, John», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 11, p. 750-751.

³Sul rapporto tra certosini e università, fondamentali gli elementi forniti da DIETER MERTENS, «Kartäuser-Professoren», in *Die Kartäuser in Österreich*, a cura di JAMES HOGG, Salzburg, Inst. für Anglistik und Amerikanistik, Univ. Salzburg, 1981, p. 75-87. Il divieto di immatricolazione all'università per i certosini è sancito dal Capitolo generale del 1335 (ivi, p. 76).

⁴«Hothby refers to Gallicus as "condiscipulus"; he probably did not mean that they were fellow students but rather that they shared a common devotion to Boethian doctrine», in JOHN NÁDAS, «Johannes de Anglia (John Hothby). Notes on His Career in Italy», *Acta Musicologica*, 79, 2 (2007), p. 291-358, p. 304

⁵«You [Ramos] have not correctly understood my fellow student [of Marchettus, mentioned just previously], Johannes of Liège» (ivi, p. 339). La traduzione del passo, in realtà, è insufficiente ed erronea, poiché si arresta arbitrariamente al predicato *comprobatum iri*.

nella sua *Musica practica*. Lo spagnolo, infatti, aveva più volte insistito su una presunta continuità delle sue con le teorie del *Ritus canendi*, quasi a volersi intestare l'eredità intellettuale di Giovanni Gallico. In questo senso, associarsi a quest'ultimo in un più antico e intimo con-discepolato potrebbe rappresentare un tassello della strategia argomentativa e polemica di Hothby. Non ci sono ragioni, però, per mettere in dubbio il resoconto dell'inglese nella sua interezza: i dettagli che farciscono il suo racconto, generando quella peculiare pesantezza e irregolarità del periodo linguistico, sono tutti pregnanti, e possono essere logicamente collegati e giustificati in un unico e coerente quadro storico. Per questo motivo, pare opportuno prendere seriamente in esame la possibilità che Giovanni Gallico e John Hothby si siano effettivamente incontrati all'Università di Pavia, ipotesi da vagliare con una disamina puntuale delle affermazioni del carmelita.

Hothby riporta, per comodità di lettura, un passo della *Musica practica* che egli ha già in precedenza commentato; il suo tono, in questa circostanza, si fa particolarmente aspro ed emerge un certo risentimento personale («Pergis iterum meum honorem carpens»). All'origine della disputa la diretta, feroce critica di Ramis alla distinzione tra semitono naturale, molle e duro dell'inglese¹: il pragmatismo dello spagnolo rifiutava, infatti, una differenziazione terminologica per un intervallo musicale che si presentava identico, della stessa specie, in ciascuna delle tre *proprietas* esacordali, naturale, dura e molle. Non così Hothby, che, guardando con deferenza e aderendo convintamente ai fondamentali della lezione medievale post-guidoniana, trovava del tutto legittimo distinguere il semitono sulla scorta della sua posizione e funzione all'interno del sistema della solmisazione e delle *proprietas*². Sulla scorta di questa tripartizione, Ramis aveva associato Hothby a Marchetto da Padova, con chiaro intento spregiativo («quis unquam audivit ab aliquo vero doctore triplex esse semitonium, nisi ab isto Marchetista»). Lo spagnolo faceva leva sulla fama contraddittoria di Marchetto: le opere del padovano, *Lucidarium* e *Pomerium*, erano infatti largamente diffuse e frequentemente copiate nel XV sec., benché spesso criticate dai teorici contemporanei per la loro indipendenza e alterità rispetto alla norma boeziana. Lo stesso Giovanni

¹«Sed frater Johannes Ottobi anglicus carmelita, qui semitonium durum ponit et molle atque naturale, longe peius cognovit», in FOSE, *The Musica Practica of Bartolomeo Ramos de Pareia* cit., p. 287. Il comparativo «peius» si riferisce al Giovanni da San Domenico, maestro in teologia, precedentemente nominato e blandamente criticato dal Ramis («Absurdum certe est in musica differentiam inter voces b duri et b mollis aut naturae ponere, quod frater Johannes de Sancto Dominico, magister in theologia, conatus est affirmare. Verum quia librum nullum composuit, nihil de eo dicendum»).

²Sull'orientamento teorico musicale di Hothby si veda REANEY, «The Musical Theory of John Hothby» cit. e ora BENJAMIN BRAND, «A Medieval Scholasticus and Renaissance Choirmaster. A Portrait of John Hothby at Lucca», *Renaissance Quarterly*, 63, 3 (2010), p. 754-806. Effettivamente, la linea di difesa di Hothby non mira a dimostrare una differenza per natura dei semitoni, ma soltanto la loro diversa qualità accidentale a seconda che siano inseriti in un *deductio* naturale, dura o molle.

Gallico, nel *Ritus canendi*, si profondeva in numerose e particolareggiate critiche a Marchetto, specialmente per l'uso delle espressioni *semitonium diatonicum*, *semitonium chromaticum* e *semitonium enharmonicum*, desunte arbitrariamente dalla terminologia boeziana della divisione in generi, diatonico, appunto, cromatico ed enarmonico, del tetracordo: «Legerat [sc. Marchettus] enim in *Musica* Boetii de tribus generibus melorum et putavit esse vocabula tetracordorum nomina trium semitoniorum»¹. Proprio a questa critica del Gallico si riferisce Ramis de Pareja quando scrive «de eo [sc. Hothby] dicere quod frater Johannes cartusiensis de Marcheto dicere solitus [...]»; la sua citazione dal *Ritus canendi*, però, è imprecisa. Riporto a sinistra il testo originale del *Ritus canendi* (I, III 1, 1b), a destra la citazione della *Musica practica* (I, II, VI²):

<p>Ubi, precor, a seculo fuit auditum, praeter a Marchetto, semitonium dyatonicum, enarmonicum et chromaticum?</p>	<p>«A seculo non est auditum triplex ponere semitonium [...]», quia, ut ait, «quis umquam audivit ab aliquo vero doctore triplex esse semitonium, nisi ab isto Marchetista?»</p>
--	--

Dal momento che la citazione, rispetto all'originale, aggiunge alcuni elementi ridondanti e pleonastici («non est auditum» e «unquam audivit», «triplex ponere» e «triplex esse»), pare che Ramis nell'atto di citare il Gallico stesse facendo affidamento soltanto sulla propria memoria, senza effettuare il controllo sul testo. È però significativo – perché non riconducibile ad una banale svista – che lo spagnolo sostituisca «a Marchetto» con «ab isto Marchetista». Qui, infatti, è scientemente e strumentalmente impiegato per generare il neologismo *Marchet-ista* il suffisso *-ista*; tale suffisso, già operativo nella scuola e nell'università medievali³, ricompare nel Quattrocento con una nuova connotazione denigratoria e polemica, forse sull'esempio dell'uso, anch'esso negativo, di *Guidonista* riscontrabile nella *Nova musica* di Iohannes Ciconia⁴. Con questa sostituzione, Ramis modifica sensibilmente l'intenzione

¹Ecco l'intero brano, tratto da I, III 1, 1-b: «His ita rite peractis, ac quindecim phylosophorum cordis in unum collectis et in solo dyatonico genere dispositis, ad tonos, tropos sive modos arbitror festinandum, in quibus utique tota quam tractare promisi superius consistit huius artis practica. Declaratis prius videlicet aliis duobus modulandi generibus, quae quid sint aut unquam fuerint, etsi totaliter Marchettus ignoraverit, velle tria tamen distinguere contra naturam semitonia iuxta triplex modulandi genus non erubuit. Legerat enim in *Musica* Boetii de tribus generibus melorum et putavit esse vocabula tetracordorum nomina trium semitoniorum. Ubi, precor, a seculo fuit auditum, praeter a Marchetto, semitonium dyatonicum, enarmonicum et chromaticum?».

²FoSE, *The Musica Practica of Bartolomeo Ramos de Pareia* cit., p. 287.

³Celebri le derivazioni *auctorista* e *humanista*: BILLANOVICH, «Auctorista, humanista, orator» cit., vol. II.

⁴Vedi JOHANNES CICONIA, *Nova musica and De proportionibus*, cur. e trad. da OLIVER B. ELLSWORTH, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993, p. 88, 208. Sull'impiego di questa e altre simili etichette: GIACOMO PIRANI, «Guidonista, Marchettista, Hothbista, Gaphurista. Maestri e auctores nell'insegnamento musicale tra Medioevo e Rinascimento», in *Atti del convegno*

delle parole del Gallico, trasferendo il loro obbiettivo polemico da Marchetto al *Marchetista*, cioè Hothby, e fa conseguentemente del Gallico una vittima della strategia linguistico-retorica e delle finalità argomentative della *Musica practica*.

L'accusa di 'marchettismo' e la mistificazione della voce del Gallico spiegano la risposta accorata di Hothby e il suo riferirsi, in prima istanza, al rapporto di personale stima e amicizia che lo legava al vallone. Accumulando un sovrabbondante numero di elementi atti ad identificare il teorico di Namur («meum condiscipulum», «dominum», «Iohannem Legiensem», «eundenque cartusiensem»), Hothby sembra appunto voler dimostrare l'intimità delle sue relazioni col Gallico. Risalta in particolare la distinzione tra Giovanni 'di Liegi' e 'certosino', che potrebbe marcare due distinti momenti della vita del Gallico, prima e dopo la *professio* monastica, ed essere strumentale, nella strategia di Hothby, per affermare che l'amicizia col musico precedeva temporalmente l'ingresso di quello stesso in certosa. L'ipotesi è rafforzata dal fatto che Ramis, avendo soltanto una conoscenza indiretta di Giovanni Gallico attraverso il *Ritus canendi*, si riferisca sempre a lui come 'certosino', e non sia al corrente dei suoi trascorsi¹.

A questo punto, Hothby introduce il resoconto, anche questo fiorito di numerosi e più o meno significativi dettagli, di un episodio avvenuto a Pavia («quae Ticinum olim appellabatur»), quando Giovanni Gallico si era recato allo *Studium* perché la sua opera venisse approvata dai dottori («volens opus suum a doctoribus comprobatur iri»). In quella circostanza, dopo aver ottenuto quanto desiderava («cum ea quae optabat assequutus est»), il Gallico avrebbe interloquuto pubblicamente («coram») col medesimo Hothby, forse in un contesto formale, pronunciando un discorso già preparato («oratione sua»). Con questo, il Gallico assicurava l'inglese che non aveva criticato la terminologia di Marchetto, bensì la natura stessa dei suoi peculiari concetti («exposuit [...] non reprehendisse Marchetum vocabulorum sed ipsarum rerum ab eodem sub illis falso reconditarum»); anzi, aggiungeva di considerare accettabile («in hoc loco nihil dixissem») l'uso di *semitonium diatonicum*, *cromaticum* ed *enharmonicum*, dal momento che il significato generico e inclusivo di semitono, secondo la testimonianza di Boezio, è semplicemente «quod ad integritatem [sc. toni] usque non pervenit». Di qui in avanti, Hothby riprende le fila del discorso teorico musicale, illustrando con argomentazioni di ordine logico-aristotelico la triplicità del semitono, che per il teorico non ricalca una differenza *in essentia*, ma le diverse 'qualità accidentali' dell'intervallo: «Accidentalis autem eorum figura multiplex et diversa necesse est videatur, cum discreta sint et inter se divisa atque ita

"Celui qui parle, c'est aussi important! Forme e declinazioni della funzione-autore tra linguistica, filologia e letteratura", Udine-Trieste, 24-26 marzo 2021, Trieste, EUT. In corso di stampa.

¹Come ho sostenuto in altra sede, potrebbe essere stato lo stesso Niccolò Burzio a far conoscere a Ramis l'opera del maestro: PIRANI, *Il Florum libellus* cit., p. 36-37.

nominibus variis appellantur»¹.

Quanto alle *ipsae res* cadute sotto la censura di Giovanni Gallico, è facile individuarvi le tre dimensioni del semitono proposte da Marchetto. Frutto di una riflessione assolutamente originale e anticonformista, e di una visione dei suoni come dimensioni e non come rapporti matematici, il maestro padovano aveva diviso il tono in cinque parti ineguali, ma chiamate parimenti *dieses*, selezionando, poi, tre diverse misure del semitono a seconda del numero di *dieses* implicate. Otteneva così innanzitutto un semitono 'enarmonico' di due *dieses* e uno 'diatonico' di tre, che corrispondevano funzionalmente, ma non matematicamente, al semitono minore (*limma*) e maggiore (*apothome*) boeziani, e un semitono 'cromatico' di quattro *dieses*, di cui Marchetto proponeva l'impiego nel contrappunto per alterare le consonanze imperfette tendenti alle relative perfette². Possiamo farci un'idea esatta della confutazione del Gallico leggendo i capitoli I e II del terzo libro della prima parte del *Ritus canendi*. Lì il vallone rifiuta la divisione del tono di Marchetto riaffermando quella boeziana in due semitoni ineguali, minore o *limma* e maggiore o *apothome*, differenti tra loro per un solo *comma*. Tale divisione, afferma il teorico, è quella ancestrale che «[n]atura nanque viros ab antiquo peritissimos edocuit». Il *limma*, a sua volta, può essere diviso, in linea teorica ma non pratica («Nam etsi dyeses in monocordo resonare possent, humana voce tamen proferri nequibant»), in due *dieses*; così facendo si distinguono all'interno del tono intero cinque particelle, quattro *dieses* e un *comma*, ma in termini pratici hanno una dimensione apprezzabile e sono realisticamente utilizzabili soltanto i due semitoni maggiore e minore. Ironicamente, il Gallico riconosce che Marchetto era erroneamente nel giusto («errando veraciter non erravit») a sostenere che il suo semitono diatonico fosse di due *dieses*; errava però completamente «appellando magis enarmonicum quam dyatonicum aut cromaticum; nam [...] unum est et idem in omni genere minus semitonium»³.

Dal confronto col testo del *Ritus canendi*, il resoconto di Hothby risulta dunque almeno in parte affidabile. Innanzitutto corrisponde la distinzione logica tra oggetto e nome, poiché obbiettivo degli strali del Gallico non è, se non in prima battuta, la terminologia scelta da Marchetto e che per il vallone è ingiustificatamente desunta dalla teoria dei generi del tetracordo, mentre

¹E immediatamente prima: «Quis nam bonorum et sanae mentis semitonium ex mollioribus coaptatum vocibus potuit non molle appellare? Non domus ex candida materia structa canda vocatur domus? Eodemque modo vas ex argento confectum, necesse est argenteum vocari? Idque eius genus reliqua. In dialecticis quoque non ex falsis silgismum dicunt, falsum consequi. Et ex locis quoque topicis topicum? Quid multa? Quamvis haec tria semitonia tum specie unum sunt, cum forma eorum superterdecupartiens ducentas quadregesimas tertias sit proportio, quemadmodum ostensum est», in OCTOBIUS, *Tres tractatuli* cit., p. 46-47.

²La teoria marchettiana del semitono è magistralmente esposta in JAN W. HERLINGER, «Marchetto's Division of the Whole Tone», *Journal of the American Musicological Society*, 34, 2 (1981), p. 193-216.

³I, III 2, 2.

al fondo della questione c'è piuttosto la divisione del tono in cinque parti e la diversificazione di tre semitoni in base alla loro effettiva dimensione. Con ciò, la distinzione 'per accidente' di Hothby tra semitono naturale, duro e molle, nel *Ritus canendi* non è neanche vagamente adombrata, e può emergere il sospetto che le parole del Gallico, così accuratamente riportate da Hothby probabilmente a distanza di decenni, siano frutto di un rifacimento, almeno in parte, fantasioso.

Per quanto riguarda la collocazione temporale dell'incontro tra Hothby e il Gallico, non si possono che formulare alcune ipotesi. John Hothby è stato solo provvisoriamente identificato con un monaco residente nel Carmelo di Oxford nel 1451, mentre è stata contraddetta l'unica testimonianza che lo riconducesse tra gli studenti dell'ateneo oxoniense¹; ma in una petizione dei canonici di San Martino al Consiglio Generale del Comune di Lucca, datata 20 febbraio 1469, l'inglese, già *magiscolus* della scuola cattedrale, viene chiamato «lector in sacra theologia», a dimostrazione dei suoi trascorsi universitari presso una facoltà di teologia². Purtroppo, non c'è documento che confermi se e dove Hothby abbia compiuto i suoi studi e se, eventualmente, abbia conseguito i gradi accademici; nessun elemento, inoltre, lo riconduce con certezza alla sede pavese, giacché quasi del tutto ignote rimangono le tappe e i tempi di quel lungo viaggio per l'Europa continentale e insulare che Hothby effettuò prima di accettare l'incarico a Lucca nel 1467³. Il *tête-à-tête* con il Gallico, però, deve quasi certamente precedere il 1462 e, probabilmente, anche il 1455, come dimostrerebbero alcuni inediti documenti relativi alle certose di Mantova e Parma che si illustrano nel prossimo paragrafo. Tenendo presenti età e percorsi – storicamente accertati o ipoteticamente ricostruiti – dei due musicografi, sembrerebbe plausibile che si siano incontrati a Pavia negli anni Quaranta o nei primissimi anni Cinquanta del Quattrocento.

Ciò che inoltre resta in larga parte oscuro è la natura del coinvolgimento del Gallico con l'Università di Pavia, che alcuni commentatori, come si è visto, hanno interpretato come un regolare corso di studi terminato nella discussione delle tesi di fronte ai membri del Collegio dei dottori. A seguito della

¹BLACKBURN, *s.v. HOTHBY*, *John* cit.

²Archivio di Stato di Lucca, Consiglio Generale, 19, 474-475. Il documento è edito in BENJAMIN BRAND, «John Hothby and the cult of st Regulus at Lucca», *Early Music History*, 27 (2008), p. 1-45, p. 41-42. Sulla vicenda nel suo complesso si veda anche BRAND, «A Medieval Scholasticus and Renaissance Choirmaster» cit.

³Leggo dall'*Epistola*: «Voy lo cognoscerete in Firenze medesma per consuetudine di diducendo anni e piu, perche in omni convitto overo colegio di preti o frati si dice: tal canto o per B molle o per B quadro o per natura si canta, e cosi per tuta Italia e Alamania e Galia e per la Britania maggiore, perche io son stato per tuto e anchora per la Spagna [...]», in OCTOBUS, *Tres tractatuli* cit., p. 79. Per quanto concerne una possibile residenza di Hothby a Pavia, Simona Negruzzo, che ringrazio, mi ha gentilmente comunicato di non aver individuato il profilo dell'inglese tra quelli degli studenti e docenti della *Facultas Theologiae* di Pavia. Sulla storia e sull'organizzazione di questo ente richiamo qui SIMONA NEGRUZZO, «La *Facultas Theologiae*», in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, a cura di DARIO MANTOVANI, Milano, Cisalpino, 2012, p. 609-630.

consultazione dei principali registi di documenti, non è però stato possibile individuare la matricola del Gallico, aprendo la questione se il musicografo fosse effettivamente o meno un docente o uno studente dell'ateneo pavese¹. Il pur lacunoso e forse distorto resoconto dell'Hothby lascerebbe piuttosto intendere che il Gallico – né in qualità di studente né in quella di professore – si fosse recato a Pavia per un'occasione specifica, desideroso di ottenere una qualche sorta di approvazione dei docenti dello *studium* («volens opus suum comprobatum iri»); se è vero, infatti, che i termini *comprobare/comprobatio* rimandano immediatamente al conseguimento dell'esame di laurea (come sinonimi, nel lessico universitario, dei più comuni *approbare/approbatio*²), è possibile che l'esame sostenuto dal Gallico avesse un minor grado di formalità e che per questo motivo non abbia lasciato traccia nella documentazione a differenza di altri eventi pubblici, come, ad esempio, l'esame finale pubblico o privato, cui è collegato appunto lo strumento di laurea, o le periodiche prelezioni e prolusioni accademiche.

¹I rotuli pavesi, già consultati da ALFONSO CORRADI (a cura di), *Memorie e documenti per la storia dell'Università di Pavia e degli uomini più illustri che v'insegnarono*, Pavia, Stab. Tip. Successori Bizzoni, 1877-1878, sono stati editi fino all'anno 1449 da RODOLFO MAIocchi (a cura di), *Codice diplomatico dell'Università di Pavia*, Pavia, Premiata Tipografia Successori Fratelli Fusi, 1905-1915. Il resto del secolo è coperto dai documenti conservati in Archivio di Stato di Pavia, Università, Acta Studii Ticinensis, cartt. 20-23 e Archivio di Stato di Milano, Studi, p.a., 390, editi, insieme a svariati strumenti di laurea, in AGOSTINO SOTTILI et al. (a cura di), *Documenti per la storia dell'Università di Pavia nella seconda metà del '400*, 3 vol., Bologna, Cisalpino, 1994-2010 e AGOSTINO SOTTILI (a cura di), *Lauree pavesi nella seconda metà del '400*, 3 vol., Milano, Cisalpino-Istituto editoriale universitario, 1995-2008. Manca invece per il sec. XV la documentazione delle singole *nationes*, poiché a Pavia l'istituzione formalizzata dei collegi nazionali si sarebbe imposta solo dalla prima metà del secolo seguente: PAOLO ROSSO, «Professori, studenti e *nationes*», in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, a cura di DARIO MANTOVANI, Milano, Cisalpino, 2012, p. 383-414, p. 406-408.

²Cfr. MARIKEN TEEUWEN, *The vocabulary of intellectual life in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 271, nota 239.

Monaco certosino tra Mantova e Parma

Dopo aver lasciato la scuola di Vittorino e, in seguito, le aule pavesi, Giovanni Gallico entrò nell'Ordine certosino. La professione monastica del Gallico è un elemento biografico già noto a filologi e musicologi grazie alla testimonianza trasmessa dai paragrafi autobiografici del *Ritus canendi* («Mantua tamen Ytaliæ civitas indignum Cartusiæ monachum»¹) e ad altri passi in cui l'autore evoca gli ambienti della certosa; tale elemento, però, non aveva finora trovato conferma documentale. Lo spoglio della documentazione archivistica rivela ora la permanenza di Giovanni Gallico in due certose italiane, quella di Mantova e quella di Parma, validando così le affermazioni del teorico. La ricerca d'archivio ha fatto inoltre emergere i profili delle due istituzioni, fino ad oggi largamente oscuri, le cui caratteristiche – fisico-spaziali, ma anche culturali e spirituali – contribuiscono in maniera decisiva a delineare la figura di Giovanni Gallico e a contestualizzare la sua opera.

Notizie sulla casa mantovana

L'indagine presso l'Archivio di Stato di Mantova arricchisce il numero delle testimonianze sulla certosa fondata per volere di Francesco I Gonzaga, da una parte gettando una luce sulla sua istituzione e sui suoi primi sviluppi, ed escludendo, dall'altra, alcune narrazioni inveterate ma prive di fondamento². La storia raccolta negli *Annales ecclesiastici* del Baronio e poi ripresa dal Tromby, che vuole l'edificazione dei tre cenobi mantovani di Santa Maria delle Grazie, di Santa Maria degli Angeli e della Santissima Trinità come soluzione di un voto espresso da Francesco Gonzaga prima dell'insperata

¹*Præfatio* 2a.

²Sulla casa mantovana la letteratura, antica e moderna, è assai scarsa. Spicca un manoscritto settecentesco conservato nel fondo *Corporazioni religiose soppresse* dell'Archivio di Stato di Mantova, vol. 159. L'opera, dedicata nel 1753 al padre della certosa dom Benedetto Fantoni, è intitolata *Prontuario della Certosa di Mantova, ovvero Apparato Universale delle ragioni della stessa competenti, desunte dai rispettivi recapiti, in quest'opera epilogati e ristretti*. Anche se il testo risponde ad esigenze interne alla comunità certosina e risente del punto di vista degli stessi monaci nella selezione, presentazione e riflessione circa i fatti e i documenti, nondimeno rappresenta un utile strumento per verificare l'integrità dell'archivio della certosa, confluito nell'Archivio Gonzaga dell'attuale Archivio di Stato di Mantova (rubrica P. *Materie ecclesiastiche*, b. 3324, fasc. 18). Quanto alla letteratura moderna, gli unici scritti che possano legittimamente rientrare in una bibliografia scientifica sull'argomento, poiché fondati su una conoscenza di prima mano dei fondi archivistici, sono quelli di Stefano L'Occaso: STEFANO L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento, 1382-1459*, Mantova, Arcari, 2005 e STEFANO L'OCCASO, «La Certosa della Santissima Trinità», *Quaderni di San Lorenzo*, 12 (2014), p. 75-89. Si segnala, benché dipendente in larga misura da fonti indirette e non sempre limpida nel rimando alla documentazione, anche la scheda di Giovanni Vareschi per il *Monasticon Cartusiense*: SILVIO CHIABERTO (a cura di), *Monasticon Cartusiense. Band IV, Pars III: Lombardia propinquior*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, p. 433-476.

vittoria sulle truppe milanesi (ci si riferisce, evidentemente ma non espressamente, alla battaglia di Governolo della fine d'agosto 1397)¹ serve tuttalpiù a ricordare come la certosa mantovana non sia nata per spontanea filiazione (come nel caso delle certose tedesche, le più numerose, prolifiche e culturalmente vivaci del XIV e del XV sec.), ma per volontà principesca e per emulazione del patronato visconteo sulla certosa di Pavia. Infatti, la bolla di Bonifacio IX datata 20 aprile 1395 (ASMn, Archivio Gonzaga, b. 3324, fasc. 18, n. 1) è una risposta alla richiesta avanzata da Francesco Gonzaga di assegnare ai certosini «domus et ecclesia s.ti Matthei in faytto»², e sconfessa la leggenda divulgata dal Tromby, dimostrando che l'interesse gonzaghesco per la fondazione di una casa mantovana dell'Ordine certosino predata la guerra con Milano. Nella bolla si specifica che

extra muros Mantuanos et portam Fullorum³ est quedam domus sub vocabulo sancti Mathei alias sancti Mafei situata Ordinis sancti Marci de Mantua in qua ad presens unus decrepitus et alter non iuvenis fratres et tres sorores vetule dicti ordinis degunt ipseque Franciscus eandem domum ad Ordinem cartusiensem ad quem gerit specialis devotionis affectum transferri desiderat [...]. Nos [...] committimus et mandamus quatinus assignata prius per dictum Franciscum pro

¹BENEDETTO TROMBY, *Storia critico-cronologica diplomatica del patriarca S. Brunone e del suo ordine Cartusiano. In cui si contiene l'origine, i progressi, ed ogni altro avvenimento monastico, o secolare, ch'ebbe qualche rapporto col medesimo*, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1773-1779, vol. VII, p. 223-224: «Or mentre l'esercito del Visconte sotto la condotta di Giovanni Jacopo del Verme era già pervenuto a lato della Rocca così detta Curtatori [*recte* Curtatoni] presso poco più di una lega la memorata Città, si risolvè al Gonzaga tuttochè poco preparato uscirgli co' suoi all'incontro per dargli battaglia. Ma prima propose di voler fondare tre Monasteri de' Religiosi, qualor cavato da quel mal passo ottenuta n'avesse la vittoria, come seguì l'anno 1397. In adempimento adunque di sue promesse, edificò egli vivente l'uno dedicato alla Santissima Vergine delle Grazie di là della Rocca, in dove stava accampato l'esercito nimico, che diedelo a' Reverendi Padri Minori dell'Osservanza ad abitare. Quando poi pensava di tirare avanti per gli altri due già designati in certi scelti siti, quasi altrettanti Baloardi del suo Stato da difendersi coll'assidue orazioni de' Reverendi Padri Domenicani e Certosini designati a doversi rispettivamente introdurre, eccochè venne morte, e ruppe il bel disegno. [...] Lasciò Francesco per testamento disposto a Giovanni Francesco suo figlio e primo Marchese che dovesse subito erger gli altri due Monasteri divisati, ne' luoghi stabiliti; conforme ben tosto dopo la di lui morte procurò puntualmente di eseguire». Sulle vicende della guerra tra Milano e Mantova, che raggiunsero l'apice durante l'assedio di Governolo, FRANCESCO COGNASSO, «Il Ducato visconteo da Gian Galeazzo a Filippo Maria», in *Storia di Milano. VI. Il Ducato visconteo e la Repubblica ambrosiana (1392-1450)*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1955, p. 1-383, p. 32-35; MICHAEL E. MALLETT, «S.V. DAL VERME, Iacopo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1986, vol. 32.

²Notizie su questo istituto, che sorgeva in località Migliaretto, in L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova* cit., p. 278-279.

³L'edificazione di questa porta risalente al 1240 è ricordata nel *Breve chronicon Mantuanum* edito in CARLO D'ARCO, «Breve chronicon Mantuanum ab an. 1095 ad an. 1299 anonymi auctoris», *Archivio Storico Italiano*, 1, 1 (1855), p. 22-57, p. 35. La porta è menzionata anche in una donazione del 1436 al monastero di S. Chiara (anch'esso in località Migliaretto) da parte di Gianfrancesco Gonzaga: Milano, Archivio di Stato, Diplomi e Dispacci sovrani Mantova 1, n.16.

uno priore et integro conventu fratrum prefati Ordinis cartusiensis ac decenti numero ministrorum dote sufficienti de qua prior et conventus ac ministri huiusmodi congrue sustentari et incumbentia onera valeant [...].¹

Il documento attesta la crisi di professioni nell'Ordine Regolare dei Canonici di San Marco, una *religio* sorta in Mantova per l'iniziativa di un certo Alberto agli inizi del XIII sec.². Il papa accoglie la richiesta del capitano Francesco di trasferire ai certosini il sito di San Matteo, ma solo con la garanzia che il Gonzaga versi una somma sufficiente al sostentamento della comunità subentrante. La situazione non trova subito adeguata risoluzione, se nel 1401 è inviata dalla cancelleria pontificia una nuova bolla di Bonifacio IX «de ecclesiis sanctorum Bartholomei et Maphei commutandis in novos ordines scilicet sancti Pauli P(rimi) Heremite vel Cartusiensis vel sancti Augustini»³, da dove risulta che Francesco accoglieva la possibilità di assegnare San Bartolomeo e San Matteo tanto ai certosini, quanto a paolini, olivetani e agostiniani. La supposizione è confermata da un lettera di Francesco al cappellano Giacomo da Fossato e ricordata da Stefano L'Occaso: «de loco Sancti Bartholomei extra muros Mantue complacere nobis velet [*sic*] pro reducendo ipsum ad Ordinem cartusiensem, vel Sancti Pauli Primi Heremiti, sive Montis Oliveti»⁴. Ma San Bartolomeo non sarebbe finita in mano ai certosini, bensì ai canonici lateranensi⁵.

A L'Occaso si deve il rinvenimento tra le registrazioni notarili del documento di nomina dei commissari alla fondazione della certosa, datato 1408⁶. L'anno corrisponde a quello del versamento di 15.000 ducati d'oro e varie proprietà nella zona di Castelnuovo al certosino Nicola da Padula per volontà testamentaria di Francesco Gonzaga⁷. Castelnuovo è località prossima a Curtatone⁸, sulla strada per Cremona, ed è interna al 'serraglio' mantovano, il sistema difensivo naturale-artificiale della città.

¹Nella trascrizione di questo come degli altri documenti sono state preservate le peculiarità ortografiche del testo. Si è intervenuto soltanto per regolarizzare l'uso delle maiuscole e modernizzare quello della punteggiatura.

²GIUSEPPE GARDONI, ««Domus seu religio». Contributo allo studio della congregazione dei canonici di San Marco nella Mantova comunale», *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, 59, 1 (2005), p. 13-39.

³Leggo *a tergo* di ASMn, Archivio Gonzaga, b. 3324, fasc. 18, n. 2.

⁴Leggo da L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova* cit., p. 256-257. Per la lettera: ASMn, Archivio Gonzaga, b. 2881, libro 5, c. 28v, n. 221.

⁵Cfr. *ivi*, p. 257, n. 153.

⁶Cfr. *ibidem*. Per il documento: ASMn, Registrazioni notarili, 1408, II semestre, f. 15v.

⁷Si veda in proposito *ibidem*; L'OCCASO, «La Certosa della Santissima Trinità» cit., p. 75-76. L'Occaso rimanda a ASMn, Pergamene, b. 221, 1408; ASMn, Registrazioni notarili, 1408, II semestre, f. 15v; oltre a ASMn, Corporazioni Religiose Soppresse, b. 159, p. 2 e sgg. (ovverosia il *Prontuario della certosa di Mantova* di cui sopra).

⁸Da cui il Tromby: «di qua del luogo accennato Curtatori [*sic*] più verso Mantova il primo cui stimossi dare incominciamento fu quello [monastero] della Certosa sotto il titolo della Santissima Trinità», in ТРОМБЫ, *Storia critico-cronologica diplomatica* cit., p. 224.

Prima gli sforzi diplomatici, poi la cospicua donazione del Gonzaga dimostrano la natura peculiare della casa mantovana quale fondazione 'principesca', caratteristica che la poneva in apparente contrasto con l'antica ispirazione delle comunità certosine alla solitudine e alla separatezza dal mondo, e con l'abitudine inveterata di permettere e anzi favorire una disseminazione spontanea delle nuove fondazioni¹. L'incrinatura della primigenia vocazione certosina all'indipendenza e all'auto-sostentamento è però un fenomeno ampiamente testimoniato nella fase di massima vivacità ed espansione dell'Ordine tra XIV e XV sec., e che trova la sua più evidente manifestazione – muovendo dal territorio mantovano a quello del ducato milanese – nella fondazione 'viscontea' delle certose lombarde di Garegnano (1349) e Pavia (1396)². È possibile che proprio in parallelo o meglio di conseguenza al patronato visconteo su Garegnano e Pavia, anche i Gonzaga, antagonisti politici del più vasto potere regionale milanese, concepissero l'opportunità di istituire nel loro territorio una casa dell'Ordine certosino³.

Fu dato quindi a Nicola da Padula l'incarico di reggere la neo-istituita certosa della Santissima Trinità di Mantova nei suoi primi anni, anche se subito il priore avrebbe indicato in un tale Bonaventura *de Prendilaquis* di Verona il «sindicum, autorem, factorem et procuratorem specialem in omnibus suis placitis, litibus et questionibus»⁴. Del tutto infondata l'affermazione dello Schwengel secondo la quale il monastero sarebbe stato inizialmente posto sotto la guida di Niccolò Albergati, poiché il futuro cardinale era già dal 1407 priore della certosa bolognese di San Girolamo di Casara⁵. Emerge

¹Attitudine che aveva reso evidentemente precaria l'espansione dell'Ordine, come dimostrano fallimenti e difficoltà innumerevoli incontrati dalle nuove fondazioni, benché ne salvaguardasse autonomia e principi di vita. Esempio il caso, accuratamente studiato, del Piemonte: PAOLA GUGLIEMOTTI, «Le origini delle certose di Pesio, Casotto e Losa-Montebenedetto», in *Certosini e cistercensi in Italia: (secoli XII - XV); atti del convegno, Cuneo, Chiesa Pesio, Rocca de' Baldi, giovedì 23 - domenica 26 settembre 1999*, a cura di RINALDO COMBA e GRADO GIOVANNI MERLO, Cuneo, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, p. 157-183. Oltre a ciò, si segnala anche l'estraneità della casa di Mantova da quel contesto selvaggio e inospitale che doveva contraddistinguere i luoghi dell'eremitaggio certosino. Castelnuovo infatti dista qualche chilometro dalla città, ma rimane un luogo difendibile, protetto, certamente non inospitale.

²Una relazione, quella tra certosini e potere ducale illustrata da ELISABETTA CANOBBIO, «Aspetti della presenza certosina e cistercense nel dominio visconteo-sforzesco», in *Certosini e cistercensi in Italia: (secoli XII - XV). Atti del convegno, Cuneo, Chiesa Pesio, Rocca de' Baldi, giovedì 23 - domenica 26 settembre 1999*, a cura di RINALDO COMBA e GRADO GIOVANNI MERLO, Cuneo, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, p. 475-505.

³La fondazione 'principesca' delle certose italiane non riguarda solo la Lombardia, è infatti anche il caso delle *domus* napoletana, edificata da Carlo d'Angio nel 1325, e ferrarese, voluta da Borso d'Este nel 1452.

⁴ASMn, Registros notarili, 1408, sem. II, f. 204v.

⁵Cfr. PIERGIORGIO ROCCHI, *I priori nella certosa di S. Girolamo della Casara di Bologna*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2006. Per lo Schwengel: GEORGIUS VALENTINUS SCHWENGEL, *Propago sacri Ordinis Cartusienis per Italiam: British Library London Add. Ms. 17087*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 1982.

però ora dagli obituari della Grande Chartreuse la notizia che Ugo *de Vienna*, morto nel 1412, era stato *rector* della nuova fondazione mantovana:

1412. Domnus Hugo de Vienna olim Prior Domus prope Papiam et *rector novae plantationis prope Mantuam* pro quibus fiat unum tricenarium per totum ordinem.¹

Tale Ugo va identificato con Ugo Costa *de Vienna*, il terzo priore di Pavia². Il rettore, temporaneamente a capo della comunità certosina in sostituzione del priore, era indicato dal visitatore in attesa della conferma del priorato da parte del Capitolo Generale della Grande Chartreuse. Come nel caso del Costa a Mantova, i rettori erano usualmente incaricati di sovrintendere alle fasi iniziali delle nuove fondazioni. Per quanto concerne la cronologia mantovana, la morte del rettore Costa nel 1412 stabilisce il *terminus ante quem*, ma sicuramente da retrodatare ulteriormente, dell'incarico di Nicola da Padula nella casa di Castelnuovo.

Posta la prima pietra nel 1408, il cenobio fu consacrato soltanto nel 1448, stando alla cronaca dell'Amadei³. Poiché la certosa fu soppressa nel 1782 in ottemperanza ai nuovi regolamenti giuseppini sugli ordini religiosi e fu quindi demolita scomparendo quasi del tutto⁴, un'immagine piuttosto precisa delle sue dimensioni e forme può fondarsi sulla descrizione del complesso allegata all'inventario generale di soppressione del 2 gennaio 1783 (ASMn, Corporazioni religiose soppresse, Demaniali e Uniti, II serie, b. 52), già opportunamente trascritto da Vareschi⁵. Vi è poi una vista tardo secentesca della certosa di Mantova, un dipinto ad olio di autore ignoto conservato presso il Musée de La Grande Chartreuse⁶. Tale dipinto, sul quale è stato poi esemplato il disegno che arricchisce la scheda delle *Maisons*⁷, non ha però nessuna somiglianza con la più verosimile piantina del monastero conservata nel Catasto Teresiano (Cartella 1, Fo. VII: Curtatone. Mappa della Certosa), datata 1775 e riportata da Vareschi⁸. Senza entrare nel dettaglio, si

¹JAMES HOGG, *The charterhouse of Pavia as seen in the chartae of the Carthusian general chapter*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2010, p. 201.

²ROBERTA BATTAGLIA, «Le «Memorie» della Certosa di Pavia», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, III, 22, 1 (1992), p. 85-198, p. 170.

³FEDERIGO AMADEI, *Cronaca universale della città di Mantova*, Mantova, CITEM, 1955, vol. 2, p. 56.

⁴Recentemente gli archeologi della società Sap di Quingentole, sotto la direzione del dott. Lorenzo Lamanna della Soprintendenza di Cremona, Lodi e Mantova, hanno riportato alla luce alcuni ambienti del complesso, come comunicato sulla *Gazzetta di Mantova* del 17 gennaio 2022.

⁵CHIABERTO, *Monasticon Cartusiense. Lombardia propinqua* cit., p. 452-462.

⁶Registrato nel POP. *La plateforme ouverte de patrimoine* del Ministère de la culture con il numero di riferimento PM38000937.

⁷*Maisons de l'Ordre des Chartreux. Vues et notices*. Montreuil-sur-mer, poi Parkminster, Imprimerie et phototypie de la Chartreuse de Notre-Dame des Prés, poi Chartreuse de Saint-Hugues, 1913-1919, vol. III, p. 139.

⁸CHIABERTO, *Monasticon Cartusiense. Lombardia propinqua* cit., p. 472.

segnala che la pianta catastale descrive un complesso di medie dimensioni, tale da ospitare, oltre ai lavoratori dipendenti del monastero, dodici monaci, quante erano le celle dei padri nella caratteristica forma di casetta con orticello adiacente.

I primi settant'anni della certosa sono descritti dai documenti della busta "Padri della Certosa" (b. 3324, fasc. 18) dell'Archivio di Stato di Mantova, fondo *P-Materie ecclesiastiche* e dalle RegISTRAZIONI notarili del medesimo archivio¹. Donazioni, acquisti e permuta a vantaggio dei monaci testimoniano la fase espansiva, in termini di ricchezza fondiaria, del primo periodo di vita della comunità². Già nel primo documento (n. 620, 12 novembre 1416), che registra la donazione di una pezza di terra boschiva tra i vicariati di Borgoforte e di Porto da parte di un certo Antonio di Montichiari al monastero, compaiono i nomi del priore Ludovico da Milano e del monaco professo Lorenzo da Bologna. I nomi di questi ultimi ricorrono ancora nella documentazione, come al n. 621 del 19 agosto 1418 (acquisto di appezzamenti nel vicariato di Porto), in tre registrazioni del 1419-1420³, e al n. 622 dell'11 gennaio 1420 (investitura di alcune terre nel vicariato di Porto). Nel 1425, la certosa accoglie le donazioni di terreni nella zona di Porto e in quella di Godio da parte di Lanfranco *de Cappello* (n. 624) e Antonio Savioli (Reg. not. 1425, ff. 183v-184); in entrambi gli atti si ricorda anche il nome del monaco procuratore, Lorenzo da Feltre. Nel 1427 il procuratore è diventato il monaco Giovanni di Ardico («seu Ardicholli») *de Rubeis* di Milano (n. 625)⁴. Proprio nel 1427, secondo la testimonianza dell'Amedei, sarebbe passata ai certosini la chiesa di Santa Croce Vecchia a Mantova⁵. Successive acquisizioni⁶, permu-

¹Dato lo scopo della presente ricerca, il mio regesto delle RegISTRAZIONI si arresta al 1475, due anni dopo la morte di Giovanni Gallico.

²ASMn, Archivio Gonzaga, Materie ecclesiastiche, b. 3324, fasc. 18, nn. 620-625, per gli anni 1416-1427 e ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1408-1457.

³ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1419, ff. 24v-25r: il priore Ludovico e il procuratore Lorenzo acquistano dal mercante Guielminus di Antoniolo una pezza di terra a Porto. ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1419, f. 174v: il procuratore Lorenzo assegna *in socidum* ai fratelli Andriolo e Antonio *de Ghixonibus* di Barzizza alcuni capi di bestiame (vacche da latte, manze, manzi, un torello e due vitelli). ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1420, f. 3v: il priore Ludovico acquista tre gruppi di appezzamenti a Porto e a Bibbianello da Giovanni Manfredi dell'Orologio.

⁴In via ipotetica da identificare col Giovanni *f.q. Andrioli de Rubeis* di Milano, procuratore del monastero nell'anno 1438 (ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1438, f. 25v, 28v) o con il Giovanni, sempre da Milano, *f.q. Aldrigeni*, procuratore nel 1444 (ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1444, f. 238v).

⁵La vicenda non è ancora del tutto chiara: nel 1425 Martino V emana una bolla a favore dell'assegnazione ai certosini di questa chiesa, fondata a fine Trecento e giuspatronato dei Gonzaga, ma la data dell'effettivo ingresso dei monaci è incerta. Nel 1456 si redige il testamento di Elisabetta de Cappello nella «domo fratrum Cartusienium de Mantua, posita in contrata Montis Nigris», ovvero nelle adiacenze di Santa Croce, ma l'acquisizione potrebbe essere definitivamente giunta a compimento solo nel 1473. Su tutta la questione si rimanda a L'OCCASO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova* cit., p. 281-282 e ROBERTA BENEDEUSI (a cura di), *Le chiese della città di Mantova nel '700. Repertorio*, Mantova, Associazione per i monumenti domenicani, 2019, p. 104-105.

⁶ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1438, ff. 25v-26r; ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1438, f.

te¹, donazioni² e concessione di prestiti³ confermano l'andamento positivo dell'amministrazione certosina – guidata dopo Giovanni da Milano (1429, 1438, 1444) dai priori e/o procuratori Giovanni da Como (1443, 1446, 1447, 1457), Vincenzo de Pinis di Cremona (1445, 1455), Sebastiano da Monferrato (1445), Ludovico *de Gratiis* d'Olanda (1455-1457), Giovannino di Francia (1455, 1457) – che pure talvolta incappa in cause civili⁴. L'interesse della comunità è evidentemente rivolto a case e terreni nel territorio di Goito e nel vicariato di Porto, poiché lì si concentrano le proprietà acquisite o donate a favore dei certosini, ma anche alla propaggine cittadina di Santa Croce, che poteva risultare posizione favorevole per far conoscere alla corte le istanze dei monaci.

In questa fase rogitano più spesso per i certosini della Santissima Trinità i notai mantovani Alessandro Romolo *de Remedellis* e Pietro di Giovanni *de Gramontis* o *de Agramontis*⁵, Ludovico di Corrado da Costanza, Giovanni Francesco di Nascimbene *de Aldegheriis*, Francesco di Antonio *de Careriis*, Sirio *de Lomatia* e Bartolomeo di Giovanni *de Mantellis* da Cavriana. Nomi di monaci, procuratori, vicari e priori sono sinteticamente descritti in tav. 1.1.

28v; ASMn, Registros notariales, 1443, f. 28v; ASMn, Registros notariales, 1444, f. 238v; ASMn, Registros notariales, 1445, f. 118r; ASMn, Registros notariales, 1447, ff. 269r; ASMn, Registros notariales, 1448, ff. 293v-294r; ASMn, Registros notariales, 1457, ff. 211v-212r.

¹ASMn, Registros notariales, 1455, f. 315r; ASMn, Registros notariales, 1457, f. 213rv.

²ASMn, Registros notariales, 1446, f. 33v.

³AMSn, Registros notariales, 1435, f. 180v.

⁴ASMn, Registros notariales, 1429, ff. 188rv testimonia una causa tra la certosa (rappresentata dal procuratore Giovanni da Milano) e gli eredi del muratore Zanino da Piacenza, che aveva lasciato incompleta la costruzione di un edificio voluto dai Padri.

⁵Il primo potrebbe essere lo stesso menzionato, non come notaio ma in qualità di possessore di un pezzo di terra, in ASMn, Registros notariales, 1457, f. 169v, insieme a Ludovico Gonzaga e a Vittorino da Feltrè. Il documento è edito in BRUNO NARDI, *Il Mons Virgilii e la topografia medievale di Pietole*, Mantova, Reale accademia virgiliana, 1933, p. 24-26. I *de Gramontis* sono stati riconosciuti anche da GIUSEPPE GARDONI, «Notai di curia del Trecento. Appunti sul campione mantovano», *Atti e Memorie della Accademia nazionale virgiliana di scienze lettere e arti*, 74 (2006), p. 51-107, p. 89-90.

Tabella 1.1: Monaci della certosa di Mantova (1408-1460)

La tabella incrocia i dati ricavati dalle RegISTRAZIONI notarili dell'ASMn e dalle *Cartae* della Grande Chartreuse (le notizie fino al 1456 dal ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10887, quelle *post* 1456 dal lat. 10888). Si distinguono i dati delle RegISTRAZIONI da quelli delle *Cartae* per il diverso carattere tipografico, Palatino per i primi, typewriter per i secondi. Si indicano l'anno, la data, il foglio (delle RegISTRAZIONI o delle *Cartae*) e i nomi del priore, del procuratore o del vicario, e dei monaci.

<i>anno</i>	<i>data</i>	<i>foglio</i>	<i>priore</i>	<i>procuratore/vicario</i>	<i>monaci</i>
1408	13/10	204v	Nicolaus ¹	–	Bartolomeus f.q. mag. Iacobi de Mutina, Laurencius f.q. d. Francisci de Bononia
1412	[...]	–	†Hugo de Vienna	–	–
1419	7/1	24v	Ludovichus de Mediolano ²	Laurentius de Bononia (procurator)	–
1419	29/6	174	–	Laurentius de Bononia (procurator)	–
1420	19/8	3v	Ludovicho de Mediollano	–	–
1425	12/1	183v	–	Laurentius de Feltrio (procurator)	–
1429	–	188	Iohannes de Mediolano ³	Augustinus de Mediolano (procurator)	–
1429	–	27	–	–	Raphael alamanus
1438	11/3	25v	–	Iohannes f.q. Andrioli de Rubellis de Mediolano (procurator)	–
1438	–	28v	–	Iohannes de Rubeis de Mediolano f.q. Andrioli (procurator)	–
1443	6/5	28v	–	Iohannes de Cumis (procurator)	–
1443	–	91v	–	–	Iacobus de Dugnano, Ianninus (professus d. Parme)

¹Nicola da Padula, vedi anche ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1408, II sem. f. 15v.

²Con estrema cautela, vista la vaghezza delle fonti su questo personaggio, da identificare con il Ludovico Confalonieri da Casate già priore di Garegnano negli anni 1410-1414 (cfr. CHIABERTO, *Monasticon Cartusiense. Lombardia propinqua* cit., p. 211) e poi chiamato, stando all'autore delle *Maisons de l'Ordre des Chartreux* cit., a Mantova (cfr. CHIABERTO, *Monasticon Cartusiense. Lombardia propinqua* cit., p. 444-445).

³Da distinguere con ogni probabilità dal Giovanni *de Reyna* morto nel 1447 e ricordato tra i priori mantovani in *Maisons de l'Ordre des Chartreux* cit.

<i>anno</i>	<i>data</i>	<i>foglio</i>	<i>priore</i>	<i>procuratore/vicario</i>	<i>monaci</i>
1444	25/5	238v	–	Iohannes f.q. Aldrigeni de Rubeis de Mediolano (procurator)	–
1445	21/5	118	Vincentius de Pinis de Cremona	Sebastianus de Monferato (procurator)	Iohannes de Raimondis, Alexander de Mantua, Geronimus de Cumis, Bartholomeus de Mediolano, Iacobus de Cumis, Nicolaus de Tosabeciis
1445	–	124	–	–	Iacobus (incarceratus)
1446	23/7	33v	–	Iohannes de Cumis (procurator)	–
1446	–	142	–	–	Iacobus (professus d. Mediolani, incarceratus), Brictius (clericus)
1447	17/7	269v	–	Iohannes de Cumis (procurator)	–
1448	2/12	293v	–	Iohannes de Mediolano (procurator)	–
1450	–	223	–	–	Iohannes (conversus)
1453	–	279v	–	Ludovicus (vicarius)	Brictius (clericus)
1455	29/7	119	Ludovicus de Graciis de Holandia	Iohaninus de Francia (procurator), Vincentius de Pinis de Cremona (vicarius)	Bartolomei de Laude, Iacobus de Dagniano, Manfredi de Mantua, Alexander de Arezio
1455	29/7	315	Lodovicus de Gratiis de Holandia	Iohaninus de Francia (procurator), Vincentius de Pinis de Cremona (vicarius)	Bartolameus de Laude, Iacobus de Dugniano, Manfredi de Mantua, Alexander de Aretio
1457	–	211v	–	Iohannes de Cumis (procurator)	–
1457	25/4	213	Lodovicus de Olandria	Iohannes de Cumis (procurator)	Bartholomeus de Laude, Iacobi Duniano de Mediolano, Iohannes Manfredi de Mantua, Iohannes de Elemanea, Alexander de Aregio, Michaelle de Grappis de Mantua
1457	–	16	–	–	Augustinus (professus d. Papie)
1459	–	33v	–	–	Ieronimus de pittore, Symon de Rezolo, Petrus (commissus)
1460	–	67v	–	–	Brictius

Un periodo più turbolento della vita economica della certosa sembra aprirsi dalla metà del secolo. Probabilmente già perduto nel Settecento un mandato dei padri della certosa datato 1458 e indirizzato al vescovo di Verona Ermolao Barbaro «ad exigendum eorum credita a camera imprestitorum Venetiarum»¹. E all'agosto dello stesso 1458 risale una supplica indirizzata dal priore Ludovico (certamente il *de Gratiis* d'Olanda del 1455-1457) al marchese omonimo perché versi al monastero una provvigione prima di lasciare la città e risollevi così la condizione dei monaci, che si dicono oppressi dalla povertà di mezzi e risorse:

Quoniam intelleximus D. V. recessuram a civitate, et iterum nescimus quo, et reversuram quando nescimus, rogamus [...] pro necessitatibus nostris aliquam quando ordinare provisionem ut habeamus ad expendendum. [...] Cogamur penuriam pati et incomodis sinistrari.²

Un memoriale per la marchesa (*inc.* «Illustrissima madona li vostri fedeli servi et oratori priore et monachi de la Certoxa humiliter se ricorano a la solita clementia de vostra Signoria»), senza data, forse incompleto, ma collocato tra il documento del 1458 e quello seguente del 1476, in volgare, ricorda come la comunità grazie alla sua fondazione principesca potesse appellarsi alla famiglia regnante per dirimere o, come in questo caso, sveltire le cause civili: il priore della certosa si rivolge alla marchesa, evidentemente Barbara di Brandeburgo, perché interceda presso il marito e faciliti la permuta della «possessione che fu de la giesia de sancto Blaxio apresso di Mantua» con una «possessione de Bibianelo acanto al lago dela raxone de la dicta Certosa»³.

Il profilo della casa mantovana che emerge dalla documentazione archivistica dagli inizi del XV sec. al 1475 è quello di un istituto comunque piuttosto attivo e vivace, che raccoglie e organizza razionalmente le proprietà fondiari per garantirsi sicurezza e stabilità economiche. Si manifesta anche la peculiarità italiana delle fondazioni 'principesche' cui si è già fatto riferimento, evidente nella vicinanza al centro cittadino e nella possibilità per i monaci di appellarsi alla corte. Queste due caratteristiche distinguono nettamente il caso mantovano da quello delle comunità certosine, originarie e non, insediate in luoghi poco accessibili e selvaggi, specialmente nell'arco alpino, ma segnano anche la differenza con le grandi fondazioni tedesche (Erfurt, Colonia, Gaming, etc.), che pur prossime alle città, non mostrano una così radicale dipendenza dal potere locale. Ciò che invece associa la Santissima Trinità con le certose transalpine, come Salvatorberg a Erfurt, è invece la possibilità di stabilire rapporti con la sfera civile e sociale delle città, pur nel rispetto dei principi di solitudine e separatezza propri dell'ordinamento certosino. È qui opportuno anticipare che questa relazione tra aspirazione al *desertum* e vita e cultura cittadina – relazione per molti versi specifica

¹ASMn, Archivio Gonzaga, Materie ecclesiastiche, b. 3324, fasc. 18, n. 626.

²ASMn, Archivio Gonzaga, Materie ecclesiastiche, b. 3324, fasc. 18, n. 627.

³ASMn, Archivio Gonzaga, Materie ecclesiastiche, b. 3324, fasc. 18, n. 628.

dell'irraggiamento certosino dei XIV-XV sec. – potrebbe rappresentare anche la cornice dell'esperienza mantovana di Giovanni Gallico e giustificare in qualche modo il suo passaggio dalla scuola umanistica e cortigiana di Vittorino da Feltre alla cella della Galilea certosina¹.

Il Gallico nei documenti mantovani?

Il musico di Namur afferma inequivocabilmente di aver fatto professione per entrare nell'Ordine certosino presso la casa di Mantova («Mantua tamen, Ytaliae civitas, indignum Cartusiae monachum [me fecit]»), senza però precisare in quale momento della sua vita. L'informazione è confermata dalla nota obituaria trasmessa nelle *Cartae* della Grande Chartreuse per l'anno 1473²; qui, infatti, si ricordano il priore Giovanni da Siena, il vicario Paolo de Grassi

[...] et dominus Iohannes monachus professo primo domus Mantue ultimo domus Parme sacerdotes pro quibus fiat idem³.

Dalla nota, sconosciuta ai redattori dei precedenti profili biografici, si ricava l'interessante informazione circa l'ordinazione sacerdotale del Gallico, ma soprattutto trova conferma la sua permanenza prima nella certosa di Mantova, poi in quella di Parma. E poiché il prologo e i passi autobiografici del *Ritus canendi* inducono a pensare che il Gallico fosse a Mantova almeno nei primi anni di pontificato di Pio II⁴, si è ritenuto necessario approfondire la ricerca delle testimonianze documentarie presupponendo la presenza del musico nella certosa della città marchionale tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Quattrocento; sono state quindi vagliate le registrazioni notarili dalla fondazione della certosa, nel 1408, al 1473, anno della morte del teorico, conservate presso l'Archivio di Stato di Mantova⁵. Dal fondo notarile sono emersi due documenti, rogati lo stesso giorno, il 29 luglio 1455, e qui di seguito riportati, che potrebbero avere diretta attinenza con le vicende del Gallico.

[a]

Martedì 29 luglio 1455; presso il capitolo del monastero della Santissima Trinità di Mantova. Notaio Bartolomeo di Giovanni *de Mantellis* di Cavriana.

¹Sull'uso di *Galilea* per indicare il chiostro principale della certosa: MARINA RIGHETTI TOSTI-CROCE, «s.v. CERTOSINI», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale Treccani*, 1993.

²Leggo dal ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 10888, f. 28ov.

³Con «idem» lo scriba della Grande Chartreuse indica la prescrizione delle messe in suffragio (*tricenarium*).

⁴Sulla base del fatto che il Gallico pone la propria opera sotto l'egida di papa Piccolomini e che non fa menzione, come si può osservare anche nella citazione di *Præfatio* 2a, al trasferimento a Parma.

⁵Si ringraziano per la gentile e competente collaborazione la direzione e il personale dell'Archivio di Stato di Mantova, e in particolare la dott.ssa Cecilia Tamagnini.

Il mantovano *vir nobilis* Brescianino figlio di Francesco *de cerexariis*, abitante di Cavriana, e i padri della certosa si accordano per l'utilizzo di una fonte d'acqua nella proprietà di Brescianino a Guidizzolo (località Birbesi) per irrigare i terreni della certosa siti in Vasto. La certosa è rappresentata dal priore Ludovico *de Graciis* d'Olanda, accompagnato dai monaci Vincenzo *de Pinis* di Cremona, vicario, Bartolomeo da Lodi, Giovannino di Francia, procuratore, Giacomo *de Dagniano*, Manfredi di Mantova e Alessandro da Arezzo.

[...] vir frater Ludovicus de Graciis de Holandia prior monasterii et conventus cartuxie Mantuane [...] predicto fratri Ludovico priori [...] vice domini Vincentii de Pinis de Cremona vicarii dicti Loci, domini Bartolomeii de Laude, domini Iohanini de Francia procuratoris dicti conventus, domini Iacobi de Dagniano, domini Manfredii de Mantua, domini Alexandri de Arezio, ibidem congregatorum suo solito more [...].

(ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1455, ff. 119rv)

[b]

Martedì 29 luglio 1455; presso il capitolo del monastero della Santissima Trinità di Mantova. Notaio Bartolomeo di Giovanni *de Mantellis* di Cavriana.

Giovanni Pigenino di Andrea concede ai padri della certosa facoltà di attingere l'acqua dalla sua proprietà in Guidizzolo e costruire un canale che la conduca a Vasto per irrigare le terre del monastero. La certosa è rappresentata dal priore Ludovico *de Gratiis* d'Olanda e dai monaci Vincenzo *de Pinis* di Cremona, vicario, Bartolomeo da Lodi, Giovannino di Francia, procuratore, Giacomo di Dugnano, Manfredi di Mantova e Alessandro da Arezzo.

[...] venerabilis et religiosus frater Lodovicus de Gratiis de Holandia prior venerabilis monasterii suprascripti ordinis cartusiensis Mantue ac conventus eiusdem [...] nomine et vice domini Vincentii de Pinis de Cremona vicarii dicti loci, domini Bartolameii de Laude, domini Iohanini de Francia procuratoris dicti loci, domini Iacobi de Dugniano, domini Manfredi de Mantua, domini Alexandri de Aretio, ibidem congregatorum suo solito more [...].

(ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1455, f. 315r)

Nel biennio 1455-1457 è costante la presenza del priore Ludovico *de Gratiis* d'Olanda¹, una figura altrimenti ignota, perché non ricordata nei repertori e nelle storie dell'Ordine né nella più recente scheda di Giovanni

¹Vedi anche ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1457, ff. 211v-212r; ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1457, ff. 213rv.

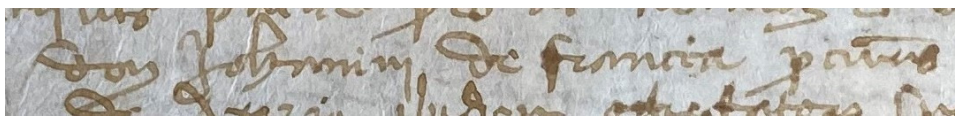


Figura 1.1: ASMn, Registrazioni notarili, 1455, f. 119r

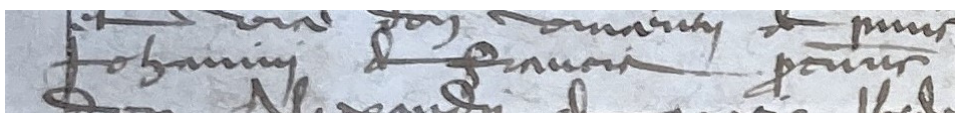


Figura 1.2: ASMn, Registrazioni notarili, 1455, f. 315r

Vareschi per il *Monasticon Cartusiense*¹. Con l'eccezione di Vincenzo *de Pinis* di Cremona, che potrebbe coincidere con il Vincenzo da Cremona priore della certosa di Garegnano nel 1448, ma che era stato quasi sicuramente priore della casa mantovana nel 1445², e di Giovanni da Como, forse lo stesso procuratore del monastero nel 1443, 1446 e 1447³, non ho trovato riscontro per gli altri monaci della certosa, Bartolomeo da Lodi, Giacomo da Dugnano⁴, Giovanni Manfredi da Mantova⁵ e Alessandro da Arezzo. L'attenzione, però, si concentra sul monaco francese Giovannino, testimoniato nei documenti del 1455 [figg. 1.1 e 1.2]. In questo si potrebbe infatti intravedere la persona del Gallico, soprattutto se si considera che nell'unico passo del *Ritus canendi* nel quale l'autore faccia menzione di sé stesso, ovvero nel prologo alla *Secunda pars*, egli usa proprio la forma diminutiva del nome:

Pauperibus Ecclesiae Dei clericis ac religiosis Deo laudes concinere dulciter optantibus frater *Iohanninus* indignus Cartusiae monachus salutem ac illam quam mundus dare non potest pacem.

La forma diminutiva, per giunta accompagnata da «indignus», è vero, può doversi al contegno certosino, a quell'aspirazione all'*humilitas* che è atteggiamento largamente condiviso nell'Ordine e non precipuo del solo Gallico, e ciò rende la coincidenza del nome non assolutamente probante. Nondimeno, questo e altri elementi indiziari, come la datazione al 1455, consona rispetto a quanto già noto circa la vita del teorico, e l'aggettivo di

¹Cfr. *Maisons de l'Ordre des Chartreux* cit., vol. III; SCHWENGEL, *Propago sacri Ordinis Cartusiensis* cit.; CHIABERTO, *Monasticon Cartusiense. Lombardia propinqua* cit., p. 433-476.

²Cfr. ASMn, Registrazioni notarili, 1445, f. 118r. Quanto ai priori di Garegnano vedi *ivi*, p. 211.

³Cfr. ASMn, Registrazioni notarili, 1443, f. 28v; ASMn, Registrazioni notarili, 1446, f. 33v; ASMn, Registrazioni notarili, 1447, f. 269v.

⁴Potrebbe essere il monaco che ottenne il trasferimento alla certosa di Trisulti nel 1443 insieme a un professore di Parma, tale Giannino: Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10887, f. 91v. Se fosse questo il caso, il trasferimento fu evidentemente solo temporaneo.

⁵Per il nome completo rimando a ASMn, Registrazioni notarili, 1457, f. 213rv. Si tratta forse del Manfredi che si trasferisce nel 1472 alla certosa di Bologna: ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10888, f. 273r

nazionalità¹, permettono quantomeno di tenere in considerazione l'ipotesi della corrispondenza tra Giovanni Gallico e Giovannino di Francia, in vista di ulteriori, possibili chiarificazioni dai fondi archivistici. In considerazione dei medesimi criteri, si escludono invece serenamente dal novero dei candidati all'identificazione il già menzionato Giovanni da Como, benché condivida a breve distanza temporale lo stesso incarico di procuratore del francese Giovannino², e il monaco *Iohannes de Elemana*³, per la diversa nazionalità. Non ci sono sufficienti motivazioni per identificare con il Gallico neppure il *Iohannes quondam Oliveri de Francia, familiaris* del marchese Gianfrancesco, che riceve l'investitura di una casa sita in Mantova da parte del rettore della chiesa di San Lorenzo nel gennaio 1436⁴.

Data la prossimità temporale ai documenti mantovani del 1455, potrebbe avere attinenza col Gallico la seguente notizia trasmessa dalle *Cartae* della Grande Chartreuse relative all'anno 1454:

Priori domus Sancte Trinitatis prope Mantuam non sit misericordiam. Et restituat domui Pisarum Breviarium quod fuit concessu domino Iohannino professo domus Mantue aut solvat decem ducatos pro dicto Breviario.⁵

Data la sinteticità d'informazione, non è rivelato il motivo per cui al priore di Mantova era stata intimata la restituzione del Breviario alla certosa di Pisa (o di Calci). Si può ipotizzare che il possessore del manoscritto, tale Giovannino, si fosse nel frattempo, cioè prima del 1454, trasferito o fosse defunto; nel primo come nel secondo caso, tale supposizione escluderebbe l'identificazione col Giovannino di Francia procuratore del monastero nel 1455. Altri scenari, però, possono spiegare l'ordine proveniente dalla Grande Chartreuse. È infatti possibile che, durante uno dei trasferimenti di monaci, priori e visitatori, il Breviario, in qualche modo legato a Pisa perché proprietà di quel cenobio o lì vergato, fosse temporaneamente accordato proprio al francese Giovannino, prima che il legittimo possessore o il priore stesso della certosa di Calci ne reclamasse la restituzione. La vicenda ad ogni modo, senza la necessaria individuazione del manoscritto, qualora esso sia sopravvissuto, rimane oscura⁶.

¹Ricordo che lo stesso Gallico sottolinea la sua provenienza dall'area francofona in apertura di trattato: «Gallia nanque me genuit et fecit cantorem». Namur, già parte della Contea delle Fiandre, nel 1429 fu annessa ai possedimenti del duca di Borgogna Filippo II il Buono. Politicamente, dunque, la città natale del Gallico non pertiene alla Francia, pur essendovi accomunata dalla lingua in uso.

²Cfr. ASMn, Registros notariales, 1457, ff. 213rv.

³Cfr. ASMn, Registros notariales, 1457, ff. 213rv.

⁴Cfr. ASMn, Registros notariales, 1436, ff. 158v-159r.

⁵Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10887, f. 296.

⁶Per pura suggestione si potrebbe rimandare al ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Calci 39, un Breviario, datato 1440 e sottoscritto dal suo copista, Lorenzo da Feltre: «Complevi die Cosme et Damiani anno Domini millesimo CCCC^o XL ego frater Laurentius de Feltro lippientibus oculis et pene cecus, in Cartusia Pisana, cui tunc preeram diebus XXV de

Si vuole infine comunicare che dallo spoglio delle RegISTRAZIONI notarili mantovane concernenti la certosa della Santissima Trinità antecedenti al 1455 non ricorre più il nome di alcun Giovannino, tantomeno di quello *de Francia*. Il primo documento, risalendo a ritroso nel tempo, è datato al dicembre 1448, a più di sei anni dal primo rogito nel quale compare il monaco francese; qui si ricorda soltanto un «Iohann[es] de Mediolano, convers[us] et habitator in loco et monasterio Cartusie»¹, che non può essere in alcun modo identificato con il Giovanni di Andriolo *de Rubeis* da Milano già padre e procuratore della certosa nel 1438². Testimonianza più interessante, per la superiore completezza d'informazione, è una registrazione notarile del 21 maggio 1445 dalla quale emergono i nomi del priore Vincenzo *de Pinis* da Cremona, del vicario Sebastiano da Monferrato, del procuratore Giovanni *de Raimondis*, e dei monaci Alessandro da Mantova, Geronimo da Como, Bartolomeo da Milano, Giacomo da Como e Nicola *de Tosabeciis*³. Anche in questo caso Giovannino è assente, non ricorrendo né come procuratore (al suo posto l'italiano Giovanni Raimondi) né tra i monaci professi testimoni dell'atto.

Resta dunque il fatto che il 1455 è data plausibile per la presenza di Giovanni Gallico alla certosa della Santissima Trinità, se consideriamo terminato il suo discepolato alla *Ca' Zoiosa* almeno a seguito della morte di Vittorino (1446)⁴. A questi elementi si aggiunge il regolamento dell'Ordine certosino circa l'accoglienza di postulanti di maggiore età, ovvero di almeno vent'anni e non più giovani⁵, condizione che il Gallico doveva evidentemente rispettare, insieme alle altre stabilite da *Consuetudines, Statuta antiqua, nova e Tertia compilatio*, e dal Rituale certosino. Sopravvive fortunatamente il Rituale quattrocentesco di Mantova, il ms. 469 della Biblioteca Teresiana⁶, un piccolo codice (mm 172 x 119) di XV sec., che descrive alcune liturgie, costumi e regolamenti interni alla certosa, quali l'accoglienza dei novizi (ff. 1r-3v) e la loro professione (ff. 3v-6r), l'accoglienza e la professione dei chierici (ff. 6r-7r), l'accoglienza dei laici (f. 7r), la visitazione degli infermi (ff. 7r-9v), la liturgia per i defunti (ff. 9v-20v) e l'assoluzione di apostati e scomunicati (ff. 20v-22r). Presenta anche l'intonazione musicale di alcune melodie in forma

anno sexagesimo tercio aetatis mee. Laus Christo» (ff. 370v-371r). La suggestione scaturisce dalla notizia che Lorenzo fu professo alla certosa di Mantova e lì, come già accennato, anche procuratore (ASMn, Archivio Gonzaga, P-Materie ecclesiastiche, b. 3324, fasc. 18, n. 624). L'analisi autoptica del codice nella sede fiorentina, però, non ha rilevato alcun indizio circa l'ipotetico passaggio del manoscritto per la certosa di Mantova.

¹ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1448, f. 293v.

²ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1438, 25v-26r; ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1444, f. 238v. Difficile dire se si tratti dello stesso *Iohannes de Mediolano* procuratore nel 1429: ASMn, RegISTRAZIONI notarili, 1429, f. 188rv.

³ASMn, RegISTRAZIONI notarili 1445, f. 118r.

⁴Al computo si può aggiungere anche il periodo trascorso a Pavia, che però, dato il resoconto dell'Hothby già analizzato, potrebbe essere stato assai breve.

⁵Cfr. *Consuetudines Guigonis* (= *Statuta Guigonis*, d'ora in avanti, *Cons.*) XXVII.

⁶Sui manoscritti provenienti dalla certosa mantovana rimando al prossimo paragrafo per un'analisi più dettagliata.

di un'elegante notazione quadrata: il versetto alleluiatico *Veni sancte spiritus reple tuorum* (GN 217), i responsori per le esequie *Credo quod redemptor* (CAO 6348) con il verso *Quem visurus* (CAO 6348a), *Ne abscondas* (CAO 7202) con il verso *Parce mihi* (CAO 7202za), *Ne intres in iudicium* con il verso *Velociter exaudi me*¹.

Qui possiamo leggere in dettaglio le condizioni di ammissione al postulato, opportunamente glossate da un notatore del XV sec.:

Ordo [scilicet si de ordine aliquo fiunt *s.l.*], libertas [si liber *s.l.*], vinculum [scilicet matrimonium *s.l.*], morbusque [scilicet incurabilis *s.l.*], querela [si quereles satisfecit *s.l.*]. Et sacer ordo [ut non sit bigamus vel irregularis *s.l.*], legere bene cantet. De his queratur ab eo qui vult fieri monachus.²

È assolutamente plausibile che anche Giovanni Gallico, quando varcò la soglia della casa mantovana, dovesse rispondere alle richieste di chiarimento del priore circa la sua condizione sociale e personale così come puntigliosamente indicato dal Rituale. Subito di seguito, il priore gli avrebbe messo di fronte i «dura... et aspera que subire in ordine necesse est», ovvero:

Solitudo, silentium, vigilie, ieiunium, mortua voluntas, palee, cilicium, spretus usus carni, vilitas ciborum, hec habet sed non proprium, mundo sciat se mortuum Cartusiam qui intrat.³

E quando ebbe superato il periodo annuale del noviziato⁴, il Gallico emise certamente i voti monastici nella cerimonia che culmina anche oggi nella sostituzione della cappa nera con la cocolla bianca⁵.

Il Gallico alla certosa di Parma

La presenza di Giovanni Gallico alla certosa di Parma è già testimoniata da elementi probanti, come l'*explicit* del ms. Additional 22315 della British Library di Londra nel quale Niccolò Burzio ricorda la morte del maestro avvenuta a Parma nel 1473 («Obiit autem vir iste anno Domini MCCCCLXXIII. Cuius animam paradisus possidet, corpus vero Parma terra nobilis»), e la nota obituarica nelle *Cartae* della Grande Chartreuse; restano invece ignoti i motivi e i tempi del trasferimento da Mantova. Ora, pur conservando la debita cautela, pare tuttavia possibile aggiungere nuove testimonianze in merito

¹Questi ultimi canti, che non trovano riscontro nei repertori, sono però ricordati espressamente da Guigo nel cap. XIII (par. 6) delle *Consuetudines* (cfr. PL 153, coll. 657-658). Le melodie possono essere confrontate con quelle del *Rituale certosino* a stampa, edito dai Padri della certosa di Colonia, ma con i tipi di Johann Landen, sotto il titolo di *Orationes devotae pro infirmis dicendae*, Coloniae [1512], cc. B2r-B4r.

²Ms. Mantova, Biblioteca Teresiana, 469, f. 1r. Più dettagliato il paragrafo di *Stat. ant.* II 23.

³Ms. Mantova, Biblioteca Teresiana, 469, f. 1v. Con ripresa di *Cons.* XXII.

⁴*Stat. ant.* II 24, 8; *Ter. comp.* VIII 2.

⁵Secondo il rito già formulato in *Cons.* XXIII-XXV.

agli anni parmigiani del Gallico grazie ad alcuni documenti dell'Archivio di Stato di Parma ai quali sono stato indirizzato da Fabrizio Tonelli¹. Prima di affrontare la discussione in merito a tali documenti, si vogliono di seguito precisare alcuni dati storici riguardanti la certosa di Parma, che, posta sotto il patrocinio della Santa Vergine e nota comunemente come *Schola Dei*, è un istituto dalle vicende ancora pressoché del tutto ignote².

In tempi recenti, proprio Tonelli ha ricostruito le vicende relative alla fondazione del monastero, voluta, e quindi attuata per mezzo di un generoso lascito testamentario, dal vescovo di Spoleto, ma parmigiano di nascita, Rolando Taverna nel 1282³; nulla aggiunge invece per il periodo medievale e rinascimentale la scheda di Angelo Galletti per il *Monasticon cartusiense*⁴. Alla soppressione della comunità negli anni Settanta del Settecento, a differenza di quanto avvenuto a Mantova, non seguì l'abbandono del complesso, che venne invece trasformato nella Fabbrica Ducale dei Tabacchi di Parma, preservando così almeno le essenziali caratteristiche della fabbrica cinque-seicentesca: la certosa medievale, già oggetto di una ristrutturazione nel corso del XV sec., fu infatti rasa al suolo durante la Guerra di Parma nel 1551 e, poi, ricostruita⁵.

La struttura e l'organizzazione della casa parmense alla metà del XV sec. sono però fotografate da due salvacondotti conservati presso l'Archivio di Stato di Parma (d'ora innanzi ASPR). Si tratta di due dettagliati documenti, il primo emesso il 25 ottobre 1452 da Giberto VI da Correggio (1410-1455), il secondo «per magnificum Ugucionem commissarium scilicet principis et d. d. marchionis Estensi», ossia da parte di Ugucione Contrari, commissario di Lionello d'Este, e relativi agli anni di guerra e turbolenza politica del 1452-1454⁶. I documenti presentano l'elenco dettagliato dei «nomina fratrum monasterii sancte Marie Scole Dei Ordinis cartusienis prope Parmam», ma anche di tutti i soggetti legati o dipendenti dal monastero, come

¹Ringrazio sentitamente il dott. Tonelli, che con grande cortesia e disponibilità ha condiviso con me i risultati delle sue approfondite ricerche presso l'Archivio di Stato di Parma.

²Non bisogna lasciarsi confondere dal titolo del romanzo di *Monsieur Beyle*: l'autore avrebbe infatti confuso la certosa con l'abbazia cistercense di Valserena.

³FABRIZIO TONELLI, «Apre la scuola di Dio: Roland Taverna e la fondazione della Certosa di Parma», in *Akten des II. Internationalen Kongresses für Kartäuserforschung in der Kartause Ittingen*, 1. - 5. Dezember 1993, a cura di JÜRIG GANZ, Ittingen, Stiftung Kartause Ittingen, 1995, p. 311-336.

⁴CHIABERTO, *Monasticon Cartusiense. Lombardia propinquor cit.*, p. 151-160.

⁵Oggi, la certosa è sede della Scuola di Formazione ed Aggiornamento del Corpo di Polizia Penitenziaria.

⁶Rispettivamente ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV "Certosini", b. A.V, n. 35 e ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV "Certosini", b. A.V, n. 38. È interessante rilevare che la crisi militare degli anni 1452-1454 si rifletta anche nelle *Cartae* della Grande Chartreuse. Nella nota relativa all'anno 1453, infatti, il Capitolo Generale impone ai monaci ospitati temporaneamente alla casa parmense di riportarsi nei monasteri d'appartenenza: «Priori domus Scole Dei prope Parmam non si misericordiam. Et propter guerras nunc vigentes ordinamus quod hospites dicte domus ad domos suarum professionum revertantur» (Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 19887, f. 279r).

famuli e mezzadri, questi ultimi suddivisi su base territoriale e familiare¹. Sono dunque indicati i nomi di sette monaci: il priore Cristoforo, i monaci Benedetto, Vincenzo, Bartolomeo di Boemia, il procuratore Bartolomeo, il chierico Matteo e il novizio piemontese Taddeo. A questi si associano tre conversi, i fratelli Giuseppe, Giacomo e Martino, e quattro «comissi seu donati»: Gerardino *de la Bona*, Antonio *Zuchelus*, Cristoforo *Portarius* e Giorgio *de Solariis*. Una comunità ristretta, anche per le consuetudini certosine².

Le buste della serie XXV dell'ASPR riguardanti la certosa della *Schola Dei* permettono di ricostruire la storia delle proprietà del cenobio, ma anche il susseguirsi dei priorati: a Cristoforo, ricordato nel salvacondotto del marzo 1453, subentrano Matteo da Cremona prima del dicembre 1453³ e Domenico da Mondovì («de Monteregegalli») intorno al 1455⁴. Il 23 aprile 1456 si rinnova di fronte ai notai Antonio *de Bottis* e Giacomo *de Franconibus* l'affitto di una proprietà del monastero, già concesso nel 1437 dal priore *Fizardus* di Lampugnano; sono presenti, al rogito del 1456, il priore Domenico *de Tricolis* da Mondovì, il vicario Giacomo *de Gandano*, figlio del tedesco Enrico, Simone Zanacchi da Parma⁵ e il fiorentino Matteo di Giovanni⁶. Domenico da Mondovì ritorna ancora nei documenti della busta B.I del Fondo conventi e confraternite, che coprono gli anni 1460-1464⁷; dal 1467 troviamo il priore

¹ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV "Certosini", b. A.V, n. 38, f. 1r: «Hec sunt nomina fratrum monasterii sancte Marie scole dei ordinis cartusiensis prope Parmam cum nominibus et pronomibus mezzadrorum, famulorum et molinariorum, et aliarum personarum ad ipsum monasterium pertinentium, cum numero bestiarum». I monaci dispongono evidentemente di pezze di terra nelle vicinanze della certosa medesima, e nelle località di Vicipò, Beneceto, «villa de moyle» (San Lazzaro), Casaltone, «Vigatullis» (Vigatto?), Monticelli, Carignano, Colorno, San Donato, «villa de senzenesio» (San Genesio), Sant'Andrea «seu in petra», «Casaloro» (Casalora di Ravedese?), San Vitale e Ramoscello.

²Si vedano in proposito gli articoli 78 e 79 delle *Consuetudines* di Guigo, che stabiliscono un numero di monaci intorno alle 13 unità e di conversi intorno alle 16. Notoriamente il numero massimo di monaci professi aumentò fino a 24 nel corso del Tre e Quattrocento, come rivelano le celle di fondazioni tardo-medievali, quale, ad esempio, Santa Maria delle Grazie a Pavia.

³ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV "Certosini", b. A.V, n. 39. Matteo da Cremona è sicuramente da identificare con Matteo Cadenari, priore di Garegnano, Asti, Napoli e Pavia, ma soprattutto autore della *Cronica de l'ordine de certosa, de tuti li primii padri e generali del dicto ordine, de li summi pontifici e alcuni santi fundatori e defensori e protectori e confirmatori de li statuti del dicto ordine*. Vedi in proposito LUCIANO GARGAN, «La biblioteca della Certosa di Pavia», *Annali di storia pavese*, 25 (1997), p. 186-202, p. 200; LUCIANO GARGAN, *La antica biblioteca della certosa di Pavia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1998, p. 97-98.

⁴ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV, b. A.V, n. 42. Su Domenico *de Tricolis* da Mondovì, priore a Mantova, Bologna, Firenze e Pesio vedi BIAGIO CARANTI, *La Certosa di Pesio. Storia illustrata e documentata*, Torino, Tip. e lit. C. Bertolero, 1900, p. 310; TROMBY, *Storia critico-cronologica diplomatica* cit., vol. IX, p. 40, 45, 57. Vedi anche CHIABERTO, *Monasticon Cartusiense. Lombardia propinqua* cit., p. 58, dove si ricorda un Breviario di fattura inglese datato al XIV-XV sec. acquistato dal Tricoli nel 1471 quand'era priore a Pesio.

⁵Stando al Tromby, poi priore a Bologna: TROMBY, *Storia critico-cronologica diplomatica* cit., vol. IX, p. 36, 40, 180.

⁶ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV, b. A.V, n. 49.

⁷ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV, b. B.I, nn. 1, 3, 6, 8, 14, 15.

Agostino *de Albanio* o di Genova¹. Il fiammingo Giacomo di Gand, vicario nel 1456, figura come procuratore del monastero nel 1460 e nel 1461, ma è ancora ricordato in documenti degli anni 1472 e 1474². Nomi di priori, procuratori e monaci del monastero per gli anni 1453-1473 sono stati riassunti nella tab. 1.2.

¹ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV, b. B.I, nn. 18, 19, 25, 28, 29, 30, 31.

²ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV, b. B.I, nn. 1, 7, 29, 31.

Tabella 1.2: Monaci della certosa di Parma (1453-1473)

La tabella incrocia i dati ricavati dalle buste della serie XXV "Certosini" del Fondo conventi e confraternite dell'Archivio di Stato di Parma e delle *Cartae* della Grande Chartreuse (ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10888). Si distinguono i dati delle buste da quelli delle *Cartae* per il diverso carattere tipografico, Palatino per i primi, *typewriter* per i secondi. Si indicano l'anno, la data, l'unità archivistica (per le buste) o il foglio (per le *Cartae*) e i nomi del priore, del procuratore o del vicario, e dei monaci. In un solo caso, debitamente segnalato in nota, il fondo dell'ASPR nel quale è conservato il documento non è Conventi e confraternite ma Notai di Parma.

<i>anno</i>	<i>data</i>	<i>u/f</i>	<i>priore</i>	<i>procuratore</i>	<i>monaci</i>
1453	2/3	A.V.38	Cristoforus	Bartolomeus (procurator)	Benedictus, Vincentius, Bartholomeus de Boemia, Matheus (clericus), Thadeus de Pedemontium (novicius), Iosep (conversus), Iacobus (conversus), Martinus (conversus), Girardinus de la Bona (commissus), Anthonius Zuchelus (commissus), Christoforus Portarius (commissus), Georgius de Solariis (commissus)
1453	13/12	A.V.39	Matheus de Cremona	-	-
1455	6/11	A.V.42	Dominicus de Monterealli	-	-
1456	23/4	A.V.49	Dominicus de Tricolis de Monte Regali	Iacobus de Gandano f.q. Henrici de Alemannia (vicarius)	Symon de Zanachis de Parma f. Iacobini, Matheus de Florentia f.q. Iohannis
1457	-	19v	-	-	Ambrosius (professus d. Papie), Franciscus (professus d. Papie)
1458	-	33	-	Symon (vicarius)	Iohannes (commissus), Bernardus (professus d. Papie), Iacobus (professus d. Papie), Guillelmus (professus d. Montis Brachi ¹)
1459	-	49r	Dominicus	-	-
1460	13/5	B.I.1	Dominichus de Monterealli	Iacobus de Gandano (procurator)	-

¹Ossia la certosa del S. Salvatore del Mombracco, tra Saluzzo e Pinerolo.

<i>anno</i>	<i>data</i>	<i>u/f</i>	<i>priore</i>	<i>proc./vicario</i>	<i>monaci</i>
1461	8/1	B.I.5	Dominicus de Monte Regali	–	–
1461	10/7	B.I.6	Dominicus de Monte Regali	–	–
1461	22/7	B.I.7	Domenichus de Montere Regalli f. Francisci	Jacobus de Gandano f. Henrici (procurator), Iohanninus (vicarius)	Michael, Iohannes, Matheus, Andreas
1461	24/10	B.I.8	Dominicus de Monte Regalli	Iohannes (vicarius)	Michael, Andreas, Iohannes
1461	–	83v	–	–	Bernardus
1462	29/9	169 ¹	Dominicus de Monte Regali	Iacobus de Gandano f. Henrici (procurator), Iohannes de Naburco f.q. Iohannis Simonis (vicarius)	Michael de Levino f.q. Iohannis, Andreas de Galerannis f.q. Aluisii, Iohannes de la Plaza f. mag. Laurentii de Parma
1462	–	101v	–	Iohanninus (vicarius)	Ludovicus (clericus, professus d. Papie)
1463	15/12	B.I.14	Dominichus de Monte Regali	Iohaninus de Francia (vicarius)	Iacobus de Parma, Michael de Aluino, Iohannes de Plaza, Petrus de Pitetis, Iohannes de Asta
1463	–	121	–	–	Andreas, Benedictus (clericus redditus), Dyonisius (prfessus d. Papie)
1464	19/3	B.I.15	Dominichus de Montere Regalli	–	–
1464	–	155	–	Iacobus (vicarius)	Matheus (commissus), Anthonius (commissus)
1464	–	137v	–	Iacobus de Parma (vicarius, professus d. Papie)	Iohanninus, Dyonisius (conversus)
1467	3/2	B.I.18	Augustinus de Albanio	–	–
1468	30/8	B.I.19	Augustinus de Ianua	–	–
1468	–	205	–	–	Andreas (professus d. Mediolani)
1469	24/10	B.I.25	Augustinus de Albario ²	–	–
1471	–	256	–	–	Albertus (commissus)

¹Filza 169 del fondo ASPR, Notai di Parma, Angelo Maria Boroni.

²Già professo della certosa di Pavia nel 1465: ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10888, f. 155v.

<i>anno</i>	<i>data</i>	<i>u/f</i>	<i>priore</i>	<i>proc./vicario</i>	<i>monaci</i>
1472	29/4	B.I.28	Augustinus de Albario Ianuensis	-	-
1472	20/5	B.I.29	Augustinus de Albario Ianuensis	-	Iacobus de Gandano, Iohannes de la Plaza, Petrus de Pitetis, Franciscus de Blandis, Franciscus de Ianua ¹
1472	18/6	B.I.30	Augustinus de Albanio	-	Michael de Luino, Iohannes de Plaza, Petrus de Pitetis, Franciscus de Blandis, Franciscus de Ianua
1473	-	289	-	-	Franciscus de Ianua

¹Si tratta di Franciscus de Malpagatis de Ianua, come risulta da ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV, b. B.I.31.

All'interno di questo scenario storico, che è ancora in larga parte da esplorare, risultano di particolare rilevanza per il presente lavoro alcuni documenti che, come già accennato, potrebbero riguardare la presenza di Giovanni Gallico alla certosa di Parma.

[a]

22 luglio 1461. Permuta di beni; notaio Gian Bernardo Luguli. Si nominano il priore Domenico Tricoli da Mondovì, il procuratore Giacomo di Enrico da Gand, il vicario Giovannino (*Iohanninus*) e i monaci Michele, Giovanni, Matteo e Andrea¹.

(ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV, b. B.I, n. 7)

[b]

24 ottobre 1461. Supplica al padre visitatore Guglielmo, priore della certosa di Casotto («Beate Marie Casularum Albensis diocesis»). Si nominano il priore Domenico, il vicario Giovanni (*Iohannes*) e i monaci Michele, Andrea e Giovanni. Nello stesso documento è riportata anche la supplica, firmata dal priore Domenico da Mondovì, a Francesco, priore della certosa di Pavia, visitatore principale per la Provincia di *Lombardia propinquior*.

(ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV, b. B.I, n. 8)

[c]

15 dicembre 1463. *A tergo*: «Annichilazione giuridica con le dovute solennità seguita dal mandato di procura fatto da Padri della certosa nella persona del sig. Pietro Piovuti, al fine di riscuotere il denaro a loro dovuto dai sig.i Sovrintendenti, e destinati al Banco di San Giorgio di Genova in vigore del legato lasciatoci dalla già sig. Giovanna Terzi Pallavicini, e nuova sostituzione fatta da essi Padri per la stessa causa sulla persona del sig. Domenico Riccardini Palmia e Genesio Dalari»². Notaio Andrea Verri. Si nominano Pietro Piovuti, in rappresentanza della certosa, il priore Domenico da Mondovì, il vicario Giovannino di Francia (*Iohaninus de Francia*), i monaci

¹Tre dei quali da identificare rispettivamente con Michele di Luino, Giovanni *de la Plaza* di Parma e Andrea Gallerani: ASPR, Notai di Parma, Angelo Maria Boroni, filza 169. L'ultimo, Matteo, forse il Matteo di Giovanni da Firenze: ASPR, Conventi e confraternite, XXV, A.V.49.

²Troppo generica la nota delle *Cartae* del 1464 per essere incontestabilmente legata alla vicenda dell'eredità Pallavicini: «[...] Et super hoc quod scripsit de certa hereditate dimittenda parentibus quorundam professorum dicte domus commictimus visitoribus province ut omnibus hinc inde consideratis faciant conclusionem prout melius et rationabilius iudicaverunt esse faciendum» (ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10888, f. 155r).

Giacomo *de Dango* (?), Giacomo da Parma, Michele da Luino, Giovanni *de Plaza*, Pietro *de Pitetis*, Giovanni *de Asta*.

(ASPR, Fondo conventi e confraternite, serie XXV, b. B.I, n. 8)

Ricorre nell'ultimo di questi tre documenti tratti ancora dal Fondo conventi e confraternite il nome del francese Giovannino (nella forma scempia *Iohaninus*), vicario nel dicembre 1463. Potrebbe trattarsi del medesimo *Iohanninus* vicario nel luglio del 1461 e del *Iohannes* vicario nell'ottobre dello stesso anno. L'ipotesi si fonda sul troppo ristretto lasso di tempo che intercorrerebbe tra un vicariato e l'altro qualora *Iohanninus*, *Iohannes* e *Iohaninus* fossero tre diversi monaci, e sulla continuità del priorato di Domenico Tricoli, dal momento che la scelta del vicario dipende soltanto dal priore. A queste occorrenze è possibile aggiungerne altre due tratte dalle *Cartae* della Grande Chartreuse. Si riporta di seguito la prima, relativa all'anno 1462:

Priori domus Scole Dei prope Parmam non sit misericordiam. [...].
Et de hiis que petit dominus Iohanninus vicarius dicte domus visitator provincie satisfaciet sibi ad partem.¹

La seconda risale all'anno 1464:

Priori domus Scole Dei prope Parmam². Et quia anno preterito in carta fuit ordinatum quod domnus Iacobus de Parma professionem faceret in dicta domo Parme sue prime professionis, auditis ex post suis rationibus per reverendum dominum priorem nostrum fuit suspensa, et per consequens non fecit professionem in eadem domo, propter quod remanet professus domus Papie sicut prius; verumtamen remaneat in eadem domo Parme ibique exerceat officium vicariatus ad ordinis voluntatem. Et frater Dyonisius conversus ibidem hospes perseveret in eadem domo attento quod prior dicte domus est bene contentus cum habere mediante taxa quinque ducatorum de qua dictus prior Parme concordavit cum domno Christoforo priore Papie. Et de hiis que scripsit domnus Iohanninus fuimus bene contenti.³

La prima nota conferma che nell'anno 1462 vicario della certosa di Parma è ancora Giovannino, la cui richiesta, ordina il Capitolo Generale, sarà discussa singolarmente con il visitatore provinciale. Come di consueto, le *Cartae* non forniscono alcun indizio sulla natura della richiesta del vicario. La seconda nota, assai più corposa, informa circa l'avvicendamento di Giacomo da Parma nel ruolo di vicario, benché egli sia sciolto dall'obbligo di professione alla *Schola Dei*. Infine, ancora una volta nella forma sintetica e oscura delle *Cartae*, si congratula *Iohanninus* per quanto ha fatto sapere al Capitolo Generale in una sua precedente comunicazione.

¹Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10888, f. 101v.

²Qui è caduta, forse per errore di copista, la formula usuale *sit misericordiam/non sit misericordiam*.

³Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 10888, f. 137v.

A quel torno di anni risale un ultimo documento, anch'esso segnalatomi dal dott. Tonelli. Esso non pertiene al fondo Conventi e confraternite, bensì a quello Notai di Parma, ed è stato selezionato dalla filza 169 degli atti rogitati dal notaio Angelo Maria Boroni.

[d]

29 novembre 1462. Vendita di tre pezze di terra nella zona di Rivarolo al parmigiano Baldassarre di Michele *de Galanis*. La certosa è rappresentata dal priore Domenico da Mondovì, dal vicario Giovanni di Giovanni Simone *de Naburco*, dal procuratore Giacomo di Enrico da Gand e dai monaci Michele di Giovanni da Luino, Andrea di Luigi *de Galerannis* da Milano e Giovanni di Lorenzo *de la Plaza* da Parma.

(ASPR, Notai di Parma, Angelo Maria Boroni, filza 169)

Quest'ultimo documento, che si colloca al centro di quel periodo 1461-1463 che vede sempre associato all'ufficio del vicariato il nome di Giovanni o Giovannino, potrebbe riferirsi, nella persona del «d. frater Iohannes de Naburco f.q. Iohannis Simonis vicarius dicti ordinis», proprio a Giovanni Gallico da Namur. L'ipotesi è legata all'interpretazione del luogo d'origine del vicario Giovanni, la città di «Naburc[um]», che però, dal confronto con l'*Orbis Latinus* di Johann Georg Theodor Grässe, non risulta compatibile con alcuna località conosciuta¹; di qui la possibilità che il notaio Boroni, stendendo l'atto di vendita, abbia male inteso la provenienza del monaco Giovanni, scrivendo «Naburco» per «Namurco» [figg. 1.3 e 1.4]². Del resto, è poco probabile una confusione con le numerose città tedesche di Neuburg, solitamente latinizzate in *Naburga* o *Neuburga*: in questo caso si dovrebbero infatti riconoscere tre distinte corruzioni del nome, per il prefisso *neu-*, la consonante *-g-* e la desinenza *-a*.

L'identificazione del Gallico con Giovanni di «Naburcum» avrebbe una grande importanza per la biografia del certosino, perché oltre a indicare il nome e la provenienza, il documento del 1462 menziona anche il nome del padre, dando così adito a nuove e più precise ricerche archivistiche. Ma ulteriori ipotesi possono comunque essere formulate in questa sede, se si ordinano cronologicamente e topologicamente le carte già estratte dagli Archivi di Mantova e di Parma.

¹JOHANN GEORG THEODOR GRAESSE, *Orbis latinus oder Verzeichniss der lateinischen Benennungen der bekanntesten Städte etc., Meere, Seen, Berge und Flüsse in allen Theilen der Erde nebst einem deutsch-lateinischen Register derselben*, Dresden, G. Schonfeld, 1861.

²Potrebbe esistere anche un precedente. Uno dei documenti trascritti nei *Fontes rerum Bernensium*, Bern, Stämpfli, 1877-1956, vol. VIII, p. 144 è l'alleanza tra le città svizzere di Biel e Neuenstadt am Genfersee con il conte di Namur Guglielmo I (1324-1391), che nella trascrizione figura così: «dominum Guill(elmum) comitem de Naburco, dominum Waudi». Il redattore dei *Fontes* si è peritato, nell'*index locorum*, di indicare la corrispondenza tra «Naburco» e Namur: ivi, vol. VIII, p. 801.

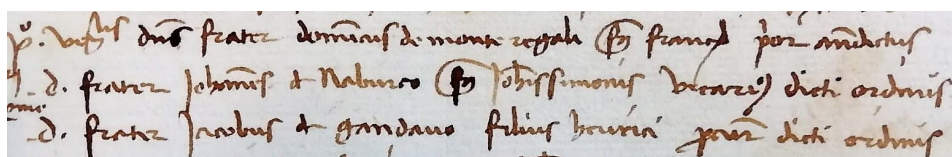


Figura 1.3: ASPR, Angelo Maria Boroni, filza 169, 29 nov. 1462



Figura 1.4: «Iohannes de Naburco», dettaglio

Tabella 1.3: Giovannino/Giovanni alle certose di Mantova e Parma

anno	data	Mantova	Parma
1455	29/7	Iohaninus de Francia	
1455	29/7	Iohaninus de Francia	
1461	22/7		Iohanninus
1461	24/10		Iohannes
1462	29/9		Iohannes de Naburco
1462			Iohanninus
1463	15/12		Iohaninus de Francia
1464			Iohanninus

L'analisi della tabella 1.3 mostra le occorrenze del nome Giovanni e Giovannino, regolarmente associato alle funzioni di procuratore o vicario, nelle certose delle due città in base al luogo e alla data. Da questa risulta quanto meno plausibile l'ipotesi che Giovannino di Francia, procuratore della Santissima Trinità di Mantova nel 1455, si sia trasferito a Parma tra il 1455 e il 1461, e lì abbia esercitato le funzioni di vicario del priore Domenico Tricoli almeno nell'estate del 1461 e nel dicembre del 1463. Il passaggio dall'incarico di procuratore a quello di vicario è perfettamente compatibile con il *cursus honorum*, per così dire, dell'Ordine certosino, essendo il procuratore incaricato delle relazioni della comunità con il mondo esterno e delle faccende inerenti alla *domus inferior*, mentre il vicario funge, appunto, da *subprior*¹.

Non può essere rigorosamente dimostrata, ma soltanto, come in precedenza, caldeggiata, un'identificazione di questo Giovannino con il vicario Giovanni dell'ottobre 1461 e con quello da «Naburco» del settembre 1462, ma poiché sono propenso a identificare quest'ultimo con Giovanni Gallico da Namur, avanzo l'ipotesi che Giovanni Gallico sia stato effettivamente vicario della *Schola Dei* di Parma nel 1461-1462, e, più cautamente, che egli

¹Sulla distinzione tra *domus inferior*, dedicata ai *fratres* o *conversi*, e *superior*, per i *patres*: RIGHETTI TOSTI-CROCE, s.v. CERTOSINI cit.

sia stato ininterrottamente vicario della certosa di Parma tra il 1461 e la fine del 1463, dopo essersi trasferito dalla Santissima Trinità di Mantova dove, nel 1455, avrebbe esercitato l'ufficio di procuratore.

Vita attiva e contemplativa

El Fraile más viejo está mirando
una rosa recién abierta. Los
demás se acercan delicadamente.
CARTUJO.
CARTUJO. ¿
CARTUJO. ¡
CARTUJO. ()
CARTUJO. ...
CARTUJO.

Federico García Lorca
Diálogo mudo de los cartujos

Silentium e *solitudo mentis* sono i tratti distintivi dell'esperienza contemplativa certosina; a questi si aggiunge il rifiuto di ogni impegno pastorale, proposito che, però, vacilla nel XV sec. a causa delle turbolenze scismatiche e conciliari attraversate dalla Chiesa¹. Indipendentemente dalla convulsa fase storica, non vengono meno nel Quattrocento le funzioni del priore, del vicario e dal procuratore della certosa, chiamati a garantire la separazione della comunità monastica dal mondo esterno, e, almeno il priore e il vicario, a indirizzare la vita spirituale e il percorso di perfezione dei monaci².

Qualora si accettasse l'identificazione del Gallico con quel *Iohaninus de Francia* procuratore della certosa di Mantova nel 1455, il profilo del musicografo si arricchirebbe dunque sotto il profilo non tanto intellettuale, quanto dell'assunzione di responsabilità nel governo della comunità monastica. Al procuratore, infatti, pertengono alcune operazioni di sostegno all'azione liturgica, come, ad esempio, portare l'acqua benedetta durante le celebra-

¹Il fenomeno è spesso collegato all'avvicinamento delle nuove fondazioni, in Italia e in Germania, agli spazi cortigiani e urbani: HEINRICH RÜTHING, *Der Kartäuser Heinrich Egger von Kalkar, 1328-1408*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1967, p. 262-269, DIETER MERTENS, *Jacobus Carthusiensis. Untersuchungen zur Rezeption der Werke des Kartäusers Jakob von Paradies*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1976, p. 233, JAMES HOGG, «Everyday Life in the Charterhouse in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», in *In Klosterliche Sachkultur des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems an der Donau, 18. bis 21. September 1978*, Vienna, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1980, p. 113-46, p. 127-128.

²In questo senso viene recuperato anche il concetto di attività pastorale, limitandolo all'esercizio degli uffici amministrativi e spirituali all'interno del microcosmo della certosa: DENNIS D. MARTIN, *Fifteenth-century carthusian reform. The world of Nicholas Kempf*, Leiden, Brill, 1992, p. 113-156.

zioni o ai malati per l'estrema unzione, o l'incenso durante la messa¹; ma soprattutto una varietà di compiti pratici e di ordinaria amministrazione nello spazio della *domus inferior*: accogliere gli ospiti, fare l'elemosina, curare le piccole attività economiche del monastero². Di qui la preoccupazione espressa dal priore della Grande Chartreuse e autore delle *Consuetudines*, Guigo I († 1136), il quale, consapevole del rischio per la solitudine e per il silenzio del monaco, esorta il procuratore a ritornare nella cella in ogni possibile circostanza, «quasi ad tutissimum et quietissimum portus sinum»³.

Curiosamente, proprio la procuratela avrebbe tenuto il Gallico lontano dall'unico ufficio propriamente musicale della certosa, quello di cantore ebdomadario. A turno infatti, ciascuno dei due cori (individuati dagli stalli alla destra o alla sinistra del priore) era guidato nella liturgia cantata da un *cantor*, che eseguiva invitatorio, versicoli, responsi e *Benedicamus* per Vespri, Mattutino e Lodi, dava avvio a salmi e inni, ma soprattutto faceva osservare la corretta intonazione, espressione e velocità dei canti in base ai principi generali stabiliti nel capitolo 39 della prima parte degli *Statuta antiqua* («de modo cantandi et psallendi»)⁴. La prima e più generale prescrizione riecheggia il prologo di XII sec. all'Antifonario certosino («Quia boni monachi officium est plangere potius quam cantare, sic cantemus voce, ut planctus, non cantus delectatio sit in corde»⁵) e bandisce ogni possibile distrazione canora, come la *fractio* e l'*inundatio vocis* o la *geminatio puncti*⁶; il secondo articolo riporta un esteso passaggio dal *Sermo XL* di s. Bernardo sul *Cantico dei cantici*, da dove il certosino può ricavare ulteriore incitamento alla concentrazione e alla partecipazione nel canto, mentre i successivi tre invitano, in modo quasi ridondante, a cantare «rotunda et viva voce», a non protrarre inutilmente le note («puncta»), e ad effettuare una breve pausa dopo ciascuna nota. Il decalogo termina con l'esortazione: «simul cantemus,

¹*Statuta antiqua* (d'ora innanzi *Stat. ant.*) I 5, 10; I 8, 3; II 8, 35; II 8, 18. Articoli che leggo in *Statuta ordinis cartusiensis a domno guigone priore cartusie edita*, [Basilea, Johann Petri, Johann Amerbach, Johann Froben, Freiburg Kartause, 1510].

²*Cons.* XVIII; *Stat. ant.* II 8 3-9.

³*Cons.* XVI: «qui, quamvis exemplo Marthae, cuius suscepit officium, circa multa sollicitari ac turbari habeat, silentium tamen et quietem cellae non paenitus abicere aut abhorreere debet, sed potius, quantum Domus negotia patiuntur, quasi ad tutissimum et quietissimum portus sinum, ad cellam semper recurrit, ut legendo, orando, meditando, et turbulentos animi sui motus ex rerum exteriorum cura vel dispositione surgentes sedare, et in arcanis sui pectoris aliquid salubre, quod fratribus sibi commissis suaviter et sapienter eructet, possit recondere».

⁴*Stat. ant.* I 38-39.

⁵*Stat. ant.* I 39. Quanto al prologo, esso viene trascritto per esteso e commentato in 2.1 *Storia, epistemologia e pedagogia della musica*, nel paragrafo intitolato *Criteri per la scelta di un metodo semplice ed efficace*.

⁶A cosa si riferiscano tali *vitia* del canto non è del tutto chiaro. La *fractio* individua molto probabilmente il mensuralismo. In merito all'estetica certosina del canto, si possono qui richiamare le annotazioni di LEAH MORRISON, «Constructing Cantus Securus. Reaping Advice from Cantor Cartusiensis», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 45, 1 (2004), p. 189-200, p. 197-198.

simul pausemus, sempre in auscultando», a racchiudere i fondamentali della sensibilità certosina per la liturgia cantata che il *cantor* doveva far osservare.

Come già accennato, il possibile passaggio di ruolo, per il Gallico, da *procurator*, a Mantova, a *vicarius*, a Parma, potrebbe aver rappresentato un avanzamento nella pur breve e poco rilevante gerarchia certosina, poiché agli incarichi meramente amministrativi del procuratore si sarebbero sostituiti quelli di rappresentanza con il mondo sociale, politico ed ecclesiastico esterno, e di orientamento e cura 'pastorale' della comunità certosina proprie del vicario (soprattutto *in absentia prioris*). Una descrizione degli uffici del vicario non compare nelle *Consuetudines* di Guigo, ma nella seconda parte degli *Statuta antiqua* (cap. 10 «de officio vicarii et antiquioris»)¹. Molti tra questi prevedono l'aiuto da prestare al priore nella cura spirituale della comunità e l'eventuale subentro negli incarichi del priore quando assente, per, ad esempio, ungere gli infermi, recitare l'ultima lezione nei giorni di festa, intonare il *Te deum*, incensare, tenere la *recordatio* settimanale e il capitolo, visitare gli ospiti della certosa². In sintesi, il vicario agisce da sostituto del priore nella *domus superior*, altrimenti detto, da *subprior*: «Vicarius in domo superiori vices agit prioris in visitandis monachis et in confessionibus recipiendis et in unguendis et communicandis infirmis et sepeliendis mortuis et missis cantandis quas prioratus requirit»³. Quanto alle messe da cantare di pertinenza del priore («missis cantandis quas prioratus requirit»), la glossa marginale a stampa a «requirit» precisa: «que sunt Nativitatis Domini, Pasche et Penthecostes, Corporis Christi, Cene Domini et quando aliquis est professionem facturum vel mortuum sepeliendum». E l'unico compito di natura musicale del vicario è riequilibrare i cori in assenza del priore («Vicarius, absente priore, de uno choro in alium, si opus est, adiutorium mittit»⁴); la *recordatio*, infatti, non è più ritenuta, come un tempo, un'occasione di insegnamento del canto piano per i novizi (e, nel caso, di ripetizione per i professi), bensì un momento dedicato alla rilettura delle lezioni o delle omelie del giorno⁵.

Tra gli incarichi del procuratore, del vicario e del priore descritti nei regolamenti certosini non c'è alcun riferimento all'attività di insegnamento. Nella certosa, infatti, non era necessario costituire una scuola, perché i postulanti erano ammessi al noviziato, come si ricordava in precedenza, dal ventesimo anno d'età, e dovevano preventivamente superare una prova di canto e di lettura di fronte al priore⁶. In realtà, è lo stesso Giovanni Gallico a rivelare

¹Che leggo sempre dall'ed. Amerbach 1510.

²*Stat. ant.* II 10, 2-23. Si considerino anche le precisazioni degli *Statuta nova* (d'ora in avanti *Stat. nov.* II 6.

³*Stat. ant.* II 10, 1.

⁴*Stat. ant.* II 10, 21.

⁵In proposito, chiarezza è stata fatta in par un CHARTREUX, «La récordation en Chartreuse», in *Cantus planus. Papers read at the 6th meeting, Eger, Hungary, 1993*, a cura di LÁSZLÓ DOBSZAY, Budapest 1995, p. 251-269.

⁶*Stat. ant.* II 23, 4: «Examinatur quoque si legere et cantare novit et potest».

l'esistenza di una qualche forma di attività didattica interna: «[q]uod proculdubio per horam ad plus attendendo capietis, sicut a me capiunt fratres mei cartusienses»¹, «in una vel circiter hora discunt a me fratres mei cartusienses quindecim phylosophorum discernere voces»². A questo proposito, risulta difficile da inquadrare l'esatta relazione tra Giovanni Gallico e Niccolò Burzio. Il secondo afferma nell'*explicit* del ms. Additional 22315, f. 60r, di essere stato allievo del primo: «venerandi viri domini Ioannis Gallici, multi inter musicos nominis, cuius ego Nicolaus Burtius parmensis discipulus», ma non specifica in quale luogo o istituzione. La questione è resa ulteriormente complessa dalla volontaria mistificazione delle teorie del Gallico manifestata nel *Florum libellus* del Burzio, che in più occasioni fa apparire il maestro uno stretto seguace dell'insegnamento musicale tradizionale alterando *ad hoc* le citazioni dal *Ritus canendi*³. In merito si possono solo esprimere alcune ipotesi. La prima è che, in considerazione dello iato tra norma e realtà che talvolta rivela la storiografia sui certosini, soprattutto per quanto riguarda il XV sec., possa essere esistita una qualche forma di relazione didattico-istituzionale tra la cittadinanza di Parma e il vicino monastero, magari agevolata proprio dalle figure del procuratore, del vicario o del priore⁴; si può anche congetturare un noviziato – poi interrotto – del Burzio nella casa parmense che non abbia lasciato traccia nella documentazione raccolta dal Murray⁵. Data la leggerezza del parmigiano in termini di 'fedeltà' al pensiero del maestro, non si può d'altronde escludere che egli mentisse quanto al discepolato presso il Gallico, e che fosse semplicemente entrato in possesso di una copia del *Ritus canendi*. Un'ipotesi, quest'ultima, che potrebbe rafforzarsi se considerata in relazione alla disponibilità dei certosini, documentata almeno per il caso basileese⁶, a condividere i libri delle loro biblioteche con la società, al di là delle mura del monastero.

Questo per quanto riguarda la *vita activa* esperita nelle certose e, con le opportune approssimazioni e ipotesi, dal Gallico nei suoi anni a Mantova e a Parma. A proposito, invece, del versante contemplativo, si può volgere

¹II, I 10c.

²II, II 4d.

³Il fenomeno è stato portato alla luce da MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 163-176.

⁴Oltre a infrangere le proposizioni fondamentali della *religio* certosina, tale relazione non avrebbe lasciato testimonianze documentarie. Una visita presso l'Archivio storico diocesano di Parma non ha fatto emergere nuovi elementi. Si ringrazia don Lorenzo Montenz.

⁵RUSSELL E. JR. MURRAY, «New Documentation concerning the Biography of Nicolò Burzio», *Studi musicali*, 24 (1995), p. 263-282.

⁶Cfr. THOMAS WILHELMI, «Humanistische Gelehrsamkeit im Umkreis der Basler Kartause», in *Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski*, a cura di OLIVER AUGE et al., Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, p. 21-27; MONIKA STÜDER, «Bibliotheca cartusiae Basiliensis. Die Bibliothek der Basler Kartause mit besonderem Fokus auf die Zeit unter Prior Heinrich Arnoldi (1449-1480)», in *Raum und Medium: Literatur und Kultur in Basel in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di JOHANNA THALI e NIGEL F. PALMER, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, p. 287-314.

ora l'attenzione proprio alle risorse delle biblioteche certosine, che soccorrevano il monaco nel processo di perfezionamento spirituale. Dennis Martin, rileggendo l'opera teologica del priore di Gaming Nicholas Kempf († 1497), ha mostrato come le sfide della vita contemplativa venissero affrontate dal direttore spirituale del monastero, il priore (ma in caso di sua assenza, dal vicario), facendo ricorso allo strumento della *discretio*, la capacità di individuare l'opportuno, il giusto, l'utile – ma soprattutto il miglior modo e tempo per ottenerli – nel cammino di avanzamento spirituale¹; l'apprendimento di tale finezza ermeneutica viene innanzitutto dalla «collective wisdom», dalla «director's own experience», dalla «inexpressible direct inspiration of the Holy Spirit», ma è agevolato dagli studi e dalle letture, specialmente delle Sacre Scritture e della patristica. Di qui la costituzione della biblioteca certosina, che raccoglie, oltre ai testi della liturgia, le opere dei Padri della Chiesa e dei teologi di orientamento monastico (*in primis* di s. Bernardo), e per quanto riguarda le *artes*, solo quei pochi trattati ritenuti essenziali per l'accesso o la piena comprensione della Scrittura e, appunto, dei testi dei Padri².

Al momento non è stato possibile ricostruire il possesso librario della certosa di Parma, fatta eccezione, come si vedrà in seguito, per il ms. Harley 6525 della British Library di Londra, che trasmette il *Ritus canendi* del Gallico, e per un solo altro codice riconosciuto da Luciano Gargan³. Nel caso della certosa di Mantova, invece, le ricerche sono agevolate dall'esistenza di un inventario redatto in occasione della soppressione dell'istituto e del trasferimento della sua collezione libraria all'Imperial Regia Biblioteca, l'attuale Biblioteca Tere-

¹MARTIN, *Fifteenth-century carthusian reform* cit., p. 114-115: «Monastic discernment is the product of a community (minimally a community of master and disciple) in which the spiritual father or pastor decides and discerns on the basis of reason, experience, and divine gift. Although there are principles for the monastic life, set down most concise in a rule, the collective wisdom of past spiritual directors (tradition), the director's own experience, and the indefinable and inexpressible direct inspiration of the Holy Spirit are the source of authority for monastic discernment».

²Lo dimostrano gli inventari delle grandi certose tedesche e svizzere: JOHAN PETER GUMBERT, *Die Utrechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen fünfzehnten Jahrhundert*, Leiden, Brill, 1974; BARBARA HALPORN, «The Carthusian Library at Basel», *The Library Quarterly. Information, Community, Policy*, 54, 3 (1984), p. 223-244; ALMUTH MÄRKER, *Das Prohemium longum des Erfurter Kärtauserkatalogs aus der Zeit um 1475. Edition und Untersuchung*, Bern, Lang, 2008; e di quelle, più modeste, italiane: LUCIANO GARGAN e ANTONIO MANFREDI, *Le biblioteche dei Certosini tra Medioevo e Umanesimo. Un repertorio di manoscritti superstiti e inventari antichi e uno studio sulle ricerche dei codici nella prima metà del sec. 15*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 2017. Sugli spazi fisici e gli orientamenti intellettuali della biblioteca certosina si rimanda anche gli studi raccolti in OLIVER AUGE et al. (a cura di), *Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002 e in SYLVAIN EXCOFFON e CORALIE ZERMATTEN (a cura di), *Sammeln, kopieren, verbreiten zur Buchkultur der Kartäuser gestern und heute*, Saint-Étienne, CERCOR, Centre européen de recherche sur les congrégations et les ordres religieux, 2018.

³Si tratta del ms. Milano, Biblioteca nazionale braidense, AD.IX.15 di XIV sec., che trasmette, tra gli altri testi, la *Scala fidei* del minore Aldobrandino Toscanella: GARGAN e MANFREDI, *Le biblioteche dei Certosini* cit., p. 95.

siana (di qui innanzi BCMn)¹. L'inventario, intitolato *Nota di alcuni libri della soppressa certosa di Mantova, e che l'Amministratore crede possino passare nella Libreria Pubblica*, è stato vergato su un bifoglio, inserito, ma non rilegato, tra le carte di guardia posteriori del ms. BCMn, 1358 (I.VI.31). L'elenco include 41 item, di cui 8 individuano manoscritti [tab. 1.4], gli altri edizioni a stampa. Si tratta evidentemente di una porzione estremamente ridotta del fondo originario, se è vero che nell'inventario generale di soppressione si specifica che

Dal medesimo passetto si va in una camera ad uso di libreria [...]. Ivi: due armari intagliati con sue portelle a chiave e chiusara, cassetti interni, cimazze. In detti armari si conservano le carte, e recapiti attinenti al possesso e amministrazione dei fonti di ragione del Monastero della Certosa, e segnatamente un libro in foglio di carta imperiale coperto di vitelli, il quale ha per titolo *Prontuario della Certosa di Mantova* [...]; quattro scanzie a cinque ordini dipinte, uguali, nelle quali sono collocati quattrocento volumi circa d'opere diverse e imperfette. In detta libreria trovasi un uscio d'una partita che mette nel chiostro.²

Il redattore dell'inventario era più interessato a mobili e dipinti, per i quali annota regolarmente una stima monetaria del valore, mentre è evidentemente meno attento alla biblioteca; pertanto, il numero di quattrocento è da intendersi come puramente orientativo, ma comunque indicativo dell'ordine di grandezza della raccolta mantovana. Anche se fortemente depauperato, il fondo manoscritto della certosa giunto alla Biblioteca Teresiana è in buona parte facilmente identificabile, grazie alla presenza sulle carte di guardia anteriori di alcuni manoscritti dell'*ex libris* della certosa della Santissima Trinità: una rappresentazione stilizzata del monte Golgota sormontato da una croce arricchita da altri simboli della passione di Cristo, i chiodi e il cartiglio. La peculiare combinazione e forma degli elementi della croce e del cartiglio, però, suggerisce decisamente l'individuazione del monogramma *S(anctissima) T(rinitas)* [fig. 1.5]. Insieme o meno all'*exlibris*/monogramma si può talvolta trovare la nota di possesso del monastero [fig. 1.6].

¹Il documento è stato analizzato già da GIANCARLO SCHIZZEROTTO, «Biblioteche monastiche mantovane», in *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga. Mantova, Palazzo Ducale, 7 settembre-15 novembre 1974*, a cura di LUIGI BOSIO, Milano, Electa, 1974, p. 29-45, p. 34-36; quindi è stato ripreso da CHIABERTO, *Monasticon Cartusiense. Lombardia propinqua* cit., in RAFFAELLA PERINI (a cura di), *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. 113. Mantova, Biblioteca comunale Teresiana. I manoscritti della serie generale, parte 1*, Firenze, Olschki, 2012, e infine da L'OCCASO, «La Certosa della Santissima Trinità» cit., p. 85-87.

²Leggo da CHIABERTO, *Monasticon Cartusiense. Lombardia propinqua* cit., p. 456.

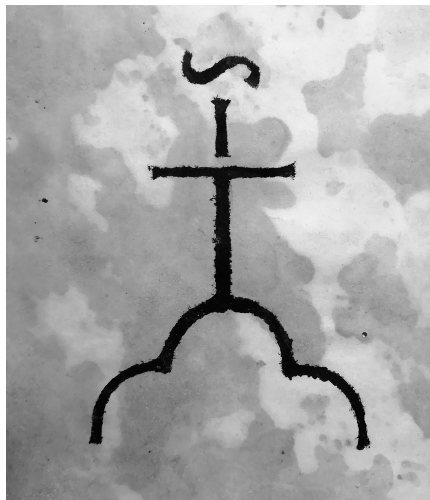


Figura 1.5: BCMn, 801 (G.II.23); BCMn, 496 (E.I.18)

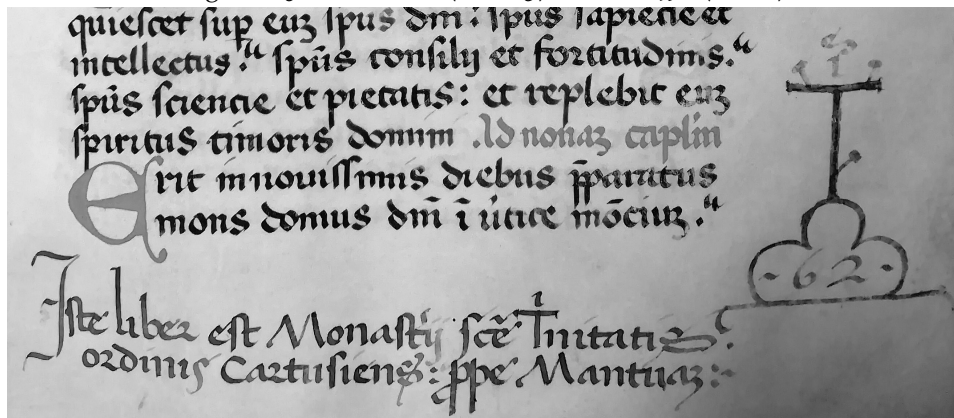


Figura 1.6: BCMn, 663 (F.II.9), f. 1r

Tabella 1.4: Manoscritti della biblioteca della certosa di Mantova dal ms. 1358

Nella tabella sono trascritti numero e descrizione dell'inventario settecentesco accompagnati, quando possibile, dalla collocazione attuale (*BCMn*) e da quella della biblioteca della certosa (*CM*).

<i>n</i> ^o	<i>descrizione</i>	<i>BCMn</i>	<i>CM</i>
10	Un Breviario certosino scritto in pergamena assai antico e ben conservato, ma mancante del frontespizio	28	271
20	Rituale certosino, in pergamena, a mano	496 (E.I.18)	234
21	Opuscolo di s. Bonaventura, a mano in pergamena	520 (E.I.42)	130
29	Un Martirologio, manoscritto in pergamena, con dedica etc., che non ho tempo di esaminare	830 (G.III.15)	–
31	Opuscolo di S. Ambrogio <i>de Morte Satyri fratris</i> , etc., ed altri opuscoli scritti a mano in carta	799 [...]	–
33	Un bellissimo manoscritto in pergamena, contiene un processo sopra la diva virtù e miracoli di s. Caterina da Siena di persone contemporanee. Antico e ben conservato	104 (A.V.10)	44
37	I <i>Dialoghi</i> di s. Gregorio, ed altri opuscoli minori, con rozze rime italiane, ed un trattato <i>della Memoria Artificiale</i> . Scritto in carta	113 (A.IV.19)	182
39	I <i>Salmi</i> di Davide, a mano in carta	7 (A.I.7)	–

Dagli studi sui fondi manoscritti della BCMn di Giancarlo Schizzerotto e Raffaella Perini sono emersi anche altri codici provenienti dalla certosa. Si tratta di due Breviari e di un Antifonario ad uso personale senza notazione musicale: Antifonario ms. 540 (E.II.5, *olim CM* 119), Breviario ms. 663 (F.II.9, *olim CM* 62), Breviario ms. 801 (G.II.23, *olim CM* 114). A questi va infine aggiunto il Salmista di Oxford, Bodleian Library, Canon. lit. 377¹.

Tralasciando i Salmisti² e alcuni Breviari³, spicca innanzitutto il Breviario, ms. 28. Di splendida fattura e decorato da pregevolissime iniziali figurate, questo codice di sec. XV fu a lungo conservato presso la casa mantovana, ivi portato dal monaco Matteo di Fiorenzuola d'Arda⁴. I Breviari, considerati

¹SCHIZZEROTTO, «Biblioteche monastiche mantovane» cit., p. 34.

²Si tratta del ms. 7 (mm. 166 x 114, ff. 169, XV sec.) e del Canon. lit. 377 (mm. 360 x 254 ff. 199, XIV sec.).

³Ad esempio i mss. di XV sec. 663 e 801.

⁴A c. IIv si leggono infatti due note di XV sec., dalle quali si deduce che il Breviario fu concesso nel marzo 1493 al monaco Matteo da Fiorenzuola da parte dei visitatori, Filippino, priore di Pavia, e Cristoforo, priore di Garegnano: «Cum sit quod istud breviarium fuerit emptum ex pecuniis paternis domni Mathei de Florenzola Placentina, ideo ut dignum et iustum est, ego frater Philippinus prior domus Sancte Marie de Gratiis ordinis Cartusiensis prope Papiam, concedo suprascripto domno Matheo dictum breviarium in vita sua, in actu visitationis die [23 depennato] 28 marzii 1493, in cuius testimonio presentem scripsi manu propria». Subito sotto: «Et ego frater Christophorus prior domus Mediolani, electus revisitator, auctoritate concedo ut consideratis ut supra, die et anno ut supra, in cuius rei testimonium, presentem manu propria scripsi et subscripsi». Al f. 6v, infine, la nota di possesso del monastero: «Istud Breviarium est Monasterii Sancte Trinitatis ordinis Cartusiensis prope Mantuam. 271». È da identificarsi con l'item n. 10 del ms. 1358 perché, appunto, mutilo della prima carta del Salterio, tra gli attuali ff. 6 e 7.

congiuntamente all'Antifonario¹, sono particolarmente preziosi perché si può supporre che rispecchino la forma della liturgia certosina seguita a Mantova, eventualmente le sue peculiarità². In realtà, quanto si è potuto desumere dall'analisi dei due manoscritti conferma la fama di uniformità liturgica dell'ordine. Il Breviario, ad esempio, contiene anche un breve Innario ai ff. 63r-67v, che ricalca esattamente quello descritto da Francescantonio Pollice nel suo studio di riferimento sull'innografia certosina³. Altrettanto coerenti con le 'certosine' le serie responsoriali dei mss. mantovani: prendendo come esempio le serie di nove (o dodici, per la Domenica di Pasqua) responsori del Mattutino del Triduo pasquale, si coglie immediatamente la coincidenza tra quelle del Breviario mantovano ms. 28, quelle di un Antifonario della Grande Chartreuse confezionato alla fine del XIV sec., il ms. Grenoble, Bibliothèque municipale, 19 Rés., e quelle del moderno Notturnale certosino⁴.

¹Mi riferisco al ms. 540 (mm. 217 x 145, ff. 48, XV sec. ex.), mutilo di una parte del Santorale.

²Si prende in particolare considerazione, qui, il Breviario ms. 28, dal momento che reca, oltre alle molteplici e limpide rubriche «secundum ordinem cartusiensem», l'approvazione scritta dei visitatori, i priori Filippino di Pavia e Cristoforo di Garegnano.

³FRANCESCANTONIO POLLICE, «L'Innario certosino», *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 17, 2 (1996), p. 298-300. L'Innario certosino rappresenta una piccola contravvenzione al principio dell'ordine di conservare soltanto i canti basati su testi biblici. Riporto qui di seguito l'Innario, con indicazione dell'occasione liturgica e dell'ora. *Conditor alme siderum* (Tempore Adventus V), *Venit [sic] redemptor gentium* (Nativitas domini V-N, con 'divisione' *Egres[sus eius]* L), *Audi benigne conditor* (Quadragesima V), *Vexilla regis prodeunt* (Dom. de passione usque ad Coenam Domini V-M, con div. *Arbor decora* L), *His [sic] est dies* (Dom. Resurrectionis V-M, con div. *Misterium mirabile* L), *Optatus votis omnium* (Ascensio Domini V-M, con div. *O grande cunctis gaudium* L), *Veni creator spiritus* (Dom. Pentecostes V), *Iam Christus astra* (Dom. Pentecostes N, con div. *Impleta gaudent viscera* L), *Pange lingua gloriosi* (Corporis Christi V, con div. *Sacris sollemnis iuncta* N e div. *Verbum superni [sic] prodies [sic]* L), *Ut queant laxis* (Joannis Baptistae V, con div. *Antra deserti teneris* N e div. *O nimis felix* L), *O crux fidelium* (Exaltatio Crucis V-N, con div. *Arbor decora* L), *Ave maris stella* (De BMV V), *Mysterium ecclesie* (De BMV N), *Vere gratia plena* (De BMV L), *Christe redemptor omnium* (Omnium sanctorum V-N), *Iesu salvator seculi* (Omnium sanctorum L); *Iam lucis orto* (I), *Nunc sancte nobis* (III), *Rector potens* (VI), *Rerum deus tenax* (IX), *Deus creator omnium* (V fer.), *Christe qui lux es* (C fer.), *Eterne rerum conditor* (N fer.), *Splendor paterne glorie* (L fer.).

⁴Traggo le serie da BCMn, ms. 28, ff. 254r-257r, compresa quella del Giovedì Santo. Coena Domini: 1. *Ecce vidimus*, v. *Vere languores*, 2. *Tradidit in mortem*, v. *Propter scelus*, 3. *Ego agnus quasi*, v. *Vidisti domine*, 4. *Conclisit vias meas*, v. *Factus sum*, 5. *Ne tradideris me*, v. *Alieni insurrexerunt*, 6. *Locuti sunt adversum*, v. *Et posuerit adversum*, 7. *Unus ex vobis*, v. *Qui intingit mecum*, 8. *Pater si fieri potest*, v. *Vigilate et orate*, 9. *Ecce turba et fratres*, v. *Accedens ad Jesum*. Parasceve: 1. *Astiterunt reges*, v. *Quare fremuerunt*, 2. *Erubescant et revereant*, v. *Non supergaudeant*, 3. *Eripe me de inimicis*, v. *Eripe me de operantibus*, 4. *Aperuerunt super me*, v. *Abominati sunt*, 5. *Popule meus*, v. *Et misi ante*, 6. *Expandi manus*, v. *Qui dicunt recede*, 7. *Caligaverunt oculi*, v. *O vos omnes*, 8. *Tanquam ad latronem*, v. *Cumque inieciissent*, 9. *Tenebre facte sunt*, v. *Cum ergo accepisset*. Sabbatum Sanctum: 1. *Animam meam*, v. *Pastores multi*, 2. *O vos omnes*, v. *Attendite universi*, 3. *Sicut ovis*, v. *Vulneratus est*, 4. *Ecce quomodo moritur*, v. *Tradidit in mortem*, 5. *Ne perdas*, v. *Ne simul tradas*, 6. *Eripuisti domine*, v. *Deus vitam meam*, 7. *Estimatus sum*, v. *Posuerunt me*, 8. *Potum meum*, v. *Benigne fac*, 9. *Revelabunt celi*, v. *In die perditionis*. Resurrectio: 1. *Angelus domini*, v. *Cito euntes*, 2. *Dum transisset*, v. *Et valde mane*, 3. *Et valde mane*, v. *Mulieres emerunt*, 4. *Una sabbati*, v. *Et invenerunt lapidem*, 5. *Stetit dominus noster*, v. *Hec cum dixisset*, 6. *Virtute magna*, v. *Repleti quidem*, 7. *Christus*

Sintetizzando, le analisi condotte a campione su singoli luoghi dei Breviari e dell'Antifonario oggi alla BCMn confermano la sostanziale identità liturgica tra la Grande Chartreuse e la casa mantovana.

Meritevole di attenzione anche il Martirologio di Usuardo, ms. 830, di sec. XV, ma lungamente usato e consultato nel tempo, come risulta dalle postille e dalle integrazioni di XVIII sec¹. Il codice presenta, oltre al Martirologio (ff. 7r-187v) anche un Calendario (ff. 1r-6v) e l'elenco delle reliquie conservate presso la certosa (ff. 196r-198v); si segnala in modo particolare, però, il libello intitolato *Valde bonum* ai ff. 188r-195v, un prontuario per la corretta ortografia e accentazione di parole o sintagmi inusuali del Martirologio e della Bibbia, come ad esempio: «Conónis | Críspoli | Crési opes [...] Salomé». Il libello è un'operetta anonima che circolava esclusivamente nell'ambito certosino; nota solo di nome a Paul Lehmann, è stata integralmente recuperata ed edita da Gilbert Ouy dal ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 5260 (ff. 1r-36r)². Il Martirologio mantovano, per quanto sia riuscito a intendere, rappresenterebbe il solo altro testimone riconosciuto del *Valde bonum*.

La letteratura volta all'edificazione morale e religiosa dei monaci è rappresentata dalle opere di s. Ambrogio, s. Gregorio e Davide di Augusta, e dal processo di santificazione di s. Caterina da Siena³. Il ms. 113 è un codice miscelaneo che si apre, appunto, con i *Dialogi* di Gregorio, ma accoglie anche altri testi volti al perfezionamento spirituale e al raffinamento della *discretio* monastica, come la *Vita Malchi* di Gerolamo e quella *de sancto Pafnutio* (inc. «Vidimus et monasterium sancti Pafnucii»), che evocano, almeno con la vicenda di Malco, il modello eremitico di vita dei Padri del Deserto⁴. Se il *De exterioris et interioris hominis compositione secundum triplicem statum incipientium, proficientium et perfectorum* del ms. 520, qui erroneamente attribuito a s. Bonaventura invece che al francescano Davide di Augusta, poteva fungere da aiuto per il priore nell'accompagnare il passaggio dalla condizione di

resurgens, v. *Mortuus est*. 8. *Expurgate vetus*, v. *Non in fermento veteri*, 9. *Pascha nostrum*, v. *Hec dies*, 10. *Si consurrexistis*, v. *Mortui estis*, 11. *Ecce vicit leo*, v. *Dignum est agnus*, 12. *Dignum est agnus*, v. *Qui dilexi(t) nos*. Si confrontino queste con HANSJAKOB BECKER et al., *Bruno von Koln und die liturgie der Kartause. Rekonstruktion des Antiphonale Sancti Brunonis und reproduktion der ältesten kartusiensischen Offiziumshandschriften*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2015, p. 48-51; *Antiphonarium nocturnum ad usum Sacri Ordinis Cartusiensis*, Maior Cartusia 1999, p. 96-105

¹In merito al Rituale ms. 496 si è già detto in precedenza, in merito all'accettazione dei postulanti.

²Si veda PAUL LEHMANN, «Bücherliebe und Bücherpflege bei den Karthäusern», in *Miscellanea Francesco Ehrle. Scritti di storia e paleografia*, 1973, vol. V, p. 364-389. Ripr. facs. dell'ed. Roma, Biblioteca apostolica vaticana, 1924, p. 372 e GILBERT OUY, «Le Valdebonum perdu et retrouvé», *Scriptorium*, 42, 2 (1988), p. 198-205

³Rispettivamente nei mss. 799 (XV sec.), 113 (mm 229 x 157, ff. 70, XV sec.), 520 (mm. 164 x 108, ff. 48, XIV sec.) e 104 (mm. 217 x 156, ff. 229, 1411-1461).

⁴Nicholas Kempf si richiama frequentemente alle esperienze eremitiche dei Padri egiziani, basandosi sulle testimonianze delle *Vitae patrum*. Alcune delle sue fonti testuali sono discusse in MARTIN, *Fifteenth-century carthusian reform* cit., p. 224. Aggiungo qui che la silloge mantovana comprende anche lo *Speculum Ecclesiae* dello pseudo-Ugo di San Vittore.

novizio a quella di professore dei suoi monaci, un significato particolare per la comunità mantovana doveva rivestire il *Processo 'castellano'* di s. Caterina nel ms. 104, che riporta anche la deposizione di Stefano Maconi († 1424), confessore e seguace della santa, poi monaco certosino e fautore, da priore e generale dell'Ordine, della ricomposizione post-scismatica¹.

Queste prime ricerche sui codici della biblioteca della Santissima Trinità dimostrano come la casa mantovana aderisse agli orientamenti e alla tradizione dell'Ordine, sia sul piano liturgico, sia su quello spirituale; e per questo risulta a maggior ragione significativo che alcuni aspetti della religiosità e della cultura certosina si colgano anche nel *Ritus canendi* del Gallico, trapelando da una voce autoriale che abbandona talvolta la prosa tecnica per raggiungere un tono diretto e spontaneo, come, ad esempio, nell'esordio della *secunda pars*: «Pauperibus Ecclesiae Dei clericis ac religiosis Deo laudes concinere dulciter optantibus frater Iohanninus indignus Cartusiae monachus salutem ac illam quam mundus dare non potest pacem», nel quale Mengozzi intravede eco paoline dalla lettera *ad Ephesios*². Emerge più nitido un senso profondo e sincero di *pietas* religiosa nelle quartine della composizione *Ave mitis, ave pia* a tre voci, che il Gallico colloca al termine del primo libro della seconda parte («Ave mitis, ave pia, | ave quæ pandis hostia | cælorum peccatoribus | ad te confugientibus [...]»)³, ma ancor di più nel continuo, marcato riferimento alla musica come strumento preferenziale per innalzare la lode a Dio. Tale sentimento religioso, tra l'altro, risulta in perfetta continuità con quello del maestro Vittorino: tutti i biografici del feltrino concordano infatti nel descrivere il pedagogo come persona distinta da una fede profondissima, sincera, per niente formale; di qui la suggestione che, nello scegliere la via della certosa, il Gallico possa aver seguito un'ideale morale di semplicità e rigore che gli ricordava gli spazi e le abitudini della scuola vittoriniana, dove si mettevano al bando lusso e ostentazione, piaceri sregolati (della tavola, della sessualità, del gioco, etc.) e altri vizi comportamentali (violenza fisica e verbale, indolenza, sciatteria, etc.), e al contempo si esaltavano la pari dignità tra gli studenti, la serietà nello studio, gli atteggiamenti urbani e misurati.

L'ipotesi di una continuità – almeno percepita, se non reale – tra scuola e certosa potrebbe spiegare perché il Gallico, omettendo da una parte le esperienze universitarie a Pavia, abbia invece dato rilievo nel suo profilo autobiografico al tempo trascorso presso Vittorino e, poi, al momento culminante della professione monastica. Se si analizza, infatti, il già citato

¹Per un profilo del Maconi: GIOVANNI LEONCINI, «Un certosino del tardo Medioevo: don Stefano Maconi», in *Die Ausbreitung kartäusischen Lebens und Geistes im Mittelalter*, a cura di KARL THIR e ANTON DREXLER, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 1991, p. 54-107.

²MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 162.

³Non è stato possibile rintracciare l'origine di questo componimento poetico, quasi un centone di spunti poetici e letterari, che, forse, è da attribuire alla penna del Gallico medesimo.

passaggio «Gallia nanque me genuit...; Ytalia vero qualencunque sub Victorino Feltrensi... grammaticum et musicum; Mantua tamen... indignum Cartusiae monachum»¹, si apprezza l'evidente articolazione tripartita *Gallia* > *cantorem*, *Ytalia* > *grammaticum et musicum*, *Mantua* > *monachum*, dove il *musicus*, si è già detto, supera sul piano culturale la condizione del *cantor*, ma il *monachus*, attingendo a una dimensione superiore, incorpora e sublima sul piano spirituale pure la condizione del *musicus*.

Quanto alla mancata menzione dell'esperienza universitaria e dell'approvazione ottenuta dai dottori dell'Università di Pavia di cui ci dà conto Hothby, acquista anch'essa significatività, se osservata dal punto di vista dei certosini. La radice eremitica e, nello specifico, anti-accademica dell'Ordine è già racchiusa nell'apologo dei funerali del professore parigino Raimondo Diocres (noto anche come 'miracolo di Parigi')²: l'eterna condanna che colpisce un celebre accademico avrebbe convinto s. Bruno ad abbandonare l'insegnamento alla scuola di Reims e a convertirsi a vita eremitica sull'esempio di Paolo di Tebe, Antonio, Arsenio, Evagrio e, naturalmente, di Giovanni Battista. Il mito riflette una realtà documentata, cioè il fatto che Bruno raccolse i primi compagni proprio dagli ambienti intellettuali della scuola; ma sorprendentemente esso mantiene la sua pregnanza anche in relazione a fasi storiche successive: studi prosopografici, soprattutto in area tedesca, hanno dimostrato che anche nel XIV e, soprattutto, nel XV sec. un numero assolutamente consistente e significativo dei novizi e dei professi nelle certose aveva un passato universitario, come studente o docente³.

La fuga di s. Bruno sulle Alpi, oltre a conservare la sua storicità, è dunque l'archetipo nel quale si riflettono innumerevoli conversioni dagli studi e dagli onori universitari alla solitudine della certosa; ma i teologi certosini, sensibili ai principi della teologia mistica e negativa, alle istanze della *devotio moderna* e della filosofia gersoniana, alle esigenze di una vita contemplativa che richiedeva l'esercizio costante della *discretio*, rifiutarono radicalmente anche il metodo logico e dialettico della Scolastica, che identificavano con la cultura universitaria *tout court*. Così pure nel *Ritus canendi* si intuisce sin dalle prime battute la ricusa dell'intellettualismo e del logicismo, qui rappresentati dalle

¹*Præfatio*, 2a.

²Riportato da MARTIN, *Fifteenth-century carthusian reform* cit., p. 258-259; qui, alla nota 1, alcuni riferimenti bibliografici agli studi letterari e agiografici in merito all'episodio. Naturalmente, un atteggiamento anti-accademico non implica affatto uno anti-culturale, come si può dedurre dalla celebre lettera *de vita solitaria ad ignotum amicum* di Guigo I: «Aliquis aliquem, ego ilium praecipue reor esse felicem, non qui superbis extolli honoribus ambit in palatio, sed qui humilis rusticari eligit in heremo, studiosus philosophari diligit in otio, solis sedere appetit in silentio», come leggo in BRUNO et al., *Epistulae cartusianae*, trad. e introd. di GISEBERT GRESHAKE, Freiburg, Herder, 1992, p. 104.

³MERTENS, «Kartäuser-Professoren» cit.; MARTIN, *Fifteenth-century carthusian reform* cit., p. 38-70; SÖNKE LORENZ, «Ausbreitung und Studium der Kartäuser in Mitteleuropa», in *Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski*, a cura di OLIVER AUGÉ et al., Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, p. 1-19.

verborum ambages della solmisazione¹, il riferimento normativo dei Padri, e il ricorso alla letteratura alto-medievale (nella quale si annoverano, come si vedrà in seguito, l'anonimo dei trattati *Enchirides* e Guido d'Arezzo) rispetto a quella scaturita dagli ambienti universitari (come, ad esempio, la *Musica speculativa* del de Muris o lo *Speculum* di Jacobus Liegensis, che nel *Ritus canendi*, sorprendentemente, non sono mai esplicitamente evocati né latentemente echeggiati).

Anche l'argomentazione del Gallico riflette la preferenza accordata all'ermeneutica e all'epistemologia monastica e mistica, rispetto a quella scolastica e positiva. Infatti, quando vi si affrontano gli argomenti più astratti e concettuali, nel *Ritus canendi* si impongono i procedimenti analogici e induttivi, che devono condurre il discente all'autonoma intuizione di una verità indicibile nella sua essenza, e non le concatenazioni sillogistiche e deduttive. L'accettazione dei limiti della conoscenza umana e, d'altro canto, il riconoscimento della possibilità di cogliere, anche solo per mezzo di un'intuizione, la realtà ultima delle cose, si esprimono nitidamente nelle analogie che il Gallico intesse tra l'idea di Dio, pace, unità, eguaglianza, verità, giustizia e, curiosamente, della consonanza *diapason* nel seguente passo del *Ritus canendi*:

Nos vero Deum in his et omnibus auctorem esse fatemur, et nihilo minus in ea quam ille condidit natura causas horum perscrutati sumus. Leva mentem itaque, lector, in altum! Speculare primo quam sit admirabilis Deus, a quo totum istud procedit non dubium! Summa certe Deus unitas est; summa pax, summa tranquillitas; summa dulcedo, summa suavitas; summa necnon concordia, summa iusticia, veritas et æqualitas. Ergo si calor et ignis et omnis splendor ab ipso materiali sole quem e nihilo fecit Deus procedere putatur, tantæ concordiaë suavitas a quo si non ab illo procreabitur? Quippe cum nil aliud sit istud quam unitas et æqualitas aut æqualitatis vere quædam per plus et minus ac unitatis propinquitas, huiusce rei ergo veritas hæc est. (I, II 11, 1b-c)

E ancora:

Tota Deo similis est absque dubio dyapason consonantia: dulcis, suavis, concors, hylaris et ioconda; nam in unitate quidem, uti superius probatum est, ac in æqualitate constituta. (I, II 11, 1d)

Legando, in questo caso, il percepibile e l'intelligibile musicale (la consonanza da una parte, e la proporzione aritmetica che informa la consonanza dall'altra) con altre idee, qualità e concetti relativi all'unicità e alla perfezione in senso matematico e teologico, si istituiscono così delle reti di significati che agevolano l'intuizione delle verità di fede non in modo rigorosamente logico, ma non per questo irrazionale.

¹La relazione tra la critica alla solmisazione in Gallico e gli orizzonti culturali ed epistemologici certosini è discussa nella sezione 2.1 *Storia, epistemologia e pedagogia della musica*.

Se, dunque, la musica, oltre a rivestire un ruolo liturgico e devozionale quale veicolo della Parola, ha una valenza intellettuale e spirituale, come lascia intuire il Gallico nel passo citato, ecco che diviene essenziale per il certosino mettere in pratica un insegnamento musicale assolutamente semplice ed efficace, lontano da astrusità dialettiche e concettuali, e in linea, invece, con gli orientamenti teologici e monastici della certosa, quale intende appunto promuovere la riforma del *Ritus canendi*.

Capitolo 2

Il *Ritus canendi*

Storia, epistemologia e pedagogia della musica

I trattati *de musica plana* di XIV-XV sec. solitamente rispecchiano la frattura epistemologica tra *theorica* e *practica*². La prima, l'accezione speculativa, filosofica, boeziana della materia, accoglie le ipotesi sull'origine, la definizione e la collocazione disciplinare della musica, l'individuazione dei suoi strumenti e metodi di studio, e la determinazione dei suoi elementi costitutivi astratti e matematici, le proporzioni; queste ultime sono messe in corrispondenza con le rispettive controparti musicali, gli intervalli, che, applicati allo strumento didattico del monocordo, definiscono una scala suddivisa in gradi. La *practica* si fa invece carico degli argomenti che concernono le forme di notazione in uso nella pedagogia e nel canto piano (alfabetica, sillabica, solmisazione, etc.), e organizza il patrimonio gregoriano categorizzando le melodie in otto modi secondo i criteri della *finalis*, dell'*ambitus* e delle *species*.

L'esordio dei trattati *de musica plana* è spesso affidato ad un complesso di argomenti riguardante i primordi della disciplina, l'etimologia di 'musica' e l'elogio dell'utilità morale, sociale, e intellettuale dell'arte. La stereotipizzazione della forma-trattato ha condotto i musicografi ad impiegare, per stendere questo complesso introduttivo, una topica molto stabile nel tempo, che usualmente abbraccia il mito pitagorico della fucina narrato da Boezio, le definizioni e le etimologie di Isidoro di Siviglia, gli *exempla* storici di Cicerone, Macrobio e, ancora, Boezio. Il caso del *Ritus canendi* è per molti aspetti singolare. Come si vuole dimostrare, quest'opera non rappresenta soltanto un testo pratico per l'insegnamento della musica, bensì un'inedita riflessione sulla teoria e sulla prassi della pedagogia musicale, ovvero un'opera *di pedagogia* in senso specifico. Per via del taglio scelto e della sensibilità intellettuale dell'autore, fortemente influenzato dal rigorismo intellettuale e

²In CECILIA PANTI, *Filosofia della musica. Tarda antichità e medioevo*, Roma, Carocci, 2008, p. 202-207 si ripercorrono i momenti dell'apertura e poi della fissazione del dualismo teoria/prassi in campo musicale.

morale dell'Ordine certosino al quale apparteneva, nella *praefatio* e nei primi capitoli dell'opera non c'è spazio per gli apparati della *laus utilitatis musicae*, per le consuete citazioni autoriali, per alcuno sfoggio di erudizione, storica o filosofica. La *praefatio* e i primi due capitoli – è vero – incorporano alcuni elementi tipici delle introduzioni musicografiche, ma interpretandoli e impiegandoli con inedite finalità: le origini della musica e la sua collocazione tra le *matheseos disciplinae* non sostanziano una cornice concettuale e culturale stereotipa, sono invece funzionali allo sviluppo delle tesi del trattato, e in particolare all'illustrazione di una precisa ricostruzione storica e di un raffinato pensiero filosofico, che giustificano in ultima istanza la proposta pedagogica del Gallico. Ricerca storico-erudita ed epistemologia della musica sono dunque momenti subordinati, ma essenziali, di un processo di ricerca – prima che di una logica e stringente argomentazione – che sfocia nelle scelte didattiche dell'autore. Pertanto, in questo capitolo si affronterà prima la questione sulle origini della musica, analizzando le fonti su cui poggia o con le quali polemizza il Gallico, in seconda battuta si presenteranno i principi epistemologici che l'autore ricava dalla sua ricostruzione storica, per giungere infine alla dimensione ultima della pedagogia.

Prima di entrare nel merito delle fonti impiegate da Giovanni Gallico per la composizione dei primi paragrafi del *Ritus canendi*, è opportuno ricordare come il teorico certosino non faccia mai ricorso a quella tecnica della centonizzazione che tanta parte ha avuto nel processo di ideazione e argomentazione della musicografia medievale e rinascimentale¹. Lo stile intellettuale del Gallico è caratterizzato dal forte senso della propria responsabilità autoriale: nel *Ritus canendi* ogni riferimento ad altri testi e autori è indiretto, parafrasato, obliquo, sempre mediato dalla voce dell'autore; con la sola eccezione delle sempre esplicite e puntuali citazioni dalle uniche *auctoritates* che il Gallico ufficialmente riconosca, ovvero Boezio e Guido d'Arezzo. Da questo stato di cose si deduce che ogni ricerca sulle fonti di questo trattato, che non siano, appunto, Boezio e Guido, poggia su un'analisi di sfumature e dettagli (linguistici, argomentativi, concettuali), e ha l'ambizione di ottenere risultati soltanto provvisori e plausibili.

Fonti sull'origine e sulla storia della musica

Jubal tra Bibbia e mito

Nel primo libro del *Ritus canendi*, il Gallico si sofferma a lungo sulla figura biblica di Iubal, presunto inventore dell'arte musicale, dopo aver escluso alcune altre opzioni che non trovavano giustificazione nella Sacra Scrittura. In questa circostanza è possibile ravvisare una significativa dipendenza dai

¹Basti qui rimandare al caso di Ciconia, per le generazioni precedenti al Gallico, e di Burzio, per le seguenti, i quali sono orgogliosi ed espliciti raccoglitori e organizzatori di *dicta auctorum*.

contenuti di una vasta tradizione testuale, che scaturisce dalle *Etymologiae* di Isidoro ma si afferma soprattutto con l'*Historia scholastica* di Pietro Comestore, e che indica come protagonista della scoperta della musica il patriarca biblico. È però difficile individuare l'esatta fonte del Gallico, perché la tradizione cui attinge il teorico accoglie opere storico-didattiche di amplissima diffusione, come l'*Aurora* di Pietro Riga e lo *Speculum maius* di Vincenzo di Beauvais¹. Per facilitare l'individuazione di possibili corrispondenze, il testo del Gallico è stato quindi suddiviso in unità argomentative, messe di seguito in evidenza dalle lettere in apice e tra parentesi:

^(a)Mirror viros nostri temporis doctos atque peritos, maxime tamen ecclesiasticos, adhibere posse fidem his qui tradunt modos musicos sub petris (ut supra tactum est) fuisse repertos, aut in guttis aquarum et terræ cavernis^(a), ^(b)nisi forte putent Iubal organa tantum aut cytharam fabricasse, quod stulti cogitatus est, nec illum prorsus aut quempiam alterum ante diluvium cecinisse^(b). ^(c)Quod si verum est ut post diluvium Græcus, Latinus aut barbarus dulces prior modulari sonos inceperit, nemo necesse est ad illa usque tempora canendi formam habuit, et si nullus ante diluvium huius rei noticiam perceperit, profecto sacra pagina, quæ non mentitur, nobis verum non tradidit.^(c) ^(d)Scripsit enim Moyses de praefato Iubal qui, ni fallar, extitit ab Adam septimus e stirpe Chayn utpote generatus, quod «pater fuerit canentium in organis et chytaris», cuius frater Tubalchain artem eo tempore fabrorum invenit.^(d) ^(e)Refert quoque Yosephus, grandis auctoritatis apud Hebreos, Græcos et Latinos hystoriographus, hunc Iubal adeo tenuisse caram sonorum quam exquisierat artem, ut illam in duabus columnis verens diluvium sculperet, quarum unam postea gens renovata vidit. Prophetarat etenim illis Adam quod mundus cito periret aut per ignem aut per aquam, ob quod Iubal unam de columnis illis fecit latericium, ne solveretur ab ignibus, alteram vero marmoream, ne putrifieret in fluctibus.^(e) ^(f)Alibi quoque legitur prius illum pro tedio pastoralis mitigando cecinisse,^(f) ^(g)dein ad sonitum sui fratris malleorum causam rei nimis subtiliter exquisisse.^(g) ^(h)Quod si quis noscere cupit qualiter, legat prius egregii doctoris Boetii *Musicam* ac postea decimum, si placet, huius libelli nostri capitulum,^(h) ⁽ⁱ⁾quamvis imitatus Græcorum Boetius fabulas et iactantiam huius rei phylosopho Pythagoræ totam ascribat gloriam.⁽ⁱ⁾ (I, I 1, 1-1c)

L'argomentazione del Gallico prende avvio dalla critica al mito 'naturalistico' e all'origine 'imitativa' del gesto musicale (a). Ad una prima deduzione, secondo la quale Iubal, essendo fondatore dell'arte organaria e liutaia, fu necessariamente anche il primo cantore dell'età antidiluviana (b), segue una seconda deduzione, che, sulla scorta dell'attestazione biblica di Iubal, esclude logicamente l'attribuzione della scoperta della musica all'umanità postdiluviana (c). Entrambe le deduzioni poggiano su testimonianze testuali:

¹La storia di questa tradizione è ora tracciata nel dettaglio da DAVIDE DAOLMI, «Jubal, Pythagoras and the Myth of the Origin of Music. With some remarks concerning the illumination of Pit (It. 568)», *Philomusica-online*, 16 (2017).

la prima (d) è quella biblica che ha per protagonista, appunto, Iubal scopritore della musica («[s]cripsit enim Moyses... quod pater fuerit canentium in organis et chytaris»); la seconda (e) è quella autoriale, che viene fatta risalire a Giuseppe Flavio e che riferisce a Iubal anche la fissazione dei principi della musica e la loro trasmissione all'umanità postdiluviana («Refert quoque Yosephus... Iubal... sonorum quam exquiserat artem... in duabus columnis verens diluvium sculperet»); a queste si aggiungono altre due testimonianze (f, g), di origine incerta («Alibi quoque legitur»), in base alle quali il patriarca avrebbe scoperto la musica per alleviare l'impegno pastorale («pro tedio pastorali mitigando») e, in seguito («dein»), ne avrebbe identificato anche i principi teorici («causam rei») nella fucina del fratello¹. Seguono, infine, due rimandi inter- e intratestuali (h) a *Ritus canendi* I, I 10 e alla *Musica* di Boezio (I, X²), e una sintetica critica alla ricezione boeziana della leggenda pitagorica della fucina (i).

Quanto al primo punto, la topica che associa l'origine della musica ai suoni naturali prodotti dalla frizione di vento e acque in peculiari contesti geomorfologici, come scogli, spelonche, rupi, etc., è largamente attestata nella musicografia medievale³. La famiglia dei *topoi* 'mimetici' o 'naturalistici' si declina variamente, ma costante è la presenza dell'acqua, grazie ad una fantasiosa, e assai fortunata, pseudo-etimologia che associava il termine egiziano *moys*, 'acqua' (da cui il nome del Mosè biblico), a *musica*, passando per l'ipotetico *moysica*⁴. Nondimeno, il *tricolon* del Gallico «sub petris... in guttis aquarum et terræ cavernis» appare quantomeno peculiare e non trova riscontro nella letteratura musicografica, con la possibile eccezione dell'*Ars musica* di Juan Gil de Zamora, un autore francescano del XIII sec., che a

¹Il fratello Tubalcain è indicato nel libro di *Genesi* quale scopritore dell'arte metallurgica. La vicenda raccolta nel *Ritus canendi* trasmette la consueta ibridazione col mito pitagorico, secondo il quale il filosofo di Samo avrebbe intuito dal battere di martelli di peso diverso su una stessa incudine i rapporti delle consonanze musicali.

²In BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 196-198.

³Particolarmente evocativa la 'roccia musicale' del *Commentum* di Roger Caperon (XIV sec.): «Materia huius artis est aer et aqua. [...] saxum quoddam quod erat in longe positum viderunt [sc. i greci] in quo sirenes esse putabant, et illuc, quam citius potuerunt, devenire [sic, forsitan devenere?]. Illi pavescim [sic, forsitan pavescunt?] melodiam et dulcedinem cantus audientes, ac borea precipitante, multi submersi sunt. Set quidam eorum, scilicet Grecorum, aliis audaciores, ingenium tale quesierunt, quod bene ad saxum intrare potuerunt. Saxum illud erat concavatum et ventus et mare per multa foramina intrabant, et idem melodie cantus fiebant in illo saxo de gradu in gradum, quasi et divina gratia». Il testo è ora edito da GREGORIO BEVILACQUA, *Il Comentum super cantum di Roger Caperon: introduzione ed edizione critica*, Dissertazione, Università degli Studi di Bologna, 2008, p. 3. Per un'analisi del passo: GREGORIO BEVILACQUA, «"Materia huius artis est aer et aqua": The 'Musical Rock' in Roger Caperon's "Comentum super cantum"», *Il Saggiatore musicale*, 20, 1 (2013), p. 9-24, dove si danno ulteriori ragguagli circa la topica sull'origine della musica.

⁴La nascita e l'affermazione di questo *topos* sono oggetto del sempre valido studio di NOEL SWERDLOW, «Musica Dicitur A Moys, Quod Est Aqua», *Journal of the American Musicological Society*, 20, 1 (1967), p. 3-9.

sua volta dipende in larga misura da Pietro Comestore¹: all'espressione del Gallico «in terræ cavernis» può infatti corrispondere quella di Juan Gil «ex concussione ventorum ad loca silvarum cavernosa», mentre ai sintagmi del *Ritus canendi* «in guttis aquarum» e «sub petris» farebbero eco nell'*Ars musica* «ex sonitu aquarum» e «ex confractione aeris ad rupes vel loca petrosa»². Rispetto a quello di Juan Gil, il dettato del Gallico risulta generalmente più sintetico e meno particolareggiato, esclude il riferimento al vento («ex confractione aeris»), ed è pure caratterizzato da un tono polemico piuttosto accentuato che richiede un'ulteriore e più raffinata spiegazione, sulla quale tornerò in seguito³, ma è comunque possibile mettere a confronto il testo del Gallico con il capostipite della tradizione medievale, l'*Historia scholastica* di Pietro Comestore, e con il passo di Juan Gil, e quindi cogliere la maggiore vicinanza tra il dettato del *Ritus canendi* e quello dell'*Ars musica*⁴:

¹Su questa dipendenza: DAOLMI, «Jubal, Pythagoras and the Myth of the Origin of Music» cit., p. 18. Il francescano spagnolo, lettore a Zamora e tutore del principe Sancho, figlio di Alfonso X, ha già ricevuto attenzione critica da parte della musicologia, specialmente per il dettagliato catalogo di strumenti musicali che conclude l'*Ars musica*. Il catalogo organologico, che riprende il nucleo già presentato da Bartolomeo Anglico nel *de proprietatibus* ampliandolo con le risorse di una conoscenza di prima mano degli strumenti musicali della corte alfonsina, segue una trattazione teorico-musicale generalista, che affronta i temi della solmisazione e della modalità ecclesiastica in modo tradizionale ma ordinato, e che ha indotto Peter V. Loewen a interpretare l'*Ars musica* come un manuale di canto e cultura musicale per l'orientamento dei frati minori: PETER V. LOEWEN, *Music in early Franciscan thought*, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 206-207. L'ipotesi è rafforzata dall'*incipit* dell'opera, nel quale Juan Gil afferma di esaudire, con quel suo lavoro, una richiesta del ministro generale dell'ordine Giovanni (più spesso identificato con Giovanni da Parma 1247-1257, che con Giovanni da Morrovalle 1296-1304): «Reverendo et in bono Iesu patri sibi carissimo domino et amico, domino fratri Iohanni Ordinis Fratrum Minorum generalis ministro, suus frater Iohannes Aegidius, lector insufficiens Zamorensis, quidquid oboedientiae, reverentiae ac honoris, salutis et pacis, commodi et amoris». Tra i pochi lavori sulla componente musicale dell'opera di Juan Gil si segnalano anche DON M. RANDEL, «La teoría musical en la época de Alfonso X El Sabio», *Revista de Musicología*, 10, 1 (1987), p. 39-51 e soprattutto ROBERT MURRELL STEVENSON, «Spanish Musical Impact Beyond the Pyrenees (1250-1500)», in *Actas del Congreso Internacional 'España en la música de Occidente'*, a cura di EMILIO CASARES RODICIO et al., Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 1, p. 115-164, p. 119-124.

²Leggo da IOH. AEGID. I (in JOHANNES AEGIDIUS DE ZAMORA, *Ars musica*, a cura di MICHEL ROBERT-TISSOT, [Roma], American Institute of Musicology, 1974, p. 30-122, p. 40-42).

³Ci si riferisce al primo paragrafo (a), nel quale Giovanni Gallico critica l'ipotesi naturalistica.

⁴A sinistra il dettato dell'*Historia scholastica*, che leggo in MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series Latina* cit., vol. 198, col. 1079, al centro quello del Gallico, e a sinistra quello di Juan Gil, tratto da AEGIDIUS DE ZAMORA, *Ars musica* cit., p. 36-42.

PETR. COM., col. 1079

^(d)Nomen fratris eius Tubal, pater canentium in cithara, et organo. ^(b)Non instrumentorum quidem, quae longe post inventa fuerunt,^(b) sed inventor fuit musicae, id est consonantiarum,^(d) ^(f)ut labor pastoralis quasi in delicias verteretur.^(f) ^(e)Et quia audierat Adam prophetasse de duobus iudiciis, ne periret ars inventa, scripsit eam in duabus columnis, in qualibet totam, ut dicit Iosephus, una marmorea, altera latericia, quarum altera non diluetur diluvio, altera non solveretur incendio. Marmoream dicit Iosephus adhuc esset in terra Syriaca.^(e) [...]. ^(g)Quo fabricante Tubal, de quo dictum est, sono metallorum delectatus, ex ponderibus eorum proportiones, et consonantias eorum, quae ex eis nascuntur excogitavit,^(g) ⁽ⁱ⁾quam inventionem Graeci Pythagorae attribuunt fabulose⁽ⁱ⁾.

IOH. GAL. I, I 1, 1-c

^(a)Miror viros nostri temporis doctos atque peritos, maxime tamen ecclesiasticos, adhibere posse fidem his qui tradunt modos musicos sub petris (ut supra tactum est) fuisse repertos, aut in guttis aquarum et terrae cavernis^(a), ^(b)nisi forte putent Iubal organa tantum aut cytharam fabricasse, quod stulti cogitatus est, nec illum prorsus aut quempiam alterum ante diluvium cecinisse^(b). ^(c)Quod si verum est ut post diluvium Græcus, Latinus aut barbarus dulces prior modulari sonos inceperit, nemo necesse est ad illa usque tempora canendi formam habuit, et si nullus ante diluvium huius rei noticiam perceperit, profecto sacra pagina, quæ non mentitur, nobis verum non tradidit.^(c) ^(d)Scripsit enim Moyses de praefato Iubal qui, ni fallar, extitit ab Adam septimus e stirpe Chayn utpote generatus, quod «pater fuerit canentium in organis et chytaris», cuius frater Tubalchain artem eo tempore fabrorum invenit.^(d) ^(e)Re-

IOH. AEGID. I, pp. 36-42

^(c)Sed supposito ex praedictis quod Pythagoras philosophus vivaci suo ingenio aliquid invenerit huius artis, at tamen non fuit huius artis inventor primarius seu auctor.^(c) ^(d)Sicut enim habetur ex chronicis divinitus inspiratis per Hebraicam veritatem, *Genesis* quarto capitulo, et ex glossa super eundem locum, et ex Rhabano,^(e) et ex Iosepho historiographorum eximio^(e), et ex *Historiis scholasticis*, Tubal filius Lamech ex Ada uxore sua pater fuit canentium in cithara et organo,^(d) ^(b)sed non instrumentorum, quae longius postea inventa fuerunt.^(b) ^(f)Hic primus et primo musicae proportiones et consonantias adinvenit, ut labor pastoralis corpus vigiliis, laboribus et sollicitudinibus aggravans et attenuans in delicias verteretur.^(f) ^(e)Hinc etiam quoniam audiverat, quod Adam de duobus iudiciis prophetizarat, quorum primum esset per aquam, et secundum per ignem, ne ab ipso inventa musicae peritia de-

fert quoque Yosephus, grandis auctoritatis apud Hebreos, Græcos et Latinos hystoriographus, hunc Iubal adeo tenuisse caram sonorum quam exquiserat artem, ut illam in duabus columnis verens diluvium sculperet, quarum unam postea gens renovata vidit. Prophetarat etenim illis Adam quod mundus cito periret aut per ignem aut per aquam, ob quod Iubal unam de columnis illis fecit latericiam, ne solveretur ab ignibus, alteram vero marmoream, ne putrifieret in fluctibus.^(e) ^(f) Alibi quoque legitur prius illum pro tedio pastoralis mitigando cecinisse,^(f) ^(g) dein ad sonitum sui fratris malleorum causam rei nimis subtiliter exquisisse.^(g) ^(h) Quod si quis noscere cupit qualiter, legat prius egregii doctoris Boetii *Musicam* ac postea decimum, si placet, huius libelli nostri capitulum,^(h) ⁽ⁱ⁾ quamvis imitatus Græcorum Boetius fabulas et iactantiam huius rei phylosopho Pythagoræ totam ascribat gloriam.⁽ⁱ⁾

periret, in duabus columnis studiosius scripsit eam, eiusdem peritiae principia scripto tradens. Illarum vero columnarum altera fuit marmorea, quae non dissolveretur diluvio, et altera fuit latericia, quae non destrueretur incendio sive igne. Marmorea vero secundum Iosephum in Syria postmodum est inventa.^(e) [...] ^(g) Eo fabricante Tubal sive Iubal, de quo superius fuit dictum, sono malleorum delectatus, ut in *Historiis scholasticis* continetur, ex ponderibus malleorum proportiones et consonantias, quae oriuntur ex eis, solerter excogitavit, ut superius fuit dictum.^(g) ⁽ⁱ⁾ Quam inventionem Graeci fabulose Pythagorae attribuunt, ut est dictum.⁽ⁱ⁾ [...] ^(a) Alii ex concussione ventorum ad loca silvarum cavernosa, in quibus audiuntur quaedam suaves sibilationes, praecipue de nocte. Alii ex sonitu aquarum et ex confractione aeris ad rupes vel loca petrosa: unde vox eius sicut vox aquarum multarum.^(a)

Il nucleo del discorso del Gallico echeggia sia nella più sintetica argomentazione di Pietro Comestore, sia in quella più ricca di particolari e di rimandi eruditi di Juan Gil. La memoria della fonte biblica di *Gn 4, 21* (d) nel Gallico, ad esempio, non è corredata di tutti i riferimenti di Juan Gil (il libro di *Genesis*, la *Glossa ordinaria*, i *Commentaria in Genesim* di Rabano Mauro e le *Antiquitates Iudaicae* di Flavio Giuseppe), ma conserva comunque il singolare e caratterizzante rimando a Giuseppe Flavio (e). D'altro canto, le differenze di stile e contenuto tra il *Ritus canendi* e l'intera tradizione medievale possono essere giustificate nel quadro dell'originalità, di stile e pensiero, del Gallico: l'ipotesi che associa l'invenzione della musica all'attività pastorale (f), dal Gallico presentata più sinteticamente e temporalmente sovraordinata mediante la congiunzione «dein» alla scoperta dei principi matematici della consonanza (g), risponde ai singolari principi epistemologici del *Ritus canendi*¹. Se il punto (h), con i suoi riferimenti intra- e intertestuali, è una nota 'di servizio' per il lettore del *Ritus canendi*, il Gallico e gli autori della tradizione medievale convergono nuovamente nel respingere la leggenda pitagorica della fucina così come recepita da Boezio (i)².

¹In accordo con la leggenda pitagorica della fucina, il Gallico distingue due momenti dell'apprendimento musicale, uno spontaneo e uno mediato che segue il riconoscimento di criteri e principi di ordine matematico. Una valutazione analoga interessa il punto (b), che è solo vagamente relato alle sue possibili fonti. Pietro Comestore (seguito da Juan Gil) introduce infatti una peculiare spiegazione della testimonianza biblica di *Gn 4, 21*, secondo la quale Iubal «pater fuit canentium in cithara et organo», precisando che non fu però il costruttore «[i]nstrumentorum quidem, quae longe post inventa fuerunt». Comestore identifica dunque Iubal soltanto come il primo dei «canent[es]», considerando implicitamente la doppia specificazione «in cithara et organo» antistorica. Il Gallico, dal canto suo, afferma che a Iubal non possono attribuirsi le arti organaria e liutaia senza presupporre una basilare, necessaria, competenza canora. La divergenza tra il Gallico e Comestore/Juan Gil non è comunque tale da far ipotizzare la mediazione di una fonte diversa per il *Ritus canendi*; i personali orizzonti dell'epistemologia del Gallico giustificano pienamente la revisione del giudizio di Pietro Comestore. Infatti, come approfondito in seguito, il Gallico, pur accogliendo la vicenda di Iubal, la adatta ai suoi principi epistemologici, in base ai quali l'esperienza naturale, spontanea ed originaria della musica, non ancora mediata dalla fissazione di elementi analitici, è propria non soltanto della libera vocalità, ma anche di strumenti musicali dotati di un'intonazione rudimentale. Pertanto, non risulta affatto estranea al Gallico l'idea che Iubal fosse in grado di costruire strumenti oltre che di cantare.

²Ininfluenza il fatto che due passi di Juan Gil e di Pietro Comestore, segnalati nel testo parallelo dalle parentesi quadre [...], non trovino corrispondenza nel *Ritus canendi*. Il primo è un'*excursus* sul fratello di Iubal, Tubalchain, presentato quale iniziatore dell'arte metallurgica («Lamech similiter supradictus ex Sella uxore secunda genuit Tubalcain, qui fuit malleator in cuncta opera aeris et ferri, ut *Genesis* quarto capitulo continetur. Hic artem ferrariam primus invenit, et res bellicas decenter exercuit. Sculpturas quoque metallorum, id est, operum in metallis in oculorum libidinem fabricavit»), mentre il secondo, assai più esteso e articolato, riprende il tema delle creazioni di Tubalchain, per poi affrontare, nuovamente, la teoria degli scopritori mitici e storici della musica (Zoroastro, Lino, Zeto, Anfione) e concludere, ancora una volta, con le opzioni 'naturalistiche', che in questa circostanza chiamano in causa il tintinnio dei metalli e il canto degli uccelli. *Excursus* e *topoi* di questi paragrafi, prelevati in parte dall'*Historia scholastica*, in parte dalle *Etymologiae* di Isidoro, in parte da altri autori, concorrono ad ampliare il discorso di Juan Gil, senza contribuire, però, fattivamente alla sua

È piuttosto il punto (c) a rivelare, in aggiunta alle coincidenze tematiche del punto (a) – ossia con le analogie naturalistiche (caverne, acque, pietraie, etc.) – la maggiore vicinanza del Gallico alla rielaborazione testuale di Juan Gil rispetto alla radice dell'*Historia scholastica*. Secondo il certosino la Bibbia è testimonianza inconfutabile che il canto fosse un'arte nota e praticata prima del Diluvio, e dunque anteriore all'età dei greci, dei latini e degli altri popoli; analogamente, Juan Gil sostiene che Pitagora non può essere considerato il vero scopritore della musica («inventor primarius seu auctor»), perché, collegandosi al punto (d), i «chronic[a] divinitus inspirat[a] per Hebraicam veritatem», ovvero l'Antico Testamento, attribuiscono questo merito a Iubal. Sotto questo aspetto si apprezza la specificità del contributo di Juan Gil, che pur non contraddicendo in modo esplicito la sua fonte, la sottopone a revisione; Pietro Comestore aveva infatti perentoriamente affermato che Iubal era stato «inventor [...] musicae, id est consonantiarum». La deduzione di ordine storico che subordina la musica di greci e latini alla sua matrice antidiluviana è dunque da ascrivere a Juan Gil, così come il ricamo sul nome di Giuseppe Flavio, «historiographorum eximi[us]», che pare a sua volta riverberarsi in Gallico: «Yosephus, grandis auctoritatis apud Hebreos, Græcos et Latinos hystoriographus».

Una simile prossimità tra *Ritus canendi* e *Ars musica* si rivelerebbe anche in un'altra circostanza, questa volta in stretta correlazione con il «*topos* degli inventori»¹

IOH. GAL. I, I 10, 1b

Qui [sc. Iubal] cum apud se talia crebro cogitaret ac omnino cur sic soni permixti consonent aut dissonent investigare vellet, audit una dierum super incude fratris sui Tubalchàyn, qui faber erat, resonare tonum, dyatessaron, dyapente simulque dyapason, et ait: «Mutate, quæso, malleos ac iterum percutite; non enim parvum aut in vestris brachiis aut in ipsis malleis latere sentio naturæ secretum».

IOH. AEGID. I, p. 36

Siquidem aliqui dixerunt quod Pythagoras philosophus, per officinas transiens artificum, super unam incudem quinque malleorum pulsum audivit sonitum seu tinnitum. Ex quorum diversitate sonorum suavem et melodicam nactus seu adeptus concordiam, accessit ad locum, perpendens ex bona industria in prae-dictorum sonitibus malleorum secretum aliquod artis melodicæ latitare.

È vero che i due passi divergono sotto molteplici aspetti: il Gallico, collocando Iubal quale protagonista del mito della fucina, introduce un breve

argomentazione. Qualora si accetti la dipendenza del Gallico dal francescano di Zamora, l'esclusione di queste espansioni nel *Ritus canendi* trova limpida giustificazione nel loro carattere ridondante.

¹Per riprendere l'espressione coniata da ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, trad. it. *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 614.

segmento di discorso diretto, una rarità nella letteratura musicografica e un segno della capacità del certosino di variare stili e forme, mentre Juan Gil rimane molto più fedele sul piano formale alla testimonianza boeziana¹. L'apparentamento tra il dettato del Gallico e quello di Juan Gil dipenderebbe dunque soltanto da una scelta lessicale simile: «latere naturę secretum» nel primo, «secretum artis melodicae latitare» nel secondo. Curiosamente, nessuna fonte della musicografia medievale caratterizza l'intuizione di Pitagora (o di Iubal) – l'intuizione cioè che rapporti costanti e razionali sottendano la produzione di suoni consonanti – come un 'segreto latente', che richiede di essere svelato. Unica eccezione il *Lucidarium* di Marchetto da Padova, un testo ben noto al Gallico, nel quale, però, pur essendo il concetto di segreto associato alla proporzione numerica e a Pitagora, manca però lo sfondo, così peculiare e caratterizzante, del mito della fucina².

Quest'ultimo parallelismo lessicale insieme alle somiglianze precedenti non costituisce un insieme di elementi sufficiente a dimostrare una dipendenza diretta di Giovanni Gallico da Juan Gil; per di più, la tradizione dell'*Ars musica*, ridotta ad un unico testimone, non fornisce indizi sulla circolazione storica e geografica dell'opera³. È possibile che all'epoca del Gallico il trattato godesse di un'ampia diffusione manoscritta e raggiungesse l'area padana nella quale era attivo il teorico borgognone, ma non si può d'altro canto

¹BOETH. *mus.* I, X (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 197): «Cum interea divino quodam nutu praeteriens fabrorum officinas pulsos malleos exaudit ex diversis sonis unam quodam modo concinentiam personare. Ita igitur ad id, quod diu inquirebat, adtonitus accessit ad opus diuque considerans arbitratus est diversitatem sonorum ferientium vires efficere, atque ut id apertius conligneret, mutare inter se malleos imperavit. Sed sonorum proprietates non in hominum lacertis haerebat, sed mutatos malleos comitabatur».

²MARCH. *luc.* I, I (in MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium*, cur., trad. e comm. da JAN W. HERLINGER, Chicago-London, The University of Chicago press, 1985, p. 74): «Sicque Pythagoras tanti secreti compos deprehendit numeros, quibus soni consoni nascerentur, et his proportionatis, ut ibi tinnierant, ad aedificandam musicam perfecit». Un passo analogo anche nel *de die natali* di Censorino, ma come nel caso di Marchetto, il riferimento al *secretum* si colloca al di fuori della fucina (CENS. X 8, in CENSORINUS, *De die natali liber*, a cura di FRIDERICUS HULTSCH, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1867, p. 17: «admirabile Pythagorae referam commentum, qui secreta naturae servando repperit phthongos musicorum convenire ad rationem numerorum»).

³Superstite unico è il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro, H.29. Il codice, già descritto in PAUL OSKAR KRISTELLER, *Iter Italicum. A Finding list of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic MSS*, Leiden, Brill, 1977, p. 491 (limitati i risultati dell'indagine di RAFAEL MOTA MURILLO, «El *Ars musica* de Juan Gil de Zamora. El Ms. H/29 del Archivio Capitolare Vaticano», *Archivio Ibero-americano*, 42 (1982), p. 651-701), è trecentesco, pergamenaceo e di piccole dimensioni (180 x 130 mm); non reca segni di lettura, ad eccezione di due soli interventi correttivi, di mano più recente e a me sconosciuta, al f. 16r (le note sono state vergate a margine, in inchiostro bruno scuro e in scrittura umanistica posata; nel primo caso il postillatore corregge, quasi certamente *ad sensum*, la lezione «Aremy» con «are bmi»; poche righe sotto interviene emendando la lezione manifestamente erronea «Gy» con «mi»). Dal Vaticano furono esemplate due copie settecentesche, una a favore di Padre Martini, l'attuale Bologna, Biblioteca e Museo internazionale della musica, A.31 (*olim* Cod. 051), e una, perduta, per l'abate Gerbert.

escludere che il capitolo iniziale dell'*Ars musica*, così ricco di riferimenti eruditi, fosse stato accolto nel testo, oggi scomparso, di qualche compilatore, e che tramite questo pervenisse al Gallico. Del resto, dalle righe del *Ritus canendi* non emerge alcun elemento che aiuti ad identificare la fonte letta e impiegata dall'autore; si può soltanto registrare il non celato disprezzo del Gallico nei confronti dei fautori dei *topoi* sull'origine della musica che sono stati definiti 'naturalistici', disprezzo che evidentemente investe anche la sua fonte. Il certosino si meraviglia, infatti, dei colti, specialmente degli ecclesiastici, che credono a 'ridicolaggini' pronunciate da uomini 'quasi folli' («quæ quidem omnia tali levitate deridenda sunt, quali ab insensatis viris dicta vel scripta»): un riferimento, apparentemente criptico, che accende la curiosità del lettore e merita di essere analiticamente esaminato.

Eco cusaniane?

Come accennato in precedenza, il *topos* mimetico-naturalistico che lega la musica all'acqua ha un'enorme diffusione nella letteratura musicale medievale. L'acqua si manifesta sotto diverse specie, come onda marina ad esempio¹, ma più spesso rimane un richiamo vago e lontano: «musica dicitur a *moys* graece, id est aqua latine, quia circa aquas inventa esse dicitur»². Fuori dal contesto naturale, l'associazione tra musica e acqua è fatta spesso risalire alla meccanica dell'*hydraulos*, uno strumento musicale dell'età antica che lascia traccia letteraria di sé nel *de nuptiis* di Marziano Capella³. All'interno

¹«Et dicitur musica a *moys* quod est aqua et *ycos* quod est scientia, quasi aquatica scientia, quia inventor Pictagoras philosophus composuit eam ab undis maris, quia stando iuxta litus maris videbat undas venientes et alias supervenientes, vento impellente eas, et isto modo inventa sit ab isto», secondo l'Anonimo del Ms. Bruxelles, Bibliothèque Royale, II 785, ora edito in GIACOMO PIRANI, «Le vestigia di un perduto trattato teorico musicale nel ms. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 785», *Filologia mediolatina*, XXVIII (2021), p. 213-243.

²Leggo dalla *Musica* di Adam von Fulda, ultima testimonianza di una lunga tradizione.

