

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA
IN MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI

Ciclo XX

Settore/i scientifico disciplinari di afferenza: L-ART/07

IL *COMENTUM SUPER CANTUM* DI ROGER CAPERON.
INTRODUZIONE ED EDIZIONE CRITICA

Presentata da: Gregorio Bevilacqua

Coordinatore Dottorato

Prof. Angelo Pompilio

Relatore

Prof. Cesarino Ruini

Esame finale anno 2008

*Dedico questo lavoro alla memoria dei miei cari nonni,
Dante e Ida Di Sevo e Antonio e Giuseppina Bevilacqua*

SOMMARIO

v	SIGLE E ABBREVIAZIONI
ix	BIBLIOGRAFIA
xvii	FONTI
xxiii	Introduzione
	PARTE PRIMA
xxix	Capitolo I: La fonte
xxix	1.1. <i>Il Manoscritto</i>
xxxix	2.1.: <i>Il copista</i>
xl	3.1. <i>Il (probabile) committente</i>
xliii	4.1. <i>Le «Regule contrapuncti secundum usum Regni Siciliae»</i>
xliv	5.1. <i>Principali concordanze: la trilogia “di Goscalens”</i>
xlix	6.1. <i>Conclusioni</i>
li	Capitolo II: L'autore e l'opera
li	1.2. <i>Rogerus Caperonii, ipotetici cenni biografici</i>
lxv	2.2. <i>Il «Comentum»</i>
	PARTE SECONDA
xcvii	Capitolo III: Introduzione all'edizione
xcvii	1.3. <i>Problemi linguistici</i>
xcviii	2.3. <i>Criteri d'edizione</i>
	COMENTUM SUPER CANTUM (edizione)
3	INTRODUCTIO
7	PROLOGUS
10	CAPUT I: De vocibus
17	CAPUT II: De monocordii divisione
26	CAPUT III: De consonanciis

36	CAPUT IV: Quid sit assonare, quid unisonare, quid consonare, quid equisonare
38	CAPUT V: De formis cantus
39	CAPUT VI: De divisione semitonorum
41	CAPUT VII: De figuris, quot et que sunt in palma et de prima
42	CAPUT VIII: De secunda figura
43	CAPUT IX: De tercia figura
45	CAPUT X: De quarta figura
46	CAPUT XI: De mutacionibus
48	CAPUT XII: De ascensu mutacionum et descensu
53	CAPUT XIII: Modi sive toni
63	CAPUT XIV: De regulari et irregulari, commixtu cantu et comuni
67	CAPUT XV: De qualitatibus et nominibus modorum
73	CAPUT XVI: Primus tonus
93	CAPUT XVII: Secundus tonus
101	CAPUT XVIII: Tercius tonus
112	CAPUT XIX: Quartus tonus
123	CAPUT XX: Quintus tonus
132	CAPUT XXI: Sextus tonus
140	CAPUT XXII: Septimus tonus
153	CAPUT XXIII: Octavus tonus
167	Commentario
171	DOCUMENTO A
173	DOCUMENTO B
185	Indice dei canti riportati nel <i>Comentum</i>

SIGLE E ABBREVIAZIONI

Manoscritti di trattatistica musicale

- Bk** Berkeley, University of California, Music Library, 744 (Francia, sec. XIV).
- Ct** Catania, Biblioteche riunite Civica e Ursino Recupero, U.R. Mss. D 39 (Sicilia, 1473).
- Lo** London, British Library, Additional 23220 (Nord Europa?, sec. XV).
- Lo 763** London, British Library, Lansdowne 763 (Waltham, Essex, UK, ca, 1450).

Manoscritti di musica pratica

- LA** *Antiphonaire monastique; XII^e siècle: Codex 601 de la Bibliothèque Capitulaire de Lucques*, Paléographie Musicale IX, a cura di A. Mocquereau, Berne, Herbert, 1974 (ristampa dell'ed.: Solesmes, 1906)
- SA** *Antiphonale Sarisburiense. A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century, with a Dissertation and Analytical Index*, a cura di W. H. Frere, Farnborough, Gregg Press, 1966 (ristampa dell'ed.: London, Plainsong & Mediaeval Music Society, 1901-1924).
- WA** *Antiphonaire monastique; XIII^e siècle: Codex F. 160 de la Bibliothèque de la Cathedral de Worcester*, Paléographie Musicale XII, a cura di A. Mocquereau, Berne, Lang, 1971 (ristampa dell'ed.: Solesmes, 1922).

Pubblicazioni

- AH** *Analecta Hymnica Medii Aevi*, a cura di C. Blume, G.M. Dreyes, H.M. Bannister, 55 voll., Leipzig, Reisland, 1886-1922.
- AM** *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis juxta vota RR. DD. Abbatum Congregationum confederatarum Ordinis Sacri Benedicti a Solesmensibus Monachis restitutum*, Paris-Tournai-Roma, Desclée, 1934.

- AMIS *Antiquae Musicae Italicae Scriptores*, 5 voll., Bologna: Università degli Studi di Bologna, Istituto di Studi Musicali e Teatrali – Sez. Musicologia, 1966-1971.
- AR *Antiphonale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae pro diurnis horis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum*, Paris-Tournai-Roma, Desclée, 1924.
- ARS *Antiphonale Romano-Seraphicum pro horis diurnis a Sacra Rituum Congregatione recognitum et approbatum atque auctoritate R.mi P. Bonaventurae Marrani totius Ordinis Fratrum Minorum Ministri Generalis editum*, Paris-Tournai-Roma, Desclée, 1928.
- BRIQUET CHARLES MOÏSE BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Genève, Jullien, 1907.
- CAO RENÉ-JEAN HESBERT, *Corpus Antiphonarium Officii*, 6 voll., Roma, Herder, 1963-1979 («*Rerum Ecclesiasticarum Documenta*» Series Maior, Fontes, 7-12).
- CS CHARLES-EDMOND-HENRI DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem*, 4 voll., Hildesheim, Olms, 1963 (ristampa dell'ed.: Paris, Durand, 1864-1876).
- CSM *Corpus Scriptorum de Musica*
- CUP *Chartularium Universitatis Parisiensis*, 4 voll., a cura di H. Denifle e E. Chatelain, Paris, Ex typis Fratrum Delalain, 1889-1897.
- GR *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae de Tempore et de Sanctis SS. D. N. Pii X. Pontificis Maximi jussu restitutum et editum ad exemplar Editionis typicae concinnatum et rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis diligenter ornatum*, Paris-Tournai-Roma, Desclée, 1924.
- GS MARTIN GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 voll., Hildesheim, Olms, 1963 (ristampa dell'ed.: Sankt Blasien, Typis San-Blasianis, 1784).

- GT *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus Monachis ornatum Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre & Desclée, 1979.
- Huglo MICHEL HUGLO, *Les Tonaires. Inventaire, analyse, comparaison*, Paris, Société Française de Musicologie - Heugel et C^{ie}, 1971 («Publications de la Société Française de Musicologie», Troisième Série, 2).
- K *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, a cura di M. Landwehr-Melnicki, Regensburg, Bosse, 1955 («Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft», I).
- LR *Liber Responsorialis pro Festis I. Classis et Communi Sanctorum juxta ritum Monasticum*, Solesmes, Typographeo Sancti Petri, 1895.
- LU *Liber Usualis Missæ et Officii pro Dominicis et festis cum cantu Gregoriano ex Editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis in subsidium cantorum a Solesmensibus Monachis diligenter ornato*, Paris-Tournai-Roma, Desclée, 1953.
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 voll., a cura di F. Blume, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1949-1986.
- OMH *Officium Majoris Hebdomadæ et Octavæ Paschæ a Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Albis cum cantu juxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1922.
- PICCARD GERHARD PICCARD, *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, 16 voll., Stuttgart, Kohlhammer, 196.
- PM *Processionale Monasticum ad usum Congregationis Gallicae Ordinis Sancti Benedicti*, Solesmes, 1893.
- RISM B.III.6 *The Theory of Music. Volume VI. Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500. Descriptive Catalogue. Addenda, Corrigenda*, a cura di C. Meyer, C. Ruini, G. Di Bacco, München, Henle, 2003 («Répertoire International des Sources Musicales», B.III/6).
- VP *Variæ preces ex liturgia tum hodierna tum antoqua collectæ aut usu receptæ*, Solesmes, 1901.

