

Ars musicae
testo traduzione e note

Inizia il prologo sull'arte della musica.

Poiché alcuni giovani, miei amici, mi hanno chiesto con affetto che spiegassi loro qualcosa della dottrina musicale in poche parole, ho voluto esaudire subito le loro preghiere, per il fatto che in loro ho trovato la massima fedeltà, amicizia e virtù e perché per lungo tempo diedero massimo giovamento alle cose necessarie della mia vita. E perciò l'intenzione della presente opera è, per poter nostro, far conoscere loro l'argomento della musica. La conoscenza di questa è necessaria per coloro che vogliono avere una completa cognizione di ciò che muove e dei movimenti¹.

Sembra infatti che essa consista soprattutto di suono, che si trova propriamente tra le cose sensibili² e che è offerto alla potenza di apprendimento³. Essa è efficace inoltre per il lavoro; infatti corregge i costumi degli uomini e li migliora, se se ne servono correttamente. In ciò inoltre è superiore alle altre arti, perché si predispose totalmente e più velocemente alla lode e gloria del Creatore.

Il modo di procedere poi sarà per prima cosa considerare le cose comuni, dette principi, e in seguito le cose che nascono da quelli una ad una secondo le possibilità della materia esposta. Così infatti procede tutta la conoscenza umana, sia sensitiva sia intellettuale, come dice Aristotele nel proemio della *Fisica*⁴. Ancor più riguardo ai principi dapprima bisogna indagare sulla loro intenzione, poi sulla loro sostanza, quantità e qualità, e queste sono le cose che bisogna esaminare riguardo ai principi.⁵

Come infatti chi considera il modo di scoprire la distanza del sole dal centro della terra non si stupirà, ma ne sarà reso sapiente, così considerando l'invenzione dei principi della musica sarà più disposto ad apprenderli.

1 Arist. *Phys.* III, 3,202a.

2 Riferendosi invece al suono, esso sarebbe comune alla capacità di percezione sensoriale. Cfr. ROHLOFF 1972, p. 111.

3 La capacità di recettività.

4 Arist. *Phys.* I,1,184a-184b.

5 Arist. *Phys.* III, 1,200b.

Non ci sconvolgeranno poi alcuni che dicono che noi corrompiamo la scienza, perché la diversità degli scrittori e la pluralità delle opinioni impedisce la verità.

Vediamo infatti, considerando diligentemente la pluralità delle opinioni, di indagare e trarre da esse ciò che è vero. Riguardo alle arti umane in verità vi è una diversità di opinioni, come la diversità si manifesta all'osservazione nelle arti meccaniche negli edifici e nei vestiti degli uomini⁶. Sempre infatti si può migliorare l'arte umana e la sua opera, poiché essa non raggiunge mai la natura o l'arte divina, dal momento che sempre funziona in tutto al meglio. Sebbene infatti molti di questi tempi cerchino la pratica di questa arte, pochi tuttavia si curano della sua dottrina. E perciò alcuni pensatori nascondono le loro opere e invenzioni non volendo farle conoscere ad altri, per quanto tuttavia qualsiasi uomo virtuoso debba in tali cose rivelare la verità a lode e manifestazione della verità non creata. Quale sia dunque l'intenzione e la sua ricompensa e quale modo di procedere preliminarmente così sia detto.

Inizia il trattato.

Secondo il mito alcuni dissero che la musica fu inventata dalle muse che abitavano accanto alle acque e da lì prese il nome. E altri hanno detto che sia stata inventata da profeti e santi.

Ma Boezio, uomo valoroso e nobile, sostiene un'altra tesi. E si deve aderire piuttosto alla sua opinione, perché cercò di esporre ciò che ha detto attraverso dimostrazione. Dice infatti nel suo libro di armonia musicale, che Pitagora⁷ inventò i principi della musica. Sebbene infatti gli uomini abbiano cantato sempre quasi dalle origini, perché la musica era innata in loro naturalmente, come vogliono Platone e Boezio, ignoravano tuttavia i principi del canto e della musica fino al tempo di Pitagora⁸, che così li scoprì.

6 Le arti manuali e meccaniche sono in contrasto tanto con le arti liberali, quanto con le arti figurative, descrittive, cavalleresche e della poesia (cfr. 138/69 Anm. II).

7 Boeth. *Mus.* I (196,16-198,8).

8 Boeth. *Mus.* I,10.

Fu infatti condotto, come narra Boezio, come da uno spirito divino ai compiti propri dei fabbri. E lì, sentendo la mirabile armonia dei colpi dei martelletti, accostandosi ad essa, fece in modo che i martelletti nelle mani di chi percuoteva fossero alternati. E così vide che l'armonia non era causata dalla forza di coloro che percuotevano, e capì allora che ciò derivava dalla proporzione dei martelletti. Esaminandone cinque e pesandoli trovò che uno era in doppia proporzione con l'altro, come sono 12 a 6. E questi a loro volta rendevano una consonanza⁹, che si chiama *diapason* [ottava].

Quel medesimo martelletto a due altri intermedi si doveva rapportare in una proporzione di una volta e mezzo (*sesquialtera*) e di un intero più un terzo (*sesquitertia*), così che uno in *sesquialtera* come 12 a 8, che rendevano la quinta [*diapente*] e l'altro si poneva in una proporzione *sesquitertia* come 12 a 9, che risuonavano una quarta [*diatessa-ron*].¹⁰ Allo stesso modo anche questi due con la metà del peso¹¹ si ponevano in una proporzione *sesquialtera* e *sesquitertia*, e risuonavano rispettivamente in una consonanza di quarta e di quinta. Ma questi due in una proporzione *sesquioctava* fra loro si ponevano come 9 a 8 e formavano un tono intero. Il quinto martelletto poi non era proporzionale ad alcun altro e perciò non produceva alcuna armonia, ma piuttosto stonava.

9 Vd. p.4, in cui Grocheo dà la definizione di *concordanza* e *consonanza*, rispettivamente intervallo melodico e intervallo armonico. Cfr. DEWITT 1973, p.73.

10 Pitagora per primo avrebbe attribuito un valore numerico a ciascuna delle quattro note fisse dell'ottava: 12 all'*hypate* (mi), 9 alla *mese* (la), 8 alla *paramese* (si), 6 alla *nete* (mi1). L'intervallo di ottava è definito dal rapporto doppio $12/6 = 2/1$ (*proportio dupla*), l'intervallo di quinta dal rapporto emiolio $12/8 = 3/2$ (*proportio sesquialtera*), l'intervallo di quarta dal rapporto epitrito $12/9 = 4/3$ (*proportio sesquitertia*) (cfr. Nicom. *Ench.* 6, pp. 245, 19 Jan). Le frazioni indicate da Grocheo, se semplificate, corrispondono alle suddette *proportiones*: *dupla* $12/6$ ovvero $2/1$, *sesquialtera* $12/8$ (ovvero $1+1/2 = 3/2$), *sesquitertia* $12/9$ (ovvero $1+1/3 = 4/3$). La *proportio sesquioctava* $9/8$ indica infine il tono.

11 *Proportio dupla* è indicata dal rapporto $12/6$, *subduplo* indica il rapporto $6/12$. (cfr. COMOTTI 1979, pp. 86 e ss.; BALDASSARRE 2008, pp. 160 e ss.).

E così Pitagora scoprì cosa fosse *diesis*, tono, ditono, semiditono, quarta (*diatessaron*), quinta (*diapente*), ottava (*diapason*) e i composti da essi derivanti.

Questi sono poi i principi e la materia, di cui ogni musico si serve, e introduce la musica in quella forma. Sebbene infatti nelle cose naturali ciò che produce effetti sia detto principio piuttosto che materia, nelle cose artificiali invece la materia può dirsi principio, per il fatto che esiste in atto e la forma d'arte è ad essa accidentale.

Sulla creazione dei principi della musica e sul modo di crearli dunque sia detto ciò.

Resta ora tentare di dire quanti e quali siano i principi e per quale causa avvengano.

Ciò non può essere fatto bene dal musico, perché deve supporre i principi della sua arte come gli altri artefici e da quelli dimostrare per ordine le conclusioni.

I principi della musica inoltre sono soliti essere chiamati consonanze e concordanze. Dico poi *concordanza*, quando un suono si lega armonicamente con un altro, così come una parte di tempo o movimento è consecutiva con l'altra. Dico invece *consonanza*, quando due o più suoni uniti allo stesso tempo rendono una unica perfetta armonia.

Dapprima invero occorre parlare delle consonanze per il fatto che per mezzo delle consonanze si sono trovate le concordanze.

Alcuni poi parlando volgarmente dissero che le consonanze sono infinite, ma non diedero spiegazione alcuna della loro posizione.

Altri invece parlando razionalmente asseriscono che vi sono tre consonanze volendo dimostrare attraverso i numeri la ragionevolezza della loro espressione, così come il maestro Pitagora, primo inventore e Nicomaco aritmetico¹² e Platone studioso, che volle dimostrare attra-

12 Nicomaco di Gerasa, matematico del II secolo d.C., autore del trattato di *Introduzione all'Aritmetica e Manuale degli Armonici*. Il primo fu tradotto da Boezio nel trattato *De Institutione Arithmeticae*, mentre nel *De Institutione Musicae* viene citato nei cap. XXX-XXXI del *Liber I* e nei cap. XVIII-XX del *Liber II*.

verso la matematica i fenomeni naturali. Perciò nel libro che si intitola *Timeo* parlò del numero degli elementi, per il fatto che tra due cubi cercò di trovare sempre due medi proporzionali¹³. Anche il latino Boezio, seguendo questi, nel libro sulle peculiarità armoniche cercò di dichiarare queste consonanze attraverso i numeri.¹⁴

Tutti questi poi in questo traggono fondamento alla loro posizione, poiché la proporzione, come dicono, per prima e per sé si trova nei numeri e attraverso i numeri è attribuita alle altre. Ma questo fondamento non è certo presso i discepoli di Aristotele. Avrebbero detto infatti forse che la proporzione era dapprima presente tra le prime qualità e forme naturali, se la parola fosse stata imposta per significarla. Chi poi di questi dica il vero, non è nostro compito indagare, ma dove sono trattati i primi principii delle scienze.

Ancora coloro che supponevano poi che la proporzione fosse dapprima nei numeri, non poterono perciò spiegare la causa delle consonanze e del numero delle consonanze. Se infatti la proporzione fosse causa di consonanza, laddove ci fosse tale proporzione, lì ci sarebbe tale consonanza. Ciò non sembra giusto a chi considera attentamente il suono tonico con un altro che abbia con esso proporzione. Non fanno infatti armonia, ma piuttosto offendono l'udito.

Ancora poi, essendoci cinque specie di proporzione o di disuguaglianza cioè *multiplex*, *superparticularis*, *superpartiens*, *multiplex superparticularis*, *multiplex superpartiens*, tre cioè semplici e due composte, essi devono indagare, perché non ci sono altrettante consonanze. Essi devono inoltre indagare perché nella *proportio multiplex* v'è una consonanza soltanto, cioè l'ottava, nella *proportio superparticularis* due, cioè quinta e quarta, e nella *proportio superpartiens* nessuna. E bisogna comprendere perché Boezio, che aveva capito l'affermazione di Aristotele, si basò su tali cose. Ma capì forse una altra cosa attraverso la proporzione, volendo attraverso di essa spiegare le cause occulte e non nominate.

13 Pl. *Tim.*36.

14 Tale citazione sembrerebbe riferirsi ad una sintesi dei cinque libri del *De institutione musica* e dei due libri del *De institutione arithmetica*. Cfr. Boeth. *Ar.* I, 9-10-11; II, 43-44-47.

Ancora bisogna chiedersi poi, perché gli altri animali non conoscono dall'uomo le consonanze. Sebbene infatti alcuni si dilettono nel suono per naturale inclinazione, come gli uccelli nel loro canto e i cavalli nel suono della tromba o del timpano o i cani nel suono dei corni e dei flauti, soltanto l'uomo tuttavia apprende e conosce tre consonanze e in esse si diletta.