³MART. CAP. II 117 (in MINEUS FELIX MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, a cura di JAMES WILLIS, Leipzig, B.G. Teubner, 1983, p. 33): «nam nec tiliarum mela nec ex fidibus sonitus nec hydraularum harmonica deerat plenitudo». Di qui, ma dopo la mediazione del commento di Remigio di Auxerre (49, 9), le più complesse rielaborazioni di età medievale, tra le quali scelgo quella dell'anonimo commentatore oxoniense della *Musica* boeziana edito da MATTHIAS HOCHADEL (a cura di), *Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2002, p. 44-46: «Causa nominis, quia, cum tractet de vocibus et proporcionibus vocum, sed sine humoris beneficio nulla cantilena vel vocis stat vel subsistit delectacio, ideo dicta est musica a prima institucione a moys, quod est aqua, quia voces non formantur sine humore; vel secundum quosdam causa nominis fuit, quod apud primos musicos reperta sunt quedam instrumenta musicalia, que movebantur per aquam et resonabant ad motum illum aque et dicta sunt ydraulia. De quibus loquens Marcianus in secundo libro De nupciis Mercurii et Philologie dicit: nec tiliarum mela nec ex fidibus sonitus nec ydrauliarum deerat plenitudo et secundum Remigium commentatorem super eodem ydraulia aquatica sunt organa ab 'ydros', quod est aqua, et 'aula', quoniam aule organales sunt fistule, et habetur in sermone ex commentario venerabilis Bede presbyteri super evangelium Luce: Grece aqua ydros vocatur; item secundum Ysidorum quadragesimo

della vasta topica su musica e acqua, è del tutto inusuale incontrare l'acqua sotto forma di pioggia: tra i rarissimi esempi, si può richiamare il trattato di XIV sec. che passa sotto il nome di *Perseus et Petrus*¹. Analogo al suono della pioggia è quello delle gocce d'acqua che precipitano da una posizione elevata, come accennato dal Gallico in due passi contigui del *Ritus canendi*, al termine della prefazione e nell'esordio, già ricordato e trascritto, del primo capitolo. Riporto qui ancora i passaggi, sottolineando sin d'ora l'atteggiamento radicalmente critico dell'allievo di Vittorino nei confronti della topica mimetico-naturalistica:

Obmutescant iterum atque rursum et erubescant iactantes illam [sc. musica] sub petris inventam aut in guttis aquarum ab alto nescitur unde cadentibus; quæ quidem omnia tali levitate deridenda sunt, quali ab insensatis viris dicta vel scripta. (*Præfatio*, 2b)

Mirror viros nostri temporis doctos atque peritos, maxime tamen ecclesiasticos, adhibere posse fidem his qui tradunt modos musicos sub petris (ut supra tactum est) fuisse repertos aut in guttis aquarum et terræ cavernis. (I, I 1, 1)

In precedenza il *tricolon* del Gallico «sub petris.... in guttis aquarum et terræ cavernis» è stato posto in correlazione con il passo parallelo dell'*Ars musica* di Juan Gil de Zamora; si nota ora che lo spagnolo non fa riferimento a gocce d'acqua, bensì genericamente ad un «sonitu[s] aquarum». Questa osservazione non inficia l'analisi delle corrispondenze tra il *Ritus canendi* e la tradizione dell'*Ars musica*, che poggia su un più ampio spettro di testimonianze; induce piuttosto a domandarsi se il Gallico traesse l'inusuale immagine delle gocce d'acqua da un'altra fonte, e a chiedersi chi siano i «viros nostri temporis doctos atque peritos, maxime tamen ecclesiasticos», che credevano alla verisimiglianza dei *topoi* mimetico-naturalistici. Un'ipotesi di lavoro coinvolge il filosofo, legato papale, vescovo e infine cardinale di S. Pietro in Vincoli, Niccolò Cusano. La tavola successiva presenta un confronto

Ethimologiarum Greci ydros aquam vocaverunt. Et quia aqua movebat et resonare faciebat ista instrumenta, et tota ars cantandi appellata est musica a moys, quod est aqua – ut dictum est –, vel quia fistulatores calamos situ neglectos aqua fundere solebant, ut clarius acuciusque resonarent, vel quia hanc scienciam repertam esse super aquas creditur – ut in libro musice De tribus ordinibus».

¹Felice qui l'immagine della pioggia che tamburella su diversi oggetti e superfici, quasi a creare una naturale polifonia, cfr. Ps.-MUR. *summa*, I, in CHRISTOPHER PAGE (a cura di), *The Summa Musice. A Thirteenth-Century Manual for Singers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 142-143: «Quidam dicunt quod musica dicitur quasi *moysica* a *moys*, quod est aqua, eo quod aqua pluvialis, vel quecumque alia, dum cadit super diversam materiam, nunc super tecta, nunc super lapides, nunc super terram, nunc super aquam, nunc super vasa vacua, nunc super arborum folia, sonos diversos reddere videatur, a quibus adinvicem comparatis antiqui dicuntur musicam invenisse». Per la datazione e la paternità del trattato, rimando dietro suggerimento di Stefano Mengozzi, che ringrazio, a MICHAEL BERNHARD, «La Summa musice du Ps. -Jean de Murs: Son auteur et sa datation», *Revue de Musicologie*, 84, 1 (1998), p. 19-25.

tra i passi, già analizzati, di Juan Gil e del Gallico, da una parte, e dall'altra un tassello tratto dal *de staticis experimentis*, terza parte del dialogo cusariano dell'*Idiota*.

IOH. AEGID. I, pp. 40-42

Alii ex concussione ventorum *ad loca silvarum cavernosa*, in quibus audiuntur quaedam suaves sibilationes, praecipue de nocte. Alii ex sonitu aquarum et ex confractione aeris ad rupes vel *loca petrosa*, unde vox eius sicut vox aquarum multarum.

IOH. GAL. *Praef.* 1d; I, I 1, 1

Obmutescant iterum atque rursus et erubescant iactantes illam *sub petris* inventam aut **in guttis aquarum ab alto nescitur unde cadentibus**; quæ quidem omnia tali levitate deridenda sunt, quali ab insensatis viris dicta vel scripta. [...] Miror viros nostri temporis doctos atque peritos, maxime tamen ecclesiasticos, adhibere posse fidem his qui tradunt modos musicos *sub petris* (ut supra tactum est) fuisse repertos aut **in guttis aquarum** et *terræ cavernis*.

CUSANO, *Id. de stat. exp.* p. 137

Similiter ex pondere malleorum, **ex** quorum **casu** super incidem aliqua oritur armonia ac **guttarum de rupe** in stagnum stillantium varias notas facientium et tiliarum ac omnium instrumentorum musicalium ratio precisius statim attingitur.

Nelle parole del Cusano ritroviamo la peculiare immagine delle gocce d'acqua che precipitano da una posizione elevata, in questo caso da una rupe («ex casu... guttarum de rupe»), e confluendo in uno stagno producono una varietà di suoni («in stagnum stillantium varias notas facientium»). Se è vero che il riferimento nel *Ritus canendi* è molto sintetico e manca di alcuni elementi di contesto («in guttis aquarum ab alto nescitur unde cadentibus»), la somiglianza tra le due immagini si impone nella sua evidenza, e ancora di più tenendo in considerazione quanto espresso in precedenza circa l'isolamento di questa singolare rappresentazione nel quadro complessivo della topica che lega musica e acqua. Uno scrupoloso controllo lessicale sui database del *Packard Humanities Institute Latin Texts* e del *Corpus Corporum* garantisce inoltre che l'immagine delle gocce d'acqua non ricorre neppure nella letteratura latina non musicale di età antica e medievale¹.

Ho potuto riscontrare in due sole altre circostanze la figura usata dal Cusano e richiamata dal Gallico. La prima volta nei *Glossemata quaedam super nonnullas partes theoricæ praescriptae Iohannis de Muris* di Franchino Gaffurio, un commento in stile universitario alla *Musica speculativa* datato 1499 e conservato in un solo manoscritto autografo presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (H 165 inf.). Nella glossa alla prima proposizione del de Muris², Gaffurio osserva:

PITAGORAM ARTEM NOBIS TRADIDISSE SONORUM. Mirati ideo a principio finis quod guttae aquae cadentis ab alto causabant diversos sonos consonantes, graves, acutos et superacutos, longos, breves et semibreves atque minimos. Tunc speculati sunt quod vox humana et instrumenta artificialia possent harmonias similes atque meliores formare; et haec fuit prima experientia artis musice. Ideo musica dicitur a *moys* quod est aqua et a cado cadis, quia aqua cadens prius incenta est. Proportio vero sonorum latuit usque ad tempus Pythagore.³

Non c'è dubbio che Gaffurio echeggi il *Ritus canendi* di Giovanni Gallico, come dimostra il perfetto parallelismo tra «guttae aquae cadentis ab alto» e «in guttis aquarum nescitur unde cadentibus»; d'altronde, la familiarità di Gaffurio con l'opera del Gallico è stata già ampiamente provata da Walter K. Kreyszig nell'apparato dei *loci paralleli* che accompagna la sua edizione della *Theorica musice* (1492)⁴. Un secondo riferimento alle gocce d'acqua si

¹Rispettivamente agli indirizzi <https://latin.packhum.org/> e <https://www.mlatt.uzh.ch/>.

²Cfr. IOH. MUR. *spec.* I, I (in ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA, *Musica Muris and speculative trend in the medieval musicography*, Warszawa, IHNŌIT PAN, 1992, p. 173-174).

³Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 165 inf., f. 17r. Leggo nella trascrizione curata da Oliver B. Ellsworth per il TML: https://chmtl.indiana.edu/tml/15th/MURMGAFG_MMBAH165. Rispetto alla versione online, si è introdotta una più logica punteggiatura.

⁴FRANCHINO GAFFURIO, *The theory of music*, a cura di CLAUDE V. PALISCA, commenti di WALTER K. KREYSZIG, introduzione di WALTER K. KREYSZIG, New Haven-London, Yale University Press, 1993. In realtà il lodigiano trae spunto dal *Ritus canendi* già per il *Theoricum opus* napoletano del 1480, specialmente per quanto riguarda la divisione del monocordo.

legge nella *Sectio quinta problematum mathematicorum* di Girolamo Cardano (1501-1576), dove il matematico lombardo si domanda «Cur una vox magis conciliet somnum cum tamen harmonia consistat et delectatio in pluribus atque concentus», e si risponde osservando che «modicus autem sonus magis prolicit somnum quam magnus, ut in guttarum casu et susurro rivorum»¹. Il richiamo è tuttavia troppo vago per consentire di stabilire precisi rapporti genealogici, e si sospetta che non abbia alcuna relazione col *de staticis experimentis* del Cusano, tantomeno con le opere del Gallico e del Gaffurio².

L'ipotesi che la topica naturalistica del Cusano raggiungesse il Gallico può rafforzarsi di fronte alle testimonianze della prossimità personale e culturale tra il cardinale e i certosini. Proprio la tradizione del *de staticis experimentis*, giunto a compimento il 13 febbraio 1450, è un valido esempio della particolare fortuna di cui ha goduto l'opera cusana nell'ambiente certosino, almeno di area tedesca. La *recensio* effettuata da Ludwig Baur per l'edizione dell'intero dialogo dell'*Idiota* raccoglie 26 codici³; tra questi, 7 rientrano nella rete delle certose di lingua e cultura tedesca, perché da certosini vergati (*O, Oe, Os* esemplati nella certosa di Snals, *F* in quella di Basilea, *Ts* da un esemplare della certosa di Amsterdam) oppure a biblioteche certosine appartenuti (*I* alla grande collezione di Erfurt, *Z* a quella di Buxheim). Dei 26 codici, tuttavia, soltanto 13 contengono il *de staticis experimentis*, e tra questi solo due dei manoscritti vergati a Snals (val Senales), *O* e *Oe*, rispettivamente datati dal Baur al 1461-1462 e al 1453-1460⁴, si possono con certezza ricondurre all'ambito certosino. Nessun codice del *de staticis experimentis* proviene dall'area italiana⁵. Tuttavia, quale fosse l'effettiva circolazione di libri e monaci tra l'Italia padana e l'Europa centro-settentrionale attraverso le Alpi rimane ad oggi ampiamente oscuro e si può considerare quantomeno realistico che i priori, spesso chiamati dal Capitolo generale della Grande Chartreuse a viaggiare per effettuare le rigorose visite tra i monasteri delle diverse province, trasportassero anche libri e conoscenze. Uno di questi priori vettori di libri e opere tra l'Italia e l'Europa transalpina potrebbe essere stato proprio il priore di Mantova, l'olandese Ludovico *de Graciis*, le vicende biografiche del quale, purtroppo, rimangono completamente oscure, fatta eccezione per gli anni 1455-1457, quando il suo nome emerge dalla documentazione mantovana.

¹HIERONYMUS CARDANUS, *Opera*, 10 vol., Lugduni, sumptibus Ioannis Antonii Huguetan et Marci Antonii Ravaud, 1663, vol. 2, p. 652.

²È però dimostrato che il Cardano ebbe modo di leggere e confrontarsi con l'opera del Cusano, che elogia nell'*Encomium geometriae* del 1535: ivi, vol. 4, p. 443-443.

³NICOLAUS CUSANUS, *Idiota De sapientia, De mente, De staticis experimentis*, a cura di LUDOVICUS BAUR, Lipsiae, in aedibus F. Meiner, 1937, p. V-XIX. Il testo critico del Baur è stato riedito in NICOLAUS CUSANUS, *Idiota de sapientia, de mente, de staticis experimentis*, a cura di STEIGER RENATA e LUDOVICUS BAUR, Hamburgi, in aedibus F. Meiner, 1983.

⁴Si tratta dei mss. oggi conservati a Innsbruck, presso la Universitäts- und Landesbibliothek Tirol (ULBT), con le segnature 444 e 136.

⁵Lo confermano anche le indagini di GARGAN e MANFREDI, *Le biblioteche dei Certosini* cit.

Il *de staticis experimentis* si configura come «un ampio programma di indagine della natura basato su un metodo sperimentale di misurazione quantitativa»¹; l'uso della bilancia (come quello della clessidra ad acqua) è applicato ad una vasta gamma di campi della ricerca: medicina, chimica, metallurgia, agricoltura, meteorologia, navigazione, balistica, etc., compresa la musica:

ORATOR. [...] de musicis etiam aliquid adicito!

IDIOTA. Ad musicam enim statica experimenta utilissima sunt. Nam ex diversitate ponderum campanarum duarum tonum consonantium scitur, in qua armonica proportione tonus consistat. Sic de fistularum pondere ac aquarum fistulas implentium scitur proportio: diapason, diapente ac diatessaron atque omnium harmoniarum qualitercumque formabilium. Similiter ex pondere malleorum, ex quorum casu super incudem aliqua oritur harmonia, ac guttarum de rupe in stagnum stillantium varias notas facientium et tiliarum ac omnium instrumentorum musicalium ratio precipisus statera attingitur.

ORATOR. Sic et vocum et cantilenarum.

IDIOTA. Immo generaliter omnes harmonicae concordantiae per pondera subtilissime investigantur. Immo pondus rei est proprie harmonica proportio ex varia combinatione exorta. Immo amicitiae et inimicitiae animalium et hominum eiusdem speciei ac mores, et quidquid tale ex harmonicis concordantiis et ex contrariis dissonantiis ponderatur. Sic et sanitas hominis harmonia ponderatur atque infirmitas; immo levitas et gravitas, prudentia et simplicitas et multa talia, si subtiliter advertis.²

Il personaggio dell'Idiota invita a considerare la misurazione dei pesi dei corpi sonori quale mezzo per il riconoscimento e la determinazione dei rapporti proporzionali che sottendono gli intervalli musicali consonanti e dissonanti («pondus rei est proprie harmonica proportio ex varia combinatione exorta»). La proposta cusana sorpassa il principio pitagorico della *multitudo ad aliquid*, approssimandosi piuttosto al concetto, già testimoniato nella Scolastica, del *numerus concretus*³. L'Idiota rafforza la propria argomentazione menzionando una serie di corpi misurabili: i martelli che battono sull'incudine rimandano alla più classica e diffusa topica della leggenda della fucina, mentre campane («campan[ae]»), flauti («tibiae») e canne («fistul[ae]») – queste ultime, per di più, riempite d'acqua («de fistularum pondere ac aquarum fistulas implentium») – riflettono gli adeguamenti lessicali e organologici del Medioevo⁴. Inserito tra simili esempi di strumenti

¹Con le parole di Enrico Peroli, che leggo in NICCOLÒ CUSANO, *Opere filosofiche, teologiche e matematiche*, a cura di ENRICO PEROLI, Milano, Bompiani, 2017, p. 2683.

²In CUSANUS, *Idiota De sapientia, De mente, De staticis experimentis* cit., p. 137.

³Opzioni discusse in PANTI, *Filosofia della musica* cit., p. ...

⁴Secondo il dettato boeziano, Pitagora, appena rincasato dalla fucina, avrebbe sottoposto la sua intuizione all'esperimento con diversi strumenti; tra questi dei semplici gravi (*pondera*), ma anche coppe (*cyathi*) e flauti (*calami*) che si avvicinano alle *campanae* e *fistulae* del Cusano. Cfr. BOETH. *mus.* I, XI (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 198): «Hinc igitur domum

musicali artificiali, il contesto naturale delle gocce d'acqua che precipitano dalla rupe appare quantomeno peculiare, quasi estraneo.

Cusano prosegue esplicitando i rapporti causali che legano gli esperimenti con i pesi, il rinvenimento dei rapporti matematico-musicali e i riflessi fisiologici e morali dell'armonia sulla vita di uomini e animali («amicitiae et inimicitiae animalium et hominum eiusdem speciei ac mores», «sanitas hominis», «levitas et gravitas, prudentia et simplicitas»), tema, questo sì, appartenente ad una radicata topica di derivazione, in ultima istanza, platonica, ma mediata da Boezio e da una sterminata schiera di elogiatori medievali della musica, che faceva dipendere comportamenti virtuosi (nell'educazione, nella politica, nelle arti militari e mediche, etc.) ed equilibrate condizioni psicologiche dall'impiego di modi e stili musicali conformi, ordinati, moderati. La continuità tra i principi armonici del macro e del microcosmo che sottende l'estensione degli strumenti conoscitivi propri della musica anche ad altri campi del sapere pratico e teorico, che vanno dalla medicina e dall'astronomia al reggimento dello Stato e alla tecnica militare, rappresenta una delle giustificazioni epistemologiche che legano tra di loro le discipline del curriculum universitario artistico-medico¹, con il quale il Cusano doveva avere familiarità sin dalla sua immatricolazione alla Facoltà delle Arti di Heidelberg (1416). Estremamente significativa è la radicale assenza di questi motivi nel *Ritus canendi* del Gallico; assenza che credo trovi una motivazione nel carattere monastico e anti-universitario dell'opera.

Non però al nesso epistemologico delle *artes* si rifà l'aspra critica che il Gallico rivolge ai «viros nostri temporis doctos atque peritos, maxime tamen ecclesiasticos», bensì all'immagine delle gocce d'acqua e alla topica mimetico-naturalistica, che il Gallico attribuisce a non meglio definiti «insensat[i] vir[i]». Dato il contesto nel quale si inserisce questo commento polemico, si sarebbe portati a identificare in Juan Gil l'oggetto degli strali del Gallico; ma al francescano del Duecento non può essere certamente riferito il complemento, inequivocabile, «nostri temporis». Emerge dunque la possibilità di individuare proprio il cardinal Cusano tra i dotti e periti ecclesiastici che si sono lasciati sviare dai fautori dell'ipotesi mimetico-naturalistica. Una simile identificazione spiegherebbe la reticenza del Gallico, manifesta sia nell'uso di un plurale retorico e dissimulatore, sia, più in generale, nella

reversus varia examinatione examinatio perpendit, an in his proportionibus ratio symphoniatarum tota consisteret. Nunc quidem *aequa pondera* nervis aptans eorumque consonantias aure diiudicans, nunc vero in longitudine *calamorum* duplicitatem medietatemque restituens ceterasque proportionibus aptans integerrimam fidem diversa experientia capiebat. Saepe etiam pro mensurarum modo *cyathos aequorum ponderum* acetabulis inmittens; saepe ipsa quoque *acetabula diversis formata ponderibus* virga vel aerea ferreave percutiens nihil sese diversum invenisse laetatus est. Hinc etiam ductus longitudinem crassitudinemque chordarum ut examinaret adgressus est». Le canne piene d'acqua potrebbero rimandare alla meccanica dell'*hydraulis*.

¹Come si delinea nelle *laudes musicae* di ambiente accademico, prese ora nuovamente in esame in PIRANI, «Musica e Quadrivio» cit.

formula «Miror viros... doctos atque peritos... adhibere posse fidem his qui tradunt...», intesa a minimizzare la responsabilità del Cusano, colpevole soltanto di aver ingenuamente riposto la propria fiducia in autori che si sarebbero rivelati, ad un più attento scrutinio, inaffidabili.

Da qui, reintegrando quest'ultima specifica critica nella sua cornice testuale, deriva l'ipotesi che il Gallico sospettasse una dipendenza del Cusano dalla medesima tradizione cui si era rifatto anche Juan Gil. Né però gli studi sulla biblioteca del Cusano, né alcun *locus parallelus* dell'opera scritta e vulgata del cardinale riconosciuto in sede editoriale, né altre tipologie di testimonianze e documenti provano che il Cusano impiegasse o anche soltanto conoscesse l'*Ars musica* di Juan Gil¹; il filosofo possedeva, invece, l'*Historia scholastica* di Pietro Comestore, che è priva – si ribadisce – dei decisivi e peculiari *topoi* naturalistici introdotti dal francescano spagnolo².

¹Jacob Marx aveva ipoteticamente ricondotto alcuni trattati anonimi nel ms. Bernkastel-Kues, Bibliothek des St. Nikolaus-Hospitals, Cus. 42 a «Johannes Aegidius»: JAKOB MARX, *Verzeichnis der Handschriften-Sammlung des Hospitals zu Cues bei Bernkastel a. Mosel*, Trier, Selbstverlag des Hospitals, 1905, p. 38. Mariarosa Cortesi, che ringrazio, mi segnala invece che l'*Allocutio super significatione nominis Thetagramaton* (ff. 201r-210r) e l'*Alphabetum catholicorum* (ff. 210v-217) vanno riferiti ad Arnaldo di Villanova, come già indicato da PALÉMON GLORIEUX, *Répertoire des maîtres en théologie de Paris au XIIIe siècle*, Paris, Vrin, 1933, vol. 1, p. 418-439. Per quanto concerne le somiglianze accidentali tra Juan Gil e il Cusano, si segnala che nell'ampia sezione organologica dell'*Ars musica*, che, come già accennato, dipende in parte dal *de proprietatibus* di Bartolomeo Anglico, si ritrovano sotto forma di voci enciclopediche oltre a timpani, cetre, salteri, lire, cembali, etc., pure le campane, le canne d'organo e i flauti: IOH. AEGID. XVI (in AEGIDIUS DE ZAMORA, *Ars musica* cit., p. 108-120). Ma l'*Ars musica* dedica spazio anche al tema degli effetti morali e fisiologici della musica sugli uomini, cfr. IOH. AEGID. XVI (ivi, p. 120-122), e sugli animali, cfr. IOH. AEGID. mus. II (ivi, p. 50-52). Il Gallico potrebbe aver rilevato anche una somiglianza strettamente testuale – che per l'interprete moderno si può anche giustificare come una mera coincidenza – tra Juan Gil e il Cusano. Lo spagnolo pur rispettando il dettato di Pietro Comestore, presenta infatti a testo, perché la sostituisce volontariamente o perché legge da un peculiare testimone dell'*Historia scholastica*, la lezione *oriuntur* per *nascuntur* nel seguente passo da IOH. AEGID. I (ivi, p. 38): «ex ponderibus malleorum, proportiones et consonantias quae *oriuntur* ex eis sollerter excogitavit», da confrontare con CUSANO, *Id. de stat. exp.* (in CUSANUS, *Idiota De sapientia, De mente, De staticis experimentis* cit., p. 137): «Similiter ex pondere malleorum, ex quorum casu super incudem aliqua *oritur* harmonia». Curiosamente, nessun testo censito nel *Corpus Corporum* o nel *Thesaurus musicarum Latinarum* associa ai rapporti di peso tra i martelli l'«affioramento» della consonanza o dell'armonia; compatto, invece, il fronte che dipende direttamente da Pietro Comestore e Vincenzo di Beauvais (che a loro volta traggono, ma liberamente, dalla *Musica boeziana*: BOETH. mus. I, X (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 197), e conserva la lezione *nascuntur*, come l'Anonimo tedesco delle *Regulae de musica* (1295, in DOMINICUS METTENLEITER, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg, Bössenecker, 1866, p. 65), e l'anonimo duecentesco del *Metrologus* edito in JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE (a cura di), *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam, North Holland, 1957, p. 67. La coincidenza tra Juan Gil e il Cusano è evidentemente labile; nel contesto di una scrittura personale e originale come quella del Cusano, la sostituzione di *nascor* con *orior* può doversi alle preferenze lessicali dell'autore, e non riflettere la condizione della fonte utilizzata.

²Il Comestore del Cusano è oggi diviso nei mss. Bernkastel-Kues, Bibliothek des St. Nikolaus-Hospitals, Cus. 161 e 162: MARX, *Verzeichnis der Handschriften-Sammlung des Hospitals zu Cues bei Bernkastel a. Mosel* cit., p. 146-147.

Un secondo luogo del *Ritus canendi*, nel quale il Gallico propone un'analogia tra la scomposizione elementare delle parole (*dictiones*) o delle sillabe (*syllabae*) in lettere (*litterae*), queste ultime a loro volta classificabili, su base fonetica, in mute, semivocali e liquide, pare ad una prima lettura echeggiare un noto passo di *Musica enchiriadis*:

IOH. GAL. I, I 3, 1

Ob quod absurdum non estimo, non aliter quam alphabeti nostri litteras in *vocales* partiri solemus et consonantes, ac iterum in *mutas, semivocales* ac *liquidas*, huiusmodi quoque musicales *syllabas* et sonoras quonammodo *dictiones* hic [*scil. Iubal*] primum suis in partibus dividere.

MUS. ENCH. I 1-5

Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt *litterae*, ex quibus compositae *syllabae* rursus componunt *verba* et *nomina* eaque perfectae *orationis textum*, sic canorae vocis ptongi, qui Latine dicuntur soni, origines sunt et totius musicae continentia in eorum ultimam resolutionem desinit.

Il passo dell'*Enchiriadis*, che dipende a sua volta dal *Commentarius* di Calcidio al *Timeo* platonico¹, non presenta, però, la classificazione fonetica tra vocali e consonanti, e tra consonanti mute, semivocali e liquide; si distingue ulteriormente dal testo del Gallico per usare *verbum* al posto del più tecnico *dictio*, 'parola', che afferisce al lessico dei grammatici Donato, Prisciano e Isidoro, che sembrano a loro volta echeggiare un passo quintiliano². Quanto alla distinzione tra vocali e consonanti, e tra diverse tipologie di consonanti, riscontriamo tali categorizzazioni fonetiche dei suoni linguistici, ad esempio, in Donato: «littera est pars minima vocis articulatae. Litterarum aliae sunt vocales, aliae consonantes. Consonantium aliae sunt semivocales, aliae

¹Come correttamente indicato nell'apparato dell'edizione HANS SCHMID (a cura di), *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, München, p. 3. Vedi anche CALCID. XLIV (in CHALCIDIVS, *Platonis Timaeus interprete Chalcidio cum eiusdem commentario*, a cura di JOHANN WROBEL, Leipzig, B.G. Teubner, 1876, p. 110): «Etenim quem ad modum articulatae uocis principales sunt et maximae partes nomina et uerba, horum autem syllabae, syllabarum litterae, quae sunt primae uoces indiuiduae atque elementariae, – ex his enim totius orationis constituitur continentia et ad postremas easdem litteras dissolutio peruenit orationis – : ita etiam canorae uocis, quae a Graecis emmeles dicitur et est modis numerisque composita, principales quidem partes sunt hae, quae a musicis adpellantur systemata». L'analogia tra elementi della musica e della lingua è discussa da MARIE-ELISABETH DUCHEZ, «Description grammaticale et description arithmétique des phénomènes musicaux: le tournant du IXe siècle», in *Sprache und Erkenntnis im Mittelalter, Akten des VI. Internationalen Kongresses für mittelalterliche Philosophie der Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale*. 29. August - 3. September 1977 in Bonn, a cura di WOLFGANG KLUXEN, Berlin-New York, De Gruyter, 1981, vol. 2. Halbbd, p. 561-579; KAREN DESMOND, «Sicut in grammatica. Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido's Micrologus», *Journal of Musicology*, 16, 4 (1998), p. 467-493.

²QVINT. *inst.* I 4, 6 (ed. MARCUS FABIVS QVINTILIVS, *Institutionis oratoriae libri duodecim*, a cura di MICHAEL WINTERBOTTOM, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1970, p. 23).

mutae»¹. Non si dà qui, però, quella tripartizione *mutae-semivocales-liquidae* che nel passo del Gallico sembra descrivere tre classi di pari livello nella scomposizione fonetico-elementare della lingua («ac iterum in mutas, semivocales ac liquidas»); infatti, in Donato, Prisciano e Isidoro le liquide sono piuttosto subordinate alle semivocali². Dalle *Artes* di Donato e Prisciano la classificazione delle consonanti si irraggia in tanta parte della letteratura mediolatina di argomento non soltanto grammaticale, ma anche musicale. Il teorico tedesco, di Friesing, Aribo (XI sec.) lascia una curiosa testimonianza circa la pervasività dell'insegnamento grammaticale e la sua influenza sulle altre discipline: «Seu ad quinque referamus Musas omnes, penitus litteras quinque modis divisas, quia quaedam sunt vocales, quaedam semivocales, hae mutae, illae liquidae, duplices aliquae»³. La forma quadripartita *semivocales-mutae-liquidae-duplices* è attinta da Aribo nella grammatica di Rabano Mauro: «Item tertia differentia est inter consonantes, quod quaedam sunt semivocales, quaedam mutae, quaedam liquidae, et quaedam duplices»⁴. Altri musicografi, come Geronimo di Moravia (XIII sec.), ripetono *verbatim* le distinzioni di Donato, ma in un contesto completamente diverso da quello del *Ritus canendi*: Geronimo nel capitolo dedicato alla pronuncia esatta del gregoriano, «De modo cantandi et formandi notas et pausas ecclesiastici cantus»⁵, Giacomo di Liegi (XIII-XIV sec.) nella sezione introduttiva alla sua divisione del monocordo intitolata «Litterarum grecarum et aliarum quedam proprietates»⁶.

Una categorizzazione fonetica tripartita nelle classi *mutae-semivocales-liquidae*, e inscritta in una più ampia analogia grammaticale, si trova nel

¹ *Ars maior*, «de litteris», in LOUIS HOLTZ, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical: étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (4.-9. siècle)*, et édition critique, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1981, p. 603.

² In Donato (ivi, p. 604): «semivocales sunt, quae per se quidem proferuntur, sed per se syllabam non faciunt. Sunt autem numero septem, *fl m n r s x*; ex his una duplex est, *x*, et liquidae quattuor, *l m n r*»; in Prisciano (in PRISCIANUS CAESARIENSIS, *Institutionum grammaticarum libri 18*, a cura di MARTINUS HERTZIUS, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1855, p. 9-10): «semivocales sunt, ut plerisque Latinorum placuit, septem: *fl m n r s x*», e in seguito «sunt similiter ancipites vel liquidae, ut *l r*, quae modo longam modo brevem post mutas positae in eadem syllaba faciunt syllabam»; ancora più chiaro ISID. I, IV 3 (in ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive originum libri XX*, a cura di W.M. LINDSAY, Oxford, Clarendon, 1911): «Haec [scil. consonantes] in duabus partibus dividuntur, in semivocalibus et in mutis», e inseguito, in I, IV 9 (ivi): «Inter semivocales autem quaedam liquidae dicuntur propterea, quia interdum in una syllaba postpositae aliis consonantibus deficiunt et a metro excluduntur».

³ ARIBO «De similitudine gemelliparae quatuor vicibus geminos» (in ARIBO, *De musica*, a cura di JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, [Roma], American Institute of Musicology, 1951, p. 37).

⁴ *Excerptio de Arte grammatica Prisciani*, «de littera», in MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series Latina* cit., vol. 111, col. 615b.

⁵ HIER. MOR. 24 (in HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, a cura di S.M. CSERBA, Regensburg, Pustet, 1935, p. 175).

⁶ IAC. LEOD. *spec.* VI, X (in JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae*, a cura di ROGER BRAGARD, 7 vol., [Roma], American Institute of Musicology, 1955-1973, vol. 1, p. 23-24).

Compendium di Niccolò Cusano¹:

IOH. GAL. I, I 3, 1

Ob quod absurdum non estimo, non aliter quam alphabeti nostri litteras in *vocales* partiri solemus et consonantes, ac iterum in *mutas, semivocales ac liquidas*, huiusmodi quoque musicales *syllabas* et sonoras quonammodo *dictiones* hic primum suis in partibus dividere.

CUSANUS, *Comp.* IX.

Quod si subtiliora indagare proponis, de elementis ad partes soni respice et litteras illas partes designantes, quarum alie sunt *vocales*, alie *mutae*, alie *semivocales*, alie *liquide*, et quomodo ex illis fit *syllabarum et dictionum* combinatio, ex quibus oratio, ac quod oratio est intentum.

Il *Compendium* è un breve scritto di argomento gnoseologico che afferisce all'ultima fase della riflessione cusana. Un esplicito riferimento al *de ludo globi* e le eco del *de apice theoriae* collocano il trattatello nell'ultimo anno di vita del cardinale, tra il 1463 e la primavera del 1464². Vi si afferma che, nonostante la «visio mentis», una facoltà intuitiva e *a priori* della ragione, riveli all'uomo l'esistenza del mondo in sé e del suo creatore, la conoscenza umana è limitata ai dati della percezione, che Cusano chiama «*naturalia signa*». L'uomo però, essendo anche dotato della capacità di dare senso e unità ai dati della percezione – e per questo paragonato ad un «*cosmographus*» che, seduto al centro di una città alla quale pervengono attraverso cinque porte le sensazioni dal mondo esterno, traccia una mappa «*bene ordinatam et proportionabiliter mensuratam*» –, crea e manipola un secondo ordine di segni, definiti «*ex instituto*», ovvero i segni meramente intellettuali del linguaggio, prima in forma orale, la più vicina, per imitazione, alla natura, poi in forma scritta. La facoltà, unica dell'uomo, di generare segni attraverso il linguaggio è, secondo Cusano, ciò che rende questa particolare specie del vivente peculiare e simile al suo creatore: l'uso del linguaggio, infatti, trascendendo i segni della natura e grazie alla sua forza creativa, si costituisce in una dimensione artificiale e indipendente dalla mera materialità, in analogia col gesto creatore del Dio-Verbo nell'interpretazione giovannea³.

Il superamento e la manipolazione dei *naturalia signa* per mezzo dei *signa ex instituto* non riguarda, prosegue Cusano, soltanto il linguaggio verbale, ma tutte le arti; ciascuna ha infatti origine nell'osservazione dei fenomeni naturali, ma si 'dilata' trovando la propria pienezza e fine nell'applicazione

¹Che leggo nell'edizione NICOLAUS CUSANUS, *Compendium*, a cura di BRUNO DECKER e CAROLUS BORMANN, Hamburgi, in aedibus Felicis Meiner, 1964, p. 20-21.

²Sulla datazione del *Compendium*: ivi, p. IX-X; CUSANO, *Opere filosofiche, teologiche e matematiche* cit., p. 2931 riassume brevemente le ricerche condotte dopo la pubblicazione dell'edizione critica di Decker e Bormann.

³Il Cusano evoca *Gv* 1, 1-3 nel cap. VII: CUSANUS, *Compendium* cit., p. 14.

artificiale e creativa¹. In termini pratici, ciò vuol dire che l'arte, nell'accezione cusana, trae dalla natura i suoi elementi costitutivi, per poi ricombinarli in nuove unità di senso, un procedimento che è facilmente intuibile sul versante linguistico, dove il fine artificiale del discorso è il risultato dell'estrazione di suoni elementari (i suoni delle vocali e delle consonanti) dalla natura e della ricombinazione di questi ultimi in costruzioni dotate di valore prima fonetico (le sillabe), poi semantico (le parole), infine logico (il discorso)². Come in natura si possono incontrare combinazioni sonore, causali e spontanee, gradevoli, così nelle arti oratoria e musicale si possono realizzare, per imitazione della natura, costruzioni efficaci, evocative e piacevoli:

Nam in natura reperiuntur combinationes pulchrae et ornatae et hominibus gratae. Sic et (in) dicendi arte et vocum concordantia quaedam contrario se habent modo in utraque.³

L'esempio scelto dal Cusano per illustrare il rapporto tra natura e arte, ovvero tra i segni naturali e convenzionali, è proprio quello della musica:

Sicut enim mens sonum in natura repperit et artem⁴ addidit, ut omnia signa rerum in sono poneret, ita concordantiae, quam in natura repperit, in sonis artem addidit musicae omnes concordantias designandi. Et ita de reliquis.

Considerationes enim, quas otiosi sapientes in natura esse reppererunt, conati sunt per aequalitatem rationis in communem artem perducere; ut quando experti sunt certarum notarum concordantias ex habitudine illarum ad pondera malleorum concordantes notas in cude facientium pervenerunt, et demum in organis et chordis proportionabiliter magnis et parvis idem invenerunt et concordantias atque discordantias in natura in artem deduxerunt. Et hinc haec ars, cum apertius naturam imitetur, gratior est et conatum naturae concitat et adiuvat in motu vitali, qui est concordantiae seu complacentiae motus, qui laetitia dicitur.⁵

Quello degli *otiosi sapientes* è lo stesso percorso conoscitivo che affronta lo Iubal del *Ritus canendi*: come quelli, infatti, il patriarca biblico ha prima un'esperienza spontanea, naturale e non mediata della musica, e solo in un secondo momento giunge alla conoscenza dei rapporti proporzionali

¹*Comp.* VII 27 (ivi, p. 22): «Fundatur igitur omnis ars in consideratione per sapientem in natura reperta, quam praesupponit, quia causam eius propter quid ignorat; sed invento addit artem per speciem similitudinis dilatando, quae est ratio artis naturam imitantis».

²Come appunto si legge nel passo testé citato di *Comp.* IX (ivi, p. 20-21).

³*Comp.* IX 25 (ivi, p. 21). Noto qui che con l'espressione «in... vocum concordantia» il Cusano non si riferisce certamente al canto polifonico, come vorrebbe Peroli in CUSANO, *Opere filosofiche, teologiche e matematiche* cit., p. 1943, bensì all'intervallo consonante, poiché *vox*, nel lessico musicale che il tedesco dimostra qui e altrove di dominare, è la nota, prima che la melodia: MICHAEL BERNHARD (a cura di), *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, 2 vol., München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2007, vol. 2, coll. 1754-1776.

⁴Si riferisce all'arte del linguaggio.

⁵*Comp.* VII 27 (in CUSANUS, *Compendium* cit., p. 22).

attraverso i pesi dei martelli e le lunghezze delle corde, ovvero astraendo dall'esperienza qualitativa della consonanza le sue caratteristiche quantificabili e misurabili. Ma che il Gallico leggesse nel *Compendium* la riflessione del Cusano su natura e arte, da lì sviluppando la figura di Iubal e attingendo la divisione fonetica, rimane un'ipotesi, che si irrobustisce, in parte, per il fatto che il passaggio forse trascritto dal Gallico, pur non essendo di argomento musicale *strico sensu*, sia iscritto nel testo d'origine in un paragrafo dalla netta connotazione musicale: se, infatti, nel caso precedente, quello della topica mimetico-naturalistica, il legame con la musica è evidente ed esplicito, qui invece la eco possibile del Gallico trova corrispondenza e meglio si spiega soltanto se inquadrata nel contesto del *Compendium* cusariano.

Come per il *de staticis experimentis*, si è tentato di indagare in che modo il Gallico potrebbe aver avuto accesso al trattato del Cusano; e come nel caso del dialogo, anche in questa circostanza si deve innanzitutto riconoscere che nessun testimone sopravvissuto del *Compendium* proviene dall'area italiana o, meglio, padana. La *recensio* di Decker e Bormann è limitata a tre soli manoscritti, né una ricerca nelle principali banche dati ha rivelato nuove acquisizioni su questo fronte: oltre al manoscritto appartenuto al Cusano, il Bernkastel-Kues, Bibliothek des St. Nikolaus Hospitals, Cus. 219, ff. 163r-169v, il *Compendium* è trasmesso dal ms. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Magdeburg 166, ff. 510r-515v, che è stato esemplato a Magdeburgo negli anni 1473-1479¹, e dal ms. Eisleben, Turm- und Kirchenbibliothek St. Andreae, 960, dove però è copiato il solo capitolo VIII². Quest'ultimo manoscritto è di particolare interesse, perché proviene dalla certosa di Erfurt dove fu vergato dal monaco bibliotecario Jacobus Volradi³.

D'altro canto, il confronto tra la datazione delle due opere, il *Ritus canendi* e il *Compendium*, lascia un ristrettissimo margine temporale nel quale il Gallico potrebbe aver letto e studiato il trattato del Cusano. Il *Ritus canendi*, con il suo esplicito riferimento a papa Pio II, deve essere cronologicamente collocato tra il 1458 e il 14 agosto 1464, data di morte del pontefice. Quanto al *Compendium*, come già ricordato, la stesura dovrebbe essersi compiuta tra il 1463 e la primavera del 1464, a distanza di solo pochi mesi della morte del cardinale, l'11 agosto 1464, avvenuta tre giorni prima di quella del Piccolomi-

¹Rimando alla scheda di URSULA WINTER e KURT HEYDECK, *Die Manuscripta Magdeburgica der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Teil 2: Ms. Magdeb. 76-168*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2004, p. 171-174.

²Si tratta del capitolo nel quale il Cusano ricorre alla similitudine del «cosmographus»: CUSANUS, *Compendium* cit., p. 17-20.

³Il manoscritto è collegato anche alla certosa di Grünau, presso Schollbrunn in Baviera, da parte di RENATE SCHIPKE e KURT HEYDECK, *Handschriftencensus der kleineren Sammlungen in den östlichen Bundesländern Deutschlands. Bestandsaufnahme der ehemaligen Arbeitsstelle "Zentralinventar mittelalterlicher Handschriften bis 1500 in den Sammlungen der DDR" (ZIH)*. (Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz. Kataloge der Handschriftenabteilung. Sonderband), Wiesbaden, Harrassowitz, 2000, p. 74-74.

ni. Anche ipotizzando una datazione alta del *Compendium*, il Gallico doveva essere tra i primi a raccogliere lo scritto, non appena l'autore l'avesse terminato e pubblicato; non solo, il Gallico avrebbe avuto anche un ristretto lasso di tempo per leggere l'opera, trasceglierne il passo sulla divisione elementare della lingua, inserirlo e amalgamarlo nel suo testo, che per le ragioni appena ricordate doveva già essere ad uno stadio avanzato di perfezionamento.

La Sacra Scrittura e le fonti intermedie

In I, I 4, il Gallico riprende e completa la ricostruzione della vicenda di Iubal e dei primordi dell'arte musicale:

Deinde aetate longaeva rerum causas investigat et exercitat sensus. Quo tamen ritu coevos suos modulari docuerit, aut quibus ad docendum et scribendum usus sit notis, litteris, cyfris, characteribus, aut quibus canendo nescitur, etsi credendum sit Noe filios post diluvium suaves iterum hominibus tradidisse canendi modulos, maxime Iaphet, qui totus, ut legitur, virtuti deditus erat et a quo nobis illa philosophorum emanavit progenies totaque Graecorum et aliarum omnium fere nationum gentilitas. (I, I 4, 1b)

In via deduttiva, il teorico fa dipendere gli sviluppi della musica nella grecità, testimoniati da Boezio, alla stirpe di Iafet e al salvataggio dell'arte musicale da parte dello stesso Iubal, il quale avrebbe scolpito quanto aveva appreso su due colonne di laterizio e marmo temendo l'arrivo del diluvio universale, come accennato in I, I 1, 1b. Il collegamento storico tra età antidiluviana e postdiluviana, anche se affidato al tramite incerto e fragile della progenie di Noè, è in chiara opposizione alla teoria 'poligenetica' di un autore coltissimo quale Adam von Fulda, che nella sua *Musica* del 1490 dichiara esplicitamente: «Sit ergo quid sit, arbitrandum est, multos fuisse artis inventores iuxta locorum et temporum varietates, et regionum distantias»¹. La posizione che Adam esprime in termini netti è in realtà adombrata nelle molte fonti della teoria medievale che si limitano a giustapporre la testimonianza biblica e quella boeziana, senza tentare la ricostruzione di una continuità storica. Il certosino Eger von Kalkar, ad esempio, riconosce che Iubal possa aver appreso per primo a individuare le cause proporzionali delle consonanze, ma fa comunque iniziare la genealogia storica della musica con Pitagora: «Graeci scribunt Pythagoram philosophum musicam ex malleorum ponderibus, quia subtilis erat geometria et arithmetica, in paucis tantum clavibus invenisse, multiplicatam deinde per alios et demum per

¹E prosegue: «Iubal filium Lamech ante diluvium, apud Hebraeos Moysen, apud Graecos Pythagoram, quibus, ut ait Horatius, musa ore rotundo loqui dedit; apud Latinos Boetium credimus incepisse; nam ante eum Graecorum more cantabatur in ecclesia Dei. Vide Hieronymum ad Damasum Papam» in ADAM. FULD. I, VII (in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* cit., vol. 3, p. 341).

Boetium ac doctores ecclesiasticos litteris graecis imbutos et latinis publicatam»¹. Sicuramente disponibile nell'età del Gallico è la teoria che distingue la scoperta della musica in sé (e degli strumenti musicali) dalla scoperta delle *causae rerum*, quale già delineava il Kilwardby: «Et licet forte a Iubal [...] aliquid huius scientiae excogitatum fuerit, causa tamen euphoniae [...] dicitur apud Graecos inventa a Pythagora»². Lo stesso afferma in sintesi anche Prodocimo nella sua *Musica speculativa*, che il Gallico potrebbe aver conosciuto: «quod Pitagoras ytalicus fuit primus inventor musicae, quod falsum est, quoniam musica inventa fuit ante diluvium per Iubalchaim [...]. Pitagoras ytalicus pervenit in noticiam proportionum combinationum sonorum [...]. Ymo antequam Pitagoras ytalicus (hanc) invenisset musicam, habebat praticam, non tamen speculativam»³. Jacobus Liegensis giunge perfino a separare l'intuizione della consonanza (riferita a Iubal), dall'applicazione delle consonanze sugli strumenti musicali (forse nell'età greca arcaica, forse per il genio di Pitagora), dalla determinazione delle proporzioni musicali (questa sì, sicuramente da parte di Pitagora)⁴.

Per quanto concerne le fonti impiegate dal Gallico per la ricostruzione della congiunzione tra storia biblica ed età greco-romana, si può rimandare con sicurezza, oltre che al racconto di *Gn 9, 26-27*, alla sola *Historia scholastica* di Pietro Comestore⁵. Benché il teorico menzioni le *Antiquitates Judaicae* di Flavio Giuseppe⁶, emerge infatti il sospetto che la sua non fosse una

¹EGER KALK. I (in HEINRICH HÜSCHEN, *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar, 1328-1408*, Köln, Staufener-Verlag, 1952, p. 34).

²Ecco il passaggio completo da *de orto scientiarum* XVIII 127: «Et licet forte a Iubal ante diluvium et ab aliis postmodum, quorum mentio non pervenit ad modernos, aliquid huius scientiae excogitatum fuerit, causa tamen euphoniae et ipsa numeralis proportio in qua consistit dicitur apud Graecos inventa a Pythagora per malleorum ferientium pondera inaequalia et per chordarum inaequalium tensionem et per calamorum inaequalem longitudinem, sicut narrat Boethius in primo Musicae».

³PROSD. *spec.* 3, 2 (in PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS, *Plana musica and Musica speculativa*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2008, p. 220).

⁴Leggo da IAC. LEOD. *spec.* I, VI (in JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae* cit., vol. 1, p. 25-26): «Moyses, secundum Isidorum, repertorem musicae artis dicit fuisse Thubal de stirpe Cain ante diluvium. Hic enim Genesis (IV) dicitur fuisse pater canentium in cithara et organo, non quia dicta repererit instrumenta, ut ibidem dicit Magister in *Historiis*, quae longo post tempore reperta sunt, sed quia aliquas repererit musicales consonantias illis applicatas postmodum instrumentis. [...] Graeci autem dicunt Pythagoram huius artis invenisse primordia, id est principales primas consonantias, scilicet diapason, diapente, diatessaron et tonum (si tonus consonantia dici debeat, vel potius consonantiarum pars, secundum Antiquos), vel quia Pythagoras repererit in malleorum ponderibus dictarum consonantiarum proportiones, non quod dictas consonantias primo invenerit, quibus longe ante homines utebantur, non etiam, quod primo musicalia repererit instrumenta. Dicit enim Petrus Comestor supra librum *Iudicum* quod, temporibus Gedeonis, Mercurius syringas invenit, id est musicalia quaedam instrumenta, quae sic vocavit ab uxore (Cadmi, Harmonia), quae Syringa vocabatur; haec propter (zelum) harmoniae a viro suo recessit. Adhuc hic Mercurius lyram invenit hoc modo [...]. Sed forsitan Pythagoras nova quaedam, quae antea non erant, reperit instrumenta».

⁵Cfr. MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series Latina* cit., vol. 79, coll. 1087B-1088D.

⁶Per le quali cfr. Laur. Plut. 66.2, f. 5v, col. a, r. 40 - f. 6r, col. A, r. 11.

conoscenza di prima mano dell'antica traduzione latina del testo: in I, I 1, 1b, il Gallico sostiene che Giuseppe Flavio attribuiva a Iubal l'incisione dei principi dell'arte musicale su colonne di marmo e laterizio¹, ma l'episodio riguardava in realtà l'arte astronomica e gli agenti del salvataggio erano i figli di Seth, non il solo Iubal. La discrepanza, già prontamente segnalata da Niccolò Burzio in *Florum libellus* I, XI², fa supporre che il Gallico male interpretasse la tradizione scaturita dall'*Historia scholastica* (forse leggendo l'*Ars musica* di Juan Gil). Pietro Comestore, infatti, attribuiva proprio a Giuseppe Flavio la notizia della sopravvivenza della colonna marmorea in Siria («Marmoream dicit Iosephus adhuc esset in terra Syriaca»); di qui, l'ipotesi che il Gallico possa aver impropriamente riferito all'autorità di Giuseppe Flavio anche le informazioni precedentemente espresse nel resoconto di Comestore (o di Juan Gil) sull'edificazione delle colonne.

Il pensiero musicale greco attraverso Boezio

Si è già accennato al fatto che non è possibile provare che il *Ritus canendi* rifletta una conoscenza di prima mano della teoria musicale greca da parte del suo autore³; è invece plausibile che l'acutezza interpretativa dimostrata dal Gallico in merito alle caratteristiche storiche della musica antica (ad esempio sotto l'aspetto della modalità, discusso qui nella sez. 2.3) si debba soltanto ad una lettura critica e personale della *Musica* boeziana. Fedele all'impostazione ricevuta alla scuola di Vittorino, il musicista borgognone attribuisce infatti al trattato di Boezio un ruolo fondamentale per lo sviluppo del suo pensiero e, più in generale, per l'intera tradizione musicale⁴. Il ricorso al messaggio originario di Boezio, 'depurato' dalle interpolazioni – materiali, testuali, interpretative e concettuali – del Medioevo, è il primo passo, secondo il Gallico, per attingere al 'vero' sapere musicale pratico e teorico:

Mei nanque propositi non est theoricam huius artis velle post tam
eximium virum [sc. Boezio], nisi forsan raro coactus, tractare, quinpo-
tius veram priscorum Ecclesiae Christi practicam, quæ tota nihilominus
ab illo fonte procedit, si possim, renovare. (I, I 1, 1d)

¹«Refert quoque Yosephus [...] hunc Iubal adeo tenuisse caram sonorum quam exquisierat artem, ut illam in duabus columnis verens diluvium sculperet, [...]. Prophetarat etenim illis Adam quod mundus cito periret [...]».

²I, XI 56 (in PIRANI, *Il Florum libellus* cit., p. 194): «Hoc etenim a Ioanne Cartusiense, ut reor, confictum est ut honor potius divinae scripturae quam humanae tribueretur, cum nusquam apud Iosephum invenies, nisi tantum de filiis Seth qui in praedictis columnis ornatum rerum aelestium et disciplinam, hoc est pertinentia ad astrologiam descripsere».

³Nella sez. 1.1 *Da Namur all'Italia*.

⁴I, III 12, 1f: «Vera nanque practica musicæ, quam funditus tunc ignorabam, hæc est: univèrsa quæ scripta sunt hic et e puro fonte Boetii prorsus exhausta velle scire, quæ vero supra tetigimus non ignorare. Verus ergo cantor erit qui totum quod nunc canitur ex hac vera practica procedere videbit».

Nam ut ad id veniam pro quo tot et tanta præmissa sunt, hoc est ad angelicum seu ecclesiasticum cantum, quis cantorum scire non debeat omne quod canimus in Ecclesia Dei vetus et novum ab ipso ritu vetustissimo quem e Græco transtulit Boetius emanasse phylosophorum, imo nil aliud esse vel unquam fuisse nec futurum esse quam idipsum? (I, III 12, 1g)

Si vuole qui sottolineare che l'insegnamento di Boezio, in quanto *fons* sia della *theorica* sia della *practica musicae*, sarebbe anche il fondamento della musica composta ed eseguita ai tempi della Chiesa 'arcaica' («veram priscorum Ecclesiæ Christi practicam»), il modello ideale della riforma pedagogica proposta dal Gallico. Ciò dipende dal convincimento del teorico borgognone che la tradizione musicale della Chiesa dipenda in ultima istanza dal pensiero musicale greco, e che questo si sia trasmesso alla latinità medievale grazie alla *Musica* di Boezio. A questo proposito, risalta il fatto che il Gallico sia forse il primo teorico della musica – per quanto mi sia noto – a intuire che il trattato di Boezio è la somma di una silloge di traduzioni di testi della teoria musicale greca¹; inequivocabile è infatti la connotazione del predicato *verto* nel seguente passaggio:

In ea nanque *Musica* quam totiens allegatus Boetius de Graeco vertit in Latinum legitur illam «a principio fuisse simplicissimam, adeo quod quatuor nervis ipsa tota constaret»²; unde tetracordum a quatuor cordis appellatum est. (I, I 4, 1d)

Qui come altrove, il Gallico riserva alle citazioni da Boezio il massimo della esplicitezza e della precisione possibili: la punteggiatura e l'uso di espressioni come «sic ait Boetius», «apud/iuxta Boetium» e «ut ait Boetius», eliminano ogni possibile confusione circa i confini delle citazioni letterali dal *de institutione musica*. Lo stesso, deferente, trattamento non è riservato a nessun altro autore: le eco dall'anonimo degli *Enchiridae* e da Marchetto da Padova, ad esempio, si presentano sempre rielaborate e calate in un contesto originale, rendendo difficile il loro riconoscimento in sede editoriale. La differente considerazione tra le citazioni boeziane e non boeziane dipende dal diverso grado di autorevolezza che il Gallico attribuisce a Boezio e ai musicografi medievali. Si riconosce all'*auctoritas* del filosofo romano un solo limite, determinato dal confronto col racconto biblico: se la Bibbia e la *Musica* confliggono, il Gallico dà priorità alla Sacra Scrittura o agli autori che, anche lontanamente, ne dipendono. Lo dimostra il caso del racconto della fucina (I, I 10), al centro del quale, come si è visto, il Gallico pone Iubal e non il Pitagora boeziano:

Quoniam de diviso tono mentionem fecimus ac de monocordo, putavi non esse vanum parumper ad Iubal redire, quoque ritu subiectam

¹Come giustamente nota anche MERIANI, «Teoria e storia della musica greca antica alla scuola di Vittorino da Feltre» cit., p. 314.

²BOETH. *mus.* I, XX (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 205)

invenit esse numeris musicam breviter aperire. Quatenus in hoc saltem me vidisse Boetii *Musicam* evidenter appareat ac eius *Arythmeticam* non nescisse, et priusquam dispersa superius illa quinque simul aggregentur tetracorda, viso quod nil a me loquar aut novi quippiam de proprio cerebro cudam, lector lectioni fidem adhibeat, et si forsan dubitaverit, ad fontem relicto rivo properet. (I, I 10, 1)

Il Gallico è qui alle prese con uno scollamento tra le due fonti più autorevoli che ha a disposizione; sceglie di dare credito al racconto biblico rappresentato da Iubal, ma si sente chiamato, di conseguenza all'alta posizione in cui ha collocato Boezio nella gerarchia delle fonti, a manifestare al lettore la sua non ignoranza dell'alternativa boeziana («Quatenus in hoc saltem me vidisse Boetii *Musicam* evidenter appareat ac eius *Arythmeticam* non nescisse»). Il passaggio rimane comunque un punto sensibile dell'argomentazione: unico caso nel trattato, l'autore invita il lettore a prestargli fiducia, descrivendo se stesso come un mero 'tramite' di saperi certi e già formulati («viso quod nil a me loquar aut novi quippiam de proprio cerebro cudam»)¹, e giunge persino a riconoscere al lettore, con metafora fluviale, la possibilità di confrontare e quindi abbandonare il racconto della fucina nel *Ritus canendi* («relicto rivo») in favore della sua matrice boeziana («ad fontem... properet»).

L'ossequio per la *Musica* boeziana, secondo solo a quello per la Sacra Scrittura, induce dunque a proporre un confronto tra le citazioni incluse nel *Ritus canendi* (a sinistra negli esempi seguenti), il testo critico di riferimento² (a destra) e i suoi apparati, nonché con altri testimoni non recensiti in quelli³:

I, I 2, 1

I, XXXIV, p. 225, rr. 11-15

cui de modis atque rithmis de-
que generibus cantilenarum adest
secundum speculationem et ratio-

cui adest facultas secundum spe-
culationem et rationemve proposi-
tam ac musicae convenientem de mo-

¹Curiosamente, pur preferendo il racconto biblico a quello boeziano, il *caveat* del Gallico echeggia una formula linguistica desunta dallo stesso Boezio: *mus.* I, XIX (ibidem): «Interea praesenti disputationi sub mediocri intelligentia credulitatis adhibenda est; tunc vero firma omnis fides sumenda est, cum propria unum quodque demonstratione claruerit»; I, XXXIII (pp. 222, r. 28 - p. 223, r. 4): «Omnia tamen quae dehinc diligentius expedienda sunt, summatim nunc ac breviter adtemptamus, ut interim in superficie quadam haec animum lectoris assuefaciant, qui ad interiorem scientiam posteriore tractatione descendet».

²ivi.

³Gli altri testimonia della *Musica* con i quali si è effettuato un confronto sono il Parigino lat. 7202, il Malatestiano S.XXVI.1 e l'Harleiano 2688. Tale operazione si è resa necessaria per il fatto che il Friedlein fondava la sua edizione su una *recensio* piuttosto ridotta e orientata ai testimoni conservati presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, quasi tutti provenienti da S. Emmeramo di Ratisbona e dall'abbazia di Tegernsee. Nella presentazione, si enfatizzano graficamente le porzioni del testo boeziano non prese in considerazione o fortemente rielaborate da parte del Gallico.

nem facultas	dis ac rythmis deque generibus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explicandum est, ac de poetarum carminibus iudicandi
I, I 2, 1	I, XXXIV, p. 223, r. 28 e sgg.
omnis enim ars sive disciplina honorabiliorem habet naturaliter rationem quam artificium, quod manu artificis atque opere exercetur	quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habeat rationem quam artificium, quod manu atque opere exercetur artificis
I, I 3, 2	I, III, p. 189, rr. 22-23
percussio aeris indissoluta usque ad auditum	=
I, I 3, 3	I, VIII, p. 195, rr. 1-5
vocis casus emmeles, idest aptus melo, in unam intentionem	=
I, I 3, 4	I, VIII, p. 195, r. 6
intervallum vero soni est acuti gravisque distantia	intervallum vero est soni acuti gravisque distantia
I, I 4, 1d	I, XX, p. 205, r. 28 e sgg.
In ea nanque Musica quam totiens allegatus Boetius de Graeco vertit in Latinum legitur illam «a principio fuisse simplicissimam, adeo quod quatuor nervis ipsa tota constaret»	Simplicem principio fuisse musicam refert Nicomachus, adeo ut quatuor nervis tota constaret
I, II 7, 3b	V, IV, pp. 355, rr. 27-29
spissiora ac subtiliora corpora acumen, rariora et vastiora edere gravitatem	=
I, II 8, 1	V, XI, p. 361, rr. 8-12

[Hinc est quod Ptolomeus, teste Boetio, vocat illam æquisonam ac bisdyapason ex ea duplicata compositam, dicens æquisonas esse] quæ pulsæ simul unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, consonas vero quæ compositum permixtumque, licet suavem, ut est dyatessaron, dyapente et dyapason-dyapente simul

I, III 2, 1b

Chroma autem, quod dicitur color, quasi iam ab huiusmodi intentione mutatio, cantatur per semitonium et semitonium ac tria semitonia. Tota enim [...] dyatessaron consonantia duorum tonorum est ac semitonii, sed non pleni. [...] Enarmonium vero quidem magis coaptatum est, quod cantatur in omnibus tetracordis per dyesin et dyesin et dytonum. Dyesis autem est semitonii dimidium

I, III 5, 1c

quædam positio propriam habens formam secundum unumquodque genus, in uniuscuiusque proportionis consonantiam facientis terminis constituta

I, III 9, 1

Sunt [...] tropi constitutiones in totis vocum ordinibus, vel gravitate vel acumine differentes

I, III 10, 1a

æquisonae vero quae simul pulsae unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, *ut est diapason eaque duplicata, quae est bisdiapason*. Consonae autem sunt quae compositum permixtumque, suavem tamen, efficiunt sonum, ut diapente et diatessaron

I, XXI, p. 213, rr. 8-12

Chroma autem, quod dicitur color, quasi iam ab huiusmodi intentione *prima* mutatio, cantatur per semitonium et semitonium et tria semitonia. Tota enim diatessaron consonantia est duorum tonorum ac semitonii, sed non pleni. *Tractum est autem hoc vocabulum ut diceretur chroma a superficiebus, quae cum permutantur, in alium transeunt colorem*. Enarmonium vero quod est magis coaptatum, est quod cantatur in omnibus tetrachordis per dyesin et dyesin et diatonum. Dyesis autem est semitonii dimidium

IV, XIV, p. 337, rr. 22-25

=

IV, V, p. 341, rr. 21-22

=

I, I, p. 180, rr. 19-22

Neque enim fieri potest [...] ut =
 mollia duris dura mollioribus annec-
 tantur aut gaudeant, sed amorem de-
 lectationenque similitudo conciliat

Risalta innanzitutto come le definizioni più essenziali e frequentemente citate nella musicografia latina, come quelle di *sonus* (I, III), *phthongos* (I, VIII), *intervallum* (I, VIII), *species* (IV, XIV) e *tropus* (IV, V), non presentino neppure la minima variazione rispetto al testo edito dal Friedlein. *Verbatim* sono citati anche i luoghi di V, IV (in I, II 7, 3b) e I, I (in I, III 10, 1a). In I, III 2, 1b, il Gallico si limita a selezionare i due tasselli vicini della *Musica* con le definizioni dei generi cromatico ed enarmonico, tralasciando l'analogia fra il cromatico e le variazioni del colore, che reimpiega in altro contesto¹. Un'operazione simile riguarda I, II 8, 1, dove il segmento boeziano «ut est diapason... est bisdiapason» è anticipato. Sempre al Gallico si può addebitare l'aggiunta, nello stesso passo, della *diapason-diapente* di seguito a *diatessaron* e *diapente*. Sicuramente esito di volontaria selezione anche l'esclusione della seconda parte di I, XXXIV (in I, I 2, 1), poiché nel *Ritus canendi* – come pure, in realtà, nella *Musica* boeziana – non si sviluppa l'argomento della *permixtio generum* né quello del giudizio critico-estetico in merito alle composizioni poetiche. Una semplificazione del discorso nasconde invece la rielaborazione di I, I 4, 1d rispetto al dettato originale di I, XX: il riferimento a Nicomaco è trasformato in un'osservazione più generale sul programma boeziano delle traduzioni delle opere scientifiche e filosofiche greche cui si è già fatto cenno.

Restano da valutare le consistenti trasformazioni nella sintassi e alcune lezioni peculiari delle due citazioni di I, I 2, 1 (in grigio nel confronto testuale precedente), che potrebbero riflettere le condizioni dell'esemplare della *Musica* effettivamente consultato dal Gallico. A questo proposito, almeno due elementi complicano sensibilmente la ricerca: innanzitutto, le ricerche sulla biblioteca vittoriniana non hanno sinora potuto individuare il testimone boeziano che si leggeva e studiava alla scuola della *Ca' Zoiosa* secondo la testimonianza dello stesso Giovanni Gallico²; in secondo luogo, non è emerso un esemplare del *de institutione musica* che presenti il dislocamento «cui... adest... facultas» così come proposto dal Gallico nel *Ritus canendi* (dislocamento per il quale, tra l'altro, non si può escludere una volontaria rielaborazione da parte del maestro di Namur), né il peculiare ordinamento dei segmenti testuali di I, I 2, 1 «habet naturaliter» e «manu artificis atque opere» (benché nel *Lucidarium* di Marchetto si trovi proprio: «omnis enim ars

¹Precisamente in I, III 2, 1: «Genus autem modulandi tercium ab eo quod chroma dicitur, id est 'color', chromaticum est appellatum; nam sicut permutatae superficies in alterum transeunt colorem, ita genus istud canendi tanquam color immutatus ab aliis differebat».

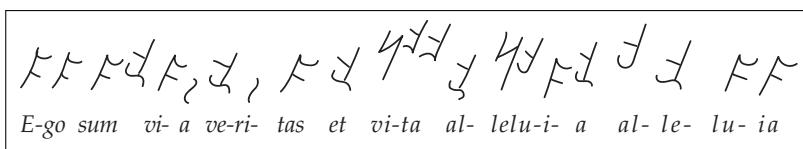
²Cfr. CORTESI, «Libri e vicende di Vittorino da Feltre» cit.

seu disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem quam artificium, quod *manu artificis atque opere exercetur*»¹).

Le vestigia dei «patres» nei trattati Enchiriades

Se non è stato possibile individuare l'esemplare della *Musica* consultato dal Gallico, anche l'identificazione dell'antica antologia di testi teorici che il borgognone afferma di aver scoperto genera significative difficoltà:

Non me movet, carissimi, vobis ista scribere parva novitas, cum sedente domino Pio secundo libellum vetustissimum invenerim, in quo plures antiqui musici chatholici plura de plano cantu mirifice tractabant. Quorum siquidem unus in modum dyalogi loquens discipulum varia de sonis et vocibus magistrum interrogantem introducebat, ac in fine subscriptam anthyphonam cum his et huiusmodi notulis, quibus tota tunc utebatur Ecclesia, sine lineis canere docebat.



(II, II 2a)

A questo associamo immediatamente un secondo passo:

Loco quorum² utique nostri patres his quindecim usi sint in Ecclesia primitiva notulis, dividendo totum in graves, finales, superiores et excellentes, ac ritum pristinum Græcum in tonis et semitoniis omnino servantes: $\gamma \eta \gamma \rho \rho \gamma \rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho \rho$. (II, I 4)

I segni della notazione dasiana rivelano al di là di ogni dubbio che il Gallico leggeva e studiava un esemplare della famiglia testuale degli *Enchiriades*, e il riferimento all'ant. *Ego sum via* punta con sicurezza su *Scholica enchiridis*, la versione estesa e in forma di dialogo («in modum dyalogi») del più celebre *Musica enchiridis*. Risalente al IX sec., la famiglia degli *Enchiriades* ha origine negli ambienti monastici imperiali carolingi (Saint Amand, Corbie, Laon), per poi diffondersi in tutta l'Europa occidentale. Dopo decenni di solida fortuna, la copiatura degli *Enchiriades* subisce una drastica riduzione dalla seconda metà dell'XI sec., forse a causa della concorrenza della nuova generazione di musicisti (Guido d'Arezzo, Berno di Reichenau, Ermanno il Contratto, etc.). Inaspettatamente, l'interesse per questa tradizione rifiorisce in Italia tra XIV e XV sec., benché limitatamente al *milieu* musicografico più

¹MARC. *luc.* XVI, I 3 (in MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium* cit., p. 548).

²Si riferisce alla quindici note secondo la nomenclatura greca, dalla *proslambanomenos* alla *nete hyperbolaion*.

sofisticato e aperto alle istanze storicistiche dell'Umanesimo: nuove copie vengono esemplate¹, codici antichi vengono acquistati e postillati², si moltiplicano i riferimenti nella trattatistica³. Da un punto di vista globale, si può certamente parlare di una *'renaissance degli Enchiriades'*, che a tutt'oggi non ha, però, ricevuto alcuna attenzione critica.

A differenza dei trattati di Ciconia e di Giorgio Anselmi, nel *Ritus canendi* la citazione e il reimpiego degli *Enchiriades* si qualificano per due aspetti critici essenziali, che ancora una volta distinguono l'opera del Gallico in termini di sofisticatezza e unicità. Il primo elemento è argomentativo e metodologico: il recupero del testo antico non è implicitamente rivelato al lettore per mezzo di un semplice riferimento giustapposto a svariati altri⁴, ma è accompagnato dall'orgogliosa e personale rivendicazione della scoperta del codice antico che lo tramanda («Non me movet... tractabant»)⁵. Il Gallico attribuisce dunque importanza al momento della ricerca e della scoperta dei testimoni antichi della teoria musicale, alla stregua degli umanisti che avevano attivamente perseguito nelle biblioteche monastiche e capitolari dimenticati e, magari, più autorevoli o completi esemplari delle opere degli autori classici o dei Padri della Chiesa.

L'altra specificità dell'approccio del Gallico agli *Enchiriades* è forse la più propria e qualificante lo 'stile intellettuale' dell'autore⁶. Ci si riferisce al conti-

¹Cesena, Biblioteca malatestiana, S.XXVI.1 (XV sec.); Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Ashb. 1051 (XIV sec.); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1315 (XV-XVI sec.); Erlangen, Universitätsbibliothek, 66 (XIV-XV sec.); Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, D 5 inf. (XV sec.); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX 19 = I 406 (XV sec.); Oxford, St. John's College, 188 (XIV sec.).

²Merita in proposito una menzione il ms. di XI sec. Kraków, Biblioteka Jagiellońska, 1965, acquistato in Italia negli anni Cinquanta del Quattrocento dal polacco Alberto *de Magna Opatow*.

³Rimandi e riferimenti dagli *Enchiriades* si registrano nel *de proportionibus* di Johannes Ciconia e nel *de musica* di Giorgio Anselmi, e attraverso Giovanni Gallico nelle opere di Bartolomé Ramis de Pareja, Niccolò Burzio, Bonaventura da Brescia e Franchino Gaffurio. Anche in ambito germanico si intravedono le tracce di questo fermento, ad esempio nel commento alla *Musica speculativa* di Jean de Murs del professore Erasmus Heritius, oggi conservato nel ms. München, Universitätsbibliothek, Cod. ms. 752.

⁴Come nell'argomentazione di Ciconia, che è tipicamente un mero affastellamento di «dicta auctorum». Cfr. Cic. I 38 (in CICONIA, *Nova musica and De proportionibus* cit., p. 164): «Encheridion: Porro maxima symphonia diapason dicitur, quod in ea perfectio ceteris consonantia fiat [...]»; I 57 (ivi, p. 204-206): «Boetius: Quadrupla proportio est bis diapason, ut sunt 36 ad 9. Encheridion: Bis diapason, qui est maior modus omnium concinentiarum [...]».

⁵Secondo l'interpretazione di MENGOLZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 151 la «parva novitas» sarebbe la scoperta delle sillabe (per prossimità con la citazione dallo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais di II, II 2); da parte mia, ritengo plausibile che l'espressione si riferisca piuttosto al rinvenimento degli *Enchiriades*: «Non una piccola novità, carissimi, mi induce a scrivervi queste cose, dal momento che, sotto il pontificato di Pio II, ho rinvenuto un antichissimo libretto...».

⁶Riprendendo l'espressione di LAWRENCE GUSHEE, «Questions of Genre in Medieval Treatises on Music», in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, a cura di WULF ARLT et al., Bern-München, Francke, p. 365-433.

Tabella 2.1: Storia parziale della notazione secondo Giovanni Gallico

<i>periodo storico</i>	<i>sistema</i>	<i>notazione</i>
phylosophi Græci	grande sistema perfetto	nomenclatura greca
Ecclesia primitiva	grande sistema perfetto	dasiana 'primitiva'
post beatum Gregorium/antiquissimi musici	Γ +grande sistema perfetto	dasiana

nuo sforzo del Gallico per un'adeguata e razionale collocazione storica delle testimonianze musicali. La notazione dasiana è infatti indicata quale sistema grafico di riferimento per la «Ecclesia primitiva» e per i «nostri patres»¹; una dasiana, però, che non coincide con quella in uso presso l'anonimo degli *Enchiriades*, perché mancante della nota più grave, che nei trattati carolingi prende il nome di *protus gravis* ed è rappresentata dal segno γ . Nel *Ritus canendi* si ricostruisce dunque un'ipotetica 'dasiana primitiva', che sarebbe coincisa con il sistema scalare del grande sistema perfetto greco a quindici gradi («ritum pristinum Græcorum in tonis et semitoniis omnino servantes»), e della quale gli *Enchiriades* non trasmetterebbero l'antica e l'autentica, bensì l'ultima e la rimaneggiata forma. Infatti, l'aggiunta del *protus gravis* è un evento che il Gallico pospone rispetto all'età della «Ecclesia primitiva» sulla base della sua estraneità alla scala greca e della sua peculiare nomenclatura:

Hanc etenim vetustissimi post beatum Gregorium musici posuerunt sub septima notulam γ ; loco cuius G cecidit in ordine litterarum, reddens ad G grave dyapason consonantiam, sed vocitatum est *gamma*, quod sic Græce depingitur Γ , nec est aliud quam G Græcum. Absurdum quippe fuerat, ante nostrum A, nominare G Latinum. (II, I 10)

Di qui si inferisce anche che la «Ecclesia primitiva» e i «patres» sono entità storiche precedenti o coeve all'età di papa Gregorio Magno, e che, invece, gli «antiqui» o «antiquissimi musici chatholici» seguono il suo pontificato. Ecco che allora si può ricostruire una cronologia parziale della notazione musicale implicata dagli spunti testuali del *Ritus canendi* come in tab. 2.1. L'esito della ricostruzione pone al centro della concezione dello spazio musicale il grande sistema perfetto greco, la scala cui il Gallico dedica tanta attenzione nella prima parte del *Ritus canendi*. La normatività di quel sistema si proietta dunque anche nella Chiesa dei *patres*, che pure introduceva un'alternativa notazionale e sintetica (la dasiana 'primitiva') alla verbosa nomenclatura greca. Il disegno storico del Gallico rispecchia grossomodo la periodizzazione attuale della notazione, ma incappa in un vistoso errore nel

¹Precisazioni sulla collocazione storica dell'*Ecclesia primitiva* e dei *patres* di seguito e, poi, anche in 2.1.

dissociare il *protus gravis* dalla forma costitutiva e originale della notazione dasiana; l'anonimo degli *Enchirides* è infatti piuttosto esplicito nel descrivere un sistema scalare formato da tetracordi disgiunti, ciascuno articolato al suo interno in una sequenza $\uparrow T-S-T$, a partire, appunto, dal *protus* più grave¹.

Come si diceva all'inizio del paragrafo, l'identificazione del testimone di *Scholica enchiridis* letto e impiegato da Giovanni Gallico non è affatto agevole, nonostante la descrizione del codice e la citazione dell'ant. *Ego sum via* rechino in sé alcuni indizi sicuramente significativi. Il primo riguarda la costituzione del manoscritto, che era un'antologia di testi teorico-musicali risalenti all'età dei «musicisti chatholici», ovvero dei trattatisti di IX-XI sec., stando al quadro cronologico del Gallico. Il secondo concerne invece la posizione dell'ant. *Ego sum via*, che a parere dell'autore si troverebbe «in fine»; non è chiaro però se con questa espressione ci si riferisca ad un esemplare mutilo di *Scholica enchiridis* o, semplicemente, al termine della prima parte del trattato: infatti, l'antifona è riportata nel testo in due occasioni, distanti poche righe l'una dall'altra, e a ridosso dell'*explicit* della *prima pars*². Si è pure tentato di confrontare il testo musico-letterario dell'antifona (nelle due occorrenze) con tutte le versioni riportate nell'apparato curato da Hans Schmid, come sintetizzato nelle tabb. 2.2 e 2.3.

¹Lo dimostra anche il fatto che i quattro simboli – *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus* – si presentano pressoché identici, soltanto specchiati o capovolti, in ciascuna serie di quattro.

²SCOL. ENCH. I descr. 24 e 25 (in SCHMID, *Musica et Scolica Enchiridis* cit., p. 87-88).

Tabella 2.2: Confronto fra i testimoni dell'ant. *Ego sum via* nella famiglia *Enchiriadis* (prima occorrenza, descr. 25)

Le sigle dei mss. sono desunte dall'edizione Schmid.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
	E-	go	sum	vi-	a	ve-	ri	tas	et	vi-	ta	al-	le-	lu-	ia	al-	le-	lu-	ia
descr. 25	ƒ	ƒ	ƒ	ƒƒ	/	ƒ	/	ƒ	✓	h✓	✓	✓t	h✓	ƒ	✓	✓	✓	ƒ	ƒ
Ioh. Gal.			ƒ✓	ƒ		✓				h	✓✓	✓							
RX			ƒ✓	ƒ															
BDEGMES				✓	ƒ/														
FSAdUn				✓	ƒ	/	ƒ	/	✓										
NIn							ƒ✓	h	✓	✓									
EGEsWe									h	✓✓									
QKr									h✓	✓t									
N												✓✓							
In												✓							
Un												t							
B												✓	t	h✓	ƒ✓				
Ad												✓	t	h	✓				
Kr												✓	h	✓	ƒ	✓	✓	✓ƒ	ƒ
H																			ƒ

Tabella 2.3: Confronto fra i testimoni dell'ant. *Ego sum via* nella famiglia *Enchiriadis* (seconda occorrenza, descr. 26)

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
	E-	go	sum	vi-	a	ve-	ri	tas	et	vi-	ta	al-	le-	lu-	ia	al-	le-	lu-	ia
descr. 26	ƒ	ƒ	ƒ	ƒƒ	/	ƒ	/	ƒ	ƒ	hƒ	ƒ	ƒk	hƒ	ƒ	ƒ	ƒ	ƒ	ƒ	ƒ
Ioh. Gal.			ƒƒ	ƒ		ƒ				h	ƒƒ	ƒ							
F	ƒ	ƒ		ƒ															
A				ƒƒ															
Es				ƒƒ															
D								ƒ	h	ƒ		ƒ							
He				ƒ	/			ƒ											
Un				ƒ	/		ƒ	/											
Q									om.										
B										h	ƒ								
Kr										hƒƒƒ	ƒ	ƒ	ƒ						
C												ƒƒ							
Q												ƒ	ƒ						
Un													ƒ	ƒ	ƒ				
A													h						ƒ

La versione del *Ritus canendi*, a confronto sia con la descr. 25 sia con la descr. 26 dell'edizione Schmid, reca almeno due lezioni peculiari nelle sedi n° 6 e 12 (evidenziate nelle tabelle dalla cornice tipografica), delle quali quella al n° 6 è assolutamente singolare e non permette di apparentare la citazione introdotta dal Gallico con alcun testimone recensito. In quella sede, infatti, la melodia trascritta dal maestro di Namur in corrispondenza del testo «veritas» muove sulle note *protus superior-tritus finalis-tetrardus finalis* (= *la-fa-sol*), invece di seguire il resto, omogeneo, della tradizione, che tocca *tetrardus finalis-tritus finalis-tetrardus finalis* (= *sol-fa-sol*).

Ritrovare Guido d'Arezzo

Si è già accennato al fatto che Guido d'Arezzo, insieme al solo Boezio, è considerato da Giovanni Gallico alla stregua di una massima autorità nel campo musicale. Da tale riconoscimento consegue che le opere del monaco benedettino siano le uniche citate dal certosino *verbatim* e chiaramente isolate dal contesto. Curiosamente, la lettura dell'opera guidoniana è presentata nel *Ritus canendi* come un'acquisizione originale e una riscoperta, così com'era avvenuto per gli *Enchiridae*: «Vetustos una die, carissimi, revolvens Ecclesiae Christi musicos, pium quendam inter illos Aretinum inveni monachum, nomine Guidonem»¹. La notizia è in bella evidenza all'inizio del primo libro della seconda parte, subito di seguito all'*incipit* in cui il Gallico, «indignus Cartusiae monachus», saluta i lettori².

Non solo l'opera ma anche la vita di Guido è oggetto d'indagine storica da parte del Gallico. In II, II 2 la maggior parte del paragrafo, intitolato «Ex *Hystoriali Speculo*, libro vigesimosexto, quis ut re mi fa sol la primus adinvenit quove tempore totum in manu sinistra locaverit», è occupata da una lunga citazione tratta, appunto, dallo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais (XXVI 14); dallo *Speculum*, che a sua volta dipende dalla notizia della *Chronographia* di Sigeberto di Gembloux³, il Gallico ricava quelle che sono ancor oggi riconosciute come tra le più antiche testimonianze storiografiche della biografia dell'aretino: data cronica («Conrardus ad imperium anno Domini millesimo vigesimoquinto»), provenienza («Claruit eo tempore in Ytalya Guido Aretinus»), principali scoperte e innovazioni («ignotos cantus etiam pueri facilius discant per eius regulam quam per vocem magistri»), «Dum sex litteris aut sillabis modulatim appositis ad sex voces quas solas regulariter musica recipit, hisque vocibus per flexuras levæ manus distinctis

¹II, I 1.

²II, I 1: «Pauperibus Ecclesiae Dei clericis ac religiosis Deo laudes concinere dulciter optantibus frater Iohanninus indignus Cartusiae monachus salutem ac illam quam mundus dare non potest pacem». Si viene così a imporre un parallelo tra le figure dei due monaci riformatori della pedagogia musicale.

³Sulle prime note biografiche guidoniane in merito alla notazione e alla 'mano': CAROL BERGER, «The Hand and the Art of Memory», *Musica Disciplina*, 35 (1981), p. 87-120, p. 116-117.

[...]»). Risalta nel *Ritus canendi* l'errore marchiano dell'*annus mundi*, probabile esito di una confusione paleografica di *M* (*mille*) per *IIII* (*quattuor milia*) e della caduta delle cifre centrali *DCCCC*^o: troviamo qui infatti 1088 («Conrardus ad imperium anno Domini millesimo vigesimoquinto, mundi scilicet M^oLXXXVIII^o, sublimatus imperavit annis quindecim»), al posto di 4988, come testimoniato dal testo del ms. Douai, Bibliothèque municipale, 797 («mundi scilicet IIII^mDCCCC^oLXXXVIII^o sublimatur. Imperavit annis XV»). In assenza di edizione critica dello *Speculum*, non è stato però possibile individuare, sulla scorta di questa come di altre lezioni peculiari nella citazione¹, la fonte impiegata dal Gallico.

Come ha già messo in luce Stefano Mengozzi², il rapporto tra il Gallico e l'opera guidoniana è del massimo interesse storiografico: rispetto, infatti, alla tradizione basso-medievale dei *Guidonistae*, il maestro di Namur si sofferma sul contributo di Guido nell'elaborazione della diastemazia e della notazione alfabetica, e, al contrario, ridimensiona la sua responsabilità nell'affermazione della solmisazione. Ben tre volte ricorda ad esempio i versi delle *Regulae* che suonano come il mantra di una pedagogia (ri)fondata sulla notazione alfabetica: «Solis notare litteris optimum probavimus, | quibus ad descendum cantum nihil est facilius, | si frequententur fortiter saltem tribus mensibus»³. Guido è anche la fonte che permette di relativizzare l'importanza della scala medievale del *gamut* a ventun note, fino a *ee-la*, a vantaggio, ancora una volta, del sistema greco a quindici che il Gallico notoriamente preferisce, pur consapevole della necessaria aggiunta del *Γ*, un ritrovato che egli colloca temporalmente proprio negli anni di Guido⁴; a questo proposito, il maestro di Namur è pronto a citare un secondo passaggio delle *Regulae*: «Sunt qui addunt in acutis iuxta primam alteram, | sed non patri Gregorio placuit hæc lascivia | et moderni sapientes hanc neque commemorant; | quamvis ergo apud quosdam ipsa fiat vocula, | penes multos iure tamen habetur superflua»⁵. All'Aretino si attribuisce nel *Ritus canendi* anche lo sviluppo della 'mano', cui avrebbe associato la notazione letterale: «Applica nunc ad hanc figuram manus tuæ sinistræ palmam, et disce Guidonem causa brevitatis et memoriæ labilis *A* primum in prima iunctura policis locasse, dein alias quæ secuntur litteras»⁶. Infine, ma non meno importante, si esalta apertamente

¹Penso a «sublimatus» per «sublimatur» e all'omissione di *digitorum* nel *Ritus canendi*: «per flexuras [digitorum] leve manus distinctis».

²MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 141-163.

³In II, I 1; II, I 10c; II, II 2d. Cfr. GUIDO *reg. vv. 2-4* (in GUIDO ARETINUS, *Regulae rhythmicae*, a cura di JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE e EDUARD VETTER, Buren, Knuf, 1985, p. 117).

⁴II, II 2b: «suo tempore [sc. di Guido] totam Ecclesiam uti quindecim alphabeti nostri litteris, septem utpote gravioribus et septem acutis (nam quicquid habetur ultra tertium *A* superfluum a sensatis musicis reputatum est) et *Γ* gamma, quod est *G* Græcum, sub *G* gravi per dyapason fuit a modernis cantoribus illo in tempore additum».

⁵II, I 4a. Cfr. GUIDO *reg. vv. 67-71* (in GUIDO ARETINUS, *Regulae rhythmicae* cit., p. 103-104).

⁶II, I 11. Si precisa qui che la paternità della mano guidoniana è meramente putativa, e fondata in ultima istanza esclusivamente sulla testimonianza di Sigeberto/Vincenzo cui

l'introduzione della diastemazia nell'Antifonario: «primo totum quo nunc utimur his lineis ac debitis spaciis distinxit Anthyphonarium; quod papa Iohannes, qui tunc erat, probare voluit, irritandoque quicquid alii cantores adinvenerant, id laudavit, tenuit et confirmavit»¹. Proprio il sistema di linee e spazi, si deduce dalla lettura del primo libro della *secunda pars* del *Ritus canendi*, è concepito dal Gallico come una vera rivoluzione nel campo della notazione, e rappresenta ciò che il maestro di Namur definisce il «ritus diversus» proprio del suo tempo².

Ciò che invece subisce, come già accennato, un forte ridimensionamento è il ruolo, storico e pedagogico, della solmisazione³. Il Gallico riconosce infatti come nell'opera di Guido essa non sia affatto strutturata secondo il sistema degli esacordi giustapposti e sovrapposti, e della mutazione, ma si presenti soltanto in forma embrionale, come strumento mnemonico formato da sei sillabe (che possono, per di più, essere scelte a piacimento, così come Guido ha arbitrariamente selezionato le celebri sei dell'inno *Ut queant laxis*)⁴. Nei testi dell'Aretino non si troverebbe dunque l'illustrazione della solmisazione, bensì soltanto di una notazione pedagogica sillabica destinata ai fanciulli alle prese con la loro prima educazione musicale: «propter infantulos fabricare sillabas, quibus nempe tonos magis faciliter aut elevarent aut deponerent, ac semitonia, velut quodam adminiculanti baculo suffulti»⁵; un'interpretazione, questa, che si può oggi confermare rileggendo con attenzione il *corpus* guidoniano e che si prende nuovamente sotto esame in seguito.

Con le acquisizioni dell'età guidoniana il Gallico completa il panorama delle forme storiche della notazione, dalla nomenclatura greca alla solmisazione. Come si è visto, tale disegno storiografico non è espresso in modo compiuto ed esplicito, ma deve essere piuttosto inferito da notizie frammentarie e disseminate nel testo. È comunque possibile completare lo schema di tab. 2.1, aggiungendo le informazioni relative a Guido d'Arezzo, come mostrato in tab. 2.4. Ciò che per il Gallico ha massimo rilievo è l'identità di sistema tra l'epoca dei «phylosophi» e quella dell'«Ecclesia primitiva»; è proprio questo nesso a rappresentare, come si mostrerà nel prossimo capitolo, il nucleo di una teoria e di una prassi musicali all'apice della reciproca integrazione e massimamente semplici, chiare, efficaci. L'età degli *Enchirirides* o degli «antiquissimi musici», anche se non trasmette direttamente le istanze della Chiesa primitiva, ne conserva però i fondamenti notazionali

anche il Gallico dà fede.

¹II, II 2d. Le fonti in questa circostanza sono il *Prologus in Antiphonarium* e l'*Epistola de ignoto cantu: prol.* (in GUIDO ARETINUS, *Tres tractatuli*, a cura di JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, Buren, Knuf, 1975, p. 66); *ep.* (GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* cit., vol. 2, p. 44).

²Il sistema è illustrato in II, I 6.

³Il tema è affrontato nel dettaglio in 2.1.

⁴II, II 5a: «Quis enim nesciat per *ba be bi bo bu bam* id fieri potuisse vel per aliud quippiam simile? Quicquid etenim canendo proferre velis, observa tonum ac semitonium, et optimum erit».

⁵II, II 2f.

Tabella 2.4: Storia completa della notazione antica e medievale secondo Giovanni Gallico

<i>periodo storico</i>	<i>sistema</i>	<i>notazione</i>
phylosophi Græci	grande sistema perfetto	nomenclatura greca; alfabetica
Ecclesia primitiva	grande sistema perfetto	dasiana 'primitiva'
post beatum Gregorium/antiquissimi musici	Γ +grande sistema perfetto	dasiana
ante Guidonem	Γ - <i>ee</i>	alfabetica
Guido	Γ - <i>ee</i>	alfabetica; diastematica; sillabica semplice
moderni	Γ - <i>eela</i>	solmisazione; quadrata

(la dasiana) e sistemici (il grande sistema perfetto, pur allargato al *gamma*), mentre la teoria dell'XI sec. mostra da un lato l'espansione del sistema verso l'acuto, dall'altro la conservazione dell'antica notazione alfabetica¹. Secondo questa prospettiva storiografica, la degenerazione della pedagogia musicale inizierebbe, di fatto, soltanto con l'età dei *moderni*, che avrebbero introdotto la tecnica della solmisazione interpretando impropriamente la notazione sillabica guidoniana autentica.

Per quanto concerne l'identificazione dell'esemplare (o degli esemplari) dell'opera guidoniana utilizzato dal Gallico si può osservare innanzitutto che il teorico possedeva tutti i testi dell'Aretino: *Micrologus*, *Epistola*, *Regulae* e *Prologus*. Le citazioni testuali vengono però più spesso, come si è visto, dalle *Regulae*; e tra queste molti sono i punti di scollamento tra la versione del *Ritus canendi* e quella dell'edizione critica di Joseph Smits van Waesberghe²:

¹In merito all'espansione della scala, il Gallico, pur critico, non è apertamente censorio. Consapevole circa l'estensione reale delle melodie gregoriane, il maestro di Namur distingue però sempre tra la scala 'reale' dei suoni e quella 'teorica', e identifica nella seconda quella minima sufficiente a illustrare tutti gli intervalli, consonanti e dissonanti, e tutti i fenomeni musicali possibili. Cfr. II, II 9b: «Recte dicis quindecim, quoniam et tot sunt quæ supra descripsi tractando de solis litteris vocabula phylosophorum, et infra quindecim voces totum instituere sancti nostri planum cantum. Omne enim quod in manu Guidonis est ante primum A vel ultra tercium eiusdem rei replicatio est; quæ, nisi vox humana deficeret, nunquam finem haberet».

²Le riporto di seguito in ordine di apparizione nel testo, trascrivendo prima la lezione del Gallico e poi quella dell'edizione di Smits van Waesberghe.

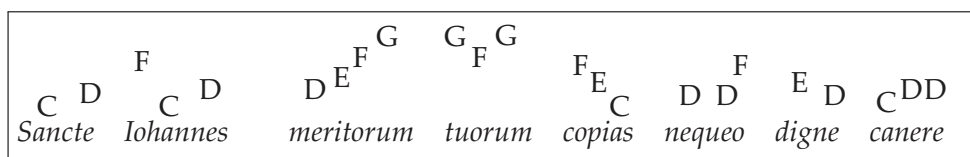


Figura 2.1: Trascrizione dal ms. Harley 6525, f. 58r

- II, I 1; II, I 10c; II, II 2d** si frequentetur/frequententur/frequentatae fortiter] si assidue utantur
II, I 4a penes multos iure tamen] apud multos tamen iure
II, II 1c grandis est distantia] magna est distantia
II, II 1c ob quod eis esse suum] quare eis esse suum

Nessuna delle varianti citate dal Gallico si ritrova, però, negli apparati dell'edizione critica delle *Regulae*. Per di più, l'instabilità delle forme «frequentetur», «frequententur», «frequentatae» induce a supporre che il Gallico richiamasse questo passo, così spesso evocato nel suo trattato, a memoria, senza effettuare il controllo sulla fonte testuale; se così fosse, le varianti sopra riportate perderebbero la loro significatività.

Esistono, però, altri elementi su cui fondare una ricerca. Ci si riferisce alle citazioni da esempi notazionali e musicali tratti dalle opere di Guido, e in particolare alle trascrizioni del canto *Sancte Iohannes meritorum* e dell'inno *Ut queant laxis*, rispettivamente in II, II 2a e II, II 2g. Il primo, riproposto in fig. 2.1, è una melodia mnemonica cui Guido aveva aggiunto la notazione letterale. Nell'edizione di Smits van Waesberghe, le lettere musicali non sono però disposte su un asse verticale in base al principio diastematico, come sono, invece, nel *Ritus canendi*. L'apparato critico del *Micrologus* indica che un ms. monacense di XI sec., il Clm 19421 (= M2), presenta la disposizione delle lettere su linee e spazi («cum litteris in lineis M2»)¹. In realtà, una situazione analoga si ritrova anche nel ms. Clm 14663 da S. Emmeramo di Ratisbona di XII sec. (f. 8r) e nel duecentesco ms. Pistoia, Archivio Capitolare C.100 (f. 20r), dove però il canto (testo e note alfabetiche insieme) è compreso nel margine destro di pagina. Si tratta dunque di una rappresentazione più diffusa di quanto l'edizione dello Smits van Waesberghe lasci supporre, e che non permette di individuare una corrispondenza univoca.

L'altro elemento è la citazione completa dell'inno *Ut queant laxis* in II, II 2g (f. 58v), che si dispone su un tetragramma con la chiave di *fa* sul secondo rigo, in una notazione neumatica diastematica risalente al XIII sec. Nonostante le caratteristiche paleografiche siano piuttosto singolari (mi riferisco in particolare al tratteggio sinuoso del *punctum*, dello *scandicus* e del *torculus*), al momento non è stato possibile individuare l'esemplare o la famiglia da cui attingeva il Gallico.

¹GUIDO ARETINUS, *Micrologus*, a cura di JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, Roma, American Institute of Musicology, 1955, p. 190.

Dall'epistemologia alla riforma della pedagogia musicale

Fin qui la presentazione delle fonti che il Gallico ha utilizzato nella discussione in merito all'origine della musica e per la ricostruzione delle sue fasi storiche. Come si accennava nell'introduzione al capitolo, questa ricerca sui miti fondativi della disciplina non è fine a sé stessa, ma è integrale ad un'approfondita interpretazione filosofica circa la facoltà umana di apprendere la musica e farne uso, che a sua volta sostanzia e giustifica l'opzione riformatrice del *Ritus canendi* in campo pedagogico. Tale continuità e organicità di approccio alla disciplina è sicuramente uno dei caratteri specifici dello 'stile intellettuale' del Gallico. Di seguito, dunque, si ripercorre lo sviluppo del pensiero e dell'argomentazione del testo, dalla ricerca storico-antiquaria, alla riflessione epistemologica, alla proposta pedagogica.

Stato di natura e stato di cultura

Nei capitoli iniziali del *Ritus canendi*, Giovanni Gallico abbozza in poche parole e in rapida successione due scene di vita quotidiana tratte dalle strade della Mantova quattrocentesca. La prima ha per protagonista una figura abituale nel panorama cittadino, un suonatore di arpa ('citaredo'), che componeva nuove melodie sul suo strumento senza però essere in grado di trascriverle con i simboli notazionali della musica:

Quis in civitate Mantua cytharoedum illum quem appellabant 'passerem' non vidit, qui novas in harpa sua sepe fabricavit, me teste, cantiones quas nunquam per se tamen describere scisset. (I, I 4, 1a)

Si trattava, forse, di un musicista girovago, come lascerebbe intuire il nomignolo di 'passero' attribuitogli dalla popolazione. E subito dopo ecco il secondo ricordo mantovano:

Alius etiam civis extitit illis in diebus in eadem Ytalica civitate, qui tinnulas quoque componens cantilenas atramento vel carbone pinxit aliquando, magis quam scripserit; quas nemo quidem canere praesumpsisset unquam, nisi quidam cantor mihi notus more communi prius illas descripsisset. (*ibidem*)

Qui il contesto temporale è precisato dall'espressione «illis in diebus», che induce a collocare queste scene in una fase della vita del Gallico precedente alla professione monastica. Le composizioni del secondo musicista sono qualitativamente caratterizzate dall'aggettivo «tinnulas», che identifica un timbro squillante, argentino, ma potrebbe anche nascondere una sottesa connotazione negativa¹. A differenza del Passero, quest'altro musicista, un

¹Catullo attribuisce l'aggettivo all'esecuzione dei carmi nuziali («voce carmina tinnula», 61, v. 13), Ovidio al suono delle campane bronzee («tinnulaque aera sonant», *met.* 4, 393); ma Quintiliano riveste il termine di una chiara connotazione negativa: «Nam tumidos et

mantovano («civis»), pur in grado di trascrivere le proprie creazioni musicali, ricorreva però ad un sistema di simboli del tutto personale, che, stando alla testimonianza del Gallico, un solo cantore fu in grado di interpretare e tradurre nel sistema notazionale corrente («more communi»). La simbologia idiosincratica degli ideogrammi musicali del mantovano è paragonata dal Gallico a una forma di rappresentazione figurale («atramento vel carbone pinxit») e in qualche modo pre-semantica («pinxit aliquando, magis quam scripserit»).

I due episodi, che richiamano un'esperienza comune per il lettore coevo del Gallico¹, non sono fini a sé stessi, ma funzionali a una raffinata e complessa strategia argomentativa, volta a dimostrare che nessun sistema notazionale è connaturato ai principi, ossia agli elementi primi e universali, della musica, e che pertanto la semiografia musicale può ambire soltanto allo status di una disciplina ancillare, le cui prescrizioni siano valide entro il contesto culturale, geografico e temporale cui pertengono. Alla medesima strategia contribuisce l'insistito riferimento del Gallico al mito di Iubal, il patriarca veterotestamentario «pater canentium in organis et chytaris». Come più volte ricordato, nel *Ritus canendi* a Iubal si attribuisce la leggenda fondativa dell'arte musicale tradizionalmente legata alla figura di Pitagora, ossia il mito della fucina; ma la vicenda di Iubal non è confinata alla sfera della ricerca antiquaria o dell'esegesi biblica: per il Gallico essa assurge piuttosto a paradigma di un'età arcaica che precede la storia propriamente detta e con essa la diversificazione linguistica e culturale². Il dettato biblico, tuttavia, nella sua estrema essenzialità è insufficiente a confronto con le esigenze argomentative del Gallico; allo scopo, dunque, di ricostruire il processo di acquisizione del sapere musicale da parte del patriarca, il musicografo affianca e arricchisce il resoconto biblico ricorrendo alla logica induttiva e all'osservazione di condizioni umane analoghe a quelle, ipotetiche, di Iubal.

corruptos et tinnulos et quocumque alio cacozelie genere peccantes certum habeo non virium sed infirmitatis vitio laborare, ut corpora non robore sed valetudine inflantur, et recto itinere lassus plerumque devertunt», espressione di una vocalità oratoria fiacca e insicura (*inst.* 2, 3, 9, 2). Al contrario, il Seneca delle *Troades* identifica con *tinnulae* le corde più acute della cetra, sulle quali Chirone insiste per rendere, madrigalisticamente, la sonorità guerresca e accendere gli istinti del giovane Achille: «hic recumbens | montis exesi spatiosus antrum | iam trucis Chiron pueri magister, | tinnulas plectro feriente chordas, | tunc quoque ingentes acuebat iras | bella canendo», vv. 830-835.

¹La circolazione di musicisti girovaghi nelle città d'Europa in età medievale e rinascimentale deve essere stata consistente, ma ha lasciato solo poche testimonianze.

²Con il termine 'paradigma' non intendo suggerire che il Gallico relativizzasse il racconto biblico, svuotandolo della sua veridicità e storicità; al contrario, ai fatti e alla cronologia del libro di *Genesi* il Gallico attribuisce grande autorevolezza, al punto da sfidare il lettore a contraddire la testimonianza della *sacra pagina*: «Quod si verum est, ut post diluuium Græcus, Latinus aut barbarus dulces prior modulari sonos inceperit, nemo necesse est ad illa usque tempora canendi formam habuit; et si nullus ante diluuium huius rei noticiam perceperit, profecto sacra pagina, quæ non mentitur, nobis verum verum non tradidit». Quanto alla diversificazione di lingue e culture, l'esperienza di Iubal (narrata in *Gn* 4, 21) precede l'evento della distruzione della Torre di Babele (*Gn* 11, 1-9).

Qui entrano in gioco i musicisti mantovani illetterati, quali 'testimonianze viventi' di quello che potremmo definire, con un sintagma ignoto al Gallico ma calzante, 'stato di natura':

Nunc autem quis dubitet quin Iubal a principio sic¹ egerit? Instigante siquidem natura primo cecinit ac postea paulatim discrevit sonorum differentias fecitque fortassis organum et cytharas; dulces cantiones etiam composuit. Deinde aetate longaeva rerum causas investigat et exercitat sensus. (I, I 4, 1b)

Ecco dunque che il Gallico distingue due momenti nell'apprendimento della musica, individuando una rudimentale, ma ben definita, epistemologia. Il primo avviene «instigante natura», ovvero per mero impulso della capacità umana innata di fare musica. Altrove il Gallico attacca, a questo proposito, chi attribuiva l'esordio della musicalità nell'uomo arcaico al gesto mimetico: ci si riferisce alle già analizzate righe di testo «Obmutescant iterum atque rursum et erubescant iactantes illam sub petris inventam aut in guttis aquarum ab alto nescitur unde cadentibus»². Per il Gallico, al contrario, la facoltà musicale è spontanea nell'uomo, una risorsa a sua disposizione, come il linguaggio e il calcolo. L'autore nel *Ritus canendi* attribuisce piuttosto un barlume di veridicità alla leggenda che riferisce gli esordi musicali di Iubal al desiderio di contrastare i momenti di ozio, solitudine e silenzio della vita pastorale³ («Alibi quoque legitur prius illum pro tedio pastoralis mitigando cecinisse»⁴), un'ipotesi che, appartenendo anch'essa a un'inveterata tradizione, ha il merito di non far dipendere la musicalità umana da una causa esterna, bensì da una disposizione interiore.

Allo stadio primordiale, lo strumento per eccellenza nel quale si incanala la musica innata è la voce. Il titolo del primo capitolo del *Ritus canendi* è esplicito in tal senso: «Quis hominum primo cecinerit», dove il verbo *cano* va inteso *stricto sensu*, e non nelle sue più ampie ed inclusive connotazioni⁵. Secondo la ricostruzione del Gallico Iubal cantava, e cantando «discrevit sonorum differentias», si rendeva cioè consapevole che ciò che cantava rispettava una forma determinata dalla regolarità delle *differentiae*, ovvero degli intervalli musicali pitagorici di semitono, tono, semiditono, etc., *diapente*, *diapason* e composti. Gli intervalli sono pertanto identificati dal musicografo quali

¹Ovvero al modo dei musicisti girovaghi mantovani.

²*Prologus* 2b. E in seguito, in I, I 1, 1: «Miror viros nostri temporis doctos atque peritos, maxime tamen ecclesiasticos, adhibere posse fidem his qui tradunt modos musicos sub petris (ut supra tactum est) fuisse repertos, aut in guttis aquarum et terrae cavernis».

³Si dice un barlume, perché il Gallico in questo caso si limita a sospendere il giudizio sulla verisimiglianza del mito. Data però l'attitudine del teorico a vagliare tutte le tradizioni e i racconti concernenti la musica con senso critico, l'assenza di una condanna esplicita e la neutralità con la quale presenta l'episodio sono indici di una certa quale concordanza d'opinione.

⁴I, I 1, 1c.

⁵Elencate in BERNHARD, *Lexicon musicum Latinum medii aevi* cit., vol. 1, col. 287.

strutture *a priori*, immutabili, reali e universali della musica, indipendenti dai modi della conoscenza e dalla prassi canora:

Sic sic de musica sentiendum, o cantores, quoniam etsi ritus modulandi varii sint varias in nationes atque varius ad docendum usus, non poterit tamen ullus homo canens vocem sursum intendere seu inflectere deorsum, quin tonum proferat aut minus semitonium, dytonum aut semidytonum, tritonum aut dyatessaron, perfectum dyapente seu imperfectum, tonum-cum-dyapente vel semitonium, dytonum-cum-dyapente vel semidytonum, dyapason perfectum aut imperfectum, seu ex hiis quippiam cum illa compositum; circa quæ proculdubio tota versari debet contemplatio musicorum. Nam et ipse Iubal, qui, sicut audistis, pater fuit hoc est primus et princeps cantorum, quid valuit dictante natura canere, nisi quoddam ex illis de tono semitonioque compactum? (I, I 2, 1b-c)

Se la vocalità è il primo canale della musicalità innata umana, il Gallico colloca sempre nello stato di natura la possibilità di costruire strumenti musicali che rispondano e riflettano quella musicalità: «ac postea paulatim [...] fecitque fortassis organum et cytharas». La costruzione degli strumenti deve comunque seguire il riconoscimento degli intervalli quali strutture *a priori* della musica, perché solo così è possibile procedere – anche solo empiricamente e senza una fondazione esatta e matematica – all'identificazione delle differenze tra lunghezze (o spessori) di corde o canne, ovvero all'accordatura e intonazione degli strumenti.

Per meglio illustrare la costituzione reale e fondativa degli intervalli, il Gallico ricorre altrove ad un'efficace analogia linguistica:

Ecce liquet quoniam Iubal, quem natura primum canere docuit, sicut suum ydioma proprium absque vocalibus et consonantibus enuntiare nequibat, ita nec ullatenus cantare, si non aliquas de suprascriptis melorum speciebus aut, ut magis proprie loquar, e toni semitonioque compositionibus proferret. (I, I 3, 1)

L'analogia grammaticale si ripresenta qui in tutta la sua efficacia e vitalità dopo una storia secolare, dai banchi delle scuole caroline evocati dal trattatello e dal dialogo di *Musica e Scholica enchiriadis*, fino al *Compendium* del Cusano¹. Nel sistema di corrispondenze del Gallicio, se il «suum ydioma proprium» di Iubal è ignoto e sicuramente differente dal latino o dal francese del XV sec., esso doveva comunque articolarsi foneticamente impiegando due tipologie di suoni, le consonanti e le vocali; così la musica di Iubal è inattuabile, ma doveva anch'essa articolarsi negli elementi del tono e del semitono, i più piccoli intervalli musicali individuabili dalla vocalità umana e materiali da costruzione per qualsiasi intervallo di maggiori dimensioni.

¹In merito sempre validi i contributi di DUCHEZ, «Description grammaticale et description arithmétique» cit. e DESMOND, «Sicut in grammatica» cit.

Stabiliti possibilità e limiti dello stato di natura, il secondo momento individuato dal Gallico nel processo dell'apprendimento musicale è quello culturale, astratto e mediato. Come suggerito in precedenza, l'idea del trascorrere da uno stato all'altro – idea che vale sia sul piano storico, come descrizione dei primordi e, poi, dei primi sviluppi musicali, sia come rappresentazione dell'esperienza della musicalità in ognuno, ovvero sul piano propriamente epistemologico – potrebbe giungere al Gallico attraverso il *de staticis experimentis* e, soprattutto, attraverso il *Compendium* del Cusano, che tematizza appunto il processo conoscitivo umano, dalla percezione e dalla riproduzione dei *signa naturae* alla loro libera e creativa manipolazione una volta convertiti in *signa ex instituto*. Nell'opera cusaniana, il passaggio dalla natura all'arte avviene per merito di un sapiente che, se trasferito nel contesto del *Ritus canendi*, potrebbe facilmente acquisire le fattezze di Iubal: «Fundatur igitur omnis ars in consideratione per sapientem in natura reperia, quam praesupponit, quia causam eius propter quid ignorat; sed invento addit artem per speciem similitudinis dilatando, quae est ratio artis naturam imitantis»¹. Si ricorda, però, come le corrispondenze testuali tra l'opera di Cusano e quella del Gallico siano al momento piuttosto fragili, e che, per di più, alcuni elementi essenziali della riflessione cusaniana sicuramente non si ritrovano nel *Ritus canendi*².

La seconda fase dell'apprendimento musicale segue temporalmente la prima e si colloca, evocativamente, nell'età senile di Iubal: «Deinde aetate longaeva rerum causas investigat et exercitat sensus» (I, I 4, 1b). L'evento che catalizza il passaggio da una condizione all'altra è rappresentato – questa volta sì, mitologicamente – dalla leggenda della fucina. Il capitolo I, I 10 è l'*excursus* che approfondisce e amplia gli accenni di I, I 4, 1b. Qui il Gallico ripropone il racconto più spesso riferito a Pitagora, il quale, visitando una fucina, avrebbe intuito dal battere dei martelli di diverso peso su una stessa incudine i rapporti proporzionali razionali e costanti che producono gli intervalli musicali. L'episodio è così introdotto:

Iubal igitur ille dum iam multis diebus, uti credendum est, a natura cantasset aliosque suos coevos ad idipsum provocasset, non ei suffecit sonos auditu tantum discernere, quinpotius coepit paulisper in dies meditando causas inquirere. (I, I 10, 1a)

Il Gallico non entra nel dettaglio del perché a Iubal non bastasse più riconoscere gli intervalli al solo ascolto; elemento precisato invece da Boezio,

¹CUSANUS, *Comp.* IX 27 (ed. CUSANUS, *Compendium* cit., p. 22).

²Nel trattato musicale non si rintraccia ad esempio la disquisizione cusaniana in merito al problema della definizione, riassunta a sua volta dall'affermazione: «Definitio enim, quae scire facit, est explicatio eius, quod in vocabulo complicatur», che pure è la prosecuzione del passo di *Comp.* IX che potrebbe essere stato citato da Gallico in I, I 3, 1. Sembra del tutto plausibile, però, che il musicografo non fosse in grado di seguire a lungo e in profondità Cusano sul terreno filosofico, e che possa essersi arrestato sulla soglia dell'interpretazione del *Compendium*, attingendovi soltanto le nozioni più strettamente legate alla questione musicale.

che dà grande risalto al passaggio dall'empiria al calcolo, ovvero dal *sonus* al *numerus*, sulla base di una concezione della musica come scienza della *multitudo ad aliquid*¹. Ad ogni modo, lo Iubal del Gallico interiorizza il problema musicale, ovvero riflette in forma mentale astratta circa il principio che rende alcuni suoni reciprocamente consonanti, e altri dissonanti in modo non dissimile da quello del Pitagora boeziano:

Qui cum apud se talia crebro cogitaret ac omnino cur sic soni permixti consonent aut dissonent investigare vellet, audit una dierum super incude fratris sui Tubalchàyn, qui faber erat, resonare tonum, dyatessaron, dyapente simulque dyapason, et ait: «Mutate, quęso, malleos ac iterum percutite; non enim parvum aut in vestris brachiis aut in ipsis malleis latere sentio naturę secretum». (I, I 10, 1b)

Il discorso diretto restituisce la vividezza che la ripetizione topica della musicografia medievale aveva tolto all'episodio, fosse esso riferito a Pitagora o a Iubal: il personaggio del *Ritus canendi* acquista fisicità e colore, invitando i fabbri a scambiarsi i martelli perché ha egli percepito «in ipsis malleis latere... naturę secretum». Il racconto prosegue nel modo consueto e si conclude con un'immagine, piuttosto stilizzata, dell'incudine colpita dai martelli. Ma il fine precipuo dell'argomentazione del *Ritus canendi* è affermare che con Iubal ebbe inizio la fase propriamente storica della musicalità umana. Recuperando le fila di I, I 4, 1b, leggiamo infatti che insieme alla scoperta delle *causae rerum*, già ai tempi del patriarca sarebbero stati impiegati metodi didattici per l'apprendimento della musica:

Deinde aetate longaeva rerum causas investigat et exercitat sensus. Quo tamen ritu coevos suos modulari docuerit, aut quibus ad docendum et scribendum usus sit notis, litteris, cyfris, characteribus, aut quibus canendo nescitur, etsi credendum sit Noe filios post diluvium suaves iterum hominibus tradidisse canendi modulos [...].

Qui si incontra una delle prime occorrenze del termine *ritus*, che il Gallico usualmente completa con i gerundi *modulandi*, *canendi*, *scribendi* e *docendi*. Con queste espressioni il teorico individua i metodi di apprendimento, insegnamento e scrittura della musica. La scelta del sostantivo *ritus* – vera parola-chiave dell'intero trattato, messa in evidenza sin dal titolo, e che in

¹Cfr. BOETH. *arith. I prohemium* (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 9). Per quanto riguarda le motivazioni del Pitagora boeziano, si rimanda a *mus. I, X* (ivi, p. 196-197): «Haec igitur maxime causa fuit, cur relicto aurium iudicio Pythagoras ad regularum momenta migraverit, qui nullis humanis auribus credens, quae partim natura, partim etiam extrinsecus accidentibus permutantur, partim ipsis variantur aetatibus, nullis etiam deditus instrumentis, penes quae saepe multa varietas atque inconstantia nasceretur, dum nunc quidem si nervos velis aspicere vel aer umidior pulsus obtunderet vel siccior excitaret vel magnitudo chordae graviorem redderet sonum vel acumen subtilior tenuaret vel alio quodam modo statum prioris constantiae permutaret, et cum idem esset in ceteris instrumentis, omnia haec inconsulta minimaque aestimans fidei diuque aestuans inquirebat, quam ratione firmiter et constanter consonantiarum momenta perdisceret».

nessuna opera della musicografia latina manifesta la valenza e la pregnanza che le sono attribuite, appunto, nel *Ritus canendi* – presuppone una concezione dinamica, storica, in evoluzione degli strumenti e delle prassi della didattica. Infatti, *ritus* è la consuetudine o il costume pedagogico e grafico tipico di una cultura, lingua, epoca e luogo; la sua variabilità è data dal fatto che esso non presenta alcun rapporto di reciproca necessità e corrispondenza rispetto alla realtà ultima della musica.

Realismo e relativismo

La transitorietà storico-geografica del *ritus* è un tema sul quale il teorico insiste in più punti dell'opera, ma specialmente nella *praefatio*, dove reimpiega in modo inedito il *topos* dell'analogia tra musica e linguaggio. Qui già si apprezza l'opposizione tra la 'musica in sé', corrispondente alla grammatica della lingua latina, e il 'metodo di apprendimento', che varia a seconda che il latino sia insegnato e appreso nel contesto linguistico e culturale italiano o francese (riferendosi, evidentemente, alle locali variazioni di accentazione e pronuncia):

Omnium quidem artium etsi varia sit introductio ducit tamen ad unum, haud secus quam si per varias semitas in eundem plures convenirent locum. Gallus etenim fari docet uno ritu Latinum et alio Romanus aut Ytalicus; qui tandem in unam concurrunt Latinæ linguæ scientiam, quam prisci profecto Romani vocarunt, imitati Græcos, 'grammaticam'. Sic et Græci de similibus, sic barbari, sic et multæ nationes hominum, quæ non modo liberales ac huiuscemodi virtutes diversis per loca docuere praeceptis, verumetiam viles atque mechanicas artes quam variis exercuere modis, omnes unum, ut dictum est, et idipsum agunt, quam hic aliter ac aliter ibi discant et operentur, doceant ac instruantur.
(*praefatio* 1-1a)

La seconda parte della citazione espande la validità concettuale del principio espresso dal Gallico dalle arti liberali alle arti meccaniche, dall'Occidente latino all'intera umanità. L'argomento dell'autore è che tutte le *artes* si fondano su principi universali e reali, e che tali elementi costitutivi sono indipendenti dai modi in cui sono appresi e tramandati. Rafforza l'argomentazione del Gallico l'*excursus* sulle discipline matematiche di I, I 2, dove si riafferma l'unità e il nesso delle *artes quadriviales*. Afferma, infatti, che «Sicut enim arithmetica de numeris, geometria de terræ mensuris, astrologia de stellis et earum motibus, ita quidem musica de sonis scientia est ac vocibus», e che in nessuna di queste scienze si riscontrano, cambiando luogo o tempo, quelle contraddizioni che annullerebbero la validità epistemologica di ciascuna e del nesso nel suo complesso: in aritmetica il numero pari è sempre tale e opposto al dispari, in geometria il quadrato si scompone in

ogni circostanza in quattro triangoli, in astronomia i corsi del sole e della luna sono gli stessi per gli osservatori in ogni punto della terra¹.

Nel caso della musica, la vicenda paradigmatica di Iubal, così come la testimonianza dei musicisti mantovani, dimostrano che il sostrato inalterabile di questa disciplina è rappresentato innanzitutto dalla connessione tra rapporti matematici e intervalli consonanti, e, per estensione e in seconda battuta, dal complesso dei gradi e delle scale. Il tema è ripreso prima in I, I 2, 1a:

Non parum igitur errant qui musicam aliud esse putant in Galliis, aliud in Ytalia et in Græcia, seu aliud in singulis nationibus, cum omnium utique sit communis linguarum ac universalis, non aliter quam cæteræ tres mathematicæ sunt artes.

Poi in I, I 4, 1b-c:

Sic sic de musica sentiendum, o cantores, quoniam etsi ritus modulandi varii sint varias in nationes atque varius ad docendum usus, non poterit tamen ullus homo canens vocem sursum intendere seu inflectere deorsum, quin tonum proferat aut minus semitonium, dytonum aut semidytonum, tritonum aut dyatessaron, perfectum dyapente seu imperfectum, tonum-cum-dyapente vel semitonium, dytonum-cum-dyapente vel semidytonum, dyapason perfectum aut imperfectum, seu ex hiis quippiam cum illa compositum; circa quæ proculdubio tota versari debet contemplatio musicorum. Nam et ipse Iubal, qui, sicut audistis, pater fuit hoc est primus et princeps cantorum, quid valuit dictante natura canere, nisi quoddam ex illis de tono semitonioque compactum?

I due paragrafi delineano con la massima chiarezza la distinzione, nel pensiero filosofico del Gallico, tra la musica in sé e i metodi della didattica e della scrittura musicali. La prima dimensione corrisponde a una concezione rigorosamente realista e universalista, che trova a sua volta giustificazione nella radice matematico-pitagorica della *multitudo ad aliquid*. Rispetto, infatti, all'opzione della Scolastica poi veicolata da de Muris, quella del *sonus concretus* o *sonus relatus ad numeros*², il Gallico rilancia l'interpretazione pitagorica, che stabilisce la priorità ontologica della proporzione numerica rispetto alla sua concretizzazione nel corpo vibrante. Più che nel *Ritus canendi*, gli assunti di questa *renaissance* del pitagorismo sono evidenti nei due testi 'satelliti' del trattato maggiore, la *Præfationcula in numerorum concinentiam* e la *Tacita musica*³.

¹I, I 2, 1a: «Is ergo qui penes nos par habetur numerus, apud quosdam fortassis populos dispar erit et contrarius? Aut quadrum hic per geometriam in quatuor triangulos resolutum, id non erit apud gentes omnium nationum? Quod nanque sol unus oriatur cunctis gentibus, tribus et linguis per diem ac una luna per noctem non est qui ambigat».

²Passaggio concettuale e storico illustrato da PANTI, *Filosofia della musica* cit.

³Ricordo che i due brevi testi occupano i ff. 77r-96v del solo ms. Harleiano 6525 e sono stati editi in Appendice I. Noto a margine che il fatto che soltanto in questi ultimi si riscontrino in termini assolutamente espliciti e limpidi la concezione filosofica del Gallico è dimostrazione

La *Præfationcula* si propone come necessario corollario al *Ritus canendi*, nel quale il Gallico converte i fondamentali della musica, che ha già presentato per mezzo della notazione, in linguaggio matematico; ed è estremamente significativo che la matematica scelta per compiere questa ‘traduzione’ sia quella commerciale o d’abaco («algorismum»), caratterizzata dall’impiego delle cifre arabe, e non l’aritmetica boeziana¹. Come esplicitato dal Gallico in un paragrafo di grande intensità e bellezza², la necessità dello studio analitico e aritmetico delle consonanze, dei gradi e delle scale consegue alla constatazione della differenza tra il suono empirico e quello astratto matematico, l’uno transeunte, l’altro assoluto ed eterno:

ea nanque velociter abeunt ut aura tenuis ac oblivioni data cito pereunt, ipsa vero que non perit, non moritur, non deficit corda lætificat.
(*Præf.*, b)

Nel rigorismo pitagorico del Gallico si giunge quindi ad esaltare la musica «tacita[m] et quietissima[m]» dei numeri proporzionati, una musica astratta dal dato sensibile, che si coglie e gode con la mente, le cui consonanze appunto

[s]onant etenim non in aure sed in mente; sonant, inquam, non canendo simul admixti, sed invicem parvos et magnos comparando mirum in modum proportionati. (*Præf.*, d)

E quanto alla priorità della proporzione numerica sulla consonanza empirica, il Gallico è davvero trasparente nell’ultimo paragrafo della *Tacita*, intitolato «Silere numeros sub quantitate discreta, voces autem resonare simul et consonare sub quantitate continua». Qui, infatti, illustra una scala di sedici note (A^1 - A^3), in cui ciascun grado è descritto da un valore numerico assoluto, da $A^1 = 9216$ a $A^3 = 2304$. Lo scopo ultimo è rendere evidente al lettore la «sonorum et vocum ad numeros correlatio[nem]», tale per cui

della loro partecipazione a un unico, organico complesso di scritti sulla musica, costituito insieme al *Ritus canendi*.

¹*Præf. e*: «Hinc est quod, expleto quem nuper edidi *de vetustissimo ritu canendi* libro, multos, ut in Boetio sunt, in eo me fateor per alphabeti nostri litteras superfluo descripsisse numeros, nisi per algorismum etiam hic nostri temporis hominibus eorum fecero claram esse naturam».

²*Præf. a-d*: «Etsi non parvum auribus humanis afferre soleant modi musici pruritum cantus et cantiones, novit Deus quod non mentiar, plus me delectat, ad laudem summi conditoris, cur sic soni mixti simul consonent aut dissonent intelligere, quam eorum armoniam solis auribus ex quovis organo naturali vel instrumento quantumlibet excipere. Nec mirum: ea nanque velociter abeunt ut aura tenuis ac oblivioni data cito pereunt, ipsa vero que non perit, non moritur, non deficit corda lætificat; frequens necnon in animo lumen veritatis fulgere facit ratio rerum. Et licet quandam indagandi veri iugem pati generosus animus soleat in ediam; fame tamen non deficit, cum hæc illi delicatas intelligentiæ continuo subministret escas, ita duntaxat pulsans et scrutans nunquam a vero tramite deviet. Ut ad rem ergo veniam, quis tantorum — obsecro — capax naturæ secretorum in eo qui condidit illam utique non exultet, quæ nobis reserat et suavitas ipsa melorum et tacita quonammodo sonoras numerorum? Sonant etenim non in aure sed in mente; sonant, inquam, non canendo simul admixti, sed invicem parvos et magnos comparando mirum in modum proportionati».

maggiore è il numero assoluto, più grave è il suono emesso dal corpo sonoro, minore il numero assoluto, più acuto il suono emesso dal corpo di dimensione corrispondente¹. La quantità discreta dei numeri si riflette dunque esattamente nella quantità continua dei corpi sonori. Questa apparente parità nella corrispondenza nasconde in realtà la precedenza ontologica del numero sul corpo:

Hi sunt, o lector, sexdecim [...] quam admirabiles numeri, quibus totam naturæ conditor subiecit sonorum naturam, ut quicquid moleatur dulcis cantilena musicorum, hic prius distinctum sit variis proportionibus numerorum. (*Tac.* 57)

Il numero ha priorità sul corpo perché Dio stesso, nell'atto della creazione, ha subordinato la musicalità dei corpi estesi al rispetto delle proporzioni armoniche.

Per quanto concerne invece il versante dei metodi di apprendimento, si è visto come il Gallico insista più volte sulla loro transitorietà storica e geografica («etsi ritus modulandi varii sint»), relegandoli così ad un campo di studio e applicazione diverso da quello degli elementi primi e dominato dallo scetticismo nei confronti di qualunque sistema si proponga come assolutamente e universalmente valido. Ogni metodo si concretizza, di fatto, nella notazione pedagogica che suppone: quello dei filosofi greci poggia sulla nomenclatura *proslambanomenos-nete yperboleon*, quello della «Ecclesia primitiva» – stando alla ricostruzione storica del Gallico – sulle notazioni alfabetica e dasiana. Proprio lo scavo archeologico nella storia della notazione mette di fronte agli occhi del teorico la transitorietà, appunto, della pedagogia musicale, che scaturisce dal fatto, del tutto auto-evidente, che all'invariare dell'oggetto di studio si è contrapposta e sempre di contrappone la variazione storica dei segni, notazionali e linguistici, che lo denotano.

Se lo studio degli elementi primi, concentrato nella prima parte del *Ritus canendi*, non può essere materia di sostanziale dibattito, poiché esaurito, a giudizio del Gallico, dalla *Musica* boeziana, la scelta del metodo di apprendimento da adottare risulta, invece, una scelta tra diverse possibili opzioni, e uno spazio aperto alla riforma².

¹*Tac.* 57-a: «Tantum siquidem intueor sonorum et vocum ad numeros correlationem, ut, quia minor unitatum aggeries minorem efficit summam numerorum et maior econverso maiorem, parvam quoque percussionem aeris parvum, opiner, emittere sonum et magnam magnum. Nonne, quæso, fistula grossa, nervus longus aut corda prolixa, latum tintinabulum et larga tuba magnos et his similia sonora corpora semper emittunt sonos, sed si parva sint econtra parvos, eo ritu proprie quo cernis hos numeros quanto plures exceperint unitates, tanto summas efficere maiores? Sed hoc de sonis duntaxat et numeris per se nec ad invicem comparatis».

²Si veda il passo, già riportato, di I, I 1, 1d: «Mei nanque propositi non est theoreticam huius artis velle post tam eximium virum [sc. Boezio], nisi forsitan raro coactus, tractare, quin potius veram priscorum Ecclesie Christi practicam, quæ tota nihilominus ab illo fonte procedit, si possim, renovare».

Criteria per la scelta di un metodo semplice ed efficace

La *praefatio* del *Ritus canendi* è una decisa dichiarazione di intenti, il manifesto di una possibile riforma della didattica musicale. Infatti, una volta introdotto il lettore ai principi della sua epistemologia¹, il Gallico rivela i motivi ultimi e le finalità del suo impegno:

Quorsum ista? Quoniam quidem non dico novam introducere volens, sed magis in Ecclesia Dei sub domino papa Pio secundo renovare nitens veram antiquorum patrum atque brevem et facilem de sonis ac vocibus practicam, oportuit primum eis qui quos nostris temporibus canere docent in ecclesiis tanta rei prolixitate fatigant totque verborum ambagibus, antequam veniatur ad rem, afficiunt, ut obruti sepe tedio mox a coepto discendi proposito recedant, oportuit, inquam, illis primum ostendere quoniam multifarie potest ad huius artis perveniri noticiam, dein quis sit introducendi modus facilior atque praestantior viris potissimum ecclesiasticis demonstrare. (*praefatio* 1b)

Il movente è dunque l'osservazione delle difficoltà affrontate dai discenti per apprendere il canto piano nelle scuole ecclesiastiche; gli studenti sarebbero oppressi, sostiene il Gallico, da "prolissità nell'insegnamento" («rei prolixitate») e da "inutili verbosità" («totque verborum ambagibus»), al punto di desistere dal proposito iniziale di imparare; ed è evidente che la rinuncia all'apprendimento del canto piano ha come conseguenza necessaria lo scadimento della liturgia in termini di proprietà, adeguatezza, decoro:

Quot, quæso, viri tonsurati Deum alacriter in ecclesiis laudent ardentique desiderio cantum illum eis qui Dei sunt suavissimum, neque tamen lascivum, quem nobis tradidere sancti patienter addiscerent, nisi tot ambages verborum, tot varii naturarum, et quadrorum et mollium ordines totve non iam vocum sed sillabarum superfluae mutationes rudium animos ac ingenia fatigando debilitarent? (II, II 4a)

La posizione, in evidenza, del riferimento a papa Pio II nella prima citazione («in Ecclesia Dei sub domino papa Pio secundo») risulta, secondo questa prospettiva, estremamente indicativa, poiché il Gallico sembra porre sotto l'egida del pontefice il suo progetto di riforma, conferendogli un respiro ampio, non confinato al ristretto ambito del cenobio o dell'ordine di appartenenza. Il richiamo al papa potrebbe inoltre tradire la conoscenza, da parte del Gallico, degli incarichi di riforma che il Piccolomini affidò a membri dell'Ordine certosino, soprattutto in aera tedesca². Nel 1459, il papa

¹Ci si riferisce al già citato passo di *praefatio* 1-1a: «Omnium quidem artium etsi varia sit introductio ducit tamen ad unum [...] omnes unum, ut dictum est, et idipsum agunt, quamquam hic aliter ac aliter ibi discant et operentur, doceant ac instruantur».

²Tali incarichi sono ora menzionati e contestualizzati da TOM GAENS, «Fons hortorum irriguus, ceteras irrigans religiones Carthusian Influences on Monastic Reform in Germany and the Low Countries in the Fifteenth Century», in *A Fish out of Water? From Contemplative Solitude to Carthusian Involvement in Pastoral Care and Reform Activity*, a cura di STEPHEN J. MOLVAREC e GAENS TOM, Leuven, Peters, 2008, p. 51-103.

scelse il priore della certosa di Güterstein (Bad Urach) perché visitasse le fondazioni monastiche del Württemberg e, se opportuno, le riformasse ispirandosi ai rigorosi abiti morali e liturgici certosini. Nel 1461 fu invece la volta di Johannes Schunde, già monaco della certosa di Colonia, e del priore della certosa di Delft di essere incaricati della riforma del convento domenicano di Wesel. Dalla sua cella di Roermond Dionigi il Certosino, dopo il 1451, indirizzava tre suoi scritti, il *de professione monastica*, il *de reformatione claustralium* e il *de reformatione monialium* al rinnovamento delle istituzioni femminili delle Fiandre. Se è vero che taluni esponenti dell'Ordine, diversamente dai personaggi precedentemente citati, rifiutarono di offrire ad altre *religiones* un confronto con la loro esperienza¹, tale fu la fama di rigore e perfezione dell'Ordine di s. Bruno nel XV sec., che il suo esempio fu preso a modello da diverse comunità indipendentemente dalla Santa Sede. Dato il contesto, pare del tutto plausibile che anche il Gallico possa essere stato consapevole dell'aura di prestigio e autorità che circondava le certose del suo tempo.

Nel manifesto del Gallico, risalta inoltre l'espressa volontà di recuperare e rilanciare una prassi educativa antica e prestigiosa, piuttosto che di proporre una nuova e inedita². Si apprezza immediatamente la tensione, tipicamente monastica, verso le testimonianze, ma ancor più verso l'ideale normativo dell'età dei *patres*³, considerati modello di pristina virtù e saggezza: il loro metodo pedagogico-musicale sarebbe, appunto, la «*veram... atque brevem et facilem de sonis ac vocibus practicam*», cioè il miglior riferimento in termini di corrispondenza con la realtà ultima dei fenomeni musicali, e di semplicità nell'insegnamento come nell'apprendimento.

Il profilo, non chiaramente delineato, dei *patres* ricorre più volte nel *Ritus canendi*: in *praefatio* 2 i Padri sono associati alla notazione alfabetica («*primus [sc. libro] canere per puras litteras edocet ac de facili more patrum antiquorum discernere*»)⁴; in I, III 10, 1c si individua in essi la sorgente del canto piano e della modalità ecclesiastica («*quod nostri patres ecclesiastici non ignoraverunt, ac ideo novum Deo modulandi genus adinvenientes non vanum neque lascivum, novos etiam modos [...] extruxerunt*»); e infine in II, I 4, come già accennato, viene loro attribuito l'uso della notazione dasiana 'primitiva' («*nostri patres his quindecim usi sint in ecclesia primitiva notulis dividendo totum in [...] ac ritum pristinum Græcum in tonis et semitoniis*

¹Alcuni certosini accolsero l'invito a diventare abati riformatori di abbazie benedettine, ma è testimoniato che altri non risposero positivamente alla chiamata: *ivi*, p. 97.

²Come invece, di lì a pochi anni, farà Bartolomé Ramis de Pareja, che proporrà un piano di riforma della pedagogia musicale incentrato sull'innovazione delle otto sillabe di sua invenzione *psal-li-tur per vo-ces-is-tas*.

³In riferimento alla scala dasiana, il Gallico usa l'espressione «Ecclesia primitiva», in modo, però, generico, non tale da indicare l'esperienza di vita dei discepoli di Gesù intorno a Maria cui è connessa l'espressione nella sua accezione più specifica. Si ritiene piuttosto che in quella circostanza il Gallico pensasse più genericamente alla Chiesa dei Padri.

⁴Analogamente in II, II 1: «*Post renovatum a me superius tam optimum quem nostri patres a principio coluere per litteras canendi ritum*».

omnino servantes»). In una sola occasione, però, il riferimento si concretizza in una figura storica, quando, citando i vv. 67-71 delle *Regulae* guidoniane, si fa esplicita menzione di papa Gregorio: «Sunt qui addunt in acutis iuxta primam alteram, | sed non patri Gregorio placuit hæc lascivia | et moderni sapientes hanc neque commemorant»¹. Proprio il pontificato di Gregorio rappresenta uno degli snodi temporali fissi della cronologia del Gallico e un sicuro riferimento all'età della Chiesa antica:

videre restat cur a principio quatuor tantum in Ecclesia fuere tropi,
toni sive modi. Quatuor etenim erant longo tempore post beatum Gre-
gorium, quod non solum veteres attestantur ecclesiastici musici, sed et
plani cantus, quorum hic aliquantos nomino, quamplurimi. (II, I 19)

Infatti è evidente che nella prospettiva storica presupposta dal Gallico, Gregorio si trova in posizione più arretrata, ad esempio, rispetto ai «veteres ecclesiastici musici» che si possono con sicurezza identificare nell'Anonimo degli *Enchiriades*².

Data la sola menzione di Gregorio, non è possibile indicare con certezza i limiti dell'età dei *patres*; resta però il fatto che il Gallico individua nei Padri il modello, morale e intellettuale, ma anche concreto e storico (se si considerano le loro forme di notazione e prassi musicale), per la sua riforma. Infatti, la ricostruzione storico-evolutiva della notazione abbozzata dal Gallico (e già descritta nel paragrafo precedente) risente del pregiudizio del decadimento o allontanamento da una condizione primigenia di quasi-perfezione (una sorta di 'prospettiva rosea' traslata dal campo psicologico a quello storico), che nel caso del *Ritus canendi* si colloca proprio nell'età della Chiesa antica, un contesto storico sincretico che univa i principi teorici greci, relativi a gradi, scale e intervalli, alla pratica del canto piano cristiano. Lì il Gallico pone l'apice delle relazioni tra teoria, prassi e pedagogia della musica, perché, in primo luogo, i *phylosophi* – del pensiero dei quali il Gallico ha in realtà un concetto assai stereotipato, frutto del riordinamento, ma anche della omogeneizzazione delle teorie effettuati da Boezio – avrebbero indagato le cause dei fenomeni musicali e cercato le soluzioni ai problemi che emergevano spontaneamente, *natura dictante*³, mentre dal canto suo, la Chiesa antica, in perfetta continuità con la sapienza del suo tempo, avrebbe rifiuto gli strumenti concettuali dei teorici nella pratica del canto piano, ignota

¹II, I 4a.

²Cfr. II, I 10: «Hanc etenim vetustissimi post beatum Gregorium musici posuere sub septima notulam», cui segue il segno dasiano del *protus gravis*.

³Nel caso del tritono 'naturale' tra *παρυπάτη μέσων* e *παραμέση* il Gallico descrive proprio un rapporto diretto tra osservazione dei fenomeni e risposta teorica: «Hic natura rerum satis exercuit solertiam phylosophorum: aut certe coacti sunt in duas partes tonum secare, vel humanas aures trium discordia tonorum sibi succedentium vehementer offendere», come leggo in I, I 8, 1.

fino all'avvento di Cristo¹, e affermato definitivamente l'uso della notazione alfabetica. Di qui il legame inscindibile, che il Gallico aspira a recuperare per sé e per i suoi lettori, tra la concezione greca dello spazio musicale e il canto ecclesiastico:

Nam ut ad id veniam pro quo tot et tanta præmissa sunt, hoc est ad angelicum seu ecclesiasticum cantum, quis cantorum scire non debeat omne quod canimus in Ecclesia Dei vetus et novum ab ipso ritu vetustissimo quem e Græco transtulit Boetius emanasse phylosophorum, imo nil aliud esse vel unquam fuisse nec futurum esse quam idipsum? (I, III 12, 1g)²

Il Gallico è in piena consonanza con le istanze spirituali e culturali del suo ordine e, più nello specifico, con gli orientamenti espressi dai teologi certosini del XV sec.³ Il pensiero del quasi contemporaneo del Gallico, Nicholas Kempf, è anche in questa circostanza un valido termine di confronto con le posizioni espresse, più o meno esplicitamente, nel *Ritus canendi*⁴; e il suo *de recto fine studiorum* è un testo di assoluta pregnanza, poiché unico nel tematizzare il problema degli studi consoni o no alla vita monastica e semi-eremitica dei certosini, ma anche a entrare nel merito dei diversi indirizzi e orientamenti delle materie di studio. Qui si pone al centro di un dialogo fittizio tra la *Magistra* teologia e il *Discipulus* certosino il tema della priorità della teologia mistica – che Leclercq chiama 'monastica'⁵ – rispetto a quella scolastica; solo la prima attingerebbe infatti alla verità assoluta, poiché il Cristo, «illius scientie auctor et doctor», la infonde «per Spiritum Sanctum intellectui humano»⁶; ma ciò che è più rilevante in questa sede è il legame tra questa teologia 'vera' e le testimonianze dei Padri:

De ista theologia primus scripsit Beatus Dyonisius Ariopagita, et post eum multi sancti patres et scolastici doctores; [...]. Et per istam scientiam fuerunt instructi sancti patres a Spiritu Sancto, scilicet Antho-

¹II, I 64: «Quis, oro, scire non debeat nullam prorsus ante nostri salvatoris adventum de plano cantu factam esse mentionem, huncque nobis Christianis angelicum ac tantæ gravitatis canendi ritum a Spiritu Sancto postea, magisquam ab hominibus, traditum?».

²E altrove, nella parte dialogata di II, II 9b: «Recte dicis quindecim, quoniam et tot sunt quæ supra descripsi tractando de solis litteris vocabula phylosophorum, et infra quindecim voces totum instituere sancti nostri planum cantum».

³Le posizioni anti-scolastiche dei certosini e la loro preferenza per la letteratura patristica e per i teologici mistici medievali sono già state discusse in 1.2 *Monaco certosino tra Mantova e Parma*, § *Vita attiva e contemplativa*.

⁴Il ricorrere di tale confronto è dovuto anche al fatto che gli scritti del Kempf sono tra i pochi che abbiano goduto di una relativamente recente rivalutazione critica, dovuta principalmente alla monografia di MARTIN, *Fifteenth-century carthusian reform* cit.

⁵JEAN LECLERCQ, «Monastic and scholastic theology in the reformers of the fourteenth to sixteenth century», in *From Cloister to Classroom. Monastic and Scholastic Approaches to Truth. The Spirituality of Western Christendom*, a cura di ELLEN ROZANNE ELDER, Kalamazoo, Mich., Cistercian Publications Inc., 1986, p. 178-201.

⁶Leggo da MARTIN, *Fifteenth-century carthusian reform* cit., p. 309.

nius et alii in Egipto, et sanctus Bernhardus, quasi totam suam scientiam non humano studio, sed predicto modo a Spiritu Sancto hausit.¹

Anche se il riferimento va a una diversa componente della patristica (non a Gregorio, presunto riformatore del canto piano, dunque, ma a Dionigi Aeropagita, ai Padri del Deserto, cui gli aspiranti eremiti certosini si rifacevano continuamente, e a s. Bernardo), il nesso tra verità teologica e mediazione dei Padri afferma la sua centralità nel *Ritus canendi* come nel *de recto fine*, mentre cade nell'ombra il contributo, in Gallico come in Kempf, degli autori, fossero essi attivi nel campo musicale o teologico, dell'età della Scolastica.

Stabilite le coordinate generali dell'impegno riformatore con le sue possibili eco certosine, il Gallico procede esplicitando le tappe del suo programma pedagogico, articolato in due fasi. Come conseguenza del fatto che il *Ritus canendi* è un trattato *di pedagogia*, tale programma è, al tempo stesso, una prefigurazione degli argomenti dell'opera e un invito all'azione in sede didattica da parte del docente/lettore. In un primo momento, il discente deve essere messo nella condizione di comprendere perché vi sia una molteplicità metodologica di accessi all'apprendimento della musica («Oportuit... illis primum ostendere quoniam multifarie potest ad huius artis perveniri noticiam»), deve cioè essere messo a parte della differenza tra il piano della realtà universale e assoluta degli elementi primi della musica e quello, invece, in divenire storico e geograficamente variabile della pedagogia e della notazione. In seguito («dein»), bisogna procedere individuando l'«introducendi modus faciliior atque praesantior». Qui si innesta la ricerca delle antiche testimonianze notazionali e il loro riordinamento cronologico da parte del Gallico, il cui esito è ricostruito nei precedenti paragrafi.

La scelta del metodo “più semplice ed efficace” deve fondarsi su uno o più criteri; nel caso del Gallico, i criteri di valutazione delle forme storiche della notazione e della pedagogia riflettono sia il contesto culturale e spirituale della sua esperienza monastica, sia il retroterra ‘umanistico’ della sua formazione, costituendo un valido esempio di continuità tra le due sfere, monastica e umanistica. Benché non siano esplicitamente espressi e tematizzati, si possono individuare tre principi orientativi nel *Ritus canendi*: finalità, semplicità e autenticità. Il primo è evidentemente legato alla sensibilità monastica del Gallico, poiché tramite questo si interroga la coerenza o meno dei metodi e delle prassi musicali rispetto ai fini della vita contemplativa, che sono la *laus divina* e il perfezionamento spirituale. Poggiando su una vasta tradizione di pensiero, Nicholas Kempf ammoniva: «Omnino caveas, ne diligentius studeas inutilia quam necessaria, curiosa quam fructuosa, subtilia quam devota, verbosa quam aedificatoria, ex quibus generatur apparens magis quam vere existens scientia»². Distingueva così una scienza reale da

¹Ibidem.

²Leggo da *de recto fine studiorum* II, II (in BERNARDUS PEZIUS, *Bibliotheca ascetica antiquo-nova*, 12 vol., Ratisbonae, sumptibus Joannis Conradi Pezii, 1723-1740, vol. 4, p. 293). Vedi anche

una apparente, i cui attributi sono l'inutilità, la superfluità, la sottigliezza e la verbosità. La medesima istanza si può rintracciare anche negli ambienti riformistici italiani: nel suo *de monachis erudiendis* (1441), l'inquieto benedettino Girolamo Aliotti si augura che i monaci del suo tempo possano liberarsi dalla «indocta simplicitas», ovvero dall'ignoranza delle lettere e della cultura, pur senza scivolare nelle inutili sottigliezze e distinzioni, e nella *vana curiositas*¹.

In linea di continuità con il Kempf e l'Aliotti, qui portati ad esempio dell'idea monastica di studio e applicazione, il Gallico apostrofa così i cantori del suo tempo che hanno perso di vista il fine della musica ecclesiastica:

Verum quia vos magis delectat, o cantores mei, vulgo quam Deo vestro canere, vos, inquam, vanitas illo permittente seducit, ligat et inebriat cum vestris vanis cantibus; nam ingenium ibi valet, ubi mens intendit, et nemo duobus dominis, teste Deo, bene servivit unquam².
(II, II 14)

Al lettore del trattato risulta immediatamente chiaro, grazie a ripetute e stabili associazioni lessicali, che i «van[i] cant[i]» sono le composizioni della polifonia mensurale; e infatti, in un altro punto del testo, che si riporta integralmente di seguito³, il certosino lamenta con spiccata *verve* oratoria la mancanza di significatività di alcune prassi musicali, evocando, appunto, oltre alla solmisazione, il *cantus figuratus*:

mirari non desino tantam cantorum, non nunc tantummodo sed iam a non paucis retroactis temporibus, uti vana quorundam scripta testantur, intellectus inopiam. Qui circa sex utpote sillabas et quinque leves incausti figuras, ut *re mi fa sol la* videlicet ac duplicem longam [...], longam [...], brevem [...], semibreve [...], minimam [...] et [...] si qua similia sint, ita seducti sunt, ut ibi summum eius scientiæ, quam inter mathematicas artes musicam appellant, putent reperire bonum, ac si quis avelanam exterius diutissime rodat dentibusque premat, nunquam tamen ad id industriæ pervenire valet, ut sapidum qui latet intus rupto duro cortice nucleum gustet. An nescitis, o cantores, si tamen vos magis delectat operam dare virtuti quam vanitati, nescitis, inquam, quoniam philomena tam egregie canit, prorsus ignorans quid sit *ut re mi fa sol la*? Sed et canens dulciter aera scindit ac tempus metitur nesciens longam neque brevem aut vestras mensuras omnis avicula. Nunquid et asina rudens aerem findit ritumque suo vociferans tam audacter metitur tempus quam et alacriter? Nec desistit voces asininas sua quadam respirando mensura satis decenter organizzare, donec ipsa suam melodiam completam noverit esse. (II, II 1-1b)

MARTIN, *Fifteenth-century carthusian reform* cit., p. 76 e la bibliografia di nota 16.

¹Cfr. LECLERCQ, «Monastic and scholastic theology» cit., p. 185.

²L'espressione «nam ingenium... intendit» potrebbe echeggiare SALL. *Catil.* 51, 3 (in GAIUS SALLUSTIUS CRISPUS, *Catilina; Iugurtha; Fragmenta ampliora*, a cura di ALPHONSUS KURFESS, Leipzig, Teubner, 1968. Stereotypa 3. editionis, p. 37), mentre «nemo... unquam» richiama evidentemente Mt 6, 24.

³Per ragioni tipografiche, sono state omesse le *figurae*, che si possono però osservare nel testo critico.

In quasi perfetta consonanza con il passaggio del *de recto fine studiorum* di Kempf, il Gallico indica nello studio della solmisazione e della musica mensurale un fittizio «summum bonum» della scienza musicale (nei termini del Kempf, una «apparens magis quam vere existens scientia»); e ciò, perché tali pratiche sono dissociate dalle finalità liturgiche e devozionali del canto ecclesiastico e ricadono, piuttosto, tra le «inutilia», «curiosa», «subtilia», «verbosa». Come conseguenza del nesso, morale ed epistemologico, stabilito dal Gallico, i cantori che si dedichino intensivamente alla solmisazione o alla polifonia d'arte non possono accedere all'essenza intellettuale e concettuale della musica – esclusione rimarcata così dalla metafora della nocciola dal guscio infrangibile, come dalle figure animali dell'uccello e dell'asina – tanto meno rispettare le sue funzioni liturgiche, eucologiche, devozionali, che sono tra l'altro d'aiuto per il monaco, e non, nel cammino di perfezionamento spirituale e nell'osservanza all'ufficio divino.

In aggiunta a ciò che è superfluo, il Gallico si propone di rifiutare quanto è inutilmente complesso, ovvero contrario al principio di semplicità. Facilità e immediatezza sono principi che sembrano sempre orientare le scelte del Gallico, ma anche termini ricorrenti nel lessico del *Ritus canendi*. Ad esempio, l'uso del monocordo per saggiare le differenze tra i gradi e gli intervalli è elogiato dall'autore perché contatta efficacemente almeno due dimensioni della percezione, quella visiva e quella tattile (sottintendendo quella uditiva), caratteristica che lo rende uno strumento ideale per efficacia e, appunto, semplicità: «per idque totum non cernitur solum oculo, sed et manu de facili tangitur in monocordo», «[h]æc idcirco de dyapason proprietate dixerim et æquitate, quo multis innotescat hanc esse quæ nimis veraciter atque faciliter voces in monocordo procreat ob sui iusticiam», etc.¹ Sempre al fine della semplicità, il Gallico disegna e dispone nel testo i suoi diagrammi, schemi e raffigurazioni («pro quo facilius memoriae commendando, talem necesse est fieri descriptionem» aggiunge in un luogo²): figure che rinsaldano i concetti espressi nel capitolo cui pertengono, non soltanto con la loro forza iconica, ma anche grazie ai versi mnemonici ottonari delle loro cornici, che reiterano le scelte lessicali e concettuali del testo³.

Non stupisce, dunque, che l'alterità tra i due principali sistemi pedagogici discussi dal Gallico, la notazione alfabetica e la solmisazione, sia posta sul piano della semplicità di concezione e d'uso, e che l'alfabetica, per la quale il Gallico propende nettamente, sia definita «[v]era quanquam facilis ad cantandum atque brevis introductio»⁴, recuperando così le qualità già attribuite alla pedagogia musicale dei Padri, cui essa viene storicamente ricondot-

¹Leggo rispettivamente da I, I 9, 1c, e I, II 8, 1d.

²I, II 12, 1d.

³I precedenti editori del *Ritus canendi* non hanno rilevato la natura delle didascalie alle figure, che talvolta erano portatrici di corruzioni facilmente individuabili grazie alle irregolarità metriche.

⁴II, I tit.

ta¹. Per converso, tutto ciò che pertiene alla solmisazione (e in particolare l'operazione della mutazione), è squalificato come 'inutilmente complesso', 'superfluo', 'ostico'. Stefano Mengozzi ha già rintracciato e discusso le significative scelte lessicali del Gallico in merito alla solmisazione²: *ambages verborum*, che ricorre nella retorica e nella dialettica cristiana da Agostino ad Abelardo, a Dante³, *phylacteria*, che evoca i culti pagani ed ebraici in particolare⁴, o più semplicemente *verbositas* e *deliramenta*⁵. Sfera semantica tanto più significativa se considerata dalla prospettiva storiografica che proprio Mengozzi ha inaugurato, e che vede nella solmisazione – intesa in senso pieno, come apparato costituito da una scala diatonica annotata con le *litterae*, cui vengono sovraordinate (almeno) sette serie di *sillabae ut-la* o *deductiones* – un «complex, meticulously constructed edifice»⁶ eretto nell'ambiente intellettuale (para)universitario della Scolastica Due e Trecentesca⁷.

Proprio intorno agli anni Settanta del Duecento, secondo Mengozzi, la teoria delle *sillabae* – che fino a quel momento, tra l'altro, aveva contemplato anche serie diverse da *ut-la*⁸ – sarebbe andata incontro a un estremo raffinamento e approfondimento concettuale, ma anche a una significativa distorsione rispetto alla sua formulazione originaria, come è evidente, ad esempio, nel passaggio della nozione di *proprietas* da contesto diatonico che circoscrive una determinata nota (e non necessariamente una *sillaba*, come si può rilevare nei trattati *Enchirides*), a serie di sei *sillabae* che articola lo spazio sonoro, acquisendo nomi diversi in corrispondenza di tre segmenti scalari (*proprietas* 'naturale' per C-a, 'dura' per G-e, 'molle' per F-d)⁹. Ed è un

¹ Anche se diversa quanto alla tipologia di alfabeto e alla scelta delle lettere, come si riconosce in II, II 9l: «Cum presertim per suas litteras antiqui, teste Boetio, Græcorum cecinerint philosophi, sicut per Latinas istas cantabatur ante Guidonem, ut supra legis, in Ecclesia Dei».

² MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 159-163.

³ Mengozzi suggerisce anche VERG. *Aen.* I, vv. 341-342; VI, vv. 98-99. Cfr. *ivi*, p. 160.

⁴ Veri o presunti tali, cfr. *Thesaurus Linguae Latinae*, Berlin-Boston, De Gruyter, vol. 10, col. 2060. Noto qui a margine che una componente importante della letteratura certosina di XIV-XV sec., soprattutto in area tedesca, si prefigge il fine di eradicare superstizioni, finti miracoli, devozioni popolari sospette: KRZYSZTOF BRACHA, «Die Kritik des Aberglaubens, der Irrtümer und Mißbräuche im Kult bei Jacobus Cartusienensis», in *Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski*, a cura di OLIVER AUGÉ et al., Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, p. 151-163.

⁵ È evidente che *verbositas* potrebbe implicare la pluralità di sillabe coincidenti su un'unica *clavis* nella solmisazione.

⁶ MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 82.

⁷ Al quale appartennero alcuni assertori della solmisazione, come Geronimo di Moravia, Engelbert di Admont, Amerus, Elias Salomo, Giovanni di Garlandia e Lambertus.

⁸ Come dimostra la diffusione nell'XI sec. del sistema *Tri-Pro-De* e il ben noto passo di Johannes Affligemensis (ed. Smits van Waesberghe, p. 49): «Verum Angli, Francigenae, Alemanni utuntur his: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Itali autem alias habent, quas qui nosse desiderant, stipulentur ab ipsis».

⁹ Cfr. MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 86: «[...] whereas the Carolingian and Guidonian notion of *proprietas* implicitly confirmed the basic "septachordality" of the musical system, by Garlandia's generation it had raised the major sixth to the status of a diatonic yardstick. The concept was no longer presented as a mnemonic device, but rather

dato di fatto che la nuova complessità raggiunta dalla sovrapposizione di più *deductiones* e dalla necessità, per spostarsi all'interno del *gamut*, di operare continue mutazioni, ovvero passaggi da una *deductio* all'altra, costrinse i didatti della musica a introdurre numerosi distinguo lessicali e concettuali. Nel caso di Amerus (ca. 1271) già ricordato da Mengozzi, ad esempio, il teorico affronta una prolissa disamina della differenza sostanziale tra la nota in sé, la *vox*, e le diverse sillabe che la possono denotare, non *voces* appunto, ma *vocabula vocum*: «Nota quod non debet dici C-fa-ut habet duas voces, quoniam falsum est, quia in notis suis semper est univox et non due voces, sive dicatur fa-ut sive ut-fa, sed dicitur C-fa-ut habet duo diversa vocabula vocum, vel duas notas, idest signa sive nomina vocum»¹. A questa ipertrofia dei *nomina* faceva chiaramente riferimento il Gallico, parlando di *verbositates* o, con tono ben più polemico e acceso, di *deliramenta*.

Tornando al programma riformatore del *Ritus canendi*, osserviamo che sono i caratteri negativi della solmizzazione matura, propria dell'età della Scolastica, a determinare quelle che il Gallico giudica le più gravi deficienze dell'educazione musicale dei suoi tempi:

Oportuit primum eis qui quos nostris temporibus canere docent in ecclesiis tanta rei prolixitate fatigant totque verborum ambagibus, antequam veniatur ad rem, afficiunt, ut obruti sepe tedio mox a coepto discendi proposito recedant, oportuit, inquam [...]. (*Præfatio* 1b)

E poi, più nel dettaglio, costituendo una casistica che considera sia la decadenza nella qualità e profondità degli studi, sia una dispersione scolastica *ante litteram*:

Quidam rem attentare conantes fabulas illas memoriae mandant, sed antequam ad id pervenerint quod discere cupiunt, tanta garrulitate verborum attediati, iam expensis aliquando pecuniis, totum in medio relinquunt. Alii vero phylateria illa, ut vulgo loquar, non parvo labore cerebri discunt, sed nil praeter *faut utfa solut utsol* et his similia totis diebus in ore volventes; affecti quoque tedio, tandem a docente cantore discedunt sicut ante nescii. Aliqui tamen et illam mentetenus habent superfluum sex sillabarum verbositatem et elevandi vocem atque depri-mendi per illas non parvam practicam, verum ultra procedere volentes dum verba sacra cum illis sillabis, in quo totus fructus est, accordare volunt, parvum aut nihil in tota vita sua proficiunt. (II, II 4b)

Qui troviamo quanti non sono riusciti ad afferrare l'uso della solmizzazione («[q]uidam rem attentare conantes... totum de medio relinquunt»), quanti hanno appreso a grandi linee il sistema delle sillabe ma questo li ha disincentivati dal proseguire gli studi («[a]lii vero phylateria illa.... discunt...; affecti quoque tedio, tandem a docente cantore discedunt sicut ante nescii»),

as a principle of musical organization embedded in the gamut».

¹Ivi, p. 90.

e infine quanti dominano perfettamente la solmisazione, facendone addirittura una manifestazione di capacità e bravura («[a]liqui... habent... elevandi vocem atque deprimendi per illas non parvam practicam»), però non sono in grado di mettere a frutto questa facoltà reintegrando il testo sacro nella melodia («dum verba sacra cum illis sillabis... accordare volunt, parvum aut nihil... proficiunt»)¹. Per il Gallico, dunque, il sistema della solmisazione è disincentivante e determina l'abbandono degli studi, ma impatta anche sulla capacità del discente di apprendere il complesso musico-poetico del canto gregoriano, di fatto impedendone, come agisse da filtro o schermo, l'acquisizione.

La ricerca della semplicità e dell'efficacia pedagogica può essere considerato un lascito dell'educazione vittoriniana del Gallico, un riflesso della razionalizzazione delle materie e dei metodi di apprendimento della scuola 'umanistica'. In questo senso, si nota un parallelismo tra il giudizio del musicista nei confronti di solmisazione e musica figurata e la freddezza dimostrata da Vittorino nei confronti degli eccessi dialettici della filosofia scolastica: l'allievo e biografo Francesco da Castiglione, riprendendo i consueti *ambages* e *fabula*, ricorda come il maestro «primum omnium, non sophysticas disciplinas, non iuniorum ambages atque ineptas fabulas legi volebat, sed ab antiquis ac maioribus nostris [...] scientiam haurire iubebat»².

Sotto questo aspetto, Giovanni Gallico poteva osservare una certa continuità tra le istanze della scuola vittoriniana e l'inclinazione anti-Scolastica dei certosini cui si è già fatto riferimento; ed è interessante notare che uno dei riflessi dell'*habitus* monastico certosino sia rappresentato proprio dal quel *Einfachheitsprinzip* ('principio di semplicità')³, che, unito allo *Schriftprinzip* e al *Traditionsprinzip* ('principio scritturale' e 'principio di tradizione')⁴, fun-

¹Ecco qui ritornare il principio di utilità o finalità: lo scopo del canto piano è quello liturgico, devozionale, eucologico, non la mera ostensione di competenza e virtuosismo.

²Leggo in GARIN, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo* cit., p. 546. Non per questo la dialettica era esclusa dal novero delle materie di studio e applicazione della *Ca' Zoiosa*; anzi, ricondotta a giusta misura era positivamente valutata dal maestro: CORTESI, «Alcuni passi nella scuola del primo Quattrocento» cit., p. 32-33.

³Secondo la definizione di HANSJAKOB BECKER, *Die Responsorien des Karthäuserbreviers. Untersuchungen zu Urform und Herkunft des Antiphonar der Kartause*, München, Hueber, 1971, p. 98-102, recentemente recuperata in HANSJAKOB BECKER e ANSGAR FRANZ, «Das Antiphonar der Kartause, ein Beispiel eremitischer Liturgiereform des 11. und 12. Jahrhunderts», in *Liber amicorum James Hogg - Kartäuserforschung 1970-2006*, a cura di META NIEDERKORN-BRUCK, Salzburg, Inst. für Anglistik und Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2007, p. 259-264, p. 260-261.

⁴Espressioni che si ricavano sempre da BECKER, *Die Responsorien des Karthäuserbreviers* cit., p. 90-97, 105-108; vedi anche BECKER e FRANZ, «Das Antiphonar der Kartause» cit. Il 'principio di tradizione' deriva dalla constatazione che i libri liturgici certosini sono ereditati, con i necessari adattamenti, da altre tradizioni (quella canonica lionese *in primis*) e non apportano testi o melodie di nuova fattura. Il 'principio scritturale', invece, stabilisce che i testi per gli uffici e il loro ordinamento liturgico devono essere desunti dalla Bibbia o dagli scritti dei Padri, senza interpolazioni successive, e presentarsi secondo l'ordine espositivo, argomentativo o narrativo del testo d'origine. In proposito, si consideri anche META NIEDERKORN-BRUCK, «Die liturgiethoretischen Normen in den Consuetudines der Prioren Guigo, Anthelm und

ge da criterio generale di orientamento per i liturgisti certosini, trovandosi peraltro nitidamente espresso sin dal prologo all'Antifonario, una delle più antiche testimonianze della *religio*:

Institutionis heremitice gravitas non sinit longa in cantandi studiis temporum insumi spacia. Nam secundum Jeronimum monachus quilibet, quanto magis heremita, non doctoris quanto minus cantoris set plangentis habet officium, qui vel se, vel mundum lugeat et domini pavidus prestoletur. Ob hanc itaque causam, quedam de antiphonario auferenda seu abbrevianda putavimus, que scilicet ex parte maxima aut superflua erant [= *Einfachheitsprinzip*], aut incongruenter composita vel interposita vel apposita, aut prave auctoritatis, aut ambigue, aut nullius, aut levitatis, aut imperitie, aut mendacitatis criminis rea [= *Schriftprinzip, Traditionsprinzip*]. Porro que emendata videntur esse vel addita, utrum recte se habeant, ignorare non poterit quisquis divinam scripturam, vetus videlicet testamentum et novum, studio perlegerit.¹

Becker ha potuto riscontrare come i principi del prologo si siano effettivamente concretizzati in una selezione radicale delle melodie e dei testi per la liturgia², facendo ad esempio cadere completamente inni e sequenze, entrambe le componenti dei quali, musicale e verbale, erano prettamente medievali³. Ma ai fini dello studio del contesto culturale e monastico del Gallico sono rilevanti anche i principi 'di tradizione' e 'scritturale'; questi, infatti, impongono di focalizzare l'attenzione sulle testimonianze più antiche e autorevoli, e di applicarvi, quando si tratta di distinguere ciò che pertiene o no al testo biblico o patristico, anche un certo grado di acume critico-filologico. Se quella certosina non si può qualificare oggi come 'filologia', rimanendo piuttosto confinata a una sincera *Bücherliebe*⁴, si ha ancora una volta l'impressione di una prossimità di ideali e orientamenti tra i valori del magistero di Vittorino e la professione monastica, una prossimità che poteva risultare evidente pure al Gallico.

L'opus guidoniano sotto esame

L'esercizio di quello che ho chiamato 'criterio di autenticità', ma che è nient'altro che la messa in pratica di una lettura critica e storicamente

Basiliius unter besonderer Berücksichtigung der Musik», in *Gedenkschrift für Walter Pass*, a cura di MARTIN CZERNIN, Tutzing, Schneider, 2002, p. 177-200.

¹Leggo da BENOIT-M. LAMBRES, «Le chant des chartreux», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 24, 1 (1970), p. 17-41, p. 22.

²Ricostruita in larga parte in BECKER, *Die Responsorien des Karthäuserbreviers* cit., HANSJAKOB BECKER, *Das Tonale Guigos I. Ein Beitrag zur Geschichte des liturgischen Gesanges und der Ars Musica in Mittelalter*, München, bei der Argeo-Gesellschaft, 1975 e BECKER et al., *Antiphonale Sancti Brunonis* cit.

³Soltanto una piccola porzione dell'Innario è stata recuperata nel Basso Medioevo: POLLICE, «L'Innario certosino» cit.

⁴Reimpiegando la felice scelta di parole di LEHMANN, «Bücherliebe und Bücherpflege» cit.

avvertita dei testi resa forse ancor più efficace da una nascente sensibilità filologica, è al massimo grado evidente nella discussione del Gallico in merito all'infondatezza della concezione, ampiamente diffusa al suo tempo, che la solmisazione fosse un'invenzione di Guido d'Arezzo. L'effetto di tale critica, ovvero la dissociazione tra l'*auctoritas Guidonis* e l'origine della solmisazione, è considerata oggi la componente più significativa e progressiva dell'insegnamento del Gallico¹. È assodato infatti che la solmisazione come sistema di esacordi sovrapposti non è menzionata nei testi del *corpus guidoniano*, e che le sillabe *ut re mi fa sol la* sono evocate nell'*Epistola de ignoto cantu* soltanto come sussidio mnemonico per congiungere, ma solo ai primi stadi dell'apprendimento, le altezze di una melodia già nota, come appunto l'inno *Ut queant laxis*, ai gradi di una, invece, ignota². Tra la seconda metà del XIII e il XV sec., però, a seguito di una serie di progressivi adattamenti (la fissazione univoca delle sillabe ad alcuni segmenti della scala di riferimento e la giustapposizione e sovrapposizione di più serie di sillabe sull'intera scala), alcuni musicografi lasciano effettivamente trapelare l'idea che Guido facesse uso della solmisazione nella sua accezione più matura e complessa; tra questi l'anonimo commentatore del *Micrologus* (XII sec.)³, Guido de Sancto Dyonisio (XIII sec.)⁴, l'anonimo trecentesco dei *Quatuor principalia*⁵,

¹Cfr. MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 150.

²Come risulta anche dalle principali voci enciclopediche: CHRISTIAN BERGER, «S.V. HEXACHORD», in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1996, vol. 4, Sachteil, p. 279-286; MARTIN RUHNKE, «S.V. SOLMISATION», in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1998, vol. 8, Sachteil, p. 1561-1569; ANDREW HUGHES, «S.V. SOLMIZATION», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 23, p. 644-649.

³COMM. *Guid.* (in SMITS VAN WAESBERGHE, *Expositiones in Micrologum* cit., p. 120): «Concordias vero illas quas diapente vel diatessaron generant, patenter notant syllabae *ut re mi fa sol la*, quae in gamma sunt dispositae secundum ordinem tonorum vel semitoniorum et secundum concordiam vocum ubique, nisi quod in sola diapente ab .E. in .ḡ. non est continua vel ascensio vel descensio per syllabas».

⁴GUIDO DION. (in GUIDO, *Tractatus De Tonis*, a cura di SIEGLINDE van de KLUNDERT, Bubenreuth, Harricane Publishers, 1998, p. 20): «Ad cuius maiorem evidentiam est notandum quod – secundum doctrinam in musica peritorum et maxime prefati Guidonis Aretini monachi viri siquidem, ut habetur in cronicis, in musica preclarissimi [...] – septem sunt littere alphabeti *a, b, c, d, e, f, g* sex vocibus, quas sola musica recipit, que sunt *ut, re, mi, fa, sol, la*, modulatim apposite et per undeviginti manus leve iuncturas [...] in locis debitis situate ac pluries repetite». Il riferimento ai «cronic[a]» è certamente rivolto all'opera di Sigeberto di Gembloux.

⁵QUAT. PRINC. II (in COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica Medii aevi* cit., vol. 4, p. 219): «Deinde est notandum quod istis septem litteris, sex voces sive sex nomina vocum, a Guidone conceduntur, videlicet, *ut, re, mi, fa, sol, la*, quibus tota musica conformatur. [...] Praedictas sex voces distribuit septem literis sive signis; hoc modo superposuit gamma, id est *Γ graecam, ut; A, re; ḡ, mi; C, fa; D, sol; E, la*. Sed quia plures sunt litterae monocordi quam voces, et bis vel ter praedictae litterae in monocordo repetuntur, et non potest quis supra la ascendere, nec sub ut descendere, nisi in aliquo praedictorum vocum incurreret; cum tantum sunt sex, ideo septem deductiones ordinatae sunt, quatinus per ipsas ascensus et descensus ad omnes consonantias per totum monocordum competenter ostenditur».

il cosiddetto *Perseus et Petrus* (XIV sec.)⁶, e l'anonimo certosino del ms. Gent, Universiteitsbibliotheek, MS 70 (71) di XV sec.¹.

Si è già accennato al fatto che, forte di una lettura di tutte le opere di Guido d'Arezzo (*Regulae, Prologus, Micrologus* ed *Epistola*), Giovanni Gallico è innanzitutto in grado di collocare il problema delle sillabe all'interno di un quadro più vasto e comprensivo circa il peso storico e teorico delle innovazioni guidoniane. A differenza di altri musicografi, infatti, il Gallico degrada il ruolo delle sillabe a secondario e accessorio, ponendole su un piano incomparabilmente più basso rispetto all'introduzione della diastemazia o, anche, all'applicazione mnemonica della mano, che pure non è tenuta in altissimo valore da parte del vallone: «Nam si quis manus non habeat, ergo cantum discere non potest? Id credere stultum est»². Ma la citazione più frequente e più rimarcata dal Gallico è quella già menzionata delle *Regulae* che inizia con «Solis notare litteris optimum probavimus»; essa vuole rappresentare la continuità d'intenti e vedute tra Guido e il Gallico, e la pietra di paragone rispetto alla quale calcolare l'incidenza reale degli altri strumenti pedagogici:

Videns ergo quam facile sit canere per septem has litteras A ꝥ C D E F G, totiens quotiens opus fuerit replicatas, suis necnon debitis lineis atque spaciis ordinate deputatas, adiecit et sex illas ex ymno beati Iohannis Baptistæ, succisis sex particularum primæ partis capitibus, propter infantulos fabricare sillabas, quibus nempe tonos magis faciliter aut elevarent aut deponerent, ac semitonia, velut quodam adminiculanti baculo suffulti. Nam et ad eundem Pomposiæ monachum et in eadem epistola sic ait Guido: «Sit» inquit «hæc symphonia qua ego docendis pueris in primis atque ultimis utor». (II, II 2f-g)

Il primo passo è recuperare il testo, e il contesto, dal quale è scaturito il mito della solmisazione guidoniana. Come il Gallico mette in luce parafrasando e poi citando *verbatim* l'*Epistola de ignoto cantu*, l'estrazione delle sillabe *ut-la* dall'inno *Ut queant laxis* è operazione che Guido avrebbe condotto in subordine rispetto alla promozione dell'uso della notazione alfabetica e all'introduzione della diastemazia («adiecit et sex illas...»), e per di più

⁶PS.-MUR. *summa*, XI (in PAGE, *The Summa Musicae* cit., p. 167): «Sciendum est etiam quod Guido in *Musica* sua tres articulos notabiles predictis decemnovem superaddidit, et nostrum *c-sol-fa c-sol-fa-ut* appellavit, et nostrum *d-la-sol d-la-sol-re* appellavit, et superadiecit *e-la-mi, f-fa* et *g-sol*».

¹ANON. CARTHUS. *Practica* 8, in CARTUSIENSIS MONACHUS, *Tractatus de musica plana*, a cura di SERGEJ LEBEDEV, Tutzing, Schneider, 2000, p. 66: «Referunt quedam: quod ipse dominus Guido monachus ordinis beati benedicti: qui scalam musicalem dicitur inuenisse considerans 14. articulos siue articulorum iuncturas esse in digitis manus hominum et quisque summitates digitorum: que quidem iuncture et summitates simul iuncte aut numerate faciunt 19. Applicavit singula nomina graduum scale musicalis singulis iuncturis interioribus et summitatibus digitorum manus sinistre: ut iuvenes ipsam scalam musicalem per hoc clarius intelligerent: et leuius corde retinerent: Ita quod in summitate pollicis posuit gammaut qui est infimus gradus musicalis. In articulo autem medio pollicis eiusdem posuit Are. et in radice eiusdem [sqb]my. Item in radice indicis [...]».

²II, I 11b.

con lo scopo, assai limitato, di offrire un sostegno pedagogico ulteriore per i fanciulli alle prime armi («velut quodam adminiculanti baculo suffulti»). Dalla lettura puntuale dell'*Epistola* non emerge dunque nessun motivo per attribuire alle sillabe valenze speciali e uniche, come il fatto che incorporino le cinque vocali della lingua latina o siano nel numero 'magico' di sei¹. A maggior ragione, non c'è testimonianza guidoniana che dica che tali sillabe sono in qualche modo sostitutive dello studio del tono, del semitono e degli altri elementi primi della musica («pro rei veritatis... abolitione»):

Ex quo patet illum non sex illas excogitasse sillabas pro rei veritatis, quæ tonus est cum reliquis, abolitione, sed pro parva puerorum ac rudium velut quodam baculo sustentanda capacitate, cum presertim, ut audis, tonos ita commendet ac semitonia nihilque penitus scribat de tot illis mutationibus et verborum ambagibus, ubi fatetur in certis suis epistolis se reperisse quidem *ut re mi fa sol la*. (II, I 12b)

Anzi, il Gallico aggiunge che nell'intero *opus* guidoniano non è fatta menzione delle sovrapposizioni di esacordi («verborum ambagibus»²) né delle conseguenti mutazioni. La sicurezza del Gallico a tal proposito è tale, da sfidare apertamente il lettore a sconfessarlo:

Cernis, lector, vario ritu cecinisse veteres et ad ultimum modernos *ut re mi fa sol la* non ea quidem puritate qua confectum est usque nunc exercuisse³. Quere, queso, praefatam Guidonis epistolam in qua se nobis illas fabricasse sex sillabas insinuat, et si tot ibi *faut utfa solut utsol* aut huiusmodi simile cum naturis illis, b mollibus et h duris⁴ nimia verborum quidem egentibus inveneris, volo me per omnia fuisse mentitum. Quæ proculdubio tanto debent estimari superflua, quanto verum obfuscando sensus discentium tedio nimis opprimunt. (II, II 4)

È sulla scorta di questi passi del *Ritus canendi* che Bartolomé Ramis de Pareja, riformatore radicale della pedagogia musicale e accanito revisore

¹Si pensi al giudizio di Niccolò Burzio in *Florum libellus* I, XIV 72 (in PIRANI, *Il Florum libellus* cit., p. 202): «Vidistis apertissime quam facilis et vera, quam et iucunda huiusmodi instructio, quae omnem sex Guidonis melodiam vocibus comprehendit. Frustra ergo fit per plura quod potest fieri per pauciora. Haec etenim sex vocum acervatio, nedum tres diatessaron species, ut dictum est, complectitur, sed etiam diapente primam ac quartam speciem, ex quibus diapason conficitur armonia. Haec praeterea latinorum quinque continet vocales, quibus reiectis quidquam recte ac congrue haud exprimi potest. In prima enim sillaba est *u* (*Ut queant laxis* et cetera), in secunda *e*, in tertia *i*, in quarta vero *a*, in quinta autem *o*, in sexta vero *a*, quod est replicatio ad quartam. Erunt ergo quinque, videlicet *a e i o u*: ecce doctrinae perfectio. Non omitam similiter senarii numeri perfectionem tali exachordo comprehensam [...]».

²Espressione che almeno in questa circostanza non può che riferirsi esattamente alla sovrapposizione di più sillabe su una stessa nota alfabetica, fenomeno che si determina immancabilmente con la *deductio* degli esacordi nella solmizzazione.

³Cioè a dire che gli antichi, contemporanei di Guido, se anche usavano le sillabe, lo facevano però senza ricorrere a esacordi e mutazioni.

⁴Riferimento alle *proprietates* naturale (in C), dura (in G) o molle (in F).

dell'*auctoritas Guidonis* avrebbe indicato in Gallico il suo precursore; e non soltanto per quanto riguarda gli intenti di riforma, ma anche come critico del pensiero e della figura di Guido. In altra sede è stato dimostrato che il Ramis si arroga indebitamente il titolo di epigono del Gallico¹, poiché nella sua *Musica practica*, a lato di tante prove di sottile e originale ingegno, non si trova però il giudizio imparziale ed equilibrato del Gallico quale si dimostra anche nel seguente passaggio:

Primo ergo quærendum est cur Guido novam illam introducere volens canendi formam sex solas sillabas elegerit et non potius quindecim iuxta numerum ordinis phylosophorum, aut tot quot voces communis sui temporis usus habebat, seu quatuor duntaxat aut plus aut minus. Ad quod respondendum breviter quoniam musicus erat et non cantor purus, non nesciens omne quod canitur quatuor tantum concludi vocibus, ac duobus cum semitonio minori tonis; quod totum aut prima consonantia dyatessaron ab antiquis phylosophis appellatur aut tetracordum, hoc est 'quatuor cordarum'. [...] Quis enim nesciat per *ba be bi bo bu bam* id fieri potuisse vel per aliud quippiam simile? Quicquid etenim canendo proferre velis, observa tonum ac semitonium, et optimum erit. (II, II 5-c)

A differenza che in Ramis de Pareja, in Gallico la revisione critica delle innovazioni pedagogiche guidoniane non conduce alla svalutazione completa, o addirittura alla polemica nei confronti della teoria del benedettino, ma piuttosto a una rifondazione dell'*auctoritas Guidonis* su basi storico-filologiche, liberate dai lacci di una ricezione inveterata, corrotta e strumentalizzata. Persino il riferimento, apparentemente scherzoso, alle sillabe *ba be bi bo bu bam*, potrebbe nascondere un'interpretazione audace – ma condivisibile – del dettato guidoniano. Nell'*Epistola*, infatti, Guido non impone l'uso esclusivo delle sillabe *ut-la*; anzi, il monaco è molto chiaro nell'affermare che il funzionamento del sussidio da lui impiegato si basa sull'estrazione delle sillabe dell'*incipit* di una qualsiasi melodia, a patto che essa sia già perfettamente nota al discente: «[s]i quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriae commendare, [...] debes ipsam vocem vel neumam in capite alicuius notissimae symphoniae notare»; in un secondo momento è dunque possibile (ri)associare tali sillabe melodicamente connotate alle note di un canto sconosciuto: «et pro unaquaque voce memoriae retinenda huiusmodi symphoniam in promptu habere»². Anche se nel *Ritus canendi* il funzionamento dell'estrazione delle

¹Cfr. *ivi*, p. 76-77.

²Riporto qui l'intero passaggio da GUIDO *ep.* (in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* cit., vol. 2, p. 45): «Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriae commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias vel nescias, tibi mox possit occurrere, quatenus mox illum indubitanter possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicuius notissimae symphoniae notare, et pro unaquaque voce memoriae retinenda huiusmodi symphoniam in promptu habere, quae ab eadem voce incipiat: utpote sit haec symphonia, qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor», cui segue il testo musicale dell'*Ut queant laxis*.

sillabe dalla melodia di supporto mnemonico non è illustrato al lettore, l'intuizione del Gallico che l'*Ut queant laxis* non abbia valore normativo per Guido è assolutamente corrispondente alla realtà testuale dell'*Epistola*.

I criteri di semplicità e antichità ritornano ancora una volta, applicati curiosamente proprio alla solmisazione, in una di quelle due parti dialogate tra «Magister»/«Cantor» e «Discipulus» del *Ritus canendi* dove viene in parte meno il rigore assoluto della teoresi dell'autore e si affacciano invece istanze più pragmatiche, in relazione, appunto, alla solmisazione e alle regole del contrappunto; si potrebbe affermare che in questi luoghi del testo, chiaramente segnalati al lettore dal cambio di genere letterario, si aprono spazi di negoziazione tra le posizioni intellettuali del Gallico e gli orizzonti di attesa, reali o presunti, dei discenti. In II, II 9 si fa pressante la richiesta da parte del discepolo di affrontare il tema delle sillabe, «quod totus mundus, ut ita loquar, sex illis sillabis utitur ad cantandum»¹. Il maestro oppone inizialmente resistenza, richiamandosi – ed è notevole ritrovarlo qui – al principio di antichità e tradizione («si demum aliquam ex me tibi tradere velim quam non habuere patres modulandi formam»):

Ad hæc tibi respondebo breviter. Si novam tibi fabricare voluero pro meo sensu musicam, si tonos et semitonia sine quibus nemo canit aut cecinit unquam reprobare nitar, si demum aliquam ex me tibi tradere velim quam non habuere patres modulandi formam, verum fateor habes quæstionis materiam. Quod si tibi, pro tam prolixa docendi forma et, ut reor, ab avaris cantoribus pro solis nummis trahendis inventa, brevem atque perfacilem ad ignotos cantus viam demonstro, quid ambigis? (II, II 9i-1)

Infine, però, dopo la reiterazione della richiesta², il maestro cede. Si tratta di un cedimento, almeno apparente, ad aspettative didattiche tradizionali, che comprendevano anche l'uso delle sillabe; e a questo proposito va detto che, se pure l'idea storiografica di una pervasività capillare della solmisazione nella pratica e nella teoria pedagogica medievale è stata di recente messa in discussione con buoni argomenti³, rimane il fatto che tra le materie del sussidiario musicale medievale – con precedenza, accanto o in subordine alla notazione letterale – si poneva anche la pratica delle sillabe pseudo-guidoniane.

Il Gallico descrive la sua interpretazione della solmisazione come depurata dalle complessità delle *deductiones* e delle mutazioni, e dunque rispondente al principio di semplicità (qui evocato con una variazione dell'occamiano *Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora*⁴), ma anche consonante rispetto

¹II, II 9h: «Sed et illud me non parum sollicitat, quod totus mundus, ut ita loquar, sex illis sillabis utitur ad cantandum, ego vero per has quas doces litteras solus canere debeam».

²II, II 9r: «doce discernendi modum etiam istas sillabas breviter, obsecro».

³Il riferimento va al tema principale di MENGIOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., ma anche al precedente MENGIOZZI, «'Si quis manus non habeat'» cit.