Sigle adottate per la tipologia di canto

A	antifona
Ca	cantico
G	graduale
GI	“Gloria patri” <i>ad introita</i>
GR	“Gloria patri” <i>in Responsoriis</i>
I	introito
K	<i>Kyrie</i>
pn	<i>pneuma</i> (antifona-tipo)
PsI	salmo invitatorio
R	responsorio
Tp	tropo
V	versetto

Abbreviazioni

<i>eras.</i>	=	<i>erasum</i>
<i>ex.</i>	=	<i>exemplum, -a</i>
<i>expl.</i>	=	<i>explicit</i>
<i>inc.</i>	=	<i>incipit</i>
<i>ed.</i>	=	edizione, -i
<i> marg.</i>	=	<i> margine</i>
Ms.	=	manoscritto

Il testo che viene qui edito è articolato su due livelli: un trattato principale in versi (preceduto da un prologo), chiamato *Modarius*, e un ampio commento ad esso relativo in prosa. Le sezioni di quest’opera vengono distinte adottando le seguenti sigle:

L =	<i>Littera</i> (si indica così il <i>Modarius</i> ; ad es. L.1 sarà il primo capitolo del trattato principale)
Com =	commento (ad es. Com.1 indicherà il commento al primo capitolo del <i>Modarius</i>)
IC =	<i>Introductio ad Comentum</i> (introduzione in prosa all’intera opera)
P =	<i>Prologus</i> (prologo al <i>Modarius</i>)
Com.P =	commento al <i>Prologus</i>

BIBLIOGRAFIA

An Index of Gregorian Chant

J. R. BRYDEN.– D. G. HUGHES, *An Index of Gregorian Chant*, 2 voll., Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1969.

ATLAS, *Music at the Aragonese Court*

ALLAN ATLAS, *Music at the Aragonese Court of Naples*, Cambridge, Cambridge University Press 1985.

AZZARONI, *Canone infinito*

LORIS AZZARONI, *Canone infinito. Lineamenti di teoria della musica*, Bologna, CLUEB, 1997.

BALDWIN, *Masters, Princes and Merchants*

JOHN W. BALDWIN, *Masters, princes and merchants. The social views of Peter the Chanter & his circle*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

BENT, *A postscript*

MARGARET BENT, *A postscript on the Berkeley theory manuscript*, «Acta Musicologica», XL, 1968, p. 175.

BERNHARD, *La Summa musicae*

MICHAEL BERNHARD, *La Summa musicae du Ps.-Jean de Murs: Son auteur et sa datation*, in «Revue de musicologie», 84/1, 1998, pp. 19-25.

BETTINI-SPINA, *Il mito delle sirene*

MAURIZIO BETTINI– LUIGI SPINA, *Il mito delle sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2007.

BLACKBURN, *Johannes Lupi*

BONNIE J. BLACKBURN, *Johannes Lupi and Lupus Hellink. A Double Portrait*, in «The Musical Quarterly», vol. 59, 4, 1973, pp. 547-583.

BLACKBURN, *Music Theory*

BONNIE J. BLACKBURN, *Music Theory and Musical Thinking after 1450*, in *The New Oxford History of Music*, III/1: *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, New York, Oxford University Press 2001, pp. 301-345.

BLACKBURN, *Properchant*

BONNIE J. BLACKBURN, *Properchant: English Theory at Home and Abroad, with an Excursus on Amerus/Aluredus and his Tradition*, in *Quomodo cantabimus canticum? Studies in Honor of Edward H. Roesner*, a cura di D. Butler Cannata, G. Ilnitchi Currie, R. Charnin Mueller, J. L. Nádas, Middleton, Wisc., American Institute of Musicology, 2008, pp. 81-98.

BROADIE, *Robert Kilwardby*

ALEXANDER BROADIE, *Robert Kilwardby. On Time and Imagination. Introduction and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (Auctores Britannici Medii Aevi IX/2).

CALLUS, *The 'Tabulae'*

DANIEL A. CALLUS, *The "Tabulae super Originalia Patrum" of Robert Kilwardby*, in *Studia Mediaevalia in Honorem admodum Reverendi Patris Raymundi Josephi Martin*, Bruges, De Tempel, 1948.

CAPPELLI, *Cronologia*

ADRIANO CAPPELLI, *Cronologia, cronografia e calendario perpetuo*, Milano, Hoepli, 1998 (7^a edizione).

CASTELNUOVO-VARANINI, *Processi di costruzione statale*

GUIDO CASTELNUOVO – GIAN MARIA VARANINI, *Processi di costruzione statale in Europa*, in *Storia Medievale*, Roma, Donzelli, 1998, pp. 585-616.

CHRISTENSEN, *Music Theory*

THOMAS CHRISTENSEN, *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

COLETTE-JOLIVET, *Micrologus*

M. N. COLETTE – J. C. JOLIVET, *Guido d'Arezzo, Micrologus. Traduction et commentaires*, Paris, IPMC, 1993.

CORRAO, *Regni e principati*

PIETRO CORRAO, *Regni e principati feudali*, in *Storia Medievale*, Roma, Donzelli, 1998, pp. 319-362.

DAVID, *La Prose*

D. LUCIEN DAVID, *La Prose «Carmina plebs sedula»*, in «Revue de Chant Grégorien», 3, 1929, pp. 73-77.

DEAN, *Ramis de Pareia*

JEFFREY DEAN, *Ramis de Pareia, Bartolomeus*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XX, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan 2001, pp. 809-810.

DI BACCO, *De Muris e gli altri*

GIULIANO DI BACCO, *De Muris e gli altri. Sulla tradizione di un trattato trecentesco di contrappunto*, Lucca, LIM 1996.

DONATO, *Musica e spettacolo*

GIUSEPPE DONATO, *Musica e spettacolo*, in *La cultura in Sicilia nel Quattrocento*, Roma, De Luca, 1982, pp. 73-84.

ELLSWORTH, *The Berkeley Manuscript*

OLIVER B. ELLSWORTH, *The Berkeley Manuscript. A new critical Edition and Translation*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1984.

EUBEL, *Hierarchia Cattolica*

KONRAD EUBEL, *Hierarchia Cattolica Medii Aevi*, II, Münster, Sumptibus et Typis Libreriae Regensbergianae, 1914.

FALAUTANO, *Musicisti a Castrogiovanni*

ETTORE LIBORIO FALAUTANO, *Brevi notizie su la musica e musicisti a Castrogiovanni nel passato e nei tempi recenti*, in «La Siciliana. Rivista Mensile Illustrata di Storia, Archeologia, Folklore e Araldica», VIII, 1, gennaio 1925, pp. 1-4.

GABRIEL, *Garlandia*

ASTRIK L. GABRIEL, *Garlandia. Studies in the History of the Mediaeval University*, Frankfurt am Main, Josef Knecht, 1969.

GALLO, *L'Illuminator*

F. ALBERTO GALLO, *Musica, poetica e retorica nel Quattrocento: L'Illuminator di Giacomo Borbo*, «Rivista Italiana di Musicologia», X, 1975, pp. 72-85.

GALLO, *La tradizione*

F. ALBERTO GALLO, *La tradizione dei trattati musicali di Prosdocimo de Beldemandis*, «Quadrivium», VI, 1964, pp. 57-84.

GAMS, *Series Episcoporum*

PIUS BONIFACIUS GAMS, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae*, Regensburg, Joseph Manz, 1873.

GOUGH NICHOLS, *A summary Catalogue*

JOHN GOUGH NICHOLS, *A summary Catalogue of Sepulchral Memorials and Remains of Ancient Art existing in Parish Churches. County of Suffolk*, in «The Topographer and Genealogist», II, 1853, pp. 494-505.

GUENÉE, *Lo storico e la compilazione*

BERNARD GUENÉE, *Lo storico e la compilazione nel XIII secolo*, in *Aspetti della letteratura latina nel secolo XIII (Atti del primo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini. Perugia, 3-5 ottobre 1983)*, a cura di C. Leonardi e G. Orlandi, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1992, pp. 57-76.

GÜNTHER, *Goscalch*

URSULA GÜNTHER, *Goscalch*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, X, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan 2001, pp. 166-167.

