

INSTITUTA  
ET  
MONUMENTA

pubblicati dalla  
*Scuola di Paleografia e Filologia Musicale  
dell'Università di Pavia*

Serie II - Instituta N. 8

CREMONA  
FONDAZIONE CLAUDIO MONTEVERDI  
1979

ELENA FERRARI BARASSI

STRUMENTI MUSICALI  
E TESTIMONIANZE TEORICHE  
NEL MEDIO EVO



CREMONA  
FONDAZIONE CLAUDIO MONTEVERDI  
1979

15L  
L.  
175

Edizione originale di 500 esemplari  
numerati da 1 a 500

N. **21**

Copyright 1979 by  
Fondazione Claudio Monteverdi - Cremona (Italy)

## INDICE GENERALE

I. INTRODUZIONE	
1. Preliminari . . . . .	9
2. Organo e campane . . . . .	10
3. Il monocordo . . . . .	10
II. STRUMENTI E ARS MUSICA FINO ALLE SOGLIE DELL'ETA GOTICA	
1. Incompatibilità fra ars e attività strumentale . . . . .	13
2. La professionalità del musicista pratico . . . . .	14
3. Le precedenti esclusioni dall'ars: Agostino e Boezio . . . . .	17
III. LA RINASCITA DEL MONOCORDO	
1. I primordi . . . . .	21
2. Evoluzione e apogeo . . . . .	23
3. Monocordo parafonico, tunbur e mandora . . . . .	34
IV. STRUMENTI DERIVATI DAL MONOCORDO	
1. Lira, giga, citola . . . . .	35
2. Tromba marina e Scheitholt . . . . .	35
V. CLASSIFICAZIONI E DESCRIZIONI FIN VERSO IL MILLE	
1. Aristide Quintiliano e S. Agostino . . . . .	39
2. Boezio. I «concava aerea» . . . . .	40
3. Cassiodoro e Marziano Capella. Gli strumenti «inflatilia» . . . . .	43
4. Isidoro di Siviglia e l'Epistola ad Dardanum. I membranofoni. Cetra, «psalterium», arpa . . . . .	48
5. Aureliano. «Hydraulis» e organo pneumatico . . . . .	56
6. Reginone. «Musa», arpa, rotta . . . . .	58
7. Ucbaldo e Notker Labeo. Rotta, arpa, organo, organistro. Le accordature in Do . . . . .	67
8. Gerberto di Aurillac . . . . .	73
NOTE AL TESTO . . . . .	75
TAVOLE . . . . .	87
INDICE BIBLIOGRAFICO . . . . .	89

I.  
INTRODUZIONE

1. *Preliminari* \*

Scarsa attenzione è stata finora tributata dagli organologi al contributo di testimonianze che i teorici della musica medievale offrono riguardo agli strumenti musicali; solo occasionalmente (salvo eccezioni) affiorano nei loro scritti i nomi di qualche autore attivo dall'età carolingia a tutto il secolo XII: nomi come quello di Ucbaldo di Saint-Amand<sup>1</sup>, di Aureliano di Réôme<sup>2</sup>, di Johannes Affligemensis o Cotton<sup>3</sup>. Meno incerte si fanno invece le allusioni a scrittori dell'inoltrata epoca gotica, quella che coincide nella storia musicale con la cosiddetta *ars antiqua*: scrittori quali Elias Salomo<sup>4</sup> o Egidio di Zamora<sup>5</sup>; finché, sul finire del Duecento, Gerolamo di Moravia e Giovanni di Grocheo (o Grocheio, secondo i più recenti studi)<sup>6</sup> finalmente attirano l'attenzione generale degli studiosi, per le notizie che essi offrono rispettivamente sugli strumenti del loro tempo (particolarmente quelli ad arco, e soprattutto la viella)<sup>7</sup> e sul loro uso nella musica profana<sup>8</sup>.

Per le epoche successive il ricorso ai teorici a scopo di investigazione organologica si fa ancora più sistematico e abbondante. Tutto questo induce quindi la presente ricerca a solo poche e occasionali escursioni oltre la metà dell'XI secolo: non occorre qui infatti ricordare, oltre i nomi già citati, quelli successivi di Johannes de Muris (noto per la descrizione, nella sua *Musica speculativa*, di un « monocordo » provvisto di diciannove corde), di Johannes Gallicus (che descrive nel suo *Ritus canendi vetustissimus et novus* un vero e proprio clavicordo, accordato cromaticamente), di Paulus Paulirinus, di Enrico Arnaut di Zwolle, del Virdung, dell'Agricola, del Praetorius, ad alcuni dei quali dovrò pure fare qualche riferimento, anche se con questi ultimi nomi i limiti del presente studio sono ormai ampiamente superati.

Mentre molti teorici medievali sono rimasti finora muti per gli organologi, all'inverso, un autore come Oddone di Cluny (879-942), ormai riconosciuto estraneo al campo della teoria musicale anche se non certo a quello della musica in genere, è stato spesso citato a torto come il primo descrittore dell'antico strumento detto organistro<sup>9</sup>; solo recentemente, in omaggio all'evolversi degli studi sulla teoria del medio evo, quel testo, prima attribuito al santo abate, è stato invece ascritto a un suo omonimo, vissuto circa un secolo dopo, Oddone di Saint-Maur-des-Fossés<sup>10</sup>: ma vedremo come anche questa asserzione risulti ancora lontana dal vero.

Certo la consultazione dei teorici della musica precedenti l'età gotica e dei più aggiornati lavori musicologici moderni che li riguardano è stata finora assai meno accurata, ai fini di una migliore conoscenza degli strumenti musicali del medio evo, di quanto sia stato invece il ricorso, piacevolmente fruttuoso, alle

fonti letterarie di secoli anteriori e posteriori al 1300, tratte dalle più svariate letterature europee: francese, provenzale, iberica, tedesca, italiana, anglosassone, persino scandinava<sup>11</sup>; fonti che pure offrirebbero ulteriori tesori di notizie a chi si prendesse la briga di allargare e approfondire ancora le ricerche in tal campo.

Con successo sono state invece utilizzate da tutta l'organologia ufficiale le fonti archeologiche e iconografiche: sussidio indispensabile a qualunque trattazione riguardante, sotto qualunque punto di vista, gli strumenti musicali.

## 2. Organo e campane nella tradizione musicografica

Un discorso a sé merita la raccolta di notizie teoriche circa un particolare strumento: l'organo. Essa, diversamente da quanto è accaduto per altri strumenti musicali, è già stata più volte, e positivamente, affrontata. Ne sono scaturite oltre che utili osservazioni, addirittura sillogi di testi teorici vertenti su quell'argomento specifico, qualche volta con traduzione dal latino in lingua moderna<sup>12</sup>. Vero è che l'organo, per le sue caratteristiche costruttive, ha subito posto, anche nel medio evo, seri problemi matematici relativi alla misurazione delle canne: problemi di carattere tutt'altro che empirico, che solo i più dotti cultori dell'*ars musica* (oltre che dell'*ars arithmetica*) erano allora in grado di risolvere. L'accumularsi di scritti su quel tema, sparsi anche fra i trattati musicali pubblicati nei monumentali lavori del Gerbert e del Coussemaker<sup>13</sup> si è perciò comprensibilmente riflesso anche nella musicologia più aggiornata.

Lo stesso si può dire per un altro genere di strumento, di assai minore importanza agli occhi moderni, eppure molto caro ai musicisti del medio evo, che ne facevano largo uso sia nelle chiese, nei conventi e nelle scuole, sia nella musica profana: il sistema di piccole campane accordate in scala (*nolae, cymbala*). Il problema della fabbricazione di queste campane, sentito lungo tutto il medio evo, tanto da interessare molti teorici, fra i quali persino quel geniale sintetizzatore che è stato Walter Odington, attivo a Oxford nel 1316<sup>14</sup>, era assai vicino a quello riguardante le canne dell'organo; salvo che qui occorreva determinare non tanto lunghezza e diametro, quanto il peso dei singoli pezzi. Ne scaturì tutta una teorica specializzata, che è sfociata a sua volta in un'edizione antologica moderna, curata da un valente studioso del nostro tempo, lo Smits van Waesberghe<sup>15</sup>.

## 3. Il monocordo

A dire il vero entrambe le misurazioni, già considerate, quelle riguardanti le canne dell'organo e quelle relative alle campane, sono state figlie nel medio evo delle sperimentazioni condotte sul monocordo; si è voluto cioè seguire nella prassi il lontano esempio di Pitagora, protagonista leggendario di tali avventure della scienza musicale<sup>16</sup>; queste sue gesta venivano infatti tramandate per iscritto

di generazione in generazione, attraverso il filtro di un racconto, mille volte ripetuto e commentato, che risaliva a Boezio<sup>17</sup>, per parecchio tempo ritenuto la massima autorità dei teorici medievali; il quale a sua volta lo aveva attinto dai teorici greci<sup>18</sup>. Secondo la leggenda Pitagora era stato indotto a fare i suoi esperimenti sul monocordo da un fatto ben preciso, cioè la sua famigerata visita all'officina di un fabbro, in seguito alla quale egli avrebbe scoperto i rapporti numerici caratteristici delle consonanze di ottava (2/1), di quinta (3/2) e di quarta (4/3), nonché dell'intervallo di tono (9/8). Tale scoperta, fatta in base al suono prodotto da diversi magli picchianti sulle incudini, sarebbe derivata dal raffronto dei pesi dei vari magli: ho già avuto modo di osservare altrove come questa leggenda non possa corrispondere alla realtà, essendo semmai le incudini, non i martelli, le responsabili delle altezze di suono ottenute<sup>19</sup>. In ogni modo Pitagora, sempre secondo la leggenda, avrebbe in un secondo tempo applicato le proporzioni ricavate dal peso dei magli ad altri pesi, che egli avrebbe appeso a certe corde per determinarne le diverse tensioni; di qui sarebbe quindi finalmente passato a sperimentare le stesse proporzioni in termini di lunghezza di corde (con conseguente invenzione del monocordo) e di canne. Ecco forse spiegato come mai gli studiosi di Boezio fin dai primi decenni del X secolo affiancarono alla riesumazione del monocordo, considerato uno strumento sperimentale, lo studio della misura delle canne dell'organo. L'antica leggenda non diceva affatto, né poteva dirlo per motivi cronologici, che le canne cui aveva rivolto l'attenzione Pitagora fossero quelle dell'organo; ma l'epoca carolingia fu proprio quella che vide l'introduzione in occidente dell'organo pneumatico; e tale novità, che sulle prime rimase un fatto esclusivamente cortigiano e profano, non mancò tuttavia di incuriosire assai presto i più dotti monaci delle Fiandre e della Francia settentrionale, tanto da indurli a elaborare tutta una trattatistica in argomento, destinata a infittirsi quando l'organo divenne lo strumento ecclesiastico per eccellenza: il che avvenne dalla metà del X secolo in poi, dapprima timidamente, poi in forma sempre più diffusa.

Se organo e campane tennero occupati parecchi musicografi (nominati o anonimi) del medioevo, altrettanto e a maggior ragione questo avvenne naturalmente anche per il monocordo, punto di partenza per lo studio della scala allora impiegata; su di essa infatti non solo si doveva basare l'intonazione degli strumenti più vicini alle consuetudini scolastiche, ma anche (e soprattutto) si appoggiava la voce umana, preposta all'esecuzione del repertorio liturgico e para-liturgico: repertorio che costituì per lungo tempo la musica pratica per eccellenza, e l'unica forma di canto degna di essere classificata come *ars*, nel senso medievale del termine.

Anche il monocordo è stato oggetto finora di scarso studio da parte degli organologi veri e propri<sup>20</sup>; di esso si sono occupati invece soprattutto gli specialisti o studiosi di storia della teoria musicale<sup>21</sup>. Questo è dovuto al fatto che tale strumento possedeva caratteristiche costruttive e possibilità effettive di esecuzione musicale piuttosto modeste; ma in compenso esso costituiva il terreno ideale per la sperimentazione acustica, per il calcolo degli intervalli, e quindi per la determinazione della scala. Il monocordo, inteso come strumento musicale a una sola corda, era esistito fin dall'antichità in due versioni: una era quella appunto adibita

ad usi scolastici, per far conoscere le posizioni reciproche e le caratteristiche dei suoni e degli intervalli; l'altra si identificava invece con uno strumento di foggia più familiare alla musica pratica, strumento che assunse via via diverse forme e caratteristiche a seconda delle età, come in seguito vedremo. Naturalmente i teorici medievali si riferivano al monocordo del primo tipo.

Riattivato nel medio evo agli inizi del X secolo sull'onda della ripresa degli studi boeziani, condotti su basi rigorosamente pitagoriche, tale modello presentava una cassetta oblunga, provvista alle estremità di due ponticelli o supporti fissi che tenevano sospesa una corda sopra di essa; un ponticello mobile divideva di volta in volta la corda secondo le proporzioni desiderate, dando la possibilità di ottenere, pizzicando con le dita, con una penna d'oca o con un plettro, due diversi suoni al di qua e al di là del ponticello: questo era il tipo di monocordo detto da Tolomeo « antifonico »<sup>22</sup>. Tuttavia nel medio evo invalse l'uso di utilizzare nella pratica solo quella porzione di corda che, mediante successivo accorciamento, dava luogo ai suoni progressivi della scala dal grave verso l'acuto: tant'è vero che un'assicella di legno (eventualmente coperta da una striscia di pergamena segnata a inchiostro) sottostante la corda recava incisi i punti di divisione da adottare contrassegnati da lettere alfabetiche disposte in ordine progressivo.

Boezio, erede della tradizione classica, nella sua complicata divisione del monocordo, comprendente, oltre il genere diatonico, anche gli antichi generi cromatico ed enarmonico, forniva, oltre le proporzioni numeriche adatte alla divisione, anche una serie di numeri convenzionali, corrispondenti alle varie misure ottenute; egli inoltre contrassegnava i punti di divisione con lettere alfabetiche semplici o raddoppiate, disposte in ordine tutt'altro che progressivo rispetto alla scala, bensì secondo il sistema usato in geometria, di distinguere con lettere alfabetiche i punti di partenza e di arrivo di ogni operazione divisoria di una determinata linea o sua porzione. Ma siccome la divisione era condotta (stando al solo genere diatonico) ora per nove, ora per quattro, ora per tre, prendendo ogni volta come punto di inizio una misura già ottenuta all'interno della corda, per forza le lettere alfabetiche risultanti dalla divisione complessiva avevano un ordine non consecutivo, che è risultato: A B C E H I M O X Y CC DD FF KK LL<sup>23</sup>. Queste lettere corrispondevano a una scala di *la* distesa su due ottave; per completare il grande sistema perfetto greco, che appunto da questa scala era rappresentato, il tetracordo detto *synemmenon* o congiunto poteva sostituire ai segni O X Y CC quelli O Q T V (= *la, si b, do, re*) con i quali, in alternativa agli altri rimanenti, la scala si sarebbe dovuta concludere. È da notare che l'unica nota effettivamente modificata in questo gruppo era quella rappresentata là da X, qui da Q, cioè rispettivamente *si* naturale e *si* bemolle<sup>24</sup>.

## II.

### STRUMENTI E ARS MUSICA NEL MEDIO EVO FINO ALLE SOGLIE DELL'ETÀ GOTICA

#### 1. Incompatibilità fra ars e attività strumentale

L'ingresso del canto liturgico nel regno delle *artes liberales* al seguito della *Musica*, una delle cosiddette arti del Quadrivio, non fu né istantaneo né pacifico; infatti il lavoro musicografico medievale precedente l'età carolingia era stato condotto (come del resto quello riguardante le altre *artes*) prevalentemente sotto forma di compilazione; particolarmente meritoria, tenendo conto dell'epoca nella quale venne eseguita (epoca vicina a quella di S. Gregorio Magno il quale, sulla scia di S. Benedetto dal cui ordine proveniva, rinnegava ogni eredità culturale del paganesimo) fu quella di S. Isidoro, vescovo di Siviglia dal 600 al 636<sup>25</sup>.

Ma anche quando Carlo Magno pensò di risuscitare, auspice il monaco inglese Alcuino suo consigliere, l'ordinamento degli studi tenuto nell'antica Roma, la musica non trovò subito una sua collocazione precisa nelle scuole, che non fossero le *scholae cantorum* di Palazzo o delle cattedrali, o le scuole di canto liturgico dei monasteri. Solo poco per volta lo studio del canto ecclesiastico, che già poneva seri problemi di definizione e di codificazione, venne insediato nell'ambito dell'*ars musica*, accanto a una frettolosa e malsicura lettura dei testi classici (Cassiodoro, Boezio, Isidoro); tale processo si nota dal frammento dello Pseudo-Alcuino (800 c.) al vero e proprio trattato di Aureliano di Réôme (850 c.)<sup>26</sup>.

Ci volle però il regno di Carlo il Calvo, e lo stabilirsi della corte e della *Schola Palatina* (o di Palazzo) a Laon verso l'860, perché il raccogliersi quivi dei più insigni maestri irlandesi del tempo desse vero impulso all'approfondimento delle *artes liberales* (musica compresa) su basi, per così dire, « filologiche »<sup>27</sup>, cioè mediante ricorso diretto ai testi classici, che venivano letti e glossati con competenza. Dapprima lo studio della musica affrontato con questo metodo causò un certo sbigottimento, vista la frattura che si era creata fra la teoria musicale antica, che si poteva leggere nei testi di Marziano Capella, di Cassiodoro, di Boezio e di altri, e la viva pratica musicale coeva, sia sacra sia profana, che in quegli scritti vetusti certo non si poteva ormai più rispecchiare: là dove invece le altre « arti » del Trivio e del Quadrivio, cioè grammatica, retorica, dialettica, aritmetica, geometria e astronomia, ancora presentavano un volto sufficientemente attuale e comprensibile ai nuovi investigatori. Di qui le perplessità dell'irlandese Giovanni Scoto Eriugena e dei suoi discepoli diretti o indiretti Remigio di Auxerre (841 c.-930) e soprattutto Reginone di Prüm (850 c.-915)<sup>28</sup>, particolarmente voglioso, quest'ultimo, di trarre dalla teoria antica alimento adatto per la pratica musicale del suo tempo, ma rimasto insoddisfatto in questo suo desiderio.

Reginone doveva avere osservato con notevole interesse l'attività dei musicanti di professione, benché a quel tempo (intorno al 900) essi non si aspettassero ancora, per le loro applicazioni pratiche, nessun ausilio dalla teoria ufficiale, né questa d'altronde fosse ancora in grado di rispondere a siffatte aspettative:

« ... cum perpauci sinti, qui eius (musicae) vim et naturam certa ratione perpendant, tamen quod de ea intellegunt, manuum opere ad liquidum demonstrare non possunt. Rursus cum multi sint qui eam digitis operentur, vel vocis sono promant, eius tamen vim atque naturam minime intellegunt. Denique si roges citharedum sive lyricum, vel alium quemlibet ut instrumentorum musicorum notitiam aut consonantias, ostendat cognitionem chordarum, qualiter illa chorda ad aliam rata numerorum proportione societur, nullum penitus ex his dabit responsum. Solum hoc confitebitur, quo haec ita faciat, sicut a magistro accepit et didicit »<sup>29</sup>.

(.. pur essendo pochissimi coloro che giudicano l'essenza e la natura della musica secondo un criterio razionalmente sicuro, pure quei pochissimi non sanno dare una chiara dimostrazione manuale di ciò che capiscono di essa. E per contro pur essendo molti coloro che la producono con le loro dita o la emettono col suono della loro voce, tuttavia non capiscono nulla della sua essenza e natura. Insomma, se tu chiedessi a un suonatore di cetra, o di lira, o a qualunque altro (suonatore), che ti dia notizia degli strumenti musicali e delle loro consonanze e ti mostri la sua conoscenza delle corde, o come una corda sia in relazione con un'altra in virtù di una proporzione numerica ben definita, questi non ti darà su siffatte questioni assolutamente nessuna risposta. Solo questo ammetterà, di fare tali cose così, come le ha apprese e imparate dal suo maestro).

Concludendo che fra *ars musica* e pratica musicale c'è un abisso incolmabile, Reginone, come già il caposcuola di Laon Giovanni Scoto (che a sua volta si era ispirato per questo passo al mitografo del V-VI secolo Fulgenzio)<sup>30</sup>, ricorre a un'interpretazione allegorica del mito di Orfeo, impersonante la musica pratica, militante, che non riesce mai a far sua la sposa Euridice, simbolo del risvolto intellettuale della medesima arte.

Reginone è anche il grande diffusore, se pure non l'inventore<sup>31</sup>, della divisione della musica in *naturalis* e *artificialis*: e benché la sua tendenza generica sia quella di identificare la prima con la musica vocale e la seconda con quella strumentale<sup>32</sup>, nondimeno egli fa capire che tutto ciò che si riferisce alle astratte alchimie dell'*ars musica* rientra nel campo « artificiale »<sup>33</sup>, mentre può appartenere alla seconda sfera la musica da lui detta, sulla falsariga di Boezio, *humana*; che è poi, a suo vedere, quella insita *naturaliter* nell'animo dell'uomo, quella che ognuno si canta da sé, e quella capace di produrre, all'ascolto, miracolosi effetti psicologici. È significativo che a questi ultimi possa concorrere, nella concezione di Reginone, anche il suono di strumenti come la *tuba* o le *tibiae*, pure visti nella luce riflessa della tradizione musicografica corrente<sup>34</sup>. Vedremo in seguito come una certa golosità del suono concreto, udibile, affiancata ad una prevalente tendenza più rigidamente scientifica, induca Reginone a intrattenersi ulteriormente sull'argomento degli strumenti musicali.

## 2. La « professionalità » del musicista pratico

L'ostacolo dell'incomunicabilità fra teoria e pratica musicale, che tanto faceva soffrire Reginone, viene invece rimosso, su per giù nella stessa epoca (e probabilmente qualche tempo dopo la stesura dello scritto di Reginone, o almeno della

parte centrale di esso) da Ucbaldo di Saint-Amand (840 c. - 930), il quale si fa geniale interprete del testo di Boezio; da esso egli sa trarre, trasfigurandolo, l'essenziale per l'impianto del primo vero e proprio completo manuale di teoria musicale del medio evo; teoria alla quale attingere per i bisogni musicali di quel tempo<sup>35</sup>. Si vedrà in seguito quali implicazioni comporti questo atteggiamento nei confronti degli strumenti musicali.

Grazie alla forte personalità e alla meritoria azione investigatrice di Ucbaldo proprio il monastero di Saint-Amand, situato a Elnone (nelle Fiadre occidentali) divenne, dopo Laon, il nuovo centro propulsore degli studi musicali, che di lì si irradiarono in parecchie località circostanti: principe fra di esse Reims, da poco sede, grazie alla collaborazione dello stesso Ucbaldo e di Remigio di Auxerre, di un'importante scuola annessa alla cattedrale.

Proprio nella zona di Saint-Amand, grazie a una volontà di approfondimento della teoria di Boezio condotta sulla scia di Ucbaldo, si verificò la « riscoperta » del monocordo, quale utile sussidio didattico alla sperimentazione acustica, e poi anche all'insegnamento del canto liturgico; e fu proprio così che la scala cosiddetta « pitagorica », basata su un determinato tipo di calcolo numerico degli intervalli, seppure sfrondata delle implicazioni cromatiche ed enarmoniche di derivazione ellenistico-romana, più tardi entrò di fatto a far parte del bagaglio culturale del musicista del tempo: dapprima, a dire il vero, solo del musicista inteso nel senso di *musicus*, cioè di scienziato della musica, non di mero praticante della medesima; in seguito invece anche nel senso di musicista pratico di professione, che aveva ricevuto e poteva ricevere le più svariate designazioni: *histrion*, *citharista*, *tibicen* (S. Agostino)<sup>36</sup>, *artifex*, *citharoedus*, *auloedus* (Boezio)<sup>37</sup>, *cantor* (S. Isidoro di Siviglia), seguito da molti altri, fra cui Guido d'Arezzo<sup>38</sup>, *ioculator* (Pseudo-Oddone)<sup>39</sup>, *citharedus*, *lyricus* (Reginone, come abbiamo già visto)<sup>40</sup>. Tali designazioni, ripetute e perpetuate in combinazioni varie per tutto il medio evo, erano state dapprima circondate da un notevole disprezzo, tributato loro a piene mani dai dotti scrittori dell'*ars*. Pian piano però, e a partire proprio dall'epoca carolingia, le categorie di musicisti che loro corrispondevano cominciarono a essere considerate con meno acredine dai musicografi: basti pensare ai termini quasi affettuosi coi quali l'ignoto benedettino autore della *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (scritta intorno alla metà del X secolo, e facente parte del gruppo di trattati della scuola di Saint-Amand) riconosce il loro impegno professionale:

« Citharoedae et tibicines, et reliqui musicorum vasa ferentes, vel etiam cantores et cantrices seculares omni student conatu, quod canitur sive citharizatur, ad delectandos audientes artis ratione temperare. Nos vero, qui meruimus verba maiestatis in os sumere, nosne sine arte et negligenter proferimus cantica sanctitatis, ac non magis artis decorem in sacris assumimus, quo illi abutuntur in nugis? »<sup>41</sup>.

(I suonatori di cetra e di *tibia* e gli altri che portano strumenti musicali, o anche i cantanti e le cantatrici profane, si ingegnano con ogni sforzo di adeguare ciò che cantano o suonano con la cetra ai dettami razionali dell'arte, per dare godimento a chi li ascolta. E noi, che abbiamo ricevuto il privilegio di ospitare sulla nostra bocca parole di maestà, proprio noi proferiamo i sacri canti senz'arte e con negligenza, e non facciamo nostro nelle cose sante il decoro dell'arte, più di quanto quegli altri ne abusino per le loro cose da poco?).

Tale testimonianza mostra come i musicisti profani già cercassero di avvalersi, nel loro mestiere, dei ritrovati dell'*ars* elaborati dai teorici più agguerriti («*artis ratione temperare*»), quasi a raccogliere le briciole cadute dalle sontuose mense dei sapienti a banchetto.

L'interesse mostrato da Reginone e dall'autore della *Commemoratio brevis* per la musica profana eseguita da professionisti riconosciuti non sarà certo condiviso da scrittori severi quali Bernone di Reichenau (970 c. - 1048), il maestro lombardo del *Dialogus de musica* (inizio secolo XI), Guido d'Arezzo (950 c. - 1050 c.) o Ermanno di Reichenau, detto « il Contratto » (1013 - 1054); sarà però ripreso da autori come Aribone (seconda metà dell'XI secolo) e Johannes Affligemensis o Cotton (fine XI - inizio XII secolo). Il primo di essi si mostrerà ammirato della naturalezza con cui gli *histriones*, pure totalmente digiuni dell'*ars musica*, cantano complicate canzoni profane senza sbagliare la posizione dei toni e dei semitoni, e raggiungendo regolarmente la nota *finalis*<sup>42</sup>; il secondo precisa che il *musicus* procede sì secondo l'*ars*, ma che anche il *cantor* sa tenere ugualmente la retta via, guidato dalla sua pratica abitudinaria (*usus*); confessa quindi che giullari e istrioni, benché *illitterati*, talvolta sanno intessere canzoni dal piacevole suono<sup>43</sup>.

Vere e proprie associazioni di musicisti profani sembra che ancora non ne esistessero in quest'epoca in Europa, salvo quelle antichissime e tutte particolari dei bardi celtici, già ricordati da Strabone, il geografo greco dell'epoca augustea<sup>44</sup>; siffatte associazioni furono particolarmente fiorenti nel Galles dall'XI al XVI secolo, e in seno ad esse esistevano due categorie, quella dei bardi « laureati » e quella dei « non laureati »: i primi erano capaci e degni di suonare il *crwth* (discuteremo in seguito su questo termine); gli altri invece erano giocolieri e addetti al suono dei bardi celtici, già ricordati da Strabone, il geografo greco dell'epoca augustea<sup>44</sup>; di svariati strumenti, fra i quali lo stesso *crwth*, ma provvisto di sole tre corde. Tali categorie organizzavano talvolta separatamente raduni e gare memorabili, caldegiate anche dall'aristocrazia al potere<sup>45</sup>; una simile secolare tradizione bardica esisteva anche in Irlanda, dove lo strumento nazionale veniva chiamato *cruit* (pronuncia « crutsch ») e dove avevano vita severe scuole di menestrelli; e qualcosa del genere era avvenuto anche in Inghilterra, prima della conquista anglosassone (V-VI secolo)<sup>46</sup>.

Sul continente, come abbiamo già osservato, tale fenomeno, che nel caso dei bardi « laureati » assumeva aspetti nazionalistici e quasi sacrali, nell'ossequio a un'ancestrale tradizione autoctona, non sembrava ancora esistere prima del XIV secolo; però strumenti e tendenze musicali tipiche dei celti sicuramente vi si trapiantarono, al seguito di quelle ondate migratorie di monaci e di dotti irlandesi (o talvolta inglesi di formazione irlandese), che si verificarono dal VI al IX secolo, e che oggi prendono complessivamente il nome di *peregrinatio Scottorum*<sup>47</sup>: fu una di queste migrazioni a portare in Francia, come si è visto, fra gli altri Giovanni Scoto.

### 3. Le precedenti esclusioni dall'*ars*: Agostino e Boezio

Forse era stato proprio in virtù del fenomeno storico della *peregrinatio Scottorum* che a un certo punto nel medio evo l'atteggiamento degli eruditi, anche e soprattutto ecclesiastici, dell'occidente cristiano si ammorbidì nei riguardi dei musicisti profani di professione, rispetto alle più antiche posizioni di spregio, quando non di anatema: a queste ultime infatti si era arrivati fin dai primi secoli dell'era cristiana, da parte di padri della chiesa orientale e occidentale, per non parlare del divieto di introdurre strumenti musicali in chiesa<sup>48</sup>: il che aveva portato persino a espresse condanne di danzatori, commedianti, giullari e istrioni in genere nei concili di Elvira in Spagna (305), Arles (314 e 452), Cartagine (397 e 398) e altri ancora<sup>49</sup>.

Anche restando in ambito squisitamente erudito, senza quindi implicarvi (o senza confessarlo apertamente, almeno in quest'occasione) considerazioni di carattere morale e religioso, S. Agostino (354-430) nel *De musica*, esponendo i principi dell'*ars* del suo tempo, a un certo momento portava il *magister* e il *discipulus* del suo dialogo a un serrato dibattito circa l'accettabilità, entro la sfera dell'*ars*, del professionista che « fa » musica: il maestro nega, il discepolo invece, prima di arrendersi, si lancia in un'accanita difesa dell'abilità, e quindi dell'«*artisticità*» di tali musicisti:

«*M.* Qui vel tibiis canunt vel cithara, atque huiusmodi instrumentis, numquidnam possunt luscinae comparari? *D.* Non. *M.* Quid igitur distant? *D.* Quod in istis artem quamdam esse video, in illa vero solam naturam. *M.* Verisimile dicis; sed ars tibi videtur ista esse dicenda, etiamsi quadam imitatione id faciunt? *D.* Cur non? Nam video tantum valere in artibus imitationem, ut, ea sublata, omnes pene perimantur».

«*M.* Quelli che suonano le tibie o la cetra o altri strumenti del genere non possono forse esser paragonati all'usignolo? *D.* No. *M.* In che cosa dunque differiscono? *D.* Mentre gli strumentisti procedono secondo un'arte che hanno imparata, nell'usignolo non c'è che istinto. *M.* È verisimile quel che dici: ma ti par proprio che debba esser considerata arte quella che gli uomini ottengono attraverso una determinata imitazione? *D.* Perché no? A mio modo di vedere l'imitazione ha un tal valore nell'arte che, se tolta, tutte (le arti) quasi si annullano».

Ma, insiste il maestro, l'*ars* si identifica con la *ratio*, cioè con il ragionamento logico (o persino matematico), non con l'imitazione, che anche gli animali sono in grado di effettuare; se quindi i suonatori di cetra e di tibia si valgono solo dell'imitazione e si considera questa, come prima l'allievo aveva detto, condizione per l'esistenza dell'*ars*; se, insomma, l'imitazione è arte e l'arte è ragione, bisogna concludere (dice il maestro con uno stringente sillogismo suggeritogli da un'altra *ars*, quella *dialectica*) che anche l'imitazione è ragione. Ma l'allievo non si lascia mettere in trappola tanto facilmente, e ribatte:

«*D.* Ego multas artes imitatione constare dixi, non ipsam imitationem artem vocavi». («*D.* Ho detto che molte arti si basano sull'imitazione, ma non ho definito come arte l'imitazione di per sé»);

e lo stesso discepolo, interrogato in proposito dal maestro, afferma poi che la scienza (che qui è sinonimo di *ars*) risiede in entrambe le cose, ragione e imitazione; quanto ai *citharistae* e *tibicines*, la loro imitazione non è un mero atto

corporeo, bensì implica anche una partecipazione delle facoltà spirituali. Ma il maestro, implacabile, torna alla carica:

« M. Sed numquid scientiam negabis ad solum animum pertinere? D. Quis hoc negaverit? M. Nullo modo igitur scientiam in sonis nervorum et tibiaram, simul et rationi et imitationi tribuere sineris. Illa enim imitato non est, ut confessus es, sine corpore; scientiam vero solius animi esse dixisti. D. (...) sed quid ad rem? Habebit enim et tibicen scientiam in animo. Neque enim cum ei accedit imitatio, quam sine corpore dedi esse non posse, adimet illud quod animo amplectitur ».

(« M. Vuoi tu forse affermare che la scienza non appartiene solamente allo spirito? D. Chi mai potrà negarlo? M. In alcun modo dunque ti puoi permettere di attribuire sia alla ragione che alla imitazione la scienza a proposito degli istrumenti a corda e a fiato; poiché quella imitazione, come tu stesso hai riconosciuto, non può sussistere senza corpo; e la scienza è pertinente al solo spirito, così come hai detto. D. (...) ma questo che significa? Anche il tibicene avrà la sua scienza nello spirito. Infatti quando egli si accinge all'imitazione, che non può sussistere senza corpo, l'ho concesso, quella non toglierà ciò che egli abbraccia con lo spirito ».)

Qui è il maestro che comincia a ripiegare e a concedere:

« M. Non adimet quidem: nec ego affirmo eos a quibus organa ista tractantur, omnes carere scientia, sed non habere omnes dico ».

(« M. D'accordo; e io non sostengo che coloro che suonano tali strumenti siano tutti privi di scienza, ma dico che non tutti la posseggono »).

Affetto però da un'irriducibile antipatia per i suonatori di strumenti, il maestro dichiara allora che occorre precisare meglio il concetto di scienza musicale,

« M. (...) quam si omnes tibicines et fidicines, et id genus alii quilibet habent, nihil ista disciplina puto esse vilius, nihil abjectius ».

(« M. (...) Se poi tutti i suonatori di strumenti a fiato e a corda, e quanti altri appartengono alla stessa classe, possiedono davvero la scienza musicale, nulla ritengo vi sia di più spregevole e abbietto di questa disciplina »).

La discussione si protrae quindi coinvolgendo i concetti di scienza, di memoria, di abilità, di competenza, di capacità intellettuale; e il maestro conclude:

« M. Mobilitatem digitorum celeriore vel pigriore credo te non scientiae, sed usui dare ».

(« M. Penso che tu sia disposto ad attribuire all'esercizio, e non alla scienza, la maggiore o minore agilità delle dita »).

Ma l'allievo ancora ribatte:

« D. Cur ita credis id? (...) cum sciens animus hoc imperat corpori, magis hoc scienti animo, quam servientibus membris tribuendum puto ».

(« D. Perché lo pensi? (...) è lo spirito, dotato di scienza, che comanda al corpo, e quindi ritengo di dover attribuire l'agilità più allo spirito consapevole che alle membra obbedienti »).

asserendo una volta di più la dignità della categoria da lui difesa. Egli si lascia persuadere infine solo dal confronto, addotto dal maestro, fra i suonatori e gli artigiani d'altro tipo, anch'essi abili nel muovere le mani; ed egli stesso finisce col portare acqua al mulino dell'avversario, ravvisando argutamente nei medici più colti l'incapacità di esercitare l'applicazione manuale della loro scienza, cioè

la *chirurgia* o abilità *operaria*, messa in atto con maggior successo da chi ne sa meno di loro in campo dottrinale. La sua disfatta è completa. E il maestro incalza:

« M. Quando igitur mihi vel persuaseris vel ostenderis quemlibet histrionum non ideo illam, si quam habet facultatem, vel assecutum esse vel exhibere ut populo placeat propter quaestum aut famam; concedam posse quemquam et musicae habere scientiam, et esse histrionem ».

(M. Pertanto, quando mi avrai persuaso o mi avrai mostrato che un istrione non ha conseguito quell'abilità, nel caso che l'abbia, e non ne fa mostra per piacere al popolo in vista di guadagno e di fama, ammetterò che si possa conoscere la scienza ed essere istrioni al tempo stesso »<sup>50</sup>).

Da tutta questa porzione, assai vivida, di dialogo scaturisce una netta contrapposizione fra i concetti di *ars* o *scientia* da una parte, e dall'altra di *usus*, di *natura*, di *sensus audiendi*, prerogative queste ultime di chi non disquisisce sulla musica in termini accademici, ma fa di essa una vera e propria professione; la quale professione appare alla fine in una luce poco dignitosa, non ostante le iniziali appassionate difese del discepolo.

Con più concisione, ma proprio per questo con maggiore severità si pronuncerà in materia Boezio (480 c. - 524); egli in certo modo riassumerà e organizzerà le posizioni espresse da Agostino, dando una collocazione precisa anzitutto ai termini *artificium*, *natura*, *ars*; questi si identificano con i tre generi che si riferiscono all'arte musicale:

« Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicam versantur. Unum genus est, quod instrumentis agitur; aliud fingit carmina; tertium, quod instrumentorum opus carmenque diiudicat. Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt »<sup>51</sup>.

(Sono tre i generi che si riferiscono all'arte musicale. Un genere è quello che viene attuato dagli strumenti; un altro foggia canti; il terzo è quello che giudica l'operato degli strumenti e il canto. Ma quello che è affidato agli strumenti e in essi esaurisce tutto il suo operato, come succede dei suonatori di cetra e di coloro che esercitano il loro mestiere con l'organo e con gli altri strumenti musicali, questi sono esclusi dalla comprensione della scienza musicale).

Quanto al secondo genere di musicisti, che sono contemporaneamente poeti, anch'esso deve essere considerato al di fuori della vera musica, dal momento che « non potius speculatione ac ratione, quam naturali quodam instinctu fertur ad carmen » (è portato al canto non tanto dal ragionamento e dall'intelletto, quanto da un certo istinto naturale). Il terzo genere, che sta invece proprio nel ragionamento e nell'intelligenza speculativa del fatto musicale, esso finalmente è da attribuirsi a buon diritto alla musica<sup>52</sup>.

Gli accenni, seppur fuggevoli, di Boezio all'*artificium* (mestiere) e al *naturalis instinctus* forse possono essere considerati responsabili della futura distinzione, fatta da Reginone e dai suoi predecessori e successori, della musica in *naturalis* e *artificialis*; anche se in realtà tale distinzione è assai più antica, poichè risale alla teoria greca<sup>53</sup>.

In ogni modo Boezio considera entrambe le categorie subordinate a quella della musica studiata per così dire « a tavolino », e in altro luogo ancora lo dice, riferendosi in modo particolare alla musica strumentale:

« Illud est intuendum, quod omnis ars omnisque etiam disciplina honorabiliorem naturaliter habet rationem quam artificium, quod manu atque opere exercetur (...). Nom citharoedus ex cithara, auloedus ex tibia, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur. Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit »<sup>54</sup>.

(Questo bisogna considerare, che ogni *ars* e anche ogni disciplina per sua natura occupa una posizione più degna d'onore di quella propria del mestiere (*artificium*), che viene attuato dalla mano e dall'azione dell'artefice (...). Infatti il citaredo prende il nome dalla cetra, l'auledo dalla *tibia*<sup>55</sup>, e gli altri (strumentisti) dai vocaboli designanti i loro strumenti. È musico invece chi, esercitando ponderatamente un criterio razionale, non ha assunto la scienza del canto al servizio dell'azione, ma al dominio della speculazione intellettuale).

Proprio questo passo, nella sua formulazione lapidaria e perentoria, condizionerà l'atteggiamento di molti teorici del medio evo nei confronti degli strumentisti e degli strumenti musicali in genere: salvo le eccezioni che abbiamo rilevate.

### III.

## LA RINASCITA DEL MONOCORDO

### 1. I primordi

Nel medio evo era conosciuta anche dagli autori cronologicamente più remoti la teoria pitagorica degli intervalli<sup>56</sup>; ma un suo uso ai fini della creazione di una vera e propria progressione numerica non si trova fino al cosiddetto « primo Quidam », cioè al più antico dei tre anonimi autori che concorsero all'intricata redazione del trattato post-ucbaldiano noto col titolo *Alia musica*: scrittore forse collocabile intorno all'890<sup>57</sup>. Questi non nomina espressamente il monocordo, e probabilmente dà ancora ai numeri che espone un significato aritmetico astratto: però li fa sicuramente coincidere con note ben precise le quali, raggruppate secondo un criterio alquanto primitivo, dovrebbero servire da cardine, via via, a ciascuno degli otto *toni* o modi ecclesiastici<sup>58</sup>. La successione dei numeri (6, 8, 9, 12, 16, 18, 24, 36, 48, 96) comprenderebbe, se applicata a un vero monocordo, un ambito di quattro ottave, disposte in senso discendente: di queste ottave le prime due sarebbero suddivise ciascuna in due quarte disgiunte, cioè separate da un tono (6, 8, 9, 12; 12, 16, 18, 24); la terza ottava sarebbe composta da un intervallo di quinta congiunto a uno di quarta (24, 36, 48); e l'ultima non avrebbe suddivisione interna (48, 96). L'ampiezza totale dell'ambito e l'uso di numeri sempre più grandi, che l'autore fa man mano che progredisce nell'esposizione dei *toni* ecclesiastici, ci fa capire che egli non può avere riferito questi numeri a una vera scala strumentale, né vocale, e che quindi gli studi sul monocordo erano ancora più allo stato di aspirazione che di effettiva realizzazione. Infatti nessun moderno studioso della teoria musicale medievale finora, all'infuori dello Chailley, si è mai accorto del rapporto che può esistere fra le teorizzazioni del « primo Quidam » e lo strumento in questione: rapporto che anzi probabilmente egli vede più scontato di quanto effettivamente sia. Viceversa l'autore della « nova expositio » dell'*Alia musica*, chiamato dallo Chailley « secondo Quidam » (900 circa), adotterà palesemente, per indicare le note, le lettere del monocordo usate da Boezio<sup>59</sup>.