⁴II II 9s: Frustra nanque laborat qui quod sub uno clarum est in multis intricare nititur».

al principio, dal carattere storico-filologico, di antichità: nella didascalia che accompagna la mano guidoniana del f. 50r del ms. Additional 22315, infatti, il Gallico ripete: «Inventor huius regulae | Guido fuit Aretinus [...] | non tamen id instituit tot cum verbositatibus»¹, dove le *verbositates* sono, ancora una volta, deduzioni e mutazioni. Dal punto di vista funzionale, scopo del Gallico è appunto stabilire una corrispondenza tra la *littera* e una sola *sillaba*, ed evitare così che si costituiscano le combinazioni di lettere e due o più sillabe (*loci*), come *Csolfaut*, *Alamire*, etc., come afferma lo stesso discepolo, quasi a stabilire preventivamente i confini della discussione:

Cum ergo nil exprimat *ut re mi fa sol la* quod prius non sit a sex istis litteris *G A ♯ C D E* vel *C D E F G A*, gravibus, acutis et superacutis, expressum, scio quod sufficiat una de sex illis sillabis pro qualibet littera, nec sit opus ad cantandum vel descendendum dicere *faut* aut *solut* et his similia, quæ quidem egent ad extricandum verbositate nimia. (II, II 9q)

E così prosegue il maestro, esplicitando una sorta di ‘regola del fa’ («Habe *fa* et totum habes»):

Nam, ut pauca tibi sint pro pluribus in exemplum, si *C* solum in gravibus, te teste, nobis sufficere possit ad cantandum et aliud in acutis, ad quid *faut* in uno et *solfaut* in altero? Recordare ergo quod *fa* sillabam aliis omnibus præposuerim, quam cum habueris, omnes alias habes. *Fa* siquidem, si voces intendas, semitonii semper finis est; quas cum remiseris, e diverso primordium. Ascendendo etenim semper *mi fa* semitonium minus est, et econtra *fa mi* descendendo. Quid nunc aliud quæris? Habe *fa* et totum habes. Sunt autem in manu Guidonis septem *fa*, quam hic tibi depingam. (II, II 9s-t)

L’individuazione del semitono diatonico tra *si* e *do*, e tra *mi* e *fa* (non quello invece tra *la* e *sib*, che in Gallico ha una dignità inferiore) è il punto di riferimento iniziale per estendere le sillabe su tutta la scala:

Dein canere volens per illas sex sillabas iuxta communem usum, primum *ut* vocabis de *gamma*, primum *re* de *A* gravi, primum *mi* de ♯ gravi, primum *fa* de *C* gravi, primum *sol* de *D* gravi, primum *la* de *E* gravi, sicque de reliquis. Nam omnes alias huiusmodi sillabas ab illa littera sub qua iacent denominabis, tam acutas quam superacutas, quemadmodum denominasti sex illas. (II, II 9u)

A queste spiegazioni verbali si collegano due esempi grafici, quello della scala di II, II 9n (ms. Harley 6525, f. 61v) e quello, già ricordato, della mano guidoniana di II, II 9t. In entrambi, non si presentano sovrapposizioni di *deductiones*, bensì corrispondenze uniche tra *litterae* e *sillabae* a costituire una scala di ventidue gradi che, toccate le sillabe *ut* e *re* per *gamma* e *A* grave, si articola nelle sole sillabe *mi fa sol la* [fig. 2.87]. Una simile disposizione sem-

¹II, II 9u.

							tonus					tonus									
tonus	tonus	semitonium maius	tonus	tonus	semitonium maius	tonus	semitonium maius	semitonium maius	semitonium maius	tonus	tonus	semitonium maius	tonus	tonus	semitonium maius	tonus	semitonium maius	semitonium maius	semitonium maius	tonus	tonus
Γ	A	♭	C	D	E	F	G	A	♭	♭	C	D	E	F	G	A	♭	♭	C	D	E
ut	re	mi	fa	sol	la	fa	sol	la	fa	mi	fa	sol	la	fa	sol	la	fa	mi	fa	sol	la
■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
									semitonium maius					semitonium maius							

Figura 2.2: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 61v.

brerebbe anticipare di cent'anni quella della cosiddetta *fixed-scale solmization* che fiorì in Inghilterra nella seconda metà del XVI sec., e che poi, codificata nel *'Fasola'*, *'Lancashire'* or *'four-note system'*, raggiunse il continente nordamericano con i Padri Pellegrini¹. Tuttavia, l'analisi di alcuni esempi notazionali del *Ritus canendi* in cui la solmisazione è effettivamente messa in pratica da parte del Gallico mostra le notevoli differenze che intercorrono tra i due sistemi.

Il primo esempio è quello della melodia *Ave regina caelorum* in II, II 9aa, notata su tetragramma con il complesso di *litterae* e *sillabae*. Qui effettivamente ad ogni *littera* è fatta corrispondere a una sola *sillaba*, ma risulta immediatamente chiaro che il rapporto tra le due notazioni non è assoluto e univoco come nella *fixed-scale solmization*; se, infatti, in quest'ultima «every pitch is reliably given the same syllable, regardless of the final or the direction of motion»², nella solmisazione del Gallico, in consonanza con la tradizione medievale, la stessa *clavis* può ricevere *sillabae* diverse a seconda del contesto esacordale, come dimostra l'inciso *O Maria flos virginum*, nel quale il primo G è denominato *sol*, mentre il secondo, essendo nel frattempo passati dalla *proprietas* naturale a quella dura, accoglie la sillaba *ut*. E a rimarcare ulteriormente l'aderenza del Gallico all'usuale meccanismo della solmisazione, si nota che tra secondo e terzo inciso, dove l'uno termina su A e l'altro principia sullo stesso grado, la prima nota è denominata *re* e la seconda *la*, trascorrendo inversamente dalla *proprietas* dura a quella naturale.

Le sillabe guidoniane tornano ancora nell'esposizione delle cosiddette 'tavole delle consonanze' nel terzo libro della *secunda pars* (II, III 30a-59). Qui, sia in forma discorsiva, sia in forma di diagramma, il Gallico nomina ogni possibile consonanza rispetto a un grado di riferimento, riferendosi tanto

¹La tecnica 'inglese' è stata descritta da ultimo in SAMANTHA ARTEN, «The origin of fixed-scale solmization in *The Whole Booke of Psalmes*», *Early Music*, 46, 1 (2018), p. 149-165. La somiglianza tra la *manus* del *Ritus canendi* e la solmisazione inglese è già stata notata da MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 157; se vi sia o meno, però, un collegamento storicamente accertabile tra i due sistemi è al momento impossibile a dirsi. Un ringraziamento al prof. Stefano Mengozzi per aver attirato la mia attenzione su questo aspetto e per i suoi preziosi consigli bibliografici.

²ARTEN, «The origin of fixed-scale solmization» cit., p. 153.

Tabella 2.5: Mutazioni latenti nella tavola delle consonanze per la nota *F*.

In colore nero sono evidenziate le sillabe che producono intervalli consonanti rispetto alla nota di riferimento. Si osserva come nel moto ascendente siano presupposte due mutazioni, in quella discendente una soltanto.

	A	♯	C	D	E	F	G	A	...
→	re	mi	fa	sol	la				
			ut	re	mi	fa	sol	la	
							ut	re	
	A	♯	C	D	E	F	G	A	...
	re	mi	fa	sol	la				
			ut	re	mi	fa	sol	la	←

alla notazione alfabetica quanto a quella sillabica. Il Gallico non spiega al lettore la motivazione per cui recupera l'uso della seconda, ma è possibile che questa sezione del testo sul contrappunto, l'ultima del trattato e tra quelle più connotate in senso pragmatico, potesse risentire della tradizione didattica della *Contrapunctus-Lehre* tre e quattrocentesca, nella quale usualmente si confrontano i termini estremi delle consonanze richiamandosi da un lato alla nota 'reale' del tenore dato in forma di *littera* o di complesso *littera-sillabae*, dall'altra alla nota di contrappunto del discanto sotto l'aspetto di semplice *sillaba*¹.

Osserviamo che, come in precedenza, anche nelle tavole la solmisazione mono-sillabica del Gallico non stabilisce una corrispondenza invariabile tra *clavis* e sillaba, ma presuppone mutazioni latenti. Ad esempio, nella serie ascendente delle «voces intensae» consonanti rispetto a *F* (II, III 54), che sono *A D A' C' D' F' A'' C'' D''*, le *claves* *A*, *D* e *A'* ricevono la sillaba *re*; al contrario, le medesime *claves* delle «voces remissae» vengono nominate rispettivamente *Dsol* e *Ala*. Ciò è determinato dal fatto che nella serie ascendente si presuppone una mutazione in un luogo differente da quello della serie discendente, come illustrato in tab. 2.5.

Alla luce di queste analisi, emerge dunque il sospetto che, nonostante il suo eloquente aspetto, lo stesso diagramma del f. 61v [fig. 2.87] possa rappresentare non una scala di corrispondenze univoche come quella della

¹Come nella cosiddetta «regola del grado», che distingue tra la nota 'reale' del tenore e le sillabe di tutti gli altri esacordi che producono consonanze rispetto a quella prima – sillabe che però nascondono *claves* o note reali diverse. In proposito: PIER PAOLO SCATTOLIN, «La regola del «grado» nella teoria medievale del contrappunto», *Rivista Italiana di Musicologia*, 14, 1 (1979), p. 11-74. La *Contrapunctus-Lehre* del Gallico non mostra segni di dipendenza diretta da questa tradizione didattica, che il vallone forse conosceva, ma potrebbe aver reputato eccessivamente connotata dall'impianto concettuale della solmisazione.

Tabella 2.6: *Deductiones* nella solmisazione del Gallico.

In grigio le *sillabae* di cui il Gallico non tiene apparentemente conto nella scala di II, II 9n (ms. Harley 6525, f. 61v).

							ut	re	mi
			ut	re	mi	fa	sol	la	
ut	re	mi	fa	sol	la				
Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	q

fixed-scale solmization inglese, bensì la forma più semplice ed elementare di solmisazione tradizionale, nella quale si dà precedenza alle sillabe della *deductio* più grave e dunque prossima alle *litterae* [tab. 2.6], e non si tiene conto, inoltre, della *proprietas* per bemolle.

Se, dunque, la solmisazione del Gallico non differisce da quella medievale quanto alla sovrapposizione – se non esplicita, implicita – delle *deductiones*, risulta meno evidente in che cosa consistesse la razionalizzazione che Gallico intendeva imprimere al sistema. Un'ipotesi riguarda la possibilità che non soltanto in sede teorica – dove è fenomeno largamente attestato –, ma anche nella prassi educativa quotidiana, si usasse solfeggiare pronunciando il complesso notazionale formato dalla *littera* e da tutte le relative *sillabae* sullo stesso grado del *gamut* (*Csolfaut*, *Alamire*, etc.), o almeno la combinazione costituita dalle sole *sillabae* (*faut*, *solfaut*, etc.); proprio a questa sembrerebbe infatti fare riferimento il discepolo nel passo già riportato di II, II 9s, quando si domanda retoricamente «ad quid *faut* in uno [*sc. C grave*] et *solfaut* in altero [*sc. C acuto*]?». Ancora più significativo il precedente II, II 4b: «Alii vero phylateria illa... non parvo labore cerebri discut, sed nil praeter *faut utfa solut utsol* et his similia totis diebus in ore volventes»; qui l'espressione «in ore volventes» dimostra come il *locus* da snodo tra una *deductio* e l'altra venisse talvolta inteso come *res*, ovvero come *vox* (nota o grado di una scala) in senso pieno, e dunque pronunciato integralmente all'atto del solfeggio. Se così fosse, allora la razionalizzazione introdotta dal Gallico sarebbe appunto volta a proferire una sola *sillaba* per volta, identificando preventivamente la *deductio* di riferimento e senza indugiare sugli altri *nomina* della nota in oggetto.

Esercitare la notazione alfabetica dentro e fuori la certosa

Rispetto al rifiuto della solmisazione, minor attenzione critica è stata rivolta all'assunzione della notazione alfabetica da parte del Gallico quale strumento pedagogico privilegiato, pur trattandosi proprio di quel *ritus vetustissimus*, già in uso presso i filosofi greci e nella migliore tradizione teorica medievale, che il musico aspira espressamente a rendere ancora *novus*.

Si deve quindi innanzitutto notare che la notazione letterale del *Ritus canendi* presenta alcune specificità, che la distinguono da altre forme analoghe e storicamente testimoniate. Le *litterae* sono così descritte:

Sunt ergo voces ad laudandum Deum non ultra quindecim, quas ita suprascriptus Guido per alphabeti nostri septem distinguit litteras graves primas vocitans et acutas superiores: A grave, ꝥ grave, C grave, D grave, E grave, F grave, G grave, A acutum, ꝥ acutum, C acutum, D acutum, E acutum, F acutum, G acutum. Qua quidem consequentia, vox necnon quintadecima dicitur A superacutum, et quicquid ultra sit post antiquos patres additum. (II, I 5)

A queste si aggiunge di necessità il *gamma* greco nella forma, appunto, della *Γ*. Ma ciò che risalta immediatamente è lo scarto tra il debito esplicito e l'implicita presa di distanza rispetto alla lezione guidoniana; infatti Guido d'Arezzo è correttamente indicato quale operatore della distinzione tra note 'gravi', 'acute' e 'superacute' in base al criterio di estensione; non si raccoglie, però, la seconda parte dei suggerimenti notazionali dell'aretino, che raccomanda – riprendendo un'intuizione dello pseudo-Odo¹ – di rendere la differenza di altezza immediatamente intelligibile per via della forma grafica (maiuscola, minuscola o doppia) delle lettere². Il Gallico non fa menzione di quest'ultimo perfezionamento, né in alcun punto il ms. Harleiano o l'Additional mostrano altra forma delle *litterae* se non quella maiuscola: tutti i solfeggi introdotti nel testo, siano essi brevi e schematici oppure lunghi e articolati, prevedono la compresenza di notazione quadrata e alfabetica, come in fig. 2.3. Piuttosto, quando è assolutamente necessario esplicitare la collocazione di una nota nel *gamut*, discutendo di intervalli, modi o contrappunto, il Gallico ricorre costantemente agli aggettivi *grave*, *acutum* e *superacutum*. La stessa nota *si*, è resa con *B* semplice quando è assolutamente evidente che essa non può che essere, appunto *si* naturale, come ad esempio in I, III 3, 2 («Sit ergo *proslambanomenos* A primum, *ypateypaton* B primum, *parypateypaton* C primum...»). La distinzione grafica tra ꝥ e *b* subentra soltanto dal momento in cui Gallico considera e discute il problema del temperamento del tritono *fa-si*.

¹Ps.-ODO *dial.* 2 (in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* cit., vol. 1, p. 253). Sulla storia e le testimonianze della notazione letterale si rimanda a ALMA COLK SANTOSUOSSO, *Letter notations in the Middle ages*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1989. Ringrazio Stefano Mengozzi per avermi indicato il luogo del *Dialogus* e per il suggerimento bibliografico.

²Cfr. GUIDO *micr.* II (in GUIDO ARETINUS, *Micrologus* cit., p. 93-95): «Notae autem in monochordo hae sunt: In primis ponitur .Γ. graecum a modernis adiunctum. Sequuntur septem alphabeti litterae graves ideoque maioribus litteris insignitae hoc modo: .A.B.C.D.E.F.G. Post has eadem septem litterae acutae repetuntur, sed minoribus litteris describuntur, in quibus tamen inter .a. et .ꝥ. aliam .b. ponimus quam rotundam facimus, alteram vero quadravimus, ita: .a.b.ꝥ.c.d.e.f.g. Addimus his eisdem litteris, sed variis figuris tetrachordum superacutarum, in quo .b. .ꝥ. similiter duplicamus, ita: aa. bb. ꝥꝥ. cc. dd. Hae a multis superfluae dicuntur; nos autem maluimus abundare quam deficere. Fiunt itaque simul omnes XXI, hoc modo: .Γ.A.B.C.D.E.F.G.a.b.ꝥ.c.d.e.f.g.aa.bb.ꝥꝥ.cc.dd. Quarum dispositio a doctoribus aut tacita aut nimia obscuritate perplexa, adest etiam pueris breviter ac plenissime explicata».

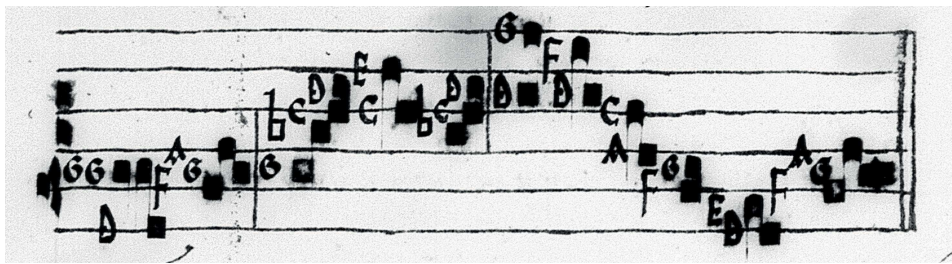


Figura 2.3: Ms. British Library, Harley 6525, f. 42r

Da queste osservazioni possiamo facilmente inferire che, benché il vallo-
ne descriva talvolta la sua riforma come una mera restaurazione della pratica
didattica antica, le proposte del *Ritus canendi*, in realtà, risentono sia dei
necessari adeguamenti alla realtà musicale del canto piano (come l'aggiunta
del *gamma* rispetto al sistema greco e boeziano¹, l'espansione delle note su-
peracute e l'impiego estensivo della notazione diastematica quadrata), così
come della specifica propensione del Gallico medesimo alla razionalizza-
zione di metodi e strumenti: a questa, infatti, è possibile che si debba l'uso
calibrato di $B\eta/b$ e la rinuncia alla forma grafica distintiva delle *litterae*, se
si considera che quell'insieme di simboli può e deve essere accompagnato
dalla notazione diastematica, che da sola può risolvere eventuali situazioni
di ambiguità in relazione all'ottava di appartenenza.

Ma quale il merito della notazione alfabetica (pur silentemente passata
attraverso i predetti, lievi aggiustamenti) sul piano funzionale della didattica,
tale da qualificarla come strumento pedagogico preferenziale? L'esempio di
fig. 2.3 e il seguente passaggio contribuiscono a illustrarlo:

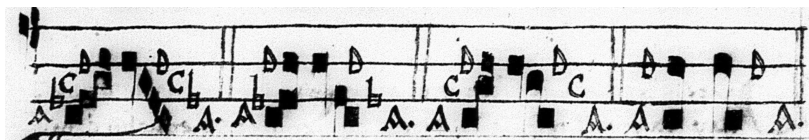
Idcirco notæ quadre, quibus nunc utimur, nil præter illas septem
repræsentant litteras A η C D E F G, scilicet tam graves quam acutas et
superacutas. Quod proculdubio per horam ad plus attendendo capie-
tis, sicut a me capiunt fratres mei cartusienses. Moxque dicendo per
singulas illas notas quadras A vel η vel C vel D sicque de cæteris, et,
ut dixi, voces elevando per tonos et semitonia seu deprimendo tribus
assidue saltem mensibus, canere poteritis planum cantum absque tot
mutationibus satis competenter. (II, I 10c)

Il Gallico raccomanda di solfeggiare il testo musicale delle melodie in
notazione quadrata pronunciando le corrispondenti *litterae* («dicendo per
singulas illas notas quadras A vel η vel C vel D sicque de cæteris»). Ciò
presuppone che il lettore del *Ritus canendi*, e virtuale discepolo del Gallico,
abbia appreso in I, I 3 e poi nuovamente in II, I 6-18 ad associare mentalmente
lettere e suoni della scala, ma soprattutto sequenze di lettere e intervalli mu-
sicali. In quei luoghi del testo, che non differiscono nella sostanza dall'usuale

¹Quest'ultimo, per di più, correva da A a P su una scala di *bisdiapason*, a differenza del
sistema notazionale odoniano A-G, che si ripete invece ogni ottava sede.

Elementar-Lehre medievale, il Gallico ha infatti presentato con uno stile spiccatamente formulare tutti gli intervalli melodici contenuti nella scala di riferimento, precisando di tutti l'estensione, gli estremi (indicati con una *littera* e, in II, I 6-18, con la rispettiva nota quadrata), e l'articolazione interna in toni e semitoni¹:

Dyatessaron, prima trium perfectarum atque simplicium consonantiarum, ea est quæ resonat in monocordo primis omnibus divisæ cordæ quatuor æqualium passibus; dicta quidem a *dya*, quod est 'de' vel 'per', et *tessara*, 'quatuor', eo et quod voces quatuor habeat, intervalla tria tresque varias species. Cunque constet ex supradicto dytono et minori semitonio vel ex ipso semidytono cum tono, duos semper habet tonos ac minus, ut hic patet, semitonium.



Dal passo citato si deduce che i due criteri scelti dal Gallico per la valutazione dell'intervallo, di *diatessaron* in questo caso, sono quelli che l'autore altrove definisce *aggregatio* e *prolatio*²: il primo indica il numero degli intervalli minimi costituenti di tono e semitono, il secondo l'estensione effettiva dell'intervallo, determinata, oltre che dal numero, anche dalla qualità degli intervalli minimi costituenti.

Sulla scorta di questo impianto didattico – che ha come fine la memorizzazione dell'estensione e della struttura degli intervalli –, il maestro può dunque suggerire di estendere il meccanismo associativo da singoli intervalli o da brevi sequenze melodiche a interi canti e melodie del repertorio non già noti al discente: l'ampiezza dell'intervallo tra due *puncta* della notazione quadrata, l'occorrenza o meno del semitono diatonico, oppure la necessità di temperare il tritono risulteranno immediatamente evidenti al cantore che si richiami mentalmente e in modo automatico a quanto appreso con le *litterae*. Questo il processo che rappresentano, sia pur con i loro evidenti limiti semiografici, gli esempi in notazione diastematica e lettere come quello di fig. 2.3. È chiaro, infine, che tale processo è in alternativa all'impiego della solmisazione.

La finalità pragmatica del problema didattico è peraltro sempre presente al Gallico. Il maestro promette infatti risultati immediati al lettore, chiamando in causa la propria diretta esperienza: l'alfabetica, messa quotidianamente in pratica nella certosa, sarebbe apparsa ai discenti un metodo chiaro e

¹Ulteriori esempi elementari di associazione tra *litterae* e note quadrate sono presentati in 2.3 *Il Gallico interprete della modalità antica ed ecclesiastica*, § *Modalità ecclesiastica antica e nuova*.

²Cfr. II, I 13.

semplice¹. Il Gallico chiama a testimone della validità del *ritus vetustissimus* e della celerità con la quale i discenti apprendono i rudimenti del canto (tre mesi, come per Guido, per possedere la tecnica sufficiente a cantare a prima vista l'intero repertorio, un'ora soltanto per acquisire pieno controllo sul grande sistema perfetto greco), oltre ai suoi confratelli, anche le intelligenze celesti («Nam testor ego Deum et sanctos angelos, ac eos qui me docere vident cotidie planum cantum»)².

Ma la prova più importante circa l'efficacia del metodo scelto dal Gallico è insita nella stessa notazione alfabetica, ovvero nel suo potenziale universale. Tale argomento, assolutamente originale nel panorama musicografico medievale e rinascimentale, è svolto in I, III 11, partendo, come usuale in Gallico, da una domanda che unisce il senso della storicità alle istanze dell'indagine razionale. Il musicista osserva che i greci dei suoi tempi, cioè i bizantini, non possono cantare per mezzo delle nomenclature antiche *proslambanomenos-nete hyperboleon*, perché difficili da solfeggiare («male posse proferri»); devono piuttosto impiegare un insieme di simboli («notulas ad cantandum et diversos caracteres») forse analogo a uno tra quelli già testimoniati nella *Musica* di Boezio³, ma il Gallico non si sbilancia⁴. Prosegue, invece, con un aperto elogio della notazione alfabetica e della sua applicabilità ad ogni contesto culturale e linguistico:

Unum tamen scio, nullam esse nationem quæ per septem alphabeti sui litteras quicquid velit canere non valeat, semel saltem [...]. Nam et nos Latini totum quod canimus per A ꝥ C D E F G cum certis lineis et spaciis experimur et discernimus, quas tamen litteras semel et bis, si necesse sit, replicamus. Et quæ gens, oro, similes ad loquendum ac scribendum vocales non habeat aut consonantes? Etsi certe diversi sint diversis in linguis characteres et apices, una tamen est ubique soni communitas et in prolatione virtus. (I, III 11, 1a)

Secondo le cognizioni storico-linguistiche dell'età del Gallico, la condivisione di un'analogia articolazione fonetica in tutte le lingue («una tamen est

¹II, I 2: «Quod re verum esse comprobans, statui non ut prius fratres meos cartusienses docendo cantum fatigare neque tot verborum ambagibus ultra sensus eorum aggravare. Hæc ergo sine tot illarum mutationum deliramentis via brevis ad canendum»

²II, II 4d: «Docete, quæso, pauperes clericos, o cantores, proferre tonum ac semitonium sub debitis suis litteris absque tot verborum ambagibus et sufficit eis. Nam testor ego Deum et sanctos angelos, ac eos qui me docere vident cotidie planum cantum, quod abiectis illis sex omnino sillabis, tot ꝥ quadris, tot naturis totque mutationum illarum frivolis, in una vel circiter hora discunt a me fratres mei cartusienses quindecim phylosophorum discernere voces, in quibus duntaxat omnem planum a principio nostri sancti constituere cantum»

³Si potrebbe riferire alla tavola di BOETH. *mus.* IV, XV (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 343), i cui simboli sono ripresi e discussi anche in IV, XVI e IV, XVII

⁴I, III 11, 1: «Querere nos hic oportet Græci quo ritu canant quæve notula pro quindecim illis vocabulis uti soleant, cum certum sit sub illis tonos ac semitonia male posse proferri. Quibus plane respondendum Græcos tempore Boetii varias adhuc per octo modos illos exercuisse notulas ad cantandum et diversos characteres, quæ si nostris iterum servent temporibus, fateor, verum nescio».

ubique soni communitas et in prolatione virtus») è ritenuta un riflesso della comune origine di tutti gli idiomi antichi e moderni dall'ebraico¹; pertanto, il Gallico deduce che se tale articolazione può essere trasposta in un sistema di apprendimento della musica, identificando ciascun grado della scala con una lettera o fonema, allora non ci sono limiti storici, geografici o culturali all'applicazione della notazione alfabetica:

Utque de prima lingua sumam argumentum: non poteris Hebreus inter *aleph* et *beth* proferre tonum ac inter *beth* et *coph*, sicut et nos inter *A* et *C*, minus semitonium? Quod cum negari nequeat, constat idipsum posse fieri non solum in Græca lingua, sed etiam in aliis omnibus quæ siquidem ab Hebrea totæ derivatæ probantur. Sit ergo sicut *A* Latinum sic et *alpha* α Græcum, sicuti *B* sic et *beta* β, sicuti *C* sic et *kapa* κ, sicuti *D* sic et *delta* δ, sicut *E* Latinum sic et *E* Græcum ε, sicut *F* ita *phi* φ, et sicut *G* sic et *gamma* Γ. (I, III 11, 1b-c)

Quanto qui è espresso verbalmente, il Gallico propone anche in forma schematica al termine del capitolo (I, III 11, 1d), presentando le corrispondenze tra nomenclatura greca, notazione alfabetica latina e notazione alfabetica greca. A questo proposito, è opportuno esplicitare che tale notazione greca è meramente artificiale, e si potrebbe definire, importando la terminologia della linguistica, come una 'traslitterazione' della notazione alfabetica latina nell'alfabeto greco. Si preferisce qui usare il termine 'traslitterazione', perché è evidente che la conversione di un sistema nell'altro non poggia su una matrice alfabetica e grammaticale, bensì su una rete di corrispondenze fonetiche. Infatti, se si prendono ad esempio gli *Erotemata* di Manuele Crisolora o di Costantino Lascaris, si osserva che l'ordinamento delle lettere alfabetiche, distinte tra vocali (α ε η ι ο υ ω) e consonanti (β γ δ ζ θ κ λ μ ν ξ π ρ σ τ φ χ ψ)², è diverso dalla serie del *Ritus canendi*, cioè α β κ δ ε φ γ, riflettendo quest'ultima, appunto, i suoni della serie latina *A B C D E F G*.

Quanto allo scopo di 'traslitterare' la notazione alfabetica latina, il Gallico scrive:

Hæc de Græcis litteris, quarum initia novi, non idcirco dixerim, ut docere Latinos Græce canere cogitem, sed ut ritum esse potissimum modulari voces per litteras in omni lingua demonstrem. (I, III 11, 1c)

La potenzialità universale della notazione alfabetica è dichiarata esplicitamente; non è evidente, però, almeno a una prima analisi, se tale potenzialità sia da considerarsi un invito all'esportazione del metodo al di fuori dell'Occidente latino, come strumento di un 'ecumenismo' musicale, paideutico e, in ultima istanza, liturgico (ipotesi 'ecumenica'), oppure come semplice dimostrazione della sua validità ed efficacia (ipotesi 'logico-argomentativa').

¹Probabilmente per inferenza dal racconto della Torre di Babele in *Gn* 11, 1-9.

²Cfr. ANTONIO ROLLO, *Gli Erotemata tra Crisolora e Guarino*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2012, rr. 6-7. Analoga l'esposizione di CONSTANTINUS LASCARIS, *Erotemata*, Mediolani, per magistrum Dionysium Paravisinum, 1476, c.[b1]r.

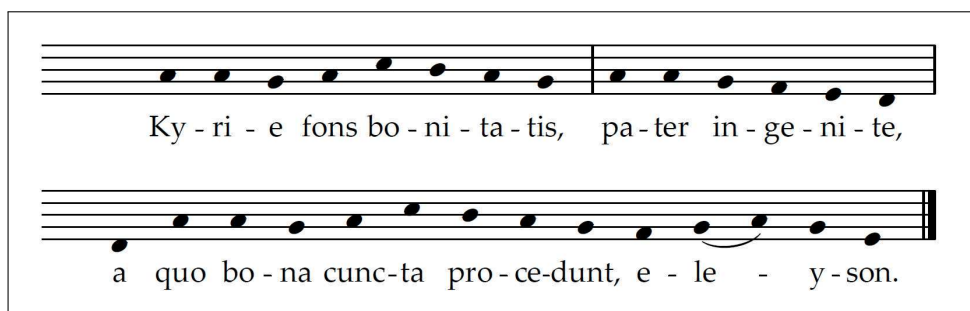


Figura 2.4: Ms. British Library, Harley 6525, ff. 32v-33r

A questo proposito, l'esempio – che si aggiunge alla tavola di corrispondenze tra diverse notazioni di I, III 11 – del Kyrie tropato *Fons bonitatis*, notato prima con la notazione alfabetica latina disposta diastematicamente su tetragramma e poi, allo stesso modo, con la notazione alfabetica greca, sembra più la messa in pratica di un metodo che una semplice dimostrazione teorica¹. Il tropo melogeno in questione – trascritto in fig. 2.4 per agevolare futuri, possibili confronti – è sotto molteplici aspetti una scelta piuttosto singolare del Gallico, se si considera che l'Ordine di s. Bruno aveva bandito tropi e sequenze in base allo *Schriftprinzip* sin dalle sue origini e che, di conseguenza, il *Fons bonitatis* non è mai stabilmente appartenuto al Kyriale certosino². L'Ordine si è sempre valso di sole tre melodie per il Kyrie, rispettivamente imparentate al Kyrie XV, XVI e XVIIIa e b del Graduale romano³. A questo proposito, va ricordato che Benoit Lambres ha effettivamente registrato un tentativo di introduzione del Kyrie *Fons bonitatis* presso la certosa di Liget (Turenna) dopo il XIII sec., avendo scorto la melodia aggiunta da mano seriore nel ms. Loches, Bibliothèque municipale, 16⁴. La notizia è però trascurabile, in considerazione del fatto che le fonti liturgiche certosine coeve e successive non riportano mai altrove il tropo melogeno, dimostrando che l'esperimento di Liget non ebbe fortuna duratura.

Occorre dunque soffermarsi sul significato della scelta da parte del Gallico di un tropo, estraneo alla propria liturgia, quale illustrazione del ragiona-

¹L'esempio è accompagnato da due didascalie: «Cantus Latine descriptus quis sit exemplum omnibus», e «Hic isdem Græcis litteris quod fieret ac Hebreis».

²Vedi in questo capitolo § *Criteri per la scelta di un metodo semplice ed efficace*.

³Come ho potuto constatare dal confronto tra il Graduale certosino da Champmol (1470 ca), trasmesso dal ms. Digione Bibliothèque municipale, 1656, ff. 334v-336r. Scarne informazioni a proposito del Kyriale certosino in THOMAS BROGDEN, «The Carthusian Liturgy», *Magnificat. A Liturgical Quarterly*, 12, 2 (1940), p. 5-11.

⁴LAMBRES, «Le chant des chartreux» cit., p. 24: «Le Kyriale de Guigues ne connaît que 3 Kyrie, les plus archaïques et les plus simples, un seul *Gloria* (variante particulièrement belle du *Gloria XV* de l'ed. Vaticane) [...]. Le graduel ms. n. 16 de Loches (13^e s.) montre que, plus tard, à la chartreuse du Liget, on a tenté d'introduire les Kyrie *Fons bonitatis* et *Cunctipotens Genitor*. L'usage ne s'en est pas répandu, et, jusqu'à nos jours, les chartreux se trouvent parfaitement satisfaits de la grave sobriété de leur Kyriale limité du 12^e siècle».

mento complesso e delicato di I, III 11. Tenuto conto che il *Ritus canendi* non è rivolto, come già accennato, soltanto all'Ordine certosino, ma alla Chiesa nella sua interezza, emerge l'ipotesi che il Kyrie *Fons bonitatis* possa essere stato selezionato appunto in quanto melodia notoriamente non-certosina; in questo senso, ovvero come canto liturgico che non denota la tradizione specifica cui appartiene l'autore del trattato, il Gallico potrebbe aver utilizzato il tropo per comunicare al pubblico più vasto della Cristianità tutta, superando i confini dei diversi costumi liturgici, la semplicità e l'efficacia del *ritus vetustissimus* o, addirittura, la possibilità di trasferire la pedagogia fondata sulla notazione alfabetica in qualsiasi lingua e contesto.

Proprio a questa seconda finalità sembrerebbe accordarsi anche la scelta di convertire la notazione latina per via fonetica e non alfabetico-grammaticale cui si faceva riferimento in precedenza. Infatti, anche se la conoscenza del greco da parte del Gallico potrebbe essere stata limitata, come da lui stesso confessato in I, III 11, 1c («de Græcis litteris, quarum initia novi») e come dimostrebbe anche la mancata influenza sul *Ritus canendi* della trattatistica greca disponibile alla scuola vittoriniana, non all'ostacolo linguistico si è inclini ad addebitare il sistema di conversione dal sistema notazionale latino a quello greco su basi aurali; lo si intende invece come una conseguenza di quanto espresso dal Gallico in merito alla *soni communitas* e alla *in prolatione virtus*, ovvero alla comunanza fonetica delle lingue. Sembra infatti plausibile che l'autore guardasse all'aspetto sonoro e articolatorio del linguaggio come tramite preferenziale per la conversione della notazione alfabetica latina in quella greca (o in quella ebraica), in virtù del fatto che la produzione e articolazione dei suoni sarebbe non-mediata e universale¹, a differenza della grammatica – una conoscenza che si può apprendere soltanto con un'istruzione formalizzata, e che per di più riflette necessariamente gli usi educativi, culturali e linguistici locali.

Un insieme di prove indiziarie, ma non assolutamente probanti, invita dunque a considerare l'ipotesi 'ecumenica' come una valida, possibile interpretazione del messaggio di I, III 11. Secondo questa prospettiva, il Gallico avrebbe affrontato il problema della riforma ecclesiastica sul piano dell'efficacia pedagogica – ponendosi così su una linea di riformatori non particolarmente nutrita, ma significativa, che congiunge ad esempio Girolamo Aliotti a Johannes Trithemius² –, ma senza perdere di vista la condizione globale del Cristianesimo e della Chiesa nel suo tempo: alla divisione tra

¹Naturalmente, il Gallico non disponeva dei moderni studi di fonologia e fonetica, e ignorava quindi che i suoni di alcune lingue non sono effettivamente disponibili in altre.

²Quanto all'Aliotti, si rimanda a § *Criteri per la scelta di un metodo semplice ed efficace*. Il Trithemius lamentava, dopo il 1492, nel *Liber penitencius seu lugubris de statu et ruina ordinis monastici*, il decadimento culturale degli ordini monastici, e invitava a recuperare il nesso tra vita contemplativa e studi: «Trithemius kam dagegen zu der Einsicht, daß geistige Beschäftigung unabdingbar zum Klosterleben gehöre und Studium und Askese miteinander verbunden werden müßten», come leggo in MÄRKER, *Das Prohemium longum des Erfurter Kärtauserkatalogs* cit., p. 548.

filo-papali e filo-conciliari, alle frammentazioni scismatiche, alla difficile riconciliazione con la Chiesa greca, il Gallico potrebbe aver contrapposto l'idea di un riferimento musico-pedagogico universale, che contribuisse al rinnovamento della devozione e della liturgia cristiana nella sua interezza.

Un riferimento nel campo dell'ecumenismo coevo al Gallico è sicuramente rappresentato dalle opere del Cusano e in particolare dal dialogo *de pace fidei*. Una prima ricognizione, però, ha rilevato soltanto alcune e relativamente consistenti somiglianze tra l'opzione epistemologica e pedagogica del Gallico, da una parte, e il 'riduzionismo teologico' del cardinale, dall'altra¹. Entrambi i sistemi, infatti, postulano l'unità e l'universalità dei rispettivi principi (gli elementi primi di gradi, intervalli, scale nel caso della musica, gli articoli di fede in quello della teologia), ma riconoscono anche la diversificazione degli accessi a queste verità, ossia dei modi di concepirle, descriverle e trasmetterle, dovuta alla natura contingente e storica dell'esperienza umana. Ed è sicuramente suggestivo osservare che i due autori definiscono tali accessi, l'uno intendendo i metodi didattici, l'altro i sacramenti e le tradizioni rituali, con lo stesso termine di *ritus*.

Al momento, piuttosto che ipotizzare un legame specifico e causale con la teologia cusana (opzione che richiede più raffinati ed estesi confronti testuali per essere adeguatamente discussa), sembra più opportuno riferire la sensibilità ecumenica del Gallico a una sua ricettività nei confronti delle istanze generali del suo tempo e dei suoi ambienti. A questo proposito, un contesto rilevante potrebbe essere stato quello del concilio di Mantova, indetto da Pio II e svoltosi, senza dare gli esiti sperati, nel 1459. Come suggerito nel primo capitolo, all'epoca del concilio è possibile che il Gallico si trovasse ancora nella certosa della Santissima Trinità, e che dunque sia stato raggiunto dalle eco delle voci dei delegati nell'assemblea. Tuttavia, dei reali propositi della dieta mantovana, notoriamente orientata all'organizzazione della crociata contro i Turchi invece che a soluzioni ecumeniche², non si trova traccia nel *Ritus canendi*.

Se non è dunque possibile far dipendere l'opera del Gallico da un singolo evento storico o politico, la sua collocazione nel contesto intellettuale generale sembra accertata. Essa riflette sicuramente, infatti, l'attitudine riformatrice della componente più attiva e vivace dell'Ordine certosino – attitudine fondata in ultima istanza sul rigore morale e intellettuale, sull'isolamento, sulla ricerca dell'essenzialità nella liturgia come negli studi; ma con almeno un

¹Le caratteristiche (e i limiti) dell'ecumenismo cusano sono oggetto del volume IAN CHRISTOPHER LEVY LEVY et al. (a cura di), *Nicholas of Cusa and Islam: polemic and dialogue in the late Middle Ages*, Leiden-Boston, Brill, 2014.

²Ancora valido il lavoro di GIOVANNI BATTISTA PICOTTI, *La dieta di Mantova e la politica de' Veneziani*, Venezia, Tipografia libreria emiliana, 1912. Precisazioni e sviluppi delle ricerche in merito all'evento mantovano negli studi di Barbara Baldi e Gianmarco Cossandi in RENATA SALVARANI (a cura di), *I Gonzaga e i papi: Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418 - 1620); atti del convegno Mantova - Roma, 21-26 febbraio 2013*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013.

elemento di grande originalità, ossia di aver posto al centro del programma di rinnovamento la riforma dell'educazione e delle prassi musicali, da realizzarsi per mezzo di una razionalizzazione della notazione e, come si vedrà nel prossimo capitolo, di un recupero dello strumento del monocordo in sede didattica. Anche se declinata nel campo teorico-musicale, questa seconda caratteristica dello stile intellettuale del Gallico appare piuttosto una filiazione della pedagogia vittoriniana, ovvero di un'idea della pedagogia come forza in grado di trasformare l'individuo e di conseguenza la comunità, sia essa sociale o, più specificamente, monastica.

La didattica del monocordo

Il sesto capitolo del secondo libro della prima parte del *Ritus canendi* trasmette la descrizione di uno strumento denominato *monocordum*, cui Giovanni Gallico attribuisce enorme importanza didattica, poiché esso rappresenterebbe il più efficace dispositivo di verifica («modum magis veracem non habeo») della corretta intonazione dei suoni musicali sotto il profilo empirico e, conseguentemente, per la distinzione di consonanze e dissonanze perfette e imperfette («Palpare volens itaque quid in musica consonum quidve sit dissonum, aut perfectum et imperfectum»)¹.

Il grande rilievo attribuito nel *Ritus canendi* all'uso didattico del *monocordum*, pone il Gallico in continuità con alcuni teorici del XIV-XV sec. con i quali condivide l'obiettivo di una riforma delle prassi pedagogico-musicali². Johannes Ciconia (1370-1412), ad esempio, sottolinea la priorità pedagogica del monocordo nel suo programma didattico con una citazione *verbatim* dal *Musicae artis disciplina* dello pseudo-Odo:

Quem [scil. monocordum] primum ante oculos ponimus, ut quicquid postea de eius divisionibus vel de natura vocum dixerimus, si lectione minus panditur, oculis digito demonstratur.³

Secondo Ciconia, il monocordo consente un'acquisizione più immediata e diretta della realtà musicale rispetto alla spiegazione verbale («si lectione minus panditur»). E proprio come per Giovanni Gallico, anche per Ciconia il monocordo è lo strumento che permette la verifica dell'esattezza o meno della modulazione di toni e semitoni:

Igitur, o prudens lector, in quocumque cantu positio tonorum in loco semitoniorum permutatur vel semitoniorum ordo in locis tonorum variatur, non ilico antiquam cantilenam bene moratam permutaveris, donec per unumquemque monocordum eam probaveris et probatam veritatem inveneris.⁴

In virtù delle sue qualità, il monocordo è presentato nella *Nova musica* come la migliore alternativa alla solmisazione. In una breve sintesi del

¹Al tema del *monocordum* nel *Ritus canendi* dedica poche, benché corrette nella sostanza, pagine HUGHES, *The Ritus canendi vetustissimus et novus* cit., p. 63-64.

²Per questo motivo Stefano Mengozzi pone, tra le qualità che identificano i teorici 'riformatori' del Quattrocento, una particolare attenzione per il monocordo: MENGOLZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 117-140.

³Cic. I 18 (in CICONIA, *Nova musica and De proportionibus* cit., p. 80); cfr. ps.-ODO mus 21-22 (in BETTINA RYAN, *The Anonymous Musicae artis disciplina. A Critical Edition*, tesi di dott., University of Toronto, 2013, p. 118).

⁴Cic. I 20 (in CICONIA, *Nova musica and De proportionibus* cit., p. 88).

suo pensiero pedagogico, che potrebbe anche riflettere le effettive pratiche educative della *schola* padovana¹, Ciconia si esprime infatti così:

Si quis cantum musicae scire cupit, primum quidem investigare oportet in monocordo et in cantu positionem ordinem et figuras septem litterarum gravium, acutarum, et superacutarum, que sunt in lineis et in superlineis cum ordinatis coloribus suis. Deinde coniunctiones vocum. Post hec unum e duobus eligat. Aut computum, ut Guidoniste, aut monocordum, qui nunquam fallit, ut bonus magister.²

Mengozi ha sottolineato l'alterità tra la solmisazione – qui sottesa dal termine *computus*, che rimanda, data la somiglianza con la mnemotecnica impiegata nel calcolo del calendario ecclesiastico, alla 'mano guidoniana' portatrice della notazione alfabetica A-G o delle sillabe *ut-la* – e il monocordo. Ed è chiaro che Ciconia implica che la mano dei 'guidonisti' non è affidabile quanto il monocordo, lo strumento «qui nunquam fallit» e che è di norma scelto dall'ideale 'buon maestro'³.

La preferenza di Ciconia per il monocordo è probabilmente uno dei tanti riflessi del suo interesse per gli autori e i testi dell'età alto-medievale, carolingia e ottoniana; un'età in cui la didattica del monocordo – raccolta l'eredità boeziana e rielaborata secondo le esigenze della nuova pedagogia musicale – fiorisce e raggiunge il suo apice: in *Musica e Scholica enchiridias*, nel *de harmonica institutione* di Hucbald, nella *Musica disciplina* di Aureliano di Réôme, nel *Liber glossarum*, nelle opere di Guido d'Arezzo, etc.⁴. Tuttavia, come vedremo in seguito, è il *de institutione musica* di Boezio la fonte principale, per Ciconia, della rinascita del monocordo e della pedagogia fondata su di esso.

In modo ancora più esplicito e radicale rispetto a Ciconia, il teorico tedesco Conrad von Zabern († ante 1481) giunge a individuare il monocordo quale strumento preferenziale della riforma della didattica del canto nel suo *Opusculum de monochordo*⁵. Come nella *Nova musica* e nel *Ritus canendi*,

¹Gli incarichi di Ciconia, *cantor* della Cattedrale di Padova, sono illuminati da BARBARA HAGGH, «Ciconia's *Nova musica*: A Work for Singers in Renaissance Padua», in *'New Music', 1400-1600. Papers from an International Colloquium on the Theory, Authorship and Transmission of Music in the Age of the Renaissance (Lisbon-Évora, 27-29 May 2003)*, a cura di MANUEL PEDRO FERREIRA e JOÃO PEDRO ALVARENGA, Lisboa, Casa do Sul, 2009, p. 7-24.

²Cic. II 31 (in CICONIA, *Nova musica and De proportionibus* cit., p. 302-304).

³MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 128-130. Sulla mnemotecnica associata all'uso della mano o della sua immagine: BERGER, «The Hand and the Art of Memory» cit.

⁴La propensione di Ciconia verso la musicografia carolingia e ottoniana è già evidente nei *loci* segnalati dall'edizione CICONIA, *Nova musica and De proportionibus* cit.; nuove acquisizioni da parte di BARBARA HAGGH, «Ciconia's citations in "Nova musica": new sources as biography», in *Citation and authority in Medieval and Renaissance musical culture*, a cura di SUZANNAH CLARK e ELIZABETH EVA LEACH, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2005, p. 45-56; ancora MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 121-128 fa il punto sul Ciconia 'antiquario'.

⁵Sulla figura di questo importante teorico e didatta della musica sono ancora imprescindibile riferimento KARL WERNER GÜMPPEL, «Das Tastenmonochord Conrads von Zabern», *Archiv für Musikwissenschaft*, 12, 2 (1955), p. 143-166 e KARL WERNER GÜMPPEL, «Die Musiktraktate

pure nell'opera teorica del tedesco si riscontrano, anche se meno evidenti, alcuni elementi di critica nei confronti della solmisazione («Primum tamen, si alicui opus fuerit, ascensus et descensus illos, qui in sex notis sine mutatione decurrentes communiter ipsis incipientibus primo proponi solent, per monochordum bene et sufficienter addiscat»¹); ma è proprio l'enfasi sulla didattica monocordale che sembra porlo sulla linea 'riformista' della teoria musicale del Quattrocento²:

Cum, ut quidam sapiens ait, non minus dedecus sit in Dei ecclesia cantum ignorare quam litteras, magni damni hoc mihi visum est, quod primitium illud et perutile instrumentum musicum dictum monochordum adeo ab usu recessit, ut in multis annis ante eam renovationem, de qua mox infra sequitur, vix umquam ab aliquo in nostris terris visum fuerit³, cum tamen ipsum prae cunctis aliis musicis instrumentis plurimum valeat ad cantum choralem tam docendum quam discendum et ad quam plura alia eundem cantum concernentia, de quibus infra dicetur. Nec dubitare volo, quin si mansisset in communi usu, sicut olim erat, plura milia sacerdotum aliquid reputatione dignum de arte musica scirent, qui aliunde mere usuales tales quales effecti sunt, nihil vel parumper de arte sentientes.⁴

Il paragrafo di Conrad è estremamente ricco di informazione e mostra l'alto grado di affinità intellettuale tra il tedesco e Giovanni Gallico⁵. Conrad lamenta l'oblio del monocordo che ha afflitto le generazioni precedenti, dopo che quello strumento era stato così frequentemente e fruttuosamente impiegato nelle scuole dell'Antichità (greco-romana e alto-medievale). Afferma, inoltre, che se il monocordo fosse rimasto in uso fino ai suoi tempi, allora la conoscenza musicale dei chierici non sarebbe così tanto e gravemente scaduta quale gli appare nel presente; essi sono infatti «mere usuales» e «nihil vel parumper de arte sentientes».

Conrads von Zabern», *Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, 4 (1956), e la più recente sintesi di KARL WERNER GÜMPEL, *Conrad von Zabern*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/403349>. Si aggiunge ora MINGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 130-140. Viziato da numerose imprecisioni, soprattutto per quanto riguarda la biografia del personaggio e la tradizione dei testi, ANGELO MONDINO, *Il clavicordo. Interpretazione e ricostruzione di antichi strumenti a tastiera*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993, p. 45-55.

¹CONR. ZAB. mon. R (in GÜMPEL, «Die Musiktraktate Conrads von Zabern» cit., p. 251).

²Come sostiene con vari e condivisibili argomenti MINGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 130-140. D'altro canto, Conrad non bandisce l'uso delle sillabe, come è evidente nella lettura del *Novellus artis musicae tractatus* (edito in GÜMPEL, «Die Musiktraktate Conrads von Zabern» cit., p. 184-244).

³L'espressione «in nostris terris» rimanda all'area tedesca nella quale svolse la sua attività di predicatore e pedagogo Conrad von Zabern.

⁴CONR. ZAB. mon. B (in GÜMPEL, «Die Musiktraktate Conrads von Zabern» cit., p. 245).

⁵Affinità che non scaturisce da un rapporto di diretta o indiretta conoscenza, ma dalla condivisione di un percorso biografico e intellettuale simile, che conduce i due teorici ad analoghe – anche se mai perfettamente corrispondenti – posizioni.

Sempre Conrad racconta, sinteticamente, un processo di riscoperta e approfondimento sul monocordo che può essere stato un'esperienza simile per diversi teorici, compreso Giovanni Gallico:

Quoniam et ego nimirum permotus fui ad eius renovationem, dum in famosis libris tam utiles eius usus omnium acceptione dignos invenirem, immo inquietum fuit cor meum quousque ipsum renovarem, ut huiusmodi eius usibus citius gaudere possem in me nedum, sed et in aliis; quos eius usus de variis peritorum musicorum libris non sine gravi labore acquisivi et in hanc collecturam comportavi, hos hic narraturus planioribus et clarioribus quibus potero verbis propter simpliciores quosque, quibus tamquam magis indigentibus in hoc sive per hoc prodesse curavi.¹

La *renovatio* del monocordo è vissuta dal musicografo tedesco come una missione morale e intellettuale, che lo coinvolge profondamente: «inquietum fuit cor meum quousque ipsum renovarem». Una prova di questo grado estremo di partecipazione e dedizione è data dalle testimonianze biografiche di Conrad, che lo vedono impegnato, in una continua peregrinazione tra conventi, monasteri e università della valle del Reno, nell'elogio e nell'illustrazione delle qualità tecniche del monocordo con tastiera (*Tastenmonochord*) che recava sempre con sé, e che metteva alla prova in lezioni dimostrative di natura squisitamente pratica².

Nel passo citato, Conrad esalta, inoltre, il ruolo del confronto con la musicografia antica e alto-medievale quale catalizzatore dell'interesse per il monocordo. Tuttavia, Conrad ricorda anche che, messo di fronte alla varietà e diversità delle fonti latine dell'Antichità e del Medioevo, egli si trovò costretto a compiere uno studio analitico e a proporre una sintesi ragionata e limpida della didattica del monocordo («eius usus de variis peritorum musicorum... in hanc collecturam comportavi»), così da rendere tale didattica nuovamente comprensibile e servibile ai «simpliciores quosque», ovvero al clero di più basso rango e con minore possibilità economiche cui si rivolge³. A questo proposito, è interessante notare come nell'*Opusculum* sia dato maggior peso alle fonti del dialogo dello pseudo-Odo e del *Micrologus* di Guido rispetto alla *Nova musica* di Ciconia; il liegese, infatti, attribuiva massima importanza alla testimonianza del *de institutione musica*, e a Boezio riferiva anche l'invenzione dello strumento stesso:

Nam ante Boetium nemo legitur in libris auctorum constitutionem monocordi fecisse, sed citharas pro monocordi specie habuisse. Igitur

¹CONR. ZAB. *mon.* D (ivi, p. 246).

²I viaggi di Conrad toccano le città di Basilea, Strasburgo, Spira, Worms, Magonza, Francoforte, Coblenza, Treviri e Würzburg: GÜMPPEL, *Conrad von Zabern* cit.

³Lo stesso pubblico implicato dal paragrafo introduttivo della seconda parte del *Ritus canendi* di Giovanni Gallico (II, I 1): «Pauperibus Ecclesiae Dei clericis ac religiosis Deo laudes concinere dulciter optantibus frater Iohanninus indignus Cartusiae monachus salutem ac illam quam mundus dare non potest pacem».

ut in libro suo repperimus ipse primus institutor inventorque multorum monocordorum fuit.¹

Di qui la differenza tra il monocordo di Ciconia – uno strumento sperimentale che si articola in tre specie: il monocordo ‘introduttorio’, il monocordo ‘dei generi’ e il monocordo ‘dei modi’² –, e quello di Conrad, sussidio materiale pratico e pedagogico che rende manifesta in via audio-tattile la disposizione di toni e semitoni della scala musicale.

Rispetto a entrambi i modelli, il *monocordum* del Gallico è qualcosa di diverso, sia concettualmente, sia fisicamente, e richiede di essere nuovamente preso in considerazione e analizzato nel dettaglio.

Monocordo o clavicordo?

Il Gallico si premura di offrire un’etimologia del termine *monocordum*, che unisce il greco *monon* e il latino *corda*, come a significare ‘solicordio’³; ma precisa immediatamente che tale strumento non presenta affatto, da un punto di vista materiale, una corda soltanto:

non quod solam cordam habeat istud instrumentum, sed quia quicquid in multis solet fieri cordis, si se feriendo non impugnent claviculę, totum in una fiet. (I, I 6, 1a)

Le corde sono dunque molteplici, ma lo strumento nella sua interezza funziona *come se* fosse dotato di una sola corda; eventualità che, però, non si può dare a causa dei limiti meccanici delle *claviculae*. Con quest’ultimo termine il Gallico designa il complesso di elementi meccanici (tasto, bilanciere e tangente) che concorre all’azione percussiva sulla corda in tensione; e questa azione, sostiene il Gallico, sarebbe impedita dalla comune insistenza di tutte le *claviculae* su una sola corda («si se feriendo non impugnent claviculę»). Specifica conseguentemente che il suo *monocordum* ha “diversi ordini di corde” e che esse sono disposte “in tensione a due a due” («varios cordarum ordines, binas atque binas intendetes cordas»), non al fine di aumentare il numero dei suoni musicali possibili, raddoppiandoli, bensì di ottenere per ciascuno una maggiore intensità acustica («quia corda duplex virilius quam simplex resonat unum et idem»). Ribadisce inoltre il concetto, già esposto,

¹Cic. I 20 (in CICONIA, *Nova musica and De proportionibus* cit., p. 86).

²Cic. I 20 (ivi, p. 86-88): «Moncordus autem introductionis est in quo nomina cordarum et tonorum semitoniorum consonantiarumque ordo constituit. Moncordus enim trium generum est in quo tota cantilena in tribus generibus melorum dividitur, scilicet diatonicum, chromaticum, et enarmonicum. Moncordus vero novem modorum est quem primitus Boetius et antiqui musici in ordinibus octo modorum troporum ordinaverunt et grecis notulis et caracteribus designaverunt».

³Come attestato in BERNHARD, *Lexicon musicum Latinum medii aevi* cit., vol. 2, p. 1272, *solichordium* è un *hapax legomenon* nella letteratura musicale, una coniazione del Gallico che si trasmette, per altro inclusa nel medesimo contesto, all’allievo Burzio: III, XX 127 (in PIRANI, *Il Florum libellus* cit., p. 284).

che se tutte le *claviculae* insistessero su un'unica corda, sarebbe impossibile evitarne il reciproco ostacolarsi:

[...] et si solam omnes cordam ferirent claviculę, quod una sepius non impediret alteram foret impossibile. (I, II 6, 1b)

Curiosamente, nel prosieguo del capitolo, in altri luoghi del *Ritus* e nella figura del monocordo che si può oggi osservare nel solo ms. Additional (f. 15r), il teorico vallone descrive o tratteggia il più delle volte una sola corda in tensione¹:

Monocordum autem, sive tenderit cordam sive laxaverit, unum est et idem; corda nanque divisa, sicut in suis partibus, sive tensa sive laxa, non variatur, ita neque fallit neque fallitur. (I, II 6, 1c)

L'impressione è che si parli di una sola corda che sottoposta a maggiore o minore tensione determina un sistema di suoni più o meno acuti o gravi (in termini di altezza assoluta), ma dai rapporti reciproci costanti (in termini di altezza relativa), e che per questo «neque fallit neque fallitur».

Sorge dunque una almeno apparente contraddizione tra due modelli, quello del *keyed monochord* o *Tastenmonochord* (una singola corda cui viene aggiunta una tastiera e la conseguente meccanica, uno strumento dalla natura prettamente didattica e associato quasi univocamente al suo più celebre utilizzatore, Conrad von Zabern²) e del clavicordo (che nella *facies* quattrocentesca del cosiddetto clavicordo 'legato' presenta un numero variabile di corde – undici nello strumento descritto da Henri Arnaut de Zwolle, ad esempio³ – sottoposte alla stessa tensione, e una tastiera). L'ambiguità fra

¹In realtà, come si spiegherà in seguito, la figura dell'Additional presenta due corde parallele.

²Forma e funzionamento del *Tastenmonochord* di Conrad sono oggetto dello studio specifico di GÜMPPEL, «Das Tastenmonochord Conrads von Zabern» cit. Preciso qui che il problema del reciproco impedimento tra chiavi non sussiste sul *keyed monochord*, uno strumento privo di facoltà armoniche, la cui singola corda veniva sollecitata un tasto alla volta.

³Fondamentale negli studi organologici la figura di questo fiammingo († 1466), solo informalmente associato all'Università di Parigi, medico, astrologo, astronomo e progettista di strumenti musicali. L'autografo Parigino lat. 7295, un ms. cartaceo datato sulla base delle filigrane tra il 1438 e il 1446, contiene una collezione di trattati matematico-scientifici di varia natura, ma è meglio noto per i sistematici appunti e progetti circa la costruzione di strumenti musicali, quali il clavicordo, il clavicembalo e il virginale. Il Parigino è riproposto in edizione anastatica in *Les traités d'Henri-Arnaut de Zwolle et de divers anonymes. Paris: Bibliothèque nationale, ms. latin 7295. Faksimile der Handschrift und kommentierte Übertragung mit einem Nachwort von Francois Lesure*, Kassel, Bärenreiter, 1972. I progetti di Arnaut sono oggetto degli studi organologici di GEORGES LE CERF, «Note sur le clavichord et le dulce melos», *Revue de Musicologie*, XV (1931), p. 99-105; EDMUND A. BOWLES, «On the Origin of the Keyboard Mechanism in the Late Middle Ages», *Technology and Culture*, 7, 2 (1966), p. 152-162; EDWIN M. RIPIN, «The Early Clavichord», *The Musical Quarterly*, 53, 4 (1967), p. 518-538; MONDINO, *Il clavicordo* cit., p. 57-76; BERNARD BRAUCHLI, *The clavichord*, Cambridge, Cambridge University press, 1998, p. 28-34. Un'interpretazione circa il legame tra studenti e docenti universitari di astronomia e la progettazione di nuovi strumenti musicali è offerta da

i due modelli è ulteriormente amplificata dall'uso indifferente, nella documentazione e nella letteratura musicale, di *monochordum* per indicare sia lo strumento 'sperimentale', eredità della teoria boeziana e delle innumerevoli *divisiones* o *mensurae monochordi* dell'età medievale, sia quello policorde, che si registra tra gli autori italiani precedenti, coevi e successivi al Gallico, come Giorgio Anselmi (1386-1443) e Giovanni Maria Lanfranco (1490-*post* 1545)¹.

Lo strumento del Gallico è sicuramente dotato di più di una corda; inequivocabile è infatti l'espressione «*varios cordarum ordines*» e altrettanto limpido, esplicito, l'avvertimento dell'autore all'inizio del paragrafo «*non quod solam cordam habet istud instrumentum*». Il problema meccanico del reciproco impedimento delle *claviculae* conferma questo stato di cose: che l'azione simultanea di più tasti su un'unica corda sia ostacolata, è una realtà già riconosciuta e tenuta in considerazione da Sebastian Virdung nella sua *Musica getutscht und außgezogen* ([Basel, Michael Furter], 1511) e nelle prime testimonianze, in forma di progetto o descrizione, di analoghi policordi, come quello di Arnaut de Zwolle². Pertanto, bisogna dedurre che il monocordo del *Ritus canendi* era uno strumento con facoltà armoniche, nel quale una serie di corde doppie venivano indipendentemente azionate dalla meccanica, mentre l'apparente oscillazione nella descrizione verbale e figurata del Gallico si deve imputare alla comune e identica accordatura di ciascuna corda: essendo, infatti, identiche per materiale, lunghezza, spessore e tensione, le corde dello strumento del Gallico erano molteplici quanto alla struttura fisica dello strumento, ma una sola sotto il profilo funzionale («*quicquid in multis solet fieri cordis... totum in una fiet*»). Il termine *corda* acquista così un'ambivalenza di significato: 'corda' *stricto sensu*, quale singolo nervo in tensione, ma anche, per sineddoche, 'sistema di corde' identiche per qualità, forma e tensione. Su queste basi, per armonizzare il passaggio citato precedentemente per esteso «*Monochordum autem, sive tenderit cordam sive laxaverit...*» con la descrizione generale del 'monocordo' è sempre necessario interpretare *corda* come 'sistema di corde' che, modificato da una maggiore o minore tensione, causa una variazione generale nell'ambito delle altezze assolute, ma non di quelle relative. E ancora, quando il Gallico sconsiglia di

STANDLEY HOWELL, «Medical astrologers and the invention of stringed keyboard instruments», *Journal of Musicological Research*, 10, 1-2 (1990), p. 1-17.

¹La questione terminologica è chiarita da ELENA FERRARI BARASSI, «Giovanni Maria Lanfranco teorico degli strumenti musicali e il suo tempo», *Philomusica on-line*, 15, 1 (2016), p. 353-422, p. 380-382; sempre alla Ferrari Barassi devo l'efficace espressione di 'strumento sperimentale' per descrivere il monocordo di boeziana e guidoniana memoria.

²Notizie raccolte e commentate da BRAUCHLI, *The clavichord* cit., p. 32. La mia analisi dello strumento descritto nel *Ritus canendi* contraddice però almeno su un punto, essenziale, lo studio del Brauchli: lo studioso svizzero definiva, infatti, basandosi sulla sola figura del ms. Additional 22315, lo strumento del Gallico un *keyed monochord*, analogo per forma e caratteristiche a quello di Conrad von Zabern, cfr. *ivi*, p. 42. Lo strumento di quest'ultimo è dettagliatamente descritto in GÜMPPEL, «Das Tastenmonochord Conrads von Zabern» cit. Infine, per il trattato del Virdung rimando all'edizione di SEBASTIAN VIRDUNG, *Musica Getutscht*, cur. e trad. da BETH BULLARD, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

dividere proporzionalmente una corda troppo corta, perché le note più gravi (sempre dal punto di vista relativo) si produrranno con facilità, mentre quelle acute si troveranno a sezionare porzioni minime, e dunque incontrollabili, della corda e ad uscire smorzate, egli si riferisce sempre a un apparato di corde che siano della pari, ma giusta e cospicua, lunghezza:

Frustra quis ergo nititur putans in curta corda multos posse creare sonos, quoniam, etsi graves bene resonent longam inter se partiendo cordam, quod acutæ surdæ sint necesse est, ob parvulam quam sortiuntur eiusdem cordæ portionem. (I, II 6, 1d)

L'ambiguità insita nell'uso del vocabolo *corda* da parte di Giovanni Gallico trova una chiarificazione in un testo di pochi decenni più antico del *Ritus canendi*, ma che almeno sotto l'aspetto della pedagogia del monocordo presenta notevoli punti di contatto con l'opera del vallone. Nel dialogo *de musica* di Giorgio Anselmi¹, una consistente parte della *Dieta secunda balnearum*, intitolata «de harmonia instrumentali», è devoluta alla descrizione di uno strumento musicale analogo al 'monocordo' del *Ritus canendi*; tale strumento è considerato da Anselmi una novità, della quale però ignora il geniale inventore: «Instrumenti quidem novi, quod monocordum vocamus diximus, quis auctor fuerit apud nos non est cognitum, verum quicumque fuit profecto prestantis atque alti ingenii vir fuit»². Nonostante alcune incertezze terminologiche³, Anselmi è molto chiaro nell'esprimere al lettore che il suo 'monocordo' supporta, in realtà, più di una corda:

¹Un profilo di Giorgio Anselmi è offerto nell'introduzione all'edizione della sua unica opera musicale, il dialogo *de musica*: GIORGIO ANSELMI, *De musica. Dieta prima de celesti harmonia, dieta secunda de instrumentali harmonia, dieta tertia de cantabili harmonia*, ed., annot. e introduzione di GIUSEPPE MASSERA, Firenze, Olschki, 1961 (poi ripreso in HOWELL, «Medical astrologers» cit., p. 5-6).

²GEORG. ANS. II (in ANSELMI, *De musica* cit., p. 126). Si esprime in modo analogo il Virdung: «But who it was who subsequently discovered or figured out that at every point designated by this measurement, a key [could be] made that would strike the string at exactly this place or point and thereby produce just this pitch and no other besides the one of its measure given by nature at this point, that I could never discover; and who it was who thus christened or named the instrument 'clavichord' after these keys, I [likewise] do not know», leggo dalla versione inglese di VIRDUNG, *Musica Getuscht* cit., p. 123.

³Alla stregua del Gallico e poi di Lanfranco, Anselmi usa *monocordum* per indicare uno strumento policorde. Ulteriori difficoltà nell'interpretare la trattazione dell'Anselmi vengono anche dall'impiego, con intenti classicizzanti, di *cithara* per indicare ancora lo stesso clavicordo. Anche la meccanica di quest'ultimo è oggetto del vocabolario, ricco ma irregolare e ambiguo, dell'Anselmi: *plectrum* e *tactus*, che a una prima lettura si sarebbe portati a interpretare nel contesto degli strumenti di penna (intendendo appunto il primo come plettro e i secondi come tasti), Ferrari Barassi ha dimostrato riferirsi in realtà al complesso meccanico del clavicordo: FERRARI BARASSI, «Giovanni Maria Lanfranco» cit., p. 385. Anche Sebastian Virdung nel suo dialogo *Musica getuscht* si dilunga nel chiarire le differenze e somiglianze di impostazione tra monocordo e clavicordo, segno che anche in area tedesca qualche oscillazione e ambiguità persisteva agli albori del XVI sec. L'opera mette in scena un dialogo tra il cantore Andreas Silvanus (*A*) e l'autore (*Se*). Estraggo qui alcuni passi dalla traduzione di VIRDUNG, *Musica Getuscht* cit., p. 124: «*A*. Do proceed: tell me how many keys and strings a clavichord will have. *Se*. I cannot specify for you an exact sum that it actually must have; [it has] as many

Igitur superstrato capsule cordule ad sinistram eius alligatae intenduntur pariter, cavillis ad dextram infixis, ut penitus pares dent sonitus, si modo pariter distantibus locis ab extremis percusse fuerint.¹

E ancora:

Licet enim sint hoc in instrumento octo disposite [*scil.* cordule], sunt attamen sonitu equales, equaliter intente ut sonitum unum dent, sed pro diversitate partium plectris (vel) tactibus impulse diversum. Una equidem satis fuisset, si modo eodem pro tempore plectro unico propulsanda fuisset, sed pro modis cantilenarum pluribus plerumque partibus erat ferienda; et feriente melius sonitus foret exauditus, ceteris quasi mutis factis. Duplicarunt tamen unamquamque suo loco quatenus contacte due sonitum darent uberiolem.²

Nell'Anselmi ritroviamo il riferimento al raddoppiamento delle corde per aumentarne la sonorità («quatenus... sonitum darent uberiolem»), ma soprattutto la spiegazione del numero, che Anselmi fissa ad otto, delle corde sottoposte alla stessa tensione e – è sottinteso – materialmente identiche: «equaliter intente ut sonitum unum dent». Segue, poi, una spiegazione che il Gallico nel suo trattato sottace, perché dà per scontata o facilmente desumibile³. Anselmi, infatti, scrive che basterebbe una corda sola, se la pratica dello strumento avesse come obiettivo la produzione di un solo suono alla volta («pro tempore») per mezzo di una singola azione percussiva («plectro unico»), e non, invece, la produzione di intervalli armonici («pro modis cantilenarum»), determinando così la necessità di azionare la corda in più punti simultaneamente («pluribus plerumque partibus erat ferienda»)⁴.

Il progetto di clavicordo di Arnaut de Zwolle applica effettivamente le tangenti a nove (forse dieci) corde doppie, corrispondendo al principio, poi

as [it has], or that many and neither fewer nor more [than it has]. But since the instrument derives from the monochord, I think that it can be strung with as many strings as are desired. A. If it has more than one string, then it can no longer be called a monochord [...]. Se. It does not matter that there are many strings; the important thing is that, [whether] the strings of the instrument be few or many, you see [to it] that they all are in unison with each other - that is, [they all have] the same pitch, not one higher or lower than the other. [...] the division of the entire monochord is valid only on one string, and if there were more [strings] and [if these] were not of the same pitch, then the measurements would all be false on these strings and [this] would produce an untrue tuning. A. So it also suffices for a clavichord [to have] one single string. Se. No, you must of necessity have more than one, [b]ecause on one string alone no consonances can be made to sound *simul et semel*, that is, with each other at the same time, even though they can be heard well [when the pitches are sounded] one after another».

¹GEORG. ANS. II (in ANSELMI, *De musica* cit., p. 137).

²GEORG. ANS. II (ivi, p. 126).

³In realtà, come sembra evidente, la comprensione di questo passo del *Ritus canendi* dipende, per il lettore moderno, dal confronto con il *de musica* di Anselmi.

⁴Come osserva Stefano Mengozzi, l'esposizione dell'Anselmi non implica necessariamente l'applicazione del clavicordo alla musica polifonica, poiché in sede didattica le possibilità armoniche dello strumento potevano essere impiegate anche soltanto per illustrare in modo pratico e aurale la sonorità degli intervalli.

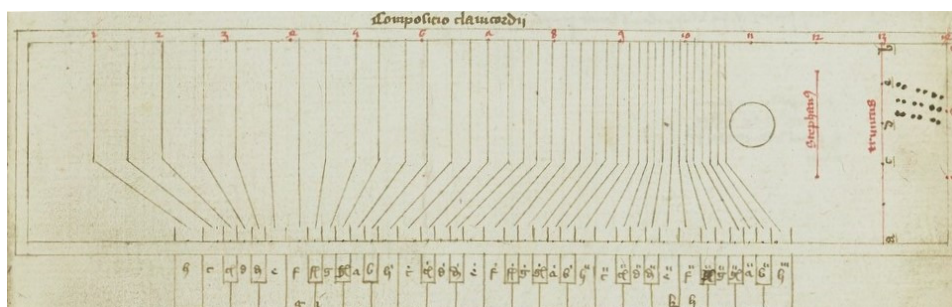


Figura 2.5: Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 7295, f. 129r. La «compositio clavicordi» di Arnaut de Zwolle rappresenta un valido termine di paragone per una ricostruzione attendibile del clavicordo del Gallico. Nel margine destro si osservano nove coppie di caviglie, cui corrispondevano le nove doppie corde sottoposte all'azione delle tangenti; tale caratteristica è da attribuirsi con certezza anche al clavicordo del Gallico. Rispetto a quest'ultimo, però, lo strumento di Arnaut ha una tastiera completamente differente: 37 tasti contro i 25 del Gallico, e un'estensione da h^1 a h^4 , ovvero si^1 - si^4 , mentre nel *Ritus canendi* i tasti bianchi procedono secondo il grande sistema perfetto greco da la^1 a la^3 .

espresso da Virdung, che stabilisce la possibilità di far insistere sulla medesima corda più tangenti, purché esse non siano in rapporto di consonanza e nella pratica non debbano, dunque, essere simultaneamente azionate¹. Arnaut colloca infatti tre o quattro tangenti per ciascuna delle nove corde, senza che si possano formare, se non con rare eccezioni, consonanze tra gli estremi di ogni serie: 1. $B-C-C\#-D$, 2. $Eb-E-F-F\#$, 3. $G-G\#-a$, etc. Nello schema delle tangenti, Arnaut indica trentaquattro note risultanti dalla combinazione delle serie diatonica e cromatica [figg. 2.5 e 2.6]. Su questo specifico aspetto, non considero invece del tutto realistica la testimonianza dell'Anselmi². La

¹Cfr. VIRDUNG, *Musica Getutscht* cit., p. 127: «Then too, each of most of the choirs has three keys that touch or strike it. Take great pains never to strike two [of these] at once, for they generally make a dissonance». Commenta il passo BRAUCHLI, *The clavichord* cit., p. 32. Si tratta del cosiddetto clavicordo 'legato', cui si riferisce anche FERRARI BARASSI, «Giovanni Maria Lanfranco» cit., p. 382: «Sorto verso la fine del '300, questo strumento, almeno nella versione più nota (ovvero nel clavicordo «legato») aveva molte meno corde che tasti, e le tangenti fissate alle estremità dei tasti supplivano alla funzione dell'unico ponticello mobile, che un tempo veniva spostato a volontà da una parte all'altra della corda; ora le tangenti, toccando le corde in punti strategici, vi producono contemporaneamente le divisioni corrispondenti ai vari suoni e l'impulso per la vibrazione. A generare il clavicordo partendo dal monocordo in epoca tardo-medievale concorsero da una parte l'aggiunta dei tasti, dall'altra quella di poche altre corde di pari intonazione, ciascuna delle quali raggiungibile da più tasti e tangenti, quindi in grado di produrre essa sola più suoni».

²Registro infatti che la tastiera dell'Anselmi comprende 29 tasti. Questi, se disposti sulle otto corde cui si riferisce esplicitamente il teorico parmigiano formerebbero gruppi di tre o quattro tangenti per corda; ma tali gruppi, appartenendo alla serie diatonica, comprenderebbero immancabilmente le consonanze di *semiditonus* e *ditonus*, contravvenendo a un principio essenziale del clavicordo 'legato'. Se, invece, lo strumento dell'Anselmi comprendeva anche le divisioni cromatiche, la sua tastiera correva su 49 tasti; ma questi suddivisi sulle otto corde avrebbero comunque generato, co-insistendo a gruppi di sei sulla stessa corda, le consonanze di *semiditonus*, *ditonus* e *diatessaron*.

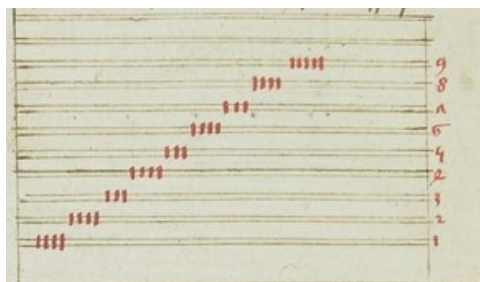


Figura 2.6: Ms. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 7295, f. 129v. Schema delle tangenti in Arnaut de Zwolle. Per ciascuna coppia di corde sono disposte tre o quattro (cinque nel caso della nona coppia) tangenti, in modo tale che sulla medesima coppia non possano insistere note tra loro consonanti. Tale schema è analogo alla descrizione verbale dell'Anselmi (che indica le coppie nel numero di otto).

serie diatonico-cromatica del Gallico è più contenuta, estendendosi su soli 25 gradi, da la^1 a la^3 ; se ipotizziamo che il clavicordo 'legato' del *Ritus canendi* seguisse il principio di Virdung e assomigliasse, per fattura, al progetto di Arnaut, è verisimile che organizzasse le sue 25 tangenti in gruppi di tre (e in un solo caso di quattro) per ciascuna corda, e che questi gruppi fossero nel numero, plausibile, di otto. Ecco uno schema dell'ipotetica accordatura del clavicordo di Giovanni Gallico¹:

la	sib	si	do	reb	re	mib	mi	fa	solb	sol	lab	la	sib	si	do	reb	re	mib	mi	fa	solb	sol	lab	la
1				2			3			4			5			6			7			8		

Attingendo da altre fonti – Anselmi, Arnaut, Virdung – è dunque possibile colmare le lacune lasciate dal discorso di Giovanni Gallico. Benché ellittico, il dettato del *Ritus canendi* non è mai però erroneo, e ciò induce a pensare che l'autore avesse un'idea esatta del funzionamento di un clavicordo, perché ne possedeva uno o lo aveva potuto esaminare con cura. L'impressione che il Gallico avesse sviluppato delle competenze, anche soltanto basilari, nel campo della costruzione degli strumenti è confermata dall'ultimo paragrafo del sesto capitolo, dove si accompagna il lettore nella scelta del legno e nel processo di fabbricazione del *monocordum*. Il Gallico consiglia di selezionare e tagliare in un giorno di luna crescente un legno duro e secco, che manifesti naturalmente la qualità della risonanza; non però dal tronco di una pianta morta, cresciuta all'umidità o all'ombra, ma da quello di una ancora verde ed esposta ai raggi del sole. La cassa di risonanza («capsella»²) deve avere le giuste dimensioni, che però il Gallico non esplicita. Per analogia con le

¹Nello schema tutti i gradi cromatici appartengono alla serie per *b* molle; si tratta di una particolarità della *mensura monochordi* di Giovanni Gallico sulla quale tornerò in seguito.

²In Giorgio Anselmi è *capsula*: «Composita siquidem capsula quantitatis optate tanta tamen ut in eius longitudine cadant capita tactuum, debite quantitatis aperta superficie quanta digitus comprimens vicinum tactum non comprimat neque ample, ut cum celeritate ab uno ad alterum pro necessitate cantilene percurrendum fuerit, presto citharizantis manus adsit pro temporis mensura».

misure del clavicordo di Arnaut de Zwolle, anch'esse frutto di un calcolo ipotetico ma fondato, essa doveva essere lunga sicuramente meno di un metro (mm 848 o 804 è la misura del progetto transalpino, che accoglieva più tasti, però, rispetto allo strumento del *Ritus canendi*)¹, larga circa un quinto della lunghezza (3/14 secondo il dettato di Arnaut, 1/5 secondo l'Anonimo del ms. Genève, Bibliothèque de Genève, lat. 80²) e alta, infine, la metà della profondità. Quanto alla materia delle corde, il Gallico non si esprime. Proseguendo dunque in un approccio comparativo, ci soccorre la voce enciclopedica di Paulus Paulirinus da Praga³, che nel suo *Liber viginti artium*, composto tra 1459 e il 1463, ovvero negli stessi anni del *Ritus canendi*, distingue con precisione il «monocordum», lo strumento dotato di una sola corda in materiale organico («unicam cordam nervalem»), dal «clavicordum»,

instrumentum oblongum in modum cistule, habens cordas metal-
linas geminatas et claves abante, quorum quidam ostendunt tonos,
quidam semitonia, sed breviores clavos [*sic*] ostendunt *b molles*.⁴

Il Virdung, invece, specifica addirittura le diverse leghe metalliche per le corde di diverse ottave⁵. Si dà, dunque, la possibilità che anche il clavicordo del Gallico, contemporaneo a quello del Paulirinus e somigliante, nelle sue linee essenziali, a quello del Virdung, e come quelli caratterizzato dalla doppia accordatura, presentasse corde di materiale metallico.

Al termine di questo denso capitolo, il Gallico richiama il lettore all'elemento più importante della didattica del monocordo, che non è la costruzione dello strumento, bensì l'applicazione sulle corde («cordas [...] per partes divisas», non sulla singola corda) dei rapporti matematici che esprimono gli intervalli musicali:

Quæ dum cuncta sic observaveris, nihil perfecisti: nihil habes, nisi
cordas iustissime per partes divisas, arithmetica dictante, iudices ea-
rumve claviculas æquissime suis in locis disponendo colloces. (I, II 6,
1f)

Proprio a partire dall'insistenza del Gallico sul principio aritmetico meglio si spiega la parziale stilizzazione e semplificazione del clavicordo nel capitolo seguente, tale da ingenerare nuovamente confusione tra il modello

¹Il certosino Heinrich Eger von Kalkar parla invece della misura di cinque piedi: «Accipe igitur regulam ligneam ad modum lineae scriptorum ad minus quinque pedum, super quam trahas de incausto vel rubrica lineam rectam in longum ponens in capite ejus versus sinistrum pro *gamma-ut* tale signum *Γ* vel *G-grossum*», in HÜSCHEN, *Das Cantuagium* cit., p. 36.

²In proposito rimando ancora a BRAUCHLI, *The clavichord* cit., p. 39.

³Per la figura del Paulirinus si consideri almeno MONDINO, *Il clavicordo* cit., p. 33-37.

⁴In JOSEF REISS, «Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 7 (1924-1925), p. 261-264, p. 262.

⁵Cfr. VIRDUNG, *Musica Getuscht* cit., p. 127: «Because by nature the brass strings sound full and the iron ones thin, and since [clavichords] are now made to have as many as four octaves and even more, therefore the lower choirs are strung with brass strings and the upper ones with iron strings».

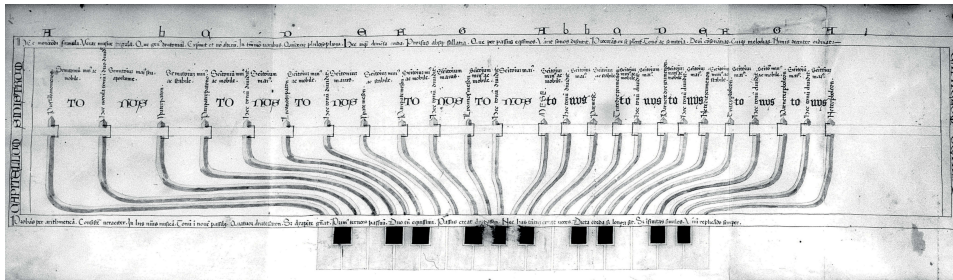


Figura 2.7: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 15r.



Figura 2.8: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 15r (dettaglio)

policorde e il *keyed monochord*. In realtà, come risulta sin dall'esordio del primo paragrafo di I, II 7, il Gallico ha abbandonato la mera dimensione materiale dello strumento per rivolgersi alla sua rappresentazione schematica. Come risulterà dall'analisi che segue, questa sola, seconda, descrizione del 'monocordo' si attaglia esattamente alla figura trasmessa dal ms. Additional 22315, a dimostrazione innanzitutto della qualità e verosimiglianza di questa copia appartenuta al Burzio rispetto al perduto originale¹ e, in seconda battuta, ma non meno importante, della stretta correlazione tra testo e immagine nel *Ritus canendi*. Ecco, dunque, il primo passaggio del settimo capitolo, intitolato «de dimensione monocordi per genus dyatonicum»:

Age nunc, o lector, fac tibi figuram huic de quo loquor instrumento simillimam, cinque duas per longum obduxeris lineas, a capitello sinistro videlicet ad capitellum seu, ut quidam aiunt, ad scabellum dextrum, finge quod sit monocordum proprium, in quo saltem quindecim vis creare voces philosophorum. (I, II 7, 1)

È dunque questo monocordo 'figurato' («fac tibi figuram», «finge quod sit monocordum proprium», e altrove «si verum esset monocordum», etc.) lo stesso che troviamo nella rappresentazione del f. 15 dell'Additional 22315, dove si mescolano elementi che pertengono alla realtà fisica dello strumento, ovvero al clavicordo evocato nel capitolo precedente, ad altri che invece attingono dalla teoria classica del monocordo. Realistici sono i riferimenti ai *capitella* nei margini sinistro e destro e, soprattutto, la tastiera [figg. 2.7, 2.8] con la sua alternanza di tasti bianchi e neri. La differenza di materiale tra i tasti della serie diatonica e quelli del serie cromatica non è esplicitata nel *Ritus*

¹Cfr. *Nuovi elementi sulla tradizione testuale del Ritus canendi*, § *Rapporti tra i testimoni*, par. *Omissioni e lacune in H*.

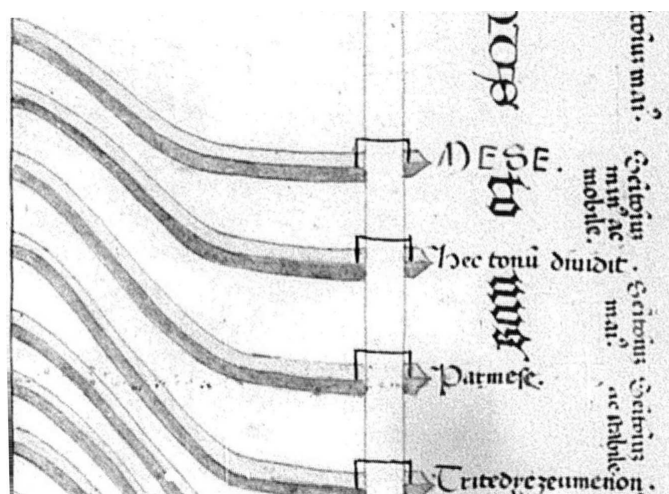


Figura 2.9: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 15r. L'immagine è ruotata di novanta gradi rispetto all'originale per evidenziare la nomenclatura greca giustapposta dal Gallico alla raffigurazione della meccanica del clavicordo.

canendi, ma è chiaramente espressa nel *Florum libellus* del Burzio, che descrive le *claviculae fictae* come «infecto ligno seu nigro constituta»¹. Molto dettagliata è anche la rappresentazione della meccanica: il bilanciere si snoda dal tasto fin sotto una coppia di corde perfettamente parallele e della stessa lunghezza (e che dunque si possono facilmente immaginare accordate all'unisono secondo il criterio esplicitato dall'Anselmi); l'angolazione assunta dal bilanciere nei tasti all'estremità della tastiera si fa assai acuta per sottoporre nel modo corretto, cioè perfettamente perpendicolare, la tangente alla doppia corda²; infine, come già osservato da Brauchli³, la tangente metallica è in forma di 'graffetta', in modo da percuotere entrambe le corde contemporaneamente e aumentare l'intensità del suono emesso [fig. 2.9].

La figura del ms. Additional, d'altro canto, non presenta alcuni altri elementi dello strumento 'reale', come le caviglie e le molteplici corde doppie, oltre al foro della cassa di risonanza. E converso, è arricchita da un gran numero di didascalie, che compongono, considerate nel loro insieme, un'etichettatura stratificata e complessa. Per prima cosa, come in tutte le

¹III, XXI 145 (in PIRANI, *Il Florum libellus* cit., p. 288). Anche nelle figure del Virdung le due serie si distinguono per il diverso colore.

²L'estrema angolazione dei bilancieri nella parte grave e acuta della tastiera era determinata dall'accordatura all'unisono delle corde e limitava di fatto l'estensione della tastiera del clavicordo. Per ovviare a tale difficoltà, furono introdotte nuove accordature, non più all'unisono, ma calibrate in modo da avvicinare le tangenti dei suoni estremi al centro dello strumento. Ramis de Pareja (I, I, VI) fa menzione di questi nuovi strumenti dall'accordatura differenziata: «Sunt etiam chordae diversae et in longitudine et in grossitie, ut in cithara et lyra, polychordo, clavicordo, clavicimbalo, psalterio et in aliis pluribus instrumentis, quibus a posteritate nova sunt imposita vocabula», leggo da FOSE, *The Musica Practica of Bartolomeo Ramos de Pareia* cit., p. 226. Vedi anche BRAUCHLI, *The clavichord* cit., p. 34.

³Cfr. ivi, p. 42.

figure e i grafici che accompagnano il testo del *Ritus canendi*, anche questa raffigurazione è incorniciata da una didascalia in versi:

Haec monocordi formula
verax musicae regula,
quae genus dyatonicum
exprimit et non alterum
in tantummodo vocibus
quindecim phylosophorum.

Haec, inquam, divisa corda
prorsus absque fallacia,
quae per passus aequissimos
varie sonos discutit
procreans ex se pulchriter
tonos ac semitonia,
deinde consonantias;
(et quascunque) melodias
nimis decenter ordinat.

Probans per arithmeticam
consistere veraciter
in his numeris musicam,
tonum in novem passibus,
quattuor dyatessaron,
sed dyapente generat
primus ternorum passuum,
duo tamen aequissimi
passus crea(n)t dyapason.

Nec has tantum creat voces
dicta corda si longa sit,
sed infinitas similes
unum replicando semper.

Queste strofe riassumono alcune caratteristiche essenziali dello strumento 'sperimentale' descritto in figura. Innanzitutto, ancora una volta, la sua natura diagrammatica, insita nel termine «formula», che ne fa di conseguenza «regula», ossia riferimento teorico universalmente valido e applicabile a differenza di uno strumento fisico, che è soggetto a deterioramento, condizioni ambientali, difetti della manifattura, etc. Esplicitano poi l'estensione di questo strumento, limitata alle quindici note del sistema perfetto greco («in... vocibus | quindecim phylosophorum»), una tastiera significativamente ridotta rispetto a quella dei clavicordi storici, ma sufficiente, anzi esatta, per descrivere la scala musicale di riferimento scelta dal Gallico, quella greca appunto. La seconda e la terza strofa riassumono sinteticamente il procedimento della divisione del monocordo, per mezzo del quale si ottengono tutti i gradi del sistema scalare. Il Gallico sottolinea in particolare la dipendenza

di tale divisione dall'esattezza del calcolo proporzionale, che è alla radice della concezione pitagorica della musica («*Probans per arithmeticam | consistere... | in his numeris musicam*»). Infine, esplicita ancor più chiaramente la differenza tra lo strumento fisico (del clavicordo) e quello concettuale (del monocordo 'sperimentale'), affermando come su quest'ultimo sia possibile generare un'infinita serie di suoni, grazie alla sua natura meramente matematico-speculativa.

Gli elementi racchiusi dalla didascalia in cornice si rispecchiano con puntualità nelle etichette che sovrastano la meccanica dello strumento [fig. 2.9]. Ciascun tasto è accompagnato dal nome della nota corrispondente del sistema perfetto greco, dalla *proslambanomenos* alla *nete hyperbolaion*. I tasti che individuano le divisioni cromatiche della corda, invece, presentano l'annotazione, spesso abbreviata, «*haec vocula tonum in duo dividit*»¹. Gli intervalli costitutivi minimi (tono e semitono, minore o maggiore) sono annotati nel margine superiore in due serie: la prima, di modulo più grande, si applica al solo genere diatonico e segnala l'alternanza di toni e semitoni; la seconda, in una scrittura più piccola, rileva l'ordine e la reciproca congiunzione dei semitoni minori e maggiori nell'ambito del genere cromatico. Come ha notato Ferrari Barassi, la divisione cromatica della corda in Gallico prevede l'individuazione della sola serie bemollizzata, che in ciascun tono 'diviso' antepone il semitono minore al maggiore².

Dimensio monochordi

Stabilita la differenza tra lo strumento materiale e quello sperimentale o concettuale, la divisione («*dimensio*») del monocordo, l'operazione pratico-geometrica con la quale si individua la lunghezza relativa del segmento di corda corrispondente a ciascun suono della scala, occupa ben quattro capitoli (7-10) del secondo libro del *Ritus canendi*. Come già accennato, ciò che caratterizza il monocordo del Gallico è la determinazione sulla corda, oltre che della serie diatonica, dei soli suoni cromatici bemollizzati, in virtù del principio – non per tutti i musicografi valido e operante – che il tono deve necessariamente distinguere al proprio interno un semitono minore e un semitono maggiore, ma sempre ponendo il minore nella posizione inferiore.

Per prima cosa il Gallico fissa il termine estremo sinistro, quella «*prima vox*» che corrisponde alla greca *proslambanomenos*. I gradi del monocordo sono dunque individuati da una duplice etichettatura, una meramente d'uso, utile a muoversi rapidamente sulla linea/corda dello strumento (*prima vox*, *secunda vox*, etc.), e l'altra, propriamente musicale, della notazione greca. La doppia nomenclatura non inficia però la chiarezza del dettato, per il

¹In proposito, si nota a margine che la scelta di *vocula* per esprimere la nota cromatica dalla *vox*, la nota diatonica, rivela il grado di subordinazione della prima rispetto alla seconda.

²FERRARI BARASSI, «Giovanni Maria Lanfranco» cit., p. 398-400.

quale il Gallico ricorre a uno stile piano e formulare, elencando le operazioni geometriche e manuali per ottenere ciascuna divisione della corda:

- (1) In hac autem voce prima constituta [*scil.* proslambanomenos]
(2) pone sextum sive compassum totamque cordam illam in novem passus æquissimos metire; quibus in dextero scabello completis, (3) ubi primus finitus est, (4) secunda clavicula tangat. (5) Hæc vox *ypateypaton* erit (6) et tonus inter has duas voces in vero monocordo resonat infallanter... (I, II 7, 3)

L'autore accompagna il lettore, compasso alla mano, nel dispiegamento delle operazioni di calcolo. Ogni paragrafo presenta la medesima forma espositiva, articolandosi in due periodi. Nel primo si esplicitano i passaggi pratici: la determinazione (1) del grado di partenza (*In hac... voce prima/A voce secunda/etc.*) e (2) del numero delle parti uguali in cui si divide la corda (*pone sextum... totamque cordam... in novem passus æquissimos metire/si totam in octo passibus divideris cordam/etc.*); (3) l'individuazione della parte aliquota (*ubi primus passus finitus/ubicunque primus passus fixerit pedem/etc.*) e (4) la fissazione del nuovo grado (*secunda clavicula tangat/ibi quintam et tu fige claviculam/etc.*). Il secondo periodo del paragrafo dichiara (5) il nome greco della nota e (6) la distanza intervallare tra la nota in oggetto, quella a partire dalla quale è stata generata, e la sua prossima¹.

Per prima cosa, il Gallico determina il secondo grado: per farlo, come risulta anche dall'esempio, divide, muovendosi da sinistra a destra, la totalità della corda in nove parti; fissa quindi la seconda «clavicula» nel termine destro del primo «passus», altrimenti detto, divide la lunghezza della corda che esprime la *proslambanomenos* per il rapporto di $\frac{9}{8}$ (ossia $x \cdot \frac{8}{9}$), il rapporto *epogdous* che produce l'intervallo di tono all'acuto². Di qui non passa subito

¹La *vox secunda* non distingue, evidentemente tra la nota dalla quale è stata generata e la sua prossima, verso sinistra, poiché queste coincidono nella *vox prima*. Si consideri pertanto l'esempio della *vox sexta* in I, II 7, 8: «Hæc erit sexta vox, quæ *parypatemeson* dicitur, ad prædictam vocem terciam reddens dyatessaron et ad quintam sibi proximam minus semitonium».

²Dividere la lunghezza della corda per rapporti molteplici e superparticolari produce suoni più acuti, perché espressi da segmenti di corda più corti; al contrario, dividere la stessa lunghezza per rapporti sub-molteplici e sub-superparticolari produce suoni più gravi, perché corrispondenti a sezioni più lunghe della corda. A questo principio, e alla maggiore gravità della *proslambanomenos* rispetto alla *hypate hypaton*, il Gallico dedica un'incisiva annotazione in I, II 7, 3a-b: «Quis, oro, nesciat omne quod continet esse maius eo quod continere videtur? Hinc est quod corda longior, hoc est novem passuum, gravior apparet atque graviorem emittit sonum, sequens vero, quia brevior, id est octo passuum, subtiliorem ac magis acutum. Quanquam enim Aristoxenus philosophus, teste Boetio [cfr. *mus.* V, IV], gravitatis ac acuminis differentiam in qualitate putaret, nihilominus Pythagorici totam hanc esse rationem in quantitate iudicarunt, naturæ videlicet imitatores ac veri contemplatores. Aiebant enim «spissiora ac subtiliora corpora» sicut scribit Boetius [*ibidem*] «acumen, rariora et vastiora edere gravitatem». Videmus etiam, si quid relaxatur in musicis, quasi fiat rarius atque crassius, gravem emittit sonum; quod si tensum fuerit, subtiliorem, velut spissius ac subtilius, tenuatum».

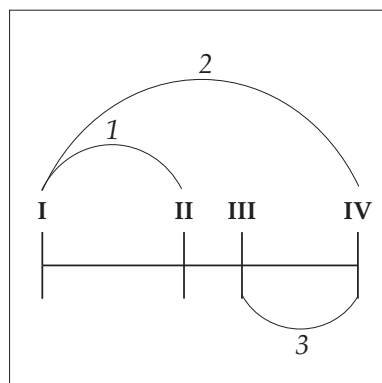


Figura 2.10: Determinazione del primo semitono fisso o naturale.

alla fissazione del terzo grado, individua invece il quarto, dividendo l'intera corda secondo il rapporto di $\frac{4}{3}$ (ossia $y \cdot \frac{3}{4}$), il rapporto epitrito che genera la consonanza *diatessaron*. Soltanto dalla *quarta vox* è infatti possibile, dividendo il segmento di corda rimanente in otto parti e, rivolto il compasso verso sinistra («si... sextum versus levam retorseris»), individuando un'ottava parte in più, ottenere il terzo grado, ovvero moltiplicando il segmento di corda relativo al quarto grado per il rapporto di $\frac{9}{8}$, corrispondente a un movimento di tono verso il grave (ossia $z \cdot \frac{9}{8}$). Questa soluzione si rende necessaria per il fatto che «Certus... nullum per se creari posse maius aut minus semitonium»¹, ossia per l'impossibilità pratica di dividere la corda secondo la proporzione del semitono minore, $\frac{256}{243}$, così come secondo quella del maggiore, $\frac{2187}{2048}$. Il semitono che si identifica per differenza tra il terzo e il secondo grado è il primo semitono della scala, che il Gallico definisce 'naturale' o 'fisso' (*siḡ-do* in questo caso, altrove *mi-fa*), così definito per opposizione al semitono 'mobile' (quello tra *la* e *sib*, e tutti gli intervalli cromatici della *musica ficta*). Nel sistema di corrispondenze usato dal Gallico i primi quattro gradi sin qui determinati sono le note *la siḡ do* e *re*. Una sintesi grafica del processo seguito dall'autore è offerta in fig. 2.10.

In seguito, il Gallico individua il quinto grado dividendo la corda intera per il rapporto di *emiolia*, $\frac{3}{2}$, che produce la consonanza *diapente*. Sesto e settimo sono ottenuti in modo analogo, cioè dividendo per un rapporto epitrito, $\frac{4}{3}$, i segmenti di corda del terzo e quarto grado, rispettivamente. Infine, l'ottavo grado si dà nel modo più semplice, individuando la metà esatta dell'intera corda secondo il rapporto doppio, $\frac{2}{1}$, della consonanza *diapason*. Si ottiene così il monocordo diviso della figura 2.11.

Il capitolo 8 sviluppa il tema dell'equisonanza della *diapason*, ricorrendo alle opportune citazioni dalla *Musica* boeziana. Tali riferimenti sono funzio-

¹In seguito, in I, II 7, 6, specifica ancor meglio: «Sic sic omne semitonium minus aut maius, mobile vel fixum, quia nullatenus, ut dixi, cordam æque partiri valet, sic, inquam, per quosdam circuitus integrorum motuum musicorum generari necesse est».

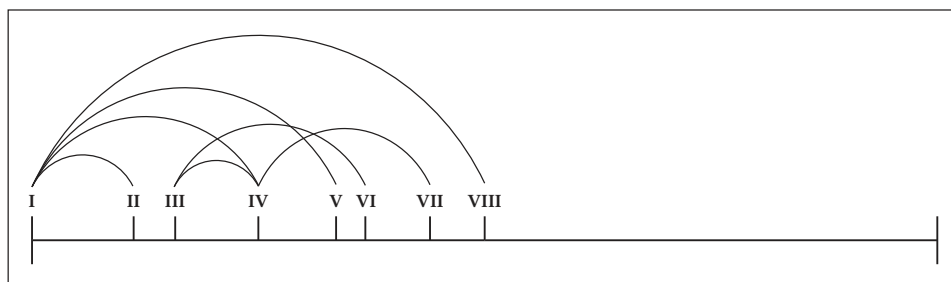


Figura 2.11: Prima *diapason* del monocordo diatonico

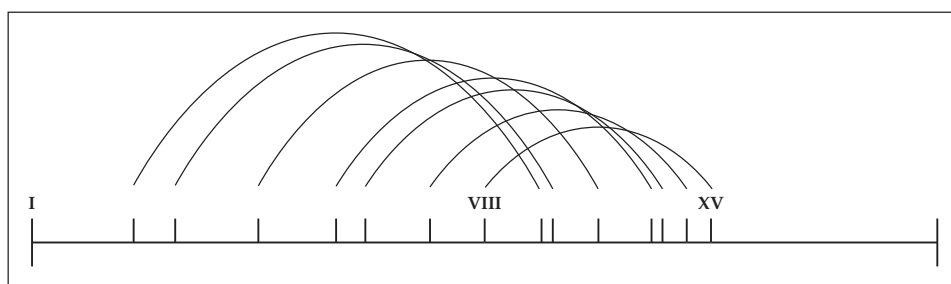


Figura 2.12: Seconda *diapason* del monocordo diatonico

nali a introdurre una seconda fase della *dimensio monochordi*, nella quale si fissano i gradi della seconda *diapason* del sistema perfetto greco. Il procedimento è semplice e intuitivo, e consiste nella divisione di ciascun segmento di corda determinato nella fase precedente secondo il rapporto doppio, ottenendo così i rispettivi suoni nella nuova, più acuta, *diapason*. Il Gallico è consapevole che questo, benché semplice e immediato, non sia il solo modo di procedere:

Licet enim id variis fieri soleat modis, hæc nihilominus potior est monochordi dimensio, ut primum octo soni formentur, dein fiat per dyapason infinita, si necesse sit, processio. (I, II 8, 1d)

Data la ripetitività del processo, basti qui rimandare alla fig. 2.12.

La divisione del monocordo per ottenere i gradi cromatici della *musica ficta* (capp. 9-10) è introdotta dalla spiegazione circa l'indivisibilità del tono in due parti uguali; per questa il Gallico ricorre alla dimostrazione fornita da Boezio in *mus.* III, XVI. Il filosofo invita a moltiplicare per due i termini del rapporto *epogdous* $\frac{9}{8}$, al fine di individuare il termine medio aritmetico 17; esso però non rappresenta anche il medio geometrico, poiché la differenza tra il termine minore e il medio è superiore a quella tra il termine medio e il maggiore: $\frac{1}{16} > \frac{1}{17}$ ¹.

¹I, II 9, 1c: «Si nanque decem et septem proprium essent inter sexdecim ac decem et octo medium, ea parte quidem qua minor numerus superatur a medio, medius superaretur etiam

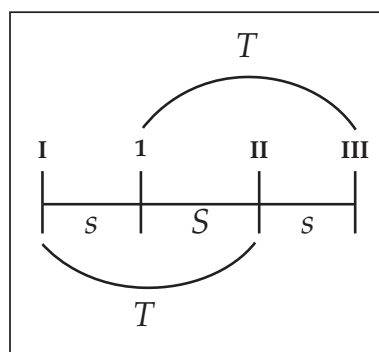


Figura 2.13: Determinazione del primo semitono mobile

Ribadito questo principio essenziale dell'armonica pitagorica, il Gallico procede nella determinazione della prima 'divisione del tono'. L'operazione prende avvio dal terzo grado (*do*); presa in considerazione la porzione di corda che corre tra questo grado e il capitello destro, la si divide in otto parti; quindi, rivolgendo il compasso verso il capitello sinistro, si misura un nono passo («quo facto mox ad eandem in qua coepisti revertere vocem, ibique fixum rursus compassum retorque versus manum sinistram»). Si descrive così il movimento di tono verso il grave¹. Sul termine sinistro di questo movimento cade la «clavicula» del primo tono diviso, come illustrato in fig. 2.13. Nota conseguentemente il Gallico che il nuovo grado (*sib*) seziona l'intervallo di tono precedentemente individuato tra il primo e il secondo grado (*la* e *si*), distinguendo un semitono maggiore (*l'apotome*, «per se discors et ad nihil aptum») e un semitono minore (il *diesis*, «musicę decus ac suavissimum»).

Il cap. 10, significativamente intitolato «Omnes monocordi tonos dividere necessarium per minus scilicet ac maius semitonium», concerne la qualità specifica e propria della *dimensio* del Gallico, ovvero la distinzione, nella serie cromatica, dei soli gradi bemollizzati – le «claviculæ, quas alii 'fictas' et alii vulgo 'b mollia' nominant, nonnulli tamen verius ac magis proprie

a decem et octo. Nunc autem ab ipso septimodecimo numero superantur sexdecim una sextadecima, decimusseptimus autem una decimaseptima superatur ab octavodecimo; qua quippe consequentia, maius semitonium erit inter decem et septem et sexdecim, minus autem ab eodem decimoseptimo in decem et octo. Maior pars est etenim una sextadecima quam una decimaseptima, licet hæc sit numerosior quam illa. Constat igitur ex hoc tonum æqualiter non posse dividi; quod sic in monocordo poterit optime probari». Ignora dunque, il Gallico come anche Boezio, la possibilità della dimostrazione geometrica riassunta dalla formula $\sqrt{9 \cdot 8}$. Preciso a margine che la dimostrazione 'boeziana' va propriamente riferita alla fonte nicomachea, e che la terna 16-17-18 per illustrare l'indivisibilità del tono in due parti uguali ha una lunga storia, ora presentata da CALEB MUTCH, «Mathematical approaches to defining the semitone in antiquity», *Journal of Mathematics and Music*, 14, 3 (2020), p. 1-15.

¹Ovvero la moltiplicazione della sezione di corda che esprime il terzo grado per il rapporto *epogdous* $\frac{9}{8}$.

‘semitonia’ dicunt»¹. Prima di entrare nel merito della questione, si rileva un’osservazione singolare dell’autore, una riflessione non altrove riscontrata nella letteratura teorica pertinente: il Gallico si domanda, retoricamente, perché i filosofi greci non avessero introdotto tutte le divisioni cromatiche nel loro sistema perfetto. E così si risponde:

foret siquidem id nimis intricatum atque superfluum, praesertim cum homo vocem vivam habeat, liberam et expeditam, sitque sibi perfacile quencunque voluerit dividere tonum. (I, II 10, 1b)

I filosofi, prosegue, non avrebbero segnalato e fissato sulla scala neppure la stessa *trite synemmenon*, se non si fosse dimostrata assolutamente necessaria per evitare il tritono tra *parhypate meson* e *paramese*. Ma ciò che più risalta nel discorso del Gallico è il riconoscimento della flessibilità della voce umana “viva, libera e diretta”, un’affermazione che pare oltrepassare i confini di una teoria musicale sempre intesa, da parte del vallone, in termini rigorosamente pitagorici e matematici, e contattare fugacemente la dimensione performativa, dove l’esatta conformità alle proporzioni matematiche è irrealizzabile e la percezione esterna e il senso interno dell’altezza sonora acquistano assoluta centralità.

Di seguito il Gallico muove al nucleo dell’argomentazione circa la peculiare conformazione della serie cromatica. Ammette innanzitutto che l’ordine dei due semitoni nella divisione del tono dipende in prima battuta dal monocordista:

Verum quærat ad hæc lector providus quæ praeire debeant in hac toni divisione semitonia quæve subsequi, maiora videlicet an minora; hoc enim in arbitrio dividentis est. Tonus nanque sicuti per maius et minus, ita per minus et maius dividi potest. (I, II 10, 1c)

In realtà ci sono valide ragioni, sostiene il Gallico, per preferire una conformazione del complesso semitono minore-maggiore (o maggiore-minore) rispetto all’altra, anzi, per individuare una delle due come opportuna e necessaria. Tale conformazione è, evidentemente, quella in cui «minus praeceat, hoc est versus manum sinistram locum occupet, maius autem versus dexteram decontra mansionem habeat»; e per tre motivi:

(1) Utque primum de tritono sumam argumentum: si sit a corda mese in *trytesynemmenon* apothome maiusve semitonium, nunquid errore primo peior erit novissimus? Plus profecto dissonat apothome cum duobus tonis ultra modum, quam tres integros successive modulari tonos. (I, II 10, 1e)

In I, I 8 il Gallico ha già motivato la costituzione del tetracordo *synemmenon* nel sistema perfetto greco quale strumento per evitare, quando assolutamente necessario, l’occorrenza del tritono che si forma naturalmente tra *parhypate*

¹I, II 10 1a.

meson e *paramese*, corrispondente nel sistema latino e poi moderno ai gradi *fa-si*♯. L'introduzione della *trite synemmenon* distante un semitono minore dalla *mese* permette di correggere il tritono in una *diatessaron* consonante. Qualora invece la divisione del tono in semitoni anteponesse il maggiore al minore [fig. 2.14], allora si verrebbe a creare un intervallo superiore alla *diatessaron* regolare di due toni e un semitono minore, formato da due toni e un semitono maggiore; un intervallo ancor più dissonante del tritono e dunque «error novissimus» ed «errore primo peior».

(2) Præterea si semitonium minus, ut dictum est, non præcederet, certe tetracordum synemmenon aut omnino non esset, aut a discordia pessima (quod non erat tolerandum) inchoaret. Currere siquidem ut alia tetracorda per minus semitonium, tonum et tonum illud oportebat, sicut et currit quam decenter. (I, II 10, 1f)

Questo secondo punto è quasi auto-evidente. A prescindere dalla sua collocazione, la struttura interna del tetracordo *synemmenon* è identica a quella degli altri quattro tetracordi, e prevede una progressione ascendente semitono minore-tono-tono (in antichità, in realtà, discendente tono-tono-semitono minore).

(3) Postremo quis non videt, si sic fiat, ubicunque minus est semitonium naturaliter, ibi duo succedere sibi minora semitonia, quæ non modo difficillima sunt ad enuntiandum, sed etiam integrum simul iuncta, quod peius est, reddere nequeunt tonum? (I, II 10, 1g)

Poiché il suo rilievo potrebbe non risultare palese al lettore, il Gallico procede con l'ausilio di un esempio sul monocordo, nel quale misura a partire dal secondo grado (*si*♯) un tono intero verso il capitello destro, ottenendo così una divisione del tono tra terzo e quarto grado tale che il semitono maggiore si trova nella parte inferiore e il minore in quella superiore; il nuovo grado sarebbe, è evidente, un *do*♯. Proseguendo allo stesso modo si ottiene una serie cromatica diesizzata. Ora, però, quando quest'ultima raggiunge i gradi *la*♯ e *re*♯, allora vengono a susseguirsi immediatamente due semitoni minori, il primo cromatico e mobile, *la*♯-*si*♯ o *re*♯-*mi*, il secondo fisso o naturale, *si*♯-*do* o *mi*-*fa*, come in fig. 2.15. Il Gallico quindi prosegue con un'interessante distinzione:

Quod licet incomodum certis in locis occurrat nec sit evadendi modus; ubi tamen crebro tonum redintegrare nos oportet ob tritoni duriciam aut alia de causa divisum, non est aliquo pacto seu respectu tolerandum. (I, II 10 1i)

Ammette, cioè, che la diesizzazione dei gradi non soltanto può verificarsi, ma che è opportuna in determinate condizioni; e converso, che quando si tratti di temperare il tritono è necessario introdurre il semitono minore della serie bemollizzata. Due le osservazioni in merito a questa duplice affermazione del Gallico. La prima è che l'alterazione col diesis è obbligatoria – verità

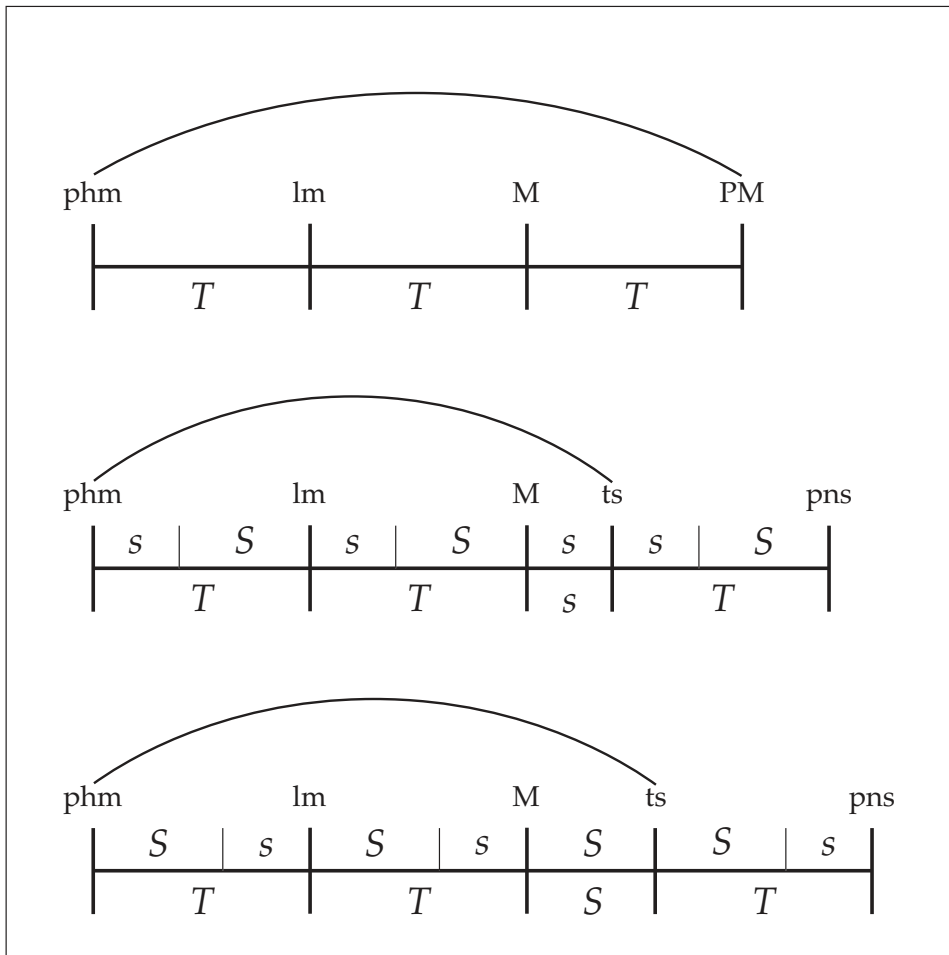


Figura 2.14: Il primo segmento mostra l'ordine naturale dei gradi dalla *parhypate meson* (phm) alla *paramese* (PM), che genera un tritono. Il secondo illustra la soluzione adottata dal sistema greco, che introduce il tetracordo *synemmenon* innestandolo sulla divisione del tono tra *mese* (M) e *paramese* e introducendo la *trite synemmenon* (ts). Il terzo, infine, mostra l'intervallo eccedente della *diatessaron* che si proporrebbe qualora la divisione del tono tra *mese* e *paramese* anteponesse il semitono maggiore al minore.

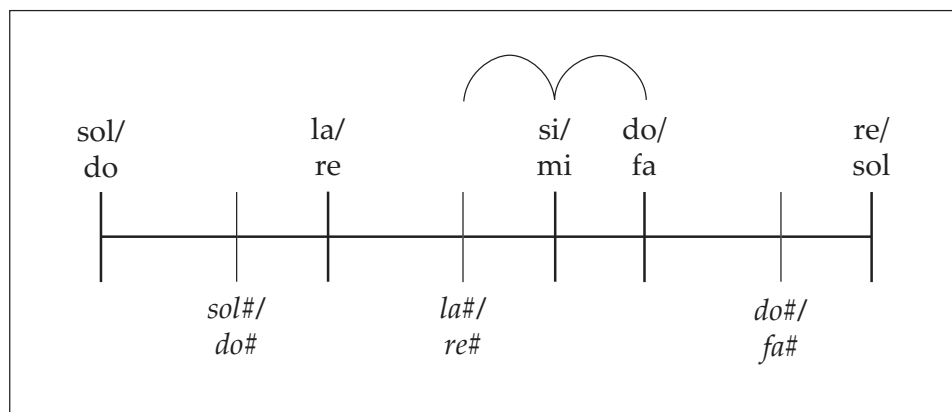


Figura 2.15: Segmento della serie cromatica diesizzata

che in sede di *dimensio monochordi* l'autore non esplicita – nel contrappunto, quando le consonanze imperfette di *ditonus* e *tonus-cum-diapente* (*dissonantiae compassibiles* nel lessico del Gallico) muovono in direzione delle rispettive consonanze perfette di *diapente* e *diapason*. In secondo luogo, che la serie cromatica diesizzata non è accolta nella divisione del monocordo perché in contrasto con il sistema perfetto greco. Questo secondo punto è di particolare rilevanza, perché riflette l'importanza e la normatività assegnata dal Gallico alla scala greca. L'autore ha ricordato come la *trite synemmenon* sia stata introdotta dai musicografi greci per ovviare al tritono tra *parhypate meson* e *paramese*, e che tale grado aggiunto si innesta necessariamente a un semitono minore di distanza rispetto alla *mese*. Di qui il Gallico sembra inferire che, se anche in sede pratico-performativa e contrappuntistica il tritono può essere temperato (nel senso della trasformazione in *diatessaron perfecta*) diesizzando la nota inferiore, a rigore nel canto piano, dato che la prima chiave dotata storicamente di una tale funzione, la *trite synemmenon*, appartiene alla serie bemollizzata, è fatto conseguentemente obbligo di temperare qualsiasi altro intervallo ricorrendo a questa, e non all'altra, serie.

Stabilito il principio della divisione dei toni, il Gallico procede individuando i gradi intermedi bemollizzati sul monocordo¹. Per prima cosa ottiene il *mib* («*tercius tonus divisus*») partendo dal *sib* già determinato in precedenza e dividendo il segmento di corda per $\frac{4}{3}$. Operando nello stesso modo ma a partire da *mib*, ottiene *lab* («*quintus tonus divisus*»). Inverte quindi la direzione del procedimento, e moltiplicando il segmento di corda relativo al *lab* per il rapporto di *diapente* $\frac{3}{2}$, identifica il *reb* («*secundus tonus divisus*»). Cambia poi direzione ancora una volta e divide la corda per $\frac{4}{3}$ a partire da *reb* colloca la chiave di *solb* («*quartus tonus divisus*»), per ottenere, infine, mediante la divisione in due metà esatte della corda di *sib* il «*sextus tonus*

¹A partire da I, II 10, 2.

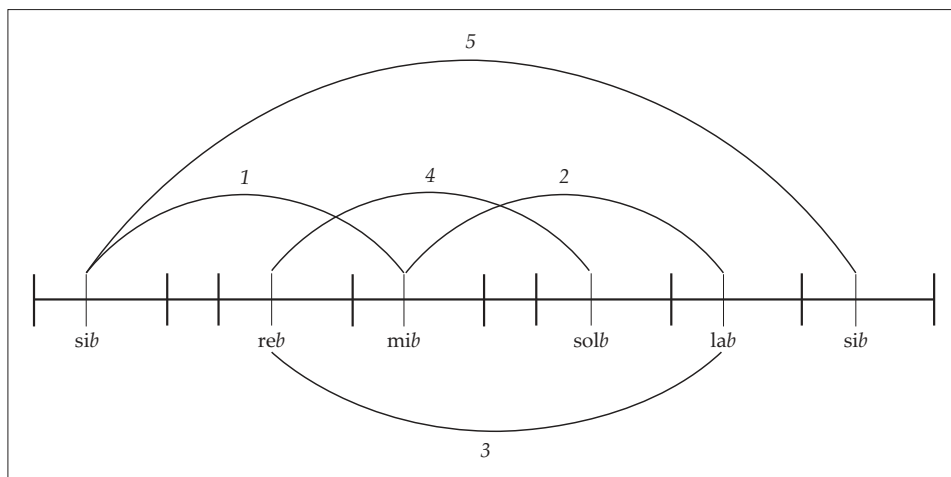


Figura 2.16: Monocordo cromatico per bemolle

divisus», ovvero sib^2 . Le operazioni seguite dal Gallico sono riassunte in fig. 2.16.

Christian Meyer ha condotto una ricerca su vasta scala tra le divisioni del monocordo di età medievale¹. Per agevolare il confronto fra diverse modalità e tradizioni, il musicologo ha introdotto una forma di rappresentazione sintetica e tripartita delle operazioni del monocordista, nella quale si indica il grado di partenza (sottintendendo la lunghezza della corda che quel grado esprime), il rapporto proporzionale per il quale la corda è divisa e il grado d'arrivo. Quanto al rapporto, non si distingue il movimento ascendente da quello discendente per mezzo dell'operazione – di divisione ascendendo, di moltiplicazione discendendo – ma si semplifica operando sempre una divisione²; e nel caso del moto ascendente si invertono direttamente numeratore e denominatore. Pertanto se il movimento è, ad esempio, di tono ascendente, come in $y = x \cdot \frac{8}{9}$, si scrive, al modo del Meyer, $x/9$, formula seguita dall'indicazione del numero di *nove parti* che compongono il grado di arrivo, $y^{8/93}$. Ecco dunque la divisione del monocordo secondo Giovanni Gallico espressa con la notazione del Meyer nella colonna sinistra di tab. 2.7.

Il risultato del confronto con le divisioni censite dal Meyer conferma,

¹Mi riferisco a CHRISTIAN MEYER, *Mensura monochordi. La division du moncorde (9e-15e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1996.

²Con l'eccezione del movimento discendente di *diapente* che si confonderebbe, nella simbologia matematica semplificata del Meyer, con il movimento ascendente di *diapason*. Per questo motivo è stato adottata la forma $x3$, che per altro occorre in una sola circostanza. Per i criteri seguiti dal Meyer: *ivi*, p. 249.

³L'articolazione è dunque esprimibile come: 1. grado di partenza; 2. numero delle parti uguali in cui si divide la corda; 3. grado di arrivo con indicazione del numero di parti uguali considerate.

Tabella 2.7: Divisioni del monocordo a confronto. Le linee orizzontali che articolano la *dimensio monochordi* del *Ritus canendi* segnalano le tre fasi operative seguite dal Gallico: (1) prima ottava, (2) seconda ottava, (3) serie cromatica bemollizzata.

<i>Ritus canendi</i>			<i>Nunc primum</i>		
A-*	/9	B \sharp ^{8/9}	A-*	/9	B \sharp ^{8/9}
A-*	/4	D ^{3/4}	A-*	/4	D ^{3/4}
D-*	/8	C ^{9/8}	D-*	/8	C ^{9/8}
A-*	/3	E ^{2/3}	⟨A-*	/4	D ^{3/4} ⟩
C-*	/4	F ^{3/4}	⟨B-*	/4	E ^{3/4} ⟩
D-*	/4	G ^{3/4}	⟨C-*	/4	F ^{3/4} ⟩
A-*	/2	a ^{1/2}	⟨D-*	/4	G ^{3/4} ⟩
B-*	/2	b \sharp ^{1/2}	⟨D-*	/4	G ^{3/4} ⟩
C-*	/2	c ^{1/2}	⟨E-*	/4	a ^{3/4} ⟩
D-*	/2	d ^{1/2}	⟨F-*	/4	b ^{3/4} ⟩
E-*	/2	e ^{1/2}	⟨G-*	/4	c ^{3/4} ⟩
F-*	/2	f ^{1/2}	⟨A-*	/2	a ^{1/2} ⟩
G-*	/2	g ^{1/2}	⟨B-*	/2	h ^{1/2} ⟩
a-*	/2	aa ^{1/2}	⟨C-*	/2	c ^{1/2} ⟩
C-*	/8	Bb ^{9/8}	⟨D-*	/2	d ^{1/2} ⟩
Bb-*	/4	Eb ^{3/4}	⟨G-*	/3	d ^{2/3} ⟩
Eb-*	/4	Ab ^{3/4}	⟨a-*	/3	z ^{2/3} ⟩
Ab-*	x3	Db ^{3/2}	⟨B-*	/3	f ^{2/3} ⟩
Bb-*	/2	bb ^{1/2}	⟨C-*	/3	g ^{2/3} ⟩

innanzitutto, la singolarità e autonomia del pensiero di Giovanni Gallico: la *divisio* del *Ritus canendi* non trova nessuna esatta corrispondenza tra le *mensurae* precedenti. Se è vero che il regesto del Meyer non è un catalogo esaustivo, ma soltanto uno strumento euristico, pure le qualità della divisione del Gallico – anche a uno sguardo più analitico – risultano, oltre che degne della massima attenzione, assolutamente peculiari¹.

Articolazione nevralgica della scala diatonica è il semitono tra $B\sharp/C$ e E/F . La difficoltà di identificare il semitono sul monocordo consiste nel fatto che il monocordista può ottenere quell'intervallo solo 'in via negativa', come differenza tra due gradi. Il movimento 'non integro', per usare la terminologia del *Ritus canendi*², incalcolabile a causa del rapporto $\frac{256}{243}$, si deve pertanto attingere per mezzo di due movimenti 'integri', di tono, *diatessaron*, *diapente*, *diapason*, etc. In una divisione ascendente, il grado terminale di semitono più difficile da ricavare è quello superiore C o F , in una discendente, invece, quello inferiore $B\sharp$ o E . I monocordisti del Medioevo, che impiegano di norma la divisione ascendente, hanno individuato una varietà di soluzioni al problema posto dal termine superiore del semitono, come si può rilevare dall'analisi delle divisioni sintetizzate in appendice dal Meyer³.

Le divisioni ascendenti prendono avvio dai gradi $A, G, B\sharp$ e C . Nei casi in cui esse principino da G o da $B\sharp$, il problema del raggiungimento del primo C è risolto – con le debite eccezioni⁴ – ricorrendo a un movimento ascendente di quarta da G o discendente di quinta da G , oppure muovendo da E con un intervallo di terza 'giusta' $5/4$. Tali soluzioni si possono sinteticamente illustrare nelle forme:

$$G\text{-}*/4 C^{3/4}$$

e

$$G\text{-}*/2 G^{1/2} \rightarrow G\text{-}*/2 C^{3/2}$$

per le divisioni da G^5 , e

$$B\sharp\text{-}*/4 E^{3/4} \rightarrow E\text{-}*/4 C^{5/4}$$

per quelle da $B\sharp^6$. Quanto invece alle divisioni che iniziano dal grado A , come quella del Gallico, si riconoscono cinque modelli principali, presentati

¹Se la divisione del *Ritus canendi* sia dipesa da un esempio non recensito dal Meyer, si tratterebbe comunque di una tradizione spiccatamente singolare e minoritaria all'interno del genere e della tecnica della *divisio monochordi*, e non inficerebbe, pertanto, la valutazione circa l'alterità, metodologica e critica, del Gallico rispetto ai teorici precedenti e coevi.

²Cfr. I, I 3, 6: «Semitonium minus est duorum phthongorum legitimis spaciis ab invicem distantium non integra modulatio.».

³Proprio queste fungono da base dati per le analisi che si propongono di seguito: *ivi*, p. 249-278.

⁴Ad esempio l'ibrido, ricordato *ivi*, p. 259, esemplificabile $G\text{-}*/3 d^{1/3} \rightarrow d / 8 c^{9/8}$, che raggiunge prima il C dell'ottava acuta.

⁵Cfr. *ivi*, p. 259-269.

⁶Cfr. *ivi*, p. 273-274.

Tabella 2.8: Raggiungimento del grado C (o C') nelle divisioni che principiano da A

mod. 1			mod. 2			mod. 3		
A-*	/4	a ^{2/4}	A-*	/4	aa ^{1/4}	A-*	/4	aa ^{1/4}
a-*	/3	E ^{4/3}	aa-*	/8	g ^{9/8}	aa-*	/8	g ^{9/8}
E-*	/8	D ^{9/8}	g-*	/8	f ^{9/8}	g-*	/2	c ^{3/2}
D-*	/8	C ^{9/8}	f-*	/3	c ^{4/3}	g-*	/2	c ^{3/2}
mod. 4			mod. 5			<i>Ritus canendi</i>		
A-*	/4	D ^{3/4}	A-*	/4	D ^{3/4}	A-*	/4	D ^{3/4}
D-*	/2	G ^{3/2}	D-*	/8	C ^{9/8}	D-*	/8	C ^{9/8}
G-*	/2	C ^{3/2}						

in tab. 2.8. Si tenga presente che in questi modelli la divisione ottiene sempre prima i gradi dell'ottava acuta e poi quelli dell'ottava grave, e che solo nel mod. 1 e nel mod. 4 i gradi più gravi sono ottenuti, in alcune divisioni, con lo stesso metodo con cui si ottengono quelli più acuti; più spesso i monocordisti raddoppiano semplicemente la lunghezza delle sezioni di corda relative ai gradi più acuti per ottenere i corrispondenti suoni gravi a distanza di *diapason*¹.

Osservando la tabella, risulta evidente che il metodo seguito dal Gallico per ottenere il grado C è lo stesso messo in campo nel mod. 5. Stando al catalogo, questo modello, che è indicato dal Meyer col titolo editoriale *Nunc primum ante oculos*, è stato ricavato da una sola fonte, il trattato *Musicae artis disciplina* dello pseudo-Odo (XI sec.):

Itaque si primo tono terminato quartam vocem, quae secundum tonum terminat et a prima voce quaternaria totius monochordi partitione monstratur, per octo ad finem usque deduxeris, et ipsam octavam partem super quartam vocem adiunxeris, ut sint partes novem, ipsius secundi toni principium et finem primi semitonii te invenisse miraberis.²

La divisione dello pseudo-Odo³, però, non procede alla stregua di quella del Gallico, come dimostra la tab. 2.7. La sola parziale coincidenza tra i due metodi induce a scartare la possibilità di una dipendenza del Gallico dallo pseudo-Odo, che peraltro, al momento, non troverebbe conforto in ulteriori

¹Come, ad esempio: *ivi*, p. 254, 256. In alcune circostanze il metodo di divisione dell'ottava inferiore è invece del tutto differente da quello dell'ottava superiore.

²Ps.-ODO *mus.* 55-59 (in RYAN, *The Anonymous Musicae artis disciplina cit.*, p. 122).

³Per la quale Christian Meyer ha integrato le operazioni successive all'ottenimento del grado C basandosi sulle sintetiche indicazioni fornite dallo pseudo-Odo in un grafico e nelle poche righe di testo che lo accompagnano (*ivi*, p. 123-124); tali indicazioni risultano comunque assolutamente sufficienti al perfezionamento della *divisio*, e pertanto la ricostruzione del Meyer è affidabile.

rilievi testuali o documentali. È possibile che vi sia stato un testo, oggi perduto, che, riprendendo o meno la divisione dello pseudo-Odo, anticipasse quella del *Ritus canendi*, ma l'ipotesi più plausibile ed economica, allo stato attuale delle conoscenze, è quella che il Gallico abbia sviluppato in perfetta autonomia la propria divisione del monocordo, impiegando il suo consueto acume critico e la sua esperienza didattica per delineare un metodo semplice, sicuro e immediato¹.

L'efficacia della divisione del Gallico è provata dalla sua notevole fortuna. I capitoli di *Ritus canendi* I, II 7-10 sono ripresi quasi *verbatim* nel quarto e nel quinto capitolo del quinto libro del *Theoricum opus* di Franchino Gaffurio, uscito a stampa nel 1480 dall'officina di Francesco di Dino. Dopo un'accurata revisione, Gaffurio ripubblica nel 1492, a Milano, lo stesso testo, ora intitolato *Theorica musice*; anche qui la divisione del monocordo è quella di Giovanni Gallico (cfr. V, IV-V)². Tra gli elementi distintivi recuperati dal *Ritus canendi* spiccano la preferenza per la nomenclatura greca, l'ottenimento del primo C con movimento verso il grave da D, l'estrapolazione della sola serie cromatica bemolizzata. Anche Niccolò Burzio fa sua la divisione del Gallico nei capitoli ventesimo e ventunesimo del terzo trattato del suo *Florum libellus*³, pubblicato in edizione tipografica da Ugo Ruggeri e Benedetto Ercole Faelli, a Bologna, nel 1487. L'influenza del Gallico sulla successiva generazione di musicisti – tra i quali Burzio e Gaffurio, che hanno goduto dell'innovazione tecnica e mediatica della stampa – è stata dunque estremamente significativa; essa però non è stata avvertita dai lettori della musicografia rinascimentale, perché sia Gaffurio sia Burzio, che pure spendono parole di grande stima nei confronti del venerabile maestro «Johannes Carthusiensis», tacciono la dipendenza della loro *dimensio monochordi* dalla fonte del *Ritus canendi*.

Postilla sull'impiego del monocordo tra i certosini

La presenza e l'impiego del monocordo in certosa si sarebbero potuti scontrare con un'interpretazione radicale e rigida dei principi dell'Ordine. Leggiamo negli *Statuta nova* del 1368:

Oscula et anplexus non laudamus, neque ludos manuales; et quelibet instrumenta musica interdiximus universis.⁴

¹Cui era già indipendentemente pervenuto anche il trattatista dell'XI sec.

²Quanto alla sola *Theorica*, lo rivelano gli apparati dell'edizione GAFFURIO, *The theory of music* cit., p. 161-171.

³Cfr. PIRANI, *Il Florum libellus* cit., p. 284-289.

⁴*Statuta nova* II, I 10 (ed. Amerbach 1510). Il principio è ribadito nella *Nova collectio* del 1582 in congiunzione col rifiuto della polifonia mensurale, cfr. II, XXIV 19: «Decantetur servitium divinum in ecclesia secundum ritum Ordinis nec immisceant se discantus, cum illa scientia sit peregrina ab Ordine et aliena, in exemplaris et curiosa. Instrumenta musica librosque discantus seu cantus figurati interdiximus universis». Questo passo è inquadrato e commentato in META NIEDERKORN-BRUCK, «Die Kartäuser. Propositum und Lebenswirklichkeit», in *Geist und Gestalt. Monastische Raumkonzepte als Ausdruckformen religiöser Leitideen im Mittelalter*, 2016,

Alcuni decenni prima, nel 1326, il Capitolo Generale della Grande Chartreuse si era già espresso in merito all'uso degli strumenti musicali con una risoluzione, ricordata da Charles Le Cousteulx, limpida e netta:

Item, ordinamus ut nullum instrumentum musicum vel sonorum, cuiuscumque generis, etiam monocordium, in nostro Ordine de caetero habeatur: et nulla persona nostri Ordinis habens utatur.¹

Nonostante la fama di rigore di vita e costumi, e di assoluta obbedienza alle prescrizioni dell'autorità dell'Ordine, le attività reali all'interno delle certose dovevano essere frutto di una pragmatica negoziazione tra principi morali astratti e quotidiane necessità. Infatti, il ricorso al monocordo quale strumento didattico è testimoniato non solo nel *Ritus canendi*, ma anche in altre fonti della teoria e della pedagogia musicali certosine. Il priore della certosa di Colonia, Heinrich Eger von Kalkar (1328-1408), nel suo *Cantuagium* (1380), definisce così il monocordo:

unius chordae instrumentum... musicum omnium aliorum instrumentorum fundamentum, per quod, quia ex proportionibus partium sonantium certissime dividitur, verissime cantus examinatur.²

E così ne esalta il prestigio e l'antichità:

Hoc olim communiter scholares utebantur, praecipue canonici et monachi, quia, ex quo, si recte dividitur, sonat infallaciter, pueri dissoni se illi conformando in cantu cito fiunt consoni.³

Oltre al monocordo – che, come in quasi tutte le divisioni che principiano da *F*, anche nel *Cantuagium* acquisisce il proprio grado *C* per movimento di *diatessaron* dal primo grado ($F \cdot * / 4 C^{3/4}$) – altri strumenti sono menzionati nel trattato del certosino, e senza la reprimenda che ci si aspetterebbe dopo la lettura degli ordinamenti della Grande Chartreuse e considerando il ruolo istituzionale e morale di Eger von Kalkar all'interno dell'Ordine:

Est autem et hoc monochordum omnium instrumentorum musicorum fundamentum. Claves enim seu notas, quas ipsum habet in se conjunctim, alia instrumenta habent divisim, ut patet in psalteriis et citharis organisque et aliis ludis similibus, in quibus, si chorda vel clavis una sonat *ut*, alia divisa ab illa sonat *re*, tertia *mi*, quarta *fa* et sic ultra. In gutternis vero et viellis et rebebis et similibus, si superior chorda maximum ascensum digitorum praesentat quinque notas vel sex, altera

p. 141-176, p. 154.

¹In CHARLES LE COUSTEULX, *Annales ordinis cartusiensis ab anno 1084 ad annum 1429*, I-VIII vol., Monstrolii, Typis Cartusiae S. Mariae de Pratis, 1887-1891, vol. V, p. 202.

²HEINR. EGER II (in HÜSCHEN, *Das Cantuagium* cit., p. 36). Per un profilo biografico del certosino: *ivi*, p. 5-25.

³HEINR. EGER II (*ivi*, p. 36).

totidem sonat, et sic usque ad infimam et semper divisim, quod tantum monochordum facit conjunctim. Quapropter etiam monochordum fideliter examinat omnem cantum.¹

Del resto, Eger von Kalkar manifesta scarsa osservanza delle interdizioni in materia musicale anche su altri fronti, specialmente su quelli della musica mensurale e della polifonia².

Anche l'anonimo compilatore certosino del trattatello di canto piano del ms. FI 5096 della Huntington Library di San Marino, California, fa riferimento al monocordo³. Il suo impiego è evocato senza enfasi, come una pratica didattica normale, scontata:

Tamen in monacordio posset intelligi clarius quomodo ille due voces *mi*, et *fa* de *b fa b mi* non sunt equales, id est non sunt in eodem sono. Ideo si non intelligis hanc rationem suprapositam, respice in monacordio, cum illic clarius sit.⁴

Al monocordo riconosce grande importanza teorica e didattica pure il certosino autore del più vasto dei trattati trasmessi nella silloge del ms. Gent, Universiteitsbibliotheek, MS 70 (71)⁵. I capp. 18 («de divisione et deductione monocordi, prout hiis temporibus est in usu, et de deductione geometrica eiusdem»), 19 («de deductione et divisione monocordi, prout hiis temporibus est in usu, (de)deductione arismetica, id⁶ est verificatio et approbatio deductionis geometricae») e 20 («de distinctione specierum musicalium ab armonicis») della prima parte («Theorica musicae») sviluppano in modo molto dettagliato la divisione del monocordo, che si presenta analoga ad altre che iniziano dal grado *F*⁷ e ottengono il grado *C* da *F* stesso, appunto. Nella concezione del certosino, il monocordo è però innanzitutto uno strumento sperimentale, che si presta a una triplice e astratta divisione, geometrica, aritmetica e armonica, e non (o almeno non in prima battuta) uno strumento di verifica empirica dei rapporti intervallari. Tale assimilazione tra il monocordo e il *systema* o scala musicale si manifesta appieno nella tavola conclusiva della seconda parte del trattato («Practica musicae»), intitolata

¹HEINR. EGER II (ivi, p. 39).

²La licenza di questo autore è già stata notata: ivi, p. 26-33; CHRISTIAN MEYER, «Le Cantuagium de Heinrich Eger von Kalkar et ses sources», *Analecta Cartusiana*, 2 (1989), p. 112-134, p. 118-119; ALEXANDER RAUSCH, «Zur Musiklehre der Kartäuser im Mittelalter», in *Gedenkschrift Walter Pass*, Tutzing, Schneider, 2002, p. 201-215, p. 203-204.

³L'editore del testo, Leah Morrison, ha collocato la redazione del testo nella certosa di Pesio, in Piemonte, tra il 1482 e il 1487: LEAH MORRISON, *Liber alphabeti super cantu plano. A Fifteenth-century Carthusian plainchant treatise in Huntington Library manuscript FI 5096*, tesi di dott., University of Southern California, 1999, p. 10-21.

⁴*Liber alphabeti* (ivi, p. 125).

⁵Presentato in edizione critica corredata da introduzione in MONACHUS, *Tractatus de musica plana* cit.

⁶L'edizione del Lebedev reca, al posto di *id*, un *et* evidentemente erroneo.

⁷MONACHUS, *Tractatus de musica plana* cit., p. 42-50.

«Comparatio monocordorum Boetii et Guidonis», che mette in relazione e a confronto quelle che di fatto sono le scale boeziana e guidoniana¹.

Basterebbero questi pochi esempi tratti dalla letteratura musicale del XV sec. a dimostrare lo iato tra le prescrizioni dell'ordine e la realtà delle certose; uno iato che, peraltro, non interessa più essenziali aspetti della liturgia, della regola e delle abitudini certosine². Si deve però anche riconoscere che il principio espresso negli *Statuta nova* del 1368 è associato al divieto dei contatti fisici stretti («Oscula et anplexus») e dei giochi («ludos manuales»); è atto perciò a limitare alcune forme della socialità che si riteneva interferissero con la solitudine, il raccoglimento e la concentrazione del monaco. Tra queste pratiche 'fuorvianti' non poteva, per buonsenso, rientrare anche quella onesta e necessaria della didattica. Per di più, gli *Statuta* non sembrano accogliere e incorporare il pronunciamento del Capitolo Generale del 1326, che era stato assai esplicito nel bandire qualsiasi pratica strumentale, e lasciano così intravedere un'interpretazione meno stringente e rigorosa in materia di musica e strumenti musicali. È dunque possibile che il monocordo trovasse cittadinanza nelle certose grazie a una visione più permissiva e inclusiva delle consuetudini dell'Ordine, e perché, univocamente legato all'attività didattica, era riconosciuto come inservibile per l'accompagnamento delle voci durante la preghiera cantata e, tanto più, per il diletto privato.

¹ANON. *Carthus.* II, VIII (ivi, p. 92).

²Limitandosi al campo liturgico-musicale, si pensi al tonario dello stesso *Ritus canendi*, che Michel Huglo ha dimostrato corrispondere a quello del ms. Grenoble, Bibliothèqu municipale, 467, testimonianza certa dell'uso della Grande Chartreuse.

Il Gallico interprete della modalità antica ed ecclesiastica

Il tema della modalità è sempre stato parte integrante dell'argomentazione nei trattati medievali *de musica plana*, rappresentando il nucleo di quella branca, la cosiddetta *Choral-Lehre*, che si affiancava allo studio degli elementi primi e della notazione di base, la *Elementar-Lehre*. Se il *Ritus canendi* rispetta in termini generali l'organizzazione tradizionale del discorso teorico-musicale, il metodo d'analisi e i risultati ottenuti dal Gallico si rivelano, anche in merito alla questione modale, del tutto peculiari nel panorama della musicografia medievale e rinascimentale. Due i principali motivi d'interesse: la distinzione tra modalità 'antica' (o boeziana) e modalità 'ecclesiastica', e il radicale riordino della seconda in base a criteri razionali e, almeno dal punto di vista del musico vallone, storicamente fondati. Per apprezzarli appieno, è opportuno ripercorrere brevemente le principali tappe dell'evoluzione della modalità nel Medioevo.

Elementi e problemi della modalità da Boezio a Marchetto

A Boezio si deve la definizione essenziale degli elementi che sono oggetto dello studio della modalità – *species, constitutio* e *modus/tropus/tonus* –, la loro nomenclatura latina, e la dettagliata classificazione delle loro molteplici determinazioni (prima, seconda, terza... specie di *diatessaron, diapente, diapason*; costituzione di *diapason, diapason-diatessaron, bisdiapason*; modo dorico, frigio, etc.). Tali elementi sono stati raccolti dalla musicografia medievale, ma spesso anche fraintesi o intenzionalmente mistificati nello sforzo di armonizzare la teoria boeziana con la prassi del canto liturgico. Prescindendo, in questa sede, dal giudizio in merito alla consapevole o meno mutazione del messaggio boeziano, rimane il fatto che fino a Giovanni Gallico si è perpetuato un edificio teorico che mescolava in una inestricabile unità elementi, lessico, strumenti ricavati dal *de institutione musica* con quelli del sistema modale ecclesiastico.

Boezio descrive le specie delle consonanze come 'disposizioni' fondate su rapporti proporzionali e caratterizzate da una specifica sequenza di toni e semitoni¹. Illustra le specie in dettaglio, indicandone i termini estremi con le note di una scala di riferimento *H-A*, in senso sia discendente sia ascendente, come in tab. 2.9 e 2.10. La scala di riferimento che racchiude tutte le specie di consonanze individuate dal filosofo è la *constitutio* o *systema* di

¹BOETH. *mus.* IV, XIV (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 337). Si considerino anche le traduzioni di CALVIN BOWER, «The modes of Boethius», *Journal of musicology*, 3, 3 (1984), p. 252-263, p. 255 e ANICIUS MANLIUS TORQUATUS SEVERINUS BOETHIUS, *De institutione musica*, trad. da GIOVANNI MARZI, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1990, p. 409.

Tabella 2.9: Specie di *diatessaron* e di *diapente* secondo Boezio

(a)			(b)		
n^o	<i>litterae</i>	<i>positio</i>	n^o	<i>litterae</i>	<i>positio</i>
1	G-D	↓T-T-S	1	A-D	↑S-T-T
2	F-C	↓T-S-T	3	B-E	↑T-T-S
3	E-B	↓S-T-T	2	C-F	↑T-S-T

(c)			(d)		
n^o	<i>litterae</i>	<i>positio</i>	n^o	<i>litterae</i>	<i>positio</i>
1	H-D	↓T-T-T-S	1	D-H	↑S-T-T-T
2	G-C	↓T-T-S-T	2	E-I	↑T-T-T-S
3	F-B	↓T-S-T-T	3	F-K	↑T-T-S-T
4	E-A	↓S-T-T-S	4	G-L	↑T-S-T-T

Tabella 2.10: Specie di *diapason* secondo Boezio

(a)			(b)		
n^o	<i>litterae</i>	<i>positio</i>	n^o	<i>litterae</i>	<i>positio</i>
1	A-H	↑S-T-T-S-T-T-T	1	O-G	↓T-T-S-T-T-S-T
2	B-I	↑T-T-S-T-T-T-S	2	N-F	↓T-S-T-T-S-T-T
3	C-K	↑T-S-T-T-T-S-T	3	M-E	↓S-T-T-S-T-T-T
4	D-L	↑S-T-T-T-S-T-T	4	L-D	↓T-T-S-T-T-T-S
5	E-M	↑T-T-T-S-T-T-S	5	K-C	↓T-S-T-T-T-S-T
6	F-N	↑T-T-S-T-T-S-T	6	I-B	↓S-T-T-T-S-T-T
7	G-O	↑T-S-T-T-S-T-T	7	H-A	↓T-T-T-S-T-T-S

*bisdiapason*¹. Benché tre siano le forme della costituzione – di *diapason*, di *diapason-diatessaron* e di *bisdiapason* – Boezio attribuisce un ruolo particolare nella creazione dei modi all’ultima²; infatti, la definizione di *modus, tropus* o *tonus* implica, oltre alle specie della *diapason*, proprio la costituzione di *bisdiapason*: «Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant. Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes»³. Boezio afferma che i modi derivano («existunt») dalle specie della *diapason*, e che le costituzioni dei modi o tropi differiscono le une dalle altre in termini di altezza assoluta («in totis... differentes»). Con la seconda asserzione, egli si riferisce evidentemente a un sistema di scale di trasposizione che, mantenendo costanti i rapporti intervallari interni, trasla secondo la direttrice acuto-grave della *vox articulata* la costituzione di *bisdiapason* dando vita, appunto, a diversi modi o tropi⁴. Quanto alla derivazione dei modi dalle specie («Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt qui appellantur modi», «secundum supradictas diapason consonantiae species»), Bower rileva come le specie della *diapason* – che descrivono intervalli, non gradi – formino una ‘matrice’ all’interno della quale è immediatamente individuabile il tono di disgiunzione tra il tetracordo *meson* e quello *diezeugmenon*, soprattutto nella specie centrale, quella T-T-S-T-T-T-S; il tono di disgiunzione a sua volta permetterebbe l’identificazione della *mese*, che cade sempre immediatamente al di sotto di esso⁵; a partire dalla *mese* sarebbe dunque possibile rintracciare tutti gli altri gradi della scala di trasposizione⁶. Il processo è sinteticamente illustrato nella tab. 2.11⁷. A ciascun modo Boezio applica i nomi etnici *hypodorius*, *hypophrygius*, *hypolydius*, *dorius*, *phrygius*, *lydius*, *mixolydius*, prima di discutere, infine, dell’opportunità di derivare un ultimo modo, corrisponden-

¹Tale scala collima a grandi linee con il grande sistema perfetto greco, ma non considera la *proslambanomenos* né il tetracordo *synemmenon*.

²*Constitutio* o *systema* nella teoria musicale greca è qualsiasi congiunzione di consonanze: KARL JAN (a cura di), *Musici scriptores Graeci*, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1895-1899. Rist. Hildesheim, Olms, 1962, p. 261. Già in Tolemeo, però, l’attenzione è tutta rivolta alla costituzione di *bisdiapason*: CLAUDIUS PTOLEMEUS, *Harmonics*, trad. e comm. da JON SOLOMON, Leiden, Brill, 2000, p. 71-72. Per la definizione boeziana: *mus.* IV, XV (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 341). Il significato di *systema* in Boezio è oggetto degli studi di CHARLES M. ATKINSON, *The critical nexus: Tone-system, mode, and notation in early medieval music*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 21-46; CHARLES M. ATKINSON, «Constitutio in Boethius’ Musica. Antecedents and Implications», *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 102 (2018), p. 33-50, p. 33-50.

³BOETH. *mus.* IV, XV (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 341).

⁴BOETH. *mus.* IV, XV (ivi, p. 342): «Has igitur constitutiones si quis totas faciat acutiores, vel in gravius totas remittat secundum supradictas diapason consonantiae species, efficiet modos VII».

⁵Boezio stesso sottolinea l’importanza e il ruolo della *mese* al fine di identificare il *modus*, cfr. BOETH. *mus.* IV, XVII.

⁶BOWER, «The modes of Boethius» cit., p. 258-262.

⁷Nello schema di tab. 2.11, la matrice composta da serie di toni e semitoni è evidenziata in grassetto; i gradi della *constitutio* di *bisdiapason* con il font *typewriter* (così che A = *proslambanomenos*, a' = *nete hyperbolaion*), mentre la *mese*, a, è segnalata dalla cornice.

te a una scala di trasposizione più acuta delle altre, il *modus hypermixolydius* già delineato da Tolemeo: «Septem quidem esse praediximus modos, sed nihil videatur incongruum, quod octavus super adnexus est»¹.

La ricezione della *Musica* boeziana, dopo alcuni secoli d'incerta trasmissione, è ripresa vigorosamente in epoca carolingia: scuole cattedrali e monasteri si dotarono di copie manoscritte non solo della *Musica*, ma anche dell'*Arithmetica*. Il rigore della teoresi antica aiutò i musicografi carolingi nello sviluppo di una riflessione sistematica e, per quanto riguarda la teoria modale, nell'organizzare un repertorio di canti molto vario ed eterogeneo, solo in parte già catalogato secondo il sistema, orientale e prestigioso, dell'*oktoechos*². D'altra parte, durante il processo di recupero, la modalità boeziana subì, come già accennato, una serie di aggiustamenti, distorsioni, reinterpretazioni, e fu trasmessa per secoli a mezzo di commenti, epitomi e *accessus*, nelle aule scolastiche e universitarie, nella forma alterata che aveva superato il diaframma storico del IX sec. Le tappe più significative della *renaissance* boeziana di età carolingia si ascrivono al teorico Ucbaldo di Saint-Amand e agli anonimi dei trattati *Enchiridies* e *Alia musica*; limitatamente alla modalità, essi reintrodussero un «systematic concept of mode as a priori system»³ e, conseguentemente, un insieme di criteri stabili di determinazione modale per le melodie del repertorio.

Il primo passo nell'armonizzazione di teoresi boeziana e modalità ecclesiastica è il recupero del grande sistema perfetto greco come scala di riferimento. Ucbaldo di Saint-Amand († 930), tra i primi, illustra ciascun grado («vox») di quella scala, che chiama «plenaria series», impiegando sia la nomenclatura greca sia una notazione alfabetica mista, latina e greca; legge però la scala in senso ascendente – e non discendente, come in origine – imprimendo così una svolta nella concezione dello spazio musicale. Altrettanto fondamentale l'identificazione tra le note del secondo dei quattro tetracordi, congiunti e disgiunti, che articolano il grande sistema perfetto e le terminazioni dei modi ecclesiastici, le *finales*⁴. A partire da questo assunto, infatti, è possibile integrare l'*oktoechos* con alcuni elementi della teoria modale boeziana, come appunto il tetracordo, la costituzione di *bisdiapason*

¹BOETH. *mus.* IV, XVII (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 343).

²Testimoniano questo sforzo già il precoce e adespoto *de octo tonis* di IX in. e la *Musica disciplina* di Aureliano di Réôme della metà del IX sec., per un profilo dei quali: DAVID E. COHEN, «Notes, scales and modes in the earlier Middle Ages», in *The Cambridge history of Western music theory*, a cura di THOMAS CHRISTENSEN, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 307-363, p. 309-317; ANNA MORELLI, *Il Musica disciplina di Aureliano di Réôme: Fondamenti teorico-disciplinari dell'ars musica nel IX secolo*, Udine, Forum, 2007, p. 92-94; AURÉLIEN DE RÉÔME, *Musica disciplina*, a cura di CHRISTIAN MEYER e SHIN NISHIMAGI, Turnhout, Brepols, 2021. Sull'*oktoechos* PETER JEFFERY, *Oktōēchos*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050097>.

³COHEN, «Notes, scales and modes» cit., p. 317.

⁴Contrariamente al sistema boeziano, in Ucbaldo la divisione in tetracordi ascendenti prende avvio dal grado primo della *proslambanomenos*.

Tabella 2.12: Tetracordo e *finalis* in Ucbaldo

<i>chorda</i>	<i>finalis</i>	<i>modus</i>	
lychanos ypaton	D	protus	autentus plagis
hypate meson	E	deuterus	autentus plagis
parhypate meson	F	tritus	autentus plagis
lychanos meson	G	tetrardus	autentus plagis

e le specie. D'altro canto, l'ancoraggio tra le *finalis* e il secondo tetracordo di Boezio esclude necessariamente la concezione originale del modo come scala di trasposizione: ora i modi, distinti in quattro coppie autentico/plagale, ciascuna legata dalla comune nota *finalis* come in 2.12, sono segmenti diversi di una sola scala di riferimento non trasposta¹.

Anche l'anonimo autore di quei trattati *Enchiriades* (IX-X sec.) che il Gallico cita più volte nel *Ritus canendi* insiste sul valore modale della nota *finalis*, ma attribuendo tale valore al contesto intervallare nel quale quel suono terminale è inscritto, e che chiama *proprietas* o *qualitas*². L'attenzione dei teorici si rivolge quindi alle specie delle consonanze come essenza dei modi³. L'anonimo β dello stratificato complesso testuale dell'*Alia musica*, ad esempio, equipara indebitamente i modi boeziani con le specie della *diapason*⁴. Il suo approccio genera ulteriore confusione quando enumera le specie/modi procedendo dal grave all'acuto e interpretando, al contrario di Boezio, le specie della *diapason* in senso ascendente; ciò determina una doppia inversione, nella nomenclatura dei modi e nella disposizione degli intervalli. Curiosamente, l'anonimo β, passando a descrivere i modi ecclesiastici, non tenta una composizione con la teoria modale di Boezio che ha così radicalmente reinterpretato. È invece l'anonimo δ, un revisore

¹Cfr. YVES CHARTIER, *L'œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand: Les compositions et le traité de musique*, Montréal, Bellarmin, 1995, p. 200.

²I trattati *Enchiriades* rimangono comunque relativamente marginali nell'evoluzione della modalità ecclesiastica, perché fanno uso di un principio scalare diverso, basato sulla riproposizione di tetracordi T-S-T disgiunti, non modellato sul grande sistema perfetto greco.

³Numerose le innovazioni apportate dai trattati *Enchiriades* nel campo modale sulle quali non posso qui soffermarmi. Rimando quindi al profilo di COHEN, «Notes, scales and modes» cit., p. 323-331.

⁴La struttura di questo testo è nuovamente analizzata in ATKINSON, *The critical nexus* cit., p. 171-201. Da qui si deducono non soltanto le lettere identificative dei diversi autori che hanno contribuito alla formazione dell'*Alia musica*, ma anche alcune fondamentali e condivisibili interpretazioni.

dell'*Alia musica*, a compiere il passo decisivo in direzione dell'assorbimento della modalità pseudo-boeziana nella realtà musicale dei modi ecclesiastici. Genera infatti otto modi, nominandoli con gli appellativi etnici di Boezio, ma associati univocamente alle specie della *diapason* e a specifici segmenti scalari; converte inoltre l'ipermisolidio antico in un inedito ipomisolidio, corrispondente al *tetrardus* plagales o ottavo modo. Le tappe dell'integrazione delle specie boeziane nei modi ecclesiastici sono sinteticamente illustrate in tab. 2.13. Se la specie di *diapason* identifica ciascun modo, per l'anonimo δ la disposizione delle consonanze costitutive della *diapason*, la *diatessaron* e la *diapente*, è invece rivelatrice della struttura autentica o plagale del modo. I modi autentici presentano, infatti, una *diapente* e una *diatessaron* al di sopra della loro nota *finalis*; i plagali, invece, sviluppano una *diatessaron* sotto la *finalis* e una *diapente* al di sopra¹.

Accogliendo, direttamente o indirettamente il sistema dei modi delineato nell'*Alia musica*, i teorici dell'XI sec., come lo pseudo-Odo, Guido d'Arezzo, lo pseudo-Bernelinus, Berno di Reichenau ed Ermanno Contratto, svilupparono lo studio della modalità secondo due principali direttrici: la teoria 'italiana' dello pseudo-Odo e di Guido prediligendo l'analisi dell'*ambitus* e dell'*affinitas*², quella 'tedesca' di Bernelinus e Berno mettendo in risalto le combinazioni di specie di *diatessaron* e *diapente* di ciascun modo. Tra i primi, lo pseudo-Odo costituisce uno stabile decalogo di criteri per la definizione modale delle melodie intorno al suono terminale («Tonus vel modus est regula, quae de omni cantu in fine diiudicat»³), all'ambito (i modi autentici potendo coprire lo spazio di una *diapason* all'acuto e di un tono al grave, mentre le melodie dei plagali ascendere fino al sesto grado sopra la *finalis* e discendere fino al quinto inferiore⁴) e alla struttura intervallare (identificata per mezzo di una *formula*⁵). La teoria dell'*affinitas* è particolarmente sviluppa-

¹ALIA MUS., in JACQUES CHAILLEY (ed., comm. e introd.), *Alia musica. Traité de musique du 9. siècle*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1965, p. 196-201: «qui [sc. autentici] singuli a suis finalibus deorsum pentachordo, quod est diapente, differunt. Superius vero tetrachordum, quod est diatessaron, requirunt, ut unusquisque suam speciem diapason teneat, per quam evagando sursum ac deorsum libere currat. [...] Et semper unusquisque principalis tropus inferius habet diapente a media chorda, superius diatessaron. [...] Subjugalus vero unusquisque tropus a finali chorda superius habet diapente, inferius vero diatessaron».

²Identificando corrispondenze tra diversi segmenti di una scala che, grazie al contributo dello pseudo-Odo e di Guido, si era arricchita del Γ , del doppio grado b/\flat , della distinzione grafico-notazionale delle *litterae capitales/graves* (A-G), *minutae/acutae* (a-g) e *geminatae/superacutae* (aa-ee), per un totale di ventuno gradi.

³LUCIA LUDOVICA DE NARDO (a cura di), *Il 'Dialogus de musica'*, Udine, Forum, 2007, p. 100.

⁴Ivi, p. 106.

⁵Basti qui ricordare la *formula* del primo modo: «Primus tonus finitur in voce quarta, D, proceditque in undecimam, in qua est eadem littera d per tonos et semitonia ita. Post finem primo tonus occurrit, deinde semitonium, et duo toni. Ac iterum semitonium et duo toni. Deponitur vero a fine ad vocem C tono uno. Formula primi modi: CDEFGabcd» (ivi, p. 112). Un profilo delle proposte teoriche del musico, ora collocato storicamente nell'area lombarda, in COHEN, «Notes, scales and modes» cit., p. 340-341 e in ATKINSON, *The critical nexus* cit., p. 212-219.

Tabella 2.13: I modi da Boezio all'*Alia musica*

(a) Boezio				
1.	<i>Hypodorius</i>	↓	T-T-S-T-T-S-T	
2.	<i>Hypophrygius</i>	↓	T-S-T-T-S-T-T	
3.	<i>Hypolydius</i>	↓	S-T-T-S-T-T-T	
4.	<i>Dorius</i>	↓	T-T-S-T-T-T-S	
5.	<i>Phrygius</i>	↓	T-S-T-T-T-S-T	
6.	<i>Lydius</i>	↓	S-T-T-T-S-T-T	
7.	<i>Mixolydius</i>	↓	T-T-T-S-T-T-S	
8.	<i>Hypermixolydius</i>	↓	T-T-S-T-T-S-T	
(b) Anonimo β				
8.	<i>Hypermixolydius</i>	↑	T-S-T-T-S-T-T	
7.	<i>Mixolydius</i>	↑	T-T-S-T-T-S-T	
6.	<i>Lydius</i>	↑	T-T-T-S-T-T-S	
5.	<i>Phrygius</i>	↑	S-T-T-T-S-T-T	
4.	<i>Dorius</i>	↑	T-S-T-T-T-S-T	
3.	<i>Hypolydius</i>	↑	T-T-S-T-T-T-S	
2.	<i>Hypophrygius</i>	↑	S-T-T-S-T-T-T	
1.	<i>Hypodorius</i>	↑	T-S-T-T-S-T-T	
(c) Anonimo δ				
8.	G <i>Hypomixolydius</i>	↑	T-S-T-T-T-S-T	D-d
7.	G <i>Mixolydius</i>	↑	T-T-S-T-T-S-T	G-g
6.	F <i>Hypolydius</i>	↑	T-T-S-T-T-T-S	C-c
5.	F <i>Lydius</i>	↑	T-T-T-S-T-T-S	F-f
4.	E <i>Hypophrygius</i>	↑	S-T-T-S-T-T-T	B-b
3.	E <i>Phrygius</i>	↑	S-T-T-T-S-T-T	E-e
2.	D <i>Hypodorius</i>	↑	T-S-T-T-S-T-T	A-a
1.	D <i>Dorius</i>	↑	T-S-T-T-T-S-T	D-d

ta da Guido d'Arezzo, nell'*Epistola ad Michaelem fratrem* come nel *Micrologus*, al fine di ricondurre alle otto classi dell'*oktoechos* le melodie che terminassero su gradi diversi da quelli *inales* o presentassero alterazioni estranee alla scala diatonica¹. Ma a Guido si deve anche un'ipotesi di ricostruzione storica della modalità, che identifica nelle quattro *maneriae*² – *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus* – i modi originari delle melodie ecclesiastiche, estesi per una *diatessaron* al grave e per una *diapason* all'acuto³; e questi sarebbero stati scissi, ciascuno in un modo acuto o autentico e in uno grave o plagale, quando si constatò che in molti casi i versetti dei responsori e le intonazioni di salmi e di introiti non si accordavano piacevolmente con l'esordio di responsi e antifone⁴.

Se gli autori italiani si concentrano su *ambitus* e affinità, l'approccio germanico alla teoria modale si fonda principalmente sulla distinzione e sull'ordinamento delle specie di *diatessaron* e *diapente* all'interno della *diapason*⁵. Per lo pseudo-Bernelinus del trattatello *Cita et vera divisio monochordi in diatonico genere* (XI sec.) la differenza che intercorre tra autentici e plagali riguarda, appunto, il reciproco posizionamento delle specie di *diapente* e *diatessaron*. Gli autentici delle prime tre *maneriae*, terminanti in *D E F*, presentano le specie di *diapente* numericamente corrispondenti (*protus* la 1^a, *deuterus* la 2^a, *tritus* la 3^a) con l'estensione all'acuto delle specie di *diatessaron*, anche in questo caso numericamente corrispondenti, per cui si ottengono le seguenti

¹Cfr. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* cit., vol. 3, p. 47; GUIDO *micr.* VII (in GUIDO ARETINUS, *Micrologus* cit., p. 117-118). Esito di tale teorizzazione sono i *modi vocum*, segmenti diversi della scala di riferimento ma affini sul piano degli intervalli: COHEN, «Notes, scales and modes» cit., p. 348-349. Sulla differenza tra trasposizione e trasformazione e sulla circospezione di Guido di fronte alla prima: DOLORES PESCE, «B-Flat: Transposition or Transformation?», *Journal of Musicology*, 4, 3 (1986), p. 330-349.

²Uso qui il termine *maneria*, assente nell'opera guidoniana, per intendere più semplicemente le quattro categorie modali distinte dalla terminazione in *re*, *mi*, *fa* e *sol*.

³GUIDO *micr.* XI (in GUIDO ARETINUS, *Micrologus* cit., p. 146): «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».

⁴GUIDO *micr.* XI (in *ivi*, p. 147-148): «Interea cum cantus unius modi, utpote protii, 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».

⁵In generale, JANE WARBURTON, «Questions of attribution and chronology in three medieval texts on species theory», *Music theory spectrum: The journal of the Society for Music Theory*, 22, 2 (2000), p. 225-235; COHEN, «Notes, scales and modes» cit., p. 351-354; ATKINSON, *The critical nexus* cit., p. 202-212.

Tabella 2.14: Specie e modi secondo l'interpolatore del *Prologus in Antiphonarium*

species di diapason, diatessaron e diapente						ambitus	
1 ^a	A	T-S-T	D	T-S-T-T	a		plagale
4 ^a			D	T-S-T-T	a	T-S-T d	autentico
2 ^a	B	S-T-T	E	S-T-T-T	♯		plagale
5 ^a			E	S-T-T-T	♯	S-T-T e	autentico
3 ^a	C	T-T-S	F	T-T-T-S	c		plagale
6 ^a			F	T-T-T-S	c	T-T-S f	autentico
4 ^a	D	T-S-T	G	T-T-S-T	d		plagale
7 ^a			G	T-T-S-T	d	T-S-T g	autentico

combinazioni: *protus* = 1^a diapente + 1^a diatessaron; *deuterus* = 2^a diapente + 2^a diatessaron, *tritus* = 3^a diapente + 3^a diatessaron); i plagali sono strutturati sulle medesime specie dei corrispettivi autentici, ma presentano la specie di diatessaron al di sotto di quella di diapente (*protus* = 1^a diatessaron + 1^a diapente, etc.). La quarta maniera, invece, è generata da una combinazione di specie numericamente differenti, la quarta della diapente e la prima della diatessaron (*tetrardus* autentico = 4^a diapente + 1^a diatessaron, *tetrardus* plagale = 1^a diatessaron + 4^a diapente), dal momento che non si dà una quarta specie di diatessaron¹. Sullo stesso piano si collocano anche i contributi di Berno di Reichenau († 1048), autore del *Prologus in tonarium*, e di un suo precoce commentatore, che hanno concretizzato il modello pseudo-berneliniano applicandolo alla scala ucaldiana². Nella discussione sui modi «secundum ecclesiasticum usum», ai criteri dell'*ambitus* e della *finalis*, si aggiunge ora quello delle combinazioni di specie di diapente e diatessaron, descritte come in tab. 2.14.

Recependo e approfondendo sia l'eredità della scuola italiana dello pseudo-Odo e di Guido d'Arezzo, con la sua particolare attenzione nei confronti della valenza modale intrinseca al decorso melodico dei canti, sia quella della scuola tedesca, più sistematizzante e speculativa, che aveva posto l'accento sulla combinazione delle specie e su modelli di attribuzione modale rigorosi, Marchetto da Padova dedica alla modalità l'intero undicesimo trattato del *Lucidarium*. Qui il musicista manifesta la cifra della sua

¹Atkinson nota giustamente che, sebbene ciò che conti, in termini modalità, per lo pseudo-Bernelinus sia la disposizione dei due tipi di specie di diapente e diatessaron, le specie di diapason che il sistema adombra sono le stesse dell'anonimo δ dell'*Alia musica*: ivi, p. 203-204.

²È noto infatti come Berno abbia compiuto un errore fondamentale nell'abbinare le specie e i segmenti di quella scala, che fu in seguito rettificato da un lettore e interpolatore del trattatello *Duo semisphera*; il caso è illustrato in dettaglio da WARBURTON, «Questions of attribution and chronology» cit., p. 231-235.

originalità dispiegando una nuova tassonomia degli ambiti modali. Distingue infatti i modi in perfetti, imperfetti, piuccheperfetti, misti e commisti¹; tra questi i primi quattro gruppi sono individuati dalla sola capacità della melodia di «implere», o meno, uno spazio sonoro i cui termini siano significativi in termini modali (criterio dell'*ambitus*); i commisti, invece, sono riconosciuti per mezzo dell'analisi delle specie di *diatessaron* e *diapente*. Queste sono distinte – secondo l'attitudine marchettiana alla categorizzazione – in principali e terminali, proprie e comuni, semplici e composte, aggregate e disaggregate, apposte, preposte e supposte, continue e commiste, intense e rilasciate². Senza entrare nel dettaglio di ciascuna classe, si segnala che per Marchetto le specie di *diapente* e di *diatessaron* sono articolazioni melodiche reali, che insistono su note di riferimento modale, come, ad esempio, i movimenti *D-E-F-G-a*, *D-a* e simili, che identificano la prima specie di *diapente*, struttura costitutiva del primo modo. Alcune specie identificano univocamente un modo – si tratta della categoria delle 'proprie' – come la summenzionata *D-a*, altre invece possono solo restringere il campo delle valide interpretazioni, come quel movimento che rimane confinato alla specie di *diatessaron* *E-a*, comune a terzo e quarto modo³. Per Marchetto l'identificazione degli intervalli significativi e delle loro specie è criterio affidabile e preferenziale per l'attribuzione di una data melodia al modo di appartenenza; criterio addirittura superiore a quello della *finalis* stessa: «Sunt nonnulli qui absque specierum lege cantus diiudicant cuius toni sint solum propter ascensum et descensum inspecto fine, quorum iudicium pluribus rationibus nullum est»⁴.

Una nuova lettura dei *modi* boeziani

In più occasioni Claude V. Palisca ha riconosciuto a Giovanni Gallico il merito di aver tracciato una linea di demarcazione nella storia della ricezione della modalità boeziana, poiché avrebbe per primo intuito lo scarto tra la teoria antica e quella, medievale e rinascimentale, dei modi ecclesiastici⁵. Il musicologo ha però anche indicato un presunto limite nell'interpretazione del Gallico, affermando che «he does not show how the octave species are related to the tonoi, tropoi, or modes»⁶. Così Richard V. Hughes, dopo una disamina delle innovazioni interpretative del teorico di Namur, sancisce che «Johannes is here seen to be loyal to the medieval tradition, which makes his insight into the true nature of Boethius' modes inspirational, but

¹MARC. *luc.* XI, II 20 (in MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium* cit., p. 378).

²MARC. *luc.* XI, IV 214 (ivi, p. 488).

³MARC. *luc.* esempio 96b (ivi, p. 492).

⁴MARC. *luc.* XI, III 2 (ivi, p. 390).

⁵PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* cit., p. 280: «The first Western writer to penetrate some of the unique qualities of the tonoi and appreciate the distance that separated them»; si veda anche PALISCA, «Boethius in the Renaissance» cit., p. 259-263.

⁶PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* cit., p. 283.

incongruous»¹. I giudizi di Palisca e Hughes non tengono conto, però, delle finalità del *Ritus canendi*, del suo orientamento pragmatico e riformistico. Scopo quindi della presente analisi è verificare se il teorico non abbia districato fino in fondo il nodo della modalità antica perché privo degli strumenti e delle conoscenze necessari, oppure se l'impostazione dei capitoli 7-10 del terzo libro della prima parte del *Ritus* non risponda invece a esigenze diverse da quelle di uno «historicism»² volto più alla ricostruzione erudita che al progresso intellettuale e ai propositi della riforma.

Prima di affrontare nel merito la questione della modalità, Giovanni Gallico inserisce un breve capitolo introduttivo sulla natura delle melodie (I, III 6) e descrive così la formazione delle costituzioni: «[e]x quibus [sc. le consonanze di *diatessaron* e *diapente*] harum omnium extant constitutionum ordines, quæ quicquid canendo contexitur non aliter concipiunt, quam si quis in grammatica de variis construat partibus orationis textum»³. Distingue, poi, le melodie in tre classi sulla base dell'estensione: «Omnis ergo cantus aut parvus est, aut mediocris, aut magnus», corrispondenti alle costituzioni boeziane di *diapason*, *diapason-diatessaron* e *bisdiapason*. Procedo notando che, se le melodie dall'estensione minore restano confinate entro una *diapason*, possono allora essere ulteriormente classificate sulla scorta delle costituzioni della *diapason* sulle quali insistono: «Qui [sc. un canto] si parvus extiterit, hoc est quod unum dyapason non impleat aut fortassis illud parumper transcendat, absque dubio quod in una septem illarum constitutionum cadat necesse est»⁴. Se la melodia è invece di estensione intermedia, rientra in una delle quattro costituzioni della *diapason-diatessaron*, se di estensione ampia, in una delle sette costituzioni di *bisdiapason*.

In I, III, 5, 1c, l'autore aveva precisato il senso nel quale usa *constitutio*, riportando, le une di seguito alle altre, le proprie definizioni di *species* e *constitutio* [a] e quelle di Boezio [b], per poi proiettare specie e costituzioni sullo sfondo di un'unica scala di riferimento [c]:

[a] 'Species' appello siquidem omnium consonantiarum varietates extremas tantum voculas attendendo, 'constitutiones' autem idipsum sed quicquid de medio est in tonis ac semitoniis computando. [b] Est nanque species iuxta Boetii diffinitionem «quædam positio propriam habens formam secundum unumquodque genus, in uniuscuiusque proportionis consonantiam facientis terminis constituta»⁵. Constitutio vero est plenum velut modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens⁶. [c] Sunt igitur septem dyapason species A primum ad A

¹HUGHES, *The Ritus canendi vetustissimus et novus* cit., p. 39.

²PALISCA, «Boethius in the Renaissance» cit., p. 260.

³In linea con la concezione antica della *constitutio* come congiunzione di consonanze.

⁴I, III 6, 1b, e prosegue: «Et si quidem primæ servet armoniam, idest in tonis ac semitoniis atque dyatessaron ac dyapente speciebus concinentiam, de prima constitutione dyapason est, si vero secundæ de secunda et si terciæ de terciâ sicque de reliquis».

⁵BOETH. *mus.* IV, XIV (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 337)

⁶BOETH. *mus.* IV, XV (ivi, p. 341)

secundum sicque de cæteris considerando, sunt et septem constitutiones eiusdem consonantiæ, quotquot tonos et semitonia cadant inter quasvis duas litteras similes indagando.

Il discorso del Gallico si articola qui su due piani. Il primo è quello esegetico: le autorevoli, ma potenzialmente oscure, definizioni boeziane sono semplificate e divulgate con piena assunzione di responsabilità da parte dell'interprete («'Species' appello [...], 'constitutiones' autem [...]»). Insieme all'esegesi viene, però, l'adattamento. Così, della definizione boeziana di specie il Gallico sottace l'aspetto del genere («habens formam secundum ununquodque genus»), che per la teoria medievale è ininfluente, giacché l'ènarmonico e il cromatico sono da sempre assenti dal panorama interamente diatonico del canto piano, come il teorico si è premurato di ricordare in precedenza¹. Della definizione di costituzione esalta la componente intervallare che è sottintesa dal sistema scalare: per Boezio, prescelto il genere, gli intervalli che intercorrono tra i gradi della costituzione sono immodificabili, mentre per la teoria medievale a diversi segmenti scalari corrispondono diverse disposizioni di toni e semitoni (da qui la proiezione su una sola scala di riferimento); ed è proprio all'aspetto della matrice intervallare che il Gallico ancora in ultima istanza il significato di costituzione: «quotquot tonos et semitonia cadant inter quasvis duas littera similes». In questo modo, il maestro di Namur, pur avendo recuperato il lemma boeziano *constitutio*, si allinea di fatto alla tradizione medievale inaugurata da Ucbaldo, che non concepiva più i modi come segmenti delle scale di trasposizione, bensì come specie o disposizioni di toni e semitoni rispetto a una sola scala di riferimento data («background scale» nell'uso di David E. Cohen²). In termini di strategia argomentativa, si noti come il teorico distingue infatti specie e costituzioni non sul piano dell'essenza, dal momento che le ritiene entrambe 'varietà di consonanze', ma dell'operazione mentale che le interessa: l'apprezzamento in un caso dei termini estremi, della sequenza intervallare che tali termini racchiudono nell'altro. Con questa stessa precisazione si apre il capitolo 7 («Quatuor esse dyapason-dyatessaron constitutiones»):

[...] aliud est [...] graves sonos acutis aut econtra acutas gravibus comparando quid simul extrema consonent inquirere [= le specie], et aliud ipsas voces extremas cum interiectis de medio vocibus discernendo tonos ac semitonia considerare [= le costituzioni]. (I, III 7, 1)

Il Gallico prosegue dedicando molto più spazio e attenzione critica alla costituzione di *diapason-diatessaron* a confronto del testo boeziano: nella

¹I, I 7, 1b: «Mater enim Ecclesia de tribus his generibus solum dyatonicum, ad omne quod canere velis aptissimum, elegit, aliis reprobatis duobus, deum utique laudare volens ad libitum, idque totum quod curiosum est magisve difficile quam consonum a se reiiciens».

²COHEN, «Notes, scales and modes» cit., p. 322.

Musica, infatti, alla *synemmenon constitutio* si accenna solo di passaggio¹. La sproporzione si spiega, anche in questo frangente, con la necessità di attualizzare strumenti, concetti e definizioni dell'*auctoritas* antica rispetto al contesto musicale corrente e alle finalità argomentativo-espositive del *Ritus canendi*. La costituzione di *diapason-diatessaron*, infatti, è quella che coincide con l'ambito della *maneria* medievale (*diatessaron+diapente+diatessaron*), l'entità modale che racchiude le declinazioni dell'autentico (*diapente+diatessaron*) e del plagale (*diatessaron+diapente*); e il Gallico insinua velatamente nel discorso proprio un riferimento alla concezione dell'*ambitus* medievale e alla possibilità di individuare facilmente all'interno della costituzione di *diapason-diatessaron*, sottratta una *diatessaron* al grave o all'acuto, una *diapason* inferiore e una superiore:

nihilominus hoc dyapason-dyatessaron constitutio magis ydoneum habet, quod duas nec plus nec minus septem exprimit dyapason species, ita quod si dyatessaron auferas in inferioribus vocibus, una tibi dyapason apparet, eadenque subtracta de superioribus, altera se tibi manifestam praebet. (I, III 7, 1c)

Altrettanto interessante il secondo paragrafo del cap. 7, che è orientato ancora più chiaramente alla realtà musicale, distante com'è dalla rigorosa astrazione della teoresi boeziana. Il Gallico descrive qui le costituzioni di *diapason-diatessaron*, partendo da quella *A-D'* coincidente *de facto* con la *maneria* del *protus*; ma ciò che è più interessante in questa dettagliata esposizione è, appunto, l'allontanamento da un'impostazione rigorista in direzione dell'accoglimento delle naturali irregolarità che l'edificio teorico deve accogliere quando si applica a una realtà musicale nata e sviluppatasi in larga misura indipendentemente da tale sistema. Ecco, dunque, che il Gallico volge la teoria boeziana al repertorio:

prima [sc. costituzione] ex prima constat specie dyapason ABC-DEFGA et ex prima dyatessaron ABCD superius; de qua siquidem erit omnis cantus hanc eius armoniam prosequens ac ultra dyapason etiam dyatessaron pauloplus paulominus habens. (I, III 7, 2)

La costituzione diviene così ricettacolo di tutte le melodie che «pauloplus paulominus» rispettino la sua «formula», come dice in seguito recuperando un concetto e un termine di odoniana memoria².

Il Gallico passa quindi al tema delle costituzioni di *bisdiapason* (cap. 8), con l'intenzione di discuterne non soltanto come oggetto teorico, ma anche come dispositivo pratico («quos[ve] cantus excipiant declarantes»). Esse infatti accolgono, come detto in precedenza, le melodie di più ampia estensione. Qui il discorso sostanzialmente si ripete, ma con un'interessante divagazione,

¹Cfr. BOETH. *mus.* IV, XV (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 342).

²I, III 7, 4: «omnisque cantus hanc imitans in vocibus et litteris formulam de tercia dyapason-dyatessaron constitutione iudicandus est».

che il Gallico consegna non al corpo del testo, ma alla didascalia che incornicia lo schema delle costituzioni di *bisdiapason*, dove afferma: «[...] hocque ritu tropi Græci | sunt invicem catenati | quanquam proslambanomenos | replicetur per singulos, | nec sit eius processio | sicut ista naturalis»¹. Lo schema presenta, molto semplicemente, le costituzioni di *bisdiapason* secondo il concetto di costituzione proprio del Gallico, ovvero come segmenti di una sola *background scale* ai quali corrispondono diverse disposizioni di toni e semitoni: *A-A''*, *B-B''*, *C-C''*, *D-D''*, etc. Nella didascalia, invece, si legge un accenno al senso originale dei *systemata* boeziani e della loro possibile replicazione in quanto scale di trasposizione che partendo da diverse altezze assolute presentano lo stesso ordinamento di toni e semitoni e le stesse note o *voces*: i «tropi» dei greci sarebbero concatenati come le costituzioni di *bisdiapason* dei latini («hocque ritu [...] invicem catenati»), ovvero reciprocamente distanti, rispetto alla nota d'avvio, secondo gli intervalli di una scala diatonica ascendente, ma inizierebbero sempre dalla *proslambanomenos* («quanquam proslambanomenos replicetur per singulos»), e la loro progressione non sarebbe, come quella delle costituzioni latine, «naturale»².