HAAR, *Caperon*

JAMES HAAR, *Caperon, Roger*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, IV, a cura di Friedrich Blume, Kassel-Basel, Bärenreiter 2000, pp. 125-126.

HAAR, *Roger Caperon and Ramos de Pareia*

JAMES HAAR, *Roger Caperon and Ramos de Pareia*, «Acta Musicologica», XLI, 1969, pp. 26-36.

HERLINGER, *Compilation of Music Theory*

JAN W. HERLINGER, *A Fifteenth-Century Italian Compilation of Music Theory*, «Acta Musicologica», XLIII, 1981, pp. 90-105.

HERLINGER, *Music Theory*

JAN W. HERLINGER, *Music Theory of the Fourteenth and early Fifteenth Centuries*, in *The New Oxford History of Music*, III/1: *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, New York, Oxford University Press 2001, pp. 244-300.

HERLINGER, *Prosdocimo de' Beldomandi*

JAN W. HERLINGER, *Prosdocimo de' Beldomandi. Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1987 (Greek and Latin Music Theory 4).

HERLINGER, *The Lucidarium*

JAN W. HERLINGER, *The Lucidarium of Marchetto da Padua. A Critical Edition, Translation, and Commentary*, Chicago-London, The University of Chicago Press 1985.

HOCHADEL, *Commentum Oxoniense*

MATTHIAS HOCHADEL, *Commentum Oxoniense in Musicam Boethii. Einie Quelle zur Musiktheorie an der spätmittelalterlichen Universität*, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2002.

HUGLO, *Guy de Saint-Denis*

MICHEL HUGLO, *Guy de Saint-Denis*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001.

JUDY, *Robert Kilwardby*

ALBERT G. JUDY, *Robert Kilwardby. De ortu scientiarum*, Oxford-Toronto, The British Academy and The Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1976 (Auctores Britannici Medii Aevi IV).

LE GOFF, *Tempo della Chiesa*

JACQUES LE GOFF, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977.

LEWRY, *Robert Kilwardby*

PATRICK O. LEWRY, *Robert Kilwardby. De tempore, de spiritu fantastico*, Oxford, Oxford University press, 1987 (Auctores Britannici Medii Aevi IX).

MEYER, *Les traités*

CHRISTIAN MEYER, *Les traités de musique*, Belgium, Brepols Turnhout 2001.

MEYER, *Musica plana*

CHRISTIAN MEYER, *Musica plana Johannis de Garlandia*, Baden-Baden & Bouxwiller, Valentin Koerner, 1998 (Collection d'études musicologiques 91).

MICHELS, *Die Musiktraktate*

ULRICH MICHELS, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris*, in *Beihelpte zum Archiv für Musikwissenschaft*, VIII, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH, 1970.

MINEO, *Alle origini dell'Italia*

IGOR MINEO, *Alle origini dell'Italia di antico regime*, in *Storia Medievale*, Roma, Donzelli, 1998, pp. 617-652.

MINERI RICCIO, *Genealogia*

CAMILLO MINERI RICCIO, *Genealogia di Carlo II d'Angiò Re di Napoli*, in «Archivio storico per le province napoletane», VIII, 1882, pp. 465-496.

NALLI, *Regule contrapuncti*

PAOLO NALLI, *Regule contrapuncti secundum usum Regni Siciliae. Tratte da un codice siciliano del Sec. XV*, in «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», XXIX, 1933, pp. 277-292.

PAGE CUMMINS, *Correr 336*

LINDA PAGE CUMMINS, *Correr 336, Part 4: A New Compendium of Late Medieval Music Theory*, in «Philomusica online», 5, 2005-2006 (<http://philomusica.unipv.it/annate/2005-6/intro.html>).

PALISCA, *Humanism*

CLAUDE V. PALISCA, *Humanism in Italian renaissance Musical Thought*, New Haven-London, Yale University Press 1985.

PANTI, *Filosofia della musica*

CECILIA PANTI, *Filosofia della musica. Tarda Antichità e Medioevo*, Roma, Carocci, 2008.

REESE, *Music in the Middle Ages*

GUSTAVE REESE, *Music in the Middle Ages*, New York, W. W. Norton & Company 1940.

ROSSI, *Il "Liber Musices"*

FRANCESCO ROCCO ROSSI, *Un manuale di musica per Ascanio Sforza: il "Liber Musices" di "Florentius"*, tesi di dottorato, Università di Pavia, 2007.

RUINI, *I manoscritti*

CESARINO RUINI, *I manoscritti della Biblioteca L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Trento, Provincia Autonoma di Trento – Servizio beni librari e archivistici, 2002.

RUINI, *Johannes de Garlandia*

CESARINO RUINI, *Johannes de Garlandia*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, IV, a cura di Alberto Basso, Torino, UTET 1986, p. 18.

RUSCONI, *Guido d'Arezzo*

ANEGLO RUSCONI, *Guido d'Arezzo. Le opere*, Firenze, SISMEL, 2005.

SACHS, *Der anonyme Contrapunctus-Traktat*

KLAUS-JÜRGEN SACHS, *Der anonyme Contrapunctus-Traktat aus Ms. Vich 208*, in «Archiv für Musikwissenschaft», 31, 1974, pp. 87-115.

SACHS, *Der Contrapunctus*

KLAUS-JÜRGEN SACHS, *Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1974.

SCHOLDERER, *Catalogue*

VICTOR SCHOLDERER, *Catalogue of Books Printed in The XVth Century Now in The British Museum*, VII, London, Bernard Quaritch & Oxford University Press, 1935.

SCHREUR, *Tractatus Figurarum*

PHILIP E. SCHREUR, *Tractatus Figurarum. Treatise on Noteshapes*, Lincoln-London, University of Nebraska Press 1989 (Greek and Latin Music Theory 6).

SMITS VAN WAESBERGHE, *Expositiones in Micrologum*

JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1957.

Storia della Sicilia

MOSES I. FINLEY – DENIS MACK SMITH – CHRISTOPHER J. H. DUGGAN, *Breve storia della Sicilia*, trad. dall'inglese a cura di G. Codignola, Bari, La terza, 1987.

SWERDLOW, *Musica dicitur a moys*

NOEL SWERDLOW, *Musica dicitur a moys, quod est aqua*, in «Journal of the American Musicological Society», vol. 20, n. 1, Spring 1967, pp. 3-9.

TELLO, *Escobar*

F.J. LEÓN TELLO, *Escobar, Cristóbal*, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08970> (accessed October 18, 2008).

TERNI, *Bartolomé Ramos de Pareja*

CLEMENTE TERNI, *Bartolomé Ramos de Pareja. Un protagonista dimenticato*, S. Venanzo, Hyperprism 1996.

TRAMONTANA, *Scuola, maestri, allievi*

SALVATORE TRAMONTANA, *Scuola, maestri, allievi*, in *La cultura in Sicilia nel Quattrocento*, Roma, De Luca, 1982, pp. 37-55.

VIOLA, *Le biblioteche*

ORAZIO VIOLA, *Le biblioteche riunite "Civica e Ursino Recupero" di Catania*, Catania, 1947.

VIVARELLI, *"Di una pretesa scuola napoletana"*

CARLA VIVARELLI, "Di una pretesa scuola napoletana": Sowing the Seeds of the "Ars Nova" at the Court of Robert of Anjou, «The Journal of Musicology», 24, 2007, pp. 272-296.

VOCI, *La cappella di corte*

ANNA MARIA VOCI, *La cappella di corte dei primi sovrani angioini di Napoli, in L'état angevin. Pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVe siècle. Actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome, l'École française de Rome, l'Istituto storico italiano per il Medio Evo, l'U.M.R. Telemme et l'Université de Provence, l'Università degli studi di Napoli "Federico II" (Rome-Naples, 7-11 novembre 1995)*, Roma, École française de Rome & Istituto storico italiano per il Medio Evo 1998, pp. 447-474.

WAREING BARDSLEY, *English Surnames*

CHARLES WAREING BARDSLEY, *English Surnames. Their Sources and Significations*, Tokyo, Charles E. Tuttle Co., 1968.

YUDKIN, *The Anonymous of St. Emmeram*

JEREMY YUDKIN, *De musica mensurata. The Anonymous of St. Emmeram. Complete Critical Edition*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

FONTI

Amerus, *Practica artis music*

Amerus, *Practica artis musice*, a cura di C. Ruini, Neuhausen-Struttgart, American Insitute of Musicology, 1977 (CSM 25).