In ordine di tempo il secondo scritto, dopo quello del « primo Quidam », che riporti elucubrazioni di questo genere è il trattato anonimo chiamato, dal suo *incipit*, *Super unum concavum lignum*<sup>60</sup>, trattato escluso, a differenza di altri della sua specie, dalla raccolta degli *Scriptores* del Gerbert, e probabilmente per questo ancora poco o nulla studiato<sup>61</sup>.

Esso appartiene a quella serie di opere teoriche, che fiorirono nell'orbita dell'anonima *Musica Enchiriadis* nella prima metà del X secolo, e che furono

consegnate quasi in blocco a una stessa tradizione manoscritta<sup>62</sup>. Fin dall'esordio il trattato non lascia dubbi circa la sua intenzione di occuparsi del monocordo:

« Super unum concavum lignum in una linea sub una chorda fit tribus pene diversis duplis armonica regula; ita ut in 24 partibus, acsi totidem alphabeti litteris eadem chorda dividatur (...) »<sup>63</sup>.

(Sopra un legno incavato e sotto un'unica corda si pone, in una sola linea retta, una tavoletta armonica divisa in tre parti, ciascuna doppia dell'altra, appena distinte fra loro; cosicché la corda stessa sia divisa in 24 parti, come se si trattasse delle lettere dell'alfabeto (...)).

La descrizione dello strumento in verità da queste parole non risulta molto chiara; il riferimento alle lettere alfabetiche, che in epoca successiva avranno davvero una parte fondamentale nella costituzione del monocordo, qui è puramente analogico col numero 24 (tante sono infatti le lettere dell'alfabeto, se si includono anche K, X, Y); inoltre le 24 parti, nelle quali sembra vada fatta la divisione, corrispondono solo a due ottave, comprendenti il grande sistema perfetto greco; ma in realtà la divisione totale dev'essere per 48, e coprire quindi tre ottave (corrispondenti alle tre già nominate *diversae duplae*):

« Sumpto itaque circino dividatur illius unius lineae una longitudo in 48 aequis partibus, et earum quaedam punctis vel transversis incisionibus notentur »<sup>64</sup>.

(Preso dunque il compasso, si divida l'intera lunghezza di quell'unica linea in 48 parti uguali, in maniera che ognuna di esse sia segnata da punti o da incisioni trasversali).

Il contesto del trattato prevede che l'antico sistema perfetto di due ottave possa essere ottenuto, secondo la tradizione classica boeziana, ad otto successive altezze tonali (*constitutiones, modi o tropi*), disposte in serie diatonica<sup>65</sup> così da coprire uno spostamento progressivo totale di un'ottava. Ecco perché la scala originaria di due ottave, insieme coi suoi trasporti, viene a raggiungere un'estensione globale di tre ottave: estensione rappresentata dal numero 48. Tale numero è infatti delegato a limitare al grave una scala di 22 suoni (appunto tre ottave), mentre la nota più acuta, come nel trattato del « primo Quidam », è rappresentata dal numero 6. Ancora come nel trattato precedente non viene data una serie numerica completa per tutta la scala, bensì si sottolineano solo i punti-cardine di essa: 6, 8, 9, 12, 16, 18, 24, 32, 36, 48; e le note sono tuttora disposte in senso discendente. Però si è ristretto il numero delle ottave da quattro a tre; esse vengono delimitate dai numeri, progressivamente raddoppiati in virtù delle *proportio dupla* che presiede acusticamente a tale intervallo: 6, 12, 24, 48. Ogni tropo, coprendo per se stesso due ottave, sarà quindi compreso fra due numeri, ognuno dei quali costituirà il quadruplo dell'altro: vengono citati nel trattato 6-24, 9-36, 12-48<sup>66</sup>. Entro le singole ottave vengono individuati, come nell'opera del « primo Quidam », ma con maggiore sistematicità, intervalli di quarta, di quinta e di tono (il quale ultimo costituisce la differenza fra le prime due); inoltre si invita a calcolare tutti gli intervalli necessari per completare ogni scala di ottava, ma non è detto come ciò debba essere fatto.

Il *Super unum* rivela nella sua seconda parte, volta a studiare modificazioni

alternative alla scala « dasiana » esposta nel trattato *Musica Enchiriadis* e nel suo ampliamento dialogato *Scolica Enchiriadis*<sup>67</sup>, una parentela assai stretta con queste due opere, tanto da far pensare addirittura ad un'unica paternità per i tre scritti: essi apparirebbero quindi in blocco al primo decennio del X secolo<sup>68</sup>.

## 2. Evoluzione e apogeo

Proprio gli *Scolica Enchiriadis* contengono, fra i molti argomenti toccati, anche la prima divisione del monocordo finora presa in seria considerazione dalla moderna musicologia: divisione scaturita da un metodo di misura proposto in precedenza indifferentemente per le *fidiculae* o *chordae* e per le *fistulae*: presumibilmente, le canne dell'organo<sup>69</sup>.

Tale divisione del monocordo rappresenta in verità un notevole passo avanti rispetto all'abbozzo del *Super unum*, e prende anche una direzione diversa: infatti, dopo una erudita disquisizione sulla solita serie di misure numeriche astratte, che sfocia però nel calcolo di tutte le note discendenti entro un'ottava<sup>70</sup> (proprio il punto lasciato irrisolto dal *Super unum*!) su vere corde e vere canne, l'autore le abbandona, e procede finalmente a misurare due ottave musicali ascendenti sul monocordo<sup>71</sup>: ne ottiene una scala ascendente di *do*, ovvero (poiché le note di allora vanno intese in senso relativo rispetto a quelle di oggi) due ottave del nostro modo maggiore: entro di esse sono chiaramente indicate le posizioni dei toni e dei semitoni (*t* = tono; *s* = semitono); per di più ogni suono è contraddistinto da una lettera alfabetica, e queste sono poste non più nell'ordine sparso ottenuto da Boezio e ripreso dal « secondo Quidam » dell'*Alia musica*, ma in ordine progressivo da A a P, per un totale di quindici suoni:

Bisdiapason			
Diapason. A B C D E F G		Diapason. H I K L M N O P	
t. t. s.	t. t. t. s.	t. t. s.	t. t. t. s.
Diatessaron	Diapente	Diatessaron	Diapente

È vero che la serie numerica offerta in precedenza per designare i gradi dell'ottava raggiungeva, a parità di successione intervallare (*ttsttts*), coi suoi numeri sempre crescenti, una scala discendente di *mi* (che è poi una scala di *do* rovesciata); è vero che la scala di *do* non corrisponde a quella del grande sistema perfetto greco, né a quella « dasiana » della *Musica Enchiriadis* e degli stessi *Scolica* (ab-

bracciante un ambito di diciotto suoni, dal *sol* grave al *do* diesis acuto, e con le note alterate interne *si* bemolle al grave e *fa* diesis nella regione acuta); ma in compenso tale scala di *do* corrisponde alla scala « strumentale » allora in uso, basata, come si vedrà, proprio su un sistema ascendente con inizio da *do*; inoltre le lettere dell'alfabeto latino, qui sostituite ai bizzarri segni « dasiani » usati nel resto del trattato (così come sono usati nella *Musica Enchiriadis* e negli altri trattati della stessa cerchia), sono destinate a restare come punto di riferimento stabile nella costituzione delle scale monocordali; anzi tali lettere saranno adottate anche per designare le note dell'organo e di altri strumenti; verranno infine prese a prestito, in via sussidiaria, anche per la musica vocale. Varieranno i tipi di scala, anche se il fondamento di quasi tutte rimarrà per lungo tempo il grande sistema perfetto greco; si differenzieranno in vari rami anche l'impiego delle serie alfabetiche e i metodi di misura<sup>72</sup>; ma il principio generale è ormai acquisito, e destinato a generare anche le odierne denominazioni alfabetiche delle note, in uso nei paesi di lingua germanica e anglosassone.

Il monocordo a cassetta restò a lungo in uso nelle scuole ecclesiastiche come sussidio didattico per l'insegnamento della musica; una sua utilizzazione non più solo intesa a scopi meramente speculativi, ma anche volta a educare efficacemente l'orecchio dell'allievo, si ha a partire dal *Dialogus de musica*<sup>73</sup>, dovuto non a S. Oddone di Cluny, né ad alcun altro Oddone di epoca posteriore, come si è creduto, bensì a un ignoto maestro dell'Italia settentrionale (il cosiddetto « maestro lombardo del Dialogo »), attivo poco dopo il 1000<sup>74</sup>. Il Dialogo si apre proprio con l'immediato consiglio di ricorrere al monocordo per imparare la musica:

« *D. Quid est musica? M. Veraciter canendi scientia, et facilis ad canendi perfectionem via. D. Quomodo? M. Sicut magister omnes tibi litteras primum ostendit in tabula: ita et musicus omnes cantilenae voces in monochordo insinuat. D. Quale est illud monochordum? M. Lignum longum quadratum in modum capsae, et intus concavum in modum citharae, super quod posita chorda sonat, cuius sonitu varietates vocum facile comprehendis. D. Quomodo ponitur ipsa chorda? M. Per mediam capsam in longum linea recta ducitur, et relicto ab utroque capite unius spatium, in eadem linea ab utraque parte punctus ponitur. In relictis vero spatiis duo capitella locantur, quae ita chordam super lineam suspensam teneant, ut tanta sit chorda inter utraque capitella, quanta et linea, quae et sub chorda. D. Qualiter una chorda multas et varias voces reddit? M. Litterae vel notae, quibus musici utuntur, in linea, quae est sub chorda, per ordinem positae sunt: dumque modulus inter lineam chordamque decurrit, per easdem litteras curtando vel elongando chorda omnem cantum mirabiliter facit: et dum pueris per ipsas litteras aliqua notatur antiphona, facilius et melius a chorda discunt, quam si ab homine illam audirent: et post paucorum mensium tempus exercitati, ablata chorda, solo visu indubitanter proferunt, quod numquam audierunt »<sup>75</sup>.*

(*D. Che cos'è la musica? M. La scienza del cantare nel giusto modo. D. In quale modo? M. Come il maestro ti ha prima mostrato tutte le lettere dell'alfabeto sull'apposita tavola, così anche il musicista introduce sul monocordo tutte le note del canto. D. Com'è fatto codesto monocordo? M. È un legno oblungo fatto a cassetta, cavo all'interno come una cetra, e una corda risuona al di sopra di esso; al suo suono comprenderai facilmente tutte le varietà di note. D. Come si dispone la corda? M. Viene disposta una linea retta lungo la cassa proprio nel mezzo; e lasciato da entrambe le estremità lo spazio di un'oncia, sulla linea stessa viene segnato un punto da entrambe le parti. Negli spazi lasciati liberi si pongono due testine, che tengono la corda sospesa sopra la linea, in modo che la corda tesa fra le due testine sia lunga quanto la linea sottostante. D. In che modo una sola corda produce molti diversi suoni? M. Sulla linea segnata sotto la corda sono disposte in ordine le lettere o note, delle quali si servono i musicisti: e un misuratore, scorrendo fra la linea e la corda, e accorciando e allungando questa seguendo le lettere alfabetiche stesse, dà luogo a qualunque melodia in maniera mirabile: e se*

qualche antifona viene messa in notazione per i fanciulli con quelle stesse lettere, essi la imparano meglio dalla corda, che se la ascoltassero cantata da una persona: e dopo essersi esercitati per pochi mesi, tolta la corda e aiutandosi col solo sguardo, essi senza alcun dubbio cantano una melodia mai udita prima d'allora).

Le testimonianze iconografiche che possediamo del monocordo ci confermano, quanto alla struttura dello strumento, la descrizione offertaci dal maestro lombardo; e il suo impiego scolastico è dimostrato dal fatto che solitamente lo strumento è posto nelle mani della Musica personificata, sola o in compagnia di Pitagora, oppure è affidato a un maestro prestigioso come Guido d'Arezzo<sup>76</sup>; non manca però una rappresentazione, risalente all'ultimo ventennio dell'XI secolo (una miniatura del cosiddetto « Salterio di Werden »), nella quale allo strumento sembra attribuito non un compito teorico o didattico, ma una funzione musicale specifica: esso infatti è posto sulle ginocchia del re Davide, che ha alla sua sinistra un suonatore di rotta ad arco e uno di cetra-salterio, e alla sua destra due danzatori (fig. 13a). Con la mano sinistra egli sembra in procinto di spostare il ponticello mobile e, con l'indice della destra, di pizzicare la corda. Anche Davide era un personaggio emblematico nei riguardi della musica; però le sue apparizioni iconografiche erano legate non alla teoria, bensì a una ormai leggendaria pratica del canto salmodico<sup>77</sup>. È noto che nel medio evo tale canto veniva eseguito da sole voci, senza accompagnamento strumentale: ma il rispetto per i racconti biblici voleva che il re cantore fosse spesso raffigurato con uno strumento in mano e attorniato da altri musicisti. Tuttavia la difficoltà di dare contorni precisi agli strumenti menzionati nel libro dei Salmi, strumenti non più corrispondenti storicamente a quelli in uso nel medio evo, faceva sì che si disegnassero strumenti a volte immaginari, oppure che si riproducessero strumenti d'uso corrente all'epoca del miniatore; cosicché a Davide e ai suoi quattro compagni musicisti Asaph, Eman, Ethan e Idithum venivano regalati dagli artisti delle età romanica e gotica i più svariati strumenti, dall'arpa all'olifante, dalla rotta all'organo, dalla lira antica alle più diverse fogge di viella<sup>78</sup>: eccezionalmente, come abbiamo visto, anche il monocordo.

Il monocordo tuttavia mantenne per lo più la sua veste di strumento « teorico »; anzi a un certo punto esso divenne addirittura tiranno nelle scuole, tanto da indurre un maestro come Bernone di Reichenau (970 c. - 1048) a consigliare il trasporto di determinati pezzi liturgici una quarta o una quinta sopra, per evitare di incappare in note come il *fa* diesis o il *mi* bemolle, evidentemente presenti nei brani in questione, ma assenti « in regulari monochordo »<sup>79</sup>. Anche Guido d'Arezzo si fa paladino di analoghi trasporti tonali un tono o una quinta sopra, allo scopo di evitare il *si* bemolle, nota presente, è vero, nel monocordo, ma a lui non molto bene accetta<sup>80</sup>.

Il più antico sistema alfabetico impiegato per designare le note del monocordo è senza dubbio quello che abbiamo visto adottato dagli *Scolica Enchiriadis*: cioè quello « continuo » da A a P con inclusa anche la lettera K. Tale sistema aveva una sua storia precedente gli *Scolica*, anche se la sua applicazione non riguardava affatto il monocordo. Esso infatti costituiva uno dei molti diagrammi

esplicativi introdotti da Boezio nel suo trattato musicale in termini alfabetici, e si riferiva nella fattispecie a un'estensione di due ottave, entro la quale operare il trasporto tonale di un'ottava-tipo<sup>81</sup>. Anche Ucbaldo si era servito dello stesso diagramma (che però non compare nell'edizione del Gerbert, finora l'unica disponibile a stampa), per scopi ancora diversi, cioè per indicare in successione progressiva le note formanti la scala dell'organo e di altri strumenti: scala « strumentale » iniziante da *do*, diversamente da quella « vocale » che, ricalcando il sistema greco-romano, iniziava da *la* (le note sono sempre da intendere in senso relativo):

A B C D E F G H I K L M N O P  
*t t s t t t s t t s t t t s*<sup>82</sup>.

Le indicazioni di tono e di semitono poste fra una lettera e l'altra non lasciano dubbi circa la successione degli intervalli; però Ucbaldo non ha affatto voluto qui vincolare ogni nota a una lettera alfabetica, come accadrà dagli *Scolica Enchiriadis* in poi; né egli intende riferirsi al monocordo, il cui ritorno in auge è opera dei suoi successori. Certo è assai significativo che negli *Scolica* si sia poi ripresa proprio tale serie alfabetica, questa volta con preciso riferimento al monocordo, e proprio per designare la stessa scala.

Una riprova del fatto che Ucbaldo si comporta in questa materia « boezianamente », cioè dando alle lettere un valore puramente provvisorio, contingente, si ha dal fatto che, quando egli propone per la scala vocale *La-la* di due ottave di derivazione greco-romana (provvista anche di tetracordo *synemmenon*) una vera e propria notazione, ricavata da quella greca attribuita da Boezio al tropo lidio<sup>83</sup>, anche qui egli accompagna ogni segno con una lettera dell'alfabeto latino; ma tali lettere, che pure si riferiscono anch'esse a una scala, per quanto diversa dall'altra, sono disposte con tutt'altro criterio, e precisamente:

F G A B C D E F G A B  
 G A B C D E F<sup>84</sup>,

dove si nota che la serie FGABCDEF, corrispondente a un'ottava *La-la*, è ripresa una seconda volta, sino alla F conclusiva, per coprire una seconda ottava di *la*; la duplice apparizione delle lettere GAB corrisponde al doppiamento dei tetracordi *synemmenon* e *diezeugmenon* (rispettivamente FGAB e GABC) puntualmente registrati da Ucbaldo, insieme con la nomenclatura, nota per nota, dell'intero sistema perfetto greco; pertanto la prima B designa il *si* bemolle, la seconda B il *si* naturale.

Nemmeno in questo caso si tratta di notazione, bensì di un insieme di punti di riferimento convenzionali. È significativo tuttavia il fatto che, sia nell'altra serie alfabetica, sia in questa, alla lettera A corrisponda il *do*: dato il pragmatismo al quale Ucbaldo informa tutto il suo trattato, questa coincidenza voleva probabilmente servire da appoggio ai musicisti pratici, e in particolare agli strumentisti, abituati a contare le loro note non dal *la*, ma dal *do*.

In ogni modo tutt'e due i sistemi alfabetici adoperati da Ucbaldo si ritroveranno alternativamente nelle misure del monocordo escogitate dopo di lui: e questa volta con valore di norma, o più tardi addirittura di notazione. La prima (in senso cronologico) di queste applicazioni è quella, poco fa considerata, degli *Scolica Enchiriadis*; ma altre ne seguiranno, se pure concepite in modi svariati.

Anzi a queste due serie se ne aggiungerà una terza, nata, sembra, in Italia verso la fine del X secolo: ed è quella basata su una ripetizione di sette lettere da A a G, corrispondente a un'estensione di due ottave: il principio è simile a quello della serie ripetuta F-E (= *la-sol*), ma la lettera A non indica più il *do*, bensì il *la* di partenza della scala. Una simile successione era stata forse suggerita da uno schema esplicativo inserito nella *Musica Enchiriadis*, inteso a illustrare le varie specie di consonanza entro l'ambito di due ottave; dove le note atte a disporsi in consonanza erano configurate nel modo seguente:

A B C D E F G A B C D E F G A  
*t s t t s t t t s t t s t t*<sup>85</sup>.

Anche qui, come nel precedente esempio di Ucbaldo, la disposizione dei toni e dei semitoni fa pensare a una scala di *la*, benché le intenzioni dell'autore al riguardo non fossero per nulla specificate nel contesto. Tuttavia proprio questo stesso uso dell'alfabeto è fatto nel Tonario di un abate Oddone, attivo nella diocesi di Arezzo poco prima del 1000: salvo che qui le lettere sono minuscole, anziché maiuscole, e costituiscono una vera e propria notazione<sup>86</sup>; essa si ritrova sporadicamente anche in un Antifonario veronese dell'XI secolo e in un frammento di Murano<sup>87</sup>. Tutto ciò è comprensibile se si pensa al rifiorire degli studi musicali che si verificò in Italia intorno all'anno 1000, dopo secoli di silenzio, e alla parte che ebbe in tale fioritura la cultura d'oltralpe, la quale venne originalmente rielaborata; in particolare la *Musica Enchiriadis* ebbe in Italia una grandissima diffusione<sup>88</sup>, e del suo influsso risentirà fortemente anche Guido d'Arezzo<sup>89</sup>.

Furono gli immediati predecessori di Guido, cioè il cosiddetto Pseudo-Oddone e il cosiddetto maestro lombardo del *Dialogus de musica*<sup>90</sup> a teorizzare (che si sappia) per i primi quest'ultima serie alfabetica in relazione al monocordo; essi però, per distinguere l'ottava grave da quella acuta, dettero alla prima le lettere maiuscole, alla seconda le stesse lettere, ma minuscole; per di più estesero verso il grave la scala fino al *Sol*, contraddistinto dalla lettera greca maiuscola gamma (Γ) e sdoppiarono il *si* dell'ottava superiore in *si* bemolle (*b rotundum*) e *si* bequadro (*b quadratum*)<sup>91</sup>. Fu questo sistema, ulteriormente ampliato da Guido d'Arezzo fino al *re* superiore mediante le cosiddette note *superacutae* espresse in lettere minuscole raddoppiate, ad avere partita vinta dalla metà dell'XI secolo in poi; fatto che si riflesse sia nella teoria musicale, sia in genere anche nell'estensione della accordatura di svariati strumenti musicali, anche al di fuori del monocordo.

Tuttavia per parecchio tempo il sistema italiano di lettere monocordali convisse con i due sistemi descritti in precedenza: quello « continuo » A-P e quello

«ripetuto» F-F. Nel frattempo il primo di questi si era anch'esso adeguato alla scala universalmente accettata: non si riferiva più dunque a una successione iniziante da *Do*, bensì era sceso al *La* come nota iniziale, indicata dalla lettera A. Perciò almeno per le prime sette note della scala (A-G) questo sistema coincideva con quello italiano.

Anche la serie A-P può essere a ragione gratificata di un appellativo geografico: precisamente può essere chiamata «normanna», grazie alla prevalente diffusione che essa ebbe in Normandia, dopo essere stata dapprima usata (intorno al 1000) da Odoramno di Sens nella sua *Dimensio monochordi*<sup>92</sup>. In Normandia tale serie alfabetica, di origine prettamente teorica e strumentale, fu adibita, come in Italia, anche a notazione vocale, e destinata non solo a libri liturgici, ma anche a componimenti profani<sup>93</sup>. Pare che grande parte nella diffusione di questa notazione abbia avuto l'attività di S. Guglielmo da Volpiano, monaco italiano divenuto abate a S. Benigno di Digione, dove egli morì nel 1031; egli fu uno zelante riformatore di monasteri, soprattutto normanni, secondo la regola cluniacense: e là, insieme alla riforma di Cluny, egli avrebbe propagato il sistema di notazione in questione. Arricchito di particolari segni aggiuntivi, tale sistema però trionfò, e trionfa tuttora, soprattutto in un codice scritto proprio nel monastero di S. Benigno a Digione, il famoso Tonario-Graduale in doppia notazione neumatica e alfabetica, oggi conservato a Montpellier<sup>94</sup>. Naturalmente tale notazione ebbe seguito anche in altre parti della Francia e d'Europa, e soprattutto in Inghilterra, dopo la conquista normanna del 1066<sup>95</sup>. In ogni modo anche contemporaneamente a questi eventi si continuò (soprattutto in Francia, è vero) a misurare monocordi sulla base delle stesse lettere, fin quando il sistema guidoniano ebbe la meglio in tutta Europa; talora la necessità di rappresentare nel monocordo anche il tetracordo *synemmenon* fece estendere l'alfabeto fino a S, secondo criteri variabili<sup>96</sup>. Dati i suoi precedenti (male interpretati) il sistema A-P fu anche impropriamente chiamato, in passato, «notazione boeziana»<sup>97</sup>.

Quanto al sistema alfabetico F-F, esso, a differenza degli altri due, non diverrà mai una vera e propria notazione, ma sarà sempre confinato, prima di cedere anch'esso il passo all'alfabeto guidoniano, alle misure del monocordo e alla designazione delle note della scala nell'organo<sup>98</sup> e in altri strumenti. La sua presenza è rilevabile soprattutto nei trattati di provenienza germanica; però esso appare anche almeno in un manoscritto italiano e in uno francese<sup>99</sup>. In alcuni codici di origine tedesca o fiamminga la serie appare incompleta, coprendo solo una settimana, ed estendendosi stranamente dal *si* (o dal *si bemolle*) al *la* successivo. Le lettere usate sono pertanto GABCDEF, eventualmente precedute da una *g minuscola* (= *si bemolle*)<sup>100</sup>.

In compenso la serie completa F-F di due ottave si ritrova aumentata di una E al grave nella misura del monocordo di Notker Labeo<sup>101</sup>, monaco vissuto a S. Gallo, dove morì nel 1022; tale misura fa parte di un trattato di musica in più parti scritto in antica lingua tedesca, pubblicato incompleto dal Gerbert<sup>102</sup>. La presenza del *Sol* grave nella scala teorica e monocordale del resto non è una novità assoluta, poiché esso apriva già, sotto altro nome e altra figura, la scala

«dasiana» della *Musica Enchiridis*, e, come si è visto, quella iniziante da *Gamma* dello Pseudo-Oddone<sup>103</sup> e del maestro lombardo del Dialogo. Vedremo in seguito come Notker Labeo propugnerà un ulteriore ampliamento della scala per alcuni strumenti, principe fra i quali l'organo.

Paradossalmente la decadenza del monocordo, come strumento teorico o addirittura come sostituto del maestro di canto, inizierà proprio con Guido d'Arezzo, il quale pure aveva aggiunto allo strumento le note *superacutae* e aveva dato grande importanza alla divisione del medesimo, adottando da una parte un metodo già suggerito dal maestro lombardo, ed escogitandone dall'altra uno nuovo, esposto nel cap. 3° del *Micrologus* e nelle *Regulae rhythmice*<sup>104</sup>. Nell'*Epistola ad Michaelem de ignoto cantu*<sup>105</sup>, probabilmente l'ultima opera scritta da Guido, o almeno l'ultima a noi pervenuta, egli ripropone il primo dei due sistemi precedentemente adottati; inoltre ribadisce il pensiero già espresso dal maestro lombardo a proposito del monocordo: chi, servendosi delle lettere alfabetiche, suoni su quello strumento qualunque melodia, sarà in grado di apprendere «ab ipso audiens tamquam ab homine magistro» (ascoltandola da esso come farebbe dalla persona di un maestro). Ma la fervida mente di Guido, volta soprattutto a cercare sempre nuove soluzioni ai problemi di didattica musicale, già lo porta a dichiarare questo mezzo superato:

«Sed puerulis ista est regula, et bona quidem incipientibus, pessima autem perseverantibus. Vidi enim multos acutissimos philosophos (...) quia in hac sola regula confisi sunt, non dico musici, sed neque cantores umquam fieri, vel nostros psalmistas puerulos imitari potuerunt. Non ergo debemus semper pro ignoto cantu vocem hominis vel alicuius instrumenti quaerere, ut quasi caeci videamur numquam sine ductore procedere»<sup>106</sup>.

(Ma questa regola è per i fanciulli, ed è buona per i principianti, ma pessima per chi vi insiste sopra. Infatti ho visto molti intelligentissimi studiosi (...) non riuscire a diventare non dico musici, ma nemmeno cantori, e nemmeno riuscire ad imitare i nostri piccoli fanciulli salmistri, per essersi affidati a questa sola regola. Perciò per imparare un canto sconosciuto non dobbiamo sempre rivolgerci alla viva voce di un uomo o a quella di uno strumento, per non sembrare gente che non può mai andare avanti senza una guida, a guisa di ciechi).

Così, quasi distruggendo la fatica dei suoi predecessori e la sua propria, nell'ansia di trovare una nuova via nell'apprendimento della musica, Guido espone il suo nuovo ritrovato: che è il famoso ricorso all'inno *Ut queant laxis*, dal quale ricavare note e sillabe per la formazione dell'esacordo a fini mnemonici e intellettivi<sup>107</sup>.

In seguito l'educazione dell'orecchio, unita al sussidio della memoria visiva, si appoggerà sempre meno al monocordo: e verrà in auge la cosiddetta «mano guidonica», della quale Guido non parla affatto nei suoi scritti, ma che la tradizione fa ugualmente risalire a lui, forse per averla egli proposta attraverso l'insegnamento orale<sup>108</sup>. A proposito dell'utilità di questa «mano» è già molto esplicito Johannes Affligemensis/Cotton (fine XI - inizio XII secolo):

«In manus etiam flexibus (articulis) modulari sedulus assuescat, ut ea post quotiens voluerit pro monochordo utatur, et in ea cantum probet, corrigat et componat»<sup>109</sup>.

(Si abitui altresì con esercizio costante a cantare tenendo d'occhio le articolazioni della

mano, così da poterla usare in seguito, ogni volta che vorrà, al posto del monocordo, e provare, correggere e comporre un canto su di essa).

Ciononostante la funzione del monocordo non era del tutto esaurita. Questo è provato dal fatto che per tutto il medioevo si continueranno a inserire in molti trattati musicali misure del monocordo (per lo più ricalcate su quella di Guido d'Arezzo) e a ricopiare i trattati che le contenevano, inserendo naturalmente, accanto alle lettere alfabetiche guidoniane, le nuove sillabe della solmisazione. Per di più il monocordo parve in certo modo lasciare l'olimpico della teoria, per venire in aiuto ai musicisti pratici: e non mi riferisco qui alla già citata raffigurazione di Davide che suona il monocordo fra altri musicanti e danzatori (cfr. fig. 13a), che rientra pur sempre in un campo di fantasia e di leggenda. Una miniatura che accompagna il *De musica* di Johannes Affligemensis, in un codice della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (Clm 2599) proveniente dall'abbazia cistercense di Alderspach, scritto nel XIII secolo, ci mostra un'immagine di grande significato (fig. 13b). Nella parte superiore della figura si vede Pitagora, che osserva quattro fabbri al lavoro coi loro martelli; in quella inferiore sono rappresentati un suonatore di monocordo e un suonatore d'arpa; in mezzo ad essi si vede, sospesa in aria o appesa a un invisibile muro, una rotta ad arco. Questo strumento, insieme con l'arpa, richiama inequivocabilmente non la teoria, ma la pratica viva della musica. L'arpa del secondo suonatore è di modello alquanto insolito rispetto all'iconografia corrente dell'epoca, essendo le sue diciannove corde disposte non verticalmente o diagonalmente, come nella stragrande maggioranza dei casi, ma orizzontalmente. Le parti corrispondenti grosso modo all'odierna mensola e all'odierna colonna, entrambe leggermente ondulate, si uniscono ad angolo acuto di fronte al suonatore, e la loro sporgenza è aumentata da un prolungamento in forma di testa d'animale, dal quale penzola, attaccata a un doppio filo, la chiave per accordare.

La parte inferiore della miniatura è già stata fatta oggetto di un attento esame da parte del Sachs<sup>110</sup>; tuttavia egli ne trae conclusioni che non mi sembrano del tutto convincenti. È vero che l'arpista non sta accordando lo strumento; tuttavia non affermerei con tanta sicurezza che egli non stia suonando, o almeno che egli non sia in grado di farlo, data la posizione della mano sinistra, che afferra dall'alto la « colonna » dello strumento. D'accordo, egli non suona con le due mani; ma tutta l'iconografia medievale degli strumenti musicali ci dice quanto vari fossero i modelli e i modi di impiego per ogni categoria di strumenti. Piuttosto il Sachs non osserva un particolare importante: la cassa di risonanza, invece di appoggiarsi alla spalla o al petto del suonatore, secondo la normale prassi, gli fa perno in grembo e si erge obliquamente all'infuori; sembra anzi che egli vi appoggi la fronte. In tale posizione, se la mano sinistra non agguantasse la colonna orizzontale, lo strumento gli sfuggirebbe di mano, dato anche il forte aggetto dell'angolo acuto proteso in avanti. Può trattarsi ugualmente di una posizione precaria di « prova » di una corda dello strumento, come vorrebbe il Sachs? O il miniatore, come in molti altri casi, ha peccato di imprecisione nel suo disegno? Certo, se egli avesse fatto riposare la cassa sulla spalla dello strumentista,

questa, unita alla colonna, gli avrebbe in buona parte nascosto il viso. Non può avere qui prevalso sulla realtà la « ragion dell'arte », arte che non sarebbe certo in questo caso l'arte musicale, bensì l'arte figurativa? A conforto di questa ipotesi possiamo osservare un'altra immagine di arpa, o meglio di arpa-salterio (con tavola armonica completa sottostante le corde), entro il gruppetto di suonatori, scolpiti in un capitello di chiesa a Tolosa (secolo XII) (fig. 15). Anche qui il lato dello strumento che dovrebbe appoggiarsi al corpo del suonatore è tenuto da lui discosto, verticalmente; e non c'è traccia di cinghia che gli assicuri lo strumento alla spalla, né di altra mano che lo sostenga; inoltre le corde sono pizzicate dalla mano sinistra, anziché dalla destra. Licenze come queste sono comunissime nelle figurazioni di strumenti musicali del medio evo, e non soltanto del medio evo!

Torniamo all'immagine del manoscritto monacense. Il Sachs vuole che il monocordista si accinga a segnare con un coltellino una tacca sulla tavola dello strumento, mentre con un dito dell'altra mano pizzica la corda; nell'intagliare il punto di divisione egli sarebbe guidato non dal calcolo, ma dall'orecchio: nella quale bisogna lo aiuterebbe appunto l'arpista, pizzicando una corda del suo strumento a suoni fissi. Il Sachs osserva anche che la tacca verrebbe formata in corrispondenza di un sedicesimo della lunghezza dell'intera corda: punto corrispondente a un semitono dal suono più basso della scala: il più incerto degli intervalli medievali. Ma qui veramente l'illustre organologo non fa i conti con l'approssimazione e il capriccio artistico del miniatore. Infatti sulla parte anteriore dello strumento leggiamo la seguente scritta: « *Γ Hoc est manacordum sol fa re* ». Se vogliamo scusare la variante *manacordum per monochordum* (sorella di ulteriori modificazioni dello stesso termine, coeve e future), non possiamo però attribuire a un musicista l'associazione di sillabe della solmisazione come quelle riportate, che, riferite al monocordo comune, non hanno senso plausibile; unite insieme esse formano invece il verbo *solfare*, più tardi assai diffuso, e tradotto soprattutto nelle lingue volgari<sup>111</sup>. L'unico dato qui accettabile è la lettera *Γ* iniziale. Ma a questo punto la soluzione proposta dal Sachs appare del tutto inverosimile: infatti quale monocordo avrebbe mai accolto una nota a distanza di semitono dal *Γ*, vale a dire un *la* bemolle, o meglio un *sol* diesis? Simili alterazioni appariranno dopo l'avvento della *musica falsa*, a secolo XIII inoltrato, ma non certo in senso cromatico, come è detto nell'anonimo trattato *De sinemenis*: le alterazioni descritte in esso sono buone

<sup>110</sup> « in cordis, in flatu, in cimbali bene sonantibus; et hoc in uno genere diatonico divino, electo subtili ex levi mediantibus predictis divino instrumento monocordo »<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> (negli strumenti a corda, in quelli a fiato, nelle campane sonore; e questo unicamente nel divino genere diatonico, essendo stato facilmente eletto per le note intermedie sopra descritte il sottile, divino strumento del monocordo).

Il passo non è di facile interpretazione: ma sembra di poterne ricavare che le alterazioni esposte nel corso del trattatello andassero usate solo in caso di trasposizione tonale della scala comune; sono frequenti infatti in esso le citazioni di brani liturgici, che non richiedevano certo alterazioni cromatiche nel

senso moderno del termine. Inoltre l'accento al « divino » monocordo si accompagna alla menzione del « divino » genere diatonico, e lascia immaginare monocordi di varia dimensione, accordati con note di partenza diverse: il che trova puntuale riscontro nell'iconografia<sup>113</sup>. Del resto ancora all'inizio del XIV secolo Walter Odington si attiene a una misura del monocordo rigidamente diatonica<sup>114</sup>; e lo stesso fa l'autore dello *Speculum musicae*, probabilmente Giacomo di Liegi<sup>115</sup>.

Quand'anche poi l'anonimo *De sinemenis* avesse davvero inteso trovare proprio sul monocordo tutte le alterazioni da lui indicate (avendo in questo come lontano precursore lo Pseudo-Oddone, allora attratto da nuovi esperimenti a titolo puramente accademico)<sup>116</sup>, la misura da lui fornita per ottenere il suono intermedio fra  $\Gamma$  e A è l'esatta metà fra le due lettere; e siccome lo spazio fra di esse è sempre stato misurato, dal maestro lombardo in poi, dividendo la corda per 9, il dimezzamento di tale misura darebbe  $1/18$ , non  $1/16$  secondo quanto rileva il Sachs. Quest'ultima frazione presupporrebbe una divisione preventiva della corda per 8, o qualche altro metodo di misura, estraneo alla tradizione medievale. Comunque, sia detto per inciso, tutt'e due le frazioni hanno basi acustiche erranee, né trovano riscontro nella teoria medievale più scaltrita<sup>117</sup>.

Resta il fatto che il disegnatore del codice monacense probabilmente non ha inteso indicare, mediante la posizione del coltello del suonatore di monocordo, un intervallo preciso: è più facile che abbia semplicemente voluto rappresentare il comportamento di un monocordista di tutto rispetto, il quale prima di suonare si prepara da sé il suo strumento, secondo determinate regole alquanto esoteriche. In tal caso, se il suonatore d'arpa non va poi visto come figura del tutto indipendente da quella del monocordista (come accade della rotta sospesa in aria!), sembra semmai che l'uno prenda l'imbeccata dall'altro, non viceversa.

E vengono allora alla mente i versi del romanzo di *Flamenca*, poema provenzale scritto verso la metà o nella seconda metà del XIII secolo:

« L'us musa, l'autre caramella,  
L'us mandura e l'autr'acorda  
Lo sauteri ab manicorda »<sup>118</sup>.

(L'uno suona la cornamusa, l'altro la cennamella, l'uno suona la mandora e l'altro accorda il salterio col monocordo).

Non si capisce perchè lo Hayes, che riporta due di questi versi, voglia riconoscere nello strumento detto *manicorda* il monocordo vero e proprio, ripiegando genericamente su uno « strumento per accordare »<sup>119</sup>. O non poteva essere il monocordo lo strumento per accordare per eccellenza, dopo aver perso le sue esclusive funzioni teoriche e didattiche? E non è rubricato questo strumento come *manacordum* (forma vicina a *manicorda*) nella miniatura del codice monacense?

Probabilmente l'alterazione del nome risentiva del fatto che lo strumento cominciava a essere maneggiato con maggiore disinvoltura dalla mano: saremmo quindi di fronte a una specie di etimologia popolare. Si preparavano per il monocordo anche delle innovazioni strutturali: Teogero di Metz (XI-XII sec.) già dice di esso:

« Monochordum autem est musicum instrumentum, quod naturaliter et sufficienter antiquitus

constabat octo chordis, quae notantur totidem primis alphabeti litteris secundum usum modernorum »<sup>120</sup>.

(Il monocordo è uno strumento musicale, che semplicemente si accontentava in antico di otto corde, che vengono contrassegnate da altrettante lettere, le prime dell'alfabeto, secondo l'uso dei moderni).

Egli spiega poi che a queste otto corde se ne aggiunsero altre otto, segnate con le stesse lettere alfabetiche, ma minuscole; passa poi a esporre la sua brava misura del monocordo, partendo dal gamma<sup>121</sup>. È chiaro qui il riferimento alla serie alfabetica monocordale del maestro lombardo; ed è altrettanto chiaro che sulle prime egli usa il termine *chordae* nel senso di note, suoni; poichè subito dopo egli insegna come debba essere divisa la *chorda* (al singolare) dal gamma fino a g (tralasciando quindi la doppia *a* finale). Forse egli assimila l'aumentare delle corde in questo strumento al progressivo accrescersi del numero delle corde della cetra o lira (secondo il racconto che Boezio ne fa nel suo primo libro del *De institutione musica*) per pura associazione di idee. Resta il fatto, però, che esiste anche un'anonima *Mensura octochordi*, di origine tedesca, risalente al 1100 circa, dalla quale risulta che le corde dello strumento sono davvero otto. Lo Smits van Waesberghe identifica questo strumento col salterio<sup>122</sup>; ma forse può trattarsi anche di una rotta, o di una piccola arpa, dal momento che le prime testimonianze iconografiche del salterio, suonato a pizzico o percosso da bacchette (nel qual caso dovrebbe prendere il nome di *dulcimer*, *dulce melos* o *Hackbrett*), non sono anteriori al secolo XII (fig. 14a-b), e si trovano prevalentemente in bassorilievi di chiese spagnole, o di località della Francia relativamente prossime alla Spagna: paese, quest'ultimo, assai soggetto per ragioni storiche all'influsso arabo anche nel campo degli strumenti musicali, oltre che in quello della letteratura e delle arti figurative<sup>123</sup>.

Per trovare ulteriori testimonianze teoriche di monocordi a più di una corda bisogna attendere comunque il XIV secolo, epoca nella quali ci si imbatte nel monocordo a due corde di Simon Tunstede e in quelli rispettivamente a quattro e a diciannove o più corde di Johannes de Muris: questi due ultimi strumenti sembrano ormai identificarsi rispettivamente con il clavicordo e con il clavicembalo<sup>124</sup>, destinati a un glorioso avvenire musicale, come tutti sanno. È notevole in ogni modo che l'accordatura dello strumento di 19 corde sia ancora rigorosamente diatonica, e sia condotta sulla base della teoria del monocordo tradizionale<sup>125</sup>; eppure sappiamo che lo studio dell'*ars musica*, passato nel frattempo alle Università, prima fra tutte quella di Parigi, stava approfondendo il problema delle alterazioni cromatiche, e cominciava quindi a dar peso, oltre che al semitono comunemente usato nella scala diatonica (*semitonium minus* o *limma*), anche all'altro tipo di semitono, prima dichiarato inservibile, cioè il *semitonium maius* o *apotome*<sup>126</sup>, ora utilizzato nella cosiddetta *musica falsa*. Questo fatto si era già riflesso del resto nell'accordatura dell'organo, come si ricava da un passo di Giovanni di Garlandia, attivo a Parigi nel secondo quarto del XIII secolo<sup>127</sup>. Per la voce umana e per gli strumenti a manico e a corde tastabili naturalmente il problema del reperimento di ogni specie di semitoni presentava meno difficoltà,

potendo i cantori e i suonatori di siffatti strumenti fare più affidamento sull'orecchio, e agire regolando l'intonazione secondo le necessità del momento. L'accordatura dell'organo invece doveva essere fissata una volta per tutte; essa servirà poi di modello a quella dei nuovi strumenti da tasto, appunto il clavicordo e il clavicembalo, nati l'uno dal clavicordo e l'altro dal salterio mediante applicazione di una tastiera.