Ancora poi, se la consonanza è naturale, si può capire dallo scopo. Infatti la filosofia naturale lo dimostra soprattutto dallo scopo, come dice Aristotele nel secondo libro della fisica¹⁵. Il fine infatti per primo muove l'agente e per ultimo completa l'opera. Se è veramente musica, la sua conoscenza è sufficiente attraverso la forma. Per questi motivi dunque e per tali numerosi fattori sembra difficile ascriverla a causa di ciò al numero delle consonanze.

Tenteremo tuttavia di dire qualcosa di probabile riguardo a ciò. La difficoltà di ciò è in due punti, cioè nel fatto, che tre soltanto sono le perfezioni nei suoni, e nel fatto, che sono conosciute unicamente dall'uomo.

Diciamo dunque, che il sublime Creatore di tutte le cose da principio nei suoni inserì una armonia trina perfetta, perchè estendesse in essi la sua bontà e attraverso di essi fosse lodato il suo nome, da cui *David: Lodate il Signore nel suono della tromba etc.*, e anche affinché nessuno potesse sottrarsi con scuse alla lode divina, ma ogni lingua nei suoni professasse il nome della gloria.

E per caso, come è nella gloriosa Trinità, così in un certo modo l'esperienza insegna in questa. Una è infatti la prima armonia come una è la madre, che è stata detta dagli antichi ottava, e un'altra, come figlia in essa contenuta, detta quinta e la terza che procede da esse che è chiamata quarta. E queste tre insieme rendono una consonanza perfettissima. E per caso capirono ciò alcuni pitagorici, spinti da naturale inclinazione, non osando tuttavia esprimersi con tali parole, ma parlavano attraverso numeri per metafora.

15 Arist. *Phys.* II, 2,194a; 3,194b; 7,198b; 8,199a; 9,200a.

Diciamo dunque, che l'anima umana creata immediatamente dall'inizio, tiene in sé la specie ovvero l'immagine del Creatore. Questa immagine è detta da Giovanni Damasceno immagine di Trinità, mediante la quale la conoscenza naturale è innata in essa. E forse, da questa conoscenza naturale nei suoni deriva una trina perfezione, che non è dovuta all'anima dei bruti a causa della sua imperfezione.

Quante siano dunque le consonanze e per qual causa così sia detto. Quale sia poi ciascuna, ora si dica.

Descrivono poi così l'ottava coloro che dicono che vi è una doppia proporzione nei suoni, sicchè, se la corda confrontata con un'altra si tende in una proporzione doppia, risuonerà la consonanza di ottava.

Si dice invece che la quinta sia in una proporzione *sesquialtera* e la quarta in una proporzione *sesquitertia*.

Di queste consonanze poi, le proprietà appariranno più tardi.

Sui principi della musica poi, in quanto vi sono consonanze, ora è stato detto.

Degli stessi invece, in quanto sono concordanze, ora si dica.

Ad alcuni sembra invero che le concordanze siano infinite, ma non adducono per questo alcuna prova verosimile.

Altri dicono che sono finite e di numero determinato, tuttavia più di sette, per esempio tredici. Questi vogliono dimostrare attraverso l'esperienza la loro affermazione, come il maestro Giovanni di Garlandia.

Altri invece le riducono tutte a sette. E questi investigano in maniera più sottile. È meglio infatti supporre pochi principi, quando la pluralità contraddica i principi. Questi traggono poi l'origine della loro formulazione dai detti dei poeti e con ciò adducono ragioni probabili dicendo che sette sono i doni dello Spirito Santo e sette i pianeti in cielo

e sette sono i giorni della settimana, per mezzo della ripetizione dei quali spesso si misura tutto l'anno. E allo stesso modo nei suoni dicono che ci siano sette concordanze.

Con l'opinione di questi poi siamo concordi dicendo che l'uomo, come sostengono Platone e Aristotele, è come il mondo, donde è detto da loro anche microcosmo, cioè mondo più piccolo. Donde anche le leggi e attività umane devono, per quanto è possibile, imitare a fondo la legge divina. Alla diversità poi delle generazioni e delle corruzioni di tutto l'universo sono bastate sette stelle infatti con le loro virtù. E perciò fu razionale porre nell'arte umana sette principi, che fossero le cause di tutte le differenze dei suoni con armonia. E queste cause sono certamente chiamate concordanze.

Prima che l'esperienza di esse poi si dissolva, occorre vedere che cosa è ciascuna di esse e in che modo è chiamata. Diciamo che esse sono: Unisono, Tono, Semitono, Ditono, Semiditono o Quarta, Quinta e Ottava.

V'è poi unisono, quando un suono continuo all'altro è uguale ad esso in acutezza o gravità, come nei numeri due è uguale a due e tre a tre.

Tonus è invece detto in molti modi come l'apogeo nei moti planetari¹⁶. In un modo infatti è detto rispetto all'elevazione, depressione e fine del canto, come lo considerano gli ecclesiastici. In un altro modo è detto rispetto alla concordanza, che consiste in una proporzione. E in questo modo vi è il tono, quando un suono segue ad un altro e lo supera in acutezza o gravità (o è superato da quello) in una proporzione *sesquioctava* come 9 sta a 8 o al contrario.

16 L'anonimo autore di *Theorica Planetarum* descrive vari usi di *aux*; vd. ad es. *Theor. Plan.* 1, 1-6, pp. 15-16: "*Pars ecentrici qui maxime remouetur a centro mundi dicitur aux uel longitude longior, sed pars que maxime accredit ad ipsum dicitur oppositum augis ... Aux solis in 2a [i. e. secunda] significatione dicitur arcus zodiaci cadens inter caput arietis et linea ...*"

Il 'Semitono' invece è detto anche *diesis* non perché contenga la metà di un tono, ma perché si distacca dalla sua perfezione. È infatti come un tono allentato o imperfetto, che comparato all'altro così per caso è proporzionato ad esso, come 256 a 243.¹⁷ È infatti proprietà di esso misurare con il tono ogni canto e ogni altra concordanza e conferire melodia nel canto.

Il 'Ditono' [terza maggiore] invece è una concordanza che contiene due toni. Questa comparata al suono che la precede così sembra sia proporzionata ad esso, come 81 a 64. Questa poi è detta da alcuni consonanza ed è riposta nel numero delle consonanze, per esempio dal maestro Giovanni di Garlandia. Poiché tuttavia è imperfetta, l'abbiamo esclusa, anche perché la sua mescolanza suona duramente alle orecchie.

Il 'Semiditono' o 'Diatessaron' [quarta], invece, è una concordanza che contiene due toni e un semitono. Questa comparata al suono precedente, lo sovrasta in una proporzione *sesquitertia*, proporzione in cui si pongono 4 a 3 o 12 a 9.

'Diapente' [quinta] invece è una concordanza che contiene tre toni e un semitono. Questa comparata al suono precedente, lo supera in una proporzione *sesquialtera* (di una volta e mezzo), come 3 sta 2 oppure 6 sta 4.

17 Filolao di Taranto divise l'ottava in cinque toni e due *diesis* o semitoni. Egli attribuì ai valori delle quattro corde del tetracordo i seguenti valori aritmetici: alla *mese* 192, alla *lichanos* 216, alla *perypate* 243, all'*hypate* 256. Tali valori sono il risultato di operazioni aritmetiche derivanti dai rapporti pitagorici tra l'intervallo di quarta ($4/3$) e il tono ($9/8$). Il *ditono* è il doppio del tono, cioè il tono al quadrato, ovvero $9/8 \times 9/8 = 81/64$. Se si mette in proporzione la quarta con il *ditono*, ovvero $4/3 : 81/64$ cioè $4/3 \times 64/81 = 256/243$, si otterranno i valori 256 e 243, indicanti il rapporto relativo al semitono. Secondo il rapporto $9 : 8$, al 243 corrisponde, alla distanza di un tono il 216 ($9 : 8 = 243 : x$; $x = 216$) e a quest'ultimo sempre a distanza di un tono corrisponde il 192 ($9 : 8 = 216 : x$; $x = 192$). In base a tali valori la differenza tra 216 e 192 rappresenta l'intervallo di un tono, cioè 24, quella del secondo anch'esso di un tono, cioè la differenza tra 243 e 216, ovvero 27, quella del terzo, di un semitono, dalla differenza tra 256 e 243, cioè 13. Si nota dunque che le misure dei due toni non corrispondono e che quella del semitono non corrisponde alla metà delle misure di ciascuno dei due toni. Grocheo perciò riguardo al semitono sostiene che è detto così non perché contenga la metà di un tono, ma perché si distacca dalla sua perfezione. (Cfr. COMOTTI 1979, pp. 84 e ss.; BALDASSARRE 2008, pp. 160 e ss.)

'Diapason' [ottava] invece è una concordanza che contiene cinque toni e due semitoni, che risulta dalla congiunzione di una quarta con una quinta. Questa concordanza, comparata al suono immediatamente precedente, lo sovrasta in una proporzione doppia, come 4 sta a 2 o 6 sta a 3. Questa concordanza poi include in sé tutte le altre e perciò sembra avere tale nome.

Chiarito dunque che cosa sia ciascuna delle concordanze, appare che non sia necessario stabilirne più di sette. E perciò la soluzione è nell'esperienza delle altre. Chi infatti sa cosa sia il tono e il ditono può facilmente produrre, per aggiunta di un tono, il tritono [quarta eccedente]. E chi conosce, cosa sia la Quinta, può dall'aggiunta di un tono produrre un tono con Quinta [la sesta]. E le concordanze che sono composte non devono essere dette semplici. Noi poi qui intendiamo parlare solamente di queste, in quanto sono semplici e sono i principi delle altre.

Sui principi della musica dunque, che sono detti consonanze e concordanze, per mezzo delle quali si produce ogni suono e tutta la musica, al momento siano sufficienti tali ragionamenti. Che cosa dunque sia la musica e quali siano le sue parti, si deve trattare di seguito.

Alcuni poi descrivono la musica considerandola per forma e materia, dicendo che essa è scienza del numero correlato ai suoni. Altri considerando invece la sua attività dicono che quella è l'arte preposta al canto.

Noi invece nell'uno e nell'altro modo intendiamo far conoscere la medesima, come si fa conoscere lo strumento e come qualsiasi arte deve essere fatta conoscere. Come infatti il calore naturale è il primo strumento, mediante il quale l'anima esercita le sue attività, così l'arte è lo strumento principale o regola, mediante la quale l'intelletto pratico esplica ed espone le sue attività.

Diciamo dunque che la musica è l'arte o scienza del suono numerato, assunto armonicamente, destinata a cantare più facilmente. Dico poi *scienza*, in quanto tramanda una conoscenza di principi, *arte* invero, in quanto regola con la sua azione l'intelletto pratico. Del *suono ar-*

monico invero, poichè è materia propria, intorno alla quale opera. Mediante il *numero* si designa anche la sua forma. Ma per il *canto* si fa tale attività, per la quale è propriamente disposta.

Che cosa è la musica dunque così sia detto.

Alcuni in verità dividono la musica in tre generi, come Boezio¹⁸, il maestro J. de Garlandia nei loro trattati e i loro seguaci. Un genere poi lo chiamano musica dell'universo, un altro musica umana e il terzo musica strumentale. Per musica dell'universo intendono l'armonia prodotta dal moto dei corpi celesti, per musica umana invero la giusta proporzione del complesso degli atomi che è presente nel corpo umano a causa dell'ottima mescolanza degli elementi in esso¹⁹. Ma per strumentale designano quella che deriva dal suono degli strumenti sia naturali che artificiali.

Coloro che così invero la dividono o inventano la loro definizione o vogliono obbedire ai pitagorici o ad altri piuttosto che alla verità, o sono coloro che ignorano la natura e la logica. Dapprima infatti dicono generalmente che la musica è scienza del suono numerato. I corpi celesti in verità non producono suono muovendosi, sebbene gli antichi credettero ciò, né dividono i mondi secondo Aristotele²⁰. E la sua immaginazione e possibilità deve essere tramandata nel libro della teoria dei pianeti.

Neanche nel complesso umano degli atomi si trova propriamente il suono. Chi infatti ha udito suonare la mescolanza degli atomi?

