

UN MANOSCRITTO CARMELITANO DI TEORIA MUSICALE
(BERGAMO, BIBLIOTECA CIVICA «ANGELO MAI», MAB 21)

Conosciuto e studiato per il contenuto delle pagine iniziali, che conservano una redazione primitiva, limitata al Libro I, del trattato *Practica musicae* di Franchino Gaffurio,¹ il codice MAB 21 della Biblioteca Civica «Angelo Mai» di Bergamo merita attenzione nella sua interezza anche quale testimonianza della cultura teorico-musicale nel tardo Quattrocento padano e, più specificamente, induce ad approfondire il contributo apportato alla vita intellettuale contemporanea dall'Osservanza carmelitana: è stato infatti compilato sul finire del secolo da un frate Alessandro degli Assolari nel convento dell'ordine a Bergamo. Va sottolineato l'interesse del manoscritto anche in relazione alla biografia e alla formazione culturale di Gaffurio, che risiedette nella città lombarda come maestro di cappella in Santa Maria Maggiore dal 1483 al 1484, anno del trasferimento a Milano: è uno degli indizi che adombrano, negli anni pre-milanesi, una continuità di legami con l'ordine, probabilmente grazie a Iohannes Godendach, *latine* Bonadies, frate carmelitano e maestro del teorico lodigiano.² A Bergamo, il convento di Santa Maria esisteva dal 1348; nel 1482 fu aggregato da Sisto IV alla Congregazione

¹ CLEMENT A. MILLER, "Gaffurius's *Practica Musicae*: Origin and Contents", *Musica Disciplina* XXII (1968), pp. 105-128.

² ANGELO RUSCONI, "Gli anni di apprendistato di Franchino Gaffurio: un musicista padano nell'Italia del Quattrocento", in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, ed. Mario Marubbi, Milano, Silvana, 1998, pp. 123-128. Le fasi salienti della biografia di Gaffurio sono nella notizia scritta da Pantaleone Malegolo in accordo con il musicista; una prima redazione è nel manoscritto Lodi, Biblioteca Comunale Laudense, XXVIII A.9 insieme con il *Liber de harmonia instrumentali*, la redazione definitiva è stampata a Milano nel 1518 con il *De harmonia musicorum instrumentorum opus*. La versione primitiva, con ampio commento, si può leggere in ALESSANDRO CARETTA - GIUSEPPE CREMASCOLI - LUIGI SALAMINA, *Franchino Gaffurio*, Lodi, Edizioni dell'Archivio Storico Lodigiano, 1951, pp. 13-25. È accessibile inoltre in FLAVIO TESTI, *La musica italiana nel Medioevo e nel Rinascimento*, 2 voll., Busto Arsizio, Bramante, 1969-1977, II, p. 775, nota 22.

Mantovana,³ costituita con approvazione papale nell'anno 1442 e derivante dalla cosiddetta Osservanza delle Selve, il movimento di riforma sorto agli inizi del secolo nell'omonimo convento presso Firenze.⁴

Il codice MAB 21 è stato più volte descritto in tempi recenti, ma inadeguatamente⁵; sembra opportuno, dopo avere riassunto i dati esterni essenziali, chiarificarne meglio il contenuto.

Bergamo, Biblioteca Civica "Angelo Mai", MAB 21 (*olim* S 4.37)

Miscellanea teorico-musicale

Bergamo, Convento di Santa Maria OCarmOss., 1487

Scriba: frate Alessandro Assolari di Albino.

cc. 102, cartacee, mm. 215×155 (specchio rigato 150×105), mutilo all'inizio; cartulazione moderna in numero arabo a matita nel margine superiore destro, sotto la quale si intravede irregolarmente la numerazione antica, pure in cifre arabe; fascicolazione: 1⁹ (manca la prima carta), 2-6¹⁰, 7⁶ (manca una carta), 8-9¹⁰, 10⁶ (mancano quattro carte), 11¹⁰; mancano cioè le cc. antiche 1, 65, 89, 90, 97, 98. scrittura semigotica libraria, 35 righe di testo per pagina; notazione quadrata nera e mensurale nera su pentagramma tracciato a secco.

Contenuto:⁶

1r-19r «Franchinus Gaffurius, *Practica Musicae*, Liber I, redactione primigenia, initio mutilus
Inc. ...possunt autem voces in introductorio comparative considerari hoc modo.

³ GIOVANNI SPINELLI, "Gli ordini religiosi dalla dominazione veneta alle soppressioni napoleoniche (1428-1810)", in *Diocesi di Bergamo*, a cura di Adriano Caprioli - Antonio Rimoldi - Luciano Vaccaro, Brescia, La Scuola, 1988 (Storia religiosa della Lombardia, 2), pp. 213-234: 224.

⁴ Per notizie storiche e spiritualità dei Carmelitani, si veda *sub voce* in *Dizionario degli istituti di perfezione* [d'ora in avanti: DIP], edd. Guerrino Pelliccia - Giancarlo Rocca, s.l., Edizioni Paoline, 1969- (sono finora usciti nove volumi), II, coll. 460-521.

⁵ *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, ed. Maria Luisa Gatti Perer, Bergamo, Credito Bergamasco, 1989, pp. 157-158 (scheda 57, a cura di Sandrina Bandera); *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, edd. Maria Luisa Gatti Perer - Mario Marubbi, Milano, Silvana Editoriale, 1995, pp. 157-158 (scheda 50, a cura di Sandrina Bandera); *Loro e la porpora*, pp. 194-195 (scheda 1.25, a cura di A. Rusconi, ove per un errore di stampa il codice risulta datato 1437). In tutte e tre le pubblicazioni è riprodotta la c. 53r (mano guidonica). Il codice non è registrato nel *Répertoire International des Sources Musicales* (d'ora in avanti: RISM), B III², *The Theory of Music from the Carolingian Era up to 400*, II, *Italy*, ed. Pieter Fischer, München-Duisburg, Henle, 1968, ma è stato segnalato da F. ALBERTO GALLO, "Philological Works on Musical Treatises of the Middle Ages. A bibliographical report", *Acta Musicologica* XLIV (1972), pp. 78-101: 100 (con la vecchia segnatura).

⁶ I titoli dei testi teorici e i generi dei brani musicali sono dati fra parentesi uncinata quando mancanti o tratti dal contesto dell'*incipit* o da altra forma discorsiva (ad esempio: *Ista est divisio monochordi*): in quest'ultimo caso viene riportata anche, distinguendola dall'*incipit*, l'espressione usata dal manoscritto.

Expl. in propriis modulis scilicet psalmodum introituum ex se ipso quique facile comprehendere potest, sic musice plane terminum impono. Franchini Gaphori laudensis musices professoris liber primus musices practicabiles explicit foeliciter. Laus Deo.

19r «Divisio monochordi»

Ista est divisio monochordi.

Inc. A Gama ut usque ad finem fiant novem passus.

Expl. Item a .d. usque ad finem fiant duo pasus (*sic!*), primus terminabit in .d., secundus finit etc.

19v «Figurae stilo expressae, minime de musica»

iii | 20-29 (10) 20r-30r «Noticia artis musicae»

Inc. Ad habendum noticiam artis musice necesse est scire ea que secuntur.

Expl. Item omnis penultima debet esse lunga (*sic!*) vel inferiore vel altiore extrema.

iv | 30-39 (10) 30r «De consonantiarum et dissonantiarum (*sic!*)»

Inc. Nota quod quinque sunt consonantie et quatuor dissonantie.

Expl. Et bona pro unisonus, scilicet pro octava et cetera.

30rv «De contrapuncto»

Inc. Circha contrapunctum primo videndum est quid scit contrapunctus.

Expl. Sicud (*sic!*) ista secunda pars que vocatur octava ab illa cordium habes que est perfectior omnium consonantiarum. Exemplum de predictis ut patet inferius.

31r-38r De ratione contrapuncti (*Collectio sex operum de contrapuncto*)

Cap. I (31r-32r)

1. (31r-32r) *Inc.* Cum notum sit omnibus cantoribus mensurabilem musicam a plana origine[m] sumere

Expl. sed si vis cognoscere in quo tempore sit facta, vide diminucionem ipsius.

Cap. II (32r-35v).

2. (32rv) *Inc.* Speties discantus sunt quindecim, scilicet unisonus, secunda, tercia.

Expl. et unum tempus valet quatuor minimas, et ordinantur modo binario.

3. (32v-35r) *Inc.* Sciendum est quod sex sunt consonantie

Expl. inter duas duodecimas et inter octavam et duodecimam.

4. (35rv) *Inc.* Ista est regula contrapuncti sine aliqua mutacione per duodecimam. Nota quod unisonus

Expl. dicitur la unisonus, tercia fa inferius, re inferius.

Cap. III. De ratione eiusdem (35v-38r)

5. (36r-37v) *Inc.* Quicumque vult in contrapuncto perfici

Expl. in contrapuncto per species perfectas ut dictum est supra.

6. (37v-38r) De ratione contrapuncti versus et primo
Inc. Penta discantus concordi sint quoque cantus.
Expl. Prebet sol sexta sine dubioque.
Expl. huius collectionis operum de ratione contrapuncti: Et hec dicta sufficiant quantum ad rationem contrapuncti. Expliciunt regulae discantus sive contrapuncti (38r).
- 38r-40v De coniunctione moteti
Inc. Incipit de coniunctione moteti et primo hic debemus notare quod sit motetus sive rondellus.
Expl. Item dixit Boetius ita est de illis qui sicut arte canunt quam de illis hominibus litteratis qui nunquam litteras didicerunt, ut hic patet in exemplis.
-
- v | 40-49 (10) 40v-46v **Johannes de Muris, Libellus cantus mensurabilis**
Incipit regula musicalis magistri Iohannis de Muris (supra, a.m. *Iohannes de Muris ordinis Carmelitarum*).
Inc. Quilibet in arte pratica (*sic!*) mensurabilis cantus erudiri.
Expl. Et predicta quamvis rudibus sufficiant in arte praticata mensurabilis cantus volentibus introduci.
- 46v-48v De proporcionibus
Inc. Hec est regula proporcionum pertinencium ad musicam simpliciter mensurabilem.
Expl. Et ad declaracionem magistri Iohannis de Muris videlicet "Quilibet in arte pratica" hec declaracio proporcionum simul cum textu legem sufficientis.
- 48v-51r **Ricardus magister OCarm, Ars (musica? cantus mensurabilis?)**
Incipit Ars magistri Ricardi ordinis carmelitarum.
Inc. Gaudent brevitate moderni. Quandocumque punctus quadratus.
Expl. Quartus modus est duabus brevibus et longa perfecta et duabus brevibus et longa pausa constat uniformiter procedendo ut hic patet.
- vi | 50-59 (10) 51v-57v Cartula de cantu plano
Ista est quedam cartula de cantu plano.
Inc. Sed sicut homo non potest ascendere sine partibus ad artes.
Expl. Limitibus lector celebris dum vis fore cantor. Et hec dicta sufficiant.
 (53r: manus guidonica).
- 57v-59v De coniunctione vocum (*titulum add. in mg. a.m.*)
Inc. Prima species in cantu est unisonus.
 Duodecima species est dyapente cum ditono (*corr. a.m. semiditono*) ut hic continet in sequentibus signis et continet in se quinque tonos et semitonio (*corr. a.m. cum semiditono, alia corr. et duo semitonia*). Verte folium (*sequuntur schemata*).
-
- vii | 60-66 (7) 60r **Anonimus cisterciensis (Ps. Bernardus Claraevallensis), De modo psalendi**

- Sermo sancti Bernardi abbatis de modo psalendi (*sic!*).
Inc. Psalmidiam non diu protrahimus sed rotunde et bona voce cantemus.
Expl. Ut nichil aliud dum psalletis quam quod psallitis cogitetis. Hec Bernardus. Laus Deo. Amen.
- 60v «Diffinitiones variae, partim dialogiter»
Inc. Sub isto si pro .C. ponatur prima species multiplicis.
Expl. Quatuor et dentes et duo labia simul.
- 61r-63r «Diagrammata intervallorum in gamma cum litteris alphabeticis et syllabis solmisationis»
- 63v Monocordium manuale (*diagramma*)
- 64r-65r «Tabula de notis et signis mensurae, cum adnotationibus»
- 65v «Diagramma cum versibus de tropis et de musis»
- 66r «Idem versus de tropis, cum marginalibus»
Inc. Post tenebras iubar excepto alique nitore.
Expl. Tardius intendens requiem sompnunqu remisso. Dorius tropus sive tonus.
 «Idem versus de musis, cum marginalibus»
Inc. Thalia tempore nocturno syleo tellure sub alta.
Expl. Urania despiciens tereas humiles celestia auro.
-
- 66v «Gamma litteris alphabeticis expressa»
- viii | 67-76 (10) 67r-86v **Tractatus de arte musicali (fine mutilus)**
 ix | 77-86 (10) *Inc.* Divina auxiliante gratia brevem tractam (*sic!*) compillare (*sic!*) intendo de arte musicali plene.
Expl. quales et quantecumque sint linee que sunt in monocordo X sunt et (*Duo folia desunt*)
-
- x | 87-92 (6) 87r-93r **«De tonis»**
 «Regulae variae» (87r-88r)
 1. (87rv) *Inc.* Primus tonus habet potestatem ascendendi usque ad secundam
Expl. et primus authenticus aliorum tonorum.
 2. (87v) *Inc.* Dicit boetius quod melius et dignus est quod authenticus (*sic!*)
Expl. Octavus ad quartam ut-fa.
 3. (87v) *Inc.* Dicit boetius super simplicitatem cantorum quod faciunt finiri
Expl. et ita inveniet semitonium suum sine aliqua dubitatione.
 4. (87v-88r) *Inc.* Primus tonus habet sex initia, scilicet C.D.E.F.G et .a. acutum
Expl. Octavus tonus debet descendere terciam.
 «Tonarius» (88r-92v)
Inc. Sequitur de introitibus uniuscuiusque toni. De primo tono. Gaudeamus omnes
Expl. Mortem autem crucis.

- xi | 93-102 (10)
- 93v-95r «Hymnus tribus vocibus (*cum verbis ex tropo antiphonae Salve regina*):
Virgo mater ecclesiae
- 94v-95r «Hymnus: *Missus est archangelus (partim scriptus in eodem folio sub praecedente hymno)*
- 95v-100r «Exercitia solmisationis»
- 100r «Subscriptio»: Hoc opusculum scriptum et notatum fuit per fratrem Alexandrum de Assolariis de Albino Ordinis Carmelitarum Observantiae in conventu nostro Bergomi ad honorem Dei et domini nostri Iesu Christi et beate virginis Marie (*duo lineae quae sequuntur erasae sunt*) sub anno (incarnationis domini *in mg*) MCCCCLXXXVII die prima mensis decembris.
- 100v-102r «Antiphona quattuor vocibus»: *Conceptio tua Dei genitrix virgo*
- 102rv «Exercitia solmisationis»
- 102v «Versus mnemotechnici»
Versiculi de septimo tono
Inc. .C. grave .b. quadratum, .C. .D. septeno cape cantum.
Expl. Incipit introitus septeno .G. grave versus.

Note. La mano di Alessandro Assolari è da considerarsi responsabile sia della scrittura testuale sia della notazione musicale. Ad altra mano vanno attribuiti i solfeggi parzialmente in inchiostro rosso, e i *versus* mnemotechnici scritti a c. 102rv. Numerosi *marginalia*, in grafie più corsiveggianti dovute a mani posteriori, due delle quali facilmente distinguibili per la diversa terminologia usata nei rinvii (che utilizzano la numerazione antica): “carti” (ad esempio: *nota quod sit mutatio a carti 21, c. 6r*) e “foy” (*Tres cantus manu a foy 85*, rimando all’attuale c. 83v dove si leggono appunto i versi *Tres cantus manu*: questo annotatore sembra particolarmente interessato ai ritmi didattici). Le integrazioni o annotazioni più consistenti sono alle cc. 7r, 73r, 75v, 76v, 77v, 79rv, 85r, 86r, cioè nella sezione dedicata al canto piano.

Oltre al trattato di Gaffurio, di cui si è detto, nel manoscritto si leggono testi in parte noti, in parte, a quanto sembra, tramandati in *unicum*. Non sempre è facile chiarire l’articolazione delle diverse sezioni: a volte l’apparente unitarietà nasconde un lavoro di ricomposizione che unifica ampi o modesti frammenti di opere diverse.