Anonymus IV

Der Musiktraktat des Anonymus 4, a cura di F. Reckow, 2 voll., Wiesbaden, Steiner, 1967 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 4-5).

Anonymus, *Comendacio artis musice*

Anonymus, *Comendacio artis musice secundum quendam Gregorium*, in HOCHADEL, *Commentum Oxoniense*, pp. 414-432.

Anonymus, *Contrapunctus*

Anonymus, *Contrapunctus*, in SACHS, *Der anonyme Contrapunctus-Traktat*, pp. 93-97.

Anonymus, *De musica mensurata*

Anonymus, *De musica mensurata*, in YUDKIN, *The Anonymous of St. Emmeram*, pp. 64-288.

Anonymus, *De plana musica*

Anonymus, *De plana musica breve compendium*, in ANDRÉ GILLES (a cura di), *De musica plana breve compendium (Un témoignage de l'enseignement de Lambertus)*, «Musica disciplina», 43, 1989, pp. 39- 51.

Anonymus, *Liber specierum*

Anonymus, *Liber specierum*, in SMITS VAN WAESBERGHE, *Expositiones in Micrologum*, pp. 67-92.

Anonymus, *Quatuor principalia*

Anonymus, *Quatuor principalia*, CS 4, pp. 200-298.

Anonymus, *Summa musice*

The "Summa musice": A Thirteenth-Century Manual for Singers, a cura di C. Page, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

- Anonymus, *Tractatus de musica plana et organica*
Anonymus, *Tractatus de musica plana et organica*, CS 2, pp. 484-498.
- Aribo, *De musica*
Aribo, *De musica*, a cura di J. Smits van Waesberghe, Roma, American Institute of Musicology, 1951 (CSM 2).
- Aristoteles, *De anima*
Aristoteles, *De anima*, a cura di A. F. Didot in *Aristotelis Opera Omnia Graece et Latine*, 3, Paris, Institutum Franciae Typographo, 1850.
- Aristoteles, *Ethica*
Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, a cura di A. F. Didot in *Aristotelis Opera Omnia Graece et Latine*, 2, Paris, Institutum Franciae Typographo, 1850.
- Aristoteles, *Metaphysica*
Aristoteles, *Metaphysica*, a cura di A. F. Didot in *Aristotelis Opera Omnia Graece et Latine*, 2, Paris, Institutum Franciae Typographo, 1850.
- Augustinus, *De musica*
Aurelius Augustinus, *De musica*, in *Patrologia cursus completus. Series Latina*, 32, a cura di J.-P. Migne, Paris, Garnier, 1844-1904.
- Biagio Rossetti, *Libellus de rudimentis musicae*
Biagio Rossetti, *Libellus de rudimentis musicae*, a cura di A. Seay, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1981.
- Boethius, *De institutione musica*
A. M. T. S. Boethius, *De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit Geometria quae fertur Boetii*, a cura di G. Friedlein, Leipzig, Teubner, 1867 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana) [rist. del *De institutione musica* con traduzione in lingua francese, introduzione e note a cura di C. Meyer, Turnhout, Brepols, 2004].
- Cassiodorus, *Institutiones*
Cassiodorus Senator, *Institutionum liber secundus saecularium litterarum*, a cura di R. A. B. Mynors, Oxford, Clarendon, 1937.
- Dialogus de musica*
Pseudo Odo, *Dialogus de musica*, GS 1, pp. 251-264.

- Dionysius Lewis de Rijkel, *De arte musicali*
Dionysius Lewis de Rijkel, *De arte musicali*, in *Thesaurus Musicarum Latinarum*
(http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/GENTSPE_MGRU70.html).
- Elias Salomo, *Scientia artis musice*
Elias Salomo, *Scientia artis musice*, GS 3, pp.13-64.
- Goscalcus
Goscalcus, *inc.* "Quoniam in antelapsis temporibus", in ELLSWORTH, *Berkeley manuscript*, pp. 30-182.
- Guido Aretinus, *Epistola*
Guido Aretinus, *Epistola ad Michaellem*, GS 2, pp. 45-50.
- Guido Aretinus, *Micrologus*
Guido Aretinus, *Micrologus*, a cura di J. Smits van Waesberghe, Roma-Dallas,
American Institute of Musicology, 1955 (CSM 4).
- Guido Aretinus, *Prologus*
Guido Aretinus, *Prologus in Antiphonarium*, a cura di J. Smits van Waesberghe,
Buren, Knuf 1975 (Divitiae Musicae Artis A.III).
- Guido Aretinus, *Regulae Rhythmicæ*
Guido Aretinus, *Regulae Rhythmicæ*, a cura di J. Smits van Waesberghe e E.
Verter, Buren, Knuf 1985 (Divitiae Musicae Artis A.III).
- Guido de Sancto Dionysio, *Tractatus de tonis*
Guido de Sancto Dionysio, *Tractatus de tonis*, a cura di S. van de Klundert,
Bubenreuth, Hurricane Publishers, 1998.
- Gundissalinus, *De divisione philosophiæ*
Dominicus Gundissalinus, *De divisione philosophiæ*, a cura di L. Baur, Münster:
Aschendorff, 1903 (Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters
IV/2-3).
- Hieronymus de Moravia. *Tractatus de musica*
Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, a cura di S. M. Cserba,
Regensburg, Pustet, 1935 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft 2).

Hugo de Sancto Victore. *Didascalicon*

Hugo de Sancto Victore. *Didascalicon. De Studio Legendi. A Critical Text*, a cura di C. H. Buttimer, Washington D. C., The Catholic University Press, 1939.

Hugo von Reutlingen, *Flores musices*

Hugo von Reutlingen, *Flores musices*, a cura di C. Beck, in «Bibliothek des Litterarischen Vereins in Struttgard», LXXXIX, 1868.

Isidorus Hispalensis, *De natura rerum*

Isidorus Hispalensis episcopus, *De natura rerum liber*, a cura di G. Becker, Amsterdam, Hakkert, 1967 (fac-simile. dell'ed.: Berlin, 1857).

Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*

Isidorus Hispalensis episcopus, *Etymologiarum sive originum libri XX*, a cura di W. M. Lindsay, 2 voll., Oxford, Clarendon, 1911.

Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*

Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, a cura di R. Bragard, Roma, American Insitute of Musicology, 1977 (CSM 3/1-7).

Johannes de Garlandia, *Introductio muiscae planae*

Johannes de Garlandia, *Introductio muiscae planae*, in MEYER, *Musica plana*, pp. 61-97.

Johannes de Garlandia, *Musica plana*

Johannes de Garlandia, *Musica plana*, in MEYER, *Musica plana* (in apice si indica con cifra araba il numero di *reportatio*).

Johannes de Muris, *Speculum musicae*

Johannes de Muris, *Speculum musicae*, CS 2, pp. 193-279.

Marchettus de Padua, *Lucidarium*

Marchettus de Padua, *Lucidarium*, in HERLINGER, *The Lucidarium*, pp. 68-106.

Petrus de Cruce, *Tractatus de tonis*

Petrus de Cruce Ambianensis, *Tractatus de tonis*, a cura di D. Harbison, American Institute of Musicology, 1976 (CSM 29).

Philippus de Vitriaco, *Ars contrapunctus*

Philippus de Vitriaco, *Ars contrapunctus*, CS 3, pp. 23-27.

Prosdocimus de Beldemandis, *Brevis summula*

Prosdocimus de Beldemandis, *Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet*, in HERLINGER, *Prosdocimo de' Beldomandi*, pp. 46-62.

Ps. Aristoteles, *Tractatus de musica*

Pseudo Aristoteles, *Tractatus de musica*, CS 1, pp. 251-281.

Ps. Philippoctus de Caserta, *Tractatus figurarum*

Ps. Philippoctus de Caserta, *Tractatus de diversis figuris*, CS 3, pp. 118-124.

Ramus de Pareia, *Musica practica*

Bartolomaeus Ramus de Pareia, *Musica practica*, a cura di J. Wolf, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901..

Robert Kilwardby, *De ortu sceintiarum*

Robert Kilwardby, *De ortu sceintiarum*, in JUDY, *Robert Kilwardby*, pp. 1-255.