Il terzo genere poi, che è detto musica strumentale, lo dividono in tre generi, come diatonico, cromatico e enarmonico, secondo questi tre dicono che procedono le concordanze del monocordo. Chiamano diatonico poi quello che procede per tono, tono e semitono, sulla base del quale sono fatte per lo più le *cantilena*; cromatico quello che procede per diesis, e tre semitoni composti. E dicono che i pianeti si servano di tale canto. Chiamano enarmonico invece quello che procede per diesis, diesis e anche un ditono. Questo dicono sia dolcissimo, perchè se ne servono gli angeli.

18 Boeth. *Mus.* I, 2.

19 *Ibid.*

20 Arist. *Cael.* II, 9, 290b-291a.

Non capiamo invece questa suddivisione, per il fatto che trattano soltanto della musica strumentale, abbandonando le altre parti. Neanche al musico spetta trattare del canto degli angeli, a meno che questi non sia per caso teologo o profeta. Nessuno può avere infatti esperienza di tale canto se non per ispirazione divina. E quando dicono che i pianeti cantano, sembra che ignorino cosa sia il suono, come si diceva in particolare nella divisione.

Altri invece classificano la musica in *musica plana* o se si vuole misurabile e non-misurabile, intendendo per *musica plana* quella ecclesiastica non-misurabile, che secondo Gregorio è determinata da più toni. Per misurabile intendono quella che è costituita da diversi suoni nello stesso tempo misurati e armoniosi, come nei *conductus* e nei mottetti. Ma se per non-misurabile considerano la musica in nessun modo misurata, anzi detta totalmente a piacere, sbagliano, perché qualsiasi attività di musica e di qualsivoglia arte deve essere misurata dalle regole di quell'arte. Se poi per non misurata intendono (la musica) non così precisamente misurata, può, come sembra, rimanere questa divisione.

In che modo dunque dividono certamente la musica, così sia detto.

Per noi invero non è facile classificare correttamente la musica, perché in una classificazione corretta le parti dividenti devono svuotare tutta la natura di tutto il diviso. Le parti della musica poi sono parecchie e diverse secondo i diversi usi, i diversi dialetti o le diverse lingue nelle diverse città o regioni. Se tuttavia l'abbiamo divisa, secondo quanto gli uomini a Parigi si servono di essa e nella misura in cui è necessaria all'uso o alla vita in comune dei cittadini, tratteremo anche, come è opportuno, delle sue parti, sembrerà che il nostro proposito sia sufficientemente terminato, perchè ai nostri giorni a Parigi si ricercano diligentemente i principi di qualsiasi arte liberale e vengono scoperti gli usi di esse e di quasi tutte le arti meccaniche.

Diciamo dunque che la musica della quale si servono gli uomini a Parigi, può, come sembra opportuno, essere ricondotta a tre parti generali. Definiamo poi un genere musica monodica o laica, che chiamiamo musica volgare; diversamente invece dalla musica polifonica o rego-

lare, che chiamano musica misurata. Ma il terzo genere è quello che da questi due è prodotto e per il quale questi due sono come ordinati al meglio. E questo è detto ecclesiastico ed è destinato a lodare il Creatore.

Prima di trattare poi qualsiasi genere in modo dettagliato, occorre che noi trattiamo quello che è comune a tutti.

Questo poi è il modo di descrivere. Come infatti al grammatico fu necessaria l'arte dello scrivere e l'invenzione delle lettere, affinché conservasse mediante la scrittura le espressioni inventate e assegnate per fissarle, così al musico è necessaria l'arte dello scrivere, affinché conservi mediante essa i diversi canti composti da diverse concordanze.

E perciò alcuni vedendo che il canto differiva per acutezza e gravità, disegnavano una corda o una linea, rispetto alla quale indicavano l'acutezza e la gravità. Infatti a seconda del fatto che il suono fosse più acuto, secondo questo ponevano le note sopra, e secondo che fosse più grave ponevano sotto più segni o note.

Costoro poi a causa di questo modo di descrivere, non poterono porre differenza tra le diverse concordanze.

E perciò altri considerando il numero di quindici corde della cetra, in cui secondo loro si trovavano tutte le consonanze e concordanze, tanto semplici che composte, vollero segnare il canto attraverso quindici linee.

Ma ancora a chi lo intuisce appare che, attraverso questo modo, non poterono disegnare tutte le variazioni né attribuirono ad esse segni distintivi.

E perciò osservando in maniera più sottile, altri scoprirono diciannove espressioni composte da sette lettere e sei *voces*, che chiamarono *gamma-ut*, *a-re*, *be-mi*. In queste diciannove espressioni infatti scoprirono una duplice ottava con un tono e una quinta, che comprendevano tutte le consonanze e concordanze, tanto semplici che composte, con le quali l'organo dell'udito sembra essere soddisfatto. Estesero poi tutte

queste espressioni sulla superficie di un monocordo e li dimostrarono le sue concordanze, tendendo e appesantendo la corda, attraverso l'allungamento e accorciamento. Le espressioni predette fissate da sette lettere, cioè *a, b, c, d, e, f, g*, corrispondevano al numero di concordanze ed erano caratterizzate da sei *voces* come *ut, re, mi, fa, sol, la*, traendo ragione forse da Pitagora o dagli aritmetici. Infatti il numero sei è il primo nel genere delle perfezioni. Questi poi non avrebbero potuto produrre diciannove espressioni da sette lettere e sei *voces*, se non avessero ripetuto le medesime lettere e *voces* più volte. E perciò iniziarono da *a* continuando fino a sei e ripetendo nuovamente le medesime lettere fino a diciannove. Aggiunsero poi una lettera per prima con una sillaba come *G-ut*, affinché con la prima risuonasse in una proporzione *subdupla*. Le sette *voces* poi sono distanti tra di loro reciprocamente di un tono eccetto *mi-fa*, che distano di un semitono. E ordinarono queste in espressioni, così che, superandole, fossero nuovamente riprese. E in una espressione fu opportuno che ci fossero parecchie *voces*, affinché nel medesimo tono avvenisse la mutazione delle *voces* attraverso la continuazione di quelle, come in una due, come in *c-fa-ut, d-sol-re*, in un altro invero tre, come in *G-sol-re-ut, a-la-mi-re*. Dove si trovano soltanto due *voces*, anche due mutazioni si trovano, perché non possono combinarsi in parecchi modi, come in *c-fa-ut: fa-ut* e *ut-fa*. Laddove si trovano invero tre, ci sono sei mutazioni, come in *G-sol-re-ut: sol-re* e *re-sol, sol-ut* e *ut-sol, re-ut* e *ut-re*, perché tra tre *voces* sono possibili tante combinazioni. Ma in *b-fa-bequadromi* hanno detto che non vi è alcuna mutazione, perché *mi* e *fa* non possono concordare nel medesimo tono.

Si attribuirono tuttavia due segni o piuttosto due lettere, segnarono attraverso una il tono completo, attraverso l'altra il semitono. E poiché in queste espressioni le medesime lettere e le medesime *voces* erano ripetute più volte, era opportuno che essi trovassero segni di diversificazione tra le medesime lettere e le medesime *voces*. Distinsero le lettere dunque in diversa forma e diversa denominazione, denominando alcune *graves* e rappresentandole in un solo modo, come quelle, che sono dal primo *a* fino al secondo, altre *acutae* e rappresentandole in un altro modo, come quelle che sono dal secondo *a* fino al terzo. Denominarono invero le restanti *superacutae*, attribuendo completamente una diversa figura. Distinsero le voci allo stesso

modo attraverso una triplice distinzione, che chiamarono *be-quadro*, *natura*, e *be-molle*²¹. Hanno iniziato *Be-quadro* dal primo *ut*, cioè da *G-ut*, continuando fino al secondo. Dal secondo invero fino al terzo lo denominarono *naturale*, dal terzo fino al quarto *be-molle*. E riprendendo nuovamente *be-quadro*, *natura* e *be-molle* continuarono fino all'ultimo²². E ancora, affinché descrivessero queste sulla superficie²³, trovarono un altro modo di diversificazione, denominandole uno linea, l'altro spazio, iniziando da *G-ut* e procedendo fino a *de-la-sol*²⁴. Così dunque appare che ponendo segni o note tra le linee e gli spazi potranno descrivere sufficientemente tutte le concordanze e ogni canto.

I contemporanei invero per la descrizione delle consonanze delle *stantipes* e delle *ductiae* aggiunsero altro, che denominarono *musica falsa*, poichè, quei due segni, cioè *b* e *be-quadro*, che in *b-fa-b-mi*²⁵ designavano tono e semitono, in tutti gli altri fanno designare ciò, cioè, laddove c'era il semitono, attraverso il *be-quadro* lo ampliano a tono, affinché vengano fatta una buona consonanza e concordanza, e allo stesso modo dove si trovava il tono, quello attraverso *b* restringono a semitono.

Attraverso questi segni perciò il canto può essere realizzato universalmente, e in qualunque modo può essere scritto e negli scritti successivamente essere conservato.

Alcuni invece descrivono questa arte in superficie, ed altri in diciannove giunture²⁶ di mani rappresentano diciannove espressioni con proprie lettere e sillabe, affinché sia i nuovi uditori che i giovani più facilmente le apprendano.

21 Nel sistema esacordale, rispettivamente *hexacordum durum*, *hexacordum naturale*, *hexacordum molle*.

22 Successione degli esacordi: duro, naturale, molle, duro, naturale, molle, duro. Tre esacordi duri in *sol*, due naturali in *do*, due molli in *fa*.

23 Superficie del monocordo.

24 La somma degli intervalli suddetti individua l'intero sistema esacordale fino a *ee-la*.

25 Cfr. *b fa b mi* W in ROHLOFF 1972, pp. 128-129.

26 Con il sostantivo *iunctura*, Grocheo si riferisce alla superficie del monocordo, vd. ROHLOFF 1972, p. 129.

Così trattate queste cose, ritorniamo al proposito, che era di far conoscere e trattare individualmente ciascuna parte precedentemente data nella divisione della musica.

L'esplicazione invero di tutte queste deriva da tre livelli, dapprima dalla conoscenza universale, che si ha attraverso la descrizione e la definizione, in secondo luogo dalla conoscenza completa, che consiste nella conoscenza e distinzione delle parti, ma in terzo luogo dall'ultima, che si ha attraverso la conoscenza della composizione. Così infatti si conoscono le cose naturali, o siano stati gli elementi semplici, come il fuoco, aria, acqua, terra, o siano stati mescolati o minerali come pietre e metalli, o anche siano stati gli esseri animati, come piante e animali. Donde Aristotele nel libro, che è intitolato *Gli animali*, così tramanda la conoscenza degli animali. Dapprima infatti la fece conoscere confusamente e universalmente e attraverso l'anatomia e abitudini e proprietà di essi nel libro che è detto *Le storie*. In secondo luogo invero in modo più perfetto e più particolareggiato la fece conoscere attraverso la conoscenza delle parti nel libro che è denominato *Le parti*. Ma in terzo luogo la fece conoscere principalmente attraverso la *Procreazione*²⁷ o la loro associazione, in cui ultimò la conoscenza degli animali.

Diciamo dunque, che le forme musicali o le specie contenute sotto la prima parte, che denominavamo volgare, sono preposte a ciò, affinché per loro intermediazione siano mitigate le avversità innate nell'uomo. E abbiamo maggiormente rintracciato queste nel sermone al monaco Clemente *Exaquiense*²⁸. E sono di due modi: o sono esercitate infatti nella voce umana o negli strumenti artificiali. E quelle che sono fatte poi nella voce umana, sono di due modi.

Diciamo infatti o *cantus* o *cantilena*. Distinguiamo poi il *cantus* e la *cantilena* con una triplice differenza. O denominiamo infatti il *cantus gestualis* o *coronatus* o *versicularis* e la *cantilena* o *rotunda*, *stantipes* o *ductia*.

27 Arist. *Gen. an.* III,749a-763b.

28 *Exaquiensem* H, *exaquiensem* D W (pro *exequantem* ?), in ROHLOFF (*Exequiarium*), vd. apparato critico in ROHLOFF 1972, p. 130.