Il codice si può considerare diviso in tre parti principali, che anche l’analisi della fascicolazione aiuta ad individuare.⁷ La prima parte corrisponde al primo fascicolo (purtroppo mutilo della carta iniziale) e al secondo, ed è costituita dal trattato di Gaffurio; sul retto dell’ultima carta del secondo fascicolo è stata copiata una *Divisio monochordi* che si rifà al secondo dei due metodi suggeriti da Guido nel cap. III del *Micrologus*,⁸ mentre il verso è

⁷ All’interno delle singole parti si possono inoltre individuare ulteriori unità di copia, come sarà illustrato in dettaglio da Giuliano Di Bacco nell’aggiornamento del catalogo RISM, ma a mio avviso non di peso e non condizionanti/condizionate nell’economia generale del codice.

⁸ GUIDO ARETINUS, *Micrologus*, ed. J. Smits van Waesberghe, s.l., American Institute of Musicology, 1955 (Corpus Scriptorum de Musica, 4), pp. 99-100.

rimasto bianco (in seguito vi sono stati tracciati alcuni disegni di soggetto non musicale). Con il terzo fascicolo ha inizio la seconda e maggiore parte del manoscritto, che termina a c. 66r; l’ordinamento degli argomenti prevede un’introduzione all’arte del contrappunto, poi la trattazione del canto piano. Un agglomerato di materiali sostanzialmente irrelati — diagrammi e definizioni varie — dà l’impressione di un riempitivo; il verso di c. 66, ultimo del settimo fascicolo, è rimasto bianco e in seguito vi è stata scritta una scala alfabetica. La terza parte, che ha inizio con il fascicolo successivo, comprende un nuovo lungo trattato di canto piano — *Divina auxiliante gratia* — seguito da materiale sui modi e da un Tonario. Le carte rimanenti sono state riempite con due canti, la sottoscrizione, un terzo canto; infine, una diversa mano ha tracciato esercizi di solfeggio e versi mnemotechnici sulle ultime righe del retto e sul verso dell’ultima carta, che era stata lasciata in bianco. L’impressione è che le tre parti siano state ordinate e messe per iscritto in tempi immediatamente consecutivi o comunque ravvicinati: non si collegano variazioni nella scrittura, la sottoscrizione è al termine della sezione principale del manoscritto (c. 100r), corrispondente alla seconda delle tre parti che abbiamo individuato.

Frate Alessandro Assolari ha scritto si può dire interamente il codice; egli si è assunto inoltre il ruolo di redattore e compilatore nella seconda e terza parte, di cui ha probabilmente pianificato il progetto. Non è facile definire in maniera precisa la natura e i limiti di questo ruolo, che impone, fra l’altro, una riflessione sul concetto di *autore*. Ad Alessandro, infatti, Clement A. Miller attribuisce addirittura la paternità di uno dei trattati copiati: “[The manuscript] includes a treatise by Frater Alexander”.⁹ In effetti, a c. 25v leggiamo, nell’ambito di una discussione sulle consonanze: “Ego autem frater A. dico quot (*sic!*) decem sunt (*consonantie*)”. Il trattato di Alessandro dovrebbe quindi corrispondere alla prima sezione della seconda parte del codice, che nella descrizione, prendendo spunto dall’*incipit*, abbiamo intitolato *Noticia artis musicae*.¹⁰

Il passo citato e il contesto nel quale esso si trova inserito sono testimoniati, in versione assai simile, da almeno un’altra fonte, il codice di Berkeley edito da Oliver B. Ellsworth,¹¹ ove il testo suona così: “Ego tamen dico quod 10 possunt esse coniuncte”.¹² Tale passo fa parte del primo trattato

⁹ MILLER, *Gaffurius’s Practica Musicae*, p. 106.

¹⁰ L’opera non ha rapporti con l’omonimo trattato di Iohannes de Muris, di cui esiste l’edizione critica: JOHANNES DE MURIS, *Notitia artis musicae et Compendium musicae practicae* - PETRUS DE SANCTO DIONYSIO, *Tractatus de musica*, ed. Ulrich Michels, s.l., American Institute of Musicology, 1972 (Corpus Scriptorum de Musica, 17).

¹¹ *The Berkeley Manuscript, University of California Music Library, MS. 744 (olim Phillips 4450)*, ed. and trans. Oliver B. Ellsworth, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984 (Greek and Latin Music Theory, 2).

¹² *Ibid.*, p. 53 (Tractatus I, par. 4).

del manoscritto Berkeley, che insieme all'introduzione e al secondo e terzo trattato forma un'opera la cui attribuzione a Goscalco, un *francigenus* vissuto nella seconda metà del Trecento, potrebbe essere sostenuta con buone ragioni.¹³ Si pone dunque un interrogativo sulla reale paternità del testo.

L'analisi rivela che in realtà l'apparentemente unitaria *Noticia* di MAB 21 è un'opera composita nella quale si possono distinguere alcune sezioni, in ampia parte coincidenti con il citato codice di Berkeley:¹⁴

- 1) cc. 20r-21r: descrive la scala e la solmisazione;
- 2) c. 21r: definizione di musica: *Nunc autem restat videre quid scit musica*;
- 3) c. 21rv: modalità (Berkeley *Tractatus I*, I, paragrafo 5)
- 4) c.21v-23v: consonanze e specie di consonanza (Berkeley I, 9, seppure con notevoli varianti terminologiche);
- 5) cc. 23v-30r: è la più estesa e comprende tutto il materiale raccolto nel *Tractatus I* del codice di Berkeley, inclusa l'introduzione ed esclusa la spiegazione delle specie di consonanza, anticipata.¹⁵

Sembra abbastanza chiaro che, stando al significato che modernamente attribuiamo ai concetti di 'autore' e di 'originalità', un trattato di Alessandro Assolari non esiste: si tratta di uno pseudo-trattato, che egli ha messo insieme scegliendo, organizzando e integrando materiali diversi, in modo tale da costruire una trattazione che, partendo dai principi elementari della teoria musicale, perviene alla descrizione della composizione contrappuntistica; quest'ultima sarà poi approfondita nella successiva sezione del codice, dove almeno sei testi differenti sono raccolti sotto il titolo *De ratione contrapuncti*. Il fenomeno è tutt'altro che raro; spesso una determinata combinazione di scritti dà luogo a una propria tradizione, che va individuata. Se ciò non basta per fare di Alessandro un 'autore', di fatto si potrebbe annettere alla sua responsabilità la specifica articolazione di testi che si può identificare con il titolo *Noticia artis musicae*, della quale andrà verificata un'eventuale diffusione. Naturalmente, ciò presuppone che Alessandro Assolari abbia effettivamente compiuto il lavoro di selezione e di combinazione, e non si sia limitato a copiare da un'antologia precomposta. Ritengo possibile questa ipotesi, non solo per la personalizzazione del testo mediante la "firma" di cui si è discusso, ma anche per altre circostanze che denunciano, nel codice MAB 21, l'intervento di scelte autonome e singolari: ad esempio, nella tradizione del trattato *Divina auxiliante gratia*, MAB 21 è testimone

¹³ *Ibid.*, pp. 13-15.

¹⁴ Il dettaglio delle varianti testuali fra le due fonti è analizzato *ibid.*, pp. 281-282.

¹⁵ La fonte dalla quale ha attinto la *Noticia* (fosse o no originariamente nella forma che leggiamo in MAB 21) doveva essere strutturata, almeno per questa parte, come il codice di Berkeley: a c. 23v la spiegazione delle consonanze si conclude con le parole *et sic finis primi tractatus*, corrispondente a Berkeley *et sic est finis primi tractatus* (ed. cit., p. 108).

unico di una redazione speciale che implica una particolare presa di posizione nei confronti dell'insegnamento di Marchetto da Padova, come si vedrà più oltre.

Nella realizzazione del codice bergamasco, frate Alessandro Assolari dovrebbe aver giocato un ruolo più rilevante che quello di semplice scriba. È altamente probabile che a lui si debba il progetto complessivo della raccolta; talvolta, egli ha forse dato forma a nuove combinazioni di testi preesistenti, configurandole come trattazioni nuove almeno nella struttura, articolata secondo uno schema premeditato.

A c. 30r si tratta nuovamente delle consonanze; segue una sintetica trattazione sul contrappunto; anche il codice di Berkeley contiene una discussione sulla polifonia, ma MAB 21 attinge a una fonte diversa. Questo testo fa da preludio a una sezione interamente consacrata, come si è detto, all'approfondimento dell'arte contrappuntistica. Fra gli scritti qui copiati che hanno conosciuto una larga diffusione, emerge un testo — *Cum notum sit omnibus cantoribus* — pubblicato dal Coussemaker come parte di una *Ars contrapuncti* attribuita a Iohannes de Muris,¹⁶ ma da ritenersi in effetti anonimo, come già ben vide lo studioso francese.¹⁷ *Cum notum sit* ha avuto una tradizione propria — in parte autonoma, in parte associata ad altri testi — che si verifica su un certo numero di codici quattrocenteschi italiani:

Faenza, Biblioteca Comunale, 117 ("Codex Bonadies"), anni 1473-74, cc. 16r-17r; Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. XXIX.48, sec. XV, f. 83r-86r; Firenze, Biblioteca Mediceo-Riccardiana, 734, sec. XV, cc. 109v-122r;¹⁸ Napoli, Biblioteca Nazionale, VIII.D.12, secc. XII-XIV-XV, cc. 48r-51v;¹⁹ Roma, Biblioteca Vallicelliana, B.83, sec. XV, cc. 12r-15v.

L'edizione di Coussemaker si basa su un codice laurenziano, non specificato; le varianti di un secondo codice "olim in Sancti Pauli Monasterio Ferrariae",²⁰ che era un convento carmelitano, sono riportate a piè pagina. Que-

¹⁶ EDMOND DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera* [d'ora in avanti: CS], 4 voll., Paris, Durand, 1864-76 (ristampa anastatica: Hildesheim, Georg Olms, 1963), III, pp. 59-68: 60a-62b.

¹⁷ CS III, *Praefatio*, p. XX.

¹⁸ ADRIEN DE LA FAGE, *Essais de diptérogaphie musicale*, Paris, Legoux, 1864, pp. 375-384, descrive il codice dando erroneamente la segnatura 134, riportata anche da Coussemaker. Il testo si trova qui come seconda parte del trattato *Ars cantus mensurabilis mensurata per modum iuris*, recentemente edito criticamente: *Ars cantus mensurabilis mensurata per modos iuris. The Art of Mensurable Music Measured by the Modes of Law. A New Critical Text and Translation*, ed. C. Matthew Balensuela, Lincoln, Nebr. - London, University of Nebraska Press, 1994 (Greek and Latin Music Theory, 10).

¹⁹ Manoscritto composito: il testo si trova nella parte scritta nel sec. XV.

²⁰ CS III, *Praefatio*, p. XX.

st'ultimo manoscritto altro non è che il celebre codice di Faenza, detto anche "codex Bonadies" perché appartenuto al ricordato Iohannes Godendach (Bonadies), maestro di Gaffurio, che alla sezione più antica aggiunse integrazioni musicali e teoriche (la datazione si riferisce a questa parte). Nel codice vallicelliano e nel Plut. XXIX.48 il testo è associato al trattato pubblicato sempre da Coussemaker come Anonimo V,²¹ la cui prima parte si trova anche in altri codici, ma senza il complemento della sezione *De contrapuncto*.²²

Insieme con il *Cum notum sit*, sotto il titolo *De ratione contrapuncti* MAB 21 riunisce altri testi, a mia conoscenza assai meno diffusi, che come questo illustrano l'arte del contrappunto. Benché il codice articoli una divisione del materiale in tre capitoli raccolti sotto un titolo unico, si tratta in realtà di opere del tutto indipendenti, che Klaus-Jürgens Sachs ha distinto in numero di otto.²³ Nella descrizione sopra presentata se ne enumerano sei perché: a) si è preferito non separare la sezione *De diminutione contrapuncti* dal *Cum notum sit* nell'estratto dall'*Ars contrapuncti secundum Iohannem de Muris*; b) i due testi con inizio *Quicumque vult in contrapuncto perfici* e *De speciebus imperfectis est sciendum* sono stati considerati insieme dato che nel secondo si fa esplicito richiamo alle regole esposte nel precedente ("Item ut dictum est [ut] supra in quarta regula", c. 36v).

L'autonomia dei vari scritti si deduce agevolmente da una sommaria analisi della terminologia e degli argomenti affrontati. Il citato *Cum notum sit* (Testi, n. 1) elenca gli intervalli ammessi, chiamati *consonantiae* e distinti in *consonantiae perfectae* (unisono, quinta, ottava, dodicesima) e *imperfectae* (terza, sesta, decima), passa brevemente in rassegna le possibili successioni di bicordi ed elenca le varie divisioni mensurali.

Il secondo trattato (*Species discantus sunt quindecim*; Testi, n. 2) computa quindici intervalli, detti *species*, che possono essere *concordantes* (unisono, quinta, ottava, dodicesima, quattordicesima) o *discordantes* (terza, sesta, decima, tredicesima). Non sono invece classificate chiaramente le rimanenti sei (seconda, quarta, settima, nona, undicesima, quattordicesima); discantando, possono essere usate soltanto con valori piccoli nelle diminuzioni:

²¹ CS III, 279-398. Ai manoscritti noti si aggiunga il frammento recentemente segnalato da BIANCAMARIA BRUMANA-GALLIANO CILIBERTI, "Una nuova fonte del trattato «Ars cantus mensurabilis» dell'Anonimo V", *Esercizi. Musica e Spettacolo* 14, n.s. 5 (1995), pp. 19-23 (Norcia, Archivio Notarile Mandamentale, Protocollo 1260, sec. XIVex-XVim.), con edizione del testo e facsimile a colori delle quattro pagine recuperate.

²² CS III, *Praefatio*, p. XXXV.

²³ KLAUS-JÜRGENS SACHS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert: Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden, Steiner, 1974 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 13), pp. 186-187.

De hiis autem utimur in contrapuncto, sed cum discantamur frangendo vocem utimur aliis minimis, scilicet secunda, quarta, septima, nona, undecima, quattordicesima. (c. 32r).

L'espressione *frangendo vocem* richiama il *cantus fractibilis* di Philippe de Vitry,²⁴ ripreso da Prosdocimo de Beldemandis.²⁵ Seguono le consuete regole per le successioni bicordali, fra le quali, a proposito del divieto di porre consonanze perfette parallele, emerge un'interessante annotazione:

Item non debemus uti simul et semel duabus vocibus concordantibus et consonantiis. Nam tunc sequeretur cantum planum et assimiliaretur cantui taberne. (c. 32r).

Una polivocalità per quinte e ottave parallele, oltre a riprodurre semplicemente il canto dato, suonerebbe un "cantare da taverna": questo rilievo critico testimonia forse il persistere non solo a livello popolare di moduli polivocali che i teorici desidererebbero ormai superati nel canto ecclesiastico.

Dopo la spiegazione dei rapporti mensurali si sviluppa una minuziosa esposizione che può essere messa in rapporto con i trattati italiani della *teoria del grado*²⁶ (*Sciendum est quod sex sunt consonantie*. Testi, n. 3). Ha inizio con un nuovo catalogo degli intervalli ammessi, chiamati ora *consonantiae* (unisono, quinta, ottava, decima, quindicesima, diciottesima) e *dissonantiae* (terza, sesta, settima, decima, tredicesima, diciassettesima, vigesima): la decima appare due volte, essendo stata inserita, certo per errore, anche fra le *consonantiae*. Una serrata ricapitolazione delle *regulae contrapuncti* (Testi, n. 4) chiude il secondo capitolo.

Il terzo *capitulum* ribadisce il titolo dell'intera sezione (*Capitulum tertium. De ratione eiusdem*) ed è costituito primariamente dal trattato *Quicumque vult in contrapuncto perfici* (Testi, n. 5). Gli intervalli ammessi, chiamati *species*, sono in numero di cinque, tre perfetti (unisono, quinta, ottava)

²⁴ PHILIPPUS DE VITRIACO (tradizione), *Ars contrapunctus secundus Philippum de Vitriaco*, tract. III, cap. II: "Et propter earum [specierum] discordantiam ipsis non utimur in contrapuncto, sed bene eis utimur in cantu fractibili in minoribus notis, ut quando semibrevis vel tempus in pluribus notis dividitur..." (CS III, 27a).