Rudolf di St. Trond, *Quaestiones*

Rudolf di St. Trond, *Quaestiones in musica*, in *Die Quaestiones in musica: Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond (1070-1138)*, a cura di R. Steglich, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

Introduzione

*Inter ceteras arbores admirabilior musica est,
cuius rami sunt pulcre proportionati per numeros,
flores eius sunt species consonantiarum,
fructus eius sunt armonie dulces per ipsas
consonantias ad effectum producte*

MARCHETUS DE PADUA, *Lucidarium*, 1.1

Il *Comentum super cantum* di Roger Caperon (sec. XIII-XIV), oggi conservato in un unico testimone,¹ è un trattato in latino di canto piano conosciuto almeno dal 1933,² ma che fino ad oggi, pur suscitando l'interesse di alcuni musicologi,³ è rimasto inedito. La realizzazione di un'edizione critica e di uno studio approfondito della fonte e del testo stesso è sicuramente necessaria, non solo in base alla mole dell'opera, che conta approssimativamente 20'000 parole e ben più di 300 *incipit* musicali, ma soprattutto alla luce di un crescente interesse per la teoria musicale medievale.⁴ Sebbene numerosi trattati, a partire dai pionieristici lavori di Martin Gerbert e di Edmond de Coussemaker,⁵ siano stati riproposti in una forma accessibile al lettore moderno, diversi scritti restano ancora in attesa di un'edizione, ed altri necessitano di essere ri-editi in seguito alla scoperta di nuove fonti, o riveduti alla luce dei criteri sia della filologia musicale sia della critica testuale.⁶

L'assenza di un'edizione del *Comentum* è forse da ascrivere alla stessa materia di cui il trattato si occupa: le questioni teorico-pratiche inerenti al canto piano sono affrontate ampiamente nelle opere delle *auctoritates* (basti pensare al *Micrologus* di Guido d'Arezzo o al *Lucidarium* di Marchetto da Padova), e difficilmente gli scritti dei cosiddetti "minori" tendono a divergere da esse su una pratica musicale che, a differenza della *musica mensurabilis*, è considerata inviolabile per la sacralità di cui si riveste. L'intangibilità del repertorio però non determina necessariamente l'uniformità dei modi di esposizione della materia e anche l'opera di uno "sconosciuto", come Roger Caperon, deve essere considerata documento utile alla comprensione del pensiero sulla monodia liturgica in un dato momento storico e in un determinato ambiente. Il *Comentum* (si avrà modo di vedere) fu con molta probabilità realizzato all'interno di un ambiente accademico (verosimilmente lo *studium* parigino) a cavallo tra i secoli XIII e XIV; lo rivelano i pochi dati che l'autore fornisce su se stesso definendosi *magister* e citando Johannes de Garlandia quale

¹ Catania, Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero, U.R. *mss. D 39*, 1473.

² Cfr. NALLI, *Regule contrapuncti*, pp. 277-292.

³ Cfr. HAAR, *Roger Caperon and Ramos de Pareia*, pp. 26-36; HAAR, *Caperon*, pp. 125-126; BLACKBURN, *Properchant*, p. 94.

⁴ Si pensi ad esempio alle recenti traduzioni in italiano dei principali trattati teorici, pubblicate nella serie *Le regole della musica*, ospitata nella collana *La tradizione musicale* della Fondazione "Ezio Franceschini" e diretta da Cesarino Ruini.

⁵ Cfr. rispettivamente GS e CS.

⁶ DI BACCO, *De Muris e gli altri*, p. 5.

proprio insegnante. Suggestisce tale ipotesi anche il modo in cui il trattato viene strutturato con la disposizione su due livelli: il primo composto da un testo in versi intitolato *Modarius*, che viene attribuito ad uno sconosciuto *peritissimus musicus*;⁷ il secondo, il *Comentum* di Caperon, con il ruolo di commento a quanto esposto metricamente.⁸ In realtà si tratta di una “finzione letteraria”: è un’ipotesi del presente studio che *Modarius* e *Comentum* siano opera dello stesso autore. Bisogna infatti considerare i seguenti dati: 1) è quantomeno singolare che un “espertissimo musico”, quindi un’*auctoritas*, non venga nominato direttamente; 2) non è stato possibile attribuire i versi del *Modarius* ad un autore rintracciandoli in altri scritti teorici; 3) infine Caperon stesso rivela involontariamente questo artificio, quando egli, in riferimento all’autore del *Modarius*,⁹ usa la prima persona anziché la terza. La forma con la quale l’opera si presenta richiama la struttura della *lectio*, cioè della lezione universitaria:

At its root the term *lectio* simply means “reading”, but in the practice of the Parisian schools reading acquired a more restricted and academic connotation. To read (*legere*) a text could mean to expound a basic text before an audience, or, in other words, to lecture. When a master lectured on an authority he both read it publicly and explained it to his students [...]. The literary result of *lectio* was a genre of writing known as the commentary or the gloss.¹⁰

La presente ricerca si propone di restituire al lettore moderno, nella veste di edizione critica, il testo di Caperon. È parso doveroso far precedere al trattato uno studio quanto più approfondito possibile sulla fonte, sull’opera e sul suo autore. Il presente lavoro è pertanto diviso in due parti:

- 1) la prima (capitoli I e II) funge da ampia introduzione al *Comentum* con un’analisi della fonte, del testo e della teoria in esso esposta. Non ci si è limitati ad una mera descrizione del codice in quanto manufatto, ma si è tentato di ricostruire una rete di relazioni tra testi, personaggi e manoscritti che si è rivelata invero piuttosto articolata. È stata inoltre elaborata una serie

⁷ Cfr. **P**, p. 7. Alcuni passaggi del *Modarius* vengono citati dall’anonimo autore del trattato di contrappunto presente nel manoscritto catalano Vich, Museu Episcopal, 208, risalente alla seconda metà del secolo XV; qui l’ignoto teorico riconosce come artefice del testo un certo *Guido magister* (Anonymus, *Contrapunctus*, p. 93: «Quondam homine senescente senescunt et ea, que hominis sunt, et deteriorantur, vt habet *Guido magister* in sui prologo libri de musica, ...»). Il riferimento è a **P**, 1-2; l’autore è stato probabilmente confuso dall’incipit del *Modarius*: «Incipit *Modarius* a quodam peritissimo musico iuxta regulas artis musice, secundum *Guidonem* sane et metrice, breuiter et dulcissime compositus»).

⁸ Analoga struttura presentano i seguenti trattati di teoria musicale: Anonymus, *Summa musice* (cfr. BERNHARD, *La Summa musice*); Anonymus, *De musica mensurata*; Hugo von Reutlingen, *Flores musice*.

⁹ **Com.13**, 9: «Patres nostri ante quattuor fines cantus statuerunt, assen<ten>tes tot voces et non plures nec pauciores, fore dissimiles inter has solas formas, quas superius *probavi* in primo capitulo ubi dixi **Ebdomade numerum et cetera**» (con «Ebdomade numerum ...» si riferisce a **L.1**, 5). Non si tratterebbe inoltre di un caso isolato: un trattato dalla struttura analoga che mette in atto questo tipo di stratagemma è Anonymus, *De musica censurata*, del 1279 (cfr. YUDKIN, *The Anonymous of St. Emmeram*, pp. 1-3).

¹⁰ BALDWIN, *Masters, Princes and Merchants*, p. 91.

di ipotesi sul musico Roger Caperon e sono stati studiati i fondamenti teorici elaborati nel suo *Comentum*;

- 2) la seconda parte contiene l'edizione del *Comentum*, preceduta da una spiegazione dei criteri adottati; al testo seguono alcune note di commento, inserite lì dove si rendevano necessarie ulteriori spiegazioni.

È stato infine ritenuto utile riportare, in appendice al presente lavoro, due importanti testimonianze scritte (citate nel corso della trattazione). La prima è un documento del 1279 edito nel *Chartularium Universitatis Parisiensis*, la seconda è la trascrizione di un piccolo incunabolo stampato a Messina nel 1500, il *Thesaurus musices* di Antonius Russus, sconosciuto teorico siciliano che fu proprietario del codice in cui il *Comentum* è custodito; anche questo breve trattato era rimasto finora inedito.