Definiamo invero *cantus gestualis* quello in cui sono declamate le gesta degli eroi e le opere degli antichi padri, come la vita e i martiri dei santi e le battaglie e le avversità, che gli uomini antichi soffrirono per la fede e la verità, come la vita del beato *Stefano* protomartire e la storia del re *Carlo*. Questo canto poi deve essere fatto ascoltare agli anziani, ai cittadini che lavorano e al cetto medio, mentre si riposano dal consueto lavoro, affinché, udite le miserie e le calamità degli altri, sopportino le proprie più facilmente e qualsiasi loro attività si compia più alacramente. E perciò questo canto serve per la conservazione di tutta la comunità.

Il *cantus coronatus* è stato denominato da alcuni *conductus simplex*. Questo²⁹ per la sua qualità, tanto nel testo che nel canto, viene coronato³⁰ dai maestri e studenti intorno ai suoni, come (il canto) in francese: *Ausi com l'unicorne* o *Quant li roussignol*. E questo suole esser composto anche da re e nobili e suole esser cantato anche davanti a re e principi della terra, affinché spinga i loro animi all'audacia e fortrezza, magnanimità e liberalità, qualità tutte queste che contribuiscono al buon governo. Questo canto è infatti di materia piacevole ed eccelsa come l'amicizia e la carità ed è fatto da figure tutte *longae* e perfette.

Il *cantus versualis* è quello che da alcuni è denominato *cantilena* rispetto al *cantus coronatus* ed è carente per qualità sia nel testo che nella musica, come il canto in francese: *Chanter m'estuet, quar ne m'en pui tenir* o *Au repairier que je fis de Prouvence*. Tale canto poi deve essere fatto ascoltare ai giovani, perché non si abbandonino del tutto all'ozio. Chi rifiuta infatti il lavoro e vuole vivere nell'ozio, ha dolore e avversità. Per cui Seneca: "Non è proprio dell'eroe temere il sudore"³¹. Come dunque sono descritti i modi del *cantus*, così appare.

Qualunque *cantilena* invero dai più è denominata *rotunda* o *rotundellus*, perché alla maniera di un cerchio si riflette in sé stessa e inizia e

29 *Conductus simplex*.

30 Coronato con i fiori di un *color*. Procedimento compositivo consistente nell'ornamentazione di una melodia per mezzo di abbellimenti; vd. ROHLOFF 1972, p. 131.

31 Sen. *Ep.* 31, 7.

termina allo stesso modo. Noi invece definiamo *rotunda* o *rotundellus* solamente quella le cui parti non hanno un canto diverso dal canto del *responsorium* o del ritornello. Ed esso è cantato con un ritmo lento, come il *cantus coronatus*, dello stesso tipo è il canto in francese *Toutte sole passerai le vert boscage*. E la *cantilena* di questo genere è solita cantarsi in occidente, come in Normandia, da fanciulli e giovani in feste e in grandi convivi per il loro ornamento.

La *cantilena*, che è denominata *stantipes*, è quella in cui vi è una diversità nelle parti e nel ritornello tanto nella rima del testo quanto nella melodia, come nel canto in francese: *A l'entrant d'amors* o *Certes mie ne cuidoie*. Questa poi a causa della sua difficoltà, fa che gli animi dei giovani e delle fanciulle si concentrino intorno ad essa e li allontana dal cattivo ragionamento

Ductia è invero una *cantilena* leggera e veloce sia in salita che in discesa, che nelle carole³² è ripetuta da giovani e fanciulle, come il canto in francese: *Chi encor querez amorettes*. Questa attira infatti i cuori delle fanciulle e dei giovani e allontana dalla vanità e si dice giovi contro la passione, che è detta amore erotico.

V'è ancora un'altra specie di *cantilena* che chiamiamo *cantus insertus* o *cantilena entata*. Questo inizia allo stesso modo delle *cantilena*e e con la loro fine si chiude o finisce come il canto in francese *Je m'endorsmi el sentier*. Così appare dunque la descrizione tanto di questi canti quanto delle *cantilena*e.

Le loro parti poi sono dette in molti modi, come *versus*, ritornello o *responsorium* e parti aggiunte.

Il *versus* poi nel *cantus gestualis* è quello che è composto da parecchi *versiculi*. I *versiculi* terminano nella medesima assonanza o rima del testo³³. In un altro canto tuttavia si chiude mediante un *versus* discordante dagli altri per rima, come nel canto, che è detto di *Girardo di Viana*³⁴. Il

32 Il sostantivo *Choreis* significa "danza in cerchio" o "carola" oppure "Chorus", traduzione abitualmente scelta (MCGEE 1989, p. 506)

33 MULLALLY 1998, p. 9.

34 Girardo de Viana, in ROHLOFF 1972, p. 132.

numero poi dei *versus* nel *cantus gestualis* non è determinato, ma è ampliato secondo la vastità della materia e la volontà del compositore. Il medesimo canto deve essere ripetuto anche in tutti i *versus*.

Il *versus* invero nel *cantus coronatus* è quello che è composto da parecchi *puncta* e concordanze che fanno tra di loro armonia vicendevole. Il numero dei *versus* invero nel *cantus coronatus* è stato determinato, in ragione di sette concordanze, a sette. Tutti i *versus* infatti devono contenere, nè più e né meno, tutto il contenuto della materia.

Nel *cantus versicularis*, il *versus* invero si riproduce dal *cantus coronatus*, per quanto può. Il numero dei *versus* in tale canto non è definito, ma in alcuni più in altri meno, esso è ampliato a seconda della quantità del materiale e della volontà del compositore.

Il *responsorium* invero è ciò attraverso cui ogni *cantilena* inizia e finisce.

Le aggiunte invero differiscono nel *rotundellus*, nella *ductia* e nella *stantipes*. Nel *rotundellus* hanno invero lo stesso metro e rima³⁵ nel testo con il *responsorium*. Nella *ductia* e nella *stantipes* alcuni invero differiscono e altri hanno lo stesso metro e rima nel testo. Nella *ductia* poi e nella *stantipes*, il *responsorium* con le parti aggiunte è denominato *versus*, il cui numero non è determinato, ma è accresciuto secondo la volontà del compositore e dell'abbondanza del contenuto.

Queste sono dunque le diverse parti del *cantus* e delle *cantilena*e. Parliamo ora dunque del modo di comporre il canto e la *cantilena*.

Il modo di comporre queste poi è generalmente uno, come in natura. Dapprima infatti è allestito il testo come materia, dopo è introdotto il canto, che costituisce la forma, proporzionale a ciascun testo. Dico poi *proporzionale a ciascuno*, perché diverso è il canto per il *cantus gestualis* e *coronatus*, *versiculatus*, così come sono diverse le loro descrizioni, come si diceva sopra.

35 MULLALLY 1998, p. 9.

Delle forme dunque musicali, che sono esercitate nella voce umana, ciò sia detto. Ora proseguiamo invero con le forme strumentali.

Gli strumenti invero si dividono tra di loro per la differenza di suono artificiale prodotto in essi. Dicono infatti che il suono sia prodotto in alcuni strumenti dal fiato, come nelle trombe, ciaramelle, flauti e organi o a percussione per esempio nelle corde³⁶, nei timpani, nei cembali, nelle campane. Ma se si osservano attentamente tutte queste, si scopre che i suoni sono prodotti mediante percussione³⁷, poiché ogni suono è causato percuotendo, come è stato dimostrato nelle discussioni sull'anima³⁸.

Noi poi qui non intendiamo <far conoscere> la composizione o la divisione degli strumenti se non per la diversità delle forme musicali che in essi si generano. Tra gli strumenti con le corde che hanno il primato, di questa specie sono: *psalterium*, *cithara*, *lyra*, *quitarra sarracena* e la *viella*. In essi infatti è migliore e più precisa la distinzione del suono per la lunghezza e sottigliezza delle corde. E fin qui tra tutti gli strumenti a corde, da noi trattati, la *viella* sembra prevalere. Come infatti l'anima intellettuale virtualmente include in sé altre forme di natura, come il tetragono il trigono, e il numero maggiore il minore, così la *viella* in sé virtualmente include gli altri strumenti. Sebbene infatti alcuni strumenti con il proprio suono tocchino di più gli animi degli uomini, così come nelle feste, nei giochi con l'asta e nei tornei il timpano e la tuba, nella *viella* tuttavia si distinguono più accuratamente tutte le forme musicali. E perciò di ciò soltanto ora si parli.

Il buon esecutore poi introduce generalmente sulla *viella* ogni *cantus* e *cantilena* e ogni forma musicale. Quelle tuttavia, che si fanno comunemente davanti ai ricchi nelle feste e nei giochi, si riconducono generalmente a tre tipi, come il *cantus coronatus*, *ductia* e *stantipes*. Ma del *cantus coronatus* si è già parlato. Ora si deve parlare dunque della *ductia* e della *stantipes*.

36 Strumenti musicali a corda

37 *Percussio* significa in senso lato "suono strumentale".

38 Probabilmente sotto forma di colloquio scientifico, come forse in altri scritti del nostro autore.

La *ductia* è invece suono senza testo, misurato con un appropriato ritmo. Dico poi *senza testo*, perché, sebbene possa esser fatto con la voce umana o essere rappresentato attraverso figure, tuttavia non può essere scritto attraverso lettere, perché è privo di lettere e testo, ma con un ritmo regolare³⁹, per il fatto che i battiti misurano quella e i movimenti dell'esecutore e stimolano l'animo dell'uomo a muoversi ornatamente secondo l'arte, che chiamano danza, e misurano il suo movimento nelle *ductiae* e carole.

La *stantipes* invero è suono senza testo, che presenta un difficile discernimento delle concordanze ed è costituito per *puncta*. Dico poi *che ha un difficile discernimento etc.* A causa infatti della sua difficoltà fa che sia l'animo dell'esecutore che dell'uditore si concentrino su di essa e spesso allontana gli animi dei ricchi dai cattivi pensieri. Dico anche che è *determinato per puncta*, per il fatto che è privo della percussione, che è presente nella *ductia* e si riconosce solo per la distinzione dei *puncta*.

Le parti poi della *ductia* e della *stantipes* sono dette comunemente *puncta*.

Il *Punctus* poi è l'ordinata aggregazione degli intervalli melodici che fanno armonia, ascendendo e discendendo, che ha due parti simili in principio e differenti alla fine, che sono denominate generalmente *clausum* e *apertum*. Dico poi che il *punctus ha due parti etc.* come due linee, delle quali una è maggiore dell'altra. Il maggiore infatti include il minore ed è differente dal minore alla fine.

Hanno posto invero a tre il numero dei *puncta* nella *ductia*, badando al numero di tre consonanze perfette. Tuttavia ci sono alcune chiamate *notae* di quattro *puncta*, che si possono ricondurre sia alla *ductia* che alla *stantipes* imperfetta. Ci sono anche alcune *ductiae* che hanno quattro *puncta*, come la *ductia Pierron*.

39 Slittamento di autocitazione: *cum decenti percussione, cum recta percussione*. *Recta* può intendersi come ritmo giusto o regolare.

Alcuni hanno fissato invero il numero dei *puncta* nella *stantipes* a sei, osservando il calcolo delle *voces*⁴⁰. Altri tuttavia ancora, osservando forse il numero delle sette concordanze o spinti anche dalla naturale inclinazione, come *Tassinus*, aumentano il numero a sette. Le *stantipes* di questo genere poi sono composizioni con sette corde, come le difficili *composizioni di Tassinus*.

Comporre la *ductia* e la *stantipes* consiste nel limitare il suono per *puncta* e rette percussioni nella *ductia* e nella *stantipes*. Allo stesso modo in cui infatti la materia naturale si determina attraverso la forma naturale, così il suono è determinato per *puncta* e per forma artificiale ad esso attribuita dal compositore.

Che cosa sia dunque la *ductia* e *stantipes* e quali siano le loro parti e quale sia la loro composizione, così sia detto. A tal proposito è portata a termine la musica monodica o volgare.