### 3. Monocordo parafonico, « *tunbur* » e *mandora*

Oltre al monocordo « scolastico » esistevano nel medio evo anche altri strumenti a una sola corda, forse talvolta designati con lo stesso nome<sup>128</sup>. Né questa era una novità: già Tolemeo infatti aveva riconosciuto l'esistenza, accanto al monocordo « antifonico » (che poteva risuonare da entrambi i lati del ponticello mobile) di un altro tipo di monocordo, detto « parafonico », cioè capace di emettere suoni, per così dire, « uno accanto all'altro »<sup>129</sup>. Si trattava di uno strumento a cassa armonica ovoidale e probabilmente a fondo incurvato, con manico assai lungo provvisto di tasti (fig. 2b); assai simile insomma (salvo che per il numero delle corde, che poteva variare da 1 a 3) a uno strumento egizio, raffigurato in antichi affreschi e bassorilievi, e conservato tuttora in esemplari autentici venuti alla luce in seguito a scavi<sup>130</sup> (fig. 1). Tale strumento esiste tuttora nei paesi islamici (si tratta della *tunbur* o *tanbur*); in seguito a un suo perfezionamento, avvenuto probabilmente in Spagna, grande fucina di strumenti musicali nel medioevo particolarmente produttiva grazie all'incontro e all'incrocio delle due civiltà islamica e cristiana<sup>131</sup>, esso divenne la « mandora » a lungo manico, con cavigliere tondo oppure ripiegato all'indietro a mezzaluna, che si vede raffigurata in più di una delle miniature che accompagnano le *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X di Castiglia<sup>132</sup>. Le corde sono qui salite di numero (se ne vedono da due a cinque), e il nome si è modificato appunto in « mandora » al di qua dei Pirenei (antico provenzale *mandura*, antico francese *mandoire*)<sup>133</sup> forse in base a un'etimologia popolare, per via della somiglianza della cassa dello strumento con una mandorla<sup>134</sup>; però in Francia esistette anche la forma *bandoire*, simile al termine spagnolo *banduria*, attestato dal poeta Juan Ruiz, arciprete di Hita (1330 c.)<sup>135</sup>. Comunque, sia il nome arabo, sia quello romanzo hanno una comune origine greco-latina: *pandura*, vocabolo significante uno strumento a tre corde di origine assira, secondo quanto attesta lo scrittore greco Giulio Polluce<sup>136</sup>; è interessante comunque notare come il monocordo « parafonico », chiamato dai musicisti pratici con altro nome, abbia subito nei secoli un'evoluzione parallela a quella del suo cugino « antifonico », pur con tutte le divergenze inerenti all'intrinseca diversità dei due strumenti.

Nel rinascimento poi prevalse in Europa, sotto il nome di mandora, uno strumento disceso dal tipo medievale con manico ripiegato a mezzaluna; ma il manico, assai più corto di quello dell'antica *mandura*, e tagliato tutto d'un pezzo con la cassa dello strumento, fa pensare piuttosto a una filiazione dallo strumento arabo detto *rubab*, quasi sicuramente identificabile con la *guitarra morisca* ricordata da Juan Ruiz in contrapposizione alla *guitarra ladina*<sup>137</sup>.

## STRUMENTI DERIVATI DAL MONOCORDO

### 1. *Lira*, *giga*, *citola*

Altro strumento monocordo fu nel medio evo quello definito come *lyra* in una miniatura della seconda metà del XII secolo, facente parte dell'*Hortus deliciarum* della badessa Herrade di Landsberg<sup>138</sup>; uno strumento quasi identico, e accompagnato dallo stesso nome, si ritrova in un manoscritto del XIII secolo già custodito nella biblioteca abbaziale di St.-Blasien, perito in un incendio come quello precedente, ma come l'altro esistente (almeno per la parte iconografica) in una riproduzione facsimile, operata questa dal Gerbert<sup>139</sup> (fig. 18). Si tratta, come si vede nel secondo caso, di uno strumento ad arco, di uno strumento sprovvisto di archetto nel primo; il che conferma il suo uso anche senza arco (quindi a pizzico), oltre alla variabilità del numero delle sue corde (da una a cinque, o anche sei divise in tre ordini) e alla varietà delle sue fogge, pure tutte ricondotte a un modello di base. Un'altra conferma ci viene fra l'altro dalle molte raffigurazioni di esso raccolte nel bassorilievo adornante il timpano della chiesa abbaziale di Saint-Pierre a Moissac, che risale al 1120 circa<sup>140</sup>. Quello strumento, probabilmente talora detto anche « giga » (nel caso che fosse suonato ad arco), o « citola » (spagnolo antico *cedra*, *citola*, provenzale *sedra*, *cidra*, *sitara*, *citola*, francese antico *citole*, *chitole*, poi *cuitolle*, italiano del sec. XIII *cera*, più tardi *citola* e *cetola*)<sup>141</sup> nel caso che fosse pizzicato, si evolverà in seguito nella viella, e sarà sostituito dalla *rubeba* o « ribeca », dando luogo a due famiglie distinte di strumenti ad arco; d'altra parte, in quanto strumento a pizzico, si stabilizzerà nella citola rinascimentale, concorrente della chitarra, caratterizzata da cassa piriforme a fondo piatto e manico terminante a riccio o di forma simile.

### 2. *Tromba marina* e *Scheitholt*

Altri strumenti ancora vantano una discendenza dal monocordo: quelli affiliati alla categoria della cosiddetta « tromba marina »<sup>142</sup> e del *Scheitholt*<sup>143</sup>, strumenti entrambi formati da una lunga cassa armonica, con sopra tese una, due o poche più corde la tromba marina, un numero maggiore il *Scheitholt*. Caratteristica precipua della tromba marina fu il sistematico sfruttamento dei suoni parziali armonici, mentre il *Scheitholt* possedeva una regolare tastiera; il primo dei due strumenti poteva essere di dimensioni anche ragguardevoli, e i lati della sua cassa, rettilinei, andavano convergendo verso la cima dello strumento o cavigliere, mentre il *Scheitholt* manteneva una forma allungata quasi rettangolare, e dimen-

sioni medie; inoltre la tromba marina, dopo un passato di strumento pizzicato, dal XV secolo in poi fu suonata ad arco, là dove il *Scheitholt* non raggiunse mai questa caratteristica, costituendo una versione popolare delle moderne cetre, discese dal salterio medievale.

In ogni modo, visto che il monocordo lungo la sua storia subì metamorfosi molto consistenti sia dal punto di vista della forma e del nome, sia da quello del numero effettivo delle sue corde, potrà essere interessante cercare ancora più indietro del medio evo, e poi lungo il medio evo stesso, parentele fra strumenti affini alla tromba marina e al *Scheitholt*. Ed ecco ci imbattiamo in uno strumento d'età romana, scolpito a rilievo su un sarcofago del II secolo d. C., conservato al Museo del Louvre (fig. 4), del quale il Sachs parla in termini di particolare interesse<sup>144</sup>. La sua attenzione è attirata non tanto dalla forma dello strumento, che egli definisce come rassomigliante a un liuto (ma che sappiamo doversi chiamare, come si è visto, *pandura*), bensì è attratta dal modo col quale, a suo vedere, le corde sono fissate al manico dello strumento, poco sopra la metà di esso, a diverse altezze in diagonale, e dal fatto che esse siano suonate a vuoto. Ma forse il Sachs non ha osservato che, proprio dove sembrano terminare le corde, c'è una vistosa erosione nella pietra, che nasconde quasi tutto il resto del manico; di questa erosione possono essere state vittime anche le porzioni di corda, che avrebbero costituito il prolungamento della loro parte visibile. Le corde sono numerose, da otto a dieci, e il manico è piuttosto largo, a differenza di quello del monocordo « parafonico » di Tolomeo e dei corrispondenti strumenti egizi; ma non mi sembra davvero che le corde siano suonate a vuoto. Entrambe le esecutrici pizzicano le corde con la mano destra; e con la sinistra una regge lo strumento, mentre la compagna, che le passa una mano intorno al collo, sembra proprio tastare le corde con le dita all'estremità del manico. Il Sachs cita altri due esempi figurativi di questo strumento (esistenti in un altro sarcofago del Louvre e in un sarcofago conservato nella cattedrale di Agrigento); anche in essi le corde sarebbero suonate a vuoto, benché fissate regolarmente in cima al manico. Non ho avuto la possibilità di rintracciare queste due immagini; ma strumenti simili a quello descritto sopra, anch'essi di epoca romana, risalenti al III sec. d. C., sono raffigurati in quattro bassorilievi, la cui riproduzione fotografica si può vedere nel volume del Fleischhauer<sup>145</sup>. In questi strumenti, dotati di 3-4 corde, il manico termina superiormente con un motivo esornativo a calotta o a mezzaluna frontale, sotto il quale le corde sono fissate direttamente senza piroli; ma in tutti e quattro gli esempi la mano sinistra della suonatrice (perché sempre di donne si tratta) diteggia palesemente le corde. Questi strumenti perciò sono da classificare senza esitazioni come *pandurae*: e la derivazione dal monocordo perciò è da intendersi in senso assai remoto, attraverso l'intermediario dello strumento egizio già considerato, evidentemente modificato entro quel crogiolo culturale che era l'impero romano, forse per contaminazione col liuto iranico<sup>146</sup>.

Viceversa una forma allungata, senza arrotondamento della cassa armonica, davvero antenata perciò di quella della tromba marina o del *Scheitholt*, si vede in mano al re Davide in una miniatura del *Psalterium aureum* (IX secolo) con-

servato a San Gallo (fig. 8). Le corde (forse sei, distribuite in tre ordini) sono fissate alla cima del « manico » (che poi altro non è che una delle estremità dell'intera cassa), anzi forse gli passano dietro, schiacciate sulla parte inferiore di un anello ornamentale che termina in alto lo strumento. Le dita della mano sinistra tastano le corde, e la mano destra, munita di un plettro piegato ad angolo, si prepara a pizzicarle. Lo strumento è dotato di una specie di piedestallo, memore di quello della cetra classica, che si appoggia sul ginocchio del suonatore.

Un altro strumento che si potrebbe dire a forma quasi rettangolare, se non fosse per una lieve proiezione della cassa e per la forma a tavoletta del cavigliere, è quello raffigurato nel Salterio di Stoccarda, esemplato forse nel convento parigino di Saint-Germain-des-Prés verso l'830<sup>147</sup>; qui le corde sono sei, fissate alla tavoletta mediante piroli frontali, e il suonatore pizzica lo strumento a plettro, reggendolo in posizione orizzontale, e appoggiandoselo alle spalle. Strumento e modo di usarlo fanno pensare, oltre che un'antica derivazione dal monocordo, a un'anticipazione della chitarra. Del resto l'iconografia medievale, e con essa la terminologia, relative agli strumenti, sono piene di questi ibridi, a volte difficili da classificare.

Una forma, questa volta decisamente anticipatrice di quella della tromba marina, si può osservare infine nello strumento posto in mano a un personaggio coronato (il re Davide? o uno dei vegliardi dell'Apocalisse?) scolpito nel portale sud della chiesa di Sasamón (Spagna) nel XIII secolo. Cassa e manico si prolungano a vicenda in linea retta, rastremati verso il cavigliere, che ha la forma di una tavoletta romboidale; mentre la mano destra pizzica le due corde, la sinistra le tasta in posizione piuttosto bassa. Dobbiamo dedurre che, invece di tastarle realmente, essa cerchi di trarne suoni armonici? (fig. 20). Uno strumento molto simile a questo è rappresentato in maniera alquanto schematica nel libro della Panum<sup>148</sup>; esso è molto più grande di quello ora contemplato, poiché raggiunge non il grembo, ma quasi il piede del suonatore; vi si contano cinque corde, due delle quali fissate in basso a una specie di cordiera, e le altre tre fissate direttamente alla tavola armonica ad altezze variabili. Essendo tutte quante le corde disposte a ventaglio, esse terminano superiormente sul cavigliere a tavoletta romboidale, unendosi come a mazzo. La mano sinistra pare tastarle tutte insieme, cosicché la diversità dei suoni ottenuti al pizzico dell'altra mano verrebbe ricavata mediante la diversa lunghezza delle corde, già predisposta in partenza. La didascalia apposta dalla Panum al disegno dice semplicemente trattarsi di un monocordo a pizzico del XII secolo; non è dato sapere da quale fonte in particolare ella abbia tratto la figura. Un'altra figura, rappresentante un « dicordo » a pizzico del XIV secolo, di forma quasi identica a quella del precedente « monocordo », è copiata, ancora dalla Panum, da un affresco sito a Beauvais<sup>149</sup>. Sono questi gli ultimi documenti iconografici di una « tromba marina a pizzico » (figlia, forse bastarda, del monocordo) che si possono rinvenire nel medio evo, prima che affiori, già in età rinascimentale, la vera e propria tromba marina ad arco. Si può già tuttavia notare uno strumento di foggia analoga a quella dello strumento di Sasamón, anche se più corto e tozzo, e dai lati quasi paralleli anziché

convergenti, ma suonato ad arco, in una scultura della cattedrale di Burgo de Osma (Spagna), scultura anch'essa risalente al XIII secolo (fig. 19). A prima vista sfugge il fatto che la sbarra che attraversa diagonalmente le tre corde possa essere un archetto: ma il moncherino del braccio destro del suonatore, purtroppo mutilato dall'usura del tempo, è in posizione che giustifica pienamente la ricostruzione qui ipotizzata.

v.

## CLASSIFICAZIONI E DESCRIZIONI FIN VERSO IL MILLE

### 1. Aristide Quintiliano e S. Agostino

Il musicografo greco, vissuto nel II secolo d. C., Aristide Quintiliano, una delle voci più autorevoli della teoria musicale classica, nel dividere la musica in un'infinità di classi e di sottoclassi comprende nella categoria « enunciativa », accanto all'elemento « odico » e a quello « ipocritico », l'elemento *organikón*, cioè strumentale; quando poi, esaurita la trattazione sui punti precedenti, viene il momento di occuparsi degli strumenti musicali, egli li divide in due specie: quelli « dentro i quali si soffia » (*empneustá*) e quelli che « vengono tesi » (*katateinoména*), comprendendo entro quest'ultima categoria, stando al contesto, i soli strumenti a corda<sup>150</sup>. Più tardi S. Agostino (354-430), non nel suo *De musica*, bensì nell'*Enarratio* (commento) al salmo 150, riprenderà questa duplice divisione, ma in termini diversi: dirà infatti esservi tre generi di suoni, prodotti rispettivamente « voce, flatu, pulsu »; e di questi vediamo che in effetti solo gli ultimi due riguardano propriamente gli strumenti musicali. Proseguendo, egli spiega: « flatu, sicut per tibiam, vel quid eiusmodi » (e più in là aggiunge « flatus in tuba »); « pulsu, sicut per citharam, vel quid eiusmodi »; e non mancherà in seguito di attribuire alla voce, al fiato e alla percussione i significati allegorici di « mens, spiritus, corpus »<sup>151</sup>, secondo una sua caratteristica abitudine esegetica. Interessa qui constatare che le categorie strumentali stabilite da Agostino sono le stesse di Aristide Quintiliano, benché gli strumenti a corda siano praticamente definiti da Agostino come strumenti a percussione, là dove Aristide nella loro natura rilevava non tanto il modo di mettere in vibrazione il corpo sonoro, quanto la sua « tensibilità ». Quanto al termine *pulsus* (= percussione) usato da Agostino, esso può forse sembrare scorretto a noi moderni, se applicato agli strumenti a corda; ma in realtà il termine latino comprendeva sfumature che potevano designare genericamente un urto, un impulso, evidentemente ottenibili in diverse maniere: battendo o sfregando le corde con un plettro, o anche semplicemente pizzicandole con le dita. Vedremo in seguito come Isidoro di Siviglia farà rientrare in un'unica categoria, quella della musica « rhytmica », i suoni prodotti da strumenti a corda e da strumenti a percussione veri e propri: segno che gli strumenti a corda venivano effettivamente considerati in qualche modo « percossi ». Del resto non è proprio escluso che Agostino, pur mantenendo la biforme distinzione di Aristide Quintiliano, abbia voluto tacitamente includere fra gli strumenti della stessa specie della *cithara* (« vel quid eiusmodi ») anche qualche strumento a percussione. Certo più tardi Boezio, quando si accingerà a elencare tutti i segni di notazione del tropo lidio nella doppia serie greca « vocale » e « strumentale »,

parlerà di « notulae dictionis » e di « notulae percussionis »<sup>152</sup>: comprendendo quindi idealmente fra gli strumenti « percossi » non solo quelli a corda, ma probabilmente anche quelli a fiato del tipo dell'*aulós*, i quali venivano pur sempre diteggiati dall'esecutore, e forse anche quelli a percussione veri e propri: forse i *concava aerea* (oggetti concavi di bronzo) dei quali aveva parlato nel primo libro del suo trattato.

## 2. Boezio. I « *concava aerea* »

Proprio a questo punto veniamo. È arcinota la classificazione boeziana della musica in « mundana » (prodotta dal ruotare delle sfere celesti), « humana » (risultante dalla buona armonia esistente fra corpo e anima dell'uomo) e finalmente in una terza categoria, « quae in quibusdam constituta est instrumentis, ut in cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur »<sup>153</sup>. Non deve stupire in questa classificazione l'assenza della musica vocale, poichè a una sua collocazione Boezio provvederà più avanti, quando darà una nuova divisione della musica, anzi dell'*ars musica*, nelle sue tre facoltà di produrre suoni mediante strumenti, di modellare canzoni, e di giudicare astrattamente i primi due tipi di *ars*: di questo argomento ho già discusso<sup>154</sup>. Proseguendo invece nelle spiegazioni relative alla prima classificazione, Boezio, a proposito della musica « quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis », così si esprime:

« Haec vero administratur aut intentione ut nervis, aut spiritu ut tibiis, vel his, quae ad aquam moventur, aut percussione quadam, ut in his, quae in concava quaedam aerea feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni »<sup>155</sup>.

(Questa invero viene prodotta o mediante tensione, come dalle corde, o mediante il soffio, come dalle tibie o da quegli strumenti che vengono mossi ad acqua, o mediante una qualche percussione, come in quelli che vengono battuti contro certi oggetti concavi di bronzo, e di lì si formano suoni differenti).

La classificazione degli strumenti di Boezio nelle tre categorie fondamentali a corda, a fiato e a percussione farà testo (pure affiancata da altre classificazioni, che vedremo) per tutto il medio evo, il rinascimento e buona parte dell'età moderna, fino all'avvento della prima classificazione veramente sistematica ed esauriente degli strumenti musicali, ispiratrice di quella odierna: la classificazione del Mahillon<sup>156</sup>.

Vi saranno sì, nel corso dei secoli, modificazioni, inversioni d'ordine, arricchimenti ed omissioni da parte dei vari teorici ed organologi<sup>157</sup>; ma la base delle loro classificazioni degli strumenti va pur sempre cercata il più delle volte proprio nella classificazione di Boezio.

Il Sachs loda il Viridung per il fatto che egli sostituisce alla generica categoria degli strumenti a percussione quei tipi di strumenti, che sono « fatti di metallo o di altre materie risuonanti », cioè pone mente non al modo col quale viene ottenuto il suono, bensì al materiale sonoro dal quale esso si sprigiona; questo anticiperebbe, e anticipa infatti, la categoria moderna degli « autofoni »

o « idiofoni », concepita secondo il sistema del Mahillon e quello del Sachs e del Hornbostel<sup>158</sup>. Tuttavia il Viridung nella sua classificazione omette volutamente (perché da lui ritenuti vili) gli strumenti membranofoni. Inoltre egli, in fondo non si scosta dalla divisione di Boezio, che è condotta in base al modo di ottenere il suono (tensione, soffio, percussione), e subito esemplificata in base ai materiali sonori corrispondenti (corde, aria, che equivale ancora al soffio o fiato: a dire il vero però la distinzione non è specificata) e strumenti concavi di bronzo.

Certo non bisogna cercare in Boezio (ma nemmeno nel Viridung!) la sistematicità delle classificazioni odierne: ad esempio non risulta chiaro se egli ritenga che il suono venga emesso dallo strumento percosso o da quello percussore; ma, a voler andare a fondo nell'interpretazione dell'intero passo, si presentano altri problemi, che sono in parte dovuti al tipo di sintassi latina qui impiegata, forse non del tutto rigorosa.

Per fare un altro esempio, non si capisce se la frase finale (« atque inde diversi efficiuntur soni ») debba essere riferita a tutti i tipi di strumenti prima nominati, o solo ai *concava aerea*, che designano palesemente le campane. Se quest'ultima interpretazione fosse quella esatta, avremmo una testimonianza precoce dell'esistenza dei sistemi di campanelle accordate in scala e battute da martelli, che vediamo raffigurati in tanti monumenti iconografici medievali. Ma a dire il vero tali serie di piccole campane non si trovano in immagini precedenti l'XI secolo: una delle più antiche è quella della Bibbia di Pommersfelden, eseguita probabilmente in Renania appunto nella seconda metà dell'XI secolo (fig. 12). Miniature precedenti, per lo più illustranti strumenti isolati, non messi in azione da un suonatore, ci mostrano invece, accanto ad altri strumenti, vere e proprie campane singole, di dimensioni più ragguardevoli: si tratta in questi casi di illustrazioni della cosiddetta *Epistola ad Dardanum* dello Pseudo-San Gerolamo, scritta verso l'anno 800<sup>159</sup>; fra le più antiche di queste illustrazioni sono quelle contenute nel Salterio di Boulogne, esemplato nel 999 nell'abbazia di Saint-Bertin, uno dei centri collegati, dal punto di vista culturale, con Saint-Amand e con Reims, allora all'avanguardia nello studio delle *artes*. Lo strumento che ci interessa è una grossa campana a battacchio, più alta che larga, il cui diametro va aumentando verso il basso, dopo una leggera rientranza; essa è munita in cima alla calotta di tre anelli, fatti evidentemente per appenderla mediante una corda. Le altre immagini dello stesso strumento, visibili in altri codici, si discostano poco da questo modello: salvo quella contenuta nel codice D.III.19 della Biblioteca Nazionale di Torino<sup>160</sup>, che ci mostra solo i contorni della campana e il battacchio, ma non l'orlo inferiore (è invece presente, ma molto piccolo, l'anello superiore); cosicché l'oggetto si riduce a un ferro di cavallo attraversato verticalmente da un'asta. Non si vede come possa risuonare a percussione un simile strumento, che costituirebbe altresì un *unicum* nelle figurazioni medievali; eppure la figura si riferisce palesemente al termine *tintinnabulum*, esattamente come fanno le immagini di campana degli altri codici. È vero che questo disegno, insieme con gli altri contenuti in questa pagina e nelle due precedenti, non illustrano l'*Epistola ad Dardanum*, bensì il passo riguardante gli strumenti musicali nelle *Ethymologiae*

di Isidoro di Siviglia; ma siffatte figurazioni mostrano chiaramente di essere imparentate fra loro, così come del resto con quelle dei salteri medievali. Probabilmente qui il miniatore ha male interpretato il suo modello, dando luogo a una « lezione » (per così dire) aberrante dell'originale. Del resto abbiamo già avuto modo di notare quanto le licenze iconografiche, riguardanti gli strumenti musicali, fossero all'ordine del giorno nel medio evo.

Che il tipo di campana più chiaramente disegnato nel Salterio di Boulogne, e lì, come in altri manoscritti, chiamato *tintinnabulum*, avesse un uso assai antico nel medio evo, anche se forma, dimensioni e materiale d'impiego (rame, bronzo, stagno) potevano variare, è attestato nella *Regula monasteriorum* attribuita a San Benedetto (VI secolo): qui tale strumento è però chiamato *signum*, cioè « segnale », per l'uso che ne veniva fatto in vari momenti della giornata per regolare la vita dei monaci. Il termine *tintinnabulum*, con lo stesso significato, si ritrova, al di fuori dei trattati teorici, nel decimo degli *Ordines Romani* (prescrizioni riguardanti la liturgia papale dal VI secolo in poi), contenente il rituale della settimana santa<sup>161</sup>.

Esistono anche immagini del *tintinnabulum* medievale in azione: ad esempio quella di un codice della Biblioteca Ambrosiana di Milano, databile fra il X e il XII secolo (fig. 11): qui tre campane di diverse dimensioni, e poste a diversa altezza, stanno appese a una specie di alto chiosco sorretto da colonne; e due uomini ne suonano un paio tirando le relative corde, mentre la terza campana rimane inattiva. Una figura analoga, nella quale però tutte e tre le campane vengono suonate, e al « campanile » è altresì aggiunto un prolungamento orizzontale, che sostiene una fila di campane in scala percosse a martello, secondo l'uso più tardo, si trova nel codice di Piacenza, Archivio Capitolare 65, forse proveniente da Bobbio, ed eseguito fra il XII e il XIII secolo<sup>162</sup>. Quest'ultima figura si riferisce alla classificazione degli strumenti di Cassiodoro (che vedremo in seguito); quella del codice milanese invece è delegata a illustrare la classificazione di Boezio: proprio quella dalla quale era partita la presente digressione sui vari tipi di campana.

È difficile, vedendo queste figure, leggendo il nome *tintinnabulum* loro assegnato, e conoscendo attraverso altre testimonianze l'impiego pratico dello strumento, scacciare dalla mente i versi di Dante:

Indi, come orologio che ne chiami  
nell'ora che la sposa di Dio surge  
a mattinar lo sposo perché l'ami,  
che l'una parte l'altra tira e urge,  
tin tin sonando con sì dolce nota,  
che 'l ben disposto spirto d'amor turge (...) (Par. X, 139-144).

Son contenuti in questi versi, in un mirabile connubio poetico, il concetto di « segnale » dato alla comunità cristiana (la sposa di Dio) di primo mattino per incitare il risveglio dei fedeli all'amore divino, e l'onomatopea *tin tin*, richiamante la parola *tintinnabulum*; tale onomatopea è rilevata del resto anche assai prima di Dante. Vedi Cassiodoro: « vel alia, quae metallico rigore percussa, red-

dunt cum suavitate tinnitum »<sup>163</sup>; o Isidoro: « Tintinnabulum de sono vocis nomen accepit »<sup>164</sup>. Il passo di Dante accenna comunque anche a un altro particolare: il meccanismo, che nel corso del XIII fu applicato ai sistemi di campane, per farle suonare una dopo l'altra. A questo stesso meccanismo alludono due diverse volgarizzazioni italiane della *Navigatio Sancti Brendani*, i cui manoscritti sono dell'inizio del XV secolo, ma il cui testo è probabilmente anteriore; nel corso di interpolazioni aggiunte al testo originale latino, si parla fra l'altro del « canto de uno reloio de sete campane », o di un « reloio di chiesa che abbia sette campane »<sup>165</sup>.

La campana da richiamo o da segnale prese dopo l'XI secolo anche i nomi latini di *campana*, *nola*, *caccabulum*, *clocca*<sup>166</sup>; e si differenziò in genere dai sistemi di campane percosse a martello, comunemente chiamate *cymbala*: il quale termine a sua volta era derivato da quello designante nell'antichità classica due piatti a forma di coppa, battuti uno contro l'altro.

Un tipo intermedio fra la prima e la seconda specie di campana (la quale ultima, ripeto, non ho potuto rintracciare in fonti iconografiche anteriori all'XI secolo) è raffigurata in un'affollata pagina del codice parigino lat. 6, eseguito a Ripoll, in Catalogna, intorno al 1000: la miniatura che vuole illustrare un passo del libro biblico di Daniele, mostra nella sua metà inferiore, verso l'angolo superiore destro, un uomo in atto di reggere con una mano una campana singola a forma di coppa, provvista del solito anello destinato ad appenderla, mentre con l'altra mano egli percuote la campana con un martello<sup>167</sup>. Non sappiamo quanto di realistico vi possa essere in tale figura, data l'atmosfera volutamente paganneggiante che investe l'immagine nel suo complesso, e le fogge piuttosto insolite di quasi tutti gli strumenti ivi raffigurati.

### 3. Cassiodoro e Marziano Capella. Gli strumenti « inflatilia »

Non a caso è già affiorato poco fa in questo scritto il nome di Cassiodoro (485 c. - 580): anch'egli infatti offre una classificazione degli strumenti musicali, svincolata però, a differenza di quella di Boezio, dalle sue ulteriori divisioni della musica:

« Instrumentorum musicorum genera sunt tria: percussionale; tensibile; inflatile. Percussionalia, ut sunt acitabula aenea et argentea, vel alia, quae metallico rigore percussa, reddunt cum suavitate tinnitum. Tensibilia sunt chordarum fila, sub arte religata, quae amodo plectro percussa mulcent aurium delectabiliter sensum: in quibus sunt species cythararum diversarum. Inflatilia sunt, quae spiritu reflante completa, in sonum vocis animantur; ut sunt tibiae, calami, organa, panduria, et caetera huiusmodi »<sup>168</sup>.

(Vi sono tre generi di strumenti musicali: a percussione, a tensione, a fiato. A percussione come coppe di bronzo e d'argento o altri strumenti, i quali percossi da oggetti rigidi di metallo emettono un gradevole tintinnio. Sono a tensione le file di corde fissate a regola d'arte, che quando vengono percosse da un plectro accarezzano piacevolmente il senso dell'udito: e fra queste sono comprese specie di cetre diverse. Sono a fiato quegli strumenti, che riempiti da un soffio d'aria si animano quasi a formare il suono della voce: come sono le tibiae, i calami, gli organi, le pandure, e gli altri della stessa specie).

La classificazione di Cassiodoro corrisponde sostanzialmente a quella di Boezio, poiché tien conto, come criterio d'elezione, del modo con il quale viene ottenuto il suono, e solo in un secondo momento passa alle esemplificazioni pratiche relative a vari strumenti. Solamente, Cassiodoro modifica l'ordine di Boezio, poiché mette al primo posto gli strumenti a percussione, al secondo i *tensibilia* e all'ultimo posto gli strumenti « a soffio ». È difficile dare una giustificazione di questa scelta, dovuta forse solo a una maggiore attenzione tributata da Cassiodoro, nei confronti di Boezio, verso la musica pratica, quotidiana. Sono infatti frequentissime nell'iconografia d'età romana le immagini dei piatti a forma di coppette metalliche, battute l'uno contro l'altro, che (come abbiamo già avuto modo di osservare) ricevevano normalmente il nome di derivazione greca *cymbala*<sup>169</sup>; quanto agli altri *percussionalia* che Cassiodoro fa intravedere, ne è già stato discusso a proposito di Boezio, né i termini del problema organologico sono mutati. A dire il vero anche prima di dar corso alla sua classificazione degli strumenti, Cassiodoro aveva già nominato, accanto al *tinnitus cytharae* e all'*organi melodia*, qualche strumento a percussione: e l'aveva fatto nel corso di un preciso riferimento al libro dei Salmi (GS I, p. 16 a), che come abbiamo visto, è ricco di suggerimenti organologici. Gli strumenti nominati in quell'occasione erano stati i *tympana* (tamburelli) e *cymbala* (piatti a forma di coppa), dei quali solo il primo non abbiamo ancora preso in considerazione; né pensiamo di farlo in questa sede.

Vale la pena invece di rilevare che Cassiodoro precisa il verificarsi di una vera e propria percussione degli strumenti a corda mediante un plettro: in questo egli concorda con S. Agostino, che a proposito del modo di mettere in vibrazione le corde parlava di *pulsus*; ma discorda da lui nell'attribuire inequivocabilmente l'azione di tale attrito al plettro, poiché il santo africano lasciava la porta aperta a diverse interpretazioni circa il modo effettivo di toccare le corde. Probabilmente Cassiodoro ha peccato di imprecisione nel descriverci questo modo di maneggiare la sue *species cythararum diversarum*; non possiamo pensare infatti che ai suoi tempi nessuno strumento a corda venisse pizzicato con le dita. Non conosco rappresentazioni iconografiche di strumenti a corda dell'epoca di Cassiodoro; ma le molte anteriori e successive a lui (alcune delle quali sicuramente copiate da modelli precedenti) ci mostrano entrambi i modi di far vibrare le corde, a dita nude e a plettro.

In ogni modo i due termini di Cassiodoro *tensibilia e inflatilia*, così come del resto i concetti boeziani di produzione del suono grazie alla tensione (*intentione*) e al soffio (*spiritu*) corrispondono perfettamente alle due categorie di strumenti musicali riconosciute da Aristide Quintiliano, i *katateinoména* e gli *empneustá*.

La categoria degli *inflatilia* ci pone alcuni interrogativi circa l'identità degli strumenti in essa elencati.

Non è certo questo il caso della *tibia*, che sicuramente corrisponde all'*aulós* greco (cioè a uno strumento ad ancia doppia, spesso appaiato in due canne); di questa identità ci è testimone Boezio, quando in un passo già considerato dice: « citharoedus e cithara, *auloedus ex tibia*, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur »<sup>170</sup>. Esistevano naturalmente a Roma, come già esistevano in

Grecia, tibiae di diverse caratteristiche e dimensioni. Aristide Quintiliano ci parla di un *aulós* « frigio », dal suono flebile e luttuoso, di un altro detto « pitico », dal suono più basso e virile; e infine di quello « corico » (probabilmente, dato il nome, destinato ad accompagnare la danza), dalla voce acuta e femminile<sup>171</sup>. Nell'iconografia d'età romana troviamo *tibiae* di vari modelli e dimensioni, il più delle volte accoppiate, come gli *auloi* greci; ma spesso gli strumenti hanno canne più grosse e di forma più spiccatamente conica, di quelle visibili nei monumenti iconografici greci ed etruschi; in altri casi la loro canna è pressoché cilindrica. Inoltre le *tibiae Berecynthiae*, appartenenti a quest'ultimo genere, a volte di dimensioni notevoli e tenute verticalment dal suonatore, sono provviste di speciali dispositivi ad anelli scorrevoli, atti a favorire o a escludere l'emissione di determinate note; e una delle due canne, più lunga dell'altra, termina con un padiglione rivolto all'insù, simile a quello del *lituus*<sup>172</sup>.

Qualche perplessità desta, a differenza del termine *tibia*, la parola *calamus*, che in latino indica in senso lato una « canna ». Egidio di Zamora, nel secolo XIII, ribadirà che *calamus* « est generale tantum fistularum »<sup>173</sup>; ma questo non ci aiuta certo a capire perché Cassiodoro faccia distinzione fra *tibiae* e *calami*. Isidoro sarà, nel suo tentativo di spiegazione, piuttosto sibillino: dopo essersi dilungato sulle *tibiae* e sulla loro origine ed etimologia, dice: « Calamus nomen est proprium arboris, a calendo et fundendo voces vocatur »<sup>174</sup>. L'albero al quale si riferisce Isidoro è molto probabilmente la canna palustre, che in latino puro si chiamava *arundo* (il termine *calamus* è invece di origine greca); quanto all'etimologia, che ci serve più che altro come descrizione del timbro dello strumento, Isidoro ci fa intravedere, attraverso il « riscaldarsi e fondersi dei suoni », uno strumento dal timbro duttile ed espressivo, forse addirittura prepotente. Questo tipo di suono non è raggiungibile da uno strumento della famiglia dei flauti; fa pensare invece a uno strumento ad ancia doppia e a sezione conica piuttosto pronunciata, del genere del cosiddetto « oboe degli Abruzzi » o « piffero »; nel qual caso il *calamus* si identificherebbe appunto con quell'*aulós* modificato in grossezza di cui si è ora parlato. Un'illustrazione degli strumenti citati da Isidoro si trova nel manoscritto di Torino, del quale ho già parlato a proposito dal *tintinnabulum*. Ebbene, le *tibiae* vi sono raffigurate accoppiate, e a canna leggermente conica terminante con un vistoso padiglione, assai più pronunciato di quello talora appena visibile nell'*aulós* greco e nelle *tibiae* romane (dove però spesso esso è del tutto assente); e il *calamus*, a canna cilindrica, è munito di una specie di bocchino, che però si può interpretare anche come doppia ancia; anche questo strumento termina a padiglione, benché l'evidente carenza di ambizioni prospettiche da parte del miniatore faccia sì che tale padiglione sia mostrato non di profilo, come nel caso delle *tibiae*, bensì frontalmente: cosicché un vero e proprio cerchio viene a terminare il tubo dello strumento. Lo stesso accade del resto anche nella figura della *tuba*, disegnata sopra quella delle *tibiae*<sup>175</sup>. È probabilmente valida l'etimologia da *calamus* proposta dal Sachs per il termine medievale *chalemele*<sup>176</sup> (che si trova anche nelle forme *chalemie*, *Schalmey*, *cennamella*, *caramillo*, a seconda delle lingue); e se si passa in rassegna anche solo una parte del materiale icono-

grafico disponibile, relativo allo strumento medievale<sup>177</sup>, ci si rende subito conto che la varietà di modelli di cennamella esistenti nel medioevo è ancora superiore a quella osservata per le *tibiae* romane: lunghezza, diametro, forma e proporzioni dello strumento sono soggetti a un'infinità di diverse combinazioni. Non c'è da stupirsi dunque che l'ignoto miniatore delle *Etymologiae* di Isidoro, vissuto nel X secolo, possa aver dato al *calamus* una forma a lui più familiare di quella dell'antico strumento romano: quand'anche egli si fosse ispirato a un modello a lui precedente, non può avere guardato a un'epoca più remota di quella di Isidoro (VI-VII secolo); infine già conosciamo la propensione sua, o degli artisti che avevano a loro volta copiato disegni da manoscritti più antichi, a deformare i modelli iconografici che aveva dinanzi agli occhi: le incognite della tradizione manoscritta investono palesemente, oltre il testo letterario, anche l'immagine!

La descrizione del timbro del *calamus* che abbiamo individuato in Isidoro non sembra però trovare riscontro in un passo di Marziano Capella, lo scrittore pagano compatriota e contemporaneo di S. Agostino, autore del *De nuptiis Philologiae et Mercurii*; nel libro IX della sua opera, dedicata in forma romanzesco-allegorica alla descrizione ed esaltazione delle *artes liberales*, egli si occupa della *musica*. Però egli non dà nessuna catalogazione sistematica degli strumenti: si limita a citarne un buon numero, in varie occasioni. Egli cita il *calamus* solo al plurale, quando dice che Siringa (« puella Panos ») « versa in calamos sonat loquaces » e, premuta dalle labbra del dio, « suspirat velut osculis canorem »<sup>178</sup>. È chiaro qui il riferimento alla cosiddetta « siringa di Pan », fatta di più canne accostate in scala, strumento che la mitologia antica vuole nato dalla metamorfosi della ninfa in canna. Dato il contesto, tuttavia si può pensare che Marziano Capella qui abbia usato il termine *calamus* non in senso organologico, ma in senso generale. Subito prima Marziano Capella aveva parlato di una *cicuta* risuonante melodie Lincee in un bosco dell'Arcadia<sup>179</sup>; e con questo strumento egli forse aveva voluto intendere non un flauto a canna semplice, come potrebbe far pensare la sua destinazione arcadica, ma l'aristocratica *tibia*. Così almeno siamo indotti a pensare da un'altra menzione della *cicuta*, questa volta riferita a uno strumento doppio, suonato da un adolescente frigio, in mezzo a un coro di fanciulle (« virginum chorus [...] Phrygii cuiusdam bupedae cicutis geminatis interstinctus »)<sup>180</sup>. Il quadro dei « legni » menzionati da Marziano Capella è completato entro la descrizione di una « omnium organicarum vocum consociata permixtio », o concerto polistrumentale in grande stile, al quale prendono parte, fra gli altri, « quidam agrestes canorice semidei », ognuno col suo strumento: Pan con la *pandura*, Silvano con una *fistula sibilatrix* fatta di una canna senza nodi, Fauno con una *rurestris tibia*<sup>181</sup>. Dato l'appellativo *rurestris* (campestre) della *tibia*, non possiamo pensare trattarsi dello strumento dei professionisti citato da Agostino, da Boezio e da Cassiodoro (del resto abbiamo congetturato che Marziano Capella usi per questo strumento il termine *cicuta*); è più facile invece che la sua *tibia* coincida con il *calamus* di Cassiodoro e di Isidoro. La *fistula sibilatrix* dev'essere un flauto a canna semplice, benché altri autori (ad esempio Virgilio nelle *Eclogae*, III, 25 e 27) le diano il significato di siringa a più canne; infatti Marziano Capella usa

per la siringa, come abbiamo visto, il termine plurale *calami*; e, pur ammettendo che allora la parola fosse usata nel senso generico di « canne », dobbiamo convincerci che lo strumento di Pan avesse un nome diverso da *fistula*: tant'è vero che nel concerto nuziale di cui ora si parla lo stesso Pan (« hircipes ») suona la *pandura*. Abbiamo già visto che quest'ultimo nome poteva designare anche uno strumento a corde con manico (vedi parte III, cap. 3); ma già lo scrittore greco Esichio lo attribuiva alla siringa<sup>182</sup> e, come vedremo, altrettanto fanno Cassiodoro ed Isidoro. Marziano Capella aggiunge altrove che già gli Egizi suonavano la *pandura* (« panduram Aegyptios attemptare permisi », dice l'Harmonia personificata: ma il verbo *attemptare* non richiama un po' troppo da vicino un tastar di corde?); e non perde l'occasione per confermare alle *fistulae* il loro carattere pastorale, e per dirle capaci di imitare il canto degli uccelli, lo stormire degli alberi e il sussurro dei fiumi<sup>183</sup>.

Quanto alla *pandura* descritta come strumento a tre corde da Giulio Polluce, può darsi che, aggiunta una corda, si tratti dello stesso oggetto che, in un altro punto del suo fantasioso romanzo, Marziano Capella chiama *tetrachordon*, distinguendolo dalla *chelys* (lira) e dal *barbiton*<sup>184</sup>. Oppure il *tetrachordon* di Marziano Capella si potrà identificare con quell'evoluzione del monocordo (non « parafonico ») detto in greco *kanon*, che, ulteriormente ampliato, diverrà il *qanun* arabo e poi il *canon* o salterio medievale?

Tornando a Cassiodoro, egli nomina fra gli strumenti *inflatilia* anche gli *organa*, senza precisare se si tratti dell'antico organo azionato a pompe idrauliche (comunemente detto *hydraulis*, *hydraulos* o *hydraulia*) o dell'organo pneumatico azionato a mantici, già in uso a Bisanzio nella seconda metà del IV secolo<sup>185</sup>. Boezio, nella sua categoria degli strumenti « a soffio », cita, senza però dar loro un nome, quelli « che vengono mossi ad acqua »: chissà se egli si riferiva a strumenti ancora realmente esistenti al suo tempo, o se ripeteva una definizione attinta, come tante altre nel suo trattato, a qualche teorico greco? Dal canto suo Agostino, nella sua *Enarratio* al Salmo 150, così ci informava:

« Cum organum vocabulum graecum sit, ut dixi, generale omnibus musicis instrumentis; hoc cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis latina et vulgaris est consuetudo »<sup>186</sup>.