Alcuni aspetti solo fuggevolmente evocati dalla didascalia precedente sono ripresi nel capitolo cap. 9, «Impossibile veram haberi de tropis, tonis sive modis noticiam et praefatas nescire constitutiones»: ad esempio, il reciproco distanziamento delle costituzioni, disposte su una scala ideale ascendente («[p]rima [nota] nanque gravior est uno tono secunda [...] et secunda tono similiter altior prima magisque acuta, sicque de singulis subsequentibus [...], quæ semper uno tono superant aut minori semitono»³). Ma proprio guardando alla figura delle costituzioni, Gallico invita a considerare come:

nil esse vel unquam fuisse tropos tam Græcos quam Latinos, tanque seculares quam ecclesiasticos, nisi constitutiones illas, nilque rursus aliud constitutio quam consonantiarum, iuxta Boetii diffinitionem, coniunctio. (I, III 9, 1b)

Il Gallico non sta affermando l'identità tra tropi/toni/modi greci e latino-medievali; infatti, poco dopo, leggiamo: «Quid habent, oro, modi Græcorum sive tropi quos describit Boetius cum tropis, tonis sive modis ecclesiasticis [...]?»⁴. Sottintende una risposta negativa. Infatti, secondo il maestro di Namur modi antichi ed ecclesiastici sono intrinsecamente diversi, benché si fondino sui medesimi elementi strutturali, ossia le note, le specie, la costituzione intesa come ordinamento di toni e semitoni: «[...] tropi, toni sive modi fiunt ad bene placitum, soni vero, species et constitutiones omnium sunt communes linguarum»⁵; e ancora: «[e]t tamen eadem sunt voces, eadem

¹I, III 8, 6a.

²Il senso di questa 'naturalità' si chiarirà subito di seguito.

³I, III 9, 1a.

⁴I, III 9, 1e.

⁵I, III 9, 1d.

consonantiarum species, eadem etiam quas supra descripsimus dyapason, dyapason-dyatessaron et bisdyapason constitutiones»¹. L'autore del *Ritus canendi* si trova ancora una volta ad affermare che a fronte delle molteplici vie per l'apprendimento della scienza musicale esiste una sola, universale realtà musicale, che funge da sostegno e sostrato di tutte le declinazioni della disciplina e delle tecniche e forme della composizione e dell'esecuzione, a tal punto che – è suo sincero convincimento – il latino potrà apprezzare nei suoi elementi costitutivi il canto del greco e del *barbarus* indipendentemente dal fatto che conosca, o meno, i «tropos Græcorum [...] ac notulas».

Stabilita la sua precipua interpretazione della costituzione, illustrata la potenzialità di questa quale criterio di catalogazione delle melodie, e affermata l'universalità di tale criterio, il discorso del Gallico potrebbe giungere al termine. Prosegue, invece, con un capitolo breve, ma della massima concentrazione concettuale (cap. 10, «Octo tropos esse Græcorum phylosophorum sive tonos sive modos»), nel quale afferma che i filosofi greci avrebbero inventato sette modi, toni o tropi, così come sette sono ed erano le specie della *diapason*. Pur avendo evidentemente in mente il passo parallelo boeziano («[e]x diapason igitur consonantiae speciebus existunt qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant»², il Gallico non spiega però la correlazione tra modi e specie di *diapason* così come adombrato nella *Musica*; presenta invece la nomenclatura greca e la sua origine etnica³, senza tralasciare l'ottavo modo pseudo-tolemaico, l'ipermisolidio: «Octavum vero Ptolomeus, grandis inter cæteros musicus, ab ipsa corda mese in neteyperboleon extruxit, eandem utputa prima dyapason replicando speciem»⁴. Qui, nota anche Hughes⁵, il Gallico descrive il modo ipermisolidio né come costituzione di *bisdiapason* né come scala di trasposizione, bensì come specie d'ottava interposta tra le corde della *mese* e della *neteyperboleon*, echeggiando, ancora una volta, un passo boeziano⁶.

A questo punto, l'oscurità circa le differenze tra modalità antica e medievale viene dissipata con un deciso gesto interpretativo del Gallico, che chiude questa prima sezione del *Ritus* dedicata ai modi con un paragrafo limpido:

[a] Hos igitur octo modos cupio breviter hic depingere potius quam describere, quatenus cunctis innotescat nostris cantoribus non per tropos ecclesiasticos suas ab antiquo iudicasse cantiones, cantus et cantilenas gentiles phylosophos, cum non adhuc esset Ecclesia nec adinventi per consequens huiusmodi tropi. [b] Discant ergo nostri moderni non posse nostros cantus adhuc gentiles, idest vanos et seculares, per tropos

¹I, III 9, 1e.

²BOETH. *mus.* IV, XV (ivi, p. 341).

³I, III 10, 1a.

⁴I, III 10, 1b.

⁵HUGHES, *The Ritus canendi vetustissimus et novus cit.*, p. 39.

⁶BOETH. *mus.* IV, XVII (in BOETHIUS, *De institutione musica cit.*, p. 348, rr. 1-3).

Ecclesiæ discerni, cum profecto liberi sint nec certis in locis sicut illi finire cogantur, quin potius iudicari debent quemadmodum illi veteres, per species dyapason et præscriptas vocum constitutiones. (I, III 10, 1c)

L'autore esclude in prima battuta l'identità tra modi antichi ed ecclesiastici, ma il suo discorso implica una serie di ulteriori prese di posizione. In primo luogo si afferma che la modalità medievale è intrinsecamente e storicamente congiunta alla storia Chiesa. In secondo luogo, offre al lettore moderno un'apertura inaspettata su una tendenza della categorizzazione modale di metà Quattrocento secondo la quale i canti profani, equiparati alla musica del mondo antico pagano, potevano essere collocati nello spettro della modalità ecclesiastica dell'*oktoechos* – una pratica che però il Gallico rifiuta radicalmente, indicando invece quale strumento adatto di identificazione modale la costituzione, la realtà musicale ultima che sottende alle due modalità, degli antichi e della Chiesa. Infine, si nota ancora una volta – e a maggior ragione in un capitolo dall'apparenza erudito-antiquaria – il ricorrere di spunti pragmatici, nello specifico la capacità del Gallico di ri-orientare la disamina storica in direzione dell'utilità e della praticabilità. Ma il teorico di Namur offre ulteriori saggi del proprio acume:

Gentiles enim alios quam illos octo non habuere tropos sive modos sive tonos ante nostri salvatoris adventum, nec ullam præter a *proslambanomenos* in *neteyperboleon* cum cæteris de medio cordis bisdyapason constitutionem, ita quod nulla fuit inter ipsos differentia, nisi tantum in notulis variisve mensuris et in acumine et gravitate. (I, III 10, 1d)

Si tratta di una piana illustrazione della differenza che intercorre tra i modi ecclesiastici (un'unica *background scale* di riferimento, otto diverse disposizioni di toni e semitoni) e dei modi di Boezio (equivalenti alle odierne scale di trasposizione). Questi ultimi, infatti, si caratterizzano per correre sempre dalla *proslambanomenos* alla *neteyperboleon* distinguendo al loro interno una e la stessa costituzione di *bisdiapason* (↓ T-T-S-T-T-S-T-T-S-T-T-S-T), “così che non vi era nessuna differenza tra i modi stessi, se non in termini di simboli notazionali, di lunghezza [delle corde] e di altezza e gravità”¹. Il Gallico con «notul[a]» intende, seguendo pedissequamente il vocabolario boeziano, i segni della notazione, e potrebbe riferirsi alle serie di simboli del diagramma cosiddetto ‘ad ala’ di Boezio²; mentre le «vari[ae] mensur[ae]» sono le lunghezze assolute delle corde, che ascendendo di scala in scala, pur mantenendo lo stesso nome, si accorciano o allungano: la *proslambanomenos* dell'ipodorico, è evidente, sarà più lunga di quella dell'ipofrigio, e così via;

¹In accordo con l'interpretazione di Hughes: «Thus it is a fact that there was no difference between them, apart from the different notation, or the different lengths of string in the individual pitches, and the difference in the pitch», in HUGHES, *The Ritus canendi vetustissimus et novus* cit., p. 355.

²BOETH. *mus.* IV, XVI. Per il significato di *notula*: BERNHARD, *Lexicon musicum Latinum mediæ ævi* cit., vol. 2, p. 712-713.

la differenziazione, infine, per acutezza e gravità riecheggia direttamente il passo parallelo della *Musica*: «Has igitur constitutiones si quis totas faciat acutiores, vel in gravius totas remittat secundum supradictas diapason consonantiae species, efficiet modos septem»¹.

Fedele alle modalità dell'argomentazione boeziana e all'uso strategico dei diagrammi², una migliore e ancor più nitida descrizione dei *modi* antichi è assegnata, nel *Ritus*, alle tavole e ai paratesti. Ecco, dunque, che il diagramma nel quale il Gallico giustappone, in serie ascendente, gli otto «tropi Græcorum», presenta, per ciascun tropo, la medesima serie notazionale A-A (ovvero A-A''), che indica chiaramente l'immutabilità dei rapporti interni a queste scale di trasposizione, ossia il riproporsi invariato della medesima costituzione. Per rafforzare il senso di questa giusta interpretazione, il Gallico accompagna la notazione alfabetica latina con la consueta serie alfabetica greca $\alpha \beta \kappa \delta \varepsilon \varphi \gamma^3$, anch'essa immutata da scala a scala; e consegna, infine, un'ultima annotazione alla didascalia che circonda la tavola:

Hi tropi modique Græci, | quos vocavere tonos, | expressis Græcis
litteris | ac declaratis Latinis, | arte magis compositi | quam natura
conditi, | solis locis hic differunt | totique parent similes. | Quos tamen
in Boetio | notæ diversæ variant | et mensuræ dissimiles | erant opinor
in omnibus; | nam tropi nostri Latini | sunt a natura geniti, | certe toti
dissimiles, | quanquam simul colligati. (I, III 10, 1e)

Qui l'attenzione si concentra sull'alterità tra modi antichi ed ecclesiastici secondo l'asse artificiale-naturale: gli antichi, infatti, sono «arte magis compositi», a fronte degli ecclesiastici «a natura geniti». La naturalità dei modi ecclesiastici è dovuta, in ultima analisi, al fatto che essi rimangono ancorati a una comune *background scale*, mentre quelli antichi sono artificiali perché nascondono, al di sotto del loro aspetto altrettanto, se non più, regolare dei modi medievali, varietà inusitate di suoni e scale. In sostanza, il Gallico critica la non corrispondenza fra nota come suono e nota come nome, ovvero fra oggetto e segno, che si verifica nel sistema boeziano: nello schema dei tropi del filosofo, tutte le scale recano gli stessi segni α - α (ovvero A-A'') e per questo motivo «parent similes»; l'artificialità sta nel fatto che l'identità fra tutte le scale è solo apparente: ogni scala di trasposizione, infatti, reca in sé i segni d'alterazione che le permettono di conservare il medesimo ordine di toni e semitoni di tutte le altre, così come avviene per le moderne tonalità, e ciò implica che, da scala a scala, i nomi delle note non soltanto non indicano il medesimo suono assoluto, ma molti fra loro nascondono anche impliciti segni di diesis e bemolle, come risulta chiaro dalla tav. 2.15.

¹BOETH. *mus.* IV, XV (in BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 342).

²«descriptio prius notularum videtur esse ponenda, ut his primum per se cognitum in modorum descriptione facilis possit esse dispectio», in BOETH. *mus.* IV, XV (ivi, p. 343).

³Per le caratteristiche della quale rimando a 2.1 *Storia, epistemologia e pedagogia della musica*, § *Esercitare la notazione alfabetica dentro e fuori la certosa*.

Harmonica di Tolemeo¹; d'altro canto, risulta anche che questi capitoli non sono improntati alla ricostruzione della modalità antica, e pertanto devono essere valutati nel contesto del programma riformistico del Gallico e alla luce delle sue reali intenzioni. Il suo «storicismo»², infatti, non è volto all'erudizione e al piacere antiquario³, ma sempre alla riforma del canto liturgico; lo dimostrano tutti i luoghi del *Ritus* nei quali l'autore, facendo ricorso alla sua singolare sensibilità filologica e acutezza storica, si propone di illustrare le motivazioni ultime dei processi di mutazione del patrimonio e della teoria musicali nella storia, motivazioni che, una volta colte e congiunte con le necessità del presente, permettono di determinare finalità e obiettivi nuovi, di riforma, evitando lo scadimento nella mera ripetizione di triti programmi scolastico-universitari, oppure, sul versante opposto, di favoleggiare un'impossibile o astratta restaurazione della musica degli antichi.

Modalità ecclesiastica antica e nuova

Il primo libro della seconda parte del *Ritus canendi* è intitolato «de diverso ritu canendi planum cantum». La 'diversità' di questo *ritu* è data in opposizione alla notazione alfabetica, dominante nelle spiegazioni e negli esempi della prima parte dell'opera; il 'diverso metodo' si riferisce dunque all'impiego estensivo della notazione quadrata⁴. Il senso di tale diversità non si deduce immediatamente, ma risulta via via più chiaro leggendo i paragrafi 1-5 nei quali abbondano gli esempi in notazione quadrata; ogni dubbio è infine dissipato da un'annotazione retrospettiva che il Gallico lascia in II, I 19: «Iam vero descriptis tam per puras litteras antiquo more quam per notas usu moderno quadras septem dyapason speciebus...». Quest'ultimo giunto argomentativo segue i paragrafi 13-18, nei quali i singoli intervalli di *ditonus*, *semiditonus*, *diatessaron*, etc. sono analizzati diversamente da quanto già fatto in I, I 3: nella seconda parte, infatti, il Gallico si sofferma maggiormente sull'aspetto 'costitutivo' degli intervalli, ovvero sulle diverse sequenze di toni e semitoni che formano le loro differenti specie. Si consideri, ad esempio, il caso degli intervalli di *semiditonus* e *ditonus*:

Quid, oro, dytonus est, nisi duplicatus tonus? Et quid semidytonus, nisi tonus integer minori semitono iunctus? Qui quoniam omnis aggregatio vocum habet minus unum intervallum quam habeat voces, ambo tres phthongos habent sive sonos ac duplex intervallum. In prolatione tamen differunt, uti tonus, a quo nascuntur, et minus semitonium, quod hic patet per exemplum. (II, I 13)

¹Sulla definitiva riconquista della modalità antica, rimando al sempre valido PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* cit., p. 303-314.

²PALISCA, «Boethius in the Renaissance» cit., p. 260.

³Si usano queste etichette nella consapevolezza che non è mai esistita erudizione o passione antiquaria che non fossero accese e nutrite da intenzioni e ambizioni pragmatiche.

⁴In proposito: 2.1 *Storia, epistemologia e pedagogia della musica*, § *Esercitare la notazione alfabetica dentro e fuori la certosa*.

Si è già detto dei criteri dell'*aggregatio* e della *prolatio*¹. Il cambio di paradigma analitico rispetto al catalogo di I, I 3 è però più evidente per via della presenza degli esempi in notazione che accompagnano e completano il messaggio della componente verbale². Solo dall'esempio è possibile, infatti, ricavare le due specie del semiditono (\uparrow T-S, \downarrow S-T, \uparrow S-T, \downarrow T-S, nel rigo superiore) e la sola del ditono ($\uparrow\downarrow$ T-T, in quello inferiore):

The image displays two rows of musical notation on a five-line staff. Each interval is represented by a pair of notes on adjacent lines. Below each pair is a two-letter species notation. The top row contains: A♭C, C♯A, ♭CD, DC♯, AC, CA, ♭D, D♯. The bottom row contains: CDE, EDC, FGA, AGF, CE, EC, FA, AF.

Così procede il Gallico nella presentazione di tutti gli intervalli fino alla *diapason*, ma esplicitando, di norma anche nelle didascalie verbali che seguono l'esempio notato, il numero e la qualità delle diverse specie. Per quanto riguarda proprio la *diapason*, nel *Ritus canendi* si offre un preciso e dettagliato schema delle sue specie, ciascuna distinta, secondo la divisione armonica, in *diapente*+*diatessaron* o l'inverso. Riporto qui l'esempio per le sole prima e seconda specie di *diapason*:

The image displays two rows of musical notation on a five-line staff. Each interval is represented by a pair of notes on adjacent lines. Below each pair is a two-letter species notation. The top row contains: AEA, AEA, ADA, ADA. The bottom row contains: ♯F♯, ♯F♯, ♯E♯, ♯E♯.

Le specie della *diapason* sono già state discusse in I, III 5, ma usando la notazione letterale e una presentazione, in forma di diagramma, dal carattere più astratto e speculativo. Qui, invece, le specie sono 'incarnate' nella

¹In 2.1 *Storia, epistemologia e pedagogia della musica*, § *Esercitare la notazione alfabetica dentro e fuori la certosa*.

²Si confronti, ad esempio, con I, I 3, 7: «De Dytono. Dytonus est trium phthongorum ac duorum tonorum adunatio, dictus a dyo Græce quod est 'duo' Latine; nam etsi tres sonos sive voces habeat, duos tantummodo tonos in suis spaciis occupat. De semidytono. Semidytonus quædam est trium similiter phthongorum sed toni tantum ac semitonii minoris copulatio, dictus a 'semi' sicut semitonium, et 'dytonus', quasi 'non perfectus dytonus'».

notazione quadrata d'uso, ed è messa in evidenza la loro medietà armonica di *diapente* o *diatessaron*. Di qui, il lettore deduce che lo scopo precipuo dell'esposizione del Gallico non è, come in I, I 3 o in I, III 5, quello di presentare gli elementi primi del 'discorso' musicale, gli intervalli appunto, o la matrice costitutiva delle specie, bensì quello di riconsiderare e ri-orientare tali elementi in vista della questione modale. Infatti, in II, I 19a – recuperando e giustificando così la prospettiva metodologica che caratterizzava i primi paragrafi del libro – il Gallico introduce un secondo tentativo di ordine storiografico, questa volta in merito, appunto, alla modalità. L'ipotesi è quella della identità tra i fondamenti della modalità boeziana e quelli della modalità del canto piano che il Gallico stesso definisce 'antica', quest'ultima differendo radicalmente dalla modalità ecclesiastica consueta (gli otto modi dell'*oktoechos*), poiché abbraccerebbe quattro sole declinazioni, ovvero *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus*, a loro volta coincidenti con le quattro costituzioni di *bisdiapason*:

Et quis nesciat, si tamen legerit Boetium de constitutionibus aut hunc in prima parte nostrum libellum, quis, inquam, nesciat viros ecclesiasticos in illis quatuor dyapason-dyatessaron constitutionibus hos quatuor instituisse tropos? Medium enim tenere beati, nolentes occupare cantus angelicos bisdyapason, ne nimis essent intensi, neque solum dyapason, ne plus æquo remissi. (II, I 19a)

Risulta subito evidente che il recupero delle *maneriae* di *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus* è un riflesso del rinnovato interesse nei confronti della teoria musicale alto-medievale cui si è già fatta menzione¹, piuttosto che della dottrina boeziana (che, come si è visto, distingue nettamente tra *systemata* e *modi*). Denota appunto una conoscenza approfondita e specifica del *Micrologus* guidoniano l'identificazione delle *maneriae* come categorie modali storicamente esistenti. Infatti, presso gli autori di IX-X sec. le *maneriae* sono più spesso identificate come classi che racchiudono le due possibili determinazioni modali dell'autentico e del plagale, e non come categorie autonome². Regino di Prüm, ad esempio, è esplicito nell'affermare che ciascun plagale non deriva da un modo più ampio e comprensivo originale, ma piuttosto dal

¹In questo senso, tracce della medesima attenzione per le testimonianze antiche si trovano anche in IOH. CICON. *mus.* II 8 (in CICONIA, *Nova musica and De proportionibus* cit., p. 256).

²Cfr. SCHOL. ENCH. I (in SCHMID, *Musica et Scolica Enchiriadis* cit., p. 81): «Octo constat modos nos solere computare. Ita tamen, ut bini modi, id est maior cum minore, a singulis in tetracordo sonitibus moderentur, et ob hoc uni deputantur modo, qui eodem reguntur sono. Scilicet γ archoo vel proto autentus protus et plagis, δ deuterio deuterus autentus et plagis, ϵ trito autentus tritus et ζ plagis, tetrardo tetrardus autentus et plagis». Analogamente UCBALD. (in GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* cit., vol. 1, p. 119): «Quatuor a primis tribus, id est, lichanos hypaton, hypate meson, parypate meson, lichanos meson, quatuor modis vel tropis, quos nunc tonos dicunt, hoc est, protus, deuterus, tritus, tetrardus, perficiendis aptantur: ita ut singulae earum quatuor chordarum gaminos sibi tropos regant subjectos, principalem, qui autentus, et lateralem, qui plagius appellatur»

relativo autentico¹. Nel capitolo X del *Micrologus* di Guido, intitolato «Item de modis et falsi meli agnitione et correctione», si trova invece la radice della concezione storico-modale del Gallico:

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. [...] Hos autem modos vel tropos graece nominamus protum, deuterum, tritum, tetrardum.²

Questi sono i quattro «modi vocum», le matrici intervallari o affinità di *diapente*, *diatessaron* o *diapente-cum-semitonio* o *-cum-tono* che si presentano tra alcuni segmenti della scala. Ma nel capitolo seguente (cap. XI, «Quae vox et quare in cantu obtineat principatum») risulta chiaro che essi sono anche all'origine di veri e propri quattro modi; stabilito, infatti, che la nota finale di un canto è determinante per stabilire la sua appartenenza modale, si riconosce anche il ruolo dell'estensione:

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.³

Ecco dunque affermati dei modi di undici gradi, con un tetracordo sotto la *finalis* e due tetracordi (disgiunti) al di sopra – una ricostruzione illustrata in tab. 2.16 in accordo con quella del Gallico; ma a differenza che nel *Ritus canendi*, nel *Micrologus* non viene stabilito un collegamento tra queste strutture originarie e le costituzioni di *diapason-diatessaron*, e quindi la dipendenza storica della modalità ecclesiastica dalla fondazione boeziana.

Dalla concezione del modo antico come sistema di *diatessaron+diapason* con la mediazione della *finalis* consegue, secondo il Gallico, che «[o]mnis ergo cantus ecclesiasticus in *D* gravi finitus nec *A* grave transgrediens nec *D* superans acutum non est authenticus, non est plagalis, sed protus, ut ab antiquo, perfectus, cum sit in prima constitutione dyapason-dyatessaron institutus»⁴; lo dimostrerebbe, a proposito del *protus*, l'antifona *Simile est regnum... sagenae* (CAO 4956), che è assegnata, oltre che da vasta tradizione

¹REG. PRUM. 3 (in EDNA MARIE LE ROUX, *The De harmonica and Tonarius of Regino of Prüm*, tesi di dott., Catholic University of America, 1965, p. 27): «Inveniuntur vero in naturali musica, id est, in cantilena, quae in divinis laudibus moduletur, quatuor principales toni, qui ita graeco vocabulo nuncupantur: authenticus protus, authenticus deuterus, authenticus tritus, authenticus tetrardus. Ex quorum fontibus alii quatuor manant, qui ita vocantur: plaga proti, plaga deuteri, plaga triti, plaga tetrardi. Nam ab authentico proto nascitur vel derivatur plaga proti».

²GUIDO *micr.* X (in GUIDO ARETINUS, *Micrologus* cit., p. 133-134).

³GUIDO *micr.* XI (ivi, p. 146).

⁴II, I 20.

Tabella 2.16: Quattro modi ecclesiastici antichi

tetrardus				D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G
tritus			C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	
deuterus		B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E		
protus	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D			

anche nel Tonale certosino detto ‘di Guigo’¹, al primo modo (con la terza differenza), ma che il Gallico menziona nel *Ritus canendi* ad illustrazione appunto del primo modo antico «Nam antiphona *Simile est regnum cælorum sagenę missæ in mari* cum non paucis aliis huius formæ planis cantibus tam perfectis quam imperfectis et plusquamperfectis, si non sint antiqui proti, quæso, quid erunt?».

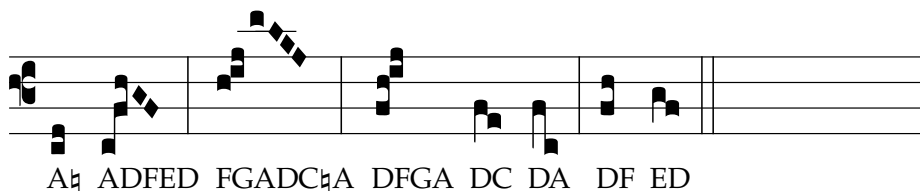
S i-mi-le est re-gnum ce-lo-rum sa-ge-ne misse in ma-re
 et ex omni ge-ne-re pi-sci-um congre-ganti quam cum im-
 ple-ta es-set e-du-centes et se-cus li-tus se-dentes e-le-ge-
 runt bo-nos in va-sa su- a ma-los au-tem fo-ras mi-se-runt.-

La trascrizione, che ricavo da un Antifonario certosino², mostra come l'estensione dell'antifona superi l'ambito di un'ottava, e si iscriva perfettamente in quello di una *dipason-diatessaron*, toccando l'estremo inferiore del *la* sotto la *finalis* («*misse*») e quello superiore del *re* sopra la medesima *finalis* («*et secus*»). Il Gallico rifiuta qualsiasi diversa collocazione modale per questa antifona (poiché la *diatessaron* sotto la *finalis* contraddirebbe l'opzione

¹Dal nome del priore della Grande Chartreuse, e ricostruito filologicamente da BECKER, *Das Tonale Guigos I.* cit.

²Si tratta del ms. Grenoble, Bibliothèque municipale, 19, di XIV sec., proveniente dalla Grande Chartreuse. L'antifona, in uso per il Comune delle Vergini, è trasmessa ai ff. 202v-203r.

dell'autentico, la *diapason* sopra la *finalis* quella del plagale¹), e conclude l'esposizione dell'*antiquus protus* con una «formula», una melodia 'tipo' che descrive gradi e intervalli caratteristici del modo, e che si riporta di seguito:



I gradi significativi sono quelli che segmentano la costituzione di *diapason-diatessaron* in *diatessaron+diapente+diatessaron*, ovvero *A-D-A'-D'*, ma non meno indicativi sono i movimenti melodici che insistono sugli intervalli *AD*, *DA'*, *A'D'* e inversi. È anche possibile che nel delineare alcuni movimenti intervallari «ex uno intervallo», ovvero senza note fraposte tra gli estremi della specie, il Gallico tenesse a mente il principio di Marchetto che attribuisce loro maggior peso nella definizione dell'appartenenza modale delle melodie²; risaltano, infatti, le *diatessaron* ascendenti «ex uno intervallo» *AD* (3-4, 22-23) e *A'D'* (10-11), e le due consecutive *diapente* discendenti *A'D* (14-15, 18-19).

All'esposizione dell'antico *protus* seguono, riproponendo in modo formulare le caratteristiche di quella prima, le presentazioni degli antichi *deuterus*, *tritus* e *tetrardus*. I canti citati dal Gallico come esempio dei modi antichi sono riportati schematicamente in tab. 2.17 (n° 1-9), indicati per mezzo delle diciture *pr* per *protus*, *de* per *deuterus*, *tr* per *tritus*, *te* per *tetrardus*.

¹II, I 20a: «Quos praesertim si velis autenticos esse iuxta modernas regulas, contradicit prima dyatessaron species quam sub suo fine recipiunt, et si plagales, hoc non suffert eadem consonantia quam supra dyapason habent».

²MARC. *luc.* XI, IV 248 (in MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium* cit., p. 516): «Sed notandum est quod species dyapente que fit ex uno intervallo, quecunque sit illa, est tante auctoritatis quod si in uno cantu bis vel ter repercussa fuerit, quantumcunque talis cantus descendat, etiamsi non ascendat ultra dyapente a fine, talis cantus auctenticus dicitur».

Tabella 2.17: Tonario del *Ritus canendi*

La tabella presenta tutti i canti citati dal Gallico in II, I secondo l'ordine di presentazione esplicitato dal numero di paragrafo §. Le sigle per l'occasione liturgica sono desunte dal sistema illustrato in BECKER, *Die Responsorien des Karthäuserbreviers* cit., p. XXXVIII-XLIII e BECKER, *Das Tonale Guigos I.* cit., p. XXII-XXV. Ai registi del Becker rimandano anche i numeri identificativi (*n° B.*) e le attribuzioni modali (*m° B.*). Quanto ai canti per la Messa, il rimando è al *Graduale... ad usum sacri ordinis Cartusiensis*, Lugduni, ex officina Johannis Gregoire, 1674 (= GOC) e al *Cantus Index* (= CI). L'ultima colonna (*m°*) indica la collocazione modale del canto secondo Giovanni Gallico.

214

<i>n°</i>	§	<i>genere</i>	<i>canto</i>	<i>Ufficio delle Ore</i>				<i>Proprio della Messa</i>			<i>m°</i>
				<i>fest</i>	CAO	<i>n° B.</i>	<i>m° B.</i>	<i>fest</i>	<i>p. GOC</i>	<i>n° CI</i>	
1	20	Ant.	Simile est regnum... sagenae	VirLBe	4956	927	1, 3				pr
2	21	Gr.	Adjutor in opportunitatibus					Sep	55-6	g00632	de
3	21	GrV.	Quoniam non in finem					Sep	56	g00632a	de
4	21	Cm.	Beatus servus					Con	472-3	g01354	de
5	21	Resp.	Beatus servus	Pon2	-	52a	3				de
6	22	Gr.	Prope est Dominus					IVAdv	20-1	g00530	tr
7	22	GrV.	Laudem Domini loquetur					IVAdv	20-1	g00530	tr
8	23	Gr.	Qui sedes Domine					IIIAdv	8	g00502	te
9	23	GrV.	Qui regis Israel					IIIAdv	8	g00502a	te
10	26	In.	Statuit ei dominus testamen- tum					uMar	465	g01271	1
11	27	In.	Venite adoremus... procida- mus					Epi	39-40	g01227	2
12	29	Ant.	Nemo te condemnavit	IVQua1VMa	3873	672	3, 2				3
13	30	Resp.	Usquequo exaltabitur	IPss2	7811	479	4				4
14	30	RespV.	Qui tribulant	IPss2	7811a	-	-				4
15	32	Ant.	Sicut novit me pater	II,xResVMa1	4943	921	5, 1				5

16	33, 58a	Ant.	Alias oves habeo	II,xResVMa2	1320	31	6, 1		6, 1	
17	35, 59a	Ant.	Videntes stellam magi	Epi1VMa	5391	1033	7, 1		7, 1	
18	36	Resp.	Beatam me dicent	Pur7	6172	47a	8		8	
19	37b	Ant.	Quam pulchra es amica	AssL2	4434	807a	1, 4		[1]	
20	37b	Ant.	De Syon exhibit lex	I,2AdvLBe	2119	234a	2, 1		[2]	
21	37b, 53d	Ant.	Dominus defensor vitae meae	DomM7-8	2404	307	1, 6		1, 5	
22	37b	Ant.	Domine probasti me	Fer5V1-2	2367	296	3, 4		–	
23	37b, 56e	Ant.	Fidelia omnia	Dom 2V2	2865	446	4, 2		4, 2	
24	37b	Ant.	In conspectu angelorum	Fer4V4	3215	501a	5, 1		–	
25	37b	Ant.	Benedictus Dominus in aeternum	Fer6M3-4	1721	126	6, 1		–	
26	37b	Ant.	Sit nomen Domini	Dom2V4	4971	931	7, 3		–	
27	37b	Ant.	Benediximus vobis	Fer2V4	1732	130	8, 2		–	
28	39	Resp.	Sint lumbi vestri	Pon3	7675	441a	1		[pr]	
29	39	Resp.	Fulcite me floribus	Vir2	–	222a	1		[pr]	
30	40	Ant.	Iuravit Dominus	Apo2V1	3522	579	7, 1		[te]	
31	42	Ant.	Benedicta tu	PurM1	1709	122a	4, 4		10	
32	42	Ant.	Sicut myrrha	PurM2	4942	920a	4, 4		10	
33	42, 62a	Ant.	Dominus regit me	DomM3-4	2420	319	4, 3		10	
34	42	Ant.	Media nocte	VirL4	3730	637	4, 3		10	
35	42	Gr.	A summo caelo					III,7Adv	14-5 g00515	10
36	42	Gr.	In sole posuit					III, 7Adv	15-6 g00517	10
37	42	Resp.	Si bona suscepimus	Job1	7647	427	2			10
38	42	Resp.	Vide quia tribulor	IPss8	7851	493a	2			10
39	43	Of.	Domine in misericordia tua					III,2Qua	132-3 g00766	12
40	43	Cm.	Ab occultis					IV,2Qua	146 g00784	12

41	43	Resp.	Confortamini manus fatigatae	IIIAdv6	6321	89	6			14	
42	43	Resp.	Conclusit vias meas	Coe4	86	6306	6			14	
43	43b	Ant.	Stetit angelus	MicL1-5,2V1	494	5029	4, 4			10	
44	43b, 56f	Ant.	Servi Domini	ConL4	896	4874	4, 4			4	
45	45b	In.	Rorate caeli desuper					IVAdv	20	501007	1
46	46d	Ant.	Vespere autem	Res1VMa	1028a	5371	8, 1			–	
47	46e	Resp.	Ecce iam venit	Nat-Cir7	167	6596	5			5	
48	46e	RespV.	Propter nimiam caritatem	Nat-Cir7	–	6596b	5			5	
49	51a	Resp.	Ecce nunc tempus	IQua1	169	6600	3			[de]	
50	51a	Resp.	Mirabilis Deus	pMar11	313a	–	8			[te]	
51	53a	Ant.	Primum quaerite regnum	XVIPen2VMa	805	4431	1, 1			1, 1	
52	53b	Ant.	Dabit ei Dominus	I,5AdvVMa	226a	2092	1, 3			1, 2	
53	53c	Ant.	Caelum et terra transibunt	IAdv2VMa	160	–	1, 4			1, 3	
54	53d	Ant.	Clamor meus	Fer7M1-2	157	1825	1, 7			1, 4	
55	53f	Ant.	Speciosus forma	CirM4	936	4989	1, 9			1, 6	
56	53g	Ant.	Ecce vere Israelita	PonL5	356a	2553	1, 8			1, 7	
57	53h	Ant.	Appenderunt mercedem	II,2PssL4	81	1463	1, 5			1, 8	
58	53i	Ant.	Omnia per ipsum	Nat2VMa	735	–	1, 2			1, 9	
59	54a	Ant.	Da nobis Domine	Fer4M1-2	224	2089	2, 1			2, 1	
60	55a	Ant.	Et respicientes	Fer5 tp LBe	401a	2718	3, 5			3, 1	
61	55b	Ant.	Inter natos mulierum	BapM10	546a	3370	3, 2			3, 2	
62	55c	Ant.	Simeon iustus	PurL2	923	4951	3, 2			3, 3	
63	55d	Ant.	Vidi speciosam	VirM11	1036a	5407	3, 1			3, 4	
64	55e	Ant.	Quoniam in aeternum	Fer4V2	846	4567	3, 4			3, 5	
65	56d	Ant.	Jerusalem Jerusalem	Ste2VMa	563	3480	4, 1			4, 1	
66	57a	Ant.	Visitavit et fecit	Fer3LBe	1046	5473	5, 1			5, 1	

67	59b	Ant.	Timete Dominum	pMarM8	979	5152	7, 2	7, 2
68	59c	Ant.	Sacerdotes Dei	PonL4	871	4675	7, 3	7, 3
69	59d	Ant.	Pretiosa	oSan2v2	787a	4371	7, 4	7, 4
70	59e	Ant.	Facta est cum angelo	NatL3	437a	2836	7, 5	7, 5
71	61a	Ant.	Nos qui vivimus	Fer2V1	697	3960	8, 1	8, 1
72	61d	Ant.	Parvulus filius	NatMCa	752a	4221	8, 1	8, 1
73	61e	Ant.	Dominus in templo	AscM2	312a	2410	8, 2	8, 2
74	61f	Ant.	Suscepit Israel	Fer6VMa	961	5087	8, 3	8, 3
75	61g	Ant.	Visita nos Domine	Fer7M7-8	1045	5471	8, 4	8, 4
76	62c	Ant.	Factus sum sicut homo	SabSM9	442	2849	4, 5	10, 3

Queste melodie rappresentano, per il Gallico, la testimonianza di un'epoca della produzione musicale più antica rispetto alla risistemazione modale dell'*oktoechos*, e che il teorico identifica con l'età degli «auctores veteres»:

Attestante siquidem Guidone monacho didicimus novos Ecclesiae musicos post auctores veteres ununquenque de quatuor illis antiquis tropis in unum principalem ac intensum et elevatum, quem quidam autenticum nominarunt et quidam imparem, ac in unum eius affinem et remissum, plagalem et subiungalem aut secundum quosdam parem, partitos fuisse, sicque dyapason-dyatessaron constitutiones in solius dyapason constitutionibus hac de causa commutasse. Omnis nanque dyapason-dyatessaron constitutio cum partim ex gravibus et partim ex acutis omnino constet vocibus, si versus responsoriorum matutinalium ac introituum missarum seu inchoationes post anthyphonas psalmodiarum et similia magis graves frequentassent, dissonabant cum acutis, et si crebrius acutas exercuissent, non conveniebant cum gravibus. Hinc est quod non omnes cantus sunt mutati, quoniam non omnes sub hac conditione reperti. (II, I 24-24a)

Per l'identificazione degli «auctores veteres» non ci sono facili candidature, poiché tali autori – certamente ignoti al Gallico, ma anche per noi oscuri – precederebbero temporalmente la riorganizzazione del repertorio d'età carolingia in otto modi e contestualmente la fioritura teorico-musicale di quel periodo incarnata dai «novos Ecclesiae musicos» (gli *scriptores de musica* di IX-X sec.). Piuttosto, è interessante notare che questo passo del *Ritus canendi* dipende ancora dal *Micrologus* guidoniano¹:

Interea cum cantus unius modi, utpote protus, ad comparisonem 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 protus et similiter de reliquis, qui naturaliter in vocibus erant quattuor in cantibus facti sunt octo. Abusio autem tradidit latinis dicere pro autentus proto et plagis protus primus et secundus, pro autentus deuterus et

¹Anche Marchetto, come ho ricordato in precedenza, offre una spiegazione analoga dell'origine quadripartita dei modi, che però diverge da quella del *Ritus canendi* in modo sufficiente da permettere di individuare in Guido la fonte usata dal Gallico: «Modi, tropi, sive toni fuerunt quatuor primitus adinventi, scilicet prothus, deuterus, tritus, et tetrardus, sed propter inconvenientem uniuscuiusque ascensum et descensum, quia quilibet poterat ascendere ad decimam a fine suo et descendere sextam, quod erat laboriosum humane voci proferre, in alios quatuor sunt divisi, et sic sunt octo, scilicet primus, secundus, et ceteri», in *luc.* XI, II 3-6 (ivi, p. 372).

plagis deuteri tertius et quartus, pro autentico trito et plagis triti quintus et sextus, pro autentico tetrardo et plagis tetrardi septimus et octavus.¹

Guido afferma che, in un momento imprecisato, i musicisti o i liturgisti si accorsero che talune melodie di responsi, antifone e antifone *ad Introitum* non si accordavano con i rispettivi versetti e salmi, perché troppo acuti o troppo gravi rispetto a quelli; di qui la necessità di spezzare i quattro modi antichi in otto segmenti modalici più corti e caratterizzati da un'estensione circoscritta: acuta per gli autentici e grave per i plagali.

La teoria del Gallico dipende evidentemente da questa interpretazione storica di Guido, ma se ne distacca in parte rilevando che alcuni canti (intesi come complesso di antifona/responso+salmò/versetto) hanno conservato la loro natura originaria. Tra questi tutte le antifone assegnate ai modi ecclesiastici antichi e già menzionate (n° 1-9), alle quali si aggiungono ulteriori canti citati in II, I 39 (resp. *Sint lumbi vestri*, resp. *Fulcite me floribus*), in II, I 40 (ant. *Iuravit Dominus*) e in II, I 51a (resp. *Ecce nunc tempus*, resp. *Mirabilis Deus*). Il caso del responsorio *Sint lumbi vestri* è particolarmente interessante perché già oggetto di attenzione da parte di Marchetto da Padova in due punti del *Lucidarium*:

Secunda est quia unus cantus plagalem habebit depositionem et auctentica carebit elevatione et tamen talis tonus non plagalis sed auctenticus iudicabitur, ut est Responsorium *Sint lumbi vestri precincti* et similes.²

Sed notandum est quod species dyapente que fit ex uno intervallo, quecunque sit illa, est tante auctoritatis quod si in uno cantu bis vel ter repercussa fuerit, quantumcunque talis cantus descendat, etiamsi non ascendat ultra dyapente a fine, talis cantus auctenticus dicitur, ut est Responsorium *Sint lumbi vestri precincti* et similes.³

Trascrivo qui il responsorio dall'Antifonario certosino per agevolare l'analisi e il confronto con le fonti teoriche⁴:

The image shows a musical score for a responsory. It consists of two staves of square neumes on a four-line red staff. The first staff begins with a large initial 'S' and contains the text: 'Sint lumbi vestri pre-'. The second staff continues with: 'cin-cti et lu- cer- ne ar- dentes in ma- ni- bus ves- tris, * Et'. The notation includes various rhythmic values and rests, with some neumes marked with diamond-shaped flags.

¹GUIDO *micr.* XII (in GUIDO ARETINUS, *Micrologus* cit., p. 147-149).

²MARC. *luc.* XI, III 4-6 (in MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium* cit., p. 392).

³MARC. *luc.* XI, IV 248 (ivi, p. 516).

⁴Come in precedenza, dal ms. Grenoble, Bibliothèque municipale, 19, ff. 193rv.

vos si-mi-les homi-ni-bus ex-pec-tan-ti-bus Do-
 mi-num su-um quando re-ver-ta-tur
 a nupci-is. ¶ Vi-gi-la-te ergo qui-a ne-
 sci-tis qua ho-ra Domi-nus ves-ter ven-tu-rus sit. * Et vos

Nell'impostazione di Marchetto il criterio dell'*ambitus* è dunque sopravanzato da quello degli intervalli caratteristici, quale ad esempio la *diapente* ascendente *D-A'* che ricorre in corrispondenza di «*et lucerne*» e di «*hominibus expectantibus*» nel resp. *Sint lumbi vestri*. Secondo la prospettiva marchettiana, il valore modale di quell'intervallo, la sua «auctorita[s]», è dato dal fatto di essere appunto «ex uno intervallo», cioè di essere un salto senza 'interruzioni'¹; ma il suo valore è dovuto anche al fatto di rappresentare una 'specie propria' del primo modo, cioè un segmento melodico significativo che identifica univocamente il modo del *protus* autentico².

Anche per Giovanni Gallico la ripercussione della *diapente* sopra la *finalis* ha un peso determinante nell'attribuzione modale, ma il procedere della sua analisi è diverso da quello di Marchetto:

Responsoria vero *Sint lumbi vestri praecincti* ac *Fulcite me floribus*, quæ videntur plagalia, versus tamen habent autenticorum: dubium non est quod nunquam ab antiquo statu suo, quæcunque sint, huiusmodi fuere mota, quoniam in illis non est inventa movendi causa. Quare? Quia versus eorum, qui condam erat antiqui proti, nunc autem primi toni talibus cantibus optime convenit; nam licet in *A* gravi descendant, dyapente nihilominus a *D* gravi frequentant et in *A* reperiunt acutum, ubi scilicet praefati versus habetur exordium³. (II, I 39)

¹Marchetto chiama «interruptiones» i gradi interposti tra gli estremi di una specie/intervallo.

²Sul significato di 'specie propria' in Marchetto, si rimanda al primo paragrafo di questo capitolo.

³Il soggetto di «descendant», «frequentant», «reperiunt» è *ad sensum* «tal[es] cantus», ovvero le melodie di responsi e antifone.

L'affermazione «Quia versum eorum, qui condam erat antiqui proti, nunc autem primi toni» può essere illuminata richiamando un passo di poco precedente nel testo:

Quo videlicet tempore mater Ecclesia quatuor illos duntaxat antiquos tropos habebat quatuorque perconsequens versus responsorium et introituum, quos nunc habent adhuc huiusmodi cantus autentici, sed et quatuor tantummodo psalmodiarum intonationes, quas quoque nunc anthyphona tenent autenticales. (II, I 37b)

Quest'ultimo passaggio, benché originariamente inserito nel contesto di una spiegazione in merito alla modalità dei canti di ridotta estensione (cioè privi di un *ambitus* sufficientemente vasto da attribuirli all'una o all'altra categoria), esprime un concetto che nella ricostruzione storica del Gallico è universalmente valido: i versetti dei responsi e le intonazioni salmodiche che accompagnano le antifone nel sistema modale antico a quattro toni sarebbero stati gli stessi impiegati, in seguito, per i modi autentici. Di qui la deduzione che il resp. *Sint lumbi vestri*, col suo carattere misto, plagale quanto all'*ambitus*, autentico quanto alla ripercussione di *D-A'*, non risale al primo modo, bensì al *protus antiquus*; esso non sarebbe stato modificato dalla riforma dell'*oktoechos* perché, in questa circostanza, l'andamento della melodia del responso ben si accordava con quella del versetto¹.

Il Gallico specifica inoltre che l'intervallo caratteristico, se posizionato all'inizio della melodia, acquista ulteriore valenza:

Quod profecto de *Iuravit* anthyphona cum reliquis similibus est dicendum, quæ, cum plagales nunc appareant, tetrardi tamen habent adhuc intonationes sicut antiquitus, propter allegatam dyapente quam, etsi multum non frequentent, in ea — quod maius est — inchoantur et primordium habent. (II, I 40)

Quanto a *Fulcite me floribus*, la situazione non differisce significativamente da quella di *Sint lumbi vestri*²: l'estensione è la medesima, e così anche la ripercussione *D-A'*, che però, nel caso di questo responsorio per il Comune delle Vergini, non si manifesta mai come «ex uno intervallo», ma sempre come 'specie aggregata'³; il versetto, infine, è proprio quello autentico del primo modo. Non diversamente anche il resp. *Ecce nunc tempus* citato in II, I 51a⁴. Discordante, invece, il caso di *Mirabilis Deus*:

¹Infatti, benché il responso scenda decisamente al di sotto della *finalis* toccando ben tre volte il limite inferiore dell'*ambitus* plagale, il *la grave*, esso più spesso gravita, appunto, sulla *finalis* e si slancia anche verso il *la superiore*, da dove poi il versetto prende avvio.

²Che leggo nel ms. Grenoble, Bibliothèque municipale, 19, f. 199r.

³Impiegando, ancora una volta, la terminologia di Marchetto.

⁴«Nec te moveat responsorium *Ecce nunc tempus acceptabile*, quod natura plagale videtur, habens versum autenticum: est nanque de quatuor veteribus tropis, sicut et alia plura necdum a statu pristino mutata, cum in nullo discordent antiqui versus cum illis».

At contra responsorio *Mirabilis Deus* et quibusdam aliis nondum etiam ab antiquo ritu suo mutatis visum est Ecclesiae musicis non bene competere versus illos antiquos, ob quod eis dedere plagales noviter ab ipsis inventos. (II, I 51a)

Il testo musicale del responso¹, qui abbreviato, mostra effettivamente una commistione di elementi autentici e plagali. Infatti, benché normalmente assegnato all'ottavo modo, il responso manca dello sviluppo inferiore della *diatessaron* sotto la *finalis* e insiste, invece, sulla *diapente* superiore *G-D'*. Il versetto d'altro canto, insistendo sulla corda di *do*, è indiscutibilmente plagale:

M i-ra-bi- lis De- us in sanctis su- is... ¶ Le-ta-bi-
tur...

Mirabilis Deus contraddirebbe la ricostruzione storica del Gallico, poiché, diversamente da altre vestigia del sistema modale antico, a un canto in *tetrardus* non corrisponde il versetto antico e autentico, bensì uno nuovo e plagale. Di conseguenza, il teorico ipotizza che questo responsorio, insieme ad altri non meglio identificati, pur non essendo stato modificato nel suo sviluppo melodico (cioè pur conservando le qualità del *tetrardus antiquus*) quando si distinsero modi autentici e plagali, fu reputato poco consoni al versetto antico e autentico, e gli fu assegnato quello plagale. L'arbitrarietà di questa operazione si giustifica nel quadro della più ampia sistemazione modale che portò alla divisione dei quattro in otto modi cui si è già fatta menzione, e che si può cronologicamente collocare tra l'età dei «patres» e quella dei trattatisti alto-medievali, come l'Anonimo degli *Enchiriales* e Guido d'Arezzo, che già distinguono le due classi modali.

La presentazione dei consueti otto modi ecclesiastici è affrontata nei paragrafi II, I 24-36a, secondo l'esposizione formulare già impiegata per i modi ecclesiastici antichi. La spiegazione del Gallico non diverge, nella sostanza da quella di Guido, ma maggior attenzione viene devoluta nel *Ritus canendi* all'aspetto delle costituzioni in ossequio al principio cardine: «En igitur omnia liquent et aperta sunt nobis, si vobis attendendo constitutiones quas vera Boetii practica docet, ad antiquos semper quatuor recurramus tropos, tonos sive modos, unde totum habemus»²:

¹Che traggo sempre da Grenoble, Bibliothèque municipale, 19, ff. 185v-186r.

²II, I 40a.

Divisus est ergo primum antiquus protus a suo fine per dyapente sursum (sicut et deuterus, tritus ac tetrardus) et per dyatessaron desuper, et factus est primus autenticus a *D* gravi in *D* acutum, aut secundum modernos primus tonus, in quarta specie vel constitutione dyapason. Divisus est etiam in eandem primam dyapente speciem desuper et in eandem primam dyatessaron sed inferius, et factus est primus plagalis aut subiungalis ab *A* gravi in *A* acutum, qui et secundus tonus, in prima specie seu constitutione dyapason. (II, I 25-25a)

Segue, quindi, la tassonomia dei modi derivati dall'*antiquus protus*, con esplicitazione dei criteri per l'identificazione. Qui riporto soltanto il caso del primo modo:

[a] Omnis ergo cantus divinus in *D* gravi finitus, [b] nil habens sub suo fine [c] nec *D* superans acutum, [d] non est utique protus antiquus sed primus e proto procedens autenticus primusve tonus perfectus, [e] ut est introitus missæ *Statuit ei Dominus testamentum pacis*. (II, I 26)

L'argomentazione prepone i criteri (lettere a, b e c), seguiti dalla nomenclatura completa del modo (let. d) e da uno o più esempi tratti dal *corpus* delle melodie gregoriane (let. e). L'esposizione si conclude con la consueta *formula*, e così per ciascuno degli otto modi. Le melodie menzionate dal Gallico in questa sezione sono riportate in tab. 2.17 ai n° 10-18.

Particolare attenzione è devoluta dal Gallico anche alle melodie dall'estensione troppo ridotta per soddisfare il criterio di attribuzione modale dell'*ambitus* (II, I 37-40a, «De parvulis planis cantibus ac de certis aliis in plano cantu frequenter occurrentibus dubiis»). Si tratta di antifone di poche note, che non toccano gli estremi della loro costituzione di *diapason*, e che partecipano a una sotto-categoria della classe, già descritta da Marchetto nel *Lucidarium*, dei «toni imperfecti»: «Tonus vero imperfectus, sive sit autenticus sive sit plagalis, dicitur ille qui non implet modum suum, aut supra aut infra»¹; i canti considerati dal Gallico si caratterizzano infatti per un'estensione addirittura inferiore a quella di una *diapente*:

Quid ergo de parvulis cantibus dicendum qui dum paucis constant verbis paucas etiam necesse est habeant voces, quique non solum dyapason transcendere nequeunt, verumetiam dyapente sepius non attingunt? (II, I 37a)

La risposta dell'autore è perfettamente consonante rispetto all'impostazione dello studio modale nel *Ritus canendi*: «Est absque dubio semper in his ad antiquitatem recurrendum». Le antifone n° 19-27 sono portate ad esempio, e ricondotte ancora una volta all'età arcaica, quando le melodie furono formate a partire dalla matrice originaria delle quattro costituzioni di *diapason-diatessaron* e la loro collocazione modale dipendeva soltanto dal

¹MARC. luc. XI, II 26 (ivi, p. 382).

suono della *finalis*¹. Solo nella fase di ristrutturazione del sistema modale, da quadri o ottopartito, alcune tra le melodie 'brevi' avrebbero mantenuto le intonazioni salmodiche originali, ora proprie dell'autentico, mentre altre invece avrebbero ricevuto le nuove plagali:

Dedere tamen auctores postea plagalium et autenticorum parvulis istis anthyphonis quæ saltem dyapente supra suum finem habent inchoationes psalmorum ac terminationes quæ pertinent ad autenticos [...]; eis vero quæ solam dyatessaron aut minus occupant que [*sic*] sunt plagalium assignaverunt intonationes. (II, I 38)

Il criterio di classificazione per queste melodie sarebbe stato trovato, secondo il Gallico, nell'intervallo caratteristico di *diapente* o di *diatessaron* sopra la *finalis*: se l'antifona si assestava tra suono finale e quinta superiore, veniva assegnata all'autentico, se invece toccava preferibilmente la quarta superiore, si elencava tra i plagali².

Sistemi a 14, a 11 e a 9 modi

La trattazione della modalità antica ed ecclesiastica da parte del Gallico si dimostra acuta e originale, ma anche consonante con le *auctoritates* di Boezio e di Guido, nonché agevolata dagli strumenti analitici di Marchetto. La ricerca sulla modalità, che il maestro vallone persegue con rigore e ossequioso dei propri principi metodologici, conduce però, in ultima istanza, a una revisione del sistema ecclesiastico degli otto modi tanto completa e radicale da disallineare completamente il *Ritus canendi* rispetto alla tradizione teorica medievale³: infatti la modalità ecclesiastica, che, come si è visto nei paragrafi precedenti, il Gallico ha saputo illustrare non soltanto nel suo funzionamento, ma anche nel suo sviluppo storico, non è reputata dal teorico sufficiente per dare ragione delle melodie del patrimonio gregoriano che terminano sui gradi *la*, *si* e *do*:

¹II, I 37b-c: «Quo videlicet tempore mater Ecclesia quatuor illos duntaxat antiquos tropos habebat quatuorque perconsequens versus responsorium et introituum, quos nunc habent adhuc huiusmodi cantus autentici, sed et quatuor tantummodo psalmorum intonationes, quas quoque nunc anthyphonæ tenent autenticales. Ergo nulla prorsus erat apud priscos Dei cultores de his ambiguitas, quoniam omnis cantus divinus in *D* gravi finiens protus erat et secundum protum se gerebat – magnus, mediocris aut parvus, perfectus, imperfectus aut plusquamperfectus –, et si in *E* gravi deuterus, et si in *F* gravi tritus, et si in *G* gravi tetrardus».

²II, I 38a: «Nullus ergo cantus planus qualiscunque fuerit, grandis sive parvus, magis frequentans dyapente supra suum finem quam dyatessaron et nihil ultra, nihilque sub eodem fine vel parum habens, esse non potest plagalis, sicut nec frequentans plus dyatessaron eodem modo quam dyapente nunquam erit autenticus». Il periodo esemplifica l'incertezza del Gallico nella costruzione della proposizione negativa latina; si noti infatti l'impropria doppia negazione *nullus/non potest e nec/nunquam erit*.

³Concordo con HUGHES, *The Ritus canendi vetustissimus et novus* cit., p. 53, che definisce «innovative, if not startling» le proposte modali del Gallico.

Tabella 2.18: Quarto modo trasposto

4° reale	B \natural	C	D	E	F	G	A	B \natural
4° trasposto	E	F	G	A	B \flat	C	D	E

Certi nunc de tropis antiquis et modernis ecclesiasticis quod non sint aliud quam dyapason species seu varia \acute{e} constitutiones, merito quaerimus hic unde nobis et alii multi cantus in *A*, pauci tamen in \natural vel in *C* terminantes acutis, qui nec ulla via mundi finire queunt cum suprascriptis octo tonis, nisi mutant armoniam. (II, I 41)

Tali melodie non potrebbero essere ricondotte all'*oktoechos* se non al prezzo di una mutazione della loro 'armonia', cioè dell'ordinamento di toni e semitoni specifico del loro modo. Il Gallico si riferisce dunque alla consuetudine teorica medievale di interpretare le melodie in *A*, le più frequenti tra le apparentemente estranee al sistema modale, come trasposte per *bemolle* da un quarto tono 'reale' [cfr. tab. 2.18]. La trasposizione non è però, come si vedrà in seguito, tra le funzioni del *bemolle* riconosciute dal Gallico. Pertanto le melodie in *A*, secondo il teorico, non richiedono di essere accomodate in uno degli otto modi, ma piuttosto di essere riconosciute nella loro specificità costitutiva, come appartenenti a un modo a tutti gli effetti indipendente e peculiare, e, naturalmente, senza *bemolle*¹.

Ciò è reso possibile da una rilettura analitica del sistema modale come derivazione delle costituzioni di *diapason*. Il Gallico mostra infatti al lettore come la quarta specie di *diapason* racchiuda al suo interno due determinazioni modali, il primo e l'ottavo modo, a seconda che la si consideri divisa per *diapente*+*diatessaron* o per *diatessaron*+*diapente* («tonus octavus esse non potuit, nisi cadens in ea dyapason in qua cecidit primus aliter finiendo tamen atque procedendo»²): nel primo caso si ha a che fare con un modo autentico, costituito dalla prima specie di *diapente* al grave e dalla prima di *diatessaron* all'acuto; nel secondo, invece, si individua un modo plagale, formato dalla prima specie di *diatessaron* al grave e dalla quarta di *diapente* all'acuto. Così anche la quinta costituzione di *diapason* può essere divisa non soltanto nella maniera consueta del terzo modo, ovvero *diapente* di seconda specie *E-B \natural* + *diatessaron* di seconda specie *B \natural -E*, ma anche articolando un modo plagale formato dalla *diatessaron* di seconda specie *E-A* e dalla *diapente* di prima specie *A-E* (vedi secondo dettaglio di tab. 2.19). E come per la quarta e la quinta specie, per ogni altra delle sette costituzioni di *diapente*:

sicut quarta dyapason species duos in se tonos diversos ob diversos eorum fines et motus excipit, ita quidem et alia \acute{e} sex hoc agere valeant omnes, nec erunt iam toni solum undecim sed et quatuordecim, etsi tamen octo sint magis famosi, suaviores ac plus exercitati. (II, I 41a)

¹Con la ovvia eccezione dei casi in cui si renda necessario per il temperamento del tritono.

²II, I 41a.

Tabella 2.19: Doppia articolazione della quarta e della quinta specie di *diapason*

4 ^a	<i>diapente</i>		<i>diatessaron</i>
	D¹ E F G⁸ A B C D		
	<i>diatessaron</i>		<i>diapente</i>
5 ^a	<i>diapente</i>		<i>diatessaron</i>
	E³ F G A¹⁰ B C D E		
	<i>diatessaron</i>		<i>diapente</i>

Tabella 2.20: Quattordici divisioni delle *constitutiones* di *diapason*.

Le *inales* sono segnalate dal numero del rispettivo modo in apice. I diversi caratteri identificano *inales* e nota d'articolazione (per *diatessaron* o *diapente*) di ciascun modo: corsivo per gli autentici dal 9° al 13°, grassetto per i consueti otto ecclesiastici, typewriter per i plagali dal 10° al 14°.

1 ^a	<i>A⁹</i>	B	C	D²	E	F	G	A						
2 ^a		<i>B¹¹</i>	C	D	E⁴	F	G	A	B					
3 ^a			<i>C¹³</i>	D	E	F⁶	G	A	B	C				
4 ^a				D¹	E	F	G⁸	A	B	C	D			
5 ^a					E³	F	G	<i>A¹⁰</i>	B	C	D	E		
6 ^a						F⁵	G	A	<i>B¹²</i>	C	D	E	F	
7 ^a							G⁷	A	B	<i>C¹⁴</i>	D	E	F	G

Di qui la possibilità di ricavare non otto, ma ben quattordici modi, come sintetizzato in tab. 2.20.

In realtà, solo undici dei quattordici modi sono effettivamente rappresentati nel *corpus* gregoriano, dal momento che gli autentici in *la*, *si* e *do*, afferma il Gallico, sarebbero risultati inadatti secondo il giudizio dei «patres», perché inutilmente complessi («intricabant») ed eccessivamente gravi («ad finiendum inepta loca nimis habebant»):

Quod si dicas nostri patres cur aliquos etiam cantus in prima, secunda terciave dyapason per dyapente non exquisierunt ac per dyatessaron, quas econtra videmus per dyatessaron et dyapente divisas, dico tibi, lector, id agere poterant si voluissent, sed si bene perpendis, quod clarum est, intricabant et ad finiendum inepta loca nimis habebant. (II, I 41c)

Si distingue, pertanto, nel *Ritus canendi* un sistema modale 'teorico' a quattordici modi e uno 'pratico' a undici. I canti appartenenti ai tre modi plagali che si aggiungono agli otto dell'*oktoechos* sono definiti dal Gallico con la perifrasi «in A/♭/C finiti», ma nella presente trattazione si applicheranno loro le etichette numeriche 'di 10°, '12° e '14° modo'.

Tabella 2.21: Interpretazioni modali delle melodie in *A*

5 ^a	10 ^o	E	F	G	A	♯	C	D	E
		S	T	T	T	S	T	T	
2 ^a	4 ^o	♯	C	D	E	F	G	A	♯
		S	T	T	S	T	T	T	
2 ^a	4 ^o tr.	E	F	G	A	b	C	D	E
		S	T	T	S	T	T	T	

Per quanto riguarda i canti «in *A*» o di 10^o modo, il Gallico cita le antifone *Benedicta tu*, *Sicut myrrha*, *Dominus regit me* e *Media nocte*, insieme ai graduali *A summo cælo* e *In sole posuit*, e ai responsori *Si bona suscepimus* e *Vide quia tribulor*. L'impossibilità di considerare tali canti come trasposizioni del quarto, per quanto concerne le quattro antifone, o del secondo modo, in riferimento a graduali e responsori, è dovuta all'importanza strutturale delle specie di *diapason*, *diapente* e *diatessaron* in fase di riconoscimento modale. Il Gallico nota infatti che questi canti si estendono su una *diapason* di quinta specie, a sua volta articolata in una *diatessaron* di seconda e in una *diapente* di prima specie (↑ STT-TSTT); mentre le antifone di quarto modo si dispongono entro una *diapason* di seconda specie, dove entrambe le consonanze minori sono, a loro volta, di seconda specie (↑ STT-STTT), come illustrato in tab. 2.21. L'unico modo per ricondurre le melodie «in *A*» al quarto modo sarebbe introdurre il *bemolle*, alterando così, però, la matrice intervallare della *diapente* di prima specie in quella di seconda specie¹. Il Gallico riconosce tuttalpiù la possibilità di collocare i due responsori, *Si bona suscepimus* e *Vide quia tribulor*, nella classe del secondo modo, in considerazione del fatto che questi condividono con i responsori del secondo modo la struttura del versetto²: all'intonazione *do-re-fa* corrisponde effettivamente, sul piano intervallare, la trasposizione *sol-la-do* propria dei due canti menzionati dal Gallico.

Dal dettato del Gallico si intuisce che il riconoscimento di affinità strut-

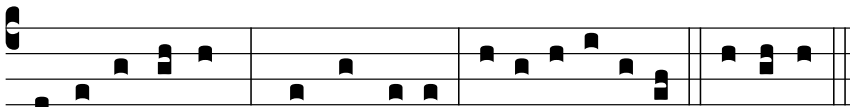
¹II, I 42-42a: «Cum ergo negari non possit anthyphonas *Benedicta tu*, *Sicut mirra*, *Dominus regit me*, *Media nocte*, cum non paucis gradualibus, ut est *A summo cælo*, *In sole posuit*, et cum ceteris matutinarum responsoriis, ut *Si bona suscepimus* et *Vide quia tribulor*, sicque de cæteris, cum, inquam, negari non possit omnes huiusmodi cantus in *A* finitos acuto secundam habere sub fine suo dyatessaron speciem aut duos pro maiori parte tonos, ac desuper primam dyapente speciem et ultra minus aliquando semitonium, extremæ dementiæ est eos appellare quartos tonos et irregulares. Quartus nanque tonus, si quæ supra legisti recolis, secundam per dyatessaron ac dyapente distinguit dyapason speciem, hi autem cantus quintam ediverso, si rem æqua lance penses».

²II, I 42a: «Quod si velis eos esse de quarto tono, quia quandam habent cum illo similitudinem in inchoando psalmos propter specierum dyapente ac dyatessaron affinitatem, dic etiam illos de secundo potius, quoniam illa duo responsoria matutinalia versus habent quos nunc tonus habet secundus proprios».

Tabella 2.22: Affinità tra 4^o, 10^o e 2^o modo

4 ^o	♯	C	D	E	F	G	A	♯
10 ^o	E	F	G	A	♯	C	D	E
2 ^o	A	♯	C	D	E	F	G	A

turali (ma non di perfetta identità) tra le antifone di 10^o e 4^o modo e tra i responsori di 10^o e 2^o modo avrebbe indotto i musicografi a ricondurre i canti «in A» alle categorie del 4^o e del 2^o modo dell'*oktoechos*; al contrario, poiché i canti «in A», secondo la ricostruzione storica del Gallico, precedono il momento della divisione tra modi autentici e plagali, tali affinità dimostrano che il 4^o e il 2^o modo hanno desunto, rispettivamente, la propria intonazione salmodica e il proprio versetto responsoriale da quelli di 10^o modo¹. La formula *euouae* e l'intonazione salmodica che seguono l'ant. *Benedicta tu* di 10^o modo corrispondono effettivamente, trasposti una *diatessaron* al grave, a quelli del 4^o modo; e si può precisare, inoltre, che la *differentia* terminante su *fa* è regolarmente elencata come terza del 4^o modo nella lista di *differentiae* dello stesso *Ritus canendi* in II, I 56f. Analogamente, il versetto del responsorio *Si bona suscepimus* di 10^o modo collima, trasposto una *diapente* al grave, con quello di 2^o modo. Nello schema di tab. 2.22 sintetizzo le affinità fra i tre modi, evidenziando con il grigio la corrispondenza tra le corde di recita delle intonazioni salmodiche di 10^o e 4^o modo, e con il rosso quella tra le corde di recita dei versetti di 10^o e 2^o modo. Si riporta qui di seguito anche la trascrizione abbreviata dell'ant. *Benedicta tu*, prima da un testimone che reca la versione con *finalis mi* del 4^o modo, poi da uno con la *finalis la* del 10^o²:

B 

e-ne-dic-ta tu... ..ventris tu- i. e- u- o- u- a- e. Domi-ne...

¹II, I 43a: «quoniam stultum foret nimis velle dicere vetustissimos cantus formam a novis qui non erant adhuc habuisse». Il Gallico non si sofferma sul perché 10^o, 12^o e 14^o modo – che pure hanno una evidente somiglianza strutturale con i modi plagali – precederebbero temporalmente il 2^o, 4^o, 6^o e 8^o modo. Si può però ipotizzare che il Gallico individuasse nell'età arcaica della Chiesa, oltre ai quattro (super)modi del *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus antiqui*, anche i modi in *la*, *si* e *do* in corrispondenza con i sette possibili gradi terminali delle melodie.

²Rispettivamente dal ms. Fribourg, Bibliothèque des Cordeliers, 2 (Antifonario francescano di XIV sec.), f. 9v, e dal ms. Grenoble, BM, 19 (Antifonario certosino), f. 235v.

B e-ne-dic-ta tu... ..ventris tu- i. e- u- o- u- a- e. Domi-ne...

Di seguito invece le due, abbreviate, versioni, con *finalis re* e con *finalis la*, del resp. *Si bona suscepimus*¹:

S i bo- na susce- pimus... ..be-ne- dic- tum. √ Nu-
 dus...

S i bo- na susce- pimus... ..be-ne- dic- tum. √ In om-ni-
 bus...

Ma il ragionamento del Gallico in merito alla ricezione da parte dei modi plagali di intonazioni e versetti dei modi 'originari' non riguarda soltanto il 2° e il 4°:

Hinc est quod omnes plagales ab his formam non dubium habuerunt, et quartus tonus ab antiquis in *A* finitis anthyphonis psalmorum inchoationes et secundus tonus versum suum a responsoriis in eodem *A* terminantis accæperunt, itenque sexti toni versus suos a responsoriis in *C* finitis et sic de talibus [...]. (II, I 43a)

Una situazione analoga a quella descritta per *Si bona suscepimus* si scorge infatti anche nell'analisi del resp. *Conclusit vias meas*, indicato dal Gallico come appartenente al 14° modo «in *C*»², che nei testimoni censiti in *Cantus Index* oscilla tra il 6° modo e il 6° trasposto (con *finalis do*, appunto). Il Gallico sembra certo che sia possibile trovare altre derivazioni di corde di recita – di

¹Rispettivamente dal ms. Grenoble, BM, 19, f. 155v, e dal ms. Graz, Universitätsbibliothek, 30 (Antifonario da Sankt Lambrecht di XIV sec.) f. 77v.

²Cfr. II, I 43.

Tabella 2.23: Derivazioni di versetti e intonazioni dei modi plagali.

Si sintetizza in tabella il procedimento traspositivo per *diatessaron* o per *diapente* di versetti e intonazioni di 10° e 14° modo, che dà rispettivamente come risultato intonazioni e versetti dei consueti modi plagali.

<i>versetti e intonazioni</i>	<i>trasposizione</i>	<i>intonazioni</i>	<i>versetti</i>
10°	- diatessaron - diapente	4°	2°
14°	- diatessaron - diapente	8°	6°

salmi o versetti – dei modi plagali dell'*oktoechos* da quelli dei modi «in A», «in B», e «in C», come suggerisce l'espressione «et sic de talibus», ma soprattutto l'affermazione perentoria «Hinc est... habuerunt». Effettivamente, rispetto alle tre relazioni individuate dal teorico (derivazione delle intonazioni del 4° modo dal 10°, dei versetti del 2° dal 10°, e dei versetti del 6° dal 14°), è possibile riscontrare anche la corrispondenza delle intonazioni del 14° modo con quelle dell'8°. Infatti, sotto la categoria dell'8° trasposto, *Cantus Index* registra alcune antifone che terminano in *do*, e che il Gallico avrebbe considerato di 14° modo. Tra queste l'ant. *Ego veritatem dico*, che qui trascrivo, in forma abbreviata, da un Breviario parigino di XIV sec. (Paris, BN, lat. 15181, f. 325r)¹

E -go ve- ri-ta-tem... ...al-le-lu-ja. e- u- o- u- a- e. Magni-
fi-cat.

Con l'aggiunta di quest'ultimo esempio si completa il panorama delle derivazioni delle corde di recita dei modi plagali dell'*oktoechos* da quelle dei modi originari in *la*, *si* e *do*, come in tab. 2.23. Superflue, invece, le possibili derivazioni dal 12° modo «in B», poiché le corde di quest'ultimo, trasposte

¹La *differentia* trasposta una *diatessaron* al grave è nella lista del *Ritus canendi*, indicata come prima dell'ottavo modo: II, I 61d.

sia per *diatessaron* sia per *diapente*, insisterebbero su quelle del 6° e del 4° modo già ricavate rispettivamente dal 14° e dal 10° modo¹.

Se il sistema a 14 modi rimane una possibilità meramente teorica, scartata già dai «patres», quello ad 11 modi, come si è visto, avrebbe lasciato delle vestigia nei canti terminanti in *la*, *si* e *do*; anzi, questi ultimi sarebbero stati addirittura usati da modello per ricavare le cantillazioni proprie dei modi plagali quando, durante la 'riforma' della modalità ecclesiastica, si separarono modi autentici e plagali sulla scorta delle divisioni armoniche della *diapason*. All'atto pratico, però, nel *Ritus canendi* i canti in *si* e in *do* ricevono scarsissima attenzione, e il sistema modale considerato dal Gallico si riduce a nove categorie, ovvero le consuete otto della modalità ecclesiastica con l'aggiunta del modo «in A». Infatti nei paragrafi 52-63b del capitolo «De plagalibus et authenticis anthyphonis a suo fine et *seculorum* aut *euouae* discernendis», dove il Gallico costituisce un sintetico ma completo tonario, sono presentati soltanto nove modi con le relative *differentiae*, dal 1° al 10°².

Già Michel Huglo riconosceva la quasi perfetta identità tra il Tonario del *Ritus canendi* e quello dell'Ordine certosino trasmesso autorevolmente dal ms. Grenoble, Bibliothèque municipale, 124³. Si tratta di una valutazione sostanzialmente fondata, ma che non mette in luce il contributo originale dello studio della modalità perseguito dal Gallico: anche tralasciando le sue premesse storiche, esso sfocia in un sistema, appunto, a 11 o a 9 modi che non trova corrispondenze nei Tonari certosini. In particolare, le antifone «in A» (n° 33, 32, 76) sono ricondotte nel Tonale 'di Guigo' ricostruito da Hansjakob Becker al quarto modo dell'*oktoechos*.

Se l'unicità della riflessione del maestro vallone non può essere facilmente rimossa, a meno di una grave semplificazione, la rassegna di antifone dei paragrafi 53a-61g (n° 51-75), che racchiude il nucleo più tradizionale dell'esposizione modale del *Ritus canendi*, mostra comunque i segni di un'effettiva prossimità alle consuetudini certosine registrate nel Tonale guigoniano. Tale prossimità è particolarmente evidente per il quarto, il settimo

¹Il Gallico non fa neppure menzione dei versetti di 4° modo e delle intonazioni di 2° e 6° (tantomeno dei versetti di 8°), le corde di recita dei quali, però, collimano con quelle dei versetti o delle intonazioni corrispondenti.

²In II, I 61-61c viene discusso il caso del *tonus peregrinus*, che il Gallico interpreta come mera anomalia del sistema, forse imputabile all'intervento di una grande personalità storica: «Potuit esse quidem ut hunc ritum decantandi psalmum illum aliquis homo dignitatis adinveniret, pro cuius reverentia placuit multis ac divulgatus est, non aliter quam de *Gloria, laus et honor tibi sit rex Christe* legitur. Unus enim imperator quendam episcopum in vinculis tenebat; quem cum in die Palmarum hanc laudem quam fecerat ad honorem Christi cantare sensisset ad fenestram carceris, multum sibi placuit, episcopoque statim in pristinum statum restituto, quod hic cantus divulgaretur per ecclesias voluit».

³MICHEL HUGLO, *Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, Société Française de Musicologie, 1971, p. 357: «ce tonaire est, malgré les déformations dues aux copies qui nous le transmettent, le tonaire cartusien. Il nous donne, à quelques minimes variantes près et avec moins d'exemples, le même tonaire que dans le manuscrit de la Grande-Chartreuse (Grenoble 124)».

e l'ottavo modo; per questi infatti c'è perfetta corrispondenza nella numerazione delle *differentiae* (cfr. nⁱ 23, 44, 67-75)¹. Lo stesso Gallico, del resto, afferma di derivare il proprio Tonario da quello del suo ordine:

ut in his patet novem anthyphonis [sc. di primo modo], quarum hic fines atque principia ponam cum singulis *euouae* vel *seculorum* differentis secundum nostrum Ordinem Cartusiae videlicet, quem in hoc non puto differre multum ab aliis. (II, I 53)

Curiosamente, proprio le antifone di primo modo cui si riferisce all'inizio del paragrafo II, I 53 sono quelle in cui le variazioni di numerazione delle *differentiae* rispetto alla ricostruzione di Becker sono più numerose ed evidenti (cfr. nⁱ 51-58). Anche le antifone di terzo modo sono interessate da analoghe diversità di ordinamento (nⁱ 60-64), che pure non riguardano mai la collocazione modale, ma soltanto, appunto, le *differentiae*. Poiché non c'è ragione di sospettare che il Gallico mentisse quando affermava di aver derivato classificazioni e *differentiae* delle antifone dall'Antifonario del suo ordine, è plausibile che il Tonario del *Ritus canendi* rifletta davvero gli usi certosini, non forse esattamente quelli del Tonale guigoniano, ma quelli trasmessi dagli Antifonari e Tonari certosini italiani del XIV-XV sec. In questo senso, i paragrafi di II, I 51-75 potranno costituire un termine di confronto per lo studio delle variazioni del Tonario dell'ordine di s. Bruno su base geografica e cronologica.

Limiti nell'uso del *bemolle*

Un intero capitolo è dedicato, nel *Ritus canendi*, all'impiego appropriato del *bemolle* (par. 44-46e). Qui il Gallico manifesta chiaramente, ancora una volta, la rigorosa impostazione del suo studio modale, al cui fondamento stanno il rifiuto della trasposizione per mezzo, appunto, del *b molle*, e il ricorso alle specie della *diapason* come strumento preferenziale per riconoscere l'appartenenza dei canti modalmente dubbi. Per quanto riguarda la nota, egli limita il suo impiego in considerazione di due fattori: la non appartenenza del *b molle* tra i gradi costitutivi e naturali del sistema scalare², e, in secondo luogo, l'alterazione delle specie costitutive delle melodie che esso determina quando introdotto³. L'uso del *b molle* è dunque confinato al temperamento del tritono, come un medicamento che sia da assumersi solo in caso di malattia:

Itaque sicut eger amarum ad tempus pro solo morbo pellendo sumere cogitur poculum, quo pulso mox ad assuetum recurrit humanæ

¹Non mi soffermo qui sul quinto e sul sesto modo, che hanno una sola *differentia*, che pure coincide tra *Ritus canendi* e Tonario certosino.

²II, I 44: «Et quidem e naturali vocum ordine ♯ quadrum oritur, b rotundum autem, nisi bipertitus violenter fuerit tonus, non habetur».

³II, I 44a: «ubi non sit tritonus, omnem cantum deturpat ac eius species confundit».

naturæ cibum, ita nos oportet pro sola tritoni duricia vetanda non paucis horribile nimis exercere *b* rotundum, quo tandem evaso periculo naturale, prout dixi, resumere ♯ quadrum. (II, I 44a)

Alle analogie alimentari si rivolge in seguito il Gallico sempre in merito alla frequenza e opportunità nell'utilizzo del *b molle*, contrastando l'opinione di quanti «dicunt imo cantemus, cum dulce sit magisquam ♯ quadrum»; questi infatti si affiderebbero indebitamente all'impressione aurale, «musicam ut vina probare putantes»¹, quando invece, come in tutti gli aspetti del canto, bisognerebbe affidarsi a regole certe, senza dipendere né dal giudizio della sola percezione, né dalle abitudini scritturali dei copisti («Si nobis non licet absque signo puerorum ac rudium bene canere, non liceat etiam absque signo tubarum aut campanarum manducare. [...] Sint ergo signa *b* mollis et ♯ quadri pro pueris et qui non intelligunt tonum ac semitonium rudibus; nos vero sectari decet rationem quibus sapere donavit Deus»²).

Il Gallico non analizza sistematicamente i luoghi in cui introdurre il *b molle* né costituisce una decalogo di regole, proprio perché ritiene di aver fornito al lettore, già nella prima parte dell'opera, gli strumenti necessari alla soluzione di tutti i casi³. Si limita pertanto a pochi, fugaci, riferimenti, dai quali è possibile ricavare *a posteriori* alcune indicazioni di massima, non sempre, però, facili da interpretare. La prima prescrive il *b molle* per i salmi degli introiti di quarto tono:

Ergone psalmos introituum de quarto tono canere debemus per ♯ quadrum, qui toti iacent in tritono, dulcesque sanctorum et angelicas magisquam humanas modulationes ob nostram ignorantiam duras atque rusticanas reddere? (II, I 46b)

Affermazione in contraddizione con la norma, con le fonti musicali a me note, e con la logica del temperamento del tritono melodico: nel quarto tono salmodico l'intervallo dissonante non si presenta, infatti, facilmente, poiché la cadenza mediana è, semplificando, *la-sol-si-la*, mentre quella terminale muove dalla corda di recita *la*, passando per *fa-sol-la-sol*, fino alla *finalis mi*. Sarebbe piuttosto il sesto modo il giusto referente di una simile annotazione, visto che la sua cadenza mediana collega per moto congiunto *sib* e *fa*, come giustamente ricorda lo stesso autore in II, I 46e⁴. Si potrebbe dunque interpretare quella del Gallico come una svista, se non si osservassero ulteriori singolarità, nel suo discorso, che è difficile spiegare.

Nell'esempio di intonazione del salmo del quarto tono in II, I 63b, *ex. d*, Gallico nota chiaramente un *b molle* nella cadenza terminale [fig. 2.17], in modo all'apparenza coerente con quanto precedentemente espresso:

¹II, I 46a.

²II, I 46c.

³Ci si riferisce alla spiegazione che il Gallico offre in I, I 9 in merito all'introduzione da parte dei teorici greci del tetracordo *synemmenon*.

⁴Cfr. *infra*.



Figura 2.17: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 55r

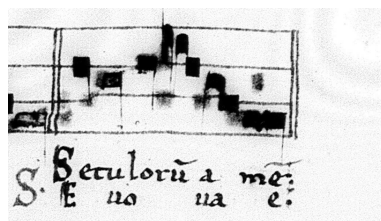


Figura 2.18: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 51v

Quartus to-nus sic inci-pit et sic me-di- a-tur et sic
 fi- ni- tur.

Posizione ulteriormente confermata in II, I 56d [fig. 2.18], dove il Gallico illustra la prima delle *differentiae* del quarto modo¹:

I he-ru-sa-lem FINIS Se-cu-lo- rum a-men.

Nel testo critico si è deciso dunque di non intervenire né sul passo testuale né sull'esempio in notazione, nell'ipotesi che il Gallico tenesse presente una prassi performativa peculiare, che giustificasse una particolare attenzione per il quarto modo, oppure che si tratti di un fraintendimento dell'autore.

Sempre in merito all'uso del *bemolle*, il Gallico riconosce che talvolta è impossibile evitare il tritono, come quando il temperamento di una prima dissonanza è causa dell'ingenerarsi immediato di una seconda: «Nec te moveat quod anthyphona *Vespere autem* et aliaē paucaē similes connexos in se duos habeant tritonos, quorum, si primum fugeris, incidis in secundum»; in queste circostanze un tritono deve essere tollerato, tenendo a mente che esso, «etsi sit error, non est mortale peccatum»². L'ant. *Vespere autem* chiamata in causa dal Gallico (e trascritta, abbreviata, qui di seguito³) non sembra

¹Che questo sia il simbolo del *bemolle* nell'uso grafico del Gallico lo conferma la trascrizione dell'antifona *Nos qui vivimus* e del relativo salmo *In exitu Israel* (f. 53v) e il temperamento del tritono di bat. 9 nella composizione polifonica di *Ave mitis ave pia* (f. 56v).

²Per questa e la precedente citazione: II, I 46d.

³A partire dal ms. Grenoble, BM, 19, f. 110v.

tuttavia rappresentare un'ideale dimostrazione dell'assunto teorico, poiché non vi si rintracciano facilmente due tritoni congiunti. Per giunta, essa presenta una tradizione piuttosto stabile, priva di significative variazioni¹, con l'eccezione della formula neumatica su «*quae*», che nell'Antifonario Giunta del 1572 (c. 201r) è *sol-do-si♯*². Di qui la supposizione, che al momento non posso però confermare, che il Gallico avesse di fronte una formula analoga, che toccasse però anche la nota *fa*, generando così un possibile conflitto con il *si*, e in seguito con il *mi* di «*in prima*».



In termini euristici, il Gallico riconosce che il tritono può più facilmente presentarsi nei due modi, il quinto e il sesto, che sono costituiti dalla terza specie di *diapente fa-do*, che comprende a sua volta la dissonanza *fa-si♯*³. Per dimostrare in quali punti delle melodie in *tritonus* sia opportuno intervenire per volgere la terza specie di *diapente* nella quarta, il Gallico propone per intero il testo del resp. *Ecce iam venit* con il v. *Propter nimiam charitatem*; qui le stanghette sono usate a fini analitici, per isolare i segmenti melodici che insistono sulla medesima specie di *diatessaron* o *diapente*⁴. Come si può osservare nella trascrizione del testo critico, che è assolutamente fedele al dettato di *H*, in alcuni segmenti/specie il *b molle* si rivela necessario per la presenza, all'interno dello stesso segmento, del *fa*, altre volte invece no, proprio per l'assenza della terza, incriminata specie di *diapente*.

Nonostante la funzione strutturale attribuita dal Gallico alle specie nello studio della modalità, il teorico si dimostra comunque consapevole della realtà complessa ed eterogenea del patrimonio musicale gregoriano, e in particolare del fatto che molte melodie, pur stabilmente assegnate a uno o all'altro modo, recano in sé gradi estranei al modo d'impianto o intervalli significativi propri di altri toni. L'esempio dell'introito *Rorate caeli desuper* di primo modo è, sotto questo aspetto, piuttosto indicativo, perché inizia con un *C grave* che non appartiene alla quarta specie di *diapason* del modo d'impianto *D-D'*, e presenta, inoltre, in più occasioni gli intervalli modalmente significativi della *diatessaron* e della *diapente* di terza specie, che «nullam

¹Come risulta dal confronto con l'*Antiphonale synopticum*: <http://gregorianik.uni-regensburg.de/>.

²Ringrazio il prof. Rodobaldo Tibaldi per la segnalazione.

³II, I 46e: «Porro tritonus licet in omni cantu quovis in loco finito sepe nobis occurrat, in quinto tamen et sexto tono sepius ob terciam quæ constat ex tritono minorique semitono dyapente speciem, quapropter istud quinti toni responsorium hic ponitur pro tonis omnibus in exemplum».

⁴Un metodo che ricorda la disamina delle specie nel *Lucidarium* di Marchetto.

prorsus habent cum primo tono proprietatem»¹. Tali «species» – nell’accezione desunta dal *Lucidarium* di ‘intervallo modalmente significativo’ – sono per il Gallico «alienae» rispetto al primo modo², ma comunque necessarie a fini musicali «ob armoniam dilatandam necessaria»³: infatti, una melodia che rispettasse tutte e le sole condizioni del proprio modo risulterebbe necessariamente poco espressiva («nulla dyapason species multa per se potest»). L’introduzione di specie aliene determina una «admixtio» modale, che il Gallico intende in modo generico e comprensivo, come ibridazione tra qualsiasi modo⁴:

[...] non solum in primo tono sed etiam in omnibus fere planis cantibus alias videbis quæ non sunt illis propriæ species non paucas, quas quidam moderni vocant ‘admixtas’, idest ad succurrendum altera alteri communes. (II, I 45b)

Al contrario, se *Rorate caeli desuper* venisse cantato interamente con il *b molle* e non soltanto in concomitanza con il tritono, allora si genererebbe un cambio di specie della *diapason* dalla quarta alla prima, che determinerebbe a sua volta un’alterazione e mistificazione della melodia originale⁵.

Note sulla modalità nella musica polifonica

Nella parte del *Ritus canendi* dedicata alla modalità, un ultimo sguardo è rivolto al problema dell’assegnazione modale per le composizioni polifoniche del *cantus figuratus* (par. 64-64e). Harold Powers si riferisce all’anonimo compilatore del *Berkeley manuscript* quando afferma che «there is only one dubious piece of evidence in medieval musico-technical literature that polyphonic music was ever imagined as possibly subject to the church modes, and some good indications to the contrary», ma nomina Giovanni Gallico quale esemplare sostenitore dell’inconciliabilità tra modi ecclesiastici e composizioni polifoniche⁶. Non c’è dubbio che il richiamo di Powers sia valido.

¹II, I 45c.

²II, I 45a: «‘Commune’ dico quidem totum quod est unicuique tono proprium et nihilominus aliis etiam mutuo datum, nec vereor praedicare prorsus ‘alienum’ omne quod cadere probatur extra quodlibet dyapason proprium».

³II, I 45d.

⁴HUGHES, *The Ritus canendi vetustissimus et novus* cit., p. 55-59 a ragione collega l’*admixtio* del *Ritus canendi* alla *commixtio* del *Lucidarium*, ma non ne rileva, invece, le differenze: per Marchetto, infatti, la *commixtio* è il fenomeno di ibridazione tra un modo autentico e uno plagale, mentre per il Gallico l’*admixtio* è sì ibridazione, ma, semplicemente, tra specie diverse.

⁵II, I 46: «Non igitur cantari debet *Rorate cæli desuper* introitus missæ scilicet per *b* rotundum, nisi propter solum illum quem habet in se tritonum, ne mutatis speciebus propriis totus cantus immutatus appareat sicut in omnibus tonis, quartaque dyapason species, quæ propria primi toni est, illico prima fiat».

⁶HAROLD S. POWERS, «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *Journal of the American Musicological Society*, 34, 3 (1981), p. 428-470, p. 429-430, vedi in particolare nota 2.

Il Gallico infatti più volte afferma la differenza storica e sostanziale tra la polifonia e il canto piano (al contrario di altri teorici che hanno visto nel secondo l'origine e il sostrato della prima); in II, I 64, introducendo poche ma significative note sull'analisi modale in polifonia, il maestro di Namur risulta particolarmente trasparente: «cantus laycorum, quos 'discantus' nominant, 'figuratos' aut 'mensuratos', non his subiacere legibus ecclesiasticis nec ab illis discerni posse demonstrant».

I motivi per cui, secondo il Gallico, le composizioni polifoniche non possono essere ricondotte ai modi ecclesiastici riguardano il fatto che tali composizioni non sono tenute a principiari o terminare in luoghi specifici («nullis in locis propriis inchoare seu finire coguntur»), né a procedere per specie modalmente significative di *diatessaron* e *diapente* («nec per certas ac determinatas dyatessaron et dyapente species incedere»); esse piuttosto rispondono alla libera creatività del compositore («quintus ad libitum et arbitrium eius qui componit illos et excogitat diriguntur»¹).

Dopo queste constatazioni, si innesta, come usuale nel *Ritus canendi*, la questione storico-evolutiva; in questa circostanza, la tesi del Gallico è che il canto piano sia per necessità cronologicamente seguito all'avvento di Cristo, anzi, sia stato comunicato all'umanità dallo Spirito Santo². Pertanto, seguendo una logica binaria e oppositiva, il Gallico afferma che la musica preesistente al Cristianesimo doveva essere una qualche sorta di polifonia mensurale, regolata attraverso le prescrizioni teoriche dei *philosophi* greci:

Totus nanque mundus, ut ita loquar, non sic ante Christum graviter, simpliciter et plane cantabat, sed cantus etiam parvos, mediocres et magnos, duplices quoque triplices, aut forsitam quadruplices, sicut et nunc lascivos ac mensuratos excogitabant; et hæc scientia penes maxime Græcos philosophos famosa nimis erat. (II, I 46a)

La possibilità di assegnare a una classe modale tali composizioni risiede, secondo l'autore, nella loro estensione, ovvero nella scala che presuppongono, sia essa di *diapason* («parvi discantus»), *diapason-diatessaron* («mediocres discantus»), o *bisdiapason* («magni discantus»³); e in secondo luogo nel riconoscimento della qualità di tale scala, che è espressa nei termini della costituzione. Si invita, dunque, a non indagare suono *finalis*, ambito autentico o plagale, etc., piuttosto «quærat in quibus constitutionibus atque dyapason speciebus sint extracti»⁴. Di qui, le composizioni che riempiranno lo spazio sonoro tra *A*, *A'* e *A''* saranno identificate come 'di prima costituzione', quelle che si muoveranno tra *B♯*, *B♯'* e *B♯''* come 'di seconda costituzione', e via dicendo. A dimostrare la validità di questo sistema, la composizione a tre voci

¹Per questa e le precedenti citazioni: II, I 64.

²II, I 64a: «Quis, oro, scire non debeat nullam prorsus ante nostri salvatoris adventum de plano cantu factam esse mentionem, huncque nobis Christianis angelicum ac tantæ gravitatis canendi ritum a Spiritu Sancto postea, magisque ab hominibus, traditum?».

³Cfr. II, I 64b.

⁴II, I 64c.

Ave mitis, ave pia, la «cantio devota» che il teorico ha personalmente ideato e propone *in calce* al capitolo: qui il *contratenor* tocca più volte il limite inferiore dell'estensione complessiva delle tre voci, *A*, mentre il *discantus* raggiunge il limite superiore *A''*, rispettando così i confini di una composizione 'di prima costituzione'¹.

¹La composizione, così come trasmessa nel ms. Harley 6525 presenta notevoli carenze contrappuntistiche (con particolare riferimento alle ottave parallele tra parti estreme delle mm. 12, 14-15, 18-20). Burzio medesimo, nel ms. Additional 22315, ha riscritto quasi interamente *tenor* e *contratenor* di propria mano per ovviare a tali irregolarità; pertanto, nel testo critico sono state riprodotte entrambe le versioni. Per una sintetica esposizione del problema, si veda la nota nell'apparato di commento.

Nuovi elementi sulla tradizione testuale del *Ritus canendi*

La tradizione del *Ritus canendi* si compone di due soli manoscritti, entrambi conservati presso la British Library di Londra: il ms. Harley 6525 e il ms. Additional 22315, già noti al Cousse-maker e utilizzati per le edizioni di Seay e Hughes. Una vasta e capillare ricerca in banche dati, cataloghi e nella letteratura scientifica non ha individuato ulteriori testimoni¹. Nonostante il mancato ampliamento della *recensio*, una nuova analisi autoptica nella sede londinese permette ora di offrire una più dettagliata descrizione codicologico-paleografica dei manoscritti, e di individuare e contestualizzare i brevi testi e le annotazioni che mani diverse hanno vergato nei margini e nei fogli lasciati bianchi dalla copiatura del *Ritus canendi*. La visione in prima persona ha consentito inoltre di illuminare i *loci critici* nel testo del trattato e, conseguentemente, di riassetare il giudizio in merito all'autorevolezza dei testimoni e ai loro rapporti filologici di parentela.

Descrizione dei testimoni

Ms. London, British Library, Harley 6525 (= H)

Cartaceo, ad esclusione del f. 95 in pergamena, il ms. Harley è databile al terzo quarto del XV sec. Pur in condizioni materiali generalmente buone, sono visibili macchie di umidità nei margini esterni, specialmente nei primi e negli ultimi fogli. Il manoscritto è composto da ff. IV, 1*, 96, 1*, IV. Presenta foliazione moderna a lapis nel margine superiore destro di pagina. Nel margine inferiore destro compare una foliazione antica in inchiostro bruno chiaro, parzialmente o totalmente perduta in fase di rifilatura ad eccezione dei ff. 9, 17-19, 23-26, 57-61, 66-70; da quanto si osserva ai ff. 57-61, tale segnatura si componeva di una lettera (a, b, c, etc.) ad indicare il foglio, e di un numero (1, 2, 3, etc.) per segnalare il fascicolo. I fascicoli, oggi montati su nuovi supporti in cartone, si articolano nel modo seguente: 1⁴⁺³, 2⁴⁺⁴, 3⁴⁺³, 4-6⁴⁺⁴, 7⁵⁺⁵, 8⁵⁺⁴, 9-10⁵⁺⁵, 11⁵⁺⁶. Nessun richiamo al termine dei fascicoli. Il fasc. 1 era in origine un quaternione (a1-[h1]), ma alla caduta del f. [e1], il corrispettivo f. d1 (= f. 4) è stato incollato al f. [f1] (= f. 5), mentre il f. 1* è ora solidale al f. a1 (= f. 1)². Il fasc. 3, anch'esso in origine un quaternione (a3-[h3]), dopo la caduta del f. [f3], presenta il corrispettivo f. c3 (= f. 18) incollato al f. d3 (= f. 19). Infine dopo la caduta del f. [g8] nel fasc. 8,

¹Tra gli strumenti utilizzati *In principio. Incipit index of Latin texts*, il *Répertoire International de Littérature Musicale* (RILM) e i volumi dell'*Iter Italicum* di P. O. Kristeller.

²La nota «VI.a» nel margine inferiore del f. 5r potrebbe risalire al momento in cui il possessore cinquecentesco del codice, tale *Spissatus*, ha aggiunto il foglio 1* con il suo *ex libris*. Solo considerando la guardia apposta dallo *Spissatus*, infatti, il f. 5 può essere conteggiato come sesto.

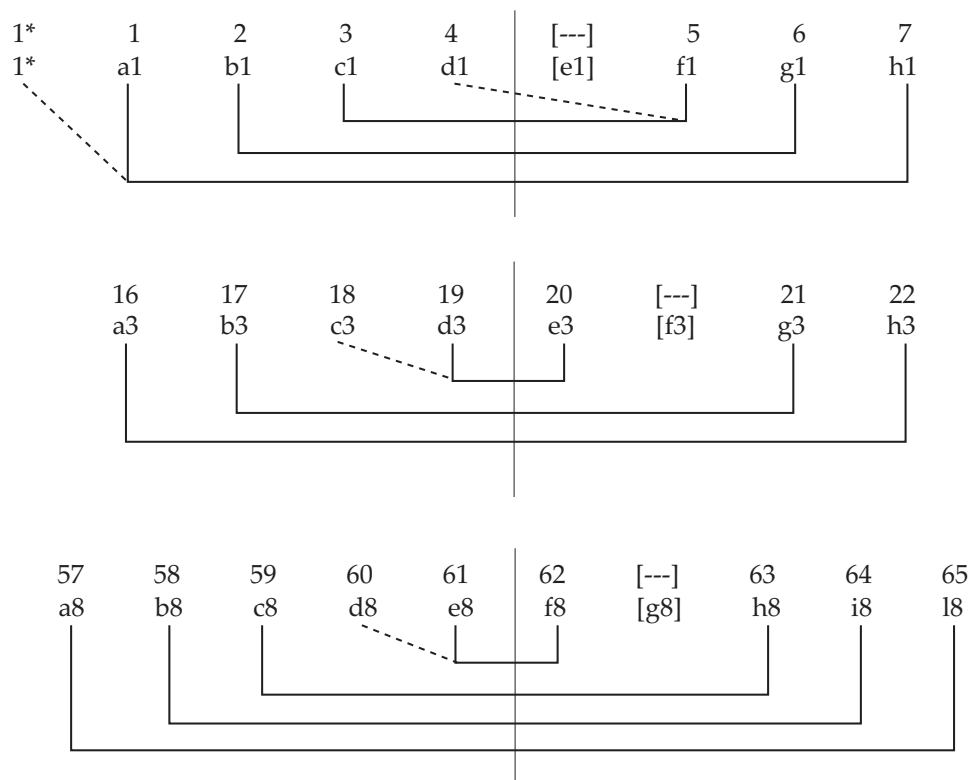


Figura 2.19: *H*, struttura dei fascicoli 1, 3, 8

originariamente un quinione a8-[l8], il corrispettivo del f. [g8], cioè d8 (= f. 60), è stato incollato al f. e8 (= f. 61). Una ricostruzione della struttura dei fascicoli 1, 3 e 8 è fornita nella fig. 2.19.

La dimensione dei fogli in origine doveva essere almeno reale (mm 300 x 210), forse super-reale (mm 340 x 240), se si contempla la possibilità di una più radicale rifilatura. La carta presenta filoni orizzontali, distanti mm 40 l'uno dall'altro, e due filigrane, sempre al centro del bifoglio: 1. basilisco mm 90 x 45; 2. basilisco mm 85 x 43. I due tipi si distinguono nettamente per la prima gobba sul dorso del basilisco, piramidale e ad angolo acuto nel primo, stondata e allungata nel secondo, come si può osservare in fig. 2.20. Il primo tipo assomiglia, per dimensioni e forma, ad una filigrana, recensita nel Wasserzeichen-Informationssystem, tratta dal cinquecentesco *Liber statutorum communis Mantuae* (ms. Leipzig, Bundesverwaltungsgericht, 2° R 6593, f. 48)¹. I fogli misurano attualmente mm 290 x 210, e lo spazio scritto si articola, nei ff. 1-76, così: mm 22[192]76 x 20[145]45; dal f. 77 alla

¹La sigla identificativa della filigrana è DE4800-MS_2°_R_6593_48. Cfr. https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE4800-MS_2%C2%B0_R_6593_48.



Figura 2.20: H, filigrane tipo '1' (sx) e '2' (dx)

fine, altezza e larghezza dello specchio di pagina aumentano leggermente: mm 22[193]75 x 20[150]40. La rigatura, a colore, comprende 29 ll. per pagina, mentre i righi musicali sono vergati in inchiostro rosso. Il numero delle righe di scrittura per i ff. 1-76 è regolarmente di 28 rr. per pagina, per i ff. 77-96 la norma si attesta sempre su 28 rr. per pagina, ma si registrano le eccezioni dei ff. 93v (30 rr.) e 95r (29 rr.).

Il codice è interamente rubricato in inchiostro rosso dal copista principale. Particolare cura è stata infusa nel decoro delle iniziali dei ff. 1r, 35r e 77r [fig. 2.21], che segnalano rispettivamente il principio della prima e della seconda parte del *Ritus canendi*, e dei due trattatelli posposti, la *Præfationcula* e la *Tacita musica*. L'iniziale figurata di f. 1r arricchisce la lettera «O» di racemi e foglie d'uva in inchiostro verde su sfondo pieno azzurro; da alcuni dei rami bianchi spuntano fiori (o frutti) tondeggianti in rosso. Al f. 35r l'iniziale «P» è abitata da un personaggio in posizione benedicente, in veste e copricapo rossi su sfondo pieno azzurro che non ho potuto, finora, identificare¹; la gamba inferiore della lettera si riavvolge in un delicato disegno nel margine sinistro di pagina. Più essenziale, infine, l'iniziale del f. 77r, una «E» esemplata allo stesso modo della «O» del f. 1r, su sfondo azzurro e ornata da rami bianchi, foglie verdi e fiori (o frutti) in rosso. Considerate nel loro complesso, le

¹Potrebbe trattarsi di Guido d'Arezzo, il teorico cui fa più spesso riferimento la sezione del *Ritus canendi* introdotta da questa iniziale, ovvero II, I. Il ms. Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Conventi Soppressi F.III.565, al f. 3v presenta un'iconografia di Guido che può essere associata a quella del ms. Harleiano.



Figura 2.21: ff. 1r e 35r, iniziali decorate.

decorazioni del codice, pur così modeste, pertengono certamente all'area padana¹.

Il copista principale *H1* verga l'intero manoscritto con una scrittura umanistica posata tondeggianti e regolare; allo stesso copista sono da addebitare le rubriche in inchiostro rosso e i più sporadici piè di mosca in azzurro; possibilmente, anche le *litterae notabiliores* in rosso e azzurro. *H1* fa occasionalmente uso di un inchiostro rosato per le didascalie dei diagrammi (ad esempio, ai ff. 30r, 31v, 70r, etc.). L'unica altra mano osservabile sul manoscritto, *H2*, interviene per completare alcune delle didascalie interne ed esterne dei molteplici diagrammi, utilizzando – con inchiostro rosso, azzurro, verde e rosa – una grafia semigotica (ff. 4v, 7v, 8v).

Si osservano due indicazioni di possesso. Nel margine inferiore del f. 1r compare la nota in inchiostro bruno più chiaro «Iste liber est domus scolæ dei [...]tusiensis prope [papiñar?]», in parte erasa e leggibile solo con l'ausilio della lampada di Wood. Poiché la certosa di Parma era nota come *Schola Dei*, è possibile integrare la nota con <car>tusiensis e collocare il manoscritto tra i possedimenti del monastero. È però probabile che il codice abbia presto lasciato la casa parmigiana per un'altra, come induce a pensare la riscrittura del nome della località che seguiva la preposizione *prope*: l'esito di tale correzione, purtroppo, ha avuto come esito l'incomprensibile «papiñar». Al f. 1v anteriore è incollato un *ex libris* con la scritta in inchiostro bruno scuro di XVI

¹Lo indica anche la prof.ssa Giordana Mariani Canova, che ha prestato la propria competenza ed esperienza all'esame di alcune figure del ms. Harleiano, e che per questo ringrazio.

sec. «1554 mense Junio | .P. IOANN. ANT. SP.» dove «SP.» è in forma di monogramma; il proprietario è lo stesso di una nota vergata in inchiostro bruno scuro nel margine inferiore di f. 1r, subito sotto la nota certosina: «Huius libri ego presbiter Joannes Antonius Spissatus feci me possessorem, ob nonullos [*sic*] libros parvos librario in Camb[...]ne [...]sibus datis 1554 mensis Junii». L'annotazione è interamente cassata con pesanti tratti di penna. La figura di Giovanni Antonio *Spissatus*, sacerdote della metà del XVI sec., rimane del tutto ignota. L'ingresso alla British Library si deve invece alla vendita, nel 1753, della biblioteca dei collezionisti Robert (1661–1724) ed Edward Harley (1689–1741), conti di Oxford e Mortimer, da parte della contessa Henrietta Cavendish Harley (1694–1755) e della duchessa Margaret Cavendish Bentinck (1715–1785), loro eredi, al Museum Britannicum¹. Ai conservatori del British Museum risalgono probabilmente la legatura moderna, con piatti di cartone coperti di tela abbellita da dorso e punte in pelle, le armi di Robert Harley sui piatti anteriore e posteriore, e, sul dorso, l'impressione dorata «DE RITU CANENDI | BRIT. MUS. | HARLEY MS. 6525». Sempre al Museum pertengono due etichette moderne a stampa sul dorso: «61» e «B.17»; e così anche la segnatura attualmente in uso richiamata al f. 1*r anteriore in inchiostro nero (XIX sec.) «157. A. I. | 6525»².

Ms. London, British Library, Additional 22315 (= A)

Cartaceo, ad esclusione del f. 15 membranaceo, il ms. Additional risale al terzo quarto del XV sec., *ante* 1473. Attualmente è in ottime condizioni materiali. Il manoscritto è formato da ff. III, 1*, 73, III, ma numerati modernamente a lapis nel margine superiore destro solo 65, perché i fogli bianchi tra i ff. 61-62 e 62-63 non sono numerati. Nel margine inferiore destro del *recto* dei ff. 11-13 si intravede, parzialmente eliminata dalla rifilatura del taglio di piede, una foliazione antica in inchiostro bruno chiaro, di cui si intende chiaramente solo la prima occorrenza al f. 11r «bb». Si riconosce il seguente schema di fascicolazione: 1⁵⁺⁵, 2⁶⁺⁵, 3-4⁵⁺⁵, 5⁵⁺⁴, 6⁸⁺⁷, 7³⁺³, 8¹⁺¹. Nel fasc. 2, il corrispettivo del f. 15 è individuato da un tallone tra i ff. 17 e 18. Rimandi al centro del margine inferiore di pagina dei ff. 10v, 21v, 31v, 41v.

I fogli, originariamente in formato mediano (mm 350 x 250) o super-mediano (mm 370 x 250), presentano filoni verticali distanti mm 40, e una sola filigrana in centro di pagina nella forma di un basilisco di mm 72 x 43

¹Sulla storia del fondo rimando alle note di *A catalogue of the Harleian manuscripts in the British Museum*, London, Eyre-Strahan, 1808. Rist. anast. Hildesheim-New York, Olms, 1973, p. 1-29.

²A margine dello stesso foglio, a lapis (XIX-XX sec.) «I | IV». Ulteriori indicazioni a lapis nel margine inferiore sinistro del contropiatto anteriore «61B | sut 17938» (XX sec.). Al f. Ir il timbro moderno «HARLEY MS. 6525» (XX sec.). Al f. 1*r posteriore, a lapis, l'indicazione del numero dei fogli «96 ff. 1*». Sul contropiatto posteriore compare il timbro moderno «28 SEP 1966» seguito dalla nota a lapis «Checked on return from binder 28.9.66», aggiunti entrambi conseguentemente al restauro del codice. Timbri del Museum Britannicum.

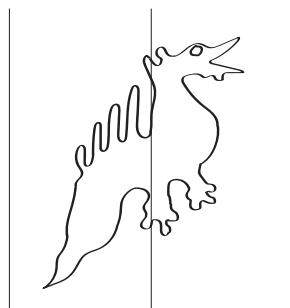


Figura 2.22: Filigrana di A

[fig. 2.22], e analoga, per disegno e dimensioni, al tipo Briquet 2667 «Ferrara 1447»¹. I fogli attualmente misurano mm 328 x 235; lo specchio di scrittura si articola regolarmente così: mm 30[215]83 x 30[150]55. La rigatura realizza 38 ll. per pagina tracciate con uno strumento a punta secca, mentre i rigli musicali sono vergati in inchiostro rosso, ad eccezione dell'ultimo rigo di f. 45r in inchiostro bruno chiaro.

Il codice è interamente rubricato in inchiostro rosso e azzurro. L'iniziale «O» del f. 1r, in inchiostro azzurro, è decorata da tratti in rosso e da un motivo a palmette inscritto nella lettera. Le altre *litterae notabiliores*, semplici in inchiostro rosso o azzurro, sono accompagnate dalla lettera guida del copista principale.

In *A* si riscontrano diverse mani oltre a quella del copista principale, a dimostrazione dell'impiego attivo e frequente del codice a fini di studio e approfondimento:

A1 è il copista principale, che verga in una scrittura semigotica rotonda con inchiostro bruno chiaro [fig. 2.23]; la stessa mano è responsabile delle rubriche in inchiostro rosso e possibilmente delle *litterae notabiliores* in inchiostro rosso e azzurro, nonché delle didascalie esterne e interne ai diagrammi e alle figure del testo; al copista principale sono pure da addebitare le notazioni musicali – alfabetica e sillabica – degli esempi; la stessa mano ricorre anche in due degli ultimi fogli del manoscritto, dopo l'*explicit* e la sottoscrizione del *Ritus canendi* (rispettivamente ai ff. 59v, 60r): ai ff. 62rv (cfr. Appendice II, [b]), *A1* usa infatti un inchiostro leggermente più scuro, pur rimanendo riconoscibile.

A2 è responsabile di numerose postille marginali che fungono da indici di lettura o rimando intratestuale, come quella del f. 1r «Hic habetur... profecisse», valendosi di una scrittura umanistica corsiva regolare ed elegante, di modulo piccolo (corpo mm 1), e solo lievemente inclinata a destra. Il tratteggio di alcune lettere caratterizza la mano di *A2* [fig. 2.24]: la *g* che talvolta presenta l'occhietto inferiore aperto, la *d* sempre dritta, il dittongo

¹Cfr. //briquet-online.at/2667.

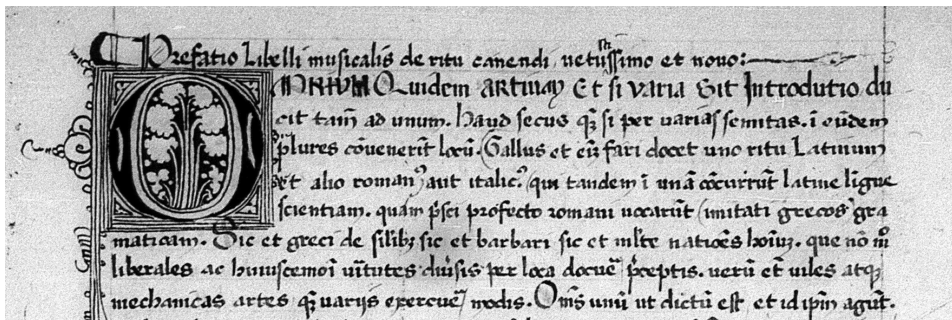


Figura 2.23: f. 1r, mano di A1

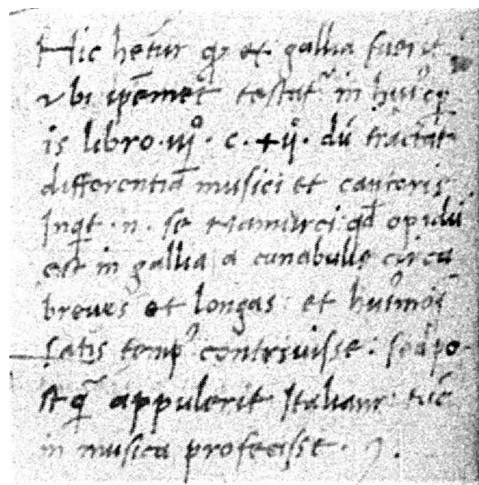


Figura 2.24: f. 1r, marg. destro, mano di A2

ae nella forma con cediglia *ç*, la *e* col tratto orizzontale del legamento, la *s* in fine di parola sia dritta sia rotonda. A2 impiega un inchiostro bruno più chiaro rispetto a quello di A1.

B è la mano di Nicolò Burzio, che si riconosce innanzitutto nella sottoscrizione del f. 60r [fig. 2.26], poi anche nelle note dei ff. 64r («Mantua// Ad vocem... probatam», cfr. Appendice II, [d]), 64v (nota «Contra hypocritas», cfr. Appendice II, [e]), 65r (registrazione del pagamento per l'ufficiatura di alcune messe, cfr. Appendice II, [f]). Sempre Burzio corregge i diagrammi dei ff. 55v e 57v. Alla mano del parmigiano pertengono anche le scritte, in parte diverse per stile e *ductus*, della metà inferiore del f. 65r e del f. 65v (cfr. Appendice II, [f-g])¹. La mano di **B** si presenta sotto due specie, posata e

¹ Ringrazio la prof.ssa Teresa De Robertis, che ha confermato l'identità della mano burziana nei luoghi appena specificati, e particolarmente in riferimento alla metà superiore del f. 65v, puntando l'attenzione, tra gli altri elementi, sulla *s* finale di parola e sulla *r* 'aperta' (f. 65v, r. 5 *cratinus*, r. 6 *vicus*, da confrontare con *Ioannis* e *Montalis* nella registrazione contabile del f. 65r).

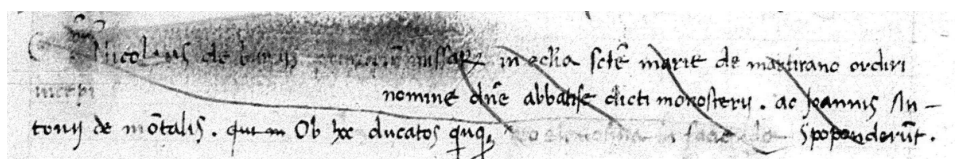


Figura 2.25: f. 65r, mano di B

semigotica come nelle registrazioni del f. 65r [fig. 2.25], più umanistica e corsiva come nella sottoscrizione. Per la prima sono caratterizzanti il tratto orizzontale di *e*, molto allungato, la *s* alta in fine di parola, la tendenza a sovrapporre le curve contrapposte (vedi «hoc»), la *r* diritta. Nella sua versione 'umanistica', la mano di B è facilmente riconoscibile per la breve grazia verso sinistra nei punti di attacco di *l*, *b*, *v* e *d*, per la *g* con occhiello inferiore chiuso e distanziato da quello superiore, per la *d* che si chiude nella parte superiore a formare un occhiello, per la *h*, il cui secondo tratto scende sotto la linea di scrittura e tende al punto di stacco del primo tratto, per la *s* finale in due tratti, il secondo dei quali spesso diritto e orizzontale, e per l'abbreviazione di *m* finale in forma di 3 e non con il *titulus*. Burzio usa due tipologie di inchiostro: una bruno chiaro (ff. 60r, 64r, 65rv) e una violacea (f. 64v). Queste medesime tonalità, abbinate alle caratteristiche paleografiche della mano, si riscontrano anche nei margini del testo principale: Burzio verga numerosi *notabilia* e indici di lettura in inchiostro bruno chiaro, sia in greco sia in latino [fig. 2.27], ma talvolta anche nell'inchiostro violaceo, come ai ff. 44v, 45r (erasa), 47r¹; con il violaceo, Burzio introduce nel testo piè di mosca e sottolineature. Quanto alle note in lingua greca – concentrate nel f. 65v (cfr. Appendice II, [g]), ma presenti anche nei margini del *Ritus canendi* – si tratta di singoli termini del linguaggio tecnico-musicale, il più delle volte inadeguatamente trascritti. Un marginale come quello del f. 1r «ει τρωπη τεισ τρωπησ *conversio*» dimostra come la traduzione dal latino al greco non sia sorretta dalle opportune conoscenze grammaticali, e tenti piuttosto una resa grafica della pronuncia itacista².

A3 identifica la mano attiva sul f. 61r (cfr. Appendice II, [a]). Questo lettore e postillatore usa una scrittura di transizione posata e rigida [fig. 2.28] che mostra dei punti di contatto con le ricette del f. 64r, come evidenzia il tratteggio delle lettere *a*, *e*, *g*.

A4 è la mano del postillatore del f. 63v (cfr. Appendice II, [c]). Scrittura corsiva e fortemente inclinata a destra [fig. 2.29], non sembra avvicinabile

¹Si riscontra una nota in viola di Burzio anche al di sotto della sottoscrizione del f. 60r, ma pressoché illeggibile perché erasa con decisione.

²Una decina in totale i marginali con termini greci in A: ff. 1r, 1v, 4r, 5v, 11v, 18r, 19r, 19v, 22v, 32v. Questi sono registrati nell'apparato filologico del testo critico. I primi rilievi sulle incertezze ortografiche e grammaticali del greco burziano sono stati confermati dal dott. David Speranzi e dalla prof.ssa Mariarosa Cortesi, che ringrazio vivamente.

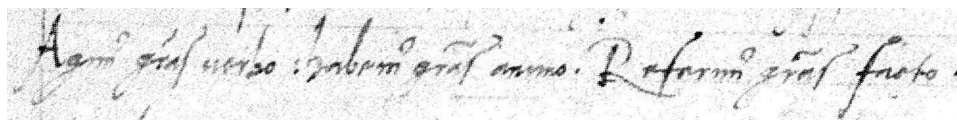


Figura 2.29: f. 63v, mano di A4

ad altri interventi in A.

Il succedersi di mani diverse e di note di vario contenuto nei 14 fogli che seguono l'*explicit* del *Ritus canendi* (f. 60r) richiede uno specifico approfondimento: per questo tali note sono state trascritte per esteso nell'Appendice II. Qui, vengono presentate soltanto le postille che hanno attinenza con la datazione del codice e con la ricostruzione della sua storia:

60r sottoscrizione di Burzio («Explicit Liber Notabilis... Parma terra nobilis»¹). Al di sotto una nota in inchiostro viola, erasa e illeggibile anche con l'ausilio della lampada di Wood; le poche lettere leggibili rimandano alla mano di Burzio;

61r prescrizioni nel genere della *Contrapunctus-Lehre, inc.* «Contrapunctus secundum Magistrum», *expl.* «quintandecimam», assegnate alla mano di A3; non trovano esatta corrispondenza nel *corpus* musicografico censito nel TML, pur dipendendo lontanamente dal trattatello *Quilibet affectans*;

62rv frammento, vergato da A1, di un più esteso trattato sulle proporzioni e stretto parente del libello *de preceptis artis musicae* di Guglielmo monaco, *inc.* «De prolatione sexquialtera», *expl.* «in quacumque prolatione»;

63v note lessicali latine tratte dalla *Grammatica* di Niccolò Perotti, *inc.* «Commeatus tria significat», *expl.* «futuro significant», già assegnate alla mano di A4;

64r ricette per la cura della voce, forse da riferire ad A3, forse invece a B, *inc.* «Recipe in ore»; *expl.* «integrum in ore»; è però certamente Burzio ad anteporvi il titoletto «Ad vocem clarificandam per me Nicolaum probatam»;

64v memorie letterarie da Giovenale (Ivv. II, vv. 7-10) e Marziale (MART. I, XXIV, vv. 3-4) sul tema dell'ipocrisia («Contra hypocritas») di mano di Burzio, in inchiostro viola, *inc.* «Fronti nulla fides», *expl.* «nupsit haberi»;

65r preghiere, prove di penna e annotazioni personali in merito al pagamento di alcune messe, che qui si trascrivono per esteso, sottoscritte da Nicolò Burzio: in inchiostro bruno chiaro «Ave maria gracia plena dominus tecum benedicta tu in mulieribus et benedictum//»; di modulo inferiore, parzialmente erasa e cancellata da tratti di penna «Ego dominus Nicolaus

¹Trascritto per intero nel paragrafo seguente, relativo alla storia del manoscritto.

de Burciis incepti ordiri celebracione missarum anno M.CCCCLXXVIII in dominicis diebus pro domino Otto [*sic*] .VI. kalendis Octobris in ecclesia sancti pauli¹. per [...] ob rem sollicitus est mihi [dd.?] VI»; di seguito «Ego [...] Nicholaus [de Burciis?] incepti ordiri missarum celebracione Stephano de bacinis² in ecclesia sancti pauli die ii. Marci. Qui mihi per elemosina aereos ducatos promisit duos. Item accepi ab ipso Stephano lacertos octo [...]. Qui [...] perfecte summa dd. XX. vigenti. Receptique de me ducatum unum»; e ancora «Item pro dicta summa [solus?]/» e «Item pro dicta summa//»; al di sotto, con un inchiostro più scuro Burzio annota «[...] Nicolaus de Burciis [...] missarum in ecclesia sancte marie de martirano³ ordiri incepti [finestra di circa 26 lettere] nomine domine abbatis dicti monasterii [*sic*], ac Ioannis Antonii de montalis⁴. ~~qui~~ Ob hoc ducatos quinque (pro elemosina in faciendo) sponponderunt», dove «pro elemosina in faciendo» è vergato con un inchiostro più chiaro;

65r nella metà inferiore *excerpta* dal *de institutione musica* di Boezio, *inc.* «Nihil est enim», *expl.* «cum intervallo suspensa. Et», cfr. BOETH. *mus.* I, I⁵; I, XII⁶;

65v note, forse di mano di Burzio, sull'origine e la storia della tragedia e della commedia greca, *inc.* «[...]phalo civitas archadie», *expl.* «ab aliqua persona, ut Lea»;

65v *excerpta* dalla *Musica* di Boezio (I, XXI), dalla *Glossa maior* (I, XXI 47, 3) e dal trattatello carolingio *Scholica enchiridis* (rr. 155-156) trascritti da Burzio⁷, *inc.* «de generibus cantilen. [*sic*] Dyatonum vocatur», *expl.* «concordationis ratio».

Come indicato dalla sottoscrizione del f. 6or, il manoscritto è appartenuto a Nicolò Burzio, che afferma – forse pretestuosamente, data la sostanziale e concreta differenza tra la mano di *A1* e quella di *B*⁸ – di esserne stato anche il copista:

Explicit Liber Notabilis Musicę venerandi viri domini Ioannis Gallii,
multi inter musicos nominis, cuius ego Nicolaus Burtius parmensis⁹

¹Si tratta della chiesa parmigiana di S. Paolo – poi dedicata a s. Ludovico e infine sconsacrata – già annessa all'omonimo monastero femminile dell'ordine benedettino.

²Non sono riuscito a trovare corrispondenze per tale Stefano *de Bacinis* o *de Batinis*.

³Da identificare con la chiesa di S. Maria di Martorano, come già intuito da MURRAY, «New Documentation concerning the Biography of Nicolò Burzio» cit., p. 264-266.

⁴Anche la figura di Giovanni Antonio *de Montaliis* è sfuggita ad un primo tentativo di inquadramento.

⁵BOETHIUS, *De institutione musica* cit., p. 179, 180, 187.

⁶Ivi, p. 199.

⁷Essi si distinguono nettamente dalle precedenti note per la tonalità di inchiostro e il *ductus* più corsivo.

⁸Tra *A1* e *B* Teresa De Robertis ravvisa soltanto «una compatibilità nel modulo e nella disposizione della scrittura nello spazio, e l'identica morfologia del segno abbreviativo».

⁹«parmensis» è aggiunto in un secondo momento *super lineam*.

discipulus, tunc in ea delectans, totum hunc propria manu, ex eo quem ediderat, transcripsi, ac notavi.

Obiit autem vir iste Anno domini M^oC^oC^oC^oLXXIII. Cuius animam paradisus possidet. Corpus vero Parma terra nobilis.

La sottoscrizione è uniformemente vergata nella stessa tonalità di inchiostro. Si rileva una rasura dopo «Parma», ma lo stato *ante correctionem* non è determinabile.

Il codice è stato acquistato dalla British Library nel 1858 per mezzo dell'agenzia dei fratelli William e Thomas Boone all'asta dei libri di Giambattista Costabili Containi, tenutasi a Parigi nello stesso anno. La nota del f. IVr «Purchd. of Messr. Boone | 27th March 1858 | Costabili sale lot 56» indica anche il lotto di vendita (n° 56, appunto). Il catalogo ottocentesco della biblioteca della nobile famiglia ferrarese dei Costabili, redatto in occasione dell'asta, riporta all'item 56 la descrizione sintetica del ms. Additional: «IOANNIS GALLICI. Liber musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo. C. Cart. in f. del Sec. XV di carte 60 in carattere rotondo, con la Formola del Monacordo in Perg. a colori. Finisce così: Explicit liber notabilis musicae», segue il resto della sottoscrizione di Burzio¹. Restaurato dal British Museum, presenta ora legatura moderna, in piatti in cartone coperti da carta marmorizzata, con dorso e punte in pelle. Sul dorso si legge l'impressione dorata «IOANNIS GALLICI LIBER NOTABILIS MUSICAE | MUS. BRIT. JURE EMPTIONIS | 22, 315 PLUT. CCIV. E.» tra le etichette moderne «746» e «C». Sempre al Museum si possono ricondurre, al f. IVr nel margine superiore sinistro, l'attuale segnatura a lapis «22315» e il timbro («22, 315.») risalenti al XIX-XX sec.².

Rapporti tra i testimoni

Omissioni, lacune ed errori in A

Dalla collazione dei testimoni emergono innanzitutto le numerose e insanabili omissioni che guastano il testo di *A*, e che non interessano invece quello di *H*. Ben 197 le omissioni nel testimone appartenuto a Burzio: in gran parte dei casi si tratta della caduta di una sola parola, ma si riscontra anche

¹Catalogo della prima parte della biblioteca appartenuta al sig. march. Costabili di Ferrara composta di libri rari e preziosi in diverso genere, manoscritti, libri impressi in pergamena, quattrocentisti, Aldi, elzeviri e opuscoli, Parigi, J. Demichelis, 1858, p. 7.

²Al centro di pagina in inchiostro bruno scuro, la nota più antica, di XIX sec.: «fogli 60»; sotto, la stessa mano aggiunge «Codice ff. 57». L'indicazione del numero di fogli è diversa in una nota più recente (XX sec.) al f. Ir delle guardie posteriori in centro a lapis «65 ff.», e ripetuta al f. Iv in centro a lapis «65. Folios W.L. | Rtamd G.C.I.» (XX sec.). Indecifrabili, per me, al momento, le note a lapis sul *verso* della controguardia anteriore, nel margine inferiore sinistro «S 746 c | 204.C | SCH 1754», dove «4» sovrascrive un precedente «3».

la perdita di segmenti di testo più lunghi, quasi sempre riconducibile alla casistica del *saut du même au même*¹:

I, II 8, 6 [terciandecimam] ibi claviculam affige, quæ sit tryteyperboleon, vox terciadecima;

I, III 3, 2 *E* secundum, tryteyperboleon *F* secundum, paraneteyperboleon [*G* secundum];

I, III 4, 1b [tono] semitonio minori, tono et tono, secunda ex semitonio minori, tono;

I, III 5, 1a nil durum habens, [nil dissonum];

II, I 24 [primus] autenticus, quem primum tonum moderni noncupant, et primus;

II, I 43 [in] eodem *A* terminantis accæperunt, itenque sexti toni versus suos a responsoriis in;

II, II 6 [vel *A*] *fa* *C* vel *F* vel *b*, *sol* *D* vel *G* vel *C*, *la* necnon *E* vel *A*;

II, III 12a [sibi similes]. Sicut enim ad dyapente dytonus redit, ita quidem cæterę sibi similes;

II, III 60a [dytonum] aut semidytonum, tritonum aut dyatessaron, dyapente verum aut non verum, tonum-cum-dyapente vel semitonium-, dytonum-.

Altre omissioni, però, non si spiegano con il salto per omoteleuto²:

II, I 40 [cum plgales] nunc appareant, tetrardi tamen habent adhuc intonationes sicut antiquitus [propter allegatam dyapente];

II, II 9i [et quotquot sint litterę superacutę] non aliter quam acutę [tractari?];

II, II 12b [Attamen] si nobis unquam aliter occurrat tritonus quam in tribus intervallis ut [hic dubito];

II, III 60 Quid sit de primis commiscendo voces observandum³.

L'insieme delle lacune di *A*, insanabili per il copista di *H*, sono sicura testimonianza dell'indipendenza di *H* da *A*. A questo si aggiunge uno spettro assai esteso di errori propri del solo *A*. Il manoscritto appartenuto a Burzio è infatti portatore di innumerevoli fraintendimenti grafici e banalizzazioni da addebitare in gran parte alla copiatura frettolosa e poco curata di *A1*. Ne trascelgo alcuni⁴:

Præfatio 1c similia] simile

I, I 2, 1 ait] aut

¹Ogni lezione è accompagnata dall'indicazione della parte, del libro, del capitolo e del paragrafo secondo la presente edizione. Si segnala tra parentesi quadre la prima occorrenza del termine simile o confondibile.

²Tra parentesi quadre riporto il contesto minimo necessario alla compressione del passaggio.

³In quest'ultimo caso, però, si tratta di un titolo di capitolo.

⁴Negli esempi seguenti si riporta prima la lezione giusta, a testo, poi quella erronea di *A*.

I, I 2, 1 rationem] nationem
 I, I 3, 16 semiditono-cum-dyapente] semitono-cum-dyapente
 I, I 3, 18 Sit] Si
 I, I 4, 1a pinxit *coni.*, pixit¹
 I, I 6, 2 nunc] nec
 I, I 7, 1 vocabulis] vocalibus
 I, I 10, 1d solus musicus] solis musicis
 I, II 2, 1c numerorum] numerum
 I, II 3, 1b in totum] intonum
 I, II 5, 1 parilitatis] paralitatis
 I, II 5, 1b vacent] iacent
 I, II 6, 1c quavis] quamvis
 I, II 8, 1a sentiat] sentiant
 I, II 8, 1d dimensio] dimissio
 I, II 8, 1d per] quod
 I, II 9, 1 tonum] totum
 I, II 9, 2b immobile] in mobile
 I, III 1, 1c delibero] de libro
 I, III 3, 1a parvissimam] pravissimam
 II, I 2 cantum] tantum

Assai frequente la caduta del *titulus* (I, I 4, 1a; I, II 6, 1c), non meno della sua indebita aggiunta (I, II 8, 1a). Reiterata anche la confusione paleografica tra *r/n* (I, I 2, 1), *c/t* (II, I 2), *n/t* (I, I 9, 1) e *i/u-v* (I, I 2, 1; I, I 10, 1d; I, II 5, 1b). Non mancano dittografie e aplografie (I, II 2, 1c), inversioni di lettere e sillabe (I, I 7, 1), assimilazioni consonantiche (I, II 8, 1d) e agglutinamenti di *in* seguito da sostantivo – alle volte accompagnati da più o meno efficaci soluzioni di ripiego (I, II 3, 1b) – e il loro inverso (I, II 9, 2b). Alcune lezioni di *A* si spiegano con errati scioglimenti di abbreviazione (I, II 8, 1d; I, III 3, 1a). In un numero rilevante di occasioni, *A1* incorre anche nella confusione tra *et*, *ut*, *aut* e *ac*. Si ricordano di seguito le specie più comuni di tale errore paleografico:

Præfatio 2; I, II 6, 1e; II I 62 ac] et
 I, I 12, 1f; I, II 9, 1b; I, II 12, 2b ut] et
 I, II 2, 1e; I, II 10, 1f; II, I 16 ut] aut

Confusioni e travisamenti dimostrano come il lavoro di *A1* sia improntato ad assoluta meccanicità, ma è ancora più significativo il fatto che il copista dimostri scarsa dimestichezza con il lessico tecnico della musica:

I, I 6, 12 paramese] parmete;
 I, I 7, 1f ypatemeson] patemeson;

¹La lezione *pinxit* è congetturale perché questa sezione di testo manca in *H*. Come illustrato in seguito, tale omissione è dovuta alla caduta di un'unità materiale del manoscritto.

I, III 1e lima] linea;
II, I 23 tetrardo] tetracordo.

Ignaro del gergo tecnico musicale, il copista di *A* sembra operare secondo le abitudini e la *forma mentis* di uno scriba professionista; si deduce pertanto che anche le numerose lezioni erronee o peculiari di *A* che non trovano immediata giustificazione nella fenomenologia della copia (e che si presentano qui di seguito) devono risalire all'antigrafo di *A*, piuttosto che riflettere un'attitudine interpretativa del copista. Non meno importante osservare che tali lezioni non sono spiegabili per mezzo del confronto con lo stato di *H*, che non presenta nei *loci* corrispondenti segni di danneggiamento materiale o di copiatura incerta; di qui si è indotti a ritenere che *A* non sia stato esemplato a partire dal manoscritto certosino. Ecco alcune lezioni significative di *A* manifestamente erronee¹:

Præfatio 2b (*H* f. 1v, *A* f. 1r) in guttis] ab guttis;
I, I 5, 1b (*H* f. 5r, *A* f. 4v) exprimere] deprimere;
I, I 6 *tit.* (*H* f. 5r, *A* f. 5r) ac interpretationes] ut ac interpretationes;
I, I 8, 1e (*H* f. 7v, *A* f. 6r) probabit] apparebit;
I, II 10, 1i (*H* f. 18v, *A* f. 14r) aliquo] alias;
II, I 17 (*H* f. 39r, *A* f. 31v) de compositis cum dypente et dyapasson] de dyapente compositis cum dyapason;
II, I 18? (*H* f. 39v, *A* f. 32r) a ♯] in ♯;
II, I 26 (*H* f. 42v, *A* 34r) Statuit ei] Statuit eum;
II, I 27 (*H* f. 42v, *A* 34r) sed e] si e;
II, I 32 (*H* f. 43v, *A* f. 35r) talenque dyatessaron] primaque dyatessaron;
II, I 43 (*H* f. 45v, *A* f. 36v) et species] sed species.

La reggenza di *invenio* mal si accorda con il complemento *ab guttis* di *A*, che in *H*, infatti, figura nella forma corretta *in guttis*. La lezione *deprimere* di *A* è anch'essa sicuramente erronea. Il Gallico sostiene qui che l'uomo non può abbassare oltre una certa soglia la propria voce senza che venga meno la possibilità di produrre suoni musicali in modo adeguato («quam valeat sonos alacriter exprimere»); in perfetto parallelismo la seconda parte del periodo: «nec adeo, si sit prudens, scandit in altum ut dubitet deficere», dove *deficere* è speculare a *exprimere*. La situazione relativa a I, I 6 *tit.* è resa oscura da un segno che attraversa l'aggiunta di *A*, *ut*; è incerto se si tratti di una cancellazione [fig. 2.30], ma la congiunzione *ut* è, ad ogni modo, del tutto incongruente rispetto al contesto². *Apparebit* in *A* mal si accorda col resto della frase («quod totum esse verum hic depicta probabit [apparebit *A*]

¹Come in precedenza la lezione a testo è confrontata con quella di *A*. Si aggiunge però l'indicazione dei fogli di *H* e di *A* nei quali si possono osservare le lezioni in oggetto.

²Data la relativa frequenza con cui *A1* confonde *ut* e *et* (cfr. *supra*), è possibile che l'antigrafo di *A* presentasse un *et*, forse cassato e sostituito a margine o sopra la riga da *ac*, e in seconda battuta male inteso da *A1* e riprodotto come *ut*

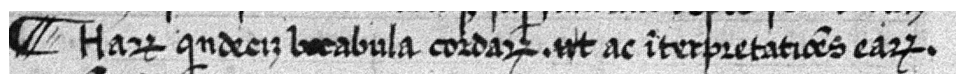


Figura 2.30: Ms. Additional 22315, f. 5r

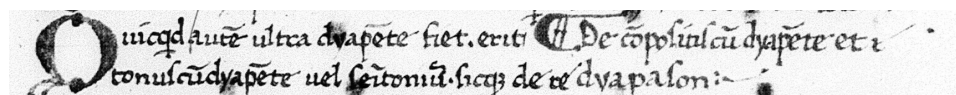


Figura 2.31: H, f. 39r

figura»), ma soprattutto è in contrasto con i passi paralleli, dove si registra sempre l'uso di *probo* (I, II 5, 1c «quod hæc descriptio probat»; I, III 10, 1d «quod sequens figura probabit»). La lezione *alias* per *aliquo* di A in I, II 10, 1i è evidentemente erronea, ma non dipende dalla condizione di H, che in questo frangente è particolarmente nitido (la scrittura di H1 in questo foglio è molto posata e rare sono le abbreviazioni; *aliquo* è scritto per esteso): la lezione di A potrebbe dunque essere dipesa dallo scioglimento di un'abbreviazione presente nell'antigrafo.

Il titolo di II, I 17 in A è incongruente rispetto al senso del paragrafo che introduce. Qui il Gallico presenta gli intervalli con nomenclatura 'composta', ovvero che articola mediante la preposizione *cum* il nome di un intervallo minore (*tonus*, *semitonium*, *ditonus*, *semiditonus*) con uno maggiore (*diapente* o *diapason*)¹; il titolo di A, dando a *dyapente* valore di specificazione, implicherebbe invece una categoria di intervalli, inesistente, di "composti della *diapente* cui si aggiunge la *diapason*"². Il confronto con H non spiega la condizione di A: nel manoscritto certosino il titolo è vergato in modo chiaro, benché, come usuale in H, sia disposto all'estremità destra dello specchio di scrittura e su due linee [fig. 2.31]. L'esito di A potrebbe derivare da una particolare disposizione del titolo nell'antigrafo, forse articolato su due linee di scrittura così come in H. Una ricostruzione meramente ipotetica come la seguente potrebbe ricondurre l'errore di A1 nell'alveo della fenomenologia della copia:

<p>de¹ compositis³ cum⁴ dyapente² et dyapason⁵.</p>
--

Dato il contesto «Secunda dyapason hæc est a h̄ semper in h̄ differentia», risulta immediatamente evidente che la lezione di A *in h̄* per *a h̄* è inaccettabile. Il caso di II, I 26 è meno significativo, poiché la lezione di A, *eum*, è quasi certamente il risultato di una confusione paleografica tra il tratto sovrascritto

¹Si vengono così a generare gli intervalli di *tonus-cum-diapente*, *semitonium-cum-diapente*, *ditonus-cum-diapente*, *semiditonus-cum-diapente*, *tonus-cum-diapason*, *semitonium-cum-diapason*, *ditonus-cum-diapason*, *semiditonus-cum-diapason*, per rimanere all'interno della *bisdiapason*.

²Ve ne sarebbe uno soltanto, la *diapason-diapente* appunto, di cui il paragrafo, però, non fa menzione.

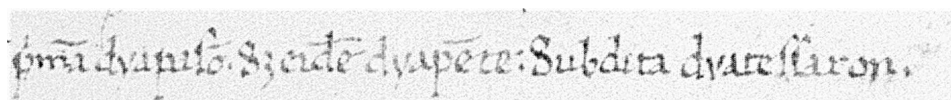


Figura 2.32: Ms. Harley 6525, f. 42v

alla lettera *-i* e un *titulus*, un fraintendimento che potrebbe essersi generato anche dalla decifrazione della scrittura di *H1*, che è però in questa circostanza molto chiara. Per quanto concerne invece II, I 27, il testo di *A* è sicuramente corrotto, e *si* per *sed* si può spiegare per via paleografica con l'erroneo scioglimento di un'abbreviazione: *H* verga *sed* per esteso, ma il medesimo testimone offre nella stessa pagina un esempio dell'abbreviazione di *sed* che potrebbe aver tratto in inganno *A1* di fronte al suo antografo [fig. 2.32]. La lezione di *A primaque* di II, I 32, che è anche viziata dalla caduta di un *titulus* («per... primanque dyatessarom» sarebbe infatti il complemento di mezzo), è sicuramente sbagliata, poiché il terzo modo autentico è effettivamente formato dalla terza specie e di *diapente* e di *diatessarom*. Infine, determina il venir meno del senso logico-grammaticale la sostituzione in II, I 43 di *et species* con *sed species*: «sed te regat inspectio veritatis et [sed *A*] species consonantiarum».

Alcune lezioni di *A* non determinano una mancanza di coerenza grammaticale e senso generale, ma giudicate nel contesto risultano comunque insoddisfacenti rispetto alle lezioni di *H*:

- I, I 3, 17 (*H* f. 4r, *A* f. 2v) enutriat] nutriat;
- I, I 7, 1c (*H* f. 6r, *A* f. 5v) vero] autem
- I, I 8, 1 (*H* f. 7r, *A* f. 6r) depiximus] diximus;
- I, II 4, 1b (*H* f. 13v, *A* f. 10v) denominatum] nominatum;
- II, I 43 (*H* f. 45r, *A* f. 36v) denominandi] nominandi;
- II, II 2 (*H* f. 57v, *A* f. 38r) per flexuras] ad flexuras;
- II, III 2c (*H* f. 66v, *A* f. 53r) illis ad confirmandum] eis ad confirmandum;
- II, III 16 (*H* f. 68v, *A* f. 54r) Alteram quoque] Alteram vero;
- II, III 60c; II, III 60d; II, III 60e Magister] Cantor.

Le forme verbali prive del prefisso *e-* o *de-* (*nutriat*, *nominatum*, *nominandi*) non sembrano doversi allo stato di *H*; così neppure la lezione *diximus* per *depiximus*. Gli avversativi *autem* e *vero* di I, I 7, 1c sono perfettamente equivalenti nell'*usus scribendi* del Gallico. Entrambe le parole sono vergate con sicurezza nei rispettivi manoscritti, *vero*, in *H*, in forma estesa, *autem*, in *A*, compendiato in *at* con *titulus*. Per via paleografica, non c'è modo di derivare la lezione di *A* da quella di *H*; è possibile invece che l'antografo di *A* presentasse una forma abbreviata di *vero*, dove, forse, la *-r-* sovrascritta si confondeva con un *titulus*. L'espressione *ad flexuras*, dipendente dal verbo *distinguo*, sarebbe una marchiana degenerazione del complemento di mezzo;

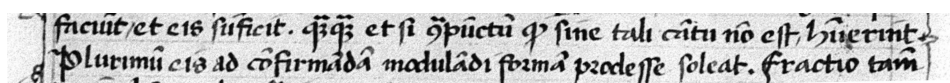


Figura 2.33: Additional 22315, f. 53r)

per di più, i testimoni dello *Speculum historiale*, dal quale il passo è tratto *verbatim*, riportano concordemente *per flexuras*; si nota infine che in *H* il testo è tracciato con sicurezza. La lezione di II, III 2c si può spiegare a partire dalla condizione di *A* medesimo; nel manoscritto appartenuto a Burzio, infatti, «eis ad confirmandum» corrisponde esattamente a «eis sufficit» nella riga di testo immediatamente superiore [fig. 2.33]: più che pensare ad una deficienza dell'antigrafo, è dunque preferibile ipotizzare una svista di *A*₁, che avrebbe reiterato *eis* per *illis*, influenzato da quanto vedeva o ricordava del testo appena copiato.

II, III 16 vede l'opposizione tra le lezioni *quoque* di *H* e *vero* di *A*. Il periodo mira a distinguere due intervalli appartenenti alla categoria delle *dissonantiae compassibiles* (ovvero delle consonanze imperfette, come la terza e la sesta): il *ditonus-cum-bisdiapason* e il *semiditonus-cum-bisdiapason*. Secondo la teoria degli intervalli che il Gallico espone nel *Ritus canendi*, la prima *dissonantia* è 'integra', la seconda 'non integra'. Il paragrafo di II, III 16 esprime molto chiaramente l'opposizione concettuale tra i due intervalli:

Bisdyapason-dyapente duas similiter intra se fovet tales dissonantias, unam integram, utputa decem et septem vocum, sed duodecim cum quatuor minoribus semitoniis tonorum, quam recte nuncupamus 'dytonum-cum-bisdyapason' ad similitudinem praecedentium, alteram quoque [quoque: vero *A*] non integram 'semidytonum-cum-bisdyapason' merito dictam, eo quippe quod easdem voces habeat, sed uno minor est in prolatione maiori semitonio, nisi dyesis de medio fiat.

La lezione di *A*, *vero*, con il suo valore avversativo sembrerebbe adattarsi meglio al contesto dell'opposizione di elementi di diverso genere. Il dettato di *A* trova inoltre perfetto parallelismo in due periodi immediatamente precedenti a quello preso in esame, dove il Gallico articola il discorso con le congiunzioni avversative *vero* e *autem* per opporre la consonanza integra a quella non integra: «quarum prima... tonus-cum-dyapente dicitur et est integra...; altera *vero* non integra semitonium-cum-dyapente vocitari solet» (II, III 13); «quarum prior ac integrior... dytonus-cum-dyapason congrue satis est appellata...; sequens *autem* non integra semidytonus-cum-dyapason est non incongrue dicta» (II, III 14). Di qui la possibilità, non altrove riscontrata¹, che *A* rechi la lezione originale e buona, derivata da una tradizione indipendente da *H*, in questa circostanza eccezionale guastato da corruzione. L'ipotesi è plausibile, ma non può essere escluso, in linea di principio e in considerazione dello stile formulare impiegato dal Gallico, che in maniera

¹Se non forse nel caso, estremamente dubbio, di I, I 10, 1.

fortuita *A1* abbia reiterato il modello sintattico dei periodi precedenti, dopo averlo precocemente interiorizzato. Inoltre, ad una seconda lettura sorge l'impressione che la congiunzione *quoque* possa eventualmente riferirsi a «merito dictam», costituendo così un parallelismo con il precedente «quam recte nuncupamus» (“l'altra consonanza, non integra, è anch'essa giustamente chiamata *semiditonus-cum-bisdiapason*, poiché...”); ciò spezzerebbe la modularità di questi paragrafi dal carattere spiccatamente illustrativo e tecnico, senza pretese formali e stilistiche, ma giustificherebbe la lezione di *H*, il testimone che si è rivelato sotto ogni aspetto e in ogni circostanza più corretto¹. In questa prospettiva, la lezione di *A* potrebbe essere stata introdotta come innovazione da *A1* o più probabilmente nell'antigrafo di *A*, se consideriamo la scarsa propensione di *A1*, copista professionista, a intervenire consapevolmente sul testo.

Per quanto riguarda la sostituzione, in tre occasioni, di *Magister* con *Cantor* nelle didascalie che accompagnano la parte dialogata dell'ultimo libro del *Ritus canendi*, essa deve necessariamente riflettere lo stato dell'antigrafo di *A*. Benché, infatti, in un punto precedente del testo (II, II 9) il *discipulus* dialoghi con un *cantor* che evidentemente coincide, per funzione, ruolo, modo di esprimersi, con il *magister* di II, III 60-68, il copista di *A* non può essersi lasciato confondere da tale oscillazione, poiché troppo distanti sono i due luoghi del testo e il lavoro di *A1* troppo marcatamente improntato ad assoluta meccanicità.

Significativa, infine, la non isolata sostituzione di *dissonantia compassibilis* con *consonantia compassibilis* (II, III 10b; 17a): un copista non sarebbe stato vittima della confusione concettuale tra la mera denotazione e il senso specifico dell'espressione *dissonantia compassibilis*, che significa appunto 'dissonanza accettabile', ovvero 'consonanza imperfetta'. Tale confusione deve pertanto risalire all'antigrafo di *A*.

Interventi correttivi di A1, A2 e B

Nonostante la sua generale approssimazione, il copista principale di *A* ritorna 83 volte sui suoi passi per correggere le omissioni e gli errori più evidenti che ha disseminato. Tra questi, ad esempio:

I, I 4, 1a sua] suas *a.c.* *A1*

I, I 5, 1b valeat] valet *a.c.* *A1*

I, III 8, 6a duplices] simplices *a.c.* *A1*²

II, I 64c inter tres] in tres *A*, in teres *a.c.* *A1*

¹Hughes conserva *quoque*, non traduce però la congiunzione: «The other is with justification referred to as incomplete: this is the semiditone with bisdiapason» (leggo in HUGHES, *The Ritus canendi vetustissimus et novus* cit., p. 585).

²*A1* verga in un primo tempo *simplices* per attrazione del verso seguente: «Istae constitutiones | quamvis omnes sint duplices, | illis septem simplicibus | sunt per omnia similes».

In una seconda e terza fase, anche i postillatori *A2* e *B* sono intervenuti, rispettivamente 20 e 15 volte, sul testo vergato da *A1*, applicandosi però in modo ineguale sul testo. *A2*, ad esempio, ha concentrato la sua attenzione sul primo e sul secondo libro della seconda parte del *Ritus canendi*, mentre ha tralasciato di emendare molti altri punti del testo che richiedevano almeno altrettanta cura nella revisione¹. Nei termini più generali, *A2* e *B* sono più spesso intervenuti soltanto per normalizzare la grafia di *A1*, che è ricca di tratti idiosincratici e irregolarità. Riporto solo alcuni esempi, che dimostrano come la sensibilità ortografica di *A2* e *B* fosse particolarmente sollecitata dai grafemi *y*, *h*, *x*, da *s* sorda e dal nesso consonantico *ct*, che peraltro *A1* semplifica in *t* semplice molte più volte di quante i suoi lettori abbiano voluto o potuto correggere:

I, I 10, 1 arhythmicam] aritemeticam *a.c.* *B*
II, I 50 inchoant] -h- *add. s.l.* *A2*
II, I 61 duntaxat] duntasat *a.c.* *A2*
ibidem similia] scimilia *a.c.* *A2*
II, II 1b audacter] -c- *add. s.l.* *A2*

Altre volte l'emendazione, sicuramente *ope ingenii*, di *A2* e *B* sana gli errori, sostanziali e non ortografici, più manifesti di *A1*:

I, II 1, 2b proportiones *p.c.* *B*²
I, II 9, 1 tonum] totum *a.c.* *A2*
II, I 52 eisdem] hisdem *a.c.* *A2*
I, II 54 euouae] -u- *add. s.l.* *A2*

In un caso l'intervento di *B* parrebbe dipendere da un confronto con l'antigrafo corretto:

Præfatio 2c quo ritu primum innotuerit hominibus... non silebimus] hominibus *add. in marg. dextero B*

Poiché la lezione *hominibus* non era facilmente risarcibile *ope ingenii*, si affaccia la possibilità, appunto, che Burzio avesse nella sua disponibilità l'antigrafo di *A* da confrontare con l'esemplare copiato da *A1*. Poiché nessun altro intervento rivela tuttavia un'attività emendativa sistematica del Burzio sulla scorta di una collazione tra diversi testimoni, il fatto che tale intervento si collochi nella *Præfatio* iniziale risulta particolarmente significativo: ipotizzo che il parmigiano si sia preoccupato di curare soltanto il principio del testo

¹Densità e rarefazione degli interventi di *A2* e *B* sono indici dei luoghi di maggior interesse di questi due lettori nei confronti del *Ritus canendi*. Una possibile analisi sarebbe particolarmente interessante nel caso di *B*, cioè di Niccolò Burzio, a sua volta autore del trattato teorico musicale *Florum libellus*.

²Lo stato *ante correctionem* è indeterminabile.

facendo uso dell'antigrafo, e abbia subito rinunciato ad emendare *propria manu* il resto dell'opera.

Non sempre, però, gli interventi di *B* e *A2* hanno buon fine. Si riportano di seguito tre circostanze nelle quali la mancata comprensione del contesto ha determinato l'introduzione da parte dei postillatori di innovazioni non pertinenti:

I, I 10, 1b audit] aut *A*, audivit *p.c.* *B*

I, II 3, 1 musica] -lia *add. s.l.* *A2*

II, II 2 in hoc etiam phylosophis p̄ferendus, quod ignotos cantus etiam <ut> pueri facilius discant per eius regulam quam per vocem magistri aut per usum alicuius instrumenti <demonstrat>] ut *add. s.l.* *B*; *demonstrat add. in marg. sinistro B*

La lezione di *I, I 10, 1b* richiede di essere apprezzata nel suo contesto: «Qui [*scil.* Iubal] cum apud se talia crebro cogitaret ac omnino cur sic soni permixti consonent aut dissonent investigare vellet, audit [*H*, aut *A*, audivit *B*] una dierum... resonare tonum... et ait». L'intervento di *B*, volto a sanare l'errore di copiatura di *A1* (*aut* per *audit*), introduce nel testo di *A* una congettura inaccettabile. Infatti, come dimostra il seguente *ait* – che il Gallico usa sempre al tempo presente¹ – tutto il periodo è al presente storico².

Inversione di testo in A

Sempre in merito alle peculiarità di *A*, si affronta ora, separatamente dalle lezioni singolari precedentemente discusse, una caratteristica macroscopica del testimone appartenuto a Burzio, e tale, forse, da poter condurre all'individuazione del suo antigrafo. La condizione testuale di *A* è infatti segnata dalla dislocazione erronea di due ampie porzioni di testo:

37r la copiatura si interrompe improvvisamente dopo «subdita dyatessaron» (*II, I 43b*), lasciando il resto della pagina bianca. L'ultima frase di *A* («Hæc est formula cantuum | in *A* finem habentium, | per quos quinta dyapason | ex dyapente resonat | subdita dyatessaron») è la didascalia del primo di una serie di tre esempi, come dimostra il corrispondente passo di *H* (f. 45v). Manca dunque in *A* quanto evidenziato in *H* nella fig. 2.35;

37v l'intera pagina è occupata da sole tre frasi: la terminazione del primo libro («Explicit liber primus... per litteras»), il titolo del secondo libro («In-

¹Come si può osservare in *I, I 3, 2-4*: «Sonus ergo iuxta Boetium est "percussio aeris indissoluta usque ad auditum". "Sonus autem non ille generalis sed quem Græci phthongon appellant est" ut ait isdem Boetius "vocis casus emmeles, idest aptus melo, in unam intentionem". "Intervallum vero" dicit adhuc "soni est acuti gravisque distantia"».

²In accordo con la *consecutio temporum*, il presente storico nella reggente ammette sia i tempi principali sia gli storici nella subordinata; in questo caso il congiuntivo imperfetto *cogitaret*.

cipit liber secundus... sillabis»), e il titolo del primo capitolo («Omnem ob sex... virtutem»);

38rv *A1* copia i primi paragrafi del primo capitolo del *Liber secundus*, da «Post renovatum» a «Sancte Iohanne... nequeo digne canere»;

38v si interrompe la copiatura del primo capitolo del *Liber secundus*, per riprendere, senza soluzione di continuità, da II, I 46e, ovvero dall'esempio notato *a*. e dal testo verbale che lo accompagna («Ecce iam venit...»). Quest'ultimo punto non corrisponde a quello dove la copiatura si era interrotta la prima volta, ovvero a II, I 43b («subdita dyatessaron»), ma ad un paragrafo successivo, tralasciando così la sezione di testo da II, I 43b a II, I 46e, ovvero dall'esempio *b*. e dalla sua didascalia «Hæc est formula cantuum in ♯ quadro» a «pro tonis omnibus in exemplum»;

45v *A1* termina la copiatura del *Liber primus secundae partis*, ovvero II, I 64e («Laetari cum celestibus»), al quale, normalmente, sarebbe dovuto seguire l'*Explicit* che in *A* si trova invece al f. 37v. Il copista riprende a questo punto il segmento di testo precedentemente omissso, da II, I 43b a II, I 46e;

45v-46v *A1* prosegue la copiatura di II, I 43b-46e; al termine, va a capo e riprende, ancora una volta senza soluzione di continuità, da II, II 2d («Cernens autem Guido»). Burzio annota sul f. 46v, nello spazio interlineare tra i due segmenti di testo, «Ecce iam venit. Recipe in principio huius libri II», rimandando così al f. 38v. Burzio però non aveva però lasciato sul f. 45v nessun rinvio al f. 37v, né avverte altrove dell'inversione di testo.

Lo stato di *A* può essere descritto anche con il grafico seguente [fig. 2.36], abbinando ai segmenti testuali le lettere *a*, *b*, *c*. Se ne deduce che l'ordine attuale è:

<i>a</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>a</i> ¹	<i>c</i> ¹
----------	----------	----------	-----------------------	-----------------------

I segmenti *c* e *a*¹ si presentano evidentemente invertiti. Il motivo dell'inversione va ricercato nella condizione materiale dell'antigrafo di *A*. Infatti *c* e *a*¹ individuano porzioni di testo analoghe in termini di spazio su pagina: la seconda occupa 74 rr. di *A*, esattamente corrispondenti a due pagine del medesimo manoscritto¹; la prima invece soltanto 62, tra le quali, però, si osservano i *tituli*, conclusivo e iniziale, del primo e del secondo libro della seconda parte e una lettera iniziale «P» di ampie dimensioni, motivo per cui le 62 rr. di *c* potevano occupare uno spazio analogo a quello delle 74 rr. di *a*¹. Ne consegue l'ipotesi che i due segmenti testuali fossero stati vergati nell'antigrafo di *A* su due unità materiali della stessa misura (foglio singolo o bifoglio), e che tali unità si siano poi presentate invertite sul tavolo da lavoro del copista *A1*. Si propende per identificare l'unità in questione nel foglio

¹Ricordo che la pagina di *A* comprende 37 rr. di scrittura.

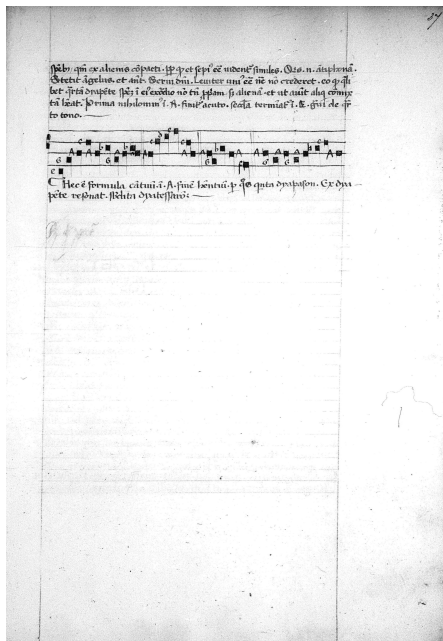


Figura 2.34: A, f. 37r

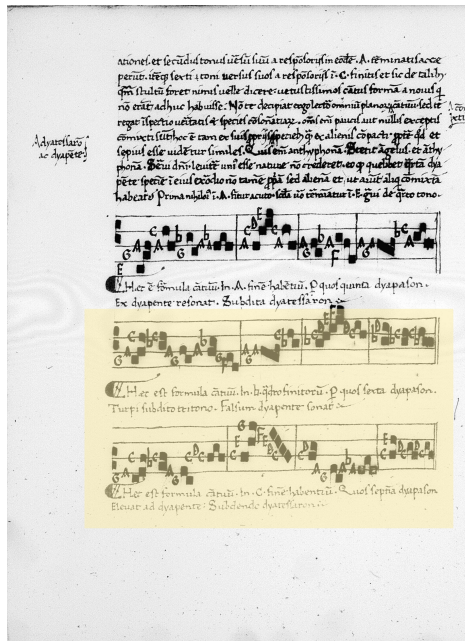


Figura 2.35: H, f. 46v

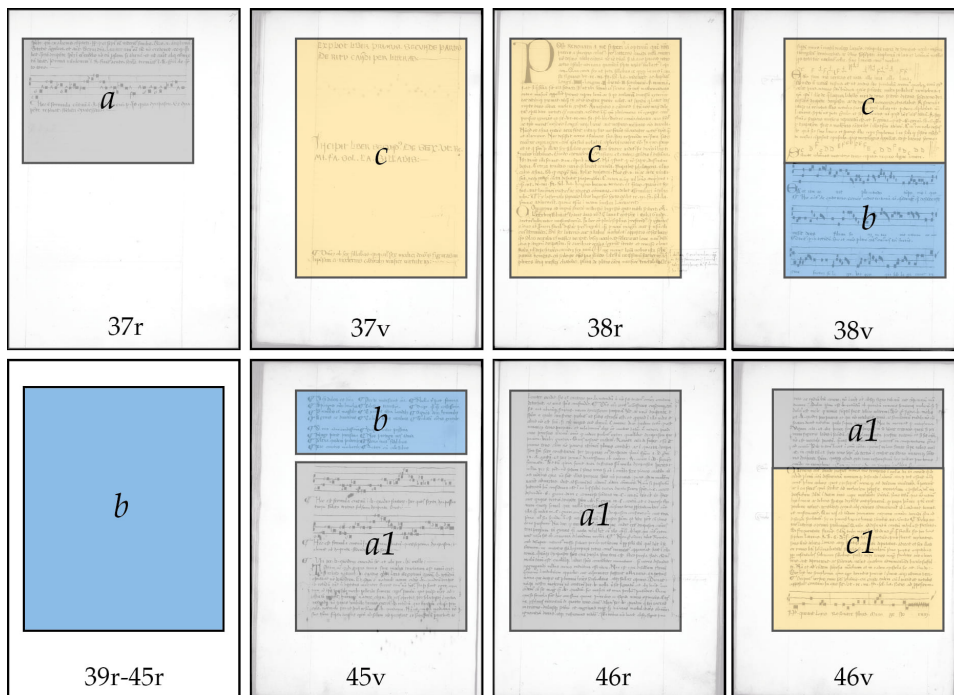


Figura 2.36: A, ff. 37r-46v

singolo, con una *mise en page* simile a quella della pagina di *A*: la disposizione di ciascuna delle due porzioni di testo su un intero bifoglio, infatti, costringerebbe ad ipotizzare una dimensione dei fogli dell'antigrafo eccessivamente ridotta, pari alla metà di quelli di *A* o di un terzo inferiore rispetto a quella dei fogli di *H*. Al contrario, se la condizione dell'antigrafo di *A* era tale che a^1 e *c* occupavano due fogli singoli – staccati o non ancora montati sui relativi talloni –, ciò potrebbe aver decisamente favorito l'inversione delle due unità materiali, generando di conseguenza la confusione testuale di *A*.

Resta il fatto che *H* non soddisfa in nessun modo le caratteristiche ipotetiche dell'antigrafo di *A* e tali da spiegare l'inversione delle sezioni *c* e a^1 . Il segmento *c* di *H* si estende sui ff. 57rv e sulle prime 10 rr. del f. 58r; non si tratta pertanto di un'unità materiale del manoscritto che possa essere dislocata in altro punto. Per di più, il f. 57 appare a tutt'oggi solidale col corrispondente f. 65¹. Allo stesso modo, anche il segmento a^1 non occupa, in *H*, una porzione materialmente autonoma del manoscritto: esso principia dalla diciassettesima riga del f. 45v (esempio *b.* e didascalia «Hæc est formula cantuum in ¶ quadro») e termina sull'ultima riga del f. 46v. I ff. 45 e 46 di *H* sono rispettivamente il penultimo e ultimo del fasc. 6, un quaternione, e solidali ai corrispondenti ff. 39 e 40.

Omissioni e lacune in H

In *H* non si registrano omissioni di singole parole, sintagmi o frasi². *H* è però danneggiato dalla caduta di tre porzioni di testo molto ampie: la prima si estende all'intero quarto capitolo del primo libro della prima parte (I, I 4), compreso il titolo di I, I 5 (*inc.* «De primo et antiquissimo», *expl.* «excessisse quindecim numerum»); la seconda riguarda l'ultimo paragrafo del capitolo I, II 11 e alcuni paragrafi del capitolo seguente I, II 12, *inc.* «in ordine superpar[ticolari]», *expl.* «[transit ad sexqual]teram»; la terza, infine, comprende la figura della mano guidoniana, il testo di II, II 4 che inizia con «Discipulus. Delectat admodum» e termina con «hoc est per contrapunctum», e le prime diciannove note dell'antifona *Ave regina coelorum*.

Le tre lacune corrispondono ai fogli caduti tra i ff. 4 e 5, 19 e 20, e 62-63, cui si è già fatto riferimento discutendo della fascicolazione di *H*. La perdita dei tre fogli potrebbe essersi verificata in modo accidentale, ma potrebbe anche essere – almeno nel caso della seconda e della terza lacuna – il risultato di un'azione deliberata, volta a distaccare i fogli contenenti diagrammi e illustrazioni di grandi dimensioni e di notevole pregnanza concettuale che potevano essere utilizzati in modo indipendente dal testo da parte di docenti, studenti e lettori. Ad esempio, la mano guidoniana di

¹Infatti, benché il fasc. 8 sia irregolare (5+4), tale irregolarità è dovuta alla caduta di un foglio tra i ff. 62 e 63, ossia il corrispondente del f. 60, oggi incollato al f. 61. In proposito, rimando alla fig. 2.19.

²Con una sola eccezione, discussa in seguito.

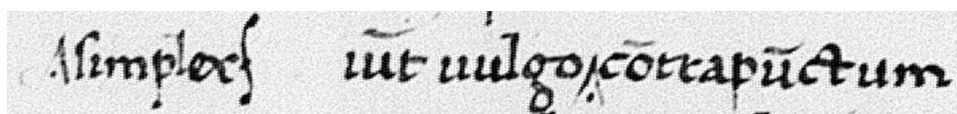


Figura 2.37: *H*, f. 1v.

II, II 4, che fortunatamente si conserva in copia nell'esemplare *A*, poteva facilmente trovare nuova collocazione in uno zibaldone scolastico o erudito, oppure essere impiegata come foglio volante da parte dei *pueri* o di cantori più esperti per destreggiarsi nella solmisazione. Lo stesso discorso vale per la perdita, in *H*, di un'immagine del monocordo che doveva essere analoga a quella di *A* (f. 15r) – perdita che però non si riflette sulla fascicolazione del manoscritto certosino, perché con ogni probabilità il disegno era tracciato a piena pagina e su un foglio indipendente dalla struttura del codice, fissato per mezzo di un tallone (quale è appunto il f. 15 di *A*).

Interventi correttivi di H1

Il copista *H1* è estremamente accurato: a fronte di un lavoro complessivamente corretto, sono più di 300 gli interventi auto-emendativi di *H1* sul testo, sotto forma di cancellature, riscritture, aggiunte nell'interlinea e sui margini esterni di pagina. Gli interventi di *H1* sono sempre improntati alla massima chiarezza e leggibilità. Se l'estensione del testo da sostituire coincide grossomodo con quella del testo sostituito, il copista erade la lezione cassata e la sovrascrive; quando ciò avviene, si osserva di norma una leggera ma evidente sbavatura dell'inchiostro. Se la disposizione del testo lo consiglia diversamente o la lezione sostituita non corrisponde per entità a quella da sostituire, *H1* sottolinea con una linea puntinata o tratteggiata la porzione di testo da eliminare, e integra il testo sostituito nell'interlinea superiore (per interventi di minima entità) o a margine. Il punto di inserimento delle addizioni a margine è sempre debitamente segnalato da una *diple* verticale, come quella in fig. 2.37.

Richard Vaughan Hughes, già editore del *Ritus canendi*, ipotizzava che *H1* fosse la mano di Giovanni Gallico stesso o di un suo stretto collaboratore, poiché molti degli interventi auto-correttivi di *H1* non parevano spiegabili, secondo il parere dell'editore, nel quadro della fenomenologia della copia, ma soltanto come effetti della revisione stilistica dell'autore¹. Hughes cita, in proposito, i seguenti passi di *H2*:

¹«H contains frequent corrections, emendations, additions and deletions. Many of the additions are simply marginal chapter headings, but some are 'afterthoughts', which the author has added to enhance the meaning» (ivi, p. 120).

²Nel riportarli si indica parte, libro, capitolo e paragrafo secondo la presente edizione e, in aggiunta, l'indicazione del foglio del ms. Harley 6525 cui pertengono. Le parentesi quadre indicano espunzione di testo, quelle uncinete, al contrario, inserimento di testo.

Præfatio 1c (f. 1v) omne genus hominum [posse] per septem alphabeti sui litteras laudare¹ Deum, hoc est, cantum angelicum Ecclesiae modulari, posse probabit.

I, I 9, 1e (f. 8r) Difficile dico quidem et non naturale, quoniam, ut vides, arte quadam hic tonus, ⟨quod pauci capiunt⟩, dividitur.

II, I 46c (f. 47v) Sint ergo signa b mollis et ♯ quadri pro pueris et qui non intelligunt² tonum ac semitonium rudibus; nos vero ⟨sectari decet rationem⟩ quibus sapere donavit Deus.

II, I 61c (f. 53r) Unus enim imperator quendam episcopum in vinculis tenebat, quem cum in die Palmarum hanc laudem, quam fecerat ad honorem Christi, cantare sensisset ⟨ad fenestram carceris⟩, multum sibi placuit...

II, I 4c (f. 59r) quae communes [sunt] omnium melodiarum mensurae sunt.

Segnalo che il dettato di *A* coincide in tutti questi casi con lo stato *post correctionem* di *H*, e che le auto-emendazioni di *H1* sono state integrate in *A* in corpo testo e senza incertezze.

Le prove addotte dello Hughes non paiono comunque stringenti. L'integrazione di II, I 46c (f. 47v) non può essere giudicata un *afterthought*, visto che senza di essa la frase perde la necessaria coesione grammaticale ("Si usino dunque i segni di bemolle e di bequadro a vantaggio dei fanciulli e degli inesperti che non conoscono il tono e il semitono; a noi, invece, ai quali Dio ha donato il discernimento, *conviene indagare la causa*"). Quanto al passaggio del f. 53r, poiché il sintagma «ad fenestram carceris» si trova anche nelle fonti letterarie da cui è stato verosimilmente tratto l'episodio³, non si può parlare di raffinamento stilistico: può essersi trattato di una semplice omissione, di un errore di copiatura, oppure – al limite – di una precisazione dell'autore che ha ancora di fronte la propria fonte. I casi della *Præfatio 1c* (f. 1v) e di II, I 4c (f. 59r) sono più indicativi, perché con la dislocazione del verbo alla fine della proposizione l'intervento di *H1* pare orientarsi al perfezionamento formale e ad una maggiore eleganza della frase latina. Quanto all'azione

¹La lezione *laudare* a testo nell'edizione Hughes (un errore di lettura? una congettura?), è del tutto inspiegabile; *H* e *A* recano, infatti, *laudare*.

²Anche in questo frangente, ingiustificata la lezione di Hughes *intelligunt*.

³La fonte esatta del passo, che ha per protagonista il poeta e vescovo di Orléans Teodolfo, non è ancora stata individuata: potrebbero essere i *Gesta abbatum Trudonis* di Rodolfo di Sint-Truiden («Anno eius 2, floruit Theodulfus abbas Floriacensis, postmodum factus Aurelianensis episcopus, qui in captivitate positus in die palmarum, cum Ludowicus solempni illius diei processioni interesset, ad fenestram eminentis turris ubi detinebatur accessit, et elevata voce ymnum Gloria, laus et honor cum ceteris versibus ab eodem compositis per ordinem devote cantavit; quod audiens rex illius exsilio misertus, iussit eum absolvi, et ab illo tempore in Galliarum ecclesiis ymnus prefatus illo die decantatur», in *PL* 173, col. 296D). Antoine Pagi, nelle sue note agli *Annales ecclesiastici* di Cesare Baronio, indica quale fonte dell'episodio il *Chronicon* di Sigeberto di Gembloux (ma per l'anno indicato, l'843, non ho trovato riscontro), e rimanda ad una precisa composizione poetica di Teodolfo, la terza del secondo libro dei *Carmina*, i *Versus facti ut a pueris in die palmarum cantarentur* (in *PL* 105, coll. 308-309).

sul f. 8v, la breve parentetica «quod pauci capiunt» potrebbe essere stata accidentalmente omessa nella copiatura, oppure aggiunta dall'autore nello sforzo di dare alla sua scrittura un tono oratorio più marcato e vivace: la valutazione critica circa quest'intervento rimane incerta.

Infine, Hughes cita a dimostrazione della non perfetta padronanza della doppia negazione latina da parte di *H1* il seguente passaggio:

I, III 4, 1 (f. 25r) Quoniam quidem neque spes absque fide, neque fides absque spe, veram illam quae in Deo est ⟨non⟩ apprehendit caritatem.

Come nei casi precedenti, anche in questa circostanza *A* riporta la lezione di *H post correctionem*. L'introduzione di «non» potrebbe effettivamente rappresentare un'incertezza grammaticale dell'autore, ma non si esclude la possibilità di una mera omissione nella fase di copiatura, cui è seguita la reintegrazione del testo mancante.

Stando al ragionamento di Hughes si possono elencare anche altri luoghi del testo di *H* nei quali gli interventi del copista possono apparire come guidati da volontà autoriale. Tra questi, troviamo (re-)inserimenti analoghi a quelli del f. 8v («quod pauci capiunt»):

Præfatio 1c (f. 2r) legat prius... ac postea decimum, ⟨si placet⟩, huius libelli nostri capitulum.

Præfatio 1d (f. 2r) Mei nanque propositi non est theoricam huius artis velle post tam eximium virum¹, nisi forsan ⟨raro⟩ coactus, tractare...

I, II 6, 1c (f. 14v) Verum in aliis ⟨fere cunctis⟩ instrumentis musicis...

I, III 1, 1d (f. 22v) enarmonicum dicitur quasi bene coniunctum et coaptatum, ⟨teste Boetio⟩, et hæc eius brevissima descriptio.

Si tratta, come è evidente, di brevi frasi parentetiche che simulano il tono oratorio, oppure di cautelative limitazioni atte a smussare affermazioni eccessivamente categoriche (*fere cunctis, raro*). Talvolta le integrazioni marginali di *H1* possono apparire ridondanti, come ripensamenti dell'autore volti a meglio chiarire un concetto a fini didattici:

I, II 8, 1a (f. 16v) nulla est inter cordam duorum passuum et eam quæ solum habet distantia, nisi quod illa longior et ista brevior, ⟨quæ tamen eadem est duplicata⟩, ita quidem...

I, II 12, 2b (f. 21r) Hic siquidem numerus primus ⟨erit⟩ ex primo de sex illis per novem multiplicatis ⟨hoc modo⟩ genitus ac illi per sexquioctavam proportionem appositus.

I, III 1, 1c (f. 22v) quas dyeses vocitarunt, quasi ⟨scissuras aut⟩ divisiones.

I, III 5, 3 (f. 26v) Secunda constitutio dyapason... in septem intervallis, ⟨ut aliæ omnes⟩, et quinque tonis cum duobus semitoniis minoribus...

¹Con riferimento a Boezio.

I, III 8, 1 (f. 29v) ...etiam aliquid tractamus, quales et quot esse valeant
 (eius¹ constitutiones) quosve cantus [ipsae] excipiant declarantes.
II, I 24 (f. 42r) sicque dyapason-dyatessaron constitutiones in solius dyapason
 constitutionibus (hac de causa) commutasse.
II, I 25 (f. 42v) quarta specie (vel constitutione) dyapason.
II, I 28 (f. 43r) quartus tonus in secunda (specie vel constitutione) dyapason.
II, I 44a (f. 47r) sic et cantare per *b* rotondum (ubi non sit tritonus) deturpat
 ac (eius species) confundit.

Gli interventi dei ff. 42v-43r in particolare sembrerebbero corroborare l'ipotesi di Hughes, visto che paiono rispondere ad un'unica, coordinata azione esplicativa, più che correttiva. In generale, però, l'affermazione dell'editore del *Ritus canendi* secondo la quale «All such emendations are in the principal hand throughout the codex, which would suggest, not only that H is the original working manuscript, but also that, following from this, Johannes himself is its scribe»², resta comunque da provare – nel senso che può essere confutata o confermata – valutando un non ristretto numero di *loci critici* finora passati del tutto inosservati e che di seguito presento e discuto singolarmente³.

a. Ob quod absurdum non estimo, non aliter quam alphabeti nostri litteras in vocales partiri solemus et consonantes, ac iterum in mutas, semivocales ac liquidas, huiusmodi quoque musicales sillabas et sonoras quonammodo dictiones hic primum suis in partibus dividere, quo necnon vocabulo quælibet per se vocitetur, quove modo diffiniatur declarare, quoniam, ut dixi, Iubal hæc omnia prius humana voce discrevit ac (forsitan in organo, lyris et chytaris) sola iuvante natura multum exercuit, [ac] ubi vero rerum causas inquirendo multa naturæ secreta reserasset, normam docendi coævus invenit. (I, I 3, 1; f. 3r)

H1 elimina con una sottolineatura tratteggiata *ac*, mentre *vero* è vergato oltre il margine destro dello specchio di scrittura. *A* presenta «exercuit ac ubi vero». La congiunzione *ac* nel complesso *ac ubi vero* potrebbe apparire pleonastica, poiché il senso avversativo è già pienamente espresso dall'articolazione *ubi vero* e contrasterebbe, inoltre, con l'*ac* immediatamente precedente, quello di *ac, forsitan*, generando una spiacevole ripetizione. Se però tale *ac* fosse inteso quale mero sinonimo di *et*, la sua presenza nel nesso *ac ubi vero* risul-

¹Ossia della *bisdiapason*.

²Ivi, p. 121.

³Come in precedenza, si forniscono le indicazioni della parte, del libro, del capitolo e del paragrafo secondo la presente edizione, e del relativo foglio del ms. Harley 6525. Per agevolare il richiamo di questi *loci*, si aggiunge inoltre una lettera progressiva identificativa in carattere typewriter.

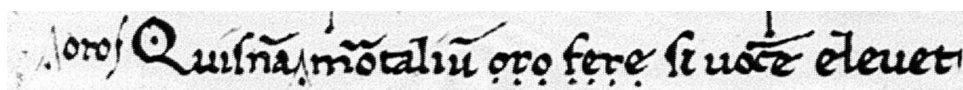


Figura 2.38: *H*, f. 5r

terebbe accettabile¹. In via ipotetica, è anche possibile che il secondo *ac* sia stato introdotto in *H* o nel suo antigrafo per un errore di copiatura, qualora il copista, trascorrendo con l'occhio da *exercuit* al *discrevit* nella riga precedente, abbia ripreso per pochi istanti a copiare una porzione di testo già trascritta. L'errore, poligenetico, può essersi indipendentemente generato nella copiatura di *A*, ma è anche plausibile che si sia trasmesso in *A* da un antigrafo comune con *H* oppure dal medesimo *H* prima dell'intervento correttivo di *H1*. Se invece si considera, come inizialmente supposto, che *ac*, più che erroneo, sia pleonastico o soltanto lievemente ridondante, l'emendazione di *H1* potrebbe essere intesa come rettifica di un cedimento dello stile latino dell'autore, opzione che punterebbe in direzione dell'autografia o idiografia di *H*.

b. Quisnam, ⟨oro⟩, mortalium [oro fere] si vocem eleuet ultra quintandecimam, fere non deficiat, aut si tantum illam relaxet, confusus non erubescat? (I, I 5, 1b; f. 5r)

H1 introduce a margine *oro*, indicandone con un segno l'esatta posizione tra *Quisnam* e *mortalium*, e cancella invece con un tratteggio *oro fere* tra *mortalium* e *si vocem* [fig. 2.38]. *A* presenta lo stato di *H post correctionem* senza incertezze. L'intervento di *H1* può essere inteso come errore meccanico di copiatura: 1. *Quisnam mortalium oro*; 2. *Quisnam ⟨oro⟩ mortalium [oro]* (accorgendosi di aver posticipato la copiatura del predicato); 3. *Quisnam ⟨oro⟩ mortalium [oro] fere* (riprendendo, dopo la correzione di *oro*, da un punto troppo avanzato dell'antigrafo); 4. *Quisnam ⟨oro⟩ mortalium [oro fere] si vocem*, etc. D'altro canto, si potrebbe intendere l'intera operazione diversamente: una prima versione della frase poteva vedere l'apodosi del periodo ipotetico anteposta alla protasi (*Quisnam mortalium, oro, fere non deficiat, si vocem eleuet...*), per essere poi addomesticata in una seconda fase premettendo la protasi. Secondo quest'ultima interpretazione, però, il cambio di progettazione del periodo dev'essere avvenuto in corsa, dopo la copiatura di *oro fere*, perché da *si vocem* in avanti non si osservano cancellature, rasure, riscritture. Propendere per una delle due spiegazioni non è possibile, almeno sulla scorta dei dati raccolti in merito a questo solo intervento di *H1*.

c. Has quindecim cordas ⟨hic⟩ more Græco [divisas] per solum genus dyatonicum ⟨divisas⟩. (I, I 7 *tit.*; f. 6r)

¹Ma l'ipotesi non è supportata da alcun riscontro nelle principali banche dati, come il *Corpus corporum* e la *Loeb Classical Library*: i costrutti *et ubi vero* e *ac ubi vero* non sono mai testimoniati.

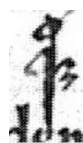


Figura 2.39: Ms. Additional 22315, f. 7r



Figura 2.40: trascrizione

L'intervento di *H1* disloca al termine della frase il predicato (oltre il margine destro dello specchio di scrittura) e introduce l'avverbio di luogo *hic*. Il complesso delle azioni di *H1* rende improbabile che si sia verificata una doppia svista del copista – l'omissione di *hic* e l'indebita anticipazione di *divisas*. L'operazione di *H1*, globalmente considerata, sembra invece rivolta a ottenere un più nitido stile latino e a regolarizzare la forma dei titoli di capitolo (cfr. I, I 8 *tit.*: «Alia duo tetracorda primis duobus simillima cur sint ab illis per unum tonum *disiuncta*»). Per di più, *A* concorda con lo stato *ante correctionem* di *H*, e deve pertanto dipendere da un antigrafo comune con *H* o dallo stesso *H* prima dell'auto-emendazione di *H1*.

d. Quatenus in hoc saltem me vidisse Boetii *Musicam* (evidenter) appareat ac eius *Arythmeticam* non nescisse, et priusquam dispersa superius illa quinque [tetracorda] simul aggregentur tetracorda, viso (quoque *A*) quod nil a me loquar aut novi quippiam de proprio cerebro cudam, lector lectioni fidem adhibeat, et si forsan dubitaverit, ad fontem relicto rivo properet. (I, I 10, 1; f. 8v)

H1 potrebbe aver anticipato la copiatura di *tetracorda*, forse per attrazione del pronome e degli attributi ai quali il termine si riferisce (*dispersa... illa quinque*). Chiara, invece, l'aggiunta in un secondo momento dell'avverbio *evidenter*, le cui prime tre lettere sono state vergate nel margine destro di pagina, le ultime sei in quello sinistro¹. Più difficile da valutare la presenza in *A* di *quoque*. Il tracciato dell'abbreviazione non è chiarissimo, anche se perfettamente leggibile: la *o* sovrascritta alla *q* è infatti intersecata da un tratto lineare discendente che raggiunge la testa della *q*; ma tale segno non sembra una consapevole e decisa cancellatura del copista, come si può osservare in fig. 2.39. Poche righe prima, in corrispondenza del sintagma «quoque ritu», *A1* verga l'abbreviazione nella maniera usuale, senza incertezze. La lezione di *A* restituisce una lettura apparentemente migliore rispetto a quella di *H* («visto *anche* che niente di quello che dico o conosco forgio dalla mia mente...»), soprattutto all'interno di un periodo complesso, che vede l'accumularsi in rapida successione di tre subordinate, per di più con valori diversi: una finale («Quatenus... non nescisse»), una temporale («et priusquam... tetracorda») e una causale («viso... cudam»).