Concludiamo dunque il discorso relativo alla musica polifonica e regolare.

Alcuni poi, prestando attenzione per esperienza alle consonanze tanto perfette che imperfette, scoprirono il canto composto da due voci, che hanno chiamato *quintus* e *discantus* o *duplum organum*. E da ciò hanno ricavato parecchie regole, affinché si manifesti, a chi lo guarda, il loro trattato. Se qualcuno tuttavia conoscesse sufficientemente le consonanze predette, attraverso poche regole potrebbe conoscere tale canto, le sue parti e la sua composizione. Vi sono alcuni infatti che dalla naturale prontezza e attraverso l'uso conoscono tale canto e sanno comporre.

Ma altri considerando le tre consonanze perfette hanno scoperto che il canto è composto da tre (consonanze), regolato da un'uniforme misura, che hanno denominato *canto esattamente misurato*. Ma i contemporanei si servono poco di questo canto che gli antichi hanno diviso in parecchi modi, noi invero secondo l'uso dei contemporanei generalmente lo dividiamo in tre modi, come *motetus*, *organum* e canto tron-

40 *Vocum* (pro *vocis*) H, si riferisce alle *voces*/sillabe della solmisazione.

co, che chiamano *hoqueti*. E poiché l'esser misurato e l'arte del misurare con l'arte del descrivere e segnare è comune a tutti questi, occorre parlare di questi prima di trattare dei singoli.

Ogni cosa poi che misura si serve della prima misura e opera in virtù di essa, allo stesso modo che ogni cosa che si muove lo fa in virtù del primo movimento. Il primo infatti in qualsiasi genere è causa di tutti i successivi, come è stato scritto nel decimo libro della *Prima Filosofia*⁴¹. La prima misura poi è detta *tempus* o che sia nella realtà, o soltanto secondo l'intelletto. Il *tempus* infatti è la misura del moto e anche del primo moto e del primo mobile e conseguentemente di ciascun'altra misura, come è notato sottilmente dal filosofo⁴².

Gli antichi studiosi applicarono poi questa misura ai suoni e alle voci, e la denominarono con un nome comune *tempus*.

Il *tempus* poi, come si può capire specialmente qui, è quello spazio, in cui una minima voce o un minimo suono è completamente prodotto o può essere prodotto. Dico poi *spazio in cui etc.*, poiché la pausa è misurata allo stesso modo del suono. Questa unità di misura poi misura tutto il canto allo stesso modo che una rivoluzione tutto il tempo. È infatti come la regola di *Policleto*⁴³.

Alcuni dividono invero questa misura in due parti uguali, altri in tre e così da altri fino a sei. Noi invece diciamo che quella è divisibile all'infinito, poiché condivide il calcolo di continuo. Poiché tuttavia si applica a suoni e voci, diciamo che essa è divisibile fino al punto in cui l'udito possa percepirne la divisione.

41 Cfr. Arist. *Metaph.* 10.1.1052b18 in William di Moerbeke, p. 196: "*Maxime uero in eo quod est metrum esse primum uniuscuiusque generis et maxime proprie quantitates; hinc enim ad alia venit.*" Vd. anche *Metaph.* 2.2.994a12, in William di Moerbeke' p. 44: "*Mediorum enim, extra que est aliquid ultimum et primum, necesse est esse quod prius est causam ipsorum post se.*"

42 Cioè Aristotele relativamente alla dottrina del tempo e del moto, Arist. *Phys.* IV,2, 220a; *Cael.* I, 9,279a.

43 Gal. *Ars. Med.* XIV ,6.

A questa misura poi altri aggiunsero una più ampia che chiamarono *perfectio*. La *perfectio* è poi la misura che consta di tre *tempora*. Allo stesso modo in cui nei corpi la perfezione deriva infatti dalla dimensione trina, così quella nei suoni costituiti da tre *tempora* hanno definito *perfectio*. I moderni poi si servono di questa misura e con questa misurano l'intero loro canto sia cantando che scrivendolo. Allo stesso modo infatti in cui tre linee estese sono misurate con una uguale unità di misura e con la medesima si eguagliano a vicenda, così con la predetta misura intendiamo misurare tre canti o più.

Altri poi hanno distinto questa misura attraverso diversi *modi*. Alcuni infatti l'hanno distinta per sei, traendo ragione dal numero delle *voces*, che si dice senario. È infatti il primo tra i perfetti, come è dimostrato dall'aritmetico.

Hanno definito poi *primus modus*, quando due *tempora* sono rappresentati nel medesimo tono e nella medesima figura e dopo indicato da dove segue una figura.

Il *secondo* invero deriva dal contrario (del primo).

Ma hanno definito il *terzo*, quando tre *tempora* sono indicati con il medesimo tono da un'unica figura e dopo la *perfectio* è indicata similmente da figure simili e disgiunte.

Il *quarto* invero deriva dal contrario (del precedente).

E il *quinto* quando *tempus* dopo *tempus* è designato con la medesima figura in diversi toni.

Ma il *sesto*, quando la *perfectio* è indicata nel medesimo tono dalla medesima figura e in essa la *perfectio* è resa continua nel medesimo tono o in un altro indicata dalla stessa figura. Così distingueva il maestro *Johannes de Garlandia*⁴⁴.

44 Johannes de Garlandia, *De musica mensurabili*, 175.

Ma *Lambertus*⁴⁵ ed altri ampliarono questi *modi* a nove, traendo ispirazione da nove strumenti naturali. Hanno detto infatti primo quello che è reso continuo da *perfectiones* indicate da una figura simile. E composero gli altri dal *tempus* e dalle parti di esso.

Ma se qualcuno per caso comparerà il *tempus* alla *perfectio* o al contrario, il *tempus* alle sue parti, ne troverà molte di più.

Altri invece, come il maestro *Franco* da Colonia⁴⁶, posero questi *modi* a cinque per riduzione. La riduzione tuttavia, come sembra, non impedisce la moltitudine. Sebbene infatti tutti i sillogismi si riconducano ai primi quattro, non per questo è impedita la loro pluralità. E per caso, coloro che posero sei modi, dissero meglio. Parecchi infatti dei contemporanei ancora si servono di essi e ad essi riducono tutti i loro canti. Se invero siano stati soltanto sei o di più o più pochi, poco cambia, in quanto la medesima unità di misura si conserva nell'uno e nell'altro modo.

Dopo che dunque abbiamo parlato della misura e del modo di misurare, diciamo in che modo il canto è indicato e attraverso quali segni è rappresentato.

Si immagina poi un solo canto o più allo stesso modo di una linea di una determinata quantità, misurata da una uniforme regola, o più linee equilibrate così a vicenda.

Ma il suono nella voce umana non può continuare per lungo tempo, al contrario occorre fermarsi e indicare in qualche modo una pausa. E gli antichi designarono questa pausa attraverso una linea posta di traverso. E ancora i moderni si servono di questa, sia che la pausa sia generale, che chiamano *finis punctorum*, sia che sia di una *perfectio* o di più, o di due *tempora* o di uno, o di qualche parte del *tempus*⁴⁷ maggiore o uguale.

45 Lambertus (= Pseudo-Aristotele), *Tractatus de musica*, 278.

46 Franco di Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, III.

47 Maggiore intende due *tempora* designati dalla *brevis altera*; un *tempus* invece è designato dalla *brevis recta*, che è misura e unità di tempo nel ciclo modale.

E per rappresentare un suono inventavano alcuni segni generali e figure indeterminate, attraverso le quali non poterono rappresentare sufficientemente il canto o il suono. E perciò altri aggiunsero una determinazione. Posero infatti una figura quadrata, che ha una linea ascendente o discendente rettamente dalla parte destra. E la chiamarono *longa* e divisero quella attraverso una *longa duplex*, *longa perfecta* e *longa imperfecta*.

Posero poi un'altra quadrata semplice. E la chiamarono *brevis* e quella divisero per *brevis recta* e *brevis altera*.

La terza invero fu la figura che aveva gli angoli, che si guardavano di fronte uguali, reciprocamente però disuguali. E la chiamarono *semibrevis*. E allo stesso modo in cui il grammatico da poche lettere, attraverso la loro congiunzione e posizione può indicare qualunque frase, e il matematico secondo le regole da poche cifre, premettendole e posponendole, può indicare qualsiasi numero all'infinito, così il musico attraverso tre figure può ottenere qualsiasi canto misurato. Per mezzo della *longa* infatti può indicare la *perfectio* o due *tempora*, come attraverso la *longa perfecta* la *perfectio* e attraverso la *longa imperfecta* due *tempora*. Ma per mezzo della *brevis* un *tempus* o due *tempora*, attraverso quella detta *semibrevis* invero si indicano le frazioni di *tempus*.

E inoltre, quando il canto è alcune volte senza parola o senza divisione delle sillabe, affinché il segno corrispondesse a ciò che è indicato, fu opportuno rappresentare ciò con la legatura delle figure. Da ciò anche per la qualità dell'arte, che cerca le cose più brevi rigettando le superflue, assunsero la regola, che, ovunque si possa porre una figura legata, non si deve porre una affianco all'altra una pluralità di figure. Fecero dunque figure legate da due o tre o da più, che attraverso diverse differenze distinsero tanto dalla parte del principio quanto dalla fine. Dalla parte del principio invero attraverso linee discendenti e ascendenti tanto da destra quanto da sinistra, che chiamarono *cum proprietate* e *cum opposita proprietate* e le loro opposte⁴⁸.

48 Manca nei manoscritti come in Wolf, la specificazione delle *differentiae a parte finis*, con i nomi *cum perfectione* e *sine perfectione*.

A queste figure poi in diversi modi diedero significato. Donde chi sa cantare ed esprimere il canto secondo alcuni, secondo altri non lo sa fare. La diversità di tutti questi poi apparirà a chi osserva i diversi trattati degli altri. Noi in verità qui non intendiamo enumerare le loro diversità né analizzare tutti i particolari, ma secondo il nostro potere, come nel libro di Galeno⁴⁹, che è detto *Techne*, sono tramandate le norme generali dell'arte della medicina. Un approfondimento smodato sui particolari infatti genera fastidio e allontana parecchi dalla conoscenza della verità.

Parecchi dei contemporanei a Parigi si servono tuttavia delle figure, secondo le indicazioni del maestro Franco.

Sulla misura dunque e sul modo di misurare e di designare e descrivere universalmente il canto si dicano queste cose. Proseguendo dunque si deve dire dei canti misurati, cosa ciascuno sia e quali (siano) le loro parti e in che modo si compongono.

Il *motetus* invero è un canto composto da più voci, che ha più testi o una variegata distinzione di sillabe, ed è consonante armoniosamente in ogni punto. Dico poi *composto da più voci*, perché lì vi sono tre canti o quattro, e poi *più testi*, perché qualsiasi canto deve avere una distinzione di sillabe eccezion fatta per il *tenor*, che in alcuni ha il testo in altri no. Ma dico *consonante armoniosamente in ogni punto*, perché qualsiasi canto deve essere consonante con l'altro secondo qualcuna delle consonanze perfette, per esempio secondo la quarta o la quinta o l'ottava, delle quali abbiamo detto precedentemente quando trattavamo dei principi.

Questo canto poi non deve essere presentato davanti al volgo, perché non avverte la sua ricercatezza né si diletta al suo ascolto, ma davanti a letterati e a quelli che ricercano la raffinatezza delle arti. E suole esser cantato nelle loro feste per il loro ornamento, allo stesso modo in cui la *cantilena*, che è detta *rontundellus*, nelle feste del volgo laico.

49 Vd. *supra* (*Ars Medica*)

L'*organum* in verità, come qui è stabilito, è un canto composto armonicamente da più voci, che ha un testo soltanto o distinzione di sillabe. Dico poi *che ha un testo soltanto*, perché tutte le voci sono fondate su un'unica distinzione di sillabe.