²⁵ PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS, *Contrapunctus*, ed. and trans. Jan Herlinger, Lincoln, University of Nebraska Press, 1984 (Greek and Latin Music Theory, 1): "Nulla dissonantia in contrapuncto proprie sumpto reperiri debet, licet bene in cantu fractibili reperiat" (p. 44 = CS III, 195b), il che è possibile perché "in ipso propter velocitatem vocum earum non sentiuntur dissonantie" (p. 58 = CS III, 197a).

²⁶ PIER PAOLO SCATTOLIN, "La regola del "Grado" nella teoria medievale del contrapunto", *Rivista Italiana di Musicologia* XIV (1979), pp. 11-74; ID., "La teoria del "grado" e la sua applicazione nelle polifonie non misurate del codice Washington, Library of Congress, ML 171 J 6", in *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*. Atti del congresso internazionale, Cividale del Friuli, 22-24 agosto 1980, edd. Cesare Corsi - Pierluigi Petrobello, Roma, Torre d'Orfeo, 1989 (Miscellanea Musicologica, 4), pp. 393-415.

e due imperfetti (terza, sesta), ma, ricorda il compilatore, *secundum alium auctorem* se ne annoverano nove, cinque perfetti (unisono, quinta, ottava, dodicesima, quintadecima) e quattro imperfetti (terza, sesta, decima, tredicesima). Le sovrapposizioni e successioni sonore sono illustrate con numerosi esempi notati; per la prima volta nei testi qui trascritti troviamo la distinzione fra intervalli maggiori e minori esplicitata nella terminologia. Il capitolo si conclude con un testo poetico sul medesimo tema *De ratione contrapuncti* (Testi, n. 6).

La sezione successiva del codice è ispirata in larga parte all'insegnamento di Iohannes de Muris. Un'anonima compilazione *De coniunctione moteti* presenta una prima parte che non risulta attestata altrove (cc. 38r-39r); le restanti cc. 39r-40r (dalla sezione *De temporibus* fino alla sezione *De modo*) provengono dal *Tractatus de musica* di Lamberto;²⁷ c. 40r (*De pausis*) dal *Libellus cantus mensurabilis* di Iohannes.²⁸

Si legge quindi per intero, sotto il titolo *Regula musicalis*, lo stesso *Libellus*, edito dal Coussemaker e recentemente oggetto di nuova attenzione.²⁹ L'opera ha avuto una cospicua diffusione nelle fonti italiane del XV secolo, come si può ricavare dal catalogo RISM³⁰ (e probabilmente l'elenco sarà ampliato dall'aggiornamento del *Répertoire* e dall'annunciata edizione critica).³¹ È trasmessa, a mia attuale conoscenza, dai seguenti manoscritti italiani, in parte già citati:

Faenza, Biblioteca Comunale, 117, 12r-14v;
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1119, sec. XV, cc. 57r-63v;
 Napoli, Biblioteca Nazionale, VIII.D.12, cc. 40r-45v;
 Pavia, Biblioteca Universitaria, 361, sec. XV, c. 71r (frammento) e cc. 75v-81r;
 Pisa, Biblioteca Universitaria, 606 (*olim* IV.9), sec. XV, parte seconda, pp. 19-29;
 Roma, Biblioteca Vallicelliana, B.83, cc. 31r-38v;
 Siena, Biblioteca Comunale, L.V.30, cc. 33r-40v;
 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, lat. VIII, 85 (3579), anno 1464, cc. 11r-23v.

²⁷ CS I, pp. 278-279a.

²⁸ CS III, pp. 57-58.

²⁹ CS III, pp. 46-58. Il trattato è stato studiato ed edito in una tesi universitaria da CHRISTIAN BERKTOLD, *Der Libellus cantus mensurabilis*, Diss., München, 1995; una tesi sulle fonti è stata presentata da DANIEL S. KATZ, *The Earliest Sources for the Libellus cantus mensurabilis secundum Iohannes de Muris*, Diss., Duke University, 1989, a cura del quale è annunciata l'edizione critica: cfr. M. HUGLO, "Bibliographie des éditions et études relatives à la théorie musicale du Moyen Âge (1972-1987)", *Acta Musicologica* LX (1988), pp. 229-272: 258. Bisogna fare attenzione all'*incipit*, una formula standardizzata usata anche per scritti differenti: cfr. CS III, p. 59a (*Ars contrapuncti secundum Iohannem de Muris*) ecc.

³⁰ Cit. in nota 5, da aggiornare con F.A. GALLO, "Philological Works", e con le edizioni critiche di singoli trattati pubblicate negli anni successivi, sulle quali dà conto, fino al 1987, M. HUGLO, "Bibliographie", cit. in nota precedente.

³¹ Si veda *supra*, nota 29.

Il *Libellus* è stato inoltre ripreso e commentato da vari autori, fra cui Ugolino da Orvieto,³² Antonio de Luca,³³ Prosdocimo de Beldemandis.³⁴ In MAB 21, il testo si conclude a c. 46v, ma vi è aggiunta, come se ne facesse parte integrante, una sezione *De proporcionibus* che normalmente non si trova nella tradizione; il carattere di aggiunta al trattato principale — del quale viene precisato l'*incipit* — è dichiarato esplicitamente all'inizio e alla fine:

Hec est regula proporcionum pertinencium ad musicam simpliciter mensurabilem sine quibus opusculum magistri Iohannis de Muris nequaquam intelligi possit (cc. 46v-47r)

Et ad declaracionem magistri Iohannis de Muris, videlicet *Quilibet in arte pratica*, hec declaratio proporcionum simul cum textu legem sufficientis (c. 48v).

Con la formula *Gaudent brevitate moderni* ha inizio, come è noto, un *corpus* di testi che si rifanno all'insegnamento di Francone di Colonia. In Italia esso è tramandato da un buon numero di fonti, delle quali ci sono già note le seguenti tre:

Faenza, Biblioteca Comunale, 117, cc. 23r-24r;
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XIX.48, c. 110v;
 Pavia, Biblioteca Universitaria, 361, cc. 67v-70r.

Possiamo aggiungere, fra agli altri rintracciabili nei volumi del RISM, un secondo manoscritto di Bergamo, Biblioteca Civica "Angelo Mai", 2/67 (*olim* D IV 30), di provenienza italiana o francese.³⁵

Il testo di MAB 21 non corrisponde in maniera esatta ad alcuna delle versioni edite dal Coussemaker nel primo volume della sua raccolta ed è da considerarsi un'ulteriore redazione, attribuita dal codice a un *magister Ricardus ordinis Carmelitarum* che non so identificare; la qualifica di carmelitano è una traccia da valutare con prudenza, atteso che, sia pur in una nota marginale (c. 40v), anche Iohannes de Muris è associato all'Ordine, notizia "interessata" di cui non esiste alcun riscontro.

³² Nel libro III della *Declaratio*: UGOLINI URBEVETANIS, *Declaratio musicae disciplinae*, ed. Albert Seay, Roma, American Institute of Musicology, 1960 (Corpus Scriptorum de Musica, 7/2).

³³ ANTONIUS DE LUCA, *Ars cantus figurati* - ANONYMUS, *Capitulum de quattuor mensuris* - ANONYMUS, *Tractatus mensurationum*, ed. Heinz Ristory, Neuhausen, American Institute of Musicology - Hänsler, 1997 (Corpus Scriptorum de Musica, 38).

³⁴ *Tractatus practice de musica mensurabili*, CS III, pp. 200-228.

³⁵ RISM B III², p. 21.

Un secondo nome altrimenti ignoto è quello di Stephanus de Laudosio, citato nella *Cartula de cantu plano*, opera a sua volta testimoniata — ch'io sappia — in questo solo manoscritto, ove apre la serie di testi consacrati principalmente al canto piano. Di Stefano, rimane misteriosa anche l'origine: non ho trovato traccia del toponimo *Laudosium*, salvo che non si tratti di una corruzione (Lodi?).³⁶ Il compilatore della *Cartula* lo dice *summus cantor*, autore di una *Summula* che dovrebbe aver riassunto i rudimenti della teoria musicale e più precisamente il tema specifico della gamma, presentandosi come una sorta di *expositio manus*.

Sed sicut homo non potest ascendere sine partibus ad artes, ita parum potest sine hiis que dicenda sunt in palma seu manu ascendere in cantu plano seu mensurabili, seu biscantu aut organo sive discantu vel mutris (*sic! motetis?*) aut conductis prout dixit Stephanus de Laudosio summus cantor in Summula (sua *in mg.*) quam compilavit. Et primo ostendit quod tria sunt nomina litterarum (*sic!*) de alphabeto (...). (c. 51v).

L'argomento fondamentale del trattato di Stefano era dunque la scala alfabetica, la sua divisione in note *graves*, *acutae*, *superacutae*, quindi l'associazione delle lettere alle sillabe della solmisazione. Dal suo testo potrebbe provenire anche il seguente paragone:

Alium, artifex antequam incipiat domum, prius eam fabricat in mente sua, et fabricata postea iacit fundamentum ut ad perfectionem domum pervenire possit. Ideoque nos qui ad apicem cantus pertingere cupimus, oportet informari unde fundantur voces et per consuetudinem perveniri poterit ad cantum planum. Aliter unquam. (c. 51v).

Numerosi schemi e un bel disegno a penna e acquerello, a piena pagina³⁷ corredano l'introduzione. È dubbia la collocazione originaria della piccola collezione di versi didattici a c. 53v, di cui diamo il catalogo:

- 1) *Hic pueri primum discant deflectere voces,*
- 2) *De ratione vocis et cantus: Si quis amat muse cantus vernaculus esse,*
- 3) *Cantela puerorum cognoscendi linea[m] vel spacium in mano: Quod digitis leva iuncturas accipit intra*

³⁶ Come mi segnala cortesemente Giuliano Di Bacco, che ringrazio, il manoscritto Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale, Q 11, reca una nota del XIV secolo riguardante uno *Stephanus de Laudosio cantor cardinalis de Pelagrue*, il cui accostamento, ipotetico, al nostro Stefano è stata suggerito per primo da PIER PAOLO SCATTOLIN, *recensione* a MAX LÜTOLF, *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze*, *Rivista Italiana di Musicologia* VIII (1973), pp. 347-349: 348. La corretta lettura dell'annotazione, riportata dagli autori citati in modo inesatto, è dovuta allo stesso Di Bacco.

³⁷ Il disegno è a c. 53r; è stato riprodotto nelle pubblicazioni citate in nota 4.

Si ha quindi un riepilogo della gamma (*Gama ut est una littera et una vox*, 54v) e la trattazione teorica delle mutazioni con interessanti esemplificazioni notate e sillabate.

Il capitolo successivo, costituito da schemi e brevi enunciati esplicativi, presenta gl'intervalli nel quadro del sistema esacordale; in margine è stato aggiunto un titolo, *De coniunctionibus vocum* (c. 57v). Si tratta certamente di un'integrazione: non doveva far parte dell'esposizione originaria, a quanto pare strettamente limitata alla gamma, che sembra proprio concludersi prima di questo capitolo con la spiegazione delle note più acute seguita da un classico elemento di "chiusura", un distico poetico:

In e[et] la nulla potest fieri mutacio, quia de sola voce non potest fieri mutacio, ut dictum est supra, per quam regulam clauditur hic palma nec vox mutatur in ee[et] la.

Quilibet hic acta sit tibi mutacio prumpta (*sic!*)

Limitibus lector celebris dum vis fore cantor.

Et hec dicta sufficiant. (c. 57v).

I versi attingono alla *Palma choralis* di Iohannes de Olomons (prima metà del XV secolo)³⁸ o a una fonte comune. Fa ora la sua comparsa (c. 60r) il testo che, insieme alla *Divisio monochordi* di ispirazione guidoniana, si può considerare il più antico fra quelli accolti nella miscellanea: è un opuscolo — già attribuito a san Bernardo — ma non annoverato fra le opere autentiche — di cui il padre van Dijk mise in rilievo le affinità con gli *Instituta patrum de modo psallendi* di San Gallo, di conseguenza ipotizzando per questi ultimi l'ispirazione a un modello certo di matrice cisterciense, non però accettato acriticamente.³⁹ È trascritto a Testi, n. 8.

La regolare successione di scritti sul canto piano si conclude con una serie di schemi e brevi enunciati, in parte incompleti, su vari temi, quali la distinzione fra *duces* e *comites* nelle proporzioni,⁴⁰ varie definizioni di *cantus*, *tonus* (nel senso di "modo"), *vox* e degli *instrumenta naturalia*:

³⁸ JOHANNES DE OLOMONS, *Palma choralis*, ed. Albert Seay, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1977 (Critical Texts, 6).

³⁹ STEPHAN A. VAN DIJK, "Saint Bernard and the Instituta Patrum of Saint Gall", *Musica Disciplina* IV (1950), pp. 99-109, con inventario delle fonti, alle quali si aggiunga, dall'Italia del XV secolo, il manoscritto Siena, Biblioteca Comunale, L.V.30, c. 129v.

⁴⁰ Appare ad esempio in Ugolino da Orvieto e in Gaffurio: UGOLINI URBEVETANI *Declaratio musicae disciplinae*, ed. Albert Seay, 3 voll., s.l., American Institute of Musicology, 1959-62 (Corpus Scriptorum de Musica, 7), VII/3, p. 16 e *passim*; FRANCHINO GAFFURIO, *Theorica musice Franchini Gafuri Laudensis*, Milano, Ioannes Petrus de Lomatino, 1492 (ristampa anastatica: New York, Broude Bros., 1967), Liber III, c. DVIV.

Naturalia instrumenta sunt hec, videlicet: pulmo, lingua, pallatum et hiis similia, unde versus:

Instrumenta novem sunt pulmo, guttur (*in mg. add. a.m.*), lingua vel palatum,

Quatuor et dentes et duo labia simul.⁴¹

Una definizione del genere si trova in vari trattati, derivando dal *De anima* di Aristotele o dal commento di Alberto Magno; i versi si leggono anche in Ugolino da Orvieto, che però esclude i polmoni:

Vox humana est sonus ab ore hominis prolatus naturalibus instrumentis formatus. Naturalia autem instrumenta quibus humana vox formatur novem esse dicuntur, ut in his duobus versibus continetur:

Instrumenta novem sunt: guttur, lingua, palatum;
quatuor anteriores dentes ac duo labia simul.

Pulmo vero non est instrumentum proprium formandi vocem.⁴²

A c. 65v un complesso diagramma adombra, mi pare, prospettive culturali di più ampio respiro rispetto a quelle finora dischiuse, lasciando intravedere un legame con sensibilità di tipo già vicino allo spirito umanistico e rinascimentale che sarà compiutamente incarnato dal Gaffurio della maturità milanese.⁴³ Nella rappresentazione, intorno ai nomi greci delle note, accentrati in colonna, si attorciglia una spirale che intreccia due testi poetici, uno sulle muse, l'altro sui pianeti rapportati ai toni o tropi della teoria musicale classica (Tavola 1). I due componimenti, difficilmente leggibili nel grafico, sono trascritti uno dopo l'altro sulla pagina a fronte (c. 66r, trascrizione a Testi, nn. 9 e 10). Un confronto con schemi inseriti nei trattati di Gaffurio è illuminante. Si veda, ad esempio, l'edizione a stampa della *Practica musicae*, apparsa a Milano nel 1496 con dedica al duca Ludovico Maria Sforza.⁴⁴ A c. 1r il diagramma affianca i nomi greci delle note e dei tropi, rispettivamente appaiati alle muse, in numero di otto, e ai sette pianeti (inclusi il sole e la luna), ai quali si aggiunge il *celum stellatum* (Tavola 2), esattamente come nel nostro codice la serie è completata da un *firmamentum stellarum*. Si dovrebbe verificare la tradizione pre-rinascimentale di questa rappresentazione per accertarne l'originalità e considerare un eventuale

⁴¹ Cfr. c. 60v.

⁴² UGOLINI URBEVETANI, *Declaratio musicae disciplinae*, II, p. 5.

⁴³ Sull'umanesimo musicale di Gaffurio si veda CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven-London, Yale University Press, 1985, in particolare il cap. IX (*Gaffurio as a Humanist*), pp. 191-225.

⁴⁴ *Practica musicae Franchini Gafori Laudensis*, Mediolani, Ioannes Petrus de Lomatino, 1496. Riproduzioni anastatiche: Farnborough, Eng., Gregg Press, 1967; Bologna, Forni, 1972 (*Bibliotheca musica bononiensis - Sezione II, 6*); New York, Broude Bros, 1979 (*Monuments of Music and Music Literature in Facsimile. Series 2, Music Literature, 2*).

più stretto accostamento fra il materiale proposto dal codice bergomense e Gaffurio.