* * *

È mio desiderio ringraziare tutti gli studiosi (musicologi e non) che con i loro consigli e indicazioni hanno agevolato la realizzazione di questa dissertazione. In primo luogo devo la mia gratitudine a Bonnie J. Blackburn (Oxford) che mi ha incoraggiato allo studio del *Comentum*, contribuendovi con preziosi suggerimenti. Altri studiosi d'oltremarina hanno fornito il loro supporto seguendo alcune fasi della mia ricerca; il mio ringraziamento va quindi a Margaret Bent (Oxford), Giuliano Di Bacco (Exeter) e Leofranc Holford-Strevens (Oxford).

Un riconoscimento particolare va senz'altro a Cesarino Ruini (Bologna), che ha seguito con cura e pazienza ogni momento del mio lavoro, e a Jan W. Herlinger (Baton Rouge), che mi ha più volte guidato nella comprensione degli argomenti teorici affrontati da Caperon.

Desidero ringraziare Guido Milanese (Milano) e Giuseppe Cremascoli (Bologna) per i preziosi consigli che mi hanno dato riguardo l'approccio al non facile latino del *Comentum*; devo la mia gratitudine anche a Ilde Illuminati (Bologna), la cui conoscenza della metrica latina è stata fondamentale nella fase di edizione del *Modarius*.

Altri docenti e studiosi hanno reso possibile, col loro supporto, la realizzazione di questa ricerca; intendo pertanto ringraziare Lorenzo Bianconi (Bologna), Joseph Dyer (Boston), Franco Alberto Gallo (Bologna-Ravenna), Donatella Restani (Bologna-Ravenna) e Maria Semi (Bologna).

Ringrazio inoltre il personale delle seguenti biblioteche per la disponibilità e la gentilezza usatemi: Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo, Bologna; Biblioteca Universitaria, Padova; Biblioteche Riunite Civica e Ursino Recupero, Catania; Bodleian Library, Oxford; British Library, London.

Ringrazio i miei genitori, Maria Lucrezia ed Alessandro, e mio fratello Riccardo per essermi sempre stati vicini col loro affetto e la loro pazienza.

Infine, *last but not least*, devo la mia gratitudine a Marta per avermi sostenuto nei momenti di scoraggiamento e per avermi spronato a completare questo lavoro, a volte privandosi del proprio tempo, nonostante fosse anche lei immersa nei suoi non meno importanti studi.

PRIMA PARTE

Capitolo I: la fonte

L'unico testimone ad oggi conosciuto contenente l'opera di Roger Caperon è il manoscritto attualmente conservato nelle Biblioteche riunite Civica e Ursino Recupero di Catania con la segnatura *U.R. mss. D 39* (qui indicato con la sigla **Ct**).

La Biblioteca civica nasce dalla preesistente biblioteca benedettina dell'abbazia cassinese di San Niccolò l'Arena, come conseguenza della confisca dei beni ecclesiastici da parte del Demanio dello Stato nel 1866. Nel 1925, anno della morte del barone catanese Antonio Ursino Recupero, l'ente ereditò la collezione privata di quest'ultimo, comprendente più di 40'000 pezzi: i 436 manoscritti della raccolta del nobile siciliano risalgono ai sec. XVII-XIX, ad eccezione di **Ct**, del sec. XV, e si tratta in larga misura di documenti legati alla vita civile e politica della Sicilia, in particolare della città di Catania.¹ Nel 1931 venne fondato l'ente morale che dà oggi il nome alla Biblioteca.

1.1. Il manoscritto

La seguente analisi di **Ct**, che è stato più volte descritto,² è in parte risultato dello studio della bibliografia ad esso relativa, in parte dell'osservazione diretta del manufatto.

Il manoscritto, cartaceo (mm 271 × 212), è formato da 248 cc. più due guardie in principio e due in fine; la rilegatura risale ad un restauro recente (Istituto di Patologia del Libro, ca. 1970); una precedente guardia (caduta) presentava un indice del contenuto.³ La numerazione delle carte (a matita, moderna) comincia dalla seconda delle due guardie iniziali. Una nota di possesso a c. 2r è stata erasa, e risulta illeggibile anche se esposta alla luce ultravioletta.

1r: «ILLVMINATOR [mano recente: di Mastro Iacobius]», titolo del trattato 2
(1v bianca)

1. 2r-8r: [THOMAS BRADWARDINE], *Geometria speculativa* (prima parte)
f (2r) 2r. inc. «Geometria assecutiva est arsmetrice et posteriorum ordinis est et

¹ Cfr. VIOLA, *Le biblioteche*, pp. 8-9.

² Cfr. DI BACCO, scheda descrittiva in RISM B.III.6, pp. 466-471; ELLSWORTH, *The Berkeley Manuscript*, pp. 18-21; GALLO, *La tradizione*, pp. 71-74/77; HAAR, *Roger Caperon and Ramos de Pareia*, p. 28; HERLINGER, *Prosdocimo de' Beldomandi*, pp. 17-26; HERLINGER, *The Lucidarium*, pp. 32-35; SCHREUR, *Tractatus Figurarum*, pp. 25-31.

³ Cfr. NALLI, *Regule contrapuncti*, p. 279.

passiones numeri ...» 8r: *expl.* « ... Si placet eam reducere in aliam priorem possumus eam reducere in vltimam omnem scientiam sicut reduximus primam causam de triangulis et reducemus primam de circulis. Sequitur secunda conclusio in antesequentibus foliis xxvj [erus.]»

2. 8r-11r: IACOBUS BORBO, *Illuminator*

8r: *inc.* «Incipit liber luminator. Prologus. Cum ergo in libellis marci tullij ciceronis Virgilisque Terencij Sepius legi et In ceteris Doctoribus in quibus multa inueniuntur gracie posita que ad pulcritudinem loquendi satis sufficiunt ...» 11r: *expl.* « ... Ego enim Iacobus borbo minimus inter musicos Adolescentulorum Cappelle alti Alfonsi Regis Magister melius quod potui hunc paruulum libellum ordinaui Sub era domini Millesima Quadringentesima Quinquagesima tertia. Ego enim SupradiCti Reuerendissimi magistri borbo humilis Discipulus et Inter clericos Regie Cappelle minimus et Ignorantissimus omnium per preceptum eiusdem Magistri Borbo scripsi et de reseranti stilo in hoc presenti aCtuli id est de layca lingua in latinam transtuli. Deo gracias Explicit Liber qui uocatur Illuminator Amen. Amen.» ed. GALLO 1975, pp. 79-85.

3. 12r-30r: GOSCALCUS FRANCIGENA, tre trattati consecutivi (preceduti da un prologo) su canto piano (con aggiunta di una trattazione sulla divisione del tono), sul contrappunto e sulla musica figurata (quest'ultimo in realtà una rielaborazione di IOHANNES DE MURIS, *Libellus cantus mensurabilis*)

12 (12r)

12r: Prologo *inc.* «Quoniam In antelapsis temporibus quamplures de cantibus tam ecclesiasticis quam aliis upothe de moctetis baladis Rondellis uireletis et aliis atque eorum cognicione practice Videlicet et speculatiue diuersimode sunt loquuti ...» *expl.* « ... Et demum de cognicione notularum cum suis practicalibus intendo procedere dei gratia mediante.»

12r: su canto piano e divisione del tono *inc.* «Cum autem cognoscere cuius modi siue toni sit quilibet cantus Cantor ipsius noticiam presupponat pro eius cognicione ...» 20r: *expl.* « ... Set quia diuidetur tonus tam pro clisos [*sic*] quam pro comatha que bono modo notarj non possent hic ponere non curauit Et sic est finis primj tractatus per christum dominum nostrum. Et sequitur Secundus tractatus de contrapuncto.»

13 (22r)

20r: sul contrappunto *inc.* «Quoniam Musici antiquorum philosophorum ab vsu discrepare nolentes set intendentes eorum uestigia utpothe clarius directiua posterius imitarj ...» 24r: *expl.* « ... Cunctis in premissis intellectis et scitis perfecte distancijs artem audire volentes securum iter inuenire uolentes potuerunt et per ea acquirere fundamentum. Et per hoc fit finis secundij tractatus Et sequitur tercius uidelicet de cognicione notularum cum suis pertinencijs.»