Questo canto poi è variato in duplice modo. È tale infatti quello che si fonda su un canto determinato, come quello ecclesiastico. E questi sono cantati nelle chiese o nei luoghi santi a lode di Dio e a rispetto della Sommità. E questo canto è denominato, con nome appropriato, *organum*. Un altro invece è fondato sopra un canto composto con quello. Questo suole esser cantato nelle feste e nei convivii davanti ai letterati o ai ricchi e traendo nome da questi, con appropriato nome, è denominato *conductus*. Parlando generalmente tuttavia lo definiscono interamente *organum*, e così è comune ad essi la descrizione suddetta.

Hoquetus è il canto troncato, composto da due o più voci. Dico poi che è *composto da più voci*, perché, sebbene la divisione o troncamento sia sufficiente tra due, possono tuttavia essere di più, affinché con il troncamento la consonanza sia perfetta.

Tale canto poi è appetibile ai collerici e ai giovani per la sua agilità e velocità. Il simile infatti cerca il simile a sé e del suo simile si compiace.

Le parti di questi canti poi sono parecchie, come *tenor*, *motetus*, *tripulum*, *quadruplum* e negli *hoqueti primus*, *secundus* e per ultimo il loro *duplum*.

Il *tenor* poi è quella parte su cui si fondano tutte le altre, allo stesso modo in cui le parti di una casa o di un edificio sopra il loro fondamento. E le regola e dà ad esse la quantità, allo stesso modo in cui le ossa alle altre parti del corpo.

Il *motetus* invero è quella voce, che è ordinata immediatamente sopra il *tenor*, e inizia la maggior parte delle volte alla quinta e nel medesimo intervallo, in cui inizia, continua o ascende dall'ottava. E negli *hoqueti* da alcuni è detto *magistrans*, come nell'*hoquetus* che è detto *Ego mundus*.

Il *triplum* invero è quella voce, che deve iniziare sopra il *tenor* nell'intervallo di ottava e nel medesimo intervallo per lo più deve essere continuato. Dico poi *per lo più*, perchè alcune volte discende per eufonia nel *tenor* o alla quinta, allo stesso modo in cui talvolta il *motetus* ascende all'ottava.

Il *quadruplum* invero è la voce, che si aggiunge ad alcuni pezzi per effettuare la consonanza. Dico poi *ad alcuni etc*, perchè in alcuni ce ne sono soltanto tre e lì bastano, essendo determinata la consonanza perfetta da tre. In alcuni invero si aggiunge una quarta voce, affinché, mentre una delle tre si ferma o elegantemente ascende, o due vicendevolmente si troncano, la quarta conservi la consonanza.

Il *primus* invero è negli *hoqueti* la voce, che inizia a troncarsi per prima.

Ma il *secundus* la voce che tronca per seconda dopo il *primus*.

Il *duplum* invero è <la voce>, che con il *tenor* fa una piccola separazione e con esso alcune volte suona insieme nell'intervallo di una quinta e talvolta all'ottava, e ad esso giova molto un buon discernimento del cantante.

Chi vuole comporre poi questi canti dapprima deve ordinare il *tenor* o comporlo e in base ad esso dare l'unità di misura. Infatti la parte principale deve essere composta per prima, poiché mediante essa dopo si formano le altre, allo stesso modo in cui la natura nella creazione degli animali dapprima forma le membra principali, come cuore, fegato, cervello e per mezzo di essi dopo si formano le altre. Dico poi *ordinare*, poiché nei *motelli* e nell'*organum* il *tenor* deriva da un canto antico e composto prima, ma dal compositore è determinato per modo e retta misura più ampiamente. E dico *comporre*, poiché nei *conductus* il *tenor* è fatto totalmente e secondo la volontà dell'artista è modificato e dura.

Dopo che è composto e ordinato il *tenor* poi, deve comporre e ordinare sopra si esso il *motetus*, che risuona per lo più con il *tenor* nell'intervallo di quinta e per la sua armonia talvolta ascende o discende.

Ma si deve aggiungere ulteriormente ad essi il *triplum*, che deve risuonare per lo più con il *tenor* nell'intervallo di ottava e per la sua armonia può presentarsi nelle parti centrali o discendere talvolta fino alla quinta.

E sebbene da questi tre si produca la consonanza, può essere tuttavia decentemente aggiunto ad essi il *quadruplum*, che, quando gli altri canti discenderanno o ascenderanno ordinatamente o provocheranno troncamento o faranno pausa, farà risuonare la consonanza.

Nel comporre l'*organum* invero provocano per lo più l'alternanza dei *modi*, ma nel comporre *motelli* ed altro, conservano più l'unità dei *modi*.

Ed essendoci nei *motelli* più testi, se uno supera l'altro in sillabe o parole, lo puoi eguagliare all'altro attraverso l'aggiunta di *breves* e *semi-breves*.

Chi vuole comporre invece l'*hoquetus* da due voci, come *primus* e *secundus*, deve dividere il *cantus* o *cantilena* su cui è fatto l'*hoquetus*, e distribuire la parte a ciascuna voce. E talvolta può risultare un canto corretto con una aggiunta decente, a meno che non si osservi la misura di esso. Così infatti una voce giace sopra l'altra come le tegole del tetto di una casa e così l'interruzione sarà resa consecutiva.

Chi vuole alla fine comporre il *duplum* deve fare una piccola interruzione sopra il *tenor* e talvolta suonare insieme.

Delle musiche misurate dunque e delle loro parti e della loro composizione in modo generale e regolare sia sufficiente quanto è stato detto. E in ciò è portato a compimento l'argomento della musica precisamente misurabile.

L'Onnipotente Padre poi, dal flusso abbondante, dal quale presero ad essere, vivere e capire le creature del mondo, ordinò ciascuno secondo la natura ad esso consona. E se, secondo i discorsi morali, il benefattore debba ricevere dal beneficiato lode o remunerazione per ricompensa e questo glorioso benefattore non abbia bisogno della loro re-

munerazione, ma sia sufficiente a sè stesso e sia contento in sè per le loro opere buone e per le loro lodi, ogni creatura deve tuttavia riconoscere lo stesso vero Creatore e ringraziarlo e venerarlo ciascuno secondo le proprie possibilità.

E poiché dunque l'uomo tra tutte le creature di Dio riceve di più dopo l'angelo, poichè gli è proprio comprendere e ragionare, deve rendere testimonianza a Dio attraverso le opere buone e lodarlo di notte e di giorno.

In questa attività poi hanno potere gli angeli per la nobiltà della loro natura e poiché non si servono degli organi sensitivi e stancabili. L'uomo invero non può continuare a lungo questa attività, per il fatto che ha forma nella materia corporale e agisce con gli organi del corpo, ma è opportuno che egli impieghi anche le altre attività, come mangiare, bere e dormire e molte attività ad esse seguenti. E perciò l'uomo ha in particolare determinati tempi in cui deve maggiormente lodare il suo Creatore, mentre si riposa dalle consuete attività. È di questa specie il tempo della gloriosa natività di Cristo e il tempo della santa quaresima con il tempo della passione e resurrezione e ascensione del medesimo e per la festa dei santi e delle sante, che sono state stabilite dai maestri e dai rappresentanti della legge.

E sebbene tutte le arti o le scienze e tutto il sapere umano tendano a ciò, per quanto è possibile, tre arti tuttavia sono predisposte più strettamente a ciò, come la grammatica, che insegna a scrivere con il modo di parlare ed esporre, e quell'arte, che tramanda la distinzione dei tempi e il loro calcolo, che chiamano *computus*⁵⁰, che è subordinata alle leggi di natura e all'astronomia, e insieme a queste due la musica, che distingue il canto e il modo di cantare. E queste tre non deve ignorare l'uomo ecclesiastico.

50 *Computus ecclesiasticus.*

Delle prime due poi si deve parlare in altro luogo. Della terza in verità, cioè la musica, si occupa la presente dissertazione, perché è stato promesso dall'inizio. E di questa precedentemente abbiamo generalmente trattato, nella misura in cui è necessaria all'uso dei cittadini e, come è efficace per il bene e la conservazione di tutta la comunità. Ora invero tenteremo di parlare più specificatamente di essa, in quanto è necessaria all'uomo ecclesiastico per la lode del Creatore ed è disposta al servizio di Dio.

Coloro che dividono poi l'intera attività ecclesiastica, la riducono generalmente in tre parti, Mattutino, Ore e Messa.

Chiamano *Mattutino* poi quel servizio, che nei conventi⁵¹ o chiese cattedrali è fatto circa a mezzanotte, e si dice anche nelle chiese pubbliche prima della prima ora del mattino. E chiamano le parti di questo *Invitatorium*, *Venite*, Inno, Antifona, Salmo, *Lectio*, *Responsorium* notturno con il suo Versetto e alla fine la Preghiera.

Chiamano *Ore* invece quel servizio, che è detto in determinate ore come nella prima, terza, sesta, nona, Vespro e Compieta. E la parti di questa sono: Inno, Antifona, Salmo e *Responsorium e Oratio*.

Chiamano *Messa* poi quel servizio glorioso in cui i misteri più grandi e divini sono completati, in cui anche il buon cristiano e il fedele rendono sacrificio al proprio Creatore attraverso una devota preghiera e offerta e in cui si celebra il più importante sacramento della chiesa. E le parti di questa sono: *Officium o Introitus*, *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis Deo*, *Oratio*, Epistola, *Responsorium*, Alleluia, Sequenza, Vangelo, *Credo in Deum*, Offertorio, *Secreta*, Prefazio, *Sanctus*, *Canones missae*, *Agnus*, *Communio*, *Postcommunio*.

Al musico poi non importa determinare qualcosa di alcune parti che sono contenute qui come le Letture, Epistole, Evangelii e Orazioni. Queste sono diverse, infatti, secondo diversi usi e sono governate dalle regole dell'*accentus* e più ampiamente grammaticali.

51 Letteralmente "case della religione", cioè case religiose, conventi.

Ma a causa della moltitudine delle altre parti che riguardano il musico e a causa della confusione delle medesime, fu necessario per il musico escogitare l'arte mediante la quale unire queste parti, conoscerle e regolarle. Perciò gli antichi inventarono parecchie regole componendo su ciò parecchi libri e numerosi scritti. I successori invero le ridussero a un numero minore. Ma i moderni si servono di otto regole, che chiamano *toni*. E perciò, prima di proseguire sulle parti musicali regolate attraverso essi, si deve dire che cosa sia il *tonus*, quanti siano i *toni* e in che modo differiscono vicendevolmente.

Alcuni descrivono poi il *tonus* dicendo che esso è la regola, che giudica alla fine su ogni canto. Ma questi sembra che sbagliano in molti modi. Quando dicono infatti è *detta di ogni canto*, sembra che includano il *cantus civilis* e quello misurato. Quest'ultimo invece per caso non procede attraverso le regole del *tonus* né si misura attraverso di esse. E ancora, se attraverso di esse si misura non dicono in che modo né fanno menzione di esso. Inoltre poi, siccome parecchi *toni* si incontrano alla fine, per esempio il primo e il secondo in *d-gravi*, per il fatto che dicono *alla fine*, non apportano nessuna differenza specifica, a meno che attraverso questo qualcuno non abbia capito che l'inizio e la metà e tutto sono insieme a questa (*fine*). Inoltre poi quando dicono *giudica*, sembra che sbagliano. La regola infatti non giudica a meno che non lo si dica metaforicamente, ma è ciò attraverso cui giudica l'uomo stesso, allo stesso modo in cui il meccanico opera mediante lo strumento.

Coloro che ampliano invece la suddetta descrizione, dicendo che il *tonus* è una regola attraverso la quale conosciamo la metà e la fine di ogni canto, sembra che sbagliano ancora in qualcosa, come quando dicono di *qualsiasi*. Non conosciamo infatti attraverso il *tonus* il canto volgare, come la *cantilena*, *ductia* e *stantipes* allo stesso modo in cui si diceva sopra.

Inoltre coloro che dicono che il *tonus* è la specie di ogni ottava, in qualcosa sembra che vengano meno. Essendoci infatti più modi o specie di ottava e potendo l'ottava essere collocata sopra ciascun *tonus*, i *toni* sarebbero più di otto. Ma tuttavia sembrano determinarli nel numero di otto.