(Poiché organum è, come ho già detto, un vocabolo greco designante in generale tutti gli strumenti musicali, i greci chiamano con altro nome quello per il quale vengono impiegati i mantici. Usanza più latina e ordinaria è invece quella di chiamarlo organo).

Al passo di Agostino testé citato, riguardante l'organo, farà eco, si può dire alla lettera, Isidoro: però l'ultima frase di Isidoro nell'edizione del Gerbert suona così: « Ut autem organum dicatur, magis ea vulgaris est Graecorum consuetudo ». La lezione corretta si trova invece nella *Patrologia Latina*: « Ut autem organum dicatur, magis ea vulgaris consuetudo »<sup>187</sup>. Vedremo più avanti (parte V, cap. 5) come Cassiodoro, in un suo proprio commento allo stesso Salmo 150, descriverà l'organo.

4. Isidoro di Siviglia e l'Epistola ad Dardanum. I membranofoni. Cetra, « psalterium », arpa

Isidoro, dopo aver dato una divisione generale della musica ricalcata su quella di Cassiodoro (*harmonica, rhythmica, metrica*), dice che il suono può essere di tre nature:

« Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhythmica, quae impulsu digitorum numeros recipit. Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces; aut flaut, sicut per tubam, vel tibiam; aut impulsu, sicut per cytharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est »<sup>188</sup>.

(La prima è quella armonica, che consiste nel canto delle voci. La seconda è quella organica, che si forma dal soffio. La terza è quella ritmica, che ricava i suoni dalla spinta delle dita. Infatti il suono è emesso o dalla voce, come avviene dalla gola, o dal soffio, come avviene attraverso una tuba o una tibia; o da un urto, come avviene sulla cetra, o su qualunque altro strumento, che si fa canoro mediante una percussione).

Stranamente questa classificazione dei suoni ripete, per due dei suoi termini, la precedente divisione della musica derivata da Cassiodoro: ritroviamo infatti i vocaboli *harmonica* e *rhythmica*, impiegati però qui con tutt'altro significato rispetto a quello che avevano prima (e che non è ora il caso di spiegare). A questa reminiscenza di Cassiodoro non si accompagna però il ricorso alla di lui classificazione degli strumenti musicali: perché Isidoro riprende semmai in questo campo le posizioni di S. Agostino, e anzi quasi le sue stesse parole, cambiandone solo parzialmente la disposizione, e precisando qualche punto. È molto sottile ad esempio la sostituzione della parola *impulsus* a quella di Agostino *pulsus*, che forse, pur nella sostanziale identità di significato, accentuava maggiormente il carattere di « battito », « percossa »; inoltre al silenzio di S. Agostino sulla maniera di toccare le corde, e all'affermazione di Cassiodoro che ciò avveniva mediante plectro, Isidoro oppone che i suoni di natura *rhythmica* (che più avanti esemplifica citando la cetra) si formano *impulsu digitorum*, cioè per la spinta delle dita nude. È escluso comunque che i termini *pulsus* o *impulsus* designassero un modo di suonare « strappato », venuto in uso solo in epoca tardo-medievale o proto-rinascimentale, con il diffuso impiego del liuto come strumento polifonico.

Forse tuttavia le indicazioni dei tre autori latini, pur nella loro imprecisione e incompletezza, e non ostante le apparenze, non sono in contrasto fra loro. Infatti sappiamo che già gli antichi strumenti a corda greci e romani (compresa la lira e il *barbyton*) potevano essere suonati sia a plectro, sia dalle nude dita<sup>189</sup>; ed è quindi pienamente giustificato il silenzio di S. Agostino su questo punto. Quanto alla testimonianza di Cassiodoro, possiamo pensare che ai suoi tempi la cetra classica, e con essa l'arte citaristica, fossero ormai in estinzione, o retaggio di pochi e scelti professionisti: ad esempio quelli che si esibivano nei teatri. Proprio Cassiodoro nelle sue *Variae* loda a un certo punto l'arte dei citaredi teatrali<sup>190</sup>; dove per *citaroedi* dobbiamo quasi sicuramente intendere citaristi, com'è anche il caso del suo contemporaneo Boezio (vedi parte II, cap. 3 del presente lavoro). Ora, fin dall'epoca greca classica, l'impiego precipuo della cetra in teatro era fatto, almeno in accompagnamento alla recitazione solistica, mediante *krusis*,

cioè appunto suonando a plectro. Doveva essere dunque questo il tipo di esecuzione che Cassiodoro tanto ammirava nei teatri. Ma quando lo stesso Cassiodoro è sollecitato dal suo signore, il re Teodorico, a trovare un citaredo da inviare al re dei Franchi Clodoveo, che ne aveva fatto richiesta, egli non sa davvero come soddisfarlo, e perciò si rivolge a Boezio, perché lo aiuti:

« Adiacet enim vobis doctum eligere, qui disciplinam ipsam in arduo collocatam potuistis attingere »<sup>191</sup>.

(Spetta infatti a voi, che siete riuscito a raggiungere la scienza stessa collocata così in alto, sceglierne uno esperto).

Forse Cassiodoro non era al corrente di quanto Boezio, come *musicus*, si sentisse distante da un semplice *artifex*; e non sappiamo come l'episodio si sia concluso.

In ogni modo, benché Cassiodoro conoscesse l'esistenza di molteplici specie di *cytharae*, egli doveva avere presente alla mente soprattutto quella della quale parla nelle sue lettere; dimentica quindi, quando parla del plectro, gli strumenti a corda del tipo della *pandura* o forse del *tetrachordon* citato da Marziano Capella, che i documenti iconografici d'età romana mostrano generalmente pizzicati con le dita, anche se l'altro metodo di esecuzione, già noto agli Egizi ed ereditato dal mondo ellenistico, non era affatto sconosciuto a Roma<sup>192</sup>.

La preferenza per il tocco a dita nude degli strumenti a corda provvisti di manico continua in occidente fino al X secolo: solo a partire dall'XI ricompare con frequenza il plectro (generalmente in forma di bastoncino), usato talvolta per pizzicare, talvolta per sfregare, talvolta per percuotere le corde<sup>193</sup>; ma il tocco diretto delle dita non cade per questo in disuso, e trionferà poi a partire dai secoli XV-XVI, col passaggio all'esecuzione polifonica.

Se Cassiodoro pensava soprattutto alla *cythara* teatrale, evidentemente Isidoro poneva mente ai tipi di *cythara* in uso al suo tempo; probabilmente l'autentica *cithara* greco-romana (che nei codici medievali è nominata di solito con la lezione peccante di « ipercorrettismo » *cythara*), strumento già raro ai tempi di Cassiodoro, all'epoca di Isidoro era ormai del tutto scomparsa; le sue raffigurazioni che vediamo in manoscritti bizantini e francesi dal IX all'XI secolo<sup>194</sup> sono di fatto copiate da disegni più antichi; e in ogni caso in queste miniature essa compare sempre pizzicata dalle dita. Isidoro conosceva dunque in realtà strumenti diversi dalla *cithara* classica: probabilmente l'evoluzione della lira antica chiamata solitamente « rotta », strumenti a manico di vario tipo, e certamente l'arpa.

La sezione *organica* degli strumenti di Isidoro, trattata in un apposito capitolo della sua opera<sup>195</sup>, comprende gli stessi strumenti citati da Cassiodoro, vale a dire *tibiae, calami, organa, pandoria* (a proposito di quest'ultimo strumento *pandorium* o *pandorius* è fatta espressa menzione di Pan come suo inventore); ed essi vanno ad aggiungersi inoltre strumenti nominati da S. Agostino e da Marziano Capella (*tubae, fistulae*): abbiamo già visto e discusso tali passi, anche in relazione all'apporto esegetico offerto da Isidoro.

Quest'ultimo autore però aggiunge alla serie dei « fiati » un altro nome,

che ci dà qualche perplessità: *sambuca*. Ecco il contesto nel quale il termine è inserito:

«Sambuca in musicis species est symphoniarum, est enim genus ligni fragilis, unde et tibiae componuntur»<sup>196</sup>

(La sambuca in fatto di musica è una specie di materiale consonante; infatti è un tipo di legno fragile, del quale sono composte anche le tibie).

A Isidoro farà eco, con maggiore ridondanza, l'autore dell'*Epistola ad Dardanum*, che identificherà la *sambuca* con una specie di tromba (*tuba*), fatta di corteccia d'albero, che resiste d'estate, ma inaridisce d'inverno<sup>197</sup>. Probabilmente tale descrizione è frutto di pura fantasia, ed è volta solo a giustificare il significato simbolico che, secondo un frequente uso esegetico medievale, subito l'autore ne trae; tanto più che egli attribuisce lo strumento agli antichi Caldei. Egli non ne parla per conoscenza diretta, bensì ricava il termine, come molti altri del suo scritto, da un passo del Libro di Daniele (III, 5, 15).

Probabilmente Isidoro aveva trovato il nome *sambuca* nello stesso passo biblico; e, non riuscendo a spiegarselo altrimenti, lo aveva messo in relazione con l'albero del sambuco (latino *sambucus*, al maschile); non lo aveva dichiarato apertamente, ma solo velatamente, nel parlare di «legno fragile».

In realtà la *sambyke* era per i Greci una varietà di arpa, di forma triangolare, cui Aristide Quintiliano riconosceva una natura femminile, per via dell'acutezza dei suoi suoni data dalla cortezza delle corde<sup>198</sup>; il termine era passato in latino appunto come *sambuca*, con vari derivati<sup>199</sup>; ma Isidoro non poteva conoscere tutte le vicissitudini del termine.

Nel capitolo dedicato alla terza categoria di suoni, quella *rhythmica*, il vescovo di Siviglia precisa meglio che cosa egli abbia inteso, al momento della classificazione iniziale, per *cythara*, «o qualunque altro strumento risuonante a percussione». Tanto per cominciare, prima di ripetere l'espressione di Cassiodoro *species cythararum diversarum*, egli definisce la *divisio rhythmica* come «pertinens ad nervos et pulsus»; perciò vi riconosce le due sottoclassi a corda e a percussione, che Agostino aveva riunito entrambe sotto il segno del *pulsus*, e che invece sia Boezio, sia Cassiodoro destinavano a due classi ben distinte di strumenti: rispettivamente quelli caratterizzati da *intentione* (o *tensibilia*) e quelli vibranti per *percussione* (o *percussionalia*). Ne consegue, che subito dopo le «specie di cetre diverse» Isidoro nomina subito il *tympanum*, il *cymbalum*, il *sistrum* e, citando alla lettera Cassiodoro, ancora «*acitabula aenea et argentea, vel alia, quae metallico rigore percussa, reddunt cum suavitate tinnitum*». In ogni modo, come Cassiodoro, Isidoro considera strumenti affini, in quanto accomunati dal loro funzionamento a percussione, un membranofono come il *tympanum* e una serie di metallofoni. Più avanti Isidoro si diffonde a descrivere gli strumenti a percussione già citati, e ne aggiunge degli altri<sup>200</sup>: ad esempio spiega che il *tympanum* è fatto di pelle o cuoio teso sopra un legno da una sola parte, alla maniera del setaccio. Si tratta dunque di un tamburo monopelle a cornice, di dimensioni modeste, del quale esistono ancora oggi parecchie varietà popolari in molti paesi; e non è più

il *tympanum* romano a due pelli, quello cui forse alludeva Cassiodoro, del quale vediamo esemplari di diverse dimensioni nell'iconografia dal II secolo a. C. al II secolo d. C.<sup>201</sup>. Isidoro precisa anche che questo tamburo si può considerare la metà di un altro strumento, detto *symphonia*, che più in là è detto essere formato di pelli tese da entrambe le parti; tali pelli, percosse da bacchette, darebbero luogo a un *suavissimus cantus*, formato dalla concordia di due diversi suoni, uno grave e uno acuto. Non è del tutto chiaro se Isidoro alluda a suoni di carattere determinato o indeterminato: probabilmente è vera la prima ipotesi. Anche nell'illustrare questo strumento il manoscritto torinese già considerato si prende una certa libertà: infatti, invece di mostrare un cilindro (o forma analoga) a due fondi, pone l'uno di seguito all'altro tre cerchi di diametro crescente; e sopra di essi rappresenta le due bacchette<sup>202</sup>. Si tratta qui di una prospettiva di genere «cubista», come quella già usata per disegnare le *tuba* e il *calamus*, o di pura fantasia del disegnatore, dettata da ignoranza, o dalla scomparsa dello strumento in questione? Per tornare al *tympanum*, Isidoro gli dà anche (in relazione alla *symphonia* così descritta) il nome di *medium tympanum* e di *margaretum* o *margaritum*: appellativo, quest'ultimo, forse derivato dal fatto che lo strumento potesse avere un telaio di madreperla, o fosse ornato di perle, o richiamasse la forma di una conchiglia.

Egli conferma quindi l'identità dei due termini *cymbala* e *acitabula*, che Cassiodoro aveva nominato in due punti diversi del suo trattato: «*Cymbala et acitabula quaedam sunt, quae percussa invicem se tangunt, et faciunt sonum*»; ricava poi il termine *sistrum* da un passo di Giovenale, e ne fa risalire l'invenzione a Iside.

Ma il passo indubbiamente più interessante dell'*excursus* di Isidoro sugli strumenti musicali è quello relativo agli strumenti a corda, evidentemente inteso a glossare il generico accenno precedente ai vari tipi di cetre. Anche qui, come in altri punti, egli spesso assegna a ciascuno degli strumenti nominati un inventore biblico o mitologico e, naturalmente, un'etimologia, più o meno sensata ai nostri occhi; ma non ci interessano tanto questi elementi della sua trattazione, quanto le descrizioni concrete che qua e là egli ci offre. Con molto senso realistico l'autore, dopo aver parlato dell'antica cetra apollinea, spiega che dopo di essa nacquero molte varietà di strumenti analoghi; e gli perdoniamo le imprecisioni cronologiche, in cambio della quantità di dati storici e descrittivi, raccolti da chissà quante fonti, che egli ci fornisce.

Al primo strumento della specie delle *cytharae* che Isidoro nomina, il *psalterium*, aveva già accennato fuggevolmente anche Cassiodoro, quando palesemente si riferiva al libro dei Salmi: ma egli sembrava nutrire qualche dubbio sulla sua natura, se non proprio sulla sua esistenza: «*Psalterium adinstar instrumenti musici nominatum esse non dubium est*»<sup>203</sup>. (= Non v'è dubbio che il salterio sia nominato come strumento musicale). Probabilmente gli era più familiare il termine *Psalterium* nel senso di «libro dei Salmi»; ma proprio da quel libro, dove spesso è nominato siffatto strumento, egli era costretto a riconoscerne l'esistenza.

Maestro a tutti gli esegeti dei Salmi, anche quando si trattava di spiegare la parola *psalterium*, che veniva dritta dal greco *psalterion* e designava uno strumento poi andato in disuso, fu S. Agostino. Nella sua *Enarratio* al Salmo 32 egli ci informa:

« Cithara lignum illud concavum tamquam tympanum pendente testudine, cui ligno chordae innituntur, ut tactae resonent: non plectrum dico quo tanguntur, sed lignum illud dixi concavum cui superiacent, cui quodammodo incumbunt, ut ex illo cum tanguntur tremefactae et ex illa concavitate sonum concipientes, magis canorae reddantur: hoc ergo lignum cithara in inferiore parte habet, psalterium in superiore »<sup>204</sup>.

(La cetra ha quel legno incavato, come un tamburello a forma di guscio di tartaruga sospeso, legno nel quale stanno infisse le corde, perché risuonino al tocco: non dico il plectro dal quale sono toccate, ma ho detto quel legno incavato sopra il quale sono poste, e sopra il quale esse incombono, in maniera da essere rese più melodiose da esso, quando tremolano al tocco e ricavano sonorità da quella parte concava: insomma questo legno la cetra l'ha nella parte inferiore, il salterio in quella superiore).

Commentando diversi altri salmi, Agostino riecheggia se stesso, riprendendo con parole solo leggermente mutate e più succinte la stessa descrizione di *cithara* e *psalterium*, per rilevarne la differenza; e ogni volta ne trae significati simbolici di valore spirituale, che identificano sempre il salterio con qualche cosa di alto, di superiore (secondo la posizione della sua cassa di risonanza), e la cetra con qualche cosa di più terreno (per lo stesso motivo): ad esempio salterio sono le opere dell'uomo, cetra i suoi patimenti; salterio è l'umanità di Cristo operante miracoli, cetra la sua passione; salterio è lo spirito, cetra è la carne; salterio è il cielo, cetra la terra; salterio è la lode a Dio degli abitanti del cielo, cetra quella dei terrestri<sup>205</sup>.

Cassiodoro, anch'egli autore di un commento ai Salmi, attinge abbondantemente a S. Agostino; ma a proposito del salterio, come nel *De musica*, sembra fidarsi di un'autorità ormai remota:

« Psalterium vero est in modum citharae conversa positio. Buccas enim quasdam sonoras ligni gestat in capite: ubi ab imo venientes, chordarum sonos in altum rapit, et gratissima, quantum dicitur, modulatione respondet. Cythara enim ligni quodam ventre inferius constituto, a summo chordarum filis venientibus sonos recipit, atque in unam gratiam iucunditatis emittit »<sup>206</sup>.

(Invero il salterio è fatto a modo di cetra, ma la sua posizione è rovesciata. Infatti porta sulla sommità alcune aperture sonore nel legno: lì attira il suono delle corde che viene dal basso, e risponde, a quanto si dice, con una gradevolissima risonanza. Infatti la cetra, che ha il ventre posto in posizione inferiore, riceve il suono dai fili delle corde che vengono dall'alto, e li emette con gradevole piacevolezza).

Mentre Cassiodoro sembra sicuro della forma della cetra, per quanto riguarda il salterio si rifugia in un « quantum dicitur »: cioè mostra di parlarne solo per sentito dire; ecco forse perché egli presta al salterio non un'intera cassa di risonanza cava, come fa Agostino, ma solo delle aperture armoniche, probabilmente quelle della cetra stessa, in posizione capovolta.

Isidoro conferma ancor più che il termine *psalterium*, come nome di strumento, gli è ignoto, e mostra di conoscerlo solo per designare il canto dei Salmi in forma responsoriale (mentre paradossalmente è proprio il termine Salmo che deriva dal nome dello strumento!):

« Psalterium, quod vulgo canticum dicitur, a psallendo nominatur, quod ad eius vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo cytharae barbaricae in modum Deltae litterae: sed psalterii et cytharae haec differentia est, quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant, cythara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterio autem Hebraei decachordo usi sunt propter numerum decalogum legis »<sup>207</sup>.

(Il salterio, che comunemente si chiama cantico, è così chiamato dall'atto di cantare salmi, tale che alla sua voce il coro risponda in consonanza. Esso è fatto alla maniera della cetra barbarica, in forma di lettera delta: ma fra il salterio e la cetra c'è questa differenza, che il salterio ha quel legno incavato, da dove viene emesso il suono, nella parte superiore, e le corde vengono urtate in basso, ma risuonano in alto, mentre la cetra ha la parte concava del legno in basso. Gli ebrei usarono un salterio di dieci corde, per via del numero delle leggi del decalogo).

In comune con Cassiodoro, Isidoro ha solo l'ignoranza circa il termine « salterio »; di contro, una certa sicurezza riguardo al termine « cetra »; ma, proprio al contrario di Cassiodoro, egli sembra aver perso in parte la nozione della cetra classica, tant'è vero che dà il nome di cetra anche a uno strumento barbarico di forma triangolare; in compenso egli non esita a identificare il salterio, nome per lui di difficile interpretazione, con uno strumento evidentemente in uso al suo tempo: proprio quell'arpa a forma di delta, alla quale egli conferisce l'appellativo di « barbarica ».

L'anonimo autore dell'*Epistola ad Dardanum*, intorno all'800, non accumerà in nessun modo *cithara* e *psalterium*, e ne farà oggetto di due trattazioni separate: la *cithara* è senz'altro, secondo lui, uno strumento a forma triangolare, « in modum Deltae litterae », provvisto di 24 corde (tutti i numeri hanno per lui valori simbolici); invece « psalterium quoque Hebraice nablon, Graece autem psalterium, Latine autem laudatorium dicitur (...) Est autem cum chordis decem »<sup>208</sup>. Sul numero delle corde del *psalterium* si era già pronunciato anche Isidoro, come abbiamo visto. Quanto alla forma di questo strumento, che lo Pseudo-Gerolamo dice semplicemente « quadrata », essa è meglio precisata da Rabano Mauro (780 c. - 856), il quale, incorporando nella sua opera l'intera *Epistola*, con qualche leggera variante, dice fra l'altro: « Non (...) in modum citharae, sed (...) in modum clipei quadrati conformatur cum chordis decem »<sup>209</sup>.

Il problema di tutti questi autori in ogni modo non è quello di descrivere uno strumento del loro tempo, ma quello di spiegare il significato di termini riferiti a strumenti musicali, trovati nella Bibbia. È naturale che, facendo questo, essi si lascino influenzare da forme e modelli loro familiari; ma assai forte è anche la tendenza a copiare quanto era già stato detto da altri sullo stesso argomento. Chiara prova di questo modo di procedere abbiamo avuto passando dalle spiegazioni di Agostino a quelle di Cassiodoro, a quelle di Isidoro, fino allo Pseudo-Gerolamo.

Chi forse sta più vicino al vero a proposito del *psalterium decachordum* è Rabano Mauro, che lo dice a forma di scudo quadrato. Probabilmente egli non parla ancora del vero e proprio salterio medievale, che entrerà in uso in occidente dopo il 1000, al seguito di altri strumenti di origine araba, importati un po' dalla Spagna, e un po' in seguito alle crociate: strumento che prenderà spesso il nome di *canon* (dall'arabo *qanun*): a meno che in qualche modo egli sia venuto

a conoscenza dell'esistenza di quello strumento nei paesi dominati dagli arabi, e l'abbia collegato col *psalterium decachordum* dei Salmi. In realtà tale genere di *psalterium* si distingue dal *psalterium* comune, tant'è vero che nel testo ebraico dei Salmi i due strumenti ricevono due nomi diversi: rispettivamente *asor* (a 10 corde) e *nevel*. Mentre il primo dei due nella traduzione greca dei Settanta è sempre chiamato *psalterion* e nella versione latina Vulgata *psalterium*, l'altro riceve a volte il nome *nabla* (più vicino all'ebraico *nevel*: nell'*Epistola ad Dardanum* tale nome si riflette nel termine *nablon*, messo accanto a *psalterium*). Probabilmente l'*asor* o salterio a 10 corde era effettivamente uno strumento a zattera quadrangolare, del quale si conosce una raffigurazione fenicia del IX secolo a.C.<sup>210</sup>; ma le immagini di esso che accompagnano i manoscritti dell'*Epistola ad Dardanum*, anche quelle molto più tarde<sup>211</sup>, probabilmente tutte ispirate alla descrizione fornita da Rabano Mauro, ricordano molto più da vicino un'arpa quadrangolare a telaio che un vero salterio<sup>212</sup>. Questo significa che i miniatori dell'epoca di Rabano Mauro, o di poco posteriori, non sapevano immaginare uno strumento a corda a mo' di scudo quadrato, e si rifugiavano perciò in una forma a loro più familiare; l'arpa quadrangolare, di derivazione irlandese. Essa doveva essere appunto uno degli strumenti diffusi sul continente dai cosiddetti *Scotti*, e possiamo verificare due tappe salienti del suo itinerario, osservando da una parte l'arpa scolpita in una delle molte croci di pietra disseminate per l'Irlanda, la croce di Ullard (IX secolo) (fig. 7), e dall'altra l'arpa di forma più evoluta, perché trapezoidale e a lati leggermente incurvati, che vediamo in mano a Davide in un'iziale miniata del XII secolo, appartenente proprio alla copia di un'opera di Rabano Mauro, il Commento al Libro dell'Esodo (fig. 17)<sup>213</sup>. Nel primo esempio la cassa di risonanza sta in alto, nel secondo alla sinistra del suonatore, proiettata verso l'esterno; ma siamo abituati a constatare nel medio evo non solo in epoche e in luoghi diversi, ma anche nella stessa epoca e nella stessa zona geografica, modi diversi di maneggiare uno stesso strumento.

Che, diversamente da quanto dice lo Hayes<sup>214</sup>, il quale accosta con un po' troppa disinvoltura testi lontani nel tempo come quelli di Agostino, di Cassiodoro, di Isidoro e di Rabano Mauro (non nominato, benché citato), il nome *psalterium* fosse estraneo alla pratica musicale alto-medievale, è confermato dalle glosse latine e tedesche interpolate alla versione tedesca dei Salmi ultimata da Notker Labeo di S. Gallo poco dopo il 1000. Il traduttore non dà mai un equivalente tedesco al termine latino *psalterium*, che lascia immutato; viceversa il glossatore del XII secolo lo spiega con diverse parole: *sáltäre*, *saltir-sanch* o *saltersanch*<sup>215</sup>, o addirittura *róttu*; e in una postilla latina si rammarica che l'antico strumento decacordo a forme di delta abbia perso il proprio mistico simbolismo per colpa dei « symphoniaci et ludicratores » del tempo, che gli aggiunsero altre corde, gli modificarono la forma e gli diedero il nome barbarico di *róttu*<sup>216</sup>. Una dimostrazione iconografica di tale asserzione si potrebbe vedere nella rotta quadrangolare, munita di 21 corde divise in 5 ordini (ogni ordine ha 4 corde, salvo uno che ne ha eccezionalmente 5), disegnata in una stessa pagina con diversi strumenti relativi all'*Epistola ad Dardanum*, nel manoscritto San-Blasiano del

XIII secolo che ci presenta il Gerbert<sup>217</sup>. Evidentemente questo strumento vuole illustrare il *psalterium* dello Pseudo-Gerolamo, quello stesso strumento che Rabano Mauro diceva essere quadrato: ma difettando in questa figura una schietta forma a scudo, per via della finestra rettangolare che si apre nella parte superiore del legno, il miniatore non si è sentito di dare a questo strumento, come invece dà alle altre figure della pagina, una didascalia precisa, e lascia parlare la sola immagine.

Non v'è dubbio dunque che da Cassiodoro, e soprattutto da Isidoro in poi, il termine *psalterium* abbia dato molto filo da torcere agli esegeti dei salmi e ai miniatori; meno preoccupato sembrava invece Agostino. E poiché pare assodato che lo strumento detto dai Greci *psalterion* e dagli Ebrei *nevel* fosse in realtà un'arpa angolare verticale, con la cassa di risonanza incurvata sopra la « mensola » (fig. 3), è più che giustificata la sommaria descrizione che Agostino ne dà, come di uno strumento a cassa superiore<sup>218</sup>. Tale specie di arpa in seguito sparì, per lasciare il luogo alle arpe angolari e triangolari « barbariche » delle quali parlano Isidoro e i suoi successori (fig. 9, fig. 10, fig. 12); ma per quanto « barbariche » queste fossero, derivavano pur sempre, anche se ridotte di dimensioni e meno adorne, dalla *sambyke* e dal *trigonon* dei Greci (il secondo più grande della prima), o con essi erano comunque strettamente imparentate.

Isidoro riconosce, accanto al *psalterium* somigliante alle *cytharae* barbare in forma di delta, ed entro la categoria delle molte specie di *cythara*, altri strumenti il cui nome ha attinto a fonti classiche (*lyrae*, *barbytae fenices*, *pectices*, e le *Indicae* suonate da due persone insieme)<sup>219</sup>; e inoltre « aliae atque aliae et quadrata forma vel trigonali chordarum », delle quali esistevano molteplici e mutevoli specie<sup>220</sup>.

L'allusione alla « quadrata forma », dopo quanto è stato detto a proposito delle arpe quadrangolari di discendenza irlandese, non ci deve stupire. Nelle isole britanniche tale genere di arpa era conosciuto almeno fin dal VI secolo: di quest'epoca è infatti lo strumento rinvenuto nel 1939 a Sutton Hoo ed ora conservato al British Museum di Londra<sup>221</sup>. In queste arpe uno dei lati poteva fungere da colonna, quasi a completare un'originaria forma « aperta » angolare o arcuata, poi evolutasi in tre dei lati ben distinti di un quadrangolo: è questo il caso dell'arpa di Sutton Hoo, e di quelle raffigurate, fra l'altro, sulla croce di Ullard e nel capolettera dei quali abbiamo già discusso; a queste immagini si può aggiungere anche quella intagliata nella sopracoperta in avorio del cosiddetto Salterio di Melisenda (fig. 16), libro così chiamato dal nome della figlia di Baldovino II re di Gerusalemme (1118-1131), per la quale fu eseguito<sup>222</sup>. Qui tale arpa è posta di fronte a una classica arpa anglica triangolare, del modello che poi figlierà l'arpa moderna. D'altronde in più parti del Salterio di Utrecht, creato a Reims intorno all'825, l'arpa quadrangolare, di forma trapezoidale, mostra una cornice senza soluzione di continuità<sup>223</sup>; e invero anche il modello quadrato del Salterio di Melisenda non sembra discostarsi molto da tale tipo. Il fatto è che l'arpa quadrangolare ha probabilmente non uno, ma due precedenti: il primo può essere visto nelle già nominate arpe angolari e arcuate; il secondo in una lira quadrata, di ori-

gine antichissima, che è certamente imparentata non solo con l'arpa, ma anche con la rotta (vedi fig. 1).

##### 5. Aureliano. « *Hydraulis* » e organo pneumatico

Su Aureliano di Réôme (850 c.) organologo c'è ben poco da dire: infatti, da ottimo centonizzatore, e mediocre commentatore dei testi a lui precedenti, quale egli è (quando non tratta invece, con competenza tutta sua, la musica liturgica), egli deriva da Boezio la divisione della musica in *mundana, humana*, e quella « *quae in quibusdam consistit instrumentis* »<sup>224</sup>; quest'ultima viene subito esemplificata non con i termini boeziani « *cithara vel tibiis ceterisque, quae cantilenae famulantur* », bensì in modo leggermente diverso: « *videlicet ut sunt organa, cithare, lire, et cetera plura* ». Sono dunque eliminate le *tibiae*, che evidentemente dicono poco all'esperienza musicale diretta del teorico carolingio, e sono loro sostituiti strumenti a lui più familiari, almeno di nome. Compendiando Boezio in modo alquanto drastico, Aureliano passa quindi a una frase di lui, che si trova parecchio oltre; salta cioè dal cap. 2 al cap. 34 del libro I di Boezio, dove si dice:

« Sed illud quidem, quod in instrumentis positum est ibique totam operam consumit, ut sunt citharoedi quique organo ceterisque musicae instrumentis artificium probant, a musicae scientiae intellectu seiuncti sunt »<sup>225</sup>.

(Ma proprio quel genere che è riposto negli strumenti e quivi esaurisce tutta la sua attività, come sono i citaredi e coloro che fanno prova del loro mestiere sull'organo e sugli altri strumenti musicali, (questi) sono esclusi dall'intelligenza della scienza musicale).

Aureliano non solo mantiene l'anacoluta di Boezio, ma anzi lo aggrava:

« Sed istud quod in instrumentis positum est, a musicae scientia intellectuque se iuncta est »<sup>226</sup>.

(Ma codesto (?) che è riposto negli strumenti, è esclusa dalla scienza e dall'intelligenza della musica).

L'autore quindi torna indietro sui suoi passi nella lettura di Boezio, e ripropone la classificazione boeziana degli strumenti (Boezio, I, 2) secondo tensione, soffio e percussione, con varianti del tutto irrisorie rispetto al suo modello. Questa volta egli rispetta anche le esemplificazioni dell'antico maestro, ponendo le caratteristiche delle tre classi rispettivamente nelle corde (*nervi*), nelle *tibiae* « *vel his quae aqua moventur ut organa* » e nei *concava aerea* (*sic*).

L'allusione a questi strumenti, ivi compreso l'organo idraulico, è dunque presa di peso da Boezio: e sbaglierebbe chi volesse leggere in questo passo di Aureliano una prova della sussistenza di quel genere di organo ai suoi giorni.

È noto che il primo organo pneumatico giunse ufficialmente in occidente nel 757, mandato in dono dall'imperatore d'oriente Costantino Copronimo a Pipino il Breve, che si trovava allora a Compiègne; altri messi imperiali di Bisanzio ne portarono un nuovo esemplare a Carlo Magno nell'812; e nell'826 Ludovico il Pio ne fece costruire un altro nel suo palazzo di Aquisgrana dal prete Giorgio da Venezia: un'abbondante documentazione storica attesta questi fatti, né lascia

dubbi sulla natura di siffatti organi, che venivano azionati a mantici<sup>227</sup>. Stupisce quindi che vi sia chi crede in una resurrezione dell'organo idraulico, a proposito dello strumento di Giovanni da Venezia<sup>228</sup>; infatti la testimonianza di Aureliano, come abbiamo visto, non può essere considerata probante (lo stesso Boezio, che nel cap. 2 del suo I libro del *De institutione musica* parla di « *strumenti mossi ad aqua* », nel cap. 34 accenna semplicemente all'« *organo* »); come non può aiutare a confermare l'uso dell'*hydraulis* nella Francia del IX secolo la celebre illustrazione del Salterio di Utrecht (825 c.)<sup>229</sup>, che mostra tale strumento al centro di un assembramento di personaggi musicanti: infatti le illustrazioni di quel Salterio risultano spesso ispirate a modelli assai più antichi<sup>230</sup>.

Nel IX secolo entrambi i tipi di organo, idraulico e pneumatico, erano usati e teorizzati dagli arabi<sup>231</sup>: questa può essere un'altra spiegazione dell'apparizione dell'*hydraulis* nel già citato Salterio, anche se i primi rilevanti contatti fra le due civiltà occidentale e islamica, almeno in campo organologico, generalmente non sono considerati anteriori all'XI-XII secolo.

Comunque l'organo pneumatico, già affermato a Bisanzio nel IV secolo, ma noto nell'impero romano fin dal III secolo (tale è l'età dell'organo detto « *di Aquincum* », dal luogo dove i suoi resti furono ritrovati), non era sconosciuto nemmeno in occidente: prova ne è la testimonianza di S. Agostino, che abbiamo già avuto modo di rilevare<sup>232</sup>. Essa è rafforzata da quella di Cassiodoro, il quale, commentando anch'egli il Salmo 150, ci fornisce altresì un'interessante descrizione dell'organo:

« Organum itaque est quasi turris quaedam diversis fistulis fabricata, quibus flatu folium vox copiosissima destinatur; et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes, grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam »<sup>233</sup>.

(Adunque l'organo è come una torre fatta di diverse canne, alle quali viene portata una voce assai potente mediante un soffio prodotto da mantici; e perché tale voce prenda forma di un'acconcia melodia, (l'organo) è fornito all'interno di certe lingue di legno che, spinte a regola d'arte dalle dita dei maestri, creano una grandiosa e dolcissima melodia).

Abbiamo qui una descrizione assai precoce dello strumento, corrispondente ai documenti iconografici bizantini e occidentali (assai più tardi, questi ultimi) che ce lo mostrano: uno di questi appartiene al Salterio di Pommersfelden, dell'XI secolo (fig. 12), che ci è già venuto in aiuto per illustrarci altri strumenti, quali le file di campanelle e l'arpa triangolare. Ma certo le esigue proporzioni dell'organo qui raffigurato e il suo sostegno (che è contemporaneamente veicolo d'aria), non possono corrispondere alla definizione di « *torre* ». data da Cassiodoro; quest'ultima ci ricorda semmai la forma dell'organo idraulico, cui i primi organi pneumatici evidentemente si ispiravano<sup>234</sup>.

Ai tempi di Cassiodoro, come già a Bisanzio sotto Teodosio e poi all'epoca dell'installazione dei primi tre organi « *carolingi* », l'organo era comunque uno strumento profano; diversamente da quanto asserisce il Sachs<sup>235</sup>, non si ha nessuna prova che l'organo ricevuto in dono da Pipino fosse stato installato a Compiègne nella chiesa di S. Cornelio; risulta anzi che mai nessun organo abbia preso

posto in una chiesa prima della metà del X secolo<sup>236</sup>: ma possiamo azzardare l'ipotesi che tale strumento avesse almeno un impiego didattico (affine a quello del monocordo) nei monasteri anche qualche decennio prima, e questo basandoci sulla misura delle canne che troviamo studiata con tanto puntiglio negli *Scolica Enchiridis*.

L'allusione di Aureliano agli organi funzionanti ad acqua, come abbiamo visto, non è da prendere in considerazione a fini storici; e lo stesso si deve dire del frequente ricorrere, in oriente e in occidente, dal V al XII secolo, del termine *hydraulon*, *hydraulum*, *hydraulium* o addirittura *organum hydraulicum* in testi letterari, storici e teorici<sup>237</sup>. Tale designazione non era altro che un prestito bizantino, così come lo strumento cui esso corrispondeva: e del resto di ulteriori prestiti bizantini nel medio evo erano piene anche la liturgia, la teoria musicale, le arti figurative.

#### 6. Reginone. «Musa», arpa, rotta

Di Reginone di Prüm, attivo circa mezzo secolo dopo Aureliano, abbiamo già notato l'interesse per la musica strumentale e per le attitudini di chi la praticava (vedi parte II, cap. 2); un analogo interesse ritroviamo in lui per gli strumenti in sé, quando egli viene a elencarne un buon numero, trattando della cosiddetta *musica artificialis*. Inoltre egli afferma il valore di quest'ultima (cioè della musica prodotta da strumenti) in quanto indispensabile per sperimentarvi le caratteristiche della musica *naturalis*, cioè vocale, « ut per rem visibilem invisibilem demonstrare valeamus »<sup>238</sup>: e questo, benché la musica *naturalis* debba considerarsi di gran lunga superiore alla *artificialis*. Nella sua definizione di musica *artificialis* e nella classificazione della medesima egli attinge un po' a Boezio e un po' a Cassiodoro:

« Artificialis musica dicitur, quae arte et ingenio humano excogitata est et inventa; quae in quibusdam consistit instrumentis. Et haec (...) in tria genera dividitur, videlicet in tensibile, inflatile et percussibile »<sup>239</sup>.

(Si dice musica artificiale quella che è stata escogitata e trovata dall'arte e dall'ingegno dell'uomo; essa risiede in alcuni strumenti. E questi (...) si dividono in tre generi, cioè in quello a tensione, in quello a soffio e in quello a percussione).

Da Boezio viene l'espressione « quae in quibusdam consistit instrumentis », da Cassiodoro la terminologia della triplice divisione: trattandosi però qui non di « strumenti » in sé e per sé, come li presentava Cassiodoro, bensì di un « genere di musica » (mentre Isidoro a sua volta aveva parlato, nel classificare gli strumenti, di « natura del suono »), gli aggettivi sono dati sempre al singolare, là dove Cassiodoro offriva, a seconda dei casi, il singolare o il plurale; inoltre il termine *percussionale*, forse per amore di organicità e simmetria rispetto agli altri due, si trasforma in *percussibile*.

Quello però che veramente interessa è l'elenco degli strumenti assegnati a ogni categoria. In esso compaiono strumenti già nominati dai teorici precedenti, quali la *lira* e la *cythara* (nel campo *tensibile*); le *tibie*, le *fistule* e gli organi

(nel campo *inflatile*); i *cymbala* (fatti di « concavis aereis vasis ») e i *tympana*, nel campo *percussibile*. Ogni volta tuttavia Reginone, come del resto i suoi predecessori, per non far credere di aver voluto esaurire del tutto l'argomento, aggiunge agli strumenti nominati espressioni quali « et huiusmodi », « et his similibus », « et cetera ». I nomi che vediamo comparire ora per la prima volta nella trattatistica medievale, e che si vanno ad affiancare agli altri nelle rispettive categorie, sono nel genere *tensibile* l'*arpa*<sup>240</sup> e nel genere *inflatile* la *musa*. Proprio la *musa* anzi è prescelta per corroborare l'etimologia della parola *musica* che, come già Isidoro<sup>241</sup>, Reginone fa derivare dalle muse; ma il significato che egli dà al termine è differente:

« Musica dicitur a musis, quod instrumentum omnibus musicis instrumentis veteres preferendum dignum duxerunt; sive quod primum, ut aiunt, a natura inventum est, sive potius quod in ipso omnis musica perfectio continetur. Nam in superioribus foraminibus omnes consonantiae et toni demonstrari possunt; in duobus inferioribus duo semitonia, maius ac minus »<sup>242</sup>.

(La musica prende il nome dalle muse, strumento che gli antichi considerarono degno di essere preferito a tutti gli altri strumenti musicali; sia perché, a quanto dicono, fu trovato per primo dalla natura, sia piuttosto perché proprio in esso è contenuta ogni perfezione musicale. Infatti nei fori superiori si possono mostrare tutte le consonanze e i toni; nei due inferiori (si possono dimostrare) i due semitoni, quello maggiore e quello minore).

Poco manca a che questo passo sia un rompicapo. Infatti Reginone indubbiamente allude qui a uno strumento a fiato diteggiato: ma quello detto più tardi *musa* (o in francese medievale *muse*, *muze*, *musette*) sarà la cornamusa, detta appunto anche *cornemuse* dal verbo *corner*=soffiare; strumento che del resto avrà anche altri nomi, quali *estive* (termine che dà l'idea dello stiparsi dell'aria nella sacca), o spesso *estive de Cornuaille*, per indicare la regione dove lo strumento era preferito; oppure, dal vocabolo dell'animale che forniva la pelle per la sacca, *chevrete* (o *chevrete d'Esclavannie*), *boc*=capro (che nel tedesco moderno diviene *Bock* o *Bockpfeife*, o *polnische Bock* perché popolare in Polonia), o *gaita*, termine spagnolo derivato dal gotico *gaitis*=capra); un altro nome ancora dello stesso strumento sarà *chorus* in latino, e in francese *choron*<sup>243</sup>. Quest'ultimo termine ha senza dubbio alla sua origine un equivoco, le cui radici stanno nell'immane *Epistola ad Dardanum*. Il suo fantasioso scrittore, alla voce *chorus*, così la spiega:

« Synagogae antiquis temporibus fuit chorus quoque simplex pellis cum duabus ciculis aereis, et per primam inspiratur, per secundam vocem emittit »<sup>244</sup>.

(Alla sinagoga nei tempi antichi appartenne anche il *chorus*, semplice pelle con due canne di rame, e attraverso la prima si soffiava, e attraverso la seconda emette il suono).