24r: sulla musica figurata *inc.* «Quilibet igitur In arte pratica mensurabilis cantus erudiri mediocriter affectans post hec que superius dicta sunt ea scribat

diligentius que sequuntur summarie compilata ...» 30r: *expl.* « ... Et hec predicta quecunque redduci sufficiant in arte mensurabilis cantus praticam mediocriter anhelantibus Introduci. Et per hec fit finis huius librij compilati parisius. Anno a nativitate Dominj Millesimo ccc° lxxv° Die xii° mensis Ianuarij per Eximium Doctorem Gostaltum Francigenam. AMEN.» ed. ELLSWORTH 1984, pp. 30-182.

4. 30r: Appunti su numeri romani e arabi
30r: *inc.* «Sequitur numerus alphabeti cum suo numero per versus ...» *expl.* « ... Centum sic numerus debemus scribere totum. Finis.»
5. 31r-33r: Conclusione del trattato 2, *Geometria speculativa*
31r: *inc.* «Secunda conclusio. Omne parallelorum angulos ex aduerso collocatos habet equales ...» 33r: *expl.* « ... omnis rectilineus differt a recto plusquam sic angulus contingentie igitur angulus semicirculij.»
6. 33v-34r: IACOBUS DE BARBO, sulla *Brevis summula proportionum di PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS*
33r: *inc.* «Iacobus de barbo. Postquam Adimpleti sunt tres libri scilicet de cantu immensurato qui dicitur cantus planus secundus de cantu mensurato qui organicus appellatur tertius de contrapuncto qui biscantus vocatur. Nunc restat in hoc quarto libro tractare de proporcionibus musicalibus ...» 34r: *expl.* « ... Proporcio minoris inequalitatis est quando minor numerus comperatur maiori addendo.»⁴
7. 34r: annotazioni sulla solmisazione
34r: *inc.* «La fa sol papri ...» *expl.* « ... sol ma fa sol pa sep mire mi fa palix. Hec ille»
8. 35r-37v: [ALEXANDER DE VILLA DEI], *Carmen de algorismo*
35r: *inc.* «Hec algorismus. Presens ars dicitur in qua Talibus Indorum fruimur bis quinque figuris ...» 37r: *expl.* « ... si continua non sit progressio finis Impar tunc maius medium se multiplicabit. Si par per medium si multiplicato pro quinquam. Deo Gracias.» ed. HALLIWELL 1841, pp. 73-83.
9. 38r-39r: appunti sulle *species*
38r: *inc.* «Species cantus sunt hee que sequuntur. Vnus. Vnus sonus. semitonus. Tonus. semiditonus ...» 39r: *expl.* « ... omnis Simplex consonancia Infra dyapasson Amplecitur et quicquid exterius est reiteracio vocatur.»
10. 39r: appunti sulla disposizione del testo nel canto piano
39r: *inc.* «Nota de locatione uerborum. Ad locandum verba sive partes in cantu

⁴ Il testo di questo trattato è stato confrontato con l'opera del teorico patavino in HERLINGER, *Prosdocimo de' Beldomandi*, pp. 46-47.

plano quatuor sunt notanda ...» *expl.* « ... non debet locari in notulis correptis quas In mensurato cantu semibreues dicimus. Deo gracias.»

11. 39r-39v: appunti sulla mutazione e descrizione di *disiuncta* e *coniuncta* (incompleta)
39r. *inc.* «Primo sciendum est quod disiuncta est vehemens transitus ex vna deductione in alia absque mutatione uel de vna proprietate in alia ...» 39v. *expl.* « ... Et hoc intelligitur per totam palmam vbi inueniretur fa.mi. ad Intellectum predictum et ista regula Intelligitur quantum ad generales coniunctas.»⁵
12. 39v-40v: trattato sui toni salmodici
39v. *inc.* «Est sciendum quod psalmi debent intonari secundum Auctores musice secundum hos tres modos ...» 40v. *expl.* « ... Sol.fa.mi.re.fa ternus Re.ut.re.mi.reque quaternus.»
13. 40v-41v: trattato di contrappunto *secundum usum Regni Sicilie* [rivisitazione del *Cum notum sit* di IOHANNES DE MURIS]⁶
40v. *inc.* «Sequuntur Regule Contrapuncti secundum Regni Sicilie. Nota quod contrapunctum est fundamentum biscantus ...» 41v. *expl.* « ... Nota quod vnisonus de omne la. est la. uel re. terciã est fa. uel ut. quinta est la. uel mi. sexta est fa et quinta decima est la. uel re. et sic ad infinitum.» ed. NALLI 1933, pp. 287-288.
14. 41v: trattato di contrappunto *Quoniam latens scientia*
41v. *inc.* «Sequuntur regule contrapuncti. Quoniam latens scientia nichil prodest et cito labitur distributa autem per oppositum multum prodest et magnum recipit Incrementum ...» *expl.* « ... que requiruntur ad eius sunt quatuor. scilicet biscantus uel contrapunctus debet esse pulcior per se. secundo absque reditas notas. tercio ex specie non geminatas. quarto consonancias sicut graduatas.» ed. NALLI 1933, pp. 288-291.
15. 41v-42v: trattato di contrappunto *Primo sciendum est quod duodecim*
41v. *inc.* «Sequitur quomodo contrapunctus debet ordinari. Primo sciendum est quod duodecim sunt species biscantus scilicet vnisonus terciã. quinta. Sexta. octaua ...» 42v. *expl.* « ... Nonno. quo tendis Ire propinquirem debes accipere. Hec ille [seguono tavole delle consonanze].» ed. NALLI 1933, pp. 291-292.
16. 43r: appunti sui modi
43r. *inc.* «Primus tonus habet cordam in F. et finit tercius subtus regulam In d.

f (42r)

⁵ Trascrizione realizzata da Christian Meyer e consultabile sul sito <http://www.lml.badw.de/info/catD39d.htm>. Queste brevi annotazioni sembrano derivate dal primo trattato della silloge segnalata al numero 3 della presente descrizione (cfr. ELLSWORTH, *The Berkeley Manuscript*, pp. 48-66), e dal trattato di Roger Caperon (vi compaiono i termini *crisis* e *corruf*, particolarità del *Comentum*; cfr. pp. lxxviii-lxxix).

⁶ Cfr. BACCO, *De Muris e gli altri*, pp. 329-330.

...» *expl.* « ... Octauus tonus habet cordam. in g. et finit ibidem et habet semitonium mediate tercius subtus regulam In e gravj et aliud semitonum tercius subtus regulam mediate In ^h quadro. »

17. 43r-43v: due poemì sull'intonazione del testo nel canto piano e sul *Gloria patri*

43r: *inc.* «Sillaba cum fuerit notis subiecta duabus Sub prima resonat Incipiatque sonus. ...» *expl.* « ... Set cum correptis dabitur transgressio notis Sillaba principium nequit habere suum.»

43v: *inc.* «Gregorium sequere quom reddere gloria patry Contendes lector pandet tibi regula presens ...» *expl.* « ... septima fiet Mi re.mi. resonet gloria cum repperit octo.»

18. 44r-115v: BOETHIUS, *Musica*

f6(52r)

f7(62r)

f8(72r)

f9(82r)

f10(92r)

f11(102r)

f12(112r)

44r: *inc.* «[O]mnium quidem perceptio sensuum ita sponte ac naturaliter quibusdam viuentibus adest...» 115v: *expl.* « ... Dispositio diuersorum generum cum numeris et proporcionibus Dyatonici equalis ptholomej diuisio et cetera. Amen. EXPLICIT LIBER BOECIJ DE MVSICA ID EST ARMONICA. Completum est presens opus per me Matheum de collitortis De Castrojohannis Anno domini Millesimo cccc° lxxiiij° mense oCtobris Sexto die mensis eiusdem Septime Indicionis.» ed. FRIEDLEIN 1867, pp. 178-351.

19. 116r-116v: Tavola sulle note e gli intervalli

116r: *inc.* «Diesis E la. eperipapancos ...» 116v: *expl.* « ... Diesis Gamaut ypapanchos.» ed. HERLINGER 1987, pp. 142-146.

20. 117r: appunti sulle virtù della musica

117r: *inc.* «Musica est domina continens omnium methadorum principia ...» *expl.* « ... nutriens amorem. honorans possessorem in finem debitum fuit ad dei laudem finaliter est inuenta.»