¹Innumerevoli sono le correzioni effettuate in questo modo da *H1*. Così anche al f. 9v, 11r, 12v, solo per citarne alcune prossime al luogo testuale qui analizzato.

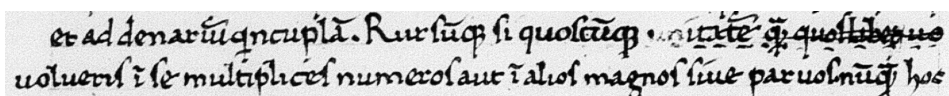


Figura 2.41: H, f. 11v

e. Rursunque si quoscunque [unitatem quam quoslibet vo] <vo>lueris in se multiplices numeros aut in alios magnos sive paruos, nunquam hoc genus deseris integerrimum. (I, II 1, 2c; f. 11v)

La lezione di A è «Rursunque si quoslibet volueris... integerrimum», e non collima dunque esattamente con lo stato *post correctionem* di H («Rursunque si quoscunque volueris»). Gli interventi di H1 sono particolarmente ingenti, procedendo per ordine di luogo: 1. *quoscunque* è vergato almeno in parte sopra una rasura, l'inchiostro è infatti leggermente sbavato in corrispondenza di *-cunque*, e si intuiscono due segni di tratteggio erasi; 2. *unitatem* è parzialmente eraso (*un-*), eliminato dal copista con una sottolineatura tratteggiata, e sostituito dal semplice punto alto; 3. *-libet* è vergato su rasura; 4. *quam quoslibet vo-* è cancellato con la sottolineatura tratteggiata e barrato con due linee; 5. un secondo *vo-* è aggiunto nel margine sinistro della riga seguente [fig. 2.41]. Il senso della frase di H *post correctionem* si può così rendere: “E inoltre, se desideri [comparare¹] qualsiasi numero multiplo con sé stesso o con un altro, grande o piccolo, non abbandoni mai questo genere assolutamente integrale [ossia il molteplice]”. La lezione di A, *quoslibet* al posto di *quoscunque*, non modifica il senso del testo. La versione di H *ante correctionem* che si intuisce al di sotto degli interventi correttivi è invece «Rursunque si [...] unitatem quam quoslibet volueris in se multiplices numeros aut in alios magnos sive paruos, nunquam hoc genus deseris integerrimum», il cui senso sarebbe “E inoltre, se <tanto> l’unità quanto qualsiasi numero multiplo desideri [comparare] con sé stesso o con un altro...”. Sotto il profilo matematico-musicale, la menzione dell’unità, che è un numero multiplo (anche se solo di sé stesso), è logica e sensata, ma sotto quello espositivo-argomentativo essa può ingenerare confusione, visto che nella frase immediatamente precedente l’uno è stato esplicitamente bandito dal calcolo («si relictā prima unitate volueris hos numeros binario comparare...»). Tenendo conto di tutti gli elementi sin qui descritti, ipotizzo la seguente ricostruzione dei passaggi auto-emendativi di H1.

Innanzitutto si propone di individuare la prima versione di H nella forma «Rursunque si [...] unitatem quam quoslibet volueris... numeros». Il *quam* richiede un *tam* correlato, ma tale particella non è sufficiente a coprire

¹Il verbo è qui sottinteso. Il lettore intuisce che è lo stesso predicato che regge il periodo precedente: «Quod si relictā prima unitate volueris hos numeros binario comparare, non discedis etiam a multiplici non numerans ternarium, quinarium, septenarium atque de medio relinquens nonarium, sed habes iterum duplam, triplam, quadruplam et ad denarium quincuplam».

quod totū euidēs est in monocordo manuq̄ palpari potest ī monocōdo.
 ¶ Genus supparticulare nō ut ē mltiplex itegrū ac p̄ hoc nō reddē tam su

Figura 2.42: *H*, f. 11v

a binario sicut ab unitate multiplex ac deinceps gradatim maioribus
 minores numeros coæquans una parte sui differre cogens. sic siq̄dem

Figura 2.43: *H*, f. 11v

potest, oppure come una forma di espansione e raffinamento della frase: dal più semplice “e tutto ciò è evidente sul monocordo” al più articolato “e tutto ciò è evidente e si può toccare con mano sul monocordo”. Dopo la prima occorrenza di *in monocordo*, cassata con una linea tratteggiata, si nota una leggera compressione laterale del testo, possibile indice di un ripensamento quando già era stato vergato l’esordio del capitolo seguente [fig. 2.42]. Un intervento analogo si osserva in I, II 7, 7 (f. 16r).

g. Hoc genus secundum est, sed ex primo secundoque multiplici procreatum, inchoans a binario, sicut ab unitate multiplex, ac deinceps gradatim (a) maioribus minores numeros [coæquans] una parte sui differre cogens. (I, II 2, 1; f. 11v)

L’argomento è il genere superparticolare, che si può esprimere con la formula $1 + \frac{1}{x}$: “Questo genere è il secondo, ma generato dal primo e dal secondo [numero] multiplo, visto che inizia dal 2, come il genere multiplo dall’1, e poi stabilisce che progressivamente i numeri minori differiscano dai maggiori per una sola loro parte”. Ma in prima battuta il dettato di *H* era: «ac deinceps gradatim maioribus minores numeros coæquans» come risulta anche da fig. 2.43. È possibile che la continuazione della prima versione fosse appunto «una parte sui differre cogens», ma solo a scapito della nitidezza del senso (in questo caso la proposizione retta da *cogens* lascerebbe sottinteso sia il complemento oggetto sia il complemento di allontanamento figurato, e risulterebbe scarsamente coesa rispetto alla totalità del periodo). Il contesto fa propendere piuttosto per un cambio di progetto in corso di copiatura: la sostituzione di *coaequo* (e dativo semplice) con *cogo differre* (e *ab* + ablativo) tradisce infatti un radicale ripensamento della frase sotto il profilo logico-grammaticale che non può essere addebitato alla funzione del copista. A segue la versione di *H post correctionem*.

h. ...si tamen ordinate progrediens maiorem quēque (numerum) consideres, qualiter se scilicet ad minorem sib(i) proximum habeat, nullunque prorsus [de medio] [numerum] indiscussum (de medio) pertranseas. (I, II 2, 1a; f. 12r)

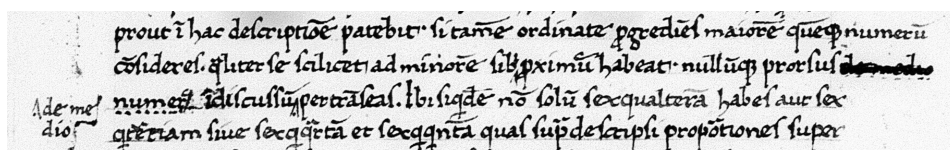


Figura 2.44: H, f. 12r

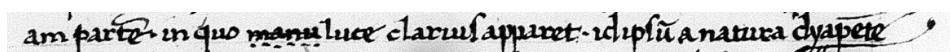


Figura 2.45: H, f. 16r

Gli interventi di *H1* riguardano il posizionamento di due elementi di questa lunga subordinata concessiva, che dipende da una principale qui omessa. La prima occorrenza dell'accusativo *numerum* viene integrata a margine da *H1*, e così anche il sintagma *de medio*, prima nel margine destro, dove però è stato cassato con un pesante tratto di penna, poi in quello sinistro, con indicazione del punto di inserimento, come di consueto, con la *diple* verticale tra *indiscussum* e *pertranseas*. *H1* ha anche eliminato con una sottolineatura tratteggiata una seconda occorrenza di *numerum*, questa volta nello specchio di pagina, prima di un *indiscussum* anch'esso almeno in parte rielaborato, come dimostra la sbavatura che interessa le lettere *indi-*. La copiatura di questo segmento testuale è stata davvero travagliata [fig. 2.44]: anche il pronome *sibi* ha richiesto un intervento correttivo. Se il primo *numerum* può essere caduto per una svista in fase di copiatura, l'eliminazione del secondo si spiega soltanto con la necessità di evitarne la ravvicinata ripetizione, necessità che non poteva essere avvertita da un copista. Così anche l'inserimento del sintagma *de medio*, così incerto, non sembra riconducibile alle normali operazioni di copia.

i. Hæc est *ypatemeson*, quinta monocordi vox, dyapente perfectum habens ad primam, eo quod illa trium passuum hanc duorum in se totam suscipiat ac eius insuper mediam partem; in quo [manu] luce clarius apparet idipsum a natura dyapente perfectum in proportione sexqualtera constitutum. (I, II 7, 7; f. 16r)

A collima col dettato di *H post correctionem*. La lezione *ante correctionem* di *H*, *manu*, non è spiegabile con un fisiologico errore di copiatura [fig. 2.45]. Si può invece avvicinare la lezione cassata, *manu*, ad altre occorrenze nel *Ritus canendi*, come ad esempio a «idque totum non cernitur solum oculo, sed et manu de facili tangitur in monocordo» (I, I 9, 1c); «quod totum evidens est manunque palpari potest in monocordo» (I, II 1, 2e); «Ad monocordum pergat, ac sic esse manu et aure discat» (I, II 7, 4a). Come nell'ultima occorrenza, che precede di pochi paragrafi il nostro *locus criticus*, la prova empirica, audio-tattile, sullo strumento del monocordo si fa *manu et aure*, ovvero pizzicando la corda e ascoltandone l'effetto. Avrebbe avuto senso

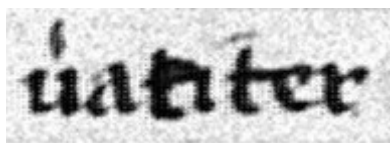


Figura 2.46: Ms. Additional 22315, f. 12v

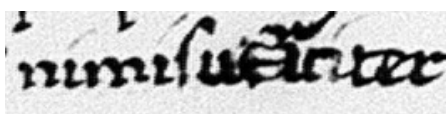


Figura 2.47: H, f. 16v

anche nel contesto di I, II 7, 7 terminare l'esposizione della quinta nota del monocordo invitando il lettore a *palpare manu* (come l'autore suggerisce in I, II 8, 1) o ancora più precisamente a *manu[que] palpare in monocordo*, come nel passo già ricordato di I, I 9, 1c. D'altronde, il revisore *H1* potrebbe aver introdotto di getto il sintagma «*luce clarius apparet*» proprio per evitare eccessiva formularità. Come altrove, anche qui l'intervento di *H1* è effettuato nell'atto della copiatura: la lezione *manu*, infatti, avrebbe richiesto tutt'altra continuazione rispetto a quella che si osserva al f. 16r di *H*, che per giunta non presenta segni di cancellatura e riscrittura.

1. Hæc idcirco de dyapason proprietate dixerim et æquitate, quo multis innotescat hanc esse quæ nimis veraciter atque faciliter voces in monocordo procreat ob sui iusticiam... (I, II 8, 1d; f. 16v)

Sia *H1* sia *A1* intervengono sulla lezione *veraciter*. *A1* scrive in prima battuta *veratiter*, poi, ingrossando il tratto orizzontale della *t*, trasforma quest'ultima in *c* [fig. 2.46]. Quanto al manoscritto certosino, *H1* corregge le lettere *vera-* scrivendole al di sopra di una rasura, che non rende minimamente intuibile lo stato originario del testo; l'inchiostro è sbavato e un piccolo buco nel foglio si apre tra le lettere *e* e *a* [fig. 2.47]. Noto anche che *A* abbrevia *-er-* con un semplice segno sopra la *v*, mentre *H1* contrae soltanto *-r-* con un segno disposto in modo impreciso sopra la *a*. Registrato il fatto che *H1* e *A1* manifestano incertezza nella copiatura del medesimo passaggio, non è al momento possibile dire se entrambi i copisti siano in difficoltà di fronte ad uno stesso antigrafo, o *A1* di fronte ad *H*.

m. Hoc ritu dividere cordam poteris æquissime de sonis in sonis per medium, ac huic numero quotquot volueris addere voces totas similes, replicando dyapason quotienslibet sic in infinitum [quam deorsum]. (I, II 8, 8a; f. 17r)

La conclusione del periodo «*sic in infinitum*» è scritta sopra una rasura, come denuncia la sbavatura dell'inchiostro, e supera di poco il margine destro dello specchio di scrittura «... *infin|itum*», seguita dal punto fermo. Al caporiga seguente, *quam deorsum* è invece espunto con una sottolineatura tratteggiata. *A* concorda con lo stato *post correctionem* di *H*. Si propone di individuare lo stato *ante correctionem* di *H* con il doppio sintagma *tam sursum quam deorsum*, poiché *tam sursum* avrebbe occupato esattamente lo spazio

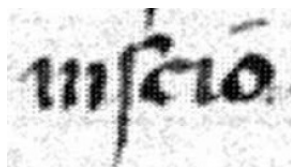


Figura 2.48: Ms. Additional 22315, f. 20r

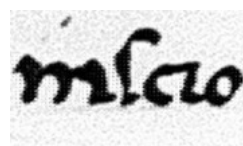


Figura 2.49: H, f. 24r

di scrittura prima del margine destro e, soprattutto, perché nelle altre sei occorrenze di *quam deorsum* nel *Ritus canendi*, esso si accompagna sempre al correlato *tam sursum*. L'ipotesi trova conferma grazie all'applicazione della lampada di Wood. La sostituzione di *tam sursum quam deorsum* con *in infinitum* si giustifica soltanto su basi concettuali: il procedimento per ottenere a distanza d'ottava le note di una prima serie dividendo a partire da ciascuna la corda rimanente secondo il rapporto di 2:1 si applica infatti in una sola direzione, riducendo la lunghezza della corda e dunque procedendo verso l'acuto e non verso il grave. Pertanto l'espressione *tam sursum quam deorsum* risultava inappropriata al contesto della divisione monocordale.

n. ita genus istud canendi tanquam [varius] color immutatus ab aliis differbat. (I, III 2, 1; f. 23r)

A concorda con lo stato *post correctionem* di H. In quest'ultimo *varius* è cassato con una linea tratteggiata, mentre *color immutatus* è riscritto su rasura. La lezione *varius* non può essere stata introdotta per errore meccanico; il revisore H1 ha compiuto invece una scelta lessicale diversa da quella espressa nella prima versione della frase.

o. altercari cum inscio Marchetto... (I, III 2, 2b; f. 24r)

La lezione *inscio* in H è il risultato di una minima ma evidente correzione a partire da *mscio*. H1 distingue sempre chiaramente la *m* dal gruppo *in*, e in questa occasione aggiunge soltanto, come rettifica, il tratto superiore obliquo della *i* sopra il primo tratto verticale. A, dal canto suo, presenta semplicemente *mscio*. Benché A1 non distingua, alle volte, *m* da *in* o da *ni*, verga però quasi sempre il puntino della *i*. In questo caso, dunque, A1 coincide con lo stato di H precedente alla auto-emendazione di H1. Qualora si identificasse con H l'antigrafo di A, si potrebbe anche supporre che A1 non abbia inteso l'intervento di H1.

p. Nullus ergo cantus planus qualiscunque fuerit, grandis sive parvus, magis frequentans dyapente supra suum finem quam dyatessaron (et nihil ultra) nihilque sub eodem fine [reci] vel parum habens esse non potest plagalis. (II, I 38a; f. 45r)

A collima con lo stato *post correctionem* di *H*. L'aggiunta nel margine di pagina di *et nihil ultra* può essere spiegato con la fenomenologia della copia (se l'occhio del copista trascorrevva indebitamente da *et nihil* a *nihilque*). L'incompleto ed espunto con tratteggio *reci* è invece ciò che rimane di una precedente versione del periodo, che presentava, al posto di *o* in congiunzione con *habens*, *reci(piens)*. Anche in questo caso la modifica risulta intenzionale e d'autore. Si nota a margine che *Nullus... non* rappresenta una conferma dell'uso erroneo della doppia negazione latina da parte del Gallico¹.

q. ut non solum cantor doctissimus, sed et quisque vel parum sciolus, cito quod suum est in Dei laudibus praevidere valeat. (II, I 47a; f. 48v)

In un fase già piuttosto travagliata della copiatura², *H1* verga le prime tre lettere di *valeat* sopra una rasura. Il termine sostituito doveva occupare uno spazio solo leggermente inferiore rispetto a quello occupato dal termine sostituito, poiché le lettere *val-* presentano un'evidente, anche se non accentuata, compressione. *A* reca senza incertezze, al posto di *valeat*, la lezione *queat*, equivalente sul piano concettuale e grammaticale. Pare del tutto verisimile che *H1* abbia eraso la sola *q-* di *queat* – lezione che si è propagata in *A* – per sovrascrivervi *val-*. Non è possibile stabilire la motivazione di *H1*, visto che in I, I 5, 1a usa in correlazione i due predicati senza implicare una differenza semantica: «Est etenim vox illa continua qua prosas legere solemus et hystorias aut verba loquendo verbis subiungere; quæ nimirum a sola natura moderari potest ne sit infinita, dum loqui tantum valeat homo seu legere quantum hanelitus eius duret aut queat respirare». Si riscontra, però, una generale preferenza del Gallico per *valeo* in confronto a *queo*³.

r. Verum quia brevem hanc et expeditam doctrinam tuam habere caram delibero, doce discernendi modum etiam istas sillabas breviter, obsecro. (II, II 90; f. 62v)

Un caso analogo al precedente: *obsecro* è una riscrittura su rasura e mostra un grado di compressione superiore a quello del contesto. *A* presenta *queso*, senza incertezze. È probabile che *A* trasmetta lo stato *ante correctionem* di *H*. I due predicati sono usati nel *Ritus canendi* in modo assolutamente indifferente.

s. Nunquid [ergo tria] illa <tria> mill(i)aria tria propter hoc non erunt? (II, II 12a; f. 64r)

¹Secondo la dottrina del Gallico e di molti altri teorici, le melodie che insistono sul quinto grado sopra la *finalis* e non scendono al di sotto di quest'ultima sono necessariamente autentiche, e non plagali.

²Come risulta dalla aggiunta a margine di «ut non ~ doctissimus», dalla riscrittura di «fine» nel titolo del paragrafo, da un *ductus* generalmente più incerto e rapido, e da una più marcata compressione laterale della scrittura.

³Una sola l'occorrenza di *queat* contro le dieci di *valeat*. Sette i *valeant*, tre i *queant*. Dieci *valeat*, nessun *quit*. Quattro sia i *valent*, sia i *queunt*.

A presenta «Nunquid ergo tria illa millaria tria propter hoc non erunt?», ovvero l'esatto stato di *H* antecedente all'intervento correttivo di *H1*, che ha ristabilito l'ortografia di *milliaria*, ha cassato *ergo*, e infine invertito l'ordine sostantivo-aggettivo (*tria illa* → *illa tria*).

In aggiunta ai *loci* che ho appena riportato e discusso, si vuole fermare l'attenzione su due punti del testo (I, III 4; I, III 5) caratterizzati da grande pregnanza filologica e concettuale. Per la loro maggiore estensione, si ricordano e analizzano qui di seguito, separatamente.

t. Dyapente, quamvis parumper dyatessaron sit maiuscula, robustior, perfectior ac æqualitati propinquior, nequit tamen veram æqualitatis assequi perfectionem sine illa. Cur hoc? Quoniam quidem neque spes absque fide, neque fides absque spe, veram illam quæ in Deo est non apprehendit caritatem¹. Fides [Spes *A*, a.c. *H1*] ab humilitate prodit, et dyatessaron e tonis constat et semitoniis, quæ tantum ab æqualitate distant, quantum alta differunt ab ymis. Fides spem [Spes fidem *A*, a.c. *H1*] ea maiorem atque caritati propinquiorem generat, et dyatessaron dyapente gignit sese praestantiorum ac perfectissimæ consonantiarum, quæ dyapason est, viciniorem. Simul iunctæ fides et spes [spes et fides *A*, a.c. *H1*] caritatem efficiunt, et dyatessaron ac dyapente, si copulentur, ad summam concordiam æqualitatis ac unitatis perveniunt. Quid amplius? Adeo sunt hæ duæ primæ consonantiæ duabus illis virtutibus, spei videlicet atque fidei, similes, ut, quemadmodum vana spes est in malis actibus et mortua fides absque bonis operibus², ita falsa dyatessaron de tribus tonis integris ac falsum dyapente de duobus tonis cum totidem minoribus semitoniis. (I, III 4; ff. 25rv)³

u. Dyapason, maxima trium primarum consonantiarum atque perfectarum, ex pulchra dyatessaron et pulchriori dyapente conficitur pulcherrima, velut

¹neque spes ~ caritatem: cfr. 1Cor 13, 13

²mortua ~ operibus: cfr. Gc 2, 14-26.

³Si propone qui in nota la traduzione dell'intero passaggio: "La *dyapente*, anche se è leggermente più grande, più robusta, più perfetta e più vicina all'uguaglianza rispetto alla *dyatessaron*, non può però raggiungere senza la *dyatessaron* la vera perfezione dell'uguaglianza. Per quale motivo? Perché, è evidente, né la speranza senza la fede, né la fede senza la speranza, raggiungono quell'assoluta carità che è in Dio. La fede [/speranza] procede dall'umiltà, così la *dyatessaron* risulta dall'unione di toni e semitoni; e questi ultimi sono tanto lontani dall'uguaglianza [Nota: lontani in termini proporzionali (tono = 9/8; semitono = 256/243) dall'unità (1/1)], quanto ciò che è elevato differisce da ciò che è infimo. La fede [/speranza] genera la speranza [/fede], che è più grande della fede [/speranza] e più vicina alla carità, così la *dyatessaron* genera la *dyapente*, che è più consonante e più vicina alla più perfetta tra le consonanze, ovvero alla *dyapason*. Unite, fede e speranza [/speranza e fede] realizzano la carità, così la *dyatessaron* e la *dyapente*, se sono congiunte, pervengono alla somma concordia dell'uguaglianza e dell'unità [Nota: ovvero alla *dyapason* (2/1), che è l'intervallo consonante più vicino al rapporto 1/1.]. Cos'altro dire? Queste due prime consonanze sono a tal punto simili a quelle virtù, cioè alla speranza e alla fede, che, allo stesso modo in cui vana è la speranza se si compiono cattive azioni e «sterile la fede senza le buone opere», così sono la falsa *dyatessaron* composta da tre toni interi e la falsa *dyapente* di due toni e altrettanti semitoni minori".

ex vera fide [spe A, a.c. H1] veraque spe [fide A, a.c. H1] caritas non ficta. Quis, quæso, parum apud se cogitans scire non debeat quam sit dyapason caritati simillima? Quantumlibet enim cęlestis ille musicus Paulus apostolus 'æquisonam' caritatem, ut ita loquar, commendet in virtutum armonia, tantum nostram extollere dyapason non vereor in musicali concinentia: «Non æmulatur illa, patiens est, benigna est, non agit perperam, non gaudet super iniquitate, non querit quæ sua sunt»¹. cum his et similibus quæ sunt ibi de se commemorata. Hæc autem æquisona dulcissimaque musicalis consonantia, sive simplex, sive duplex aut quotienslibet multiplex, non solum nusquam discordiam generat, sed unum et idem ubique semper consonat, auribus humanis accepta præ cæteris consonantiis: placens, hylaris et ioconda, suavium suavissima, perfectarum perfectissima, integrarum integerrima, nil durum habens, nil dissonum nil inæquale, nil divisum nil inconcinnum, sed totum unum, totum æquale, totum integrum, totum concors et simile. (I, III 5; f. 26r)²

Il Gallico costituisce un paragone tra il sistema delle consonanze e quello delle virtù teologali (con l'aggiunta dell'umiltà), e mette in parallelo due tipologie di ordinamento, quello matematico-pitagorico, che misura e valuta le consonanze in base al principio di prossimità all'uguaglianza, e quello dottrinale, che dispone le virtù in una sequenza agli estremi della quale ci sono umiltà, a fondamento, e carità, all'apice. Il passo non ha come modello alcun trattato teorico-musicale che sia registrato nel *Thesaurus musicarum Latinarum* né testo censito nel *Corpus corporum*³, risultano però evidenti

¹Non æmulatur ~ sunt: 1Cor. 13, 4-6.

²Come in precedenza, si offre qui la traduzione del passo: "La piacevolissima *dyapason*, la maggiore delle tre consonanze principali e perfette, è composta dalla piacevole *dyatessaron* e dalla più piacevole *dyapente*, così come dalla vera fede [/speranza] e dalla vera speranza [/fede] [è formata] la vera carità. Chi, domando, riflettendo un poco tra sé non riconoscerà che la *dyapason* è paragonabile alla carità? Infatti, quanto dice in tono di elogio quel celeste musico, l'apostolo Paolo, della carità 'equisonante' (per così dire) nell'armonia delle virtù, tanto non esito io a dire della nostra *dyapason* nel concerto musicale: «Non si vanta, è paziente, è benigna, non è scorretta, non gode delle ingiustizie, non pretende ciò che è suo» insieme a tutte le sue altre simili qualità che vengono lì [nella lettera ai Corinzi] ricordate. La *dyapason*, una consonanza musicale equisona e dolcissima, sia essa semplice, duplice o multipla, non soltanto non genera mai una dissonanza, ma fa risuonare sempre una e la stessa consonante armonia, che è più gradita alle orecchie umane delle altre consonanze: piacevole, ilare e gioiosa, la più soave delle soavi, la più perfetta delle perfette, la più integra delle integre, essa non ha niente di duro, dissonante o ineguale, diviso o frammentato, ma è tutta unita, uguaglianza, integrità, concordia e simiglianza".

³La formula a specchio «neque spes absque fide, neque fides absque spe» parrebbe una citazione: dopo molti tentativi (anche sostituendo *absque* con *sine*), non ho trovato che una parziale eco in Godefridus di Admont: «Quæ bene non misceri, sed commisceri, id est tres simul invicem iubentur teneri; unaquæque enim sine altera non valet esse perfecta. Si enim fides sine spe, si spes sine fide, si charitas sine duabus primis habeatur, plenitudo perfectionis non possidetur. Oportet enim fideliter credere, fortiter sperare, ardentem diligere, quod est utique tria sata commiscere» (*Homilia XXXVI in dominicam V Quadragesimæ, seu Passionis*

almeno due riferimenti scritturali: l'elogio paolino della carità (1Cor 13) e il discorso sul merito delle opere di Giacomo apostolo (Gc 2).

Dalla collazione dei testimoni del *Ritus canendi* si possono ricostruire due diversi dettati del passo in oggetto. Il primo coincide con le lezioni di *A* e con quelle di *H* antecedenti ad una serie di interventi auto-correttivi di *H1*, il secondo, conseguentemente, con lo stato *post-correctionem* di *H* [figg. 2.50, 2.51, 2.52, 2.53]. Il copista *H1* riscrive su rasure che lasciano chiaramente intravedere la scrittura inferiore, sistematicamente sostituendo o invertendo i termini *spes* e *fides*. Nella prima versione (*A* e *H a.c.*) le corrispondenze virtù/consonanze possono essere così sintetizzate:

[umiltà = toni, semitoni]
speranza = *dyatessaron*
fede = *dyapente*
carità = *dyapason*

prima, in *PL* 174, col. 249C). Fonte di Godefridus potrebbe essere s. Agostino: «Fides sine spe et charitate est, si dicas: Credo vera esse ad quae me vocas; sed ego ea capere non possum, nec volo. Fides sine spe cum charitate est, si dicas: Credo vera esse ad quae me vocas, et volo ea consequi; sed non possum. Fides cum spe sine charitate est, si dicas: Credo vera esse ad quae me vocas, et ea possum assequi si velim; sed nolo. Charitas sine spe et fide est, si quis dicat, vehementer se velle sine illecebris corporis sui vivere in aeternum; sed neque credere esse vitam aeternam, nec, si sit, eam se posse assequi. Cum fide sine spe charitas est, si et desiderare se vitam aeternam, et credere esse quis dicat; sed se posse assequi neget. Spes autem sine fide quomodo esse possit, non invenio. Nemo enim sperat se posse assequi quod esse non credit. Oportet ergo inesse animo tria, fidem, spem et charitatem; ut et credat vera esse ad quae vocatur, et speret se posse assequi, et omnino ea diligat» (*sent. VIII* «De fide, spe et charitate», in *PL* 40, col. 728). Nessun riscontro preciso, invece, per l'espressione «Fides [/Spes] ab humilitate prod[ire]», ad eccezione di un passo agostiniano del *Sermo* 15 del commento al Salmo 118, dove si afferma che la speranza soccorre i perseguitati e gli umiliati, e che «[h]aec spes data est corpori Christi, quod est Ecclesia, qua consolaretur in humilitate sua», sancendo così un legame tra *spes* e *humilitas*; però sempre Agostino nel *Sermo* 62 scrive: «Huius [Centurionis] tamen fides in humilitate laudatur. Dixit enim: "Non sum dignus ut sub tectum meum intres"». E ancora lo stesso Godefridus: «Sed et merces debetur operi tuo, quia magna est fides tua, quam ex magna humilitate promeruisti» (*Homilia dominicalis*, in *PL* 174, col. 197D). Quanto alla gerarchia tra le virtù, «Fides spem [/Spes fidem] ea maiorem atque caritati propinquiorem generat», non ho trovato esatte corrispondenze; segnale però che secondo Ugo di S. Vittore: «Licet simul sint tempore et non prius fides (quae meritum habet) quam spes et charitas, tamen in causa fides praecedat spem et charitatem, quia inde speramus et diligimus quod credimus; similiter ex spe charitas, quia ideo diligimus futura bona, quia speramus. Quod enim speramus nos adepturos, hoc diligimus» (*Summa sententiarum*, in *PL* 176, col. 43D, cap. II «De spe et charitate»). In merito alla combinazione di speranza e fede che 'genera' la carità («Simul iunctae fides et spes [/spes et fides] caritatem efficiunt»), un passo che più di altri tradisce un certo grado di semplificazione concettuale, si può rimandare – più per rilevare una differenza che una somiglianza – alle *Sententiae* di Pietro Lombardo: «Hoc ergo ea ratione traditum intellige, non quod fides et spes causa vel tempore charitatem omnium bonorum matrem precedunt; sed quia charitas illis in aliquo esse non potest, sed illa sine charitate possunt esse; quamvis non sit pia fides vel spes sine charitate» (*PL* 192, col. 811). Infine, pur avendo trovato un parallelo nella lettera di Giacomo apostolo all'espressione «mortua fides absque bonis operibus», il primo emistichio di quella frase, ovvero «vana spes est in malis actibus», non è altrove risuonato.

differe
bit
Aque dyapente e
Uline illa. Cur hoc? **Q**uoniam quæ neq[ue] spes absq[ue] fide, neq[ue] fides absque
 spe: uera illa que i deo e[st] n[on] app[ro]p[ri]e dicitur caritate. Fides ab humilitate p[ro]dit
 e[st] dyatessaron e[st] tonis collat e[st] scitonis que tantu[m] ab equitate distant q[ua]ntum
 alta ab ymis. Fides spem ea maiore[m] atq[ue] caritati propiore[m] generat. et dy
 atessaron dyapente gignit se se p[ro]stantiore[m] ac p[er]fectissime[m] consonantiaz uani
 ore. Simul uicte fidei e[st] spei caritate[m] efficit. e[st] dyatessaron ac
 pulata dyapente si copuletur ad sumam concordia[m] equitatis ac unita

Figura 2.50: H, f. 25r

Septem esse dyapason species. Capitulum quintum. Septem q[ue] co
stitutiões
Diapason maxima trius p[ri]mar[um] consonantiar[um] atq[ue] p[er]fectar[um]. ex pul
 chra dyatessaro et pulchriori dyapente conficitur pulcherr
 ma: uelut ex uera fide uerac[um] spe caritas n[on] ficta. Quis que
 lo paru[m] apud se cogitat scire n[on] debeat. q[ui] sit dyapaso caritati simillia.
 Quatu[m]libet eni[m] celestis ille musicus paulus apostolus equib[en]am
 caritate[m] ut ita loq[ui]t[ur] comedet in uirtutu[m] armonia. tantu[m] nolite[m]
 extollere dyapaso non uereor in musicali cōcineria. Non emulat illa paties
 benigna est n[on] agit perperam. n[on] gaudet sup[er] iniquitate. n[on] querit que sua s[un]t.

Figura 2.51: H, f. 26r

Utati p[ro]pior. neq[ue] tam uera equitatis asseq[ue] perfectioes sic illa. Cur
 hoc? **Q**uoniam quæ neq[ue] spes absq[ue] fide, neq[ue] fides absq[ue] spe: uera illa q[ue] i deo est
 n[on] app[ro]p[ri]e dicitur caritate. Spes ab humilitate p[ro]dit. et dyatessaron e[st] tonis collat
 et scitonis. q[ue] tantu[m] ab equitate distant. qu. int[er]u[m] alta differunt ab ymis. Spes
 fides ea maiore[m] atq[ue] caritati propiore[m] generat. et dyatessaron dyapente gignit
 se se p[ro]stantiore[m] ad p[er]fectissime[m] consonantiaz q[ue] dyapason est memiore. Simul uicte
 spes et fides caritate[m] efficit. et dyatessaron ac dyapente si copulet[ur] ad sumam con
 diaz equalitatis ac unitatis p[er]ueniunt. Quid ampli[us]? Adeo s[un]t hee due p[ri]me g[ra]d[us]

Figura 2.52: A, f. 21r

Septem esse dyapason spes / septem q[ue] constitutiões. Capitulum Quintum.
Diapason maxima trius p[ri]mar[um] consonantiar[um] atq[ue] p[er]fectar[um]. ex plera dyates
 saron et pleriori dyapente conficit[ur] plelexima. uelut ex uera spe uera q[ue]
 fide caritas n[on] ficta. Quis q[ui]so paru[m] ap[ud] se cogitas scire n[on] debeat. q[ui] sit dyapason
 caritati simillima. Quatu[m]libet ei celestis ille musicus paulus apostolus eq[ui]b[en]
 naz caritate[m] ut ita loq[ui]t[ur]. comedet in uirtutu[m] armonia. tantu[m] n[on] extolle[re] dyapa
 son n[on] uereor in musicali cōcineria. Ho[m]o emulat illa paties est. benigna est. n[on]
 agit perperam. n[on] gaudet sup[er] iniquitate. n[on] q[ue]rit q[ue] sua s[un]t. cu[m] et similib[us] q[ue] s[un]t ibi

Figura 2.53: A, f. 21v

Nella seconda versione (*p.c. H1*), invece:

[umiltà = toni, semitoni]

fede = *dyatessaron*

speranza = *dyapente*

carità = *dyapason*

In seguito riconosciamo un'ulteriore espansione dell'analogia che collega la *falsa dyatessaron* (o *tritonus*) e il *falsum dyapente* (o *dyapente imperfectum*) rispettivamente alla *vana spes* e alla *mortua fides*. Infatti, così come la speranza è vana laddove si compie attivamente il male e la fede è sterile in assenza di buone azioni, la consonanza della *dyatessaron*, perfetta se formata da due toni interi e un semitono minore, è inficiata dall'aggiunta indebita di un semitono maggiore e diventa *falsa*; parimenti la consonanza della *dyapente* non è raggiunta se invece dei regolari tre toni interi e semitono minore si fanno risuonare soltanto due toni interi e due semitoni minori.

L'analisi dei *loci paralleli* non ha fornito elementi probanti per definire se uno dei due stati di *H* sia assolutamente erroneo. La sequenza delle virtù nella lettera paolina è «Nunc autem manent fides, spes, caritas, tria hæc: maior autem horum est caritas» (1Cor 13, 13), ma spesso *spes* e *fides* sono invertite, anche in citazioni esplicite del passo paolino, come, ad esempio, in Ambrogio («Etenim cum tria sint maxime in viro christiano, spes, fides, charitas: maior his est charitas»), Gregorio Magno («Maneat in nobis spes, fides, charitas, tria hæc; maior autem his est charitas, alleluia»), Alcuino («Tria quidem proposuit animae nostrae necessaria egregius gentium doctor, dicens: "Spes, fides, charitas, tria hæc: maior autem his est charitas"») e Rabano Mauro («Nemo diligit qui non credit, nemo desperat qui diligit, et hæc tria spes, fides, charitas, in quibus Christiana religio consistit; sed maius his est charitas»), senza nominare le semplici, indipendenti dalla lettera ai Corinzi, occorrenze del terzetto *spes-fides-charitas*¹.

La soluzione del *locus criticus* non passa, quindi, per il riconoscimento di un modello imitato, poiché l'argomentazione del Gallico in questo frangente è altamente originale e peculiare. Qualsiasi motivazione teologico-dottrinale si voglia intravedere tra le maglie di questo segmento del *Ritus canendi*, essa deve seguire e non precedere l'individuazione della migliore soluzione testuale. L'elemento più significativo è che *H1* ha copiato senza incertezze da un antigrafo che anteponeva regolarmente *spes a fides*, così per tre volte e in poche righe; poi, in un secondo momento, *H1* è ritornato sul passaggio, ha eraso le lezioni precedenti e introdotto *fides* al posto di *spes* o invertito l'ordine dei termini dando precedenza a *fides*. L'intervento in oggetto, dunque, non ha niente a che fare con la fenomenologia della copia, ma è stato sollecitato e causato dall'urto tra il dettato della prima versione del testo (già

¹In totale il *Corpus corporum* fornisce 27 risultati del terzetto *spes-fides-charitas*. Molto più frequente l'ordine *fides-spes-charitas*, testimoniato da almeno 280 fonti recensite nel *Corpus*.

nell'antigrafo di *H*) e la sensibilità e le conoscenze teologico-dottrinali di *H1*, oppure, eventualmente, di chi sorvegliava il lavoro del copista. Tale urto non si è evidentemente manifestato nella copiatura e nella lettura di *A*, né per quanto riguarda lo scriba del ms. Additional, né per quanto riguarda il suo più celebre proprietario, Niccolò Burzio.

Ipotesi sull'autografia di H

L'analisi di *H* ha rivelato una serie di interventi che non può essere ricondotta ad una semplice attività correttiva di guasti prodottisi meccanicamente. In tal senso, si riconsiderino almeno i casi più evidenti e probanti: innanzitutto le inversioni *fides-spes* in *t* e *u*, ma anche i *loci* relativi a *c*, *e*, *g*, *i*, *m*, *n*, *p* e *s*. Questi dimostrano che il lavoro di *H1* non era finalizzato alla mera trascrizione dell'antigrafo nell'apografo – operazione che del resto lo scriba svolge con assoluta precisione e cura, manifestando solo rarissime incertezze – ma tanto alla copiatura quanto alla revisione stilistica e contenutistica del testo: gli interventi sulla forma latina (come in *c*) e sull'argomentazione (ad esempio *e*) non possono infatti essere addebitati a un copista, dilettante o professionista, che di norma procede macchinalmente e introduce, tutt'al più, innovazioni involontarie. La puntualità e la precisione degli interventi di *H1*, ma soprattutto il fatto che molti di essi si sono trasmessi in *A*, esclude anche l'eventualità di un copista/lettore/revisore che abbia modificato di proposito e in perfetta autonomia il dettato del Gallico. Ne consegue allora la concreta possibilità di riferire tutti gli interventi auto-correttivi di *H1* alla volontà dell'autore medesimo, come pure suggeriscono le varianti di *H* effettuate di pari passo alla copiatura (quali *b*, *f*, *g* e *t*) e che sono state definite 'cambi di progetto in corsa'; esse puntano decisamente in direzione dell'autografia di *H*, o della sua idiografia, poiché manifestano un rapporto diretto, personale, immediato tra il testo e il suo autore e revisore.

Non si può invece escludere che *H1* sia la mano di uno stretto collaboratore del Gallico che lavora sotto dettatura dell'autore del *Ritus canendi*, anche se al momento non sono state rinvenute altre prove scritte dello scriba di *H* che ne dimostrino la propensione amatoriale o l'incarico professionale di copista. Tuttavia, quanto è generalmente noto circa l'ambiente e le consuetudini dei certosini renderebbe ad un primo sguardo improbabile l'ipotesi dell'idiografia. Va innanzitutto premesso che nelle certose non è mai stato formalmente adibito lo *scriptorium*, inteso sia come organizzazione del lavoro sia come spazio fisico finalizzato alla copiatura dei codici, e che solo raramente, nelle fondazioni più grandi e fiorenti, si è potuto spontaneamente costituire qualcosa di analogo¹. Inoltre, le *Consuetudines*, così come

¹Si pensi al caso studiato da GUMBERT, *Die Utrechter Kartäuser* cit. circa la certosa di Utrecht, la cui peculiarità è osservata e rimarcata da RICHARD B. MARKS, «Review: Die Utrechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen fünfzehnten Jahrhundert. J. P. Gumbert», *Speculum*, 52, 3 (1977), p. 685-687.

tutte le prescrizioni dell'Ordine, sottolineano costantemente la necessità del silenzio e della solitudine per i monaci impegnati in qualsiasi attività, compresa la copiatura dei libri; e perché quest'ultima potesse essere svolta in autonomia, lo stesso Guigo I invitava a disporre nella cella di ogni monaco tutto il necessario per la scrittura¹. Costituzioni e principi non escludevano però che anche tra i certosini si sviluppessero o fossero richieste specifiche professionalità, e che queste, in qualche modo, modificassero l'ambiente della certosa rendendolo simile a quello di monasteri e conventi di ordini più vicini al modello cenobitico. Si ricordano qui due casi relativi alle sole certose di Mantova e Parma. Nel 1474 il priore della casa mantovana scrive alla marchesa Barbara di Brandeburgo dalla certosa di Pavia, dicendole che lo avrebbe accompagnato sulla strada di ritorno «don Ambrosio monacho pur de questo monastero miniatore»². Se dunque tra le certose lombarde circolavano monaci-professionisti, quale il miniatore Ambrogio, è probabile che per o tra i certosini operassero anche copisti. Lo dimostrano i manoscritti della Biblioteca Teresiana di Mantova, come il Rituale ms. 496, l'Antifonario ms. 540 e il Manuale ms. 830, sicuramente esemplati da professionisti della scrittura dietro commissione dei certosini o da monaci dotati di spiccate qualità nella copiatura dei codici.

Rapporti tra H e A

Per quanto concerne la parentela tra *H* e *A*, è essenziale ricordare che in *a*, *c*, *o*, *s*, *t*, *u* il testimone *A* è in accordo con lo stato *ante correctionem* di *H*³. Al contrario, *A* coincide con lo stato di *H post correctionem* in *b*, *f*, *h*, *i*, *l*, *m*, *n*, e *p*. Questo stato di cose potrebbe far pensare che *A* dipenda da uno stato intermedio di *H*, successivo ad una prima e precedente ad una seconda fase auto-correttiva di *H*₁. L'ipotesi si appoggierebbe anche al riconoscimento di

¹*Consuetudines* XXVIII 2: «Ad scribendum vero scriptorium, pennas, cretam, pumices duos, cornua duo, scalpellum unum, ad radenda pergamena novaculas sive rasoria duo, punctorium unum, subulam unam, plumbulum, regulam, postem ad regulandum, tabulas, graphium».

²ASMn, Archivio Gonzaga, busta 1624, carta 917, 26 maggio 1474. Il documento, già individuato da Francesco Carta alla fine dell'Ottocento, è stato presentato e discusso da SCHIZZEROTTO, «Biblioteche monastiche mantovane» cit., p. 34 e ora da L'OCCASO, «La Certosa della Santissima Trinità» cit., p. 76-77. Un caso meno rilevante è dato dall'introduzione della stampa nelle certose: proprio a Parma, dove il Gallico morì nel 1473, nel 1477 fu stampata l'*Historia flendae Crucis* di Battista Pallavicino sotto la responsabilità della comunità religiosa («impressere fratres opus hoc Cartusie Parmę quibus Augustinus genere tunc praefuit ortus»), ma valendosi degli strumenti di un ignoto stampatore ambulante: RAFAEL WITKOWSKI, *The Carthusians and the Print Revolution*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2001, p. 45. L'arte tipografica ricadeva certamente dal punto di vista dei certosini tra le professionalità 'laiche' di cui la certosa si serviva, come quelle di cuochi, panettieri, calzolari, fabbri, ortolani, carpentieri, agricoltori e pastori, già ricordati negli *Statuta antiqua* (III, X-XVII). Alcune tra queste sono ricordate già nelle *Consuetudines* (46-50), non però quelle del fabbro, dell'ortolano e del carpentiere.

³E forse anche in *e*, *q* e *r*.

un errore comune ad *A* e a *H*, che, però, non ha sicuro valore congiuntivo¹. Tuttavia, in favore dell'indipendenza di *A* da *H* vi sono le svariate lezioni erranee e peculiari di *A* precedentemente discusse, che non trovano giustificazione dal confronto con lo stato materiale e paleografico di *H*. Per di più, l'inversione di testo in *A* illustrata nei precedenti paragrafi, effetto di una confusione nella fascicolazione dell'antigrafo, si è dimostrato che non poteva verificarsi nel testimone certosino. Si affacciano quindi due possibilità. La prima è che *A* dipenda da un perduto, o non ancora riconosciuto, interposito che, innanzitutto, trasmettesse una sola parte delle correzioni di *H*, fosse poi di difficile lettura o interpretazione per il copista *A1*, oppure recasse esso stesso una consistente quantità di innovazioni introdotte da un copista/interprete, e, infine, permettesse l'inversione nella fascicolazione. La seconda possibile ricostruzione individua invece l'antigrafo, diretto o indiretto, di *A* nella prima stesura del *Ritus canendi*, ovvero nell'esemplare dal quale fu con ogni probabilità copiato anche *H*. In questo caso, le corruzioni di *A* potrebbero doversi al lavoro dell'autore su un testo ancora non perfezionato e frutto di continua rielaborazione.

La sottoscrizione di Burzio (f. 60r), nella quale si afferma che *A* è stato copiato dall'allievo «propria manu» e a partire dall'esemplare che il Gallico aveva pubblicato («ex eo quem ediderat»), è a prima vista di grande rilevanza, ma va presa in considerazione con cautela: poiché la mano del copista *A1* non sembra corrispondere alla mano di Burzio, né sotto la specie più umanistica della sottoscrizione, né sotto quella più posata della registrazione contabile del f. 65r², l'affermazione di Burzio risulta infatti quantomeno sospetta. La propensione del parmigiano alla mistificazione è stata ampiamente dimostrata in merito alla ricezione 'infedele' delle proposte riformatrici di Giovanni Gallico nel *Florum libellus*, fenomeno che si spiega facendo riferimento al clima avvelenato della disputa con Bartolomé Ramis de Pareja³. È dunque possibile che Burzio, per affermare il suo ruolo come erede designato del magistero di Giovanni Gallico, abbia mentito anche circa la sua responsabilità nella copiatura di *A* e l'autorevolezza dell'antigrafo impiegato da *A1*⁴.

¹II, III 34: «Summopere tamen cavere debes, ne dicas unquam ꝥ quadrum vel *mi* in *F* [ꝥ *H*, *A*, *Cousse-maker*, *Seay*, *Hughes*] tam acuto quam superacuto, cum videris ibi tritonum». L'errore è evidente, in quanto il tritono naturale intercorre tra *fa* e *si*ꝥ, non tra *si*ꝥ e *si*ꝥ. Poiché l'errore è poligenetico, e *A1* confonde spesso simboli, notazioni e lettere, la coincidenza con il dettato di *H* non pare in questo caso probante.

²Sull'identità della mano burziana per entrambe le annotazioni, che recano tra l'altro chiara indicazione di paternità per mezzo della formula «Ego Nicolaus de Burciis/Burtius...», si rimanda alla descrizione del testimone *A*.

³Come illustrato da MENGOLZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory* cit., p. 163-176 e già ricordato nella sez. 1.2 *Monaco certosino tra Mantova e Parma*.

⁴Casi di pseudo-sottoscrizioni di codici non sono molto frequenti. La dott.ssa Gilda Mantovani mi segnala a questo proposito il ms. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 1128 (α.K.6.26), che tramanda il boccacciano *Ninfale d'Ameto*: la mano che scrive al f. 112v l'annotazione «Finito Ameto per maestro Zuan Luberto / nato a Marmora, e scripto in fretta

Ad ogni modo, non sembra vi siano elementi sufficienti per definire inequivocabilmente i rapporti filologici tra *H* ed *A*. Tale stato di incertezza, però, non preclude il perseguimento di un'adeguata *restitutio textus*: a seguito dell'analisi delle sue emendazioni, il testimone *H* si è infatti rivelato assolutamente autorevole, riflesso, se non ultimo, più avanzato della sensibilità stilistica e del pensiero teorico-musicale dell'autore. La sua origine induce a considerare *H* come un riferimento ineludibile anche per quanto riguarda l'ortografia e la punteggiatura del testo critico¹. Dal canto suo, *A* supplisce alle lacune lasciate dalla caduta di fogli in *H*, pur costringendo l'editore, in tali circostanze, ad esaminare con estrema cautela le lezioni del testimone appartenuto a Burzio, che possono infatti nascondere corruzioni più o meno evidenti.

[...]» diverge da quelle dei due copisti che si avvicendano nella stesura del testo. Ringrazio la dott.ssa Mantovani per aver portato questo caso alla mia attenzione.

¹Vedi qui di seguito la *Nota al testo*.

Nota al testo

Criteri di edizione

L'ortografia del testo critico rispetta gli usi del copista *H1*, che si suppone il più vicino all'ambiente di Giovanni Gallico in termini temporali, geografici e culturali. Sono state dunque preservate le caratteristiche grafiche di *H* elencate di seguito¹.

- Il copista di *H* alterna indifferentemente *æ/ē* per esprimere il dittongo *ae*. Il dittongo in forma estesa è stato introdotto a testo soltanto negli scioglimenti di abbreviazione, ad esempio nei molto frequenti composti di *prae-* (*praeceptis* 1r)². Regolare è invece l'uso del dittongo in forma estesa *oe*: *coepto* 1r.
- Generalmente osservata, in *H*, la regola di Prisciano: «ante *c, d, t, q, f* non est scribenda *m*, sed *n*». Benché, infatti, il più delle volte la nasale si presenti compendiata, si segnalano le inequivocabili forme *nunquam* 5r, 74v, *eidenque* 20v, *tanquam* 23r, *eundem* 64r, *nanque* 77r. Non sempre l'uso di *H1* è, però, coerente e costante: si registra infatti sia la forma *tamque* 20v sia quella *tanque* 7v, 66r. Di fronte allo scioglimento di abbreviazione, si è seguita la regola di Prisciano.
- Il grafema *ci* rende, in alcune parole, il suono assibillato di *ti*: *noticiam* 1r, *tercius* 1r, *latericiam* 2r. Altre volte, ma sempre con grande regolarità, è invece attestato il grafema *ti*: *scientiam* 1r, *Boetius* 1v, etc.
- L'uso di *y* per termini e nomi di derivazione greca o ebraica è quasi perfettamente regolare: *Moyses* 2r, *Yosephus* 2r, *phylosopho Pythagoræ* 2r, *cytharam* 3r, *Ytalicus* 1r e *Ytalia* 1v, *ydyotæ* 33v. Sempre scempia, ma non costante nell'uso di *y* iniziale la forma dell'avverbio *ymo* 3r o *imo* 6r. D'altro verso, *H1* scrive senza eccezione *sillaba* per *syllaba*. In relazione alla terminologia greca, in una sola occorrenza *H1* semplifica *phthongus* nella forma, frequentemente attestata nella letteratura musicale medievale, *phtongus* 2v.
- *H1* scrive indifferentemente *sexquialtera* o *sexqualtera*.
- Sempre saldate le forme *siquidem* 3r, *plusquam* 14r, *nonnullis* 54r. Così gli enclitici *-que* e *-ne* sono sempre uniti alle parole cui si appoggiano: *Videsne* 76v.

¹Per i fenomeni linguistici ricorrenti o regolari, si dà soltanto l'indicazione della prima occorrenza utile nel manoscritto per mezzo del numero di pagina.

²In *H*, soprattutto negli ultimi fascicoli, i composti di *prae-* si presentano talvolta non abbreviati. In almeno undici occorrenze (ff. 54v, 57v, 61r, 62v, 63v, 65v, 67r, 68v, 73v, 74r, 74v), *H1* impiega il nesso *æ*, in quattro (ff. 51v, 57v, 64r, 66r), invece, la *ē*. A dimostrazione dell'indifferenza con la quale si serve dei due grafemi, da cui l'impossibilità di omogeneizzare le forme del dittongo nel testo critico, *H1* scrive per esteso sia *prædictæ* (f. 51v), sia *prædictæ* (f. 74r).

- Regolare la grafia *his*; si osserva inoltre che il pronome è considerato dal Gallico monosillabo, altrimenti il verso ottonario di I, III 3 sarebbe ipermetro («tribus his differentiis»).
- Oscilla la grafia di *idem/iddem*.
- Si riscontra sempre la forma *rotondum* per *rotundum*, possibile segno dell'influenza del vocalismo volgare.

Contrariamente a *H*, il testimone Additional 22315 (*A*), presenta sempre *e* semplice per i dittonghi *ae* e *oe*, e il grafema *ti*, come in *tertius* 1r, *lateritiam* 1v, *capatior* 3r. Il copista *A1*, meno rigoroso rispetto a *H1* nell'uso di *y* (*syllabas* 1r, *Moyses* 1v, *cytharam* 1v, ma anche *citharis* 1v), impiega indifferentemente le forme *ditonus/dytonus*, *diapente/dyapente*, *diapason/dyapason*, etc.¹ Il nesso *th* è talvolta erroneamente accompagnato da *-i*: *rithimis*, *arithimeticam* 1v, etc. Per quanto riguarda il grafema *h*, si incontrano regolarmente la forma *circha* 2r, e simili. Ma *A* è caratterizzato soprattutto dai frequenti scempiamenti, come *gramaticam*, *eclesia*, *literis* 1r, e dai raddoppiamenti indebiti per ipercorrettismo: *eggregi*, *nobillem*, *qualli* 1r. Scrive in modo costante, invece, *hii* 9r, e *hiis* 1v. *A1* semplifica quasi sempre, inoltre, il nesso *ct* della parola *practica* in *t* semplice (*pratica* 1r), o *tt* (*prattica* 1v); fenomeno che interessa talvolta anche altre parole, come, ad esempio, *introdutio* 1r e, più frequentemente, *cuntus* 1v e *ditio* 2r. Al contrario, scrive con regolarità *prefactus* per *praefatus* 1v, e talvolta anche *composictio* ed *ectiam* 2v. Tra le confusioni nei nessi, si segnala anche il frequente distacco del gruppo consonante+liquida, come in *porportionem* 7v, *introducendi*, *torpis* 1r, *interpetrationem* 29r, il ricorrente *prepterea* per *praeterea* 6v e la contrazione, di fatto regolare in *A*, di *deuterus* in *deutrus*². Si segnala anche la resa con il solo grafema *s* del suono /ʃ/³. Infine, si registrano forme come *mondus* e *confondit*, rivelatrici dell'influenza del vocalismo volgare. Irregolarità nell'uso di *y* e *h*, scempiamenti, raddoppiamenti, aberrazioni riguardanti i nessi consonantici di *A* non sono di norma registrati in apparato. Nei segmenti testuali in cui *A* funge da unico testimone dopo la caduta di fogli in *H*, l'ortografia è silentemente adeguata a quella del testimone più autorevole.

Per quanto concerne la punteggiatura, *H* e *A* si mostrano spesso in accordo. Nell'esempio seguente il testo di *H* è a sinistra, quello di *A* a destra:

Omnium quidem artium etsi varia sit introductio ducit tamen ad unum. haud secus quam si per varias	Omnium quidem artium etsi varia sit introductio ducit tamen ad unum. haud secus quam si per varias
--	--

¹A proposito della nomenclatura greca, *A1* verga usualmente *proslanbanomenos* per *proslambanomenos*.

²Per lo stesso fenomeno, in un'occasione si trova, al posto di *veteri*, *vetri* 34v.

³In un solo luogo si osserva il fenomeno contrario: *sceu* per *seu* 1r.

semitas· in eundem plures convene-
rint locum.

semitas. in eundem plures convene-
rint locum.

H distingue il punto alto per indicare un'articolazione logica interna della frase (dopo *introductio* a segnalare la fine della subordinata concessiva, dopo *semitas* per rimarcare l'alterità concettuale tra i due complementi *per varias semitas* e *in eundem... locum*) e il punto fermo in basso, che nel testo critico è stato di volta in volta interpretato secondo l'uso moderno. A fronte dell'accuratezza di *H1*, la punteggiatura in *A*, seppur strettamente imparentata alla prima, risulta un'evidente semplificazione di quella, dal momento che il punto in alto viene talvolta omissso e di norma assimilato al punto in basso; *A1*, inoltre, non reca mai il punto di domanda. *A* presenta, inoltre, parentesi tonde a segnalare frasi incidentali e subordinate col gerundio, ad esempio, (*imitati Græcos*) *Præfatio* 1¹; dato il tratteggio molto fine, diverso da quello del copista principale *A1*, è possibile che questi interventi siano da addebitare al lettore segnalato dalla sigla *A2* o alla mano di Nicolò Burzio. Simili peculiarità di *A*, ad eccezione della caduta del punto interrogativo, non sono riportate nell'apparato.

La paragrafazione nei due testimoni, introdotta per mezzo dei piè di mosca dai copisti *H1* e *A1*, è pressoché identica. In *A*, tuttavia, una mano successiva (*A2* o Burzio) ha aggiunto ulteriori segni di paragrafo, soprattutto nei primi fogli. Poiché la paragrafazione originale è tendenzialmente logica e accurata, essa è stata il più possibile preservata nel testo critico, accompagnandola con un'indicazione numerica tra parentesi quadre (ad es. [1], [2], etc.); laddove si è ritenuto che fosse eccessivamente sporadica, si sono introdotte nuove articolazioni segnalandole con una serie alfabetica aggiuntiva (ad es. [1a], [1b], [2a], etc.).

Sia in *H* sia in *A* il titolo dei capitoli della *prima pars* è accompagnato dalla forma estesa del numero: «Capitulum primum», «Capitulum secundum», etc.; nel testo critico tali indicazioni sono state sostituite da una numerazione crescente in cifre arabe.

Si segnalano infine i seguenti interventi editoriali nel testo critico:

- l'impiego delle lettere maiuscole è stato uniformato all'uso moderno;
- le sillabe musicali *ut, re, mi... la* e i segni della notazione letterale *A, B... c, d... aa, ee, b, h*, evidenziati in *A* e in *H* con semplici punti (*.ut.*, *.A.*, *.h.*, etc.), sono resi con il carattere corsivo, senza punti separatori;
- il *bequadro*, normalmente indicato nei manoscritti con una 'b' dalla pancia quadrata, è trascritto *h*, secondo l'uso corrente;
- diagrammi, disegni, esempi in notazione musicale sono stati riprodotti con un software di *design* grafico, rispettando fedelmente la disposizione

¹Quest'uso si osserva, sebbene assai più raramente che in *A*, anche in *H*: (*ut dictum est*) *Præfatio* 1.

degli elementi e l'uso di inchiostri di colore diverso negli originali; mentre i versi mnemonici che incorniciano le tavole di *H* e *A* sono stati trascritti a parte, nelle didascalie che accompagnano le figure.

Il testo critico è accompagnato da tre apparati, dall'alto verso il basso:

- l'apparato critico, nel quale sono riportate le lezioni di *H* e di *A*, gli interventi dei copisti *H1* e *A1* e dei lettori *A2* e *B*, ma anche le interpretazioni divergenti dei precedenti editori del *Ritus canendi*, Edmond de Coussemaker, Albert Seay e Richard Vaughan Hughes;
- l'apparato dei *loci*, in cui sono indicate le fonti, esplicite o implicite, e i passi paralleli. Il sistema di abbreviazioni usato corrisponde a quello del *Thesaurus linguae Latinae* per le fonti latine, del *Lexicon musicum Latinum medi aevii* per quelle musicografiche;
- l'apparato di commento, che offre spiegazioni sintetiche di passaggi oscuri dal punto di vista linguistico o contenutistico.

Negli apparati, i richiami sono accompagnati dal numero di riga; il numero di pagina si aggiunge soltanto quando il testo preso in considerazione si estenda su più di una facciata di testo. Per l'apparato dei *loci* e per quello di commento, al numero di riga è stata aggiunta, quando opportuno, un'ulteriore specificazione, esplicitando la prima e l'ultima parola del segmento di testo preso in oggetto.

Abbreviazioni

- H* London, British Library, Harley 6525
H1 copista del ms. London, BL, Harley 6525
H2 coadiutore del copista principale del ms. Harley 6525
A London, British Library, Additional 22315
A1 copista del ms. London, BL, Additional 22315
A2 postillatore «Hic habetur quod»
B Nicolò Burzio

- add.* addidit, addiderunt
adnot. adnotavit, adnotaverunt
del. delevit
coni. conieci, coniecit, coniecerunt
om. omisit, omiserunt
in marg. in margine
s.l. super lineam
a.c. ante correctionem
p.c. post correctionem

ASB HANSJAKOB BECKER et al., *Bruno von Koln und die liturgie der Kartause. Rekonstruktion des Antiphonale Sancti Brunonis und reproduktion der ältesten kartusiensischen Offiziumshandschriften*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2015.

CI *Cantus Index. Catalogue of Chant Texts and Melodies* (cantusindex.org/).

CS DE COUSSEMAKER Charles Edmond Henri (a cura di), *Scriptorum de musica Medii aevi. Novam seriem a Gerbertina alteram*, 4 vol., Parisiis, Durand, Pedone-Lauriel, 1864-1876. Rist. anast. Hildesheim, Olms, 1963.

GOC *Graduale recens impressum missis conventualibus tam de tempore, quam de festo inserviens ad usum sacri ordinis Cartusiensis*. Lugduni: ex officina Johannis Gregoire, 1674.

GS MARTIN GERBERT (a cura di), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784. Rist. Hildesheim, Olms, 1963.

LG MANU LEUMANN et al. (a cura di), *Lateinische Grammatik*, München, C. H. Beck, 1972. Verbesserte Nachdruck der 1965 erschienenen ersten Auflage.

- LmL* MICHAEL BERNHARD (a cura di), *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, 2 vol., München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2007.
- MLW* *Mittellateinisches Wörterbuch. Bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, 2 vol., München, Beck.
- PL* JACQUES PAUL MIGNE (a cura di), *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Parisiis, Garnier, 1844-1855.
- RK* HANSJAKOB BECKER, *Die Responsorien des Karthäuserbreviers. Untersuchungen zu Urform und Herkunft des Antiphonars der Kartause*, München, Hueber, 1971.
- TG* HANSJAKOB BECKER, *Das Tonale Guigos I. Ein Beitrag zur Geschichte des liturgischen Gesanges und der Ars Musica in Mittelalter*, München, bei der Argeo-Gesellschaft, 1975.
- ThLL* *Thesaurus Linguae Latinae*, Berlin-Boston, De Gruyter.

Iohannini cartusiensis
*Libellus musicalis de ritu canendi
vetustissimo et novo*

Præfatio

[1] Omnium quidem artium etsi varia sit introductio ducit tamen ad unum, haud secus quam si per varias semitas in eundem plures conveni-
runt locum. Gallus etenim fari docet uno ritu Latinum et alio Romanus aut
5 Ytalicus; qui tandem in unam concurrunt Latinæ linguæ scientiam, quam
prisci profecto Romani vocarunt, imitati Græcos, 'grammaticam'. [1a] Sic et
Græci de similibus, sic barbari, sic et multæ nationes hominum, quæ non
modo liberales ac huiusmodi virtutes diversis per loca docuere praeceptis,
verumetiam viles atque mechanicas artes quam variis exercuere modis, om-
10 nes unum, ut dictum est, et idipsum agunt, quanquam hic aliter ac aliter ibi
discant et operentur, doceant ac instruantur.

[1b] Quorsum ista? Quoniam quidem non dico novam introducere vo-
lens, sed magis in Ecclesia Dei sub domino papa Pio secundo renovare nitens
veram antiquorum patrum atque brevem et facilem de sonis ac vocibus prac-
15 ticam, oportuit primum eis qui quos nostris temporibus canere docent in
ecclesiis tanta rei prolixitate fatigant totque verborum ambagibus, antequam
veniatur ad rem, afficiunt, ut obruti sæpe tedio mox a coepto discendi propo-
sito recedant, oportuit, inquam, illis primum ostendere quoniam multifarie
potest ad huius artis perveniri noticiam, dein quis sit introducendi modus
20 faciliior atque praestantior viris potissimum ecclesiasticis demonstrare.

[1c] Hinc est quod prima pars opusculi quis primus hominum cecinerit,
quaque simplex organum ac per consequens parvus numerus vocum a prin-
cipio fuerit, qualiterve paulatim ad quindenos usque sonos incrementum
suscepserit ac similia veraciter in primo libro declarat. Secundus autem liber
25 de monocordo tractans ac in eiusdem instrumenti figura quicquid dicatur
approbans, demum in ea quæ totum colligit et numeros inter se propor-
tionatos habet finitur. Tercius vero de duobus primum tractabit melorum
generibus ab Ecclesia sobria merito quidem reprobatis, de primis conso-
nantiis et earum speciebus, de tropis Græcorum, tonis sive modis, ac de
30 vocum constitutionibus; hisque peractis, omne genus hominum per septem
alphabeti sui litteras laudare Deum, hoc est cantum angelicum Ecclesiæ mo-
dulari, posse probabit. [2] Verum secunda pars alios tres continebit libros,
quorum primus canere per puras litteras edocet ac omnia de facili more
patrum antiquorum discernere; secundus quid sit *ut re mi fa sol la*, quando

1 Præfatio libelli musicalis de ritu canendi vetustissimo et novo H, A, -sti- add. s.l. A1 7
et add. A, Hughes post sic 12 Quoniam] Quae Hughes, Quam Coussemaker, Seay 12
introducere p.c. H 18 quoniam] quam Coussemaker, Seay, Hughes 19 quis del. H1 post
potest 19 perveniri noticiam] noticiam perveniri a.c. H1, notitiam perveniri A, notitiam
pervenire Hughes, pervenire notitiam Coussemaker, Seay 19 dein] demum A 19 sit add.
s.l. H1 24 similia] simile A 24 libro om. Hughes 25 monocordo] monocordio A
26-27 proportionatos] proportionatas A 29 Græcorum] grcorum A 30 posse del. H1
post hominum 33 m del. H1 post facili

2 Omnium quidem: cfr. BOETH. *mus.* I, I (ed. Friedlein, pp. 178-179)

35 coeperit ac unde venerit; tercius vero monstrat commiscere voces et, ut aiunt
vulgo, simplex contrapunctum.

[2a] Gallia nanque me genuit et fecit cantorem; Ytalia vero qualencun-
que sub Victorino Feltrensi, viro tam litteris Græcis quam Latinis affatim
imbuto, grammaticum et musicum; Mantua tamen Ytaliæ civitas indignum
40 Cartusiæ monachum, neque tam doctoris egregii Boetii cultorem in hac re
seu commendatorem, quam et sollicitum proponendæ vetustatis in omnibus
sectatorem ac inquisitorem.

[2b] Sileant igitur quicumque multas opinari solent esse musicas, neque
doceri posse ferunt hanc universalem scientiam nisi per sex illas sillabas;
45 sed et suam gerant confusionem, qui tam nobilem artem cifris et phantasiis
autumant esse subiectam. Obmutescant iterum atque rursus et erubescant
iactantes illam sub petris inventam aut in guttis aquarum ab alto nescitur
unde cadentibus; quæ quidem omnia tali levitate deridenda sunt, quali ab
insensatis viris dicta vel scripta. [2c] Nos autem huiusce virtutis practicam
50 variis ab antiquo modis edoctam – ac denuo doceri posse – monstrabimus;
et tamen quo ritu primum innotuerit hominibus, auctore Deo sine quo nihil
est, non silebimus.

Explicit prologus.

35 ac] et A 35 monstrat] demonstrat A 36 simplex *add. in marg. sinistro H1* 37 Hic
habetur quod ex gallia fuerit ubi ipsemet testatur in huius operis libro iii^o c(apitulo) xii^o
dum tractat differentiam musici et cantoris. Inquit nam se Namurci: quod opidum est in
gallia: a cunabolis circa breves et longas et huiusmodi satis tempus contrivisse: sed postquam
appulerit Italiam tunc in musica profecisse *adnot. in marg. dextero A2* 42 ac] et Hughes
44 posse ferunt *om. A* 45 cifris] cifereris A 47 in] ab A 49 huiusce] huiuscemodi
A, Hughes 51 hominibus *add. in marg. dextero B*

37 Gallia ~ genuit: cfr. *vita Verg. l. 143-144* (ed. Götte, p. 224) 46-49 Obmutescant ~
scripta: cfr. CUSANUS, *Idiota de stat. exp.* (ed. Baur, p. 137); IOH. AEGID. I (ed. Robert-Tissot,
pp. 36-42) 46 Obmutescant ~ erubescant: cfr. *Ps* 6, 11; 30, 18-19; 34, 26

37 Gallia ~ genuit: parafrasi del presunto epitaffio di Virgilio «Mantua me genuit, Calabri
rapuere tenet nunc | Partenope» (cfr. 1.1 *Da Namur all'Italia*). 44 sex illas sillabas: le sillabe
ut re mi fa sol la che Guido d'Arezzo desume dall'inno *Ut queant laxis*. 45 cifris et phantasiis:
riferimento alla *musica figurata* e ai simboli mensurali e proporzionali; cfr. I, I 4, 1a; III, III 12,
1a. 46-49 Obmutescant ~ scripta: sulla possibile identificazione nel cardinal Cusano tra i
propagatori di falsi miti sull'origine della musica, concetto ribadito in I, I 1, 1, vedi 2.1 *Storia,
epistemologia e pedagogia della musica, § Eco cusani?* 49-52 Nos ~ silebimus: Hughes
(p. 134) propone: «monstrabimus, et tamen quo ritu primum innotuerit hominibus. Auctore
Deo, sine quo nihil est, non silebimus».

Pars prima

Liber primus

1 Quis hominum primo cecinerit.

[1] Miror viros nostri temporis doctos atque peritos, maxime tamen ecclesiasticos, adhibere posse fidem his qui tradunt modos musicos sub petris (ut supra tactum est) fuisse repertos, aut in guttis aquarum et terræ cavernis; nisi forte putent Iubal organa tantum aut cytharam fabricasse, quod stulti
60 cogitatus est, nec illum prorsus aut quempiam alterum ante diluuium cecinisse. Quod si verum est, ut post diluuium Græcus, Latinus aut barbarus dulces prior modulari sonos inceperit, nemo necesse est ad illa usque tempora canendi formam habuit; et si nullus ante diluuium huius rei noticiam perceperit, profecto sacra pagina, quæ non mentitur, nobis verum non tradidit. [1a] Scripsit enim Moyses de praefato Iubal, qui, ni fallar, extitit ab Adam
65 septimus e stirpe Chayn utpote generatus, quod «pater fuerit canentium in organis et chytaris», cuius frater Tubalchain artem eo tempore fabrorum invenit. [1b] Refert quoque Yosephus, grandis auctoritatis apud Hebreos, Græcos et Latinos hystoriographus, hunc Iubal adeo tenuisse caram sono-

55 cecinerit] cecinerit? *Hughes* 58 tactum] tractum *Coussemaker, Seay*, tractatum *Hughes* 59 cytharam] citharas *Hughes* 61 Confutatio contra illos qui musicam credunt et autumant guttis aquarum et terræ cavernis inventa: quæ proculdubio falsa sunt erroneaque unde Auctor insequit *adnot. in marg. sinistro A2* 61 si *add. s.l. A1* 64 perceperit] perceperunt *Hughes* 64-65 tradidit] tradeidit *A* 65 ab Adam *om. A* 67 chytaris *sic H*, citharis *A* 68 Hebreos] *h- add. s.l. H1 in H, h- add. s.l. B in A quoque*

56-58 Miror ~ cavernis cfr. *CUSANUS, Idiota de stat. exp.* (ed. Baur, p. 137); *IOH. AEGID. ars I* (ed. Robert-Tissot, p. 373) 59-61 nisi ~ cecinisse: cfr. *PETRI COMESTORIS Historia scholastica. Liber Genesis*, in *PL* 79, col. 1079A; *IOH. AEGID. ars. I* (ed. Robert-Tissot, p. 371) 66-68 *Gn* 4, 21-22 68-76 Refert ~ exquisisse: *PETRI COMESTORIS Historia scholastica* in *PL* 79, col. 1079AB; *IOH. AEGID. ars. I* (ed. Robert-Tissot, p. 373) 68 Refert ~ Yosephus: *FLAVIUS JOSEPHUS, Antiquitates Judaicae. Versio latina*, in *Laur. Plut.* 66.2, f. 3v, col. b, rr. 3-19

61-65 Quod ~ tradidit: un ragionamento in assonanza con la posizione più sinteticamente espressa da Juan Gil de Zamora: «Sed supposito ex praedictis, quod Pythagoras philosophus vivaci suo ingenio aliquid invenerit huius artis, attamen non fuit huius artis inventor primarius sive auctor».

70 rum quam exquisierat artem, ut illam in duabus columnis verens diluvium
 sculperet, quarum unam postea gens renovata vidit. Prophetarat etenim illis
 Adam quod mundus cito periret aut per ignem aut per aquam, ob quod
 Iubal unam de columnis illis fecit latericiam, ne solveretur ab ignibus, alte-
 ram vero marmoream, ne putrifieret in fluctibus. Alibi quoque legitur prius
 75 illum pro tedio pastorali mitigando cecinisse, dein ad sonitum sui fratris
 malleorum causam rei nimis subtiliter exquisisse. [1c] Quod si quis noscere
 cupit qualiter, legat prius egregii doctoris Boetii *Musicam* ac postea decimum,
 si placet, huius libelli nostri capitulum, quamvis imitatus Græcorum Boetius
 fabulas et iactantiam huius rei phylosopho Pythagoræ totam ascribat gloriam.
 80 [1d] Mei nanque propositi non est theoreticam huius artis velle post tam exi-
 mium virum, nisi forsan raro coactus, tractare, quinpotius veram priscorum
 Ecclesiæ Christi practicam, quæ tota nihilominus ab illo fonte procedit, si
 possim, renovare.

2 Quid sit aut a quo dicitur musica, quodque sit universalis lin- guis omnibus, ac de quatuor mathematicis una.

[1] Ars est igitur musica Deo placens ac hominibus, omne quod canitur
 discernens et diiudicans, ac de cunctis quæ fiunt, non solum intendendo
 vocolas atque remittendo, sed etiam tempus metiendo, veram inquirens rati-
 onem. Nam et a verbo Græco quod ‘inquirere’ significat Musa descendere
 90 dicitur, et musicus apud Boetium est «cui de modis atque rithmis deque
 generibus cantilenarum adest secundum speculationem et rationem facul-
 tas». «Omnis enim ars» ait «sive disciplina honorabiliorem habet naturaliter
 rationem quam artificium, quod manu artificis atque opere exercetur».

[1a] Non parum igitur errant qui musicam aliud esse putant in Galliis,
 95 aliud in Ytalia et in Græcia, seu aliud in singulis nationibus, cum omnium

77 legat *add. in marg. dextero A1* 77 prius *add. s.l. H1* 78 si placet *add. in marg. sinistro H1* 81 raro *add. in marg. sinistro H1* 82 Christi *om. A* 87 et *p.c. H1* 87 intendendo *p.c. H1* 89 *Ἀποτομᾶσο* *adnot. in marg. sinistro B* 90 quid sit musicus *adnot. in marg. dextero B* 90 deque] de A 91 rationem] nationem A 92 ait] aut A, *om. Hughes* 95-96 omnium utique sit] sit omnium utique A

77 BOETH. *mus.* I, X (ed. Friedlein, pp. 196-198) 78-79 quamvis ~ gloriam: cfr. PETRI COMESTORIS *Historia scholastica* in *PL* 79, col. 1079B; IOH. AEGID. *ars.* I (ed. Robert-Tissot, p. 373) 89-90 Nam ~ dicitur: cfr. ISID. III, XV 1 (ed. Lindsay) 90-92 BOETH. *mus.* I, XXXIV (ed. Friedlein, p. 225, rr. 11-15) 92-93 BOETH. *mus.* I, XXXIV (ed. Friedlein, p. 223, r. 28 - p. 224, r. 1)

71 quarum ~ vidit: la colonna è quella ricordata da Giuseppe Flavio *Κατὰ γῆν τὴν Σερίδα*. Nelle versioni latine la località è tradotta talvolta *Syria*, *Assyria*, più spesso *Syrida*; nel caso dell’*Historia scholastica* di Pietro Comestore *in terra Syriaca*. Incomprensibile la punteggiatura di Hughes (p. 138): «Quarum unam postea gens renovata vidit, prophetarat etenim illis Adam quod mundus cito periret aut per ignem aut per aquam, ob quod [...]». 80-81 eximium virum: qui come nella *praefatio*, il *fons* dal quale scaturisce la scienza musicale è Boezio. 94-97 Non parum ~ artes: non è chiaro a chi si riferisca il Gallico; non si può escludere un’eco della versione boeziana dei *Topica* di Aristotele (cfr. I 10, 1-3, ed. Minio-Paluello, p. 16). L’argomento è riproposto in I, III 10.

utique sit communis linguarum ac universalis, non aliter quam cæteræ tres mathematicæ sunt artes. Sicut enim arithmetica de numeris, geometria de terræ mensuris, astrologia de stellis et earum motibus, ita quidem musica de sonis scientia est ac vocibus. Is ergo qui penes nos par habetur numerus, apud quosdam fortassis populos dispar erit et contrarius? Aut quadrum hic per geometriam in quatuor triangulos resolutum, id non erit apud gentes omnium nationum? Quod nanque sol unus oriatur cunctis gentibus, tribubus et linguis per diem ac una luna per noctem non est qui ambigat. [1b] Sic sic de musica sentiendum, o cantores, quoniam etsi ritus modulandi varii sint varias in nationes atque varius ad docendum usus, non poterit tamen ullus homo canens vocem sursum intendere seu inflectere deorsum, quin tonum proferat aut minus semitonium, dytonum aut semidytonum, tritonum aut dyatessaron, perfectum dyapente seu imperfectum, tonum-cum-dyapente vel semitonium, dytonum-cum-dyapente vel semidytonum, dyapason perfectum aut imperfectum, seu ex hiis quippiam cum illa compositum; circa quæ proculdubio tota versari debet contemplatio musicorum. [1c] Nam et ipse Iubal, qui, sicut audistis, pater fuit hoc est primus et princeps cantorum, quid valuit dictante natura canere, nisi quoddam ex illis de tono semitonioque compactum?

[1d] Sicut enim de littera, quæ pars est compositæ vocis minima, sillabæ fiunt, ac de sillabis dictiones et de dictionibus constructiones in grammatica, sic et phthongi quidem sive soni musici canoræ vocis originem habent; e quibus ortæ sillabæ musicales, tonus ac semitonium minus, iunctæ simul in varias huius artis concrepant vocum resonantias, quæ tamen in ipsis resolvi queunt omnia phthongis.

97 arithmetica] arithmetica A, -h- add. s.l. B 99 de add. Hughes post ac 100 ? om. Hughes 102 tribubus tribubus Coussemaker, Seay 103 Nota contra quosdam cantores qui novis et inusitatis fantasiis quotidie pauperes scholares tedio efficiunt demonstrando velle nova in medium aducere: quæ proculdubio unum et idem sunt: quia non possumus ut dic(it) quin intendendo voce seu flectendo proferamus tonum vel semitonium et huiusmodi alia quæ sequuntur. Sileant ergo: quia frustra sunt qui plura possunt fieri per pauciora adnot. in marg. sinistro A2 103 sic sic] sic Hughes 105 varias in nationes] in varias nationes A 106 inflectere] flectere A 115 est compositæ] compositæ est A 117 sic et] sicut A 117 canoræ] canore Hughes 119 vocum add. in marg. sinistro H1 119 resonantias p.c. H1 120 queunt] queant Hughes

97-99 arithmetica ~ vocibus: cfr. BOETH. arithm. I, I 100-101 quadrum ~ resolutum: cfr. BOETH. arithm. II, VI (ed. Friedlein, p. 91, r. 18) 115-117 Sicut ~ habent: cfr. MUS. ENCH. I (ed. Schmid, p. 3, rr. 1-5) 118 sillabæ musicales: cfr. MARCH. luc. IX, I 6 (ed. Herlinger, p. 310)

96 linguarum: per metonimia 'genti', 'culture', cfr. ThLL 7, 2, 1452. 115-120 Sicut ~ phthongis: parafrasi di Mus. ENCH. I 1-5; si segnalano alcuni elementi divergenti rispetto al dettato dell'Enchiridias che non hanno trovato riscontro negli apparati di Schmid: al posto di articulatae vocis, compositæ vocis (per l'accezione linguistica di compositus, cfr. MLW 2, 1088), verba et nomina sono sostituiti da dictiones (qui appunto nel senso di 'parole', non in quelli più inclusivi di 'frase' e 'discorso', cfr. ThLL 5, 1, 1006), mentre a orationis textum è preferito constructiones (nell'accezione traslata di 'sintassi', cfr. ThLL 4, 546; MLW 2, 1644). Infine, per il peculiare uso di resonantia nel senso di 'consonanza' vedi LmL 2, 1060. Si segnala inoltre l'uso prettamente 'marchettiano' di sillabæ ad indicare gli intervalli dal semitono minore al ditonus.

3 Quid sit sonus, quid phthongus, quid tonus, quid semitonium minus cum his quæ redundant ex illis.

[1] Ecce liquet quoniam Iubal, quem natura primum canere docuit, sicut suum ydioma proprium absque vocalibus et consonantibus enuntiare nequibat, ita nec ullatenus cantare, si non aliquas de suprascriptis melorum speciebus aut, ut magis proprie loquar, e toni semitoniique compositionibus proferret. Ob quod absurdum non estimo, non aliter quam alphabeti nostri litteras in vocales partiri solemus et consonantes, ac iterum in mutas, semivocales ac liquidas, huiusmodi quoque musicales sillabas et sonoras quonammodo dictiones hic primum suis in partibus dividere, quo necnon vocabulo quælibet per se vocitetur, quove modo diffiniatur declarare, quoniam, ut dixi, Iubal hæc omnia prius humana voce discrevit ac, forsitan in organo, lyris et chytaris, sola iuvante natura multum exercuit; ubi vero rerum causas inquirendo multa naturæ secreta reserasset, normam docendi coævus invenit.

Diffinitio soni generalis.

[2] Sonus ergo iuxta Boetium est «percussio aeris indissoluta usque ad auditum». [3] «Sonus autem non ille generalis sed quem Græci *phthongon* appellant est» ut ait isdem Boetius «vocis casus emmeles, idest aptus melo, in unam intentionem». [4] «Intervallum vero» dicit adhuc «soni est acuti gravisque distantia». Phthongi ergo soni sunt sed proprie musici, qui legitimis ab invicem distant spaciis, et sunt ad cantandum aptissimi. Illud autem spacium quod est inter phthongon et phthongon appellatur intervallum.

De tono.

126 loquar] loquitur A 127 estimo sic H, exstimo A 132 prius] primus A 132 forsitan] forsitam A 133 chytaris] -h- add. s.l. B 133 ac A, del. H1 post exercuit 136 Quid sit sonus adnot. in marg. dextero B 137 iuxta] iusta A 137 aeris] aieris A 138 phthongon] phthongi A 144 Quid sit tonus adnot. in marg. dextero B

127–129 non aliter ~ liquidas: cfr. QVINT. inst. I, IV 6 (ed. Winterbottom, p. 23); CUSANUS, comp. IX (ed. Decker-Bormann, pp. 20-21) 137–138 BOETH. mus. I, III (ed. Friedlein, p. 189, rr. 22-23) 138–140 BOETH. mus. I, VIII (ed. Friedlein, p. 195, rr. 1-5) 140–141 BOETH. mus. I, VIII (ed. Friedlein, p. 195, r. 6) 141–142 Phthongi ~ aptissimi: cfr. MUS. ENCH. I (ed. Schmid, p. 3, rr. 7-8)

144 De tono: il carattere stereotipo del catalogo degli intervalli non permette di stabilire, se non raramente, rapporti di derivazione diretta da fonti più antiche. In termini generali, pare proficuo il confronto con la *Declaratio musicae disciplinae* di Ugolino di Orvieto, l'opera più completa ed esaustiva sull'argomento (I, XX-XLIV, ed. Seay, pp. 47-80).

145 [5] Tonus est duorum phthongorum legitimis spaciis ab invicem distantium quam integra modulatio. Diciturque tonus a 'tonando', quod de phthongo perfecte tonet in phthongum, nec habere valet ultra solum intervallum. Omnes siquidem huiusmodi canoræ coniunctiones unum semper minus habent intervallum quam habeant voces.

De minori semitonio.

[6] Semitonium minus est duorum phthongorum legitimis spaciis ab invicem distantium non integra modulatio. Dictunque semitonium non a 'semi', quod sit 'medium', ymo, sicut dicitur 'semivir' aut 'semivivus', imperfectum; non enim medius tonus est, sed de duabus toni partibus pars minima, quod profecto demonstratur evidenter in Boetii *Musica*.
155

De dytono.

[7] Dytonus est trium phthongorum ac duorum tonorum adunatio, dictus a *dyo* Græce quod est 'duo' Latine; nam etsi tres sonos sive voces habeat, duos tantummodo tonos in suis spaciis occupat.

De semidytono.

[8] Semidytonus quædam est trium similiter phthongorum sed toni tantum ac semitonii minoris copulatio, dictus a 'semi' sicut semitonium, et 'dytonus', quasi 'non perfectus dytonus'.

146 de *add. s.l. A1* 147 phthongum] phthongom A 150 Quid sit semitonium *adnot. in marg. dextero B* 153 e *del. H1 post quod* 154 pars *add. in marg. dextero H1, om. A* 156 Quid sit dytonus *adnot. in marg. sinistro B* 160 Quid sit semidytonus *adnot. in marg. sinistro B* 164 Quid sit tritonus *adnot. in marg. sinistro B*

145-146 Tonus ~ modulatio: cfr. UGOL. URB. I, XX (ed. Seay, p. 47) 146-148 Diciturque ~ intervallum: cfr. GUIDO *micr.* VI 15 (ed. Smits van Waesberghe, p. 116); MARCH. *luc.* II, II 2 (ed. Herlinger, p. 106) 152-155 Dictunque ~ minima: cfr. GUIDO *micr.* IV 5 (ed. Smits van Waesberghe, p. 103); IOH. COTT. *mus.* VIII (ed. Smits van Waesberghe, p. 69); UGUCCIONIS PISANI *Derivationes*, H 13, 18 (ed. Cecchini, p. 556); MARCH. *luc.* II, V 18 (ed. Herlinger, p. 136); UGOL. URB. I, XXI (ed. Seay, p. 50) 155 BOETH. *mus.* I, XVI-XVII; II, XXVIII-XXX; III, I-II (ed. Friedlein, pp. 203-204, 260-264, 268-273)

146 integra: secondo la distinzione di Ugolino di Orvieto (I, XX, ed. Seay, p. 47): «per spatium integrum, id est, perfectum, ponitur ad differentiam imperfecti spatii et non integri, id est, spatii semitoniorum quod toni spatii integritatem non habet, quoniam semitonii spatium minoris minorem toni partem tenet, et maioris spatium quod apotome nuncupatur maiorem ut inferius ostendetur». 146-148 Diciturque ~ intervallum: date la lezione *tonando* (per *intonando*) e l'espansione «de phthongo... in phthongum», pare plausibile una dipendenza diretta dal *Lucidarium* di Marchetto (II, II 2): «Guido: Tonus dicitur a tonando, id est a sonando, nam debet fieri sonus rotundus et integer a sono in sonum, sive fiat per ascensum sive per descensum».

De tritono.

165 [9] Trytonus quatuor phthongorum est ac trium tonorum valde discors
aggregatio, sic a *tris* atque 'tonus' dicta, cum sit ex tribus tonis contiguus tota
confecta.

De dyatessaron prima consonantia.

170 [10] Dyatessaron quatuor est phthongorum ac duorum tonorum uniu-
sque semitonii minoris aggregatio, dicta quidem a *dya* quod est 'de' vel
'per' et *tessara* 'quatuor', eo quod sit de quatuor sonis effecta. Hæc est pri-
ma trium perfectarum consonantiarum atque simplicium; sicut enim in
175 alphabeto demptis quinque vocalibus aliæ litteræ consonantes sunt, ita qui-
dem separatis hic tribus perfectis consonantiis aliæ sunt omnes dissonantiæ,
quanquam dytonus ac semidytonus, tonus-cum-dyapente sive semitonium
et huiusmodi sint compassibiles, de quibus loco suo tractabitur, ut spero,
diligentius.

De dyapente perfecto.

180 [11] Dyapente perfectum est quinque phthongorum atque trium cum
uno semitonio minori tonorum connectio, dicta siquidem a *dya* quod est
'per' aut 'de', et *pente* 'quinque'; nam de quinque sonis hæc tota conficitur
secunda simplex et perfecta consonantia. Quadruplex est etiam sicut et
dyatessaron triplex, tot etenim species habere potest omnis coniunctio vocum,
quot intervalla possidet, de quo tractandum est diligenter in sequentibus.

De dyapente imperfecto.

[12] Dyapente non perfectum est etiam quinque phthongorum sed duo-
rum duntaxat tonorum ac duorum minorum semitoniorum discors quædam
compositio.

De tono-cum-dyapente.

190 [13] Tonus-cum-dyapente sex phthongorum est et unius semitonii mino-
ris cum quatuor tonis quedam auditui compassibilis copulatio.

De semitonio-cum-dyapente.

168 Quid sit dyatessaron *adnot. in marg. sinistro B* 171 tessara] tessera *A* 172 trium
add. s.l. H1 174 s *del. H1 post hic* 176 c *add. s.l. B* 176 spero *p.c. A1* 178 Quid
sit dyapente *adnot. in marg. sinistro B* 191 auditui compassibilis *add. in marg. sinistro H1*

[14] Semitonium-cum-dyapente sex etiam phthongorum est sed duorum
minorum semitoniorum cum tribus tonis integris quędam quoque non tota
195 discors coacervatio.

De dytono-cum-dyapente.

[15] Dytonus-cum-dyapente septem est phthongorum, et cum uno mi-
nori semitono discors tota quinque tonorum associatio.

De semiditono-cum-dyapente.

200 [16] Semidytonus-cum-dyapente septem est etiam phthongorum sed
cum duobus semitoniis minoribus quatuor tonorum, quę tota discordat,
collectio.

De dyapason perfectissima consonantiarum ac tertia simplicium.

[17] Dyapason est octo phthongorum legitimis ab invicem spaciis distan-
205 tium, ac quinque tonorum cum duobus semitoniis minoribus dulcissima
modulatio, dicta videlicet a *dya* quod est 'de' vel 'per' et *pan* 'omne' vel
'totum', eo quod omnes huiusmodi vocum aggregationes ipsa contineat
et ut pia mater in sinu suo foveat ac enutriat. Hęc tertia consonantia sim-
plex atque perfecta, quę iuxta datam regulam octo voces habet, intervalla
210 septem et septem species, de quibus disserendum est dum tempus venerit
per singula. [17a] Quam profecto si sibi dyapente copules, iam duplicem
effectam dyapason-dyapente vocabis, et si dyapason duplices, bisdyapason
erit, sicque bisdyapason-cum-dyapente et terdyapason replicare potes in
infinitum. Inter quas etiam cadunt dytonus-cum-dyapason aut semidytonus-
215 cum-eodem, et tonus-cum-dyapason-dyapente vel semitonium-identidem,
quę quidem dissonantię compositę sunt sed compassibiles ut in simpli-
cibus. [17b] Non hęc tamen rerum innovatio, sed pręcedentium eiusdem
naturę vocum replicatio. Quod totum utique simul in una figura collectum
[figg. 2.54]: si paucis subiectis litteris demonstretur, puto visus humanus in
220 ea satis delectabitur et sensus capacior erit.

[18] Sit igitur *AB* tonus, *BC* semitonium minus, *CD* tonus, *DE* tonus,
EF semitonium minus, *FG* tonus, *G* et iterum *A* tonus, *A* autem et *h* sic
quadratum tonus, sed *A* et *b* sic *rotondum* sit semitonium minus. [19] Tunc quod
AC non sit semidytonus quis velle dicere pręsumat? *AD* dyatessaron, *AE*

194 tribus *p.c. H1* 194–195 quędam quoque non tota discors *add. in marg. sinistro H1*
199 semiditono-cum-dyapente] semitono-cum-dyapente *A* 203 Quid sit dyapason *adnot.*
in marg. sinistro B 208 enutriat] nutriat *A* 217 Nota *adnot. in marg. dextero A1* 217
rerum *add. s.l. H1* 221 sit] si *A*

209 iuxta datam regulam: ovvero la norma esplicitata in I, I 3, 6: «Omnes... canorę coniunc-
tiones unum semper minus habent intervallum quam habeant voces».

225 dyapente, *AF* semitonium-cum-dyapente, *AG* semidytonus-cum-dyapente
 et *AA* dyapason perfectum? Nam et *CE* dytonus est et *BF* dyapente non
 perfectum, *F* autem ad *ḥquadrum* trytonus, et *Dḥquadrum* tonus-cum-dyapente,
Cḥquadrum dytonus-cum-dyapente, verum *B* primum ac *b* *rotondum*, inter
 se gignunt dyapason imperfectum: octo nanque phthongos habet sicut et
 230 illud optimum, sed quia cum tribus semitoniis minoribus tonos quatuor
 tantummodo colligit, ad illius veri dyapason dulcissimam concordiam non
 pertingit.

[didascalia fig. 2.54]
 Quicquid Iubal cecinerit
 seu canendo protulerit,
 235 quicquid Græcus aut Ytalus,
 quidve Gallus aut barbarus
 aliud nemo cecinit
 neque potest aut potuit
 modulari viriliter
 240 quam quod hic annotavimus.

4 De primo et antiquissimo tetracordo: quale fuerit ac unde vene- rit.

[1] Peto nunc, o cantores qui naturam vocum et sonorum his nostris
 temporibus ignoratis: nunquam vidistis viros a natura tam mirabiliter mo-
 dulari voces, ut iam non dicam melius, sed certe multo lascivius quam vos
 245 illi canant, et nihilominus regulas vestras, cyfras, litteras et caracteres, notas
 atque mensuras non intelligunt? [1a] Quis in civitate Mantua cytharoedum
 illum quem appellabant 'passerem' non vidit, qui novas in harpa sua saepe
 fabricavit, me teste, cantiones quas nunquam per se tamen describere scisset.
 Alius etiam civis extitit illis in diebus in eadem Ytalica civitate, qui tinnulas
 250 quoque componens cantilenas atramento vel carbone pinxit aliquando, magis
 quam scripserit; quas nemo quidem canere praesumpsisset unquam, nisi
 quidam cantor mihi notus more communi prius illas descripsisset.

235 Ytalus] Ytalicus *p.c.* *A*, Italicus *Hughes* 240 annotavimus] annotavit *A* 241 De
 primo ~ venerit *caret H* 242–252 Peto ~ descripsisset *caret H* 242 Peto] Praesto
Coussemaker, Seay, Hughes 246 cytharoedum *coni.*, chytarendum *A* 247 sua] suas *a.c.* *A*
 249 civitate *coni.*, citate *A* 249 tinnulas *coni.*, tumulas *A*, tumultuarias *Coussemaker, Seay,*
Hughes 250 pinxit *coni.*, pixit *A* 252 notus *coni.*, noctus *A*, noerus *Seay*

242–246 Peto ~ intelligunt: *Coussemaker* e *Seay* attribuiscono alla frase valore affermativo.
 Non così *Hughes*, che però, insieme a *Coussemaker* e *Seay*, legge *Praesto* per *Peto*. Per l'uso
 di *lascivus*, cfr. I, III 10, 1e; I, III 11, 1d; I, III 12, 1c. Insieme a quest'ultimo, i termini *cyfras*,
caracteres, etc., partecipano all'ambito semantico della *musica figurata*. 249 tinnulas: la
 lezione di *Coussemaker, Seay* e *Hughes*, *tumultuarias*, è irricevibile; propongo l'emendazione
 congetturale *tinnulas*, ottenuta per via paleografica e dal confronto con I, III 12, 1a: «cantilenas
 suaves et tinnulas».

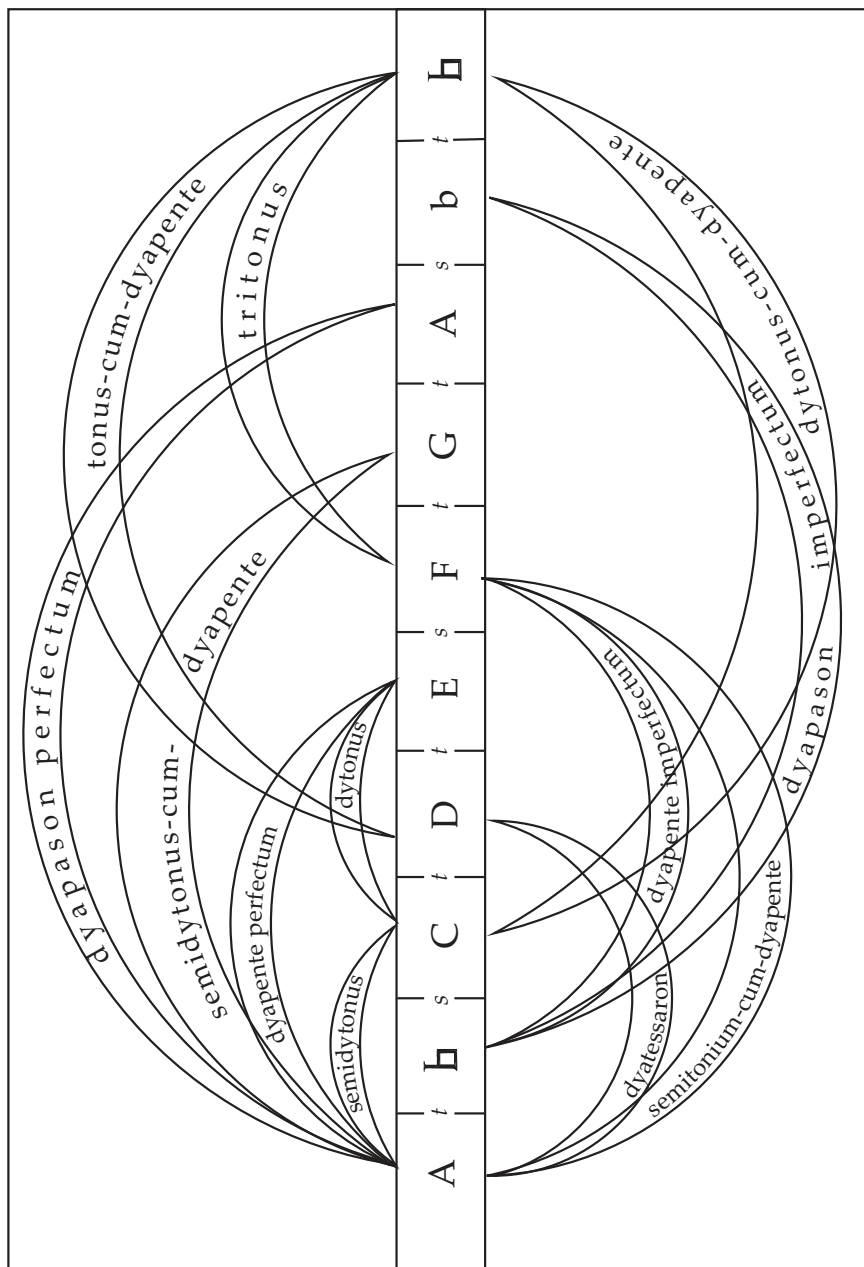


Figura 2.54: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 3v. Nota: con la didascalia «Figura vocum omnium coniunctarum». La figura è interamente di mano di H2.

[1b] Nunc autem quis dubitet quin Iubal a principio sic egerit? Insti-
 gante siquidem natura primo cecinit ac postea paulatim discrevit sonorum
 255 differentias fecitque fortassis organum et cytharas; dulces cantiones etiam
 composuit. Deinde aetate longaeva rerum causas investigat et exercitat sensus.
 Quo tamen ritu coevos suos modulari docuerit, aut quibus ad docendum
 et scribendum usus sit notis, litteris, cyfris, characteribus, aut quibus canendo
 nescitur, etsi credendum sit Noe filios post diluvium suaves iterum homini-
 260 bus tradidisse canendi modulos, maxime Iaphet, qui totus, ut legitur, virtuti
 deditus erat et a quo nobis illa philosophorum emanavit progenies totaque
 Graecorum et aliarum omnium fere nationum gentilitas.

[1c] Nam et primas illas quatuor cordas quarum Graeci iactant invento-
 rem extitisse Mercurium, opinor magis ante diluvium ab ipso Iubal exquisitas
 265 ac inventas, sed et ad docendum in ordine dispositas atque regulatas, deinde
 post diluvium a praefatis Noe filiis novae genti novisque populis ita sicut
 prius erant fuisse traditas. [1d] In ea nanque *Musica* quam totiens allegatus
 Boetius de Graeco vertit in Latinum legitur illam «a principio fuisse simpli-
 cissimam, adeo quod quatuor nervis ipsa tota constaret»; unde tetracordum
 270 a quatuor cordis appellatum est. Primus autem nervus et quartus dyapason
 invicem resonabant consonantiam, medii vero simul tonum habentes, ad ex-
 tremos dyatessaron ac dyapente reddebant; quod totum his quatuor litteris
 sequens figura demonstrat [fig. 2.55]. Si ergo dyatessaron *AB*, tonus autem
BC, quisque *AC* dyapente sit negare poterit? Interunque si *BD* dyapente sit
 275 et dyatessaron *CD* resonabit, et *AD* dyapason perfectissimum erit.

253-262 Nunc ~ gentilitas caret *H* 253 quin] quoniam Hughes, quum Coussemaker, Seay
 256 aetate *coni.*, etas *A*, Coussemaker, Seay, Hughes 256 exercitat *coni.* Coussemaker, Seay,
 Hughes, exercitati *A* 260 Iaphet et quo phylosophorum emanavit progenies sumopere
 virtuti deditus erat adnot. in marg. dextero *A2* 262 nationum *coni.*, nationem *A* 263-275
 Nam et ~ erit caret *H* 269 tota *coni.*, totota *A* 269 unde] Inde Coussemaker, Seay, Hughes
 270 tetracordum a τεθρα, 4or et corda adnot. in marg. dextero *B* 275 *CD*] .A.B. Coussemaker,
 Seay, Hughes

256-257 Deinde ~ sensus: cfr. PETRI COMESTORIS *Historia scholastica. Liber Genesis*, in *PL*
 79, col. 1087C 260-262 Iaphet ~ gentilitas: cfr. *Gn.* 9, 26-27; PETRI COMESTORIS *Historia*
scholastica. Liber Genesis, in *PL* 79, coll. 1087B, 1088C-D; FLAVIUS JOSEPHUS, *Antiquitates Judaicae.*
Versio latina, in Laur. Plut. 66.2, f. 5v, col. a, r. 40 - f. 6r, col. A, r. 11 263-264 Graeci ~
 Mercurium: cfr. BOETH. *mus.* I, XX (ed. Friedlein, p. 206, rr. 6-7); ISID. III, XXII 6 (ed. Lindsay)
 268-269 BOETH. *mus.* I, XX (ed. Friedlein, p. 205, r. 28 - p. 206, r. 1) 270-272 Primus ~
 reddebant: BOETH. *mus.* I, XX (ed. Friedlein, p. 206, rr. 2-4)

256 aetate: *A* presenta la lezione *etas*, seguita da *l*, segno grafico senza valore linguistico
 che funge da riempitivo alla fine della riga, frequentemente impiegato in *A* come in *H*; si
 ipotizza, dunque, un travisamento grafico tra *e* e *l*: *etate* > *etat l* > *etas l*. 258-259 aut quibus ~
 nescitur: decisa *variatio* rispetto ai due *cola* precedenti (*quo ritu... docuerit*, quibus... usus
 sit). 260-261 maxime ~ erat: Iafet si distingue insieme a Sem per aver rispettosamente
 coperto la nudità del padre Noè, stordito dal vino (cfr. *Gn* 9, 23-27); per questo è definito da
 Pietro Comestore «prudentior». Quanto all'origine da Iafet della *gentilitas*, la fonte è sempre
 l'*Historia scholastica* 1088C: «post de Jafet Romani». 267-268 In ea ~ Latinum: riferimento
 all'*Enchiridion* di Nicomaco di Gerasa, cfr. BOETH. *mus.* I, XX (ed. Friedlein, p. 205, r. 28). Con
 «illam» si intende la musica.

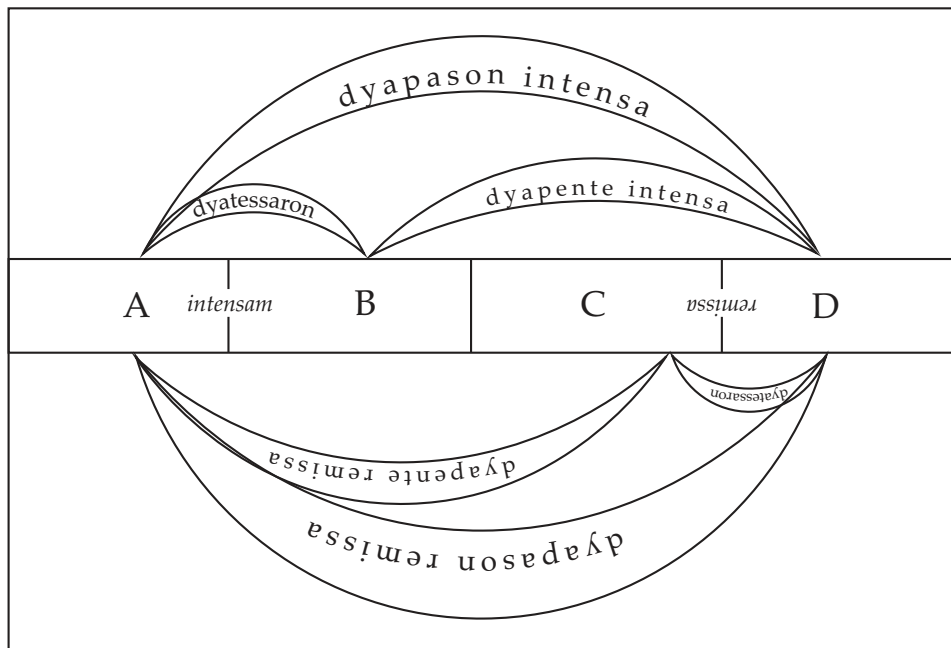


Figura 2.55: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 4v

[didascalia fig. 2.55]

Hoc tetracordum omnium
 primum ac vetustissimum
 creasse Greci iactitant
 ac fecisse Mercurium,
 sed illud magis traditum
 renovatis hominibus
 a Noe successoribus
 opinor post diluvium.

280

5 Addidisse phylosophos quatuor suprascriptis cordis et alias undecim per intervalla temporum nec unquam illos excessisse quindecim numerum.

[1] Porro phylosophi Græci quatuor illis nervis adhuc undecim alias apposuerunt cordas per intervalla temporum, quod qualiter aut quomodo si scire

282 successoribus *coni.*, succeribus *A* 284–285 Addidisse ~ numerum *caret H* 284 Addidisse *Coussemaker, Hughes*, Addisse *A, Seay* 284 alias *coni. Hughes*, aliis *A, Seay* 285 illos *A, Hughes*, illas *Seay*

cupis, lege Boetium in primo suæ *Musicæ* libro, ibique reperies non id modo
 quod quæris, sed ipsorum quoque nomina phylosophorum. Sensati nanque
 290 viri, quod omnis vox aut continua sit aut intervallis suspensa non ignorabant,
 et idcirco se posse plures adhuc tantillo numero superaddere cordas non
 dubitarunt, attamen quindennum numerum transcendere nunquam voluerunt.
 [1a] Est etenim vox illa continua qua prosas legere solemus et hystorias aut
 verba loquendo verbis subiungere; quæ nimirum a sola natura moderari
 295 potest ne sit infinita, dum loqui tantum valeat homo seu legere quantum
 hanelitus eius duret aut queat respirare. [1b] Quæ vero dicitur intervallis
 suspensa vox est qua musicos elevare solent homines aut deprimere sonos.
 Quæ quidem et ipsa modum non habet, si non refrenetur a natura: nam ultra
 non gravat homo vocem quam valeat sonos alacriter exprimere, nec adeo, si
 300 sit prudens, scandit in altum ut dubitet deficere. Quisnam, oro, mortalium
 si vocem elevet ultra quintandecimam, fere non deficiat, aut si tantum illam
 relaxet, confusus non erubescat? Quod si quis se vidisse voces humanas obie-
 cerit ad præfatum numerum superandum aptissimas, respondemus quod
 pauca sunt ad totius humani generis comparisonem, et de his quæ raro
 305 accidunt, non datur regula generalis. [1c] Egit in hoc ergo per omnia pru-
 denter phylosophorum auctoritas, quæ nobis ad cantandum, docendum ac
 discendum, et omne quod canitur, si velimus, describendum optime providit,
 nihilque superfluum aut inepte per incuriam ordinatum reliquit.

6 Harum quindecim vocabula cordarum ac interpretationes earum.

Corda prima.

[1] Collectis itaque prout tradit Boetius quindecim tantummodo cordis, primam et omnium gravissimam vocavere phylosophi Græce *proslambanome-*

293 Quid sit vox continua et quid ut per intervallis suspensa, videas guidonem c. i. suę musicę *adnot. in marg. sinistro B* 293 aut *om. Hughes* 295 valeat] valet *A* 296 hanelitus] anhelitus *Seay, Hughes* 296 vero *om. A* 299 valeat] valet *a.c. A1* 299 exprimere] deprimere *A* 300 oro *add. in marg. sinistro H1* 300 oro fere *del. H1 post* mortalium 304 comparisonem] comperationem *A* 309 ut *add. A post* cordarum

293–300 Est etenim ~ respirare: cfr. BOETH. *mus.* I, XII–XIII (ed. Friedlein, pp. 199–200)

288–289 lege ~ phylosophorum: sottintendendo evidentemente il passo boeziano di *mus.* I, XX: «Quintam vero chordam post Coroebus Atysis filius adiunxit, qui fuit Lydorum rex. Hyagnis vero Phryx sextum his apposuit nervum. Sed septimus nervus a Terpandro Lesbio adiunctus est secundum septem scilicet planetarum similitudinem. [...] His octavam Samius Lycaon adiunxit [...]. Prophrastus autem Periotes ad graviolem partem unam addidit chordam, ut faceret totum enneachordum. [...] Histiaeus vero Colophonius decimam in graviolem partem coaptavit chordam, Timotheus vero Milesius undecimam». 296 hanelitus: la forma *hanelitus*, per *anhelitus*, è attestata nel latino medievale e deve essere conservata, cfr. *MLW* 1, 651. 311–314 Collectis ~ prælata: questo come i seguenti paragrafi che illustrano le corde del sistema notazionale greco attingono a due luoghi della *Musica* boeziana (I, XX e IV, III), senza tuttavia dipenderne strettamente.

nos, hoc est ‘additam’ vel ‘appositam’ seu ‘acquisitam’, eo quod, quanquam ultima fuerit inventa, cæteris tamen sit necessario prælata.

Secunda corda.

[2] *Ypateypaton* idem est quod ‘gravissima gravissimarum’. Quod quippe vocabulum antequam esset *proslambanomenos* iure sibi competebat, cum tunc esset prima; nunc vero tenet illud adhuc, quamvis illa tono sit altior et secunda.

Corda tertia.

[3] *Parypateypaton* ‘iuxta gravissimam’ interpretatur ‘gravissimarum’; quæ, cum ab illa solo minori semitonio remota sit, suum optime gerit nomen ac vocabulum.

Corda quarta.

325 [4] *Lycanosypaton* ‘index’ appellatur non ab re ‘gravissimarum’: nam cum antiquitus esset in loco tercio distans a secunda corda tono, mox indici monocordum occurrebat tangenti digito.

Corda quinta.

330 [5] *Ypatemeson* ‘gravissima’ recte vocitatur ‘mediarum’: distans enim a præcedenti vicina tono; sicuti voces finit gravissimas, ita quidem inchoare probatur et medias.

Corda sexta.

335 [6] *Parypatemeson* interpretatur ‘iuxta gravissimam mediarum’: nam ab illa solo scitur distare minori semitonio; quod est initium tetracordi mediarum et origo.

Corda septima.

[7] *Lycanosmeson* Latine sonat ‘index mediarum’; quæ, tono distans a sua præcedenti socia, nomen alterius *lycanos* a loci similitudine sortitur ac vocabulum.

318 nunc] nec A

325–327 nam ~ digito: secondo il dettato di BOETH. *mus.* I, XX: «Lichanos tertia idcirco, quoniam *lichanos* digitus dicitur quem nos ‘indicem’ vocamus. Graecus a lingendo lichanon appellat. Et quoniam in canendo ad eam chordam, quae erat tertia ab hypate, index digitus, qui est lichanos, inveniebatur, idcirco ipsa quoque lichanos appellata est». Ma la diteggiatura ha senso soltanto se si concepisce il tetracordo in senso discendente, con l’indice sul secondo tasto o corda.

Corda octava.

[8] *Mese*, quæ dicitur ‘media’, iure duplici tale nomen habere debet: a subdita nanque sibi vicina tono se tantum elevans, primum finit dyapason a principali *proslambanomenos* vocula, rursunque, sedens in loco medio, mater est omnium sequentium vocularum ac domina.

Corda nona.

[9] *Paramese* ‘iuxta mese’ non immerito dicitur: nam si sit ab illa plus minusve tono remota, nusquam de septem dyapason speciebus apparet una.

Corda decima.

350 [10] *Trytedyzeumenon* optime quidem interpretatur ‘tercia disiunctarum’: est etenim a *mese* locum habens tertium, quanquam ad *paramese* minus reddat semitonium.

Corda undecima.

355 [11] *Paranetedyzeumenon* ‘iuxta nete disiunctarum’ versa de Græco significat in Latinum, eo quod *tryten* uno tono superans, ad *neten* quoque tonando semel ascendat.

Corda duodecima.

[12] *Netedyzeumenon* a Græco verbo *neate* iuxta Boetium ‘inferior’ appellatur ‘disiunctarum’: tono nanque praescriptam *paranete* cordam superans, novissimam omnium disiunctarum vocem emmittit atque iuniorem.

Corda terciadecima.

[13] *Tryteyperboleon* iure ‘tercia’ nominatur ‘superiorum’ aut ‘excellen-
tium’: altius nanque solo minori semitono quam *nete* vicina sua prodiens, etsi certe graviorem, tertium nihilominus a superiori *nete* locum occupat.

341 Mese] Messe A 341 quæ om. A 343 rursunque] -que add. s.l. H1, rursus A 344 sequentium] -tium add. s.l. H1 344 vocularum p.c. H1 347 minusve p.c. H1 347 de septem p.c. H1 347 -ebus apparet una p.c. H1 348 decima] Xa H 354 semel del. H1 post quoque 356 duodecima] XIIa H 357 græco verbo] verbo greco A 358 paranete] parmene A 359 vocem] vocum A 360 terciadecima] XIIIa H 361 aut] autem A

357–358 a Græco ~ inferior: cfr. BOETH. *mus.* I, XX (ed. Friedlein, p. 206, rr. 25-27)

346–347 nam si ~ una: l'autore si riferisce alla specie di *dyapason* compresa tra la corda della *hypate hypaton* e quella della *paramese*, caratterizzata dalla *constitutio* S-T-T-S-T-T.

Corda quartadecima.

365 [14] *Paranetyperboleon* ‘iuxta nete’ dicitur ‘superiorum’, eadem ratione
qua *paranetyzeumenon*, scilicet pro eo quod ad illam per tonum pergat
similiter.

Corda quintadecima.

370 [15] *Neteyperboleon* ‘inferior superiorum’ interpretata probatur, eodem
argumento quo *netedyzeumenon*, videlicet ultima nanque superiorum est
sicut illa disiunctarum, soloque tono vicinam sibi subditam superat.

7 Has quindecim cordas hic more Græco per solum genus dyatonicum divisas.

375 [1] His igitur expeditis ac quindecim illis phthongorum, vocum sive
sonorum vocabulis satis ad propositum interpretatis, scire non erit absonum
Græcis antiquitus valde curiosis unam harum quindecim vocum nequaquam
suffecisse distinctionem, imo tribus illas permutando tonos ac semitonia
distinxere modis, primam utpote modulandi formam ‘genus dyatonicum’,
380 secunda autem ‘enarmonicum’, tertiam vero ‘cromaticum’ appellantes. [1a]
Veruntamen de solo dyatonico, quod primum est, verum ac perfectum, tractare
dispono, quanquam de cæteris etiam duobus in totum silere nolim captato
tempore siquidem et loco congruo. [1b] Mater enim Ecclesia de tribus his
generibus solum dyatonicum, ad omne quod canere velis aptissimum, elegit
aliis reprobatis duobus, Deum utique laudare volens ad libitum idque totum
385 quod curiosum est magisve difficile quam consonum a se reiiciens.

[1c] Has igitur Græci quindecim cordas in quatuor primo divisere tetracordis,
primum appellantes tetracordum *ypaton*, idest ‘gravissimarum’,
secundum autem tetracordum *meson*, hoc est ‘mediarum’, tertium tetracordum
dyezeumenon, idest ‘disiunctarum’, quartum vero tetracordum *yperbo-*
390 *leon*, quod sonat ‘superiorum’. [1d] Contemplantes nanque phylosophi solis
tribus dyatessaron differentiis inesse totam omnis armoniæ virtutem (quicquid
enim ultra sit replicatur et unum est), omnem istiusmodi per illam
divisere vocum ordinem duo simul tetracorda connectentes, quibus tres
exprimi probantur illius varietates. Nil aliud enim est hic tetracordum, quam

366 pergat] pergit A, Hughes 369–370 inferior ~ netedyzeumenon add. in ima pagina
A1 372 hic add. s.l. H1 372 divisas del. H1 post Græco, divisas A 374 his] hec A
375 vocabulis] vocalibus A 376 nequaquam] nequamquam A 382 tempore siquidem]
siquidem tempore A 382 Mater Ecclesia solo dyatonico utitur reprobatis duorum aliis
adnot. in marg. sinistro B 385 reiiciens p.c. H1 386 Greci cordas xv in quatuor Tetracordis
divisere, scilicet *υπατων, και μεσον, διηξευμενον, και υπερβολεον* adnot. in marg. sinistro B
387 tetracordum add. in marg. sinistro H1 388 est add. s.l. B 389 vero] autem A 392
omnem om. A 394 hic add. s.l. H1

391–392 quicquid ~ est: un principio orientativo che il Gallico potrebbe desumere dai
trattati *Enchirides* (cfr. Mus. ENCH. VIII, ed. Schmid pp. 13-20).

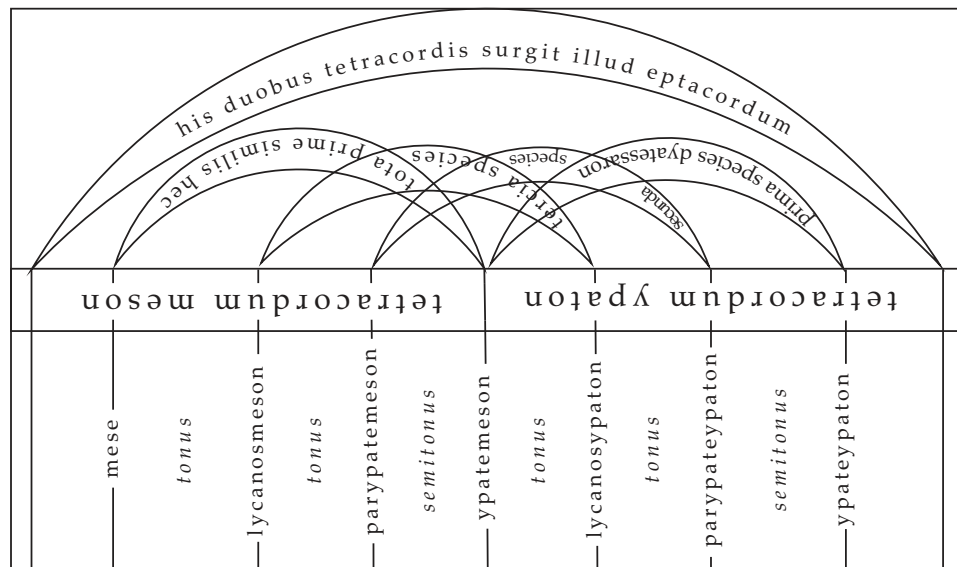


Figura 2.56: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 6r. Il rovesciamento delle didascalie interne riflette la condizione dell'originale. Si ipotizza che tale orientamento indichi la direzione di lettura dello schema, da destra a sinistra.

395 perfecta consonantia dyatessaron. [1e] Est autem eius prima species ab *ypateypaton* in *ypatesmeson* secundum Græcos, quæ currit per minus semitonium et tonum et tonum, et hoc, ut dixi, per solum genus dyatonicum. Secunda vero pergit a *parypateypaton* ad *parypatemeson*, per tonum et tonum ac minus semitonium. A *lycanos* autem *ypaton* in *lycanosmeson* tertia, currens utique
 400 per tonum ac minus semitonium atque tonum. [1f] Cernis ergo quod sumant hic a semitono minori tetracorda semper exordium, quodque primum sit ab *ypateypaton* in *ypatesmeson*, cui connectitur, ut patet in hac figura [fig. 2.56], statim et secundum.

[didascalìa fig. 2.56]

Omne quidem tetracordum
 405 est sola dyatessaron,
 sed si duo coniunxeris,
 mox tres diversas efficis;
 quarta nanque replicatur,
 ut hic recte comprobatur,
 410 nec illud quod est simile
 diversum esse dicitur

401 quodque] quod A 401 primum] prima A 402 ypateypaton] ypaypaton A 402
 ypatesmeson] patemeson A 406 si add. s.l. A1 406 coniunxeris] connexeris a.c. H1
 410-411 nec ~ dicitur p.c. A1 411 esse om. A 412 simillima] simillia A

8 Alia duo tetracorda primis duobus simillima cur sint ab illis per unum tonum disiuncta.

[1] Hic natura rerum satis exercuit solertiam phylosophorum: aut certe
415 coacti sunt in duas partes tonum secare, vel humanas aures trium discordia
tonorum sibi succedentium vehementer offendere. In illo enim quem supra
depiximus eptacordo dyapason haberi non potest, eo quod ibi sint septem
tantummodo cordæ sive voces, ipsa vero consonantiarum consonantia minus
quam octo cordas habere non debet. [1a] Græci nanque *proslambanomenos*
420 nunquam in divisione vocum annumeraverunt, quoniam divisio iam longo
tempore cordis ab *ypateypaton*, quæ tunc erat prima sicut hic ponitur, ad
complendum bisdyapason et illa, prout in eius interpretatione tactum est,
illi superadditur.

[1b] Cum ergo *proslambanomenos*, que prima nunc est omnium, ad eam
425 quæ prima prius erat tonum semper habeat, et ad eam cordam quæ 'media'
dicitur optimum dyapason efficiat, quod et illa corda quæ *mese* sequitur ab
ipsa tono distet integro necesse est. Alioquin una de septem dyapason spe-
ciebus tota perit, et si servaveris eam, trium tonorum, ut dixi, discordiam
pessimam incurris, cum tribus nanque tonis contiguis humanæ naturæ con-
430 cordia non est. Qua de causa phylosophi totis diebus altercari maluere cum
tritonum, quam unam de septem dyapason auferre de numero. [1c] Hinc est
quod sequentem *paramese* cordam ab ipsa *mese* per tonum integrum elon-
garunt, terciunque tetracordum a primis duobus seiunctum et cum quarto
sequenti ligatum *diezeumenon*, hoc est 'disiunctum', nominant; sicque durum
435 a *parypatemeson* in *paramese* vilipendentes tritonum, optimam ab *ypateypaton*
in eandem *paramese* dyapason conservant. [1d] Tonus ergo solvit hic tercium
tetracordum a corda *mese* tritonum generando (quod ligare poterat cum cæ-
teris minus semitonium dulcisonam dyapason enervando), pergens videlicet

414 Hic] Haec *Cousse-maker, Seay* 414 Adverte *adnot. in marg. dextero A2* 415 tonum]
totum *a.c. A1* 417 depiximus] diximus *A* 418 consonantiarum consonantia diapason
adnot. in marg. dextero A2 418 consonantiarum consonantia] octava *adnot. s.l. B* 422
tactum] tractum *Cousse-maker, Seay* 423 superadditur] superradditur *a.c. A1* 424 que
sic H, quae *Cousse-maker, Seay, Hughes* 427 tono] -no *add. s.l. H1* 429 Nota dignum
adnot. in marg. dextero B 431 quam *A, p.c. H1* 433 terciunque] tertium nanque *A* 434
diezeumenon sic H 434 est *add. s.l. A1* 435 *parypatemeson*] *patipatemeson A* 436
paramese] *parmese HA* 436 solvit] solvit *Cousse-maker, Seay, Hughes* 438 enervando]
enervando *A*

422-423 illa ~ illi: *illa* è la *proslambanomenos*, aggiunta a *illi*, la *hypate hypaton*. 422 prout
~ est: secondo *Hughes eius* va riferito a Boezio e ad uno specifico passaggio della *Musica* (I,
XX, ed. Friedlein, p. 211, rr. 25-27): «Et ipsa quidem, id est *proslambanomenos*, a *mese* octava
est, resonans cum ea diapason symphoniam». È evidente invece che «eius interpretatione» è
la traduzione e spiegazione del significato di *proslambanomenos* data dallo stesso Gallico in I,
I, VI 2. 424-429 Cum ergo ~ incurris: tra *mese* e *paramese* («illa corda quæ *mese* sequitur») c'è una distanza di tono come tra *proslambanomenos* e *hypate hypaton*, necessaria conseguenza
del riproporsi identico della sequenza di toni e semitoni all'interno della stessa *constitutio* a
distanza di ottava; ciò però determina la formazione di una serie di tre toni interi tra *parhypate*
meson e *paramese*.

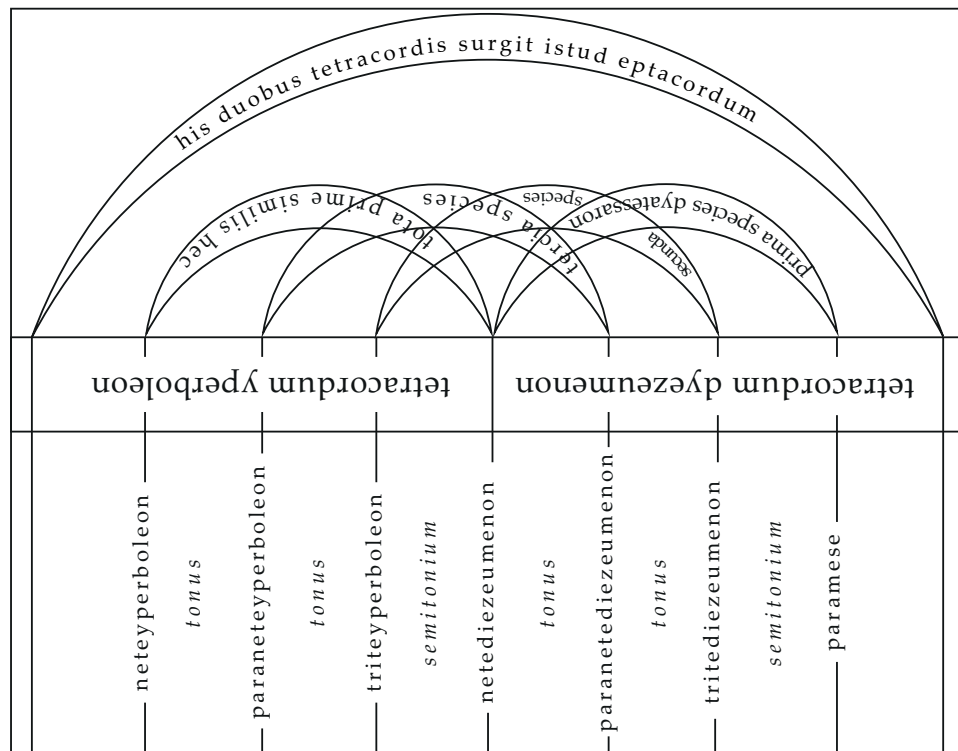


Figura 2.57: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 7v

440 a *paramese* versus *netedyeuemenon*, ut alia tetracorda, per semitonium minus, tonum et tonum. In qua *nete* corda siquidem et quartum tetracordum huic tercio connectitur, non aliter quam et illa duo prima simul in *ypatemeson* connexa sunt, tenditque similiter ad *neteyperboleon* cordam ultimam per minus hemitonium, tonum ac tonum. [1e] Nullanque prorsus inter hæc quatuor tetracorda video distantiam, cum et ista duo tres dyatessaron demonstrent
445 species sicut et illa, nisi quod ibi tantummodo graves, hic autem acutæ, voces resonent; quod totum esse verum hic depicta probabit figura [fig. 2.57].

[fig. 2.57]

Hæc duo ligata simul
sunt ceteris simillima,
nisi quod voces acutas
450 occupant et illa graves;
in quo quidem ostenditur
quod quicquid voces resonent
totum quippe dirigitur

triplici dyatessaron.

9 Cur quintum sit inventum tetracordum et cum corda mese ligatum.

[1] Nunc autem ad id quod de tribus tonis contiguis supra motum est convertere stilum nos oportet. Circa quod primo quærendum est, ad quid phylosophi Græci quintum illis quatuor addere voluerunt tetracordum et cum satis allegata *mese* corda totaliter connectere, cum præsertim illa quatuor
460 sufficient ad canendum tetracorda sic ut vides in optimo genere dyatonico distincta tanque decenter per dyapason ac dyapason simul adunata.

[1a] Videtur præterea superfluum ac inane totum istud tetracordum, quoniam, etsi nomina mutata sint cordarum, est tonus identidem et tonus inter *tritè*, *paranete netèque synemenon*, sicut inter *tritè*, *paranete* ac *netedyzeu-*
465 *menon* erat. Sed si rem diligenter consideremus, non parvam inter has cordas differentiam esse videmus. [1b] Providi nanque phylosophi, trium illorum tonorum discordia quæ cadit a *parypatemeson* in *paramesen* concitati, rursus et aliam inter *mesen* et *paramesen* constituere cordam, *trytesynemenon*, hoc est ‘terciam coniunctarum’, illam eadem causa qua et *tryteyperboleon* vocitantes.
470 [1c] Quæ proculdubio tonum ab ipsa *mese* in *paramesen* secat et dividit sed non æqualiter, dum ad *mesèn* minus reddit semitonium et ad *parypatemeson* per consequens non iam tres tonos successivos, imo veram diatessaron generat; a *paramese* vero distat *apothome*, quod est maius semitonium, idque totum non cernitur solum oculo, sed et manu de facili tangitur in monocordo.

[1d] Quotiens ergo necesse est hoc uti quinto tetracordo relictis tetracordi *dyezeumenon* cordis, totiens naturalem deserere *paramesen* et hanc arte factam *trytesynemenon* recipere nos oportet, tuncque tonum inter ipsam et *paranete-*
475 *sinemenon*, quæ prius *trytedyezeumenon* erat, proferre rursusque tonum ab ipsa *paranetesynemenon* ad *netesynemenon* quæ corda, *paranetedyezeumenon*
480 fuerat, ut ad tempus tetracordo disiunctarum seposito, quod naturale totum est atque facillimum, quintum istud difficile recipiatur, quod currat etiam

439 paramese] parmese A 440 huic *add. s.l. H1* 441 in *om. A* 443 hemitonium] shemitonium A 443 est *del. A1 post* prorsus 444 video *om. A* 446 probabit] apparebit A 447–454 Hæc ~ dyatessaron: *adnot. H2* 451 ostenditur] ostenduntur A 452 quod *om. A* 452 resonant] resonat A 455 sit inventum] inventum sit A 455 mese *p.c. H1* 458 quatuor *om. A* 464 trité *sic H, A* 464 paranete] parnete A 464 trité *sic H, A* 464 paranete] parnete A 464 ac *om. A* 467 paramesen] parmesen A 468 paramesen] parmesem A 470 paramesen] parmesem A 472 imo] rmo A 472 diatessaron *sic H* 473 paramese] parmese A 474 facili] fa[...]la A 476 naturalem *add. in marg. dextero H1* 476 paramesen] parmesem A 477–479 recipere ~ paranetesynemenon *add. in ima pagina A1* 477–478 paranetesinemenon *sic. H, A* 479 ad netesynemenon *om. A* 479 cordam H, A, corda *Cousse-maker, Seay, Hughes*

443 hemitonium: esatto sinonimo, nel vocabolario del Gallico, di semitono.

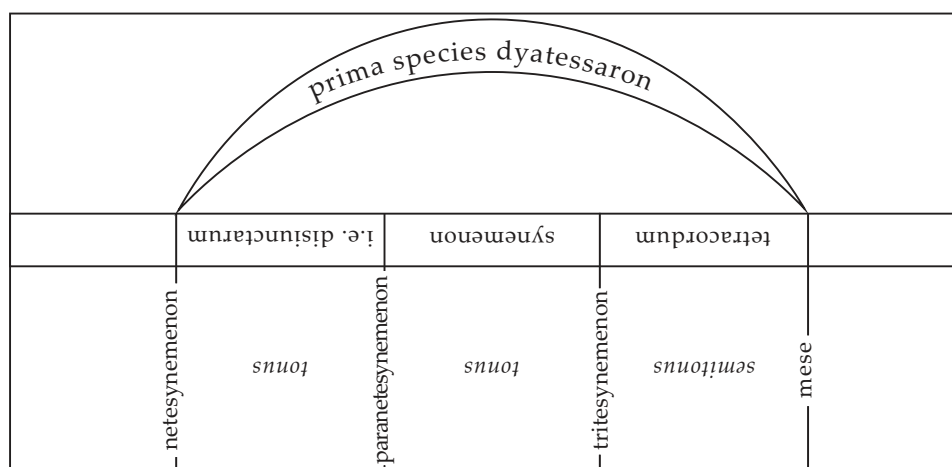


Figura 2.58: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 8v. Nota: l'iscrizione della banda centrale recita «tetracordum synemenon id est disiunctarum», ma è evidentemente un errore, poiché questo tetracordo è detto 'delle congiunte' (*coniunctarum*). Le didascalie sono state vergate dalla mano di H2.

per minus semitonium ac tonum et tonum. [1e] Difficile dico quidem et non naturale, quoniam, ut vides, arte quadam hic tonus, quod pauci capiunt, dividitur, minorique semitonio cum corda *mese* ligato maius, quod et apothome,
 485 cum sequenti disiunctarum minori semitonio iungitur sicque tonus ex maiori minorique conficitur. [1d] Hanc itaque Græci maluere cum pessimo tritono iugem habere colluctationem, quam unam, ut dixi, non posse describere dyapason speciem, nec ab eis ob aliud tetracordum istud *synemenon* est cum
 490 corda *mese* copulatum, nisi quo tanta trium tonorum duricia mutaretur in dyatessaron perfectam.

[1e] Quid amplius? Tolle si potes tritonum, et nil valet istud tetracordum. Quo viso melius est ipsum ab aliis naturalibus atque semper necessariis tetracordis, ut hic [fig. 2.58], depingendo seiungere, quam ab eo quod per se clarum est intricare.

[didascalia fig. 2.58]
 495 Istud quintum tetracordum
 totum erit superfluum,
 si non discors ac nimius
 nobis occurrat tritonus,

quem delet dyatessaron.

10 Ad sonitum malleorum Tubalchayn Iubal concepisse totam in numeris musicam consistere.

[1] Quoniam de diviso tono mentionem fecimus ac de monocordo, putavi non esse vanum parumper ad Iubal redire, quoque ritu subiectam invenit esse numeris musicam breviter aperire. Quatenus in hoc saltem me vidisse
505 Boetii *Musicam* evidenter appareat ac eius *Arythmeticam* non nescisse, et priusquam dispersa superius illa quinque simul aggregentur tetracorda, viso quod nil a me loquar aut novi quippiam de proprio cerebro cudam, lector lectioni fidem adhibeat, et si forsan dubitaverit, ad fontem relicto rivo properet.

510 [1a] Iubal igitur ille dum iam multis diebus, uti credendum est, a natura cantasset aliosque suos coevos ad idipsum provocasset, non ei suffecit sonos auditu tantum discernere, quinpotius coepit paulisper in dies meditando causas inquirere. [1b] Qui cum apud se talia crebro cogitaret ac omnino cur sic soni permixti consonent aut dissonent investigare vellet, audit una
515 dierum super incude fratris sui Tubalchayn, qui faber erat, resonare tonum, dyatessaron, dyapente simulque dyapason, et ait: «Mutate, queſo, malleos ac

483 quod pauci capiunt *add. in marg. dextero H1* 484 et *om. A* 485–486 sicque ~ conficitur *om. Hughes* 487 continua *adnot. A2 super iugem* 491 potes] potesses *A* 493 depingendo] de pingendo *A* 496 totum] tonum *A* 500 tubalchayn] tibalcain *A* 503 invenit *p.c. H1* 505 evidenter *add. in marg. H1* 505 arhythmicam] aritmeticam *a.c. B* 506 tetracorda *del. H1 post quinque* 507 quoque *add. A* 508 forsan *add. in marg. sinistro H1* 510 De Jubal *adnot. in marg. dextero B* 511 suos coevos] coevos suos *A* 511 suffecit] sufficit *A* 512 auditu tantum] tantum auditu *A* 512 coepit] cepit *A* 514 audit] aut *A*, audivit *p.c. B* 515 qui faber *p.c. H1* 516 simulque] simul cum *A*

516–518 cfr. IOH. AEGID. *ars*. I (ed. Robert-Tissot, p. 36)

482–486 Difficile ~ conficitur: innaturale sarebbe la formazione del tono che separa la *trite synemmenon* (che dista dalla *mese* un semitono minore) dalla *trite diezeugmenon* (la prossima delle 'disgiunte', distante un semitono minore dalla *paramese*, a sua volta un semitono maggiore dalla *trite synemmenon*), perché l'ordine dei semitoni (maggiore-minore) è quello inverso alla norma armonica predicata dal Gallico (minore-maggiore). 484 quod et apothome: pur non potendo escludere la corruzione di *est* in *et* nel solo testimone *H*, pare più probabile l'ellissi di un *verbum dicendi* (*dicitur*, ad esempio) e l'impiego di *et* come sinonimo di *etiam*; pertanto non si è intervenuti. 504 Quatenus: per introdurre una proposizione finale, sostitutivo di *ut* già in Tertulliano, poi in Ambrogio e in Agostino: *LG*, p. 656 (§358.b). 508 lectioni fidem adhibeat: espressione correttamente riferita da Hughes a BOETH. *mus.* I, XIX (ed. Friedlein, p. 205, rr. 19-22: «Interea praesenti disputationi sub mediocri intelligentia credulitatis adhibenda est; tunc vero firma omnis fides sumenda est, cum propria unum quodque demonstratione claruerit») e a I, XXXIII (pp. 222, r. 28 - p. 223, r. 4: «Omnia tamen quae dehinc diligentiam expedienda sunt, summam nunc ac breviter adtemptamus, ut interim in superficie quadam haec animum lectoris assuefaciant, qui ad interiorem scientiam posteriore tractatione descendet»). 508–509 ad fontem ~ properet: il Gallico invita il lettore che non dia credito alla versione biblica di Iubal a rivolgersi al racconto boeziano che ha per protagonista Pitagora (*mus.* I, X-XI). Su quest'ultima il Gallico modella la vicenda di Iubal.

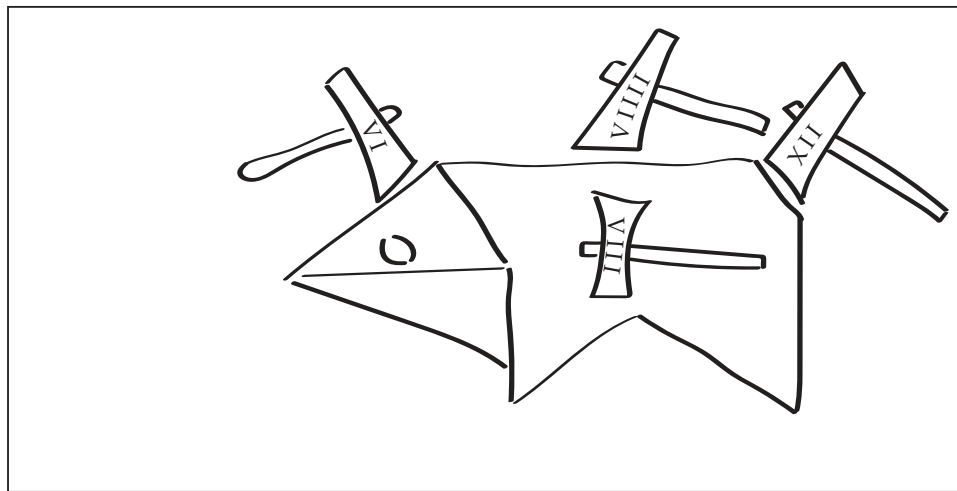


Figura 2.59: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 9r

iterum percutite; non enim parvum aut in vestris brachiis aut in ipsis malleis
latere sentio naturę secretum». Dubitavit siquidem vir sensus habens ob lon-
gam ætatem exercitatos, ne causa tantę novitatis quam aure captabat inesset
ferientium viribus; sed nec sic aliud ibi concipiens quam quod ante sense-
rat, malleos concitus ponderavit. [1c] Quo facto singula singulis comparans
520 pondera malleis, quosdam ab invicem duplo distare deprehendit numero,
quosdam autem epitrito sive sexquitercio, quosdam necnon sexquialtero,
sed et quosdam simul sexquioctavam reddere vidit proportionem.

[1d] Exempli gratia. Si quis libras duodecim ad novem comparet, mox
525 proportionem sexquiterciam habet, sed si novem ad octo sexquioctavam,
et si rursus duodecim ad octo sexquialteram; quod si duodecim iterum
ad sex consideret, invenit duplam. Hęc autem subiecta demonstrat figura
[fig. 2.59] quę solus musicus capere solet: nam qui se musicum reputat
530 ignorans arithmetica haud secus quam si se rethorem prædicet nesciens
grammaticam.

[didascalia fig. 2.59]

Tradunt Gręci Pythagoram
hanc invenisse fabricam,
sed magis puto consonum
535 opinari dictum Iubal
suum fratrem Tubalchayn
frequentasse fabricantem,
qui ferro pater extitit

ac ære malleantium.

11 Quibus proportionibus numerorum Iubal adaptari voluit consonantias vocum atque sonorum.

[1] At Iubal his cognitis non nesciens voces acutas e pluribus ac velocioribus quam graves fieri motibus omnemque pluralitatem ad paucitatem non aliter haberi quam si numerus comparetur ad numerum, in epitrito numero
545 iudicat esse dyatessaron consonantiam, eo quod illam inter duos eiusdem numeri malleos aure concepisset, motusque suos se sic invicem habere non ambigit tam graves quam acutos. [1a] Certus quoque per arithmetica[m] ex epitrito numero et sexquioctavo gigni sexquialterum, in illo tonum et in hoc
550 dyapente constituit, iuxta quod in malleis talium proportionum resonare præsenserat. Et quidem bene. Scimus enim ex dyatessaron et tono dyapente fieri et ex sexquitercia cum sexquioctava sexquialteram generari, propter quod necesse est ut tonus sexquioctavam et dyapente sexquialteram occupet. [1b] Porro duplam inveniens proportionem ubi dulcis dyapason resonabat in malleis, totam in duplo numero naturam eius esse censuit, cum praesertim
555 dyapente cum dyatessaron aut econverso componere dyapason aspiceret, quemadmodum epitritus numerus et sexquialter duplum generat; quod totum sequens figura monstrabit [fig. 2.60].

[1c] Hic est tonus, hæc dyatessaron, hæc dyapente et hæc dyapason; quæ profecto veris suis partibus æquis ac integris totam monocordi metiuntur
560 cordam, neque sunt aliæ phthongorum, vocum aut sonorum aggregationes quæ tantam arrogare sibi præsument omnino gloriam. [1d] De quo quippe monocordo post hæc disputare cogito, monstrare volens oculo tonum ac dyatessaron cum reliquis perfectis consonantiis non nisi per praefatas proportionem in corda posse creari vel resonare, videlicet per duplam, per
565 sexquialteram, per sexquiterciam ac per sexquioctavam proportionem, par-

522 deprehendit *add. in marg. sinistro H1* 525 Nota proportionem *adnot. in marg. sinistro B* 528 ,] et A 528 demonstrat] -t *add. s.l. H1* 529 solus musicus] solis musicis A 532 Pythagoram] Pitagorum A 533 fabricam] figuram A 540 adaptari voluit] voluit adaptari A 546 habere] haberi *a.c. H1* 549 proportionum] proportionem A 549 praesenserat *del. H1 post resonare* 556 epitritus numerus sexquialter duplum generat *adnot. in marg. sinistro A2* 559 æquis] equis A 560 phthongorum] -h- *add. H1 post p-* 562 hæc *om. A* 564 in corda *add. in marg. sinistro H1*

520 ferientium viribus: BOETH. *mus.* I, X (ed. Friedlein, p. 197, r. 8) 542-544 non nesciens ~ numerum: cfr. BOETH. *mus.* I, III (ed. Friedlein, p. 190, rr. 25-30)

529-531 se musicum reputat ~ se rethorem prædicet: si riconosce, ma non si corregge, la costruzione impropria dei predicati estimativi *se reputat* e *se prædicet* con il complemento oggetto in accusativo e non il regolare predicativo del soggetto in nominativo. 545-546 eiusdem numeri: ovvero della proporzione epitrita. 548-549 in illo ~ in hoc: rispettivamente nella proporzione sesquioctava e in quella sesquialtera. 556 generat: il numero del predicato non si accorda con il soggetto plurale; non si interviene, nell'eventualità che «et sexquialter» fosse inteso dal Gallico come complemento di unione.

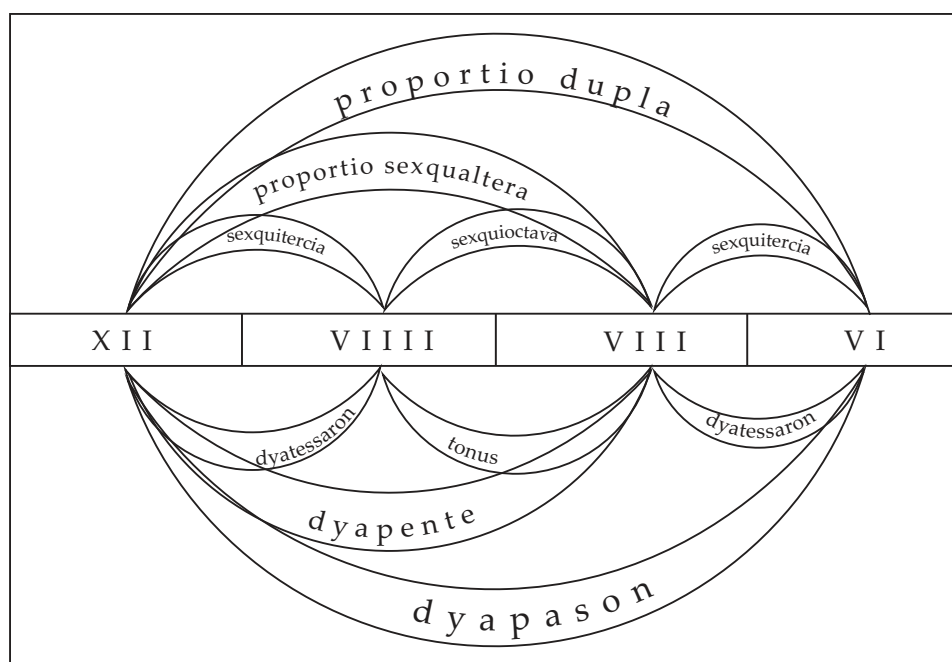


Figura 2.60: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 10r

tes quoque toni principales esse maius atque minus semitonium palpare
 velle disponens nec ullatenus in æqua tonum ipsum dividi. Nullum enim
 est aliud penes musicos ita verum approbans instrumentum, et hoc propter
 continuum ibi varie per praescriptas proportiones ac iustissime compartitum.
 570 «Omnia» siquidem, ut ait Sapiens «in mensura, numero et pondere
 consistunt».

[didascalia fig. 2.60]

Hic Iubal prior cecinit
 ac primus artem repperit
 omne sumens iudicium
 575 ut hic patet in numeris.
 Quam demum in marmoribus
 sculpsit ac in lateribus,
 ne pereat diluvio
 vel solvatur incendio.

12 Numeros eiusdem esse naturæ voces et sonos.

569 pa *del. H1 post iustissime* 573 repperit] reperit A 575 patet *om. A* 577 ac] hac
 A

570–571 *Sap 11, 21*

[1] Nemini quidem grave videri debet, si numeros eiusdem esse naturæ dicam et sonos, cum, etsi lingua sileat aut scribere cesset calamus, non aliud ipsa natura clamet. Nam oro, quid est numerare, nisi de decem unitatibus crescendo quasdam summas varias aut decrescendo congregare totunque, si sit opus, in primam unitatem et omnium matrem resolvere? Decem etenim
 585 varii tantummodo numeri sunt, et quicquid ultra numeretur non est novum, sed unum et iddem, totiens quotiens volueris replicatum. [1a] Quidve, queso, canere, nisi de solis sex sonis tam varias quas supra vidisti vocum resonantias concreare, seu iddem resumendo semper nunc voces intendere, nunc versus
 590 suam originem reflectere? Sex nanque duntaxat varii soni tres dyatessaron species exprimunt, ut supra visum est, nihilque novuum ultra canitur sed replicatum est. Nullam ergo prorsus inter sonos ac numeros distantiam video, nisi quod vox sit continua dinumeratio, cantus autem vox cum intervallo suspensa.

[1b] Quid plura? Motus est ab unitate numerus in unitatem, et motus est a sono in sonum cantus identidem. Quemadmodum enim ab unitate movetur in aliam unitatem binarius, sic et tonus ab uno sono transit in alium, ac semitonium minus; et sicut ex tribus motibus unitatis in unitatem surgit ternarius et ex quatuor quaternarius sicque de reliquis, ita quidem ex tribus
 600 sonorum motibus constat dytonus ac semidytonus et ex quatuor oritur dyatessaron et trytonus, cæterique musici motus, iuxta suam unusquisque propriam qualitatem et quantitatem. [1c] Concrecunt numeri, conscendunt et soni; decrescunt numeri, descendunt et soni; infiniti sunt numeri, infiniti sunt et soni; prodeunt ab unitate numeri, prodeunt ab unisono soni; reducuntur ad unitatem omnes numeri, resolvuntur in unisonum omnes soni;
 605 numerat homo quantum habet ad numerandum, canit homo quantum ab ymo scandit in altum.

[1d] Ergo, cantor, non dicas “quid habent numeri cum cantibus”, quoniam adeo soni subiecti probantur esse numeris, ut nullum omnino verum de motibus musicis proferri valeat iudicium, si non fuerit per descriptas ibi
 610 proportiones tam in multiplici quam superpartulari diligenter discussum. Nam ut vides in ipsa figura quatuor motus musicos integros, simplices ac primo quatuor illis proportionibus subscriptos, ac sicut sexquitercia cum sexquioctava producit sexquialteram et ipsa sexquialtera cum sexquitercia
 615 vel econverso duplam proportionem, ita dyatessaron cum tono dyapente perfectum ac iddem dyapente cum dyatessaron aut econverso dyapason perfectam; non aliter progredi potest eosdem componendo motus usque in

583 clamet] clamat A 583 Quid sit numerare adnot. in marg. dextero A2 583 numerare,] numerare? A 589 nunc voces] voces nunc A 591 ultra add. in marg dextero H1 599 quaternarius] -u- add. H1 post quaternari- 602 a del. H1 post numeri 602 conscendunt] conscendunt A 607 Quod numeri necesarii sunt ad musicam intelligendam adnot. in marg. sinistro A2 609 soni om. A 611 in multiplici quam superpartulari] multiplici quam in superpartulari A

593-594 cantus ~ suspensa: cfr. BOETH. mus. I, XII (ed. Friedlein, p. 199, r. 4) 597 sic ~ alium: cfr. Mus. ENCH. IX (ed. Schmid, p. 21, rr. 3-4)

infinitem. [1e] Si nanque duplam cum sexquialtera componas, ut hic II : III
: VI, triplam componis, in qua dyapason-dyapente perfecta resonat, sed non
620 simplex consonantia; si vero triplam et sexquiterciam copules, non dubium
quin extremi numeri surgant in quadruplam, ut hic I : III : IIII, proportio-
nem, quæ sicuti dupla simplicem dyapason, ita compositam bisdyapason
consonantiam generat.

[1f] Quid ultra dicam? Nulla fit utique de sonis ac vocibus concordia
625 sive discordia canendo quæ non cadat etiam in his proportionibus simul
aggregatis numerando. Quod ut lector facilius capere valeat, ubicunque
tractandum est de numeris, hoc expleto primo libro secundum a quinque
generibus inæqualitatis inchoare disponimus, ubi tota natura numerorum
ac inæqualium proportionum habetur.

621 ut hic I : III : IIII *add. in marg. dextero H1, aparet del. A1 post hic* 622 quæ *om. A* 625
sive discordia] *-e add. s.l. H1 post siv-, -s- add. H1 post di-* 626 ut] *et A* 629 proportionum]
proportionem A

Liber secundus

1 Genus multiplex continere dyapason et quicquid ab illo sit compositum.

[1] Hoc expleto primo libro, volens implere promissum ac in monocordo quæ supra dicta sunt approbare, prius optimum estimo de quinque generibus
5 inæqualitatis aliqua tangere, sine quibus nemo naturam novit numerorum aut inæqualitates proportionum.

[2] Sunt nanque genera quinque totius inæqualitatis: multiplex, superparticulare, superpartiens, multiplex-superparticulare et multiplex-superpartiens. [2a] Multiplex autem ab eo quod est 'multiplicare' dicitur, eo quod
10 numeros ab unitate variis modis, tam per binarium quam per ternarium aut quaternarium sicque de reliquis, multiplicat; auget, inquam, ac deducit ad æqualitatem cum maioribus usque in infinitum. Hoc genus primum est omnium ac vetustissimum, suas adeo servans quascunque partes integras, ut nihil sibi desit unquam nihilque superabundet. [2b] Est igitur multiplex
15 quando maior numerus in se totum continet minorem bis, ter aut quater et sic de singulis, ut si binarius unitati comparetur et sit proportio dupla, si vero ternarius tripla, si quaternarius quadrupla, si quinarium quincupla sicque de cæteris, prout in hac descriptione denaria patebit, in qua quidem et sexcuplam, septuplam, octuplam, noncuplam ac decuplam habes proportionem, si tamen singulos numeros unitati primæ compares, a qua videlicet
20 genus tam nobile ducit originem et non aliud.

9 Unde dicatur multiplex *adnot. in marg. dextero B* 14 superabundet] superhabundet A
14 Quid sit multiplex *adnot. in marg. dextero B* 16 et *om. Hughes* 16 sit] sic A 17 quadrupla] quatrupla A

12-13 Hoc ~ vetustissimum: cfr. BOETH. *mus.* II, V (ed. Friedlein, p. 230, rr. 21-23) 13 suas adeo ~ integras cfr. BOETH. *mus.* I, VI (ed. Friedlein, p. 194, rr. 6-7) 14-15 Est igitur ~ quater: cfr. BOETH. *mus.* I, IV (ed. Friedlein, p. 191, rr. 11-13)

11-12 auget ~ infinitum: Hughes traduce "It multiplies and divides back to equality, using numbers greater than one, ad infinitum". Si interpreti invece "aumenta e conduce all'uguaglianza con i [numeri] maggiori all'infinito", tenendo conto del fatto che la produzione del rapporto 1/1 a partire da uno maggiore non risulta dall'applicazione di una proporzione molteplice, ma di una sub-molteplice; infatti, la proporzione molteplice, operando («deducit ad æqualitatem»), dà come risultato una progressione aritmetica crescente 1/1, 2/1, 3/1, etc., coincidente con la serie dei numeri interi naturali («ad æqualitatem cum maioribus»); la connaturalità di questa serie col genere molteplice è espressamente richiamata da Boezio in *mus.* I, VI (ed. Friedlein, p. 193, rr. 20-22): «Multiplicitas igitur, quoniam finem crescendi non habet, numeri maxime servat naturam». Rispetto alla teoria boeziana, il Gallico tace circa la riconducibilità della serie dei numeri naturali interi e del genere multiplo all'essenza della quantità discreta, in favore del concetto più inclusivo dell'integrità.

Radices ac omnium primæ multiplicium proportiones

I : II : III : IV : V : VI : VII : VIII : VIII : X

[2c] Quod si relicta prima unitate volueris hos numeros binario comparare, non discedis etiam a multiplici non numerans ternarium, quinarium, septenarium atque de medio relinquens nonarium, sed habes iterum duplam, triplam, quadruplam et ad denarium quincuplam. Rursunque si quoscunque volueris in se multiplices numeros aut in alios magnos sive parvos, nunquam hoc genus deseris integerrimum; nam si dicas ter duo triplam facis, et si bis tria duplam, et si quater quatuor quadruplam, et sic deinceps, comparatisque simul tot partibus nil interruptum, nil minus habens aut inæquale vides.

[2d] Sic sic genus istud excellentissimum, sic est, inquam, ab eo qui cuncta creavit tam pulchrè dispositum, ut ab indivisa quidem unitate totum procedat, ne unquam eius integritatem cursu naturali progrediens relinquat. Hinc est quod dyapason cum suis compositis, quæ sunt dyapason-dyapente, bisdyapason ac huiusmodi perfectissimæ consonantiæ, tam suaviter consonant, quoniam a natura huius æqualissimi multiplicis generis non recedunt. [2e] Nam sicut hi numeri tantam invicem pacem habent, ut simul comparati minor maiorem æqualiter impleat et maior in se minorem absque superfluo recipiat, ita quidem in his consonantiis et gravis cum acuto convenit et acutus cum gravi sono; quod totum evidens est manūque palpari potest in monocordo.

2 Genus superparticulare non ut est multiplex integrum ac per hoc non reddere tam suaves dyapente consonantiam et dyatesaron.

[1] Superparticulare genus ob hoc sic appellatum est, quod semper unam desuper particulam habeat. Non enim ut multiplex partes suas servare valet

22 primæ om. A 22 proportiones p.c. B 25 re del. A1 post medio 26 quadruplam]
quadruplam A 26-27 quoscunque] quoslibet A 27 unitatem quam quoslibet vo del.
H1 post quoscunque 28 nunquam] nonquam A 29 quater quatuor] ter quatuor A
32 Sic sic] Sic sit Seay, Hughes, Sic Coussemaker 32 est add. s.l. H1 36 perfectissimæ
consonantiæ] perfectissime consonantie A 39 minor om. A 39 in se add. s.l. H1 41 in
monocordo del. H1 post est 45 Quare appellatur superparticulare adnot. in marg. sinistro
A2 45 semper unam] unam semper A

33-34 ut ab ~ procedat: cfr. BOETH. *mus.* I, V (ed. Friedlein, p. 231, rr. 4-5)

22 Radices: secondo la definizione boeziana di *mus.* II, VIII (ed. Friedlein, p. 236, rr. 22-24): «Radices proportionum dicuntur in eisdem comparationibus minimæ proportiones». 26-27 Rursunque ~ parvos: *volueris* regge qui in infinito sottinteso: "se volessi invece [mettere in relazione] ciascun multiplo con sé stesso o con...". 37 æqualissimi: in senso iperbolico e non letterale, come il genere 'che più si avvicina all'uguaglianza'. 43 Genus ~ integrum: sottintendendo il verbo *esse*.

50 integras, neque velut superpartiens et alia genera multum in diversa distrahit.
 Hoc genus secundum est, sed ex primo secundoque multiplici procreatum,
 inchoans a binario, sicut ab unitate multiplex, ac deinceps gradatim a ma-
 55 ioribus minores numeros una parte sui differre cogens; et si quidem media
 parte, sexquialtera proportio dicitur a 'sexqui' quod est 'totum' et 'altera'
 sive 'media', si vero tertia parte, sexquitercia est, et si quarta, sexquiquarta,
 et si quinta, sexquiquinta, sicque de infinitis. [1a] Est ergo superparticulare
 60 eiusdem minoris seu mediam partem, ut est ternarius binario comparatus,
 aut vere terciam, ut si quatuor ad tria compares, aut quartam, si quinque
 quatuor, aut, si sex ad quinque, quintam, prout in hac descriptione patebit,
 si tamen, ordinate progrediens, maiorem quenque numerum consideres,
 qualiter se scilicet ad minorem sibi proximum habeat, nullunquē prorsus in-
 65 discussum de medio pertranseas. [1b] Ibi siquidem non solum sexquialteram
 habes aut sexquiterciam sive sexquiquartam et sexquiquintam, quas supra
 descripsi proportiones superparticulares, sed et sexquisextam, sexquisepti-
 mam, sexquioctavam et sexquinonam, omnes in denario numero radices et
 primas omnium quantumlibet magnarum superparticularium proportiones,

Radices ac omnium primæ superparticularium proportiones

II : III : IIII : V : VI : VII : VIII : IX : X

[1c] Vides hic genus istud, si bene perpendis, quanquam ab unitatis
 integritate non inchoet, a natura tamen multiplicis, quod ab illa nascitur,
 non nimis alienum. Multiplex enim, ab unitate prodiens ac naturalem nume-
 70 rorum dispositionem proseguens, nunquam ortus sui deserit integritatem;

47 distrahit] -h- add. s.l. H1, add. s.l. B in A quoque 49 a add. s.l. H1 50 coæquans del.
 H1 post numeros 50 Unde dicatur sequialtera adnot. in marg. sinistro B 50 si quidem]
 siquidem H, si quidem A, siquidem Coussemaker, Seay, Hughes 52 sexquitercia] sequitertia
 A 53 sexquiquinta] sexquinta A 53 sicque] sic A 53 infinitis] finitis A 53 Quid
 sit superparticulare adnot. in marg. sinistro B 56 compares] comparas A, comparans a.c.
 A 58 quenque] quemcumque A, Hughes, quemque Coussemaker 58 numerum add. in
 marg. dextero H1 59 de medio del. in marg. dextero H1 post prorsus 59 numer del. H1
 ante indiscussum 59-60 indiscussum p.c. H1 60 de medio add. in marg. sinistro H1
 60 pertranseas] pertransias A 61 sive sexquiquartam] sive sex- add. B (dubit.) 66 V]
 VI a.c. A 66 VI] VII a.c. A 66 VII] VIII a.c. A 66 VIII] VIII a.c. A 66 IX] X a.c. A
 69 unitate] unite A 69-70 numerorum] numerum A

53-55 Est ergo ~ partem: cfr. BOETH. *mus.* I, IV (ed. Friedlein, p. 191, rr. 17-19)

58-60 si tamen ~ pertranseas: rispettando la punteggiatura di H, che presenta un punto fermo prima di *Ibi siquidem*, si ritiene che le subordinate condizionali coordinate rette rispettivamente dai congiuntivi *consideres* e *pertranseas* si riferiscano al periodo precedente (*Est ergo superparticulare...*).

superparticulare vero, gradatim et ordinate procedens, una tantum
 particula semper integrum minuit. [1d] Servat quoque multiplex identitatem
 multiplicatis in infinitum suis partibus; servat et idipsum superparticulare,
 nec suam similiter immutat naturam. Si nanque duplam duplices, triplices,
 75 quadruplices aut quantuncunque volueris multiplices, nunquam aliud quam
 duplam habes sicque de singulis multiplicibus; et si sexqualteram per bi-
 narium aut ternarium ducas aut per quoslibet alios numeros magnos sive
 parvos, nil aliud quam sexqualteram invenis, nec aliter fieri potest de cæteris
 omnibus superparticularibus. [1e] Denique, quod maius est, ex duabus
 80 primis multiplicibus, dupla et tripla, gignitur, ut ante monstratum est, su-
 perparticulare genus; et ex duabus primis superparticularibus, sexqualtera
 et sexquitercia, proportio dupla resultat, quæ prima est de multiplicibus.

[1f] Nunc autem viso quod Deus tantam inter hæc duo genera posuit
 affinitatem quodque multiplicis æqualitas et integritas dyapason consonare
 85 cogit tam suaviter, quis dubitare debeat dyapente sexqualteram et dyates-
 saron sexquiterciam occupare proportionem? [1g] Certe quemadmodum
 ex sexqualtera proportione et sexquitercia surgere duplam ostensum est, ita
 dyapason ex dyapente constat et dyatessaron; nec est alia causa cur non ita
 dulciter hæc duæ concordent consonatiæ, nisi quod ab æqualitate dyapason
 90 tanto remotæ sunt, quanto sexqualtera et sexquitercia proportiones super-
 particulares ab integra dupla distractæ. Nam sicuti geminata sexqualtera
 transcendit duplam et duplicata sexquitercia non attingit ad illam, ita quidem
 duo dyapente simul dyapason superant et duæ dyatessaron illud æquare
 non valent.

[1d] Et hæc de duobis istis optimis inæqualitatis generibus sufficiant, in
 95 quibus solis omnes perfectæ musicales consonatiæ cadunt, ut corda proba-
 bit dimensa; nam ad alia tria quæ sequuntur procedendum est, in quibus
 econtrario cadit omnis dissonantia.

74 Singulariter notandum *adnot. in marg. sinistro A1* 75 nunquam] nonquam A 76
 et *del. H1 post habes* 80 ut] aut A 88 constat] constat A 89 concordent *del. H1 post*
 consonatiæ 89 quod *om. A* 92 transcendit] transcendit A 96 solis *om. A* 97 ad
om. A

71-74 superparticulare ~ naturam: cfr. BOETH. *mus.* I, VI (ed. Friedlein, p. 193, rr. 22-26)
 81-82 et ex ~ multiplicibus: cfr. BOETH. *mus.* II, XI (ed. Friedlein, p. 240, r. 24 - p. 241, r. 1)

71-74 superparticulare ~ naturam: come per la definizione del genere molteplice, il Gallico dà qui priorità, rispetto a quello boeziano di quantità continua, al concetto di integrità (che pure è fondamento, se considerato da opposte prospettive, della quantità continua come della discreta; per queste ultime due cfr. I, II 3, 1b-c). 74-79 Si nanque ~ superparticularibus: dipende idealmente da BOETH. *mus.* II, X, ma diverge nel contenuto: Boezio afferma che qualsiasi rapporto multiplo moltiplicato per due (2/1) rimane nel genere multiplo, mentre qualsiasi rapporto superparticolare analogamente moltiplicato cade al di fuori dal genere superparticolare; il Gallico, invece, pare sostenere che un rapporto multiplo moltiplicato per due (2/1), tre (3/1) o per un altro numero (n/1) rimanga il medesimo rapporto multiplo, ma ciò è evidentemente falso: una *tripla* moltiplicata per una *dupla* dà come risultato una *sextupla*, non una *tripla*. Si suppone che l'autore del *Ritus* intenda invece l'ovvietà che qualsiasi rapporto multiplo (ma anche superparticolare) moltiplicato per lo stesso valore al numeratore come al denominatore rimane costante.

3 Genus superpartiens nullam in sonis pro nimia partium abundantia reddere consonantiam.

[1] Genus superpartiens ab eo quod 'superpartiri' dicitur sumpsit vocabulum; nihil enim integrum nihilve servans indivisum, duas etiam, tres aut quatuor desuper habens partes, a simplicitate quonammodo recedit ac in quandam se partium pluralitatem diffundit. Hoc genus tertium est ab
105 æqualitate multiplicium ac integritate plus quam superparticulare genus remotum, ac idcirco minus ad musica modulamina coaptum; nam etsi superparticularis inæqualitas nihil servet integrum, non se tamen sicut istud in tam diversa distrahit. [1a] Est itaque genus superpartiens quando maior numerus in se totum minorem habet ac insuper aliquantas eius partes; et
110 si duas habuerit, superbipartiens est, ut quinque comparati tribus, si vero tres, supertripartiens, ut sunt septem ad quatuor, et sic de cæteris. Ritus autem procreandi, non dico tantum duas aut tres, ymo plures ac infinitas istiusmodi superpartientes inæqualitates hic est.

[1b] Primum genus, quod est multiplex, ab integra quidem unitate procedens ac in totum discretæ quantitatis naturam habens, naturalem, ut supra monstratum est, nullatenus interrumpit crescendo sui generis successione. Superparticulare vero, iam ab unitate solo gradu remotum, a binario prorsus inchoans et econtra continuæ quantitatis proprietatem retinens, naturalem etiam suæ successionis nunquam disiungit cursum. [1c] Porro
120 discreta quantitas numeri sunt qui sumunt a minimo principium, hoc est ab unitate finita, verum ad maiora tendentes in infinitum concrescunt. Continua vero quantitas est omne corpus solidum quod certam habet ac definitam omnino mensuram, ut linea pedalis aut aliud quodcunque corpus definite mensuratum, sed econverso dividi potest in infinitum.

125 [1d] Istud autem genus superpartiens, ut ad proposita revertar, iam ab

101 Quid sit genus superpartiens et unde dicatur *adnot. in marg. dextero B* 102 etiam *add. s.l. H1* 103 quonammodo] quodammodo *Hughes* 106 musica] -lia *add. s.l. A2 (dubit.)* 106 modulamina] modelamina *A* 108 in tam *om. A* 115 in totum] intonum *A* 116 interrumpit] interrupit *A* 119 Discreta quantitas *adnot. in marg. sinistro A2* 119 Nota *adnot. in marg. dextero H1* 120 sunt *p.c. H1* 120 sumunt *p.c. H1* 120 est *om. A* 121 tendentes] -tes *add. s.l. H1* 121 Quantitas continua *adnot. in marg. dextero A2*

102 nihil ~ indivisum: cfr. *BOETH. mus. I, VI* (ed. Friedlein, p. 194, rr. 12-14) 102-104 duas ~ diffundit: cfr. *BOETH. mus. I, VI* (ed. Friedlein, 194, rr. 4-6) 106 ac idcirco ~ coaptum: cfr. *BOETH. mus. I, VI* (ed. Friedlein, p. 194, rr. 14-15) 108-111 Est itaque ~ cæteris: cfr. *BOETH. mus. I, IV* (ed. Friedlein, p. 191, rr. 23-29) 114-119 Primum ~ cursum: cfr. *BOETH. mus. I, VI* (ed. Friedlein, p. 193, rr. 20-24); *II, III* (ed. Friedlein, p. 228, rr. 8-16) 119-124 Porro ~ infinitum: cfr. *BOETH. mus. I, VI* (ed. Friedlein, p. 193, rr. 9-20) 122 omne corpus solidum: cfr. *MACR. somn. 2, 2, 3* (ed. Willis, p. 100) 123 linea pedalis: cfr. *BOETH. mus. II, III* (ed. Friedlein, p. 228, r. 16)

122 omne corpus solidum: il sintagma è probabilmente mutuato da Macrobio (*somn. 2, 2, 3*: «omne solidum corpus trina dimensione distenditur»); la definizione di 'corpo solido' non può accogliere, però, la *linea pedalis*, che, stando proprio a Macrobio, è «corpus unius dimensionis». 123 linea pedalis: cfr. *ThLL* 10, 1, 961, 16.

unitatis integritate duplici gradu seiunctum, sicuti tertium est in ordine, sic a ternario capit exordium totanque naturalis ordinis numerorum dirumpit successionem. Intactum etenim quaternarium si relinquant, primam habes ilico superbipartientem proportionem, quinque tribus, ut dixi, comparatis; et si, quinarium atque senarium pro nihilo ducens, septem ad quatuor compares, primam æque supertripartientem, sicque procedendo semper ac modo tres, modo quatuor, modo plures aut pauciores numeros inter maiores ac minores simul comparandos, prout hic patebit, relinquendo.

[1e] Mirum ergo si genus istud, ita distractum et ab unitatis integro fere totum alienum, generare nihil valeat quod sit in sonis ac vocibus consonum? Pax enim ab unione nascitur, et ab integro concordia procedit.

Radices ac omnium superpartientium primæ proportionēs

III : IV : V : VI : VII : VIII : VIII : X

4 Multiplex-superparticulare musico non est necessarium.

[1] Multiplex-superparticulare, quod ad nil utile musico probatur aut necessarium, siquidem tam a multiplici quam a superparticulari non ab re traxit istud vocabulum; in eo enim, quod ad instar multiplicis minorem duplicat numerum, triplicat aut quadruplicat et cætera, videtur eiusdem primi generis imitari naturam, et quia maior desuper aliquam semper habet particulam, putatur etiam habere superparticularis proprietatem. Hoc genus quartum est, ab integro tam longe positum, ut, quanquam minus pluries ac pluries multiplicet, par maiori nunquam efficitur, si non una particula superpeditet. [1a] Est igitur multiplex-superparticulare quando maior numerus minorem in se totum continet bis, ter, quater aut quotienslibet ac insuper unam eius aliquam partem; qui si bis illum habeat et eius alteram sive mediam partem, erit duplex-sexqualter, et si bis iterum ac eius desuper terciam partem, duplex-sexquitercius, sed si ter et eius mediam ultra partem, triplex-dicetur sexqualter, et sic de reliquis.

[1b] Harum autem proportionum habendi radices hic erit modus. Sicuti superius, habere volens primam superbipartientem, unum de medio ternarii et quinarium vacare fecisti numerum ac post quaternarium duos et post

127 d *del. H1 post totanque* 131 supertripartientem] -tri- *add. s.l. H1* 137 superpartientium] superparticularium A 139 musico] -co *add. s.l. H1* 142 numerum *add. s.l. H1* 142 et *del. H1 post numerum* 147 Nota *adnot. in marg. dextero B (dubit.)* 147 Quid si multiplex superparticulare *adnot. in marg. sinistro A2* 148 minorem *add. in marg. sinistro H1* 150 sexqualter] sexqualiter A 150 bis *p.c. H1* 150 iterum *add. s.l. H1* 152 sexqualter] sexqualiter A 154 superbipartientem] -bi- *add. s.l. H1*

126–127 sic a ~ exordium: cfr. BOETH. *mus.* II, V (ed. Friedlein, p. 231, r. 6) 147–152 Est igitur ~ reliquis: cfr. BOETH. *mus.* I, IV (ed. Friedlein, p. 191, r. 29 - p. 192, r. 9)

160 quinarium tres, sicque de singulis, ita, si duplas habere vis huiuscemodi
 proportiones multiplices-superparticulares, duplos de medio maioris et mi-
 noris in prima vacare numeros necesse est, in secunda vero tres ac in tertia
 quatuor, ac deinceps, procedendo per hunc modum. [1c] Cum itaque genus
 istud a binario numero sumat exordium veluti superparticularitas a qua
 partim est denominatum, si reliqueris de medio ternarium et quaternarium,
 habes ilico primam duplicem-sexqualteram, a quinario scilicet ad binarium;
 et si quatuor, quinque, sex non numerentur, duplex- erit sexquitercia septem
 165 tribus comparatis; sin autem tria vacent (quatuor, quinque, sex), triplex-
 sexqualtera fiet a septem in duobus; et si quatuor, quinque, sex, septem et
 cum octo novem pro nihilo sint, erit triplex-sexquitercius a decem in tribus.
 Ad quem modum utique processus esse potest in infinitum, sic frequenter
 in cæteris vocabula variando tam multipliciter quam superparticularitatis;
 quorum omnium hæc erit prima descriptio.

170 Radices ac omnium primæ multiplicium-superparticularium proportiones
 II : III : IIII : V : VI : VII : VIII : VIII : X

5 Multiplex-superpartiens nullam in musica procreare concordiam ac in eo discordem cadere dyapason-dyatessaron.

[1] Multiplex-superpartiens a multiplici genere nomen habet et a su-
 perpartienti simul; ex illis nanque duobus compactum est, non aliter quam
 175 multiplex-superparticulare tam ex superparticulari quam ex multiplicibus.
 In hoc siquidem quod minorem numerum bis, ter, quater aut quotienslibet
 multiplicat, quonammodo multiplex est, sed in hoc quod plures insuper par-
 tes habere solet, superpartiens etiam. Hoc genus quintum est inæqualitatis
 ac ultimum, ab unione parilitatis plusquam alia remotum, dum et minus
 180 pluries multiplicat et multas desuper capit partes. [1a] Est ergo multiplex-
 superpartiens quando maior numerus in se totum minorem habet plusquam
 semel ac insuper plures partes eius; et si bis illum utique contineat ac desuper

156 si duplas p.c. H1 157 duplos p.c. H1 157 medio om. A 158 prima add. in marg. sinistro H1 158-159 in secunda ~ modum add. in marg. sinistro H1 161 denominatum] nominatum A 161 reliqueris] relinqueris A 163 non add. s.l. A1 165 a del. H1 post sexqualtera 165-166 et cum add. s.l. H1 166 octo novem] nonem octo A, octo cum novem Hughes 167 Ad quem modum] At quemadmodum A, Seay, Hughes, At p.c. A1 167 in infinitum] infinitus A, Coussemaker, Seay, Hughes 168 variando] varianda Hughes 171 procreare] -e- add. s.l. H1 179 ac p.c. A1 179 parilitatis] parilitatis A 180 pluries] plures A 180 Quid sit multiplex superpartiens adnot. in marg. dextero B 180 Nota adnot. in marg. sinistro A1 180 Nota adnot. in marg. dextero H1 182 utique om. A

167-168 Ad quem ~ superparticularitatis: cfr. BOETH. *mus.* I, IV (ed. Friedlein, p. 192, r. 9-11) 180-184 Est ergo ~ multis: cfr. BOETH. *mus.* I, IV (ed. Friedlein, p. 192, rr. 11-17)

duas partes illius habeat, duplex-superbipartiens erit, et si ter triplex-, ac sic de multis.

185 [1b] Inchoatur itaque genus istud a ternario sicut superpartiens a quo ex parte nascitur, et si de medio vacent quatuor, quinque, sex et septem, mox primam duplicem-superbipartientem habes octo tribus comparatis; quod si rursus octo, novem, atque decem cum quatuor ante scriptis non
190 infinitis. Quarum profecto radicum ac omnium huiusce generis principalium proportionum descriptio hæc est.

Radices ac omnium primæ multiplicium-superpartientium proportiones

III : IIII : V : VI : VII : VIII : VIII : X : XI

[1c] In hac ergo proportione, duplici- videlicet superbipartiente, dyapason-
195 dyatessaron resonat, constans ex phthongis undecim et ex tonis septem cum tribus semitoniis minoribus; quod hoc ritu probari potest: sit A-B dupla proportio et B-C sexquitercia, certe quod A-C dupla-superbipartiens sit necesse est, quod hæc descriptio probat:

	Duplex-superbipartiens		
III	VI		VIII
A	B		C
	Dupla	Sexquitercia	
	Dyapason-dyatessaron		

200 [1d] Et quis hanc vere consonantiam appellare poterit unquam, non solum in humanis vocibus sed etiam in cunctis musicis instrumentis discordem? Dicat Phtolomeus quicquid velit; ego contra naturam rationi concordem nulli veram adhibere queo fidem. Nam si nulla prorsus in his quæ præcedunt huic duobus inæqualitatis generibus resonat musicalis consonantia ob nimiam ab æqualitate sui distantiam, quantomagis in isto nil consonat, quod plus illis

183 habeat *add. in marg. sinistro H1* 186 vacent] iacent A 186 quatuor *del. A1 post quatuor 186 et om. A* 188 o *del. H1 post rursus* 190 huiusce] huiusmodi A, Hughes 195 probari] probare A 196 et *om. A* 196 B *om. Hughes* 197 quod hæc descriptio probat *del. H, om. A, Coussemaker, Seay, Hughes* 198 superbipartiens] superpartiens A 198 dyapason-dyatessaron *om. A* 201 Phtolomeus] ptolameus A 202 adhibere] hadibere A 204 non *del. H1 post isto*

193-197 In hac ~ est: cfr. BOETH. *mus.* II, XXVII (ed. Friedlein, pp. 259-260) 201 Dicat ~ velit: cfr. BOETH. *mus.* V, IX (ed. Friedlein, pp. 358-360)

201 Dicat ~ velit: sull'inclusione dell'intervallo di *dipason-diatessaron* tra quelli armonicamente ammissibili da parte di Tolemeo, opzione nota al gallico grazie alla mediazione di Boezio, PROL. *harm.* 1.1 (ed. Solomon, p. 2).

205 est distractum et ab unitate remotum? Natura enim, quam condidit Deus,
nil extra duo prima genera illa creavit in musicis consonum; quod palpare
quærentibus clarum prebet monocordum.

6 Quid sit monocordum curve sumpsit tale vocabulum.

[1] Palpare volens itaque quid in musica consonum quidve sit dissonum,
210 aut perfectum et imperfectum, ut verum fatear, modum magis veracem non
habeo quam per cordam divisam in monocordo.

[1a] Quamobrem in primis non est ambigendum a *monon* Græce, quod
est 'solum', et 'corda' Latine, quasi 'solicordium', dictum esse monocordum;
non quod solam cordam habeat istud instrumentum, sed quia quicquid in
215 multis solet fieri cordis, si se feriendo non impugnent claviculę, totum in una
fiet. [1b] Habet igitur istud instrumentum varios cordarum ordines, binas
atque binas intendentes cordas, non tamen ut soni sint numero plures, sed
quia corda duplex virilius quam simplex resonat unum et idem; et si solam
omnes cordam ferirent claviculę, quod una sepius non impediret alteram
220 foret impossibile. [1c] Verum in aliis fere cunctis instrumentis musicis in-
tensa sola corda vel remissa solum emittit sonum gravem aut acutum; quæ
si paululum a suo statu mutetur quavis de causa, iam non illud resonat,
sed aliud quam resonabat antea. Monocordum autem, sive tenderit cordam
sive laxaverit, unum est et idem; corda nanque divisa, sicut in suis partibus,
225 sive tensa sive laxa, non variatur, ita neque fallit neque fallitur. [1d] Frustra
quis ergo nititur putans in curta corda multos posse creare sonos, quoniam,
etsi graves bene resonent longam inter se partiendo cordam, quod acutę
surdę sint necesse est, ob parvulam quam sortiuntur eiusdem cordę portio-
nem. Discreta nanque quantitas, ut supra dictum recolo, crescit in infinitum,
230 continua vero per contrarium nunquam decrescere cessat.