Un secondo schema notevolmente complesso e affine nell'impostazione alle elaborazioni di Gaffurio era apparso a c. 63v, con titolo *Monocordium manuale*: sono rappresentati i diversi suoni della scala, denominati alla greca, la loro successione tonale e semitonale, tutti i rapporti che essi possono instaurare reciprocamente (a loro volta qualificati con le denominazioni greche) e l'espressione numerica degli stessi.

Gli ultimi fascicoli del codice sono occupati da scritti che elucidano in misura quasi esclusiva la problematica dei modi ecclesiastici.

Il lungo trattato *Divina auxiliante gratia* testimonia la diffusione di *abbreviationes* tratte dal *Lucidarium* di Marchetto da Padova, posto dall'autore accanto a Boezio.⁴⁵ Oltre che in MAB 21, sopravvive nei seguenti manoscritti, tutti italiani, che già conosciamo:

Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Ashburn. 1119, cc. 33r-46r;

Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Plut. XXIX.48, cc. 93r-97v;

Pisa, Biblioteca Comunale, 606, parte seconda, pp. 111-125;

Roma, Biblioteca Vallicelliana, B.83, cc. 18r-29v.

Rispetto a tutte le altre fonti, la recensione di MAB 21 presenta una particolarità che dovremo valutare: la modalità conosce una "doppia trattazione", poiché ai capitoli estratti dal *Lucidarium* sono affiancati in parallelo altrettanti capitoli contenenti la dottrina modale *secundum Guidonem*.

Nella compilazione del trattato sono certamente entrate in gioco altre fonti minori non dichiarate, come si può vedere, ad esempio, nell'ampio capitolo XXXVI (*Musicha quid sit et unde dicatur musicha*, c. 86rv) o nel capitolo XXVIII (*De notis sive figuris in cantu corali*, c. 83rv): quest'ultimo potrebbe derivare dalla *Palma choralis* di Iohannes de Olomons⁴⁶ o da una fonte comune. Parallelismi si possono tracciare con vari altri testi dell'epoca, ma è difficile orientarsi nell'intrico delle brevi trattazioni tecniche, di cui il Quattrocento ci ha lasciato quanto mai abbondante testimonianza, e

⁴⁵ Un altro importante esempio, il trattato *Sciendum quod antiquitus*, è stato pubblicato da RAFFAELLO MONTEROSSO, "Un compendio inedito del "Lucidarium" di Marchetto da Padova", *Studi Medioevali*, s. III, 7 (1966), pp. 914-931, sulla base del manoscritto Pavia, Biblioteca Universitaria, 361, al quale vanno aggiunti i manoscritti 450, ivi conservato, e Siviglia, Biblioteca Capitular y Colombina, 5.2.25. Per valutare l'influsso esercitato dall'opera di Marchetto è necessario tenere in conto la disparata costellazione di estratti e commentari di varia specie ed estensione, come ha fatto JAN HERLINGER, "Marchetto's Influence: The Manuscript Evidence", in *Music Theory and Its Sources. Antiquity and Middle Ages*, ed. André Barbera, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Ind., 1990 (Notre Dame Conferences in Medieval Studies, 1), pp. 235-258.

⁴⁶ Cfr. nota 18.

individuare con sicurezza priorità e derivazioni; è auspicabile uno studio specifico e si attende l'edizione critica, con traduzione inglese, annunciata da Jan Herlinger.⁴⁷ Sarebbe del resto la prima edizione in assoluto: De La Fage aveva pubblicato il solo *incipit* dell'opera.⁴⁸ Tali lavori dovrebbero far luce, inoltre, sulla natura e l'economia delle sintesi poetiche che in gran numero si aggiungono alle parti in prosa (si veda, ad esempio, la serie di componimenti copiata alle cc. 81v-82r).

L'opera è divisa in 38 capitoli, di cui gli effettivi XX-XXIII sono erroneamente numerati XVIII-XXI: la numerazione corretta è stata riportata a margine in cifre romane forse dalla stessa mano. La gran parte è incentrata sulla modalità e in particolare sulla problematica legata alla corretta scelta del tono salmodico nei canti che lo richiedono; un'integrazione sui brani ambigui (cioè di estensione intermedia fra *ambitus* autentico e plagale) è al cap. XXXII. Questo è del resto lo scopo dichiarato dal compilatore: richiamarsi all'insegnamento dei grandi maestri, *in primis* Boezio (la cui influenza è comunque soltanto nominale e simbolica) e Marchetto, però riducendolo a una dimensione pratica, funzionale alla decifrazione della modalità nell'ambito della pratica salmodica.⁴⁹

Divina auxiliante gratia brevem tractatum compillare intendo de arti musicali plene. Primo ad eruditionem mei. Secundo ad perfectionem (perfectum *ms*) adiscentium. Tertio pro maiori parte Boetii excellentissimi doctoris musici[i], videlicet Marcheti padovani ex (et *ms*) tractatum, unde brevitas causa relictis omnibus proportionibus consonanciarum ad disonanciarum et reliquis, per ipsas ibidem lacius positus, solum accedo ad duo spetierum genera, videlicet dyatexaron et dyapenthe, ad hoc istis faciliter omnes toni possit agnosci.⁵⁰

A differenza dunque di quanto avviene in molte altre compilazioni coeve (fra le quali il citato *Sciendum quod antiquitus*), puntualmente esaminate da Herlinger,⁵¹ il *Divina auxiliante gratia* trascura completamente, insieme al contenuto speculativo, l'aspetto più avveniristico del *Lucidarium*, cioè la divisione del tono, e ne conserva sostanzialmente la sola dottrina modale; ma la presenza, anche in quest'ultima, di posizioni originali determina la

⁴⁷ HERLINGER, "Marchetto's Influence", p. 254, nota 38.

⁴⁸ DE LA FAGE, *Essais de diptérogaphie musicale*, Paris, Legouix, 1864, pp. 385-388: 385.

⁴⁹ Si noti che il testo è stato copiato in maniera alquanto scorretta, con evidenti fraintendimenti del sistema abbreviativo. Lo correggo soltanto dove risulterebbe incomprensibile, dando fra parentesi la lezione manoscritta e sciolte le abbreviature, che sono indicate in corsivo. Nel periodo iniziale, l'espressione *de arte musicali plene* presenta, nella maggior parte dei codici, la lezione *plana*, certo più perspicua, ma forse da soppesare in sede critica. *Plene* è attestato anche dal ms. laurenziano Plut. XXIX.48.

⁵⁰ c. 67r. La scrittura *tractus* per *tractatus* è ricorrente nel codice: cfr. anche c. 23v (*et sic finis primi tractatus*).

⁵¹ Articolo citato in nota 47.

decisione, compiuta unicamente nella redazione bergamasca, di accostare alla proposta di Marchetto il verbo della tradizione riconducibile al nome-simbolo di Guido d'Arezzo, che evidentemente si ritiene non invalidata.

Non casualmente posposto a un compendio incentrato prevalentemente sulla dottrina modale è il florilegio di *regulae* sulle formule salmodiche che conclude la parte teorica del manoscritto; è completato da un Tonario che si presenta nella forma stilizzata da tempo invalsa, nella quale alla catalogazione minuziosa dei canti del repertorio liturgico si sostituisce una schematica esemplificazione dei principi della salmodia.⁵² I toni salmodici per la Messa sono visualizzati singolarmente mediante l'*incipit* di un Introito (ormai l'unico pezzo eseguito in forma antifonica) con relativo versetto e dossologia completa, notata per esteso; i toni per l'Ufficio mediante le formule mnemoniche del tipo *Primus tonus sic incipit* e un versetto del *Magnificat* o del *Benedictus*. A completare il prontuario si trovano intonazioni di Gloria, Credo, Ite, Benedicamus ecc. e la frase conclusiva del Kyrie *Qui passurus* cantato nelle *Tenebrae* del Triduo Sacro.

Insieme agli scritti teorici, devono essere valutati i saggi musicali posti alla fine del codice. Sono tre brani:

1) L'inno *Missus est archangelus*, scritto in notazione quadrata nera, è musicalmente vicino alle laude latine monodiche. Non ho trovato il testo nei repertori d'uso⁵³ (Trascrizioni musicali, n. 1).

2) L'inno *Virgo mater ecclesiae*, scritto in notazione mensurale nera. Questo brano pone un interessante problema. Il testo deriva infatti da un tropo in versi alla *Salve regina* documentato fin dal XIII secolo in area linguistica tedesca. A partire dal secolo successivo lo troviamo anche nel Nord Italia, ad esempio in vari codici del Friuli, regione, come è noto, ampiamente influenzata nel costume liturgico-musicale dalle limitrofe Chiese tedesche; fra Tre e Quattrocento se ne constata una florida ramificazione in tutta Italia (oltre che in Europa, Inghilterra inclusa). Un'ampia parte delle fonti rimanda agli ordini mendicanti (Umiliati, Minori, Servi ecc.), ma significative sono anche le attestazioni secolari, da Piacenza a Lodi a Palermo.⁵⁴ La versione

⁵² MICHEL HUGLO, *Les Tonaires. Inventaires, Analyse, Comparaison*, Paris, Société Française de Musicologie - Heugel et Cie, 1971 (Publications de la Société Française de Musicologie, Troisième Série, Tome II), pp. 412-413.

⁵³ Si sottolinea comunque l'affinità di tono e di lessico con componimenti quali l'inno *Missus est angelus* o la laude latina *Missus baiulus*, quest'ultima pubblicata da PIERO DAMILANO, "Laudi latine in un Antifonario bobbiense del Trecento", *Collectanea Historiae Musicae Cultores* III (1963), pp. 15-57.

⁵⁴ Ha richiamato l'attenzione su questo tropo GIULIO CATTIN, "Virgo mater ecclesiae: un tropo alla Salve Regina nelle fonti monodiche e polifoniche dei sec. XIV-XV", in *L'Arte Nova italiana del Trecento IV*, ed. Agostino Ziino, Certaldo, Edizioni Centro di Studi sull'Arte Nova Italiana del Trecento, 1978, pp. 149-176 (alle pp. 175-176 è trascritta la composizione tradata da MAB 21); lo stesso autore, in *Il pianto della Madonna e la visita delle Marie al sepolcro*, Venezia, Fondazione Levi - La Biennale di Venezia, 1994, aggiunge i manoscritti

di MAB 21 presenta alcune singolarità: è polifonica e scritta in notazione mensurale, sembra aver perso contatto con l'originaria funzione di tropo alla *Salve regina* e con la sua melodia, 'personalizza' il testo sull'ordine carmelitano (fondato, come è noto, sul carisma mariano). L'impressione è che questo così popolare componimento poetico sia stato impiegato come testo autonomo e musicato al modo di un inno a tre voci, seguendo i principi compositivi di una polifonia lineare, ma assai più articolata rispetto allo stile del *cantus planus binatim* e infatti esigente l'espressione grafica della mensurazione. È un *unicum*.

3) *Conceptio tua Dei genitrix virgo*: è un'antifona polivocale a quattro voci, scritta in notazione quadrata nello stile *punctum contra punctum* della polifonia semplice.⁵⁵ È un *unicum*. Il testo, in prosa e unico per tutte le voci, corrisponde, salvo la prima parola e aggiuntovi un *alleluia* conclusivo, a quello dell'antifona *ad Magnificat* per i secondi Vespri della festa della Natività di Maria (8 settembre) *Nativitas tua Dei genitrix virgo*, che potrebbe essere stata adattata in un secondo momento alla festa dell'Immacolata Concezione⁵⁶ (festa

Venezia, Santa Maria della Consolazione (detta "della Fava"), Lit. 4, miscellanea liturgico-musicale, sec. XIII-XV; Gorizia, Biblioteca Pubblica del Seminario Teologico Centrale, B, Antifonario di Aquileia, sec. XIV; Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, LVII, Antifonario, secc. XIV-XV; *Ibid.*, XLIX, Antifonario, secc. XIV-XV. Altre fonti sono ricordate da GIACOMO BAROFFIO - EUN JU KIM, "I libri corali Pallavicino. Aspetti liturgico-musicali", in *Loro e la porpora*, pp. 129-136: 131 (a p. 136, trascrizione delle due diverse recensioni trovate nei due Kyriali-Sequenziari gemelli di Lodi, sec. XV, conservati a New York, Pierpont Morgan Library, 683 e 685); altre ancora, con musica, posso segnalare a Brescia, Biblioteca Queriniana, A.II.5, *Psalmista* OFM con Calendario e *Ordo tonorum* (da Vicenza?), seconda metà sec. XV; a Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α.O.I.5 (= lat. 1220), Graduale-Kyriale OFM di Carpi, sec. XV-XVIII; a Bologna, Biblioteca del Convento di San Domenico, Corale 36, Graduale-Kyriale-Sequenziario OP, fine sec. XIII; senza musica a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi D.VIII.2781, Breviario OSA, sec. XV. A Piacenza il tropo è ancora attestato nel Breviario a stampa di cui conosco due edizioni, impresse a Venezia rispettivamente presso Jacopo Pencio nel 1511 e presso Jacopo de Burgofranco nel 1530. La copia da me consultata di questa rarissima opera, di proprietà privata, è purtroppo priva di *colophon*: dovrebbe trattarsi dell'edizione 1530, ma non ho potuto effettuare in prima persona un confronto con esemplari superstiti delle due stampe. Per le edizioni di Jacopo Pencio si veda ora il catalogo di AROLDI BENINI, *Dal Lario alla Laguna. Stampatori di Lecco e del territorio a Venezia e altrove 1472-1534*, Oggiono-Lecco, Cattaneo Editore, 1992.

⁵⁵ Riproduzione in *I più antichi monumenti sacri italiani*, edd. F. Alberto Gallo - Giuseppe Vecchi, Bologna, Università degli Studi di Bologna - A.M.I.S., 1968 (Monumenta Lyrica Medii Ævi Italica, III: Mensurabilia, 1), tavv. XII-XV. Si noti il raggruppamento apparentemente contraddittorio dei suoni nelle varie voci, frequente nelle fonti di polifonia semplice, ma non rilevante stante il procedere rigidamente omoritmico delle parti.

⁵⁶ Devo questa osservazione all'amico prof. Cesarino Ruini, che ringrazio. La festa dell'Immacolata Concezione è documentata molto presto in alcune chiese occidentali e ordini religiosi (nell'Italia meridionale fin dal secolo IX), ma non è stata accettata ufficialmente da Roma che nel 1476 (pur senza che ciò ponesse termine alle controversie dottrinali, che si protrassero ancora per secoli); l'ufficio romano della festa fu recitato fino all'epoca di Pio V, il quale lo sostituì con l'Ufficio della Natività "mutato appena il termine *nativitas* in *conceptio* e sostituite le lezioni": MARIO RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, 4 voll., Mila-

alla quale appartengono in genere i canti che impiegano lo specifico termine *conceptio*). Parimenti, il *tenor* (vedi Trascrizioni, n. 2) riproduce la melodia di *Nativitas tua*, un modulo musicale comune nell'Antifonario gregoriano⁵⁷ (Cfr. Esempio 1).

Meriterebbe un'analisi dettagliata la scrittura musicale: se il *cantus* si sviluppa in stretta relazione con il *tenor*, sorprendono, ad esempio, gli intervalli di settima ricorrenti nel *contra altus* (si vedano le parole *annuntiavit* e *nobis*). Il testo è stato integralmente sottoposto alla musica solo nelle voci di soprano e di *tenor*, mentre *contra altus* e *contra bassus* ne sono forniti limitatamente alla prima frase.

Esaminato dunque nelle sue varie parti il contenuto del manoscritto, è possibile ordinare alcune considerazioni generali. Al di là della nuova testimonianza di scritti già noti e della registrazione di trattazioni non altrove testimoniate, il codice MAB 21 della Biblioteca "Angelo Mai" di Bergamo non sembra discostarsi da altre raccolte dello stesso genere e della stessa epoca, come alcune di quelle che abbiamo citato nell'occorrenza di testi comuni. È allora il caso di chiedersi se tutti questi manoscritti mostrino qualche altra affinità, oltre al contenuto, o, meglio, se tale tipo di contenuto ci possa illuminare sull'ambiente culturale nel quale o per il quale sono stati scritti e utilizzati; o ancora, se il manoscritto MAB 21 presenti specificità che lo caratterizzano in maniera particolare sotto questo aspetto.