Le illustrazioni di questo strumento, che si trovano nelle stesse pagine degli stessi manoscritti che dipingono gli strumenti dello Pseudo-Gerolamo, sono alquanto stilizzate e vanno soggette a varianti: si va da un cerchio, limitato ai due lati da due corti tubi cilindrici, a un unico tubo, che nella sua parte mediana si divide biforcandosi in due rami, per poi ricongiungersi alle estremità. Può darsi che all'epoca dello Pseudo-Gerolamo la cornamusa (che già esisteva fin dal tempo

dei romani, col nome di *utricularius* o *ascaulos*)<sup>245</sup> avesse effettivamente il nome di *chorus*; ma può darsi anche che lo Pseudo-Gerolamo abbia voluto inserire quel nome nella sua trattazione, e dargli per forza una spiegazione « strumentale », per completare non solo la serie degli strumenti citati nel Libro di Daniele, ma anche quella del Salmo 150. Gli altri esegeti di questo salmo, mentre si soffermavano a descrivere gli strumenti che vi erano nominati, trascuravano invece a volte il termine *chorus*, di significato più ovvio, e si limitavano a sottolinearne il valore spirituale; vedi Agostino: « Chorus laudat Deum, quando laudat eum pacata societas »; e oltre: « vox est in choro, flatus in tuba, pulsus in cithara; tamquam mens, spiritus, corpus »<sup>246</sup>. Cassiodoro è più esplicito: « Chorus est plurimarum vocum ad suavitatis modum temperata collectio » (coro è un insieme di molte voci combinate per ottenere un effetto gradevole)<sup>247</sup>. Né Isidoro si sogna di inserire il *chorus* fra gli strumenti, né lo fa Aureliano, e nemmeno Reginone. Quest'ultimo ci parla, invece, della *musa*, che tanto ci impensierisce.

Può essere la *musa* di Reginone uno strumento a otre o a borsa? O è fatto di una canna singola? La descrizione dello strumento non mette in evidenza questo punto. Bisogna tener presente in ogni modo che in francese *muse* (o *musette*) si chiamò più tardi (come oggi in italiano « zampogna ») anche il solo « piffero », o canna della melodia inserita nell'intero strumento a più canne, e da esso staccabile<sup>248</sup>.

Ma vediamo il contesto entro il quale Reginone inserisce il termine. Egli lo dice particolarmente apprezzato dagli antichi e inventato dalla natura. Qualche cosa di analogo aveva detto Isidoro a proposito delle *tibie*, asserendo che esse dapprima erano costituite da semplici ossa di zampe di cervo<sup>249</sup>; questo può corrispondere anche all'antica leggenda mitologica della dea Atena inventrice casuale dell'*aulós*, poi da essa spregiato. Il fatto che Reginone nomini dapprima lo strumento al plurale (« a musis »), poi al singolare, fa pensare che egli si riferisse proprio alla *tibia* romana, poi evolutasi nella cennamella medievale; come si è visto, entrambe potevano essere semplici o doppie. Se poi nell'iniziale classificazione le *tibie* e le *muse* comparivano accostate, ciò può essere interpretato come un doppione, dettato dal solito ricorso ai testi classici come fonte di base, ma anche contemporaneamente da un'esigenza di aggiornamento. Infine, Reginone parla di semitoni maggiori e minori ottenibili mediante i fori inferiori dello strumento: ora, questo risultato musicale era del tutto impensabile nella pratica strumentale non solo del medio evo (almeno fino all'avvento della *musica falsa*), ma anche dell'antichità, durante la quale l'unico tipo di semitono effettivamente usato nella scala era quello minore. Può darsi che Reginone abbia proceduto per conto suo a esperimenti volti a rintracciare i due tipi di semitono su uno strumento disponibile al suo tempo, tappando solo parzialmente i fori inferiori di esso; ma questa resta un'ipotesi. La nostra perplessità circa la *musa* di Reginone perdura, né l'iconografia medievale ci viene in aiuto, poiché i fori inferiori degli strumenti a fiato dritti non sono mai visibili.

Simili guai di interpretazione ci procura anche il termine *arpa* (o *harpa*). Benché nuovo alla teoria medievale, esso non era nuovo alla letteratura: già

nel VI secolo infatti Venanzio Fortunato, attivo a Poitiers, aveva stilato i famosi versi:

« Romanusque lyra, plaudat tibi barbarus harpa;  
Graecus achilliaca, chrotta Britanna canat »<sup>250</sup>.

(Il romano ti renda omaggio con la lira, il barbaro con l'arpa; il greco con lo strumento di Achille<sup>251</sup>, e risuoni la crotta britannica).

Che strumento era questa *harpa*? Benché nella traduzione si sia qui mantenuto il termine « arpa », sarebbe troppo facile identificare senz'altro l'*harpa* di Venanzio Fortunato con una vera e propria arpa: e giustamente il Sachs mette in guardia contro questa agevole soluzione, proponendo invece uno scambio di significato fra i termini *harpa* e *chrotta* (o *rotta*, secondo la lezione di un codice vaticano riportante questo componimento poetico)<sup>252</sup>: intendendo cioè per *harpa* lo strumento imparentato con la lira antica, oggi comunemente chiamato « rotta »; strumento diversi esemplari del quale, risalenti al 500 circa d. C., furono trovati in tombe di guerrieri alemanni, e un disegno del quale, accompagnato dal nome *cythara teutonica*, appare nel perduto manoscritto di St.-Blasien, del XIII secolo, che ci forniva anche l'illustrazione della *lyra* monocorde ad arco (fig. 18); viceversa la *chrotta Britanna* sarebbe l'arpa, raffigurata nello stesso manoscritto col nome di *cythara anglica*, e suonata in Francia, nel XIII secolo, da *harpeors* venuti dall'Inghilterra<sup>253</sup>.

Condivido l'argomentazione del Sachs quanto al significato da dare alla parola « barbarica » *harpa*; a mio avviso il termine poteva benissimo designare la « lira » germanica o rotta: ma a patto di estendere tale significato anche all'arpa vera e propria, ad esempio a quella « *cythara barbarica in modum Deltae litterae* », della quale abbiamo trovato notizia nei teorici. Come il termine latino *cythara* poteva designare nel medio evo strumenti diversi, così accadeva probabilmente anche del suo equivalente germanico; l'etimologia del termine infatti risale con tutta probabilità a una voce germanica occidentale, indicante l'atto di afferrare<sup>254</sup>: del resto in francese *harpe* ha tuttora come significati extra-organologici « arpione », « unghiole » (del cane); e in spagnolo *arpa* vuol dire anche « rastrello ». Tale etimologia non esclude, anzi richiama un'allusione all'atto di afferrare le corde con le dita ricurve, di pizzicarle; ecco perché è pensabile che la parola *arpa*, prima di venire a designare lo strumento specifico che ancora oggi porta questo nome, possa essere stata polivalente nell'alto medio evo.

Quanto all'opinione del Sachs che la *chrotta* di Venanzio Fortunato si debba identificare senz'altro con un'arpa, nel senso moderno del termine, anch'essa è da condividere con qualche riserva. Anzitutto le prove che il Sachs adduce (il disegno della *cythara anglica* e la presenza degli *harpeors* inglesi in Francia nel XIII secolo) sono un po' troppo tardi rispetto all'epoca di Venanzio Fortunato, per poterli addurre come elementi validi di sostegno; inoltre il Sachs non si chiede come dall'originario termine *chrotta*, anticamente designante l'arpa nelle isole britanniche, si sia poi giunti a quello definitivo di arpa, che egli riscontra

in epoche più tarde. Eppure gli anelli della catena si possono ricostruire: e il primo di essi è costituito dalla « quadrata forma » di *cythara* nominata da Isidoro di Siviglia, che abbiamo voluto identificare con l'arpa di Sutton Hoo, risalente al VI secolo, e con quella scolpita nella croce di Ullard, del IX secolo (fig. 7)<sup>255</sup>. Mentre in questi due esemplari la colonna costituisce un elemento a sé stante rispetto agli altri lati dello strumento, arpe a telaio, per così dire, continuo sono visibili in altre croci per lo più irlandesi e scozzesi<sup>256</sup>: quella di Castledermot (scolpita nell'800 circa) assomiglia molto a quella di Ullard, salvo che la cassa di risonanza superiore è molto incurvata e imponente rispetto a quella della sua consorella<sup>257</sup>; l'arpa della croce di Monasterboice, anteriore all'830, ha invece una forma trapezoidale, senza traccia di cassa di risonanza, e col lato minore leggermente incurvato all'indentro; simile a questa, ma coi quattro lati rettilinei, è invece l'arpa della croce ubicata sull'isola di Man, risalente all'XI secolo: di questa stessa epoca è l'arpa quadrangolare con mensola superiore ricurva e cassa armonica laterale, appartenente a un momento di Nieg (Scozia). A volte invece la forma di tali arpe è schiettamente triangolare, come quella raffigurata sulla croce di Monifieth<sup>258</sup>.

Probabilmente il tipo triangolare era quello conosciuto anche sul continente, se vogliamo credere alle testimonianze di Isidoro e dello Pseudo-Gerolamo; mentre il tipo quadrangolare, almeno sulle prime, doveva essere caratteristico dell'Irlanda: questo almeno ci dicono i suoi antichi monumenti in pietra. Non si può certo escludere che tale forma esistesse anche nell'Europa continentale; ma il fatto che Isidoro dia l'appellativo di « barbarica » alla *cythara* triangolare, e non a quella quadrangolare, fa supporre che egli ritenesse quest'ultima patrimonio di un popolo civile: e civilissima era l'Irlanda cristiana dei secoli V, VI, VII, dotata com'era di una sua chiesa, di un suo monachesimo, di una sua civiltà, di probabile ispirazione orientale<sup>259</sup>; in campo organologico tale derivazione si può forse osservare raffrontando le arpe quadrangolari irlandesi con il tipo di arpa mesopotamica rappresentato dall'arpa di Ur (XXV secolo a. C.), oggi conservata al British Museum di Londra<sup>260</sup>. Una forma intermedia fra l'arpa quadrangolare e la « rotta » (o lira medievale) si può osservare intagliata in un'altra croce irlandese, quella di Durrow<sup>261</sup>: la Panum mette in relazione questo strumento con l'arcaica lira caldea di Tello; comunque la sua forma (benché l'angolo superiore del quadrilatero sia in realtà smussato a curva) ci ricorda, grazie anche alla disposizione delle corde a ventaglio, la « lira » rettangolare egizia del IV secolo a. C. alla quale abbiamo già avuto occasione di accennare (fig. 1).

Evidentemente gli invasori germanici della Britannia, quando nel V-VI secolo conquistarono quel paese, vi diffusero anche il loro proprio tipo di « arpa » a forma di lira, quello del quale esistono tuttora reperti archeologici tedeschi (vedi ad esempio fig. 5 a-b); e se in Inghilterra tale strumento prese una caratteristica forma rettangolare (ad angoli smussati), visibile in miniature dell'VIII secolo<sup>262</sup> (vedi fig. 6), ciò forse è dovuto al fatto che in Inghilterra c'era stata una forte espansione della cultura irlandese; infatti prima che le due chiese irlandese e inglese (quest'ultima posta sotto la diretta tutela di Roma dal 597 in poi, in seguito alla missione del monaco Agostino inviato da papa Gregorio

Magno) venissero a conflitto, numerose colonie monastiche irlandesi si erano stabilite in territorio inglese e scozzese, e molti erano gli inglesi che vi si recavano a studiare; quando poi il conflitto si compose, e la chiesa irlandese fu praticamente assorbita da quella inglese, non cessarono gli influssi e gli scambi fra i due mondi culturali<sup>263</sup>. Fu forse questa la ragione, come si diceva, dell'apparire in Inghilterra della « lira » o rotta quadrangolare, influenzata dalle arpe (ed eventualmente dalle arpe-lire) quadrangolari degli irlandesi, anche se un leggero allungamento verticale dello strumento ricorda ancora in parte il suo antenato alemannico.

D'altra parte anche gli irlandesi dovettero assorbire qualcosa dai loro vicini o dai Germani del continente; infatti un modello di « lira » teutonica a fianchi lievemente incavati, seppure di proporzioni vicine a quelle del modello inglese rettangolare, si vede tra le mani di Davide in un Salterio ora conservato a Monaco di Baviera, ma eseguito probabilmente a Milano da un maestro irlandese nella seconda metà del IX secolo<sup>264</sup>. Questa miniatura è molto vicina, dal punto di vista storico e anche figurativo, a quella della nostra fig. 9; entrambe furono eseguite nello stesso centro scrittoriale, nella stessa epoca, da maestri irlandesi o sotto la loro guida; inoltre la composizione generale della figura rivela notevoli affinità fra di esse (la parte letteraria dei due codici risale anzi a un medesimo archetipo). Eppure gli strumenti attribuiti a Davide sono diversissimi, e così pure la maniera con la quale egli li maneggia: infatti il codice Vaticano ci mostra un'arpa triangolare, pizzicata dal re profeta in una posizione inverosimile, con la mano destra, mentre la sinistra regge uno scettro; il codice monacense invece ci presenta una lira di tipo teutonico, suonata in posizione ragionevole, cioè appoggiata al ginocchio sinistro del personaggio, mentre la mano sinistra la regge in alto per una sorta di manico (oppure si tratta ancora di uno scettro, impugnato in alto anziché in basso, e posto dietro lo strumento in modo da rimanere quasi del tutto nascosto?).

Ma torniamo alla questione terminologica. Abbiamo visto che *arpa* designava probabilmente, fra altri strumenti a corde pizzicate, anche la « lira » o *cythara teutonica*, almeno al tempo di Venanzio Fortunato. Allora a quale strumento corrispondeva in effetti il termine *chrotta Britannia*?

Probabilmente Venanzio Fortunato considerava « Britanni » non gli invasori anglosassoni dell'Inghilterra, di origine germanica, bensì la popolazione celtica che già vi risiedeva; infatti quando egli scriveva i suoi tanto contestati versi (verosimilmente nella seconda metà del secolo VI), la conquista anglosassone si era verificata da poco, e anzi era ancora viva la resistenza dei Britanni. La *chrotta* doveva essere quindi uno strumento squisitamente celtico.

Effettivamente uno strumento detto *crott* (di genere femminile) compare nell'antica letteratura irlandese, dal VI secolo in poi<sup>265</sup>; dal punto di vista etimologico la parola è collegata con un verbo che significa « tagliare », a sua volta connesso con un sostantivo indicante « albero », « legno »; dal femminile *crott* sarebbe derivato un maschile *crutt*, poi a sua volta divenuto più di recente *crut* e quindi *cruit*; la forma gallese del termine, *crwth*, presuppone un prestito dal-

l'irlandese, anteriore al X secolo<sup>266</sup>; quanto alle forme inglesi *crouth*, *crowde*, *crowde*, esse non apparvero prima del XIV secolo<sup>267</sup>: segno evidente che si trattò praticamente di « traduzioni » dalle lingue celtiche. Se il termine *crouth* entrò tanto tardi nell'uso inglese, significa che prima al suo posto era ancora impiegato il vocabolo di derivazione germanica *harp*, per designare, alla vecchia maniera, ogni tipo di strumento a pizzico, proprio come accadeva del latino *cythara*.

Se poi nel termine latino di Venanzio Fortunato *chrotta* era riflesso il celtico *crott*, la sua variante *rotta*, cui abbiamo già accennato, riproduceva ancora un modello celtico, cioè *rott*, ottenuto mediante lenizione in *g* e poi completa sparizione della consonante iniziale: ché un prestito dal celtico in germanico, con conseguente aspirazione della consonante iniziale (*hrott*) e poi sua caduta definitiva, fenomeno da alcuni prospettato<sup>268</sup>, dovrebbe considerarsi anteriore al II secolo a. C., ed è perciò inverosimile<sup>269</sup>.

Quindi entrambe le forme *chrotta* e *rotta*, attestate dalla tradizione manoscritta di Venanzio Fortunato, sono da ritenersi di legittima derivazione celtica; ma di esse in seguito solo la seconda rimase nell'uso corrente nel medio evo, trasfigurata negli idiomi volgari (francese *rote* o *rotbe*, provenzale, italiano e tedesco *rotta*, spagnolo *rota*, fiammingo *roet*)<sup>270</sup>. E poiché abbiamo visto che lo strumento imperante nell'antica Irlanda tendeva ad essere non tanto la « lira » teutonica quanto un'arpa quadrangolare, pur soggetta a variazioni (talora vicine alla « lira » in questione), dobbiamo concludere con il Sachs, ma con maggiore raggiunta convinzione, che la *chrotta* citata dal poeta doveva proprio essere un'arpa, se non un altro equivalente generico della latina *cythara*, termine designante varie sorte di strumenti a pizzico.

La *cythara teutonica*, in forme e dimensioni svariate, spesso molto tondeggianti e con strozzatura dei suoi contorni, suonata prima solo a pizzico e, dopo il 1000, anche ad arco (vedi fig. 13 a-b), appare in moltissime miniature e sculture medievali<sup>271</sup>; tuttavia la sua presenza, nella varietà ad arco e a manico tastato, ormai l'unica sopravvissuta in diverse fogge e salvo rare eccezioni dopo l'XI secolo, dal XIV secolo in poi si segnala solo in Inghilterra, e anche in quel paese sempre meno frequentemente; finché si fa completamente nulla dopo l'inizio del XV secolo. Eppure il nome *rotta*, con tutte le sue varianti locali, continua a entrare fra gli strumenti elencati da innumerevoli poeti e scrittori: fra gli ultimi segnalerò lo spagnolo Juan Ruiz (1330 circa) e i francesi Eustache Deschamps (1346 c. - 1407), Jean de Brie (1379 c.) e Gerson (1363-1429)<sup>272</sup>. Né va dimenticato che il nome « rotta » designerà anche una danza italiana: non solo le due famose « rotte » che seguono rispettivamente il *Lamento di Tristano* e *La Manfredina*, componimenti monofonici di danza contenuti, insieme ad altre danze e a composizioni monodiche e polifoniche, nel manoscritto italiano Add. 29987 del British Museum<sup>273</sup>; ma lo stesso nome intitolerà ancora un'altra danza, contenuta nella raccolta *Il Ballarino* (Venezia, 1581; seconda edizione intitolata *Nobiltà di dame*, 1605) di Fabrizio Caroso. Tutto questo quando lo strumento da noi comunemente denominato rotta è in via di sparizione, o scomparso del tutto; solo in virtù di una specie di « fenomeno carsico » esso ricomparirà nel secolo XVIII

come strumento popolare ad arco nel Galles col vecchio nome di *crwth*, e con caratteristiche parzialmente arcaiche, parzialmente nuove<sup>274</sup>.

Il Wewertem, dopo aver cercato di identificare la rotta con il *crwth*, passa a congetturare trattarsi invece del salterio triangolare medievale, quindi ripiega sulla tromba marina; ma alla fine si dà per vinto, e dichiara ancora il problema aperto<sup>275</sup>: e aperto esso rimarrebbe, se non possedessimo una significativa testimonianza, inserita da un anonimo glossatore in un manoscritto del XIII secolo, contenente il *De planctu naturae* di Alain de Lille. Essa dice:

« Lira vioel. Lira est quoddam genus cytharae vel sitola, alioquin de Roet. Hoc instrumentum est multum vulgare »<sup>276</sup>.

Tale spiegazione in un certo senso complica le cose, in un altro le semplifica. Infatti nell'identificare la lira dapprima con la viella o viola, poi con un tipo di *sitola* (l'equivalente a pizzico della lira e della viola, cioè un tipo qualunque di chitarra, ché una forma peculiare e tutta sua la *sitola* non avrà fino al Rinascimento), il nostro esegeta lascia aperta la porta a diverse interpretazioni del nome « lira »: però ci orienta riguardo alla rotta o *roet*, assimilandola a una chitarra di tipo molto diffuso (*vulgare*) (o « ordinario », « volgare »?). Dovendo escludere la *guitarra ladina* e la *guitarra morisca*, nominate da Juan Ruiz accanto alla *rota*, e designanti la prima un genere di chitarra a fondo piatto e a fianchi ondulati, la seconda probabilmente una piccola mandora del tipo del *rubab* arabo (che sarà ancora chiamata dal Virdung *Quintern*), davvero non rimangono che quegli strumenti a cassetta rastremata verso l'alto, e a esiguo numero di corde, che a suo tempo abbiamo considerato da un lato discendenti del monocordo, e dall'altro degli antenati « a pizzico » della tromba marina. Il fatto poi che Eustache Deschamps nomini la *rotbe* proprio accanto al rumoroso *choro* (o tamburina a corde) e subito dopo la *chiphonie* (o ghironda), considerata da lui tipica dei ciechi<sup>277</sup>, fa pensare a uno strumento alquanto grossolano. Almeno una delle ipotesi del Wewertem risulta quindi avere qualche fondamento.

Questo vale però per il periodo in cui scompare dall'iconografia (e quindi dalla prassi musicale), lo strumento del tipo *cythara teutonica*. Ma finché quello strumento, a pizzico o ad arco, resiste, non c'è motivo di non chiamarlo con il nome *rotta*. Infatti il tempo di Venanzio Fortunato, che quasi sicuramente alludeva a un'arpa, è ormai lontano: il termine di origine celtica *rotta* ha ormai invaso l'Europa; e la « lira » germanica, da tempo diffusa in Inghilterra e probabilmente anche in Irlanda, ritorna modificata sul continente, al seguito dei maestri inglesi (Alcuino e altri) e irlandesi che vi si recano. Se fra il 755 e il 786 l'inglese Cuthbertus, abate di Wearmouth e Jarrow, chiedeva al suo compatriota Lullus, divenuto a Magonza coadiutore del vescovo S. Bonifacio (anch'egli inglese), di inviargli un *cytharista* capace di *citharizare* sulla *cythara* chiamata in Inghilterra *rotta*<sup>278</sup>, molto probabilmente egli alludeva ancora allo strumento celtico, cioè all'arpa quadrangolare di tipo irlandese. Ma più tardi tale strumento scomparve, e nella stessa Irlanda venne soppiantato nell'XI secolo, in vista di futuri per-

fezionamenti, da un altro tipo di arpa, elaborato in Inghilterra proprio in quell'epoca: cioè la cosiddetta *cythara anglica* (fig. 16 e fig. 18), poi diffusa in tutta Europa e divenuta l'*arpa* per eccellenza. Non si capisce in ogni modo perché il Sachs dia a quest'arpa, nella quale le tre parti (cassa di risonanza, mensola, colonna) sono distinte fra loro, il nome di « arpa romanica », e chiami « arpa gotica » quella apparsa solo verso il 1430, caratterizzata dall'unificazione dei tre elementi in una linea continua<sup>279</sup>: infatti quest'ultimo modello perdurerà anche nel Rinascimento, e sarà anzi contrapposto dal Praetorius, col nome di *Gemeine Harff* (arpa comune), all'*Irlendisch Harff* (arpa irlandese), caratterizzata da una doppia cassa di risonanza<sup>280</sup>.

Cuthbertus, senza saperlo, aveva fatto a Lullus una richiesta simile a quella che a suo tempo Clodoveo aveva fatto a Teodosio: desiderava cioè procurarsi un suonatore di uno strumento ormai in via di estinzione, e riservato a pochissimi abili esecutori; egli possedeva un esemplare dello strumento, ma non conosceva chi lo sapesse suonare (« *citharam habeo et artificem non habeo* »). L'arpa come strumento in sé però non era affatto scomparsa, anzi, come si è visto, poco per volta assumeva, proprio in Inghilterra, quei connotati che attraverso successivi perfezionamenti la portarono a trasformarsi nell'arpa moderna.

Nel frattempo nell'Europa continentale resisteva anche quel tipo di arpa triangolare ad angoli acuti, che Isidoro aveva gratificato dell'appellativo di *cythara barbarica*: le dimensioni, la forma del triangolo e la direzione delle corde potevano variare leggermente, ma la struttura dello strumento rimaneva sostanzialmente la stessa; infatti vi si distinguevano agevolmente una cassa di risonanza rettilinea e di spessore uniforme, una mensola con infissi i pioli, e una colonna (vedi fig. 12).

Una delle più antiche raffigurazioni di questo strumento si ha nella Bibbia di Carlo il Calvo, eseguita verso l'850 alla scuola di Tours, allora ancora fiorente prima della distruzione normanna. In questa figura Davide e gli altri personaggi sono vestiti all'antica moda romana; quello denominato Aethan suona altresì una vera e propria lira di modello antico: ma, a ben guardare, i due bracci laterali dello strumento sono meramente decorativi, e il suonatore pizzica le corde non a vuoto nell'apertura fra i due bracci, bensì sopra una vera tavola armonica; e con l'altra mano egli tasta le corde su di un vero e proprio manico centrale, sopra il quale esse sono tese, per finire fissate in basso a una cordiera. Dunque questa in realtà è una specie di chitarra (del tipo delle molte che si ammirano anche nel Salterio di Utrecht) camuffata da lira. Nel complesso dunque quest'immagine, non ostante le vesti e gli addobbi ispirati all'antichità classica, riproduce strumenti attuali.

Un'altra immagine di questa lira ci è mostrata in un Lezionario eseguito forse a Reichenau nell'XI-XII sec.<sup>281</sup>: la imbraccia, nel riquadro inferiore, il primo personaggio musicante da destra. Qui sono spariti i fronzoli dello strumento della Bibbia di Carlo il Calvo, e sono chiaramente visibili i due bracci laterali, non più meramente decorativi ma facenti parte della struttura dell'oggetto, un manico centrale, e in basso una cordiera. Le corde però, anziché essere tese sul manico, sono disposte a ventaglio nelle aperture. Lo strumentista non è in atto

di suonare, bensì regge semplicemente lo strumento; quindi non si può dire con esattezza a che cosa servisse il manico centrale: forse per impugnare lo strumento con una mano, mentre l'altra pizzicava le corde. Dalla parte opposta della figura, in bella simmetria, c'è un altro strumentista, che con la mano sinistra si accinge a suonare un corno, e con la destra imbraccia una *cythara teutonica* a 4 corde. Nel mezzo infine, abbigliato alla romana come gli altri, campeggia Davide, che in modo poco realistico (poiché la mano destra fa un cenno agli altri suonatori) suona un'arpa triangolare: non però quella « barbarica » a delta, bensì un modello sinuoso e ondulato, con i contorni ingrossati verso il basso, che ricorda da vicino l'arcaica arpa irlandese o *crott*. Prima di estinguersi dunque, questo strumento aveva fatto in tempo a migrare sul continente: ecco perché Cuthbertus non ne cercava un esemplare nella sua terra, ma lo richiedeva proprio in Germania a Lullus.

A quale strumento avrà pensato Reginone nel parlare di *arpa*? È verosimile che egli si riferisse all'arpa triangolare « barbarica »; infatti il nome *cythara* sarà più tardi (e forse lo era già) riservato a strumenti più affini all'antica cetra per forma o per nobiltà: quali la *cythara teutonica* (probabilmente chiamata nelle lingue volgari del continente *rotta*) e la *cythara anglica*; né si deve dimenticare che dallo stesso nome latino *cithara* le lingue romanze stavano traendo *citola*, indicante qualche tipo di chitarra.

Ne consegue che la *cythara* di Reginone è probabilmente da riconoscersi come la cosiddetta *cythara teutonica* o *rotta*: che la *cythara anglica* o arpa romanico-gotica non si era ancora chiaramente evoluta. Quanto al termine *lyra*, che pure Reginone adduce nel suo elenco degli strumenti di genere *tensibile*, esso era probabilmente di reminiscenza classica, come lo era nell'elenco di Isidoro e nei versi di Venanzio Fortunato (il quale attribuiva la lira ai Romani, e ai Greci l'improbabile *achilliaca*). Tale nome *lyra* non era mai apparso né in Agostino, né in Boezio, né in Cassiodoro, i quali parlavano piuttosto di *cithara* o di *fides* (Agostino: *fidicen* = suonatore di cetra). Di *lyra* ad arco era ancora del tutto prematuro parlare; può darsi però che all'epoca di Reginone il nome cominciasse a essere attribuito a qualche strumento pizzicato e a manico.

## 7. Ucbaldo e Notker Labeo. Rotta, arpa, organo, organistro. Le accordature in Do

Ucbaldo di Saint-Amand non offre una vera e propria classificazione degli strumenti musicali: infatti, teso come egli è a recuperare dalla teoria classica boeziana quanto può essere utile per spiegare la musica del suo tempo, incarnata essenzialmente nel canto liturgico e nella sua definizione « modale », egli trascura tutto quanto la teorica antica poteva offrirgli di troppo accademico: e quindi anche la divisione della musica in classi ed eventuali sottoclassi, divisione entro la quale o nel contesto della quale era di solito contenuta la trattazione organologica.

Però Ucbaldo è attentissimo alla realtà musicale del suo tempo; perciò nell'esemplificare alcuni dei suoi spunti teorici egli ricorre non solo a frammenti di canto liturgico, bensì anche all'esame di strumenti d'uso vivo. Perciò, mentre nel considerare gli strumenti nominati dai suoi predecessori, che troppo risentivano di reminiscenze classiche frettolosamente adottate, dobbiamo talvolta andare guardinghi, diverso è il discorso riguardo a Ucbaldo, che tali reminiscenze classiche scarta a priori, quando non servano al suo scopo.

Eccolo infatti nominare una *cithara sex chordarum*<sup>282</sup>, dagli intervalli disposti secondo la successione ascendente TTSTT, per esemplificare la differenza fra tono e semitono: tale menzione egli accompagna anche con una vera e propria schematizzazione grafica delle corde, rappresentate da linee orizzontali; e fra esse corde Ucbaldo dispone, facendolo scendere o salire secondo l'andamento della melodia, un testo liturgico: « Ecce vere Israhelita ». È questa una specie di intavolatura per strumento a corda *ante litteram*; ma per il momento ad essa si ispireranno soprattutto l'autore della *Musica Enchiriadis* e degli *Scolica Enchiriadis* per le sue esemplificazioni di pezzi vocali basati sul sistema « dasiano » e, in epoca più lontana e attraverso varie mediazioni, Guido d'Arezzo nella sua invenzione del sistema di notazione neumatica lineare. Una curiosa analogia unisce, fra l'altro, questo schema ucaldiano a un altro punto della teoria di Guido d'Arezzo: la successione degli intervalli, che anticipa sorprendentemente quella dell'esacordo guidoniano.

Che strumento poteva essere la *cithara sex chordarum* di Ucbaldo? Nel caso di Reginone abbiamo supposto trattarsi della rotta; e la stessa supposizione può valere anche per Ucbaldo. Finora non avevamo ancora preso in considerazione, nel nostro esame organologico di tale strumento, il numero delle corde; ma è giunto il momento di farlo.

Ora, lo strumento alemannico rinvenuto in una tomba di guerriero (fig. 5 a-b) presenta nel giogo superiore sei chiodi, che giustamente la ricostruzione schizzata interpreta come piroli per fissare le corde: le quali dunque avevano proprio questo numero; ed anche la «rotta» anglosassone raffigurata in un manoscritto londinese dell'VIII secolo, già considerato (fig. 6) ha lo stesso numero di corde. Gli esempi potrebbero continuare: ma non sarà inutile osservare, nel frattempo, il numero delle corde anche negli strumenti di stampo celtico: ed ecco nell'arpa di Ullard (fig. 7) pare proprio di poter contare sei corde, lo stesso numero che è stato ricostruito nell'esemplare archeologico di Sutton Hoo<sup>283</sup>. Anche l'arpa di tipo celtico miniata nel Lezionario del sec. XI-XII cui sopra si è accennato fa vedere chiaramente sei corde: insomma, il numero « perfetto » di corde necessario agli strumenti dei bardi « laureati ».

Questo numero, e forse anche l'accordatura ora descritta da Ucbaldo, dovevano quindi essere un retaggio celtico, constatabile in Inghilterra e sul continente grazie all'attività culturale e missionaria degli irlandesi.

Naturalmente non tutte le figure di rotta reperibili portano lo stesso numero di corde: a volte se ne contano meno di sei (come nello strumento dipinto nel Salterio monacense del IX secolo, eseguito a Milano, di cui si è già parlato, che

ha solo cinque corde: ma vi sono anche esempi inglesi e tedeschi)<sup>284</sup>; e, soprattutto più tardi, vi saranno rotte con sette e più corde. Appunto sette ne ha la *cythara teutonica* del manoscritto di St.-Blasien (fig. 18).

Lo strumento subì quindi un'evoluzione, passando da sei a sette corde: ed essa fu senza dubbio dettata da ragioni teoriche: quelle ragioni che, con la riscoperta di Boezio, riscoprivano anche il concetto di scala musicale, ed entro di essa l'essenza dell'intervallo di ottava. Veniva riconosciuto che, entro il sistema scalare generale, i suoni eseguiti all'ottava superiore o inferiore praticamente non mutavano personalità; e che quindi i primi sette suoni di una scala si ripetevano analoghi un'ottava sopra. Di qui il sistema alfabetico F-F, che Ucbaldo accompagna al diagramma del grande sistema perfetto greco (vedi parte III, cap. 2).

Circa un secolo dopo Ucbaldo, il monaco sangallese Notker Labeo (morto nel 1022), al quale abbiamo già accennato a proposito del monocordo, ci parlerà della *rota* in un capitolo del suo trattato musicale scritto in antico germanico<sup>285</sup>. Egli apre appunto il capitolo dicendo che nel canto esistono solo sette suoni; e, riprendendo una citazione già apparsa nella *Musica Enchiriadis*, e ancor prima in Isidoro<sup>286</sup>, si appella all'autorità di Virgilio, che aveva parlato di « septem discrimina vocum » (*Aen.* VI, 646). Questa *auctoritas* gli serve per spiegare come mai nella lira e nella rotta (« ándero lírún únde ándero rôtún ») vi siano appunto sette corde, accordate secondo le lettere ABCDEFG, che secondo il metodo alfabetico da lui adottato equivalgono ai nostri *do-re-mi-fa-sol-la-si*.

Il fatto di descrivere la *rota* come uno strumento di sette corde ci conferma che doveva trattarsi proprio della cosiddetta *cythara teutonica*; né il fatto di aggiudicare lo stesso numero di corde alla «lira» ci sorprende. Infatti più in là Notker propone di ampliare il sistema da sette a sedici note<sup>287</sup>; e così facendo egli raggiunge lo stesso ambito di due ottave *La-la*, aumentato di un *Sol* al grave, che abbiamo visto appartenere al suo monocordo. Nel capitolo successivo della sua opera inoltre egli precisa che « se poi nella lira, invece di sedici corde, se ne trovassero tre volte sette, e parimenti si trovassero tre serie alfabetiche in alcuni strumenti, questo fu fatto per maggior comodità » degli esecutori, per non obbligarli cioè a mutare ottava, ogni volta che una melodia saliva o scendeva oltre i limiti dell'accordatura originaria<sup>288</sup>.

Che strumento poteva essere la «lira» della quale parla Notker? Sicuramente l'arpa, la quale effettivamente, a differenza della rotta, col tempo si arricchì di molte corde, mentre la prima, nel trasformarsi in strumento ad arco, ne vide ridursi il numero. Ecco perché Notker a proposito della *rota* parla solo di sette corde, mentre alla *lira* ne riconosce indifferentemente sette, eventualmente sedici e, di certo, ventuno. L'antico strumento bardico era ormai divenuto altro da se stesso, grazie all'ingegnosità dei maestri d'Inghilterra, e probabilmente anche del continente.

Rimane la perplessità sulla scelta del termine. Evidentemente Notker non si sentiva di chiamare questo strumento *arpa* come aveva fatto Reginone, poiché tale termine sapeva forse troppo di barbarico e richiamava ancora alla mente la famosa arpa triangolare a forma di delta: ripescò così nella tradizione classica

un nome degno di tanto maestoso strumento, e lo battezzò *lira*: così come il miniatore del manoscritto di St.-Blasien gli darà poi il nome di *cythara* (*anglica*), riservando il nome *lyra*, anch'esso di classica memoria, per tutt'altro genere di strumento.

Il Gerbert, nella sua traduzione latina del testo germanico di Notker, dove compare il vocabolo *róta*, lo rende sempre con *psalterium*. Questa identificazione, come abbiamo già visto (cfr. parte V, cap. 4), ha un illustre precedente: infatti nel XII secolo un anonimo glossatore della versione tedesca dei Salmi, eseguita dallo stesso Notker Labeo, aveva talvolta spiegato il vocabolo latino *psalterium*, lasciato sempre inalterato dal traduttore, col termine *rótta*; e in una postilla latina aveva lamentato che al salterio decacordo triangolare fosse stata mutata la forma, accresciuto il numero delle corde, e dato il nome barbarico di *rótta*. Avevamo prima supposto che l'interpolatore si riferisse a un modello di *cythara teutonica* di forma quadrata e munita di 21 corde divise in 5 ordini; ora possiamo aggiungere (non certo per semplificare la questione, che anzi si fa ancor più intricata, ma per scrupolo filologico) che forse quell'autore volesse alludere alla metamorfosi della vecchia arpa triangolare « barbarica » nella nuova arpa « anglica », da lui per qualche motivo chiamata *rótta*: forse per il motivo che l'effettiva rotta a pizzico andava ormai scomparendo in favore di quella ad arco, ma egli non sapeva trovare altro sostituto terminologico per il nuovo strumento che si andava imponendo, e cui Notker aveva dato il nome classicheggiante di *lira*.

Certo è che l'identificazione di *rótta* e *psalterium* non è di Notker: questi infatti tiene ben distinti i due termini e i due significati, appartenenti nel primo caso alla pratica musicale del suo tempo, nel secondo al venerando strumento biblico suonato da Davide.

Quanto all'accordatura in *do* della rotta a sei corde, rilevata da Ubaldo, egli aggiunge subito che il semitono si trova « similter in hydraulis eodem loco »<sup>289</sup>; e più in là, dopo aver descritto la scala « ufficiale » d'origine greco-romana, aggiunge:

« Nec tamen aliquid affert scrupuli, si forte hydraulia, vel aliud quodlibet musici generis considerans instrumentum, non ibi voces tali reperias schemate deductas, quodque numerum chordarum videantur excedere (...). Caeterum non ideo eadem instrumenta intellectualis alicuius putanda sunt aliena; cum et ex ipso longaevitatis usu sub tot hucusque pertracta prudentibus, maximis utique constant exquisita ingenii et probata »<sup>290</sup>.

(Non deve ingenerare nessuno scrupolo il fatto che per caso, osservando gli *hydraulia*, o qualunque strumento di genere musicale, si scopra che i suoni non sono disposti secondo tale schema, e che il numero delle corde sembri eccedere quello descritto (...). Del resto non per questo quegli stessi strumenti devono essere considerati estranei a un fatto intellettuale; poiché tramandati in seguito al loro stesso impiego longevo fino ad oggi da tante persone sagge, senz'altro risultano inventati e sperimentati da uomini del massimo ingegno).

Ubaldo spiega poi in che cosa consista la differenza fra la disposizione della scala degli *hydraulia* e degli altri strumenti, e quella di Boezio: in questi strumenti « initia non tali ordine metiuntur: incipiunt enim quasi a tertio dispositionis illius »<sup>291</sup>: cioè l'inizio della scala « strumentale » parte dal terzo grado di quella

vocale: quindi dal *Do*. Più avanti ancora, parlando del tetracordo *synemmenon*, Ubaldo dice che esso è escluso dagli *hydraulia vel organalia*<sup>292</sup>.

Quanto all'uso del termine *hydraulia*, sicuramente designante non l'obsoleto organo idraulico, bensì l'organo pneumatico in uso, all'epoca di Ubaldo, come raro strumento profano, ne ho già discusso (vedi parte V, cap. 5); tra l'altro, il fatto che il nostro autore non consideri affatto l'organo uno strumento da chiesa è comprovato dal suo accostamento, nell'ambito del trattato, alla *cythara sex chordarum* o rotta, e ad altri imprecisati strumenti, fra i quali possiamo indovinare ancora una volta l'arpa. Quanto all'attribuzione di lettere alfabetiche a tutti i gradi della scala strumentale da lui descritta, lettere di valore puramente astratto, rimando ancora alla parte III, cap. 2, del presente lavoro.

Quanto poi all'accordatura in *Do* dell'organo e dell'arpa, penso che essa si possa essere modellata, pur nella sua maggiore estensione, su quella della *cythara sex chordarum*, poi divenuta la *róta* a sette corde di Notker Labeo: e se l'arpa (e anche il monocordo e l'organo)<sup>293</sup> di Notker Labeo si saranno poi conformati all'accordatura ormai entrata nell'uso comune, quella « vocale » (con aggiunta però del *Sol grave*), non è così ancora degli strumenti di cui ci parla Ubaldo. È difficile stabilire se l'accordatura in *Do* dell'organo fosse di derivazione bizantina, come lo strumento in sé, oppure si fosse così stabilizzata in omaggio a una tradizione celtica; forse del resto le due ipotesi non si escludono a vicenda.

Certo un organo ancora accordato in *Do* è raffigurato in una pagina della Bibbia di Stefano Harding, eseguita a Cîteaux e datata 1109: nella parte inferiore destra della miniatura è infatti disegnato un organo, le cui *linguae* o tasti non scorrono orizzontalmente, come nella maggior parte dei casi, ma vengono tirate in basso e sospinte in alto; ebbene queste *linguae* o tiranti, in numero di otto come le soprastanti canne (disposte in duplice fila, per un totale di 16), portano segnate, nello spazio che le separa dalla superficie superiore del somiere, otto lettere alfabetiche: C D E F G a b h (si rende qui con h quello che dovrebbe leggersi come bequadro)<sup>294</sup>.

Dunque due secoli dopo Ubaldo esistevano organi dall'ambito assai più ridotto di quello prospettato da lui e, a mezzo fra il suo tempo e quello della citata Bibbia, da Notker Labeo; non solo, ma persisteva ancora l'accordatura in *Do*: si era però aggiunto il *si bemolle*, ed era stata adottata la notazione alfabetica « guidoniana » per contrassegnare le note dello strumento.

Un'identica accordatura è attribuita all'*organistrum*, o antica ghironda di grosse proporzioni suonata da due persone<sup>295</sup>; così almeno appare dalle molte *mensurae organistri*, che dall'XI secolo in poi si affiancano a quelle del monocordo e delle canne dell'organo<sup>296</sup>: di queste però nessuna, diversamente da quanto si è pensato in passato, è da attribuirsi a Oddone di Cluny<sup>297</sup>; né in queste *mensurae* è fornita alcuna descrizione dello strumento; perciò, in mancanza di dati sicuri, è plausibile l'opinione del Sachs che le diverse corde di esso, almeno inizialmente, non solo non contemplassero bordoni, ma fossero addirittura accordate all'unisono<sup>298</sup>. Solo dal XIII secolo in poi, quando lo strumento diviene più maneggevole (è suonato da una sola persona) e prende il nome di *symphonia*, *chifonie*

o simili, si può cominciare a pensare a soluzioni diverse: ma purtroppo allora cessano le *mensurae organistri* teoriche, e la pur abbondante iconografia non ci illumina sul meccanismo interno dello strumento. Comunque corde di bordone vere e proprie non ve ne furono per tutto il Rinascimento<sup>299</sup>.