[1e] Vis nunc bonum fabricare monocordum? Elige tibi primo lignum

211 habeo] habes *Coussemaker, Seay, Hughes* 212 Nota *adnot. in marg. dextero H1* 212
Nota *adnot. in marg. sinistro A1* 212 *μόνον* *adnot. in marg. dextero B* 213 est *add. s.l. H1*
215 impugnent] impugent *A* 217 atque] -t- *add. s.l. H1* 217 intendentes] antecedentes
Coussemaker 217 tamen *om. A* 218 corda] -a *add. s.l. H1* 220 fere cunctis *add. in*
marg. sinistro H1 221 gravem] grave *Hughes* 222 quavis] quamvis *A* 223 tenderit]
tetenderit *H* 223 cordam] corda *A* 224 Nota *add. in marg. dextero H1* 225 neque]
naque *A* 228 necesse est] est necesse *A* 229 Discreta quantitas *adnot. in marg. sinistro*
A2 230 discreta *del. H1 post infinitum* 230 continua *add. in marg. sinistro H1* 231
fabricare monocordum] monocordum fabricare *A* 231 tibi primo] primo tibi *A*

214–216 non quod ~ fiet: se ne deduce che lo strumento designato dal Gallico non è il
monocordo 'sperimentale' di boeziana e guidoniana memoria, una singola corda in tensione
divisa proporzionalmente da un ponticello mobile, bensì un clavicordo, dotato di una tastiera,
la relativa meccanica e un sistema di più corde doppie, identiche per lunghezza, materia e
tensione. 218–220 et si ~ impossibile: poiché l'azione simultanea di più tangenti su una
stessa corda dà come risultato l'unico suono del tasto più acuto. 223–224 sive tenderit cor-
dam sive laxaverit: qui *corda* va inteso nel senso di 'sistema di corde', in cui ciascuna corda
ha la stessa lunghezza, spessore, materia, tensione. Si tratta dunque sempre del clavicordo.

durum ac bene siccum, et ad resonandum super omnia dote naturali pe-
raptum; idque sit in radio solis et non in umbraculo natum, neque per se
mortuum, sed cum adhuc viride staret ac sanum, florente luna, prorsus e
235 trunco decisum. Cave rursum diligenter ne capsella curta sit aut stricta, sed
alterum concordet alteri iustis dimensionibus, ac ob illam quam de brevi
corda dedi rationem sit omnino longa. [1f] Quæ dum cuncta sic observaveris,
nihil perfecisti: nihil habes, nisi cordas iustissime per partes divisas, arithme-
tica dictante, iudices, earumve claviculas æquissime suis in locis disponendo
240 colloces.

7 De dimensione monocordi per genus dyatonicum.

[1] Age nunc, o lector, fac tibi figuram huic de quo loquor instrumento
simillimam, cunque duas per longum obduxeris lineas, a capitello sinistro
videlicet ad capitellum seu, ut quidam aiunt, ad scabellum dextrum, finge
245 quod sit monocordum proprium, in quo saltem quindecim vis creare voces
philosophorum. [1a] Primam autem iuxta sinistrum capitellum ponere debes
claviculam, non adeo prope tamen ut, si verum esset monocordum, vox illa
surda fieret aut omnino pulsante clavicula corda non resonaret. Et quis, oro,
scire non debeat ab hoc solo primo sono totam libere cordam esse possessam,
250 ac per hoc illa tremebunda, tantunque gravior quantum et ad motum sera,
gravem illam præ cæteris vocem atque grossiorem emittat?

Vox monocordi prima.

[2] Erit ergo sonus iste principalis vox illa quam superius *proslambanome-*
nos Græce nuncupavimus, quæ quidem consonantia non est sed phthongus
255 et unisonus, a quo cæteri soni, sicut ab unitate numeri, nascentur omnes.

Vox secunda.

232 ac] et A 235 decisum] recisum A 238 nihil] n-i-add. s.l. H1 242 nunc om. A 243
duas per longum] per longum duas A 243 capitello] capitullo A 246 philosophorum
sic H 246 sinistrum] sinixtra A 250 et om. A 251 atque grossiorem] grossiorem
atque A 254 nuncupavimus] non cupavimus A

242–246 Age ~ philosophorum: non si tratta più del clavicordo descritto nelle sue compo-
nenti materiali, organologiche, nel precedente capitolo, ma di una sua versione stilizzata e
simbolica, che si avvicina alla forma del *keyed monochord* delineato da Conrad von Zabern.
243–244 capitellum, scabellum: per *capitellum* cfr. *LmL* 1, 430; quanto a *scabellum*, talvolta
scanellum, cfr. *LmL* 2, 1096.

[3] In hac autem voce prima constituta pone sextum sive compassum totanque cordam illam in novem passus æquissimos metire; quibus in dextero scabello completis, ubi primus finitus est, secunda clavicula tangat. Hæc vox
 260 *ypateypaton* erit et tonus inter has duas voces in vero monocordo resonat infallanter, quoniam vox illa prior totam cordam in novem passus metiens hanc secundam quæ per octo dividit in se totam habet ac eius octavam partem; in quo, sicut iam promisi, palpatum est in proportione sexquioctava consistere tonum. [3a] Quis, oro, nesciat omne quod continet esse maius eo quod
 265 continere videtur? Hinc est quod corda longior, hoc est novem passuum, gravior apparet atque graviorem emittit sonum, sequens vero, quia brevior, idest octo passuum, subtiliorem ac magis acutum. [3b] Quanquam enim Aristoxenus philosophus, teste Boetio, gravitatis ac acuminis differentiam in qualitate putaret, nihilominus Pythagorici totam hanc esse rationem in
 270 quantitate iudicarunt, naturæ videlicet imitatores ac veri contemplatores. Aiebant enim «spissiora ac subtiliora corpora» sicut scribit Boetius «acumen, rariora et vastiora edere gravitatem». Videmus etiam, si quid relaxatur in musicis, quasi fiat rarius atque crassius, gravem emittere sonum; quod si tensus fuerit, subtiliorem, velut spissius ac subtilius, tenuatum.

Vox monocordi quarta.

[4] His itaque duobus in monocordo creatis vocibus, non iam erit procedendum per ordinem, quinpotius quartam ante terciam creare nos oportet. Quare? Quoniam quidem post primum tonum succedit minus ilico semitonium, quod, quia motus non est integer musicus, nullam cordam certa
 280 dimensione metitur. [4a] Certus ergo nullum per se creari posse maius aut minus semitonium, totam cordam denuo per quatuor passus æquissimos ab

259 completis] complens A 264 Omne continet est maius eo quod continere videtur adnot. in marg. dextero A2 265 Quare corda gravior appareat adnot. in marg. sinistro A2 266 curtu del. H1 post quia 267 Aristoxenus philosophus teste Boetio adnot. in marg. dextero A2 267 enim om. A 268 Aristoxenus] -e add. s.l. A1 268 philosophus sic H 269 esse del. H1 post putaret 270 iudicarunt] iudicaverunt A 271 spissiora] spissioria A 271 sicut scribit Boetius add. s.l. H1 272 edere] redere A 276 creatis del. H1 post duobus 278 minus om. Hughes 281 æquissimos] equissimo A

267–270 Quanquam ~ iudicarunt: cfr. BOETH. *mus.* V, IV (ed. Friedlein, p. 355, rr. 22-24) 271–272 BOETH. *mus.* V, IV (ed. Friedlein, pp. 355, rr. 27-29) 272–274 si quid ~ tenuatum: cfr. BOETH. *mus.* V, IV (ed. Friedlein, p. 356, rr. 1-3)

257 sextum sive compassum: *sextum*, sinonimo di *compassum*, è usato dal Gallico, qui, al posto del classico *circinus*; i primi due termini si rintracciano frequentemente in italiano (cfr. *Vocabolario della Crusca*, quarta edizione, 1729-1738, *sub voce* 'SESTA, e SESTE'; Hughes richiama anche Spataro, *Honesta defensio*, c. 45v: «e li fixo lo sexto debe essere rivoltato verso la sinistra: nel qual compasso [...]»), più raramente nel latino medio (ad es. in Pietro Alighieri, *Comentum super poema Comedie Dantis. Super tertio libro Comedie*, XIX: «ille scilicet Deus qui volvit sextum, idest compassum in extremo mundi»). 280–281 Certus: diversamente da Hughes, che lo interpreta come predicativo del soggetto in un predicato nominale ("You must be sure therefore..."), *Certus* va inteso quale participio predicativo con valore causale: "Poiché sai per certo che...".

ipso primo creato sono discurrere debes, ac ubi primus finitur passus, ibi quartam claviculam figere. Hæc quarta vox *lycanosypaton* est, quæ perfectam in omni vero monocordo resonat dyatessaron ad vocem primam; corda enim
285 quatuor passuum eam quæ trium est in se totam continet ac desuper eius terciam partem. Quo viso, quis quod in sexquitercia proportionem dyatessaron consonet ambigit? Ad monocordum pergat ac sic esse manu et aure discat.

Vox monocordi tertia.

[5] Pone nunc in ea quam nuper creasti voce quarta compassum, et
290 si totam in octo passibus divideris cordam fixunque rursus in ipsa voce quarta sextum versus levam retorseris, ubicunque nonus ille passus retortus quieverit, ibi tertia clavicula, quæ *parypateypaton* est, ad sequentem quartam claviculam tonum resonare debet.

Primum monocordi minus semitonium.

[6] Illud autem spacium quod cadit inter vocem secundam et hanc nuper creatam terciam minus atque fixum semitonium est. Ea nanque minora semitonia quæ post duos tonos vel ante vel infra cadunt et permanent in ordine naturali fixa sunt; ea vero quæ diviso tono fieri solent ad tempus et ad tempus repelluntur mobilia. Sic sic omne semitonium minus aut maius, mobile
300 vel fixum, quia nullatenus, ut dixi, cordam æque partiri valet, sic, inquam, per quosdam circuitus integrorum motuum musicorum generari necesse est.

Vox monocordi quinta.

[7] Iterum in prima voce ponens compassum totanque cordam tribus
305 in passibus partiens, ubicunque primus passus fixerit pedem, ibi quintam et tu fige claviculam. Hæc est *ypatemeson*, quinta monocordi vox, dyapente perfectum habens ad primam, eo quod illa trium passuum hanc duorum in se totam suscipiat ac eius insuper mediam partem; in quo luce clarius apparet idipsum a natura dyapente perfectum in proportionem sexquialtera
310 constitutum.

Vox monocordi sexta.

[8] Nunc autem pone sextum in tertia voce vel compassum totanque cordam in quatuor partem passibus, et affige sextam claviculam ubi primus

282 ibi *om. Hughes* 283 quarta *add. in marg. sinistro H1* 284 dy *del. H1 post resonat*
286 Nota *adnot. in marg. dextero H1* 286–287 dyatessaron consonet *om. A* 296 Nota
adnot. in marg. dextero H1 298 Semitonia fixa *adnot. in marg. dextero B* 298 tono fieri
solent] fieri solent tono A 300 æque] æquæ *a.c. H1* 306 fige] finge A 308 manu
del. H1 post quo

passus se fixerit. Hæc erit sexta vox, quæ *parypatemeson* dicitur, ad prædictam
315 vocem terciam reddens dyatessaron et ad quintam sibi proximam minus
semitonium; quod haberi non poterat nisi per hunc aut similem modum.

Vox monocordi septima.

[9] Quod si rursus in quarta voce sextum posueris et quaterno passu
totam cordam discurreris, ubi primus passus finem habet, ibi septimam, quæ
320 *lycanosmeson* est, appone claviculam, ut habeas ad eandem quartam vocem
in sexquitercia dyatessaron et ad sextam proximam in sexquioctava tonum.

Vox octava.

[10] Redi nunc ad principalem omnium quas procreasti vocum; in qua
quidem fixo sexto cordam in æquissimis duobus divide passibus, ac ubi
325 primus terminabitur passus, octavam ibi ferire claviculam compelle. Vox
ista, vox octava, quæ *mese* dicitur, hoc est 'media', veram æquisonans cum
prima voce dyapason consonantiam consonantiarum ac perfectissimam
perfectarum.

8 Optimam dyapason in optimo genere multiplici constitutam et esse æquisonam.

[1] Equisonam ergo dyapason, quæ, prout ante parum ostensum est,
cordam monocordi per medium dividit, quis palpare manu non valeat in
duplo numero divinitus collocatam? Corda nanque duorum passuum in
se totam habet dupliciter eam quæ tantum occupat unum. Hinc est quod
335 Ptolomeus, teste Boetio, vocat illam 'æquisonam' ac bisdyapason ex ea du-
plicata 'compositam', dicens æquisonas esse «quæ pulsæ simul unum ex
duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, consonas vero quæ
compositum permixtunque licet suavem, ut est dyatessaron, dyapente et
dyapason-dyapente simul». [1a] Quis hoc aure, queso, de facili non per-

320 quartam vocem] vocem quartam A 321 et *add. s.l. A1* 325 terminabitur *add. in marg. sinistro H1* 333 collocatam] collocatum A 334 habet] -b- p.c. A1 337 consonas] consonans A 338 est *om. A* 339 queso *sic H*

335 teste Boetio: cfr. BOETH. *mus.* V, XI (ed. Friedlein, p. 360 r. 27 - p. 361, r. 1) 336-339 BOETH. *mus.* V, XI (ed. Friedlein, p. 361, rr. 8-12)

335-336 ac bisdyapason ~ compositam: le *consonantiae compositae* o *coniunctae* non comprendono nell'opera boeziana la *bisdyapason*, bensì gli intervalli che combinano una consonanza di genere molteplice e una di genere superparticolare, come chiarisce lo stesso Boezio in *mus.* V, XII (ed. Friedlein, p. 362, rr. 14-16). Il Gallico recepisce qui una concezione già presente nel *de harmonica institutione* di Ubaldo e passata, poi, nel *Lucidarium* di Marchetto, secondo la quale *composita* è qualsiasi consonanza che superi il confine della prima *dyapason*: *LmL* 1, 674, r. 60 - 675, r. 21.

340 cipiāt, et in dyapason duo simul æquisonare sentiat unum et iddem? Ea
proculdubio differentia quam vides in cordæ partibus, ea est quam sentis
in simul pulsīs duobus dyapason extremis; et sicut in monocordo nulla est
inter cordam duorum passuum et eam quæ solum habet distantia, nisi quod
illa longior et ista brevior (quæ tamen eadem est, duplicata), ita quidem nihil
345 differunt extremæ dyapason voculæ, nisi quod gravis graviolem et acuta
magis tenuem emittat sonum. [1b] Equalitas etenim hoc habet proprium,
ut semper æqualis sit, quanquam divisa mutet locum; nam, etsi duæ partes
æquales divisi continui loco distent, donec illarum immutetur quantitas,
semper æquales sunt.

350 [1c] Hanc igitur 'æquisonam' Ptolomeus quam pulchriter appellat, et
alias 'consonantias', cum ab hac æqualitate multum distare probentur; ne-
que enim dyatessaron ac dyapente cordam per medium dividunt, nec in
duplo numero cadunt, quamvis iunctæ simul ad hanc æqualitatis unionem
atingant.

355 [1d] Hæc idcirco de dyapason proprietate dixerim et æquitate, quo multis
innotescat hanc esse quæ nimis veraciter atque faciliter voces in monocordo
procreat ob sui iusticiam, ita tamen quod prius creata sit, ut in illo mon-
stratum est capitulo, cum omnibus videlicet tonis suis ac semitoniis, aliisve
360 totis quibus constare probatur membris. Licet enim id variis fieri soleat mo-
dis, hæc nihilominus potior est monocordi dimensio, ut primum octo soni
formentur, dein fiat per dyapason infinita, si necesse sit, processio.

Vox monocordi nona.

[2] Recordare, lector, itaque quod, divisa tota corda per medium, primam
tibi dederit dyapason in superiori capitulo; nunc autem, si vis habere secun-
365 dam ac vocem nonam, pone sextum in voce secunda, quem ante, creando
primam, posueras siquidem in prima. Cunque per medium partitus fue-
ris cordam, ubi primus passus quieverit, ibi nonam applica claviculam, ut
habeas *paramese* vocem nonam, dyapason ad secundam et tonum ad octavam.

340 sentiat] sentiant A 341 cordæ] cordē A 343 solum] solam A 344 quæ tamen
eadem est duplicata add. in marg. sinistro H1 346 Equalitas sic H, A 350 æquisonam]
equisonem A 354 attingant] attingant A 355 Nota add. in marg. dextero H1 355
Nota add. in marg. dextero A1 356 veraciter p.c. H1, p.c. A1 357 procreat] -e- add. s.l. A1
360 dimensio] dimissio A 360 soni] toni A 361 dein] demum A 361 per] quod A
362 Vox monocordi nona add. in marg. sinistro H1

340 sentiat: sottintendendo ancora *non* ("e non sente nella *dyapason* due suoni simultanei
come fossero uno solo e il medesimo?"). 350 Hanc: ovvero l'equisonanza *dyapason*. 350
Ptolomeus: gli argomenti di *BOETH. mus. V, XI* sono effettivamente posti sotto l'autorità di
Tolomeo, come rivela il titolo del capitolo: «Quibus modis Ptolomæus consonantias statuat».
357 ita tamen quod: Hughes attribuisce valore conclusivo ("Thus it is that it was the first
interval to be created..."); si tratta invece di una proposizione condizionale ("... purché,
tuttavia, sia creata in precedenza...").

Vox monocordi decima.

370 [3] Iterum a tertia voce totam in duos passus metire cordam, et si decimam in primo passu finito posueris claviculam, habes utique *trytedyezeumenon* vocem decimam, dyapason ad terciam et ad nonam minus semitonium.

Vox undecima.

375 [4] A voce quarta similiter seca cordam per medium, ac undecimam in primo completo passu fige claviculam, et habebis *paranetedyezeumenon* vocem undecimam, dyapason ad quartam et ad decimam tonum.

Vox duodecima.

380 [5] Verum a quinta voce corda recte per medium dimensa sed et clavicula post completum primum passum affixa *netedyezeumenon* vocem habent duodecimam, dyapason ad quintam et ad undecimam tonum.

Vox terciadecima.

385 [6] Pone rursum in sexta voce compassum totamque cordam bino passu discurre, finitoque primo, terciadecimam ibi claviculam affige, quæ sit *tryteyperboleon* vox terciadecima, dyapason æquisonans ad sextam et ad duodecimam minus habens semitonium.

Vox quartadecima.

390 [7] Post hæc, si cordam a septima voce totam duobus æquis passibus sulcaveris, ac in primo passu quartadecimam claviculam affixeris, *paraneteyperboleon* creasti vocem quartadecimam, dyapason ad septimam ac tonum ad terciadecimam.

Vox quintadecima.

395 [8] Porro si denique cordam ab octava voce duabus in partibus divisam habueris, ac ubi primus terminabitur passus, ibi quintadecimam claviculam collocaveris, *neteyperboleon* habes vocem quintadecimam philosophorum ac ultimam, dyapason ad octavam et ad quartadecimam tonum reddentem.

373 monocordi *add. A post Vox 375 fige*] finge *A 378 recte om. A 379 completum*] com- *add. s.l. H1 379 vocem*] vocum *A 379 habent*] habes *coni. Hughes, habens A 383–384 ibi claviculam affige quæ sit tryteyperboleon vox terciadecima om. A 390 qua del. H1 post ad 394 philosophorum sic H, A*

379 habent: in questo periodo il Gallico rompe la formularità della *dimensio monochordi* introducendo *una tantum* un soggetto plurale («corda... sed et clavicula»); è dunque in errore Hughes (p. 252) ad emendare *habent* con *habes*.

[8a] Quid ultra dicendum? Hoc ritu dividere cordam poteris æquissime de sonis in sonis per medium, ac huic numero quotquot volueris addere voces totas similes replicando dyapason quotienslibet sic in infinitum.

9 Tonum in duo posse dividi, non æqua tamen.

400 [1] En habemus voces quindecim in monocordo per tonum ac perfectas consonantias iusta dimensione dispositas, sed parum utique vel nihil profecimus, nisi tonos singulos in duo posse dividi, non tamen æqua, monstremus. Et quidem toni partes principales maius atque minus semitonium appellavi sepius; habet nanque tonus et alias partes, *dyesin* videlicet et *coma*, quæ, cum
405 humana voce proferri non valeant, omittimus (si quis autem et illa scire quæ sint appetit, legat eximii doctoris Boetii *Musicam*, verum prius *Arithmeticam* discat).

[1a] Et nunc quis nescire debeat non æquari minora maioribus? Novenarius itaque numerus ad octonarium comparatus, prout satis probatum
410 est, omnem habet in se toni rationem; quæ proportio dividi nequit æqualiter, sicut nec omnes aliæ superparticularis generis proportiones, ob quod neque tonus in æqua duo secari. [1b] Quod profecto Boetius in sua *Musica* probat isto modo. Prima proportio sexquioctava est, si quis novem ad octo comparet, ac omnium radix sexquioctavarum; inter quos numeros nullus de
415 medio cadit alter numerus per quem eorum differentia deprehendi valeat. Duplicentur itaque novem, ex quo decem et octo resultent, sed et octo per binarium multiplicentur numerum, ut mox in sexdecim redundant. Nonne decem et octo proprie sunt ad sexdecim, sicut ante novem ad octo fuerant? Sunt plane. Cadit autem inter illos decimusseptimus numerus, qui praefatam
420 illam interrumpit proportionem, nec tamen debitam partiendo conservat medietatem. [1c] Si nanque decem et septem proprium essent inter sexdecim ac decem et octo medium, ea parte quidem qua minor numerus superatur a medio, medius superaretur etiam a decem et octo. Nunc autem ab ipso septimodecimo numero superantur sexdecim una sextadecima, decimusseptimus autem una decimaseptima superatur ab octavodecimo; qua quippe
425 consequentia, maius semitonium erit inter decem et septem et sexdecim,

398 in infinitum p.c. H1 398 quam deorsum del. H1 post infinitum 399 non] ne A
400 tonum] totum A 401 iusta sic H, iuxta A 401 dimensione] dimensionem p.c.
A 404 Dyesin et coma humana voce proferri non posunt adnot. in marg. dextero B 408
minora maioribus non equantur adnot. in marg. dextero B 408 ?] . A 409 octonarium]
octenarium A 412 Boetius adnot. in marg. dextero A2 415 differentia] differentiam A
417 ut] et a.c. H1, et A 417 sexdecim] sedecim A 417 redundant] redundantur A 418
sexdecim] sedecim A 420 de del. A1 post tamen 421 Nota adnot. in marg. dextero H1
421 sexdecim] sedecim A 423 medius add. in marg. sinistro H1 423 a] ad A 426
sexdecim] sedecim A

406 legat ~ *Musicam*: cfr. BOETH. *mus.* III, VIII (ed. Friedlein, pp. 278-279) 412-413 Quod profecto ~ isto modo: cfr. BOETH. *mus.* III, XVI (ed. Friedlein, p. 202, r. 17 - p. 203, r. 6)

404-405 cum humana ~ valeant: si registra il debito di Gaffurio in *op.* V, V.

<i>Proportio sexquioctava non in duas partes æquales divisa</i>		
Proportio sexquidecima se-	ptima. Proportio sexquisex-	tadecima
XVIII superat parte minori	XVII superat parte maiori	XVI
Minus semitoni-	um. Apothome quod	est maius semitonium
<i>Tonus hic in duo sed non æqua monstratur partitus</i>		

Figura 2.61: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 18r

minus autem ab eodem decimoseptimo in decem et octo. Maior pars est
 etenim una sextadecima quam una decimaseptima, licet hæc sit numerosior
 quam illa. Constat igitur ex hoc tonum æqualiter non posse dividi; quod sic
 430 in monocordo poterit optime probari.

Primus tonus monocordi divisus.

[2] Pone sextum in tertia voce monocordi quod describimus sive com-
 passum, et partire totam cordam in æquissimis octo passibus; quo facto mox
 ad eandem in qua coepisti revertere vocem, ibique fixum rursus compassum
 435 retorque versus manum sinistram; in quo nono passu si fixeris claviculam,
 habebis tonum inter primam vocem et secundam divisum in duabus parti-
 bus, quarum una maior erit et altera minor, si tamen dimensio iusta fuerit.
 [2a] In qua videlicet maiori parte resonabit apothome sive maius semito-
 nium, per se discors et ad nihil aptum, in minori vero minus, econtra musicę
 440 decus ac suavissimum; quæ tamen ambo semitonia, si simul iungantur,
 tonum reddunt integrum. [2b] Nonne, quæso, nonus ille passus retortus ex
 immobili sive naturali semitonio minori fecit tonum et ex maiori parte, quod
 maius semitonium est, de primo monocordi diviso tono? Stultus igitur est
 quicumque neget illud fixum et immobile semitonium esse minus, cui pars
 445 toni maior evidenter inseritur et resonat tonus.

429 tonum] totum A 431 Primus tonus monocordi divisus *add. in marg. sinistro H1* 432
 mo *del. A1 post voce* 436 tonum] totum *a.c. A2* 437 quarum] qua A 440 ut hic patuit
del. H1 post iungantur 441 tonum *del. A1 post iungantur* 442 immobili] in mobilli A
 443 diviso tono] .b.d. *adnot. s.l. H1 (dubit.)* 444 immobile] in mobille A 446 scilicet
om. A

439 per se ~ aptum: cfr. UGOL. URB. II, XXXIV (ed. Seay, p. 45)

431 Il paragrafo [2] è in larga parte ripreso, a tratti *verbatim*, in FR. GAFUR. *op. V, V e theor.*
 V, V. 441-443 Nonne ~ tono?: individuando un tono intero a partire dal terzo grado (C)
 in direzione del primo (A) la misura del semitono minore \natural -C è superata dalla differenza tra
 il tono e, appunto, il semitono minore, cioè l'apotome. Il Gallico forma così il primo semitono
 'mobile' (in opposizione a quello 'fisso' tra E-F e \natural -C) tra A e \natural .

10 Omnes monocordi tonos dividere necessarium per minus scilicet ac maius semitonium.

[1] Duo quippe simul approbata videntur superiori capitulo, tonum utputa dividi per maius atque minus semitonium ad instar divisæ sexquioctavæ proportionis, quodque minora sint illa prorsus semitonia quibus maiora iunguntur ut inde tonus redundet. [1a] Ob quod et aliæ quædam interpositæ sunt in monocordo claviculæ, quas alii 'fictas' et alii vulgo 'b mollia' nominant, nonnulli tamen verius ac magis proprie 'semitonia' dicunt. Nil etenim aliud agunt, nisi quod tonos singulos in duas partes impares dividunt; quas si dimensus fueris et unam altera maiorem aut ediverso minorem non inveni-
450
455
460
465
470
475
480

neris, scito quod illud monocordum iuste non sit compartitum. [1b] Si quæras igitur cur toni non sint omnes in ordine vocum quindecim illarum ita divisi (poterant sane phylosophi per singulos tonos et alias ad dividendum interponere cordas), sic est tibi respondendum: foret siquidem id nimis intricatum atque superfluum, praesertim cum homo vocem vivam habeat, liberam et expeditam, sitque sibi perfacile quencunque voluerit dividere tonum. Nam et illam vocem de qua tractatum est in tetracordis non sic intricassent, si trium tonorum illorum duriciam aliter effugere potuissent.

[1c] Verum quærat ad hæc lector providus quæ praeire debeant in hac
465
470
475
480

toni divisione semitonia quæve subsequi, maiora videlicet an minora; hoc enim in arbitrio dividenti est. Tonus nanque sicuti per maius et minus, ita per minus et maius dividi potest. [1d] Attamen necesse est ut minus praecedat, hoc est versus manum sinistram locum occupet, maius autem versus dexteram decontra mansionem habeat, et id saltem tribus de causis fiat. [1e] Utque primum de tritono sumam argumentum: si sit a corda mese in trytesynemmenon apothome maiusve semitonium, nunquid errore primo peior erit novissimus? Plus profecto dissonat apothome cum duobus tonis ultra modum, quam tres integros successive modulari tonos. [1f] Præterea si semitonium minus, ut dictum est, non præcederet, certe tetracordum synemmenon aut omnino non esset, aut a discordia pessima (quod non erat tolerandum inchoaret. Currere siquidem ut alia tetracorda per minus semitonium, tonum et tonum illud oportebat, sicut et currit quam decenter. [1g] Postremo quis non videt, si sic fiat, ubicunque minus est semitonium naturaliter, ibi duo succedere sibi minora semitonia, quæ non modo difficillima sunt ad enuntiandum, sed etiam integrum simul iuncta, quod peius est, reddere

449 utputa sic H, A 454 oñ del. H1 post tonos 455 altera] alteram A 457 sic del. H1 post cur 461 quencunque] quencque A 462 tractatum] tractum A 466 Adverte adnot. in marg. dextero A2 470 sumam] summam A 473 Quod semitonium minus omne precedat adnot. in marg. dextero A2 474 minus ut dictum est] ut dictum est minus A 475 non om. A 476 ut] aut A 478 minus est] est minus A 479 modo om. A

462 illam ~ in tetracordis: ovvero la trite synemmenon, cfr. I, I 9. emphparamese, e per il quale il Grande Sistema Perfetto greco dispone l'alternativa del tetracordo synemmenon. 477-481 Postremo ~ tonum?: dove il semitono minore 'fisso' fosse preceduto da quello minore 'mobile'.

nequeunt tonum? [1h] Verbi gratia: si sextum in secunda monocordi vocula
 posueris aut compassum totanque cordam æquissimis novem passibus di-
 scurreris, primus passus tonum inter terciam et quartam vocem per maius
 485 scindit atque minus semitonium; et si sic ultra per tonos singulos procedere
 velis, apothome primo tibi semper occurrit et illud inconueniens de duobus
 semitoniis minoribus non evadis. [1i] Quod licet incomodum certis in locis
 occurrat nec sit evadendi modus; ubi tamen crebro tonum redintegrare nos
 oportet ob tritoni duriciam aut alia de causa divisum, non est aliquo pacto
 seu respectu tolerandum. Et quidem apothome duplicatum toni quantitatem
 490 excedit, minus vero semitonium, si geminetur, ad integrum non peruenit.

Tercius tonus divisus.

[2] His itaque praemissis volens et cæteros monocordi tonos per minus
 et maius dividere semitonium, prout primum supra divisisti tonum, ab ea
 495 vocula quæ duas primas illas claviculas segregat totam in quatuor passibus
 divide cordam, ut primus passus inter quartam vocem cadens et quintam,
 procreando dyatessaron, tonum illum tertium ut optabas dividat.

Quintus tonus divisus.

[3] Quo tercio tono sic ut vides per dyatessaron diviso, si compassum in
 ea vocula quæ scindit illum defixeris ac iterum totam cordam per quatuor
 500 passus diviseris, cadens inter septimam et octavam claviculam primus com-
 passus et perfectam dyatessaron consonantiam generabit et quintum illum
 tonum in minus atque maius semitonium uti decet secabit.

Secundus tonus divisus.

[4] A quo quinto diviso tono si binis iterum passibus tota corda divi-
 505 sa fuerit primoque retorto compassu tertius retro passus additus, tonum

484 si *add. s.l. B* 488 aliquo] alias *A* 489 Nota *adnot. in marg. dextero H1* 491 tertius
 tonus divisus *add. in marg. sinistro H1* 493 et *del. H1 post prout* 494 duas primas]
 primas duas *A* 496 tertium *add. in marg. dextero H1* 497 Quintus *p.c. H1, A1*

486–487 Quod ~ modus: Gaffurio, glossando questo passo del *Ritus canendi*, esplicita in
op. V, V quando non si può evitare la vicinanza di due semitoni minori: «quod licet certis
 in locis occurrat nec sit evadendi modus, potissime cum tonum subsequenter naturale ac
 fixum semitonium dividimus in minus et maius semitonium, quia ibi tunc consequenter sibi
 succedunt due semitonia minora; quod tolleratur et convenit in ipso monocordo, dummodo
 naturale et fixum minus ipsum semitonium precedat mobile vero sequitur. Tamen, ubi tonum
 competit resec[c]ari pro temperando trit[on]o, haud aliquo pacto tollerandum est maius
 semitonium precedere et minus sequi». 487–489 ubi ~ tolerandum: diversamente dalla
 punteggiatura introdotta da Hughes (p. 266): «ubi tamen crebro tonum redintegrare nos
 oportet ob tritoni duritiam aut alia de causa, divisum non est aliquo pacto seu respectu
 tolerandum».

secundum inter claviculam terciam et quartam identidem per dyapente
dividis.

Quartus tonus divisus.

[5] Iterum ab hoc secundo diviso tono totam in quatuor partire cordam
510 et habebis dyatessaron ubi primus passus: primum fecerit signum ac inter
sextam et septimam claviculam quartum tonum non aliter quam cæteri toni
divisum.

Sextus tonus divisus.

[6] Quibus ita peractis iterum pone sextum in ea clavicula quæ primum
515 dividit tonum et partire cordam æquissime per medium, ut scilicet primus
passus perfectum inter octavam et nonam claviculam dyapason generet
sextunque tonum illum in minus ac maius semitonium dividat.

[6a] De cætero, si vis, hoc ritu procedere potes et quotquot tonos inveneris
520 per minus semitonium et maius dividere cordam utpote duobus æquissi-
mis passibus frequenter partiendo veranque dyapason de tono bipertito in
tonum bipertitum procreando. Quæ quoniam discerni perfecte nequeunt
nisi tantum in monocordo nec sit possibile quidem hoc instrumentum brevi
figura depingere, formam eius habes hic longam atque latam [fig. 2.62] ac
525 in ea cordam suis in partibus optime divisam, in qua, si vis, ingenium pro
viribus exerce.

[didascalia fig. 2.62]

Haec monocordi formula
verax musicae regula,
quæ genus dyatonicum
exprimit et non alterum
530 in tantummodo vocibus
quindecim phylosophorum.
Haec, inquam, divisa corda
prorsus absque fallacia,
quæ per passus æquissimos
535 varie sonos discutit
procreans ex se pulchriter
tonos ac semitonia,
deinde consonantias;

506 per dyapente *add. in marg. dextero H1* 514 pone *om. A* 515 æquissime *om. A*
516 perfectum *add. in marg. dextero H1* 516 dyapason *add. in marg. sinistro H1* 517
dividat] diiudicat A 518 procedere] -e *add. s.l. H1* 524 exerce. *del. H1 post ingenium*
525 hic vadit monochordum *adnot. in ima pagina B*

540 ⟨et quascunque⟩ melodias
 nimis decenter ordinat.
 Probans per arithmetica
 consistere veraciter
 in his numeris musicam,
 545 tonum in novem passibus,
 quattuor dyatessaron,
 sed dyapente generat
 primus ternorum passuum,
 duo tamen aequissimi
 passus crea⟨n⟩t dyapas[s]on.
 550 Nec has tantum creat voces
 dicta corda si longa sit,
 sed infinitas similes
 unum replicando semper.

11 Cur perfectarum consonantiarum aliæ perfectissimæ sint cæterarum.

555 [1] Occurrit hic animo procreatis in monocordo variis consonantiis velle
 paululum cur aliæ tam suaviter consonent et aliæ minus rationem reddere.
 Nec me parva movet novitas, dum quidam Marchettus nomine libellum de
 musica condam ediderit in quo Guidonem pium monachum ac in Ecclesia
 Dei famosissimum suo tempore musicum appellare non erubuit ignarus
 560 ignorantem. Ranæ, quæso, taceant suis immersæ paludibus, quoniam plus
 valuit priscorum facundia musicorum, quam id totum quod excogitare pos-

539 et quascunque *coni.*, cuique *A* 555 Occurrit] Ocurrit *A* 556 consonent *add. n*
in marg. dextero H1 556 non *del. H1 post aliæ* 557 Contra Marchetum *adnot. in marg.*
dextero B 557 movet] movit *A* 558 condam] cumdam *A*, quondam *Seay, Hughes* 558
 monachum] monochum *A*, -h- *add. s.l. A2* 559 musicum] museicum *A* 560 Nota *adnot.*
in marg. dextero H1 560 Nota *adnot. in marg. dextero B*

557–560 dum quidam ~ ignorantem: *MARCH. luc. IX, I 12* (ed. Herlinger, p. 312) 560
 Ranæ ~ paludibus: cfr. *PHAEDR. II. Ranae regem petierunt* (ed. Zago, pp. 4-5)

539 quascunquem: il verso in *A* «cuique melodias» è irregolare e ipometro, oltre ad essere
 carente sotto il profilo del significato (“a ciascuno le melodie | ordina in modo perfetto”).
 Si propone in via provvisoria di emendare *cuique* con *et quascunque*: “e qualunque melodia
 | ordina in modo perfetto” 557–560 dum quidam ~ ignorantem: Marchetto contesta a
 Guido l’uso del termine *consonantia* al posto di *coniunctio*: «Patet igitur ignorantia Guidonis,
 qui has coniunctiones, que, ut predicatur, membra consonantiarum sunt, esse consonantiarum
 species asserebat» (*luc. IX, I 12*); nella teoresi marchettiana *coniunctio* indica la «dispositio
 sive ordinatio sonorum sive vocum ad invicem in sillabis et dictionibus» (*luc. IX, I 2*), ovvero
 l’intervallo melodico, *consonantia*, invece, l’intervallo armonico (*luc. V, I*). 560–562 Ranæ
 ~ cantorum: il Gallico paragona polemicamente i cantori alle rane esopiche, che hanno
 sostituito l’innocuo ‘re travicello’ con la biscia mortale; così i cantori avrebbero abbandonato
 la buona teoria dei *prisci musici* in favore dei futili alambiccamenti dei moderni.

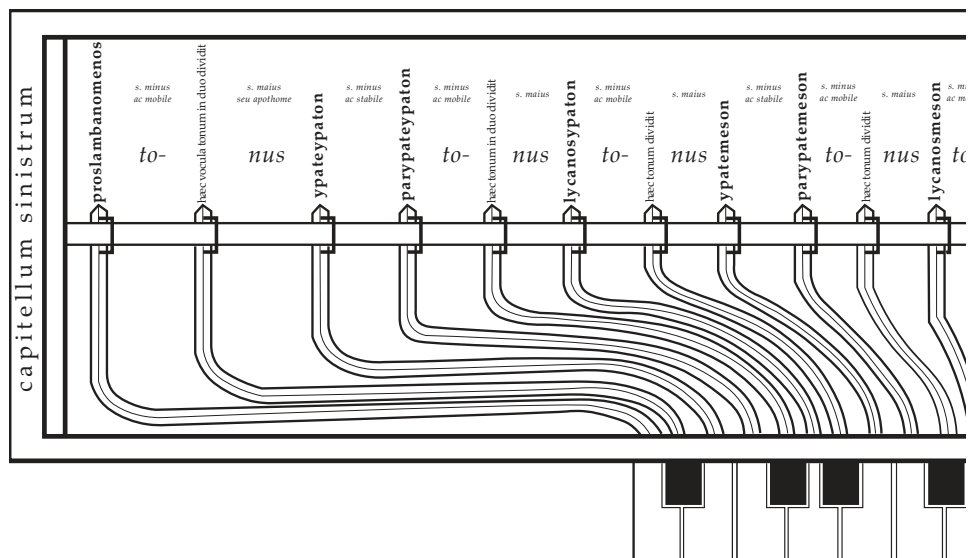


Figura 2.62: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 15r

set de cantibus omnis turba nostri temporis cantorum. [1a] Garire volens
 ergo Marchettus inter musicos velut corvus crocicans inter pavos, movet
 quæstionem de consonantiis, cur una sit suavior humanis auribus altera, nul-
 565 lam prorsus aliam in medium afferens huius rei causam, nisi de numeratis
 tantum vocibus aut cordæ divisæ simul aggregatis partibus; quod si qui-
 spiam ultra dubitet, vult quod auctor rerum inquiratur Deus. [1b] Nos vero
 Deum in his et omnibus auctorem esse fatemur, et nihilominus in ea quam
 ille condidit natura causas horum perscrutati sumus. Leva mentem itaque,
 570 lector, in altum! Speculare primo quam sit ammirabilis Deus, a quo totum
 istud procedit non dubium! [1c] Summa certe Deus unitas est; summa pax,
 summa tranquillitas; summa dulcedo, summa suavitas; summa necnon con-
 cordia, summa iusticia, veritas et æqualitas. Ergo si calor et ignis et omnis
 splendor ab ipso materiali sole quem e nihilo fecit Deus procedere putatur,
 575 tantæ concordie suavitas a quo si non ab illo procreabitur? Quippe cum nil
 aliud sit istud quam unitas et æqualitas aut æqualitatis vere quædam per
 plus et minus ac unitatis propinquitas, huiusce rei ergo veritas hæc est.

[1d] Tota Deo similis est absque dubio dyapason consonantia: dulcis,
 580 suavis, concors, hylaris et iocunda; nam in unitate quidem, uti superius
 probatum est, ac in æqualitate constituta. Mirum ergo si dyapente minus
 perfecte quam dyapason consonet, aut si dyatessaron sit omnium debilissima
 consonantiarum, tonusve nullam ex se reddat gravis et acuti consonantiam?
 Nulli mirum. [1e] Est etenim ab ipsa dyapason perfectissima consonantiarum
 dyapente multum remota; nam si duplicetur, non solum ad illius æquitatem

564 suavior humanis auribus] humanis auribus suavior A 567 inquiratur] requiratur
 A 569 horum om. A 571 Nota bene adnot. in marg. dextero H1 571 Nota adnot. in
 marg. dextero A2 576 æqualitatis] inequalitas A 577 huiusce] huiuscemodi A 578 De
 laudibus diapason. Lege Aristoteles in xviii per titula problematum extolit problema xxx.ix
 adnot. in marg. dextero A2 579 ioconda sic H, A, joconda Coussemaker, iocunda Seay 579
 post in spatium vacuum duarum circiter litterarum H 579 ac del. H1 post quidem 581 si
 om. A 581 sit add. s.l. H1 584 duplicetur] duplitter A

562–563 Garire ~ pavos: cfr. PHAEDR. III. *Gragulus superbus et pavo* (ed. Zago, p. 6) 563–567
 movet ~ Deus: MARCH. *luc.* VI, I (ed. Herlinger, p. 224)

562–563 Garire ~ pavos: insistendo sulle analogie esopiche, Marchetto è paragonato, per
 la sua stoltizia e arroganza, al corvo che si finge pavone. 563–567 movet ~ Deus: Mar-
 chetto afferma che il differente grado di consonanza (nel senso della qualità dell'essere
 consonanti) non è determinato dalle proporzioni numeriche («non est ratione proportionum
 numerorum»), ma dai segmenti dei corpi sonori, ovvero da note/suoni matematicamente
 definiti («sed ratione partium corporum sonorum seu vocum numeratarum»); pertanto,
 tale maggiore o minore consonanza, che Marchetto si rifiuta di spiegare dal momento che
 riguarda la filosofia della natura e non la teoria della musica («ad nos enim non pertinet de
 naturis corporum, sed solum de consonantiis musicalibus pertractare»), si può apprezzare
 solo sul corpo fisico del monocordo. In proposito: FRANK HENTSCHEL, *Sinnlichkeit und Vernunft
 in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der
 "musica sonora" um 1300*, Stuttgart, Steiner, 2000, p. 149-150. 575–577 Quippe ~ hæc est:
 affermazione del principio di «U-proximity», secondo la definizione di DAVID E. COHEN,
Boethius and the Enchiridis Theory. The Metaphysics of Consonance and the Concept of Organum,
 tesi di dott., Brandeis University, 1993.

585 non pervenit, quin potius ultra transiliens perpessimam discordiam gignit.
Dyatessaron tamen dyapente remotior ab æqualitate probatur, in eo quod
duplicata dyapason non impleat ac in perpessimam discordiam cadat. De
tono vero quid dicendum? Bis duplicatus quoque veram illam perfectionem
non attingit, et si ter duplicetur, discordando trascendit.

590 [1f] Porro dyapason motus suos habet in multiplici genere secundum
arithmetica graves et acutos; quod genus utique præ cæteris quatuor inæ-
qualitatis generibus vetustum est atque prius in ipsa naturali dispositione
numeratorum unitati compartum, magisque per consequens æqualitati pro-
pinquum ac omne servans semper integrum. [1g] Dupla nanque proportio
595 per quam primum binarius unitati comparatur et in qua, prout satis osten-
sum est, hæc ipsa resonat consonantia, quid aliud quam duplicatum unum
eidenque rursus unitati comparatum? Nil partitur genus istud nilque scindit,
nihil sibi deest unquam nihilve superfluit, ac ideo summam armoniam in so-
nis reddit. [1h] Quemadmodum in arithmetica cæteri numeri quantomagis
600 ab hac multiplicitate fuerint alieni, tanto sunt ab unitate remotiores ac inter
se per consequens plus dissentiunt simul comparati, sic et eæ consonantiæ
quæ non in multiplici genere cadunt tam integras tamque suaves emittere
nequeunt voces, eo quod ut illi sunt ab unitate remoti, nec minus hæ sunt ab
æqualitate distantes. Hinc est quod dyapente non sicut dyapason æquisona-
605 re depræhenditur, ac dyatessaron minus quam dyapente consonat, tonus
vero nihil per se consonum habet.

[1i] Cadit siquidem dyapente, sicuti probatum est, in sexquialtera propor-
tione, quæ prima scitur omnium superparticularium ac unitati propior, ita
quod, si duplicetur, duplam superet. At dyatessaron in sexquitercia consonat,
610 quæ secundum inter superparticulares proportionem locum habens quantò
sexquialtera ulterior, tanto sit ab unitate remotior; nam si duplicata fuerit, ad
duplam proportionem non pervenit. Tonus autem in proportione sexquiocta-
va resonat, quæ locum octavum in ordine superparticulari tenens in tantum
ab unitate remota probatur, ut nec quincuplata quidem ad duplam attinguat.
615 [1l] Quid sit vero genus multiplex et quid superparticulare, qui præcedentia
legerit non debet ignorare. Si qua tamen alia sunt musicalis armoniæ mo-
dulamina, nec in multiplici cadunt nec in superparticulari sed in aliis ultra
modum ab unitate remotis generibus concordantia seu discordantia.

587 non *om.* A 593 compartum] comparatum A, Hughes 594 Quid sit dupla proportio
adnot. in marg. dextero A2 595 comparatur] comparatur A 597 eidenque *sic* H 597
rursus] versus A 602 non *del. H1 post* cadunt 602 tamque *sic* H, tanque A 604
Nota *adnot. in marg. dextero* H1 604 Nota *adnot. in marg. dextero* A2 606 per se *adnot.*
in marg. dextero H1 607 Diapente in sexquialtera proportione cadit *adnot. in marg. sinistro*
A2 608–609 ita quod] itaque A 609 Diatessaron in sexquitercia *adnot. in marg. sinistro*
A2 611 quidem *del. H1 post* tanto 612 Tonus in sexquioctava *adnot. in marg. sinistro* A2
613–618 -ticulari tenens ~ discordantia *caret* H 619–620 Cur omnium ~ vero non *caret*
H

613–618 superpar// : qui si interrompe il dettato di H a causa della caduta di un foglio.
Tale condizione di H determina anche la perdita del capitolo seguente (I, II 12).

12 Cur omnium dissonantiarum aliae sint auditui compassibiles aliae vero non.

[1] De dissonantiis autem illis quae, quamvis cordam ut illae perfectae consonantiae metiri nequeant, suspensam nihilominus quandam generare solent humanis auribus consonando satisque compassibilem armoniam, dico faciliter id illis contingere sonis ob innatam affinitatem quam cum perfectis ac
625 sibi propinquioribus habent consonantiis, necnon cum aequalitate per consequens et multiplicibus numeris. [1a] Qua quidem affinitate veraciter accidit ut duo toni copulati vel tonus cum semitonio minori consonent, quanquam non perfecte, ita quod dytonus ad perfectam dyapente per tonum et minus semitonium pergat consonantiam, semiditonus vero per tonum et tonum, non
630 aliter quam tonus-cum-dyapente vel semitonium-cum-dyapente pergunt ad optimam dyapason, et sic de multis. [1b] Nec mirum: scimus enim duas in arithmetica sexquioctavas proportionem, paucis desuper adiectis numeris, mox in sexquiterciam concrecere proportionem, unanque rursus additam sursum aut deorsum sexquioctavam nec minus gignere sexqualteram, licet
635 ab extremis illarum duarum sexquioctavarum numeris simul comparatis genus superpartiens probetur inductum. [1c] Exempli gratia. Numerus CXCII et numerus CCXVI et numerus CCXLIII duas complectuntur sexquioctavas proportionem; quibus ducentis quadragintatribus si parvum numerum adiungas istum, hoc est tresdecim, XIII, habes CCLVI numerum, qui sexquiterciam proportionem facit ad primum CXCII propositum. Cum numero
640 CCLVI si trigintaduas addideris unitates, surgit repente CCLXXXVIII numerus, qui comparatus ad numeros CCLVI et CCXLIII duas nequaquam implet sexquioctavas, etsi vere sexqualteram ad primum numerum CXCII expleat proportionem. Attamen si dicto numero CCLXXXVIII trigintasex adieceris,
645 ad numerum CCXLIII procreasti sexquiterciam; pro quo facilius memoriae commendando, talem necesse est fieri descriptionem [fig. 2.64].

[didascalia fig. 2.64]
Hic apparet evidenter
cur quaedam dissonantiae

621–646 de dissonantiis ~ descriptionem caret H 627 duo coni. Hughes, dico A, Coussemaker, Seay 628 dytonus] -n- add. s.l. A1 641 triginta coni. Hughes, triginta A 644 adieceris coni. Seay, Hughes, dieceris A, Coussemaker 645 ad add. A1 post ad 647 apparet coni. Hughes, apparet A

623 compassibilem: aggettivo che indica la qualità empiricamente 'accettabile' di talune dissonanze; già in uso in MARCH. *luc.* V, VI (ed. Herlinger, p. 206), è per il tramite del *Ritus canendi* che si propaga negli scritti di Burzio, Rossetti, Vanneo. L'occorrenza nell'*Extractus parvus musicae* di Franchino Gaffurio (VI, II, ed. Gallo, p. 75) dipende invece direttamente dal *Lucidarium* marchettiano. 623–626 dico ~ numeris: il criterio della *propinquitas* è condiviso con Marchetto («quedam se compatiuntur et auditui sunt compassibiles, eo quod magis propinque consonantiis et per minorem distantiam sunt distantes», *luc.* V, VI 3); è contributo originale del Gallico, invece, il riferimento – ubiquo nel *Ritus canendi* – ai criteri di *U-proximity* («cum aequalitate») e *M-preference* («et multiplicibus numeris»).

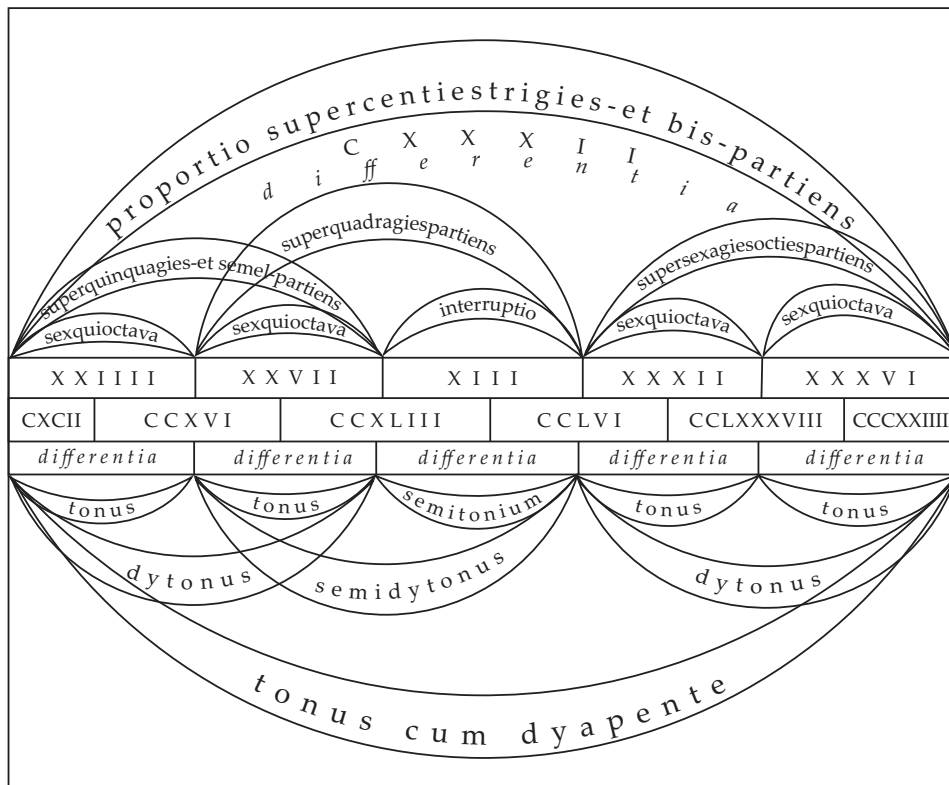


Figura 2.64: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 17r. La figura di A ha richiesto due logiche e intuitive correzioni *ope ingenii*: la fascia centrale con i numeri da 192 a 324 si presenta infatti incomprendibilmente schiacciata sulla porzione sinistra della figura, facendo venir meno le corrispondenze con le differenze numeriche (la fascia superiore, con i numeri da 23 a 36). Ristabilito l'ordine tra valori e differenze, si è inoltre emendato il secondo numero della fascia centrale, sostituendo CCLVI con CCXVI.

650 consonent et non aliae,
 curque cordam non dividant
 certis quibusdam passibus
 ut vere consonantiae.

655 [2] Patet in istis sex numeris, quos dote naturali tales opus instituit, eas
 dissonantias quae cum tono sursum et tono deorsum, aut ex tono minori-
 que semitonio tam sursum quam deorsum, ad perfectas attingere solent

653–662 patet ~ transit ad sexqual// caret H

653 quos ~ instituit: Hughes traduce *opus* con 'treatise', intendendo il *Ritus canendi*. Il Gallico sta invece sostenendo che i sei numeri (192, 216, 243, 256, 288 e 324), pur non possedendo una qualità assoluta che li distingua da tutti gli altri, sono stati selezionati nel corso del lavoro (*opus*) di riflessione, trasmissione e insegnamento della teoria delle proporzioni, perché i più semplici da impiegare; si tratta infatti dei valori minimi per poter illustrare i rapporti proporzionali di sesquialtera, sesquiterza e sesquioctava, nonché dei valori utilizzati da Boezio in *mus.* I, XVII.

DU-	Sexqui-	octava.	Sex-	quioctava.	Sex-	quioctava.	Inter-	ruptio.	Sex-	quioctava.	Sex-	quioctava.	Inter-	ruptio.	-PLA
	ĪDXXXVI		ĪDCCXXVIII		ĪDCCCCXLIII		ĪICLXXXVII		ĪICCCIII		ĪIDLXXXII		ĪIDCCCCXVI		ĪĪLXXII
DYA-	To-	nus.	To-	nus.	To-	nus.	Semitonium	minus.	To-	nus.	To-	nus.	Semitonium	minus.	-PASON

Figura 2.65: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 21r

consonantias, patet, inquam, illas in suprascriptis numerorum cadere proportionibus quae cum una sursum sexquioctava et una deorsum, aut ex una iterum sexquioctava cum interruptione numerorum parvula tam sursum quam deorsum, ad optima perveniunt inaequalitatis duo prima genera, 660 propter quod et quandam auribus nostris ingerunt modulationis suavitatem. [2a] Nam si proportionem illam superquadragespartientem quae cadit a numero CCXVI in numerum CCLVI consideres, ipsa transit ad sexqualteram mirabiliter una sibi data sexquioctava superius et una inferius, eo ritu quo semidytonus per tonum ac tonum pergit ad dyapente perfectum in musica. 665 [2b] Verum quia primus illorum numerus CXCII nonam non habet partem ac consequenter sub se non recipit sexquioctavam, multiplicetur per novenarium tam ipse quam sui sequaces, ut numeri fiant maiores eadenque proportionalitas permaneat. Quo facto nona pars eius numeri primi procreati, MDCCXXVIII scilicet, auferatur, quæ quidem erit CXCII numerus, primo 670 sicuti dictum est multiplicatus, isque numerus qui residuus est, ĪDXXXVI videlicet, suprascripto primo magno numero supponatur. Hic siquidem numerus primus erit ex primo de sex illis per novem multiplicatis hoc modo genitus ac illi per sexquioctavam proportionem appositus; quo duplicato surget ex eo duplus alter numerus, qui locum octavum in hac descriptione 675 tenebit, ĪĪLXXII factus; inter quos duos utique sex illi sic multiplicati cadent, ut hic patet per ordinem [fig. 2.65].

[3] In sex illis itaque numeris e quibus hi octo producti sunt patuit evidenter semidytonum eo compassibilem auditui prebere concordiam, quo superquadragespartiens proportio singulas ex utraque parte suscipiens sexquioctavas cadit in sexqualteram æqualitati satis vicinam. Hic vero dytonus indaganti subtiliter in tantum apparebit dissonantia semidytono compassibilior, in quantum proportio superquingages-et semel-partiens 680

667 novenarium] nonarium A 667 ut] et A 669 scilicet *add. in marg. dextero H1* 670 sicut *add. A1 post* sicuti 670 ĪDXXXVI] MDXXXVI *Hughes* 672 erit *add. in marg. sinistro H1* 672 hoc modo *add. in marg. dextero H1* 673 appositus] apponitus A 673 de *add. A1 post* appositus 675 ĪĪLXXII] MMMLXXII *Hughes* 678 prebere *sic H* 679 centies *del. H1 post* super 681 semidytono] semitono A

658 cum interruptione ~ parvula: il valore numerico imprecisato del semitono minore. 661 proportionem illam superquadragespartientem: la proporzione del semiditono, ovvero $n \cdot 1 + 40$. 675 inter quos ~ cadent: risulta una serie di otto numeri (da 1536 a 3072) corrispondente ad una *constitutio* di ottava T-T-S-T-T-S. 682 proportio superquingages-et semel-partiens: ovvero $n \cdot 1 + 51$. Il superiore grado di consonanza del *ditonus* rispetto al *semiditonus* dipenderebbe dalla maggior vicinanza del primo alla *dyapente*.

comprobatur sexquialteræ propinquior; et tonus-cum-dyapente tanto sua-
vior semitonio-cum-dyapente credi poterit, quanto supercentiestrigies-et
685 bis-partiens proportio scitur æquissimæ duplæ vicinior.

[3a] Patet quoque tam in illis numeris quam in istis præfatum Mar-
chettum legisse Boetii *Musicam*, non tamen intellexisse. Dicit enim maius
semitonium in proportionem sexquiseptimadecima consistere et minus in sex-
quiseptimadecima, quod Boetius in primo libro suæ *Musice* capitulo septi-
690 modecimo negat aperte. [3b] Nam si sic esset ut partes toni determinatas in
superparticulari genere sibi iudicaretur proportionibus, profecto certas etiam
in dimensione cordæ mensuras haberent, veluti dyapente, dyatessaron at-
que tonus habent; nunc autem ullam habere nequeunt in corda quæ sunt
huiusmodi præter perfectos musicæ motus certam dimensionem, ex quo
695 patet quod nec certam habeant in numeris seu determinatam proportionem.
[3c] Vis videre? Boetius in allegato parum ante libro et capitulo probat in
his primis numeris esse minus semitonium, hoc est inter CCXLIII et CCLVI
simul comparatos; sed quia primus duorum octavam partem non habet,
ambo multiplicentur per octonarium et fiant numeri $\overline{\text{IDCCCCXLIII}}$ et $\overline{\text{IIXL}}$ -
700 VIII, qui minus inter se tenent adhuc semitonium, additaque primo numero
parte sui octava, CCXLIII scilicet, oriatur tercius numerus $\overline{\text{IICLXXXVII}}$ in
proportionem sexquioctava. [3d] Quid ad hæc Marchettista contradicere valet?
Si primus horum trium numerorum et secundus natura teste minus habent
semitonium, et primus ad tercius in sexquioctava contineat tonum, nonne
705 medius ad ultimum apothome reddit, quod est maius semitonium?

683 sexquialteræ] sequaltere A 686 Nota bene *adnot. in marg. dextero H1* 686 Contra
marchetum *adnot. in marg. sinistro B* 686 præfatum] perfatum A 687 intellexisse *sic H,*
A 691 certas] certus A 693 ullam] illam A 697 est *om. A* 699–700 $\overline{\text{IDCCCCXLIII}}$
et $\overline{\text{IIXLVIII}}$] $\overline{\text{MDCCCCXLIII}}$ et $\overline{\text{MMXLVIII}}$ Hughes 700 inter se tenent adhuc] ad huc
tenent in ter A 700 numero *add. in marg. sinistro H1* 701 a *del. H1 post oriatur* 701
tercius] -cius *add. s.l. H1* 701 $\overline{\text{IICLXXXVII}}$] $\overline{\text{MMCLXXXVII}}$ Hughes

687–689 Dicit ~ sexquiseptimadecima: MARCH. *luc.* II, IX 8-13 (ed. Herlinger, pp. 158-160);
IV, XI 2-5 (ed. Herlinger, pp. 192-194) 689–690 quod Boetius ~ aperte: BOETH. *mus.* I, XVII
(ed. Friedlein, pp. 203-204)

684–685 supercentiestrigies-et bis-partiens proportio: $n \cdot 1 + 132$. 689–690 quod Boetius
~ aperte: in *mus.* I, XVI Boezio dimostra l'indivisibilità del tono in parti uguali, ovvero
l'assenza di un «naturaliter medius numerus» tra 9 e 8; da questa dimostrazione derivano i
rapporti impiegati da Marchetto $\frac{17}{16}$ e $\frac{18}{17}$. In *mus.* I, XVII Boezio, però, avverte: «Quod vero sit
integrum semitonium aut quibus primis numeris constet, nunc evidentius explicabo. Id enim,
quod de divisione toni dictum est, non ad hoc pertinet, ut semitonium modos voluerimus
ostendere, sed ad id potius, quod tonum in gemina aequa diceremus non posse disiungi»; il
rapporto del semitono minore indicato da Boezio non è dunque $\frac{18}{17}$, quella proporzione che
insieme a $\frac{17}{16}$ aveva usato in termini puramente illustrativi in *mus.* I, XVI, bensì $\frac{256}{243}$. 696–697
Boetius ~ semitonium: in *mus.* I, XVII Boezio dimostra che la frazione $\frac{256}{243}$ non rappresenta
la metà esatta del tono. Per verificare la correttezza dei suoi calcoli, il filosofo moltiplica la
differenza (di $\frac{1}{8}$) tra i valori in rapporto di $\frac{9}{8}$ per 8, in modo da ottenere nuovamente l'intero:
 $243 - 216 = 27$; $27 \cdot 8 = 216$. Nel caso del semitono minore, la differenza tra 256 e 243, 13,
moltiplicata per 8, non restituisce la metà dell'intero, a dimostrazione del fatto che il rapporto
del semitono non divide in esatte metà quello del tono: $256 - 243 = 13$; $13 \cdot 8 = 104$; $104 \cdot 2 <$
243.

Proportio supercenties-et quater-partiens			Proportio supercentiestrigiesnoviespartiens		
A - IDCCCCXLIII		B - IIXLVIII		C - IICLXXXVII	
Differen-	CIII	-tia.	Diffe-	CXXXIX	-rentia
S e m i t o n i u m m i n u s			Apothome, quod est semitonium maius		

Figura 2.66: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 21v

[3e] Quod sic demonstrandum est. Sit *A* primus numerus, *B* secundus et *C* tercius. Cum ergo sit *AB* minus semitonium, non tam attestante Boetio quam et ipsa natura dictante, sitque rursum *AC* tonus per sexquioctavam exquisitus, oportet omnino fieri *BC* semitonium maius. [3f] Nunc autem
710 numerus *A* cum numero *B* non producit genus superparticulare, sed superpartiens, iterumque numerus *B* cum numero *C* similiter, ob quod falso liquet Marchettum scripsisse. *B* nanque numerus *A* numerum excedit centum et quatuor unitatibus, rursusque *B* numerum *C* numerus centum ac
715 trigintanovem exuberat; quas quippe differentias CIII aut CXXXVIII si per decem et septem multiples vel per decem et octo, nunquam ad summam numeri *B* vel numeri *C* pervenire vales [cfr. 2.66].

[4] Hæc naturæ secreta Marchettus si cognovisset absque dubio tam enormiter a tramite veritatis non deviasset. Legit quidem hæc in Boetio, sicut dixi, sed non intellexit, et hoc quia nescivit arithmetica, id est numero-
720 rum scientiam. [4a] Cui scientiæ totam ostendere volens artem sonorum esse subditam, en dipersa superius tetracorda simul hic in unum aggrego [fig. 2.67], tot quippe numeros ab antiquis philosophys exquisitos illis apponens, quot cordas habere videntur sive voces; qui non aliam invicem comparati sortiuntur concordiam numerando, quam illæ copulatæ voces in
725 cantando.

[didascalia fig. 2.67]

Figura generalis. Collectio vocum.

Hos exquisitos numeros
disce per arithmeticos,
si quid habet cum numeris
730 scire cupis ars de sonis;
nam eandem concordiam
servant simul numerando,
quam et soni copulati
melodias concinendo.

706 demonstrandum] demonstratum A 707 et om. A 709 omnino add. in marg. dextero H1 714 triginta] triginta A 714 ex del. H1 post exuberat 716 numeri om. A 717 Contra Marchetum adnot. in marg. dextero B 719 arithmetica] arithmetica A; th-i- add. s.l. A1 720 ρηξεμωσ numerus Arithmetica Ars numerandi adnot. in marg. sinistro B 722 philosophys sic H

III CCC III	neteyperboleon		tetracordum yperboleon, id est excellentium vel superiorum	Istus solum tetracordum Græci vocant synmenon, hoc est vocum coniunctarum, quod cum mese connectitur ob tantummodo tritonum		
II DX C II	paraneteyperboleon	tonus tonus				
II DCCCX-VI	tryteyperboleon	semitonium mihus				
III LXX II	netedyzeume- non	tonus tonus	tetracordum dyezeumenon, id est disiunctarum	III CCCCL-VI	netesyne- non	tonus tonus
III CCCCLVI	paranetedyezeumenon	tonus tonus		II DCC-CLXXVIII	paranetesyne- menon	
III DCCCLX-XXVIII	trytedyezeume- non	semitonium mihus		III CCCL-XXIII	trytesyne- non	
III LXC VI	paramese	tonus tonus	disiunctio	III DCVI-II	mese	semitonium mihus
III DCVIII	mese	tonus tonus				
V CLXXX III	lycanosmeson	tonus tonus	tetracordum meson, id est mediarum	Si quis primum hunc divisum cupit agnoscere tonum, hoc sic digne separatum investiget tetracordum		
V DCC-CXXXII	parypatemeson	semitonium mihus				
V ICXL III	ypatemeson	tonus tonus	tetracordum ypaton, id est gravissimarum	[...] operatur mese similiter Se[...] se iungitur Quod et ista proslabanomenos tetracordis		
V DCCCC-XII	lycanosypaton	tonus tonus				
V IIDCCL-XXVI	parypateypaton	semitonium mihus				
V III CX C II	y pateypaton	tonus				
V III CCXVI	proslambanomenos					

Figura 2.67: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 22r. Anche se leggermente abbassata, la didascalia «Si quis... tetrachordum» si riferisce al semitono tra mese e trite synemmenon e al tetracordo synemmenon.

Liber tercius

1 Secundum modulandi genus enarmonicum.

[1] His ita rite peractis, ac quindecim phylosophorum cordis in unum collectis et in solo dyatonico genere dispositis, ad tonos, tropos sive modos
5 arbitror festinandum, in quibus utique tota quam tractare promisi superius consistit huius artis practica. [1a] Declaratis prius videlicet aliis duobus modulandi generibus, quæ quid sint aut unquam fuerint etsi totaliter Marchettus ignoraverit, velle tria tamen distinguere contra naturam semitonia iuxta triplex modulandi genus non erubuit. Legerat enim in *Musica* Boetii de tribus
10 generibus melorum et putavit esse vocabula tetracordorum nomina trium semitoniorum. [1b] Ubi, precor, a seculo fuit auditum, praeter a Marchetto, semitonium dyatonicum, enarmonicum et chromaticum? In eo siquidem genere de quo nuncusque tractavimus tetracorda currunt per minus semitonium, tonum et tonum, prout in illa generali figura videri potest expressum.
15 Ob quod dyatonicum genus appellatum est. [1c] Istud autem, de quo saltem aliquid in medium efferre delibero, minus illud semitonium in duas partes æquales apud priscos Græcos secabat, quas dyeses vocitarunt, quasi 'scissuras' aut 'divisiones'. In quo scilicet genere tetracorda per dyesin et dyesin et dytonum incedebant in uno intervallo positum, ita quod ab *ypateypaton* esset
20 semper dyesis in *parypateypaton* et ab illa dyesis in *lycanoypaton* similiter, a *lycanos* autem in *ypatemeson* dytonus, sicque de reliquis. Porro *proslambanomenos* in omni genere naturam non mutabat et extrema quæque tetracordorum in omni loco dyatessaron consonabant. [1d] Nam etsi dyeses in monocor-

7 Audi ignorantiam Marcheti *adnot. in marg. dextero A2 8 velle*] vel *A 9 tribus add. s.l. H1 10 putavit*] *puta A 16 delibero*] *de libro A 17-18 scissuras aut add. in marg. sinistro H1, scissuras et A 18-19 et dytonum om. A 20 parypateypaton*] *parypateypaton A 21 ypatemeson*] *y-add. s.l. A1 23 consonabant*] *sonabant A*

6-11 Declaratis ~ semitoniorum: MARCH. *luc.* II, V 25-27 (ed. Herlinger, pp. 138-140); vedi anche II, VI-IX (ed. Herlinger, pp. 140-160); BOETH. *mus.* I, XXI (ed. Friedlein, pp. 212-213) 17-18 quasi ~ divisiones: cfr. MARCH. *luc.* II, V 23 (ed. Herlinger, p. 138)

6-9 Declaratis ~ erubuit: *ex abrupto* il Gallico mette da parte il proposito di illustrare i toni, modi o tropi per rivolgersi alla critica di Marchetto. 11-12 Ubi ~ chromaticum?: oltre alle testimonianze direttamente dipendenti dal *Lucidarium*, la triplice categorizzazione del semitono nell'accezione marchettiana – ovvero come parte di un tono diviso in quinti – si trova nell'opera di Prosdocimo de' Beldomandis, ad es. in *mon.* IV (ed. Herlinger, p. 84): «sic quod ponunt triplex semitonium reperiri, scilicet enarmonicum quod est minus semitonium, diatonicum quod est majus tres illarum partium continens, et cromaticum quod est aliud majus in se quatuor illarum partium reportans»; e con una diversa proporzione tra i semitoni – in un tono diviso in terzi – in Johannes Ciconia (*mus.* I 23, ed. Ellsworth, p. 110: «Igitur tria sunt genera semitoniorum, id est chromaticum, diatonicum et enarmonicum. Chromaticum maius est quam diatonicum et raro invenitur in cantibus. Diatonicum vero maius est quam enarmonicum, et hoc in usu habemus. Enarmonicum autem minus omnibus est»). Vedi anche JAN W. HERLINGER, «Fractional Divisions of the Whole Tone», *Music Theory Spectrum*, 3 (1981), p. 74-83 14 prout ~ expressum: ovvero fig. 2.67. 15 Istud autem: ovvero il genere enarmonico.

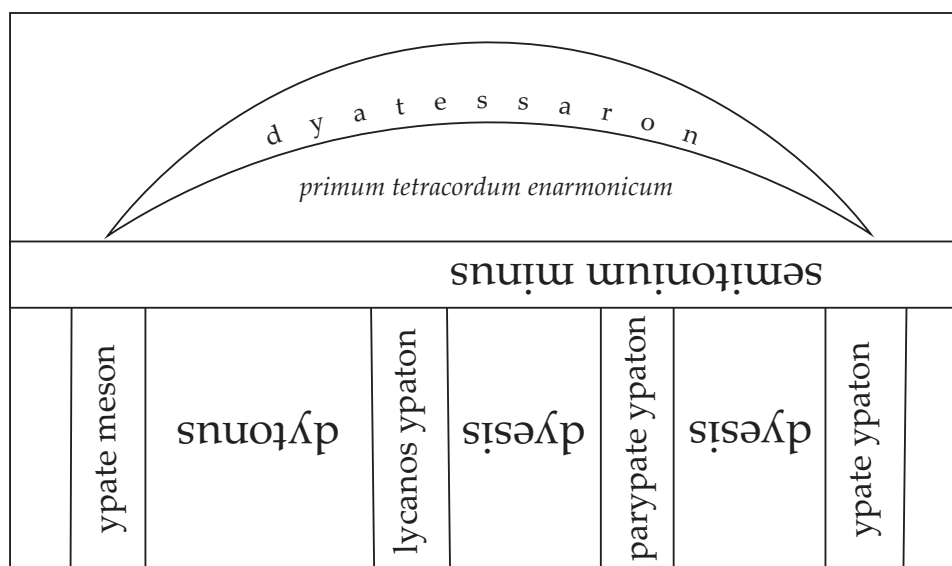


Figura 2.68: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 23r

25 do resonare possent, humana voce tamen proferri nequibant, sed iunctæ
 simul illud ac iddem quod in dyatonico genere semitonium reddebant. Hinc
 est quod enarmonicum dicitur quasi bene coniunctum et coaptatum, teste
 Boetio, et hæc eius brevissima descriptio sufficit pro cæteris omnibus, quæ
 de primo tantum hic inseritur tetracordo [fig. 2.68]. [1e] Verum id prius
 30 interrogare volo: si minus istud semitonium sic per duas dyeses divisum
 illud est quod primum habuit genus dyatonicum nec aliud unquam a na-
 tura sit huic simile nobis revelatum, ubi, precor, erit illud quod Marchettus
 vocat 'enarmonicum'? Certe si semitonium oporteat esse prorsus dyatoni-
 cum, quod nusquam præter in Marchetto legimus, istud quod *lima* condam
 vocabatur aut dyesis illud est, sine quo nullum esse potest modulandi genus.
 35 Cur, quaeso, si sit in omni genere modulandi minus istud semitonium, a
 primo non debeat magis quam ab aliis duobus sumere vocabulum? Et si
 dyatonicum fuerit, iam nullum est enarmonicum aut unum et iddem erit.

[didascalia fig. 2.68]

Istud primum tetracordum
 enarmonici generis
 40 ponitur hic in exemplum
 pro cæteris sequentibus,
 quod nunc est tam superfluum
 quam ignotum hominibus.

2 Tercium modulandi genus esse chromaticum.

- 45 [1] Genus autem modulandi tertium ab eo quod *chroma* dicitur, id est
'color', chromaticum est appellatum; nam sicut permutatae superficies in
alterum transeunt colorem, ita genus istud canendi tanquam color immutatus
ab aliis differebat. [1a] Eius vero tetracorda per minus ac maius semitonium
procedebant iterumque per semidytonum in uno scilicet intervallo positum,
50 ita quod ab *ypateypaton* in *parypateypaton* erat semper minus semitonium et
ab ea maius in *lycanosypaton*, quod totum tonus est, a qua profecto *lycanos*
in *ypatemeson* unius intervalli semidytonus erat, qui dyatessaron et sic in
caeteris complebat. [1b] De hoc ergo genere Boetius sic ait: «Chroma autem,
quod dicitur color, quasi iam ab huiusmodi intentione mutatio, cantatur per
55 semitonium et semitonium ac tria semitonia. Tota enim» inquit «dyatessaron
consonantia duorum tonorum est ac semitonii, sed non pleni». Atque post
paululum de enarmonico: «Enarmonium vero quidem magis coaptatum
est, quod cantatur in omnibus tetracordis per dyesis et dyesis et dytonum.
Dyesis autem est semitonii dimidium». Haec de hiis Boetius.
- 60 [1c] Cum phas non sit itaque tam eximio musico non credere, cui nec ipsa
natura discordat sed quaecunque scribit approbat, absque dubio phantasti-
cum illud Marchetti semitonium omnino non est, quod de quattuor dyesibus
velle fabricare praesumpsit et 'chromaticum' appellare. [1d] Natura nanque
viros ab antiquo peritissimos edocuit in duo primum non aequa posse divi-

25 ac] -c *add. s.l. H1* 25 *εναρμονιακον* quasi bene coniunctum et coaptatum dicitur *adnot.*
in marg. dextero B 26-27 teste Boetio *add. in marg. sinistro H1* 33 lima] linea A 35 omni
genere *p.c. H1* 35 minus istud] istud minus A 45 *χρομα* color latine unde chromaticus
adnot. in marg. sinistro A2 46 chromaticum] chromaticus A 47 varius *del. H1 post*
tanquam 48 differebat] differebatur A 49 semidytonum] semidytonium A 51 totum]
tonum A 53 Nota *adnot. in marg. sinistro H1* 53 Boetius *adnot. in marg. dextero A2* 55
enim inquit] inquit enim A 57 enarmonium] enarmonicum A 57 coaptatum] coaptum
A 59 Quid sit dyesis *adnot. in marg. sinistro A2* 61 Contra Marc(hettum) *adnot. in marg.*
dextero A2

25-27 Hinc est ~ Boetio: BOETH. *mus.* I, XXI (ed. Friedlein, p. 213, rr. 14-17) 32-34 Certe
~ genus: cfr. MARCH. *luc.* II, V 25 (ed. Herlinger, p. 138) 53-59 BOETH. *mus.* I, XXI (ed.
Friedlein, p. 213)

32-37 Certe ~ erit: nell'ottica boeziana il *limma*, il semitono minore, si ripropone identico
nel genere diatonico e in quello cromatico (l'enarmonico non lo considera perché scinde il
semitono minore in due diesis); in quella marchettiana, invece, il *limma* di due diesis (*luc.*
II, V 25: «Due autem simul iuncte ex istis quinque componunt semitonium enarmonicum,
quod minus est, quod a Platone vocatum est lima, continens duas dyeses») è solo uno dei
tre possibili semitoni, accanto al diatonico (II, V 26: «tres vero ex istis dyesibus faciunt
semitonium dyaticum») e al cromatico (II, V 27: «quatuor autem dyeses cromaticum
semitonium constituunt»). In sintesi, il Gallico, reputandola «contra naturam», non chiarisce
la divisione del tono secondo Marchetto, divisione che spiegherebbe la natura singolare del
suo *limma*.

t		o		n		u		s
semitonium minus				semitonium maius				
A	Dye-	sis	B	Dye-	sis	C	Dye-	sis
			D	Dye-	sis	E	Com-	m-
semitonium minus				semitonium minus			comma	
						F	a	

Figura 2.69: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 23v

65 di tonum; qui partem maiorem *apothome* nominarunt partenque minorem
dyesin aliquo tempore, verum invento postea genere enarmonico, dictum
est minus semitonium ac *dyesis* pars eius media. Secundum quos phyloso-
phos ac ingenii perspicacissimi viros tonus quinque partes habere potest.
70 Semitonium, utpote maius et minus, sed quia maius nihil aliud est quam
minus et una particula, tonus quatuor dyeses habet cum illa; quæ quidem
particula *coma* vocitata est. [1e] Utque fiat quatuor cum comate dyesium
descriptio [fig. 2.69], sit *AB* dyesis, *BC* dyesis, *CD* dyesis, *DE* dyesis et *EF*
coma parvulum; *AC* quidem minus erit semitonium ac *CF* maius, iterunque
CE minus semitonium et *EF* coma praedictum, *AF* autem tonus.

75 [2] In hoc ergo quod Marchettus primum de suis semitoniis duas ha-
bere dyeses asseruit, errando veraciter non erravit. Erravit, inquam, illud
appellando magis enarmonicum quam dyatonicum aut cromaticum; nam,
ut dixi superius, unum est et idem in omni genere minus semitonium, quan-
quam dicendo «duas dyeses habet» non desipuerit. [2a] Dicens autem de
80 secundo suo semitonio dyatónico quod tres dyeses habeat, id non est au-
ditum a seculo, cum nihil sit aliud quam apothome supradescriptum et ex
parvo residuo toni quadripartiti duabus diesibus addito contextum. Ergo
coma parvissimum duabus dyesibus iunctum apothome generat, nil pro
sua maioritate per se valens ac ineptissimum. Et iungere simul tres dyeses
85 aut quatuor discors non erit atque turpissimum? [2b] Fiat, oro, primum
tetracordum in genere chromatico pro cæteris omnibus, discurrens utputa

65 qui *add. s.l. H1* 65 partem] partenque *a.c. H1* 67 est *add. s.l. H1* 67 Nota *adnot.*
in marg. dextero B 69 Maius semitonium nihil aliud est quam minus et una particula *adnot.*
in marg. sinistro A2 71 fiat *om. A* 75 Contra Marchetum *adnot. in marg. dextero B* 77
cromaticum *sic H* 81 et *om. A* 82 diesibus] desiebus *A* 82 Nota *adnot. in marg.*
dextero H1 83 dyesibus] desyebus *A* 83-84 pro ~ valens] nil per se valens *a.c. H1* 86
discurrens *om. A*

65-67 qui partem ~ media: cfr. BOETH. *mus.* II, XXVIII (ed. Friedlein, p. 260, rr. 21-25); III,
V (ed. Friedlein, p. 277, rr. 1-4); III, VIII (ed. Friedlein, p. 278, rr. 12-15); vedi anche *Mus.*
ENCH. IX 17-18 (ed. Schmid, p. 21); *UGOL. URB.* I, XXI 3 (ed. Seay, p. 49); ANON. *CARTHUS. theor.*
XIV 84 (ed. Lebedev, p. 36) 75-76 In hoc ~ erravit: *MARCH. luc.* II, V 25 (ed. Herlinger, p.
138) 79 *MARCH. luc.* V, VI 18 (ed. Herlinger, p. 216) 79-80 Dicens ~ habeat: *MARCH.*
luc. II, V 26 (ed. Friedlein, p. 140)

81-82 cum nihil ~ contextum: appunto perché nella cornice di una quadripartizione del
tono con l'aggiunta di un residuo, ovvero il comma. Per Marchetto, invece, il tono si divide
in cinque diesis uguali.

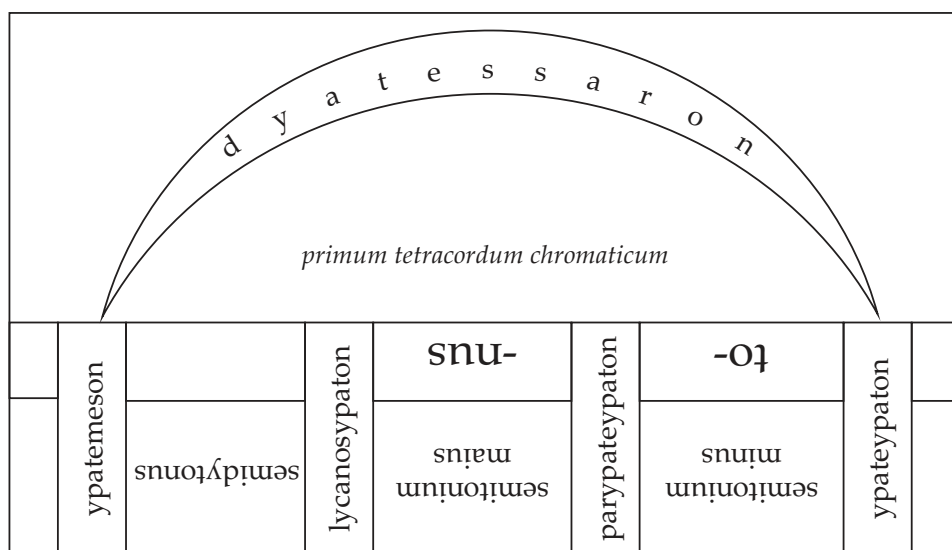


Figura 2.70: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 24r. «Nota quod hęc figura esse debet æqualis praecedenti figurę in mensura» *adnot. in marg. dextero H1*

per minus ac maius semitonium et hemidytonus, quoniam de his altercari cum inscio Marchetto post hęc totum esset superfluum.

[didascalia fig. 2.70]

90 Istud primum tetracordum
est chromatici generis
quod ponitur in exemplum
pro cæteris sequentibus
et est nunc tam superfluum
quam ignotum hominibus.

3 Tres esse dyatessaron species.

[1] Descriptis breviter duobus illis apud nos tam ignotis quam non necessariis canendi generibus, volens ego quod promisi de tonis, tropis sive modis antiquis ad effectum perducere, prius me oportet species dyatessaron,

88 inscio] mscio A, a.c. H1 88 h del. H1 post post 91 quod ponitur in exemplum]
ponitur hic in exemplum A 93 et est nunc tam superfluum] quod nunc est tam superfluum]
A 97 ego] ergo A 98 me add. in marg. sinistro H1, om. A

dyapente et dyapason diligenter exprimere. [1a] Quas licet Boetius, exclusa
 100 prima *proslambanomenos* corda cum tetracordo *synemenon* demonstrans et a
mese corda primo dein a *neteyperboleon* inchoans, versus *ypateypaton* declinet,
 nos nihilominus usitatum nobis ordinem et modum servantes ab ipsa voce
 prima cunctisque nunc notissima sumere malumus exordium, et primo qui-
 dem ab admirabili dyatessaron virtuosaque nimis quanquam parvula, dum
 105 quicquid in musica fiat ab illa prodire prius videas, nec ullam sine se fieri
 velit aliam consonantiam. Tolle, quæso, si potes, dyatessaron parvissimam
 omnium perfectarum: ubi tunc perfectio earum? Nam nec ipsa dyapente,
 quamvis maior ea paululum, sine dyatessaron attingit ad æquale summun-
 que perfectum. [1b] Hæc est quæ duas ex se gignit in quantitate sibi similes,
 110 in qualitate vero multum dissimiles, ob quod illam habere tres species dici-
 tur seu varietates: unam ex tono, semitonio minori et tono, aliam ex minori
 semitonio, tono et tono, tertia autem ex tono, tono et minori semitonio.

[2] Sit ergo *proslambanomenos* A primum, *ypateypaton* B primum, *parypa-*
teypaton C primum, *lycanosypaton* D primum, *ypatemeson* E primum, *parypa-*
 115 *temeson* F primum, *lycanosmeson* G primum. [3] Quia vero corda *mese* cum
 his quæ secuntur voces easdem replicat, ut omnis ebdomadē primus dies,
 iterum erit A *mese* sed secundum, *paramese* B secundum, *trytedyezeumenon* C
 secundum, *paranetedyezeumenon* D secundum, *netedyezeumenon* E secundum,
tryteyperboleon F secundum, *paraneteyperboleon* G secundum; sed A tertium

99 dyapason] -pa- add. s.l. H1 100 demonstrans del. H1 post corda 101 dein] demum
 A 103 malumus] valumus A 104 virtuosaque] virtuosque A 106 aliam add. in marg.
 dextero H1 106 parvissimam] pravissimam A 108 non del. H1 post dyatessaron, non A,
 Cousemaker, Seay, Hughes 108 ad æquale add. in marg. sinistro H1 108-109 summunque]
 -que add. s.l. H1 109 Nota adnot. in marg. dextero H1 111 minori add. s.l. H1 112
 et om. A 115 corda add. s.l. H1 115 se add. A post mese 116 replicat] replicant
 A 117 sed om. A 118 netedyezeumenon] neteyperboleon A 118-119 E secundum
 tryteyperboleon F secundum paraneteyperboleon om. A

99-101 Quas ~ declinet: BOETH. *mus.* IV, XIV (ed. Friedlein, p. 337, r. 25 - 338, r. 3; p. 338,
 rr. 17-18)

99-101 a *neteyperboleon* inchoans versus *ypateypaton* declinet: Boezio considera le specie di
diatessaron solo in senso discendente (non così quelle di *diapason*, che considera, specchiando
 due ottave, in senso ascendente dalla ὑπάτη ὑπάτων alla παραμέση e in senso discendente
 dalla νήτη ὑπερβολαίων alla μέση). Applicata, infatti, una serie letterale ascendente A-O (dalla
 ὑπάτη ὑπάτων alla νήτη ὑπερβολαίων), i segmenti coincidenti con le consonanze di *diatessaron*
 sono sempre calcolati dalla nota più acuta alla più grave, come risulta evidente in IV, XIV
 (ed. Friedlein, p. 338, rr. 18-20): «Una quidem species erit ab G ad D, secunda vero ab F ad C,
 tertia ab E ad B». 111 varietates: accezione non contemplata in *LmL* 2, 1718-1719.

		<i>Hæc tertia dyatessaron species ex tono procedens et tono minorique semitonio</i>		F semitonus
			E tonus	E tonus
<i>Hæc prima dyatessaron species ex tono procedit minori semitonio et tono</i>	D tonus	D tonus	D tonus	
	C semitonus	C semitonus	C	
	B tonus	B	<i>Secunda dyatessaron species ex minori semitonio, tono et tono</i>	
	A			

Figura 2.71: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 25r

120 sit *neteyperboleon*. [4] Tunc *AD* tam primum quam secundum primam red-
dit in uno intervallo dyatessaron speciem, sed *ABD* in duobus et *ABCD* in
tribus, sicut et *DG* aut *DEG* aut *DEFG* primum et secundum. [5] Secunda
dyatessaron species est *BE* in uno intervallo tam primum quam secundum,
aut *BCE* in duobus aut *BCDE* in tribus, non aliter quam *EA* vel *EFA* vel *EFGA*
125 tam primum quam secundum. [6] Terciam autem *CF* tam primum quam
secundum in uno demonstrant intervallo dyatessaron speciem, aut *CDF* in
duobus aut *CDEF* in tribus, veluti *GC* vel *GAC* vel *GABC* quolibet in loco
repertum. Omnis itaque consonantia minus unum habet intervallum quam
habeat voces, ut supra dictum est, et quot intervalla tot species, ut in hac
130 figura patet [fig. 2.71].

[didascalia fig. 2.71]

Hæc prima consonantia
nobilis quanquam parvula
tribus his differentiis
quicquid canitur colligit,
135 nam ultra dyatessaron

nil novum est in musica

4 Quatuor esse dyapente species.

[1] Dyapente, quamvis parumper dyatessaron sit maiuscula, robustior, perfectior ac æqualitati propinior, nequit tamen veram æqualitatis assequi perfectionem sine illa. Cur hoc? Quoniam quidem neque spes absque fide, neque fides absque spe, veram illam quæ in Deo est non apprehendit caritatem. Fides ab humilitate prodit, et dyatessaron e tonis constat et semitoniis, quæ tantum ab æqualitate distant, quantum alta differunt ab ymis. Fides spem ea maiorem atque caritati propinquiorem generat, et dyatessaron dyapente gignit sese præstantiorem ac perfectissimæ consonantiarum quæ dyapason est viciniorem. Simul iunctæ fides et spes caritatem efficiunt, et dyatessaron ac dyapente, si copulentur, ad summam concordiam æqualitatis ac unitatis perveniunt. [1a] Quid amplius? Adeo sunt hæ duæ primæ consonantiæ duabus illis virtutibus, spei videlicet atque fidei, similes, ut, quemadmodum vana spes est in malis actibus et mortua fides absque bonis operibus, ita falsa dyatessaron de tribus tonis integris ac falsum dyapente de duobus tonis cum totidem minoribus semitoniis. Illæ nunquam iunctæ simul veram caritatem apprehendunt, sicut et istæ perfectam dyapason colligatæ discordem reddunt.

122 primum et secundum *del. H1 post DG* 127 tam *del. H1 post GABC* 131 prima] priama *a.c. H1* 139 perfectior] perfectio *A* 139 veram *add. s.l. H1* 141 non *add. s.l. H1* 142 Fides *p.c. H1*, Spes *a.c. H1, A* 143 differunt *add. in marg. sinistro H1* 144 Fides spem *p.c. H1*, Spes fidem *a.c. H1, A* 145 ac] ad *A* 145-146 quæ dyapason est *add. in marg. dextero H1* 146 fides et spes *p.c. H1*, spes et fides *a.c. H1, A* 147 ac] copulata *a.c. H1* 148 primæ *add. s.l. H1* 149 vana spes in malis actibus et mortua fides absque bonis operibus *adnot. in marg. dextero A2* 150 in *add. s.l. H1* 153 dyapason *p.c. H1* 154 discordem *add. in marg. dextero H1*

128-129 Omnis ~ species: cfr. BOETH. *mus.* IV, XIV (ed. Friedlein, p. 338, rr. 16-17) 150-151 mortua ~ operibus: cfr. *Gc* 2, 14-26

120-128 Tunc ~ repertum: le specie del Gallico non coincidono con quelle di Boezio (serie discendenti, 1. TTS, 2. TST, 3. STT), fatto che giustifica la digressione di I, III 3, 1. A ragione Hughes (p. 313) indica nel *Prologus in Tonarium* di Bernone di Reichenau (in *CS2*, p. 67) una delle prime attestazione delle serie ascendenti 1. TST, 2. STT, 3. TTS: «prima species diatessaron constat ex tono semitonio et tono, exordium sumens a lichanos meson, et finiens in lichanos hypaton [...]. Secunda species ex duobus tonis et semitonio, incipiens a mese, et finiens in hypate meson [...]. Tertia ex semitonio et duobus tonis, incipiens a trite diezeugmenon, et finiens in lichanos meson». Il Gallico non ha però in mente la versione di Bernone, bensì quella di Marchetto, cfr. *luc.* IX, I 39-41 (ed. Herlinger, pp. 328-330): «Prima igitur species dyatessaron constat ex tono, semitonio, et tono, ut est ab A gravi ad D grave, et in quolibet alio loco ubi talis coniunctio est sonorum [...]. Secunda species constat ex semitonio et duobus tonis, puta per ascensum, ut est a ♯ gravi ad E grave, et in omni loco ubi talis coniunctio est sonorum [...]. Tercia constat ex duobus tonis et semitonio, similiter per ascensum, ut est a C gravi ad F grave, et in omni loco ubi talis coniunctio est sonorum [...]». 140-142 Quoniam ~ caritatem: Hughes (p. 319) rimanda all'Anonimo della *Summa musicæ*; il riferimento, tuttavia, non è pertinente, perché, nella *Summa*, le virtù teologali sono fatte corrispondere alle categorie organologiche degli strumenti *vasales, foraminales e chordales*.

155 [1b] Hæc est dyapente, trium primarum consonantiarum mediocris ac
secunda; quæ tres et ipsa sibi pares in quantitate sed in qualitate dispares
ex se generat, pro quo iure dicitur habere quatuor species seu varietates.
Primam ex tono, semitonio minori, tono et tono, secunda ex semitonio minori,
tono, tono et tono, terciam ex tono, tono, tono et minori semitonio, quartam
160 autem ex tono, tono, minori semitonio et tono.

[2] Erit itaque prima dyapente varietas *AE* tam primum quam secundum
in uno tantum intervallo, sed *ABE* in duobus et *ABCE* in tribus et *ABCDE*
in quatuor, sicut et *DA* vel *DEA* vel *DEFA* vel *DEFGA* tam primum quam
secundum sive tercium. [3] Secunda dyapente species est *E* primum et *B*
165 secundum in uno intervallo vel *EFB* in duobus aut *EFGB* in tribus aut *EFGAB*
in quatuor; nec est alia sibi similis, nisi *B* tercium addideris. [4] Tercia vero
species est *F* primum et *C* secundum in uno scilicet intervallo vel *FGC* in
duobus vel *FGAC* in tribus vel *FGABC* in quatuor; quæ nullam in hoc ordine
vocum habet sibi parem, si *C* tercium non subiungas. [5] Quarta necnon
170 dyapente varietas est *G* primum et *D* secundum in uno intervallo sive *GAD* in
duobus sive *GABD* in tribus sive *GABCD* in quatuor, sicut et *CG* vel *CDG* vel
CDEG vel *CDEFG* tam primum quam secundum, ut hæc descriptio monstrat
[fig. 2.72].

[didascalia fig. 2.72]

175 Hæc parumper maiuscula
præcedenti contigua
duplam creat dulcissimis
in septem differentiis;
constat nanque dyapason
ex hac et dyatessaron.

5 Septem esse dyapason species septem quoque constitutiones.

[1] Dyapason, maxima trium primarum consonantiarum atque perfectarum,
ex pulchra dyatessaron et pulchriori dyapente conficitur pulcherrima,
velut ex vera fide veraque spe caritas non ficta. Quis, queso, parum apud
se cogitans scire non debeat quam sit dyapason caritati simillima? Quan-
185 tumlibet enim cęlestis ille musicus Paulus apostolus 'æquisonam' caritatem,
ut ita loquar, commendet in virtutum armonia, tantum nostram extollere
dyapason non vereor in musicali concinentia: «Non æmulatur illa, patiens
est, benigna est, non agit perperam, non gaudet super iniquitate, non querit

156 qualitate] equalitate A 157 generat] generant A 158–159 semitonio minori, tono
et tono, secunda ex semitonio minori, tono, om. A 159 tono del. H1 post minori 163
vel DEFA om. A 164 B p.c. H1 165 aut .EFB. in duobus add. A post duobus 169
parem] partem A 169 si] sic A 176 creat] erat A 176 dulcissimis] dulcimis A 180
septem quoque constitutiones add. in marg. dextero H1 183 fide p.c. H1, spe A 183 spe
p.c. H1, fide A 187–188 illa patiens est benigna add. in marginibus H1 188 iniquitate]
iniquitatem A

187–189 1Cor 13, 4-6

<i>Hæc quarta dyapente species ex tono procedit et tono minorique semitonio et tono</i>			D tonus
<i>Hæc tertia dyapente species ex tono, tono, tono minorique semitonio</i>		C semitonium minus	C semitonium minus
	B tonus	B tonus	B tonus
A tonus	A tonus	A tonus	A tonus
G tonus	G tonus	G tonus	G
F semitonium minus	F semitonium minus	F	
E tonus	E	<i>Hæc secunda dyapente species ex minori semitonio, tono, tono et tono</i>	
D	<i>Hæc prima dyapente species ex tono procedit, minori semitonio et tono, et tono</i>		

Figura 2.72: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 26r

quæ sua sunt» cum his et similibus quæ sunt ibi de se commemorata. [1a]
 190 Hæc autem æquisona dulcissimaque musicalis consonantia, sive simplex,
 sive duplex aut quotienslibet multiplex, non solum nusquam discordiam
 generat, sed unum et idem ubique semper consonat, auribus humanis accep-
 ta præ cæteris consonantiis: placens, hylaris et ioconda, suavium suavissima,
 perfectarum perfectissima, integrarum integerrima, nil durum habens, nil
 195 dissonum nil inæquale, nil divisum nil inconcinum, sed totum unum, totum
 æquale, totum integrum, totum concors et simile.

[1b] Quid plura? Nil placet absque caritate Deo, et nil valet absque dyapa-
 son ulla cantio. Hæc est dyapason quæ sex de se procreat alias in quantitate
 sibi per omnia similes, in qualitate tamen, hoc est in dyatessaron ac dyapen-
 200 te speciebus, valde dissimiles, ob quod habere septem species dicitur seu
 varias constitutiones. [1c] 'Species' appello siquidem omnium consonantia-
 rum varietates extremas tantum vuculas attendendo, 'constitutiones' autem
 idipsum sed quicquid de medio est in tonis ac semitoniis computando. Est
 nanque species iuxta Boetii diffinitionem «quædam positio propriam habens
 205 formam secundum unumquodque genus, in uniuscuiusque proportionis con-
 sonantiam facientis terminis constituta». Constitutio vero est plenum velut
 modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens. [1d] Sunt
 igitur septem dyapason species *A* primum ad *A* secundum sicque de cæteris
 considerando, sunt et septem constitutiones eiusdem consonantiæ, quotquot
 210 tonos et semitonia cadant inter quasvis duas litteras similes indagando.

[2] Prima ergo dyapason constitutio est quam genus integrum ac natu-
 rale dyatonicum ex prima specie dyatessaron *ABCD* et ex prima dyapente
DEFGA, quas ante sic descripsimus in suis omnibus intervallis, componit,
 ordinat et constituit, aut ex prima dyapente *ABCDE* et ex secunda dyates-
 215 saron *EFGA*, quod unum et iddem erit. [3] Secunda constitutio dyapason
 est quam genus ipsum dyatonicum ex secunda dyatessaron species *BCDE* et
 ex secunda dyapente *EFGAB* procreat, in septem intervallis, ut aliæ omnes,
 et quinque tonis cum duobus semitoniis minoribus, aut ex falso dyapente,
 quod est *BCDEF*, et ex falso dyatessaron *FGAB*, seu discordantissimo tritono.
 220 [4] Tercia dyapason constitutio est quam iddem genus dyatonicum disponit
 per terciam dyatessaron speciem *CDEF* ac per dyapente terciam *FGABC*

189 his *om. A* 193 ioconda *sic H* 194 nil durum habens *om. A* 195 inconcinum]
 in concinum *A* 195 totum *om. A* 199 sed *del. H1 post* similes 203 Quid sit species
adnot. in marg. dextero B 206 Quid sit constitutio *adnot. in marg. dextero H1* 217 ut aliæ
 omnes *add. in marg. sinistro H1* 221 primam *del. H1 post* per 221 terciam *add. in marg.*
dextero H1

204–206 BOETH. *mus.* IV, XIV (ed. Friedlein, p. 337, rr. 22-25) 206–207 Constitutio ~
 consistens: BOETH. *mus.* IV, XV (ed. Friedlein, p. 341, rr. 22-24)

208–209 *A* primum ad *A* secundum ~ considerando: come preventivamente stabilito la
 'specie' considera solo gli estremi dell'intervallo. Alle prime si potrebbe pensare che «*A*
 primum» sia l'esito di una corruzione testuale (per *ab A primo* o simili); in realtà si deve
 intendere "prendendo in considerazione la prima *A* in relazione alla seconda *A* e così per le
 altre".

cursu naturali vocum, aut per quartam dyapente speciem *CDEFG* ac per
GABC dyatessaron terciam. [5] Quarta constitutio dyapason est quam ex
 prima dyatessaron specie *DEFG* et ex quarta dyapente *GABCD* connectit
 225 genus dyatonicum, aut etiam ex prima dyapente *DEFGA* et ex prima dyatessaron
ABCD, quod est iddem. [6] Quinta dyapason constitutio est quam
 secunda dyatessaron species *EFGA* cum prima dyapente *ABCDE* generat
 per genus dyatonicum, aut etiam secunda dyapente species *EFGAB* cum
 secunda dyatessaron *BCDE*, quod est unum. [7] Sexta dyapason constitutio
 230 est quam tertia dyapente species *FGABC* format ac tertia dyatessaron *CDEF*
 in dyatonico genere scilicet, aut tritonus etiam *FGAB* cum dyapente non
 integro *BCDEF*, unum et idem dyapason efficiens integrum. [8] Septima
 necnon ac ultima dyapason constitutio est quam ex tertia dyatessaron specie
GABC et ex quarta dyapente *CDEFG* producit genus dyatonicum, aut ex
 235 quarta dyapente *GABCD* et ex prima dyatessaron *DEFG*, quod contrahit
 unum et iddem.

[8a] Cernis ecce, lector, septem esse dyapason varias omnino constitutio-
 nes, hoc est tonorum et semitoniorum, dyatessaron ac dyapente specierum
 diversas a natura dispositiones, ordines et commutationes, ita quod quæ-
 240 libet earum octo voces habet sub octo litteris expressas, intervalla septem,
 tonos quinque cum duobus semitoniis minoribus; quod totum in hac quam
 excogitavi figura luce clarius erit [fig. 2.73].

[didascalica fig. 2.73]
 Hæc illa consonantia
 dyapason dulcissima
 245 quæ septiformis oritur,
 ut hic aperte cernitur,
 ob triplex dyatessaron
 ac dyapente quadruplex
 quæ nectuntur ad invicem
 250 et variantur septies.

6 Quid sit cantus, quidve cantio seu cantilena.

[1] Ex his vero dyapason constitutionibus oportet ut prodeat omne quod
 dicitur cantio, cantilena sive cantus. Phthongi nanque, sicuti dictum est,
 litteræ sunt musicales, toni cum semitoniis sillabæ dytonique cum semidyto-
 255 nis, dyatessaron autem ac dyapente dictiones. Ex quibus, ut vides, harum
 omnium extant constitutionum ordines, quæ quicquid canendo contextitur

223 constitutio dyapason] dyapason constitutio A 227 species *add. in marg. dextero H1*
 228 EFGAB] D- *del. H1 ante EFGAB* 235 DEFG] E- *del. H1 ante DEFG* 237 ecce] esse A
 246 hic] hac A 250 septies] species A 252 vero *add. s.l. H1* 253 φωνογιοι dicunt a
 φωνα quod est vox. Unde fonaschus et antiphona et cetera *adnot. in marg. sinistro B* 255
 ac *om. A* 256 contextitur] n-t- *p.c. H1*

253 sicuti dictum est: I, I 3, 3

<i>Hæc dyapason septima species</i>						G
<i>Hæc dyapason sexta species</i>					F	F
<i>Hæc quinta species</i>				E	E	E
D			D	D	D	D
C		C	C	C	C	C
B	B	B	B	B	B	B
A	A	A	A	A	A	A
G	G	G	G	G	G	G
F	F	F	F	F	F	
E	E	E	E	E		
D	D	D	D	<i>Hæc quarta</i>		
C	C	C	<i>Hæc tertia</i>			
B	B	<i>Hæc dyapason secunda species</i>				
A	<i>Hæc est dyapason prima species</i>					

Figura 2.73: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 27v.

non aliter concipiunt, quam si quis in grammatica de variis construat parti-
bus orationis textum. [1a] Quid enim aliud in musica cantus, cantilena, vel
cantio, nisi contexta quædam, ut ita dixerim, de præfatis musicalibus parti-
culis constructio? Quotiens etenim ab unisono disceditur, qui fit voces in
260 eodem replicando, tonum totiens aut minus semitonium, aut certe quoddam
e prædictis profertur modulando. Sed hoc totum quid? Nihil nempe, si quot
modis hæc fiant melorum constructiones non aperiam cantilenæ, cantus et
cantiones.

[1b] Omnis ergo cantus aut parvus est, aut mediocris, aut magnus. Qui
si parvus extiterit, hoc est quod unum dyapason non impleat aut fortassis
illud parumper trascendat, absque dubio quod in una septem illarum con-
stitutionum cadat necesse est. Et si quidem primæ servet armoniam, idest
in tonis ac semitoniis atque dyatessaron ac dyapente speciebus concinen-
270 tiam, de prima constitutione dyapason est, si vero secundæ de secunda et
si terciæ de terciâ sicque de reliquis. [1c] Quod si mediocris cantus, hoc est
non solum unum occupans dyapason sed adhuc et dyatessaron pauloplus
paulominus, non erit huiusmodi de septem illis dyapason constitutionibus,
imo de quatuor dyapason-dyatessaron, cum non sit parvus neque magnus.
275 [1d] Si vero duplex dyapason occupet cantus aut circiter, tunc erit magnus,
in constitutione bisdyapason videlicet institutus, quæ constitutio generalis
est et alias omnes in se recipit et continet.

[1e] Tria nanque genera constitutionum penes Græcos phylosophos ex-
titisse reperimus: septem utputa dyapason quas sursum descripsimus, et
280 quatuor dyapason-dyatessaron unanque bisdyapason de quibus etiam Deo
dante cito tractabimus.

7 Quatuor esse dyapason-dyatessaron constitutiones.

[1] Quoniam aliud est, ut ante paululum tetigi, graves sonos acutis aut
econtra voces acutas gravibus comparando quid simul extrema consonent
285 inquirere, et aliud ipsas voces extremas cum interiectis de medio vocibus
discernendo tonos ac semitonia considerare, delectat admodum hic aliquid
etiam de constitutionibus dyapason-dyatessaron, quas mediocres appella-
vimus, idest neque parvas neque magnas, inserere. [1a] Circa quod primo
quærendum est cur Boetius in quarto suæ *Musicæ* libro capitulo quartodeci-
290 mo de constitutione dyapason-dyatessaron et non de dyapason-dyapente

259 contexta *add. in marg. dextero H1* 260 Nota *adnot. in marg. dextero H1* 262 totum]
tonum A 268 servet] *serviet A* 272 unum *add. in marg. dextero H1* 273 de *del. A1*
post erit 279 et] *ut A* 287 etiam *add. in marg. dextero H1* 289 Boetius *adnot. in marg.*
dextero B

289–291 cur Boetius ~ mentionem: BOETH. *mus.* IV, XV (ed. Friedlein, p. 341, r. 25; p. 342,
rr. 5–7)

268–270 armoniam ~ concinentiam: *armonia* e *concinentia* qui intesi nel senso di ‘ordina-
mento’ di toni e semitoni o di consonanze specifico di una costituzione. 289–291 capitulo
quartodecimo: quindicesimo nell’ed. Friedlein.

facit mentionem, dein videndum quales et quot esse possint et debeant, quasve cantilenas, cantus et cantiones in se recipiant.

[1b] Ad primum itaque respondeo phylosophos hac de causa magis dyatessaron quam dyapente creando constitutiones istas dyapason copulasse, quia voces per tetracordum, quod est dyatessaron, prout supra monstratum est, diviserant et non per penthacordum, quod nil aliud est quam dyapente. [1c] Præterea, quamvis in tribus dyapason-dyapente sicut et in quatuor dyapason-dyatessaron septem includi queant dyapason species, quæ replicari quidem ad libitum possunt, non tamen innovari, nihilominus hoc dyapason-dyatessaron constitutio magis ydoneum habet, quod duas nec plus nec minus septem exprimit dyapason species, ita quod si dyatessaron auferas in inferioribus vocibus, una tibi dyapason apparet, eadenque subtracta de superioribus, altera se tibi manifestam præbet.

[2] Sunt autem quatuor dyapason-dyatessaron omnino variæ constitutiones, prima quarum ex prima constat specie dyapason *ABCDEFGA* et ex prima dyatessaron *ABCD* superius; de qua siquidem erit omnis cantus hanc eius armoniam prosequens ac ultra dyapason etiam dyatessaron paulo plus paulominus habens. [3] Secunda vero procedit ex secunda dyapason *BCDEFGAB* et ex secunda dyatessaron *BCDE* desuper; etenim omnis cantus talem habens concinentiam ex ea, si tamen ultra dyapason adhuc unum tetracordum accipiat paulo plus paulominus. [4] Terciam quoque tertia dyapason *CDEFGABC* format ac tertia dyatessaron *CDEF* desuper, omnisque cantus hanc imitans in vocibus et litteris formulam de tertia dyapason-dyatessaron constitutione iudicandus est, ita quod uno tetracordo paulo plus paulominus dyapason superet. [5] Quarta denique constitutio dyapason-dyatessaron ex quarta specie dyapason *DEFGABCD* prodit et ex prima dyatessaron *DEFG* superius, uti patet in hac figura quam hic subiciemus [fig. 2.74], et recipit omnem cantum qui litteras istas implet earumve, sicut in cæteris, imitatus concinentiam.

[didascalia fig. 2.74]

His constitutionibus
omnis quidem colligitur
dyapason varietas
quæque supra depingitur.
Nam si bene perpenderis,
duas quælibet exprimit
dyapason maneries:
prima quartam atque primam,
sequens quintam et secundam,
tercia tamen terciam
iungit et sextam speciem,

291 dein] de inde A 291 videndum add. in marg. dextero H1 292 recipiant] recipeant a.c. A1 301 septem] semper A 317 subiciemus] subiectimus A 317 recipit] recepit A 319 concinentiam] continentiam A

sed quarta replicat quartam
cum septima dyapason.

8 Septem fieri posse varias de bisdyapason constitutiones.

[1] Descriptis superius septem dyapason et quatuor dyapason-dyates-
335 saron constitutionibus, restat ut et de bisdyapason, quæ maior illis est et eas
omnes in se continet, etiam aliquid tractemus: quales et quot esse valeant
eius constitutiones quosve cantus excipiant declarantes. [1a] Quis, praecor,
sciolus non intelligat nil esse bisdyapason quam simplex duplicatum? Nunc
autem simplex dyapason septem habere monstratum est constitutiones iuxta
340 septem suas species, et quicquid ultra canitur ipsa, teste natura, novum non
est sed replicatum; qua consequentia necesse est septem etiam habere posse
varias bisdyapason constitutiones nec plus nec minus.

[2] Prima quarum erit *ABCDEFGABCDEFGA*, quæ cantus magnos in se
recipit harum litterarum formulam pauloplus paulominus adimplentes nec
345 unquam ab illarum armonia quoquomodo discrepantes. [3] Secundam au-
tem *BCDEFGABCDEFGAB* demonstrant, et hæc omnes cantus magnos intra
se concipit ac retinet harum videlicet formam litterarum totam occupantes
pauloplus paulominus nec illarum concinentiam deserentes. [4] Tercia fit
ex *CDEFGABCDEFGABC*, quæ sicut aliæ cantus magnos habet has omnes
350 litteras parum plus parum minus operantes earunque prorsus modulamina
non relinquentes. [5] Quartam quoque *DEFGABCDEFGABCD* formare po-
terunt, in qua cantus magni toti locantur qui litteras istas omnes habent et
exercent, pauloplus intellige semper aut paulominus, ac illarum modulatio-
nem prosequendo non deserunt. [6] Quinta quoque bisdyapason constitutio
355 componitur ex *EFGABCDEFGABCDE*, cantus in se magnos excipiens qui
litteras istas omnes frequentare non desinunt eorumve concinentiam, in
tonis scilicet ac semitoniis, in dyatessaron et dyapente speciebus, non
relinquunt. [6a] Quid ultra? Duas adhuc varias possem, si vellem, hoc ritu
formare bisdyapason constitutiones, verum quicquid desit in scriptura totum
360 in sequenti clarum erit figura.

[didascalia fig. 2.75]
Istae constitutiones,
quamvis omnes sint duplices,
illis septem simplicibus
sunt per omnia similes,
365 cum nil sit bisdyapason
quam simplex sed duplicatum;

333 fieri posse] posse fieri A 335 bisdyapason] bis- *add. s.l. H1* 336 etiam] atiam *a.c. H1* 337 eius constitutiones *add. in marg. sinistro H1* 337 ipsæ *del. H1 post cantus* 338 non *del. H1 post sciolus* 341 qua] quam A 345 quoquomodo] quomodo A 347 totam *add. s.l. H1* 352 magni *om. A* 353 exercent] exercentur A 362 duplices] simplices *a.c. A1* 363 illis] ille A

<i>Hæc quarta dyapason-dyatessaron constitutio</i>						paranete yperboleon	G
<i>Hæc tertia dyapason-dyatessaron constitutio</i>				tryte yperboleon	F	tryte yperboleon	F
		nete dyezeumenon	E	nete dyezeumenon	E	nete dyezeumenon	E
paranete dyezeumenon	D	paranete dyezeumenon	D	paranete dyezeumenon	D	paranete dyezeumenon	D
tryte dyezeumenon	C	tryte dyezeumenon	C	tryte dyezeumenon	C	tryte dyezeumenon	C
paramese	B	paramese	B	paramese	B	paramese	B
mese	A	mese	A	mese	A	mese	A
lycanos meson	G	lycanos meson	G	lycanos meson	G	lycanos meson	G
parypate meson	F	parypate meson	F	parypate meson	F	parypate meson	F
ypate meson	E	ypate meson	E	ypate meson	E	ypate meson	E
lycanos ypaton	D	lycanos ypaton	D	lycanos ypaton	D	lycanos ypaton	D
parypate ypaton	C	parypate ypaton	C	parypate ypaton	C		
ypate ypaton	B	ypate ypaton	B	<i>Hæc secunda dyapason-dyatessaron constitutio</i>			
proslambanomenos	A	<i>Hæc est prima dyapason-dyatessaron constitutio</i>					

Figura 2.74: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 29r

hocque ritu tropi Græci
sunt invicem catenati,
quanquam proslambanomenos
370 replicetur per singulos,
nec sit eius processio
sicut ista naturalis.

9 Impossibile veram haberi de tropis, tonis sive modis noticiam et præfatas nescire constitutiones.

375 [1] Boetius in allegato superius quarto suæ *Musicæ* libro, capitulo necnon eodem quartodecimo, tropos, tonos, sive modos diffinit in hæc verba: «Sunt» ait «tropi constitutiones in totis vocum ordinibus, vel gravitate vel acumine differentes». [1a] Vis videre quod ita sit? Figuras illas de constitutionibus diligenter aspice. Prima nanque gravior est uno tono secunda, si rem iuste
380 discusseris, et secunda tono similiter altior prima magisque acuta, sicque de singulis subsequentibus in hunc modum ad invicem comparatis; quæ se semper uno tono superant aut minori semitonio, seque præcedunt et subsequuntur. [1b] Ex quo quidem colligimus nil esse vel unquam fuisse tropos tam Græcos quam Latinos, tanque seculares quam ecclesiasticos, nisi constitutio-
385 nes illas, nilque rursum aliud constitutio quam consonantiarum, iuxta Boetii diffinitionem, coniunctio. [1c] Quod si verum est, imo quia verissimum est et clarius luce, quis poterit unquam de quocunque cantu cuius tropi sit, toni sive modi iudicare, si non prius didicerit vocum constitutiones eleganter discutere? [1d] Nam si Latinus, vocum non ignorans constitutiones canere,
390 Græcum aut barbarum senserit, siquidem etsi tropos Græcorum funditus ignoret ac notulas, poterit nihilominus cantum illum more suo describere, quoniam in qua specie dyapason resonet et quam de supradictis constitutio-
nibus occupet de facili concipit. Et hoc quare? Quia tropi, toni sive modi fiunt ad bene placitum, soni vero, species et constitutiones omnium sunt com-
395 munes linguarum. [1e] Quid habent, oro, modi Græcorum sive tropi quos describit Boetius cum tropis, tonis sive modis ecclesiasticis, tam quatuor illis antiquis scilicet, quam et octo modernis? Et tamen eædem sunt voces, eædem consonantiarum species, eædem etiam quas supra descripsimus dyapason, dyapason-dyatessaron et bisdyapason constitutiones. [1f] Hæc autem in hoc
400 capitulo dixerim, inferre volens quod in cantibus secularibus, qui discerni nequeunt per ritum ecclesiasticum, sit ad huiusmodi constitutiones prorsus recurrendum.

367 hocque] Hoc A 373 veram] verum A 376 Boetius *adnot. in marg. dextero B* 383 fuisse *add. in marg. sinistro H1* 386 si *add. s.l. A1* 388 prius *om. A* 401 prorsus *om. A*

376–378 BOETH. *mus.* IV, V (ed. Friedlein, p. 341, rr. 21–22) 385–386 iuxta Boetii diffinitionem: BOETH. *mus.* IV, XV (ed. Friedlein, p. 341, rr. 22–25)

378–379 Figuras ~ aspice: in riferimento alla fig. di I, III 8.

<i>Hæc est bisdyapason septima constitutio</i>						G
<i>Hæc sexta bisdyapason constitutio</i>					F	F
<i>Hæc quinta bisdyapason constitutio</i>				E	E	E
<i>Hæc quarta constitutio</i>			D	D	D	D
		C	C	C	C	C
	B	B	B	B	B	B
A	A	A	A	A	A	A
G	G	G	G	G	G	G
F	F	F	F	F	F	F
E	E	E	E	E	E	E
D	D	D	D	D	D	D
C	C	C	C	C	C	C
B	B	B	B	B	B	B
A	A	A	A	A	A	A
G	G	G	G	G	G	G
F	F	F	F	F	F	
E	E	E	E	E		
D	D	D	D			
C	C	C	<i>Hæc est tercia bisdyapason constitutio</i>			
B	B	<i>Hæc secunda bisdyapason constitutio</i>				
A	<i>Hæc est prima bisdyapason constitutio</i>					

Figura 2.75: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 30r

10 Octo tropos esse Græcorum phylosophorum sive tonos sive modos.

[1] Ex illis itaque tam dyapason quam dyapason-dyatessaron et bisdyapason
405 constitutionibus Græci phylosophi septem ad componendas cantilenas
instituere modos sive tonos, quos 'tropos' appellarunt, iuxta septem dyapason
species. [1a] Primus autem 'ypodorius' nomen habebat, secundus
'ypophrigius', tercius 'ypolidius', quartus 'dorius', quintus 'phrygius', sex-
tus 'lydius', septimus 'myxolidius', secundum vocabula variarum nationum,
410 uti refert Boetius, quæ plus uno quam altero gaudebant utique tropo, suis
videlicet moribus magis appropriato. «Neque enim fieri potest» ait Boetius
in suæ *Musicæ* prologo «ut mollia duris dura mollioribus annectantur aut
gaudeant, sed amorem delectationenque similitudo conciliat». [1b] Octa-
vum vero Ptolomeus, grandis inter cæteros musicus, ab ipsa corda *mese* in
415 *netyperboleon* extruxit, eandem utputa prima dyapason replicando speciem,
cui nomen 'ypermyxolidium' dedit.

[1c] Hos igitur octo modos cupio breviter hic depingere potius quam
describere, quatenus cunctis innotescat nostris cantoribus non per tropos ec-
clesiasticos suas ab antiquo iudicasse cantiones, cantus et cantilenas gentiles
420 phylosophos, cum non adhuc esset Ecclesia nec adinventi per consequens
huiusmodi tropi. Discant ergo nostri moderni non posse nostros cantus
adhuc gentiles, idest vanos et seculares, per tropos Ecclesiæ discerni, cum
profecto liberi sint nec certis in locis sicut illi finire cogantur, quinpotius iudi-
cari debent quemadmodum illi veteres, per species dyapason et præscriptas
425 vocum constitutiones. [1d] Gentiles enim alios quam illos octo non habuere
tropos sive modos sive tonos ante nostri salvatoris adventum, nec ullam
praeter a *proslambanomenos* in *netyperboleon* cum cæteris de medio cordis
bisdyapason constitutionem, ita quod nulla fuit inter ipsos differentia, nisi
tantum in notulis variisve mensuris et in acumine et gravitate; quod sequens
430 figura probabit [fig. 2.76]. [1e] Quæ quidem bisdyapason in quolibet modo
totas alias in se tam dyapason quam dyapason-dyatessaron habet constitu-
tiones, quod nostri patres ecclesiastici non ignoraverunt, ac ideo novum Deo
modulandi genus adinvenientes non vanum neque lascivum, novos etiam
435 modos, de quibus loco tractabitur congruo, non pro vanis cantibus, sed pro
laude divina tantum de præscriptis constitutionibus extruxerunt.

[didascalica fig. 2.76]

Hi tropi modique Græci,

406 instituere] instruere A 406 sive tonos *add. in marg. sinistro H1* 406 appellarunt]
appellaverunt A, a.c. H1 411 videlicet p.c. H1, scilicet A 411 Boetius *adnot. in marg.*
dextero B 413 Amica ait similitudo Disimilitudo ait contraria et inimica *adnot. in marg.*
sinistro A2 414 Ptholomeus *adnot. in marg. dextero B* 421 non posse nostros *add. in*
marg. dextero H1 426 ante *om. A* 427 cum *add. s.l. H1*

411-413 BOETH. *mus.* I, I (ed. Freidlein, p. 180, rr. 19-22) 413-416 Octavum ~ dedit cfr.
Boeth. mus. IV, XVII (ed. Friedlein, p. 348, rr. 1-3)

quos et vocavere tonos,
 expressi Græcis litteris
 ac declarati Latinis,
 440 arte magis compositi
 quam a natura conditi,
 solis locis hic differunt
 totique parent similes.
 Quos tamen in Boetio
 445 notæ diversæ variant
 et mensuræ dissimiles
 erant opinor omnibus;
 nam tropi nostri Latini
 sunt a natura geniti,
 450 certe toti dissimiles
 quanquam simul colligati.

11 Omne genus hominum canere posse per septem alphabeti sui litteras.

[1] Querere nos hic oportet Græci quo ritu canant quave notula pro quin-
 decim illis vocabulis uti soleant, cum certum sit sub illis tonos ac semitonia
 455 male posse proferri. Quibus plane respondendum Græcos tempore Boetii va-
 rias adhuc per octo modos illos exercuisse notulas ad cantandum et diversos
 caracteres, quæ si nostris iterum servant temporibus, fateor, verum nescio.
 [1a] Unum tamen scio, nullam esse nationem quæ per septem alphabeti sui
 litteras quicquid velit canere non valeat, semel saltem ut in hac patebit figura
 460 replicatas. Nam et nos Latini totum quod canimus per *AꜜCDEFG* cum certis
 lineis et spaciis experimur et discernimus, quas tamen litteras semel et bis,
 si necesse sit, replicamus. Et quæ gens, oro, similes ad loquendum ac scri-
 bendum vocales non habeat aut consonantes? Etsi certe diversi sint diversis
 in linguis caracteres et apices, una tamen est ubique soni communitas et in
 465 prolatione virtus. [1b] Utque de prima lingua sumam argumentum: non
 poteris Hebreus inter *aleph* et *beth* proferre tonum ac inter *beth* et *coph*, sicut
 et nos inter *AꜜC*, minus semitonium? Quod cum negari nequeat, constat
 idipsum posse fieri non solum in Græca lingua, sed etiam in aliis omnibus
 quæ siquidem ab Hebraea totæ derivatæ probantur. [1c] Sit ergo sicut *A* Lati-
 470 num sic et *alpha* α Græcum, sicuti *B* sic et *beta* β, sicuti *C* sic et *kapa* κ, sicuti *D*

437 et *om. A* 441 *a natura con.*, *natura H, A, Seay, Hughes*, quoniam *Coussemaker* 444
 Boetio] *botio A* 447 in *add. Hughes post erant* 463 *Nota adnot. in marg. sinistro H1*
 469 *totæ add. in marg. dextero H1*

455–457 Græcos ~ caracteres: cfr. BOETH. *mus.* IV, XVI (ed. Friedlein, p. 343)

453–455 cum certum ~ proferri: l'autore si riferisce alla difficoltà di pronunciare e solfeg-
 giare una melodia utilizzando la nomenclatura greca delle note, da *proslambanomenos* a *nete*
hyperbolaion.

<i>Ypermixolidius tropus Gæcorum octavus</i>							α A
<i>Mixolidius tropus Gæcorum septimus</i>						α A	Γ G
<i>Lydius tropus Gæcorum sextus</i>					α A	Γ G	φ F
<i>Phrygius tropus Gæcorum quintus</i>				α A	Γ G	φ F	ε E
α A			Γ G	φ F	ε E	δ D	δ D
α A		Γ G	φ F	ε E	δ D	κ C	κ C
α A	Γ G	φ F	ε E	δ D	κ C	β B	β B
α A	Γ G	φ F	ε E	δ D	κ C	β B	α A
Γ G	φ F	ε E	δ D	κ C	β B	α A	Γ G
φ F	ε E	δ D	κ C	β B	α A	Γ G	φ F
ε E	δ D	κ C	β B	α A	Γ G	φ F	ε E
δ D	κ C	β B	α A	Γ G	φ F	ε E	δ D
κ C	β B	α A	Γ G	φ F	ε E	δ D	κ C
β B	α A	Γ G	φ F	ε E	δ D	κ C	β B
α A	Γ G	φ F	ε E	δ D	κ C	β B	α A
Γ G	φ F	ε E	δ D	κ C	β B	α A	
φ F	ε E	δ D	κ C	β B	α A		
ε E	δ D	κ C	β B	α A			
δ D	κ C	β B	α A				
κ C	β B	α A					
β B	α A						
α A							

Figura 2.76: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 31v

sic et *delta* δ , sicut *E* Latinum sic et *E* Græcum ϵ , sicut *F* ita *phi* ϕ , et sicut *G*
 sic et *gamma* Γ . Quis nesciat per has septem Græcas litteras etiam modulari
 posse nec minus quam per illas Latinas et qualescunque cantus, cantiones et
 cantinelas describere? Hæc de Græcis litteris, quarum initia novi, non idcirco
 475 dixerim, ut docere Latinos Græce canere cogitem, sed ut ritum esse potissi-
 mum modulari voces per litteras in omni lingua demonstrem. [1d] Quod
 ut verissimum appareat, en in hac figura tam litteras Græcas quam Latinas
 debitis suis lineis et spaciis distinctas per media vocabula philosophorum
 disponam [fig. 2.77], dein cantum non lascivum sed angelicum per easdem
 480 litteras in exemplum multis describam [figg. 2.78, 2.79].

[didascalia a fig. 2.77]
 Hic apparet evidenter
 posse decantari voces
 per septem Græcis litteris
 et Latinis et Hebreis
 485 semel et bis replicatis
 ac ter quoque si sit opus
 aut si vis in infinitum.

12 Grandem esse distantiam inter musicum et cantorem.

[1] Expleta tandem huius opusculi parte prima, libet paululum de dif-
 490 ferentia cantoris et musici cum nostris conferre cantoribus et ad quid hæc
 omnia præscripserim paucis verbis explanare. Nam si velis esse nullam
 cantoris et musici differentiam, necesse est ut, quemadmodum te fateri co-
 git omnem musicum esse cantorem vera consequentia rerum, ita fatearis
 quencunque cantorem esse musicum, quod non est consequens sed falsissi-
 495 mum. [1a] Si sit enim omnis cantor musicus, quid de philomena dicendum?
 Pulchre canit, voces mirabiliter frangit, metitur tempus et tamen non est mu-
 sicus. Quemadmodum ergo non omnis eloquiorum Dei recitator theologus
 est, attamen theologum oportet esse verbi divini recitatorem, sic et non
 omnis cantor musicus est, quanquam verus non sit musicus quicunque ca-
 500 nere nescit. [1b] Omnis ergo musicus cantor, sed non omnis cantor musicus.
 Alioquin non solum aviculæ seu bestię et bestiolæ multæ musici forent aut
 cantantes per ecclesias infantes plurimi, sed et ydiotæ viri per universum
 mundum infiniti. De quo solet in proverbio dici: sicut iudex ad preconem,

493 esse *add. in marg. sinistro H1* 493 vera *add. s.l. H1* 494 cantorem esse *add. in*
marginibus H1 498 oportet *sic H*, 500 cantor *del. H1 post ergo*

488 Grandem ~ cantorem: cfr. BOETH. *mus.* I, XXXIV (ed. Friedlein, pp. 223-225) 503-504
 sicut ~ cantorem: cfr. MARCH. *luc.* XVI, I 7-11 (ed. Herlinger, pp. 548-550)

503-504 sicut ~ cantorem: la fonte del passo è sottaciuta dal Gallico, ma si tratta evidente-
 mente del *Lucidarium* di Marchetto (*luc.* XVI, I); in proposito vedi ERICH REIMER, «Musicus und
 Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks», *Archiv für Musikwissenschaft*,
 35 (1978), p. 1-32, p. 21-22.

C \flat
 A A G A A G | A A G F | A A G A
 E D D
 Kyr-i- e fons bo-ni- ta-tis pater in-ge-ni- te a quo bo- na cun-
 C \flat
 A G F G A G
 E
 cta pro- ce- dunt e- le- y- son.

Figura 2.78: London, British Library, Harley 6525, ff. 32v-33r: «Cantus Latine descriptus quis sit exemplum omnibus»

κ β
 α α γ α α γ | α α γ φ ϵ δ | α α γ
 δ δ
 Ky-ri- e fons boni-ta- tis pa- ter in-ge-nite a quo bo- na
 κ β
 α α γ φ γ α γ
 ϵ
 cun- cta pro- ce- dunt e- le- y-son.

Figura 2.79: London, British Library, Harley 6525, f. 33r: «Hic isdem Græcis litteris quod fieret ac Hebreis»

sic musicus ad cantorem. Preco nanque decreta iudicis proclamat et enuntiat
505 cur et quare fiant nesciens, iudex autem omnia novit; cantorque similier
tantummodo cantat et quid cantet nescit, musicus vero totum diiudicat et
discernit.

[1c] Quid ergo? Musici non sunt hodiernis temporibus nostri cantores
in sex sillabis et duodecim litteris, in quinque vel sex notulis, in variis cy-
510 fris ac diversis signis et characteribus novos tota die cantus lascivos et vanos
exquirentes, totque stultas adinventiones in suis quas non intelligunt propor-
tionibus phantasticantes? [1d] Quippe qui norunt cantus quos 'mensuratos'
appellant cyfris ac novis phantasiis adeo plenos sepius fabricare, quod nec
ipsi qui fecere valent illos ut plurimum enuntiare, quos nihilominus laudant
515 in re tam vilissima, quasi magnum quid egerint gloriantes. [1e] Quæ nam
hæc vestra dementia, cantores? Nunquid hæc tam nobilis scientia vestris
erit subdita cyfris? Absit. Canite, queso, canite, voces quantumlibet frangite,
novas cotidie cantilenas suaves et tinnulas excogitate, tempus circa longas,
breves, semibreves ac minima consumite! Nam cum hæc omnia perfecte nec
520 aliud noveritis, non dico quidem musici, sed neque veri cantores estis. [1f]
Hæc omnia Namurci didiceram a cunabulis, quod est oppidum in Gallia, sed
cum ad Ytalyam venissem ac sub optimo viro magistro Victorino Feltrensi
Musicam Boetii diligenter audissem, qui me prius musicum estimabam, vidi
necdum veram huius artis attigisse practicam. Vera nanque practica musicæ,
525 quam funditus tunc ignorabam, hæc est: universa quæ scripta sunt hic et e
puro fonte Boetii prorsus exhausta velle scire, quæ vero supra tetigimus non
ignorare. Verus ergo cantor erit qui totum quod nunc canitur ex hac vera
practica procedere videbit.

[1g] Nam ut ad id veniam pro quo tot et tanta præmissa sunt, hoc est
530 ad angelicum seu ecclesiasticum cantum, quis cantorum scire non debeat
omne quod canimus in Ecclesia Dei vetus et novum ab ipso ritu vetustissimo
quem e Græco transtulit Boetius emanasse phylosophorum, imo nil aliud
esse vel unquam fuisse nec futurum esse quam idipsum? [1h] Hinc est quod
secundam huius libelli partem, quæ de diversis in Ecclesia canendi tractat
535 usibus, clericis devovi totam ac viris religiosis, qui, siquando forsitan in illis
novis hæsitarint, ad hæc recurrere valeant vetera certique sint musica quid
sit, unde venerit et quis primus cecinerit sacra teste pagina.

Explicit prima pars de ritu canendi vetustissimo.

517 quaeso sic H 523 prius add. s.l. H1 524 practicam] praticam a.c. H1 524 musicæ
add. in marg. sinistro H1 525 tunc add. s.l. H1 532 proce del. H1 post vetustissimo

509 duodecim litteris: il Gallico potrebbe riferirsi ai dodici gradi della *musica ficta* indicati da Prosdodimo de Beldomandis nel suo *Libellus monocordi*, cap. V (ed. Coussemaker, p. 253): «et erunt littere nobis denotantes fictas musicas numero duodecim secundum quod duodecim sunt toni in quibus nullum repertum est semitonium in manu musicali actualiter positum [...]. Que numero sunt duodecim ut dixi, scilicet duodecim litteris alphabeti in monocordo signate, scilicet: I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V». 509 in quinque vel sex notulis: le figure della *minima*, *semibrevis*, *brevis*, *longa* e *maxilonga*.

Pars secunda

Liber primus de diverso ritu canendi planum cantum

Vera quanquam facilis ad cantandum atque brevis introductio.

[1] Pauperibus Ecclesiae Dei clericis ac religiosis Deo laudes concinere
dulciter optantibus frater Iohanninus indignus Cartusiae monachus salutem
5 ac illam quam mundus dare non potest pacem. Vetustos una die, carissimi,
revolvens Ecclesiae Christi musicos, pium quendam inter illos Aretinum
inveni monachum, nomine Guidonem, sic de modo canendi seu cantum
docendi paucis his rithmis tinnulis memorasse:

10 Solis notare litteris optimum probavimus,
quibus ad discendum cantum nihil est facilius,
si frequentetur fortiter saltem tribus mensibus.

[2] Quod re verum esse comprobans, statui non ut prius fratres meos
cartusienses docendo cantum fatigare neque tot verborum ambagibus ultra
sensus eorum aggravare. Haec ergo sine tot illarum mutationum deliramentis
15 via brevis ad canendum.

4 Iohanninus] iohannes A 11 frequentetur] frequenter A 12 fratres] frates A 13
cantum] tantum A 14 mutationum om. A

9–11 Solis ~ mensibus: GUIDO *reg.* vv. 172–174 (ed. Smits Van Waesberghe, p. 117)

4–5 salutem ~ pacem: dalla *oratio pro pace* del Sacramentario gelasiano (in *PL*, col. 1217C).
Di qui una formula di saluto consigliata dall'*ars dictaminis* di Tommaso da Capua (1170–1243)
sotto la rubrica 15. «Qualiter scribatur summo pontifici in clero», e da Guido Faba (1190–1245)
sotto la rubrica 56. «De monachis et monachabus inter se, et de laicis ad eosdem». La formula
è infatti impiegata dal priore della Grande Chartreuse, Guigo I (1083–1136), nella sua lettera a
papa Innocenzo II: «Domino et Patri charissimo ac reverendissimo apostolicae sedis summo
pontifici Innocentio, servi et filii Carthusiae pauperes, illam quam mundus dare non potest
pacem, suaeque paternitatis devotam servitutem, et non necessarium licet obsequium». 11
si frequentetur ~ mensibus: l'edizione di Smits van Waesberghe, che reca a testo «Si assidue
utantur saltem tribus mensibus», non segnala in apparato la variante «si frequentetur fortiter». Nella didascalia della figura di II, I 10c si legge invece «frequententur», al plurale.

Nomina vocum Græca.

[3] *Proslambanomenos, ypateypaton, parypateypaton, lycanosypaton* et cætera, prout quæ sequitur continebit figura [fig. 2.80]. Hæc illa quindecim vocum nomina phylosophorum, quæ duntaxat sancta recepit in solo genere dyatono mater Ecclesia, rei quidem pulchriter iuxta Græcam interpretationem appropriata.

Quibus notis usi sint antiqui patres.

[4] Loco quorum utique nostri patres his quindecim usi sint in ecclesia primitiva notulis, dividendo totum in graves, finales, superiores et excellentes, ac ritum pristinum Græcum in tonis et semitonis omnino servantes:

ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ

[4a] Nam quicquid ultra quindecim has notulas aut huiusmodi subiunctum aspicias superfluum est, eodem attestante qui sic ait Guidone monacho: «His» inquit «addimus tetracordum superacutarum. Hæ a multis superfluæ dicuntur». Et alibi:

Sunt qui addunt in acutis iuxta primam alteram,
sed non patri Gregorio placuit hæc lascivia
et moderni sapientes hanc neque commemorant;
quamvis ergo apud quosdam ipsa fiat vocula,
penes multos iure tamen habetur superflua.

18 quæ om. A 21 loco quorum utique nostri patres his quindecim usi sunt in ecclesia primitiva add. A1 post appropriata 22 sint] sunt A 23-24 Loco quorum ...in ecclesia primitiva om. A 27 Guido adnot. in marg. dextero A2 28 qui sic ait Guidone monacho] guidone monacho qui sic ait A 28 inquit] in quid A 33 apud] caput A

24-25 dividendo ~ excellentes: cfr. MUS. ENCH. I 50-57 (ed. Schmid, p. 5); SCOL. ENCH. I 339-344 (ed. Schmid, p. 83) 28-29 GUIDO micr. II (ed. Smits van Waesberghe, p. 94) 30-34 Sunt ~ superflua: GUIDO reg. vv. 67-71 (ed. Smits van Waesberghe, pp. 103-104)

23-24 Loco ~ notulis: come rende manifesto l'esempio seguente della notazione dasiana, il Gallico si riferisce all'Anonimo di *Musica* e *Scholica enchiriadis*. 25 ac ritum ~ servantes: se il Gallico si riferisce all'ordinamento di toni e semitoni, è in errore, poiché la scala dasiana implica il posizionamento regolare del semitono nella seconda sede di ciascun tetracordo e i quattro tetracordi che la compongono sono tutti disgiunti; pertanto, la scansione di toni e semitoni tra scala dasiana e Sistema Perfetto Greco sono differenti. 26

ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ ἦ

: data l'assenza del primo simbolo della serie, ἦ (cfr. MUS. ENCH. I-II, ed. Schmid, pp. 5-6), questa presentazione della scala dasiana è meramente congetturale, un'ipotesi ricostruttiva della notazione cristiana arcaica prima dell'introduzione del *gamma* nell'età degli *Enchiriades*. Vedi anche II, I 10. 34 penes ~ superflua: l'edizione di Smits van Waesberghe, che reca a testo «Apud multos tamen iure dicitur superflua», non presenta in apparato la variante «penes multos iure tamen».

Quod quindecim illas tantummodo voces cantus ecclesiasticus occupet.

[5] Sunt ergo voces ad laudandum Deum non ultra quindecim, quas ita suprascriptus Guido per alphabeti nostri septem distinguit litteras graves primas vocitans et acutas superiores: *A* grave, *h* grave, *C* grave, *D* grave, *E* grave, *F* grave, *G* grave, *A* acutum, *h* acutum, *C* acutum, *D* acutum, *E* acutum, *F* acutum, *G* acutum. Qua quidem consequentia, vox necnon quintadecima dicetur *A* superacutum, et quicquid ultra sit post antiquos patres additum.

De lineis et spaciis.

[6] Sit autem *A* primum in spacio, quod et grave dicitur iuxta nostram practicam, *A* quippe secundum erit in linea, quod et acutum est, et *A* superacutum in spacio similiter. Cæteræ vero litteræ se sic habebunt invicem quæ probantur esse similes, ut *h**h*, *CC*, *DD*, cum reliquis. [6a] Hi sunt nostri termini quos oculo contemplantes per tonum integrum ac dulce minus semitonium distinguere debemus, ita quod a spacio semper in lineam et a linea in spacium de duobus enuntietur alter, dicendo *A**h* tonum, *h**C* semitonium, *CD* tonum, *DE* tonum, *EF* semitonium, *FG* tonum, *GA* tonum, tam in gravibus quam in acutis ac superacutis litteris.

De tono.

[7] Tonus autem est illud spacium quod in monocordo resonat in omni primo dimensæ cordæ passu novem passuum; qui, cum duas tantum occupet voces, unum nec plus habet intervallum, et a semitonio minori, quod est pars minor de duabus suis partibus, sola plena prolatione differt.

De minori semitonio.

[8] Est nanque minus semitonium minor illa pars toni divisi quam in monocordo metiri potes leviter, duas habens, uti tonus, voces ac solum inter *h**C* vel *EF* tam graves quam acutas occupans intervallum, solaque dulci prolatione quidem ab integra toni durave resonantia differens.

37 suprascriptus] supradictus *A* 41 superacutum] superactum *A* 44-45 superacutum] superactum *A* 53 autem *add. in marg. sinistro H1* 62 male sibi] sibi male *A*

36-38 quas ~ superiores: GUIDO *micr.* II (ed. Smits van Waesberghe, pp. 93-95)

43-44 iuxta nostram practicam: il Gallico distingue la notazione alfabetica di Guido, che segnala con una diversa forma delle lettere (maiuscole, minuscole e doppie) l'ottava d'appartenenza, dalla propria, che invece introduce le indicazioni verbali *grave*, *acutum* e *superacutum*. 56 sola plena prolatione: "per l'unica completa produzione [della voce]", in opposizione all'intervallo di semitono minore che, secondo la definizione di Ugolino di Orvieto (I, XX, ed. Seay, p. 47), si estende su uno *spatium imperfectum et non integrum*. Vedi anche I, I 3, 5. Nel paragrafo seguente la produzione del semitono è definita *dulcis*, in relazione all'effetto aurale e non alla completezza o meno della sua modulazione.

De tribus tonis male sibi succedentibus.

[9] Porro duo toni semper a natura post se vel ante se vel inter se minus habere semitonium appetunt. Quod profecto diligenter a Græcis philosophis observatum est. Attamen secunda dyapason species habere locum a \natural gravi ad \natural acutum non potuit, nisi duobus illis tonis qui sunt ab F gravi in acutum A tonus adhuc succederet ab eodem A in \natural sequens acutum. Hic est proculdubio tritonus discors vehementer, ob quem annullandum inter A et \natural quadrum ponitur hoc *b* rotundum fitque minus ab A in *b* rotundo dulceve semitonium, et ab ipso rotundo in \natural quadrum maius dissonans ultra modum. Et cui dubium quod hoc ritu tritonus immutetur in terciam perfectæ dyatessaron speciem?

Si Γ gamma Græcum aut \natural superacutum nobis occurrerit, quid agendum.

[10] Quod siquando sub A gravi quandam additam inveneris notam aut litteram, scito quod sit Γ gamma vel G Græcum, ad quod descendere debes ab A primo sive gravi per tonum integrum, ac si descendas ab A secundo vel acuto in G grave sive primum. Hanc etenim vetustissimi post beatum Gregorium musici posuere sub septima notulam γ ; loco cuius G cecidit in ordine litterarum, reddens ad G grave dyapason consonantiam, sed vocitatum est *gamma*, quod sic Græce depingitur Γ , nec est aliud quam G Græcum. Absurdum quippe fuerat, ante nostrum A, nominare G Latinum. [10a] Si vero quasdam ultra quintandecimam additas inveneris notulas, quis non videt quod ad instar acutarum litterarum te regere per omnia debeas? Nam sicut ab F gravi scandens in \natural quadrum evadere nequis, nisi per interpositum *b* rotundum praefati tritoni duriciam, ita si conscendas ab F acuto gradatim in \natural superacutum.

[10b] Hortor itaque vestram dilectionem, o spiritu pauperes tam clerici quam religiosi, non amodo sensus vestros in *ut re mi fa sol la* tam tenaciter occupare neque potissimum circa vanas illas non dico vocis in vocem sed ambagis in ambagem mutationes tempus præciosum atterere, sed mox Deo canere dulci concordia volentes his quindecim visui subiectis litteris tonos primum ac minora semitonia diligenter inquirere, certi quod quicquid 'nota'

63 Adverte *adnot. in marg. sinistro A2* 66 Fgravi] gravi.F.A 67 succederet] succederent A 69 minus *add. s.l. H1* 78 septima] septimam A 80 Γ] Γ . Γ .A 84 De tritoni duricia *adnot. in marg. sinistro A2* 87 hortor itaque] hortorque A 91 tonos *om. A* 92 certi] ceteri A

87 o spiritu pauperes: cfr. Mt 5, 3

70–72 immutetur ~ speciem: ovvero \uparrow T-T-S. Vedi anche I, III 3, 6. 77–78 Hanc ~ γ : la comparsa del *gamma* funge, per il Gallico, da *terminus post quem* per la collocazione storica degli autori dei trattati *Enchirriades*: essi, pur *vetustissimi*, devono essere vissuti dopo l'età di Gregorio. 78 sub septima: come spiega subito di seguito, il *gamma* si trova appunto alla distanza di una *diapason*, al grave, rispetto alla settima lettera, ovvero G grave.

neteyperboleon	<i>tonus</i>		A	■
paraneteyperboleon	<i>tonus</i>		G	■
tryteyperboleon	<i>semitonium minus</i>		F	■
netedyzeuemenon	<i>tonus</i>		E	■
paranetedyzeuemenon	<i>tonus</i>	netesynemenon <i>tonus</i>	D	■
trytedyzeuemenon	<i>s.m.</i>	paranetesynemenon <i>tonus</i>	C	■
paramese	<i>tonus</i>	trytesynemenon <i>s.m.</i>	b	■
mese	<i>tonus</i>	mese	A	■
lycanosmeson	<i>tonus</i>		G	■
parypatemeson	<i>semitonium minus</i>		F	■
ypatemeson	<i>tonus</i>		E	■
lycanosypaton	<i>tonus</i>		D	■
parypateypaton	<i>semitonium minus</i>		C	■
ypateypaton	<i>tonus</i>		b	■
proslambanomenos			A	■

Figura 2.80: London, British Library, Harley 6525, f. 36v. Dalla comparazione tra scala dasiana e greca risulta che il Gallico non aveva inteso la sostanziale differenza tra i due sistemi nell'ordinamento di toni e semitoni.

dicitur aliquid denotare debet. [10c] Idcirco notæ quadrę, quibus nunc uti-
 mur, nil præter illas septem repræsentant litteras A ḡ C D E F G, scilicet tam
 95 graves quam acutas et superacutas. Quod proculdubio per horam ad plus
 attendendo capietis, sicut a me capiunt fratres mei cartusienses. Moxque
 dicendo per singulas illas notas quadras A vel ḡ vel C vel D sicque de cæteris,
 et, ut dixi, voces elevando per tonos et semitonia seu deprimendo tribus
 100 assidue saltem mensibus, canere poteritis planum cantum absque tot muta-
 tionibus satis competenter. Verum quia magis valere solent ad exhortandum
 exempla quam verba, totum ecce quod dictum est in hac colligo figura [fig.
 2.80].

[didascalia fig. 2.80]

Hæc his rithmis Guido monachus. Istæ tres notæ rubeæ sunt aliis post
 Gregorium additæ.

105 Solis notare litteris optimum probavimus,
 quibus ad discendum cantum nihil est facilius,

si frequententur fortiter saltem tribus mensibus.

**Hac sola posse figura quemvis addiscere cantum seu docere facili-
ter, veruntamen facilius magisque tenaci memoria, si sic ordinetur
in manu sinistra.**

[11] Applica nunc ad hanc figuram manus tuæ sinistrae palmam, et discere
Guidonem causa brevitatis et memoriae labilis *A* primum in prima iunctura
policis locasse, dein alias quæ secuntur litteras quam decenter de iuncturis in
iuncturas sibi succedentes disposuisse. *Gamma* vero, quod asserit a modernis
115 sui temporis additum, in eiusdem summitate policis iure locatum est. [11a]
Equidem aliquid novi fabricare nolo, sed veram huiuscæ rei doctrinam,
brevem ac perfacilem, qua nos pius ille Dei servus canere docet per litteras,
innovare contendo. Tam decens, oro, tantique monumentum ingenii, quo leva
nobis pro libello portatili traditur, vilipendendum? Absit. Hæc illi nostræ
120 subiunxerim figuræ, carissimi, vobis ostendere volens paucis illis præmissis
quod per illam solam attendendo tonos ac semitonia discere modulari Deo
valeatis breviter ac facilius, absque tot verborum ambagibus totve nihili quæ
vos ita fatigare solent illis litterarum et non vocum mutationibus. [11b] Nam
si quis manus non habeat, ergo cantum discere non potest? Id credere stultum
125 est. Attamen, ut dixi, voces istæ diligenter ibi prius examinatae locentur in
manu sinistra: nam et sensus capacior erit magisque tenax memoria. Quod
si quem vestrum delectat ultra procedere quæve de tono fiant et minori
semitonio rimari velit ac intelligere, breviter, ut sciam, illa declarare nitar,
quo quisque vires ingenii sui probare valeat. Hucusque rudibus ergo sufficiat
130 ad discendum cantum, acutis autem ingeniis nequaquam satis erit.

Quæ sint litteræ musicales, quæ sillabæ vel dictiones.

[12] Sicut apices alphabeti sunt litteræ grammaticales nominati, sic et
hi de quibus sermo nobis est quindecim phthongi sive soni possunt litteræ
musicales non incongrue vocitari. Nam ex illis sillabæ fiunt ad loquendum
135 et dictiones, ex his vero toni, semitonia, dytoni, semidytoni, dyatessaron,

100 competenter] compententer *a.c. A1* 107 frequententur *sic H* 109 si *om. A* 112
Guidonem *p.c. B* 118 leva *sic H, A*, levamen *coni. Hughes* 119 vilipendendum] vili-
pendium *A* 123 Nota *adnot. in marg. sinistro H1* 127 et *om. A* 129 ingenii sui] sui
ingenii *A*

114–115 quod ~ additum: GUIDO *micr. II* (ed. Smits van Waesberghe, p. 93)

103–104 Istæ ~ additæ: si tratta di *trite synemmenon, paranete synemmenon e nete synemmenon*.
114–115 quod ~ additum: il Gallico riteneva a ragione i trattati *Enchiridiades* precedenti l'età
di Guido; trovando già in essi un grado scalare corrispondente al *gamma* (cfr. II, I 10), è cauto
nel riferire la notizia dell'introduzione della nota secondo Guido. 118 innovare: qui nel
significato di 'riportare alla condizione originale'. 132 apices: nell'accezione specifica di
'segno grafico', 'rappresentazione grafica della lettera': *MLW* 1, 741-742.

dyapente sicque de reliquis ad cantandum. [12a] De quibus utique Guido sic ait: «Habes itaque sex vocum consonantias, idest tonum, semitonium, dytonum, semidytonum, dyatessaron ac dyapente». Et rursus: «In nullo enim cantu aliis modis vox voci coniungitur vel intendendo vel remittendo».

140 Hæc Guido satis allegatus. [12b] Ex quo patet illum non sex illas excogitasse sillabas pro rei veritatis, quæ tonus est cum reliquis, abolitione, sed pro parva puerorum ac rudium velut quodam baculo sustentanda capacitate, cum presertim, ut audis, tonos ita commendet ac semitonia nihilque penitus scribat de tot illis mutationibus et verborum ambagibus, ubi fatetur in certis

145 suis epistolis se reperisse quidem *ut re mi fa sol la*.

[12c] Crassa necnon delirantis hic Marchetti claruit ignorantia, qui tam facundum virum in verbo capere voluit, eo quod ibi tonum ac semitonium esse consonantias dixerit. Indocte disce Marchette quod tuis tantum vocabulis non sint scientiæ subiectæ. Nam et Boetius, quem legisti nec intellexisti,

150 tonum non esse consonantiam asserit, sed ultra paululum dyatessaron, dyapente et tonum consonantias vocat. [12d] O Marchette, magna nimis amentia tua, qua tu te musicum ostentare volebas, qui fere sine litteris cantor verus non fueras; nam et tuum ordinare nescisse tenebrosum fateris *Lucidarium*, si non a quodam adiutus fratre fuisses. Quid de te concludam? Loquela tua tam

155 inculta te male cultum fuisse demonstrat. Hæc dixi, ne tuam omnino nescisse videar inscientiam. His tamen relictis, ad id quod coeptum est redeamus de coniunctione vocum.

De dytono ac semidytono.

[13] Quid, oro, dytonus est, nisi duplicatus tonus? Et quid semidytonus,

160 nisi tonus integer minori semitono iunctus? Qui quoniam omnis aggrega-

136 Verba Guidonis. Nota *adnot. in marg. sinistro B* 137 Nota *adnot. in marg. sinistro H1* 137 itaque] utique A 138 nullo] ullo A 141 abolit *del. H1 post veritatis* 146 Nota *adnot. in marg. dextero H1* 146 Attende contra Marchetum *adnot. in marg. sinistro B* 146 ut *add. A1 post Crassa* 146 hic] hec A 149 sint *om. A* 154 fratre *add. in marg. sinistro H1* 155 inculta] in ocula A

137-139 GUIDO *micr. IV* (ed. Smits van Waesberghe, p. 105) 144-145 ubi ~ *la*: cfr. GUIDO *ep.* (in *GS2*, p. 45) 147 in verbo ~ voluit: cfr. HIER. *in Matth. XXI* 47 (in *PL* 26, col. 156C); Avg. *c. Cresc. I, XVIII* 22 (in *PL* 43, col. 458); *bapt. III, III* 5 (in *PL* 43 col. 142) 147-148 eo quod ~ dixerit: MARCH. *luc. IX, I* 9-12 (ed. Herlinger, pp. 310-312) 150-151 tonum ~ vocat: BOETH. *mus. I, XV* (ed. Friedlein, p. 201, *vide notam 3. in apparatu*); I, XVI (ed. Friedlein, p. 201, r. 4 - p. 202, r. 2)

150-151 tonum ~ vocat: come correttamente segnalato nell'apparato dell'ed. Friedlein, una delle didascalie ai diagrammi di *Boeth. mus. I, XV* recita: «Tonus vero hac sesquioctava proportione concluditur, sed in hoc nondum est consonantia, 8:9». Nelle prime del capitolo seguente (I, XVI), in aperta contraddizione, troviamo: «Si vox voci sesquialtera proportione sit, vel sesquitercia, vel sesquioctava, acutior graviorque diapente, vel diatessaron, vel tonum consonantiam reddet». 153-154 nam et ~ fuisses: il Gallico si riferisce alla lettera prefatoria del *Lucidarium*, dove Marchetto ammette: «Infrascriptum opus composui adiuvante me fratre Syphante de Ferraria Ordinis Predicatorum, tam circa libri ordinem quam etiam ipsi libro necessarias suas phylosophicas rationes», ed. Herlinger, p. 70.

tio vocum habet minus unum intervallum quam habeat voces, ambo tres phthongos habent sive sonos ac duplex intervallum. In prolatione tamen differunt, uti tonus, a quo nascuntur, et minus semitonium, quod hic patet per exemplum.

165 [ex. a]

A♭C C♯A A♭CD DC♯ AC CA A♭D D♯

CDE EDC FGA AGF CE EC FA AF

[13a] Hi dytoni sunt ac semidytoni suis in omnibus intervallis dispositi tanque per litteras quam et quadras notulas hic rite descripti.

De dyatessaron.

170 [14] Dyatessaron, prima trium perfectarum atque simplicium consonantiarum, ea est quæ resonat in monocordo primis omnibus divisæ cordæ quatuor æqualium passibus; dicta quidem a *dya*, quod est 'de' vel 'per', et *tessara*, 'quatuor', eo quod voces quatuor habeat, intervalla tria tresque varias species. Cunque constet ex supradicto dytono et minori semitonio vel ex ipso semidytono cum integerrimo tono, duos semper habet tonos ac minus, ut hic patet, semitonium.

175

[ex. a]

A♭CD DC♯A A♭D D♯A ACD DCA AD DA

[14a] Hæc prima dyatessaron in suis intervallis differentia, quæ procedit e tono, semitonio et tono, nec habetur nisi ab *A* in *D* vel a *D* in *G*, et e converso.

[ex. b]

A♭CDE EDC♯ A♭CE E♯C A♭DE ED♯ A♭E E♯

172 et add. A1 post eo

165 ex. a.: nell'esempio, il Gallico distingue la presentazione notazionale della *aggregatio vocum*, che articola, oltre ai gradi estremi dell'intervallo, anche quelli interni e compresi, da quella della *prolatio*, che mostra le sole estremità.

180 [14b] Hæc per semitonium, tonum et tonum secunda, quæ tantum habetur a ♯ in E vel ab E in A.

[ex. c]

CDEF FEDC CDF FDC CEF FEC CF FC

[14c] Hæc e tono, tono et semitonio differentia semper erit a C in F aut a G in C loco tertia.

De tritono.

[15] Est et alia quatuor aggregatio vocum in cæteris huic dyatessaron utique simillima, sed in ipsa prolatione, cum tres tonos habeat contiguos, tota discors et contraria. Hanc, etsi nil valeat ad cantandum, hic tamen inserere necesse est, ut noscatur ad evitandum.

190 [ex. a]

FGA♯ ♯AGF FGAb ♭AGF FG♯ ♯GF FG♭ ♭GF

FA♯ ♯AF FAb ♭AF F♯ ♯F F♭ ♭F

[15a] Hic tritonus, in suis intervallis omni concordia quidem adversarius, quater, ut vides, in tertiam dyatessaron speciem necessario mutatus, ab F in ♯ tantummodo repertus est.

De dyapente.

195 [16] Dyapente, secunda trium perfectarum etiam consonantiarum, ea est quæ resonat in monocordo primis omnibus trium æqualium dimensæ cordæ passibus; dicta sic a *dya*, quod est 'de' vel 'per', et *pente*, 'quinque', voces etenim ipsa quinque continet, intervalla quatuor et varias quatuor species. Quæ dum constet e tono dyatessaron addito, vera semper est, habens, ut hic
200 claret, in se tres tonos cum minori semitonio.

[ex. a]

DEFGA AGFED DEA AED DEFA AFED

DFA AFD DGA AGD DA AD

[16a] Hæc prima cum suis intervallis dyapente differentia procedens ex tono, semitonio, tono et tono, nec discedens a *DA* vel *AE* seu econverso.

[ex. b]

EFGA♯ ♯AGFE EF♯ ♯FE EFG♯ ♯GFE

EG♯ ♯GE EA♯ ♯AE E♯ ♯E

205 [16b] Hęc per semitonium, tonum, tonum atque tonum secunda, quæ semper habetur ab *E* in ♯ nec ultra.

[ex. c]

FGA♯C C♯AGF FGC CGF FGAC CAGF

FAC CAF F♯C C♯F FC CF

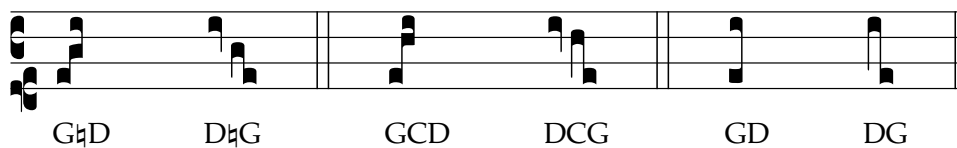
[16c] Hęc tertia de tritono fit ac minori semitonio nec ab *FC* discedit unquam ullo modo.

210 [ex. d]

GA♯CD DC♯AG GAD DAG GA♯D D♯AG

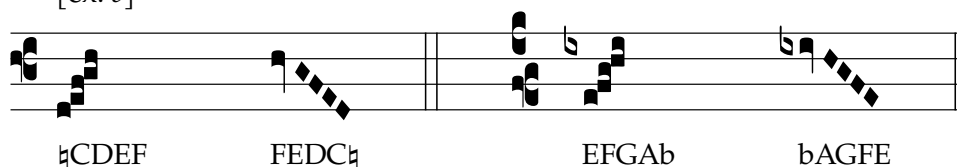
206 in] et *A* 207 ex. c] ex. e *A* 208–209 Hęc ~ modo] Hoc dyapente sed non verum ab ♯ semper in *F* ut hic *p.c.* *B* 208 se del. *H1* post ac 210 ex. d] ex. c *A*

207 ex. c: il testimone *A* presenta un errato ordinamento degli esempi notazionali e delle rispettive didascalie, per cui ex. e è al posto di ex. c, ex. c al posto di ex. d, ed ex. d al posto di ex. e. Venendo quindi meno le corrispondenze con le didascalie (che rispettavano il giusto ordinamento), Burzio interviene quasi certamente *ope ingenii* sul testo per ristabilirne il senso.



[16d] Hæc quarta de tono, tono, semitonio et tono locum habens in CG vel GD sic e converso.

[ex. e]



215 [16e] Hoc etiam dyapente, sed non verum, ab ♯ semper in *F*, ut hic, aut ab *E* in *b* rotundum.

De compositis cum dyapente et dyapason.

[17] Quicquid autem ultra dyapente fiet erit tonus-cum-dyapente vel semitonium, sicque de reliquis usque dum attingas dyapason. Nam ultra dicetur tonus-cum-dyapason, semitonium-cum-dyapason, dytonus-cum-
220 dyapason, semidytonus-cum-dyapason, dyapason-dyatessaron, dyapason-dyapente et bisdyapason cum cæteris huiusmodi compositis usque in infinitum.

De dyapason perfectissima consonantiarum.

[18] Vides ergo de quindecim illis regularis sonis sive phthongis creari
225 tonos ac semitonia tanquam sillabæ de litteris, e quibus denuo dytoni fiunt ac semidytoni velut sillabæ iunctæ sillabis, et ex illis dyatessaron et dyapente consonantiæ simplices ac si de variis componas sillabis dictiones. [18a] Et nunc quis negare velit dyapason, quæ constat ex prædictis omnibus, hic proprium habere constructionis locum? Nam et a *dya*, quod est ‘per’
230 aut ‘de’, et *pan*, ‘totum’, dicitur dyapason, eo quod formetur ex dyapente et dyatessaron aut ex eisdem per contrarium, qua consequentia quicquid melorum enuntiemus totum illa continet ac concludit. [18b] Habet ergo phthongos octo sive voces sive sonos, ac cum duobus semitoniis minoribus quinque tonos, in monocordo resonans omnibus primis æqualium duorum
235 totius cordæ divisæ passibus. Habet necnon intervalla septem variasque per

211–212 Hæc ~ e converso] Hec tertia de tritono ac minori semitonio formula *p.c. B* 213 ex. e] ex. *d A* 214 ut] aut *A* 216 de compositis cum dyapente et dyapason] de dyapente compositis cum dyapason *A* 218 attingas] attinguas *A* 219–220 dytonus-cum-dyapason] dytonus-cum-dyapente *A* 224 illis regularis sonis sive phthongis] illis phthongis vel regularis sonis *A* 227 variis *om. A* 229 et *om. A* 229–230 .per. aut .de.] .de. aut .per. *A* 231 ex *om. A* 235 per *om. A*

consequens species, quas quidem hic per singulas non solum enumerare, sed ex quibus etiam dyapente constant speciebus et ex quibus dyatessaron disponimus explicare.

[ex. a]

AEA AEA ADA ADA

240 [18c] Hæc prima dyapason ab *A* resultat semper in *A* fitque de prima dyapente cum secunda dyatessaron differentia vel ex prima dyatessaron, ut hic, et dyapente prima.

[ex. b]

♯F♯ ♯F♯ ♯E♯ ♯E♯

245 [18d] Secunda dyapason hæc est a ♯ semper in ♯ differentia, quæ constat ex non vero dyapente cum tritono vel ex secunda dyatessaron et eadem dyapente differentia.

[ex. c]

CGC CGC CFC CFC

250 [18e] Hæc dyapason a *C* semper in *C* tertia differentia, constans ex quarta dyapente et dyatessaron specie tertia vel ex eadem dyatessaron ac dyapente tertia.

[ex. d]

DAD DAD DGD DGD

[18f] Hanc dyapason quartam *D* cum *D* monstrat speciem, e prima dyapente cum prima dyatessaron aut ex eadem, ut hic, dyatessaron et quarta dyapente procedentem.

240 ab om. *A* 244 hæc] hoc *A* 244 a] in *A* 245 vel ex prima del. *A*1 post secunda
248 Hæc] Hic *A* 249 ex om. *A* 253 ex eadem] exadem *A*

255 [ex. e]

E♭E E♭E EAE EAE

[18g] Quinta dyapason species ab *E* semper in *E* resonat, quam dyapente secunda construit ac dyatessaron eadem aut, ut hic, secunda dyatessaron ante dyapente primam.

[ex. f]

FCF FCF F♭F F♭F

260 [18h] Sexta dyapason ab *F* in *F* hæc differentia, quam extruit dyapente ac dyatessaron tertia vel certe tritonus pessima species et dyapente non vera.

[ex. g]

GDG GDG GCG GCG

265 [18i] Hæc septima dyapason a *G* semper in *G* resultat species ultima, quam quarta dyapente creat cum dyatessaron prima vel eiusdem dyatessaron tertia et dyapente quarta.

De quatuor tropis, tonis sive modis antiquis ecclesiasticis, in quatuor authenticos et quatuor plagales postea commutatis, et primum de proto.

[19] Iam vero descriptis tam per puras litteras antiquo more quam per notas usu moderno quadras septem dyapason speciebus, in una quarum
 270 necesse est omne quod canimus cadere mundanum aut divinum, videre restat cur a principio quatuor tantum in Ecclesia fuere tropi, toni sive modi. Quatuor etenim erant longo tempore post beatum Gregorium, quod non solum veteres attestantur ecclesiastici musici, sed et plani cantus, quorum hic aliquantos nomino, quamplurimi: protus videlicet, qui Latine ‘primus’
 275 dicitur et in *D* gravi semper finitur, deuterus, qui et secundus in *E* gravi terminatus, tritus, tertius in *F* gravi finitus, et tetrardus, in *G* gravi finem habens, qui de Græco versus in Latinum esse ‘quartus’. [19a] Hi quatuor

267 authenticos] autenticos A 272 Adverte adnot. in marg. sinistro B 274 Protus a πρῶτος quod est primus adnot. in marg. dextero B 275 dicitur add. A1 post secundus

antiqui tropi tetracordum unum, hoc est quatuor sub suo fine voculas, habere poterant et unum desuper dyapason integrum tuncque perfecti, si vero
 280 minus haberent, imperfecti, et si plus aliquas voculas, plusquamperfecti. Et quis nesciat, si tamen legerit Boetium de constitutionibus aut hunc in prima parte nostrum libellum, quis, inquam, nesciat viros ecclesiasticos in illis quatuor dyapason-dyatessaron consitutionibus hos quatuor instituisse tropos? Medium enim tenere beati, nolentes occupare cantus angelicos
 285 bisdyapason, ne nimis essent intensi, neque solum dyapason, ne plus æquo remissi. Has, lector, quas describo noli dyapason-dyatessaron quatuorve temporum antiquorum negligere formas, quoniam arbitrari scire posse quid sit planus cantus, quid plagalis aut quid autenticus, et hæc ignorare dementia est.

290 [20] Omnis ergo cantus ecclesiasticus in *D* gravi finitus nec *A* grave transgrediens nec *D* superans acutum non est autenticus, non est plagalis, sed protus, ut ab antiquo, perfectus, cum sit in prima constitutione dyapason-dyatessaron institutus, quam in libro tercio primæ partis huius opusculi cum undecim litteris alphabeti claram fecimus. Nam antiphona *Simile est*
 295 *regnum cælorum sagenę missæ in mari* cum non paucis aliis huius formæ planis cantibus tam perfectis quam imperfectis et plusquamperfectis, si non sint antiqui proti, quæso, quid erunt? [20a] Quos praesertim si velis autenticos esse iuxta modernas regulas, contradicit prima dyatessaron species quam sub suo fine recipiunt, et si plagales, hoc non suffert eadem consonantia
 300 quam supra dyapason habent. Hæc igitur antiqui proti perfecta formula, quam hic describo cum nostris litteris et nota quadra.

[ex. a]



Hanc proti monstrat formulam *A* grave et *D* acutum.

De deuterio antiquo.

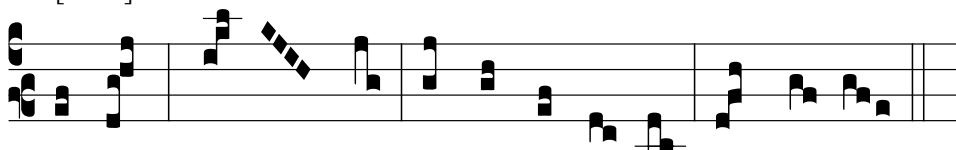
280 haberent *add. in marginibus H1* 284 Nota *adnot. in marg. sinistro H1* 284 occupare *add. in marg. dextero H1* 290 Adverte *adnot. in marg. dextero H1* 294 claram] clarum *A* 294 et Salve regina *adnot. in marg. dextero B* 295 missæ] mississe *A* 301 nostris *adnot. in marg. sinistro H1* 302 in ex. a: 1-5, 8-11, 15-23 *ex ligaturis solutae A*

281-282 si tamen ~ libellum: BOETH. *mus.* IV, XV (ed. Friedlein, p. 341, r. 25; p. 342, rr. 5-7); e qui, nel *Ritus canendi*, vedi anche I, III 7 294-295 Simile ~ mari: CAO 4956

294-295 Simile ~ mari: Ant. al Benedictus per le Lodi del Comune delle Vergini (*AsB*, p. 75) assegnata nel Tonale 'di Guigo' al primo modo (terza differenza): TG, p. 276 (n° 927).

305 [21] Omnis autem cantus planus non iam in *D* sed in *E* gravi finitus,
 nec ♯ grave transgrediens nec *E* superans acutum, non est autenticus, non
 est plagalis, sed perfectus, ut ab initio, deuterus, quoniam totus in secun-
 da dyapason-dyatessaron constitutione, quanquam ♯ grave raro tangat vel
 310 nunquam, instructus; et erit graduale *Adiutor* cum versu suo *Quoniam non in*
finem in exemplum ac *Beatus servus* tam post communio quam responsorium.
 Hæc igitur antiqui deuteri formula, quam hic describo cum nostris litteris et
 nota quadra.

[ex. a]



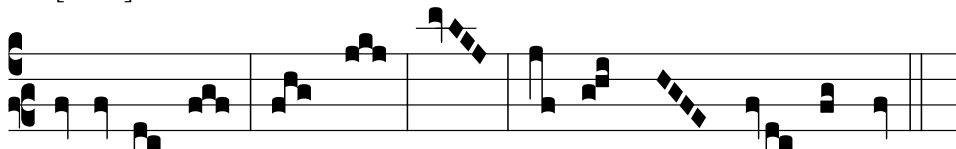
EF DGAC ♯DEDC♯A CG GC GA EF DC D♯ DFA GF GFE

Hanc monstrat deuteri formam ♯ gravis et *E* acutum.

De trito veterano.

[22] Omnis vero cantus planus non in *D* quidem nec in *E* sed in *F* gravi fi-
 nitus, neque sub *C* gravi notam ullam habens et nusquam *F* acutum superans,
 non est autenticus, non est plagalis ullo modo dicendus, sed antiquus tritus
 atque perfectus, ut est graduale *Prope est Dominus* cum versu suo *Laudem*
 320 *Domini loquetur os meum*, et quod sit in illa tertia dyapason-dyatessaron con-
 stitutione quam in prima partē libri descripsimus. Hæc igitur antiquissimi
 triti formula, quam hic describo cum nostris litteris et nota quadra.

[ex. a]



F F DC FGF FAG CDC FEDC CF GAb AGFE FDC FG F

Hanc triti monstrat formulam *C* gravis et *F* acutum.

313 ex. a: 5-9 *ex ligaturis solutae*, 14-15 GC, 18-19 AG A 315 de trito veterano om. A 323
 ex. a: 3-13, 20-22 *ex ligaturis solutae*, 30-32 *in torculo effigiatae* A 325 tetrardo] tetracordo A

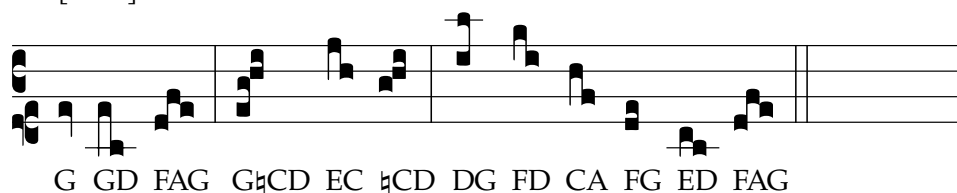
309-310 *Adiutor* ~ *finem*: Gr. *Adjutor in opportunitatibus* in GOC, pp. 55-56, CI g00632; GrV.
 in GOC, p. 56, CI g00632a 310 *Beatus servus*: Comm. in GOC, pp. 472-473, CI g01354;
 Resp. CI a01422 (?) 319-320 *Prope* ~ *meum*: Gr. in GOC, pp. 20-21, CI g00530; GrV. in
 GOC, p. 21, CI g00530a

310 *Beatus servus*: Resp. per il Mattutino del Comune dei Pontefici (ASB, p. 74) assegnato
 al terzo modo: RK, p. 215 (n° 52a).

De veteri tetrardo.

[23] Omnis denique cantus angelicus non in *D* nec in *E* nec in *F* sed in *G* gravi finitus, neque sub *D* gravi descendens, neque *G* superans acutum, non est authenticus, non est plagalis, sed vetus tetrardus et perfectus, ut est graduale *Qui sedes* cum versu suo *Qui regis Israel* et plerique similes, in quarta dyapason-dyatessaron constitutione compositi veraciter omnes. Datum est itaque tibi lector de perfectis exemplum, cantus tamen minus habentes imperfecti sunt, et qui plus, ut dictum est, plusquamperfecti. Hæc igitur veterimi tetrardi formula, quam hic describo cum nostris litteris et nota quadra.

[ex. a]



Hanc tetrardi dat formulam *D* gravis et *G* acutum.

De primis authenticis atque plagalibus tropis sive modis ab antiquo proto descendantibus, quos primos et secundos moderni noncupant abusive tonos.

[24] Exposita breviter, ut scivi et potui, quatuor antiquorum troporum natura, supervacuum a nemine sensato reputandum est, si qualiter primus authenticus, quem primum tonum moderni noncupant, et primus plagalis, quem secundum vocitant, ab antiquo proto processerint exponam. Attestante siquidem Guidone monacho didicimus novos Ecclesiæ musicos post auctores veteres ununquenque de quatuor illis antiquis tropis in unum principalem ac intensum et elevatum, quem quidam authenticum nominarunt et quidam imparem, ac in unum eius affinem et remissum, plagalem et subiungalem aut secundum quosdam parem, partitos fuisse, sicque dyapason-dyatessaron constitutiones in solius dyapason constitutionibus hac de causa commutasse.

335 ex. a: 4-10, 16-18, 24-28 ex *ligaturis solutae*, 11-12 CE A 338 noncupant sic H, non cupant A 340 nemine] nomine A 341 authenticus quem primum tonum moderni noncupant et primus om. A 342 processerint add. in marg. sinistro H1 342 decide[...] del. H1 ante exponam 343 monacho] monocho A 345 nomina del. H1 post authenticum 348 hac de causa add. in marg. dextero H1

329 Qui sedes ~Israel: Gr. *Qui sedes Domine* in GOC, p. 8, CI 00502; GrV. in GOC, pp. 8-9, CI 00502a 342-343 Attestante ~ monacho: cfr. GUIDO *micr.* XII (ed. Smits van Waesberghe, pp. 147-149)

[24a] Omnis nanque dyapason-dyatessaron constitutio cum partim ex gra-
 350 vibus et partim ex acutis omnino constet vocibus, si versus responsoriorum
 matutinalium ac introituum missarum seu inchoationes post anthyphonas
 psalmorum et similia magis graves frequentassent, dissonabant cum acutis,
 et si crebrius acutas exercuissent, non conveniebant cum gravibus. Hinc est
 quod non omnes cantus sunt mutati, quoniam non omnes sub hac condicione
 355 reperti.

[25] Divisus est ergo primum antiquus protus a suo fine per dyapente
 sursum (sicut et deuterus, tritus ac tetrardus) et per dyatessaron desuper, et
 factus est primus autenticus a *D* gravi in *D* acutum, aut secundum modernos
 primus tonus, in quarta specie vel constitutione dyapason. [25a] Divisus est
 360 etiam in eandem primam dyapente speciem desuper et in eandem primam
 dyatessaron sed inferius, et factus est primus plagalis aut subiungalis ab *A*
 gravi in *A* acutum, qui et secundus tonus, in prima specie seu constitutione
 dyapason.

[26] Omnis ergo cantus divinus in *D* gravi finitus, nil habens sub suo
 365 fine nec *D* superans acutum, non est utique protus antiquus sed primus e
 proto procedens autenticus primusve tonus perfectus, ut est introitus missæ
Statuit ei Dominus testamentum pacis. Hæc igitur primi toni de proto veteri
 tracta formula, quam hic describo cum nostris litteris et nota quadra.

[ex. a]

DFGA FG ED DFG AD C♯A DA GF GA DFG FE D

370 Hic est primus autenticus,
 intra quartam dyapason,
 sed per primam dyapente
 primanque dyatessaron.

De primo plagali sive secundo tono.

350 responsoriorum] responsiorum *A* 357 ac *om. A* 357 et] ac *A* 359 vel constitu-
 tione *add. in marg. dextero H1* 360 primam *add. in marg. sinistro H1* 360 speciem *add.*
s.l. H1 360 primam *add. s.l. H1* 366 perfectus *add. in marg. dextero H1* 367 ei] eum *A*
 369 ex. a: 1-4, 7-13, 19-20, 25-27 *ex ligaturis solutae A*

366-367 Statuit ~ pacis: In. in *GOC*, p. 465, *CI* g01271

349-355 Omnis ~ reperti: la spiegazione del Gallico, secondo la quale i versetti salmodici
 di responsori, introiti e antifone che non si accordavano in termini di estensione con i «cantus»,
 ovvero con le melodie di responsi e antifone, obbligarono a cambiare il decoro melodico
 dei secondi, ricalca fedelmente quella guidoniana di *micr.* XII. Non si trova nel trattato
 dell'Areino, invece, il riconoscimento che taluni «cantus» sarebbero rimasti invariati perché
 non mostravano conflittualità di registro con i rispettivi versetti.

375 [27] Omnis vero cantus ecclesiasticus in *D* quoque finitus, sed sub fine
 suo dyatessaron habens nec *A* superans acutum, non est protus etiam sed
 e proto procedens, autentici primi primus affinis, plagalis et subiungalis
 380 secundusve tonus perfectus, ut est introitus *Venite adoremus*, qui dominica
 prima post Epiphaniam cantari solet. Hæc igitur secundi toni de proto veteri
 tracta formula, quam hic describo cum nostris litteris et nota quadra.

[ex. a]

A₄ ADF ED DFGA FGA DC DA DF ED

Hic est primus subiungalis,
 inter primam dyapason,
 sed eidem dyapente
 385 subdita dyatessaron.

*De secundis autenticis atque plagalibus tropis sive modis ab antiquo de-
 tero descenditibus, quos tercios et quartos moderni nuncupant abusive
 tonos.*

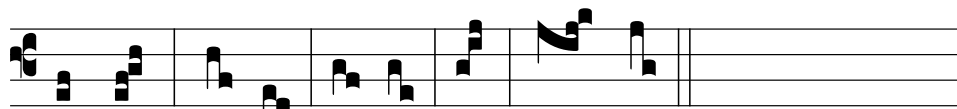
[28] Divisus est etiam deuterus antiquus a suo fine per secundam dya-
 390 pente speciem ac per secundam dyatessaron desuper, et factus est secundus
 autenticus ab *E* gravi in *E* acutum, aut secundum modernos tercius tonus, in
 quinta specie vel constitutione dyapason. [28a] Divisus est iterum in eandem
 secundam dyapente speciem desuper ac in eandem secundam dyatessaron
 sed inferius, et factus est secundus plagalis aut subiungalis a \natural gravi in \natural
 395 acutum, qui et quartus tonus, in secunda specie vel constitutione dyapason.