Scorrendo i trattati sulla *musica mensurata*, colpisce la mancanza di grandi opere: per lo più sono testi brevi, laconici compendi — *gaudent brevitate moderni!* — utili ad apprendere i fondamenti del contrappunto, in ciò rispecchiando fedelmente il "ritorno alla normalità" del Quattrocento italiano — ritorno, cioè, dall'eccezione arsnovistica alla consuetudine di una pratica musicale, soprattutto in campo polifonico, precipuamente improvvisativa e legata a moduli compositivi 'semplici', quale prospettano appunto tali trattazioni e testimoniano le ormai numerose registrazioni scritte, dirette o indirette.⁵⁸ Anche l'abbozzo del primo libro della *Practica Musicae* di Gaf-

no, Ancora, 1955², II, p. 296. Stante la testimonianza di MAB 21, evidentemente un adattamento di questo genere era già operante in alcune realtà ecclesiali/religiose e la riforma papale deve essersi rifatta a tale uso.

⁵⁷ Trascrivo da *Liber Usualis* (...), Desclée & Socii, Parisiis-Tornaci-Romae, 1954, p. 1627. Altri impieghi del modello melodico sono, ad esempio, ai Vespri della quarta domenica di Avvento, *ibid.*, p. 357.

⁵⁸ Sul senso della denominazione "polifonia semplice" si vedano gli Atti del seminario di studio *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura* tenutosi presso la Fondazione Levi di Venezia nel maggio 1996, in corso di pubblicazione a cura di Giulio Cattin e F. Alberto Gallo, che integra e aggiorna i dati presentati in *Le polifonie primitive*, cit. in nota 26.

furio è ben lontano dall'imponente opera compiuta: come ha giustamente osservato Clement A. Miller, "the manuscript version recalls a typical late medieval treatise, while the printed edition reflects the humanistic qualities which Gaffurius later cultivated so assiduously at Milan".⁵⁹ È la stessa dimensione materiale dei trattati, elemento apparentemente secondario o insignificante, a demarcare il solco fra due prospettive diverse: da una parte quella manualistica tardomedioevale che si rivolge al lettore vantando la brevità dell'esposizione, dall'altra i trattati di ampio respiro, densi di riferimenti culturali e di contenuti filosofici, aritmetici, acustici.

Allo stesso modo, i trattati di canto piano raccolti in MAB 21 alla speculazione musicale concedono uno spazio minimo: non vi si trovano che alcune definizioni di *musica*, mancano del tutto digressioni filosofiche o astronomiche, trattazioni aritmetiche ecc. (con l'eccezione di qualche grafico, isolato, che sintetizza l'espressione numerica delle consonanze). Come per la polifonia, ci si limita deliberatamente alle nozioni indispensabili a una pratica consapevole, riconducibili in sostanza a due temi essenziali: la mano musicale (con la spiegazione degli intervalli) e i toni salmodici. In questa prospettiva rientrano la gran copia di versi mnemotecnici e il sussidio di un Tonario. Appare sintomatica la circospezione con cui sono presentate le posizioni innovative di Marchetto, oltretutto preventivamente ristrette al campo della modalità. Il solo scritto non strettamente tecnico è la breve digressione pseudo-bernardina, nella quale in ogni modo, nonostante la sensibile impronta moralistica, non mancano indicazioni pratiche sul corretto modo di eseguire la salmodia.

In una recente pubblicazione, il codice MAB 21 è stato considerato esemplare del ruolo svolto dall'Osservanza carmelitana "quale centro di cultura e di rinnovamento in senso rinascimentale".⁶⁰ L'interpretazione è condivisibile se ci si riferisce eminentemente alle caratteristiche esteriori dell'apparato figurativo, la cui chiarezza didascalica si serve "delle nuove iconografie rinascimentali adottando la stessa visione di sintesi che caratterizza la nuova cultura".⁶¹ Invece, dal punto di vista contenutistico, il manoscritto bergamasco difficilmente può essere ritenuto significativo in questa prospettiva, con la rimarchevole eccezione dei diagrammi che abbiamo posto in

⁵⁹ MILLER, "Gaffurius's *Practica Musicae*", p. 106. Un indizio rivelatore è costituito dalle *auctoritates* citate: Boezio, Marchetto da Padova, Guido d'Arezzo, Isidoro di Siviglia. Quest'ultimo, emblema dell'enciclopedismo medievale, non compare più nell'edizione a stampa, ove trovano un loro spazio autori quali Bacchio, Marziano Capella, Manuele Briennio, il medico, matematico e astrologo Giorgio Anselmi (autore di un trattato sulla musica) e il grande protagonista dell'aristotelismo padovano Pietro d'Abano. Gaffurio non leggeva (o leggeva male) il greco e si fece tradurre appositamente diverse opere: si veda in proposito F. ALBERTO GALLO, "Le traduzioni dal greco per Franchino Gaffurio", *Acta Musicologica* XXXV (1963), pp. 172-174.

⁶⁰ BANDERA, scheda 57, in *Codici e incunaboli*, pp. 157-158.

⁶¹ EAD., scheda 50, in *Tesori miniati*, p. 147.

L
 Na-ti-vi-tas tu-a, De-i ge-ni-trix vir-go, gau-di-um an-nun-
 -ti-a-vit u-ni-ver-so mun-do: ex te e-nim or-tus est sol
 iu-sti-ti-ae Chri-stus De-us no-ster: qui sol-vens ma-le-
 -dic-ti-o-nem, de-dit be-ne-dic-ti-o-nem: et con-fun-dens mor-
 -tem, do-na-vit no-bis vi-tam sem-pi-ter-nam.

relazione con le raffigurazioni tracciate nei trattati di Gaffurio. In questo caso, impostazione grafica e contenuto scientifico-letterario si completano armoniosamente nella tensione verso atmosfere culturali di nuovo respiro: ma si tratta, tutto sommato, di esempi isolati, non sufficienti a porre il manoscritto in diretta relazione con il grande movimento di interesse per la scienza musicale che verso la metà del Quattrocento e nei decenni successivi si coagula attorno a figure quali Ugolino da Orvieto, Giorgio Anselmi, Iohannes Gallicus certosino, attivo forse a Pavia, a Mantova (ove seguì le lezioni di Vittorino da Feltre) e infine a Parma, o John Hothby, carmelitano inglese, suo condiscipolo, alla cui scuola, presso il duomo di Lucca, accorsero, fra i tanti studiosi, Nicola Burzio e Iohannes Godendach, pure carmelitano e maestro di Gaffurio.⁶² Godendach fu direttamente in contatto con il cenacolo umanistico mantovano: fu certamente a Mantova nel 1473 e l'anno successivo lo stesso Gaffurio diede forse non casualmente inizio a un soggiorno biennale nella città, diuturnamente impegnato nello studio della teoria musicale e nella compilazione dei suoi primi trattati.⁶³ Sia pur entro i limiti indicati, resta comunque un fatto significativo il tassello che MAB 21 aggiunge alle testimonianze di un interesse per la teoria musicale e per la composizione contrappuntistica che pare essere stato particolarmente vivo, nel Quattrocento, all'interno dell'ordine carmelitano: ai nomi sopra citati si possono aggiungere almeno quelli del teorico Iacobus de Regio e del grande compositore arsnovistico Bartolino da Padova.

Certamente, più che il possibile *humus* fecondatore del Gaffurio umanista e 'rinascimentale', individuabile nelle deboli tracce di interessi scientifici e intellettuali, il codice MAB 21 *nel suo complesso* rappresenta piuttosto, e in maniera significativa, la situazione musicale di un convento carmelitano, situato nella Padania quattrocentesca, in cui preoccupazioni fondamentali sono la corretta partecipazione alla salmodia e la capacità d'impostare semplici procedimenti polivocali atti a solennizzare determinate festività liturgiche (principalmente mariane, si suppone). In proposito, si osserva che l'interesse verso la polifonia semplice, per quanto diffuso indistintamente nelle fondazioni ecclesiastiche di ogni tipo, sembra essere stato coltivato con cura forse più attenta negli ambienti dei Mendicanti, fra quali gli stessi Carmelitani vanno annoverati.⁶⁴ S'impone peraltro una precisazione: una cosa è l'ornamento discantistico, principalmente improvvisativo e non scritto, di canti del repertorio monodico corrente, un'altra l'adozione (e la creazione o ri-creazione) di più complessi componimenti polifonici, come *Con-*

⁶² Si veda quanto ha scritto Giuseppe Massera nell'introduzione all'edizione del *Florum Libellus* di Nicola Burzio: NICOLAI BURTII PARMENSIS, *Florum Libellus*, Firenze, Olschki, 1975 ("Historiae Musicae Cultores" Biblioteca, 28), pp. 13-19.

⁶³ RUSCONI, "Gli anni di apprendistato", p. 126.

⁶⁴ Il passaggio dall'impostazione eremitica a quella mendicante avviene praticamente fin dall'epoca del trasferimento in Europa (circa il 1238): si veda DIP II, *sub voce*.

ceptio tua, talora richiedenti — è il caso di *Virgo mater ecclesiae* — una qualche familiarità con la polifonia misurata; se il primo caso rispecchia una prassi generalizzata (e ben precedente il XV secolo), il secondo e il terzo riguardano usi particolari di cui andrebbe approfondito il contesto, a partire dalle occasioni in cui si cantavano brani di tal genere. Per quanto riguarda *Conceptio tua*, i Vespri dell'Immacolata, una festa specialmente coltivata e sostenuta dai Carmelitani, sembrano un'occasione di sufficiente solennità per essere conclusi dal grave *contrapunctus* della polifonia semplice, mentre nel caso di *Virgo mater ecclesiae* non è chiaro se si tratti, nella presente versione, di un canto liturgico o invece devozionale (in proposito, si tenga in considerazione la fioritura di confraternite mariane, attestata fin dai primordi dell'ordine carmelitano).⁶⁵ Se anche non sia un testo liturgico, non è affatto da escludere un uso in contesto celebrativo. Sulle abitudini musicali della parcellizzata realtà della vita religiosa — chiese, monasteri, confraternite — è possibile trovare conforto nelle fonti archivistiche, approfondendo, accanto agli usi delle grandi istituzioni (per la loro eccezionalità però non passibili di estensione automatica all'ambiente circostante), la pratica 'normale' delle istituzioni contemporanee "minori", come dimostra l'innovativo studio che Elena Quaranta ha recentemente dedicato all'ambiente veneziano, cioè alle decine di luoghi, estranei a San Marco, ove si faceva musica sacra: ne è emersa, fra l'altro, la significativa consuetudine di eseguire *cantilena*e e mottetti nell'ambito delle celebrazioni liturgiche.⁶⁶

Sarebbe infine utile una riflessione sui veicoli di trasmissione: canti di questo genere sono sovente tramandati (con o senza musica) in normali li-

⁶⁵ DIP II, p. 506.

⁶⁶ ELENA QUARANTA, *Oltre San Marco. Organizzazione e prassi della musica nelle chiese di Venezia nel Rinascimento*, Firenze, Olschki, 1998 (Fondazione Giorgio Cini - Studi di Musica Veneta, 26). Il dato appariscente è il radicamento, la continuità secolare e la diffusione universale (per nulla limitata alle grandi istituzioni) di determinate pratiche, *in primis* la partecipazione degli strumenti musicali alle funzioni solenni, che risulta antica (il primo documento risale alla fine del Trecento) e tutt'altro che eccezionale (si vedano in proposito le pp. 142-181). Anche i documenti riguardanti il monastero di Santa Maria dei Carmini e relative confraternite accennano esplicitamente alla presenza di "organo, cantori e sonatori" (p. 357). In una direzione analoga a quella di Elena Quaranta, e con sorprendenti risultati, si sono mossi DAVID BRYANT - MICHELE POZZOBON, *Musica devozione città. La Scuola di Santa Maria dei Battuti (e un suo manoscritto musicale) nella Treviso del Rinascimento*, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche - Canova, 1995 (Memorie, 4). Testimonianze su canti non liturgici presso ordini religiosi si possono rintracciare anche all'interno di codici liturgici: sempre nella Biblioteca Civica di Bergamo ricordo, ad esempio, il Breviario agostiniano MA 58 (*olim* D. 1. 21) con ritmi latini e volgari (*planctus*, laude latine, laude italiane in onore di santi ecc.), purtroppo senza musica. Il fatto che Bergamo sia stata dominata dalla Serenissima dal 1428 al 1797 può rendere ancora più interessanti per noi i documenti veneziani; ipotesi su alcuni possibili influssi liturgico-musicali sono espresse da A. RUSCONI, "L'Annunzio pasquale all'Epifania nel rito di Aquileia e a San Marco", in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, a cura di Donatella Righini, Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 199, pp. 333-350.

bri liturgici; in altri casi si rileva, come in MAB 21, la compresenza, in proporzione variabile, di canti in polifonia semplice e di testi teorici, piuttosto comune nei manoscritti coevi.⁶⁷

Alla luce di queste considerazioni si desidera richiamare l'attenzione sulla possibilità di studiare fonti quali MAB 21 nella loro qualità di testimonianza significativa quanto i documenti musicali e archivistici per far luce sulla vita musicale e culturale di un determinato ambiente; troppo spesso si tende ancora a considerare il codice teorico miscelaneo e "povero" come un ricettacolo di testi più o meno interessanti, senza preoccuparsi del contesto in cui questi ultimi si trovano collocati e di ciò che rappresenta il loro "stare insieme". Oltre che approntare edizioni critiche di singoli trattati, è altrettanto necessario studiare i codici nella loro compiutezza, cercando di cogliere quella che vorrei chiamare la loro 'dinamica interna'. La comprensione di questa dinamica può essere di grande utilità a scopi sia filologici sia storici, poiché il manoscritto nel suo insieme esprime una dimensione culturale che esige un approccio a tutto campo. Anche le inserzioni musicali e i testi o le rappresentazioni grafiche di diverso argomento devono essere valutate e messe in rapporto con le altre componenti, con le quali, come nel caso qui esaminato, intrattengono solitamente una precisa relazione 'culturale'. Purtroppo, il crescente settorialismo della ricerca (non solo musicologica) non favorisce questo approccio, che per altro verso fa avvertire macroscopiche lacune nelle nostre attuali conoscenze. Basti pensare che all'ordine dei Carmelitani non è stato dedicato un solo articolo in alcuna delle moderne enciclopedie musicali, benché tra le sue fila abbiano militato personaggi di rilievo nella vita musicale del XV secolo.⁶⁸

⁶⁷ Si ricordano ad esempio il ben noto codice marciano Ital. IX 145, sul quale si veda GIULIO CATTIN, "Il manoscritto veneto marciano Ital. IX 145", in *Quadrivium* IV (1960), pp. 1-60, pubblicato anche autonomamente (Bologna, 1962, Biblioteca di "Quadrivium", Serie Musicologica, 5); Washington, Library of Congress, ML 171 J 6 (SCATTOLIN, "La teoria del "grado", cit. in nota 26); New York, Pierpont Morgan Library, Bühler 25 (BERNARD TOSCANI, "Un'altra fonte di polifonia tardiva: Pierpont Morgan Library - Bühler 25", in *Le polifonie primitive*, pp. 323-326); Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 1336; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II XI 18; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 472, e altri ancora.

⁶⁸ Anche il DIP, alla voce *Musica* (vol. VI, coll. 197-240), mentre riserva una scheda ai Carmelitani Scalzi, ramo fondato nel XVI secolo, ignora totalmente il periodo precedente. D'altra parte, la bibliografia specifica è quasi inesistente; solo da pochi anni sono apparsi gli importanti studi sulle fonti liturgico-musicali dell'Ufficio e su alcune Ufficiature speciali redatti da JAMES JOHN BOYCE: "Medieval Carmelite Office Manuscripts. A Liturgical Inventory", *Carmelus* 33 (1986), pp. 17-34; ID., "Die Mainzer Karmeliterchorbücher und die liturgische Tradition des Karmeliterordens", *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 39 (1987), pp. 267-303; ID., "Two Antiphonals of Pisa: Their Place in the Carmelite Liturgy", *Manuscripta* 31 (1987), pp. 147-165; ID., "The Office of st Mary of Salome", *Journal of Plainsong and Medieval Music Society* 11 (1988), pp. 25-47; ID., "The Carmelite Choirbooks of Florence and the Liturgical Tradition of the Carmelite Order", *Carmelus* 35 (1988), pp. 67-93; ID., "The Office of the Three Marys in the Carmelite Liturgy", *Journal*

Testi

Nota editoriale. La trascrizione riproduce l'ortografia, la sintassi e la divisione in paragrafi del manoscritto. Ci si è limitati a interventi indispensabili per la comprensione, a un primo ordinamento della punteggiatura e all'uniformazione delle maiuscole/minuscole; si è uniformata l'oscillazione *in-im* (*imperfectus-imperfectus*, *immediate-immediate* ecc.). Le aggiunte marginali e soprascritte sono segnalate e riprodotte al termine di ciascun testo. In qualche caso un punto di domanda (?) o il (*sic!*) segnalano lezioni oscure o particolarità ortografiche che si è ritenuto utile sottolineare. Uniformate le lettere della notazione alfabetica.