Tentiamo dunque di descriverli diversamente e diciamo che il *tonus* è la regola attraverso la quale uno può conoscere ogni canto ecclesiastico e giudicarlo, esaminandolo all'inizio, al mezzo e alla fine. Dico poi *la regola, attraverso la quale etc.*, allo stesso modo in cui nella grammatica e nelle altre arti si trovano delle regole generali per la conoscenza e facile comprensione di quelle che sono contenute sotto di esse. Dico anche *canto ecclesiastico*, affinché siano esclusi il canto pubblico e il canto precisamente misurato, i quali non sono sottoposti ai *toni*. Ma dico *esaminando etc.*, perché per questo i *toni* si distinguono vicendevolmente.

Ponendo attenzione alle otto beatitudini, che i teologi distinguono, distribuiscono il *tonus* in otto *modi*⁵² o considerandoli forse più aritmeticamente, esaminando il calcolo e la peculiarità dell'ottonario che è il primo dei cubici. Allo stesso modo in cui il corpo cubico infatti disteso giace fermamente su di un lato, così quasi ogni canto ecclesiastico sembra sia racchiuso sotto uno di questi otto *modi*. Dico poi *quasi*, perché sono rinnovati alcuni canti e letture, che non sono governati del tutto da queste regole, tuttavia possono essere forse ricondotti ad esse.

E ponendo una differenza tra questi otto *modi* attraverso la designazione di fine, mezzo e inizio, li hanno chiamati con un nome comune e numerale, come Primo, Secondo, Terzo etc., definendo impari principali, autentici, maschili, pari invero prendendo il nome dalle differenze opposte⁵³. E da ciò derivavano il nome proprio di ciascuno. Donde il primo è denominato *authenticus protus*, cioè autorizzato, il secondo invero *plaga proti*, il terzo *authenticus deuterus*, cioè secondo autorizzato, il quarto *plaga deuteri*, il quinto *authenticus tritus*, cioè terzo autorizzato, il sesto *plaga triti*, il settimo *authenticus tetrardus*, cioè quarto autorizzato, l'ottavo invero *plaga tetrardi*.

Ancora i quattro principali sono denominati diversamente, come: dorico, frigio, lidio, misolidio, ma gli altri quattro sono denominati ipodorico, ipofrigio, ipolidio e ipermisolidio.

52 *Modus* è sinonimo di *tonus* (Rohloff, p. 155)

53 Si riferisce al 1, 3, 5, 7 modi dispari autentici; 2, 4, 6, 8 modi pari plagali.

E i canti, che sono del primo *tonus*, cioè quelli che appartengono ad esso, e anche del secondo, hanno detto che terminano in *d-gravi*. Quelli invero del terzo e del quarto in *e-gravi*, quelli del quinto e del sesto in *f-gravi*, ma quelli che sono del settimo e dell'ottavo hanno fine in *g-gravi*.

(I canti) differiscono anche al centro quanto all'ascesa e alla discesa. Infatti i modi autentici o principali ascendono fino alla loro ottava o poco oltre discendono fino alla propria fine. I plagali ascendono invero fino alla propria quinta e al loro termine discendono fino alla propria quarta o quinta. Allo stesso modo in cui infatti il maschio universalmente supera la donna in sagacia e virtù, così sembra giusto che i *modi* principali superino nella salita i propri plagali.

E sebbene, come sembra, ogni *tonus* possa avere origini diverse entro i limiti della sua estensione, attribuiscono tuttavia a ciascuno specifiche origini, come al primo cinque cioè in *d-* e *e-gravi* e *e-*, *f-*, *a-acutis*; al secondo in verità quattro, cioè in *e-gravi* e *d-*, *e-f-acutis*; al terzo sei, cioè in *d-*, *e-*, *f-*, e *g-gravi* e *a* e *c-acutis*; al quarto in verità cinque, cioè in *c-*, *d-*, *e-*, *f-*, *g-*, *gravibus*; al quinto quattro, cioè in *f-gravi* e *b-rotundo*, *b-quadrati*; al sesto in verità tre, cioè in *d-*, *e-*, *f-gravibus*; al settimo quattro, cioè in *g-gravi* e *b-*, *c-*, *d-acutis*; all'ottavo quattro, cioè in *f-* e *g-gravibus* e *a* e *c-acutis*.

Chi troverà poi gli esempi di questi, scritti nei trattati degli altri o da sé avrà potuto scoprirli, qualora rilegga il graduale e l'antifonario e altri libri ecclesiastici, ponendo attenzione alle differenze della fine, della salita e discesa. Attraverso infatti questi otto modi è regolato quasi tutto il canto di questi e anche tutto il canto istituito dal beato *Gregorio*.

Che cosa dunque sia il *tonus* e quanti i *modi tonorum* e in che modo si diversifichino vicendevolmente, generalmente così sia premesso.

Ora si devono invero considerare le parti della musica ecclesiastica prima enumerate. E la loro considerazione è difficile se non per un uomo esperto e molto esercitato sui diversi usi delle chiese. Sebbene infatti le parti siano parecchie e in sé diverse, ancora secondo i diversi

usi e le consuetudini si diversificano, tanto che la loro diversità possa essere ricondotta appena ad una unità. Tentando tuttavia di dar loro significato universalmente, come abbiamo promesso, descriviamo ciascuna per ordine. Qualitativamente si diversificano anche secondo otto *modi*, esaminando per ultima la loro composizione.

L'*Invitorium* è un canto composto da più concordanze, che ha una salita e una discesa secondo il *tonus*. E questo ha inizio prima del *Venite* e in seguito tutto o una parte di esso è ripreso dopo qualsiasi suo *versus*. Dico *composto da più consonanze* alla maniera del semplice *conductus* e considerato senza *tenor*.

Il *Venite* è un canto composto da più *versus*, il cui canto si diversifica secondo il suo *Invitorium* e il suo *tonus*. E perciò dopo qualsiasi suo *versus* è ripreso sempre l'*Invitorium* o parte di esso.

Questi poi si diversificano secondo i diversi *toni*. E' infatti l'*Invitatorio* del primo *tonus*, come *Regem regum* con il suo *Venite*; del secondo, come *Martinus ecce* o *Venite adoremus*; del terzo, come *Regem precursoris*; del quarto, come *Adoremus regem* o *Christus natus est pro nobis*; del quinto, come *Dominum, qui fecit nos*; del sesto, come *Surrexit*; del settimo, come *Non sit vobis*; ma dell'ottavo, come *Regem, cui omnia vivunt*.

L'*Invitorium* poi con il suo *Venite* è cantato per primo per invitare i fedeli di Cristo al servizio di Dio, affinché in quel momento preghino anche per sé e per tutto il popolo cristiano.

L'*Inno* è il canto ornato che ha parecchi *versus*. Dico poi *ornato* al modo del *cantus coronatus*, che ha belle concordanze e ordinate elegantemente. Ma differisce da quello, per il fatto che nel *cantus coronatus* il numero di <*versus*> è stato determinato a sette o circa, negli inni invero è stato trovato più o meno al massimo.

E questo canto è cantato immediatamente dopo l'*Invitorium* e il *Venite* nei mattutini e dopo il *Deus, in adiutorium* nelle ore, affinché invitati i fedeli di Cristo, esalti i loro cuori e animi alla devozione e li innalzi per sentire i salmi e le letture. Ed è ripreso nuovamente dopo

le letture, affinché li risvegli e li rinvigorisca per pregare più vigorosamente i salmi degli evangelisti.

Vi sono poi i salmi degli evangelisti, e di questa categoria fanno parte: *Benedictus*, *Magnificat* e *Nunc dimittis*.

Non diversificano poi questo canto secondo gli otto *modi* o *toni*, sebbene possa per caso esser variato secondo le loro regole, ma lo variano per il canto dei *versus* e la diversità delle sillabe. Dico poi attraverso il *canto dei versus etc.*, per il fatto che nei medesimi vi è la eguaglianza delle sillabe, ma diversità nel canto, come in *Veni Creator* e *Conditore alme*. In altri poi vi è la diversità sia nelle sillabe che nel canto, come in *O quam glorifica*, e *Ut queant lapsis*.

Il *responsorium* notturno è il canto ordinato, che ascende o discende correttamente secondo la regola di un determinato *tonus*. E il versetto immediatamente lo segue con il *Gloria Patri*. Il *Versetto* invero è un canto che sale e scende lievemente. E dopo quello e similmente dopo il *Gloria Patri* si riprende parte del *responsorium* o alcune volte tutto, come l'*invitatorium* dopo il *Venite* o i *responsoria* nelle *cantilenae* dopo le loro parti. E il *Gloria Patri* si canta sempre secondo l'eufonia del *versetto*.

A ciascun *tonus* poi si addice un solo versetto. Se si trovano dunque alcuni che differiscono da quegli otto, superano le regole dei toni e devono avere accanto a sé indicato il *Gloria Patri*.

Ma qualunque *tonus* ha diversi *responsoria*. Vi sono del primo *tonus*, come *Ecce apparebit*, con il suo versetto e il *Gloria Patri*; del secondo, come *Laetentur caeli*; del terzo, come *Audite verbum*; del quarto, come *Rex noster*; del quinto, come *Hodie nobis*, del sesto, come *Qui venturus*; del settimo, come *Bethleem civitas*; dell'ottavo, come *Participem me fac*, con il suo versetto, come *Aspice in me*, e col suo *Gloria Patri*.

Questo canto poi si inserisce nelle letture ed è cantato sempre tra due letture.

L'antifona è un canto che sale e scende lievemente secondo la regola di ciascuno dei *toni*.

È iniziata poi prima del salmo, affinché, ascoltata quella, il cantore secondo il suo *modus* intoni il salmo. Le intonazioni differiscono infatti nei diversi *modi* rispetto al principio, alla metà e alla fine. Rispetto al principio infatti:

Il primo con il sesto abbia sempre fa-sol-la, il terzo, l'ottavo, ut-re-fa e così il Secondo, La-sol-la il Quarto, ut-mi-sol ti sia il Quinto, il Settimo è mi-fa-sol. Così ricordo che sono tutte ⁵⁴.

E queste cose sono rappresentate nell'arco degli otto *modi*, come *Pat-er in Filio, Filius in Patre, Spiritus Sanctus ab utroque procedens*.

Rispetto alla metà, così differiscono e convengono, poiché il primo e il sesto e il settimo danno *fa-mi-re-mi*; il secondo, il quinto, l'ottavo ciascuno *fa-sol-fa*; il terzo *sol-fa-mi-fa*; ma il quarto dà *ut-re-mi-re*.

Ma rispetto alla fine, differiscono in molti modi, e chiamano queste differenze *Saeculorum amen*. Differiscono infatti secondo i diversi *modi*, e ancora differiscono nel medesimo *tonus* secondo i diversi usi delle chiese e anche secondo gli inizi delle diverse Antifone. Sarebbe un fastidio ora trattare queste differenze.

Questo canto poi è cantato dopo i salmi. E alcune volte è aggiunto un *neupma*, come dopo i salmi degli evangelisti.

Il *neupma* è poi come una coda o conclusione che segue l'antifona, come la conclusione sulla viella dopo il *cantus coronatus* o la *stanti-pes*, che gli esecutori di viella chiamano *modus*.