Le *mensurae organistri*, si diceva, ci offrono tutte un'accordatura che contempla il *Do* come corda vuota e, mediante tastatura meccanica, raggiunge qualche volta il *do* superiore per lo spazio di un'ottava; qualche volta invece si ferma alla coppia *b h*, esattamente come la scala dell'organo sopra descritto. Non sempre però la notazione alfabetica usata è quella « guidoniana »: qualche volta ne viene usata una ricalcata su quella di Notker Labeo, con *Do* = *A*; e per indicare il *si* bemolle si inserisce prima della *g* una *S* (= *semitonium*, oppure *synemmenon*). L'accordatura dell'organistro *C-c*, e anche il suo meccanismo interno, sono riportati graficamente nella già nota tavola, ricavata in facsimile dal Gerbert da un manoscritto di St.-Blasien del XIII secolo (fig. 18). Quanto alle lettere alfabetiche segnate sopra e sotto la ruota e il ponticello (probabilmente mal copiate dal Gerbert o dallo stesso miniatore dell'originale), non convince l'interpretazione proposta dal Bachmann, che le tre lettere superiori *m d G* significassero rispettivamente « melodia » e il suono dei due bordoni *re* e *Sol*<sup>300</sup>; infatti quello che il Bachmann prende per una *d* molto probabilmente è una *a*; il termine *melodia* avrebbe dovuto essere semmai sostituito, in quell'epoca, con qualcosa come *cantus* o *superius* o *triplum* (se si vuol parlare di polifonia a tre voci); inoltre il Bachmann non prende assolutamente in considerazione le lettere alfabetiche segnate sulla parte inferiore della tavola armonica, che pure sono ben visibili, anche se di imbarazzante natura.

Anche l'*octochordum* considerato insieme col monocordo (cfr. parte III, cap. 2, verso la fine) è accordato in *do*; e anch'esso, strano a dirsi, invece di coprire l'intera ottava *do-do*, preferisce sdoppiare il *si*, introducendo la sua alterazione discendente<sup>301</sup>. Una scala di *do* con intromissione di *si* bemolle (e non è ben chiaro se con o senza raddoppio del *do* all'estremità acuta) si riscontra in una misura di campane (*De nolis*) esposta nel XII secolo da un certo Gerlandus, e in altre analoghe<sup>302</sup>.

L'abitudine di segnare sugli strumenti le lettere alfabetiche corrispondenti ai suoni da essi ricavati, indubbiamente originata dal monocordo, come abbiamo visto contagiò anche l'organistro e l'organo: e che questo fatto si verificasse sull'organo anche assai prima della creazione della Bibbia di Stefano Harding sappiamo da testimonianze significative.

Una è quella del cosiddetto « Anonimo di Berna » (X-XI secolo), autore di una particolareggiata descrizione dell'organo, della sua struttura, del suo funzionamento<sup>303</sup>. Alla fine del suo trattatello egli esorta a misurare le canne, senza però fornire una delle tante *mensurae* che conosciamo; e infine suggerisce di scrivere sulle lamine di legno « alphabeti littere dupliciter ita: A.B.C.D.E.F.G.A.B.C. D.E.F.G.H. ut citius modulator possit scire, quam linguam debeat tangere » (probabilmente la lettera *H* finale vorrebbe essere una *A*). Poiché tuttavia, come si diceva, l'Anonimo non dà nessuna effettiva misura delle canne, è impossibile

sapere se la sua scala corrisponda a una doppia ottava di *la* oppure a una di *do*. È dato però fare una congettura: essendo l'Anonimo probabilmente di estrazione tedesca, egli non poteva ancora conoscere il sistema alfabetico « italiano »; è più facile quindi che egli si servisse delle stesse lettere usate da Notker, per designare le stesse note. Mentre però Notker prevede una scala assai più ampia, iniziante dal *Sol* basso, il nostro Anonimo si accontenta dell'accordatura in *Do* già descritta da Ucbaldo.

Prima però di arrivare alla scala notkeriana, l'accordatura dell'organo attraverso (com'è naturale) una fase intermedia, durante la quale il sistema « strumentale » finisce coll'adeguarsi a quello « vocale » di Ucbaldo, ricalcato sui modelli greci antichi; tale passaggio è favorito dalla diffusione del monocordo.

## 8. Gerberto di Aurillac

Uno scritto particolarmente degno di essere ricordato è, a questo proposito, il trattato *Mensura fistularum et monochordi*, meglio designato dal suo *incipit* « Rogatus a pluribus »<sup>304</sup>. In esso vengono ottenute, in base a complicati calcoli derivati da quelli di Boezio e via via semplificati, le misure per il monocordo e per le canne dell'organo; queste ultime leggermente modificate rispetto a quelle del monocordo, in base a misurazioni ricavate dal diametro delle canne. Il risultato finale è una scala di due ottave di *la*, senza *si* bemolle, le cui note singole sono contrassegnate dall'alfabeto *F-F*, che ben conosciamo. E quanto all'uso di questo alfabeto, l'autore così si scusa:

« Non quaeraris, aut ignorasse putes nos quod literas vel notas, quibus Boëtius utitur, non posuerimus; quod propter facilitatem, et ut melius agnoscerentur, factum est ut eis potius literis, quibus organa nostra notata sunt, hos numeros praesignaremus »<sup>305</sup>.

(Non lamentarti, o non credere che noi abbiamo ignorato di non avere apposto le lettere o segni dei quali si serve Boezio; poiché è avvenuto che noi, per facilitare e per farli meglio riconoscere, abbiamo fatto precedere questi numeri piuttosto da quelle lettere, con le quali sono segnati i nostri organi).

Nell'edizione del Gerbert questo trattato è posto sotto il nome di Bernelinus, come il trattato immediatamente precedente (*Cita et vera divisio monochordi*, che con questo non ha nulla a che fare), come se si trattasse della prosecuzione di un'unica opera. Già era stata riconosciuta falsa la paternità di Bernelino (matematico francese del X-XI secolo), per la *Cita et vera divisio*<sup>306</sup>; ne consegue anche la falsità dell'altra attribuzione. Il Gerbert copia i due trattati, uno di seguito all'altro, da un manoscritto Vaticano nel quale essi sono effettivamente preceduti da una *Praefatio abaci* di Bernelino. Nello stesso manoscritto sono contenuti anche alcuni scritti di Gerbertus, cioè Gerberto di Aurillac, poi divenuto papa col nome di Silvestro II (990-1003), famoso esperto di matematica, filosofia, teologia, e dalla vita assai avventurosa. Egli infatti compì i suoi studi in Catalogna, poi insegnò a Roma e a Reims; quindi fu nominato abate di Bobbio, e successiva-

mente arcivescovo di Reims; divenne in seguito segretario di Ottone III e arcivescovo di Ravenna, finché salì la cattedra papale.

Fu forse proprio la presenza di alcuni scritti di Gerberto di Aurillac nel codice in questione (Vat. Regin. lat. 1661) a mettere dapprima sull'avviso il musicologo dei nostri giorni Smits van Waesberghe: certo egli già fin dal 1957 si pose l'interrogativo se per caso la *Mensura fistularum* non fosse opera del dotto francese<sup>307</sup>. Nel 1959 tale dubbio era divenuto certezza<sup>308</sup>, ma senza che nessuna prova documentaria intervenisse a puntellare questa convinzione. A una lettera che personalmente scrissi all'illustre studioso per rendermi conto delle sue ragioni, egli rispose il 15 maggio 1976, rivelandomi di essere rimasto colpito dalla conformità dello stile letterario del supposto Bernelino con quello di Gerberto di Aurillac.

Ora l'edizione critica del trattato, curata da K.-J. Sachs, reca come più antico e autorevole codice di questo testo il manoscritto della Biblioteca Nacional di Madrid 9088 (scritto in Spagna nel XII secolo): e proprio in tale codice il testo « Rogatus a pluribus » è preceduto dal titolo *Gerbertus de commensuralitate fistularum et monochordi cur non convenient*<sup>309</sup>.

Sappiamo che non sempre le attribuzioni dei trattati medievali sono degne di fede; occorre perciò convalidare la nostra almeno con qualche notizia, che ci parli di Gerberto di Aurillac in relazione all'arte organaria. E infatti la notizia non manca, e ce la fornisce Gerberto stesso nel suo epistolario. Così egli scrive da Bobbio nel 986 a Geraldo, abate di Aurillac:

« Organa porro et quae vobis dirigi praecipistis in Italia conservantur pace regnorum facta »<sup>310</sup>.

(Inoltre gli organi e le altre cose che avete dato disposizione di mandarvi sono conservati in Italia, essendo stata fatta la pace fra i regni).

E nel 987 ancora Gerberto scrive ad Aurillac al successore di Geraldo Raimondo:

« At quoniam domina mea Theophania imperatrix semper Augusta (...) proficisci me secum in Saxoniam iubet (...), nunc non habeam, quod certum scribam super organis in Italia positus ac monacho dirigendo, qui ea conducat »<sup>311</sup>.

(Ma poiché la mia signora Teofania, imperatrice sempre Augusta, (...) mi comanda di partire al suo seguito per la Sassonia (...), al momento non posso scrivere nulla di sicuro circa gli organi depositati in Italia e circa la possibilità di dirigere a voi un monaco, che li conduca a destinazione).

Le ragioni stilistiche prospettate dallo Smits van Waesberghe coincidono dunque sia con l'attribuzione a un Gerbertus dell'opera « Rogatus a pluribus » nel migliore manoscritto che la contiene (fatto che peraltro K.-J. Sachs non rileva), sia con il particolare biografico, che ci rivela Gerberto preoccupato di fornire organi agli abati di Aurillac. La paternità dello scritto non dovrebbe dunque più essere messa in dubbio.

## NOTE AL TESTO

\* Le opere citate sono indicate in nota col semplice cognome dell'autore e con l'aggiunta eventuale di un numero di serie, che rimanda a scritti diversi dello stesso autore; in altri casi si dà il titolo di opere anonime; in altri ancora la sigla di antologie o collane delle quali le opere in questione fanno parte. Si troveranno gli estremi bibliografici completi delle singole opere nell'Indice bibliografico, disposto in ordine alfabetico per comodità di consultazione; tale indice è integrato da un indice delle sigle bibliografiche.

<sup>1</sup> BUHLE p. 55.

<sup>2</sup> GERBERT 1, vol. II, p. 146; BUHLE, p. 57, n. Circa l'esatta dizione del luogo d'origine (Réôme, anziché Réomé, come finora si è comunemente scritto), v. GUSHEE in AURELIANUS REOMENSIS, CSM 21, p. 14.

<sup>3</sup> Vedi ad es. BUHLE p. 6, n.; REESE pp. 155-156. Il problema del vero appellativo di questo autore è ancora aperto: cfr. GALLO 2, pp. 82, 84.

<sup>4</sup> ROKSETH p. 461; BACHMANN pp. 83, 127.

<sup>5</sup> GERBERT 1, vol. II, pp. 147 (« Joannes Aegidii »), 149, 153; BUHLE p. 67, a proposito della diffusione dell'organo in Spagna ai suoi tempi; BACHMANN pp. 3, 5; CATTIN pp. 171, 173. Quest'ultimo autore riporta anche in traduzione un passo di Egidio di Zamora (« Gill de Zamora ») sugli strumenti musicali e sulla musica strumentale, p. 213.

<sup>6</sup> v. ROHLOFF 2. Qui si continuerà tuttavia ad usare la più familiare lezione « Grocheo », compatibile con una versione italiana del nome.

<sup>7</sup> A proposito di Gerolamo di Moravia v. MAHILLON, III, p. 14; SACHS 1, p. 140; id. 2, pp. 79-181; id. 3, p. 276; PANUM, pp. 361, 385-388; HAYES, p. 530; BACHMANN, *passim*; TINTORI II, p. 686.

<sup>8</sup> ROKSETH, pp. 457, 461; HARRISON, p. 322 segg.

<sup>9</sup> GERBERT 1, vol. II, p. 123; COUSSEMAKER 1, p. 175; PANUM p. 293; SACHS 3, p. 271; BESSARABOFF p. 340; HAYES p. 544; STAUDER p. 120. Fa eccezione BACHMANN (p. 105 e n.), che giustamente fa rientrare questa descrizione nell'anonimato.

<sup>10</sup> TINTORI, vol. II, p. 644.

<sup>11</sup> GERBERT 1, vol. II, *passim*; COUSSEMAKER 1, *id.*; WEWERTEM *id.*; BUHLE *id.*; PANUM *id.*; ROKSETH *id.*; HAYES *id.*; ecc. Fra gli studi specifici più recenti è quello, assai interessante, della MONTEROSSO VACCHELLI sulle testimonianze offerte dal Boccaccio.

<sup>12</sup> Ad es. BUHLE, p. 52 segg. (contiene anche bibliografia anteriore), p. 104 segg.; SCHMIDT-GÖRG; MAHRENHOLZ; K.-J. SACHS.

<sup>13</sup> GERBERT 2; COUSSEMAKER 2.

<sup>14</sup> *De speculatione musice*, in CS I, pp. 182-250; capitolo *De cymbalis faciendis*, p. 208 a-b; ed. CSM 14, p. 85.

<sup>15</sup> *Cymbala* (v. Indice bibliografico). Sull'argomento vedi anche SMITS VAN WAESBERGHE 4, pp. 32-33. Per la parte iconografica v. *ibid.*, *passim*; inoltre SEEBASS I, pp. 53-55 e II, *passim*. Il termine *cymbalum* più tardi indicherà anche altri strumenti a percussione; un « cembalo » si incontra più di una volta nel *Decamerone* del Boccaccio col significato di « tamburello a sonagli »; cfr. MONTEROSSO VACCHELLI, pp. 321-322.

<sup>16</sup> Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 4, p. 31 segg.; iconografia *ibid.*; fig. 12-15.

<sup>17</sup> BOEZIO, I, 10, pp. 196-198.

<sup>18</sup> Sulla derivazione della teoria romana da quella greca, vedi RICHTER.

<sup>19</sup> Cfr. FERRARI BARASSI p. 13. Questa osservazione mi era stata gentilmente segnalata dal Prof. Pietro Righini. Vedi anche CHAIGNET, t. I, p. 134: « Les rapports réels des sons ne sont pas ceux des tensions des cordes ou des poids des marteaux, mais ceux des racines carrées des forces de tension ». Però dice P. TANNÉRY, *Mémoires scientifiques*, II, pp. 440-441, citato da CAPPARELLI, I, p. 524, nota a piè pagina: « Se il principio della radice quadrata non è enunciato dagli antichi riguardo alla relazione dei pesi tensori, mi sembra incontestabile che essa sia stata ugualmente riconosciuta ». Vedi anche CHARTIER 1, pp. 191-192.

Esiste presso i cinesi una leggenda quasi identica: cfr. MA HIAO-TSIUN, *La musique Chinoise*, in *Histoire de la musique* (v. Indice bibliografico) I, pp. 284-285. Può darsi che questa analogia sia dovuta ai rapporti commerciali e culturali che gli antichi cinesi ebbero con gli arabi, in gran parte eredi della civiltà greca (v. LE BON pp. 33, 65, 69-70). Devo l'informazione circa gli influssi arabi sulla cultura cinese all'esperta sinologa Giulia Marzotto Caotorta Valdetaro.

<sup>20</sup> Vedi ad es. PANUM pp. 188 segg.; SACHS 1, s.v.; SACHS 2, pp. 142-143; SACHS 3, pp. 268-271; TINTORI I, pp. 546-547, II, pp. 601-602.

<sup>21</sup> WANTZLOEBEN; SMITS VAN WAESBERGHE 2, pp. 151-185; *id.* 3, partic. p. 5 segg.; *id.* 4, pp. 31-33 (iconografia in quest'ultima opera, figg. 30-34); CHAILLEY 2.

<sup>22</sup> Cfr. PANUM p. 190.

<sup>23</sup> BOEZIO IV, 6-12, p. 318 segg. Boezio aveva preso quest'ordine da Tolemeo, il quale però lo aveva disposto in successione inversa, corrispondente a una scala discendente. Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 3, pp. 4-5.

<sup>24</sup> Questa è la seconda delle due diverse serie alfabetiche derivanti rispettivamente dalla divisione boeziana del monocordo nel genere diatonico (IV, 5, p. 314 segg.) e nei tre generi (v. nota precedente). Entrambe sono riportate, insieme con gli schemi di divisione, da SMITS VAN WAESBERGHE 2, pp. 156-157. Della seconda divisione però egli prende in considerazione ancora solo il genere diatonico. Vedi anche POTIRON 2, p. 61 segg.

<sup>25</sup> *De musica*, nel libro III delle *Ethymologiae* (v. Indice bibliografico).

<sup>26</sup> A proposito dello Pseudo-Alcuino (v. Indice bibliografico) e di Aureliano, cfr. HUGLO 4, p. 47 segg.; GUSHEE in AURELIANUS REOMENSIS, (pp. 40-41, sul capitolo *De octo tonis* di Aureliano, in gran parte derivato dallo Pseudo-Alcuino). Cfr. anche FERRARI BARASSI p. 6 segg., p. 48.

<sup>27</sup> Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 1; PIRROTTA 1, p. 225 segg.; HUGLO 5; ulteriori notizie e dati bibliografici in FERRARI BARASSI.

<sup>28</sup> v. HÜSCHEN 1; CHARTIER 1, 2; FERRARI BARASSI, p. 22 segg.

<sup>29</sup> *Epistola de armonica institutione*, ed. Chartier 2, p. 34; cfr. GS I, pp. 245b-246a. Sull'estetica di Reginone di Prüm vedi DE BRUYNE, I, pp. 313, 315-316; OBERTI; CHARTIER 1 pp. 145-146; PIRROTTA 2, pp. 15-16.

<sup>30</sup> Cfr. CHARTIER 1, pp. 25-27, 203; FERRARI BARASSI, pp. 22-23 e n., p. 52. Tale interpretazione allegorica verrà ripresa anche nella *Musica Enchiridis*: cfr. JONES p. 94; DRONKE; secondo HUGLO 5 (p. 146) l'aggiunta di questo brano alla *Musica Enchiridis* è posteriore al trattato stesso.

<sup>31</sup> Cfr. PIETZSCH, p. 48 segg. (vi sarebbero nel pensiero di Reginone influssi di Cassiodoro e di scrittori arabi); CHARTIER 2, nota 21 (la distinzione risale già per quanto riguarda la *musica artificialis*, a Remigio di Auxerre; inoltre tutta la parte centrale del trattato di Reginone, quella non riguardante la modalità ecclesiastica, non sarebbe sua originale, bensì di qualche allievo o successore). In realtà la classificazione della musica in contemplativa (*theoretiké*) e attiva (*praktiké*) e il riconoscimento nella prima di esse dell'elemento naturale (*physikón*) e di quello artificiale (*technikón*) risale già al teorico greco di scuola aristossenica Aristide Quintiliano (ed. Meibom, II, pp. 5-9; ed. Winnington-Ingram, I, 5, p. 6).

Sarebbe ancora da chiarire attraverso quale tramite questi concetti siano giunti a Remigio di Auxerre, e di lì a Reginone; forse davvero attraverso il filtro della cultura araba, per molti aspetti erede di quella greca; a meno che essi derivino invece da alcune definizioni di Boezio (vedi parte II, cap. 3 della presente opera).

<sup>32</sup> GS I, p. 233b.

<sup>33</sup> GS I, pp. 232 a-b (a proposito dei toni nella musica naturale e nell'artificiale; v. FERRARI BARASSI, p. 31).

<sup>34</sup> GS I, 235 a-b. Egli cita come sua fonte Cicerone, ma è lampante anche il ricorso a Boezio I, 1, pp. 186-187; si potrebbe aggiungere anche Isidoro di Siviglia (GS I, pp. 20b-21a).

<sup>35</sup> WEAKLAND 1 e 2; CHARTIER 3 e 4. A proposito della posizione storica, e quindi della datazione del trattato di Ucbaldo rispetto a quello di Reginone, v. FERRARI BARASSI, pp. 25-26, 33-35, 51-53.

<sup>36</sup> AGOSTINO I, I, cap. 4, ed. Marzi, pp. 98-124, *passim*.

<sup>37</sup> BOEZIO I, 34, pp. 223-224.

<sup>38</sup> Cfr. GURLITT; HÜSCHEN 2; SMITS VAN WAESBERGHE 4, pp. 20-21.

<sup>39</sup> PSEUDO-ODDONE (v. Indice bibliografico), p. 275a. Sui rapporti fra questo autore e quello del *Dialogus de musica* vedi HUGLO 4, pp. 122, 143-144, n., 149-150.

<sup>40</sup> GS I, p. 245b.

<sup>41</sup> GS I, p. 213.

<sup>42</sup> GS II, p. 225 a-b; CSM 2, pp. 46-47.

<sup>43</sup> GS II, p. 232b; CSM 1, p. 51.

<sup>44</sup> Devo questa informazione all'esperto di lingue celtiche Prof. John Trumper, docente presso le Università di Padova e di Pavia.

<sup>45</sup> Cfr. WEWERTEM, pp. 223-232; GALPIN 1, *passim*; PANUM p. 243 segg.; BESSARABOFF p. 217 (N° 235).

<sup>46</sup> v. PANUM p. 124 segg.; BESSARABOFF pp. 215-216 (dove è raccolta ulteriore bibliografia in argomento).

<sup>47</sup> L'ipotesi, assai plausibile, è del BESSARABOFF, p. 422, n. 552. Egli non usa però il termine specifico di *peregrinatio Scottorum*, a proposito della quale vedi soprattutto BISCHOFF.

<sup>48</sup> GERBERT 1, *passim*; GÉROLD; WELLESZ pp. 91-97; GIANNELLI p. 26 segg.; QUEROL pp. 159-160; CATTIN pp. 171-172.

<sup>49</sup> v. HEFELE-LECLERQ, p. 212 segg.

<sup>50</sup> AGOSTINO 1, lib. I, 4, 6 - 6, 12, ed. Marzi pp. 100-122, *passim*. La traduzione dei brani è appunto quella del Marzi. Cfr. ed. FINAERT-THONNARD, pp. 34-52, *passim*.

<sup>51</sup> BOEZIO I, 34, pp. 224-225.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>53</sup> Cfr. nota 31, ultima parte.

<sup>54</sup> BOEZIO I, 34, pp. 223-224.

<sup>55</sup> «Citaredo» era propriamente, presso i greci, chi cantava al suono della cetra, «auledo» chi cantava al suono dell'*aulós* (equivalente alla *tibia* dei romani); ma sicuramente qui Boezio vuole intendere i semplici suonatori di cetra e di *aulós* (*tibia*), come Agostino, il quale parlava più specificamente e chiaramente di *citharista* (o *fidicen*) e di *tibicen*.

<sup>56</sup> ISIDORO, cap. 9, GS I, pp. 24b-25; AURELIANO cap. 6, GS I pp. 35a-37a, inoltre CSM 21, pp. 70-75.

<sup>57</sup> *Alia musica* (v. Indice bibliografico). Il testo dell'autore chiamato dallo Chailley «*premier Quidam*» è da lui pubblicato e commentato alle pp. 85-98. Lo Chailley gli assegna come data approssimativa l'875 (*ibid.*, p. 60). Quanto alla datazione dei tre autori dell'*Alia* (diversa da quella dello Chailley) da me proposta, v. FERRARI BARASSI pp. 45-46. Sull'*Alia musica* v. anche HUGLO 4, pp. 58-59.

<sup>58</sup> Vedi CHAILLEY in *Alia musica*, pp. 14-20.

<sup>59</sup> Questo fatto sfugge allo Chailley: «*Contrairement à la rubrique, cet alphabet n'est pas de Boèce*», *Alia musica* p. 181. Cfr. invece WOLF I, pp. 37-38, a proposito del monocordo di Boezio.

<sup>60</sup> Vedi Indice bibliografico.

<sup>61</sup> SMITS VAN WAESBERGHE 2, p. 181, si limita a riportare la tradizione manoscritta del trattato, a constatare in esso l'assenza di lettere tonali e la presenza generica di relazioni aritmetiche; segnala inoltre l'edizione dello Schlecht.

<sup>62</sup> Cfr. HUGLO 4, p. 66 segg.

<sup>63</sup> *Super unum* ..., p. 45.

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 46, righe 5-7.

<sup>65</sup> In questo Boezio si rifaceva alla tradizione di Bacchio e di Tolemeo, i quali tuttavia ammettevano non otto, ma sette tropi. Un'altra tradizione, risalente ad Aristosseno, e seguita fra gli altri da Aristide Quintiliano, Alipio, Marziano Capella, Cassiodoro, prevedeva invece una successione cromatica di tropi, fino a un numero massimo di quindici. L'autore del *Super unum* applica il nome etnico tradizionale solo al tropo più basso (*hypodorius*) e al più acuto (*hyperlydius*), trascurando quelli intermedi, e senza accorgersi che il termine usato per l'ultimo apparteneva alla serie cromatica, non a quella diatonica dei tropi, dove il tropo più acuto (l'ottavo) prendeva il nome di *hypermixolydius*.

<sup>66</sup> *Super unum* ..., p. 46, riga 10.

<sup>67</sup> Vedi Indice bibliografico.

<sup>68</sup> Sulle congetture circa la paternità della *Musica Enchiridis* e degli *Scolica* (un tempo entrambi indebitamente attribuiti a Ucbaldo, fin da GS I, *Praefatio*, d°-d2 e p. 152), vedi MÜLLER; su questo problema e su quello della datazione vedi HUGLO 5, pp. 145-146; FERRARI BARASSI, pp. 35-37, 53-55.

<sup>69</sup> GS I, pp. 204a segg., 209; cfr. K.-J. SACHS pp. 48-54; trad. tedesca pp. 169-172; v. anche HUGLO 5, pp. 148-149.

<sup>70</sup> GS I, pp. 207b-209a; cfr. K.-J. SACHS p. 54; trad. tedesca p. 172.

<sup>71</sup> GS I, p. 209. Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 3, p. 8, n.; FERRARI BARASSI pp. 42-44.

<sup>72</sup> Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 2, pp. 151-180. Tali varianti di metodo si riflettono anche in leggerezza di calcolo degli intervalli interni all'ottava, alla quinta e alla quarta; cosicché i gradi intermedi della scala non saranno omogenei in tutti i tipi di « accordatura ».

<sup>73</sup> Vedi Indice bibliografico. Veramente il trattato non porta questo titolo nei codici più degni di fede; ma poiché esso si può genericamente definire come un « Dialogo sulla musica », è giustificata una corrispondente designazione latina.

<sup>74</sup> Vedi a questo proposito i magistrali studi di HUGLO 2 e 3; cfr. anche *id.* 4, pp. 166-168.

<sup>75</sup> GS I, pp. 252-253a.

<sup>76</sup> Vedi ad es. le seguenti miniature: cod. Wolfenbüttel Gud. lat. 8° 334, f° 2<sup>v</sup> (1100 c.), riprodotta in SMITS VAN WAESBERGHE 2, tav. 20 contro p. 160 e SEEBASS II, 79; cod. München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 2599, f° 193 (XIII sec.), riprod. in SMITS VAN WAESBERGHE 2, tav. 22 contro p. 176, e *id.* 4, p. 83, fig. 30; cod. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cpv 51, f° 35<sup>v</sup> (XII sec.); v. *id.* 2, tav. 21 contro p. 161; *id.* 4, p. 83, fig. 31.

<sup>77</sup> Sull'iconografia del re Davide nei Salteri medievali cfr. STEGER.

<sup>78</sup> Vedi SEEBASS I, p. 111 segg.; II, *passim*.

<sup>79</sup> *Prologus in Tonarium*, GS II, pp. 75-76a.

<sup>80</sup> GUIDO D'AREZZO 1, GS II, p. 8b; CSM 4, pp. 125-126; *id.* 4, GS II, p. 49a. A proposito della progressiva inimicizia di Guido per il *si* bemolle, cfr. OESCH 1, p. 84.

<sup>81</sup> BOEZIO, IV, 17, pp. 345-348. Cfr. nota 65.

<sup>82</sup> Le indicazioni *t* e *s* (= tono, semitono) sono riprodotte in senso verticale, e con alcuni errori, in GS I, p. 113. Le lettere alfabetiche sono presenti nella migliore tradizione manoscritta del testo di Ubaldo: cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 3, pp. 6-8. Tale lezione è confermata anche nell'edizione critica della *Musica* di Ubaldo in corso di pubblicazione (v. CHARTIER 3 e 4).

<sup>83</sup> Cfr. POTIRON 1.

<sup>84</sup> Cfr. GS I, p. 118. Nello schema riportato dal Gerbert, da me « sciolto » per maggiore chiarezza, le note sono disposte verticalmente anziché orizzontalmente, e dall'acuto verso il grave. Su questo argomento cfr. RIEMANN 1 pp. 17-18, 30-31 (egli chiama questo tipo di serie alfabetica « fränkische Notation »). SMITS VAN WAESBERGHE 3, p. 10, attribuisce queste lettere ucaldiane al monocordo (in alternativa ad altri strumenti), poiché in questo scritto egli ritiene ancora il trattato di Ubaldo posteriore alla *Musica Enchiridis* (v. anche *id.* 1, pp. 95-99). Si ricrederà in seguito: *id.* 4, p. 13. Anche di queste lettere alfabetiche è garantita l'autenticità (CHARTIER 3 e 4).

<sup>85</sup> GS I, p. 162; v. anche p. 161, in basso. Per la disposizione originale di questo diagramma nella tradizione manoscritta e per il suo significato, v. SMITS VAN WAESBERGHE 3, pp. 9-10.

<sup>86</sup> Vedi HUGLO 2, p. 148; *id.* 3, p. 143; *id.* 4, pp. 168, 182 segg. Tale notazione era usata sistematicamente nell'archetipo del Tonario; nelle copie posteriori ne rimangono solamente alcune tracce, aggiunte alla notazione neumatica.

<sup>87</sup> Cfr. HUGLO 2, p. 152 n.; *id.* 4, pp. 220-221.

<sup>88</sup> Vedi GALLO 1.

<sup>89</sup> Vedi SMITS VAN WAESBERGHE 2, pp. 47, 214-220; HUGLO 3, p. 145, n. 33; *id.* 5, pp. 150-151.

<sup>90</sup> Cfr. nota 39.

<sup>91</sup> GS I, pp. 266 segg., 272b. Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 2, pp. 171-172, nn. 36, 37, 38. Lo Pseudo-Oddone arriva anche ad anticipare l'aggiunta guidoniana delle note *superacutae si b, si, do, re*, espresse in lettere greche (GS I, pp. 273-274: l'edizione è però bisognosa di emendamento, perché in alcuni loughi scorretta). Cfr. RIEMANN 2, pp. 61-64; HUGLO 2, p. 143 n., 144 n.

<sup>92</sup> Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 2, p. 162, n. 14. A proposito della serie A-P, sia con partenza da *do*, sia con partenza da *la*, v. anche WOLF, I, p. 39 segg.; APEL p. 21.

<sup>93</sup> Vedi HUGLO 1. Su questo tipo di notazione cfr. anche CORBIN.

<sup>94</sup> Montpellier, Facoltà di Medicina, H. 159: cfr. PM, 1<sup>a</sup> serie, voll. 7-8, 1901-1905, con ed. facsim. Vedi HUGLO 1 bis.

<sup>95</sup> Cfr. HUGLO 1, p. 226 n.

<sup>96</sup> Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 2, p. 166, n. 21 e p. 168, n. 27. La prima di queste due divisioni del monocordo è quella del cosiddetto « Anonimo I » (GS I, p. 331;

RIEMANN 2, p. 67). La tradizione manoscritta relativa a quest'autore lo fa ritenere originario della Germania meridionale.

<sup>97</sup> Cfr. WOLF, vol. I, p. 38; REESE pp. 167-168. Cfr. invece APEL p. 21.

<sup>98</sup> RIEMANN 1 (p. 28 segg.) la chiama però, come abbiamo già visto, « fränkische Notation », perché diffusa, a suo avviso, nel territorio dei Franchi. Egli la fa risalire senz'altro, in quanto vera e propria « notazione », a Ubaldo di Saint-Amand. WOLF (I, pp. 39-40), la riferisce solo a Notker Labeo. APEL (p. 21) si limita invece a constatarne genericamente la presenza nei trattati teorici; ne tratta però a proposito degli strumenti a tastiera.

<sup>99</sup> Venezia, Bibl. Marciana, lat. Z 497 (olim 1811), codice scritto in Italia nel sec. XI. Tale manoscritto non è catalogato in FISCHER (RISM). Una riproduzione fotografica dei ff. 146<sup>v</sup>-147 si trova in GALLO 1, fuori testo. L'autore tuttavia non commenta le lettere alfabetiche apposte allo schema di divisione del monocordo. Un codice di provenienza francese, recante la stessa serie F-F, è quello conservato a Milano, Bibl. Ambrosiana, M. 17 sup. (XI-XII secolo), scritto per il collegio capitolare di Laon: cfr. SMITS VAN WAESBERGHE in GUIDO D'AREZZO 1, CSM 4, p. 40; FISCHER p. 59. A proposito della provenienza e della datazione del codice, quest'ultima variamente stabilita secondo diversi autori, vedi EGGBRECHT-ZAMINER, p. 41. Per la divisione del monocordo qui contenuta, vedi SMITS VAN WAESBERGHE 2, p. 159, n. 5. Quando ai codici d'origine tedesca, riportanti la stessa serie alfabetica, v. *ibid.*, pp. 159-166, *passim*.

<sup>100</sup> Vedi *ibid.*, p. 167, nn. 23, 24, 25.

<sup>101</sup> Cfr. RIEMANN 1, pp. 34-36; ed. p. 297 seg., n. 2b (il Riemann è però persuaso trattarsi di Notker Balbulus); SMITS VAN WAESBERGHE 2, p. 165, n. 20.

<sup>102</sup> GS I, pp. 96-102. Il Gerbert attribuisce esattamente il trattato a Notker Labeo (*ibid.*, p. 95).

<sup>103</sup> Limitatamente allo schema riportato in GS I, p. 274.

<sup>104</sup> Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 2, pp. 151-152; p. 172, nn. 38 e 39; pp. 173-174, n. 43.

<sup>105</sup> GS II, p. 46 a-b. Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 2, p. 172, n. 39. A proposito dei titoli comunemente assegnati ai trattati di Guido e alla realtà della tradizione manoscritta, vedi SMITS VAN WAESBERGHE in GUIDO D'AREZZO 3, p. 16.

<sup>106</sup> GS II, pp. 44b-45a.

<sup>107</sup> GS II, pp. 45a-46a. Sul valore pedagogico di questa invenzione di Guido, peraltro estranea alla futura pratica della solmisazione, cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 2, p. 94 segg.

<sup>108</sup> Cfr. *ibid.*, p. 120. A proposito di questa « mano », dei suoi precedenti e dei suoi successivi impieghi teorici, v. ancora *ibid.*, p. 114 segg.; inoltre SMITS VAN WAESBERGHE 4, pp. 120-143 (con abbondante documentazione iconografica). Nemmeno in questo campo Guido può avere applicato la tecnica della solmisazione, perfezionata intorno al 1200.

<sup>109</sup> GS II p. 232 b; CSM 1, p. 50.

<sup>110</sup> SACHS 3, p. 270.

<sup>111</sup> L'unione delle sillabe *sol-fa-re* è giustificabile ipotizzando un esacordo iniziante dalla nostra nota *re*, inserito fra un esacordo di *do* e uno di *fa*. La nota designata dalla combinazione di sillabe sarebbe un *sol*, posto dopo un *fa* diesis. Una tale possibilità è contemplata (ma non certo in termini così precisi) dal cosiddetto Anonimo Vaticano (v. ZAMINER, Indice bibliografico), della fine del XII secolo o inizio del XIII): « semper oportet quod quando mi canitur in be fa b mi, quod aliud mi cantetur in f ut altum et fa in g sol re ut... » (p. 85). Questo trattato segna insieme i primordi della solmisazione e della *musica falsa*.

<sup>112</sup> CS I p. 365 b. Questo trattato prevede effettivamente, entro una serie di *cruces*, o note alterate, anche un suono intermedio fra il *sol* e il *la*.

<sup>113</sup> Vedi ad es. il monocordo di piccolissime dimensioni raffigurato in un perduto manoscritto di St.-Blasien, del XIII secolo, riprodotto in facsimile in GERBERT 1, vol. II, tav. XXXIV, n. 23.

<sup>114</sup> W. ODINGTON in CS I, pp. 205-207. Egli adotta però ancora il sistema alfabetico « normanno », arricchito del gamma, del *si* bemolle grave e delle note superacute (fino alla lettera S). Cfr. anche ed. CSM 14, p. 84.

<sup>115</sup> CS II, pp. 220b-223a. Circa la paternità dello *Speculum*, vedi GALLO 2, pp. 86-87, 89.

<sup>116</sup> GS I, pp. 273b-275a.

<sup>117</sup> Vedi ad es. il calcolo del semitono in Gerolamo di Moravia, CS I, p. 72b; ed. Cserba, p. 148: il semitono corrisponde ancora alla tradizionale frazione boeziana 256/243, là dove la misura del *De sinemenis* darebbe 18/17, e quella prospettata dal Sachs 16/15: sempreché si voglia considerare l'intervallo alla maniera classica, in senso discendente. Se invece lo si calcola

in senso ascendente, numeratore e denominatore vanno invertiti: si ottiene quindi rispettivamente 243/256 (G. di Moravia), 17/18 (*De sinemenis*), 15/16 (Sachs). L'approssimazione del Sachs alla misura boeziana è leggermente superiore a quella del *De sinemenis*. Ma bisogna tener conto del fatto che il semitono rappresentato dalla frazione 256/243 (o 243/256) è il *semitonium minus* o *limma*, cioè il semitono comunemente usato nella scala diatonica pitagorica, non il *semitonium maius* o *apotome*, risultante dalla differenza fra tono intero e limma. Se quindi nella figura presa in esame la scala è misurata in senso ascendente, bisognerebbe concepire un intervallo di *limma* a partire dal *Sol* basso, quindi un *La* bemolle. Sappiamo invece che nelle prime scale organistiche comprendenti alterazioni cromatiche al *la* bemolle fu preferito il *sol* diesis (v. APEL 2, s.v. *Temperament*; inoltre STAUDER p. 142). In tal caso il rapporto suggerito dal *De sinemenis* risulta più accettabile degli altri due. Bisogna tener conto inoltre del fatto che dal XIII secolo in poi le misure pitagoriche vengono via via sostituite da altre più sofisticate (cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 4, p. 162). Non ho potuto appurare da dove il Sachs abbia ricavato la sua misura di 1/16 (a partire dalla nota più bassa del monocordo), il che significa 15/16 per il resto della corda, cioè la parte realmente risuonante. Forse egli ha preso come base la misura del monocordo e delle canne dell'organo dello Pseudo-Bernelino (GS I, p. 329b) sostanzialmente derivata da quella di Boezio (vedi quest'ultima schematizzata in SMITS VAN WAESBERGHE 2, p. 157): questa deduce tutti i suoi intervalli in senso discendente (il che si ripete anche in trattati posteriori); pertanto per ottenere un intervallo di tono discendente si divide un tratto di corda per 8, e gli si aggiunge un altro ottavo (totale 9/8). Ne conseguirebbe che per ottenere il semitono occorra dividere per 16; in tal caso però il rapporto risultante non sarebbe più 16/15, ma 17/16; e il semitono o *limma*, se calcolato a partire dal *La*, verrebbe a scendere sul *Sol* diesis; ma l'approssimazione al valore pitagorico sarebbe meno buona; inoltre la corda dovrebbe essere allungata!

<sup>118</sup> *Flamenca*, 607-610 (ed. Lavaud-Nelli): cfr. LÉVY-APPEL, V, pp. 95-96; WARTBURG, vol. 7, 1955, pp. 540-541.

<sup>119</sup> HAYES, pp. 546, 552 n.

<sup>120</sup> GS II, p. 183a.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pp. 185b-186b. Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 2, p. 177, n. 51.

<sup>122</sup> SMITS VAN WAESBERGHE 2, pp. 169, 171, n. 35.

<sup>123</sup> Cfr. MENÉNDEZ PIDAL; SEEBASS I, pp. 63-70; FARMER, *passim*.

<sup>124</sup> Vedi a questo proposito SACHS 3, pp. 270-271, 338.

<sup>125</sup> GS III, p. 283b; SMITS VAN WAESBERGHE 4, pp. 160-161.

<sup>126</sup> Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 4, p. 164.

<sup>127</sup> *De plana musica*: « Videndum est de falsa musica que instrumentis musicalibus multum est necessaria, specialiter in organis » (CS I, p. 166b). A proposito dell'identificazione, della collocazione cronologica di Giovanni di Garlandia e del suo trattato *De plana musica*, cfr. REIMER, in GIOVANNI DI GARLANDIA 2, vol. I, pp. 11-12.

<sup>128</sup> Cfr. parte I, cap. 3, pp. 11-12.

<sup>129</sup> La PANUM (p. 190) spiega il termine « parafonico » con *comparing* = comparativo.

<sup>130</sup> Vedi ad es. HICKMANN, figg. 61 p. 99; 62 p. 101; 99 e 100 p. 131.

<sup>131</sup> v. FARMER, p. 106.

<sup>132</sup> Mss. Madrid, Escorial B j 2 (riproduzione: *Cantigas de Santa Maria* (v. Indice bibliografico) e Madrid, Escorial T j 1. Vedi anche RIBERA.

<sup>133</sup> Cfr. WARTBURG vol. 7, 1955, pp. 540-541.

<sup>134</sup> La congettura è del Prof. Onofrio Carruba, docente di discipline linguistiche presso le Università di Milano e di Pavia. BLOCH-WARTBURG (s.v. *Mandoline*) parla invece di « altération inexplicquée du latin *pandura* ».

<sup>135</sup> WARTBURG vol. 7, p. 540. Vedi RUIZ, 233, p. 477. FARMER (p. 106) identifica erroneamente la *tunbur* o *tanbur* araba con lo strumento detto dal Ruiz *atanbor* (in realtà *atabor*, cfr. RUIZ 1227, p. 475), che è in realtà il grande tamburo a due facce, detto in persiano *tabir* e in arabo *tabl*; cfr. WARTBURG, vol. 19, p. 174; FARMER p. 193.

<sup>136</sup> *Onomasticon*, IV, 9, 60. Cfr. FORCELLINI, IV, p. 485. Vedi anche FLEISCHHAUER, *passim*. Lo stesso termine designava però, in epoca greco-romana, anche la « siringa di Pan » (vedi oltre).