1. Cum notum sit omnibus cantoribus (De ratione contrapuncti. Capitulum primum).

(Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", MAB 21, cc. 31r-32r)

(31r) Cum notum sit omnibus cantoribus mensurabilem musicam a plana origine[m] sumere, ideo de ipsa tamquam de fundamento est notandum.

Cum autem mensurabilis sit levior, et natura incipiat semper a levioribus, idcirco de ipsa tamquam de leviori prius fuit notandum.

Nec fuit alicui dubium quod qui supra planam musicam vult discantare, cum oportebit multa per manus habere ad hoc ut suum discantum placabiliter possit [possit] profferre.

Attendat ergo volens aut in praticam ponere ne multum in sua voce se extollat quia non in clamore nec in tumultu cantus fit placabiliter sed in suavi et dulci melodia.

Motus ergo caritativo intuitu, aliquo stillo (*sic!*) iam incepto, qualiter discantans debeat se in suo cantu gerere, competenter pertractabo et primo de contrapuncto.

Contrapunctus non est nisi punctus contra punctum ponere vel notam contra notam ponere vel est fundamentum discantus, quia sicut quis non potest super hedificare nisi prius fuerat fundamentum, sic nec aliquis potest bene et firmiter discantare, nisi prius adiscat et fiat contrapunctum.

Septem ergo sunt consonantie videlicet unisonus, tertia, quinta, sexta, octava, decima et duodecima, quarum quatuor perfecte et tres imperfecte.

Perfecte sunt unisonus, quinta, octava et duodecima.

of Plainsong and Medieval Music Society 12 (1989), pp. 1-38; ID., "The Medieval Carmelite Office Tradition", *Acta Musicologica* LXII (1990), pp. 119-151. La festa della Madonna del Carmine presso i Carmelitani Scalzi, ma con riferimenti anche alla tradizione anteriore, è stata approfondita da PIERGIORGIO LADONE, *La commemorazione solenne della Beata Vergine Maria del Monte Carmelo presso i Carmelitani Scalzi. Tentativo di ricostruzione liturgico-gregoriana dalle origini al Vaticano II*, Arenzano, Santuario di Gesù Bambino, 1991. Per l'epoca più antica, la necessità di studiare a livello musicale il rapporto fra la liturgia latina di Gerusalemme e quella dell'ordine carmelitano è stata sottolineata da GIACOMO B. BAROFFIO, "Repertori liturgico-musicali nell'Italia meridionale e fonti beneventane", in *Tradizione manoscritta e pratica musicale. I codici di Puglia*, Atti del convegno di studi (Bari, 30-31 ottobre 1996), edd. Dinko Fabris - Anselmo Susca, Firenze, Olschki, 1990 (Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia - Società Italiana di Musicologia, 23), pp. 1-21:6.

Imperfecte sunt tria, scilicet tertia, sexta et decima.

Contrapunctus debet incipere a perfecta aliqua, sed post perfectam debet sequi imperfecta, et sic cantum suum prosequi, et tunc bene et optime cantabit quando unam perfectam et aliam imperfectam dabit.

In suo contrapuncto non debet dare duas decimas nec duas octavas, nec duas quintas nec duos unisonos simul et semel, sed bene potest descendere de duodecima in octavam, de octava in quintam, de quinta in unisonum, et sic per ascensum; sed melius dicitur quando una perfecta cantatur.

In contrapuncto dare potest duas vel tres imperfectas ad plus, sed postea debet sequi perfecta.

In contrapuncto debet esse semper imperfecta et ultima perfecta.

In contrapuncto non debet dare duas equales notas que sint duorum temporum, etiam si sonaret in prima, quinta, et in secunda, sexta.

Sciendum est quod (31v) contrapunctus aut fit in tempore perfecto maiori aut fit in tempore perfecto minori; idcirco sit prima conclusio ista.

Si contrapunctus fit in tempore perfecto maiori, potest dividi ab una brevi perfecta, et alia semibrevis perfecta. Racio quia brevis perfecta maioris valet tres semibreves, et ideo potest dividi in tribus.

Notandum est quod aliud est imperficere, et aliud est dividere, quia quelibet nota potest dividi tam perfecta quam imperfecta, sed non imperfici, si solum potest perfecta potest imperfici et sic in plus se habet dividere quam imperficere.

Contrapunctus maioris in tempore perfecto potest dividi in tribus speciebus equaliter perfectis.

Contrapunctus in tempore perfecto potest dividi in tribus semibrevis et una minima, et hoc quoad unam eius partem. Ratio quia quelibet pars est perfecta, et quelibet valet tres minimas. Ergo quelibet est divisibilis in tribus partibus.

Contrapunctus potest dividi in tribus semibrevis et duobus minimis, et de hoc quoad duas partes eius.

Contrapunctus potest dividi in tribus semibrevis et tribus minimis, et de hoc quoad tres partes eius.

Contrapunctus potest dividi in duabus semibrevis et quinque minimis, et hoc quoad unam partem eius.

Contrapunctus potest dividi ab una semibrevis et septem minimis, et hoc quoad duas partes eius.

Contrapunctus etiam potest dividi in novem minimis, et hoc quoad omnes partes eius; talis est contrapunctus, non potest plus dividi.

Contrapunctus in tempore perfecto potest dividi in una brevi et una semibrevis imperfecta ratione supra data. Potest etiam dividi in duabus semibrevis. Potest etiam dividi in duabus semibrevis et duabus minimis. Potest etiam dividi et quatuor minimis et una semibrevis perfecta. Potest etiam dividi in sex minimis.

Contrapunctus maioris in tempore perfecto potest dividi in una brevi et una minima. Potest etiam dividi in duas semibreves perfectas. Potest etiam dividi in duabus semibrevis et duabus minimis. Potest etiam dividi in quatuor minimis et una semibrevis. Potest etiam dividi in sex minimis.

Contrapunctus minoris prolacionis in tempore imperfecto potest dividi in duabus semibrevis. (32r) Potest etiam dividi in una semibrevis et duabus minimis. Potest etiam dividi in quatuor minimis.

Verum quia cantores utuntur termino binario non quod illorum sit tempus per se, sed est bene diminutio facta in tempore.

Sed si vis cognoscere in quo tempore sit facta, vide diminucionem ipsius.

2. Species discantus sunt quindecim (De ratione contrapuncti. Capitulum secundum).

(Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", MAB 21, c. 32rv)

(32r) Species discantus sunt quindecim, scilicet, unisonus, secunda, tertia, quarta, quinta, sexta septima, octava, nona, decima, undecima, duodecima, terciadecima, quartadecima, et quintadecima.

Istarum autem sunt concordantes, scilicet, unisonus, quinta, octava, duodecima, et quintadecima.

Alie sunt discordantes que de se nichil valent nisi mixte concordentur, scilicet tertia, sexta, decima, terciadecima.

De hiis autem utimur in contrapuncto, sed cum discantamur frangendo vocem utimur aliis minimis, scilicet secunda, quarta, septima, nona, undecima, quartadecima.

Semper autem debemus incipere et finire per spetiem concordantem; si cantus ascendit debemus descendere et si descendit debemus ascendere regulariter per species supradictas; si incipimus per octavam possumus continuare quintam vel sextam vel decimam et duodecimam, et hoc secundum quod cantus planus est positus.

Si incipimus per quintam vel duodecimam potest subsequi terciam vel decimam vel octavam vel etiam sextam, et sic de singulis procedendo prout cantus est positus in sua nota. Possumus etiam facere in simul duo vel tres tercias vel sextas, post tamen debet sequi in contenti (?) species concordata (?), hoc addito quod semper regulariter post sextam debet sequi octavam et post terciam quintam, videlicet unisonus et sexta a suo cantu.

Item non debemus uti simul et semel duabus vocibus concordantibus et consonantiis.

Nam tunc sequeretur cantum planum et asimiliaretur cantui taberne.

Debemus autem considerare ascensum vel descensum cantus plani taliter quia cum dictis speciebus possumus eum superare.

Nam si cantus planus ascendit non possumus incipere nisi per speciem altam, scilicet octavam et decimam.

Nam si cantus descendit debemus incipere per quintam vel unisonus vel etiam (32v) octavam secundum quod cantus est positus si suo cursu debemus discere discantus cum cetera prolacione.

In contrapuncto interdum possumus facere in uno puncto unisonam cum tertia vel quinta vel sexta vel octava vel decima vel quintam cum octava vel octavam cum quinta cum tertia.

Sciendum est quod etiam habemus quatuor prolaciones principales seu modo vel tempore, scilicet: tempus perfecti maioris; tempus perfecti minoris; tempus imperfecti maioris; tempus imperfecti minoris.

Item habemus duas alias prolaciones exeuntes ab istis, videlicet una semibrevis perfecta et altera imperfecta.

Tempus semibrevis prolatio perfecti maioris continet tres semibreves perfectas,

et quilibet semibrevis continet tres minimas vel quattuor contrutas (?) seu imperfectas. Et sic pro isto tempore transeunt novem minime perfecte vel eius imperfecte et ordinantur in modo ternario et imperfecto binario.

Tempus seu prolatio perfecti minoris continet sex semibreves imperfectas et quilibet semibrevis continet duas minimas perfectas et sic pro isto tempore transeunt sex minime perfecte et ordinantur modo binario.

Tempus seu prolatio imperfecti maioris continet duas semibreves perfectas quarum quilibet valet tres minimas perfectas vel quattuor imperfectas et sic transeunt pro uno tempore sex minime et ordinantur in modo ternario et octo imperfectas et ordinantur in modo binario.

Tempus imperfecti minoris continet duas semibreves imperfectas quarum quilibet valet duas minimas perfectas et unum tempus valet quattuor minimas, et ordinantur modo binario.

3. Sciendum est quod sex sunt consonantie

(Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", MAB 21, cc. 32v-35r)

(32v) Sciendum est quod sex sunt consonantie quibus communiter uti possumus in discantu, videlicet unisonus, quinta, octava, [decima], quintadecima, et decimaoctava.

Et sex sunt dissonantie, scilicet tertia, sexta, decima, terciadecima, et decima-septima, et vigesima.

Capiendo supra tenorem quintam vocem vel duodecimam vel decimam octavam, prout debes capere sol vel ut pro re; la vel re pro mi; mi, pro fa; fa, pro sol; sol vel re pro la vel mi.

Capiendo supra tenorem octavam vel quintadecimam sive (33r) unisonam, pro ut debes capere fa vel ut; pro re, sol vel re; pro mi, la vel mi; pro fa, fa; pro sol, sol vel ut; descendendo de quinta in unisonam pro una pari debes descendere quintam, videlicet pro ut-ut, sol-ut; pro re-re, la-re; pro mi-mi, mi-mi; pro* fa-fa, fa-fa; pro sol-sol, sol-ut, pro la-la, la-re la.

Descendendo de quinta in unisonam, si tenor ascendit unam debes descendere quartam, videlicet pro ut-re, sol-re; pro re-mi, la-mi; pro mi-fa, mi-fa; pro fa-sol, fa-ut; pro sol-la, sol-re; et contrario una sursum debes ascendere quartam, videlicet pro re-ut, re-sol; pro mi-re, mi-la; pro fa-mi, fa-mi, pro sol-fa, ut-fa, pro la-sol, re-sol.

Descendendo de quinta in unisonam pro duabus sursum debes descendere tertiā, videlicet pro ut-mi, sol-mi; pro re-fa, la-fa; pro mi-sol, mi-ut; pro fa-la, fa-re et contrario pro duabus deorsum debes ascendere tertiā, videlicet pro mi-ut, mi-sol; pro fa-re, fa-la, pro sol-mi, ut mi; pro la-fa, re-fa.

Descendendo de quinta in unisonam, pro quarta debes descendere unam, videlicet pro ut-fa, sol-fa; pro re-sol, la-sol; pro mi-la, mi-re; et contrario pro quarta inferius debes ascendere unam, videlicet** pro fa-ut, fa-sol; pro sol-re, sol-la; pro la-mi, re-mi.

Item pro quinta sursum debes stare firmus, videlicet pro ut-sol, sol-sol; pro re-la, la-la; et de converso pro quinta inferius debes tenere unisonam, videlicet pro sol-ut, sol-sol; pro la-re, la-la.

Item pro sexta sursum debes ascendere unam, videlicet pro ut-la, sol-la; et de converso pro sexta inferius debes descendere unam, videlicet pro la-ut, la-sol.

Item de octava in quintam pro unisona debes descendere quartam, videlicet pro

ut-ut, fa-ut; pro re-re, sol-re; pro mi-mi, la-mi; pro fa-fa, fa-ut; pro sol-sol, sol-re; pro la-la, la-mi; et contrario ascendendo de quinta in octavam pro unisonam debes ascendere quartam, videlicet pro ut-ut, ut-fa; pro re-re, re-sol; pro mi-mi, mi-la; pro fa-fa, fa-ut-fa; pro sol-sol, la-sol; pro la-la, mi-la.

Item descendendo de octava in quinta pro una sursum debes descendere tertiā, videlicet pro ut-re, fa-re; pro re-mi, sol-mi; pro mi-fa, la-fa; pro fa-(33v)-sol, fa-re; pro sol-la, sol-mi; et de converso ascendendo de quinta in octavam pro una inferius debes ascendere ad tertiā: pro re-ut, re-fa; pro mi-re, re-sol; pro mi-fa, fa-la; pro sol-fa, re-fa; pro la-sol, mi-sol.

Item descendendo de octava in quintam pro tertiā sursum debet descendere unam, videlicet pro ut-mi, fa-mi; pro re-fa, sol-fa; pro mi-sol, la-sol; pro fa-la, fa-mi; et e converso ascendendo de quinta in octavam pro tertiā deorsum debet ascendere unam, videlicet pro mi-ut, mi-fa; pro fa-re, fa-sol; pro sol-mi, sol-la; pro la-fa, mi-fa.

Item descendendo de octava in quinta pro quarta sursum debes tenere unisonam: pro ut-fa, fa-fa; pro re-sol, sol-sol; pro mi-la, la-la; et e converso ascendendo de quinta in octavam pro quarta inferius debes tenere unisonam, videlicet pro fa-ut, fa-fa; pro sol-re, sol-sol; pro la-mi, la-la.

Item de octava in quintam pro quinta sursum debes ascendere unam, videlicet pro ut-sol, fa-sol; pro re-la, sol-la; et e converso ascendendo de quinta in octava pro quinta inferius debet descendere de re unam, videlicet pro re-sol, ut-sol fa; pro la-re, la-sol.

Item descendendo de octava in quintam pro sextam sursum debes ascendere tertiā, videlicet pro la-ut, fa-la.

Item descendendo de quinta in tertiā pro unisona debes descendere tertiā, videlicet pro ut-ut, sol-mi; pro re-re, la-fa; pro mi-mi, mi-ut; pro fa-fa, fa-re; pro sol-sol, sol-mi; pro la-la, la-fa; et e converso ascendendo de tertiā in quintam pro unisona debes ascendere tertiā, videlicet pro la-la, fa-la; pro sol-sol, mi-sol; pro fa-fa, re-fa; pro mi-mi, sol-mi; pro re-re, fa-la; pro ut-ut, mi-sol.

Item descendendo de quinta in tertiā pro una sursum debes descendere unam, videlicet pro ut-re, sol-fa; pro re-mi, la-sol; pro mi-fa, mi-re; pro fa-sol, fa-la; pro sol-la, sol-fa; et e converso ascendendo de tertiā in quintam pro una debes ascendere unam, videlicet pro re-ut, fa-sol; pro mi-re, sol-la; pro fa-mi, la-mi-fa; pro la-sol, fa-sol.

Item descendendo de tertiā in unisonam pro unisona debes descendere tertiā, videlicet pro ut-ut, mi-ut; pro re-re, fa-re; pro mi-mi, sol-mi; pro fa-fa, la-fa; pro sol-sol, mi-ut; pro la-la, fa-re; et de converso ascendendo de unisona in tertiā pro unisona debes ascendere tertiā, videlicet pro ut-ut, ut-mi; pro re-re, re-fa; pro mi-mi, mi-sol; pro fa-fa, fa-la; pro sol-sol, ut-mi; pro la-la, re-fa.