[29] Omnis ergo cantus planus in *E* gravi finitus, nil habens sub suo fine
 nec *E* superans acutum, non est antiquus deuterus sed secundus a deuterio
 procedens autenticus terciusque tonus perfectus, ut est antiphona *Nemo te*

375 sed *add. in marg. sinistro H1 376-377 sed e*] si e A 378 misse *add. A1 post* introitus
 381 ex. a: 1-7, 13-16, 19-22 *ex ligaturis solutae*, 10-12 *in torculo effigiatae A* 387 nuncupant]
 non cupant A 393 eandem secundam] eadem secunda A 395 specie vel constitutione
add. in marg. dextero H1 398 terciusque] tritusque A

378 Venite adoremus: In. *Venite adoremus Deum et procidamus* in GOC, pp. 39-40, CI g01227
 398-399 Nemo ~ mulier: CAO 3873

378 Venite adoremus: nel Rito Romano quest'Introito era destinato alle Tempora autunnali
 (ora alla Quinta domenica dopo Pentecoste), in quello certosino alla prima domenica dopo
 l'Epifania, come ricorda anche BENOIT-M. LAMBRES, «Le chant des chartreux», *Revue belge
 de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 24, 1 (1970), p. 17-41, p. 25: «Par
 suite du principe de l'exclusivité scripturaire pour les textes, le Graduel cartusien aura, par
 exemple (comme ceux de Lyon et de Grenoble) pour le premier dimanche après l'Epiphanie,
 l'Introit *Venite adoremus* du samedi des Quatre-Temps de septembre, au lieu de l'Introit *In
 excelso throno* du romain». 398-399 Nemo ~ mulier: ant. al Magnificat per la Quarta
 Domenica di Quaresima (ASB, p. 45) nel Tonale 'di Guigo' assegnata al terzo modo (seconda
 differenza): TG, p. 263 (n° 672).



CD CDEF FD C \flat ED EC EGA AGA \flat AE

Hic secundus subiungalis
 in secunda dyapason,
 420 sed eidem dyapente
 subdita dyatessaron.

De terciis authenticis atque plagalibus tropis sive modis ab antiquo trito derivatis, quos quintos et sextos moderni nuncupant abusive tonos.

[31] Divisus est et vetus tritus a suo fine per terciam dyapente speciem
 425 et per terciam dyatessaron desuper, et factus est tercius authenticus ab *F*
 gravi in *F* acutum, aut secundum modernos quintus tonus, in sexta specie
 vel constitutione dyapason. Divisus est etiam in eandem terciam dyapente
 speciem desuper et in eandem dyatessaron sed inferius, et factus est tercius
 430 plagalis aut subiungalis a *C* gravi in *C* acutum, qui et sextus tonus, in tercia
 specie vel constitutione dyapason.

[32] Omnis ergo cantus ecclesiasticus in *F* gravi finitus, nil habens sub
 suo fine nec *F* superans acutum, non est vetus tritus, sed tercius a veteri trito
 procedens authenticus quintusve tonus perfectus, ut est anthyphona *Sicut*
novit me pater, quæ tempore pascali canitur. Hęc igitur quinti toni de veteri
 435 trito tracta formula, quam hic describo cum nostris litteris et nota quadra.

[ex. a]



FAC CAG CDC CDEF EDC CF GAbA CA FG F

Hic tercius authenticus,
 infra sextam dyapason,
 per terciam dyapente
 440 talemque dyatessaron.

423 nuncupant] non cupat A 426-428 secundum ~ eandem] ab .E. gravi in .E. acutum, aut secundum modernos tertius tonus in quinta specie vel constitutione dyapason. Divisus est iterum in eandem secundam dyapente speciem desuper ac in eadem secunda A 429 C] .F. A 431 habens *add. in marg. sinistro H1* 434 pascali *sic H* 436 ex. a: 1-6, 10-16, 19-21 *ex ligaturis solutae, 22-24 in torculo effigiatæ A* 440 talemque] primaque A

433-434 Sicut ~ pater: CAO 4943

433-434 Sicut ~ pater: ant. al Magnificat per la seconda Domenica dopo la Resurrezione (ASB, p. 52) nel Tonale 'di Guigo' assegnata al quinto modo (prima differenza): TG, p. 275 (n° 921).

De tercio plagali sive sexto tono.

[33] Omnis vero cantus firmus in *F* quoque gravi finitus, sed sub fine suo dyatessaron habens nec *C* superans acutum, non est etiam tritus sed a trito procedens autentici tercii tercium plagalis sextusque tonus perfectus, ut
 445 est anthyphona pascalis *Alias oves habeo*. Hęc igitur sexti toni de veteri trito tracta formula, quam hic describo cum nostris litteris et nota quadra.

[ex. a]

FF DC FGF FAC CAG Ab GF FEDC DF GF

Hic tercius est plagalis,
 in tercia dyapason,
 450 sed eidem dyapente,
 subdita dyatessaron.

De quartis authenticis atque plagalibus tropis sive modis ab antiquo tetrardo derivatis, quos septimos et octavos moderni nuncupant abusive tonos.

[34] Divisus est quoque senex tetrardus a suo fine per quartam dyapente speciem et per primam dyatessaron desuper, et factus est quartus authenticus a *G* gravi in *G* acutum, aut secundum modernos septimus tonus, in septima specie vel constitutione dyapason. [34a] Divisus est iterum in eandem quartam dyapente speciem desuper et in eandem primam dyatessaron sed
 460 inferius, et factus est quartus plagalis aut subiungalis a *D* gravi in *D* acutum, qui et octavus tonus, in quarta specie vel constitutione dyapason.

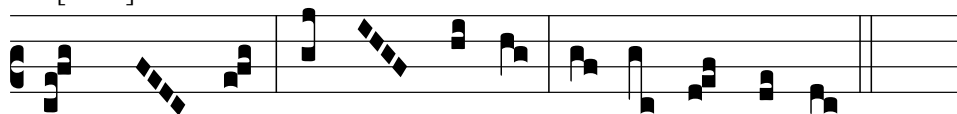
[35] Omnis ergo cantus angelicus in *G* gravi finitus, nil habens sub suo fine nec *G* superans acutum, non est senex tetrardus, sed quartus a sene tetrardo procedens authenticus septimusve tonus perfectus, ut est anthyphona
 465 *Videntes stellam magi* cum cæteris huiusmodi planis cantibus. Hęc igitur septimi toni de sene tetrardo tracta formula, quam hic describo cum nostris litteris et nota quadra.

443 C] .E. A 444 sextusque tonus perfectus] sextus quoque perfectus tonus A 445 est om. A 447 ex. a: 8-13, 24-25 ex ligaturis solutae A 449 in tercia] intra A 465 planis om. A

445 *Alias oves habeo*: CAO 1320 465 *Videntes stellam magi*: CAO 5391

445 *Alias oves habeo*: ant. al Magnificat per la seconda Domenica dopo la Resurrezione (ASB, p. 52) nel Tonale 'di Guigo' assegnata al sesto modo (prima differenza): TG, p. 230 (n° 31). 465 *Videntes stellam magi*: ant. al Magnificat per l'Epifania (ASB, p. 38) nel Tonale 'di Guigo' assegnata al settimo modo (prima differenza): TG, p. 281 (n° 1033).

[ex. a]



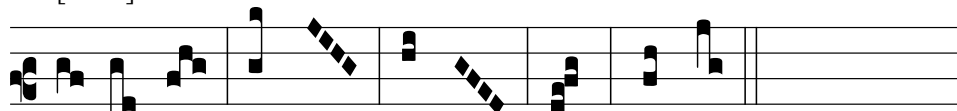
G \sharp CD C \sharp AG \flat CD DG FEDC EF ED DC DG A \sharp C A \sharp AG

470 Hic est quartus authenticus
in septima dyapason,
sed ex quarta dyapente
primaque dyatessaron.

De quarto plagali seu octavo tono.

[36] Omnis vero cantus planus in G quoque gravi finitus, sed sub fine suo
475 dyatessaron habens nec D superans acutum, non est etiam senex tetrardus,
sed a sene tetrardo procedens autentici quarti quartus plagalis et octavus
tonus perfectus, ut est responsorium *Beatam me dicent* et sic de talibus. [36a]
Verum unde nobis octavus iste tonus, cum dyapason, quæ totam in se conclu-
480 dit musicam, nisi septem varias species habeat? Hic recolendum est singulas
ante paululum dyapason species dupliciter esse divisas, et aliud per dyapente
nobis ac dyatessaron desuper resonare, aliud vero per dyatessaron inferius
ac desuper dyapente. Quamobrem octavus tonus esse potuit et est non alicui
485 similis, quoniam eandem quartam dyapason speciem quam primus tonus
per primam dyapente speciem et primam dyatessaron desuper dividens
inhabitat, ipse per primam quoque dyatessaron sed inferius ac per quartam
dyapente desuper metitur ac possidet. Hęc igitur octavi toni de sene tetrardo
tracta formula, quam hic describo cum nostris litteris ac nota quadra.

[ex. a]



GF GD FAG GD C \sharp AG Ab GFED DEFG FA CG

490 Hic est quartus subiungalis,
intra quartam dyapason,
supra finem dyapente,
sub habens dyatessaron.

468 ex. a: 1-13, 16-23, 26-32 ex ligaturis solutae, 3 om., 5 littera F titulata A 476 et om. A
478 Nota adnot. in marg. sinistro H1 482 est non alicui] non alicui est A 488 ex. a: 1-2,
5-9, 14-27 ex ligaturis solutae, 12 iteravit A 493 aliis add. s.l. H1

477 Beatam me dicent: CAO 6172

477 Beatam me dicent: Resp. per la festa della Purificazione (ASB, p. 60) assegnato all'ot-
tavo modo: RK, p. 215 (n° 47a).

*De parvulis planis cantibus ac de certis aliis in plano cantu frequenter
occurrentibus dubiis.*

495 [37] Hucusque dante Deo tractatum est de tropis Ecclesiæ, tonis sive
modis antiquis et modernis, dataque sunt exempla de perfectis cantibus, hoc
est suas in quibus creati sunt constitutiones adimplentibus, ut illis cogni-
tis 'imperfecti' qui debito minus habent vocentur, ut supradictum est, qui
500 ergo de parvulis cantibus dicendum qui dum paucis constant verbis paucas
etiam necesse est habeant voces, quique non solum dyapason transcendere
nequeunt, verumetiam dyapente sepius non attingunt? Est absque dubio
semper in his ad antiquitatem recurrendum. [37b] Quisnam dubitare debeat
505 infinitas anthyphonas parvulas, ut est *Quam pulchra es, De Syon exhibit lex,*
Dominus defensor vitæ meę, Domine probasti me, Fidelia, In conspectu angelorum,
Benedictus Dominus in æternum, Sit nomen Domini, Benediximus vobis, quis,
inquam, has et multas alias similes ambigat illo in tempore quo et alii can-
tus ecclesiastici facti sunt inventas? Quo videlicet tempore mater Ecclesia
510 quatuor illos duntaxat antiquos tropos habebat quatuorque perconsequens
versus responsoriorum et introituum, quos nunc habent adhuc huiusmodi
cantus autentici, sed et quatuor tantummodo psalmorum intonationes,
quas quoque nunc anthyphonæ tenent autenticales. [37c] Ergo nulla prorsus
erat apud priscos Dei cultores de his ambiguitas, quoniam omnis cantus

501 non *add. s.l. H1* 502 sepius *sic H* 508 Nota bene *adnot. in marg. dextero H1*

504 *Quam pulchra es:* CAO 4434 504 *De Syon ~ lex:* CAO 2119 505 *Dominus ~ meę:*
CAO 2404 505 *Domine probasti me:* CAO 2367 505 *Fidelia:* Ant. *Fidelia omnia* in CAO
2865 505 *In conspectu angelorum:* CAO 3215 506 *Benedictus ~ æternum:* CAO 1721
506 *Sit nomen Domini:* CAO 4971 506 *Benediximus vobis:* CAO 1732

504 *Quam pulchra es:* Ant. per le Lodi della festa dell'Assunzione (*ASB*, p. 67) nel Tonale
'di Guigo' assegnata al primo modo (quarta differenza): *TG*, p. 270 (n° 207a). 504 *De
Syon ~ lex:* Ant. al Benedictus per le Lodi della seconda feria dopo la prima domenica
dell'Avvento (*ASB*, p. 28) nel Tonale 'di Guigo' assegnata al secondo modo (prima differenza):
TG, p. 241 (n° 234a). 505 *Dominus ~ meę:* Ant. per il Mattutino delle domeniche *per
annum*, assegnata nel Tonale 'di Guigo' al primo modo (sesta differenza): *TG*, p. 244 (n° 307).
505 *Domine probasti me:* Ant. per i Vespri della quinta feria *per annum*, assegnata nel
Tonale 'di Guigo' al terzo modo (quarta differenza): *TG*, p. 244 (n° 296.) 505 *Fidelia:* Ant.
per i secondi Vespri delle domeniche *per annum*, assegnata nel Tonale 'di Guigo' al quarto
modo (seconda differenza): *TG*, p. 252 (° 446). 505 *In conspectu angelorum:* Ant. per i
Vespri della quarta feria *per annum*, assegnata nel Tonale 'di Guigo' al quinto modo (prima
differenza): *TG*, p. 254 (n° 501a). 506 *Benedictus ~ æternum:* Ant. per il Mattutino della
sesta feria *per annum*, assegnata nel Tonale 'di Guigo' al sesto modo (prima differenza): *TG*, p.
236 (n° 126). 506 *Sit nomen Domini:* Ant. per i secondi Vespri delle domeniche *per annum*,
assegnata nel Tonale 'di Guigo' al settimo modo (terza differenza): *TG*, p. 276 (n° 931). 506
Benediximus vobis: Ant. per i Vespri della seconda feria *per annum*, assegnata nel Tonale
'di Guigo' all'ottavo modo (seconda differenza): *TG*, p. 236 (n° 130). 508-512 Quo ~
autenticales: se ne deduce che, secondo il Gallico, i versi dei Responsori e degli Introiti e le
formule d'intonazione salmodica propri dei modi autentici della sua età rispecchierebbero
versi e formule originari, precedenti alla distinzione tra modi autentici e plagali.

divinus in *D* gravi finiens protus erat et secundum protum se gerebat – ma-
515 gnus, mediocris aut parvus, perfectus, imperfectus aut plusquamperfectus
–, et si in *E* gravi deuterus, et si in *F* gravi tritus, et si in *G* gravi tetrardus.

[38] Dedere tamen auctores postea plagalium et autenticorum parvulis
istis anthyphonis quæ saltem dyapente supra suum finem habent inchoatio-
nes psalmodum ac terminationes quæ pertinent ad autenticos, ut est *Quam*
520 *pulchra es, Dominus defensor* ac multæ similes; eis vero quæ solam dyatessaron
aut minus occupant que sunt plagalium assignaverunt intonationes, sicuti
De Syon exhibit lex, Fidelia necnon ac huiusmodi plures. [38a] Nullus ergo
cantus planus qualiscunque fuerit, grandis sive parvus, magis frequentans
dyapente supra suum finem quam dyatessaron et nihil ultra, nihilque sub
525 eodem fine vel parum habens, esse non potest plagalis, sicut nec frequentans
plus dyatessaron eodem modo quam dyapente nunquam erit autenticus.
Quemadmodum enim impares et autentici tropi plagalibus atque paribus
ob sui motum ad alta tendentem digniores, ita dyapente consonantia quanto
maior ac virilior tanto parvula dyatessaron debiliusque praestantior atque
530 nobilior.

[39] Responsoria vero *Sint lumbi vestri praecinctorum* ac *Fulcite me floribus*,
quæ videntur plagalia, versus tamen habent autenticorum: dubium non
est quod nunquam ab antiquo statu suo, quæcunque sint, huiusmodi fuere
mota, quoniam in illis non est inventa movendi causa. Quare? Quia versus
535 eorum, qui condam erat antiqui protus, nunc autem primi toni talibus cantibus
optime convenit; nam licet in *A* gravi descendant, dyapente nihilominus a *D*
gravi frequentant et in *A* reperiunt acutum, ubi scilicet praefati versus
habetur exordium. [40] Quod profecto de *Iuravit* anthyphona cum reliquis
similibus est dicendum, quæ, cum plagales nunc appareant, tetrardi tamen
540 habent adhuc intonationes sicut antiquitas, propter allegatam dyapente

514–515 magnus] manus A 517 auctores] auctores A 520 es om. A 520 vero quæ]
que vero A 521 occupant] occupant A 521 que sic H 522 necnon] -c- add. s.l. H1
524 et nihil ultra add. in marg. dextero H1 525 reci del. H1 post fine 539–540 nunc
appareant tetrardi tamen habent adhuc intonationes sicut antiquitas om. A 539 h del.
H1 post appareant

531 Sint ~ praecinctorum: CAO 7675 531 Fulcite me floribus: CI 600923 538 Iuravit: ant.
Iuravit Dominus et non in CAO 3522

522–526 Nullus ~ autenticus: il periodo testimonia il cattivo controllo della doppia ne-
gazione latina da parte del Gallico («Nullus cantus... esse non potest plagalis, sicut nec...
nunquam erit autenticus»). 531 Sint ~ praecinctorum: Resp. per il Comune dei Pontefici (ASB,
p. 64) assegnato al primo modo: RK, p. 235 (n° 441a). 531 Fulcite me floribus: Resp. per
il Comune delle Vergini (ASB, p. 76) assegnato al primo modo: RK, p. 233 (n° 222a). 532
versus ~ autenticorum: chiaramente autentici i versi del Resp. *Sint lumbi vestri, Vigilate ergo*,
e del Resp. *Fulcite me floribus, Adjuro vos filiae Jerusalem*, CI 600923a. 538 Iuravit: Ant. per
i Vespri del Comune degli Apostoli (ASB, p. 71) nel Tonale 'di Guigo' assegnata al settimo
tono (prima differenza): TG, p. 259 (n° 579).

quam, etsi multum non frequentent, in ea – quod maius est – inchoantur et primordium habent. [40a] En igitur omnia liquent et aperta sunt nobis, si vocum attendendo constitutiones quas vera Boetii practica docet, ad antiquos semper quatuor recurramus tropos, tonos sive modos, unde totum habemus.

De planis cantibus in A vel ♮ vel etiam in acuto C finientibus.

[41] Certi nunc de tropis antiquis et modernis ecclesiasticis quod non sint aliud quam dyapason species seu variæ constitutiones, merito quærimus hic unde nobis et alii multi cantus in A, pauci tamen in ♮ vel in C terminantes acutis, qui nec ulla via mundi finire queunt cum suprascriptis octo tonis, nisi
 550 mutant armoniam. [41a] Si nanque tonus octavus esse non potuit, nisi cadens in ea dyapason in qua cecidit primus aliter finiendo tamen atque procedendo, quantomagis nonus, ut ita dicam, non erit neque decimus aut undecimus, si non de sequentibus dyapason speciebus identidem fiant? Consequens est, etenim idque domina ratio deposcit, ut, sicut quarta dyapason species duos
 555 in se tonos diversos ob diversos eorum fines et motus excipit, ita quidem et aliæ sex hoc agere valeant omnes, nec erunt iam toni solum undecim sed et quatuordecim, etsi tamen octo sint magis famosi, suaviores ac plus exercitati. [41b] Plani cantus itaque quos in A finitos acuto vides aut in ♮ aut in C nihil aliud agunt, nisi quod, sicut octavus tonus quartam dyapason speciem, sic
 560 et isti quintam, sextam et septimam per dyatessaron et dyapente dividunt, quas utique tercius tonus, quintus et septimus per dyapente iam ac per dyatessaron diviserant. [41c] Quod si dicas nostri patres cur aliquos etiam cantus in prima, secunda terciave dyapason per dyapente non exquisierunt ac per dyatessaron, quas econtra videmus per dyatessaron et dyapente divisas,
 565 dico tibi, lector, id agere poterant si voluissent, sed si bene perpendis, quod clarum est, intricabant et ad finiendum inepta loca nimis habebant.

[42] Cum ergo negari non possit anthyphonas *Benedicta tu, Sicut mirra,*

544 recurramus *add. in marg. sinistro H1* 546 certi] ceteri A 548 cantus *om. A* 551 q *del. H1 ante aliter* 554 idque] id quod A 558 nota *adnot. in marg. dextero H1* 561 per *add. in marg. sinistro H1* 562 diviserant] divisuerant A

567 Benedicta tu: CAO 1709 567 Sicut mirra: CAO 4942

541 quod maius est: evidentemente il Gallico giudica l'intervallo d'esordio, più delle successive ripercussioni, criterio probante di identificazione modale. Tale principio è in consonanza con quanto espresso da Marchetto nel *Lucidarium* (XI, IV 248, ed. Herlinger, p. 516) proprio in merito a *Sint lumbi vestri*: «Sed notandum est quod species dyapente que fit ex uno intervallo, quecunque sit illa, est tante auctoritatis quod si in uno cantu bis vel ter repercussa fuerit, quantumcunque talis cantus descendat, etiamsi non ascendat ultra dyapente a fine, talis cantus auctenticus dicitur, ut est Responsorium *Sint lumbi vestri precincti et similes*». Allo stesso problema accenna Marchetto anche in *luc.* XI, III 4-6 (ed. Herlinger, p. 392). 567 Benedicta tu: Ant. per il Mattutino della festa della Purificazione (ASB, p. 70) nel Tonale 'di Guigo' assegnata al quarto modo (quarta differenza): TG, p. 235 (n° 122a). 567 Sicut mirra: Ant. per il Mattutino della festa della Purificazione (ASB, p. 60) nel Tonale 'di Guigo' assegnata al quarto modo (quarta differenza): TG, p. 275 (n° 920a).

570 *Dominus regit me, Media nocte, cum non paucis gradualibus, ut est A summo
 cælo, In sole posuit, et cum ceteris matutinarum responsoriis, ut Si bona susce-
 pimus et Vide quia tribulor, sicque de cæteris, cum, inquam, negari non possit
 omnes huiusmodi cantus in A finitos acuto secundam habere sub fine suo
 dyatessaron speciem aut duos pro maiori parte tonos, ac desuper primam
 dyapente speciem et ultra minus aliquando semitonium, extremæ dementiæ
 575 quæ supra legisti recolis, secundam per dyatessaron ac dyapente distinguit
 dyapason speciem, hi autem cantus quintam ediverso, si rem æqua lance
 penses. Quod si velis eos esse de quarto tono, quia quandam habent cum
 illo similitudinem in inchoando psalmos propter specierum dyapente ac
 dyatessaron affinitatem, dic etiam illos de secundo potius, quoniam illa duo
 580 responsoria matutinalia versus habent quos nunc tonus habet secundus
 proprios. [42c] Et si vis ominino quod sint irregulares, eo quod non sint
 proti neque deuteri, non triti non tetrardi, non plagales non autentici pro-
 pter diversas eorum terminationes, dic et omnes cantus extitisse sine regula,
 quicumque facti sunt antequam tales essent ab Ecclesia datæ leges.
 585 [43] Non ergo sunt huiusmodi cantus ab aliquo de suprascriptis octo
 tonis denominandi nec irregulares quoquomodo reputandi, quinpotius in
 A finiti dicendi sunt aut in ♯, sicut est offertorium *Domine in misericordia tua*
 cum postcommunione *Ab occultis*, quæ sunt in missis de Quadragesima, vel
 in C, sicut responsorium *Confortamini manus fatigatæ* cum responsorio de
 590 cena Domini *Conclusit vias meas*, quoniam ab antiquo tales quales et nunc*

572 aut *del. H1 post tonos* 576 cantus *add. in marg. sinistro H1* 578 inchoando] in-
 choandum A 582 non] nec A 582 non] nec A 583 extitisse] -ti- *add. s.l. A1* 586
 denominandi] nominandi A 588 sunt *om. A* 590 cena *sic H*

568 Dominus regit me: CAO 2420 568 Media nocte: Ant. *Media nocte clamor* in CAO
 3730 568-569 A summo cælo: in GOC, pp. 14-15, CI 000515 569 In sole posuit: GOC, p.
 15-16, CI 000517 569-570 Si bona suscepimus: CAO 7647 570 Vide quia tribulor: CAO
 7851 587 Domine ~ tua: Of. *Domine fac mecum misericordiam tuam* in GOC, pp. 132-133, CI
 000766 588 Ab occultis: Cm. *Ab occultis meis* in GOC, p. 146, CI 000784 589 Confortamini
 manus fatigatæ: CAO 6321 590 Conclusit vias meas: CAO 6306

568 Dominus regit me: Ant. per il Mattutino delle domeniche *per annum*, nel Tonale 'di
 Guigo' assegnato al quarto modo (terza differenza): TG, p. 245 (n° 319). 568 Media nocte:
 Ant. per le Lodi del Comune delle Vergini (ASB, p. 76) nel Tonale 'di Guigo' assegnata al
 quarto modo (terza differenza): TG, p. 261 (n° 637). 569-570 Si bona suscepimus: Resp.
 per i Vespri delle domeniche *de Job* (ASB, p. 57) assegnato al secondo modo: RK, p. 234 (n°
 427). 570 Vide quia tribulor: Resp. per il Mattutino della prima domenica di Passione
 (ASB, p. 46) assegnato al secondo modo: RK, p. 238 (n° 493a). 587 Domine ~ tua: non
 riconosciuto da Hughes (p. 98), potrebbe trattarsi dell'Of. *Domine, fac mecum misericordiam
 tuam* per la seconda feria dopo la terza domenica di Quaresima, effettivamente assegnato al
 quarto modo trasposto con *finalis* ♯ in GT, pp. 104-105. 588 Ab occultis: in GOC, questo
 Cm. per la seconda feria dopo la quarta domenica di Quaresima si presenta trasposto per
 bemolle con *finalis* E. 589 Confortamini manus fatigatæ: Resp. per il Mattutino della
 terza domenica di Avvento (ASB, p. 30) assegnato al sesto modo: RK, p. 217 (n° 89). 590
 Conclusit vias meas: Resp. per il Mattutino del Giovedì Santo (ASB, p. 48) assegnato al
 sesto modo: RK, p. 217 (n° 86).

extiterunt quintaque dyapason speciem qui in *A*, sextam autem qui in *h*, sed et qui in *C* septimam per dyatessaron ac dyapente, multis etiam annis ante plagales et autenticos naturaliter ac regulariter occuparunt. [43a] Hinc est quod omnes plagales ab his formam non dubium habuerunt, et quartus tonus ab antiquis in *A* finitis anthyphonis psalmodum inchoationes et secundus tonus versum suum a responsoriis in eodem *A* terminantis accæperunt, itenque sexti toni versus suos a responsoriis in *C* finitis et sic de talibus, quoniam stultum foret nimis velle dicere vetustissimos cantus formam a novis qui non erant adhuc habuisse.

[43b] Non te decipiat ergo, lector, omnium planorum commixtio cantuum, sed te regat inspectio veritatis et species consonantiarum: omnes enim paucis aut nullis exceptis commixti sunt, hoc est tam ex suis propriis dyatessaron ac dyapente speciebus quam ex alienis compacti, propter quod et sæpius esse videntur similes. Quis enim anthyphonam *Stetit angelus* et anthyphonam *Servi Domini* leviter unius esse naturæ non crederet, eo quod quelibet quartam dyapente speciem in eius exordio, non tamen propriam sed alienam et, ut aiunt, aliqui commixtam habeat? Prima nihilominus in *A* finitur acuto, secunda vero terminatur in *E* gravi de quarto tono.

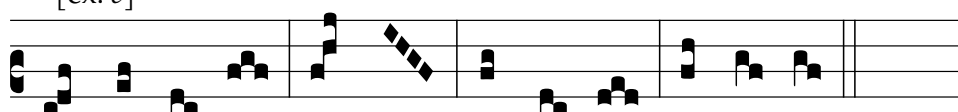
[ex. a]



GAC ♯C AG Ab GF AGA C♯ ♯CDEF DC ♯D ♯C C♯

620 Hæc est formula cantuum
in ♯ quadro finitorum,
per quos sexta dyapason
turpi subdito tritono
falsum dyapente sonat.

[ex. c]



GAC ♯C AG CDC CEG FEDC CD AG A♯A CE DC DC

625 Hæc est formula cantuum
in C finem habentium,
quos septima dyapason
elevat ad dyapente
subdendo dyatessaron.

Ubi per ♯ quadrum canendum sit, et ubi per b rotundum.

[44] Totum nunc quod de tropis, tonis sive modis tractatum est vanum erit, si relicto naturali ♯ quadro quibus in locis illegitimum exercere *b* rotundum oporteat non demonstrum. Et quidem e naturali vocum ordine ♯ quadrum oritur, *b* rotundum autem, nisi bipertitus violenter fuerit tonus, non habetur. [44a] Itaque sicut eger amarum ad tempus pro solo morbo pellendo sumere cogitur poculum, quo pulso mox ad assuetum recurrit humanæ naturæ cibum, ita nos oportet pro sola tritoni duricia vetanda non paucis
635 horribile nimis exercere *b* rotundum, quo tandem evaso periculo naturale, prout dixi, resumere ♯ quadrum. Nam, ut amara medicina non suo tempore sumpta corpus egrum non solum non purificat, sed et sanissimum perturbat ac leviter occidit, sic et cantare per *b* rotundum, ubi non sit tritonus, omnem cantum deturpat ac eius species confundit.

640 [45] Omnis enim cantus ecclesiasticus cuiuscunque toni sit aut ubicunque finitus unam dyatessaron propriam habet ac unam dyapente speciem e quibus constare probatur, ut satis ostensum est, et quicquid in illo vides aliud non est suum sed commune magis aut alienum. [45a] 'Commune' dico quidem totum quod est unicuique tono proprium et nihilominus aliis

621 ex. a: 1-18, 26-29 ex *ligaturis solutae* A 627 rotundum] molle A 632 eger sic H
633 con del. H1 post ad 637 sed om. A 638 ubi non sit tritonus add. in marg. dextero H1
639 eius species add. in marg. sinistro H1

645 etiam mutuo datum, nec vereor praedicare prorsus ‘alienum’ omne quod
cadere probatur extra quodlibet dyapason proprium. [45b] Verbigratia: quis
nesciat introitum *Rorate cæli desuper* esse de primo tono cum non paucis
istiusmodi planis cantibus ac in quarta dyapason specie seu constitutione
per propriam eius primam dyapente speciem a *D* gravi in *A* acutum et per
650 primam dyatessaron ab eodem *A* acuto in *D* sequens formatum? Et tamen,
quia, sicut ante testatus sum, nulla dyapason species multa per se potest, non
solum in primo tono sed etiam in omnibus fere planis cantibus alias videbis
quæ non sunt illis propriæ species non paucas, quas quidam moderni vocant
‘admixtas’, idest ad succurrendum altera alteri communes. [45c] Nam si
655 praefatum introitum bene consideres, est in eo bis saltem tertia dyatessaron
species a *C* primum acuto descendens in *G* grave, dein econverso scandens in
C acutum; habes etiam ibi quater aut quinquies tertiã dyapente speciem ab
F gravi in *C* acutum et ediverso; tritonum quoque semel. Quæ nullam prorsus
habent cum primo tono proprietatem. Vox autem illa quam vides in *C* gravi,
660 cum sit prima tertiæ dyapason constitutionis, aut tertia primæ vel secunda
secundæ, nec est intra quartam dyapason speciem, quid habere potest cum
primo tono proprium? [45d] Hoc dixi quod iterum dico, quoniam vox quæ
cedit extra dyapason cuiusvis toni proprium tam gravis quam acuta nihil
habet cum illo, quanquam ab his qui cantus extruunt visa sit ob armoniam
665 dilatandam necessaria. [46] Non igitur cantari debet *Rorate cæli desuper*
introitus missæ scilicet per *b* rotundum, nisi propter solum illum quem
habet in se tritonum, ne mutatis speciebus propriis totus cantus immutatus
appareat sicut in omnibus tonis, quartaque dyapason species, quæ propria
primi toni est, illico prima fiat.

670 [46a] Minus malum tamen est qualescunque cantus species concordi-
ter immutare, quam voces discordes aggregando multas aures audientium
offendere. Nec est quæ discordem tritonum quoquomodo laudabilem ap-
probet aut æquanimitè sufferat ulla ratio; quinpotius vana quæ decipit ut
plurimum homines sensualitas atque fallax opinio. Dicunt nanque nostri
675 moderni non cantemus per *b* molle nisi sit signatum, et alii dicunt imo can-
temus, cum dulce sit magisquam \natural quadrum, sic musicam ut vina probare
putantes. [46b] Quæ, quæso, frivola sunt hæc, carissimi, quæ pueriles ac

647 desuper] de super A 648 planis add. in marg. dextero H1 649 primam dyapente]
dyapente primam A 649 a D gravi in A acutum add. in marg. dextero H1 653 quidam]
quidem A 654 admixtas adnot. in marg. dextero B 654 altera] alteram A 656 primum
om. A 656 in om. A 656 econverso] e converso A 658 ediverso] e diverso A 661
nec est intra quartam dyapason speciem add. in marg. superiore H1 666 scilicet add. in
marg. dextero H1 668 quartaque] quartamque A 669 illico add. in marg. sinistro H1 669
prima] propria A 670 qualescunque] -es- add. s.l. A1 673 aut] -t add. s.l. H1 674 Nota
dignum adnot. in marg. dextero B 676 dulce om. A 676 magisquam] magis quam A

647 Rorate cæli desuper: In. in *GOC*, p. 20, CI 501007

666–667 nisi ~ tritonum: cfr. «et nubes».

insipidæ nimis opiniones? Ergone psalmos introituum de quarto tono canere debemus per ♯ quadrum, qui toti iacent in tritono, dulcesque sanctorum
 680 et angelicas magisquam humanas modulationes ob nostram ignorantiam duras atque rusticanas reddere? Si nobis non licet absque signo puerorum ac rudium bene canere, non liceat etiam absque signo tubarum aut campanarum manducare. [46c] Dulce quidem est *b* rotundum ob quandam minoris semitonii molliciem, sed dulcius est mel quod nimie sumptum facit dolere
 685 ventrem. Sint ergo signa *b* mollis et ♯ quadri pro pueris et qui non intelligunt tonum ac semitonium rudibus; nos vero sectari decet rationem quibus sapere donavit Deus.

[46d] Nec te moveat quod anthyphona *Vespere autem* et aliæ paucae similes connexos in se duos habeant tritonos, quorum, si primum fugeris, incidis
 690 in secundum, quoniam in plano cantu proferre tritonum, etsi sit error, non est mortale peccatum, quamvis hoc natura nunquam pateretur in comparatione gravis ad acutum. [46e] Porro tritonus licet in omni cantu quovis in loco finito sepe nobis occurrat, in quinto tamen et sexto tono sæpius ob terciam quæ constat ex tritono minorique semitonio dyapente speciem, quapropter
 695 istud quinti toni responsorium hic ponitur pro tonis omnibus in exemplum.

[ex. a]

The image shows a musical score for a responsory. It consists of two staves of music. The first staff begins with a large capital letter 'E' and is followed by the lyrics 'c-ce iam ve- nit ple-ni- tu- do tem-'. The second staff continues the lyrics 'po- ris in quo mi- sit De- us fi- li- um su- um in'. The music is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is primarily stepwise with some leaps, and the rhythm is indicated by vertical stems and flags.

679 toti] toni A 680 magisquam] magis quam A 681 Nota adnot. in marg. dextero A1
 682 liceat] -a- add. s.l. A1 683 manducare.] manducare? A 684 mel] mele A 685
 Nota adnot. in marg. dextero H1 686 nos] non A 686 sectari decet rationem add. in
 marg. sinistro H1 689 duos om. A 689 fugeris] fugieris A 693 tono add. s.l. H1 695
 Ecce iam venit. R(esponsorium) in principio huius libri II adnot. B 696 ex. a: b om. A; 11
 Bb Hughes; 16-23 om. Hughes; 36 b add. A2; 52-53 AG Hughes; 57 B Hughes; 80-81 CB A; 92-95
 iter. Hughes; 116 B Hughes; 121-122 FGA A; 127 G A

688 Vespere autem: Ant. *Vespere autem Sabbati* in CAO 5371 695 istud ~ responsorium:
 cfr. Resp. *Ecce iam venit plenitudo* in CAO 6596; v. *Propter nimiam caritatem* in CAO 6596b

678–681 Ergone ~ reddere?: passo di difficile interpretazione, cfr. 2.3 *Il Gallico interprete della modalit  antica ed ecclesiastica*, § *Limiti nell'uso del bemolle*. 688 Vespere autem: Ant. al Magnificat per i primi Vespri della domenica di Pasqua (ASB, p. 50) nel Tonale 'di Guigo' assegnata all'ottavo modo (prima differenza): TG, p. 281 (n  1028a). Sull'interpretazione di questo passo si rimanda a 2.3 *Il Gallico interprete della modalit  antica ed ecclesiastica*, *Limiti nell'uso del bemolle*. 696 ex. a: in merito all'esempio notato, si segnala che le stanghette non segmentano il testo del Responsorio, bens  distinguono gli estremi delle specie modalmente significative; secondo i principi espressi nel capitolo, il Gallico introduce il bemolle soltanto per ridurre la terza alla quarta specie di *diapente*.

ter- ris na- tum ex vir- gi- ne factum sub le- ge
 ut e- os qui sub le- ge e- rant re- dime-
 ret.

Hic cantus de quinto tono,
 quotiens vides tritonum
 tam ascendens quam descendens,
 canitur per *b* rotondum,
 sic et omnes plani cantus
 cuiusvis toni fuerint;
 nam quoquo modo tritonus
 occurrat, debet destrui.

[ex. *b*]

Propter ni-mi- am ca-ri-ta-tem su- am qua di- le- xit
 nos Deus fi- li- um su- um mi- sit in si- mi- li- tu- di- nem car-
 nis pec- ca- ti. Ut

Versus iste per *h* durum
 decantatur fere totus,
 sed finem ac repetendam
 per *b* molle concinimus,
 non in solo quinto tono
 sed in locis similibus.

699 ascendens] ascendentem A 699 descendens] descendentem A 703 quoquo modo
 sic H 704 occurrat] occurrerit A 705 ex. *b*: *b* om. A; 1 B Hughes; 30-31 om. Hughes; 54-55
 om. Hughes; 68-70 om. A 706 durum] quadrum A 707 totus] tonis A 712 a] ac A
 712 fine p.c. H1

De responsoriis a suo fine et suo versu cuius toni sint praesto discernendis.

[47] Hucusque de cunctis Ecclesiae cantibus tractatum est satis diligenter,
715 ac de qua conditione sint aut unquam esse potuerint iuxta parvam nostram
intelligentiam declaratum, attamen qualiter a solo fine suo discerni praesto
soleant et a suis versibus responsoria matutinarum ac introitus missarum,
sicut et anthyphone quidem, a suis *euouae* vel *seculorum* non est adhuc ali-
quo in loco demonstratum. Aliud est enim musicum aut cantorem valde
720 practicum species in quocunque cantu subtiliter indagare consonantiarum,
et aliud virum simplicem, ut cantet in ecclesiis, praesto cuius toni sit omnis
cantus inspecto fine solo discernere. [47a] Quod quia doctissimos Ecclesiae
Christi musicos ac huius divinae modulationis auctores latere non potuit,
ita rite cuncta moderati sunt certis distributis regulis, ut non solum cantor
725 doctissimus sed et quisque vel parum sciolus cito quod suum est in Dei
laudibus praevidere valeat. Etenim de quatuor dyapason-dyatessaron consti-
tutionibus, ut supra legere potes, quatuor tantum primo fecere tonos, quibus
et quatuor aptavere versus dissimiles pro responsoriis matutinalibus, [47b]
quorum primus, in *A* semper inchoans acuto, primam ad finem proti redde-
730 bat dyapente speciem, et est nunc primi toni nostri versus. [48] Secundus
autem versus in *C* primam acuto ponebat voculam, distans a fine deuteri
sex vocibus, et est isdem quem nunc habet tercius tonus. [49] Tercius versus
primam vocem in eodem *C* quidem habebat, terciam a fine triti resonans
dyapente speciem, et hunc habet hodie noster quintus tonus. [50] Quartus
735 vero semper in *D* sumpsit acuto primordium, quartam a fine tetrardi faciens
dyapente speciem, et est ille versus quem nunc habet septimus tonus.

[50a] His igitur quatuor versibus antiquissimis quatuor nostris auten-
ticis in hunc modum attributis, quis nesciat et alios quatuor versus post
hec inventos pro quatuor plagalibus? Veruntamen in hoc differre noscuntur,
740 quod primi quatuor a fine sui responsorii semper in dyapente sursum in-
choant, excepto tercio tono, qui, secundam deserens dyapente speciem ob
tritonum scilicet in ea latentem, duram atque difficilem ad enuntiandum,
minus rursus, ut audisti, capit ultra semitonium; quatuor autem alii versus
plagales, primam in dyatessaron aut infra vocem habentes, nunquam illud
745 transeunt. In his ergo dyapente diiudicat autenticos ac in similibus, plagales

715 potuerint] potuerunt *A* 718–719 aliquo] alio *A* 719 demonstratum] demonstratum
A 722 solo *del. H1 post* inspecto 724–725 ut non solum cantor doctissimus *add. in marg.*
dextero H1 726 praevidere] providere *Coussemaker, Seay, Hughes* 726 valeat] queat *A*
728 pro responsoriis matutinalibus *add. in marg. sinistro H1* 735 *D*] .*B. A* 736 et] ut *A*
740–741 inchoant] -h- *add. s.l. A2* 741 deserens] discernens *A* 742 ad enuntiandum
add. in marg. sinistro H1 743 rursus] sursum *A* 743 ultra *add. s.l. H1*

724 moderati sunt: soggetto sono i *doctissimi musici* e gli *auctores divinae modulationis* dell'in-
finitiva precedente retta dal verbo, qui con valore impersonale, *lateo*. 744–745 nunquam
illud transeunt: dove «illud» rimanda all'intervallo di *diatessaron*.

vero dyatessaron econtra demonstrat.

[50b] Nec est ubi versus omnium planorum cantuum terminentur curandum, quoniam cuius toni fuerit omnis cantus originalis, eius erit et versus qui sequitur, ita quod etiam alleluia, tam paucas assuetum habere voces, 750
versum suum iudicabit ubicunque finem habeat. [51] Itaque responsorium in *D* gravi finitum, si versus eius in *A* inchoet acuto, mox autenticum est ac de primo tono, sed si primam infra dyatessaron vocem habuerit, ille versus plagalis est et de secundo. Si in *E* finitum responsorium habens in acuto *C* 755
versum, erit de tercio, sed si in dyatessaron, de quarto. Finitum autem in *F* ac in *C* versum habens, erit de quinto, sed si sub aut infra dyatessaron, de sexto. Quod si finiatur in *G* gravi, versus autem inchoetur in acuto *D*, septimus tonus est, et si in dyatessaron aut infra primam vocem habuerit, octavus. [51a] Nec te moveat responsorium *Ecce nunc tempus acceptabile*, quod 760
natura plagale videtur, habens versum autenticum: est nanque de quatuor veteribus tropis, sicut et alia plura necdum a statu pristino mutata, cum in nullo discordent antiqui versus cum illis. At contra responsorio *Mirabilis Deus* et quibusdam aliis nondum etiam ab antiquo ritu suo mutatis visum est Ecclesiae musicis non bene competere versus illos antiquos, ob quod eis dedere plagales noviter ab ipsis inventos.

De plagalibus et autenticis anthyphonis a suo fine et seculorum aut euouae discernendis.

[52] Nunc autem ad anthyphonas, quae magis necessariae sunt, veniam, propter psalmos utpote frequenter in divinis laudibus elevandos, inchoandos aut intonandos. Quae licet eo naturali modo quo caeteri cantus discerni 770
valeant ac eisdem verissimis specierum dyapente, dyatessaron atque dyapason subiaceant iudiciis, ordinatum est pro maiori facilitate nihilominus a viris ecclesiasticis, quatenus omnis anthyphona quae fuerit autentica suum *euouae* vel *seculorum* a suo fine solo dyapente vel quando plus semitonio-cum-dyapente, prout de responsoriis diximus, elevatum habeat, et si sit plagalis, 775
in dyatessaron aut infra iugiter incipiat.

[53] Omnis igitur anthyphona finem in *D* gravi faciens ac primam sui

746 econtra add. in marg. sinistro H1 748 cantus add. A1 post toni 748 cantus del. H1 post originalis 749 ita quod etiam] etiam quod ita A 750 finem om. A 750 itaque] ita quod A 753 tono add. A1 post secundo 754 erit add. s.l. H1 761 nullo] ullo A 765 aut] -t add. s.l. H1 770 eisdem] hisdem a.c. A2

758 Ecce ~ acceptabile: CAO 6600 761-762 Mirabilis Deus: CI 601431

758 Ecce ~ acceptabile: Resp. per il Mattutino della prima domenica di Quaresima (ASB, p. 42) assegnato al terzo modo: RK, p. 221 (n° 169). Mentre il responso si muove in ambito plagale, tra il *si* sotto la *finalis* e il *do* sopra la stessa, mentre il suo versetto, *In omnibus exhibeamus* (CAO 6600a), inizia ed insiste sul *do* superiore. 761-762 Mirabilis Deus: Resp. per il Mattutino del Comune di più Martiri (ASB, p. 73) assegnato all'ottavo modo: RK, p. 229 (n° 313a). Il versetto *Laetabitur iustus in Domino* (CI 601431za) ha la *repercussa* plagale *do*.

780 *seculorum* aut *euouae* voculam in *A* acuto ponens haud dubium quod autentica sit ac de primo tono per consequens, ut in his patet novem anthyphonis, quarum hic fines atque principia ponam cum singulis *euouae* vel *seculorum* differentiis secundum nostrum Ordinem Cartusiae videlicet, quem in hoc non puto differre multum ab aliis. Ut dum et alias hæc habere principia repereris anthyphonas non paucas, eas etiam esse de primo tono non dubites, et quod eadem habere debeant *seculorum* aut *euouae* certum teneas, sicque de tonis omnibus.

785 [53a] Prima primi toni differentia:

[ex. a]

P ri-mum quæ-ri-te regnum Dei FINIS Se-cu-lo-
rum amen.

[53b] Secunda:

[ex. b]

D a-bit e- i Domi-nus FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[53c] Tercia differentia:

790 [ex. c]

C æ- lum et terra tran-si-bunt FINIS Se-cu-lo-rum a-
men.

[53d] Quarta:

781 habere principia] principia habere *A* 783 eadem] eandem *A* 783 de] -e *add. s.l.*
H1 789 differentia *om. A*

786 Primum ~ Dei: CAO 4431 788 Dabit ei Dominus: CAO 2092 790 Cælum ~
transibunt: cfr. *TG*, p. 237 n° 160

[ex. d]

C lamor me- us FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[53e] Quinta:

[ex. e]

D omi-nus FINIS Se-cu-lo-rum amen.

795 [53f] Sexta:

[ex. f]

S pe-ci- o- sus FINIS Se-cu-lo-rum a-men.

[53g] Septima:

[ex. g]

E c-ce ve-re FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[53h] Octava:

800 [ex. h]

A p-pende-runt FINIS Se-cu-lo-rum a- men.

[53i] Nona

792 ex. d: 5-11 ex ligaturis solutae A 795 Sexta] Septima a.c. A2 801 differentia add. A1 post Nona

792 Clamor meus: CAO 1825 794 Dominus: Ant. Dominus defensor in CAO 2404 796 Speciosus: Ant. Speciosus forma in CAO 4989 798 Ecce vere: Ant. Ecce vere Israelita in CAO 2553 800 Appenderunt: Ant. Appenderunt mercedem in CAO 1463

794 Dominus: l'Ant. Dominus regit me (CAO 2420) possiede le stesse caratteristiche; sono però incline a identificare l'Ant. Dominus con quella già citata in II, I 37b e dal testo Dominus defensor.

[55c] Tercia differentia:

[ex. o]

S yme- on FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[55d] Quarta differentia:

820

[ex. p]

V i- di spe-ci- o- sam FINIS Se-cu- lo-rum amen.

[55e] Quinta:

[ex. q]

Q uo-ni- am FINIS Se-cu- lo-rum amen.

825

830

[56] Omnis autem anthyphona similiter in *E* gravi finita cuius *euouae* vel *seculorum* non in *C* sed in *A*, quod est dyatessaron, incepit acuto plagalis siquidem est ac de quarto tono, sicut in his tantummodo tribus apparet suis quas hic pono differentiis. [56a] Ad hæc quid dicent nostri moderni cantores? Huic etenim quarto tono quasdam et alias anthyphonarum in *A* finitarum attribuunt differentias, nulla prorsus rei veritate moti, nisi forte propter similem quam habere videntur in intonando psalmos concinentiam. Ad quos ego: si debeat anthyphona *Benedicta tu*, quæ finitur in *A*, pluresve similes esse de quarto tono propter eam quam habent cum anthyphona *Servi Domini* conformitatem, quæ finitur in *E* gravi, sint et omnes anthyphonæ sexti toni de primo tono, quæ tanto maiorem cum illo videntur habere similitudinem,

817 differentia om. A 820 ex. p: 26-28 in torculo effigiatae, spetiosam A 825 ac om. A 830 finitur] firmiter A 831 esse om. A

818 Symeonon: Ant. *Simeon iustus* in CAO 4951 820 Vidi speciosam: CAO 5407 822 Quoniam: Ant. *Quoniam in aeternum* in CAO 4567 830 *Benedicta tu*: cfr. II, I 42 831 *Servi Domini*: cfr. II, I 43b

829 concinentiam: nel senso di 'melodia': *LmL* 1, 595. 832 conformitatem: le due antifone, *Benedicta tu* e *Servi domini*, iniziano con decorsi melodici identici, tono – semiditono – unisono – tono – unisono, rispettivamente *G-A-C-CD-D* e *C-D-F-FG-G*. 833 similitudinem: il Gallico osserva che primo e sesto modo hanno sia la stessa formula d'intonazione *F-G-A* («suos psalmos identidem intonant») e la stessa corda di recita in *A* («in eodem loco»); diverso però è il congiungimento tra terminazione dell'antifona e intonazione del salmo, in un caso per ditono, nell'altro per unisono.

quanto suos psalmos identidem intonant ac in eodem loco. Nam etsi prædictæ
 835 similes appareant anthyphonæ in sono, finire tamen ac suos psalmos intonare
 nequeunt in eodem loco. [56b] Preterea quando non erat iste quartus tonus,
 hæ, præcor, anthyphonæ tunc erant aut non erant? Insanis proculdubio
 quisquis audes dicere quod non erant. Imo quia tunc erant, de quo, queso,
 quatuor illorum antiquorum tonorum esse potuerunt? Nunquam enim in
 840 *D* gravi, nunquam in *E*, nunquam in *F*, nunquam in *G* finierunt nec adhuc
 finire possunt, et quæ non fuerunt unquam de tonis antiquis, nulla ratione
 cogente dicuntur esse de novis. [56c] Cum ergo nil habeant anthyphonæ in
A finitę cum quarto tono – quinpotius anthyphonæ quarti toni, qui de novis
 845 est, formam suos intonandi psalmos ab illis antiquis habuit, quemadmodum
 et a primo tono sextus – non sunt hic earum describendę differentię, sed
 expleto cum suis differentiis octavo tono depingendæ.

[56d] Prima quarti toni differentia:


[ex. r]

I  he-ru-sa-lem FINIS Se-cu-lo- rum a-men.

[56e] Secunda differentia:

850

[ex. s]

F  i-de-li- a FINIS Se-cu-lo-rum amen.

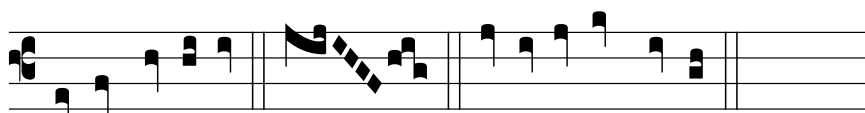
[56f] Tercia:

[ex. t]

834 Nota adnot. in marg. dextero H1 837 hæ] hic A 837 erant om. A 837-838 proculdubio quisquis] quisquis proculdubio A 838 quo add. s.l. H1 838 queso sic. H 839 illorum antiquorum] antiquorum illorum A 839 potuerunt?] potuerunt. A 839 enim om. A 843 anthyphonæ] antiphone A, antiphona con. Hughes 848 ex. r: 20-22 in scandico effigiatae A 849 differentia om. A 850 ex. s: 1-2 in pede effigiatae A 851 Tercia om. A 852 ex. t: 4-5 ex ligaturis solutae A

848 Iherusalem: Ant. Jerusalem Jerusalem in CAO 348o 850 Fidelia: cfr. II, I 37b 852 Servi Domini: cfr. II, I 43b


844 habuit: ha per soggetto ad sensum «quartus tonus». Poiché l'errore può risalire al Gallico medesimo, si è deciso di conservare l'anacoluto «anthyphonæ quarti toni... formam habuit». 845 earum: ovvero delle antifone che terminano in A. 848 [ex. r]: sulla cadenza terminale con si bemolle esplicito vedi 2.3 Il Gallico interprete della modalità antica ed ecclesiastica, § Limiti nell'uso del bemolle.

S  ervi Domi-ni FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[57] Omnis anthyphona vero non iam in *D* vel in *E* sed in *F* gravi finita si suum *euouae* vel *seculorum* in *C* acuto incipiat, autentica est ac de quinto
855 tono; qui solam hanc quam hic subscribo consuevit habere differentiam.

[57a] Sola quinti toni differentia:

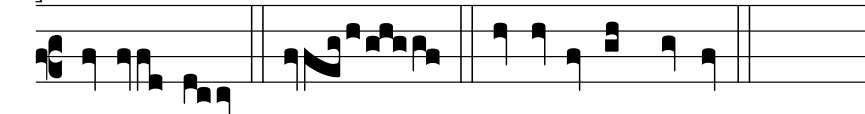
[ex. *u*]

V  i-si-ta-vit et fe-cit FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[58] Omnis etiam anthyphona similiter in *F* gravi finita si suum *euouae* vel *seculorum* in *A* acuto, quod est infra dyatessaron, inceperit, plagalis est ac
860 de sexto tono; qui solam hanc quoque subscriptam habere solet differentiam.

[58a] Sola sexti toni differentia:

[ex. *v*]

A  - li- as FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[59] Omnis tandem anthyphona quæ fuerit in *G* gravi terminata si suum *euouae* vel *seculorum* in *D* coeperit acuto, autentica est ac de septimo tono;
865 qui quinque tales quales hic describo solet habere differentias.

[59a] Prima septimi toni differentia:

[ex. *z*]

V  i-dentes stel-lam ma-gi FINIS Se-cu-lo-rum a-men.

[59b] Secunda:

857 ex. *u*: 3 om., post 5 add. A, 20-21 in clive effigiatae A 862 ex. *v*: 3-4 ex ligaturis solutae, 9-10 in clive effigiatae A

857 Visitavit et fecit: CAO 5437 862 Alias: cfr. II, I 33 867 Videntes stellam magi: cfr. II, I 35

[ex. aa]

T ime-te Domi-num FINIS Se-cu-lo-rum amen.

870 [59c] Tercia:

[ex. bb]

S a-cerdo-tes De-i FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[59d] Quarta:

[ex. cc]

P re-ci-o-sa FINIS Se-cu-lo-rum a-men.

59e Quinta:

875 [ex. dd]

F acta est FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[60] Omnis autem anthyphona similiter in G gravi finita cuius *euouae* vel *seculorum* in C principium habeat acuto plagalis est ac de octavo tono, qui quatuor quas subscribam usitatas habere consuevit differentias.

880 [61] Est et alius modus post hæc ad inchoandum, mediandum et finien-
dum. *In exitu Israhel de Egipto* duntaxat, a quo non legi vel ubi repertus, quem
hic describam propter quosdam qui dubitant de quo tono sit, quanquam ubi-
que non fuerit acceptus. Quem si nolis esse de hoc octavo tono, quia nullam
hæc talis modulatio cum subscriptis quatuor octavi toni differentiis habet
affinitatem, dicatur etiam quod de nullo tono sit (quod est impossibile), quia
885 nullam sortitur cum aliorum tonorum differentiis conformitatem. [61a] Ve-

871 ex. bb: 5-7, 19-21 in *torculo effigiatae* A 873 ex. cc: 5-8 BCDC, 20-21 in *clive effigiatae* A
880 de *Egipto sic H, om. A* 880 duntaxat] duntasat a.c. A2 880 vel *add. s.l. A1, om. Hughes* 883 cum] qum A

869 *Timete Dominum*: CAO 5152 871 *Sacerdotes Dei*: CAO 4675 873 *Preciosa*: CAO 4371 875 *Facta est*: Ant. *Facta est cum angelo* in CAO 2836 880 *De exitu ~ Egipto*: CI 920113

rum quis hunc psallendi ritum fieri sub anthyphona *Nos qui vivimus* ignorat? Quæ quidem anthyphona parvula, cum ad dyatessaron usque non consurgat a fine suo, plagalis est ac per consequens de octavo tono. Quis autem nesciat eius esse toni psalmodiarum inchoationes, mediationes ac terminationes cuius sunt anthyphonæ earum? [61b] Quod si te sollicitet inaudita post antiquos Ecclesiæ doctores tantaque novitas, scito, lector, quoniam hæc frequenter innovari possent a cantoribus et similia, si tantum placerent et reciperentur ab Ecclesia. Nonne versus innovatos videmus non paucos in officiis propriis sanctorum et quarundam Ecclesiæ festivitatum, post responsoria videlicet matutinarum? Nunquid et hæc quas describo singulorum tonorum differentia sunt in multis ecclesiis, etsi non in totum, aliquantulum tamen immutatae? [61c] Potuit esse quidem ut hunc ritum decantandi psalmum illum aliquis homo dignitatis adinveniret, pro cuius reverentia placuit multis ac divulgatus est, non aliter quam de *Gloria, laus et honor tibi sit rex Christe* legitur. Unus enim imperator quendam episcopum in vinculis tenebat; quem cum in die palmarum hanc laudem quam fecerat ad honorem Christi cantare sensisset ad fenestram carceris, multum sibi placuit, episcopoque statim in pristinum statum restituto, quod hic cantus divulgaretur per ecclesias voluit.

[61d] Prima sequitur octavi toni differentia:

905 [ex. ee]

[61e] Secunda:

[ex. ff]

890 earum] eorum *coni. Hughes* 890 inaudita] in audita *A* 892 similia] scimilia *a.c. A2* 897 decantandi] de cantandi *A* 898 ac] hac *A* 900 vinculis] vingulis *A* 902 ad fenestram carceris *add. in marg. dextero H1* 902 in pristinum] impristinum *A* 903 divulgaretur] divulgare *A* 905 ex. ee: 4-5, 14-16 *ex ligaturis solutae A* 907 ex. ff: 7-9 *ex ligaturis solutae A*

886 Nos qui vivimus: *CAO* 3960 905 Parvulus filius: *CAO* 4221 907 Dominus in templo: *CAO* 2410

886 Nos qui vivimus: *Ant. per i Vesperi della seconda feria per annum, assegnata, nel Tonale di Guigo, all'ottavo modo (prima differenza): TG, p. 264 (n° 697).* 890 earum: in riferimento a «inchoationes... terminationes». 899 non aliter ~ legitur: la fonte esatta del passo, che ha per protagonista il poeta e vescovo di Orléans Teodulfo, non è stata individuata con certezza; potrebbero essere i *Gesta abbatum Trudonis* di Rodolfo di Sint-Truiden («Anno eius 2, floruit Theodulfus abbas Floriacensis, postmodum factus Aurelianensis episcopus, qui in captivitate positus in die Palmarum, cum Ludovicus solempni illius diei processioni interesset, ad fenestram eminentis turris ubi detinebatur accessit, et elevata voce ymnus Gloria, laus et honor cum ceteris versibus ab eodem compositis per ordinem devote cantavit; quod audiens rex illius exsilio misertus, iussit eum absolvi, et ab illo tempore in Galliarum ecclesiis ymnus prefatus illo die decantatur», in *PL* 173, col. 296D).

D omi-nus in templo FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[61f] Tercia differentia:

[ex. gg]

S uscep-pit Isra- el FINIS Se-cu-lo-rum amen.

910 [61g] Quarta:

[ex. hh]

V i-si-ta nos Domi-ne FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[61h] Anthyphona:

[ex. ii]

N os qui vi-vimus be-ne-di-cimus Domi-no. In e-xi-tu
Isra- el de E-gipto, domus Ia-cob de po-pu-lo barba-ro.

De finitis in A nonnullis anthyphonis, secundum modernos 'irregularibus'.

[62] Expletis tandem octavi toni differentiis videndæ sunt anthypho-
rum in *A* acuto finientium usitatę tres differentię, quas quidam irregulares
esse voluerunt, quod nusquam apud veteres Ecclesię Christi musicos et
eloquentię multę viros invenimus. Ita nanque regulariter in *A* finiuntur
920 acuto quintam dyapason speciem ex dyatessaron ac dyapente, velut ante
probatum est, componendo, sicut et tercius tonus in *E* gravi terminatur ean-

909 ex. gg: 17-18 ex ligaturis solutę *A* 911 ex. hh: 9-11 ex ligaturis solutę *A* 912 Anthyphona om. *A* 917 usitatę add. in marg. sinistro *H*₁, visitare *A* 920 ac] et *A*

909 Suscepit Israel: CAO 5087 911 Visita nos Domine: CAO 5471 913 Nos qui vivimus: cfr. II, I 61a 920-921 velut ~ est: cfr. II, I 41-43b

dem dyapason ex dyapente et dyatessaron concludendo. Nec est ullatenus in his anthyphonis per *b* molle sine tritono cantandum, ut scilicet quarto tono fiant similes, quoniam hoc modo posset omnium tonorum immutari natura leviter ac eorum species confundi.

925

[62a] Prima sequitur antiphonarum in *A* terminantium differentias:

[ex. a]

D omi-nus re-git me FINIS Se-cu-lo-rum amen.

[62b] Secunda:

[ex. b]

S ic-ut mir-ra e-lecta FINIS Se-cu-lo-rum amen.

930

[62c] Tercia differentia:

[ex. c]

F actus sum FINIS Se-cu-lo-rum amen.

Inchoationes psalmorum secuntur per singulos tonos ac meditationes.

[63] Visis itaque per singulos octo tonos atque cantus in *A* finitos ad terminandum iuxta morem Ecclesiae psalmos omnium anthyphonarum differentiis, restat ut quo ritu mediari solent et inchoari videamus, praemissis videlicet his paucis rithmis facilibus atque tinnulis, quo totum quod datum est in exemplum commendetur memoriae tenacius.

935

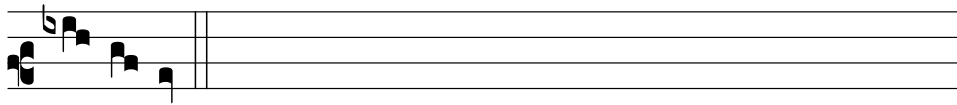
[63a] Rithmi faciles ad cuius toni sit anthyphona discernendum.

Pri per DA cognoscitur, Se per DF discernitur,

922 ex dyapente om. A 923 his om. A 925 eorum species] species eorum A 927 ex. a: 5-6 ex ligaturis solutae, 17 om. A 936 rithmis] rithimis A, ritimis a.c. A2 936 totum add. s.l. H1

927 Dominus regit me: cfr. II, I 42 929 Sicut mirra: cfr. II, I 42 931 Factus sum: Ant. Factus sum sicut homo in CAO 2849

938 Rithmi faciles: simili versi mnemotecnici sono più spesso impiegati per l'insegnamento delle sillabe guidoniane. Sulla trattatistica musicale in versi: ANNA MARIA BUSSE BERGER, *Medieval music and the art of memory*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 98-102.



fi- ni- tur.

[ex. e]

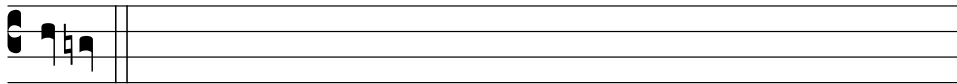
Quintus to-nus sic inci-pit et sic me-di- a-tur et sic fi-ni-tur.

[ex. f]

Sextus to-nus sic inci-pit et sic me-di- a-tur et sic fi-ni-tur.

[ex. g]

Sep-timus to-nus sic inci-pit et sic me-di- a-tur et sic fi-

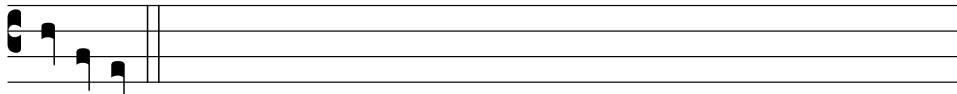


ni- tur.

960

[ex. h]

Oc-ta-vus to-nus sic inci-pit et sic me-di- a-tur et sic



fi-ni-tur.

[ex. i]

In A fi-ni- ens sic inci-pit et sic me-di- a-tur et sic fi-ni- tur.

961 ex. i: 2-3 ex ligaturis solutae A

Cantus seculares et lascivos, quos moderni 'discantus' appellant, 'figuratos' ac 'mensuratos', non esse regulis suprascriptis subiectos.

[64] Hoc demum expleto secundæ partis huius opusculi primo libro,
965 necnon quam faciliter modulari planum cantum docere, iudicare seu discernere per litteras et notas quadras valeamus ostenso, non in totum a proposito quidem arbitror alienum, si cantus laycorum, quos 'discantus' nominant, 'figuratos' aut 'mensuratos', non his subiacere legibus ecclesiasticis nec ab illis discerni posse demonstrarem. Quippe qui nullis in locis propriis inchoare
970 seu finire coguntur nec per certas ac determinatas dyatessaron et dyapente species incedere, quinpotius ad libitum et arbitrium eius qui componit illos et excogitat diriguntur. [64a] Quis, oro, scire non debeat nullam prorsus ante nostri salvatoris adventum de plano cantu factam esse mentionem, huncque nobis Christianis angelicum ac tantæ gravitatis canendi ritum a Spiritu Sancto
975 postea, magisquam ab hominibus, traditum? Totus nanque mundus, ut ita loquar, non sic ante Christum graviter, simpliciter et plane cantabat, sed cantus etiam parvos, mediocres et magnos, duplices quoque triplices, aut forsitam quadruplices, sicut et nunc lascivos ac mensuratos excogitabant; et hæc scientia penes maxime Græcos philosophos famosa nimis erat. [64b]
980 'Parvos' autem dico discantus quos in dyapason constitutionibus cadere videres, 'mediocres' eos qui dyapason-dyatessaron pauloplus paulominus occupant, 'magnos' vero qui totam bisdyapason implere videntur.

[64c] Inquiratur ergo de vanis huiusmodi cantibus, quorum formam viri nequaquam ecclesiastici sed gentiles invenere primum et antiquissimi
985 philosophi, non cuius toni sint, quoniam tunc necdum erant isti tropi, non si proti, deuteri, triti, seu tetrardi, cum nec in *D* gravi nec in *E* nec in *F* nec in *G* teneantur finiri, non si plagales vel autentici, cum legibus autenticorum et plagalium sint minime subiecti; quinpotius quærat in quibus constitutionibus atque dyapason speciebus sint extracti. [64d] Et siquidem inter *A*
990 grave et *A* acutum et *A* superacutum tota resonet eorum armonia, quovis in loco finierint, in prima bisdyapason constitutione constructi sunt, ut est hæc quam in verbis et notis excogitavi cantio devota [fig. 2.81], quanque multis in exemplum esse volui cantoribus. Nam si bene discantum observes, tenorem et contratenorem, non est vox inter tres illas litteras quam non tetigerim ex
995 industria. Qui, si resonaverint inter $\sharp\sharp\sharp$ quadris, quæ secundæ dyapason sunt species, erunt de secunda bisdyapason constitutione, sin autem inter *CCC*, quæ terciæ species sunt, de terciâ, sed si inter *DDD*, quæ quartæ dyapason

965 modulari] modelari *a.c. A1* 968 in *add. A1 post non* 969 Nota *adnot. in marg. dextero A1* 970 et *om. A* 972 non debeat nullam] nullam non debeat *A* 976 ita *om. A* 977 quoque] atque *A* 978 forsitam *add. in marg. sinistro H1* 984 nequaquam] nequamquam *A* 985 tunc *om. A* 991 est hæc] hec est *A* 993 exemplum] exemplum *A*, *exsplum a.c. A1* 994 inter tres] in tres *A*, in teres *a.c. A1* 995 inter] in ter *A* 996 inter] in ter *A* 997 inter] in ter *A* 997 dyapason *add. in marg. dextero H1*

sunt species, de quarta sint, sicque de reliquis. Et quis hoc modo parvos
etiam cantus mensuratos ac mediocres in qua cadant constitutione presto
1000 non iudicet?

[64e] Hæc autem dicta sint, non ut mihi cura sit de nostri temporis in
cantibus lascivia, quam prorsus amore Christi detestatur anima mea, sed ne,
quemadmodum ignari de Boecio dicunt "non tractavit practicam, eo quod se
non in suis phantasiis occupat", ita de me dicant "nostras figuras et lascivas
1005 mensuras nescivit".

998 sint *add. s.l. H1* 998 hoc *om. A* 999 cadant] candant *A* 1002 prorsus *add. in
marg. dextero H1* 1004 lascivas] lascivias *A*

998–999 parvos ~ mediocres: sottintendendo che i primi cadranno nelle *constitutiones* di
diapason, i secondi in quelle di *diapason-diatessaron*.

Discantus

Tenor

Contratenor

A - ve mi - tis a - ve

4

pi - a a - ve quæ

7

pan - dis hos - ti -

10

a cæ - lo - rum pec - ca -

2
14

to - ri - bus ad te con - fu - gi -

en - ti bus

2. O quam dulcis es domina,
spargis omnibus brachia
parvulis et magnatibus,
egenis ac divinitibus.

3. Per te mitescunt omnia
cælestia, terrestria;
exultat terra laudibus
cælunque totis viribus.

4. Nulla tibi par femina,
virgo quanquam castissima,
gignens Deum hominibus,
salutem cunctis gentibus.

4. O res admirandissima,
virgo parit purissima,
plena quidem pudoribus
præ cunctis mulieribus

5. Virgo mater piissima,
nos protege, nos adiuva;
dona tuis fidelibus
lætari cum cælestibus.

Figura 2.81: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 56v. La composizione presenta una serie di non tollerabili ottave parallele tra parti estreme alle mm. 12, 14-15, 18-20. E più in generale, a seguire dalla cadenza di m. 10, il contrappunto si fa estremamente incerto. Burzio revisiona interamente le parti di *tenor* e *contra* in *A* (f. 45r), apponendo una nota di commento *in calce*, oggi purtroppo illeggibile. La condizione estremamente precaria del *contratenor* di *H* si intuisce comunque al di sotto delle rasature e riscritture di mano di Burzio.

Discantus

A - ve mi - - tis a - ve

Tenor

Contratenor

4

pi - - a a - ve quæ pan - dis

8

hos - ti - - a

12

cæ - lo - rum pec - ca - to - ri - -

2
15

bus ad te con - fu - gi - en - -

19






- - - ti - - - bus

Detailed description: The image shows two systems of musical notation. The first system, starting at measure 15, consists of three staves: a vocal line in treble clef, a bass line in bass clef, and a keyboard accompaniment line in bass clef. The vocal line contains the lyrics 'bus ad te con - fu - gi - en - -'. The second system, starting at measure 19, also consists of three staves. The vocal line contains the lyrics '- - - ti - - - bus'. The music is written in a common time signature and features various note values and rests.

Figura 2.82: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 45r

Liber secundus de sex ut re mi fa sol la sillabis

Omnem ob sex sillabas et quinque vel sex modici decoris figuras vilipensam a modernis cantoribus musicæ virtutem.

[1] Post renovatum a me superius tam optimum quem nostri patres a principio coluere per litteras canendi ritum, mirari non desino tantam cantorum, non nunc tantummodo sed iam a non paucis retroactis temporibus, uti vana quorundam scripta testantur, intellectus inopiam. [1a] Qui circa sex utpote sillabas et quinque leves incausti figuras, *ut re mi fa sol la* videlicet ac duplicem longam , longam , brevem , semibreve , minimam  et si qua similia sint, ita seducti sunt, ut ibi summum eius scientiæ, quam inter mathematicas artes musicam appellant, putent reperire bonum, ac si quis avelanam exterius diutissime rodat dentibusque premat, nunquam tamen ad id industriæ pervenire valet, ut sapidum qui latet intus rupto duro cortice nucleum gustet. [1b] An nescitis, o cantores, si tamen vos magis delectat operam dare virtuti quam vanitati, nescitis, inquam, quoniam philomena tam egregie canit, prorsus ignorans quid sit *ut re mi fa sol la*? Sed et canens dulciter aera scindit ac tempus metitur nesciens longam neque brevem aut vestras mensuras omnis avicula. Nunquid et asina rudens aerem findit rituque suo vociferans tam audacter metitur tempus quam et alacriter? Nec desistit voces asininas sua quadam respirando mensura satis decenter organizare, donec ipsa suam melodiam completam noverit esse. [1c] In quo quidem et is qui primus per illas sex sillabas cecinit mecum sentire videtur, sic dicens in his tinnulis rithmis Guido monachus:

Musicorum et cantorum grandis est distantia:
25 isti dicunt, illi sciunt quæ componit musica;
nam qui facit quod non sapit diffinitur bestia.
Cæterum tonantis vocis si laudent acumina,
superabit phylomena vel vocalis asina,
ob quod eis esse suum tollit dyalectica.

2 et om. A 4 tam] iam A 8 incausti H, A, Coussemaker, Seay, incauti Hughes 10 ita seducti sunt add. in marg. sinistro H1 10 ibi] ubi A 12 exterius diutissime] diutissime exterius A 15 quoniam om. Coussemaker, Seay 18 aerem] aera A 19 audacter] -c- add. s.l. A2 21 completam] complectam A 23 Guido Musicus add. in marg. dextero A2

24-29 Musicorum ~ dyalectica: GUIDO reg. vv. 1-6 (ed. Smits van Waesberghe, p. 95)

17 aera scindit: il sintagma *scindere* o *findere aerem* indica usualmente l'azione del volo; ma qui tale accezione si applicherebbe al solo usignolo e non alla seguente *asina rudens*. Si ipotizza, dunque, che il Gallico intendesse con questa espressione la proiezione del suono della voce animale che attraversa l'aria. 29 ob quod: la lezione «ob quod» si distingue da quella a testo nell'ed. Smits van Waesberghe «quare»; non si riscontra, però, nell'apparato critico.

30 [1d] Hæc etenim in hac arte vilia sunt, neque rationi quæ cuncta discutit præponenda. Cantor nanque nihil amplius habens quam *ut re mi fa sol la*, longas et breves, tercia et quartas, quintas et sextas, aut huiusmodi rusticis ac ydiotis communia, cui debet assimilari nisi tybicinibus?

Ex *Hystoriali Speculo*, libro vigesimosexto, quis *ut re mi fa sol la* primus adinvenit quove tempore totum in manu sinistra locaverit.

35 [2] Conrardus ad imperium anno Domini millesimo vigesimo-
quinto, mundi scilicet M^oLXXXVIII^o, sublimatus imperavit annis quin-
decim. Claruit eo tempore in Ytalya Guido Aretinus multi inter musicos
nominis; in hoc etiam phylosophis præferendus, quod ignotos cantus
40 etiam pueri facilius discant per eius regulam quam per vocem magistri
aut per usum alicuius instrumenti. Dum sex litteris aut sillabis mo-
dulatim appositis ad sex voces quas solas regulariter musica recipit,
hisque vocibus per flexuras levæ manus distinctis per integrum dya-
pason se oculis et auribus ingerunt intentæ et remissæ elevationes vel
depositiones earundem sex vocum.

[2a] Non me movet, carissimi, vobis ista scribere parva novitas, cum
45 sedente domino Pio secundo libellum vetustissimum invenerim, in quo

30 quæ om. A 31 nihil amplius habens] nil habens amplius A 32 longas et] longas,
A 33 assimilari] assimilari A 35 De Guidone add. in marg. dextero A2 35 millesimo]
milliesimo A 36 M^oLXXXVIII^o] M^oLXXXVIII A 37 Ytalya sic H 39 ut add. s.l. B
post etiam 40 demonstrat add. in marg. sinistro B post instrumenti 42 per] ad A 42
flexuras] felexuras a.c. A1 43 oculis et auribus] auribus et oculis A 44 movet] monet
A 45 vetustissimum] vetussum A 45 Libellum scilicet enchiridion, quem si bene
perscrutaveris invenies talem antiphonam de qua doctor hic loquitur adnot. in marg. dextero
B

35-44 Conrardus ~ vocum: VINC. BELL. *hist.* XXVI 14

33 cui debet ~ tybicinibus?: i *tibicines* sono richiamati, con non celato disprezzo, in COMM. BR. (ed. Schmid, p. 157). 35-44 Conrardus ~ vocum: mancando l'edizione critica dello *Speculum historiale*, pare opportuno qui riportare integralmente il passo citato dal Gallico secondo la versione del ms. di Douai, Bibliothèque municipale, 797: «Conradus ad imperium anno domini M^o XXV^o mundi scilicet III^m DCCCC^o LXXXVIII^o sublimatur. Imperavit annis XV [...]. Claruit hoc tempore in Ytalia Guido aretinus multi inter musicos nominis, in hoc etiam philosophis preferendus quod ignotos cantus etiam pueri facilius discebant per eius regulam quam per vocem magistri aut per usum alicuius instrumenti, dum VI litteris vel sillabis modulatum appositis, ad VI voces quas solas regulariter musica recipit, hiisque vocibus per flexuras digitorum leve manus distinctis, per integrum dyapason se oculis et auribus ingerunt intente et remisse elevationes vel depositiones eorumdem sex vocum». Del tutto incongruente *l'annus mundi* indicato da H, 1088 (1089, in A, è da ritenersi una corruzione), rispetto al 4988 indicato da Vincenzo di Beauvais e dalla sua fonte Sigeberto di Gembloux. 44-48 Non me ~ introducebant: il Gallico annuncia il ritrovamento di una silloge di trattati antichi, tra i quali spicca uno in forma di dialogo che si può identificare con *Scholica enchiridiadis*.

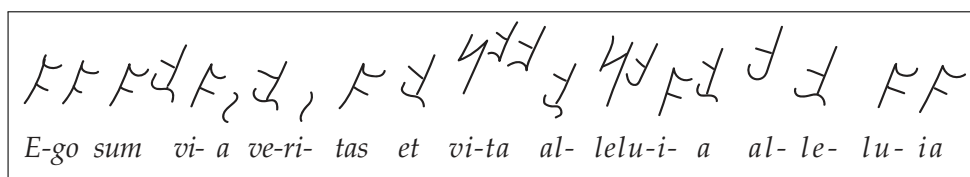


Figura 2.83: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 57v

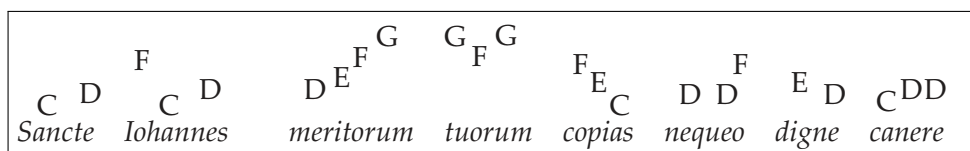


Figura 2.84: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 58r

plures antiqui musici chatholici plura de plano cantu mirifice tractabant. Quorum siquidem unus in modum dyalogi loquens discipulum varia de sonis et vocibus magistrum interrogantem introducebat, ac in fine subscrip-
 50 utebatur Ecclesia, sine lineis canere docebat.

[2b] Guido vero natione Tuscus et, ut audis ante paululum, Aretinus, quodque totum excellit, pius ordinis sancti Benedicti, qui tunc sanctitate multa pollebat, monachus, et ipse quidem in illo de quo loquor libello mira de tono, semitonio, dytono, semiditono, dyatessaron, dyapente, dyapason
 55 ac de dimensione monocordi tractabat, asserens utique, iam relictis illis notulis, suo tempore totam Ecclesiam uti quindecim alphabeti nostri litteris, septem utpote gravioribus et septem acutis (nam quicquid habetur ultra tertium *A* superfluum a sensatis musicis reputatum est) et *G gamma*, quod est *G Græcum*, sub *G* gravi per dyapason fuit a modernis cantoribus illo in
 60 tempore additum. [2c] Cuius rei volo testis sit hæc quam sic sine lineis et spaciis illic repperi symphonia, in eo scilicet quod præfatus monachus de musica composuit opusculo quodque *Michrologus* appellatur, idest 'brevis sermo' [fig. 2.84].

49 quibus] quis A 50 sine lineis add. in marg. dextero H1 51 De guidone adnot. in marg. sinistro A2 51 ut audisti ante paululum, Aretinus coni. Hughes, ut audis ante paululum H, A, Seay, ut audis ante, paululum Aretinus Coussemaker 59 illo in] in illo A 60 hæc om. A 62 appellatur] appellat A

48–49 subscriptam anthyphonam: *Ego sum via veritas* in SCOL. ENCH. I 390 (ed. Schmid, p. 87); CAO 2603 54–55 de tono ~ tractabat: GUIDO micr. IV (ed. Smits van Waesberghe, p. 103-106); III (ed. Smits van Waesberghe, pp. 96-102)

48 in fine: gli esempi dell'*Ego sum via veritas* si trovano negli ultimi paragrafi della prima delle tre parti che compongono *Scholica enchiridiadis*. È anche possibile che il testimone noto al Gallico – sinora non identificato – si interrompesse in concomitanza con la fine della prima parte. 53 in illo de quo loquor libello: si tratta del *Micrologus* citato poco più innanzi. 55–56 iam ~ notulis: ovvero i simboli della notazione dasiana.

[2d] Cernens autem Guido praefatus nimiam tunc temporis in Ecclesia
 65 Dei tam canendo quam docendo planum cantum differentiam nimiumque
 discendo laborem, ita quod tot essent varii cantus plani codices quot epi-
 scopatus varietate ad docendum inventiones, nec poterant, ut in ea fatetur
 quam scribit ad Michaellem Pomposiae monachum epistola, vel imperfectam
 70 saltem in decem annis acquirere modulandi scientiam, primo totum quo
 nunc utimur his lineis ac debitis spatiis distinxit Anthyphonium; quod
 papa Iohannes, qui tunc erat, probare voluit, irritandoque quicquid alii can-
 tores adinveniant, id laudavit, tenuit et confirmavit. [2e] Qui nos ad tantam
 provocare cupiens canendi, docendi seu addiscendi facilitatem, sic in paucis
 his rithmis tinnulis ait Guido:

75 Solis notare litteris optimum probavimus,
 quibus ad discendum cantum nihil est facilius,
 si frequentatae fuerint saltem tribus mensibus.

[2f] Videns ergo quam facile sit canere per septem has litteras A h̄ C D E
 F G, totiens quotiens opus fuerit replicatas, suis necnon debitis lineis atque
 80 spatiis ordinate deputatas, adiecit et sex illas ex ymno beati Iohannis Bap-
 tistae, succisis sex particularum primae partis capitibus, propter infantulos
 fabricare sillabas, quibus nempe tonos magis faciliter aut elevarent aut depo-
 nerent, ac semitonia, velut quodam adminiculanti baculo suffulti. [2g] Nam
 et ad eundem Pomposiae monachum et in eadem epistola sic ait Guido: «Sit»

64 Guido *adnot. in marg. sinistro* A2 66 ita quod] itaque A 68 imperfectam] imper-
 fectum A 69 acquirere] acquire A 77 frequentatae fuerint *sic* H 78 canere *om.* A
 78 septem has] has septem A 78 h̄] b A 83 adminiculanti] adminiculandi A

55–60 asserens ~ additum: GUIDO *micr.* II (ed. Smits van Waesberghe, p. 93) 57–58 nam
 quicquid ~ reputatum est: cfr. GUIDO *micr.* II (ed. Smits van Waesberghe, p. 94) 60–61
 quam sic ~ symphonia: GUIDO *micr.* XVII (ed. Smits van Waesberghe, p. 189) 64–67 Cer-
 nens ~ inventiones: GUIDO *prol.* (ed. Smits van Waesberghe, p. 63) 68–69 vel imperfectam
 ~ scientiam: GUIDO *ep.* (in GS2, p. 43) 69–70 primo ~ Anthyphonium: GUIDO *prol.*
 (ed. Smits van Waesberghe, p. 66) 70–72 quod papa ~ confirmavit: GUIDO *ep.* (in GS2,
 p. 44) 75–77 Solis ~ mensibus: GUIDO *reg.* vv. 2–4 (ed. Smits van Waesberghe, p. 117)
 84–86 GUIDO *ep.* (in GS2, p. 45)

70–72 quod papa ~ confirmavit: papa Giovanni XIX non approvò formalmente il metodo
 di Guido, come si desume dall'*Epistola* medesima: «Multum itaque Pontifex meo gratulatus
 est adventu, multa colloquens et diversa perquirens: nostrumque velut quoddam prodigium
 saepe revolvens antiphonium, praefixasque ruminans regulas, non prius destitit, aut de
 loco, in quo sedebat, abscessit, donec unum versiculum inauditum sui voti compos edisceret,
 ut quod vix credebat in aliis, tam subito in se recognosceret»; l'abate di Pomposa, invece, si
 dimostrò più compiacente: «Post paucos dehinc dies Patrem vestrum atque meum D. Gui-
 donem Pomposiae Abbatem [...] videre cupiens visitavi, qui et ipse vir perspicacis ingenii
 nostrum antiphonium ut vidit, extemplo probavit et credidit, nostrisque aemulis se quon-
 dam consensisse poenituit, et ut Pomposiam veniam, postulavit». 77 frequentatae fuerint:
 terza, differente variante del verso: in II, I 1 l'erroneo «frequentetur», nella didascalia in versi
 alla fig. di II, I 10c «frequententur». Di qui il sospetto che il Gallico richiamasse i versi di
 Guido a memoria, senza effettuare il controllo sul testo delle *Regulae rythmicae*.

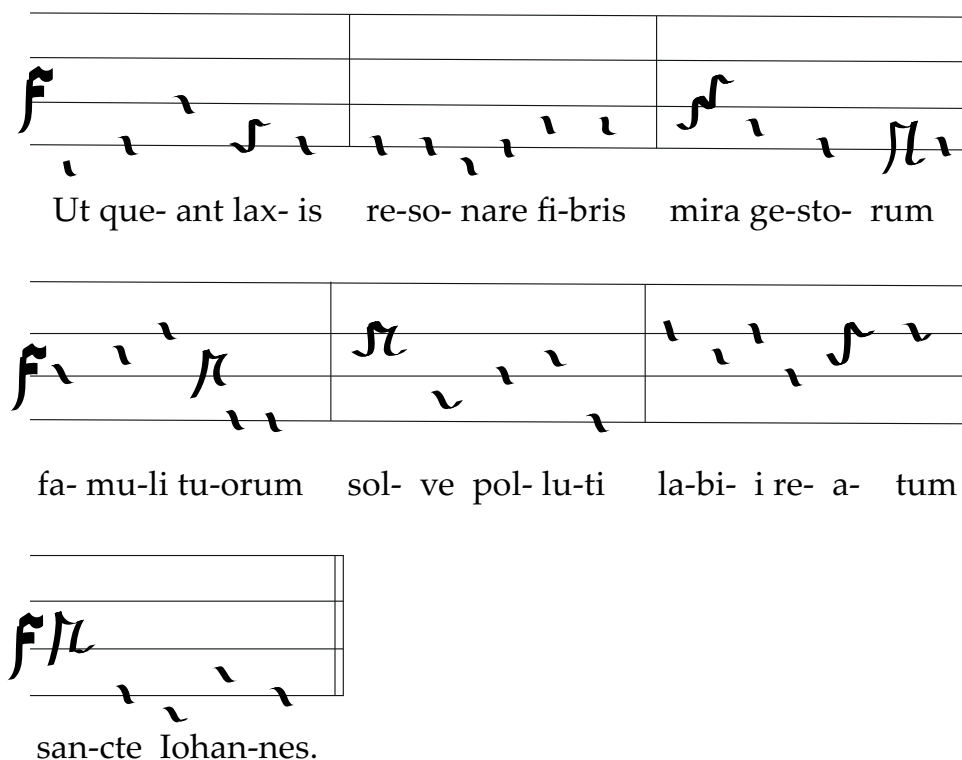


Figura 2.85: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 58v

85 inquit «hæc symphonia qua ego docendis pueris in primis atque ultimis utor».

[3] Sequitur primus versus hymni sancti Iohannis cui Guido talem cum lineis et notulis apposuit cantum, in quo sit *ut re mi fa sol la* satis ad propositum [fig. 2.85].

Omne quidem in *ut re mi fa sol la* superfluum quod non sit aut in allegata illa Guidonis epistola aut in hac symphonia saltem expressum.

[4] Cernis, lector, vario ritu cecinisse veteres et ad ultimum modernos *ut re mi fa sol la* non ea quidem puritate qua confectum est usque nunc exercuisse. Quere, queso, prae fatam Guidonis epistolam in qua se nobis illas fabricasse
 95 sex sillabas insinuat, et si tot ibi *faut utfa solut utsol* aut huiusmodi simile cum naturis illis, *b* mollibus et *h* duris nimia verboritate quidem egentibus

87 primus om. A 90 aut] ut A 93 puritate] pravitate A 93 est om. A 93 nunc om. A 94 queso sic H 94 illas] illa A 95 insinuat] insunuat A 95 .faut.utfa.solut.utsol] .fa.ut.ut.fa.sol.ut.ut.sol. A

inveneris, volo me per omnia fuisse mentitum. Quæ proculdubio tanto de-
 bent estimari superflua, quanto verum obfuscando sensus discentium tedio
 nimis opprimunt. [4a] Quot, quæso, viri tonsurati Deum alacriter in ecclesiis
 100 laudarent ardentique desiderio cantum illum eis qui Dei sunt suavissimum,
 neque tamen lascivum, quem nobis tradidere sancti patienter addicerent,
 nisi tot ambages verborum, tot varii naturarum, h quadrorum et mollium
 ordines totve non iam vocum sed sillabarum superfluæ mutationes rudium
 animos ac ingenia fatigando debilitarent? [4b] Quidam rem attentare co-
 105 nantes fabulas illas memoriæ mandant, sed antequam ad id pervenerint
 quod discere cupiunt, tanta garrulitate verborum attediati, iam expensis
 aliquando pecuniis, totum in medio relinquunt. Alii vero phylateria illa, ut
 vulgo loquar, non parvo labore cerebri discunt, sed nil præter *faut utfa solut*
utsol et his similia totis diebus in ore volventes; affecti quoque tedio, tandem
 110 a docente cantore discedunt sicut ante nescii. Aliqui tamen et illam men-
 tetenus habent superfluam sex sillabarum verbositatem et elevandi vocem
 atque deprimendi per illas non parvam practicam, verum ultra procedere
 volentes dum verba sacra cum illis sillabis, in quo totus fructus est, accordare
 volunt, parvum aut nihil in tota vita sua proficiunt. [4c] Quare? Quoniam
 115 absquedubio tonum et semitonium, quæ communes omnium melodiarum
 mensuræ sunt ac per consequens huius artis origo, medium et finis, funditus
 ignorant. Operta nanque veritas ab illis sex sillabis et suffocata, nequaquam
 in cæcis ignorantia mentibus illucescere valet.

[4d] Docete, quæso, pauperes clericos, o cantores, proferre tonum ac se-
 120 mitonium sub debitis suis litteris absque tot verborum ambagibus et sufficit
 eis. Nam testor ego Deum et sanctos angelos, ac eos qui me docere vident co-
 tidie planum cantum, quod abiectis illis sex omnino sillabis, tot h quadris, tot
 naturis totque mutationum illarum frivolis, in una vel circiter hora discunt a
 me fratres mei cartusienses quindecim phylosophorum discernere voces, in
 125 quibus duntaxat omnem planum a principio nostri sancti constituere cantum.
 [4e] Nec mora tonum proferunt ubique locis debitis ac semitonium, plus in
 mense quoniammodo proficientes, quam cum illis iterum phylateriis plerique
 discant per annum integrum. Et nihilominus in momento canunt, si velint,

97 fuisse] esse A 97 Nota *adnot. in marg. dextero H1* 97 Nota dignum: contra loquaces
 cantores seu musicos *adnot. in marg. dextero B* 98 estimari] existimari A 99 tonsurati]
 tunsurati A 100 eis] e- p.c. H1 104 debilitarent] deblitarent A 107 Nota contra
 rivales nostros *adnot. in marg. dextero B* 108 vulgo] vulgare A 108 cerebri] crebre
Cousse-maker, crebri *Seay, Hughes* 108–109 *faut.utfa.solut.utsol*] .fa.ut.ut.fa.sol.ut.ut.sol. A
 110 nescii] nesciunt *Cousse-maker* 110–111 mentetenus] e-t- *add. s.l. A1* 114 aut] autem
 A 115 absquedubio *sic H* 115 quæ *om. A* 115 sunt *del. H1 post communes* 115
 melodiarum] molodiarum *a.c. A1* 117 Nota *adnot. in marg. sinistro H1* 119 Attende
 doctrinam *adnot. in marg. dextero B* 121 docere *add. in marg. dextero H1* 124 discernere
add. in marg. sinistro H1

107 phylateria: ‘amuleto con iscrizione’ associato in particolare all’ebraismo: *ThLL* 10.1,
 2060. Vedi anche STEFANO MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of*
Arezzo between Myth and History, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 159-163.

per illas sex sillabas, non quod sibi reputent illud esse necessarium, sed ut
130 probent per effectum, quoniam qui noverit tonos et semitonia discernere non
solum per litteras aut per sillabas, sed et per omne quod voluerit potest de
facili cantare. [4f] Verum hæc de superflua verbositate ꝥ quadrorum, natura-
rum et mutationum sufficiant, cum iam ad veram brevem atque perfacilem
canendi per *ut re mi fa sol la* sit utique procedendum.

**Quare Guido sex sillabas elegerit ad cantandum nec plus nec mi-
nus, et quare litteras A ꝥ C D E F G dictis sillabis miscuerit; quid
sit *ut*, quid *re*, etcætera; curve Γ *gamma* Græcum ante nostrum A
locare voluerit, et in manu sinistra totum sic ordinare.**

[5] Primo ergo quærendum est cur Guido novam illam introducere vo-
140 lens canendi formam sex solas sillabas elegerit et non potius quindecim
iuxta numerum ordinis phylosophorum, aut tot quot voces communis sui
temporis usus habebat, seu quatuor duntaxat aut plus aut minus. Ad quod
respondendum breviter quoniam musicus erat et non cantor purus, non
nesciens omne quod canitur quatuor tantum concludi vocibus, ac duobus
145 cum semitonio minori tonis; quod totum aut prima consonantia dyatessaron
ab antiquis phylosophis appellatur aut tetracordum, hoc est 'quatuor corda-
rum'. [5a] Quid enim ultra primam dyatessaron agis quod non sit unum et
iddem? Nam cum a Γ *gamma* Græco sint quatuor voces in C grave duoque
toni cum semitonio, quod dyatessaron reddit aut primum tetracordum, ultra
150 procedens hoc habebis ab ipso gravi C in F grave, vel ab F gravi in b roton-
dum, et sic usque in infinitum. [5b] Attamen, quia dyatessaron illa prima
consonantiarum modo post duos tonos minus habet semitonium, ut est Γ
gamma vel G, quod est unum, et A ꝥ C vel etiam C D E F tam grave quam
acutum aut superacutum, modo inter duos tonos, ut est A ꝥ C D vel D E F
155 G tam sursum quam deorsum, modo ante duos tonos, quod quidem ꝥ C D
E monstrat et E F G A comprobat, nimirum necesse fuit Guidonem, cuius
propositum erat quam breviter totum exprimere cantum, has sex nec plus
nec minus aut alias huiusmodi totidem fabricare sillabas. [5c] Quis enim
nesciat per *ba be bi bo bu bam* id fieri potuisse vel per aliud quippiam simile?
160 Quicquid etenim canendo proferre velis, observa tonum ac semitonium, et
optimum erit. [5d] Volens autem ille ritum quem tunc modulando voces
communis usus habebat in manu sinistra tanquam in portatili tabula sicuti
sunt ordinare, nec ignorans quoniam, etsi quatuor primæ sibi succedentes

131 aut] aut aut *a.c.* H1 131 et om. A 139 Nota quippe digna ista sunt contra quosdam
qui ut ipsi [...] tali ac tanto homini audent apponere morsum? *adnot. in marg. sinistro* A2
139 novam illam] illam novam A 142 Attende quod id omne quod canitur quatuor tantum
concludi vocibus ac duobus cum semitonio minori tonis. Ratio ut hic. *adnot. in marg. sinistro*
A1 146 hoc] id A 146-147 cordarum] cordatum A 147 enim om. A 149 reddit]
-d-*add. s.l.* A2 155 tam om. A 158 Nota *adnot. in marg. dextero* H1 160 proferre velis]
velis profere A 162 tanquam] itaque A 162 portatili] portali A 163 prime *del.* A1
post primæ

litteræ, sicut ibi monstratum est, unam de tribus dyatessaron speciebus ge-
 165 nerent, quinta nihilominus et sexta subsequens littera duas alias eiusdem
 primæ consonantiæ gignunt differentias (ultra quod nihil habes, si rem æqua
 lance penses, in vocibus dissimile), sex et ipse sillabas illas instituit ad placi-
 tum quas in illa symphonia superius habes. Quarum siquidem sillabarum
 primam, id est *ut*, primæ litteræ manus, *Γ gamma* Græco scilicet, æquavit,
 170 sicut *A* gravi *re* secundam, et *η* gravi *mi* terciam, et *C* gravi *fa* quartam, *D*
 quoque gravi *sol* quintam, et *E* gravi *la* sextam. [6] *Ut* ergo quid est, nisi
 quædam ad hoc inventa sillaba quod *G* vel *C* vel *F* tam gravibus quam acutis
 et superacutis in cantu sit subdita nilque mutet unquam de dominarum
 suarum statu vel natura? Sic *re* quidem *A*, *D* vel *G*, *mi* *η* vel *E* vel *A*, *fa* *C* vel *F*
 175 vel *b*, *sol* *D* vel *G* vel *C*, *la* necnon *E* vel *A* vel *D* subditæ sunt.

[7] *Fa* tamen ubique principatum habere videtur, eo quod primam semper
 de tribus dyatessaron differentiis inter has sex sillabas terminans mox aliud *ut*
 excepto *b* rotundo inchoat; quod totum sequens descriptio clare demonstrat
 [fig. 2.86]. Videbis etiam ibi sex illas sillabas adeo litteris obbligatas, ut
 180 quicquid *ut re mi fa sol la* nobis insinuat, id totum *Γ gamma A η C D E* vel
 etiam *C D E F G A* vel *F G A η C D* tam sursum quam deorsum et ubique
 locorum exprimat. [7a] Igitur neque sex litteræ neque sex sillabæ totum, ut
 dicitur, cantum in se continent; sed magis sex voces ita sub illis dispositæ,
 quatenus et tres illas quas ostendi dyatessaron species enuntient et cum
 uno solo minori semitonio quatuor tonos integros habeant. [8] Quod Guido,
 185 non ignorans *Γ gamma* quod iam pro nostro *G* positum in usu fuerat sicque
 vocitatum ne nobis Latinis proferre *G* ante nostrum *A* grave foret, *G* Græcum,
 inquam, sic in principio manus quam instituerat ille reliquit. Nam ab *A* si
 coepisset, tres nunquam sub sex litteris sequentibus dyatessaron species,
 190 nisi cum ingenti confusione vocum, exprimere valuisset.

[didascalia alla fig. 2.86]
 Hic est *ut re mi fa sol la*
 tractum ex his sex litteris,
 varietate triplici
 constans ex dyatessaron.

Modus canendi per ut re mi fa sol la facilis, verus atque brevissimus.

[9] Viso igitur quod nihil sit *ut re mi fa sol la* nisi quicquid sub paucis
 litteris etiam antiqui cantavere patres non premissis tot verborum ambagibus,
 ad quid nunc penes nos hæc perditio temporis? Certe cum idipsum sub una
 littera cantari posse probetur quod supra tribus sillabis et sex mutationibus

164 dyatessaron speciebus] speciebus dyatessaron A 169 id] hoc A 170 et] in A 171
 et] in A 174-175 *fa* ~ A om. A 177 inter has sex sillabas terminans add. in marg. dextero
 H1 186 positum in usu] in usum positum A 187 ne] non A 189 coepisset] incepisset
 A 191 la om. A 192 his om. A 196 δυολογως adnot. in marg. superiore B

225 rotondum quod est de medio suscep̄eris ac tonum qui naturalis est ab *A* in \natural
quadrum mox in simile cæteris minus semitonium mutaveris, horrendam
tritoni duriciam non effugies atque discordiam.

[9g] DISCIPULUS. Vera sunt hæc scio, magister, et ad praesto modulandum
sufficiencia; sed oro, doce me cito noscere lineas et spacia.

230 CANTOR. Animadvertete, frater, quoniam omnes litteræ de dyapason in
dyapason similes constitutæ sunt sibi iugiter in lineis et spaciis contrariæ.
Verbi gratia *G gamma*, quod, quia nostrum *A* præcedit, non dicitur *G* 'grave'
neque 'primum', nihilominus cum a Guidone monacho fuerit in linea situm,
necesse est ut *G* grave sive primum in spacio sit ac in linea econtrario acutum.
235 Quid ultra differs ad cantandum? Sic de tribus *A A A* sic de cæteris litteris
habes.

[9h] DISCIPULUS. Vereor ne dum mihi licet raro *G gamma* Græcum oc-
currerit aut una de quatuor illis superacutis quas ultra quintandecimam
cordam Guido monachus adiunxit litteris; quid tunc agere debeam, ignorem.
Sed et illud me non parum sollicitat, quod totus mundus, ut ita loquar, sex
240 illis sillabis utitur ad cantandum, ego vero per has quas doces litteras solus
canere debeam.

[9i] CANTOR. Ad hæc tibi respondebo breviter. Si novam tibi fabricare
voluero pro meo sensu musicam, si tonos et semitonia sine quibus nemo canit
aut cecinit unquam reprobare nitar, si demum aliquam ex me tibi tradere
245 velim quam non habuere patres modulandi formam, verum fateor habes
quæstionis materiam. [9l] Quod si tibi, pro tam prolixa docendi forma et, ut
reor, ab avaris cantoribus pro solis nummis trahendis inventa, brevem atque
perfacilem ad ignotos cantus viam demonstro, quid ambigis? Cum presertim
per suas litteras antiqui, teste Boetio, Græcorum cecinerint phylosophi, sicut
250 per Latinas istas cantabatur ante Guidonem, ut supra legis, in Ecclesia Dei.
[9m] Disce, quæso, patienter tonos ac semitonia, dytonos ac semidytonos,
dyatessaron, dyapente, dyapason, quæ supra tractando de litteris exposui,
quanque diligenter discernere, si non vis in aliquo tam sursum quam deor-
sum dubitare. Quis, oro, nesciat *G gamma* sicuti *G* grave tono sub *A* debere
255 deprimi et quotquot sint litteræ superacutæ, non aliter quam acutę tractari?

DISCIPULUS. Grata mihi responsio tua. Paratus sum, en cantemus!

[9n] CANTOR. Age rursus et prius mecum per meras litteras cane; quo
subiectis hic *ut re mi fa sol la* litteris, mox te per utrunque modulari recte
faciam non modo cantum divinum, sed et perfectum, ut aiunt moderni,
260 contrapunctum.

DISCIPULUS. Hoc est ad quod hanelo. Cantemus.

CANTOR. Eya cantemus. [fig. 2.87]

226 atque] at *A* 227 praesto] prest *A* 242–243 fabricare voluero] voluero fabricare *A*
246 tibi] tam *A* 247 avaris] auris *A* 251 semidytonos] semidytonia *A* 253 quanque]
quanquam *A* 254 Nota *adnot. in marg. sinistro H1* 255 sint] sine *A* 255 non aliter
quam acutę *om. A* 255 tractari?] tractari. *A* 257 quo] que *A* 259 divin del. *A1 ante*
divinum

[didascalia fig. 2.87]

Hæc docet presto figura

modulari per litteras

265 breviter ac faciliter

et per *ut re mi fa sol la*.

[90] DISCIPULUS. Cerno nunc, o magister, quod ita sit ut dicis; nam quicquid intendendo seu remittendo voces aut illas litteras aut illas sillabas aut etiam notas istas quadras revolvam in ore, necesse est ut totum tonus aut
270 minus semitonium discutiat primo creatus in mente. Nec me latere potest amodo, quod sicut non solum inter *Γ gamma* Græcum et *A* grave tonus est, sed etiam inter omnem litteram et litteram sequentem, gravem, acutam vel superacutam, preter *h̄ C* et *E F*, quæ minus invicem habent continuo semitonium, ita quidem *ut re mi fa sol la* vel econverso quatuor procreare tonos
275 necesse est integros, eo quod solum *mi fa* vel *fa mi* semitonium ubique teneat. [9p] Hinc est quod iuste dicitur totum *ut re mi fa sol la* capere cantum, non quia litteræ sunt et sillabæ, cum id quæ vis aliæ sex sillabæ sibi vindicare queant, sed vi quatuor horum tonorum cum illo semitonio quos in se concludunt. Non aliter enim quam *G h̄* vel *C E* vel *F A* dytonum exprimit *ut mi* vel *fa*
280 *la*; nec aliter *A C* vel *h̄ D* vel *E G* semidytonum profert quam *re fa* vel *mi sol*; nec aliter *G C* vel *A D* vel *h̄ E* tres dyatessaron differentias, quæ nil habent ultra se novum, detegunt quam *ut fa* vel *re sol* vel *mi la*. [9q] Cum ergo nil exprimat *ut re mi fa sol la* quod prius non sit a sex istis litteris *G A h̄ C D E* vel *C D E F G A*,
285 gravibus, acutis et superacutis, expressum, scio quod sufficiat una de sex illis sillabis pro qualibet littera, nec sit opus ad cantandum vel descendendum dicere *faut* aut *solut* et his similia, quæ quidem egent ad extricandum verbositate nimia. [9r] Nam et quando verba sancta sub nostris notis quadris proferimus, stulti videremur, si talia per os nostrum volveremus. Verum quia brevem hanc et expeditam doctrinam tuam habere caram delibero, doce discernendi
290 modum etiam istas sillabas breviter, obsecro.

[9s] CANTOR. Quia recte sapis nimirum et quod ad rem pertinet deposcis; neque tecum ultra de duarum aut trium sub una littera contentu sillabarum superflue disputandum existimo. Frustra nanque laborat qui quod sub uno clarum est in multis intricare nititur. Nam, ut pauca tibi sint pro pluribus in

269 est *om. A* 271 *gamma om. A* 272 vel] aut *A* 278 horum *om. A* 280 vel *add. s.l. A2* 282 vel *om. A* 282 vel *om. A* 290 modum *om. A* 290 obsecro] queso *A* 293 superflue] superfluum *A* 293 disputandum] disputatum *A* 293 Nota *adnot. in marg. sinistro H1, A1*

291–293 Quia ~ existimo: sottintendendo la proposizione principale con la quale il maestro accetta la richiesta dell'allievo. Non si può accogliere l'interpretazione di Hughes (p. 541): «I do not think that I should waste time arguing with you any more about the conflict of two or three syllables under one single letter», poiché «contentu», qui ablativo singolare di quarta declinazione, è variante ortografica di *contemptu* («né giudico inutile discutere ancora insieme a te in merito al disprezzo delle due o tre sillabe [implicate] sotto una sola lettera»). 293–294 Frustra ~ nititur: variante della massima occamista *Frustra fit per plura quod fieri potest per pauciora*, cfr. *In libro Sententiarum* I 14, 2.

								tonus								tonus									
tonus		tonus		semitonium minus		tonus		semitonium minus		tonus		semitonium minus		tonus		semitonium minus		semitonium minus		tonus		tonus			
Γ	A	♭	C	D	E	F	G	A	♭	♭	C	D	E	F	G	A	♭	♭	C	D	E				
ut	re	mi	fa	sol	la	fa	sol	la	fa	mi	fa	sol	la	fa	sol	la	fa	mi	fa	sol	la				
■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■				
									semitonium maius													semitonium maius			

Figura 2.87: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 61v. La scala propone una corrispondenza univoca tra *litterae* e *sillabae* sulla scorta della del principio «Habe *fa* et totum habes» (II, II 9t). La stessa soluzione è disposta sulla mano guidoniana di II, II 9u. Per le somiglianze tra questo e il sistema cinquecentesco inglese dalla *fixed-scale solmization*: 2.1 *Storia, epistemologia e pedagogia della musica*, § *L'opus guidoniano sotto esame*.

295 exemplum, si C solum in gravibus, te teste, nobis sufficere possit ad cantan-
dum et aliud in acutis, ad quid *faut* in uno et *solfaut* in altero? [9t] Recordare
ergo quod *fa* sillabam aliis omnibus præposuerim, quam cum habueris, om-
nes alias habes. *Fa* siquidem, si voces intendas, semitonii semper finis est;
quas cum remiseris, e diverso primordium. Ascendendo etenim semper *mi*
300 *fa* semitonium minus est, et econtra *fa mi* descendendo. Quid nunc aliud
quæris? Habe *fa* et totum habes. Sunt autem in manu Guidonis septem *fa*,
quam hic tibi depingam [fig. 2.88].

[9u] DISCIPULUS. Scio quod septem sint, sed quo vocabulo distinguantur
ignoro.

305 CANTOR. Disces prius modulari tonum ac semitonium et discernere per
quasvis litteras graves, ut docui, vel acutas et superacutas eleganter. Dein
canere volens per illas sex sillabas iuxta communem usum, primum *ut* voca-
bis de *gamma*, primum *re* de *A* gravi, primum *mi* de \natural gravi, primum *fa* de *C*
gravi, primum *sol* de *D* gravi, primum *la* de *E* gravi, sicque de reliquis. Nam
310 omnes alias huiusmodi sillabas ab illa littera sub qua iacent denominabis,
tam acutas quam superacutas, quemadmodum denominasti sex illas.

[didascalia fig. 2.88]

Fa quodlibet intellige,
si cupis quam faciliter
tonum ac semitonium

315 † discutere
et non mutando canere.
Inventor huius regulæ
Guido fuit Aretinus
illo Romano principe
320 Conrado, sicut legimus,
regnante Christi post annos
mille cum vigintiquinque;
non tamen id instituit
tot cum verbositatibus.
325 Hic Benedicti monachus
mirifice decoravit
totum Antiphonarium
his lineis et spaciis,
et ad canendum litteras
330 magis laudat quam sillabas
quæ sunt *ut re mi fa sol la*,
sic dicens illis in rithmis:

299 ascendendo] -den- *add. s.l. A2* 299 etenim] enim *A* 300 econtra] contra *A* 300
descendendo] descendo *A* 301 totum] tonum *A* 303 septem sint] sint septem *A* 303
distinguantur] distinguuntur *A* 309 et *add. A1 post Nam* 313–315 si cupis ~ discutere
coni., tonum ac semitonium discutere, | si cupis quam facilliter *A* 317 Guido que secuntur
add. A1 ante Inventor 329 ad *coni.*

«Solis notare litteris
 optimum probavimus
 335 quibus ad discendum cantum
 nihil est facilius
 si frequentate fuerint
 saltem tribus mensibus».

Hoc esse dyatonicum
 340 genus nemo dubitet,
 si vel parum sit sciolus
 et legerit Boetium.

[9v] DISCIPULUS. Delectat admodum hanc quam probas manum ab illo
 Dei servo Guidone monacho primum excogitatum inspicere, sed et inspi-
 345 ciendo cogor quod vir tam nobilis ingenii maximeque brevitati studens, ut
 in illis apparet rithmis, sex illas sillabas ita binas atque ternas idem repli-
 cando sepius inculcaverit, aut quod ante clarum et breve per litteras fecerat,
 postea sic obfuscare voluerit, non credere. Nam si semel primum *ut re mi*
fa sol la, quod sub *F gamma A B C D E* cadit, in bonam practicam redegero,
 350 velim et nolim, ut ita loquar, *mi re ut* naturaliter sub omne *fa* necnon *sol* et
la cadunt subsequenter in ore meo. [9z] Non tamen haec dixerim, ut me
 putes huiusmodi virum opinari sex illas excogitasse sillabas ad necessitatem
 aut fortassis ad toni semitonii minoris abolitionem, cum et illis utique
 praeposuerit litteras, sed ad leviolem potius infantium, qui quinque tonum
 355 aut semitonium capere nequirent, introductionem, etsi postea totum, ut rei
 probat effectus, a nostris modernis tot verborum ambagibus fuerit intricatum.
 [9aa] Sed quid ultra? Da mihi, queso, post hec de plano cantu vel parvulum
 exemplum, ubi *fa* prorsus de *b* rotundo propter tritonum habeam, et quem
 non solum per litteras sed per illas sillabas et notas quadras modulari queam.
 360 CANTOR. Exemplum quidem hic de plano cantu tibi dabo clarissimum,
 quod modulari te docebo per voces mixtas, hoc est per contrapunctum [fig.
 2.89].

[9bb] DISCIPULUS. Hoc tuum valde mihi placet, o magister, exemplum, in
 quo quidem ad solas duas illas, ut video, claves, *F* grave scilicet *C* acutum,
 365 quæ et duo *fa* continent, intenso tam cordis quam et carnis oculo, per litteras,
 per sillabas ac per notas quadras, si velim, canere discam. Sed quid hoc mihi
 totum, si genus, si speciem, si constitutionem, si modum, si denique partes
 et particulas singulasve tam huius amenissimi quam et devotissimi cantus
 melodias diiudicare nesciam?

370 [9cc] CANTOR. Quod quæris, fateor, quæri potest ac debet non in hoc

357 queso sic A 358 rotundo *coni.*, rotundo A 361 mixtas] -t- *add. s.l. A2* 343-361
 Discipulus. Delectat admodum ~ est per contrapunctum caret H 364 duas illas] illas
 duas A

348-351 Nam si ~ meo: nella sovrapposizione di più *deductiones* necessaria alla copertura
 integrale del *gamut* le serie naturali e molli (non quelle dure, però) generano regolarmente le
claves faut, solre e lami.

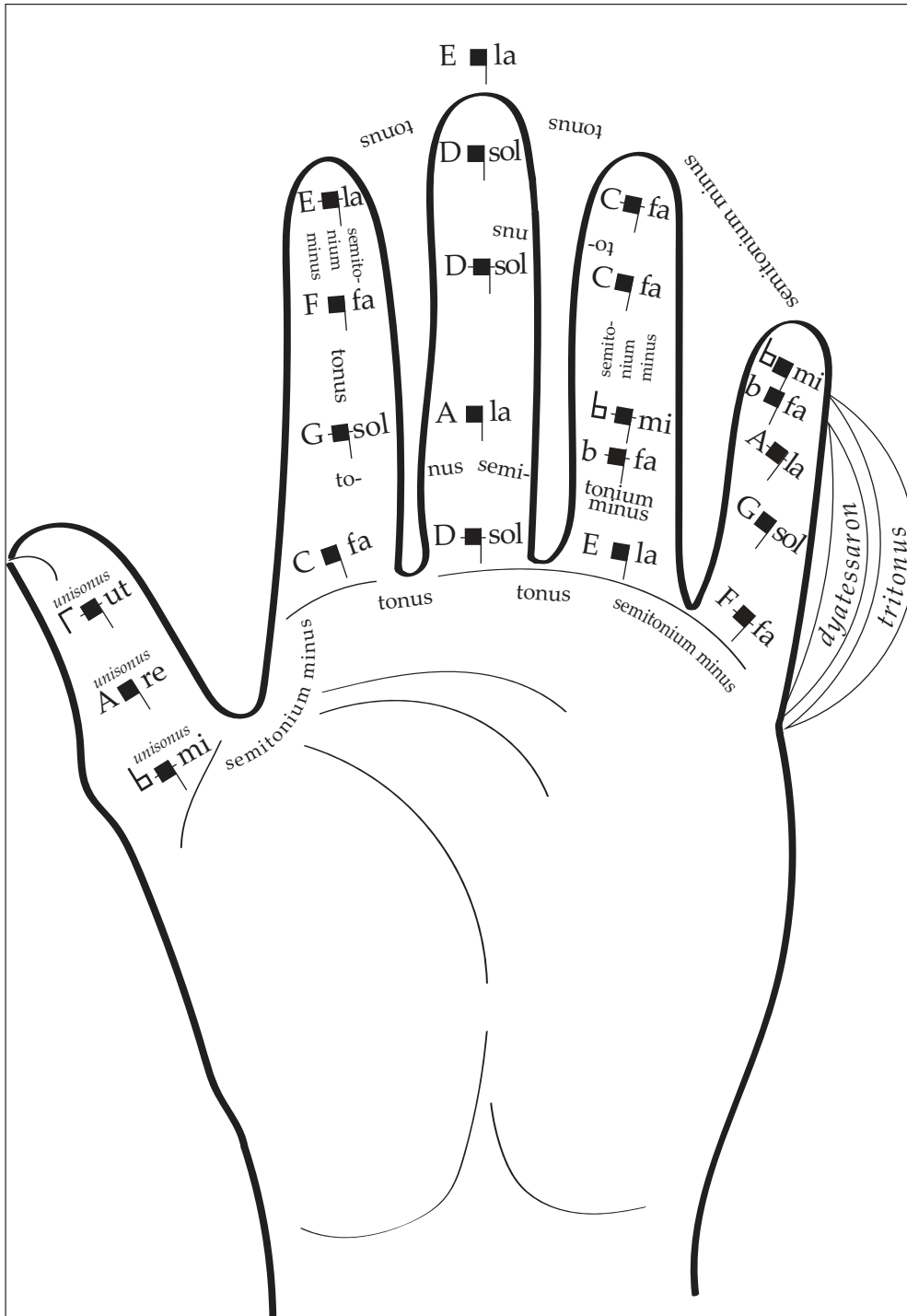


Figura 2.88: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 50r

A- ve re- gi- na caelo- rum,

ma-ter re- gis an- ge- lo- rum, o Ma- ri- a

flos vir- gi- num, o- ra pro no- bis Do- mi- num.

Figura 2.89: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 50v; Harley 6525, f. 63r

tantummodo cantu sed in cæteris omnibus; nec scio si cantor hæc ignorans,
 nomen recte gerat cantoris. Quis enim nesciat omne quod nos Latini canimus
 sub solo contineri genere dyatonico? Quid autem sit genus dyatonicum, quid
 enarmonicum atque cromaticum hic non replico, nam de his disputatum est
 375 in eo quem scripsi *de vetustissimo ritu canendi* libello. [9dd] Quem quippe
 libellum si legeris et ipsum quod scribo pauperibus clericis opusculum, huic
 tamen annexum atque præpositum, diligenter inspexeris, quod hic cantus,
 sive per litteras, sive per sillabas aut per notas quadras cantetur, in dyato-
 nico sit genere, in quarta dyapason specie, et eiusdem quarta constitutione
 380 creatus, ac per consequens de primo modo primove, sicut aiunt, autentico
 non dubitabis. [9ee] Hoc tamen interest inter species dyapason et constitu-
 tiones, quod species in uno, duobus et pluribus considerari solent intervallis,
 constitutiones vero non nisi totis de medio, sicut satis testatus sum, simul
 annumeratis vocibus. Nunc autem ad partes huius cantus et particulas acce-
 385 dendum. 'Partes' etenim appello dyapason, quod totum est; dyatessaron ac
 dyapente quasi 'maiores particulas', vero tonum, semitonium, dytonum et
 semidytonum quasi 'minores'. [10] *D F* in primis sive *re fa* sub eisdem litteris
 semidytonus est ascendendo, qui, licet duo possit habere intervalla, non est
 hic nisi in uno. [11] *F E* sive *fa mi* semitonium est descendendo, *E D* tamen
 390 sive *mi re* tonus æque descendens, atque *D C* vel *re ut* tonus, *F D* vero sive
fa re semidytonus est in suis duobus intervallis econtra descendendo, sed
F C sive *fa ut* tertia dyatessaron species in solo triplici quod habere potest
 intervallo. [12] *C F* autem vel *ut fa* tertia necnon dyatessaron species est, sed
 in uno tantum ascendens intervallo. *F G A* dytonus in suis ascendens duobus
 395 intervallis sive *fa sol la*, sed *A b* rotundum semitonium minus est aut *la fa*
 sursum tendendo. Hic est tercius de tritono tonus in minori semitono com-
 mutatus; nam cum ab *F* gravi conscendat hic, ut audisti, dytonus, necesse est
 relicto \natural quadro, quod tono semper *A* superat et *mi* sillabam habet, *b* capere
 rotundum, quod econtra semper ad *A* minus habet semitonium et *fa* recipit
 400 sillabam, ad id aptissimam ministerium. [12a] Sicut ergo *la* de *A* acuto et
fa de *b* rotundo caput amputavere superbi tritoni de *F* gravi ad \natural quadrum
 acutum scandere nitentis fere per medium, sic et idem *fa* descendens ad
 idem *A* mique sibi creans præfatum ac eundem, quanquam descendentem
 ad *F* grave, tritonum pene quidem achepalum, hoc est absque capite, fecit.
 405 [12b] DISCIPULUS. Ambigendum hic arbitror si sit semper ab *F* in \natural qua-
 drum tritonus aut, signato *b* rotundo, si sit totus abolitus.

373 Quid] Quis A 375 vetustissimo] vetustissimo A 375 ritu canendi] canendi ritu A
 380 creatus] -t- add. s.l. A1 381 Nota adnot. in marg. sinistro H1 385 ac] aut A 387
 semidytonum sic H, semidytonum A 389 hic om. A 389 tamen om. A 390 sive add.
 A post .F.D. 392 tertia dyatessaron species] dyatessaron species tertia A 394 ascendens
 om. A 400 ministerium] ministrium A 401 suber del. A1 post amputavere 401 gravi]
 grave A

376 huic: ovvero il secondo libro della *secunda pars*. 403 mique ~ creans: nelle *deductiones*
 naturali e dure, infatti, *A* è espresso dalle sillabe *la* e *re*. Il *mi* è una conseguenza del *Bfa*.

CANTOR. Pergit quispiam ad urbem tribus a se milliaribus distantem, sed audito rumore civili propinquus ad unius milliaris medium, ultra siquidem progredi non audet. Nunquid illa tria milliaria tria propter hoc non erunt?
410 Absit. Interrogatus itaque si sit hic tritonus tam ascendens quam descendens, dic audacter ita cursu naturali vocum, qui mutari non potest; verens tamen eius duriciam, non attingis ex industria sui verticis cacumen, figens prius in *b* rotondo gressum.

[12c] DISCIPULUS. Placet. Attamen si nobis unquam aliter occurrat tritonus
415 quam in tribus intervallis ut hic dubito, nec certus sum si semper sic in terciam dyatessaron speciem illum cum occurrerit vertere debeam cum *b* rotondo.

CANTOR. Occurrit nobis plane tritonus etiam in uno quandoque vel duobus, sicut et dyatessaron, intervallis ascendendo seu descendendo, nec debes
420 unquam illum integrum enuntiare, si commode tamen possis periculum evadere, quamvis in plano cantu facere tritonum non est mortale peccatum. Scito tamen, quod si possis et nolis, inique agis, quoniam dulces cantus quos sancti nostri dulcibus coaptavere verbis immutas et confundis.

[12d] DISCIPULUS. Non ultra te volo, magister, interrogare, ne te cogam
425 multa replicare.

CANTOR. Sufficit absque dubio, frater, quod audisti super his ad omnem aliorum cantuum investigandum virtutem, si tamen adhuc audieris ubi cantus iste formam propriam primi modi sibi vendicet. [12e] Hic cantus nimirum in *D* gravi finitur, et ubicunque *D* grave reppereris in eo vocem,
430 ibi finalem habes, aut in eius exordio vel post vel in medio. Vis nunc videre pulcherrimam in illo primi modi sive tropi formam? Ad *D* grave, queso, vel ad *re* sub eodem quod est super ultimam dictionis «angelorum» sillabam presto converte visum. Nonne vides ibi sequi protinus *A* acutum sive *la* sub eodem ac per consequens primam dyapente sub uno intervallo speciem?
435 [12f] A quo quidem *A* sive *la*, sed supra secundam dictionis «Maria» sillabam, habes illico semidytonum in *C* acuto vel in *fa* sub illo per solum intervallum, ac subito tonum adhuc in *D* acuto vel in *sol* eiusdem, ac primam consequenter ab *A* vel *la* in *D* vel *sol* dyatessaron in duobus intervallis speciem. [12g] Hæc est vera proculdubio primi tropi vel autentici modi forma, quoniam ibi *D*
440 ad *A* sive *re la* rursunque *A C D* seu *la fa sol* quartam formant dyapason speciem in constitutione quarta, quæ constitutio quidem ab ipso *D* gravi cadit in eodem acuto *D* per septem intervalla sub ordine vocum. [13] Post

407 Comparatio adnot. in marg. dextero B 407 a se om. A 408 rumore civili] tumore civile con. Hughes 408 medium, ultra] ultra medium A 409 illa tria] ergo tria illa a.c. H1, ergo tria illa A 409 milliarum] millaria a.c. H1, millaria A 410 hic om. A 411 audacter] audaciter A 414-415 si nobis unquam ...tribus intervallis ut om. A 418 Convertere adnot. in marg. sinistro B 418 nobis plane] plane nobis A 419 et om. A 422 Scito] Scio A 422 dulces om. A 423 coaptavere] cantavere A 424 volo magister] magister volo A 427 investigandum] investigandam A 428 vendicet] vindicet A 429 fi del. H1 post vocem 430 ibi finalem] finalem ibi A 431 queso sic H 433 presto sic H 433-435 sive la ~ quidem a om. A 440 ad] vel A 440 vel add. A1 post re 441 in om. A

hæc descendit iste cantus ab illo *D* acuto in *C* per tonum ac in *b* quadrum
 per minus semitonium, in *A* vero per tonum et in *G* simili modo per tonum,
 445 ob quod *sol fa mi re ut*, si bene perpendas, quartam tibi generat in eodem
 loco dyapente descendendo speciem. [13a] Quid nunc restat, obsecro, videre
 quod non sit in hoc cantum visum, nisi forsitan quod *A* sequens acutum et *A*
 sive *re* et iddem *la*, sicut et in fine *D D* vel *re re*, faciunt unisonum? Quotiens
 enim duas sicut hic aut plures in una linea vel spacio litteras aut notas aut
 450 sillabas habemus, totiens utique voces quæ sub illis latitant æquali prolatione
 dirigimus.

Cur pauci vel nulli cantorum sciunt componere planum cantum.

[14] His expletis quæ ad veram simplicemque divini cantus pertinere
 probantur noticiam, iuste lector querere potest unde procedat hoc, ut nec
 455 parvam quidem anthyphonam cuius virtutis sit discernere sciant, aut, si
 fuerit opus, novam componere, pauci vel nulli cantores nostri temporis. Cui
 respondebo protinus, quoniam et vim vocum, quam hic descripsimus, non
 intelligunt et totis vanitatibus dediti dulces et angelicos modulos aure mentis
 non capiunt. [14a] Sicut enim rhethores necesse est, post artem et ante, non
 460 paucos antiquorum quos imitari valeant ac eruditorum perlegisse libros,
 sic et tu cantor volens angelicum verbis sacris apponere cantum, te quidem
 oportet libros divinos canendo diu per ecclesias frequentasse, neque tamen
 ea quæ de generibus melorum, de speciebus consonantiarum, de constitu-
 tionibus, modis, tropis sive tonis, parumper ante religiosis ac pauperibus
 465 clericis describimus ignorare. Verum quia vos magis delectat, o cantores mei,
 vulgo quam Deo vestro canere, vos, inquam, vanitas illo permittente seducit,
 ligat et inebriat cum vestris vanis cantibus; nam ingenium ibi valet, ubi mens
 intendit, et nemo duobus dominis, teste Deo, bene servivit unquam.

[14b] Vis itaque de facili per planum cantum anthyphonas, responsoria,
 470 hymnos ac similia posse nova per dies ac devotissima cudere? Da debitas
 unicuique tropo, tono, sive modo suas, ut ante docui, species, atque stilum
 ecclesiasticum totis imitare viribus sacris semper suppositis verbis, non aliter
 quam imitari soles stultos in suis execrandis cantilenis cantores subiectis, ut
 plurimum, verbis meretriciis. In malivolam etenim animam introire nequit
 475 quod pertineat ad sapientiam. [14c] Hoc autem leviter agere poteris, si
 tractatum de puris litteris quem huic ex industria, sicut iam testatus sum,

445 in *om. A* 453–454 pertinere probantur noticiam] pertinere noticiam *a.c. H1*, probatur
A 455 cuius] cuius *A* 455 discernere] discernere *a.c. A1* 463 et *add. A* post melorum
 468 bene *add. in marg. sinistro H1, om. A* 468 servivit] servit *A* 470 per dies *om. A*
 470 debitas] debita *A* 472 totis *add. in marg. dextero H1* 475 poteris] poteritis *A*

467–468 nam ~ intendit: cfr. SALL. *Catil.* 51, 3 (ed. Kurfess, p. 37) 468 nemo ~ unquam:
 cfr. *Mt* 6, 24 474–475 In malivolam ~ sapientiam: cfr. *Sap* 1, 4

447–448 nisi ~ unisonum?: si riferisce ad *Are-Ala* in corrispondenza del testo «*virginum*
ora», e *Dre-Dre* sull'ultima sillaba di «*Dominum*».

præposui legeris ac intellexeris, in quo nempe tracto satis breviter et aperte de omnibus quæ pertinent ad Dei laudem exercendam in ecclesiis. [14d] Ita tamen quod, si te per *ut re mi fa sol la* canere delectet, quicquid demonstrent
 480 litteræ per tonum sive semitonium, sit tibi semper *ut re mi* vel *ut mi et fa sol la* vel *fa la* tam ascendendo quam descendendo dytonus, *re mi fa* vero vel *re fa et mi fa sol* vel *mi sol* semidytonus. [15] *Re mi fa sol* autem vel *re mi sol* vel *re fa sol* vel *re sol* prima sit dyatessaron species. *Mi fa sol la* vel *mi fa la* vel *mi sol la* vel *mi la* secunda. *Ut re mi fa* vel *ut re fa* vel *ut mi fa* vel *ut fa* tertia. [16] *Re mi fa sol*
 485 *la* vero vel *re mi la* vel *re fa la* vel *re sol la* vel *re la* prima sit dyapente species. *Mi fa sol re mi* vel *mi fa mi* vel *mi sol mi* vel *mi re mi* vel *mi mi* secunda. *Fa sol re mi fa* vel *fa sol fa* vel *fa re fa* vel *fa mi fa* vel *fa fa* tertia. *Ut re mi fa sol* vel *ut re sol* vel *ut mi sol* vel *ut fa sol* vel *ut sol* quarta quoque varietas ac differentia.

479 delectet] delectat A 485 vero om. A 485 sit dyapente species] species sit dyapente A 487 vel *fa fa* om. A 488 varietas] variatas A

Liber tertius. De contrapuncto præfationcula

[1] Libet post editum de divino cantu quod pauperi clero sponte devove-
ram opusculum apertaue via brevi ad canendum et canere docendum tam
per meras sive puras litteras quam per sex illas sillabas *ut re mi fa sol la*, de
5 commixtis etiam vocibus, quod vulgo 'contrapunctum' nominant, abscondi-
tum, ut ita dicam, a nostris temporibus naturæ quoddam revelare secretum.
[1a] Non ad pompam, o dilectissimi, non ad pompam, testor Deum, nec ad
vanam quæ nemini prodest lasciviam, sed magis ad roboranda Deo canere
discentium ingenia, et ad mira, sicut dixi, naturæ rimari secreta tam in
10 ipsis sonis simplicibus quam et commixtis vocibus plurimos excitandum.
[1b] David enim, ut legimus, si saltando, quod signum levitatis est, Deo
placuit non propter saltum utique sed propter affectum, quantomagis illi
canendo placere poterimus non nimis lascive tamen, ac omni cum puritate
cordis quoquomodo sobrie sibi gratias pro beneficiis referendo? [1c] Sunt
15 nanque de vobis nonnulli qui nil aliud quam lascivas illas cantilenas de
cantu, sicut aiunt, figurato nilve præter vanam vocis fractionem appetunt,
spretoque penitus cantu divino, quem sobria mater instituit Ecclesia, toto
vitæ suæ cursu quidem circa longas, breves aut cæteras huiusmodi nullius
industriæ laudabilis figuras delirare non cessant. Atque utinam et illa totis vi-
20 ribus colerent, dummodo cuius virtutis sit minima quam nostri composuere
sancti per planum cantum antiphona non ignorarent. [1d] Cui, præcor, cui
tales assimilari merentur? Solis proculdubio tybicinibus. Nam et priscorum
ignari mutavere vocabula phylosophorum, appellando dytonum 'terciam',
dyatessaron 'quartam' et dyapente 'quintam', sicque de reliquis vocum mix-
25 tionibus, consonantiis ac dissonantiis, quas hic infallanter propriis effero
nominibus. De vanis etenim vocum fractionibus, quod ab infantia novi, mini-
me, cum non sim tybicen, curo, nec «terciam», «quartam», «quintam», sicque
de cæteris hic audire volo.

Quid sit planus cantus, quid commixtio vocum sive contrapunctum, quidve fractio vocis aut cantus figuratus.

[2] Igitur aliud est Deo sive mundo voce simplici, tanque gravi quam
acuta vel, ut ita loquar, per se resonando nec consonando, canere, et aliud
voces acutas quibusvis gravibus varias procreando consonantias opponere.
Nulla enim est inter simplicem Ecclesiæ cantum et commixtas voces sive

4 sex illas] illas sex A 5-6 absconditum] absconditum A 6 revelare] revalare a.c. A1
8 vanam] unam A 8 magis om. A 8-9 Deo canere discentium] discentium deo canere
A 9 rimari add. in marg. sinistro H1 11 enim ut legimus] ut enim legimus A 12 propter
om. A 19 et illa om. A 22 assimilari] assimilari A 23 dytonum terciam] terciam
dytonum A 23 dytonum add. in marg. dextero H1 24 dyatessaron quartam] quartam
dyatessaron A 24 dyatessaron del. H1 post quartam 25 consonantiis om. A 32 nec
consonando om. A

11-12 David ~ placuit: 2Reg 6, 14

35 contrapunctum differentia, nisi quod ibi multi canunt unum et iddem, hic
vero quidam in gravibus vocibus et quidam in acutis aut superacutis diversa
tonantes nulla nihilominus se vocum discordia conturbant. [2a] Quid er-
go commixtæ voces aut quid contrapunctum? Certe nil aliud quam cantus
simplex duplicatus aut triplicatus et sic in infinitum; cunque nihil sit aliud
40 illa vana fractio vocis quam 'mensuratum' cantum vocant atque 'figuratum',
nisi commixtæ voces aut contrapunctum, nulla prorsus erit in utroque di-
stantia, nisi maximarum, longarum, brevium ac huiuscemodi quinque vel
sex ad plus figurarum varia mensura. [2b] Quid est ergo fractio vocis aut
mensuratus, ut aiunt, et figuratus cantus? Grandis quidem de contrapuncti
45 gravitate facta quaedam levitas. Tolle, queso, per se contrapunctum aut etiam
mensuratum et figuratum cantum: quid est nisi planus et simplex cantus?
Iterumque de mensurato cantu variæ figuræ cum mensuris amoveantur: quid
est ultra simplex atque purum contrapunctum? Nihil plane. [2c] Cernis ergo
quod si solum simplicem cantum quem supra docuimus eleganter intelli-
50 gas, totum faciliter habes, et sicut qui cantum figuratum aut mensuratum
sine contrapuncto didicit in tenebris ambulat, ita si contrapunctum absque
simplici vel plano cantu sapias.

[2d] Hæc ideo præmiserim ostendere volens quod qui cantum ecclesia-
sticum amore Dei perfecte discunt ac intelligunt optime faciunt et eis sufficit,
55 quanquam, et si contrapunctum, quod sine tali cantu non est, habuerint,
plurimum illis ad confirmandam modulandi formam prodesse soleat. [2e]
Fractio tamen vocis, nisi sit valde gravis et sobria, quid nobis conferre valet
in ecclesiis præter lasciviam et peccatum? Quam siquidem ydiotę viri di-
scere queunt, et mechanici suavius quam qui videntur in re magistri sepe
60 concinunt, quod de vera vocum intelligentia non dicam: præclara nanque
tantum ingenia prorsus ad illam attingunt.

De solis perfectis consonantiis ac dissonantiis compassibilibus ad voces commiscendas omnino necessariis.

[3] In libello quem nuper de vetusta phylosophorum huius artis practica
65 descriptissimus sacra quidem attestante pagina Iubal primo cecinisse probatur
ante diluvium, ac in prima præfati libelli figura quicquid a natura canendo
proferre potuit ille monstratum est. Quod profecto non absurde replicatum
hic breviter existimo, sed satis ad propositum ac valde necessarium. [3a]

37 se vocum] vocum se A 38 quid om. A 40 fractio] -c- add. s.l. A2 43 varia] alia A
45 queso sic H 46 mensuratum] -e- add. s.l. A1 47 mesure del. post variæ A 48 est
om. A 56 illis] eis A 57 nobis conferre valet] confere valet nobis A 59 qui H, A, quae
Coussemaker, Seay, Hughes 68 sed om. A

59-60 et mechanici ~ concinunt: non si può accogliere l'interpretazione di Hughes (p. 573:
"for ignorant persons can learn it, and rude mechanicals often sing *what seems relevant* more
sweetly than teacher") né la lettura, comune a Coussemaker, Seay e Hughes, «quae» per
«qui». La frase va piuttosto semplicemente intesa: "e i praticoni cantano spesso in modo più
soave di coloro che sembrano maestri dell'arte".

Potuit nanque modulari dictus Iubal discedens ab unisono, sicut et nos sui
70 sequaces, tonum aut semitonium, dytonum aut semidytonum, tritonum
aut dyatessaron, dyapente perfectum aut etiam imperfectum, tonum-cum-
dyapente vel semitonium, dytonum-cum-dyapente vel semidytonum, dya-
pason perfectum et etiam non perfectum, sicque de reliquis cum eodem
75 dyapason compositis ac etiam necessariis de quibus est infra cito per singula
disserendum.

Dyapente et dyapason simplices ac perfectæ consonantiæ.

[4] Ex quibus omnibus utique non tam homo quam ipsa natura duas
tantummodo perfectas ad inchoandum omnem melodiam atque finiendum
discrevit primas ac simplices dyapente et dyapason consonantias, quarum
80 prima quinque voces habere debet, tres tonos integros ac unum minus semi-
tonium, secunda vero voces octo, quinque tonos et duo minora semitonia.
[5] Nam etsi dyatessaron prima sit, ut sæpe docui, trium perfectarum et
simplicium consonantiarum, nihilominus in hac de qua tractare volo com-
mixtione vocum sive contrapuncto simplici non recipitur, eo primum quod
85 ab æqualitate dyapason nimis remota non solum cito discordet, sed et cum
illa composita dissonantiam horribilem generet, nullanque compassibilem
quæ tendat ad se per tonum et minus semitonium dissonantiam habeat.

Dyapason-dyapente composita.

[6] Simplex etenim dyapente cum simplici dyapason componitur et sit
90 dyapason-dyapente compositum, duodecim, utputa, voces habens, octoque
tonos integros atque tria minora semitonia.

Bisdyapason composita.

[7] Porro dyapason in eadem specie duplicatur et sit bisdyapason etiam
compositum, quindecim utique voces habens, decenque tonos integros et
95 quatuor minora semitonia, si bene numerentur.

Bisdyapason-dyapente.

[8] Iterunque bisdyapason cum simplici dyapente componi solet sitque
bisdyapason-dyapente similiter compositum, decem et novem voces habens
infallanter, et tonos integros tresdecim cum quinque minoribus semitoniis,
100 si res æqua lance pensetur.

[9] Has profecto quinque perfectas ad inchoandum, ut dixi, melodias
atque terminandum in manu Guidonis Aretini facimus, si volumus, conso-

74 cito per singula] per singula cito A 82 Nota adnot. in marg. sinistro H1, in marg. dextero
A1 87 minus add. in marg. sinistro H1 98 cum del. A post bisdyapason 98 et om. A
99 tresdecim] tresdecim A 102 si om. A

nantias, quarum duæ sunt simplices et aliæ compositæ, sicut infra patebit
per exemplum, quanquam et infinita sit huiusmodi perfectarum consonan-
105 tiarum compositio, si non ei finem posuerit, ut hic, vocis humanæ fragilitas
ac certa quædam fidium seu cordarum dimensio.

Dissonantiæ compassibiles.

[10] Ipsa igitur eadem natura, quæ tantam operante Deo nobis insinuat
sonis et vocibus inesse virtutem, duas denuo prodit in omni perfecta conso-
110 nantia simplici vel composita non dicam consonantias sed quasdam potius
consonantiarum partes, quæ talem habent cum perfectis a quibus continen-
tur et in quibus ortæ sunt etiam consonantiis affinitatem, ut nunquam ab
illis nisi per tonum et minus semitonium vel quando plus per duos tonos
integros distare valeant. [10a] Sed et siquando separatæ fuerint a suis perfec-
115 tis, naturali quodam instinctu semper ad illas hanelant, quandam videlicet
imperfectam inter gravem et acutum sonum retinentes concordiam, donec
ad suas perfectas per tonum etiam et semitonium aut per tonum ad plus et
tonum redeant, a quibus non aliter, ut dictum est, distare valuerant. [10b]
Verbi gratia. Ubicunque dyapente perfectum habes, in illo protinus aut dyto-
120 num a sua perfecta per tonum ac minus semitonium distantem reperis, aut
vere semidytonum uno tono superius et altero inferius ab illa remotum. Non
enim in uno dyapente sic simul cadere valent. [10c] Hæ sunt a plerisque
non sine causa dictæ dissonantiæ ‘compassibiles’, hoc est supportabiles, eo
quippe quod nec in totum dissonent, nec propriam perfectarum consonantia-
125 rum naturam habeant. Quæ binę semper et binæ procedunt, ut supra legitur,
æquales nimirum in vocibus, sed prolatione multum differentes.

Duæ primæ dissonantiæ compassibiles.

[11] Dytonus etenim ac semidytonus primæ sunt dissonantiæ compas-
sibiles, sed dytonus, cum ex duplicato tono sit compositus, per ascensum
130 unius toni et descensum minoris semitonii vel econverso perfectam implet
dyapente consonantiam, quod semidytonus, etsi trium sit etiam vocum, im-
plere nequit. Est nanque tantum ex tono minorique semitono factus, ob quod
necesse est ut minor semidytonus dytono maiori coæquetur fiatque totus
illi per dyesis similis, addendo sibi maius, quod est apothome, semitonium
135 diviso tono sequenti sursum.

105 fragilitas] faragilitas a.c. A 109 virtutem] virtutum A 117 et om. A 120 minus
add. in marg. sinistro H1 121 Nota adnot. in marg. sinistro H1 121 Non] Nam A 123
dissonantiæ] consonantiæ A 126 nimirum] nimimimum A 132 Nota adnot. in marg.
dextero H1 136 dyesis] dysis A

132–135 Est nanque ~ sursum: sintetica illustrazione della trasformazione del semiditono
in ditono, quando il semiditono subisse l’attrazione della *diapente*. Corrisponde grossomodo
all’innalzamento della terza minore in terza maggiore.

Quid sit dyesis in contrapuncto.

[12] Est autem hic dyesis quædam toni duabus in partibus sectio, per quam huiusmodi prolationem minoribus dissonantiis apothome, quod maior pars est toni, desuper adiungitur; quod siquidem totiens fieri debet, quotiens
140 et ubicunque tales dissonantias ad suam perfectionem per tonum superius ac tonum inferius ire sentitur. Sed id, lector, melius capies in his quæ sequentur exemplis; tibi nunc sapere satis est quod in omni vero dyapente dytonum aut semidytonum habeas. [12a] Qui, sicut et omnes aliæ tales dissonantiæ, per tonum ac minus semitonium ad suæ matris quonammodo sinum redeunt,
145 ita quod semidytonus per dyesin, cuius hæc est nota \sharp , dytonus fiat integer quemadmodum et omnes non integræ sui generis ac sibi similes. Sicut enim ad dyapente dytonus redit, ita quidem cæteræ sibi similes ac integræ dissonantiæ ad perfectas suas consonantias redire debent, et sicut non integer semidytonus, sic et omnes aliæ non integræ dissonantiæ, priusquam ad
150 matrem redeant, necesse est ut per dyesin illam similes integris fiant. [12b] 'Integras' equidem omnes quæ, sicut dytonus, ex integro tono compositæ sunt appello, sicut econtra 'non integras' quæ, veluti semidytonus, a minori procedunt semitonio.

Dissonantiæ compassibiles secundæ.

[13] Nam et dyapason duas etiam habet in se dissonantias compassibiles, quarum prima, de tono cum dyapente composito facta, 'tonus-cum-dyapente' dicitur et est integra, sex utique voces habens et quatuor cum uno minori semitonio tonos; altera vero non integra 'semitonium-cum-dyapente' vocitari solet, sex et ipsa voces absque dubio continens, sed non nisi tres tonos ac
160 duo minora semitonia ex se proferre valens. Per dyesin tamen, ut dictum est, integra fieri potest et debet.

Tercia compassibiles.

[14] Duas necnon dyapason-dyapente consonantia possidet huiusmodi dissonantias, quarum prior ac integrior, ex dytono dyapason composito generata, 'dytonus-cum-dyapason' congrue satis est appellata, decem voces
165

141 sequentur] sequuntur A 145 dyesin] dysin A 146-147 sibi similes ~ cæteræ sibi om. A 155 dissonantias sic H 160 minora om. A

137-141 Est autem ~ sentitur: più nel dettaglio rispetto al punto precedente, il Gallico fornisce una definizione di *diesis* valida limitatamente al contrappunto («hic») e del tutto, quindi, irrelata al *diesis* inteso come metà del semitono minore nel campo dell'armonica. Nel contesto contrappuntistico, il *diesis* è un innalzamento di semitono maggiore (pertanto equivalente in termini di *prolatio* all'*apothome*) di una consonanza imperfetta *non integra* (semitono, semitono-con-diapente, etc.) che tenda alla sua relativa perfetta per un tono al grave e uno all'acuto. Si delineano così tre fasi dell'attrazione tra consonanze di diversa natura: consonanza imperfetta non integra > consonanza imperfetta integra > consonanza perfetta.

semper habens, ac in prolotione nusquam minus septem tonis et duobus minoribus semitoniis constans. Sequens autem non integra 'semidytonum-cum-dyapason' est non incongrue dicta, cum par sit illi quidem in vocibus, sed, nisi crescat per dyesis, a prolotione sui valde remota.

Quartæ compassibiles.

[15] Bisdyapason etiam duas in se continet istiusmodi compassibiles dissonantias, tonum-cum-dyapason-dyapente scilicet, quæ voces tresdecim habet ac tonos novem cum tribus minoribus semitoniis tanquam integrior concludit, et semitonium-cum-dyapason-dyapente, quæ totidem habet voces,
175 sed, cum sit non integra nisi dyesis accedat, quatuor minora semitonia cum octo tonis integris possidet.

Quintæ compassibiles.

[16] Bisdyapason-dyapente duas similiter intra se fovet tales dissonantias, unam integram, utputa decem et septem vocum, sed duodecim cum
180 quatuor minoribus semitoniis tonorum, quam recte nuncupamus 'dytonum-cum-bisdyapason' ad similitudinem præcedentium, alteram quoque non integram, 'semidytonum-cum-bisdyapason' merito dictam, eo quippe quod easdem voces habeat, sed uno minor est in prolotione maiori semitonio, nisi dyesis de medio fiat.

Omne quod fieri potest de supradictis omnibus per singulas litteras, voces ac sillabas, tam graves quam acutas et superacutas, in manu Guidonis.

[17] Viso superius quid sit vocum admixtio sive contrapunctum quotque sint perfectæ consonantiæ ad inchoandum melodias seu finiendum et quot dissonantiæ compassibiles ad mediandum, cum opus fuerit, variave
190 concinendo peragendum, multis quippe fore gratum arbitror, si quicquid in singulis litteris, vocibus aut sillabis, tam gravibus quam acutis et superacutis, est consonum explicem, quantum se videlicet ordo vocum extendit in manu Guidonis quam supra depiximus. [17a] Et quidem necesse est ac debitum, ut qui dulces simul cupis admiscere canendo sonos, omne quod consonat
195 in primo dyapason aut dissonat per singulas litteras habeas in promptum. Quis, oro, negare audeat id quod in uno dyapason reddit consonantiam nullatenus in eadem specie generare posse discordiam usque in infinitum? [17b] Has ergo quinque pulcherrimas replicemus parumper consonantias

167 minoribus] minoris A 175 dyesis] -e- add. s.l. A2 181 quoque] vero A 188 sint] sit A 193 depiximus] descripsimus A 194 admiscere] admixere A 195 per singulas litteras add. in marg. dextero H1 195 in promptum] impromptum Hughes 197 usque om. A

perfectas cum decem illis suis famulabis, ut ita dicam, et pedissequis, quas
200 non ab re dissonantias ‘compassibiles’ appellavimus.

Quinque perfectæ consonantiæ.

[18] Dyapente prima perfecta consonantia, dyapason secunda, dyapason-
dyapente tertia, bisdyapason quarta, bisdyapason-dyapente quinta.

Decem illarum compassibiles dissonantiæ.

205 [19] Dytonus ac semidytonus primæ dissonantiæ compassibiles in dya-
pente; tonus-cum-dyapente et semitonium-cum-dyapente infra dyapason
secundæ; dytonus-cum-dyapason et semidytonus-cum-dyapason terciæ;
tonus-cum-dyapason-dyapente et semitonium-cum-dyapason-dyapente quar-
tæ; dytonus-cum-bisdyapason et semidytonus-cum-bisdyapason quintæ.

210 [19a] His ita rite peractis et hic breviter quæ nobis necessaria sunt ad
operandum memoriæ rursus impressis, quid restat, nisi videre, tam per
litteras quam et per sillabas, quibus hæc in manu nostra queant inveniri
locis? Quocirca nempe sciendum debere seu posse tantum fieri ‘per graves’,
aut ‘per acutas’ aut ‘per superacutas’ contrapunctum.

De A gravi.

[20] Utque non a *Gamma* Græco sed ab *A* Latino primordium habeamus,
si sit in *A* gravi planus cantus et tu per graves discantare velis, si dixeris
etiam *A*, non consonas, non dissonas, non discantas, sed unisonum facis.

Quid sit unisonus.

220 [21] Est enim unisonus totiens quotiens in unam gravis et acutus so-
nus conveniunt vocem. Et quemadmodum unus in arithmetica non habe-
tur numerus, quanquam sit princeps et origo numerorum, ita nec uniso-
nus in musica reputatus est consonantia, licet ab eo procedat omnis ordo
consonantiarum.

Quid sit consonantia.

[22] Est hic ergo consonantia non in unum gravis et acuti soni coadunatio,
sed quædam utriusque commixtio varia, concors tamen et amica.

200 dissonantias] consonantias *A* 207 et semiditonus *del. A1 post semidytonus* 210
rite] recte *A* 212 et *om. A* 213 Nota bene *adnot. in marg. dextero H1* 219 Quid sit
unisonus *add. in marg. dextero B* 220 Quod unisonus non sit consonantia *adnot. in marg.*
sinistro A2 223 consonantia] consonantiam *A*

Contrapunctum per graves.

[23] Ergo si *C* gravem opposueris *A*, facis quidem semiditonum dissonantiam compassibilem sed non integram, quæ transibit etiam ipsa, sicuti dytonus, per tonum ac minus semitonium ad suum dyapente perfectum, si sibi dones de sequenti tono inter *C* et *D* maius per dyesin semitonium. [24] *E* vero dyapente verum erit, et *F* semitonium-cum-dyapente, sed cum dyesi tonus-. Omnes autem aliæ discordant cum *A* tam litteræ quam sillabæ de
230
235 gravibus.

Per acutas.

[25] Attamen si per acutas in eodem *A* laborare volueris, *A* siquidem quod erat unisonus ibi, nunc dyapason erit, et *C* quod simplex ibi semidytonus, hic cum dyapason compositus. [26] *E* quoque quod ibi dyapente simplex
240 erat, hic cum dyapason componitur, sed et *F* semitonium- ibi cum-dyapente, hic semitonium-cum-dyapason-dyapente dicitur, reprobatis aliis in *A* per acutas omnibus.

Per superacutas.

[27] Quod si per superacutas contrapunctum in *A* gravi vel acuto vel
245 superacuto facere desideras, scito quod *A* unisonus in gravibus et dyapason in acutis, hic sit bisdyapason, et *C* semidytonus in gravibus et semidytonus-cum-dyapason in acutis, hic semidytonus-cum-bisdyapason efficitur. [28] *E* vero quod in gravibus dyapente fuit et in acutis dyapason-dyapente, quod
250 hic bisdyapason-dyapente sit necesse est, spretis utputa cæteris omnibus in *A* de superacutis.

Regula generalis.

[29] Ubicunque ergo fuerit *A*, si dixerimus per contrapunctum *A* vel *re* vel *la*, itenque *C* vel *fa* vel *ut*, item *E* vel *la* vel *mi*, et etiam *F* vel *fa* vel *ut*, non discordabimus unquam.

230 Nota de dyesi pro cæteris non integris adnot. in marg. sinistro *H1, A1 232* et *om. A 240* cum *om. A 241 A*] .D. *A 245* in *om. A 247* sit *add. A1 post hic 248* vero quod] quod vero *A 253* vel *om. A 253* ut *del. A1 post ut*

252–254 Ubicunque ~ unquam: sono cioè sempre consonanti rispetto ad *Alare*, il (semi)ditono *Cfaut*, la *diapente Elami* (con l'eccezione seguente), il (semi)ditono-con-*diapente Ffaut* e la *diapason Alare*. Il recupero delle *sillabae* in questi paragrafi potrebbe doversi all'influenza concettuale di alcuni testi della *Contrapunctus-Lehre* in cui si distingue tra note 'reali' e di contrappunto, indicando le seconde con, appunto, le sillabe: 2.1 *Storia, epistemologia e pedagogia della musica*, § *Lopus guidoniano sotto esame*.

Exceptio.

[30] Excepto tamen *E*, quod ubique super *A* dyapente facit, sub *A* autem acuto vel superacuto dyatessaron, quæ, sicut dictum est, in hoc ritu canendi videtur reprobata.

[30a] Ita tamen quod a cantantibus debita cuiusque vocis, tam intentæ
260 quam remissæ, conservetur modulatio, quam ordinate scilicet sequens monstrat descriptio [fig. 2.90]. Cunque, sillabas litteris addentes, dicimus vel *ut*,
vel *re*, vel *mi* sicque de reliquis, sub eadem tantum littera de qua loquimur
est intelligendum, sin autem vera non esset regula. Quamvis enim *re* sub
A acuto sit bonum ad *A* grave, *re* tamen sub *D* gravi discors est sicque de
265 multis.

[didascalia fig. 2.90]

Hæc quidem prima species
dyapason, quod consonat
ab *A* gravi in acutum,
in qua rubeæ consonum
270 dant litteræ contrapunctum
intensum atque remissum
omne quod fieri potest
desuper hoc unisono.

De ♯ gravi.

[31] ♯ grave cum ♯ gravi nemo nunc dubitet quin sit unisonus. Ad quod
275 quidem *D* grave semiditonus est et *G* grave semitonium-cum-dyapente; quæ
cum ambæ sint non integræ, cum dyesi tamen sicut et cæteræ sui generis
integræ fient. [32] In acutis autem ♯ quadrum et non rotundum dyapason
erit, *D* vero semidytonus-cum-dyapason est, cum *G* in semitonium-cum-
280 dyapason-dyapente redundet. [33] Per superacutas tamen ♯ quadrum et
non rotundum bisdyapason est ad iddem ♯ grave, sed simplex dyapason
ad ♯ quadrum acutum et non rotundum, sicut et aliæ omnes, tam perfectæ
consonantiæ quam et dissonantiæ compassibiles, quæ sunt unum in gravibus
et aliud in acutis ac superacutis, ut est in *A* diligenter ostensum, nec id reor
285 ultra replicare necessarium. *D* quoque semidytonus-cum-bisdyapason est,
quod erit in exemplo sequenti clarissimum [fig. 2.91].

Regula generalis.

259 cantantibus] cantibus *A* 263 vera non *om. A* 275 nunc *om. A* 277 et *add. s.l.*
B 281 bisdyapason] dyapason *A* 284 in *om. A*

262–263 sub eadem ~ intelligendum: la sillaba *fa*, idonea sotto la lettera *C*, non sarà altrettanto sotto la lettera *b*, così la sillaba *ut*, idonea sotto le lettere *C* e *F*, non sarà altrettanto sotto la lettera *G*.

	E	la	■	<i>bisdyapason-cum-dyapente super unisono</i>	E	la	■
	C#	fa	■	<i>semidytonus-cum-bisdyapason super unisono</i>	C#	fa	■
	A	re	■	<i>bisdyapason super unisono</i>	A	la	■
	F#	fa	■	<i>semitonium-cum-dyapason-dyapente super unisono</i>	F#	fa	■
	E	mi	■	<i>dyapason-dyapente super unisono</i>	E	mi	■
■	C#	fa	■	<i>semidytonus-cum-dyapason super unisono</i>	C#	fa	■
	A	re	■	<i>dyapason super unisono</i>	A	la	■
■	F#	fa	■	<i>semitonium-cum-dyapente super unisono</i>	F#	fa	■
■	E	mi	■	<i>dyapente super unisono</i>	E	mi	■
	C#	fa	■	<i>semidytonus super unisono</i>	C#	fa	■
	A	re	■	<i>UNISONUS</i>	A	re	■

intensæ voces

remissæ voces

Figura 2.90: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 70r. In questa come nelle seguenti tavole, la riproduzione grafica rispetta nel dettaglio la disposizione dei simboli notazionali e delle didascalie, nonché l'uso alternato degli inchiostri rosso e nero negli originali. Si nota inoltre che l'impiego del *diesis* va qui inteso nel contesto delle regole di contrappunto del Gallico, ovvero come aggiunta in fase cadenzale per le consonanze imperfette 'non integre': esso non altera infatti la sillaba guidoniana, né l'intervallo indicato nella tavola (come dimostrano qui i F# e C#, sempre associati a fa).

[34] Nusquam in ♯ discordare possumus, si ♯ vel *mi*, vel *D* vel *sol* vel *re*,
vel *G* vel *sol* vel *ut* dixerimus, ut hic infra patebit. Summopere tamen cavere
290 debes, ne dicas unquam ♯ quadrum vel *mi* in *F* tam acuto quam superacuto,
cum videris ibi tritonum. Nec aliam ♯ quadrum habet exceptionem, eo quod
F sub ♯ sit semper tritonus, desuper autem dyapente non verum, ac per
consequens in hoc ritu canendi reprobum.

[didascalia fig. 2.91]
Hæc secunda prima species
295 dyapason, quæ consonat
a ♯ gravi in acutum,
in qua rubeæ consonum
dant litteræ contrapunctum
intensum atque remissum
300 omne quod fieri potest
super et sub unisono.

De C gravi.

[35] *C* grave cum *C* gravi non dubium unisonus est. *E* vero per graves
dytonus, sed *G* dyapente verum. [36] Per acutas autem *A* tonus- est cum-
305 dyapente, *C* dyapason, *E* dytonus-cum-dyapason et *G* dyapason-dyapente.
[37] In superacutis nihilominus *A* tonus- est cum-dyapason-dyapente, *C*
bisdyapason, *E* dytonus-cum-bisdyapason.

Regula generalis.

[38] Omnis littera *C* cum sua sillaba *fa* vel *ut*, aut *E* cum sua sillaba *mi*
310 vel *la*, vel *G* cum *sol* vel *ut*, aut *A* cum *re* vel *la* nullam in omni *C* generare
valent discordiam.

Excæptio.

[39] Excepto *G*, quod semper super *C* bene consonat, sub illo tamen
positum dyatessaron gignere solet; quæ si fieret simplex non esset mortale
315 peccatum, etsi composita discors sit ac reprobata, prout in hac quæ sequitur
probari potest figura [fig. 2.92].

[didascalia fig. 2.92]
Hæc est tertia species
dyapason, quæ consonat
a *C* gravi in acutum,

289 Nota adnot. in marg. dextero H1 289 Summopere] Summo opere A 290 F con., ♯
H, A, Coussemaker, Seay, Hughes 305 cum om. A 310 cum om. A 310 generare]
genare A 313 super C bene consonat] bene consonat super .C. A

	\sharp	D sol	■	<i>semiditonus-cum-bisdypason super unisono</i>	\sharp	D sol	■	
		b mi	■	<i>bisdypason super unisono</i>		b mi	■	
	\sharp	G sol	■	<i>semitonium-cum-dypason-dya- pente super unisono</i>	\sharp	G sol	■	
	\sharp	D re	■	<i>semidytonus-cum-dypason super unisono</i>	\sharp	D sol	■	
■		b mi	■	<i>dypason super unisono</i>		b mi	■	
	\sharp	G sol	■	<i>semitonium-cum-dyapente super unisono</i>	\sharp	G sol	■	
■		D re	■	<i>semidytonus super unisono</i>		D sol	■	
		b mi	■	UNISONUS		b mi	■	
		ut	■	<i>dytonus sub unisono</i>		ut	■	
intensæ voces					remissæ voces			

Figura 2.91: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 70v. La posizione del *diesis* alla sinistra della nota non è inusuale; è prescritta ad esempio nella regola del grado' del ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 71, ff. 24v-28v, citato in PIER PAOLO SCATTOLIN, «La regola del «grado» nella teoria medievale del contrappunto», *Rivista Italiana di Musicologia*, 14, 1 (1979), p. 11-74, p. 41.

	E	la	■	<i>dytonus-cum-bisdyapason super unisono</i>	E	la	■
	C	fa	■	<i>bisdyapason super unisono</i>	C	fa	■
	A	re	■	<i>tonus-cum-dyapason-dyapente super unisono</i>	A	la	■
	G	sol	■	<i>dyapason-dyapente super unisono</i>	G	sol	■
	E	mi	■	<i>dytonus-cum-dyapason super unisono</i>	E	la	■
■	C	fa	■	<i>dyapason super unisono</i>	C	fa	■
	A	re	■	<i>tonus-cum-dyapente super unisono</i>	A	la	■
	G	sol	■	<i>dyapente super unisono</i>	G	sol	■
■	E	mi	■	<i>dytonus super unisono</i>	E	mi	■
	C	fa	■	UNISONUS	C	fa	■
	A	re	■	<i>semidytonus sub unisono</i>	A	re	■

intensæ voces

remissæ voces

Figura 2.92: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 71r

320 in qua rubeæ consonum
dant litteræ contrapunctum
intensum atque remissum
omne quod fieri potest
super et sub unisono.

De D gravi.

[40] *D* grave coæquatum *D* gravi siquidem unisonus est. Attamen *F* grave semidytonus et cum dyesi dytonus. [41] In acutis autem *A* dyapente consonat ad ipsum *D*, ♯ quadrum vero tonum-cum-dyapente, *D* dyapason, *F* semidytonus-cum-dyapason. [42] Per superacutas autem gignit *A* dyapason-dyapente, ♯ quadrum vero tonum-cum-dyapason-dyapente, *D* tamen bisdyapason.

327 et om. *A*

329 semidytonus-cum-dyapason sic *H, A*

Regula generalis.

[43] In quocunque *D* volueris, *D* vel *sol* vel *re*, *F* vel *fa* vel *ut*, *A* vel *re* vel *la* sicut nec *h̄* vel *mi* nullam habent discordiam, ut hic infra patebit [fig. 2.93].

Excæptio.

[44] Excæpto *A*, quod ubique super *D* dyapente consonantiam habet, sub quo tamen dyatessaron facit, hic iam diu reprobata.

[didascalia fig. 2.93]

Hæc quidem quarta species
dyapason, quæ consonat
340 a *D* gravi in acutum,
in qua rubeæ consonum
dant litteræ contrapunctum
intensum atque remissum
omne quod fieri potest
345 super et sub unisono.

De E gravi.

[45] *E* grave cum *E* gravi, sicut prædictæ litteræ similes, in eodem sono simul unitæ, non consonantia vel dissonantia, sed unisonus est. *G* vero semidytonus ad ipsum *E*, quanquam fiat cum dyesi dytonus aut fieri debeat.

350 [46] In acutis autem *h̄* quadrum dyapente consonat, *C* semitonium-cum-dyapente et *E* dyapason, *G* nihilominus semidytonum-cum-dyapason, sed facta dyesi, prout in similibus fieri debet, cum eadem consonantia dytonus erit. [47] Per superacutas vero *h̄* quadrum in dyapason-dyapente, *C* in semitonium-cum-dyapason-dyapente, sed *E* in bisdyapason ad iddem *E*
355 grave resultat.

Regula generalis.

[48] Omnis *E* littera vel *la* vel *mi* sua sillaba, vel *G* vel *sol* vel *ut*, vel *h̄* quadrum vel *mi*, vel *C* vel *fa* vel *ut* nusquam in *E* facit discordiam.

Excæptio.

360 [49] Excepto *h̄* quadro vel *mi*, quæ super *E* semper dyapente consonans, sub eodem *E* dyatessaron generat, quod hæc quæ sequitur figura demonstrat [fig. 2.94].

[didascalia fig. 2.94]

Hæc quidem quinta species

334 mi om. A 334 habent] haberet A

	D	sol	■	<i>bisdyapason super unisono</i>	D	sol	■
	b	mi	■	<i>tonus-cum-dyapason-dyapente super unisono</i>	b	mi	■
	A	re	■	<i>dyapason-dyapente super unisono</i>	A	la	■
	#F	fa	■	<i>semidytonus-cum-dyapason super unisono</i>	#F	fa	■
■	D	re	■	<i>dyapason super unisono</i>	D	re	■
■	b	mi	■	<i>tonus-cum-dyapente super unisono</i>	b	mi	■
	A	re	■	<i>dyapente super unisono</i>	A	la	■
■	#F	fa	■	<i>semidytonus super unisono</i>	#F	fa	■
	D	re	■	UNISONUS	D	re	■
	b	mi	■	<i>semidytonus sub unisono</i>	b	mi	■
	Γ	ut	■	<i>dyapente sub unisono</i>	Γ	ut	■
	intensæ voces				remissæ voces		

Figura 2.93: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 71v

	E	la	■	<i>bisdyapason super unisono</i>	E	la	■
	\sharp C	fa	■	<i>semitonium-cum-dyapason-dyapente super unisono</i>	\sharp C	fa	■
	\flat	mi	■	<i>dyapason-dyapente super unisono</i>	\flat	mi	■
	\sharp G	sol	■	<i>semidytonus-cum-dyapason super unisono</i>	\sharp G	sol	■
	E	mi	■	<i>dyapason super unisono</i>	E	mi	■
■	\sharp C	fa	■	<i>semitonium-cum-dyapente super unisono</i>	\sharp C	fa	■
■	\flat	mi	■	<i>dyapente super unisono</i>	\flat	mi	■
	\sharp G	sol	■	<i>semidytonus super unisono</i>	\sharp G	sol	■
■	E	mi	■	UNISONUS	E	mi	■
	C	fa	■	<i>dytonus sub unisono</i>	C	fa	■
	A	re	■	<i>dyapente sub unisono</i>	A	re	■
	\uparrow	ut	■	<i>tonus-cum-dyapente sub unisono</i>	\uparrow	ut	■
	intensæ voces				remissæ voces		

Figura 2.94: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 72r

365 dyapason, quæ consonat
a E gravi in acutum,
in qua rubeæ consonum
dant litteræ contrapunctum
intensum atque remissum
370 omne quod fieri potest
super et sub unisono.

De F gravi.

[50] F grave cum F gravi nulli dubium quod unisonus sit. [51] In acutis
autem A dytonus est, C dyapente, D tonus-cum-dyapente, F dyapason. [52]
375 Per superacutas vero dytonus-cum-dyapason erit A, C dyapason-dyapente,
D tonus-cum-dyapason-dyapente.

Regula generalis.

[53] Ubicunque fuerit *F*, si dixerimus etiam *F* vel *fa* vel *ut*, vel *A* vel *la* vel *re*, vel *C* vel *fa* vel *ut*, vel *D* vel *sol* vel *re*, nusquam poterimus discordare.

Excæptio.

380 [54] Excæpto *C*, quod semper ad *F* habet dyapente desuper, subter autem dyatessaron, in hoc, ut dictum est, genere canendi reprobam. [cfr. fig. 2.95].

[didascalia fig. 2.95]

Hæc quidem sexta species

dyapason, quod consonat

a *F* gravi in acutum,

385 in qua rubeæ consonum

dant litteræ contrapunctum

intensum atque remissum

omne quod fieri potest

super et sub unisono.

De G gravi.

[55] *G* grave cum *G* gravi quanquam sit unisonus, ad *Γ gamma* tamen Græcum, quod est ante nostrum *A* grave, respondet in dyapason, cuius hæc est septima species. [55a] Notet ergo diligenter quisquis has cupit pulchriter commiscere voces, quoniam, etsi *Γ gamma* Græca littera sit in manu Guidonis
395 ordine prima, vi nihilominus ac potestate *G* gravi similis est et in septima dyapason specie constituta. Propter quod totum quod est de *G* gravi seu acuto tractandum erit et de *Γ gamma* Græco quidem intelligendum. [56] Igitur sicut *η* vel *mi* per acutas est ad *G* grave dytonus, *D* dyapente, *E* tonus-cum-dyapente, *G* dyapason, sic et *η* grave *D*, *E*, *G* sunt ad *Γ gamma* Græcum; quod
400 proculdubio nunquam evenisset, nisi cum *G* gravi et acuto in eadem specie dyapason fuisset. [56a] Nunc ergo quod *η* acutum sit ad *Γ gamma* dytonus-cum-dyapason, *D* dyapason-dyapente, *E* tonus-cum-dyapason-dyapente et *G* acutum bisdyapason, id est quam facile viris sensatis ad investigandum. [57] In superacutis autem *η* quadrum, quod est ad *G* grave dytonus-cum-dyapason, erit ad *Γ gamma* quoque dytonus- sed cum-bisdyapason, *D* vero, quod est ad istud dyapason-dyapente, ad illud erit bisdyapason-dyapente, sed et *E*, cum ad *G* grave tonus- sit cum-dyapason-dyapente, tonus- æque
405 necesse est sit in *Γ gamma* sed cum-bisdyapason-dyapente.

380 ad .F. habet] habet ad .F. A 393 Nota adnot. in marg. sinistro H1 401 sit ad Γ gamma]
ad .Γ. gamma sit A 403 bisdyapason] dyapente 405 Γ gamma] gamma .Γ. A 405 sed
om. A 405 bisdyapason] bis- add. s.l. H1

	D	sol	■	<i>tonus-cum-dyapason-dyapente super unisono</i> <i>dyapason-dyapente super unisono</i>	D	sol	■
	C	fa	■		C	fa	■
	A	re	■		A	la	■
	F	fa	■		F	fa	■
■	D	sol	■	<i>tonus-cum-dyapente super unisono</i> <i>dyapente super unisono</i>	D	sol	■
■	C	fa	■		C	fa	■
	A	re	■	<i>dytonus super unisono</i>	A	la	■
■	F	fa	■	UNISONUS	F	fa	■
	D	re	■	<i>semidytonus sub unisono</i>	D	sol	■
	A	re	■	<i>semitonium-cum-dyapente super unisono</i>	A	re	■

intensæ voces

remissæ voces

Figura 2.95: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 72v

Regula generalis.

410 [58] Ubicunque *G* vel *Γ gamma* fuerit, quod est unum, si dixerimus *h̄* vel *mi*, *D* vel *sol* vel *re*, *E* vel *mi* vel *la*, *G* vel *sol* vel *ut*, errare non possumus.

Exceptio.

[59] Excæpto *D*, quod semper ad *G* reddit dyapente desuper, sub quo tamen dyatessaron habet, in hoc, ut satis dictum est, modulandi ritu sepositam
415 atque reprobata[m]. [cfr. fig. 2.96].

[didascalia fig. 2.96]

Hæc est septima species
dyapason, quod consonat
a *G* gravi in acutum,
in qua rubeæ consonum
420 dant litteræ contrapunctum
intensum atque remissum
omne quod fieri potest
super et sub unisono.

Quid sit de primis commiscendo voces observandum.

425 [60] His ita gestis et omnibus quæ fieri queunt in singulis dyapason speciebus per has septem figuras, ut potui, diligenter expositis, ad exempla, quæ magis prodesse solent quam verba, prorsus est festinandum. Equidem cantum illum per litteras, sillabas et notas quadras notatum ac sine mutationibus cantari posse monstratum, me triplici contrapuncto, gravi scilicet,
430 acuto et superacuto, descripturum promississe recordor; quod hic adimplere dispono, paucis prius, quæ sic modulanti necessaria sunt, annotatis per modum dyalogi præceptis.

[60a] MAGISTER. Non sunt docti quidem sed insensati qui putant unam esse Gallorum musicam et unam Anglorum vel Theuthonicorum, unamve
435 Græcorum ac Ytalorum seu quarumvis aliarum nationum, quique scriptis iactitant aut dictis hanc tantam scientiam sub petris et in cavernis vel in aquarum condam guttis inventam.

[60b] DISCIPULUS. Vere magister, aut indoctissimi aut infideles. Legunt etenim Iubal primo cecinisse neque credunt, aut, si credunt, qualiter tamen
440 a natura canere valuerit aut quid proferre discedens ab unisono potuerit non sapiunt. Scirent certe, si saperent, neminem posse nec unquam potuisse, cum discesserit ab unisono, proferre, nisi tonum aut semitonium, dytonum aut semidytonum, tritonum aut dyatessaron, dyapente verum aut non ve-

412 Exceptio] -c- add. s.l. A1 424 Quid ~ observandum om. A 441 saperent] sapienter A 442 discesserit] discerit A 442-444 dytonum ~ vel semitonium- om. A

	E	la	■	<i>tonus-cum-dyapason-dyapente super unisono</i>	E	la	■
	D	sol	■		<i>dyapason-dyapente super unisono</i>	D	sol
	b	mi	■	<i>dytonus-cum-dyapason super unisono</i>	b	mi	■
	G	sol	■	<i>dyapason super unisono</i>	G	sol	■
	E	mi	■	<i>tonus-cum-dyapente super unisono</i>	E	la	■
■	D	sol	■		<i>dyapente super unisono</i>	D	sol
■	b	mi	■	<i>dytonus super unisono</i>	b	mi	■
■	G	sol	■	UNISONUS	G	sol	■
■	E	mi	■	<i>semidytonus sub unisono</i>	E	mi	■
	C	fa	■	<i>dyapente sub unisono</i>	C	fa	■
	b	mi	■	<i>semitonium-cum-dyapente sub unisono</i>	b	mi	■
	f	ut	■	<i>dyapason sub unisono</i>	f	ut	■
	intensæ voces				remissæ voces		

Figura 2.96: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 73v

rum, tonum-cum-dyapente vel semitonium-, dytonum-cum-dyapente vel
445 semidytonum-, dyapason verum aut non verum cum suis compositis, usque
videlicet in infinitum.

[60c] MAGISTER. Quot sunt ex his ergo naturales ad commiscendum?

DISCIPULUS. Duæ quidem simplices ac perfectæ consonantiæ, quæ sunt
dyapente et dyapason, et infinitæ compositæ, quanquam hæ tres nobis suf-
450 ficiant: dyapason-dyapente, bisdyapason et bisdyapason-dyapente, sicuti
prædictæ mihi declararunt figuræ.

[60d] MAGISTER. Quot sunt dissonantiæ compassibiles?

DISCIPULUS. Duæ pro qualibet perfecta consonantia, quarum una quidem
integra semper est, ut in dyapente dytonus, quæ dyesi non indiget, ac una
455 non integra, sicut est semidytonus, quæ cum dyesi dytonus efficitur. Hæc
duæ proculdubio tanquam puer in utero matris intra dyapente gignuntur
et ad eam reverti contendunt continuo, sicut et tonus-cum-dyapente vel
semitonium- ad dyapason, et dytonus-cum-dyapason vel semidytonus- ad
dyapason-dyapente, vel tonus-cum-dyapason-dyapente et semitonium- ad
460 bisdyapason, sicque de reliquis velut ad propriam matrem.

[60e] MAGISTER. Et quidem dyesis?

DISCIPULUS. A te quidem didici quod sit tale signum \sharp , quo viso vel non
viso mox tonum in duas partes sursum aut deorsum scindimus, accæptoque
minori semitonio maius non integris illis dissonantiis, ut integræ fiant ac per
465 tonum et semitonium ad suas perfectas etiam ipsæ properent, adiungimus.

[60f] MAGISTER. Instrumenta possides, labora, si scis et potes.

DISCIPULUS. Laborare nequeo, quoniam quid in primis observare debeam
ignoro.

[60g] MAGISTER. Fixum in primis habe, frater, et id observa firmiter, quod
470 triplex, ut dixi, sit contrapunctum, grave duntaxat, acutum et superacutum.

[61] Grave, cum, ubicunque planus cantus fuerit, tu semper aut in Γ gamma
Græco, vel in A , vel in \natural , vel in C , vel in D , vel in E , vel in F , vel in G gravibus
laboras. [62] Acutum, quando, sit cantus planus ubi voluerit, tu frequenter
in A , vel in \natural , vel in C , vel in D , vel in E , vel in F , vel in G permanes acutis.

475 [63] Superacutum, si plano cantui vel A vel re , vel \natural vel mi , vel C vel fa , vel D
vel sol , vel E vel la superacutas opposueris.

[63a] DISCIPULUS. Scio quod ita sit; verum quale prius discere debeam de
tribus ignoro.

MAGISTER. Disce primo superacutum ac in bonam illud redige practi-
480 cam, eo quod qui maius habet consequens est ut et cito minus habeat. Habes

445 aut non verum *om. A* 446 usque *add. A1 post* videlicet 449 dyapente *del. A1 post*
dyapason 449 compositæ] -t-*add. s.l. H1* 450 bisdyapason et bisdyapason-dyapente *om.*
A 451 prædictæ *om. A* 451 declararunt] declaruit *A* 452 Magister] Cantor *A* 453
perfecta *add. in marg. dextero H1* 454 integra *om. A* 455 Hæc] *He A* 457 tonus-cum-
dyapente] dytonus-cum-dyapente *A* 461 Magister] Cantor *A* 465 properent] propent
A 467 quoniam] quia *A* 469 Magister] Cantor *A* 471 Triplex contrapunctum *adnot.*
in marg. sinistro H1 471 ubicunque] ubique *A* 471 semper] super *A* 474 permanes]
permanens *A*

etenim ibi maiores consonantias eaurunque dissonantias, quæ sunt bisdyapason, dytonus-cum-bisdyapason et illis similes; quas cum discernere potueris, repente minores, quæ sunt dyapente, dytonus ac huiusmodi, quovis in loco noscere vales.

485 [63b] DISCIPULUS. Hanc, oro, mihi præbe modum captandi practicam.

MAGISTER. Nunquam ab illis quinque superacutis vocibus discedere debes, donec quicquid opponi possit consonum singulis aliis vocibus in promptum habeas, sicut est in illis septem figuris ostensum. Ubi vero diligenter instructus illic fueris, identidem erudiri te primum oportet in acutis et gravibus,
490 ac postea mixtim ex hoc in illud voces vocibus tam pulchriter quam et concorditer opponere, prout in hoc cantu patebit quem hic ex industria volo clarum omnibus exemplum rei præbere [fig. 2.97].

[63c] DISCIPULUS. Exemplum quidem tuum æquo prestolor animo, sed si quid aliud observare tenear adhuc scire desidero.

495 MAGISTER. Nunquam a dissonantiis, quanquam compassibilibus, inchoare, nunquam in illis finire debes. Suspensam etenim quandam habent hæc dissonantiæ concordiam, in qua licet utcunque delectetur sensus, nunquam tamen ibi teste natura perfecte quiescit animus. [64] Inchoare debes ergo vel a dyapente vel a dyapason simplicibus ac perfectis consonantiis, aut etiam
500 ab huiusmodi compositis, ac in illis omnino finire. [65] Cave tamen ne duas unquam feceris consequenter perfectas consonantias, hoc est duas dyapente, duas dyapason aut duas de cæteris compositis; quod absque dubio faciliter observas si nunquam cum plano cantu descendas cum perfectis aut ascendas. [66] Potes autem cum plano cantu descendere per dissonantias
505 compassibiles ad libitum aut ascendere, necnon duas, tres aut plures illarum disponere successivas, ita quod post plures dytonos statim dyapente fiat, post tonos-cum-dyapente mox dyapason, post dytonos-cum-dyapason illico dyapason-dyapente, post vero plures tonos-cum-dyapason-dyapente subito bisdyapason, et post dytonos-cum-bisdyapason bisdyapason-cum-dyapente
510 succedat. [67] Cum ergo fueris in qualicunque perfecta consonantia, simplici vel composita, grandi vel parvula, noli concitus ad dissonantias te convertere, nisi possis statim illis suas perfectas subiungere, sed ascendente plano cantu cum perfectis descende, vel econtra, si descenderit planus cantus, ascende.

[67a] DISCIPULUS. Ergo nunquam debeo facere dissonantias nisi possint
515 habere suas illico perfectas?

MAGISTER. Impossibile quidem est quod non fiant sine suis perfectis, sed

488 et *add. A1 post sicut* 490 mixtim] mixtum A 493 sed] ut A 494 adhuc] ad A 497 delectetur] deletetur A, deletur *a.c.* A 498 Primum præceptum *adnot. in marg. dextero H1* 499 ac *add. A1 post aut* 500 Secundum præceptum *adnot. in marg. sinistro H1* 501 unquam *del. A1 post unquam* 503 si] sic A 504 Tercium præceptum *adnot. in marg. dextero H1* 506 successivas] -c- *add. s.l. A1* 510 Quartum præceptum *adnot. in marg. dextero H1* 514-515 possint habere suas illico] illico possint habere suas A

516-521 Impossibile ~ manifestum: inaccettabile l'introduzione a testo della nota marginale «Resolvi solent dissonantiae compassibiles», come fosse la reggente della subordinata introdotta da «quanquam», da parte di Hughes (p. 634).

hoc raro fieri debet, sicut in hoc exemplo quod sequitur feci, quanquam et hæ
compassibiles dissonantiæ resolvi soleant in non suis perfectis, ut dytonus ac
semidytonus in unisonum, et tonus-cum-dyapente vel semitonium- in ipsa
520 dyapente, dytonus- etiam aut semidytonus-cum-dyapason in ipsa dyapason
et sic de similibus; quod totum erit in hoc cantu manifestum. [68] Iste planus
cantus a prima littera rubea usque ad secundam habet contrapunctum per
solas superacutas; a secunda littera rubea usque ad tertiam per solas acutas;
a tertia usque ad quartam per solas graves; a quarta vero usque in finem
525 omnia simul.