<sup>137</sup> Questa è la lezione tratta dall'edizione critica del Corominas, mentre in quasi tutti i manuali il nome del secondo strumento si trova « modernizzato » in *guitarra latina*. V. RUIZ, 1228, p. 475. Cfr. SACHS 3, p. 252; HAYES p. 549 e FARMER p. 106: *latyna*. PANUM (pp. 456-457 e fig. 374) identifica la *guitarra morisca* con una mandora a cavaliere tondo.

<sup>138</sup> Manoscritto già conservato nella Bibliothèque Nationale et Universitaire di Strasburgo,

ma distrutto nel 1870. Ne esiste un'edizione in facsimile (v. HERRADE DE LANDSBERG, Indice bibliografico).

<sup>139</sup> V. GERBERT 1, vol. II.

<sup>140</sup> Vedi illustrazione intera in SEEBASS II, 26; gli strumenti in particolare in STAUDER p. 109, fig. 158.

<sup>141</sup> WARTBURG, vol. 2, 1940, s.v. *Cithara*.

<sup>142</sup> A proposito della tromba marina o *Trumscheit* dal medio evo in poi, vedi PANUM p. 252 segg.; SACHS 3, pp. 290-292.

<sup>143</sup> V. PANUM p. 263 segg.; STAUDER p. 227.

<sup>144</sup> SACHS 3, pp. 137-138.

<sup>145</sup> FLEISCHHAUER pp. 131, 133; figg. 75-78.

<sup>146</sup> A proposito di questo strumento nell'Iran, v. PANUM pp. 207-209; SACHS 3 pp. 251-252.

<sup>147</sup> Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Bibl. fol. 23. Psalter, f° 40. Esiste una edizione facsimile di questo Salterio (v. DE WALD, Indice bibliogr.). Questa pagina miniata è riprodotta anche in SEEBASS II, 93.

<sup>148</sup> PANUM p. 253, fig. 207.

<sup>149</sup> *Ibid.*, fig. 208.

<sup>150</sup> *De musica* lib. I, ed. Meibom p. 8; lib. II, p. 101; ed. Winnington-Ingram, I, 5, p. 6; II, 16, p. 85. Per una classificazione greca degli strumenti diversa da quella di Aristide, v. TINTORI, I, p. 2.

<sup>151</sup> *Enarratio in Ps. CL*, PL 37, col. 1965; ed. Dekker-Fraipont vol. III (Ps. CI-CL), p. 2196.

<sup>152</sup> *De inst. mus.* IV, 3, p. 309.

<sup>153</sup> *Ibid.*, I, 2, p. 187.

<sup>154</sup> Vedi parte II, cap. 3, di questo lavoro.

<sup>155</sup> BOEZIO, I, 2, p. 189.

<sup>156</sup> V. Indice bibliografico; v. anche TINTORI I, pp. 5-8.

<sup>157</sup> V. TINTORI I, pp. 2-5.

<sup>158</sup> SACHS 3, p. 299. Per le descrizioni e la bibliografia relative alle moderne classificazioni degli strumenti, rimando di nuovo a TINTORI I, pp. 5-47. Vedi anche BROUSSARD.

<sup>159</sup> Vedi indice bibliografico. A proposito di questa Epistola cfr. GERBERT 1, vol. II, *passim* e numerose tavole iconografiche, *ibid.*; inoltre HAMMERSTEIN; SEEBASS I, pp. 141-142 e II, *passim*. Il più antico codice contenente illustrazioni di cui si abbia notizia, il Salterio di Angers (Bibl. Munic. 18), della metà del secolo IX, non contiene però in particolare l'immagine della campana. Vedi le immagini di questo Salterio in SEEBASS II, 114. Per altre illustrazioni dello stesso tema, v. *ibid.* 115, 116, 118.

<sup>160</sup> F° 34<sup>v</sup>. Vedila riprodotta in SEEBASS II, 119, in basso a sinistra. Piuttosto che la forma della campana, essa ricorda quella dello scacciapensieri. Quanto all'immagine del Salterio di Boulogne, vedila riprodotta in SEEBASS II, 112.

<sup>161</sup> Il X Ordo è della fine del XII secolo. Vedi ANDREU, II, p. 351; cfr. anche HUGLO 6.

<sup>162</sup> Vedi riproduz. in SMITS VAN WAESBERGHE 4, p. 157 fig. 95, SEEBASS II, 41.

<sup>163</sup> GS I, p. 16b.

<sup>164</sup> GS I, p. 24b. Altrove Isidoro riporta letteralmente il passo sopra citato di Cassiodoro (*ibid.*, p. 23a).

<sup>165</sup> *Navigatio Sancti Brendani*, ed. M.A. Grignani, Milano 1975 (devo alla Dott. Grignani, dell'Università di Pavia, la segnalazione di questo passo). Cfr. GEROLAMO DI MORAVIA, cap. 18: *De campanarum in horologiis musicum sonum debite exprimentium formationibus* (CS I, p. 73a; ed. Cserba p. 149). In realtà il capitolo tratta solo delle quantità di metallo da assegnare a ciascuna campana, secondo il classico metodo di misura.

<sup>166</sup> V. HUGLO 6; v. anche GERBERT 1, vol. II, p. 160.

<sup>167</sup> Riproduzione in SEEBASS II, 121.

<sup>168</sup> GS I, p. 16b.

<sup>169</sup> Cfr. FLEISCHHAUER, *passim*.

<sup>170</sup> BOEZIO I, 34, p. 224 (cfr. parte II, cap. 3 della presente opera). V. anche SACHS 3, p. 138. Ulteriore bibliografia in FLEISCHHAUER, p. 18, n. 94.

<sup>171</sup> Ed. Meibom II, p. 101; ed. Winnington-Ingram, IV, 16, p. 85.

<sup>172</sup> Cfr. FLEISCHHAUER, *passim*. Il Fleischhauer identifica le *tibiae Berecynthiae* con gli *auloi* frigi; cfr. p. 84. A proposito dei vari tipi di *auloi* e di *tibiae*, v. SACHS 3, pp. 139-140.

<sup>173</sup> GS II, p. 390a.

<sup>174</sup> GS I, p. 22b.

<sup>175</sup> Torino, Biblioteca Naz. Universitaria, D.III.19, f° 33<sup>v</sup>. Riproduzione in SEEBASS II, 119.

- 176 SACHS 3, p. 288.  
 177 Vedi ad es. STAUDER p. 131 segg.  
 178 MARZIANO CAPELLA p. 487, par. 916.  
 179 *Ibid.* pp. 486-487, par. 916.  
 180 *Ibid.* p. 482, par. 908.  
 181 *Ibid.* pp. 479-480, parr. 905-906.  
 182 V. FORCELLINI, IV, p. 485.  
 183 MARZIANO CAPELLA p. 491, par. 924.  
 184 *Ibid.* p. 483, par. 910.  
 185 Cfr. WELLESZ p. 105 segg.  
 186 AGOSTINO 3, PL 37, col. 1964; ed. Dekker-Fraipont, p. 2195.  
 187 GS I, p. 22b; PL 82, col. 166.  
 188 GS I, p. 21a (cap. 5).  
 189 V. WEGNER, *passim*; FLEISHHAUER, *passim*.  
 190 *Variae*, I, 31, 4; cfr. WILLE p. 708, n.  
 191 *Variae*, II, 40, 1; cfr. WILLE pp. 700-701 e n.  
 192 Il bassorilievo di un sarcofago del II-III secolo d. C., conservato al Museo di Arles, mostra di profilo uno strumento fortemente panciuto e dal manico sottile, e accanto ad esso, vista frontalmente, una cetra. Nello spazio fra i due si vede un plectro (cfr. KINSKY p. 21, fig. 1): la punta del plectro rivolta verso il primo dei due strumenti fa pensare che esso gli fosse destinato.  
 193 Cfr. DROYSSEN; BACHMANN p. 59.  
 194 V. ad es. SEEBASS II, 88, 90, 94, 108.  
 195 Cap. 7: GS I, pp. 22a-23a.  
 196 Cap. 8: GS I, pp. 23a-24.  
 197 PL 30, col. 221. HAMMERSTEIN (p. 129) interpreta tale strumento come un flauto di corteccia o legno di sambuco, con un pezzo mobile inserito in esso (« de ramo arboris moveri potest »).  
 198 Lib. II; ed Meibom, p. 101; ed Winington-Ingram, II, 16, p. 85. Il termine è attestato anche da Porfirio. Cfr. FORCELLINI, V, p. 321.  
 199 Cfr. FORCELLINI, V, p. 321. La voce è effettivamente di origine caldaica (*sabbeçà*). Il termine latino *sambuca* è usato fra gli altri da Plauto, da Macrobio e da S. Gerolamo (nel citato passo della *Vulgata*, Lib. di Daniele). Il termine derivato *sambucistria* significa « suonatrice di sambuca ». Il Forcellini non registra però un altro derivato, reperibile in Marziano Capella: *sambuci* (nel senso di « suonatori di sambuca »), termine da lui accostato a *psaltae*, *chordacistae* e *hydraulae*: rispettivamente suonatori di *psalterium*, di strumenti a corde in genere, e di *hydraulis*.  
 200 GS I, pp. 24 a-b.  
 201 Cfr. FLEISCHHAUER pp. 85, 97, 119; figg. 47, 53, 65.  
 202 Torino, Bibl. Naz., D.III.19, f° 34: v. SEEBASS II, 119.  
 203 GS I, p. 16 a.  
 204 PL 36, col. 280; ed. Dekker-Fraipont, vol. I.  
 205 *Enarrationes in Ps. 42, 56, 70, 80, 150* (PL 36, coll. 479, 671-672, 900; PL 37, col. 1964; ed. Dekker-Fraipont, voll. 1-3, *passim*).  
 206 *Expositio in Psalterium*, PL 70: *In Ps. 150*, col. 1052.  
 207 GS I, pp. 23b-24a. Per un accenno, fatto già da Cassiodoro (che si richiama a sua volta a un passo non identificabile di S. Gerolamo) alla forma di delta nel salterio, vedi la Praefatio di Cassiodoro stesso al Libro dei Salmi, PL 70, col. 15; ed. Adriaen pp. 11-12, e nota esplicativa. Ritengo probabile che questo passo sia stato interpolato al testo originale di Cassiodoro da copisti che conoscevano l'*Epistola ad Dardanum* dello Pseudo-Gerolamo; infatti tale forma triangolare non si concilia colla rimanente descrizione dello strumento, « oboesum ventrem in superioribus habens ».  
 208 PL 30, col. 221.  
 209 PL 111, col. 498.  
 210 Cfr. SACHS 3, pp. 115-116.  
 211 Il Sachs presceglie addirittura, per esemplificare la sua dimostrazione, una riproduzione del Virdung (SACHS 3, p. 118, fig. 34), il quale a sua volta avrà sicuramente copiato la sua illustrazione da qualche antico manoscritto. La stessa immagine è ripresa anche dal PRAETORIUS (tav. XXXII, n. 4).  
 212 Vedi i già citati Salteri di Angers (IX secolo) e di Boulogne (999), rispettivamente

ff. 13 e 2<sup>v</sup> (riproduz. in SEEBASS II, 116 e 113). Il manoscritto di Torino (f° 34) dà due forme di *psalterium*: una è un'arpa triangolare, l'altra una specie di citola con un grosso cavaliere rettangolare disposto perpendicolarmente in fondo al corto manico.

<sup>213</sup> Un'arpa di questo genere, scolpita sulla croce di Monasterboice in Irlanda in data precedente all'830 (cfr. PANUM pp. 107, 109, figg. 95, 96), è disegnata più volte anche nel Salterio di Utrecht (ad es. f° 83; riproduz. in SEEBASS II, 96: vedi il gruppetto di persone all'estrema sinistra). Vedi anche il f° 5 del ms. Roma, Bibl. Vat. graec. 752, Salterio bizantino eseguito intorno al 1059 (riprod. in SEEBASS II, 84; un'arpa quadrangolare sta nelle mani del secondo personaggio in alto da sinistra); quest'ultima arpa è ad angoli retti; non così quelle di Monasterboice e del Salterio di Utrecht, le quali, fra l'altro, sono fatte a semplice cornice, sprovviste perciò di cassa armonica. Vedi inoltre il ms. Montecassino 132 (del 1023 c.), p. 444 (illustrazione al *De rerum naturis* di Rabano Mauro; v. riprod. in SEEBASS II, 120, e, a colori, in *Storia della musica*, II, tav. XI contro p. 386): qui lo strumento, a mezzo fra un'arpa quadrangolare, una rotta, e una cetra antica, sta accanto a un'arpa fatta a triangolo rettangolo. Vedi anche il particolare di un bassorilievo del portale ovest della chiesa di St.-Agnan a Cosnes-sur-Loire, riprodotto in STAUDER p. 65, fig. 86: qui le corde sono disposte diagonalmente.

<sup>214</sup> HAYES p. 523.  
<sup>215</sup> Questi ultimi due termini implicano il senso del « canto », quindi dovrebbero designare propriamente il canto dei salmi o il Libro dei Salmi (devo questa informazione al Prof. Onofrio Carruba). Del resto anche Isidoro chiamava lo strumento del salterio anche *canticum* e lo Pseudo-Gerolamo *laudatorium*.

<sup>216</sup> Cfr. WEWERTEM pp. 156-159; PANUM pp. 168-169.  
<sup>217</sup> GERBERT 1, vol. II, tav. XXIX, n. 5. Un'altra spiegazione dell'aumentato numero delle corde si potrebbe però avere nell'identificazione della *rotta* con uno strumento diverso, ad esempio la nuova arpa romanico-gotica (cfr. parte V, cap. 7).

<sup>218</sup> Il SACHS 3 cita invece a questo proposito S. Gerolamo (p. 116).

<sup>219</sup> Cfr. la *pandura* della fig. 4.

<sup>220</sup> GS I, p. 23 a-b.

<sup>221</sup> Vedi la foto dello strumento restaurato in *Storia della musica* vol. III, fig. 1, contro p. 198.

<sup>222</sup> Cfr. BACHMANN pp. 37-38 e n.

<sup>223</sup> Cfr. nota 213.

<sup>224</sup> Cap. 3: GS I, pp. 32a-33a; ed. Gushee pp. 64-66.

<sup>225</sup> BOEZIO I, 34, pp. 224-225 (cfr. parte II, cap. 3).

<sup>226</sup> AURELIANO, ed. Gushee, p. 66. Il GERBERT 2 (p. 33a) dà, in luogo di « se iuncta », « seiunctum », rispettando così insieme la sintassi e il senso. La nota critica « iunctum » che appare nell'ed. del Gushee fa pensare che Aureliano, o i suoi copisti, intendessero parlare veramente di appartenenza, non di estraneità della musica strumentale alla scienza musicale; ma l'espressione di allontanamento « a musica » prova il contrario. Evidentemente il testo stabilito dal Gushee, anche se corretto dal punto di vista filologico, tradisce il pensiero effettivo dell'autore. Nella traduzione pertanto faccio conto almeno che « se iuncta » si debba leggere « seiuncta ».

<sup>227</sup> Cfr. BUHLE pp. 56-58, e note a piè-pagina. Tuttavia HARDOUIN pensa che l'organo di Pipino fosse idraulico. Cfr. anche HUGLO 5, pp. 147-148.

<sup>228</sup> REESE p. 155. Le cronache del tempo relative a questo strumento parlano effettivamente di un organo detto « hydraulicum », o « quod Graece hydraulica vocatur »; ma non bisogna lasciarsi ingannare dal nome: cfr. BUHLE p. 56 n.

<sup>229</sup> F° 83; riproduzione in REESE p. 154; SEEBASS II, 96.

<sup>230</sup> Cfr. BUHLE p. 57, n.

<sup>231</sup> Cfr. FARMER pp. 10, 94; figg. 78 e 79 p. 95.

<sup>232</sup> Cfr. parte V, cap. 3 (in fine) della presente opera. A proposito dell'organo di Aquincum (Ungheria), vedi PERROT p. 147; TINTORI II, p. 845-846.

<sup>233</sup> PL 70, coll. 1052-1053.

<sup>234</sup> Vedi BUHLE, p. 55, n.; KINSKY, p. 20, fig. 1; SACHS 3, p. 144; FLEISCHHAUER pp. 126-127; figg. 72, 73. La più antica raffigurazione di organo pneumatico è quella scolpita sull'obelisco di Teodosio I il Grande (379-395) a Costantinopoli; cfr. BUHLE *ibid.*; WELLESZ p. 105 e n.

<sup>235</sup> SACHS 3, p. 284.

<sup>236</sup> BUHLE pp. 57-63; a sostegno di quest'affermazione sono addotte valide prove documentarie. Anche le testimonianze di Venanzio Fortunato (VI sec.) e di Aldhelm (tardo VII

secolo), riportate da HAYES (p. 524) fanno pensare a un uso di carattere profano dello strumento.

<sup>237</sup> Vedi BUHLE pp. 56-57 e note relative.

<sup>238</sup> Ed. CHARTIER 2, pp. 14-15; GS I, p. 236a.

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> *Ibid.* Questa è la lezione dell'edizione critica del Chartier; il Gerbert dà *harpa*.

<sup>241</sup> GS I, p. 20 a.

<sup>242</sup> Ed. CHARTIER 2, p. 16; GS I, pp. 233b-237a. CHARTIER 2 nel suo Glossario (con riferimento al paragrafo 21 del testo) interpreta sibillamente il termine *musa* come: « a) muse; b) cornemuse ». Un cenno alla *musa* viene fatto anche da Johannes Affligemensis/Cotton (GS II, p. 233b; ed. Smits van Waesberghe, CSM 1, pp. 45-55). Egli considera questo strumento superiore a tutti gli altri e riassuntivo delle loro proprietà, perché « humano inflatur spiritu ut tibia, manu temperatur ut phiala, folle excitatur ut organa ». Riesce davvero difficile immaginare a quale strumento il teorico si riferisca esattamente.

<sup>243</sup> Cfr. JOHANNES AFFLIGEMENSIS/COTTON, *ibid.*; inoltre SACHS 2, pp. 352, 354; REESE pp. 401, 507; HAYES pp. 553-555; COROMINAS, II, s.v. *Gaita* (pp. 612-613). Non mi risulta chiaro perché il Reese (p. 507), sulla base di altre informazioni bibliografiche, affermi che il *chorus* nominato da Giraldus Cambrensis (Gerald de Barry, 1147 c.-1220) come uno degli strumenti prediletti nel Galles e in Scozia, debba essere una variante più piccola del *crwth* o *crowd*. Molto più tardi Jean de Brie, detto « le Bon Berger », nel suo *Vray regime et gouvernement des bergers et des bergères* (1379 c.) dirà che dai budelli degli ovini si ricavano le corde « de vieilles, de harpes, de rottes, de luthz, de quiternes, de rebeccs, de choros, de almaduries, de symphonies, de cytholes et de aultres instrumens » (Cfr. TOBLER-LOMMATZSCH, VIII, 1971, s.v. *Rebec*, coll. 370-371). E GERSON (1363-1429; v. Indice bibliografico) nel I dei suoi *Tractatus de canticis*, p. 627, dice: « Sic chorus vocatur a nonnullis vulgaribus instrumentum quoddam, instar trabis oblungum et vacuum, chordas habens grossiores multo plus quam cithara, duas aut tres, quae baculis erutis percussae varie variant rudem sonum » (cfr. GERBERT 1, II, p. 151). Dunque *chorus* o *choro* poteva essere anche uno strumento a corde: nella fattispecie la cosiddetta *tamburina* o *tambourin du Béarn*, a cassa armonica oblunga tenuta verticalmente e a corde percosse: una variante del *dulcimer* (cfr. MAHILLON, I, pp. 374-375). Può forse identificarsi con questo strumento anche il *choro* nominato da Eustache Deschamps (VI, p. 127; v. Indice bibliografico) in una sua *balade* accanto a molti altri strumenti: « choro bruit, rothe ne plaira » (rumore di *choro*, rotta non piacerà).

<sup>244</sup> PL 30, coll. 221-222.

<sup>245</sup> BUHLE v. 46, n. 6; SCOTT pp. 455, 462, 466-467; cfr. FLEISCHHAUER p. 162.

<sup>246</sup> PL 37, coll. 1964, 1965; ed. Dekker-Fraipont vol. III, pp. 2196-2197.

<sup>247</sup> PL 70, col. 1052.

<sup>248</sup> Cfr. HAYES pp. 553-554; SACHS 1 (s.v. *Zampogna*) dà quest'ultimo nome sia alla canna singola, sia all'intero complesso di sacca e canne; cfr. SACHS 2, pp. 320, 339, 352. Il traduttore di HAYES a un certo punto rende con « zampogne » il termine originale inglese *reed-pipes* = canne ad ancia. BATTISTI-ALESSIO (s.v.) spiega *zampogna* (derivato dal latino *symphonia*) sia come « cornamusa », sia come « piffero ». Il Boccaccio usava il termine *sampogna* in due diverse accezioni, cioè come strumento monocanna del tipo della cennamella, e come flauto di Pan pluricanna (v. MONTEROSSO VACCHELLI pp. 323-325). Nel '700 anche la *musette* potrà essere sia un tipo di cornamusa a mantice, sia la sola canna della melodia o *hautbois pastoral* (MAHILLON, I, pp. 52-53, 437, 445).

<sup>249</sup> GS I, p. 22b.

<sup>250</sup> *Carm.*, lib. VII, 8; ed. F. Leo in MGH, Auctores Antiquissimi, vol. IV Hannover 1885.

<sup>251</sup> L'etimologia proposta dal SACHS 3, (p. 261) per la parola *achilliaca* dal greco *e chelys* (= la lira) mi sembra forzata.

<sup>252</sup> Cfr. WEWERTEM pp. 153-154 (il Wewertem però oltrepassa il segno, volendo vedere nella *chrotta* e nella *rotta* due strumenti distinti; infatti egli identifica a torto la *chrotta* esclusivamente col *crwth* poi suonato ad arco); cfr. PANUM p. 128.

<sup>253</sup> A questo proposito vedi SACHS 3, pp. 261-268. Tuttavia il cenno di Dante sull'arpa come strumento irlandese, diversamente da quanto afferma il Sachs (p. 263), non esiste nella *Divina Commedia*, dove l'arpa è nominata senza riferimenti geografici (*Par.* XIV, 118). Sulla parentela fra l'antica lira e lo strumento germanico cfr. PANUM p. 91 segg. Vedi la riproduzione delle immagini del ms. di St. Blasien alla fig. 18.

<sup>254</sup> Cfr. COROMINAS, I, s.v. *Arpa*.

<sup>255</sup> Vedi la parte V, cap. 4, del presente lavoro.

<sup>256</sup> Quanto al perdurare di un simile modello nell'iconografia più tarda, vedi *ibid.* e fig. 17.

<sup>257</sup> Vedi illustrazione in PANUM p. 119, figg. 110, 111.

<sup>258</sup> Notizie su queste raffigurazioni, e relativa iconografia, in PANUM pp. 106-109, 118-120.

<sup>259</sup> Cfr. KENNEY; GUIGAUD; SMITS VAN WAESBERGHE 4, pp. 6-8.

<sup>260</sup> Vedi illustrazione in *Storia della musica*, I; fig. 14 b, contro p. 261. Non bisogna tener conto della ricostruzione moderna di tale arpa (fig. 14 a, *ibid.*), che è erronea: cfr. Farmer *ibid.*, p. 269 e nota 137.

<sup>261</sup> Cfr. PANUM pp. 120-121 e fig. 112.

<sup>262</sup> *Ibid.*, pp. 94-96.

<sup>263</sup> Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 4, pp. 7-8.

<sup>264</sup> Vedi PANUM p. 93, fig. 77; inoltre *Miniature altomedievali lombarde*, tav. III; cfr. A. PAREDI, *ibid.*, pp. 165, 172, 174.

<sup>265</sup> Cfr. PANUM pp. 124-125.

<sup>266</sup> Devo queste notizie di carattere linguistico al Prof. John Trumper, specialista di lingue celtiche, che ringrazio per avere appositamente studiato il problema, fornendomi derivazioni ben più circostanziate di quelle che qui brevemente riassumo.

<sup>267</sup> Cfr. *The Oxford English Dictionary*, vol. II, Oxford 1933, 2ª rist. 1961, s.v. † *crowd*.

<sup>268</sup> Cfr. WEWERTEM p. 153.

<sup>269</sup> Anche questa precisazione mi viene dal Prof. Trumper.

<sup>270</sup> TOBLER-LOMMATZSCH vol. VIII, coll. 1503-1505; RUIZ 1229, p. 475.

<sup>271</sup> Cfr. PANUM pp. 93-96, 224-232; BACHMANN pp. 111-116; SEEBASS I, pp. 28-33; *id.* II, *passim*.

<sup>272</sup> RUIZ 1229, p. 475; DESCHAMPS vol. VI, p. 127 (« Autre balade », verso 15; per Jean de Brie cfr. TOBLER-LOMMATZSCH vol. VIII, s.v. *Rebec*, pp. 370-371; quanto a Gerson, cfr. WEWERTEM p. 183.

<sup>273</sup> Cfr. (*The*) *Manuscript London British Museum Add.* 29987 (v. Indice bibliografico); v. inoltre ROKSETH pp. 126, 239 segg.

<sup>274</sup> Cfr. PANUM pp. 126, 239 segg.

<sup>275</sup> WEWERTEM, *passim*.

<sup>276</sup> Cfr. COUSSEMAKER 1, pp. 173-174.

<sup>277</sup> DESCHAMPS vol. VI, p. 127 (« Autre balade »), versi 14-15.

<sup>278</sup> Cfr. WEWERTEM p. 155; v. anche HAYES p. 526.

<sup>279</sup> SACHS 3, pp. 264-265 e fig. 76.

<sup>280</sup> PRAETORIUS vol. II, tav. XVIII.

<sup>281</sup> Per la Bibbia di Carlo il Calvo (Parigi, Bibl. Nat., lat. 1) vedi riproduzione in SEEBASS II, 98; per il Lezionario (Hildesheim, Dom-Bibl. 688, f° 84) *ibid.* 77.

<sup>282</sup> GS I, p. 109a. L'ed. del Gerbert riporta erroneamente, nello schema, 5 corde anziché 6.

<sup>283</sup> Cfr. *Storia della musica*, III, fig. 1 contro p. 198.

<sup>284</sup> Vedi ad es. PANUM p. 96 fig. 82; v. anche SEEBASS II, 80.

<sup>285</sup> Vedi testo e traduzione latina dei quattro capitoli *De octo tonis*, *De tetrachordis*, *De octo mods*, *De mensura fistularum organicarum* in GS I, pp. 96-162.

<sup>286</sup> GS I, p. 23b; p. 163b.

<sup>287</sup> GS I, p. 97a.

<sup>288</sup> GS I, pp. 97b-98a.

<sup>289</sup> GS I, p. 109b.

<sup>290</sup> GS I, p. 110a.

<sup>291</sup> GS I, p. 110b.

<sup>292</sup> GS I, p. 113.

<sup>293</sup> *De mensura fistularum organicarum* in GS I, pp. 101-102.

<sup>294</sup> V. riproduzione in SEEBASS II, 103. A proposito di quest'organo, vedi CHAILLEY 1.

<sup>295</sup> A proposito di questo strumento vedi PANUM p. 292 segg.; SACHS 3, p. 271 segg.; STAUDER p. 119 segg.; BACHMANN p. 105 segg.

<sup>296</sup> Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE 2, pp. 169-171.

<sup>297</sup> Cfr. nota 9.

<sup>298</sup> SACHS 3, p. 271.

<sup>299</sup> Vedi le immagini di VIRDUNG, carta B\* (*Lyra*); AGRICOLA p. 54 (*Leyer*); PRAETORIUS vol. II, tav. XXII. Diversamente accade in Mersenne (1636) e Kircher (1650): v. illustrazioni in PANUM p. 300, STAUDER p. 181.

<sup>300</sup> BACHMANN p. 111.

<sup>301</sup> Vedi SMITS VAN WAESBERGHE 2, p. 171, n. 35.

<sup>302</sup> Vedi GS II, pp. 277-278; cfr. *Cymbala* (v. Indice bibliogr.).

- <sup>303</sup> Vedi edizione e trad. tedesca in BUHLE, pp. 114-116.  
<sup>304</sup> GS I, pp. 314a-325b; ed. K.-J. SACHS, pp. 59-77; trad. tedesca pp. 176-182.  
<sup>305</sup> GS I, p. 318a; ed. K.-J. SACHS p. 65.  
<sup>306</sup> Il primo disconoscimento fu opera del Brambach; cfr. OESCH 2, p. 86, n. 3.  
<sup>307</sup> SMITS VAN WAESBERGHE 3, p. 8.  
<sup>308</sup> *Id.* 4, pp. 34, 44, 195.  
<sup>309</sup> K.-J. SACHS p. 27.  
<sup>310</sup> PL 139, col. 220, ep. 71.  
<sup>311</sup> *Ibid.*, col. 224, ep. 91. Cfr. BUHLE p. 64, n.

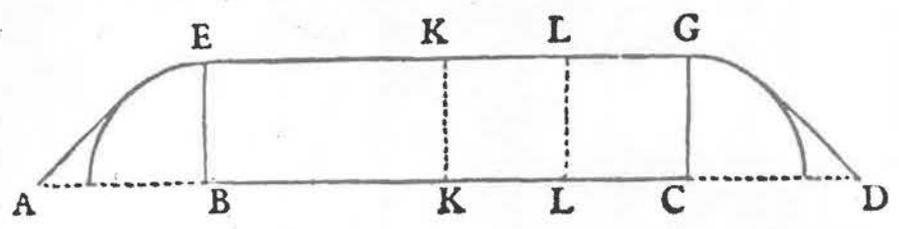
## TAVOLE

1

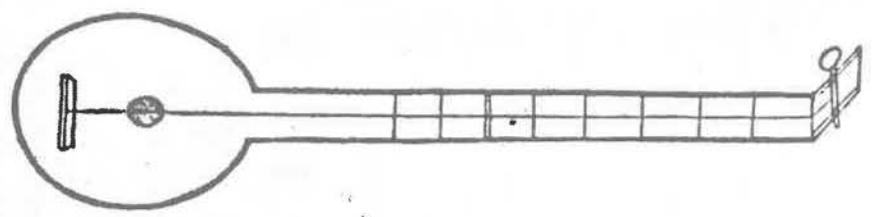


1 Bassorilevo egizio in calcare, IV sec. a. C.; Alessandria d'Egitto, Museo (da: Kinsky, p. 6 fig. 4).

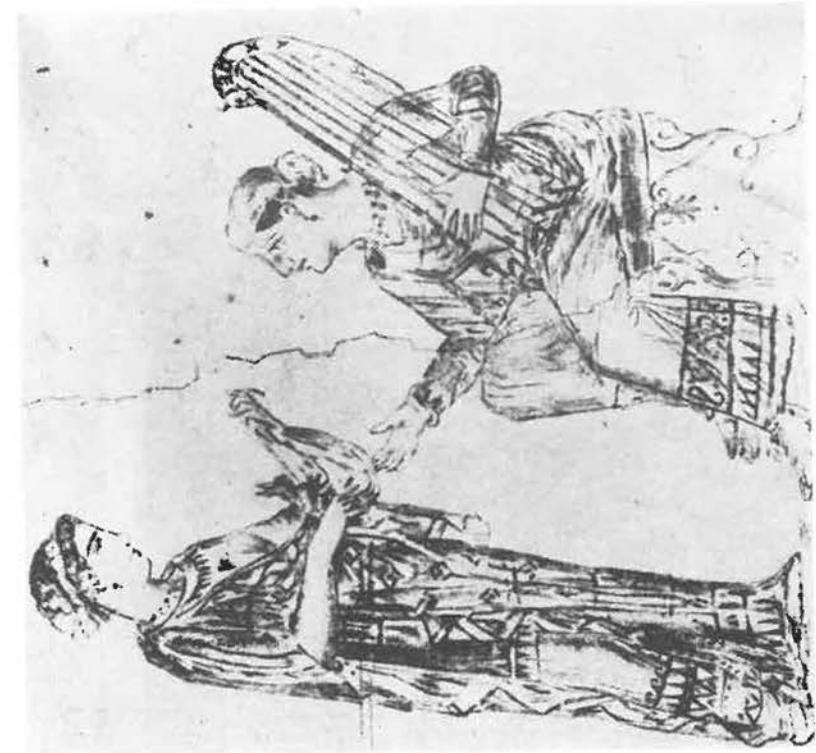
2a



2b



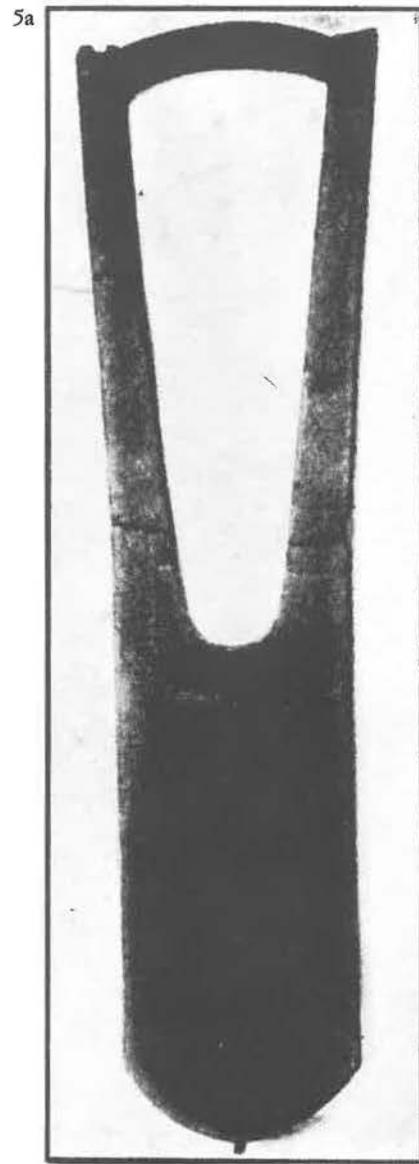
2a Il monocordo antifonico di Tolemeo (da: Panum, p. 190).  
 2b Il monocordo parafonico di Tolemeo (ibid).



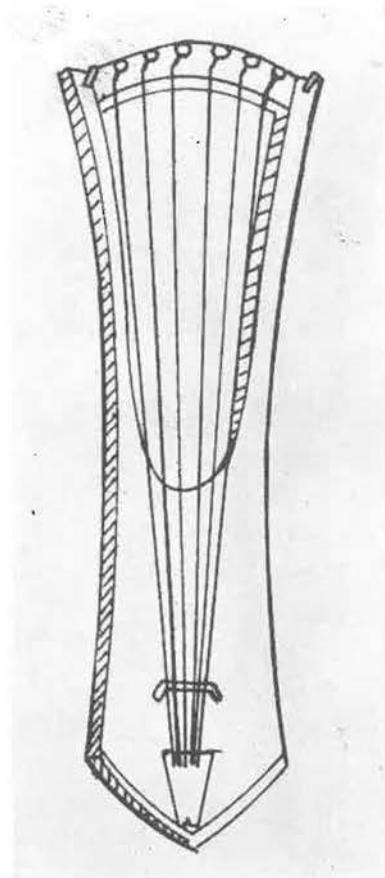
3 Roma, affresco dalla Farnesina, fine del I sec. a. C.; Roma, Museo delle Terme (da: Kinsky p. 17 fig. 3).



4 Da un sarcofago romano, II sec. d. C.; Parigi, Louvre (da: Kinsky, p. 18 fig. 2).



5a Rotta rinvenuta a Oberflacht (Foresta Nera), sec. V d. C.; Berlino, Museum für Völkerkunde (da: Kinsky p. 31 fig. 2).



5b Schizzo dello strumento precedente (da: Panum p. 93).

6 Londra, British Library, ms. Cotton Vesp. A. I, f° 30<sup>v</sup>, VIII sec. (da: Stauder, p. 78 fig. 110a).



7



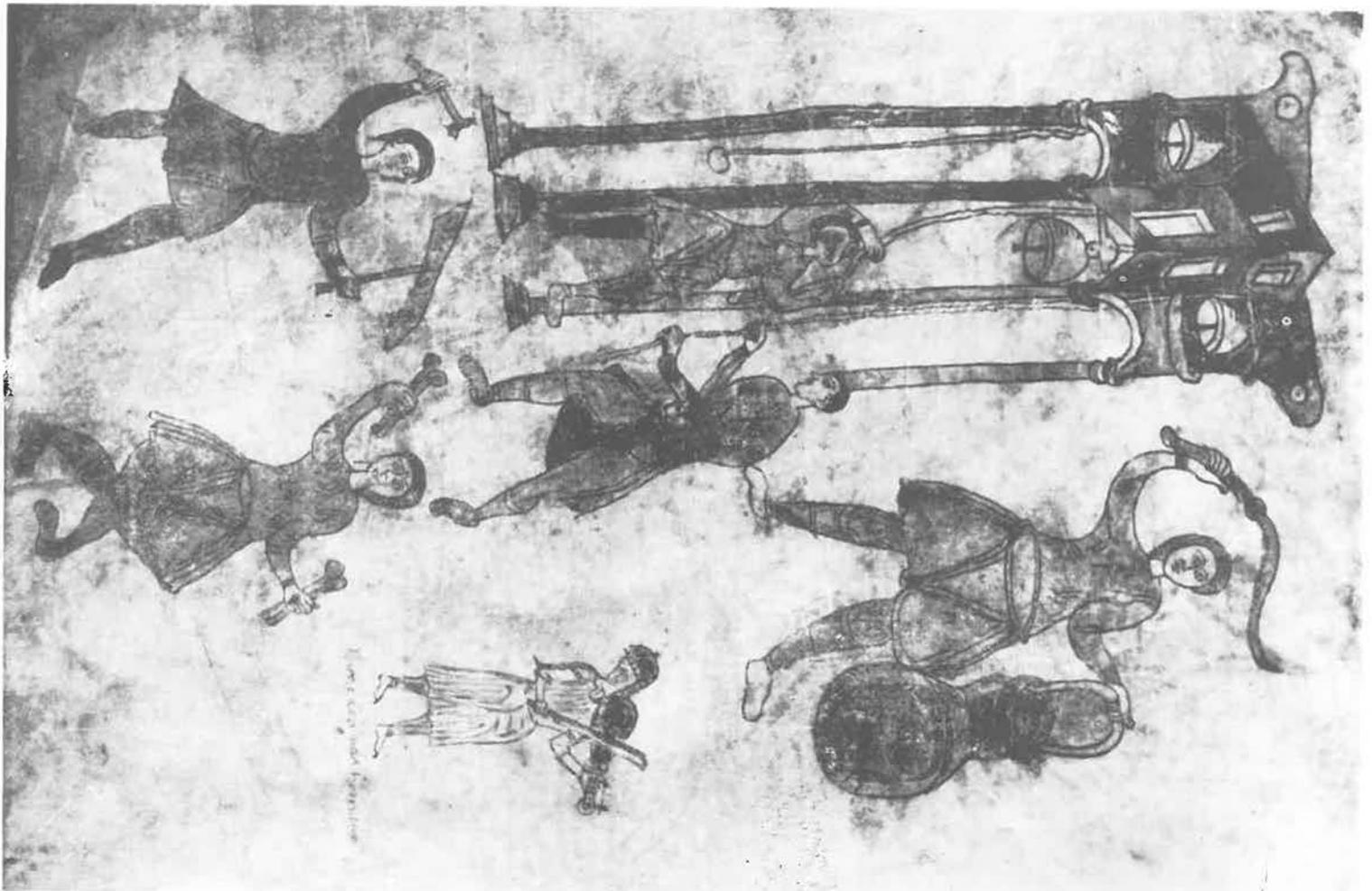
7 Croce di Ullard, particolare; IX sec. (Stauder p. 64 fig. 85).  
8 Psalterium Aureum, S. Gallo, Stiftsbibliothek, cod. 22, p. 2, 883 c. (foto C. Seltrecht).



8



9 Roma, ms. Vat. lat. 83, f° 12<sup>r</sup>, seconda metà del IX secolo (da: *Miniature altomedievali lombarde*, tav. III).  
 10 Milano, S. Ambrogio, capitello a lato del portale, IX-X sec.



11 Milano, Bibl. Ambrosiana, ms. C. 128 inf., f° 45<sup>r</sup>, XII sec.



12 Bibbia di Pommersfelden, Gräfliche Schönbornsche Bibliothek, ms. 334 f° II 148<sup>v</sup>, 2<sup>a</sup> metà XI sec.

13a

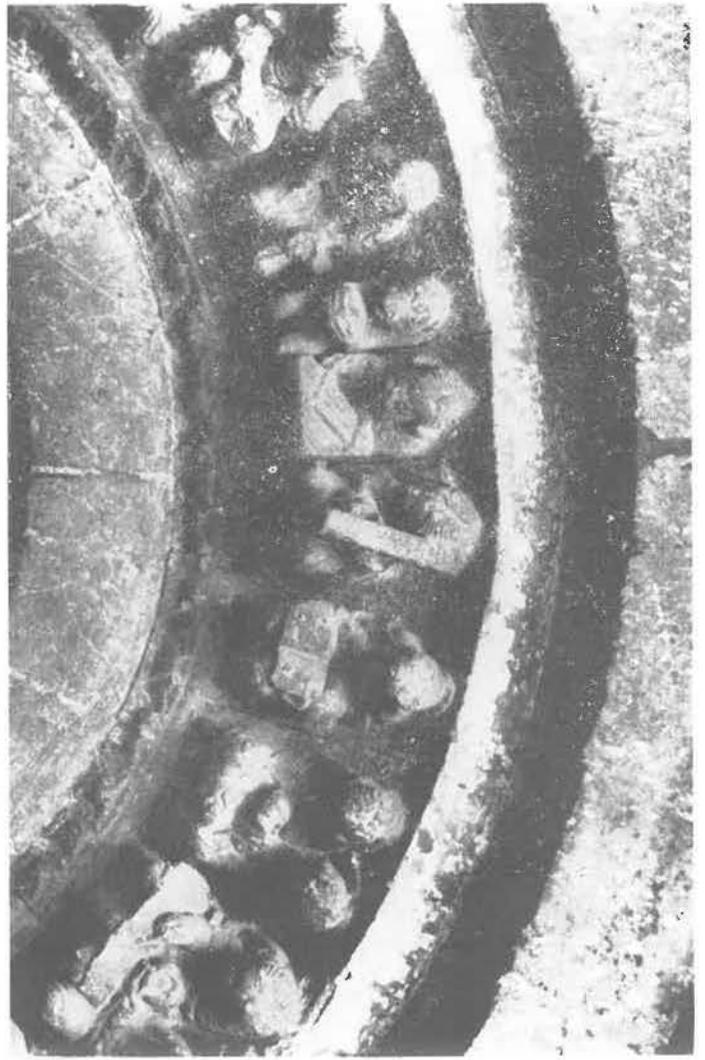


13a Salterio di Werden (Ruhr), Berlino, Staatsbibliothek, ms. Theol. lat. fol. 358, f° 1<sup>r</sup>, 1081 c. (da: Kinsky p. 39 fig. 2).