Item descendendo de tertiā in unisonam pro una sursum debes descendere unam, videlicet pro ut-re, mi-re; pro re-mi, fa-mi; pro mi-fa, sol-fa; pro fa-sol, la-sol; (34r) pro sol-la, mi-re; et e converso ascendendo de unisona in tertiā pro una inferius debes ascendere unam, videlicet pro re-ut, re-mi; pro mi-re, mi-fa; pro fa-mi, fa-sol; pro fa-sol, sol-la***; pro la-sol, re-mi.

Item de quinta ad tertiā pro tertiā sursum debes tenere unisonam, et de converso tertiā quintam pro tertiā inferius debes tenere unisonam. Eundem etiam modum tendendum est de duodecimam in decimam et e converso de octava in decimam.

Item sciendum est quod numquam debet fieri tertia nisi tenor immediate ascendit vel descendit, vel descendat ad secundam, et ideo non quod si es in tertia supra tenorem, cum tenor descendat ad secundam debes ascendere ad secundam et eris in quinta; similem modum tenendum est de decima ad octavam et de decima ad duodecimam.

Possumus autem facere duas similes imperfectas sequentes, una post aliam gradatim cum tenore ascendendo vel descendendo.

Imperfecte consonantie semper requirunt post perfectam consonanciam, ut tertia requirit unisonam et sextam octavam.

Non possumus facere duas perfectas unam post aliam, scilicet duos unisonus (*sic*) vel duas quintas.

De speciebus vero imperfectis possumus facere duas vel tres aut quatuor pro necessitate et sic de singulis. Non possumus ascendere vel descendere cum tenore cum aliqua specie perfecta aut imperfecta.

Omnis cantus aut ascendit aut descendit et sub hoc sunt duodecim regule, sex in ascendendo et sex in descendendo.

Prima regula in ascendendo est quod quando cantus planus ascendit per unam notam sicut ut-re, contrapunctus incipiet in octava et descendit tertiā ut venit in quinta sic dicendo: fa-re.

Et nota quod littera inferior et similis superior sunt octave sicut .C.fa.ut inferior et c.sol.fa.ut superius, vel contrapunctus incipit in duodecimam et descendat quartam et veniet in octavam, videlicet si accipiamus cantum planum in C.fa.ut dicendo: ut-re, contrapunctus incipit in g.sol.re.ut superacutum sic dicendo: sol-re; vel si accipiamus quintam descendit quartam et veniet in unisono dicendo sol-re.

Secunda regula in ascendendo est quod si in plano cantu ascendit per duas notas sine medio sicut est ut-mi, contrapunctus ab octava descendat unam et erit in quinta, vel a duodecima descendit tertiā et erit in octava, vel a quinta descendit tertiā et erit unisonus.

Et natura quod contra ut octava est fa, duodecima est sol, quinta est sol, in descendendo est ut, in ascendendo est re, in ascendendo contra mi-la (34v) cum octava mi duodecima et quinta, et contrapunctus fa-sol-la, sicut ut-re-mi.

Tercia regula in ascendendo est quod si planus cantus ascendit tres notas sine medio sicut ut-fa, contrapunctus in octava remanet dicendo eandem, scilicet contrapunctus ut-fa fa-fa, vel a duodecima ascendat unam in octavam dicendo contrapunctum fa-sol-fa, vel a quinta descendat unam in unisonum.

Quarta regula in ascendendo est quod si planus cantus ascendit per quatuor notas sine medio sicut ut-sol, contrapunctus ab octava ascendet unam in quinta, et dicit contrapunctus ut-sol fa-sol, vel descendet quatuor notas et contrapunctus ut-sol fa-ut, et si contrapunctus sit un duodecima remaneat in unisono et erit in octava, et dicit contrapunctus ut-sol sol-sol contra re-la la-la, vel descendat quatuor notas et erit in quinta, et contra ut-sol dicit sol-re, et contra re-la, la-mi.

Quinta regula in ascendendo est quod si planus cantus ascendit per quinque notas sine medio sit (?) ut-la, contrapunctus ab octava ascendit duas et erit in quinta aut descendat duas et erit unisono.

Sexta regula in ascendendo est quod si planus cantus ascendit immediate plures notas sicut ut-re-mi-fa, contrapunctus ab octava descendat ad quintam et postea descendat sicut planus cantus ascendet.

Nota quod si plures note sunt in eodem puncto, tu debes diversificare, ita quod si facias unam quintam octavam, si potest ascendere, vel tertiā vel unisonam si non potest ascendere.

Sequitur alie regule in descendendo.

Prima regula in descendendo est quod si planus cantus [descen] descendat per unam notam, contrapunctus a quinta descendit duas et erit in octava, ab octava ascendit tres et erit in duodecima, ab unisono ascendit quatuor et erit in quinta.

Secunda regula in descendendo est quod si planus cantus descendat per duas notas sine medio, contrapunctus a quinta ascendit unam et erit in octavam, vel ab octava ascendit duas et erit in duodecima, vel ab unisono ascendit duas et erit in quinta.

Tercia regula in descendendo est quod si planus cantus descendat tres notas sine medio ab unisono, ascendit duas et erit in quinta, vel a quinta faciet unisonum et erit (35r) in octavam, vel ab octava ascendet unam in duodecima.

Quarta regula in descendendo est quod si planus cantus descendat quatuor notas sine medio ab unisono, faciat unisonum et erit in quinta, a quinta descendet unam et erit in octava, vel ascendet quatuor et erit in duodecima ab octava, faciet unisonum et erit in duodecima.

Quinta regula in descendendo est quod si planus cantus descendat quinque notas sine medio, contrapunctus ab unisono ascendit duas et erit in octava, a quinta ascendit duas et erit in duodecima.

Sexta et ultima regula in descendendo est quod si planus cantus descendit immediate plures notas, contrapunctus a quinta descendit sicut planus cantus usque ad ultimam, quarum ascendendo faciet octavam ab unisono autem per tertiā ad quintas et octavas.

Nota quod in omni contrapuncto si planus cantus ascendat, tu debes descendere, et fac semper inferiores octavas, medias quintas et tertiā altiores in unisono.

Nota quod terciē sunt tribus modis, videlicet inter duas unisonas, inter duas quintas, et inter unisonam et quintam.

Nota quod sexte fiunt tribus modis, videlicet inter duas octavas, inter duas quintas, et quintam et octavam.

Nota quod sexte fiunt semper in semitonio.

Nota quod decime fiunt tribus modis, videlicet inter duas octavas, inter duas duodecimas, et inter octavam et duodecimam.

* pro] per *ms*

** videlicet] *suprascript.*

*** pro fa-sol, sol-la] *melius*: pro sol-fa, sol-la.

4. Regula contrapuncti

(Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", MAB 21, c. 35rv)

Ista est regula contrapuncti sine aliqua mutacione per duodecimam.

Nota quod unisonus requirit tertiā. Tercia requirit quintam. Quintam requirit sextam. Sexta requirit octavam. Octava requirit decimam. Decima requirit duodecimam.

In ut dicitur sol duodecima, mi decima, ut octava ad videndum.

In re dicitur la duodecima, fa decima, re octava.

In mi dicitur sol decima, mi octava, ut sexta.

In fa dicitur la decima, fa octava, re sexta.
 In sol dicitur sol octava, mi sexta, re quinta.
 In la dicitur la octava, fa sexta, mi quinta, ut tertia.
 In .b. acuto dicitur sol sexta, fa quinta, re tertia.
 In .c. acuto dicitur la sexta, sol quinta, mi tertia, ut unisonus.
 In .d. acuto dicitur la quinta, fa tertia, re unisonus.
 In .e. acuto dicitur sol tertia, mi unisonus, ut «tertia» inferius.
 In .f. acuto dicitur la tertia, fa unisonus, re tertia inferius.
 (35v) In .g. acuto dicitur sol unisonus, tertia mi inferius, quinta ut inferius.
 In .a. superacuto dicitur la unisonus, tertia fa inferius, «quinta» re inferius

5. Quicumque vult in contrapuncto perfici

(Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", MAB 21, cc. 35v-37v)

(35v) Quicumque vult in contrapuncto perfici et de ipso perfectam noticiam habere oportet quod sciant quod sunt species contrapuncti. Et est sciendum quod quinque sunt species per quas totum contrapunctus et harmonia comprehenduntur, videlicet unisonus, tertia, quinta, sexta, et octava; quarum tre sunt perfecte, scilicet unisonus, quinta, et octava; imperfecte, scilicet tertia, et sexta.

Sciendum verum secundum alium auctorem sunt novem species contrapuncti sive discantus ponuntur et de eis doctrina hoc modo ab eo traditur. Novem sunt species discantus, videlicet unisonus, tertia, quinta, sexta, octava, decima, duodecima, tertiadecima, quartadecima. Ex quibus speciebus quinque sunt perfecte et quatuor imperfecte.

Perfecte sunt videlicet unisonus, quinta, octava, duodecima, et quintadecima.

Imperfecte sunt videlicet tertia, sexta, decima, et tertiadecima. Et debemus incipere contrapunctum sive discantum per speciem perfectam et etiam finire.

Item debemus mescuere perfectas inter imperfectas, et possumus facere duas vel tres tercias ascendendo vel descendendo; similiter duas vel tres sextas maxime descendendo.

Item non debemus facere duas similes species in simul; bene tamen possumus facere duas species perfectas dissimiles, sicut decet facere unam quintam et unam octavam.

Item unisonus requirit terciam. Tercia requirit quintam. Quinta requirit sextam. Sexta semper requirit octavam, et sic de aliis.

Preterea debemus scire quod quando planus cantus ascendit debemus descendere, et quando descendit debemus ascendere, et hoc sufficient.

Nota quod numquam debet dici mi contra fa et e converso in specie perfecta per contrapunctum.

Item quando tenor seu cantus ascendit, contrapunctus descendere debet, et e converso, et specialiter per species perfectas, quia non licet per ipsas simul ascendere et descendere cum cantu plano.

Item per species imperfectas bene licet simul ascendere vel descendere tantum, non tamen ascendere et descendere simul.

Item contrapunctus semper debet incipi et finire per speciem perfectam.

Item quando cantus vel tenor planus incipit in basso, contrapunctus (36r) debet incipi altius secundum dispositionem contrapuncti quem discantans vult facere sive fuerit b quadrum sive per b molle, et sic de aliis.

Item non debent fieri due species perfecte similes una post aliam sine medio, sicut sunt duo unisonus vel due quinte, et sic de aliis.

De speciebus imperfectis est sciendum quod semper sunt subiecte a speciebus perfectis, tamen dicte species imperfecte, sicut tertia et sexta, sunt in duplici dicitura. Nam quedam sunt maiores et quedam minores.

Maiores sunt ille que constant ex pluribus notis vel tonis.

Et minores ille que constant paucioribus tonis: unde tertia que constat ex duobus tonis dicitur esse maior, illa vero que fit inter re et fa, vel inter mi et sol dicitur esse minor.

Similiter et sexta que fit ex pluribus tonis sicut illa que fit ex quatuor tonis et uno semitonio dicitur esse maior.

Illa que fit ex paucioribus tonis, sicut illa que fit ex tribus tonis et duobus semitonis, dicitur esse minor, et sic illa que de C.fa.ut, a.la.mi.re vel de F.fa.ut ad d.la.sol.re dicitur esse maior etiam de aliis.

Illa vero que fit de E.la.mi usque ad c.sol.fa.ut vel de a.la.mi.re ad F.fa.ut, etiam de aliis dicitur esse minor.

Item tertia minor requirit unisonum, et si de natura sua sit maior, tunc fit minor per ablationem, unde signum b molle exemplum que fit minor.



Item nota quod aliquociens possunt fieri due tercie minores mixtum vel una sine unisono et sine quinta, dum tamen sequatur sexta maior et ipsam sequatur octava vel solum sequatur octava sine sexta.

Item tertia maior semper requirit quintam et sit (*sic!*) de natura sit minor, tunc fit maior per additionem semitonii mediante signo # quadrati, exemplum ut hic patet:

(36v)



Similiter dicendum est de sexta maiori que requirit octavam et si de natura sua sit minor, tunc oportet ipsam finire per additionem semitonii mediante signo # quadrati, ut hic patet inferius:



Item dictum est ut supra in quarta regula quod non licet contrapunctum cum cantu plano simul ascendere et descendere per species perfectas, illud verum est nisi mediante specie perfecta quia tunc licet ascendere et descendere, videlicet quando tenor descendit per quatuor notas faciendo quintam, contrapunctus potest descendere unam dumtaxat, tum tamen a me illam quintam veniat tertiam, et e converso, et idem est dicendum de sexta et octava, ut patet per exempla sequentia, ut hic patentur:

Exemplum et «e» converso ut hic:



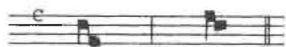
Exemplum de octava ut hic:



Exemplum et «e» converso ut hic supra:



Item est alia exceptio, videlicet quando cantus planus descendit per quinque notas, contrapunctus potest descendere per tres, sed ista regula non est multum in usu nec debemus in ista uti nisi in necessitate vel in cantu composite ubi sunt duo vel tres cantus, ut hic patet:



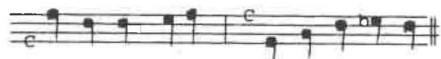
(37r) Item alia exceptio a dicta quarta regula, videlicet quando cantus planus ascendit vel descendit per quinque voces, tunc contrapunctus potest ascendere vel descendere simul cum canto plano solum per unam vocem. Exemplum de utroque:



Item et nota regula[m] generalem quod quodcumque ponuntur due species in eodem sono quarum prima est perfecta et secunda imperfecta minor, tunc illa imperfecta non potest habere suam perfectionem in notula immediate sequenti quamvis in alia immediate sequenti possit habere. Et nota ut dicitur imperfecta minor, quia si sit maior bene potest habere ut patet in exemplis sequentibus:



Exemplum quando potest de specie imperfecta minori, ut hic supra patet:



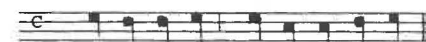
Exemplum quando non potest cum nota immediate sequenti sed cum alia, ut hic supra patet:



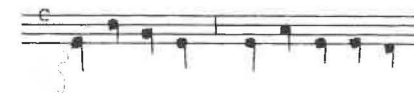
Exemplum quando potest de specie perfecta maiori, ut habet supra:

Nota quod tertia minor nunquam potest stare ante quintam ipsis exeuntibus in eodem sono secus est de tertia maiori, ut hic patet:

Exemplum de tertia minori:



Exemplum de tertia maiori:



Nota quod quodcumque in cantu plano ponuntur plures voces (37v) in eodem spacio vel in eadem linea, tunc sexta potest fieri sine octava, dum tamen ipsam sequatur quinta immediate, ut patet inferius per exemplum:



Ideo istud fieri potest quia inter quintam et sextam nulla est dissonantia nec in tono nec in semitono, quod contrarium est inter sextam et octavam.

Item nota quod aliquando sexta potest fieri sine octava, dum tamen sequatur tertia vel terciæ, et post illam vel illas sequatur unisonus, et hoc fit ut evitetur reiteratio similis vocis, et sic est exceptio ut hic patet per exemplum:

Exemplum quando sequitur une terciæ:



Exemplum quando sequuntur plures terciæ:



Item nota quod aliquando contingit in cantu plano notarum reiteratio fieri, et tunc sexte possunt fieri sine octava, et hoc sit ad dilatandum perfectionem, ut hic patet per exemplum:



Item nota quod sunt tres contrapuncti communes per quos omnis contrapunctus comprehenditur (*sic!*), quorum unus accipitur in G.sol.re.ut gravi; secundus in c.sol.fa.ut; et tertius in g.sol.re.ut acuto, qui debent adisci divisum ut melius intelligantur et citius.

Item nota quod in contrapuncto nature, videlicet qui fit per deductionem c.sol.fa.ut, non potest semper quis uti regulis generalibus, et hoc causa necessitatis propter imperfectionem quinte que cadit supra b.fa, quia non debet dicit fa contra mi in contrapuncto per species perfectas, ut dictum est supra.

6. Versus de ratione contrapuncti

(Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", MAB 21, cc. 37v-38r)

De ratione contrapuncti versus et primo:

Penta discantus concordi sunt quoque cantus,

(38r) Cum terna primam quinta facies quoque sextam.

Hiis duplam iunges ad insuper addere debes

Perfectas primam semper quintam dic quoque duplam.

Istis perfectis ternam sextam numeramus,

Per sextam duplam ternam post protrahe quintam.