[68a] DISCIPULUS. Expone nobis, obsecro, breviter huius triplicis contra-
puncti magis necessaria ad intelligendum.

MAGISTER. Videsne, queso, rubeas illas litteras ex opposito nigrarum ubi-
que dispositas? Nam et ob hoc genus istud modulandi 'contrapunctum' a
530 pungendo vocitatur, eo quod extremæ tantummodo voces oppositæ procul
omni discordia se se pungant nulla quippe de medio voce prolata, quan-
quam dimensis per tonos ac semitonia seu dinumeratis omnibus. [68b] Verbi
gratia. Scis primam huius plani cantus in *D* gravi notam ac primam in *D*
superacuto de rubeis illis esse litteram vel sillabam; et quis nesciat has duas
535 voces extremas distare per bisdyapason consonantiam? Ego enim a perfectis-
sima bisdyapason inchoare malui, quam ab alia (quæ posset in eodem loco
fieri dyapason-dyapente) consonantia; quæ cum voces quindecim habeat
ac decem tonos cum quatuor semitoniis minoribus, siquidem duas solum-
modo voces extremas tangentes, de tresdecim quæ de medio sunt, nisi forte
540 numerando seu per suos tonos et semitonia metiendo, nil curamus; quod
quippe non solum de hiis, sed et de cæteris omnibus quæcunque fiunt aut
fieri possunt, tam consonantiis quam dissonantiis, sapere debes. [68c] Sed
ad nostrum, queso, propositum redeamus. Post bisdyapason, ut vides, per
tres continuas procedo dissonantias compassibiles, quibus in *C* gravi suam
545 per bisdyapason trado perfectionem, ascendendo videlicet uno in supera-
cutis minori semitonio et in gravibus per tonum integrum descendendo,
necnon unam de tribus illis dyssonantiis non integram per dyesin, quam
ibi signavimus, integrando. [68d] Deinde duas iterum facio dissonantias
integras, quibus dare suam perfectam dyapason-dyapente non valui, sed in
550 eam a qua compositæ sunt dyapason perfectissimam resolvi. Quo prolato
dyapason in *A* videlicet acuto, mox tribus cum plano cantu dissonantiis
descendentibus, quarum una per dyesin sit integra, suam perfectionem in
F gravi per dyapason-dyapente tribuo. [68e] Dein aliam statim in *E* gravi
creans non integram, nisi per dyesin integrætur, dissonantiam, ei bisdyapa-
555 son in *D* gravi subiungo, post quam et alia quidem in *C* gravi dissonantia
sequitur integra, quam in ea cum qua componitur bisdyapason resolvo. Quid

517 Resolvi solent dissonantiæ compassibiles *adnot. in marg. dextero H1, add. Hughes ante*
quanquam 521 de *om. A* 521 erit *add. s.l. H1* 521 hoc *om. A* 535 distare] -e
add. s.l. H1 543 queso *sic H* 545 trado] *tracdo a.c. A* 547 dyssonantiis *sic H* 548
iterum *om. A* 550 qua *add. s.l. A1* 554 ei] et *A* 555 post quam] *postquam A*

Dsol Dsol
Cfa *mi* *Cfa* *Are* *mi* *Are*

A- ve re- gi- na

Dsol *Cfa* *mi* *Cfa* *Cfa* *Dsol* *Ela* *Dsol*

cæ- lo- rum

Gsol
Dsol *Are* *mi* *Ela* *Dsol* *Ela* *Ffa* *Ela* *Dsol*

ma- ter re- gis an- ge- lo- rum

o Ma-ri-a flos vir-gi-num

or-a pro no-bis do-mi-num.

The image shows a musical score with square neumes on a four-line staff. Red letter labels are placed below the neumes to indicate pitch levels. The first system contains the text 'o Ma-ri-a flos vir-gi-num' and the second system contains 'or-a pro no-bis do-mi-num.'. The labels include 'Dre', 'E mi', 'Dre', 'Cut', 'Ffa', 'Ela', 'Dsol', 'Cfa', 'mi', 'Are' in the first system, and 'Ela', 'Dsol', 'Are', 'mi', 'Cfa', 'Dsol', 'Are', 'mi', 'Are' in the second system.

Figura 2.97: Ms. London, British Library, Harley 6525, ff. 75v-76r

ultra quæris, o frater? Si discere cupis, fac ubique similiter.

Appendici

Appendice I

Il ms. London, British Library, Harley 6525 presenta ai ff. 77r-96v due trattatelli, rispettivamente intitolati *Præfationcula in tam admirabilem quam tacitam et quietissimam numerorum concinentiam* e *Tacita nunc inchoatur stupendaque numerorum musica*, ma che si compendiano in *Præfationcula in numerorum concinentiam* e in *Tacita musica*. Già trascritti da Edmond de Coussemaker, Albert Seay aveva espresso dei dubbi sulla loro effettiva paternità; dubbi che però svaniscono di fronte alla nitidezza di *Præf.* e: «Hinc est quod, expleto quem nuper edidi *de vetustissimo ritu canendi libro*, multos [...] numeros [...] fecero claram esse naturam», e di *Tac.* 1: «[...] quosque nos etiam in eo quem nuper edidimus *de vetustissimo ritu canendi libro* [...] inserimus quam ad necessitatem», dove il Gallico sancisce la continuità tra il *Ritus canendi* e i due trattatelli, che fungono nelle sue intenzioni da strumenti accessori alla comprensione della componente matematica del *magnum opus*.

La *Præfationcula in numerorum concinentiam* è un trattato d'abaco o di aritmetica commerciale che descrive le principali operazioni di calcolo (addizione, sottrazione, moltiplicazione e divisione) e ha un carattere squisitamente pratico: il Gallico accompagna il lettore passo passo nel calcolo in colonna e nella verifica (la cosiddetta 'prova del sette'), impiegando una sintassi latina paratattica, un lessico semplice e incline ai volgarismi e numerosi esempi in cifre arabe. La struttura del trattatello riflette, ma solo indirettamente, quella dell'*Algorismus vulgaris* di Giovanni di Sacrobosco; non è stato però possibile, fino a questo momento, stabilire più precise dipendenze testuali o

concettuali¹.

Con la *Tacita musica* il Gallico aspira invece a convertire la matematica boeziana propria della scienza armonica (la branca speculativa o quadriviale della musica) in quella pratica e d'abaco appena descritta nella *Præfationcula*. Si tratta di una traduzione, pur in termini matematici, che mira evidentemente ad aggiornare gli studi musicali, rendendoli perfettamente intelligibili e fruibili anche per quanti non avevano dimestichezza con il lessico matematico di Boezio².

Il testo critico è stato condotto con gli stessi criteri impiegati per il *Ritus canendi*; in merito all'ortografia di *H1* e agli interventi editoriali, si rimanda quindi alla nota critica del trattato maggiore. Si segnala soltanto che in questa circostanza, trattandosi di un'edizione su esemplare unico, è stato indicato nel testo il numero dei fogli del ms. Harley 6525. Unica differenza per quanto concerne l'uso delle sigle e delle abbreviazioni, le lezioni dell'edizione a cura di Edmond de Coussemaker sono ora segnalate, per economicità, dalla sola lettera C.

¹Con il testo di ANONIMO, *Algorismus. Dal Cod. AD. 12. 53 della Biblioteca nazionale Braidense di Milano*, a cura e con introd. di GINO ARRIGHI, Siena, Università degli studi, 1999 le corrispondenze più significative. Più difficili da valutare possibili dipendenze da scritti in volgare italiano: PAOLO DAGOMARI, *Paolo dell'Abaco, Regoluzze secondo la lezione del codice 2511 della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a cura e con introd. di GINO ARRIGHI, Prato, Azienda autonoma di turismo, 1966; PIETRO MARIA CALANDRI, *Tractato d'abbacho. Dal Codice Acq. e doni 154 (sec. 15.) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, a cura e con introd. di GINO ARRIGHI, Pisa, Domus Galilaeana, 1974; GIOVANNI DE' DANTI, *Tractato de l'algorismo. Dal cod. Plut. 30.26 (sec. 14.) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, a cura e con introd. di GINO ARRIGHI, Arezzo, [s.n.], 1987. Estratto da *Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze*, 47 (1985); PAOLO GHERARDI, *Opera matematica. Libro di ragioni, Liber habaci. Codici magliabechiani classe 11., nn. 87 e 88 (sec. 14.) della Biblioteca nazionale di Firenze*, a cura e con introd. di GINO ARRIGHI, Lucca 1987. In generale, sull'insegnamento dell'abaco: WARREN van EGMOND, *Practical mathematics in the Italian Renaissance. A catalog of Italian abacus manuscriptis and printed books to 1600*, Firenze, Istituto e museo della scienza, 1981, GINO ARRIGHI, *La matematica dell'età di mezzo. Scritti scelti*, a cura di FRANCESCO BARBIERI et al., Pisa 2004 e ELISABETTA ULIVI, «Scuole e maestri d'abaco in Italia tra Medioevo e Rinascimento», in *Un ponte sul Mediterraneo. Leonardo Pisano, la scienza araba e la rinascita*, a cura di RAFFAELLA PETTI e ENRICO GIUSTI, Firenze 2016, p. 121-160.

²Una tipo di aritmetica il cui insegnamento rimaneva ormai confinato, nel XV sec., all'ambito universitario: ANN E. MOYER, «The Quadrivium and the Decline of Boethian Influence», in *A companion to Boethius in the Middle Ages*, a cura di NOEL HAROLD JR. KAYLOR e DARIO BRANCATO, Leiden, Brill, 2012, p. 479-518.

Incipit præfationcula in tam admirabilem quam tacitam et quietissimam numerorum concinentiam.

[a] 77r| Etsi non parvum auribus humanis afferre soleant modi musici prurimum, cantus et cantiones, novit Deus quod non mentiar, plus me delectat, ad laudem summi conditoris, cur sic soni mixti simul consonent aut dissonent intelligere, quam eorum armoniam solis auribus ex quovis organo naturali vel instrumento quantumlibet excipere. [b] Nec mirum: ea nanque velociter abeunt ut aura tenuis ac oblivioni data cito pereunt, ipsa vero quæ non perit, non moritur, non deficit corda lætificat; frequens necnon in animo lumen veritatis fulgere facit ratio rerum. [c] Et licet quandam indagandi veri iugem pati generosus animus soleat inedia, fame tamen non deficit, cum hæc illi delicatas intelligentiæ continuo subministret escas, ita duntaxat pulsans et scrutans nunquam a vero tramite deviet.

[d] Ut ad rem ergo veniam, quis tantorum, obsecro, capax naturæ secretorum in eo qui condidit illam utique non exultet, quæ nobis reserat et suavitas ipsa melorum et tacita quonammodo sonoritas numerorum? Sonant etenim non in aure sed in mente; sonant, inquam, non canendo simul admixti, sed invicem parvos et magnos comparando mirum in modum proportionati. [e] Hinc est quod, expleto quem nuper edidi *de vetustissimo ritu canendi* libro, multos, ut in Boetio sunt, in eo me fateor per alphabeti nostri litteras superfluo descripsisse numeros, nisi per algorismum etiam hic nostri temporis hominibus eorum fecero claram esse naturam.

[f] Primum ergo numerare docebo per algorismum simpliciter quantum ad rem attinet aut, ut quidam aiunt, duplicare, aggregare, multiplicare, subtrahere et partiri per abacum; dein ab origine rei quidem inchoans de natura præscriptorum satis breviter disputabo numerorum.

Explicit prologus.

De novem primis atque simplicibus algorismi vel abaci figuris.

[1] 77v| Ad investigandas per algorismum sive per abacum omnes numerorum differentias, hoc est ad videndum quot unitatibus excedat omnis maior numerus minorem, simplex prius descriptio necessaria est, seu sim-

2 numerorum] novorum C 10 iugem] iugere C 12 intelligentiæ] intelligere C

31–33 simplex prius ~ partitio: cfr. IOH. SACR. *alg. vulg.* (ed. Curtze, p. 1)

7 ea: i suoni della voce umana o animale («ex quovis organo naturali») o degli strumenti musicali («vel instrumento»). 15 quæ: nell'incertezza circa la corretta interpretazione del periodo, si ipotizza un indebito *quæ*, forse addebitabile all'autore, per *quam* ("... domando chi, che sia in grado di conoscere tanto grandi segreti della natura, non renderà grazie a colui che ha creato quella [natura] che ci è rivelata dalla soavità stessa delle melodie e dalla, per così dire, silenziosa sonorità dei numeri?"). 16–18 Sonant ~ proportionati: sottintendendo il plurale maschile *soni* o *secreti*. 31–33 simplex prius ~ partitio: il Sacrobosco menziona anche le operazioni della *mediatio*, della *progressio* e della *radicum extractio*.

plex dinumeratio, deinde duplicatio, aggregatio, multiplicatio, subtractio atque partitio.

[1a] Est autem algorismus, quem et abacum alii vocant, quædam arithmeticae practica vel quidam computandi ritus atque calculandi, a quodam, ut putatur, Algorismo nominato primum inventus.

[1b] Sunt vero simplices novem eius figuræ tales: 1 2 3 4 5 6 7 8 9. Quæ quidem post denarium numerum duplicantur, sicut infra patebit, et triplicantur, quadruplicantur et quincuplicantur, si sit opus, sicque deinceps usque infinitum, quoniam numeri sunt ad decem usque simplices, ultra vero quantum velis multiplices. [1c] Prima quarum videlicet figurarum unam repræsentat unitatem, secunda duas, tertia tres, quarta quatuor, quinta quinque, sexta sex, septima septem, octava octo et nona novem.

De cyfro, quod nihil per se significet, aliis autem figuris significare donet.

[2] Igitur si primæ figuræ cyfrum postposueris, quod quidam 'nullum' appellant, decem statim illa significat, et si secundam sequetur, viginti valebit, et si tertiam triginta, si quartam quadraginta, si quintam quinquaginta, et si sextam sexaginta, si septimam septuaginta, si demum octavam octoginta, et si nona tale signum processerit nonaginta valere solet. [3] Cyfrum etenim, quod sic describitur o, per se nihil valet penitus, alias tamen in tot decimas totve centena seu millena, quot per se valent unitates, auget figuras. [4] Sicut ergo solum cyfrum primæ figuræ donat unam, ut audisti, decimam, secundæ duas, terciæ tres, quartæ quatuor, sicque ac reliquis, ita duo cyfra donant illi decem decimas, quod totum est centum, secundæ viginti, |78r| quæ sunt ducenta, terciæ triginta, quæ sunt tricenta, quartæ quadraginta, quæ sunt quadringenta, quintæ quinquaginta, quæ sunt quingenta, sicque de cæteris ad nonam usque figuram, quæ sic nonogentas presto crescit unitates. [5] Verum tria cyfra decem eidem donant primæ figuræ centena, quod totum mille dicitur, secundæ viginti, quæ sunt duo millia, terciæ triginta, quæ sunt tria millia, sicque de cæteris ad nonam usque figuram, quæ quidem in hunc modum ad novem millia cito consurgit. [6] Quartum autem cyfrum post primam figuram donat ei decem millia, secundæ viginti, terciæ triginta, quartæ quadraginta, quintæ quinquaginta, sicque de reliquis per ordinem usque dum nona tibi pariat in hunc modum nonaginta millia. [7] Sic, sic et quintum cyfrum auget easdem figuras in centum millia, ducenta, tricenta,

34 Nota adnot. in marg. sinistro H1 40 numeri] numeris C 49 ut add. C post processerit
56 cæteris add. in marg. dextero H1 64 Sic sic] Sic C

35-36 a quonam ~ inventus: cfr. IOH. SACR. alg. vulg. (ed. Curtze, p. 1)

36 Algorismo: «Alfus» nell'*Algorismus vulgaris* del Sacrobosco, in riferimento ad al-Khwārizmī.

44 cyfro: lo zero, cfr. IOH. SACR. alg. vulg. (ed. Curtze, p. 2): «Decima vero o dicitur teca, circulus, vel cyphra, vel figura nichili, quia nichil significat; ipsa tamen locum tenens dat aliis significare».

sicque de sequentibus et sextum in decies aut vigies aut trigies centum millia et sic de similibus procedendo, videlicet per ordinem usque in infinitum.

Qualiter se simul habent illæ novem figuræ binæ et binæ.

[8] Quæ profecto novem figuræ, quamvis primos ab unitate, si solæ sint
70 ac simplices, tantum videantur exprimere numeros, copulatæ tamen plus
valent ac minus iuxta loci quem occupant ordinem atque sui cuiuslibet pro-
prium valorem. [9] Nam si prima, quæ solam per se valet unitatem, primum
locum habeat a manu sinistra, scilicet solam quoque valebit decimam altera
succedente figura de novem illis, ita quod si prima sequitur, dicemus unde-
75 cim, hoc est decem et unum, et si secunda succedat duodecim, et si tertia
tresdecim, si quarta quatuordecim ac deinceps usque dum ad nonam veneris
figuram, quæ creabit decem et novem. [10] Porro si secunda figura prima
fuerit et prima sequatur, dicimus vigintiunum, quasi bis decem et unum,
80 sic vigintiduo, sic vigintitria, sic vigintiquatuor cum reliquis usque viginti-
novem. Tercia nanque figuram primam præcedente dicitur trigintaunum et
sic de sequentibus usque nonagintanovem, quod clare sequens descriptio
demonstrat: |78v

10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26	27	28	29
30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
40	41	42	43	44	45	46	47	48	49
50	51	52	53	54	55	56	57	58	59
60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
70	71	72	73	74	75	76	77	78	79
80	81	82	83	84	85	86	87	88	89
90	91	92	93	94	95	96	97	98	99

Qualiter se simul habent eadem figuræ trinæ et trinæ.

[11] Post illam autem figuram et cyfrum quæ decem faciunt si primam ite-
85 rum apponas, habes centum et unum, et si secundam centum et duo, sicque
de sequentibus, donec ad centum et novem perveneris. [12] At si duas ante
cyfrum habueris primas figuras, centum ac decem efficis, sicque de tribus
primis centum et undecim, de duabus primis et una secunda centum et duo-
90 decim, nec aliter de cæteris usque ad centum decem et novem. [12a] Cunque
de prima figura et secunda et cyfro fiant eodem ritu centum et viginti ac de
prima, tertia et cyfro centum ac triginta, procedendo similiter usque centum
ac nonaginta novem, nullus de ducentis et viginti, de tricentis ac triginta
cum suis sequacibus ambigere debet usque ad nonaginta nonagintanovem,
95 si tamen hanc quæ sequitur inspexerit descriptionem:

68 simul] similes C 76 ac] atque C 87 novem] unum C

100	101	102	103	104	105	106	107	108	109
110	111	112	113	114	115	116	117	118	119
220	221	222	223	224	225	226	227	228	229
330	331	332	333	334	335	336	337	338	339
440	441	442	443	444	445	446	447	448	449
550	551	552	553	554	555	556	557	558	559
660	661	662	663	664	665	666	667	668	669
770	771	772	773	774	775	776	777	778	779
880	881	882	883	884	885	886	887	888	889
990	991	992	993	994	995	996	997	998	999

Qualiter se simul habeant huiusmodi figuræ quatuor, quinque, sex ac deinceps.

[13] 79r| Quid ultra dicendum? Sicut a primis illis novem figuris et a
100 primis per consequens numeris copulando figuras et augendo decimas ad
decem, fere centena paulatim summa concrevit, sic a centenis in millibus
procedendum est et a millibus in decem millia similiter, a decem millibus
autem in centum millia non aliter, ac deinceps usque in infinitum, dicendo
videlicet mille et unum, mille et duo, mille et decem, mille et undecim, duo
105 millia et viginti, tria millia et tringinta, sicque de sequentibus ad novem usque
millia et nonagintanovem. [13a] Quæ summa numerorum licet ad id quod
intendimus sufficere valeat, nihilominus, quo magis affluent numeri quam
deficiant, cum decem millibus etiam centum millia describam in subscriptis
summis per ordinem:

1000	1001	1002	1003	1004	1005	1006	1007	1008	1009
1010	1011	1012	1013	1014	1015	1016	1017	1018	1019
2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029
3030	3031	3032	3033	3034	3035	3036	3037	3038	3039
4040	4041	4042	4043	4044	4045	4046	4047	4048	4049
5050	5051	5052	5053	5054	5055	5056	5057	5058	5059
6060	6061	6062	6063	6064	6065	6066	6067	6068	6069
7070	7071	7072	7073	7074	7075	7076	7077	7078	7079
8080	8081	8082	8083	8084	8085	8086	8087	8088	8089
9090	9091	9092	9093	9094	9095	9096	9097	9098	9099
10000	10010	20020	30030	40040	50050	60060	70070	80080	90090
100000	100010	200020	300030	400040	500050	600060	700070	800080	900090

De duplicatione.

[14] Hac igitur simplici numerorum descriptione sic per algorismum
disposita, quæ, sicut dictum est, non solum |79v| nobis sufficit ad causas
melorum exquirendas sed et superfluit, ad id quod de calculationibus pro-
115 positum est erit festinandum. Et primo inquirere nos oportet de duplicatione
diligenter, quæ quasque radices proportionum ac minimas proportiones

97 ac] a C 112 hac] haec C

ad quosvis maximos deducit numeros nec a sua propria natura tamen illas abstrahit.

[14a] Verbi gratia proportio dupla, duo dicuntur ad unum, et est radix
 120 omnium duplarum atque prima. Quæ si sic describatur $\boxed{1 : 2}$ et dicas in-
 choans a manu dextra «bis duo sunt quatuor et bis unum duo», mox eandem
 habes a quatuor ad duo duplam, ut hic, proportionem $\boxed{2 : 4}$. [14b] Sic etiam
 de triplis et quadruplis, sic et de sexqualteris, sexquiterciis et sexquioctavis,
 ut de his tantummodo loquar quæ pertinent ad musicam, quæ sic duplicatæ
 125 semper ad maiora tendunt, nunquam tamen a sua natura discedunt.

1 : 2	2 : 4	4 : 8	8 : 16	16 : 32	32 : 64
2 : 4	4 : 8	8 : 16	16 : 32	32 : 64	64 : 128
dupla	dupla	dupla	dupla	dupla	dupla

De aggregatione.

[15] Post hos autem numeros ita per duplicationis calculationem ad maio-
 res summas deductos, aggregatio quippe nobis necessaria est, per quam duas
 130 aut plures summas, si necesse sit, conflamus in unam. Et quidem nil aliud est
 hic aggregatio, quam duarum aut plurium summarum de numeris in unam
 redactio. [15a] Dispositis nanque ter duodecim per ordinem unitatibus pro
 multis in exemplum ac in quatuor particulis, ut in subscripta figura patet,
 divisis, si primam particulam inchoans a latere dextro simul aggregaveris
 135 dicasque «ter tria sunt novem, ter duo sex, ter unum tria», quod totum ita
 subscribere debes $\boxed{3 \ 6 \ 9}$, absque fallo tricenta cum sexagintanovem habes.
 [16] Quod si de secunda particula feceris, dices «ter sex esse decem et octo»
 subscribens statim octonarium ac intra te retinens unum; attamen quia ter
 |8or| quinque sunt quindecim et unum illud quod habes complere sexdecim
 140 cogitur, pari forma scribe senarium versus levam consequenter, unam sicut
 prius in te conservans decimam; cum qua quippe decima si ter quatuor quæ
 sunt duodecim addideris, efficis tresdecim nulli dubium, quod in mille tri-
 centa sexaginta octo redundat consequenter, ut infra patet subscriptum. [16a]
 Quid vero de reliquis? Ex aggregata siquidem hoc modo tertia particula
 145 duo millia tricenta sexagintaseptem invenies et ex quarta similiter tricenta
 tria millia tricenta trigintasex.

[16b] Quam profecto quartam hanc particulam sic per septenarium nu-
 merum esse bene approbabis aggregatam: omnem enim summam omnemve
 numerorum calculationem septenarius numerus aut probat aut damnat.
 150 [16c] Aufer igitur septem ex illo primo denario, solum retinens denarium,

131 ac *add. C post duarum* 134 simul] similiter C 138 subscribens] subscribes C 141
 cum qua] cumque C 141 decima] decimam C 147 per *add. in marg. dextero H1* 148
 Nota *adnot. in marg. dextero H1*

147–162 Quam ~ dubites: vedi nota in fondo al testo.

quem cum uno sequenti numerare debes, ut habeas trigintaunum; ex quo quidem, ablatis quatuor septenariis, qui viginti sunt et octo, ternarium adhuc habes; qui videlicet ternarius cum duabus sequentibus figuris identidem agit, sed cum ultima vinctus trigintaduo generat; ex quibus iterum ablatis
 155 quatuor septenariis restare quatuor quis nesciat? Triplica nunc illum quaternarium ob triplicem tam denarii quam undenarii et duodenarii, quos ibi vides, ordinem, ut scilicet duodecim habeas, e quibus eiectis septem solus quinarius restat. Cum autem eiectis de triginta septenariis duo retineas et ex vigintitribus duo similiter, sed ex vigintisex ultimatim solus necnon
 160 quinarius restet, quis hanc summam totius aggregationis iudicare falsam audeat? Fac ergo quod concordent ubique totum et partes eiectis septenariis et nunquam dubites.

1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12
1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12
1 2 3	4 5 6	7 8 9	10 11 12
aggregata summa	aggregata summa	aggregata summa	aggregata summa
3 6 9	13 6 8	23 6 7	30 33 36

De multiplicatione.

[17] 80v| Iure nunc multiplicatio sequitur, quæ nullatenus utique concludi valet nisi similes partes eius aggregentur. Est autem multiplicatio quædam numerorum varia per numeros deductio: per simplices utpote numeros in semetipsis ductos aut per se simplices alios ducentes, ut si dicas quater quatuor sunt sexdecim aut quater quinque viginti, sicque de similibus; et hic est
 170 facilis multiplicandi modus, quoniam eget magis practica quam calamo vel scriptura. [18] Per simplices iterum numeros fieri multiplicatio solet, duplices per se ducentes aut per duplices econverso ductos, ut si dicas bis decem aut decies duo, ter decem aut quater duodecim, et his similia. [18a] Quæ quidem adeo facilis non est, quin egeat quandoque calamo cum practica.
 175 Nam etsi facile sit scire quod octies decem octoginta sint aut per contrarium decies octo, nosse tamen quid sit octies octoginta vel aliud huiusmodi non est omnibus possibile, nisi forte multiplicetur atque describatur in hunc modum:

$$\begin{array}{r} 8 \ 0 \\ \hline 8 \end{array}$$

151 quo *om.* C 153–154 qui videlicet... identidem agit *om.* C 158 solus] solis C 161 concordent] concordet C 166 eius *om.* C 168 ductos] deductos C 170 quoniam] quam C 171 multiplicatio] multiplicatos C 174 quandoque] quinque C 176 quid] quod C

170–171 quoniam ~ scriptura: opponendo il calcolo a mente («practica») e scritto («calamo vel scriptura»).

180 [18b] Dispositis itaque sic octoginta superius et octo per medium cyfrum
 sed inferius, dicatur quod octies nihil omnino nihil est, ob quod cyfrum
 sub octo signari debet, interposita virgula sicut infra videbis; iterunque
 dicendum est «octies octo sunt sexagintaquatuor»; quod si iuxta cyfrum
 versus levam describeris, sexcenta quidem et quadraginta, sicut hic patet,
 185 habebis:

$$\begin{array}{r} 8 \ 0 \\ \hline 8 \\ \hline 6 \ 4 \ 0 \end{array}$$

[18c] Ut autem hæc vera comprobetur paucorum calculatio numerorum,
 necesse est ut, ablatis tam de multiplicato cum multiplicante numero su-
 perius quam de summa multiplicationis inferius totis septenariis, quicquid
 190 superest ex uno, supersit etiam ex altero. Nunc vero, totis ex octoginta proie-
 ctis septenariis, solus superest ternarius; quo quidem ternario multiplicato per
 unum, quod superest ex illis octo multiplicantibus septem exceptis, nil habes
 quam ternarium, quem pro memoria sic ad partem conservare debes: 3. Cum
 ergo, sublatis identidem ex sexcentis et quadraginta septenariis, solus quo-
 195 que ternarius permaneat, quis hanc bene calculatam esse multiplicationem
 dubitare debeat?

[19] 81r| Fit etiam multiplicatio non iam per illos simplices ac primos
 novem numeros, sed etiam per duplices atque compositos, a decem scilicet
 ac in infinitum, ductos in se quidem aut alios quosque ducentes magnos sive
 200 parvos, ut si quis dicat «decies decem sunt centum» et signet post decem, ut
 hic, aliud cyfrum 100, aut dicat «decies viginti» vel econverso «vigintivibus
 decem ducenta sunt» quodque fecit post decem id et post viginti, sicut hic,
 faciat 200. Sic, sic de triginta tricenta cito fiunt ac de quadraginta quadrin-
 genta, de quinquaginta quoque quingenta, sicque de sequentibus usque
 205 ad decimum centenarium, ex quo mille nobis perveniunt per additum, ut
 hic etiam, cyfrum 1000; et hæc multiplicatio facilis est. [20] Veruntamen sci-
 re cupienti quantum levet octogintaquinque per quindecim multiplicatum
 aut aliud simile, quia duas tantummodo capit figuras numerus multipli-
 cans et duas multiplicandus, erit ita sicut prius dispositis ambobus numeris
 210 procedendum:

$$\begin{array}{r} 8 \ 5 \\ \hline 1 \ 5 \end{array}$$

[20a] Dic primo quod quinquies quinque sunt vigintiquinque tractaque
 sub quindecim per longum linea signa quinque subter illam per medium

182 signari *add. in marg. sinistro H1* 192 exceptis *sic H* 194–195 quoque] quod C
 195 hanc] hunc C 196 debeat?] debeat. C 197 illos] illas C 199 ac] ad C 199 in
om. C 203–204 quadringenta *om. C* 204 quingenta] quinquaginta C 209 sicut *coni.*,
sic H, C

215 quinque, duas autem illas retine tibi quę viginti valeant decimas; iterunque
 dices «quinq̄ies octo quadraginta sunt» et cum illis quadragintaduo quas
 habes duabus decimis; ob quod scribe duo sub illa lineola per medium
 unum et octo, quatuor autem consequenter locari debet non sub aliquo
 tamen numero. Duabus nunc illis figuris superioribus ita per quinarium
 multiplicatis, restat ut etiam multiplicentur per unum, dicendo quod semel
 220 quinque quinque sunt ac semel octo nil aliud quam octo; quę sub duobus et
 quatuor, ut infra patet, describi debent. His ita gestis, solum illud quinque,
 tracta prius in longum virgula, per se locetur ad manum dextram, dein
 quinque cum duobus aggregentur, quę septem faciunt, octoque cum quatuor,
 quę sunt duodecim, et scribantur sub dicta virgula versus levam per ordinem,
 225 ut sit mille ducenta septuagintaquinque tota summa multiplicationis, prout
 sequens descriptio clare demonstrat:

$$\begin{array}{r}
 \boxed{1} \quad \quad \quad 8 \quad 5 \\
 \boxed{1} \quad \quad \quad \underline{1 \quad 5} \\
 \quad \quad \quad 4 \quad 2 \quad 5 \\
 \quad \quad \quad 8 \quad 5 \\
 \hline
 1 \quad 2 \quad 7 \quad 5
 \end{array}$$

[20b] 81v| Vis videre quod sit verum? Aufer de multiplicato numero
 septenarios numeros, sicut supra docuimus, et habebis unum; idque dum
 230 feceris de multiplicante numero similiter habes unum; per quod, si primum
 multiplices unum, omnino nihil habes quam unum. Aufer etiam e summa
 totius multiplicationis septenarios omnes et restabit unum, quod totum
 probat esse bene calculatum.

[21] Fit denique multiplicatio de quotlibet figuris tam multiplicantibus
 235 quam et multiplicandis, ita quod singulę figurę multiplicantes singulas
 omnino multiplicent figuras multiplicandas earunque multiplicationes scri-
 bantur inchoando sub ea semper quę multiplicat, ut ante monstratum est,
 per ordinem. [21a] Ut si quis duo millia quingenta et sexaginta octo per
 mille centum quadragintaquinque multiplicet, necesse est ut primum dicat
 240 «quinq̄ies octo, quinq̄ies sex, quinq̄ies quinque, quinq̄ies duo», deinde
 «quater octo, quater sex, quater quinque, quater duo», deinde «semel octo,
 semel sex», et sic de reliquis scribatque totum per ordinem, ut infra patebit,
 et si bona calculatio fuerit, tota summa multiplicationis in bis mille millia et
 nonaginta quadraginta millia cum tricentis et sexaginta restabit.

228 verum?] verum. C 230 multiplicante] multiplicato C 234 quotlibet] quolibet C
 241 quater ~ deinde *coni.* C

6		2	5	6	8
4		1	1	4	5
245		1	2	8	4 0
	1	0	2	7	2
	2	5	6	8	
	2	5	6	8	
	2	9	4	0	3 6 0

[21b] Approbatio. Si de numero multiplicato septenarios omnes abieceris, sex habes, et de multiplicante quatuor, si non aliter feceris; quæ quidem in illo quadrello reservata vides. Nunc autem multiplica maiorem per minorem et dic «quater sex sunt vigintiquatuor»; ex quo numero ter septem evulsis, quæ sunt vigintiunum, tria superesse probantur; in quo videlicet ternario necesse est, eiectionis etiam septenariis, tota summa multiplicationis, si vera fuerit, terminetur. Quod tam hic quam alibi sic investigandum est: dicatur quod ex vigintinovem eiectionis quater septem, quæ viginti sunt et octo, restat nobis unum; quod unum et figura sequens faciunt quatuordecim, ex quo bis septem ereptis, prorsus nihil habemus; quod si nihil ex quatuordecim, ex cyfro |82r| sequenti, quod et nullum dicitur, quid habere possumus? Ergo de trigintasex quæ secuntur, proiectis quinquies septem, unum habemus, et ex decem, quæ fiunt ex illo uno iuncto cum ultimo cyfro, tria restant nobis. Ecce sic vera demonstratur illa summa multiplicationis.

De subtractione.

[22] His itaque descriptis, subtractio nobis est necessaria, sine qua siquidem nulla fit unquam partitio vera. Quid enim est aliud subtractio quam minorum quarumlibet summarum e summis maioribus quaedam evectio? Quæ tribus utique solet fieri modis. [23] Aut enim dicimus «quatuor sunt ter in duodecim absque superfluo» sicque de similibus et «tria ter in decem habetur vel quater in tresdecim et superfluit unum», aut dicimus «ablatis de tali numero tot numeris, illud et illud superest aut nihil»; et hæ duæ quidem subtractionis species faciles sunt. [24] Tercia vero non est adeo levis ad exercendum, ubi minor omnis numerus maiori subscribitur et a manu dextra semper inchoando tali ritu proceditur. Sit maior numerus ille quem ante paululum multiplicavimus, a quo minor isdem subtrahatur qui multiplicavit illum, et sicut ibi sunt hic etiam disponentur.

2	5	6	8
1	1	4	5
1	4	2	3

248 maiorem] maiore C 250 probantur] probatur C 256 possumus?] possumus. C
 257 secuntur] sequuntur C 257 quinquies] quinque C

[24a] Ablatis ergo quinque ex octo restant tria, sicut ibi patet, quatuor
 275 de sex duo, uno de quinque quatuor unoque de duobus subtracto restat
 unum; ex quo liquet, subtracto medio de maiori numero, mille restant et
 quadringenta cum vigintitribus sine fallo. [24b] Scire cupis si sit verum?
 Aggrega quod restat cum subtracto et habebis totum. Octo nanque reddunt
 tria cum quinque numerata, duo necnon cum quatuor sex et quatuor cum
 280 uno quinque duoque rursus unum et unum, et sic de similibus. Quod si
 subtilius per septem approbare velis, eiectis de principali numero septenariis,
 sex habes; cui quatuor de medio concordant numero veraciter aggregata
 cum duobus que, proiectis septem, ex infimo proveniunt numero scilicet.

[25] Verum quia facilis est ista subtractio, nullam habens in eo qui subtra-
 hitur numero figuram quæ non possit e maiori summa subtrahi naturaliter,
 285 iterum ducenta subtrahamus et quinquagintasex |82v| e duobus millibus tri-
 centis et quatuor, ut etiam maiores figuras artificiose de minoribus subtrahere
 discamus.

$$\begin{array}{r}
 2 \quad 3 \quad 0 \quad 4 \\
 \hline
 2 \quad 5 \quad 6 \\
 \hline
 2 \quad 0 \quad 4 \quad 8
 \end{array}$$

[25a] Hic ergo primo dicendum quod sex de quatuor subtrahi nequeant
 naturaliter, ob quod arte magis unam nos oportet accipere mutuo decimam
 de gradu videlicet in gradum postea restituendam. Dicatur itaque, quoniam
 cum ablatis sex restent octo de quatuordecim, quod quidem octo sub sex et
 quatuor describitur, ut ibi patet. Mutuata vero decima cum sequenti figura
 295 quinary statim aggregatur. Quapropter iterato dicendum est quod, quia
 de cyfro sex subtrahi nequit, de decem subtrahitur et restant quatuor sub
 cyfro describenda quidem ac sub quinque, sicut ibi vides. Sed quia decimam
 nobis mutuo datam hic oportet restituere, dicatur «unum et duo tria sunt»,
 quamvis nihil, hoc est cyfrum, illic sit subscriptum, eo quod tribus de tribus
 300 subtractis nil omnino restare probetur. [25b] Quid ultra? Figuræ desunt,
 ut cernis, ab subtrahendum et ideo dicatur «extracto nullo de duobus, duo
 restant et non aliud», ob quod ultimo subscribi debet, ut ibi, totus integer
 binarius; quo sit duo millia et quadraginta octo summa tota subtractionis.

[26] Quod si sit ita probare volens, aggrega primum octo cum super-
 scripto senario, quod facit quatuordecim, et ecce quatuor habes desuper;
 305 dein quatuor et quinque reddunt novem et cum illa quam retinuisti deci-
 ma de quatuordecim faciunt decem et ecce cyfrum desuper; decima cuius
 cum inferiori cyfro medioque binario numerata reddit ternarium et ecce tria
 desuper; ex quo totum habes ex aggregatis partibus. Duo nanque superius
 310 et inferius æqualia sunt. [26a] Et hæc quidem approbatio segura, sed per

280 Nota *adnot. in marg. dextero H1* 290 primo *om. C* 290 nequeant] nequeunt C 296
 nequit] nequas C 297 decimam] decima C 309 ex] eo C 309 ex] et C

septem erit securior atque magis expedita: eiectis etenim de principali numero septenariis, habes unum et de duobus aliis numeris restant quatuor et quatuor, quibus aggregatis octo fiunt; ex quo similiter unum habes septem exclusis.

De partitione.

[27] Expletis tandem suprascriptis algorismi calculationibus et ea quæ nobis tantummodo sunt necessaria breviter expositis, en ad ultimam atque magis necessariam partitionis calculationem mitto manum.

[27a] Quemadmodum siquidem in corda divisa distantias a sonis gravibus in acutos aut econverso iugiter inquirat musicus, ideo maiorum hic atque minorum opus est scire differentias numerorum; quæ, quibus ilico distent ab invicem numeri proportionibus, per hanc brevius, quæ describitur hic, omnium grandium summarum partitionem insinuant atque facilius. [27b] Duos nanque magnos qualescunque simul comparare volens numeros, si, minorem in tres partes eius aliquotas, hoc est sine minutiis totum integrum reddentes, partitus, maiorem quoque numerum in quatuor tribus illis æquales dividi posse conspexeris, scito partem hanc tam minoris terciam quam et maioris quartam esse duorum illorum numerorum differentiam. [27c] Et quis, oro, librum illum quem *de vetustissimo ritu canendi* conscripsimus legerit, et hanc esse proportionem sexquiterciam non intelligat? Siquidem ibi de quinque generibus inæqualitatis tractatum est ac de proportionibus per consequens satis competenter. [27d] Notandum ergo diligenter nec oblivioni dandum nullas omnino musicam in his et similibus recipere minutias, quinpotius omnem partem quæ non sit media naturalis et, ut dictum est, aliquota seu tercia, quarta vel quinta, sicque de cæteris abiicit et reprobat ut naturalis scientia. Est igitur in hac arithmeticæ practica partitio quædam quarumvis summarum in partes diversas distractio.

[28] Fit autem partitio per simplices novem illas figuras, hoc est per unum aut per duo, per tria, per quatuor et sic de sequentibus; fit et per compositas, ut per decem, per quinquaginta sive per centum aut per quotquot velis numeros usque in infinitum. [28a] Partimur itaque per unum faciliter omnem magnam summam, ut si dixerimus «unum est decima pars denarii, vigesima de viginti» sicque de similibus, centesima quoque de centum atque millesima millium. [28b] Partimur et de facili non magnas utique numerorum summas sed parvas et mediocres tam per binarium, ternarium, quam per ceteros simplices numeros usque novem scilicet, ut si dicam binarium mediam esse quaternarii partem et aliquotam, senarii vero terciam, octonarii quartam, et

317 en] et C 326 partitus] partibus C 331 ac om. C 336 Nota adnot. in marg. sinistro H1 338 per unum] primum C 341 in] ad C 344 utique om. C 344 numerorum sum add. post utique et del. M 347 octonarii] octonaria C

323 insinuant: qui analogamente ad *intrare e illabi*; fig. “penetrare nella mente”, “rendersi conoscibile”; cfr. Cic. *de orat.* 2, 149: «penitus insinuet in causam animus».

sic de cæteris.

[29] Porro scire cupientes an quispiam grandis numerus mediam partem
350 habeat aliquotam atque naturalem, nos illum partiri per binarium oportet,
aut si terciam per ternarium et si quartam per quaternarium, sicque de
singulis in hunc modum. [29a] Dicat quis partiri volens duo millia tricenta
cum quatuor per medium, dicat, inquam, a manu sinistra inchoans «media
pars duorum unitas est nihilque restat» et, ut hic patebit, unum sub duobus
355 scribat:

$$\begin{array}{r} 2 \quad 3 \quad 0 \quad 4 \\ \hline 1 \quad 1 \quad 5 \quad 2 \end{array}$$

Hicque bene notandum quod nunquam in hac partitionis calculatione
cyfrum quod restat, ut hic, sive nullum, subscribi debet, nisi figura sequens
nullo pacto recipere queat partem quæ de toto numero subtrahitur, ut plenius
360 infra declaratur. Sed quia ternarius, qui sequitur hic, in se binarium habet,
iterato dicemus «media pars duorum est unitas» et illam sub eodem ternario
scribemus, unum autem quod superest cum sequenti cyfro numeratum
faciet decem; cuius denarii subscriptus siquidem media pars est quaternarius,
verum nihil quod restat non subscribitur quoniam subscriptus ille binarius
365 media pars quaternarii superioris habetur. [29b] Ergo media pars duorum
millium tricentorum et quatuor sunt, ut vides, mille centum cum quinquagin-
taduobus; quod subscripti quidem duplicatio probat numeri, necnon ablatio
septem de ambobus, ita quod minoris numeri duplicetur residuum. Ablatis
etenim e numero maiori totis septenariis habes unum, et ex minori quatuor.
370 Si sic feceris quod quatuor duplicatum in octo resultat, ex quo septem eiectis
unum quoque restat.

[30] Volens vero terciam ex eodem numero desecare partem dic quod
binarius terciam omnino partem non habeat, pro quo nihil etiam sub se scrip-
tum, cum sit in primo loco, relinquit. [30a] Omnes siquidem aliæ huiusmodi
375 calculationes, quæ decimas frequenter retinent transcribendas, ab ultimis
figuris et a manu dextra calculandi semper exordium habent, |84r| præter
hanc partitionem, quæ per contrarium a primis figuris et a sinistra, sicut
ostensum est, inchoans decimas nec transfert nec retinet, sed totum quod
partitur subscribit simpliciter. [30b] Veruntamen binarius ille vigintitria cum
380 sequenti ternario numeratus efficit; cuius utique numeri septem pars tertia
non sunt sed vigintiunus, ideoque subscribi ternario debet septenarius; duo
tamen quæ supersunt cum sequenti cyfro viginti levant; qui numerus terciam
quoque non habet partem aliquotam, sed dicatur quod sex de decem et octo
tercia pars est moxque sub illo cyfro notetur. Duo rursus quæ restant cum
385 ultima figura sunt viginti quatuor, cuius tertia pars est octonarius numerus,

354 pars] par C 362–363 unum autem... faciet decem om. C 367 ablatio] ablatiis C
370 duplicatum add. in marg. sinistro H1 374 Nota add. in marg. M 374 omnes] omnis
C

qui sub eodem ultimo quaternario, sicuti patet hic, est annotandus:

$$\begin{array}{r} 2 \quad 3 \quad 0 \quad 4 \\ \hline 7 \quad 6 \quad 8 \end{array}$$

[30c] Vides nunc etiam septingenta sexaginta octo duorum millium tri-
centorum et quatuor esse terciam partem; quod et triplicatio terciæ partis
390 illius approbat in suum totum redundantis et eiectio septenarii de singulis,
triplicato similiter quod de parte tertia superest. Abiectis nanque de toto
septenariis habemus unum et ex tertia parte totius de septem primo nihil,
sed de sexaginta octo superest quinarius, quo triplicato surgunt quindecim;
quæ bis septem a se reiectis identidem proferunt unum.

395 [30d] Sic, sic et alias partes omnium quantumlibet grandium numero-
rum, quartas vel quintas, sextas aut septimas, octavas sive nonas faciliter
inquirimus et si sint aliquotæ seu naturales, hoc est totius summæ sine mi-
nutiis capaces, probamus: nam si sola transcursis figuris unitas restaret, pars
illa discurrens aliquota sive naturalis non esset.

400 [31] Hic est quod numerus octo millia centum ac nonaginta duo, quem
pro multis similibus hic describam in exemplum, habere probabitur octavam
partem aliquotam et naturalem, mille videlicet et viginti quatuor, in hunc
modum:

$$\begin{array}{r} 8 \quad 1 \quad 9 \quad 2 \\ \hline 1 \quad 0 \quad 2 \quad 4 \end{array}$$

405 [31a] Unitas igitur octava pars est octonarii, vel si sic dicere velis, octo
sunt in octo semel, ob quod unum ibi sub octo describitur et nihil superest;
porro quia figura sequens octo non recipit in se quibusvis artibus, dicere
nos oportet «octava pars nihili quod remansit nihil est» aut «in nullo non
habetur octo», propter quod ibi cyfrum annotatur sub uno, alioquin |84v|
410 unitatis illa figura sub se nullam figuram haberet et necesse est ut ab ea figura
cui primum pars partiens subscribitur ceteris quoque sequentibus figuris
aut aliquid aut nihil, quod est cyfrum, subscribatur. Dicit nunc, procedere
volens, «quoniam octava pars de sexdecim est binarius» aut «quod octo
cadunt bis in decem et novem, ex quo tria restant subscriptis duobus»; et
415 quis nesciat oriri trigintaduo tribus illis cum ultima figura numeratis, cuius
octava pars naturalis est et aliquota quaternarius sub eadem figura sicut ibi
describendus?

De alia partitione quam calculatores Ytali 'galeam' appellant.

388 septingenta] septuaginta C 389 triplicatio] triplicatis C 395 Nota adnot. in marg.
sinistro H1 410 haberet] habens C 416 pars om. C

[32] Est et alius non iam per solas illas figuras sed per duas ad minus
 420 aut per quotquot nobis placuerit partiendi modus; qui licet musico videatur
 non necessarius, cum raro quærat, nisi medias aut tercias aut octavas partes,
 hoc est sexqualteras, sexquitercias et sexquioctavas proportiones ad inve-
 stigandum tamen, quotiens omnis minor numerus a decem et supra cadat
 in quovis maiori numero plusquam semel, eis qui talia quaerunt, nocere
 425 non potest. Nam si semel tantum, ut hic, infrascriptus minor numerus in
 maiori caderet, citius per subtractionem calculatio fieret. [33] Fit autem hæc
 partitio per tot subscriptas figuras quot et superscriptas, ut si quis videre
 velit vigintiduo millia tricenta nonagintasex quotiens sit in vigintiquinque
 millia quadraginta sexaginta octo sicque de cæteris. Et hæc quippe satis est
 430 facilis ad capiendum, ita quod minor numerus maiori semper subiaceat;
 quod in omni decalculacione quidem est observandum.

0		2	2
3	/	7	2
7	5	4	6
7	7	3	6
	1	3	6

[33a] Dispositis itaque, prout ibi vides, ambobus illis numeris tractaque
 post illos eo ritu virgula, videre primum nos oportet primam figuram mi-
 435 noris numeri quotiens in primam maioris cadat, ut quod ex illis proveniret
 nobis insinuet quotiens minor ille numerus in maiori cadere valeat. Hicque
 diligenter attendendum, quod nunquam in hoc partiendi genere dicitur «illa
 figura vel illa cadit in illis decies aut undecies et cætera» sed tantum semel,
 bis, ter aut quater usque nonies, |85r| eo quod post illam virgulam describi
 440 nequeunt nisi figuræ simplices ac quin plus nonæ partes. [33b] Nec tamen
 esset nona figura, si proveniret ex primis duabus figuris, ilico post virgulam
 illam annotanda, sed prius videndum si secunda subiecta figura per illud no-
 vem multiplicata de superscripta sibi subtrahi posset, alioquin, tanquam non
 vera pars ad indicandum quod quaeritur, abiicienda foret; tunc esset versus
 445 unitatem de figura in figuram retrocedendum quoadusque vera pars octava
 sive septima vel una de reliquis appareret, quæ tunc audacter post virgulam,
 sicut est unum ibi, describi posset. [33c] Verbi gratia, si quis partiri velit
 ibi vigintiquinque per primam subscriptam figuram, non dicat quod duo
 sint in vigintiquinque duodecies, quæ sunt vigintiquatuor et superest unum,
 450 sed dicat ad plus novies, quæ decem et octo sunt et restant septem, quoniam
 luce clarius est quod si duodecim poneret post virgulam ceteras multiplica-
 do subscriptas figuras in nimiam decideret confusionem. [33d] Sed neque
 novem, non octo, neque septem, non sex, non quinque, non quatuor, non
 tria, non duo, veram horum numerorum indicare queunt distantiam, cum

429 hæc] hoc C 432 3 con., 3/H 436 Nota adnot. in marg. sinistro H1 440 ac quin]
 ac add. s.l. M, fortasse nunquam C 441 proveniret] pervenerit C 449 sint] sunt C 449
 duodecies] duo decies C 452 subscriptas add. in marg. dextero H1

455 certum sit in maiori semel ratum esse minorem ac insuper tria millia restare
cum septuagintaduobus.

[33e] Dicat ergo, veram invenire volens amborum illorum numerorum
differentiam, quod duo sint semel duntaxat non in vigintiquinque sed in
460 duobus et nihil superest stantque duas illas primas figuras binarias, velut
illic factum est, transfigat tanquam expletas; quo facto signet unum post
illam virgulam, cyfrum autem ponat desuper illis transfixis figuris, si ve-
lit, pro nihilo quod restat; nam si nolit, nihil refert, cum sit cyfrum totum
superfluum ubi non aliquam ante se de novem illis habuerit figuram. His
itaque visis et probato veraciter unum esse solum quod de numeris illis
465 iudicare valeat, iustum est ut et de cæteris figuris quid agendum videamus.
[33f] Id siquidem ratio tota deposcit ut, per illam partem quam veram esse
demonstrant illæ primæ figuræ post illam virgulam, omnes aliæ descrip-
tæ figuræ singulatim multiplicentur sin|85v|gularunque multiplicatio de
singulis superscriptis subtrahatur figuris et quicquid residui fuerit, prout
470 supra monstratum est, desuper notetur, ut scilicet nulla sit inter partes et
partes discordia, quoniam verum esse nullatenus potest omne quod a suo
principio dissonat. [33g] Dicatur nunc consequenter «duo semel duo sunt,
quibus de quinario superscripto detractis restat ternarius desuper quinque
videlicet ac duobus iam transfixis et expletis collocandus» iterunque «tria
475 semel tria sunt, quibus de quaternario superscripto detractis restat unum
desuper quatuor et tribus transfixis et expletis transcribendum»; at sequens
novenarius per illud unum quoque multiplicatus nihil est quam novenarius,
qui cum de superscripto senario subtrahi nequeat, illo quidem uno necdum
transfixo cum sex sociato subtrahatur de sexdecim et restabit septenarius
480 desuper transfixis ilico sex et novem et expletis transferendus. Illud autem
unum praefato senario propositum in nihilo transiit ideoque transfigi debet
ac super ipso depingi cyfrum. Denique semel sex sunt sex et nihil aliud, qui-
bus ex octonario superscripto detractis superest binarius desuper transfixis
et expletis duabus illis figuris ultimis describendus ac sic in maiori numero
485 minor ille semel approbatur esse numerus et tantum maior habere desuper,
quantum ex illis quatuor figuris integris resultare vides.

[34] Probare volens autem si sit vera calculatio, multiplicatas omnes
per unum subscriptas figuras aggrega cum quatuor illis integris figuris et
habebis totum; de quo toto sive principali numero totis eiectis septenariis
490 duo restant probando citius et de subscriptis figuris tria, sicut supra patet
in illis quadrellis. De quatuor autem superscriptis integris figuris provenit
senarius per medium utique ternarii, velut ibi cernitur, describendus. [34a]
Nunc autem decens est idque ratio deposcit ut, quemadmodum omnes illas
subscriptas figuras per illud unum quod est extra virgulam multiplicavimus,
495 ita per ipsum multiplicetur quod remansit ex eis, hoc est ternarius, et sicut

457 invenire *add. in marg. dextero H1* 458 in *om. C* 459 primas *add. in marg. dextero H1* 460 tanquam] tamque *C* 462 Nota *adnot. in marg. sinistro H1* 484 ac] et *C* 489 totis *om. C* 491 de quatuor autem superscriptis *om. C* 493 decens] deces *C*

ante paulisper dictum est quod aggregetur multiplicatio subscriptarum
 figurarum [86r] quatuor supra relictis integris, sic et ternarius ille debet
 aggregari senario qui relictus est ex illis. Dicendo videlicet «tria semper
 tria sunt multiplicata per unum sed aggregata senario novem efficiunt»; e
 500 quibus profecto si septem abstuleris, duo relinquuntur ex omnibus partibus,
 æqualia siquidem illis superius scriptis duobus de toto iam ante relictis.

[35] Fit etiam hæc ipsa partitio per duas duntaxat suppositas figuras aut
 per quotquot volueris quæ non sint figuris superioribus numero pares, ita
 tamen quod si prima subiecti numeri figura semel saltem in prima superiori
 505 non cadat, sub secunda sequenti locetur ac, ut infra clare patebit, quotiens in
 ambabus cadere queat investigetur. [35a] Dispositis itaque denuo quinque
 maioris illius numeri figuris, disponantur duæ tantummodo sub primis
 etiam duabus, hoc est viginti quinque sub viginti quinque iam descriptis
 audacter, quoniam, etsi nihil exuberet, paria tamen sæpe cadunt in paribus.

510

									2	2
				1					4	4
				5					3	
		0	2	1						
	2	5	4	6		1	0	1	8	
	2	5	5	5						
		2	2	2						

[35b] Dicatur ergo, tracta sicuti prius virgula, «duo cadunt semel in duo-
 bus nihilque superest», ob quod transfixis ambobus illis binariis signetur
 post virgulam unum; dein quinque multiplicentur inferius per illud unum
 statinque de superiori quinario subtrahatur dicendo «semel quinque quinque
 515 sunt et subtractis quinque de quinque restat nihil», propter quod transfixis
 ambobus etiam illis quinariis cyfrum desuper, ut est ibi, describitur. [36]
 Verum quia de duabus tantum viginti quinque constant figuris, necesse est
 ut illis expletis iterum atque rursus iterentur, quoadusque per illas in hunc
 modum aliæ tres figuræ calculentur. Scribantur itaque viginti sub transfixis
 520 illis quinariis et cyfro necdum transfixo, quinque vero, sicut illic, sub quatuor
 et dicatur, sicut ante, «duo cadunt in cyfro nullis vicibus» ac ideo cyfrum,
 quod est nullum, ultra virgulam scribi debet post illud unum. Cyfrum autem
 illud superius cum illa binaria figura inferius transfigi. Quo facto sequens
 quinarius ab eo cyfro quod est ultra virgulam [86v] multiplicatus in nihilum
 525 redigitur cum dicendo «nulla vice quinque nihil est» et nihil subtrahas per
 consequens de quatuor. Transfixo mox illo quinario necdum ille quaternarius
 desuper transfigitur. [37] Sub quo quidem integro quaternario sequentique
 senario transferri denuo viginti quinque debet licetque duo bis cadant in qua-
 tuor, dicendum est semel et duo quæ restant scribantur, sicut ibi, desuper.

506 ambobus] ambobus C 506 dispositis] dispositio C 512 quod *add. in marg. dextero*
 H1 513 multiplicentur] multiplicatur C 516 quinariis] quinarius C 516 desuper *add.*
in marg. dextero H1

530 Unum autem scribatur ultra virgulam post illud cyfrum transfixoque prius
tam inferiori binario quam et desuper quaternario, multiplicetur sequens
quinarius per ipsum unum; qui, si nihil de quaternario superfuisset, absque
dubio per binarium multiplicatus nunquam de senario solo subtrahi valuis-
set; nunc vero per unum isdem, ut dixi, quinarius multiplicatus aliud non
535 est quam quinarius, qui de sex supra se concitus evellitur ipsoque transfixo
cum imminente sibi senario desuper unum depingitur. [38] Denique tam
sub tercio transfixo quinario quam et sub octonaria illa figura non transfixa
viginti quinque rursus transferimus dicentes «duo cadunt in viginti uno de-
super adhuc integro non decem neque novem sed tantum octo vicibus», ut
540 transfixis infra duobus ac supra viginti cum uno deletis quinque scribantur
quæ restant, sicut ibi desuper, octo vero post illud secundum unum ultra
virgulam. Ultimus autem quinarius per illud octo quod est ultra virgulam
multiplicatus et quadraginta factus, en si de duabus subtrahatur adhuc illesis
figuris dicendo «nullis ex octo detractis semper octo sunt sed quatuor de
545 quinque remanet unum», transfixis siquidem tam supra quam infra quinariis
ac desuper uno relicto integro, tandem nobis illesa restant veraciter decem et
octo. [39] Grandis ergo numerus ille capit viginti quinque millies ac decem
et octo vicibus, prout ultra virgulam illam apparet, habens iterum decem et
octo insuper unitates, quas integras inter tot transfixas illas figuras videre
550 potes.

[39a] Quod si probare velis an sit verum, multiplica per viginti quinque
totum quod est extra virgulam et aggrega figuras illesas cum multiplicatis
partibus ut habeas totum. [40] 87r| Si vero per septem approbatio fiat, ex
toto quidem extractis septenariis habes binarium et ex viginti quinque qua-
555 ternarium, ex his autem quæ sunt extra virgulam ternarium, sed ex decem et
octo non transfixis æque quaternarium colligis. Multiplica nunc primum ex
illo ternario quaternarium et habes duodecim, quibus cum alio quaternario
statim aggregatis habes et sexdecim, ex quo sane numero sublatis septenariis
solus restat binarius, ei qui de toto iam restabat per omnia similis; quod
560 totum supra liquet in illis quinque quadrellis.

[41] Fit demum ista partitio per duas, ut supra, vel per plures subscrip-
tas figuras sed prima quarum ullatenus in prima superioris numeri figura
cadere non valet, ut si quis eundem illum magnum numerum non iam per
viginti quinque sed per tricenta et quinquaginta partiri velit aut per aliquod
565 maius aut minus huic simile. [41a] Tunc, ut supra tactum est, prima figura
sub prima non describitur sed sub secunda; quatenus et quotiens in ambabus
illis suprascriptis figuris cadere valeat investigetur ut supra; secundam illam
quicquid exuberet, ut hic, annotetur:

537 quinario quam... non transfixa om. C 546 ac om. C 554 extractis om. C 566
ambabus] ambobus C

sicut ex illis tribus illæsis figuris etiam; quæ patent siquidem illis in quinque
605 quadrellis.

Explicit tractatus brevissimus de totis algorismi calculationibus.

Nota al par. 16b.

Si sintetizza di seguito l'operazione di verifica (la cosiddetta 'prova del sette') descritta dal Gallico. In nero le cifre degli addendi e della somma, in grigio quanto ottenuto dalla sottrazione del sette o dei suoi multipli da, appunto, addendi e somma.

-7	-28	-28	-28	-28	4	
10	31	31	31	32		+
-7	-28	-28	-28	-28	4	
10	31	31	31	32		+
-7	-28	-28	-28	-28	4	
10	31	31	31	32		=
<hr/>						
-7	-21	-21	-21	-21	5	
30	23	23	23	26		

Il resto del prodotto, 5, è uguale al prodotto dei resti degli addendi meno 7, per cui $5 = (4 \cdot 3) - 7$.

Tacita nunc inchoatur stupendaque numerorum musica.

[1] 88r| Iam vero quisquis inquirere cupit a primis numeris varias consonantiarum proportiones eorumque numerorum quos in sua *Musica* Boetius inserit scire naturam quosque nos etiam in eo quem nuper edidimus *de*
5 *vetustissimo ritu canendi* libro magis ad laudem eius qui tanta naturæ contulit inserimus quam ad necessitatem, praescriptas in primis algorismi calculationes optime discat, deinde ritum hæc indagandi quem ostendo brevem atque verum diligenter attendat.

[2] Siquidem, prout in musica tonus est omnium communis mensura
10 consonantiarum nec ulla prorsus ibi resonat quæ non sit de tonis ac semitoniis armonia, sic et in numeris proportio sexquioctava, quæ tonum continet, gignit sexquiterciam, ex qua dyatessaron ita consonat, parique forma sexqualteram, quæ dyapente nutrit et fovet. Cunque dupla proportio tam ex sexquitercia quam ex sexqualtera constare probetur, non aliter quam ex dyatessaron et
15 dyapente vera dyapason consonantia consequens est; ut quemadmodum tonus consonantias, ita sexquioctava quidem has tres metiatur consonantiarum proportiones. [3] Componunt nanque duo toni dyatessaron in musica de quatuor sonis cum uno minori semitonio; componunt et duæ sexquioctavæ proportiones sexquiterciam de quatuor numeris cum una quadam numerum
20 portioncula. [4] Componit iterum in musicis additus tonus dyatessaron perfectam dyapente consonantiam de quinque vocibus trium tonorum ac unius semitonii minoris; componit et addita sexquiterciæ sola sexquioctava sexqualteram de quinque numeris, ut infra patet, ac de tribus cum quadam numerorum portioncula sexquioctavis. [5] Componunt demum iunctæ simul dyatessaron ac dyapente perfectissimam dyapason consonantiam ex
25 octo vocibus, quinque tonis ac duobus semitoniis minoribus; componunt et sexquitercia cum sexqualtera duplam proportionem ex octo numeris, quinque sexquioctavis cum duabus numerorum videlicet portionculis. [5a] Quæ cum demonstrari nequeant in simplicibus numeris ob sui scilicet parvitatem,
30 necesse est ut qui talem habent naturam parvi non sint numeri, sed a suis radicibus [88v] deducantur et efficiantur magni.

[6] Radix ergo proportionum omnium sexquioctavarum est, ut ad rem veniam, quotiens ad octo comparentur novem, ut hic, quoniam maior numerus in se totum habet minorem ac insuper eius octavam partem $\boxed{8 : 9}$. [6a]
35 Verum, quia de paucis istis numeris nullas habere possumus continuas sexquioctavas, eo quod octavam novenarius ille partem non habeat aliquotam, octo prius in se multiplicentur octo vicibus, ut fiant nobis sexagintaquatuor, ut hic $\boxed{64}$; [6b] cui numero si partem eius octavam aggregaveris, utique

3 Boetius *add. s.l. H1* 20 -u- *add. s.l. H1* 23 ut *om. C* 32 sexquioctavarum] sexquioctavam C 37 in se *add. in marg. sinistro H1*

9-11 prout ~ armonia: cfr. IOH. GAL. *rit. I, I 2*

septuagintaduobus facis, quæ totum habet in se minorem sexagintaquatuor
 40 numerum ac eius insuper octavam partem. Sicque de duobus numeris unam
 procreasti sexquioctavam cuius octo differentia sunt, ac si de duobus sonis
 in uno facias intervallo tonum. [7] Quod si rursus de septuagintaduobus
 octavam partem subtractam eidem aggredes, aliam efficis ilico sexquiocta-
 45 vam consequentem et continuam, cuius novem octava pars est et differentia,
 non aliter quam si tono tonum adicias, quod sæpe fieri solet in musica
 $64 : 72 : 81$. [7a] Cum autem numerus sexagintaquatuor terciam non ha-
 beat partem aliquotam nec habere possit per consequens proportionem cum
 sequenti numero sexquiterciam, tres illos numeros necesse est multiplicari
 per ternarium, quoniam aliquotæ partes sunt quæ suum aliquotiens sumptę
 50 reddunt precise totum nec plus nec minus. [7b] Tunc numerus sexaginta-
 quatuor aliquota tertia pars erit eius numeri quem triplicatus ipse genuit,
 hoc est centum et nonagintaduorum; qui primus est de subscriptis quinque
 numeris, eo quod ter in se ductus, totum prædictum numerum capiat, velut
 octo capiunt ipsum si multiplicetur octies. Aliquota nanque pars octava de
 55 sexagintaquatuor primus octonarius est. [7c] Non hi tantum ergo quinque
 subscripti numeri partes aliquotas habent alii medias et alii tercias, quidam
 autem octavas et quidam simul et medias et tercias et octavas, sed etiam om-
 nes huiusmodi sonis musicis adaptati quantumlibet numerosiores et mag-
 ni. Nam, ut in algorismi calculationibus tactum est, nullas in hac re musica
 60 minutias aut unitatum |89r| recipit scissuras $192 : 216 : 243 : 256 : 288$.

**Nil esse tonos in musicis ac minora semitonia quam sexquioctavę
 seu minores sexquioctavarum partes in arithmetica.**

[8] Cernis quod superius duas tantummodo de tribus illis numeris habe-
 re potuisti sexquioctavas, tanquam duos de tribus vocibus in musica tonos,
 65 quibus tamen per ternarium multiplicatis. Horum quinque primus, secun-
 dus ac tercius surrexere maiores, quorum videlicet illi terciæ sunt et aliquotę
 partes. Ter nanque sexagintaquatuor, ut ante monstratum est, centum et
 nonagintaduobus faciunt, sicuti ter septuagintaduobus ducenta cum sexdecim et
 ter octagintaunum ducenta cum quadragintatribus colligunt. [9] Cui primo
 70 numero terciam sui partem sexagintaquatuor aggregavimus et quartum
 illum ducenta quinquagintasex utique confecimus, ut sint quatuor ex tribus,
 iam compacti numeri de duabus, sicut ante, sexquioctavis cum una tresde-
 cim unitatum portioncula sexquiterciam efficientes, ac si de quatuor sonis
 dyatessaron facias et de duobus cum uno minori semitonia tonis.

75 [10] Quartus enim ille numerus primum in se totum continet ac insuper
 eius terciam partem, quę est sexagintaquatuor, tertium autem numerum

45 adicias] adiciis H1 51 tertia add. in marg. sinistro H1 55 Nota adnot. in marg. sinistro
 H1 55 hi] hic C 56 et om. C 56 quidam] quaedam C 57 quidam] quaedam C
 57 simul] similes C 60 recipit] recepit C 63 ergo del. H1 post cernis

solis, ut dixi, tresdecim excedit unitatibus, quæ sunt una sexquioctavæ proportionis portioncula, quemadmodum in musicis minus semitonium probatur esse toni particula. [11] Porro subtracta rursus de primo numero parte media
80 sibi que statim aggregata surgit quintus ille numerus ducentis et octoginta octo, sexquialteram ad primum et ad quartum sexquioctavam procreantibus, quemadmodum uno dyatessaron addito tono dyapente nascitur e quinque vocibus ac de tribus cum uno minori semitonio tonis.

[11a] Age, lector, itaque, volens horum et similium partes medias invenire
85 numerorum eos, ut supra docui, per solam partire figuram binariam, si vero tercias habere vis, iterum partire sed per ternariam, sin autem octavas, per octonariam figuram, et sic de singulis huiusmodi partibus usque ad nonam. Quod si distantias maiorum et minorum, ubi tota pendet huius rei scientia, non nescire desideres, intervalla seu differentias non iam per solas sed ad
90 minus |89v| per duas oportet tunc partiri figuras, subscriptoque prius maiori minore, transfixis etiam, ut ostensum est, quæ transfigi debent atque deletis, id erit differentia quod restabit integrum. Id tamen, meo iudicio, facilius erit ad investigandum et expeditius, si non solum in his quinque numeris sed in huiusmodi ceteris omnibus, subtracto de maiori minore simpliciter, quod
95 restat differentia sit.

[11b] Subtracto nanque illo primo numero de secundo vigintiquatuor differentia restabit, secundi tamen et tercia vigintiseptem, sicuti tercia et quarti tresdecim, quarti necnon et quinti trigintaduarum unitatum.

[11c] Quæ differentia quidem in quantitate discreta numerorum ea representant intervalla quæ fiunt de sonis in sonis in corda divisa seu quantitate
100 continua sonorum; ideoque, sicut voces intendi solent suis intervallis ac remitti, sic et hæ differentia – sint parvæ, sint grandes, sint aliquotæ vel non precise suos numeros metientes – subtractæ nihilominus a suis maioribus numeris, illos ad minorum quantitates redire cogunt, sed si minoribus
105 aggregentur, ipsos pares maioribus et æquales reddunt. [11d] Nam et si prædictam illam tresdecim unitatum differentiam aggregates illi tercio numero, mox ad quartum, ac si vocem canendo graves, descendis; qua rursus ab ipso quarto subtracta, more soni sursum elevati, statim ad tertium redis. [11e] Quis enim non videat omnem sonum acutiorem in proximum sibi
110 graviorem descendere non aliter quam numeri minores crescunt in se multo maiores magisque remotos ab unitate? Nam et corda longior graviorem emittit sonum, ut numerus magis ab uno remotus maiorem efficit summam unitatum et e contra brevior acutiorem, quia minor est omnis numerorum summa quantoplus fuerit unitati propinqua. [11f] Tenet adeo locum omnis
115 acutissimi soni siquidem unitas, aut quæque maior inter numeros unitatis propinquitas, ut, quemadmodum omnis numerus in ea resolutus nihil significat, ita corda nimis partiendo minuta non resonat, et sicut nulla tam grandis ab unitate procedit numerorum summa quin et maior procreari

97 restabit] restabat C 109 Nota adnot. in marg. sinistro H1 112 emittit] emittet C

valeat, sic et nullum tam vastum erit corpus musicum |90r| ut non possit fieri
120 maius alterum. Hinc est quod omnis pars aliquota, si media minoris numeri
fuerit aut secunda, necesse est ut sit tertia maioris, ut nonagintasex inter pri-
mum illum numerum et quintum, alioquin maior in se totum minorem non
haberet ac eius insuper alteram partem sive mediam, quod solum est atque
proprium omnis sexqualterę proportionis. [12] Nam et sexagintaquatuor
125 numerus, prout ostensum est, eiusdem numeri pars tertia, quarti quoque
comprobatur et quarta, quamvis vigintiquatuor et sui partem habeat isdem
primus numerus octavam, sed secundus nonam per eandem rationem. [13]
At vigintiseptem pars est octava praescripti secundi numeri nonaque tercii,
veruntamen trigintaduo pars octava sunt non eiusdem tercii sed succedentis
130 quarti, nona vero quinti qui sequitur ac ultimi.

[14] Terciam etenim sexquioctavam cernis ab ipsa sexquitercia primi
quartique numeri præcisam, quę cadebat inter tertium et quartum, ubi solę
tresdecim unitates erunt, ut dixi, differentia, sicut proprie nunquam tres esse
simul permittit tonos concors dyatessaron in musica. Nec illud hic ad laudem
135 Dei multum commendare vereor, quod si, quia tertius ille numerus octavam
partem non habet quam musica recipiat aliquotam, omnem illam octies
ducere velis numerorum seriem ad hoc, ut tres successive sexquioctavas
congreges, quartus cum primo nec in satis integro superparticulari genere
cadet, nec in integerrimo multiplici, sed in aliis longe distractis inæqualitatum
140 generibus, ac si tam pessimam trium tonorum et quatuor vocum accumules
in musica discordiam. [14a] Ex quo sane colligitur non aliud esse tonos in
musicis quam sexquioctavas in arithmetis, nec aliud minus semitonium,
quod semper cadit inter duos tonos procreata de quatuor sonis dyatessaron
consonantia, quam partes illas numerorum non aliquotas quę continuo
145 cadunt inter duas sexquioctavas genita de quatuor numerorum summis
proportione sexquitercia.

Quicquid agant toni partes in corda divisa, totum esse de sexquioctavarum natura.

[15] Verum quid amplius dicam de stupenda numerorum atque sonorum
150 natura? [16] 90v| Dividit tonum evidenter una vox cadens inter duos sonos
musicos in corda divisa, partitur et in duo sexquioctavam proportionem
unus numerus cadens inter duas numerorum summas in arithmetica. [17]
Sunt prorsus inæquales toni partes quas maiora vocant musici minorave
semitonia, sunt et inæquales omnium divisarum sexquioctavarum partes
155 quas arithmetici differentias appellant neque possunt ullatenus dividi per
æqualia. Certam per se toni partes non habent in monocordo dimensionem,

120 Nota *add. in marg. dextero H1* 120 media] medii C 134 permittit] permittet C 134
hic *add. in marg. sinistro H1* 135 quia] qua C 136 habet] habeat C 139 cadet] cadit
C 139 in *om. C* 140 ac] nec C 144 numerorum] minorum C 156 monocordo]
monocordi C

certam et in numeris sexquioctavæ partes per se non habent ullius armoniæ proportionem.

[18] Constat maius semitonium ex minori, quod corda probat, et ex una
160 quam phylosophi 'coma' nominare solent dictę cordæ particula, constat et
maior pars divisæ sexquioctavę non aliter ex parte minori sua cum quadam
quæ superest numerorum portioncula. [19] Duplicatum maius semitonium
in monocordo toni trascendit intervallum sive spacium uno comate, duplicata
necnon maiori divisæ sexquioctavę particula suam excedit differentiam
165 illa præscripta numerorum portione. Nihil est enim, ut ante dixi, sexquioctave
differentia, quam spacium illud toni quod est in divisa corda. [20]
Duplicatum econtra minus semitonium allegati toni non implet spacium
illo deficiente comate, duplicata quoque minori de duabus sexquioctavę
particula totam eius complere nequit differentiam pro parva quę deest nu-
170 merorum portione. [21] Non potest discerni maius atque minus semitonium
integrali tono suaque natura cognosci, non potest etiam ex integris sexquioctavis
partium veritas deprehendi nec illarum naturam penitus intelligi. [22]
Itaque nihil aliud est maius semitonium quam ipsum minus cum comate, nil
est et maior pars divisę sexquioctavę nisi minor cum illa parva numerorum
175 portione. Tolle coma de maiori semitono, restat minus integrum; tolle de maiori
parte divisarum sexquioctavarum illas quibus semper superat minorem
numerorum portionculas et nihil est quam minor pars illarum. [23] Demum
[91r] iunctæ simul toni partes reddunt toni spacium in dimensa corda, iunctæ
simul etiam omnis sexquioctavæ divisiones ad illarum redeunt differentias
180 in arithmetica.

[23a] Audis ergo quod sicut musicus non solas voces attendit ac numerat
sed etiam intervalla sonorum per tonos et semitonia metitur atque diiudicat,
sic et arithmeticus non solum illas numerorum summas considerat ad
sonos redactas, quod parum est, quinpotius earum differentias toto nisu
185 perscrutatur et investigat, quod summum est.

[23b] Hoc totum illa parva probaret tresdecim unitatum differentia, si
tercius ille numerus octavam partem haberet aliquotam, qua secum aggregata
de se produci sexquioctava posset. At vero cum id fieri nequeat, multiplicari
per octo necesse est tercium illum numerum ac de ducentis quadraginta-
190 tribus mille nonaginta quadragintaquatuor [1944] creari. Quo facto mox et
quartus ille per octo multiplicetur numerus, ut fiat duo millia quadragintaoc-
to summa multiplicationis [2048] et sint invicem isti duo maiores numeri
sicut prius fuerant ducenta quinquagintasex cum ducentis quadragintatri-
bus. His visis quis ambigat illas tresdecim unitates quę priorum duorum
195 numerorum extiterant distantia, iam octies in se ductas et centum et quatuor
[104] effectas esse duorum istorum differentiam? [23c] Utque scias tres istos

159 corda -a add. s.l. H1 165 Nota adnot. in marg. sinistro H1 165-166 sexquioctave
sic 169 nequit] neque C 170 portione] proportione C 173-174 maius semitonium
quam ipsum minus cum comate nil est om. C 177 numerorum add. in marg. sinistro H1
192 2048 coni., 1048 H

sexquiocta-		243	-væ differentia	
sexquio-	diffe-	35	-rentia	-ctava
1944	104	2048	139	2187
differentia		differentia		

Figura 2.98: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 91r

200 numeros etsi mutaverint summam non tamen mutasse naturam, sicuti tre-
 sdecim ad quartum illum numerum quonammodo relaxati declinabant ac
 more cantantis ad tertium pariter contrahi poterant, sic et differentia praesto
 cadit in illam maiorem summam minori mox aggregata, quæ tamen e maiori
 subtracta concitus ad minorem se quasi curtata corda retrahit. [23d] Aggrega
 nunc illi primo translato numero suam octavam partem, hoc est ducenta
 205 quadragintatria, quibus ipse totus est compactus, et habebis duobus millibus
 centum et octogintaseptem ad mille nonagena quadragintaquatuor com-
 partis sexquioctavam proportionem, quam secundus ille traductus numerus
 scindet in duas partes non tamen æquales. Nam praescriptus centum et qua-
 tuor numerus minor erit inter primum et secundum differentia, centum vero
 cum trigintanovem differre facient secundum et tertium maiori distantia.
 210 [91v] Porro totam huius divisæ sexquioctavæ partium gignunt inæqualitatem
 trigintaquinque unitates, id scilicet quod superest subtracta minori de maiori
 differentia, prout in hac liquet descriptione clara: [fig. 2.98].

Dimensam quantitatem continuam in musica iudicari debere per discretam in arithmetica.

215 [24] Attende nunc, queso, lector, et ad laudem eius qui cuncta condidit,
 hoc naturæ magnum admirare secretum. Hanc nanque divisam in primis
 numeris exquisivi sexquioctavam, quæ quicquid ante dixerim probet ad exem-
 plum sitque nobis pro suis paribus singulare monimentum. Habes ibi tres
 220 numeros nigro colore distinctos, quorum primus constat ex ducentis qua-
 dragintatribus octies in se ductis, tertius autem ex eadem summa concrevit,
 quam habet in se novem vicibus. [24a] Hæc est illa proportio sexquioctava
 tam stupenda tanque mirabilis, ut ipsa cum suis partibus summas quasque
 numerorum et alias proportiones ad sonos relatas metiatur, regat et disponat
 225 in quantitate discreta, voces nihilominus atque sonos distinguens musicos
 totasque vocum aggregationes simul resonare seu consonare cogens in quan-
 titate continua. [24b] Cum enim quamlibet cordam tensam in novem passus
 æquales partimur, quid aliud agimus nisi quod, sicut extremi illi duo numeri
 subtiliter calculando generati, maior novem partes habens et minor octo totos
 æquales, unam sexquioctavam efficiunt, sic et ibi metiando totum æqualiter

201 Aggrega] Aggregata a.c. H 209 divisæ] diverse C 212 in musica om. C 228 ibi] etiam C

duos in primo passu sonos creamus, quorum gravior totam cordam novem
230 passuum optinens, acutior autem octo duntaxat, pari modo tonum unum
resonare compellunt? Age nunc, obsecro, proba si verum dixerim superiori
capitulo.

[25] Cadit inter primum ac tertium illum numerum secundus ille niger
etiam |92r| eandem in duo secans proportionem sexquioctavam, non aliter
235 quam, ut vides in monocordo, quemlibet tonum una infra se vocula cadente
duas in partes divisum, non tamen æquales, cum sit una minus et altera
maius semitonium, quia, si primum illum nigrum numerum de secundo
nigro subtraxeris, minorem illam centum et quatuor habebis differentiam,
et si de tercio nigro secundum evellas, maiorem eorum invenis distantiam
240 centum ac trigintanovem.

[26] Metire toni partes quamlibet per se, maiorem aut minorem, nun-
quam certum attingis in monocordo terminum, quia nullam invenis ibi mu-
sicorum proportionem, etsi centum et quatuor aut centum ac trigintanovem
multiplices ad libitum.

[27] Probas ibi differre maius et minus semitonium uno comate, quam
245 hic, ut vides, differentia centum et quatuor et centum et trigintanovem sunt
trigintaquinque. [28] Duplex ibi maius semitonium excedit toni spacia solo
comate, nam hic si duplices centum ac trigintanovem, invenis ultra praescrip-
tam sexquioctavæ differentiam illud trigintaquinque. [29] Duplex econtra
250 minus ibi semitonium toni spacia non implet illa comatis absente particula,
nam et hic non implet duplicata centum et quatuor illam totius sexquioctavæ
differentiam absente præacta trigintaquinque numerorum portioncula. [30]
Nescitur etiam ibi maius semitonium, nisi cadat infra tonum una vocula,
quam si non interesset hic secundus ille numerus, nesciretur illa centum ac
255 trigintanovem differentia.

[31] Vult natura semper ibi post duos tonos unum minus semitonium vel
ante vel in medio, nanque et supra, si recorderis, creata post duas sexquioc-
tavas una sexquitercia, parvus est differens tresdecim unitatum numerus, ex
quo proveniunt hic centum et quatuor octies multiplicato. [32] Nil est ibi
260 maius semitonium nisi minus cum comate, nam hic habes ilico centum ac
trigintanovem, si centum et quatuor aggredes trigintaquinque. [33] At contra
nil est ibi minus semitonium nisi maius amoto comate, quam restant centum
et quatuor si de centum ac trigintanovem hic auferas trigintaquinque.

Quid amplius dicam? [34] Ad nullos usus per se bonum est ibi discors
265 apothome, quod est maius semitonium, cum minus sit ubique suavissimum
ac decus omnium melodiarum, eo quod si multiplices per octo primum il-
lum numerum de quinque suprascriptis et secundum, sicut hic multiplicasti
tertium, de tribus istis numeris duas, ut illic, sexquioctavas efficis: 1536, 1728,
1944. Cui tercio numero si centum et quatuor aggredes, ibi totam esse mino-

231 compellunt?] compellunt. C 231 dixerim om. C 235 ut *coni.*, tu H, C 257
recorderis] recorderis C 264 dicam?] dicam. C 264 bonum] tonum C 269 numero
om. C 269 ibi *coni.*, ubi H

270 ris semitonii vides |92v| naturam; secundum de tribus, qui sexquioctavam
dividit, habes huiusmodi numerum 2048, primum, ut puta, de tribus istis
in se semel habens ac eius terciam partem. Quod si centum ac trigintano-
vem, quę nobis econtra maius representant semitonium, eidem aggregare
275 numero velis, nec ipsum quem prius genuere centum et quatuor generabunt
numerum nec ipsam proportionem sexquiterciam in qua cadit musicalis
consonantia dyatessaron, imo magis adducent genus tertium inæqualitatis
in quo nihil unquam cecidit musicale consonum. [35] Iungitur nihilominus
frequenter maius et minus semitonium in monocordo, quę simul faciunt
tonum, quia si iungas hic centum et quatuor atque centum ac trigintanovem,
280 habes ilico suprascriptam illam totius divisę sexquioctavę differentiam.

[35a] Hęc autem idcirco scripserim innuere volens totam in numeris
consistere musicam nec prius homines cecinisse quam dinumerasse. Qua qui-
dem ratione numeri probantur invicem magis proportionati discretam quan-
titatem calculando, eadem et soni plus et minus concordari simul iudicantur
285 quantitatem continuam partiendo.

Cur phylosophi magis elegerunt e novenario numeros regulatis vo- cibus appropriatos quam ex octonario.

[36] En paucos superius non parvos neque magnos quanquam ab oc-
tonario primo genitos ex industria præmisi numeros, ut, quia faciles sunt
290 ad investigandum, per illos discamus eos inquirere qui nascuntur etiam e
primo novenario maiores. Adeo nanque probatur totas hic habere musicam
rationes suas in numeris, ut licet iuxta paucos regulatos sonos antiqui phylo-
sophi paucos etiam exquisierint illis appropriatos numeros; utpote sexdecim
quando plus varios, nihilominus hoc ritu que docebo quotquot voces sursum
295 aut deorsum addere quis potuerit, tot novos creandi numeros copiam habes.
[36a] Et sicuti novas ad libitum creare voces possumus, ad nimiam usque
nervi distentionem nimiamve relaxationem aut etiam cordę divisę nimiam
diminutionem et humanę vocis extremam elevationem aut depositionem,
sic et novos huiusmodi quotquot libet congerere valemus numeros, usque
300 dum vel ad unitatem quę individua est redeamus aut tam magnas summas
quę nec scribi nec comprehendere valeant conflamus.

[36b] Id profecto phylosophi Graeci non ignorant et certi quod sex-
quioctava sit inter duplas, sexqualteras et sexquitercias proportionem tan-
quam tonus inter voces atque vocum aggregationes, fore suis sequacibus
305 iudicarunt necessarium eligere de tot infinitis numeris unum hac dote natu-
rali dotatum, ut partem habens mediam, terciam et octavam aliquotam: tot
sexquioctavas, tot sexquitercias, sexqualteras atque duplas de se pro|93r|fer-

279 quia si] quasi C 281 hęc] hoc C 281 innuere] invenire C 289 primo *add. in marg. sinistro H1* 294 que] quem C 298 elevationem] educationem C 298 depositionem] dispositionem C

270–272 secundum ~ partem: infatti la terza parte di 1536, 512, aggiunta a 1536 dà 2048.

ret, quot tonos, dyatessaron, dyapente, dyapason regulatę solent habere
voces, et nihilominus alios infinitos eiusdem naturę numeros, quanquam
310 semper maiores, gignere posset.

[36c] Qua de causa primam attentare dispositi sexquioctavam omniumve
sexquioctavarum radicem, a primo quidem octonario de dupla discurrentes
in duplam paucos illos exquirere, nisi sunt quos supra depiximus numeros,
ac si quis ab acutissima voce regularum descendat in graves de dyapason
315 in dyapason, aut de curtissima corda sive nervo brevissimo se transferat ad
longiores de octava in octavam. [36d] Nihil sunt etenim acuti soni, sicut
dictum est, quam numeri minores ac unitati propinquoires, nihil quoque
graves quam magni magisque per contrarium ab unitate remoti. Nec alia de
causa nervus intensus cordaque divisa quanto breviores tanto sonos emittunt
320 acutiores, hi quia multum de continuo possident et illi quia parum iam de
toto continent, nisi quod numeri quanto plus ab unitate distracti maiores,
quanto vero plus illi propinquant minores sunt magisque quodammodo
contracti. [36e] Principium enim unitas est in arithmetica, punctum autem
in geometria, sicut et unisonus in musica. Quid est ergo nervus longus aut
325 longa corda nisi quedam continua quantitas a suo principio, velut numeri
magni sonique graves, plus et minus remota? Quidve corda brevis ac divisa
nervusque curtatus nisi quantitas eadem versus suam originem, ut parvi
numeri sonique subtiles, reducta?

[36f] Nulli mirum itaque si corda dividi tot in partibus queat, ut in ea
330 non paucę dyatessaron, dyapente seu dyapason consonantię resonent, que
tonos infra se nullatenus exprimere possint ob extremam cordę dimini-
tionem, quam et primi numeri, cum sint unitati magis propinqui, multas
duplas procreabunt, multas sexquialteras et sexquitercias in quibus nulla
sexquioctava cadit ob eorum parvitatem. [36g] Nec est ambigendum, ut
335 arbitror, de certis dyapason speciebus in musica, dyatessaron aut dyapente,
cum extrema consonent, aut aliquotiens utrunque falsum inter se continenti-
bus; nam idipsum etiam evenire solet aliquibus duplis in arithmetica, certos,
ut infra liquet, numeros intra se defectuosos habentibus, hoc est invicem
aliquando non sexqualteram, aliquando non sexquiterciam et aliquando
340 nec unam nec alteram concludere valentes. [36h] Nam sicut ex una toni
vocula plures elevare seu remittere possumus dyapason, totis de medio tonis
intermissis cum dyatessaron ac dyapente consonantiis, ita quidem ex quovis
cuiuslibet sexquioctavę numero non paucas prosequimur, si velimus, duplas,
tam procedendo de minori in maiorem quam remeando versus unitatem.
345 Sed esto quod exprimere valeant in medio sui sexquiterciam atque sexqual-
teram, [93v] non poterunt tamen suas omnes distinguere sexquioctavas pro
sua scilicet parvitate vel pro partium etiam, si grandes sint, aliquotarum
defectione.

[37] Propter hoc phylosophi nullas partes tercias aliquotas in duplis nu-

318 remoti] remotae C 324 quid est] quidnam C 343 si velimus *add. in marg. sinistro*
H1

9	18	36	72	144	288	576	1152
dupla	dupla	dupla	dupla	dupla	dupla	dupla	dupla
sexquioctava	sexquioctava	pars eius non media	sexquioctava	sexquioctava	pars eius non media	sexquioctava	sexquioctava
1152	1296	1458	1536	1728	1944	2048	2304
du-	sexquitercia		sexquialtera				-pla

Figura 2.99: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 96v

350 meris ab octonario, tanquam dyapason ab acutiore toni vocula prodeuntibus,
invenientes, ad proximum sibi novenarium, velut ad graviorem econtra toni
vocem, conversi sunt, ibique repertum est totum quod quaerebant ad libitum.
[37a] Novem nanque si duplices decem et octo facis, primam videlicet ab
ipso novenario duplam, que, quamvis a duodecim in novem sexquiterciam
355 explicare valeat et a decem et octo sexquialteram in duodecim, non poterit
tamen ullas in se distinguere sesquioctavas, tum quia parva nimis est et
adhuc in gremio matris, ut ita loquar, unitatis residens, tum quia nullam
hi numeri partem aliquotam habeant octavam, ac si proprie corda multis
in partibus divisa brevis in tantum efficiatur ut, quanquam dyapason in ea
360 consonet, dyatessaron ac dyapente simul, tonus tamen ibi locum habere
nequit ob eius brevitatem.

[37b] Crescendo quippe numerus novus efficitur, corda vero decrescens
semper innovatur, et ut omnis numerus de novo creatus propriam per se
summam habet ea semper ex qua concrevit maiorem, sic et in monocordo
365 quaelibet vox propriam per se cordam optinet ea per contrarium cui succedit
semper minorem. Crescunt igitur hic non solum summæ sed et differentię
numeratorum, et in corda divisa decrescunt semper toni spacia de cordis in
cordis ac intervalla consonantiarum. [37c] Quantitas etenim discreta, quae
numeratorum est, quanto plus dividitur tanto maior efficitur, quantitas autem
370 continua, quae solidorum corporum, econtra minuitur. Nam si decem et octo
duplices iterum summa crescit ac differentia simul, adeo quod septimam
duplam efficiet numerus mille centum cum quinquagintaduobus; qui, maior
cæteris atque præstantior, iam quinque sexquioctavas de se profert ac duas
earum partes parvulas octavanque duplam in duobus millibus tricentis et
375 quatuor complet, ut hic patebit: [fig. 2.99].

De sexdecim numeris quam pulchrer sexdecim sonis regularibus appropriatis.

[38] Huius autem octavę duplę partes quasque suas infra se distinguentis
et, ut vi[94r]des, a primo novenario de dupla in duplam procedentis octavum

352 quaerebant] requirebant C 362 Nota bene *adnot. in marg. sinistro H1* 365 propriam]
propria C 370 quae] quam C 373 iam] ita C 378 quasque] quisque C

380 elegere phylosophi numerum esse principem inter ceteros regularibus sonis
coaptos atque primum, a natura siquidem hac dote mirabili dotatum, ut
perfectissimam octavam illam duplam non solum ipse compleat, sed et
infinitos, cum his qui sequentur, alios suę naturę numeros generare valeat;
ut scilicet, cum videris cursu naturali cadere sexquioctavas ubicunque tonus
385 resonat ac ubi semitonium maius aut minus iam satis demonstratas illarum
particulas, ubi vero dyatessaron sexquitercias, ubi dyapente sexqualteras et
ubi dyapason duplas, de his quęcunque diximus hesitare non possis.

[39] Sit igitur *A* nostrum superacutum, aut gręce *netyperboleon*, ille
mirabilis numerus iuxta quod dictum est minores summas numerorum in
390 maiores concrescere, non aliter quam in suis gravibus descendunt acute
voces: *A* 2304.

[40] Ab hoc si partem octavam subtraxeris illanque sibi statim aggrega-
veris, numerum qui sequitur duorum millium cum quingentis nonaginta-
duobus habes, ab eo de quo natus est una sexquioctava distantem, sicuti *G*
395 distat acutum ab *A* superacuto per tonum: *G* 2592.

[41] Huic quoque sic faciens sequentem gignis numerum duo millia
nonaginta cum sexdecim, ab illo scilicet a quo procedit iterum una sexquioc-
tava differentem, ut est uno tono distans a praedicto *G* sequens *F* acutum: *F*
2916.

400 [42] At quia sicuti tres toni contigui discordant in musica, sic et tres
sexquioctavę nec in multiplici nec in superparticulari genere cadunt, oportet
hic, detracta prius ex primo numero *A* parte tertia sibique statim aggregata,
creare sequentem numerum tria millia cum septuagintaduobus, ab eo de
quo tractus est una sexquitercia remotum, sicut fit dyatessaron ab *E* acuto in
405 *A* superacutum: *E* 3072.

[43] Illa vero particula numerorum quae cadit ab *F* in *E* vel econverso,
semitonium illud minus est quod habetur ab *F* in *E* acuto.

[44] Sed si rursum ab eodem primo numero mediam partem subtractam
illi mox aggregaveris, numerum utique tria millia quadringenta quinquag-
410 intasex creabis, ad ipsum *A* signatum sexqualteram et ad *E* sibi proximum
sexquioctavam, proprie sicut *D* acutum dyapente reddit ad *A* superacutum,
ad *E* vero tonum: *D* 3456.

[45] Sic sic *C* creabis, numerum tria millia octingenta et octoginta octo,
per sexqualteram ad *G* suprasignatum aut per sexquiterciam ad *F* aut per
415 sexquioctavam ad *D* sibi proximum: *C* 3888.

[46] Sic et \natural quadro signatum habes numerum, per sexquiterciam ad *E*
praescriptum, quatuor millia et nonagintasex scilicet; amborum autem \natural et *C*
numerorum differentia minus est semitonium in musica. Nec mirum quod
non perficiat iste numerus sexqualteram proportionem ad praescriptum *F*
420 numerum, eo quod etiam in regulatis vocibus nunquam inter \natural quadrum et

380–381 inter ceteros regularibus sonis coaptos atque primum om. C 383 sequentur]
sequuntur C

381 coaptos: 'convenientes', 'aptos', cfr. *Mlat. Wo.* 2, col. 755.

F est dyapente perfectum: \flat 4096.

[47] Sic quoque numerus *b* rotondo signatus habebitur, per sex|94v|qualteram ad *F* supra notatum aut per sexquioctavam ad *C* signatum, quatuor millia videlicet ac tricenta septuagintaquatuor; et amborum \flat *b* numerorum
425 differentia nil est quam maius semitonium in musica: *b* 4374.

[48] *A* denique replicatur secundum per duplam *A* primum duplicando numerunque quatuor millia sexcenta et octo simul componendo, non aliter quam si quis per dyapason ab *A* superacuto declinet in acutum. *A* quo quidem *A* secundo sexquioctava resultat in numerum \flat quadro notatum,
430 quam dividit *b* rotondo signatus numerus, nec est *A* et *b* rotundi differentia nisi semitonium minus. De quibus differentiis et sexquioctavarum partibus non arbitror ultra disputandum, eo quod de similibus tractatum est affluenter superius et quid sit in duo partiri sexquioctavam, sicut hic ostensum. Distat quoque nonus iste numerus a suprascripto *E* numero per sexqualteram et ab
435 ipso *D* notato per sexquiterciam, per dyapente enim ab *A* conscendimus in *E*, sed in *D* per dyatessaron consonantiam: *A* 4608.

[49] Porro *G* numerus primus *G* numerum secundum pari modo per duplam efficit, quinque millia scilicet centum et octogintaquatuor, ad *D* numerum sexqualteram et ad *C* sexquiterciam, ad *A* vero secundum sexquioctavam: *G* 5184.
440

[50] Sic et numerus *F* primus *F* secundum generat per duplam, quinque millia octingenta cum trigintaduobus, ad *C* suprascriptum sexqualteram habentem, ad *b* quoque rotondo signatum sexquiterciam et sexquioctavam ad *G* sibi proximum: *F* 5832.

[51] *E* quoque numerus primus *E* numerum secundum in dupla producit, sex millia centum et quadragintaquatuor, ad \flat quadro signatum sexqualteram, ad *A* vero secundum sexquiterciam et ad *F* sibi proximum parvam tricentarum ac duodecim unitatum differentiam habentem: *E* 6144.
445

[52] *D* necnon primus numerus *D* secundum duplicatus extruit, sex millia videlicet ac nonaginta cum duodecim, ad *A* primum utique triplam et ad *A* numerum secundum sexqualteram efficientem, ad *G* vero signatum ibi sexquiterciam |95r| et ad *E* sibi proximum in sexquioctavam resultantem: *D* 6912.
450

[53] Sic et *C* numerus primus *C* numerum secundum per duplam surgere cogit, septem millia septingenta septuagintasex, ad *G* primum triplam et ad *G* secundum sexqualteram et ad *F* sexquiterciam, ad *D* vero sibi proximum sexquioctavam habentem: *C* 7776.
455

[54] Primus etiam \flat quadro signatus numerus secundum in duplam \flat quadro notatum procreat numerum, octo millia siquidem centum cum nonagintaduobus, ad *F* utique numerum prope sexqualteram, sicut nec in musica dyapente perfectum, explere non capacem, sed *E* signatum qui sequitur in sexquitercia comprehendentem atque parvam quadringentarum et sexdecim unitatum inter se relinquentem et *C* sibi proximum differentiam:
460

424 scilicet *del. H1 post millia* 426 secundum *sic H*

¶ 8192.

465 [55] *A* denique secundus numerus *A* tertium gignit duplicatus numerum,
qui quadruplam implet ad *A* primum proportionem, in novem millia scilicet
cum ducentis ac sexdecim, ad *E* vero qui sequitur triplam, ad *A* secundum,
ut dictum est, duplam, ad *E* sequens sexqualteram, ad *D* sexquiterciam et
ad ¶ quadro signatum et sibi proximum sexquioctavam, sicque de similibus
470 usque in infinitum: *A* 9216.

[56] En sub sexdecim litteris vocum regularum demonstravi sexde-
cim numeros multum illis appropriatos, ita quod, si bene perpendis, ubi
tonus exprimitur in litteris aut semitonium, ibi sexquioctavæ cadunt cum
suis differentiis earumque non æqualibus particulis et ubi dyatessaron, ibi
475 sexquiterciam, ubi vero dyapente, ibi sexqualteram, ubi quoque dyapason,
duplam, et ubi dyapason dyapente, triplam, ubi demum bisdyapason, ibi
proportionem quadruplam habes. [56a] Idque mirari non desino, quod ut
in vocibus imperfecta est omnis earum alia coniunctio, sic et extra genus
multiplex ac superparticulare cadit omnis horum numerorum alia compara-
tio. Quos profecto numeros et litteras omnes, quo facilius comprehendi ac
480 discuti valeant, in hac figura cum suis differentiis colligam: [fig. 2.100].

[didascalia fig. 2.100]

95v| Hæc numerorum musica
nihil dicens ac tacita
quæ quicquid ore canimus
485 flatu pulsuve resonat
totum ipsa diiudicat,
totum probat ac reprobat
curque soni sic consonent
aut cur dissonent indicat.
490 Corda nanque mensurata
motus musicos discutit,
veros tamen ac integros
quos connectit et numerus.

Silere numeros sub quantitate discreta, voces autem resonare simul et consonare sub quantitate continua.

[57] 96r| Hi sunt, o lector, sexdecim (cum eo qui sexquioctavam dividit)
quam admirabiles numeri, quibus totam naturæ conditor subiecit sonorum
naturam, ut quicquid moduletur dulcis cantilena musicorum, hic prius di-
stinctum sit variis proportionibus numerorum. Tantam siquidem intueor
500 sonorum et vocum ad numeros correlationem, ut, quia minor unitatum
aggeries minorem efficit summam numerorum et maior econverso maio-
rem, parvam quoque percussionem aeris parvum, opiner, emittere sonum

470 in om. C 474 particulis] particularis C 477 Nota adnot. in marg. sinistro H1

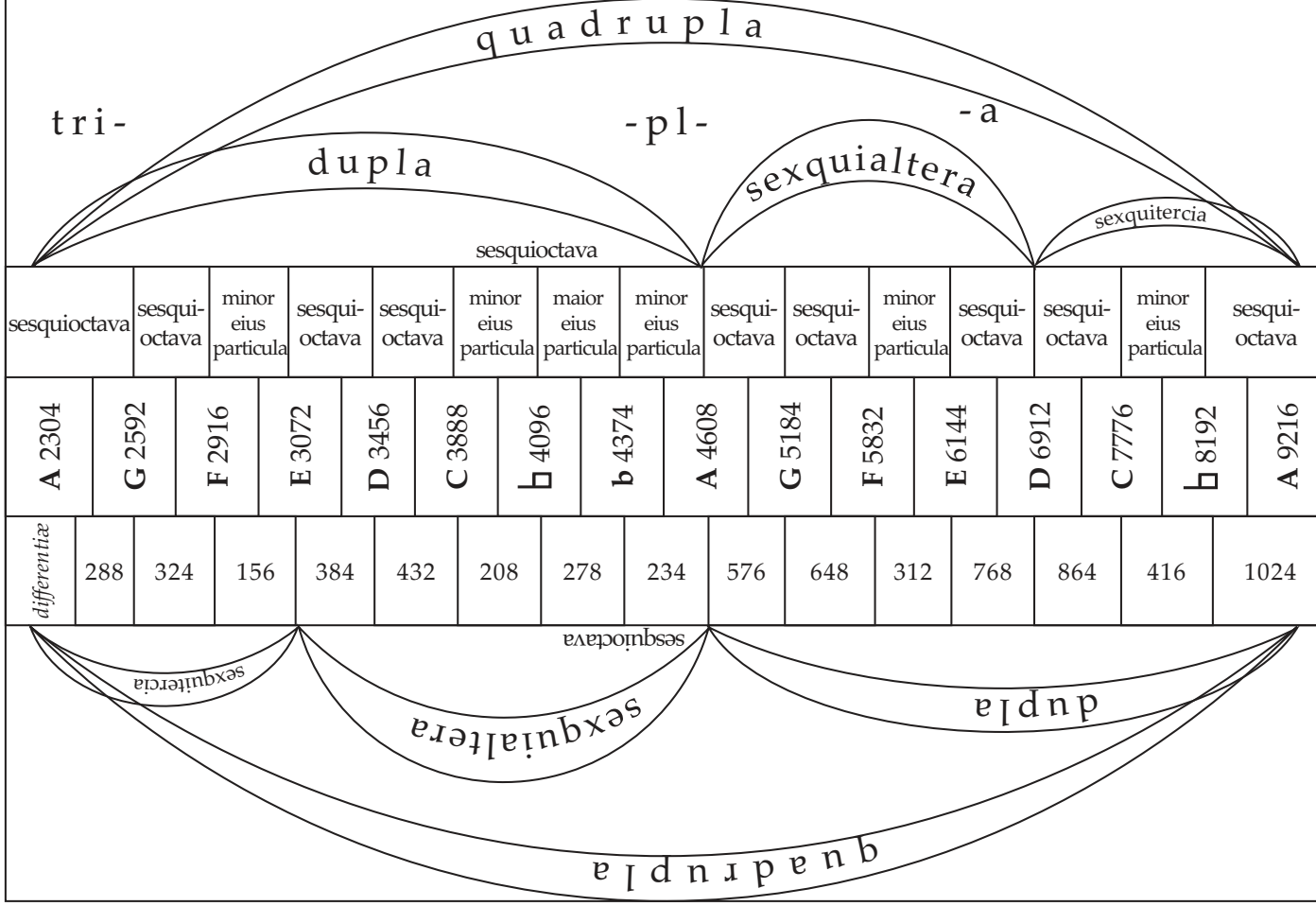


Figura 2.100: Ms. London, British Library, Harley 6525, f. 95v

et magnam magnum. [57a] Nonne, quæso, fistula grossa, nervus longus aut
corda prolixa, latum tintinabulum et larga tuba magnos et his similia sonora
505 corpora semper emittunt sonos, sed si parva sint econtra parvos, eo ritu
proprie quo cernis hos numeros quanto plures exceperint unitates, tanto
summas efficere maiores? Sed hoc de sonis duntaxat et numeris per se nec
ad invicem comparatis.

[58] Integri vero motus musici, qui fiunt a sono in sonum, ut est tonus,
510 dyatessaron, dyapente, dyapason ac infiniti similes tam ab humana voce
prolati, quam in tybia, fistulis, lyris et chytaris, tubis ac tintinabulis et huius-
scemodi vasis musicis editi, nulla prorsus fixa ratione praeterquam in corda
divisa poterunt discuti seu cur sic resonent et consonent examinari. Cordam
autem dimensam ac omnino quantitati continuæ subiectam, quæ res discutit
515 vel diiudicat exceptis quindecim his numeris quantitati discretæ subditis?

[58a] Re vera sexdecim sunt illæ summæ numero, sed tantum quindecim
ordine proprio. Quemadmodum enim in musica se se correspondent in
dyapason quindecim regulares soni semper necessarii, nec sit ob aliud corda
trytesynemenon, quæ dicitur et *b* rotondum, inventa, nisi ut diviso tono, dum
520 opus fuerit, avertat tritoni duriciam, sic et octavus ille numerus ab *A* primo
numero sed *b* rotondo signatus erit quidem omnino superfluum, nisi trium
sesquioctavarum contiguarum [96v] amoveat incongruentiam.

[58b] Est autem dimensa corda de qua loquor musicale quoddam in-
strumentum ab antiquis utique philosophis valde subtiliter excogitatum ac
525 pro veritate discernenda cordam habens unam variis in partibus divisam,
a qua sola corda videlicet monocordum est appellatum. Nusquam enim in
rebus humanis apparet ratio veridica, si non ibi sit numerus aut pondus
aut mensura. Nam et ibi corda sola tot ad minus voces diversas habet, quot
hic esse litteras ac numeros aspicias, illic quidem mensuratos in quantitate
530 continua, discretos autem istic et iudicatos a quantitate discreta. [58c] Quas
profecto voces sive sonos alia de causa Boetius non vocitat in sua *Musica*
cordas atque nervos, quoniam, etsi quidam eorum longiorem et quidam
econverso brevior, novam nihilominus quisque sortitur in eadem corda
propriamve possidet et aliam cordam. Nec mirum: gravissimus etenim illic
535 sonus totam cordam optinet, ex quo sequitur ut quilibet id in gradu suo
prævaleat; nam et istic maxima summa non solum alias in se recipit omnes
numerorum summas, sed et omnis sequens etiam sequentes.

[58d] Hæc dixerim tractandi finem faciens, quo nullam, lector, inter sonos
ac numeros esse probes dissimilitudinem, excepto quod hi silent nec aure sed

509 vero om. C 511 lyris del. H1 post tybia 514 ac del. H1 post discutit 519 et b
rotondum om. C 522 contiguarum om. C 526 Nota add. in marg. sinistro H1 533
sortitur] sortit C 539 sed] nec C

512 vasis musicis: cfr. ISID. III, XXI 2 (ed. Lindsay); vedi anche *LmL* 2, col. 1720. 527–528 si
non *sim* mensura: *Sap* 11, 21 530–532 Quas ~ nervos: cfr. BOETH. *mus.* V, I (ed. Friedlein,
p. 351)

517–518 dyapason: in realtà è la bisdyapason, doppia ottava o *quadrupla* a contenere 15
numeri e relativi suoni.

540 mente captantur, illi vero sonant et consonant multunque prurimum humanis
auribus prebere solent.
Explicit.

540–541 multunque ~ solent: cfr. IOH. GAL. *praef.*, *Prologus*, a

Appendice II

Appunti e postille *in calce* al ms. British Library, Additional 22315

Si trascrivono di seguito le annotazioni e i frammenti di trattati e trattatelli che si leggono nei ff. 61r-65v del ms. Additional 22315l. Ciascun testo è stato sottoposto a vaglio critico, ed è preceduto da una breve nota introduttiva.

[a] Annotazione sul contrappunto (f. 61r)

Mediocre rielaborazione del Quilibet affectans, un testo che si autodenuncia quale «summarie compilata» trascrizione delle lezioni di Johannes de Muris, e che si trasmette talvolta autonomamente, talvolta in combinazione con un secondo frammento, il Cum notum sit¹. La versione del ms. Additional è particolarmente vicina alla recensione che Giuliano Di Bacco, sulla scorta dell'incipit nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 1119, f. 69', denomina Salvator noster². L'annotazione del f. 61r è stata vergata da un personaggio ancora ignoto, identificato come A3.

[a] 61r| Contrapunctus secundum magistrum Johannem de Muris est facere unam notam super unam tenoris descendentem quando tenor ascendit, et ascendentem quando tenor descendit ordine et mensura.

[b] Item nota quod contrapunctus semper debet incipi et finiri per consonantiam, tamen penultima debet esse disonantia.

[c] Item nota quod concordantie in musica sunt novem: unisonus, tertia, quinta, sexta, octava, decima, duodecima, tertiadecima ac quintadecima. Quarum quinque sunt perfecte et quatuor imperfecte. Perfecte sunt iste: unisonus, quinta, octava, duodecima ac quintadecima.

¹Una prima sintesi su questi trattatelli è offerta in KARL-JÜRGENS SACHS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1974, ma sono ora ripresi nel dettaglio da GIULIANO DI BACCO, *De Muris e gli altri. Sulla tradizione di un trattato trecentesco*, Lucca, LIM, 2001.

²Ivi, p. 334-339.

1-3 Contrapunctus ~ mensura: CONTR. *Salvator* 4 4-5 Item nota ~ disonantia: CONTR. *Salvator* 5

- 10 [d] Et nota quod quelibet disonantia in descensu suo requirit ⟨consonantiam suam, videlicet⟩ tertia quintam, sexta octavam, decima XII, tertiadecima quintadecimam.
[e] Item nota quod possum ascendere et descendere//

10–11 consonantiam suam, videlicet *coni.* 11 tertia quintam *coni.*, quintam quinta *A*
11 sextam *a.c.*

10–12 Et nota ~ quintadecima: CONTR. *Salvator* 8 13 Item nota ~ et descendere: cfr. CONTR. *Salvator* 16 «...cum tenore per dissonantias, aliquando cum una, aliquando cum duabus, aliquando cum tribus, et aliquando cum quatuor».

[b] Trattatello sulla proporzione sesquialtera (ff. 62rv)

Frammento da un trattato sulle proporzioni ritmiche strettamente imparentato al De praeceptis artis musicae et practicae compendiosus libellus di Guglielmo monaco (ca. 1480), con il quale condivide parte dell'esposizione verbale, ma soprattutto gli esempi in notazione. Nel suo Florum libellus, Niccolò Burzio reimpiega i materiali testuali non musicali del frammento in III, X 39-41¹.

De proportione sexquialtera perfecto minore antecedente.

[a] 62r| Nota quod in proportione sexquialtera supra tempus perfectum minoris prolotionis numerantur minime terne pro duabus. Ac si esset tempus imperfectum maioris prolotionis et sic alterantur minime ante semibreves, sicut in tempore perfecto minoris prolotionis semibreves ante breves. [b] Et dicitur sexquialtera a sesqui, quod est totum, et altera, quasi continens totum et eius alteram partem, ut tria pro duobis, et sex pro quatuor, et novem pro sex. Continet enim ternarius numerus binarium numerum totum et eius alteram partem, idest medietatem, scilicet unitatem, que est medietas numeri binarii. Exemplum [fig. 2.101].

De sexquialtera nigra.

[c] Super tempus perfectum minori prolotionis sine signo aliquo, nigre perdunt tertiam partem [fig. 2.102].

[d] Nota quod si dicta proportio sexquialtera venit in prolotionem minorem temporis imperfecti tu debes tenere illam eandem regulam quam tenes imperfecto minori C .

De sexquialtera per semicircolum C , vel de modo O_2 , vel dupla minori imperfecto C_2 .

[e] 62v| Nota quod quando sexquialtera venit in aliquam prolotionem semper numerantur semibreves numero ternario, scilicet terne et terne. Et breves nigre vel rubee binario numero numerantur, scilicet bine et bine, habendo suum numerum in sex.. Et cantantur semibreves et minime ante semibreves, sic hic alterantur semibreves ante breves.

¹Come indicato anche nell'edizione Pirani, pp. 260-261.

1 proportione *coni.*, prolotione A 5 semibreves] semibrevs A 6 sesqui] sequi A 8 ternarius] trenarius A 17 semicircolum *coni.*, semi. A 18 C_2 *coni.*, O_2 C_2 20 terne] tenerne A

2-10 Nota quod ~ binarii: NICOL. BURT. III, X 39-40 (ed. Pirani, p. 260 r. 6 - p. 261, r. 5)
12-13 Super ~ tertiam partem: NICOL. BURT. III, X 40, 5-7 (ed. Pirani, p. 261, rr. 5-7) 14-16
Nota quod ~ minori C : NICOL. BURT. III, X 40 (ed. Pirani, p. 261) 19-22 Nota quod ~ sex:
NICOL. BURT. III, X 40 (ed. Pirani, p. 261)

The image displays three systems of musical notation. The first system, labeled 'Discantus' and 'Tenor', consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The bottom staff is in tenor clef with a key signature of one sharp and a 2/2 time signature. The second system, labeled 'Sbrp = Sbr', consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/2 time signature. The bottom staff is in tenor clef with a key signature of one sharp and a 2/2 time signature. The third system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 2/2 time signature. The bottom staff is in tenor clef with a key signature of one sharp and a 2/2 time signature. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a final double bar line and repeat dots at the end of the third system.

Figura 2.101: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 62r

The image displays a musical score for a piece titled "Discantus" and "Tenor". The score is arranged in four systems. The first system shows the vocal parts: "Discantus" on a treble clef staff and "Tenor" on a treble clef staff with an 8va (octave below) marking. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The second system is the beginning of the figured bass accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs) with an 8va marking. It features two 9-measure phrases. The third system continues the figured bass with two more 9-measure phrases. The fourth system concludes the piece with a 9-measure phrase in the right hand and a 6-measure phrase in the left hand, followed by a 3-measure phrase in the right hand. The piece ends with a double bar line.

Figura 2.102: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 62r

The image shows a musical score with three systems. The first system is for 'Discantus' and 'Tenor' in 2/1 time, with a common time signature 'C' and a sharp sign. The second system starts at measure 5, with a sharp sign and the text 'Sbrp = Sbr'. It features a 6/2 time signature and a '3' below the staff. The third system starts at measure 11, with a sharp sign. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with a sharp sign.

Figura 2.103: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 62v

25 [f] Exemplum de sexquialtera per semicirculum, vel de modo imperfecto et tempore perfecto: C-3, O2-3, C2-3 [figg. 2.103, 2.104, 2.105].

De sexquialtera per semicirculum vel de alia prolatione supradicta proportione.

30 [g] Et nota quod quandoque in aliqua prolatione ponuntur nigre vel rubee sine signo aliquo, amittunt tertiam partem valoris sui, tam in notis quam in paucis. Quousque durant nigre vel rubee et non ulterius. Et sepe numero dicte note nigre vel rubee alterantur, scilicet semibreves ante breves et minime ante semibreves, quamvis hoc affirmare absurdum videtur. Note enim nigre vel rubee alterari non solent, nec esse perfecte. Exemplum ut hic [figg. 2.106, 2.107, 2.108].

35 [h] Nota quod in proportione subsexquialtera in quacumque prolatione//

24 semicirculum *coni.*, semi. A 25 C-3, O2-3, C2-3 *coni.*, C, C, O23, C2 A 26 semicirculum *coni.*, semi A

28-33 Et nota ~ perfecte: NICOL. BURR. III, X 41 (ed. Pirani, p. 261)

Figure 2.104 is a musical score for a piece from Ms. London, British Library, Additional 22315, folio 62v. It consists of three systems of staves. The top system features a Discantus part (treble clef) and a Tenor part (treble clef). The Discantus part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The Tenor part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Both parts have a figured bass notation 'O2' below the first measure. The second system features a grand staff (treble and bass clefs). The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bottom staff has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The grand staff includes figured bass notation '3' and '8' below the first measure, and various ornaments and accidentals throughout the piece.

Figura 2.104: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 62v

Figure 2.105 is a musical score for a piece from Ms. London, British Library, Additional 22315, folio 62v. It consists of three systems of staves. The top system features a Discantus part (treble clef) and a Tenor part (treble clef). The Discantus part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The Tenor part begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. Both parts have a figured bass notation 'C2' below the first measure. The second system features a grand staff (treble and bass clefs). The top staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bottom staff has a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The grand staff includes figured bass notation '4', '3', and '8' below the first measure, and various ornaments and accidentals throughout the piece.

Figura 2.105: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 62v

The image displays a musical score for a piece titled "Discantus" and "Tenor". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of music.

- System 1:** Features two staves. The upper staff is labeled "Discantus" and the lower staff is labeled "Tenor". Both staves begin with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Discantus staff has a first measure with a whole note G4 and a second measure with a dotted half note G4. The Tenor staff has a first measure with a whole note G3 and a second measure with a dotted half note G3. Below the Tenor staff, the figured bass notation "O2" is written under the first measure and "O2" under the second measure. An "8" is written below the first measure of the Tenor staff.
- System 2:** Features two staves. The upper staff has a first measure with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a second measure with a triplet of eighth notes (C5, B4, A4). The lower staff has a first measure with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a second measure with a triplet of eighth notes (C5, B4, A4). Above the upper staff, there are figures "9" and "3" with brackets. Above the lower staff, there are figures "9" and "9" with brackets. A sharp sign (#) is placed above the second measure of the upper staff.
- System 3:** Features two staves. The upper staff has a first measure with a sextuplet of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4) and a second measure with a sextuplet of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4). The lower staff has a first measure with a sextuplet of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4) and a second measure with a sextuplet of eighth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4). Above the upper staff, there is a figure "5" and a bracket "6". Above the lower staff, there is a figure "6" and a bracket "6". An "8" is written below the first measure of the lower staff.

Figura 2.107: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 62v

The image displays a musical score for a piece titled "Discantus" and "Tenor". The score is written in two staves, with the upper staff labeled "Discantus" and the lower staff labeled "Tenor". The music is in a 2/4 time signature and features a key signature of one sharp (F#). The Discantus part consists of a single melodic line. The Tenor part consists of a single melodic line. Below the Tenor staff, there are three systems of figured bass notation, each starting with a measure number (4, 7, and 7 respectively). The first system (measures 4-6) includes triplets and a sharp sign. The second system (measures 7-9) includes triplets. The third system (measures 10-12) includes triplets. The score concludes with a double bar line.

Figura 2.108: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 62v

[c] Note lessicali (f. 63v)

Appunti di argomento lessicale tratti dalla Grammatica di Niccolò Perotti da parte di ignoto postillatore (A4). Rispetto al testo originale, nelle note del ms. Additional vengono esclusi tutti i riferimenti letterari.

[a] 63v| Commeatus tria significat: annonam, locum in quo annona publica custoditur, et facultatem abundi ut petii a papa commeatum.

[b] Indulgere est cum quadam facilitate concedere.

[c] Enim, quandoquidem, quando, quippe. Enim in suo loco ponitur orationis. Quando pro quia ponitur. Quippe quia certe significat.

[d] Quinetiam significat sed etiam, aliquando modo etiam. Qum significat quinetiam, aliquando ut non.

[e] Apud et penes differunt: nam apud te est qualitercumque res est et tenetur. Penes tamen est [?] quodammodo possidetur.

[f] Propediem et propemodo: propediem cum prope est dies, propemodum, id est, pene, ut quasi.

[g] Agimus gratias verbo, habemus gratias animo. Referamus gratias facto, et hac est differentia.

[h] Ut aliquando postquam significat, aliquando quomodo.

[i] Velut, veluti et tanquam imaginem significant. Sic, sicuti similitudinem.

[l] Perendie id quod vulgares dicunt post cras significat, id est, quasi perempto die uno. Unde die perendinus, hoc est dies ab hinc tertius. Unde comperendinare, id est, in longum de die in diem differe.

[m] Pridie et postridie quasi idem significant quod heri et cras. Unde tam de praeterito quam de futuro significant.

1-2 Commeatus ~ commeatum: PEROTTI *gram.* 1152 (ed. Percival, p. 234) 3 Indulgere ~ concedere: PEROTTI *gram.* 1152 (ed. Percival, p. 235) 4-5 Enim ~ significat: PEROTTI *gram.* 1152 (ed. Percival, pp. 235-236) 6-7 Quinetiam ~ ut non: PEROTTI *gram.* 1166 (ed. Percival, p. 240) 8-9 Apud ~ possidetur: PEROTTI *gram.* 1177 (ed. Percival, p. 245) 10-11 Propediem ~ quasi: PEROTTI *gram.* 1235 (ed. Percival, p. 268) 12-13 Agimus ~ differentia: PEROTTI *gram.* 1238 (ed. Percival, p. 269) 14 Ut ~ quomodo: cfr. PEROTTI *gram.* 1245 (ed. Percival, p. 274): «Ut nonnunquam significat postquam, [...]. Nonnunquam quomodo» 15-16 Velut ~ similitudinem: PEROTTI *gram.* 1245 (ed. Percival, p. 275) 17-19 Perendie ~ differe: PEROTTI *gram.* 1256 (ed. Percival, p. 280) 20-21 Pridie ~ significant: PEROTTI *gram.* 1256 (ed. Percival, p. 280)

[d] Ricette erboristiche (f. 64r)

Ricette per la cura della voce. I titoletti «Ad vocem... probatam» e «Item et alia recepta» sono da addebitare sicuramente alla mano di Niccolò Burzio¹.

[a] 64r| Ad vocem clarificandam per me Nicolaum probatam.

Recipe in ore quatuor garoffolos et duo grana chebule, et purum piretri ac peneti, et mastica ista omnia bene cum dentibus, tamen non gluteas nisi sucum, et substantiam foras proice.

5 [b] Item et alia recepta.

Recipe polegium et masticem omni mane ieiuno stomaco, cum vino vel cum aqua, et tene piper integrum in ore.

¹Alcune caratteristiche e tradizioni del 'genere' della ricetta per la voce sono trattate in GIULIANO DI BACCO, «"Non agunt de musica": alcune ricette quattrocentesche per la cura della voce in due manoscritti di teoria musicale», in *Trent'anni di ricerche musicologiche: Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di PATRIZIA DALLA VECCHIA e DONATELLA RESTANI, Torre d'Orfeo, 1996, p. 291-304.

[e] Nota «Contra hypocritas» (f. 64v)

Spunti letterari da Marziale e Giovenale, nella mano Niccolò Burzio¹.

[a] Contra hypocritas.

Fronti nulla fides. Quis enim vicus non habundat | tristibus obscenis.
Castigas turpia, cum sis | inter Socraticos notissima fosse cinedos.

[b] Martialis.

5 Qui loquitur curios assertores quam Camillos | Nolito fronti credere,
nupsit heri.

¹Sulla predilezione del Burzio per gli autori satirici latini: GIACOMO PIRANI, *Il Florum libellus di Nicolò Burzio. Introduzione, testo e commento*, Laurea magistrale, Università degli studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni culturali, 2018, p. 118-119, 126-127.

2-3 Fronti ~ cinedos: Ivv. II, vv. 8-11 (ed. Willis, p. 11) 5-6 Qui loquitur ~ heri: MART. I 24, vv. 3-4 (ed. Shackleton Bailey, p. 21)

[f] Annotazioni varie (f. 65r)

Su questa pagina Niccolò Burzio in diversi momenti registra il pagamento di alcune messe da lui officiate a Parma, oltre a trascrivere due passi della Musica boeziana di argomento speculativo.

[a] 65r| Ave maria gracia plena dominus tecum benedicta tu in mulieribus et benedictus

[b] Ego dominus Nicolaus de Burciis incepti ordiri celebracione missarum anno M.CCCCLXXVIII in dominicis diebus pro domino Otto [sic] .VI. kalendis Octobris in ecclesia sancti pauli. per [...] ob rem sollicitus est mihi [dd.?] VI

[c] Ego [...] Nicholaus [de Burciis?] incepti ordiri missarum celebracione Stephano de bacinis in ecclesia sancti pauli die ii. Marcii. Qui mihi per elemosina aereos ducatos promisit duos. Item accepi ab ipso Stephano lacertos octo [...] Qui [...] perfecte summa dd. XX. vigenti. Receptique de me ducatum unum

[d] Item pro dicta summa [solus?]

[e] [...] Nicolaus de Burciis [...] missarum in ecclesia sancte marie de martirano ordiri incepti [...] nomine domine abbatise dicti monasterii [sic], ac Ioannis Antonii de montalis. ~~qui in~~ Ob hoc ducatos quinque pro elemosina in faciendo sponponderunt.

[f] Nihil est enim tam proprium humanitati quam remitti dulcibus modis, astringi contrariis, idque non modo se se in singulis vel studiis vel etatibus tenet, rerum per contra diffunditur studia, et infantes ac iuvenes, necnon etiam senses, ita naturaliter affecti quodam spontaneo modis musicis adiunguntur, ut nulla omnino sit etas quę a cantilene dulcis delectatione seiuncta sit.

[g] Amica est similitudo, dissimilitudo odiosa, atque contraria.

[h] Sicut enim in visu non sufficit eruditus colores, formasque conspiceret, ni etiam quę sit eius proprietas investigaverint, sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam qualiter inter se coniuncti sint vocum proportionem discatur.

[i] Omnis autem vox aut est συνεχησ id est continua, aut διαστηματικη id est spatiosa, quę dicitur cum intervallo suspensa. et

14 post incepti spatium vacuum vigintitria circiter litterarum 15–16 pro elemosina in faciendo add. B supra rasuram 17 Boetius in primo adnot. in marg. dextero B 17 id est relaxari adnot. s.l. B 21 separata adnot. s.l. B 28 in Seneca continua febris adnot. s.l. B

17–22 Nihil ~ seiuncta sit: BOETH. mus. I, I (ed. Friedlein, pp. 179-180) 23 Musica ~ contraria: BOETH. mus. I, I (ed. Friedlein, p. 180) 24–27 Sicut ~ discatur: BOETH. mus. I, I (ed. Friedlein, p. 187) 28–29 Omnis ~ et: BOETH. mus. I, XII (ed. Friedlein, p. 199)

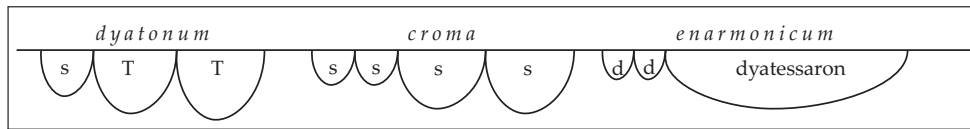


Figura 2.109: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 65v

[g] Appunti letterari e teorico-musicali

La pagina, pur interamente di mano di Niccolò Burzio, è chiaramente articolata in due fasi di scrittura. Nella prima, una mano posata trascrive alcuni elementi di storia della letteratura greca desunti dalla Poetica di Aristotele. Si segnalano le numerose incertezze nelle glosse in lingua greca, che riflettono una conoscenza estremamente limitata delle sue regole ortografiche e fonetiche. Nella seconda metà del foglio, Burzio riprende i suoi excerpta dalla Musica di Boezio.

[a] 65v | //phalo civitas Archadię. Tragoedie dicuntur invente in honorem eorum quando volebant coligere fructus. Nam a τραγῶς, quod est hircus, et ὠδή, cantus, quasi cantus hirci, in honorem Bachi; vel uter ex vino pleno dabatur cantori, vel a τραγοῖ οἰς τραγοῖς, quod est fex, -cis. Inventores fuere
5 apud gecos Eupolis, Iuauis et Cratinus.

[b] Comoedie a κωμῶι τοῖς κωμοῖς, quod est vicus. Mimus a μιμῶιμε, quod est imitator, -ris. Histrio idem est quod ludio. Comoedie Terentii dividuntur in prologum, a pro et logos, protesim, epitesim, catastrophem. Protesis a pro, quod est ante, et τοῖνο, intendo, et est prima persona que admonet.
10 Epitasa ab ἔπη, quod est super, et τοῖνο, intendo. Ea enim intenditur adurbationem. Catastrophe a κατα, quod (est) secundum, et στρωφοῖ, conversio. Comoedie non vere sunt, et ex fictis verbis simulant historiam, humiles persone traduntur per vim in pectus. In tragoedis sunt magne persone et in pectus ingentes. Comoedie denominatur a loco, ut Andria, a materia, ut
15 Eunuchus, ab aliqua persona, ut Lea.

[c] De generibus cantilene. Dyatoni vocatur quia quasi quod per tonum ac per tonum progrediatur. Chroma autem quod dicitur color quasi iam ab huiusmodi intentione prima mutatio, cantantur per semitonium et semitonium, et iii^a semitonia. Tota dyatessaron consonantia duorum tonorum est
20 ac semitonii sed non pleni(·) Tractum est autem hoc vocabulum, ut diceretur chroma a superfitiebus. Quę cum permutatur in alium transiere colorem. Enarmonium vero quod est magis coaptatum, quod cantatur in omnibus tetrachordis per diesin et diesin et ditonum. Diesis autem semitonii dimidium, ut sit trium generum descriptio per omnia thetracorda discurens hoc modo:
25 [fig. 2.109].

16–25 De generibus ~ modo: BOETH. *mus.* I, XXI (ed. Friedlein, p. 213) 16 Boetius *adnot. in marg. sinistro B* 19 sesquitertia *adnot. s.l. B*

6 Comoedie ~ vicus: ARISTOT. *poet.* 1448a-1448b (ed. Tarán-Gutas p. 168, rr. 35-3)

[d] Cum in his tribus melorum generibus diatessaron consonantia duorum sit tonorum, ac minoris semitonii, propriam tamen in singulis ipsarum habet divisionem tonorum. Ut in diatonico parciatur per semitonium, tonum et tonum, in chromatico per semitonium et semitonium ac tria semitonia, in enarmonico per diesin et diesin ac ditonum.

[e] Armonia putatur concordabili inequalium vocum comparatio. Musica ipsius concordationis ratio [fig. 2.110].

26–30 Cum ~ ditonum: GLOSS. *Boeth. mus.* 1, 21, 47, 1 31–32 Armonia ~ ratio: SCOL. ENCH. II 155–156 (ed. Schmid, p. 106); cfr. NICOL. BURT. I, X 54 (ed. Pirani, p. 193)

12–14 Comoedie ~ ingentes: ARISTOT. *poet.* 1448a (ed. Tarán-Gutas p. 167, rr. 16–18)

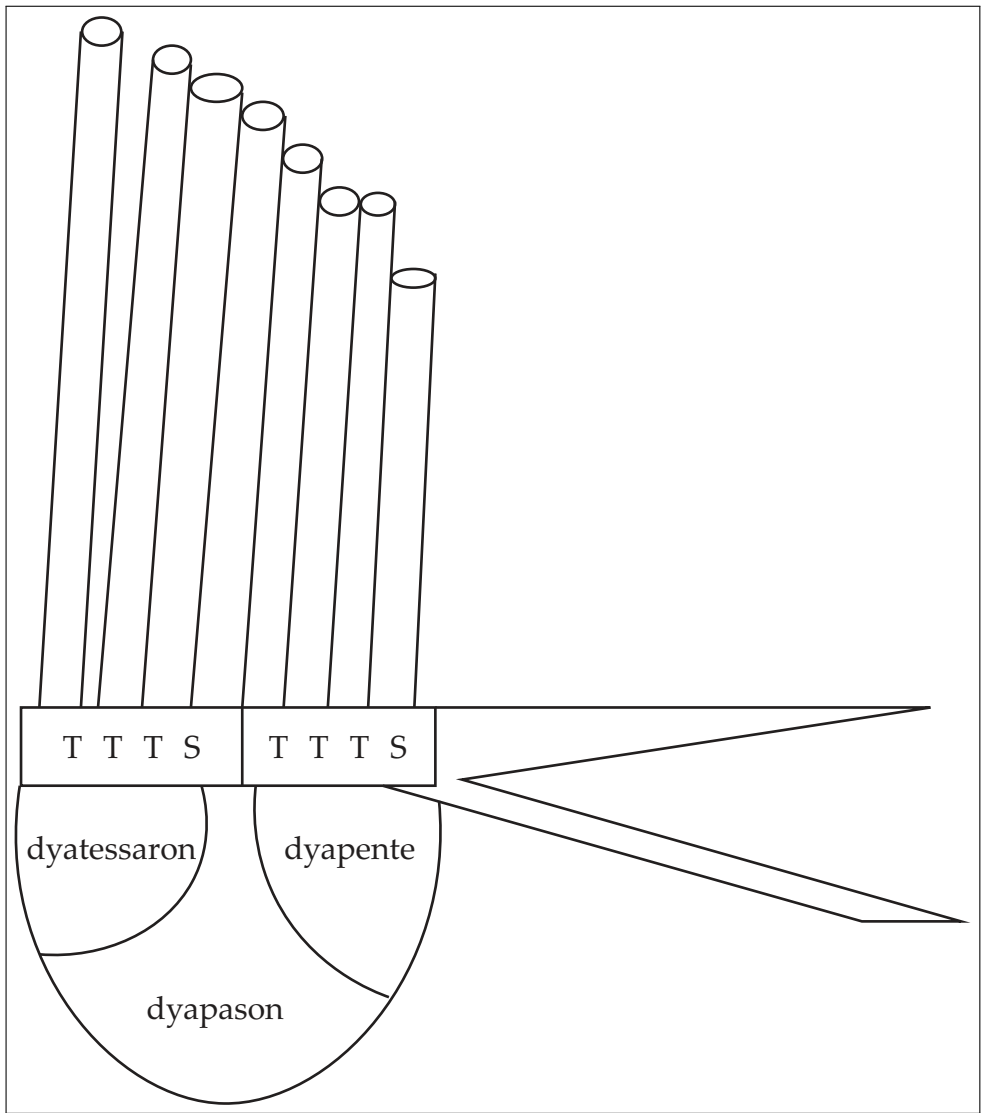


Figura 2.110: Ms. London, British Library, Additional 22315, f. 65v

Bibliografia

Testi

- AEGIDIUS DE ZAMORA, JOHANNES, *Ars musica*, a cura di MICHEL ROBERT-TISSOT, [Roma], American Institute of Musicology, 1974, p. 30-122.
- AMADEI, FEDERIGO, *Cronaca universale della città di Mantova*, Mantova, CITEM, 1955.
- ANONIMO, *Algorismus. Dal Cod. AD. 12. 53 della Biblioteca nazionale Braidense di Milano*, a cura e con introd. di GINO ARRIGHI, Siena, Università degli studi, 1999.
- ANSELMINI, GIORGIO, *De musica. Dieta prima de celesti harmonia, dieta secunda de instrumentali harmonia, dieta tertia de cantabili harmonia*, ed., annot. e introduzione di GIUSEPPE MASSERA, Firenze, Olschki, 1961.
- Antiphonarium nocturnum ad usum Sacri Ordinis Cartusienensis*, Maior Cartusia 1999.
- ARIBO, *De musica*, a cura di JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, [Roma], American Institute of Musicology, 1951.
- BELDEMANDIS, PROSDOCIMUS DE, *Plana musica and Musica speculativa*, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2008.
- BELDOMANDI, PROSDOCIMO DE', *Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet and Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi*, cur. e trad. da JAN W. HERLINGER, Lincoln, University of Nebraska Press, 1987.
- BERNHARD, MICHAEL (a cura di), *Lexicon musicum Latinum medii aevi*, 2 vol., München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2007.
- BOETHIUS, ANICIUS MANLIUS TORQUATUS SEVERINUS, *De institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii*, a cura di GODOFREDUS FRIEDLEIN, Lipsiae, B. G. Teubneri, 1867.
- *De institutione musica*, trad. da GIOVANNI MARZI, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 1990.
- BRUNO, GUIGO e ANTELM, *Epistulae cartusianae*, trad. e introd. di GIBERT GRESHAKE, Freiburg, Herder, 1992.
- CALANDRI, PIETRO MARIA, *Tractato d'abbacho. Dal Codice Acq. e doni 154 (sec. 15.) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, a cura e con introd. di GINO ARRIGHI, Pisa, Domus Galilaeana, 1974.

- CARDANUS, HIERONYMUS, *Opera*, 10 vol., Lugduni, sumptibus Ioannis Antonii Huguetan et Marci Antonii Ravaud, 1663.
- CENSORINUS, *De die natali liber*, a cura di FRIDERICUS HULTSCH, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1867.
- CHAILLEY, JACQUES (ed., comm. e introd.), *Alia musica. Traité de musique du 9. siècle*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1965.
- CHALCIDIVS, *Platonis Timaeus interprete Chalcidio cum eiusdem commentario*, a cura di JOHANN WROBEL, Leipzig, B.G. Teubner, 1876.
- CICONIA, JOHANNES, *Nova musica and De proportionibus*, cur. e trad. da OLIVER B. ELLSWORTH, Lincoln, University of Nebraska Press, 1993.
- COUSSEMAKER Charles Edmond Henri, DE (a cura di), *Scriptorum de musica Medii aevi. Novam seriem a Gerbertina alteram*, 4 vol., Parisiis, Durand, Pedone-Lauriel, 1864-1876. Rist. anast. Hildesheim, Olms, 1963.
- CUSANO, NICCOLÒ, *Opere filosofiche, teologiche e matematiche*, a cura di ENRICO PEROLI, Milano, Bompiani, 2017.
- CUSANUS, NICOLAUS, *Compendium*, a cura di BRUNO DECKER e CAROLUS BORMANN, Hamburgi, in aedibus Felicis Meiner, 1964.
- *Idiota De sapientia, De mente, De staticis experimentis*, a cura di LUDOVICUS BAUR, Lipsiae, in aedibus F. Meiner, 1937.
- *Idiota de sapientia, de mente, de staticis experimentis*, a cura di STEIGER RENATA e LUDOVICUS BAUR, Hamburgi, in aedibus F. Meiner, 1983.
- DAGOMARI, PAOLO, *Paolo dell'Abaco, Regoluzze secondo la lezione del codice 2511 della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, a cura e con introd. di GINO ARRIGHI, Prato, Azienda autonoma di turismo, 1966.
- DANTI, GIOVANNI DE', *Tractato de l'algorismo. Dal cod. Plut.30.26 (sec. 14.) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, a cura e con introd. di GINO ARRIGHI, Arezzo, [s.n.], 1987. Estratto da *Atti e memorie della Accademia Petrarca di lettere, arti e scienze*, 47 (1985).
- Fontes rerum Bernensium*, Bern, Stämpfli, 1877-1956.
- GAFFURIO, FRANCHINO, *The theory of music*, a cura di CLAUDE V. PALISCA, commenti di WALTER K. KREYSZIG, introduzione di WALTER K. KREYSZIG, New Haven-London, Yale University Press, 1993.
- GERBERT, MARTIN (a cura di), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784. Rist. Hildesheim, Olms, 1963.
- GHERARDI, PAOLO, *Opera matematica. Libro di ragioni, Liber habaci. Codici magliabechiani classe 11., nn. 87 e 88 (sec. 14.) della Biblioteca nazionale di Firenze*, a cura e con introd. di GINO ARRIGHI, Lucca 1987.
- GUIDO, *Tractatus De Tonis*, a cura di SIEGLINDE van de KLUNDERT, Bubenreuth, Hurricane Publishers, 1998.
- GUIDO ARETINUS, *Micrologus*, a cura di JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, Roma, American Institute of Musicology, 1955.
- *Regulae rhythmicae*, a cura di JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE e EDUARD VETTER, Buren, Knuf, 1985.
- *Tres tractatuli*, a cura di JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, Buren, Knuf, 1975.

- HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, a cura di S.M. CSERBA, Regensburg, Pustet, 1935.
- ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum sive originum libri XX*, a cura di W.M. LINDSAY, Oxford, Clarendon, 1911.
- JACOBUS LEODIENSIS, *Speculum musicae*, a cura di ROGER BRAGARD, 7 vol., [Roma], American Institute of Musicology, 1955-1973.
- JAN, KARL (a cura di), *Musici scriptores Graeci*, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1895-1899. Rist. Hildesheim, Olms, 1962.
- JOHANNES AFFLIGEMENSIS, *De musica cum tonario*, a cura di JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, Rome, American Institute of Musicology, 1950.
- JOHANNES GALLICUS, *Ritus canendi*, a cura di ALBERT SEAY, Colorado springs, The Colorado College Music Press, 1981.
- LE COUTEULX, CHARLES, *Annales ordinis cartusiensis ab anno 1084 ad annum 1429*, I-VIII vol., Monstrolii, Typis Cartusiae S. Mariae de Pratis, 1887-1891.
- Les traités d'Henri-Arnault de Zwolle et de divers anonymes. Paris: Bibliothèque nationale, ms. latin 7295. Faksimile der Handschrift und kommentierte Übertragung mit einem Nachwort von Francois Lesure, Kassel, Bärenreiter, 1972.*
- MACROBIUS, AMBROSIUS AURELIUS THEODOSIUS, *Commentarii in somnium Scipionis*, a cura di IACOBUS WILLIS, Stutgardiae-Lipsiae, Teubner, 1994. Stereotypae ed. secundae 1970.
- Maisons de l'Ordre des Chartreux. Vues et notices. Montreuil-sur-mer, poi Parkminster, Imprimerie et phototypie de la Chartreuse de Notre-Dame des Prés, poi Chartreuse de Saint-Hugues, 1913-1919.*
- MARCHETTO DA PADOVA, *Lucidarium*, cur., trad. e comm. da JAN W. HERLINGER, Chicago-London, The University of Chicago press, 1985.
- MARTIANUS CAPELLA, MINEUS FELIX, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, a cura di JAMES WILLIS, Leipzig, B.G. Teubner, 1983.
- MIGNE, JACQUES PAUL (a cura di), *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Parisiis, Garnier, 1844-1855.
- Mittellateinisches Wörterbuch. Bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, 2 vol., München, Beck.
- MONACHUS, CARTUSIENSIS, *Tractatus de musica plana*, a cura di SERGEJ LEBEDEV, Tutzing, Schneider, 2000.
- OCTOBUS, JOHANNES, *Tres tractatuli contra Bartholomeum Ramum*, a cura di ALBERT SEAY, Roma, American Institute of Musicology, 1964.
- PERTZ, GEORGIUS HEINRICUS (a cura di), *Monumenta Germaniae Historica. Legum, I*, Hannoverae 1835.
- PEZIUS, BERNARDUS, *Bibliotheca ascetica antiquo-nova*, 12 vol., Ratisbonae, sumptibus Joannis Conradi Pezii, 1723-1740.
- PHAEDRUS, *Fabulae aesopiae*, cur. e comm. da GIOVANNI ZAGO, Berlin, De Gruyter, 2020.
- PRISCIANUS CAESARIENSIS, *Institutionum grammaticarum libri 18*, a cura di MARTINUS HERTZIUS, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1855.

- PTOLEMEUS, CLAUDIUS, *Harmonics*, trad. e comm. da JON SOLOMON, Leiden, Brill, 2000.
- QUINTILIANUS, MARCUS FABIUS, *Institutionis oratoriae libri duodecim*, a cura di MICHAEL WINTERBOTTOM, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1970.
- SALLUSTIUS CRISPUS, GAIUS, *Catilina; Iugurtha; Fragmenta ampliora*, a cura di ALPHONSUS KURFESS, Leipzig, Teubner, 1968. Stereotypa 3. editionis.
- SCHMID, HANS (a cura di), *Musica et Scolica Enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, München.
- SCHWENGEL, GEORGIUS VALENTINUS, *Propago sacri Ordinis Cartusiensis per Italianam: British Library London Add. Ms. 17087*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 1982.
- SMITS VAN WAESBERGHE, JOSEPH (a cura di), *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam, North Holland, 1957.
- Thesaurus Linguae Latinae*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- TRAVERSARIUS, AMBROSIUS, *Latinae epistolae*, a cura di LORENZO MEHUS, Florentiae, ex typographio Caesareo, 1759. Rist. anastatica Forni, Bologna 1968.
- TROMBY, BENEDETTO, *Storia critico-cronologica diplomatica del patriarca S. Brunone e del suo ordine Cartusiano. In cui si contiene l'origine, i progressi, ed ogni altro avvenimento monastico, o secolare, ch'ebbe qualche rapporto col medesimo*, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1773-1779.
- UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, a cura di ENZO CECCHINI, Firenze, SISMELE-Edizioni del galluzzo, 2004.
- VALERIUS MAXIMUS, *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*, a cura di CAROLUS KEMPF, Lipsiae, B.G. Teubneri, 1888.
- VERGILIUS MARO, PUBLIUS, *Landleben: Bucolica, Georgica, Catalepton, Vergil-Viten*, a cura di JOHANNES GOTTÈ e MARIA GOTTÈ, 4^a ed., München, Artemis, 1981.
- VIRDUNG, SEBASTIAN, *Musica Getutscht*, cur. e trad. da BETH BULLARD, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Studi

- A catalogue of the Harleian manuscripts in the British Museum*, London, Eyre-Strahan, 1808. Rist. anast. Hildesheim-New York, Olms, 1973.
- ADKINS, CECIL R., «S.V. GALLICUS, Johannes», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 7. Personenteil, p. 474-475.
- ARRIGHI, GINO, *La matematica dell'età di mezzo. Scritti scelti*, a cura di FRANCESCO BARBIERI, RAFFAELLA FRANCI e LAURA TOTI RIGATELLI, Pisa 2004.
- ATKINSON, CHARLES M., «Constitutio in Boethius' Musica. Antecedents and Implications», *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 102 (2018), p. 33-50.
- *The critical nexus: Tone-system, mode, and notation in early medieval music*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

- AUGE, OLIVER, ROBERT ZAGOLLA e SÖNKE LORENZ (a cura di), *Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002.
- BANDINI, MICHELE, «Preliminari a una ricerca sull'umanista lucchese Ludovico Vannuccori (ca. 1440-1510/13)», *Codex Studies*, 5 (2021), p. 75-92.
- BATTAGLIA, ROBERTA, «Le «Memorie» della Certosa di Pavia», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, III, 22, 1 (1992), p. 85-198.
- BECKER, HANSJAKOB, *Das Tonale Guigos I. Ein Beitrag zur Geschichte des liturgischen Gesanges und der Ars Musica in Mittelalter*, München, bei der Argeo-Gesellschaft, 1975.
- *Die Responsorien des Karthäuserbreviers. Untersuchungen zu Urform und Herkunft des Antiphonars der Kartause*, München, Hueber, 1971.
- BECKER, HANSJAKOB, FRANZ ANSGAR e ALEXANDER ZERFASS, *Bruno von Koln und die liturgie der Kartause. Rekonstruktion des Antiphonale Sancti Brunonis und reproduktion der ältesten kartusiensischen Offiziumshandschriften*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2015.
- BECKER, HANSJAKOB e ANSGAR FRANZ, «Das Antiphonar der Kartause, ein Beispiel eremitischer Liturgiereform des 11. und 12. Jahrhunderts», in *Liber amicorum James Hogg - Kartäuserforschung 1970-2006*, a cura di META NIEDERKORN-BRUCK, Salzburg, Inst. für Anglistik und Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2007, p. 259-264.
- BENEDUSI, ROBERTA (a cura di), *Le chiese della città di Mantova nel '700. Repertorio*, Mantova, Associazione per i monumenti domenicani, 2019.
- BERGER, CAROL, «The Hand and the Art of Memory», *Musica Disciplina*, 35 (1981), p. 87-120.
- BERGER, CHRISTIAN, «S.V. HEXACHORD», in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1996, vol. 4, Sachteil, p. 279-286.
- BERNARDI, CRISTINA, *Testimonianze liturgico-musicali delle certose venete. Antifonari dei secoli XV-XVII*, tesi di dott., Università di Padova, 2014.
- BERNHARD, MICHAEL, «Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter», in *Geschichte der Musiktheorie. Bd. 3. Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, a cura di FRIEDER ZAMINER, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 37-103.
- BEVILACQUA, GREGORIO, «“Materia huius artis est aer et aqua”: The ‘Musical Rock’ in Roger Caperon’s “Comentum super cantum”», *Il Saggiatore musicale*, 20, 1 (2013), p. 9-24.
- *Il Comentum super cantum di Roger Caperon: introduzione ed edizione critica*, Dissertazione, Università degli Studi di Bologna, 2008.
- BILLANOVICH, GIUSEPPE, «Auctorista, humanista, orator», in *Itinera. Vicende di libri e di testi*, a cura di MARIAROSA CORTESI, Roma, Edizioni di storia e letteratura, p. 1-22.
- BLACKBURN, BONNIE J., «S.V. HOTHBY, John», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 11, p. 750-751.

- BOWER, CALVIN, «The modes of Boethius», *Journal of musicology*, 3, 3 (1984), p. 252-263.
- BOWLES, EDMUND A., «On the Origin of the Keyboard Mechanism in the Late Middle Ages», *Technology and Culture*, 7, 2 (1966), p. 152-162.
- BRACHA, KRZYSZTOF, «Die Kritik des Aberglaubens, der Irrtümer und Mißbräuche im Kult bei Jacobus Cartusienensis», in *Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski*, a cura di OLIVER AUGE, ROBERT ZAGOLLA e SÖNKE LORENZ, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, p. 151-163.
- BRAND, BENJAMIN, «A Medieval Scholasticus and Renaissance Choirmaster. A Portrait of John Hothby at Lucca», *Renaissance Quarterly*, 63, 3 (2010), p. 754-806.
- «John Hothby and the cult of st Regulus at Lucca», *Early Music History*, 27 (2008), p. 1-45.
- BRAUCHLI, BERNARD, *The clavichord*, Cambridge, Cambridge University press, 1998.
- BROGDEN, THOMAŠ, «The Carthusian Liturgy», *Magnificat. A Liturgical Quarterly*, 12, 2 (1940), p. 5-11.
- BUSSE BERGER, ANNA MARIA, *Medieval music and the art of memory*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- CANOBBIO, ELISABETTA, «Aspetti della presenza certosina e cistercense nel dominio visconteo-sforzesco», in *Certosini e cistercensi in Italia: (secoli XII - XV). Atti del convegno, Cuneo, Chiusa Pesio, Rocca de'Baldi, giovedì 23 - domenica 26 settembre 1999*, a cura di RINALDO COMBA e GRADO GIOVANNI MERLO, Cuneo, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, p. 475-505.
- CARANTI, BIAGIO, *La Certosa di Pesio. Storia illustrata e documentata*, Torino, Tip. e lit. C. Bertolero, 1900.
- Catalogo della prima parte della biblioteca appartenuta al sig. march. Costabili di Ferrara composta di libri rari e preziosi in diverso genere, manoscritti, libri impressi in pergamena, quattrocentisti, Aldi, elzeviri e opuscoli*, Parigi, J. Demichelis, 1858.
- CHARTIER, YVES, *L'œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand: Les compositions et le traité de musique*, Montréal, Bellarmin, 1995.
- CHIABERTO, SILVIO (a cura di), *Monasticon Cartusiense. Band IV, Pars III: Lombardia propinquier*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg.
- COGNASSO, FRANCESCO, «Il Ducato visconteo da Gian Galeazzo a Filippo Maria», in *Storia di Milano. VI. Il Ducato visconteo e la Repubblica ambrosiana (1392-1450)*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1955, p. 1-383.
- COHEN, DAVID E., *Boethius and the Enchiridis Theory. The Metaphysics of Consonance and the Concept of Organum*, tesi di dott., Brandeis University, 1993.

- «Notes, scales and modes in the earlier Middle Ages», in *The Cambridge history of Western music theory*, a cura di THOMAS CHRISTENSEN, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 307-363.
- CORRADI, ALFONSO (a cura di), *Memorie e documenti per la storia dell'Università di Pavia e degli uomini più illustri che v'insegnarono*, Pavia, Stab. Tip. Successori Bizzoni, 1877-1878.
- CORTESI, MARIAROSA, «Alcuni passi nella scuola del primo Quattrocento tra *artes sermocinales* e *artes reales*», *Annali di storia dell'educazione*, 27 (2020), p. 27-40.
- «Alla scuola di Gian Pietro d'Avenza in Lucca», *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 61 (1981), p. 109-167.
- «Greek at the School of Vittorino da Feltre», in *Teachers, Students, and Schools of Greek in the Renaissance*, a cura di FEDERICA CICCOLELLA e LUIGI SILVANO, Leiden, Brill, 2017, p. 54-78.
- «Libri e vicende di Vittorino da Feltre», *Italia medioevale e umanistica*, 23 (1980), p. 77-114.
- «Libri greci letti e scritti alla scuola di Vittorino da Feltre», in *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca (Cremona, 4-10 ottobre 1998)*, a cura di GIANCARLO PRATO, Firenze, Gonnelli, 2000, p. 401-416.
- «Un allievo di Vittorino da Feltre: Gian Pietro da Lucca», in *Vittorino da Feltre e la sua scuola. Umanesimo, pedagogia, arti*, a cura di NELLA GIANNETTO, Firenze, Olschki, 1981, p. 263-276.
- COURTOY, FERDINAND, «Les écoles capitulaires de Namur (XIIIe-XVIe siècles)», *Annales de la Société archéologique de Namur*, 45, 2 (1950), p. 277-310.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, trad. it. *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- D'ARCO, CARLO, «Breve chronicon Mantuanum ab an. 1095 ad an. 1299 anonymi auctoris», *Archivio Storico Italiano*, 1, 1 (1855), p. 22-57.
- DAOLMI, DAVIDE, «Jubal, Pythagoras and the Myth of the Origin of Music. With some remarks concerning the illumination of Pit (It. 568)», *Philomusica-online*, 16 (2017).
- DE NARDO, LUCIA LUDOVICA (a cura di), *Il 'Dialogus de musica'*, Udine, Forum, 2007.
- DELIGIANNIS, IOANNIS, «The study and reception of Plato at the school of Vittorino da Feltre as revealed from two epistles of Sassolo da Prato», *Humanistica*, VIII, 1 (2013), p. 105-129.
- DEROLEZ, ALBERT e BENJAMIN VICTOR (a cura di), *Corpus catalogorum Belgii. The medieval booklists of the southern low countries*, Brussel, Paleis der Akademiën, 1994.
- DESMOND, KAREN, «Sicut in grammatica. Analogical Discourse in Chapter 15 of Guido's *Micrologus*», *Journal of Musicology*, 16, 4 (1998), p. 467-493.

- DI BACCO, GIULIANO, «"Non agunt de musica": alcune ricette quattrocentesche per la cura della voce in due manoscritti di teoria musicale», in *Trent'anni di ricerche musicologiche: Studi in onore di F. Alberto Gallo*, a cura di PATRIZIA DALLA VECCHIA e DONATELLA RESTANI, Torre d'Orfeo, 1996, p. 291-304.
- *De Muris e gli altri. Sulla tradizione di un trattato trecentesco*, Lucca, LIM, 2001.
- DROZ, EUGÉNIE, «Musiciens liégeois du XVe siècle», *Revue de Musicologie*, 32 (1929), p. 284-289.
- DUCHEZ, MARIE-ELISABETH, «Description grammaticale et description arithmétique des phénomènes musicaux: le tournant du IXe siècle», in *Sprache und Erkenntnis im Mittelalter, Akten des VI. Internationalen Kongresses für mittelalterliche Philosophie der Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale. 29. August - 3. September 1977 in Bonn*, a cura di WOLFGANG KLUXEN, Berlin-New York, De Gruyter, 1981, vol. 2. Halbbd, p. 561-579.
- EXCOFFON, SYLVAIN e CORALIE ZERMATTEN (a cura di), *Sammeln, kopieren, verbreiten zur Buchkultur der Kartäuser gestern und heute*, Saint-Étienne, CERCOR, Centre européen de recherche sur les congrégations et les ordres religieux, 2018.
- FERRARI BARASSI, ELENA, «Giovanni Maria Lanfranco teorico degli strumenti musicali e il suo tempo», *Philomusica on-line*, 15, 1 (2016), p. 353-422.
- FOSE, LUANNE E., *The Musica Practica of Bartolomeo Ramos de Pareia: a critical translation and commentary*, dissertation, University of North Texas, 1992.
- FRINGS, IRENE, «Manua me genuit – Vergils Grabepigramm auf Stein und Pergament», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 123 (1998), p. 89-100.
- FROBENIUS, WOLF, «s.v. GALLICUS, Johannes», in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2002, vol. 7. Personenteil, p. 461-462.
- FULLER, SARAH, «Interpreting Hucbald on mode», *Journal of music theory*, 52, 1 (2008), p. 13-40.
- «Organum-discantus-contrapunctus in the Middle-Ages», in *The Cambridge History of Western Music Theory*, a cura di THOMAS CHRISTENSEN, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 477-502.
- GAENS, TOM, «Fons hortorum irriguus, ceteras irrigans religiones Carthusian Influences on Monastic Reform in Germany and the Low Countries in the Fifteenth Century», in *A Fish out of Water? From Contemplative Solitude to Carthusian Involvement in Pastoral Care and Reform Activity*, a cura di STEPHEN J. MOLVAREC e GAENS TOM, Leuven, Peters, 2008, p. 51-103.
- GALLICO, CLAUDIO, «Musica nella Ca' Giocosa», in *Vittorino da Feltre e la sua scuola: umanesimo, pedagogia, arti*, a cura di NELLA GIANNETTO, Firenze, Olschki, 1981, p. 189-198.
- GAMBASSI, OSVALDO, *Pueri cantores nelle cattedrali d'Italia tra Medioevo e età moderna. Le scuole eugeniane: scuole di canto annesse alle cappelle musicali*, Firenze, Olschki, 1997.

- GARDONI, GIUSEPPE, ««Domus seu religio». Contributo allo studio della congregazione dei canonici di San Marco nella Mantova comunale», *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, 59, 1 (2005), p. 13-39.
- «Notai di curia del Trecento. Appunti sul campione mantovano», *Atti e Memorie della Accademia nazionale virgiliana di scienze lettere e arti*, 74 (2006), p. 51-107.
- GARGAN, LUCIANO, *La antica biblioteca della Certosa di Pavia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1998.
- «La biblioteca della Certosa di Pavia», *Annali di storia pavese*, 25 (1997), p. 186-202.
- GARGAN, LUCIANO e ANTONIO MANFREDI, *Le biblioteche dei Certosini tra Medioevo e Umanesimo. Un repertorio di manoscritti superstiti e inventari antichi e uno studio sulle ricerche dei codici nella prima metà del sec. 15*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 2017.
- GARIN, EUGENIO, *Il pensiero pedagogico dello Umanesimo*, Firenze, Giuntine Sansoni, 1958.
- GLORIEUX, PALÉMON, *Répertoire des maîtres en théologie de Paris au XIIIe siècle*, Paris, Vrin, 1933, vol. 1.
- GLOWOTZ, DANIEL, *Byzantinische Gelehrte in Italien zur Zeit des Renaissance-Humanismus*, Schneverdigen, Wagner, 2006.
- GOEING, ANJA-SILVIA, *Summus Mathematicus et Omnis Humanitatis Pater. The Vitae of Vittorino da Feltre and the Spirit of Humanism*, Dordrecht, Springer, 2014.
- GRAESSE, JOHANN GEORG THEODOR, *Orbis latinus oder Verzeichniss der lateinischen Benennungen der bekanntesten Städte etc., Meere, Seen, Berge und Flüsse in allen Theilen der Erde nebst einem deutsch-lateinischen Register derselben*, Dresden, G. Schonfeld, 1861.
- GUASTI, CESARE, *Intorno alla vita e all'insegnamento di Vittorino da Feltre: Lettere di Sassolo pratese volgarizzate con alcune notizie intorno alla vita e agli scritti dell'autore*, Firenze, Cellini, 1869.
- GUGLIEMOTTI, PAOLA, «Le origini delle certose di Pesio, Casotto e Losa-Montebenedetto», in *Certosini e cistercensi in Italia: (secoli XII - XV); atti del convegno, Cuneo, Chiusa Pesio, Rocca de' Baldi, giovedì 23 - domenica 26 settembre 1999*, a cura di RINALDO COMBA e GRADO GIOVANNI MERLO, Cuneo, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, p. 157-183.
- GUMBERT, JOHAN PETER, *Die Utrechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen fünfzehnten Jahrhundert*, Leiden, Brill, 1974.
- GÜMPPEL, KARL WERNER, *Conrad von Zabern*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/403349>.
- «Das Tastenmonochord Conrads von Zabern», *Archiv für Musikwissenschaft*, 12, 2 (1955), p. 143-166.

- GÜMPEL, KARL WERNER, «Die Musiktraktate Conrads von Zabern», *Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, 4 (1956).
- GUSHEE, LAWRENCE, «Questions of Genre in Medieval Treatises on Music», in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, a cura di WULF ARLT, ERNST LICHTENHAHN e HANS OESCH, Bern-München, Francke, p. 365-433.
- HAGGH, BARBARA, «Ciconia's citations in "Nova musica": new sources as biography», in *Citation and authority in Medieval and Renaissance musical culture*, a cura di SUZANNAH CLARK e ELIZABETH EVA LEACH, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2005, p. 45-56.
- «Itinerancy to Residency. Professional Careers and Performance Practices in 15th- Century Sacred Music», *Early Music*, 17, 3 (1989), p. 359-366.
- HALPORN, BARBARA, «The Carthusian Library at Basel», *The Library Quarterly. Information, Community, Policy*, 54, 3 (1984), p. 223-244.
- HENTSCHEL, FRANK, *Sinnlichkeit und Vernunft in der mittelalterlichen Musiktheorie. Strategien der Konsonanzwertung und der Gegenstand der "musica sonora" um 1300*, Stuttgart, Steiner, 2000.
- HERLINGER, JAN W., «Fractional Divisions of the Whole Tone», *Music Theory Spectrum*, 3 (1981), p. 74-83.
- «Marchetto's Division of the Whole Tone», *Journal of the American Musicological Society*, 34, 2 (1981), p. 193-216.
- HOCHADEL, MATTHIAS (a cura di), *Commentum Oxoniense in musicam Boethii. Eine Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität*, München, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2002.
- HOGG, JAMES, «Everyday Life in the Charterhouse in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», in *In Klosterliche Sachkultur des Spätmittelalters. Internationaler Kongress Krems an der Donau, 18. bis 21. September 1978*, Vienna, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1980, p. 113-46.
- *The charterhouse of Pavia as seen in the chartae of the Carthusian general chapter*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2010.
- HOLTZ, LOUIS, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical: étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (4.-9. siècle)*, et édition critique, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1981.
- HOWELL, STANDLEY, «Medical astrologers and the invention of stringed keyboard instruments», *Journal of Musicological Research*, 10, 1-2 (1990), p. 1-17.
- HUGHES, ANDREW, «S.V. SOLMIZATION», in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, vol. 23, p. 644-649.
- HUGHES, RICHARD V., *The Ritus canendi vetustissimus et novus of Johannes Legrense. A critical edition with translation, introduction and notes on the text*, Dissertation, University of Glasgow, 1996.

- HUGLO, MICHEL, *Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, Société Française de Musicologie, 1971.
- HÜSCHEN, HEINRICH, *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar, 1328-1408*, Köln, Staufener-Verlag, 1952.
- JEFFERY, PETER, *Oktōēchos*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050097>.
- KALLENBACH, CRAIG W., *Humanist educational treatises*, Cambridge-London, Harvard University Press, 2002.
- KEUSSEN, HERMANN (a cura di), *Die Matrikel der Universität Köln. 1 1389-1466*, Bonn, Hanstein, 1892.
- KRISTELLER, PAUL OSKAR, *Iter Italicum. A Finding list of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic MSS*, Leiden, Brill, 1977.
- «Music and Learning in the Early Italian Renaissance», in *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1956, p. 451-470. Offset reprint. Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984; già edito in «Journal of Renaissance and Baroque Music», I, 1947, pp. 255-274.
- L'OCCASO, STEFANO, *Fonti archivistiche per le arti a Mantova tra Medioevo e Rinascimento, 1382-1459*, Mantova, Arcari, 2005.
- «La Certosa della Santissima Trinità», *Quaderni di San Lorenzo*, 12 (2014), p. 75-89.
- LAMBRES, BENOIT-M., «Le chant des chartreux», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 24, 1 (1970), p. 17-41.
- LE CERF, GEORGES, «Note sur le clavichord et le dulce melos», *Revue de Musicologie*, XV (1931), p. 99-105.
- LE ROUX, EDNA MARIE, *The De harmonica and Tonarius of Regino of Prüm*, tesi di dott., Catholic University of America, 1965.
- LECLERCQ, JEAN, «Monastic and scholastic theology in the reformers of the fourteenth to sixteenth century», in *From Cloister to Classroom. Monastic and Scholastic Approaches to Truth. The Spirituality of Western Christendom*, a cura di ELLEN ROZANNE ELDER, Kalamazoo, Mich., Cistercian Publications Inc., 1986, p. 178-201.
- LEHMANN, PAUL, «Bücherliebe und Bücherpflege bei den Karthäusern», in *Miscellanea Francesco Ehrle. Scritti di storia e paleografia*, 1973, vol. V, p. 364-389. Ripr. facs. dell'ed. Roma, Biblioteca apostolica vaticana, 1924.
- LEONCINI, GIOVANNI, «Un certosino del tardo Medioevo: don Stefano Macconi», in *Die Ausbreitung kartäusischen Lebens und Geistes im Mittelalter*, a cura di KARL THIR e ANTON DREXLER, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 1991, p. 54-107.
- LEUMANN, MANU, JOHANN BAPTIST HOFMANN e ANTON SZANTYR (a cura di), *Latteinische Grammatik*, München, C. H. Beck, 1972. Verbessertes Nachdruck der 1965 erschienenen ersten Auflage.

- LEVY, IAN CHRISTOPHER LEVY, RITA GEORGE-TVRTKOVIC e DONALD F. DUCLOW (a cura di), *Nicholas of Cusa and Islam: polemic and dialogue in the late Middle Ages*, Leiden-Boston, Brill, 2014.
- LOEWEN, PETER V., *Music in early Franciscan thought*, Leiden-Boston, Brill, 2013.
- LORENZ, SÖNKE, «Ausbreitung und Studium der Kartäuser in Mitteleuropa», in *Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski*, a cura di OLIVER AUGE, ROBERT ZAGOLLA e SÖNKE LORENZ, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, p. 1-19.
- MAIOCCHI, RODOLFO (a cura di), *Codice diplomatico dell'Università di Pavia*, Pavia, Premiata Tipografia Successori Fratelli Fusi, 1905-1915.
- MALLETT, MICHAEL E., «S.V. DAL VERME, Iacopo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1986, vol. 32.
- MÄRKER, ALMUTH, *Das Prohemium longum des Erfurter Kärtauserkatalogs aus der Zeit um 1475. Edition und Untersuchung*, Bern, Lang, 2008.
- MARKS, RICHARD B., «Review: Die Utrechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen fünfzehnten Jahrhundert. J. P. Gumbert», *Speculum*, 52, 3 (1977), p. 685-687.
- MARTIN, DENNIS D., *Fifteenth-century carthusian reform. The world of Nicholas Kempf*, Leiden, Brill, 1992.
- MARX, JAKOB, *Verzeichnis der Handschriften-Sammlung des Hospitals zu Cues bei Bernkastel a. Mosel*, Trier, Selbstverlag des Hospitals, 1905.
- MATHIESEN, THOMAS J., *Ancient Greek Music Theory. A Catalogue Raisonné of Manuscripts*, München, Henle, 1988.
- MENGOZZI, STEFANO, «'Si quis manus non habeat': Charting Non-Hexachordal Musical Practices in the Age of Solmisation», *Early Music History*, 26 (2007), p. 181-218.
- *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- MERIANI, ANGELO, «Teoria e storia della musica greca antica alla scuola di Vittorino da Feltre», *Rivista di cultura classica e medioevale*, 58, 2 (2016), p. 311-336.
- MERTENS, DIETER, *Jacobus Carthusiensis. Untersuchungen zur Rezeption der Werke des Kartäusers Jakob von Paradies*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1976.
- «Kartäuser-Professoren», in *Die Kartäuser in Österreich*, a cura di JAMES HOGG, Salzburg, Inst. für Anglistik und Amerikanistik, Univ. Salzburg, 1981, p. 75-87.
- METTENLEITER, DOMINICUS, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg, Bössenecker, 1866.
- MEYER, CHRISTIAN, «Die Tonartenlehre im Mittelalter», in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, a cura di MICHEL HUGLO, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, p. 135-215.
- «Le Cantuagium de Heinrich Eger von Kalkar et ses sources», *Analecta Cartusiana*, 2 (1989), p. 112-134.

- *Mensura monochordi. La division du monocorde (9e-15e siècles)*, Paris, Klincksieck, 1996.
- MIONI, ELPIDIO, *Bibliotheca divi Marci Venetiarum codices Graeci manuscripti*, Roma 1960.
- MONDINO, ANGELO, *Il clavicordo. Interpretazione e ricostruzione di antichi strumenti a tastiera*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1993.
- MORELLI, ANNA, *Il Musica disciplina di Aureliano di Réôme: Fondamenti teorico-disciplinari dell'ars musica nel IX secolo*, Udine, Forum, 2007.
- MORRISON, LEAH, «Constructing Cantus Securus. Reaping Advice from Cantor Cartusienis», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 45, 1 (2004), p. 189-200.
- *Liber alphabeti super cantu plano. A Fifteenth-century Carthusian plainchant treatise in Huntington Library manuscript FI 5096*, tesi di dott., University of Southern California, 1999.
- MOTA MURILLO, RAFAEL, «El *Ars musica* de Juan Gil de Zamora. El Ms. H/29 del Archivo Capitolare Vaticano», *Archivo Ibero-americano*, 42 (1982), p. 651-701.
- MOYER, ANN E., «The Quadrivium and the Decline of Boethian Influence», in *A companion to Boethius in the Middle Ages*, a cura di NOEL HAROLD JR. KAYLOR e DARIO BRANCATO, Leiden, Brill, 2012, p. 479-518.
- MURRAY, RUSSELL E. JR., «New Documentation concerning the Biography of Nicolò Burzio», *Studi musicali*, 24 (1995), p. 263-282.
- MUTCH, CALEB, «Mathematical approaches to defining the semitone in antiquity», *Journal of Mathematics and Music*, 14, 3 (2020), p. 1-15.
- NÁDAS, JOHN, «Johannes de Anglia (John Hothby). Notes on His Career in Italy», *Acta Musicologica*, 79, 2 (2007), p. 291-358.
- NARDI, BRUNO, *Il Mons Virgilii e la topografia medievale di Pietole*, Mantova, Reale accademia virgiliana, 1933.
- NIEDERKORN-BRUCK, META, «Die Kartäuser. Propositum und Lebenswirklichkeit», in *Geist und Gestalt. Monastische Raumkonzepte als Ausdruckformen religiöser Leitideen im Mittelalter*, 2016, p. 141-176.
- «Die liturgiethoretischen Normen in den Consuetudines der Prioren Guigo, Anthelm und Basilius unter besonderer Berücksichtigung der Musik», in *Gedenkschrift für Walter Pass*, a cura di MARTIN CZERNIN, Tutzing, Schneider, 2002, p. 177-200.
- OUY, GILBERT, «Le Valdebonum perdu et retrouvé», *Scriptorium*, 42, 2 (1988), p. 198-205.
- PAGE, CHRISTOPHER (a cura di), *The Summa Musicae. A Thirteenth-Century Manual for Singers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- PALISCA, CLAUDE V., «Boethius in the Renaissance. Antiquity and the Middle Ages», in *Music theory and its sources*, a cura di ANDRÉ BARBERA, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1990, p. 259-280.
- *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven - London, Yale University Press, 1985.

- PANTI, CECILIA, *Filosofia della musica. Tarda antichità e medioevo*, Roma, Carocci, 2008.
- Par un CHARTREUX, «La récordation en Chartreuse», in *Cantus planus. Papers read at the 6th meeting, Eger, Hungary, 1993*, a cura di LÁSZLÓ DOBSZAY, Budapest 1995, p. 251-269.
- PERINI, RAFFAELLA (a cura di), *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. 113. Mantova, Biblioteca comunale Teresiana. I manoscritti della serie generale, parte 1*, Firenze, Olschki, 2012.
- PESCE, DOLORES, «B-Flat: Transposition or Transformation?», *Journal of Musicology*, 4, 3 (1986), p. 330-349.
- PIRANI, GIACOMO, «Guidonista, Marchettista, Hothbista, Gaphurista. Maestri e auctores nell'insegnamento musicale tra Medioevo e Rinascimento», in *Atti del convegno "Celui qui parle, c'est aussi important! Forme e declinazioni della funzione-autore tra linguistica, filologia e letteratura"*, Udine-Trieste, 24-26 marzo 2021, Trieste, EUT. In corso di stampa.
- *Il Florum libellus di Nicolò Burzio. Introduzione, testo e commento*, Laurea magistrale, Università degli studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni culturali, 2018.
- «La fortuna del dialogo *de musica* dello pseudo-Plutarco nell'Umanesimo», in *Atti del convegno "Le ricerche degli Alumni LEVICampus: la giovane musicologia a confronto"*, Venezia, 6-8 luglio 2020, Venezia, Fondazione Levi, 2022. In corso di stampa.
- «Le vestigia di un perduto trattato teorico musicale nel ms. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, II 785», *Filologia mediolatina*, XXVIII (2021), p. 213-243.
- «Musica e Quadrivio nelle *laudes musicae* del Quattrocento», *Philomusica on-line* (2023). In corso di stampa.
- PLANCHART, ALEJANDRO ENRIQUE, «The Liégeoise Diaspora in Italy in the Early Fifteenth Century», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 67 (2013), p. 81-101.
- POLLICE, FRANCESCANTONIO, «L'Innario certosino», *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, 17, 2 (1996), p. 298-300.
- POWERS, HAROLD S., «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony», *Journal of the American Musicological Society*, 34, 3 (1981), p. 428-470.
- RANDEL, DON M., «La teoría musical en la época de Alfonso X El Sabio», *Revista de Musicología*, 10, 1 (1987), p. 39-51.
- RAUSCH, ALEXANDER, «Zur Musiklehre der Kartäuser im Mittelalter», in *Gedenkschrift Walter Pass*, Tutzing, Schneider, 2002, p. 201-215.
- REANEY, GILBERT, «The Musical Theory of John Hothby», *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 42 (1988), p. 119-133.
- REIMER, ERICH, «Musicus und Cantor. Zur Sozialgeschichte eines musikalischen Lehrstücks», *Archiv für Musikwissenschaft*, 35 (1978), p. 1-32.

- REISS, JOSEF, «Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica (etwa 1460)», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 7 (1924-1925), p. 261-264.
- REUSENS, EDMOND (a cura di), *Matricule de l'Université de Louvain. I 1426 (origine)-30 août 1453*, Bruxelles, Kiessling et Cie, 1903.
- RIEMANN, HUGO, *Geschichte der Musiktheorie im IX.-XIX. Jahrhundert*, Leipzig, Hesse's Verlag, 1898.
- RIGHETTI TOSTI-CROCE, MARINA, «S.V. CERTOSINI», in *Enciclopedia dell'Arte Medievale Treccani*, 1993.
- RIPIN, EDWIN M., «The Early Clavichord», *The Musical Quarterly*, 53, 4 (1967), p. 518-538.
- ROCCHI, PIERGIOORGIO, *I priori nella certosa di S. Girolamo della Casara di Bologna*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2006.
- ROLLO, ANTONIO, *Gli Erotemata tra Crisolora e Guarino*, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2012.
- RUHNKE, MARTIN, «S.V. SOLMISATION», in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1998, vol. 8, Sachteil, p. 1561-1569.
- RÜTHING, HEINRICH, *Der Kartäuser Heinrich Eggher von Kalkar, 1328-1408*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1967.
- RYAN, BETTINA, *The Anonymous Musicae artis disciplina. A Critical Edition*, tesi di dott., University of Toronto, 2013.
- SACHS, KARL-JÜRGENS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1974.
- SALVARANI, RENATA (a cura di), *I Gonzaga e i papi: Roma e le corti padane fra Umanesimo e Rinascimento (1418 - 1620); atti del convegno Mantova - Roma, 21-26 febbraio 2013*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013.
- SANTOSUOSSO, ALMA COLK, *Letter notations in the Middle ages*, Ottawa, The Institute of Mediaeval Music, 1989.
- SCATTOLIN, PIER PAOLO, «La regola del «grado» nella teoria medievale del contrappunto», *Rivista Italiana di Musicologia*, 14, 1 (1979), p. 11-74.
- SCHIPKE, RENATE e KURT HEYDECK, *Handschriftencensus der kleineren Sammlungen in den östlichen Bundesländern Deutschlands. Bestandsaufnahme der ehemaligen Arbeitsstelle "Zentralinventar mittelalterlicher Handschriften bis 1500 in den Sammlungen der DDR" (ZIH). (Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Handschriftenabteilung. Sonderband)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2000.
- SCHIZZEROTTO, GIANCARLO, «Biblioteche monastiche mantovane», in *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga. Mantova, Palazzo Ducale, 7 settembre-15 novembre 1974*, a cura di LUIGI BOSIO, Milano, Electa, 1974, p. 29-45.
- SOTTILI, AGOSTINO (a cura di), *Lauree pavesi nella seconda metà del '400*, 3 vol., Milano, Cisalpino-Istituto editoriale universitario, 1995-2008.
- SOTTILI, AGOSTINO, PAOLO ROSSO e SIMONA IARIA (a cura di), *Documenti per la storia dell'Università di Pavia nella seconda metà del '400*, 3 vol., Bologna, Cisalpino, 1994-2010.

- STEVENSON, ROBERT MURRELL, «Spanish Musical Impact Beyond the Pyrenees (1250–1500)», in *Actas del Congreso Internacional 'España en la música de Occidente'*, a cura di EMILIO CASARES RODICIO, ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA e JOSÉ LÓPEZ-CALO, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 1, p. 115-164.
- STUDER, MONIKA, «Bibliotheca cartusiae Basiliensis. Die Bibliothek der Basler Kartause mit besonderem Fokus auf die Zeit unter Prior Heinrich Arnoldi (1449–1480)», in *Raum und Medium: Literatur und Kultur in Basel in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, a cura di JOHANNA THALI e NIGEL F. PALMER, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, p. 287-314.
- SWERDLOW, NOEL, «Musica Dicitur A Moys, Quod Est Aqua», *Journal of the American Musicological Society*, 20, 1 (1967), p. 3-9.
- TEEUWEN, MARIKEN, *The vocabulary of intellectual life in the Middle Ages*, Turnhout, Brepols, 2003.
- TONELLI, FABRIZIO, «Apre la scuola di Dio: Roland Taverna e la fondazione della Certosa di Parma», in *Akten des II. Internationalen Kongresses für Kartäuserforschung in der Kartause Ittingen, 1. - 5. Dezember 1993*, a cura di JÜRIG GANZ, Ittingen, Stiftung Kartause Ittingen, 1995, p. 311-336.
- ULIVI, ELISABETTA, «Scuole e maestri d'abaco in Italia tra Medioevo e Rinascimento», in *Un ponte sul Mediterraneo. Leonardo Pisano, la scienza araba e la rinascita*, a cura di RAFFAELLA PETTI e ENRICO GIUSTI, Firenze 2016, p. 121-160.
- VAN EGMOND, WARREN, *Practical mathematics in the Italian Renaissance. A catalog of Italian abacus manuscriptis and printed books to 1600*, Firenze, Istituto e museo della scienza, 1981.
- VASOLI, CESARE, «Vittorino da Feltre e la formazione umanistica dell'uomo», in *Vittorino da Feltre e la sua scuola*, a cura di NELLA GIANNETTO, Firenze, Olschki, 1981, p. 13-33.
- WARBURTON, JANE, «Questions of attribution and chronology in three medieval texts on species theory», *Music theory spectrum: The journal of the Society for Music Theory*, 22, 2 (2000), p. 225-235.
- WEGMAN, ROB C., «From Maker to Composer. Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450-1500», *Journal of the American Musicological Society*, 49, 3 (1996), p. 409-479.
- WILHELMI, THOMAS, «Humanistische Gelehrsamkeit im Umkreis der Basler Kartause», in *Bücher, Bibliotheken und Schriftkultur der Kartäuser. Festgabe zum 65. Geburtstag von Edward Potkowski*, a cura di OLIVER AUGE, ROBERT ZAGOLLA e SÖNKE LORENZ, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, p. 21-27.
- WILSON, NIGEL GUY, *From Byzantium to Italy. Greek studies in the Italian Renaissance*, London, Duckworth, 1993, trad. it. *Da Bisanzio all'Italia. Gli studi greci nell'Umanesimo italiano*, Alessandria, Dell'Orso, 2000.
- WINTER, URSULA e KURT HEYDECK, *Die Manuscripta Magdeburgica der Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Teil 2: Ms. Magdeb. 76-168*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2004.

WITKOWSKA-ZAREMBA, ELŻBIETA, *Musica Muris and speculative trend in the medieval musicography*, Warszawa, IHNOiT PAN, 1992.

WITKOWSKI, RAFAŁ, *The Carthusians and the Print Revolution*, Salzburg, Inst. für Anglistik u. Amerikanistik, Univ. Salzburg, 2001.