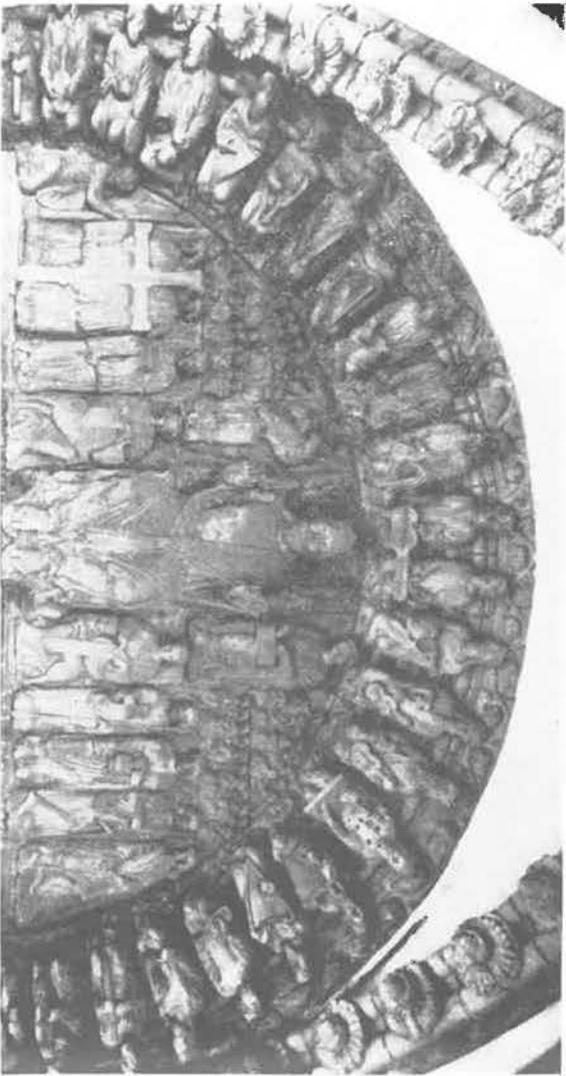
13b



13b Monaco, Staatsbibliothek, Clm 2599, f° 96<sup>v</sup> (da: Kinsky p. 39 fig. 5).



14a Perazancas (Palencia), S. Pelayo, archivolta del portale sud, 1<sup>a</sup> metà XII sec. (da: Seebass, II, 24).

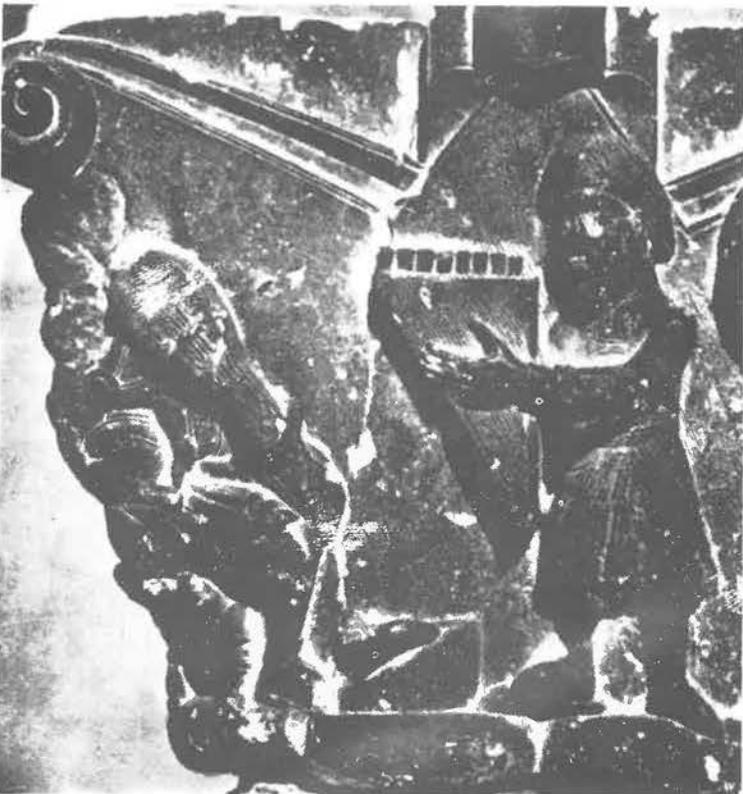


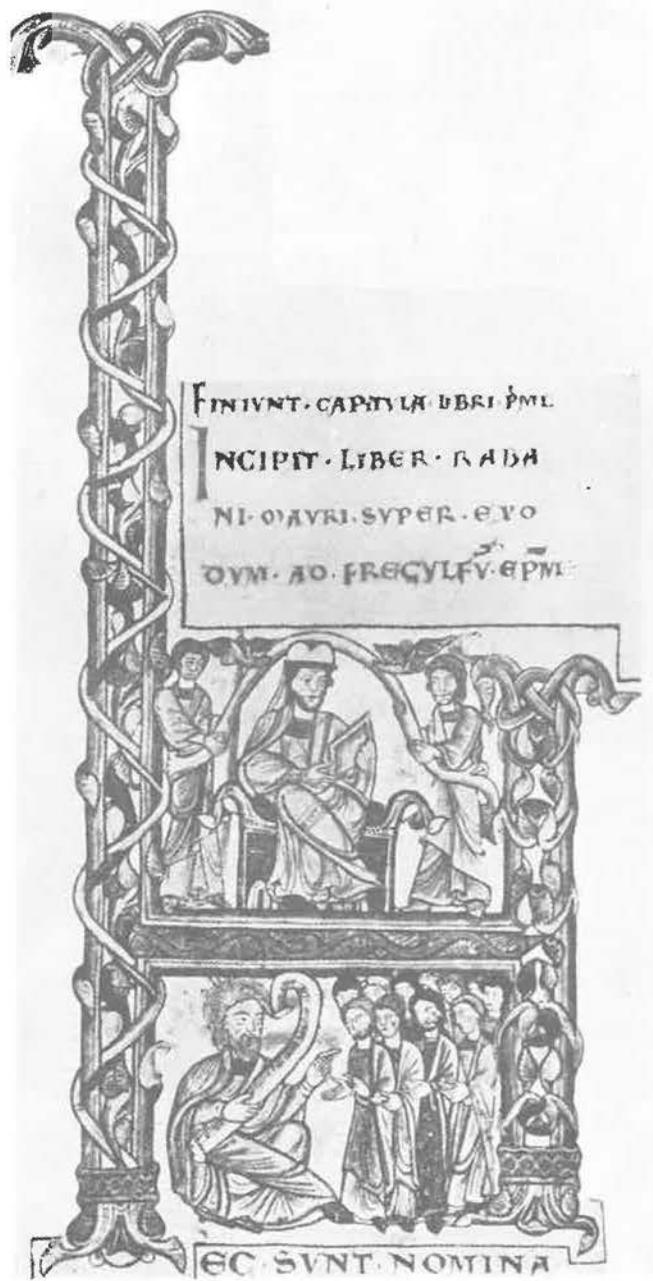
14b Santiago de Compostela, Portico de la Gloria, 2<sup>a</sup> metà XII sec. (da: Seebass II, 25).



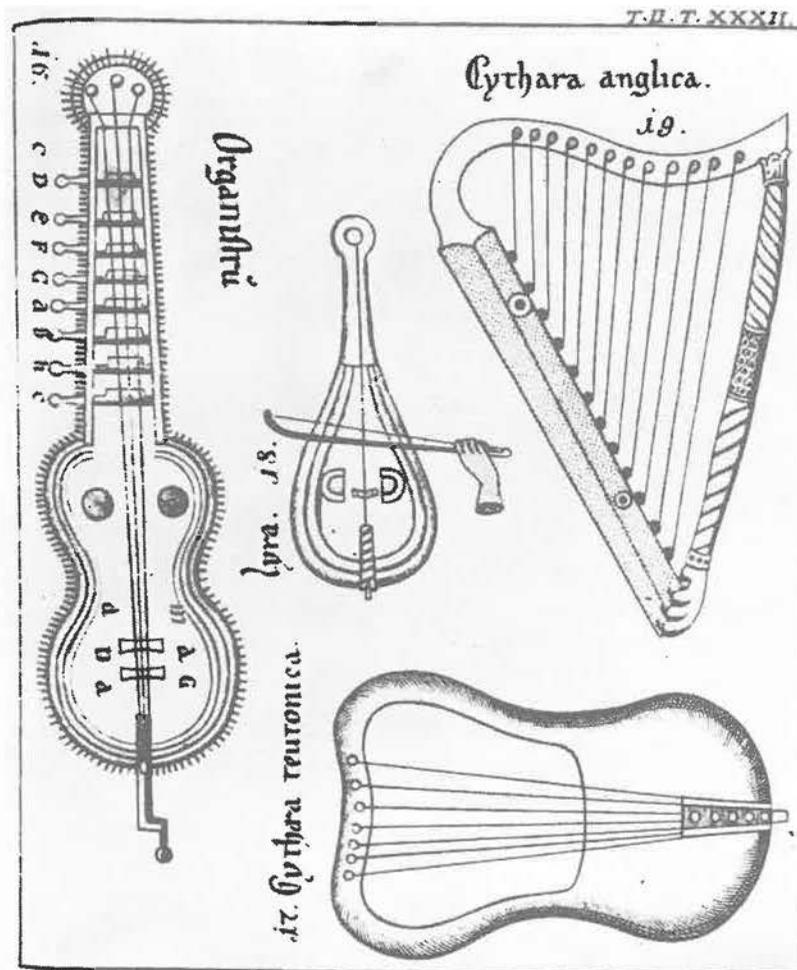
15 Tolosa, Notre-Dame-de-la-Dourade, capitello. Tolosa, Museo Agostiniano, 1100 c. (da: Bachmann fig. 40).

16 Salterio di Melisenda, Londra, British Library, ms. Egerton 1139, sopracoperta d'avorio (particolare), XII sec. (da: Dalton tav. 15).





17 Douai, Bibl. Munic., ms. 339, f° 2°, sec. XII (da: Reese fig. 55 pag. 157).



18 Da un perduto manoscritto di St.-Blasien, sec. XIII (Gerbert 1, vol. II).



19 Burgo de Osma, cattedrale, portale sud (particolare), XIII sec. (da: Sauder p. 110 fig. 159).



20 Sasamón, chiesa, portale sud (particolare), XIII sec. (da: Studer p. 98 fig. 141).

INDICE BIBLIOGRAFICO \*

- AGOSTINO (S.) - 1. *De musica*, a cura di G. Marzi, Firenze 1969. (v. anche *Oeuvres de Saint Augustin*. 1<sup>re</sup> série, VII, IV. *La Musique, De Musica libri sex*. Texte de l'édition bénédictine, introduction, traduction et notes par S. Finalet et F.J. Thonnard, Paris-Rome 1947).  
2. *Enarrationes in Psalmos*, in PL 36-37; ed. E. Dekker - J. Fraipont (*Sancti Aurelii Augustini Enarrationes in Psalmos*), Turnholt 1956, 3 voll.
- AGRICOLA, M. - *Musica instrumentalis deudsch*, 1<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> ed., Wittenberg 1528, 1545. Ediz. diplomatica, a tratti facsimile, Leipzig 1896. Ediz. facs., introd. di F. Lesure, Paris 1963.
- ALCUINO - v. PSEUDO-ALCUINO.
- ALFONSO X DI CASTIGLIA - v. *Cantigas de Santa Maria*.
- Alia musica (Traité de musique du IX<sup>e</sup> siècle)*. Édition critique commentée..., a cura di J. Chailley, Paris 1965. Anche in GS I, pp. 125b-147b.
- ANDRIEU, M. - *Les Ordines Romani...*, Louvain 1931, 2a ed. Gembloux 1948-1961, 5 voll.
- APEL, W. - 1. *The Notation of polyphonic music 900-1600*, Cambridge, Massachusetts, 1942, rist. 1953.  
2. *Harvard dictionary of Music*, Cambridge, Massachusetts, 1964, 2a ed. 1969.
- ARIBONE (Aribo Scholasticus) - *Musica*, in GS II, pp. 197-230; ed. Smits van Waesberghe, CMS 2, Roma 1951.
- ARISTIDE QUINTILIANO - *De musica libri III* (in lingua greca, con testo latino a fronte), in MEIBOM, *Antiquae musicae auctores septem*, Amsterdam 1652 (2 voll.), vol. II; inoltre ed. R.P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963.
- ARNAUT DI ZWOLLE, ENRICO - *Les traités d'Henri Arnaut de Zwolle et de divers Anonymes (Ms. B.N. Lat. 7295) édités et commentés par G. Le Cerf, avec la collaboration de E.R. Labande*, Paris 1932. Première partie: *Le traité d'Arnaut de Zwolle* (pp.1-34). In appendice, tavole facsimili.
- ANGLADE, J. - *Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen âge*, Paris 1921.
- AURELIANO DI RÉÔME (Aurelianus Reomensis) - *Musica Disciplina*, in GS I, pp. 28-63; ed. L. Gushee, Dallas 1975, CSM 21.
- AVENARY, H. - *Hieronymus' Epistel über die Musikinstrumente und ihr altöstlichen Quellen*, in « Anuario Musical », XVI, 1961, pp. 55-80.
- BACHMANN, W. - *The origins of bowing*. London - New York Toronto 1969 (traduz. di N. Deane dall'orig. tedesco *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig, 1<sup>a</sup> ediz. 1964, 2<sup>a</sup> ediz. 1966).
- BATTISTI, C. - ALESSIO, G. - *Dizionario etimologico italiano*, Firenze 1975, 4 voll. (A-RA).
- BECKER G. - *La musique en Suisse depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Notices historiques, biographiques et bibliographiques*, 2<sup>e</sup> ediz., Genève 1923.
- BERNONE DI REICHENAU (Berno Augiensis) - *Prologus in Tonarium*, in GS II, pp. 62-79. pp. 62-79.

\* Per le sigle bibliografiche, vedi in appendice al presente indice.

- BESSARABOFF, N. - *Ancient European Musical Instruments. An organological Study of the musical instruments in the Leslie Lindsay Mason Collection at the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1941.
- BISCHOFF, B. - *Il monachesimo irlandese e il continente*, in « Settimane del Centro Italiano di Studi sull'alto medioevo », IV, Spoleto 1957, p. 129 segg.; ora anche in « Mittelalterliche Studien », I, Stuttgart 1966, p. 195 segg.
- BLOCH, O. - WARTBURG (von) W. - *Dictionnaire étimologique de la langue française*, Paris 1964.
- BOEZIO (Anicius Manlius Torquatus Severinus Boetius) - *De institutione musica libri quinque*; con *De institutione arithmetica libri duo*, ed. Friedlein, Leipzig 1867.
- BOWLES, E.A. - 1. « Haut et bas » in MD, VIII, 1954, pp. 128 segg.  
2. *Were Musical instruments used in the liturgical service during the middle ages?*, in « The Galpin Society Journal », X, 1957; XI, 1958; XII, 1959.  
3. *The organ in the medieval liturgical service*, in « Revue Belge de Musicologie », XVI, 1962.
- BROUSSARD, F. - voce *Strumenti musicali (classificazione)* in ES IV, pp. 547-553.
- BRUYNE - v. DE BRUYNE.
- BUHLE, E. - *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, I. Die Blasinstrumente*, Leipzig 1903.
- BURBACH, H.J. - *Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin*, « Kölner Beiträge zur Musikforschung », XXXIV, 1966.
- Cantigas de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio*, Madrid 1889, 2 voll.
- CAPPARELLI, V. - *La sapienza di Pitagora*, Padova 1941-1944, 2 voll.
- CASSIODORO (Flavius Magnus Aurelius) - 1. *De musica* (tratto dal *De artibus ac disciplinis liberalium litterarum*), in GS I, pp. 15-19.  
2. *Expositio in Psalterium*, in PL 70, colonne 9-1056; ed. M. Adriaen (*Expositio Psalmorum*, I-LXX), Turnholt 1968.  
3. *Variae*, in PL 69, coll. 501-879; ed. A.J. Fridh, Turnholt 1973.
- CATTIN, G. - *Il Medioevo I, Storia della Musica* a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. I parte II, Torino 1979; capitolo *Gli strumenti musicali*, pp. 169-173.
- CHAIGNET, A.E. - *Pythagore et la philosophie pythagoricienne*, 2ª ed., Paris 1874.
- CHAILLEY, J. - 1. *Un clavier d'orgue à la fin du XI<sup>e</sup> siècle*, in « Revue de Musicologie », XVIII, 1937, pp. 5-11.  
2. *La monocorde et la théorie musicale*, in *Organicae voces. Festschrift J. Smits van Waesberghe*, Amsterdam 1963, pp. 11-20.  
3. v. *Alia musica*.
- CHARTIER, Y. - 1. *L'Epistola de armonica institutione de Région de Prüm*. Thèse présentée à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa, Canada, 1965.  
2. *L'Epistola de armonica institutione et le Tonaire de Réginon de Prüm*, Ottawa - Parigi, di prossima pubblicazione (Université d'Ottawa - Institut de Recherche et d'Histoire des Textes de Paris); testo provvisorio: 1974.  
3. *La Musica d'Hucbald de Saint-Amand*. Introduction, établissement du texte, traduction et commentaire. Thèse (...) pour le doctorat, Paris, Sorbonne, 1973.  
4. *L'Oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand: les compositions et le traité de musique*, New York, Institute of Medieval Music (di prossima pubblicazione).
- Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, in GS I, pp. 213-229.
- CORBIN, S. - *Valeur et sens de la notation alphabétique à Jumièges et en Normandie*, in *A Jumièges*, Congrès Scientifique, t. II, Rouen 1955, pp. 913-924.

- COROMINAS, J. - *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Berna 1954, 4 voll.
- COUSSEMAKER (de), E. - 1. *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique*, Paris 1841; rist. anastatica, Osnabrück 1974. Parte III: *Instruments de musique*, p. 169 segg.  
2. *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit... E. de Coussemaker*, Paris 1864-1876, 4 voll.; ed. anastatica, Hildesheim 1963 (CS).
- Cymbala*, ed. J. Smits van Waesberghe, MSD 1, 1951.
- DALTON, O.M. - *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era*, London 1909.
- DE BRUYNE, E. - *Études d'esthétique médiévale*, Brugge 1946, 3 voll.
- De sinemensis*, in CS I, 360-365.
- DE WALD, E.T. - *The Stuttgart-Psalter* (ed. facs. delle illustrazioni), Princeton 1930.
- DESCHAMPS, EUSTACHE - *Oeuvres complètes*, ed. De Quex de Saint-Hilaire, vol. I, Paris 1879; vol. IV, Paris 1889.
- Dialogus de musica*, in GS I, pp. 252-264 (*Musica Domni Oddonis*).
- Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Âge*. Volume préparé par R. Bossuat, M. Pichard, G. Raynaud de Lage, Paris 1964.
- DRONKE, P. - *The beginning of the sequence*, in « Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache », 87, 1965, p. 43 segg.; appendice: *The Musica Enchiridis, Fulgentius and Scotus Eriugena*, pp. 70-73.
- DROYSEN, D. - *Die Saiteninstrumente des Frühen und hohen Mittelalters (Halsinstrumente)*, Diss., Hamburg 1961.
- EGGEBRECHT, H.H. - ZAMINER, F. - *Ad organum faciendum*, Mainz 1970.
- ENRICO ARNAUT DI ZWOLLE - v. ARNAUT DI ZWOLLE, ENRICO.
- Epistola ad Dardanum de diversis generibus musicorum*, in PL 30, colonne 219-222; edd. anche in HAMMERSTEIN e in AVENARY.
- FARMER, H.G. - *Islam*, MGB III/2, 2ª ed. 1976.
- FERRARI BARASSI, E. - *I modi ecclesiastici nei trattati musicali dell'età carolingia. Nascita e crescita di una teoria*, in « Studi Musicali », IV, 1975, pp. 3-56.
- FISCHER, P. - *The theory of music from the Carolingian era up to 1400*, vol. II: *Italy*, München-Duisburg 1968 (RISM, B.III<sup>2</sup>).
- Flamenca*, in LAVAUD-NELLI (v.), I.
- FLEISCHHAUER, G. - *Etrurien und Rom*, MGB II/5, 2ª ed. 1964.
- FORCELLINI, E. - *Lexicon totius Latinitatis...* 4ª ed. a cura di F. Corradini e G. Perin, rist. anastatica, Bologna-Padova 1965 (6 voll.).
- GALLO, F.A. - 1. *La musica e le artes in Italia attorno al Mille*, in « Quadrivium » V, Bologna 1962, pp. 101-107.  
2. *Philological Works on musical treatises of the Middle Ages*, in AM, XLIV, 1972.
- GALPIN, F.W. - 1. *The English Instruments of Music*, London 1910; 4ª ediz. con note suppl. di Th. Dart, New York 1965; ripr. anastatica dell'ed. 1910, St. Clair Shores, Michigan, 1978.  
2. *A Textbook of European Musical Instruments*, London 1937 (4ª ediz. 1956).
- GERBERT, M. - 1. *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St.-Blasien 1774, 2 voll. Ed. anastatica con introduz e indici di O. Wessely, Graz 1968.

- Nel vol. II: liber III, cap. III: *De organis, aliisque instrumentis musicis paullatim in ecclesia inductis*, p. 105 segg.  
2. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (...) collecti (...) a Martino Gerberto*, St. Blasien 1784, 3 voll.; ed. anastatica, Hildesheim 1963 (GS).
- GERBERTO DI AURILLAC (Gerbertus Aureliacensis) - *Rogatus a pluribus* (GS I, pp. 314-325b: *Mensura fistularum et monochordi*); ed. K.-J. SACHS (v.), pp. 59-77; trad. tedesca p. 176 segg.
- GEROLAMO DI MORAVIA (Hieronymus de Moravia) - *Tractatus de musica*, in CS I, pp. 1-154; ed. S.M. Cserba, Regensburg 1935.
- GÉROLD, TH. - *Les pères de l'église et la musique*, Paris 1931.
- GERSON (JEAN CHARLIER DE) - *Tres tractatus de canticis*, in Opere complete, ed. L. Ellies du Pin, Antwerpen 1706, 5 voll.: vol. III, p. 619 segg.
- GIACOMO DI LIEGI - v. *Speculum musicae*.
- GIANNELLI, F. - *Funzione e fortuna della musica strumentale negli ultimi secoli del paganesimo e nei primi secoli del cristianesimo*, Bari, s.a. (1964?).
- GIOVANNI DI GARLANDIA (Johannes de Garlandia) - 1. *De plana musica*; ed. difettosa e con titolo *Introductio musicae* in CS I, pp. 156-175.  
2. *De mensurabili musica*, in CS I, pp. 97-117 e pp. 175-182; anche in GEROLAMO DI MORAVIA, ed. Cserba, pp. 194-229. Edizione critica di E. Reimer, Wiesbaden 1972, 2 voll.
- GIOVANNI DI GROCHEO - v. ROHLOFF 1 e 2.
- GÖLLER, G. - *Vincenz von Beauvais o.p. und sein Musiktraktat im Speculum doctrinale*, Regensburg 1959.
- GUIDO D'AREZZO (Guido Aretinus) - 1. *Micrologus*, in GS II, pp. 2-24; CSM 4, ed. J. Smits van Waesberghe, Roma 1955.  
2. *Regulae rhythmicae*, in GS II, pp. 25-34.  
3. *Prologus in Antiphonarium*, in GS II, pp. 34-37a; ed. J. Smits van Waesberghe, DMA, A.III, 1975.  
4. *Epistola ad Michaelem*, in GS II, pp. 43-50.
- GUIGAUD, L. - *Christianity in Celtic lands*, London 1932.
- GURLITT, W. - *Zur Bedeutungsgeschichte von Musicus und Cantor bei Isidor von Sevilla*, Beihefte zum AfMw, I, Teil I, Wiesbaden 1966.
- GUSHEE, L. - v. AURELIANO DI RÉÔME.
- HAMMERSTEIN, R. - 1. *Instrumenta Hieronymi*, in AfMw, XVI, 1959, pp. 117-134.  
2. *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern 1962.
- HARDOUIN, voce *Hydraule* in *Science de la musique* (v.), vol. I.
- HARRISON, F. LL. - *Tradition and innovation in instrumental usage (1100-1450)*, in *Aspects of medieval and Renaissance music. A birthday offering to G. Reese*, ed. Jan La Rue, New York 1966, pp. 319-335.
- HARRISON, F. LL. - RIMMER, J. - *European Musical Instruments*, New York 1965.
- HAYES, G. - *Gli strumenti musicali*, in *Storia della Musica* (vedi), III, p. 521 segg.
- HEFELE, J. - LECLERQ, H. - *Histoire des conciles*, I, Paris 1907.
- HENDERSON, I. - *L'antica musica greca*, in *Storia della musica* (v.), I, 377-448.
- HERRADE DE LANDSBERG - *Hortus deliciarum*. Recueil de 50 planches avec texte d'introduction... par J. Walter, Strasbourg-Paris 1952.
- HICKMANN, H. - *Ägypten*, MGB II/1, 2ª ed. 1975.
- Histoire de la musique*, a cura di Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, 2 voll., Paris 1960-1963.
- Hortus deliciarum* - v. HERRADE DE LANDSBERG.
- HRABANUS MAURUS - v. RABANO MAURO.
- HUCBALD - v. UCBALDO.
- HUGLO, M. - 1. *Un éloge sur la mort de Guillaume le Conquérant*, in «Revue de Musicologie», L, 1964, pp. 225-228.  
1 bis. *Le tonaire de Saint-Bénigne de Dijon (Montpellier H 159)*, in «Annales Musicologiques» IV, 1956, pp. 7-18.  
2. *L'auteur du «Dialogue sur la musique» attribué à Odon*, in «Revue de Musicologie», LV, 1969, pp. 119-171.  
3. *Der Prolog des Odo zugeschriebenen «Dialogus de musica»*, in AfMw, XXVIII, 1971, pp. 134-146.  
4. *Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison*, Paris 1971.  
5. *Le développement du vocabulaire de l'Arts Musica à l'époque carolingienne*, in «Latomus», XXIV, 1975, p. 131 segg.  
6. voce *Cloche*, in *Science de la musique* (v.) vol. I, pp. 221-223.
- HÜSCHEN, H. - 1. *Regino von Prüm, Historiker, Kirchenrechtler und Musiktheoretiker*, in *Festschrift für G. Fellerer*, Regensburg 1962, pp. 205-223.  
2. *Berufsbewusstsein und Selbstverständnis von Musicus und Cantor im Mittelalter*, in *Miscellanea Medioevalis*, Bd. 3, Beiträge zum Bewusstsein des Mittelalterlichen Menschen, Berlin 1964, pp. 225-238.  
3. *Albertus Magnus und seine Musikanschauung*, in *Speculum Musicae Artis*, Festgabe für H. Husmann, München 1970, pp. 205-218.
- ISIDORO DI SIVIGLIA - *S. Isidori Hispalensis Sententiae de Musica*, in GS I, pp. 19-25, da *Ethymologiae*, libro III; vedi anche PL vol. 82, *Ethymologiarum libri XX*, colonne 73-728: *De musica*, colonne 163-169.
- JOHANNES AFFLIGEMENSIS - *De musica cum tonario*, ed. Smits van Waesberghe, CSM 1, Roma 1950; anche in GS II, pp. 230-265: *Joannis Cottonis Musica*.
- JOHANNES DE GARLANDIA - v. GIOVANNI DI GARLANDIA.
- JOHANNES DE GROCHEO (GROCHEIO) - v. ROHLOFF 1 e 2.
- JOHANNES DE MURIS - *Musica speculativa*, in GS III, pp. 249-283.
- JONES, P. - *The glosses de musica of John Scottus Eriugena*, Roma 1957.
- KENNEY, J.F. - *The sources of the early history of Ireland*, t. I: *Ecclesiastica*, New York 1929.
- KINSKY, G. - *Album musical*, avec la collaboration de R. Haas, H. Schnoor, H. Prunières, Paris 1930; ediz. ital.: *Storia della musica attraverso l'immagine*, con introd. di G. Cesari, Milano 1930.
- KIRCHER, A. - *Musurgia universalis*, Roma 1650, 2 tomi.
- LAVAUD, R. - NELLI, R. - *Les troubadours*. I, Bruges 1960.
- LE BON, G. - *La civiltà araba* (Genève 1974). Traduz. ital. di N. Massarotti, 2ª ed., Bologna 1978.
- LEVY, E. - APPEL, C. - *Provenzalisches Supplement - Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique Roman*, Leipzig 1894-1924, 8 voll.
- MAESTRO LOMBARDO - v. *Dialogus de musica*.

- MAHILLON, V. CH. - *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, 2<sup>a</sup> ed. Gand 1893-1922, 5 voll.
- MAHRENHOLZ, CH. - *Die Berechnung der Orgelpfeifen-Mensuren*, Kassel 1939; ediz. facsim. Kassel-Basel-Paris..., 1968; trad. ingl.: *The Calculation of Organ Pipe Scales*, Oxford 1975.
- Manuscript (The) London, British Museum, Additional 29987*. A facsimile edition with an introduction by G. Reaney, MSD 13, 1965.
- MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975, 3 voll.
- MARZIANO CAPELLA (Martianus Minneus Felix Capella) - *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. A. Dick, Leipzig 1925.
- MEIBOM, M. - *Antiquae musicae auctores septem Graecae et Latinae*, Amsterdam 1652, 2 voll. Il secondo vol. è costituito dal trattato di Aristide Quintiliano.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. - *Poesia araba e poesia europea*, trad. ital. di E. Ruggiero, Bari 1948 (raccolta di saggi; interessano partic. il saggio dal titolo omonimo a quello dell'intera raccolta, e *La primitiva poesia lirica spagnola*); ed. orig. Madrid 1941.
- MERSENNE, M. - *Harmonie universelle*, Paris 1636, 2 voll.
- METTENLEITER, D. - *Aus der musikalischen Vergangenheit... Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, Regensburg 1865.
- MEYER-LÜBKE, W. - *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, 3<sup>a</sup> ed., Heidelberg 1935.
- Miniature altomedievali lombarde*, « Fontes Ambrosiani » 59, Milano 1978.
- MONTEROSSO VACCHELLI, A.M. - *Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*, in *L'ars Nova Italiana del Trecento*, Atti del 3<sup>o</sup> Congresso Internazionale, 1975, Certaldo 1978.
- MÜLLER, Hans - *Hucbalds echte und unechte Schriften über Musik*, Leipzig 1884.
- MÜLLER, Hermann - *Der Musiktraktat in dem Werke des Bartholomaeus Anglicus « De proprietatibus rerum »* in *Riemann-Festschrift*, 1909 (rist. anast. Tutzing 1965) p. 241 segg. (con edizione del trattato).
- MUNROW, D. - *Instruments of the Middle Ages and Renaissance*, London 1976.
- Musica e arte figurativa nei secoli X-XI*. Convegni del Centro di Studi sulla spiritualità medioevale, XIII, 1972, Todi 1973.
- Musica Enchiridis*, in GS I, pp. 152-173. Ediz. critica parziale con trad. tedesca e trasciz. degli ess. musicali in WAELTNER (v.), pp. 2-19. È in preparazione un'edizione critica completa da parte di H. Schmid.
- OBERTI, E. - *L'estetica musicale di Reginone di Prüm*, in « Rivista di filosofia neoscolastica », LII, 1960, p. 336 segg.
- ODINGTON, WALTER - *De speculatione musicae*, in CS I, pp. 182-250; CSM 14, ed. F.F. Hammond, 1970.
- OESCH, H. - 1. *Guido von Arezzo*, Bern 1954.  
2. *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Bern 1961.
- PAGE, CH. - *Biblical instruments in the medieval manuscripts*, in « Early Music », V, 1977.
- PANUM, H. - *The Stringed instruments of the Middle Ages* (Revised and edited by J. Pulver, London, s.a. [1939]); titolo orig.: *Middelalderens Strenginstrumenter og deres Forlober*, 3 voll., Copenhagen 1915-31.
- PAREDI, A. - *Nota storica sui Salteri milanesi del IX secolo*, in *Miniature altomedievali lombarde* (v.), pp. 149-178.
- PAULIRINUS, PAULUS, v. REISS.
- PERROT, J. - *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1965.
- PIETZSCH, G. - *Die Klassifikation der Musik von Boetius bis Ugolino von Orvieto*, Halle 1929.
- PIRRO, A. - *L'enseignement de la musique aux Universités françaises*, Mitteilungen der Intern. Gesellschaft für Musikwissenschaft, II, 1930, pp. 26-32, 45-56.
- PIRROTTA, N. - 1. *Ars musica*, in *Musica e arte figurativa* (vedi), Todi 1973.  
2. « *Musica de sono humano* » and the musical poetics of Guido d'Arezzo, in « *Medievalia et Humanistica* », N.S. 7, Cambridge University Press 1976, p. 13 segg.
- POTIRON, H. - E. *La notation grecque dans l'Institution harmonique d'Hucbald*, in « *Etudes grégoriennes* », II, 1957, pp. 37-50.  
2. *Boèce théoricien de la musique grecque*, Paris 1961.
- PRAETORIUS, M. - *Syntagma musicum*; voll. I-II, Wittenberg 1614-1618; vol. III, Wolfenbüttel 1619. Al vol. II, intitolato *De organographia*, è annessa una serie di tavole detta *Theatrum instrumentorum*, 1620. Ed. facsim. Kassel-Basel 1958.
- PSEUDO-ALCUINO - *Flacci Alcuini, seu Albini Musica*, in GS I, pp. 26-27.
- PSEUDO-GEROLAMO - v. *Epistola ad Dardanum*.
- PSEUDO-ODDONE - *De Musica o Musica* (« *Musicae artis disciplina* »), in GS I, pp. 265-284.
- PSEUDO-S. GEROLAMO - v. *Epistola ad Dardanum*.
- QUEROL, M. - *Notas sobre la música en la Iglesia Latina de los siglos III-VI*, in « *Anuario Musical* », XIX, 1966, pp. 155-166.
- RABANO MAURO - *De universo libri viginti duo*; nel lib. XVIII (*De rerum naturis*), cap. 4: *De musica et partibus eius*, in PL 111, colonne 495-500.
- RAYNOUARD, M. - *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Paris 1836-1845, 5 voll.; ed. anastatica, Heidelberg, s.a. Tale opera fa riferimento all'ediz. antologica: RAYNOUARD, *Choix de poésies originales des troubadours*, Paris 1816-21, 6 voll.
- REESE, G. - *La musica nel medioevo* (ed. originale: *Music in the middle ages*, New York 1940), trad. di F. Levi d'Ancona, revisione di A. Mondolfi, Firenze 1960.
- REGINONE DI PRÜM (Regino Prumiensis) - *Epistola de harmonica institutione*, in GS I, pp. 230-247; v. anche CHARTIER 1 e 2.
- REISS, J. - *Pauli Paulirini de Praga Tractatus de musica*, in « *Zeitschrift für Musikwissenschaft* », VII, 1924-25, p. 259 segg.
- RIBERA, J. - *La música de las Cantigas*, Madrid 1922.
- RICHTER, L. - *Griechische Tradition im Musikschritttum der Römer*, in AfMw, XXII, 1965.
- RIEMANN, H. - 1. *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig 1878.  
2. *Geschichte der Musiktheorie*, Leipzig 1898.
- ROHLOFF, E. - 1. *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins deutsche und Revisionsbericht*, Leipzig 1943.  
2. *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo*, Leipzig s.a. [1972].
- ROKSETH, Y. - *La musica strumentale nel Medioevo e all'inizio del Cinquecento*, in: *Storia della musica* (v.), III, p. 455 segg.
- ROQUES, M. - *Recueil général des lexiques français du moyen âge (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*. I. *Lexiques alphabétiques*, Paris 1969-1970 (2 voll.).

- RUIZ, J. - *Libro de buen amor*, edición crítica de J. Corominas, Madrid 1967.
- SACHS, C. - 1. *Real-Lexicon der Musikinstrumente*, Berlin 1913.  
2. *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, 2ª ed., Leipzig 1930; ed. anastatica, Hildesheim-New York 1971.  
3. *The history of musical instruments*, New York 1940; 2ª ed. London 1942.
- SACHS, K.-J. - *Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im Mittelalter*. Teil I: Edition der Texte und deutsche Übersetzung, Stuttgart 1970.
- SCHLECHT, v. *Super unum concavum lignum*.
- SCHMIDT-GÖRG, J. - *Ein althochdeutscher Traktat über die Mensur der Orgelpfeifen*, in «Kirchenmusikalisches Jahrbuch», XXVII, 1932, p. 58 segg.
- SCHRADE, L. - *Music in the philosophy of Boethius*, in MQ, XXXIII, 1947, pp. 188-200.
- Science de la musique. Dictionnaire de la musique. Formes, technique, instruments*, sous la direction de M. Honegger, Paris 1976, 2 voll.
- Scolica (Scholia) Enchiriadis*, in GS I, pp. 173-212. Ed. parziale con trad. tedesca e trascr. degli ess. mus. in WAELTNER (v.), pp. 20-37. È in preparazione un'edizione critica completa da parte di H. Schmid.
- SEEBASS, T. - *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, Bern 1973, 2 voll. (I: Textband; II: Bildband).
- SCOTT, G. - *La musica romana*, in *Storia della musica* (v.), I, pp. 451-468.
- SMITS VAN WAESBERGHE, J. - 1. *La place exceptionnelle de l'ars Musica dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens*, in «Revue grégorienne», XXXI, 1952, p. 81 segg.  
2. *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino*, Firenze 1953.  
3. *Les origines de la notation alphabétique au moyen-âge*, in «Anuario Musical», XII, 1957, pp. 3-16.  
3 bis. *The theory of music from the Carolingian era up to 1400*, vol. I, München-Duisburg 1961 (RISM B.III<sup>1</sup>).  
4. *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, MGB III/3, Leipzig 1969.  
5. v. *Cymbala* (1951).
- Speculum musicae*, libri VI-VII, in CS II, pp. 193-433, attribuito dal Coussemaker a Johannes de Muris: il vero autore sembra essere invece Giacomo di Liegi.
- STAUDER, W. - *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte*, Braunschweig 1973.
- STEGER, H. - *David rex et propheta*, Nürnberg 1961.
- Storia della musica (The New Oxford History of Music)*, Milano, vol. I (London 1957), trad. di G. Tintori, 1962; vol. II (London 1954), trad. di F. Bussi, 1963; vol. III (London 1960), trad. di L. Loviseti Fuà, 1964.
- Super unum concavum lignum*, ed. in R. SCHLECHT, *Musica Enchiriadis von Hucbald*, in «Monatshefte für Musikgeschichte», VI, 1874 - VIII, 1876; precisamente VII, 1875, pp. 45-47. È in preparazione una edizione critica curata da H. Schmid e collegata con quella degli altri scritti della serie della *Musica Enchiriadis*.
- TEOGERO DI METZ (Theogerus Metensis) - *Musica*, in GS II, pp. 182-196.
- TINTORI, G. - *Gli strumenti musicali*, Torino 1971, rist. 1976, 2 voll.
- TOBLER, A. - LOMMATZSCH, E. - *Altfranzösisches Wörterbuch*, I-II, Berlin 1925-1936 (A-D); III-X, Wiesbaden 1954-1973 (E-T).

- UCBALDO DI SAINT-AMAND (Ucbaldus Elnonensis) - *Musica*; ed. GS I, pp. 104-121 con titolo *De harmonica institutione*; per un'edizione critica, v. CHARTIER 3 e 4.
- Vie (La) universitaire parisienne au XIII<sup>e</sup> siècle*. Chapelle de la Sorbonne (Catalogue), Paris 1974.
- VIRDUNG, S. - *Musica getuscht*, Basel 1511; ed. facsimili, Berlin s.a. [1822] e Kassel 1931.
- WAELTNER, E.L. - *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*; I: Edition (unico vol. finora uscito), Tutzing 1975.
- WANTZLOEBEN, S. - *Das Monochord als Instruments und als System*, Halle 1911.
- WARTBURG (von), W. - *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn 1928 (I: A-B); Leipzig-Berlin 1940, 1934 (II: D-F; III: C-K-Q); Basel 1952-1976 (IV-XXII: G-Z e Supplementi, tuttora in corso di edizione); XXIV-XXV: Gänzlich neubearbeitete Ausgabe von Band I, Basel 1969-1970; opera tuttora in corso di edizione.
- WEAKLAND R. - 1. *Hucbald as musician and theorist*, in MQ, XLII, 1956 pp. 66-84.  
2. *Hucbald*, in MGG.
- WEGNER, M. - *Griechenland*, MGB II/4, 2ª ed. 1970.
- WELLESZ, E. - *A History of Bizantine music and himnography*, 2ª ed., Oxford 1962.
- WESSELY, O. - v. GERBERT 1.
- WEWERTEM, J.F.W. - *Zwei veraltete Musikinstrumente*, in «Monatshefte zur Musikgeschichte», XIII, 1881, pp. 151-160; 167-177; 183-192; 199-204; 215-233; 235-245.
- WILLE, G. - *Musica Romana*, Amsterdam 1967.
- WOLF, J. - *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig 1913-1919, 2 voll.
- ZAMINER, F. - *Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025)*, Tutzing 1959.

## S I G L E

- AfMw = « Archiv für Musikwissenschaft »  
AM = « Acta Musicologica »  
CS = COUSSEMAKER, *Scriptorum* (...) (v.)  
CSM = Corpus Scriptorum de Musica, American Institute of Musicology  
DMA = Divitiae Musicae Artis, Schola Palaeographica Amstelodamensis, Buren  
ES = Enciclopedia Storica « La Musica », dir. G. M. Gatti, a cura di A. Basso, Torino 1966 (4 voll.)  
GS = GERBERT, *Scriptores* (...) (v.)  
MD = « Musica Disciplina »  
MGB = *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig  
MGG = *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, ed. F. Blume, Kassel-Basel 1949-1979 (14 voll. + 2 voll. di Supplemento)

MGH = Monumenta Germaniae Historica

MQ = « The Musical Quarterly »

MSD = Musicological Studies and Documents, American Institute of Musicology

PL = *Patrologia Latina*, ed. J.-P. Migne, Paris 1878-1890, 221 voll.

PM = *Paléographie Musicale*, ed. Benedettini di Solesmes, 1889 (finora 20 voll. in 2 serie).  
Rist. anastatica Bern-Frankfurt 1972.

RISM = Répertoire International des Sources Musicales