Ut unisonus dat, fa-ut tibi octava,

Prebet mi tertia, sed tertia dat tibi mi-la.

Quinta dat ut-sol atque duodecima simul,

Prebet re sexta, mi computetur iniuste.

Re unisonus dat, sol-re tibi octavam,

Prebet fa tertia, ita quod decima format.

Quinta dat re-la atque duodecima simul,

Prebet mi sexta, mi computetur iniuste.

Mi unisonus dat, la-mi tibi octava,

Dat ut-sol tertia, decima sibi societur.

Dat tibi mi quintam, duodecima vult sibi addi;

Dat fa vult ut sexta, ut unisonus tibi sonet.

Fa unisonus dat, fa-ut tibi octava,

Prebet la tertia, sed decima dat tibi mi-la.

Quinta dat ut-sol atque duodecima simul,

Prebet sol sexta sine dubioque.

8. Sermo sancti Bernardi abbatis de modo psalendi.

(Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", MAB 21, c. 60r)

Psalmodyam non diu protrahimus, sed rotunde et viva voce cantemus. Metrum et finem versus simul intonemus, simul dimittamus. Punctum nemo teneat, sed cito dimittat. Post punctum bonam pausam faciamus. Nullus autem ante alios incipere et nimis currere presumat, aut post alios nimium trahere vel punctum tenere. Simul cantemus, simul pausamus, semper ascultando (*sic!*). Quicumque incipit antiphonam aut psalmum aut hymnum aut responsorium aut alleluia, unam aut

duas partes solus tractim dicat, aliis tacentibus, et ab eo loco quo ille dimittit alii incipiant non repetentes quod ille iam dixit. Similiter teneatur dum cantor incipit antiphonam, alleluia vel responsorium. Hoc ubicumque servetur ne alter redierit quod ab altero iam dictum est. Dum hymnos, alleluia, responsoria cantamus in clausulis, aliquantulum expectemus, maxime in festivis diebus.

Non vox, sed votum. Non musica cordula, sed cor. Non clamor, sed amor cantat in aure Dei.

Ante Deum stantes, non sitis corde vagantes.

Si cor non orat, in vanum lingua laborat.

Melius est modicum psallere cum iubilatione mentis, quam plurimum cum anxietate cordis.

Item moneo, dilectissimi fratres, pure, semper ac strenue divinis interesse laudibus. Strenue quidem ut sicut reverenter, ita alacriter Domino assistatis, non pigri, non somnolenti, non ossitantes*, non parcentes vocibus, non precipitantes verba divina, non integra transilientes, non fractis et remissis vocibus muliebri quoddam balbute voces sonantes, sed virili, ut dignum est, et sonitu et affectu, voces spiritu deprimentes, pure verbo, ut nichil aliud dum psallitis quam quod psallitis cogitetis.

Hec Bernardus.

* ossitantes] *legatur* oscitantes.

9. Versus de tonis

(Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", MAB 21, c. 66r)

Post tenebras iubar excepto celiq; nitore

Hypermixolidius tropus sive tonus* - Firmamentum stellarum;

Exue merorem, sterilis decus indue letum

Mixolidius tropus sive tonus - Saturnus;

Nata Syon gaude, cantu letare sonorum

Ypolidius tropus sive tonus - Jupiter;

Prelia, non pacem, curro gladiumque minantem

Lydius tropus sive tonus - Mars;

Exulto nascente deo, dominumque saluto

Hypophrigius tropus sive tonus - Sol, princeps planetarum;

Letities dulces canto, mentemque fingo

Phrigius tropus sive tonus - Venus;

Utor amicitie, studiis namque gubernio

Hypodorius tropus sive tonus - Mercurius;

Tardius incedens requiem sompnumque ministro

Dorius tropus sive tonus - Luna infirmorum.

* Hec sunt nomina tonorum secundum Boetium *in mg.*

10. Versus de musis

(Bergamo, Biblioteca Civica "A. Mai", MAB 21, c. 66r)

Thalia tempore nocturno syleo tellure sub alta;

Clyo me oppressit leuto quia tramite curo;

Chaliope humanas teneo variis contentibus aures;

Terpsichore* suuria (?) post didici tristes inducere curas;
 Melpomene undique fulgentes, radios lucemque ministro;
 Eractho victori semper faveo, victosque repello;
 Euterpe leticie sceptrum teneo regnumque gubernio;
 Polihymnia luctu residens risus et gaudia spiro;
 Urania despiciens tereas humiles celestia auro.

* Terpsichore] Terpsichore *ms.*

TRASCRIZIONI

1. *Missus est Gabriel archangelus* (Bergamo, Bibl. "A. Mai", MAB 21, cc. 94v-95r)

Nella prima strofa, la seconda frase musicale ha nel manoscritto un evidente errore sulla terza sillaba del verso relativo ("Gabriel de celis"): sol-mi, anziché la-fa, che è stato emendato. Della notazione quadrata manoscritta è offerta una trascrizione amensurale, ma l'articolazione della melodia sembra suggerire la possibilità di un'esecuzione ritmica, preferibilmente ternaria.

I. Mis-sus est ar-chan-ge-lus Ga-bri--el de ce-lis,
 qui--a de-o nun-ti-us de-s<c>en-dit fi-de-lis,
 nun-ti-a-vit Ma-ri-e sum-mi re-gis fi-li-e ta-li-bus lo-que-lis:

II. A---ve ple-na gra-ti-a, ful-gens ut au-ro-ra,
 que can-do-re li- li-um su--pe----ras de-co-ra,
 yhe-su in te ve-ni-et et car-nem su-sci-pi-et de te si-ne mo-ra.

III. Re-spon-dit ad an-ge-lum vir-go ad-mi-ra-ta:
 ab or-tu vir-gi-ni-tas est mi-chi ser-va-ta.
 Et di-xit: o Ma-ri-a, ex di-vi-na gra-ti-a e-ris o-bum-bra--ta.

2. *Conceptio tua, Dei genitrix virgo* (Bergamo, Bibl. "A. Mai", MAB 21, cc. 100v-102r)

Nella notazione della polifonia semplice può talvolta sconcertare il diverso raggruppamento di suoni da una voce all'altra a fronte di una scrittura musicale rigorosamente nota contro nota (cfr. *supra*, nota 55). Si è pertanto scelto di non evidenziare le legature nella trascrizione di *Conceptio tua*, il cui facsimile è disponibile nella collezione curata da F. Alberto Gallo e Giuseppe Vecchi (cit. *ibid.*), tavole XII-XV.

Supra
Con-cep-ti-o tu--a, De-i ge-ni-trix vir-go,

Tenor
Con-cep-ti-o tu--a, De-i ge-ni-trix vir-go,

Contra altus
Con-cep-ti-o tu--a, De-i ge-ni-trix vir-go,

Contra bassus
Con-cep-ti-o tu--a, De-i ge-ni-trix vir-go,

Supra
gau-di-um an-nun-ti-a-----vit u-ni-ver-so mun-do:

Tenor
gau-di-um an-nun-ti-a-----vit u-ni-ver-so mun-do:

Contra altus
gau-di-um an-nun-ti-a-----vit u-ni-ver-so mun-do:

Contra bassus
gau-di-um an-nun-ti-a-----vit u-ni-ver-so mun-do:

Supra
ex te e-nim or-tus est sol iu-sti-ci-e, Chri-stus De-us no-ster

Tenor
ex te e-nim or-tus est sol iu-sti-ci-e Chri-stus De-us no-ster

Contra altus
ex te e-nim na-tus est sol iu-sti-ci-e, Chri-stus De-us no-ster

Contra bassus
ex te e-nim or-tus est sol iu-sti-ci-e, Chri-stus De-us no-ster

Supra
qui sol-vens ma-le-di-cti-o---nem, de-dit be-ne-di-cti-o-nem:

Tenor
qui sol-vens ma-le-di-cti-o---nem, de-dit be-ne-di-cti-o-nem:

Contra altus
qui sol-vens ma-le-di-cti-o---nem, de-dit be-ne-di-cti-o-nem:

Contra bassus
qui sol-vens ma-le-di-cti-o---nem, de-dit be-ne-di-cti-o-nem:

Supra
 et con-fun-dens mor-tem do-na-vit no-----bis vi-tam

Tenor
 et con-fun-dens mor-tem do-na-vit no-----bis vi-tam

Contra altus
 et con-fun-dens mor-tem do-na-vit no-----bis vi-tam

Contra bassus
 et con-fun-dens mor-tem do-na-vit no-----bis vi-tam

Supra
 sem-pi-ter-nam, al-le-lu-ya.

Tenor
 sem-pi-ter-nam, al-le-lu-ya.

Contra altus
 sem-pi-ter-nam, al-le-lu-ya.

Contra bassus
 sem-pi-ter-nam, al-le-lu-ya.

TAVOLE

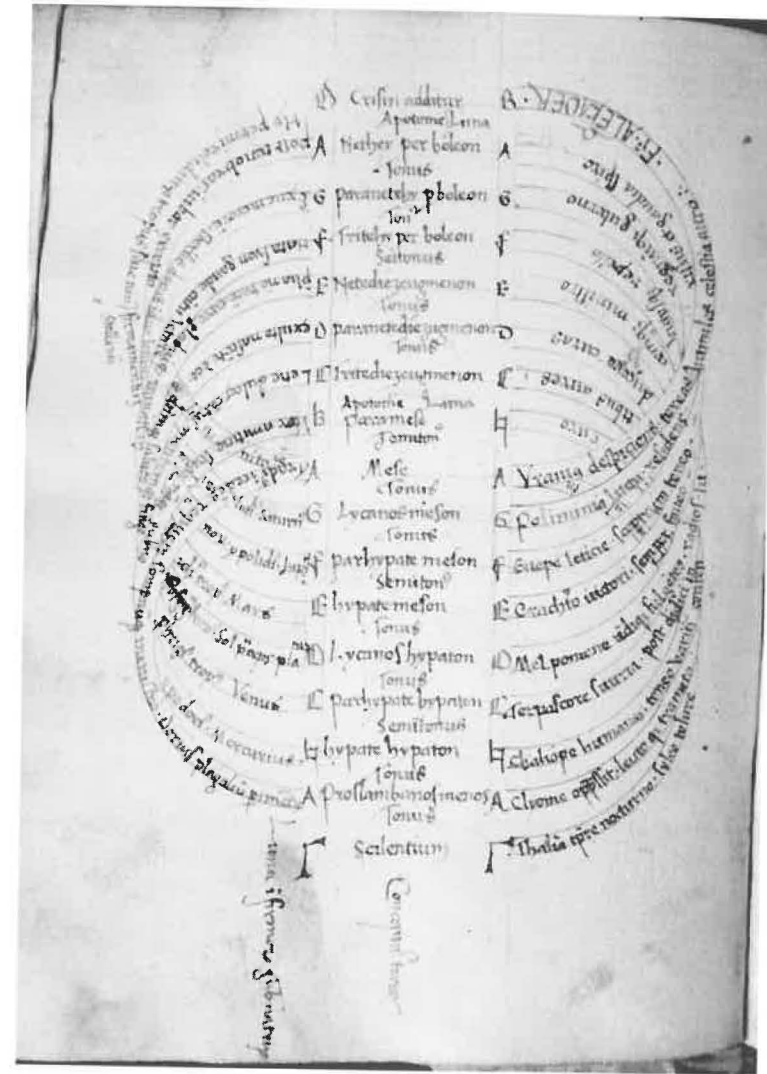
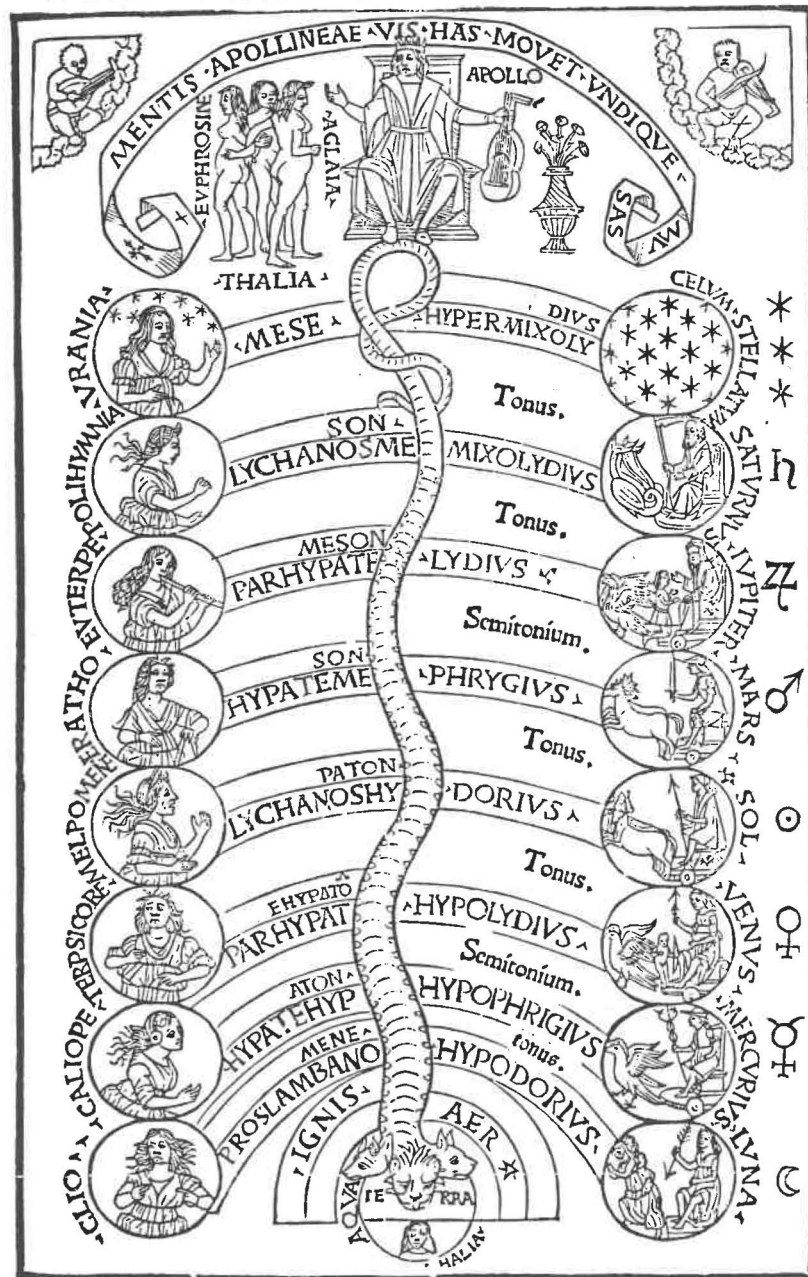


Tavola 1. Diagramma (Bergamo, Bibl. "A. Mai", MAB 21, c. 65v)

PRACTICA MUSICE FRANCHINI GAFORI LAVDENSIS.

Tavola 2. Diagramma (Franchino Gaffurio, *Practica Musicae*, Milano, 1496, c. 1r)

L'INTERPRETATION DU CHANT GREGORIEN AUJOURD'HUI

Les vingt dernières années semblent avoir été marquées par une étonnante diversification des styles d'interprétation du chant grégorien. Dans un premier temps, nous essaierons de cerner les composantes de ce phénomène. Puis, nous dégagerons quelques principes qui permettent d'opérer les discernements nécessaires face à la multitude de productions qui sont proposées à nos oreilles.

La diversité des interprétations

Regard historique

L'influence des moyens de communication nous rend particulièrement sensibles à la diversité des interprétations: il nous est en effet possible d'entrer en contact quasi immédiat avec le chant d'un nombre considérable de groupes d'origines et de styles très variés. Le phénomène semble prendre aujourd'hui des proportions inhabituelles, mais il mérite d'être convenablement situé dans l'histoire. En effet la multiplicité des interprétations grégoriennes n'est pas chose tout à fait neuve.

Les plus anciens manuscrits contenant les mélodies grégoriennes remontent au X^e siècle. Ces tous premiers témoins, originaires de régions assez différentes, (Suisse allemande, Lotharingie, nord de la France et Armorique), présentent un accord à peu près unanime sur la composition des pièces et donc sur leur interprétation, au moins quant à ce qu'ils en ont consigné. Ils attestent ainsi l'existence d'une tradition unique, à bon droit reconnue aujourd'hui comme référence pour l'interprétation du chant de l'Eglise romaine. Cependant, on peut constater dès cette époque de petites différences de style, de fines nuances d'agogique entre les diverses écoles régionales.