Questo canto poi si diversifica secondo gli otto *toni*. E vi sono del primo *tonus*, come *Primum quaerite regnum Dei*, con il suo *neupma*, che è indicato attraverso *re-ut fa-sol-la-sol-la-sol-fa-mi-fa-sol-mi-sol-la-sol-mi-fa-mi-mi-re*; del secondo invero, come *O sapientia*, e il *neupma* *mi-fa-mi-re-ut-re-mi-fa-re-mi-fa-mi-re-ut-re-mi-fa-re*; del terzo, come *Tertia dies est, quod haec facta sunt*, il *neupma* *mi-re-sol-la-re-mi-fa-sol-fa-mi-fa-mi-re-ut-re-ut-ut-sol-fa-la-re-mi-fa-mi-ut-sol-fa-sol-la-sol-la-sol-fa-mi*; del quarto, come *Quarta vigilia venit ad eos*, il *neupma* *mi-fa-sol-sol-fa-mi-*

54 Pseudo-Aristotele (=Lambertus), *Tractatus de musica*, I.

fa-sol-fa-fa-re-ut-re-fa-sol-la-sol-sol-fa-mi; del quinto, come *Quinques prudentes virgines*, il *neupma re-fa-sol-la-sol-fa-mi-re-re-mi-fa-sol-sol-fa-mi-re-mi-re-re-re-ut*; del sesto, come *Sexta hora sedit super puteum*, il *neupma fa-mi-fa-re-ut-fa-sol-la-sol-la-sol-sol-fa*; del settimo, come *Septem sunt spiritus ante thronum Dei*, il *neupma ut-re-fa-sol-la-sol-fa-mi-re-re-mi-fa-sol-fa-mi-mi-re-mi-re-re-ut*; e dell'ottavo, come *Octo sunt beatitudines*, il cui *neupma* è descritto attraverso *ut-re-fa-sol-fa-mi-fa-re-ut-sol-fa-la-re-fa-fa-mi-re-mi-re-re-ut*. E sebbene i *neupmi* per lo più siano questi, tuttavia potrebbero forse essere fatti più delicati e più belli, osservando attentamente l'estensione di ciascun *tonus*.

L'*Introitus* della messa o l'Ufficio è un canto che sale e scende correttamente secondo uno dei *toni*. E dopo quello è intonato il *versus* di qualche salmo, concordando con quello nel contenuto, con il *Gloria Patri*. Ed è ripetuto nuovamente dopo questo, come l'Antifona dopo i salmi.

Questo canto poi è cantato all'inizio della messa e si dichiara in onore di chi la messa debba essere celebrata, come nel rispetto della Trinità o dello Spirito Santo o della beata e gloriosa Vergine o degli altri, come degli apostoli, dei martiri, dei confessori e delle vergini.

Questo canto poi si diversifica secondo gli otto *toni*, come gli altri. Vi sono infatti del primo *tonus*, come *Gaudeamus* e il suo versetto, appunto *Eruclavit*, con il *Gloria Patri* secondo la medesima intonazione; del secondo, come *Salve, sancta Parens*; del terzo, come *Ego autem*; del quarto, come *Resurrexi*; del quinto, <come> *Domine, refugium*; del sesto, <come> *Respice in me*; del settimo, <come> *Puer natus*; dell'ottavo, <come> *Ad te levavi animam meam*. Il versetto *Vias tuas* con il *Gloria Patri* è intonato nel medesimo *modus*⁵⁵ e con altri *versus*.

Il *Kyrie eleison* è un canto ascendente e discendente composto da più concordanze. Dico poi *composto da più concordanze* alla maniera della semplice *cantilena*.

Questo canto poi è cantato al principio della messa e immediatamente dopo l'*Introitus*. È infatti una lode divina molto generale, e il generale deve essere introdotto invero prima del particolare.

55 Ottavo modo.

Questo canto poi torna indietro tre volte su di sé, in rispetto della Trinità⁵⁶.

E si presenta nell'idioma greco, o perché si dice che i latini traggano dai greci i principi di tutte le arti, o perché le parole greche sono più importanti delle altre o più significative, o a causa di un altro mistero, che non siamo tenuti ad esprimere.

Segue poi questo canto il *Gloria in excelsis Deo*, che è un canto ascendente e discendente composto da più concordanze, come l'altro⁵⁷ è composto per così dire da *versus*. Dico poi *come da versus*, poiché là ci sono come versetti, come *Qui sedes ad dexteram* e *Qui tollis peccata mundi* e così degli altri.

In questo canto poi è lodato specialmente il Creatore, come quando è pronunciato *Laudamus te, benedicimus te etc.*

E la messa spesso si trova senza questo canto, perché è nel tempo di tristezza e di afflizione, come quando si celebra in onore dei fedeli defunti, o nella santa quaresima e in altri digiuni. Ma mai si trova senza *Kyrie eleison*.

Questi canti⁵⁸ poi sono cantati lentamente e attraverso figure *longae* e perfette alla maniera del *cantus coronatus*, affinché spingano i cuori degli uditori a pregare devotamente e ad ascoltare devotamente la preghiera, che recita immediatamente il sacerdote o chi è preposto a ciò.

Questi canti anche non si diversificano secondo gli otto *modi*, ma solo secondo i diversi giorni di festa e i diversi usi delle chiese.

Il *Responsorium* della messa è un canto ascendente e discendente come il *Responsorium* notturno, che ha il versetto come quello. Differisce tuttavia da esso, poiché quello ha soltanto un determinato versetto in qualunque *tonus*, questo invero ha più versetti nel medesimo *tonus* come anche i *responsoria*.

56 Specie di semplice cantilena che si ripiega su di sé per il ritornello alla maniera di un cerchio. Il ritornello è qui, *Christe eleyson*, e infine *Kyrie eleyson*.

57 *Kyrie eleyson*.

58 *Kyrie eleison* e *Gloria in excelsis Deo*.

Segue questo canto poi l'*Alleluia*, che è un canto di gioia ascendente e discendente secondo le regole dei *toni*. Dico poi *canto di gioia*. Dapprima si inizia infatti l'*Alleluia*, poiché rappresenta nell'idioma greco in generale la gioia per i cristiani, dopo questa si specifica di più nel *versus*, come quando è pronunciato *Alleluia, laetabitur iustus*. Alla fine del *versus* poi si ripete *Alleluia*. E <nell'> *Alleluia* si aggiunge una coda, come il *neupma* nelle antifone.

E spesso al posto della coda è cantata la Sequenza, come quando si celebra la messa con maggior solennità.

La Sequenza è poi un canto composto da più versetti, come *Laetabundus* o *Benedicta es, caelorum*. Questo canto poi è regolato attraverso i *toni* come gli altri. E si cantano per lo più due versetti consecutivi nella medesima concordanza⁵⁹.

Questi tre canti poi, come il *Responsorium*, l'*Alleluia* e la Sequenza, sono cantati immediatamente dopo l'Epistola e prima del Vangelo nel mistero e nel rispetto della Trinità.

Il *Responsorium* e l'*Alleluia* poi sono cantati alla maniera della *stantipes* e del *cantus coronatus*, affinché mettano devozione e umiltà nei cuori degli uditori.

Ma la sequenza è cantata alla maniera della *ductia*, affinché trasporti e rallegrì (gli uditori), cosicché recepiscano correttamente le parole del Nuovo Testamento, come il sacro Vangelo, che è recitato subito dopo.

E la messa è talvolta senza *Alleluia* e Sequenza, come nel tempo di lutto o penitenza. E in luogo di questi è cantato il *tractus*, che è un canto composto da più *versus*. Di tale categoria è il *De profundis* o *Sicut cervus*.

Credo Deum è un canto che sale e scende lievemente alla maniera della *ductia*, poco differente nelle parti. Dico poi *poco differente etc.*, per il fatto che ha più parti simili nel canto.

59 *Pars pro toto*: melodia.

Questo canto poi è detto simbolo degli apostoli. Ed è cantato immediatamente dopo il vangelo, per il fatto che forse con il vangelo sembra concordare generalmente nel contenuto. Là infatti si esprimono generalmente tutti i punti di fede cristiana.

Segue questo canto poi l'Offertorio, che è un canto composto da più concordanze alla maniera del *conductus simplex* e sale e scende correttamente. E poi inizia, si evolve nel mezzo e finisce secondo le regole dei *toni* ed è variato pienamente secondo gli otto *modi*. E si canta alla maniera della *ductia* o del *cantus coronatus*, affinché stimoli i cuori dei fedeli a offrire devotamente. Allora infatti il sacerdote espone l'offerta a Dio Padre ed eleva il calice dicendo *Suscipe, sancta Trinitas etc.* Allora anche i Cristiani devono offrire il sacrificio a Dio per mano del sacerdote.

Il Prefazio è un canto che ha una lieve concordanza⁶⁰ quasi alla maniera della *ductia*, composto da più *versus* che concludono nella medesima concordanza. E i suoi *versus* si diversificano nelle diverse solennità. Vi è infatti un altro Prefazio della natività di Cristo e della sua resurrezione e così degli altri.

Questo canto poi è cantato dal sacerdote immediatamente dopo la preghiera silenziosa e prima del *Sanctus*, affinché renda gli altri fedeli devoti e pronti ad esso, cioè al *Sanctus*, che si deve cantare solennemente. Questa chiesa infatti, terrestre e militante, è segno e immagine di quella celeste trionfante, in cui ci sono gli angeli e arcangeli che dicono senza fine:

Sanctus, sanctus etc.

È poi il *Sanctus* un canto, che è detto inno a gloria di Dio. È cantato ornatamente e lentamente, affinché induca i cristiani ad una fervente carità e amore di Dio. Allora il sacerdote infatti fa l'elevazione del corpo di Cristo.

60 *Pars pro toto*: melodia.

Questo canto si diversifica poi secondo i diversi giorni di festa e le diverse solennità.

Il *Pater noster* è un canto che ha due parti alla maniera del *punctus* della *ductia* o della *stantipes*. E inizia la seconda parte, quando si dice *Panem nostrum*, e si chiude alla fine, quando si dice *Et ne nos*.

Questo canto è detto poi preghiera domenicale, per il fatto che è stato creato dal Signore, ed è cantato dopo l'elevazione del corpo di Cristo.

L'*Agnus Dei* è un canto che ha tre *versus*, dei quali due hanno il medesimo canto e il terzo uno differente. E alla fine si chiude, quando si dice *Dona nobis pacem* e similmente, quando si celebra <la messa> per i defunti, quando si dice *Dona eis requiem sempiternam*. Si diversifica anche come il *Sanctus*. Questo canto è segno anche di pace e di concordia. Quando è cantato infatti, il sacerdote spezza il pane. E allora si riceve il vero Agnello, appunto Cristo, che restituì la pace veramente tra Dio Padre e la natura fragile e umana.

Il *Communio* è un canto composto da più concordanze come l'*Officium* e l'*Offertorium*, come gli altri diversificato secondo gli otto *modi*.

Questo canto poi è cantato, quando il sacerdote ha condiviso il corpo di Cristo e come alla maniera del *punctus clausi*⁶¹ della *ductia* o della *stantipes* chiude la messa. Allora infatti i buoni Cristiani e i fedeli devono stare nella vera contemplazione e tenere in mente ciò che era stato detto precedentemente⁶² nelle altre parti della messa.

Nel comporre le suddette parti l'autore deve ricavare il testo o la materia da un altro, per esempio dal teologo o dal giurista, e dopo di ciò il musicista deve applicare ad esso la forma dovuta. Così infatti reciprocamente si aiutano le arti meccaniche, come è svelato alla comprensione nella produzione di calzature e nella preparazione del cuoio.

61 In un certo senso con la funzione di *clausum*.

62 In un certo senso considerato come *apertum*.

Alcuni canti ancora non sono rifatti né si rinnovano, come quelli che non si diversificano secondo gli otto *modi*. È di questa categoria il *Kyrie eleison* e *Gloria in excelsis*. Ma ad essi sono fatte alcune aggiunte, che sono denominate *farsae*. La *farsa* è poi l'aggiunta inserita, che concorda un po' con il canto e con il contenuto letterario. E altre parti, che si diversificano pienamente secondo gli otto *modi*, della cui categoria è l'Antifona, *offertorium* etc., sono fatte attraverso le regole dei *toni* osservando attentamente l'inizio, la parte centrale e la fine e l'ascesa e la discesa appropriata ai *toni*. Il *tonus* infatti è la regola o l'esempio, che deve regolare la composizione, come la verità per prima regola il ricercatore nella completa ricerca della verità.

Quali veramente siano dunque le parti della musica ecclesiastica e in che modo si diversificano secondo i *toni* e in che modo sono composte, generalmente è stato trattato. E in ciò è portato a termine il proposito sulla musica ecclesiastica, che è ordinata a lode del Creatore Onnipotente, che vive e regna nella Trinità con Dio Padre e il Figlio e lo Spirito Santo. Ed Egli stesso così glorioso sia benedetto negli eterni secoli dei secoli. Amen.

Finisce il trattato sulla musica.