21. 117r-121v: IOHANNES DE MURIS, *Ars practica mensurabilis cantus* (= *Libellus cantus mensurabilis*)

117r: *inc.* «Incipit practica magistri Johannis de muris. Quislibet in arte practica mensurabilis cantus debet esse eruditus et affecatns erudirj ea scribat. que sequuntur. summarie compilata secundum Magistrum Iohannem de muris ...» 121v: *expl.* « ... Et predicta quamuis rudea sufficiunt In arte mensurabilis de uellantibus introducti.» ed. CS 3, pp. 46-58; BERKTOLD 1999, pp. 97-121.

22. 121v-122r: breve trattato sul canto figurato trecentesco

f13(122r)

121v: *inc.* «De modo accipiendo. Nota quod modus accipitur a longa. Tempus a breuj Et prolacio a semibreuj ...» 122r: *expl.* « ... Set in cantu reducuntur ad modum quaternarium dicitur de prolacione minori imperfecta hoc modo quia maior que ponitur in modo duodenario et per talem reductionem perficitur

longa. Et eodem modo videmus de octonario.» ed. GALLO 1966 (AMIS 1), p. 59.

23. 122r: definizione della prolazione
122r: *inc.* «Definitio prolat. Quid sit prolacio. Prolacio est vocis iure mesure modulatum enunciatio ...» *expl.* « ... large et triste quamvis sufficienter sic ut.»
24. 122r-123v: [PS.-PHILIPPOCTUS DE CASERTA], *Tractatus figurarum*
122r: *inc.* «Quoniam sicut domino placuit sciencia musice in corde desiderancium gloriose perlustravit ...» 123v: *expl.* « ... quia ascenderet usque ad octo et numerus sic deficeret sicque ad complementum huius operis consecutus. Ideo refero semper gratias deo. Amen.» ed. CS 3, pp. 118-123; SCHREUR 1989, pp. 66-98.
25. 123v-125r: trattato sulle proporzioni
123v: *inc.* «Incipit tractatus proporcionum. Duppla proporcio est quando maior numerus continet totum minorem numerum bis ut 2. ad 1. ...» 125r: *expl.* « ... Proporcio tripla sexquiquarta est quando maior numerus continet minorem ter et eius quartam partem ut 13. ad 4. 26 ad 8. Et sic in infinitum numerum. Sit laus et gloria Christo per Infinita seculorum secula. Amen.»
(125v bianca)
26. 126r-155r: ROGERIUS CAPERONII, *Comentum super cantum*
f14(126r)
f15(136r)
f16(146r)
126r: *inc.* «Incipit comentum magistri Rogerij caperonij super cantum. [U]t ad doctrinam artis musice venire possimus quedam pauca set utilia sub compendio declarare propono incipiens a capite namque a parte nobiliori ...» 155r: *expl.* « ... Aut per constitutas neque enim per predictas mutaciones consona ac regulariter decantarj non potest [seguono esempi musicali: *Exsurge domine. fer Christi nobis et libera nos propter nomen tuum*].»
27. 155v-156v: brevissima compilazione da Boethius, *Summa Boethii*
f17(156r)
155v: *inc.* «Primus quidem liber qui incipit Omnium quidem percepicio et cetera ...» 156v: *expl.* « ... Ekimoles non sunt que non recipiunt in consonanciarum coniunctione et sunt que opponuntur ex equisonis et consonis ut dyapason cum dyathesaron et similes. Explicit summa boecij.»
28. 157r-189r: MARCHETTUS DE PADUA, *Lucidarium in arte musicae planae*
f18(166r)
f19(176r)
f20(186r)
157r: *inc.* «[M]agnifico militi et potenti Domino Domino suo Raynerio ...» 189r: *expl.* « ... ordinat et disponit que ipsam tangunt scienciam et per cantorem Iubet tanquam per suum nuncium praticari. Et hec de musica plana sufficient ibi diCta. Explicit Lucidarium magistri marqueti de Padua Sit laus semper et gloria Christo Amen.» ed. GS 3, pp. 64-121; HERLINGER 1985, pp. 68-550.
(189v bianca)

29. 190r-241r: PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS, *Expositiones tractatus practive cantus mensurabilis magistri Iobannis de Muris*
 190r: *inc.* «Rogasti me amice dilecte ut in arte musicali tui amore aliqua in uno opusculo colligerem ...» 241r: *expl.* « ... et per hoc infallanter in noticiam mensurare cuiuscumque cantus tibi propositi deuenire poteris si laborare uolueris et sic fit finis tocius huius operis prosdocimus de beldomandis pactaum. Anno Domini Millesimo cccc^o xij^o padue compilate.» ed. GALLO 1966 (AMIS 3), pp. 19-223.
- 21(196r)
 22(206r)
 23(216r)
 24(228r)
 25(238r)
30. 241r-242r: PROSDOCIMUS DE BELDEMANDIS, *Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet*
 241r: *inc.* «Tibi dilecte frater tuus prosdocimus de beldomandis pactauus de nocte laborauit ...» 242r: *expl.* « ... Et hec ergo sunt que habui loqui summare tibi de proporcionibus musice applicantibus et cetera. Deo gracias. Expeditum est hoc opus anno Domini Millesimo cccc^o lxxij^o mense decembris xv^o die eiusdem mensis vii^e indicionis ad instanciam clerici antonij de russo Cantoris eximij.» ed. CS 3, pp. 258-262; HERLINGER 1987, pp. 46-62.
 (243r bianca)
31. 243v-248r: Estratto da ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae* (ed. LINDSAY 1911) su aritmetica, geometria e musica
 243v: sull'aritmetica (cfr., III.i-ix) *inc.* «De uocabulo arismetrice discipline. De auctoribus eius. Quid sit numerus ...» 245v: *expl.* « ... Ita uero uis quisque numerus proprietatibus terminatur ut nullus eorum par esse cuicunque alteri possit ergo et dispaes inter se atque diuersi et singuli quique finiti sunt et omnes Infiniti sunt.»
 245v: sulla geometria (cfr. III.x-xiv) *inc.* «Incipit liber 5 de geometria. De inuentoribus geometrie. De quadripartita diuisione ...» 246r *expl.* «6 et 12 multiplicata faciunt septuagies dipondius Media 8 et 9 multiplicata tantundem faciunt»
 246r: sulla musica (cfr. III.xv-xxiii) *inc.* «Capitula sexti libri. De nomine musice. de prima diuisione musice. Que armonia dicitur. De inuentoribus eius ...» 248r: *expl.* « ... eiusdem musice perfectionem et metra consistunt in arsysis et thesysis id est in eleuacione et posicionem.»
32. 248r: note su aritmetica e geometria
 248r: *inc.* «Vnde dicitur arismetrica et geometria. Arismetrica dicitur ab are[tes] quod est uirtus ...» *expl.* « ... Geometria dicitur a xeos quod est terra et metros quod est mensura quasi sciencia de mensura terre.»
 (248v bianca)

La redazione del manoscritto è stata effettuata in una scrittura semigotica dai tratti spagnoleggianti e con elementi notarili (esagerazione dei tratti ascendenti e

discendenti) fino a c. 243^r; da 243^v fino alla conclusione interviene una mano priva di tali caratteristiche, dai tratti più umanistici.⁷ Il contenuto è variamente distribuito, il modulo e lo specchio sono variabili. Gli esempi musicali sono per il canto piano, in notazione quadrata bianca su tetragramma e pentagramma (in rarissimi casi esagramma), per la musica misurata in notazione mensurale bianca su sistemi variabili. L'inchiostro più usato è di colore bruno (oggi appare lievemente sbiadito, specie in alcune carte danneggiate dall'umidità), mentre le lumeggiature, le lettere capitali ed alcuni titoli sono in rosso; le figure sono in rosso e azzurro. Diverse capitali non sono state realizzate.

Il lavoro è quasi interamente opera di un unico copista, quel Mattheus de Collitortis di Castrogiovanni (dal 1933, Enna) che si presenta a c. 115^v – in data 6 ottobre 1473 – in conclusione della *Musica* di Boezio.⁸ Non ci sono prove a sostegno di una eventuale identità di persona tra il suddetto copista e l'anonimo traduttore dell'*Illuminator* che si presenta come allievo di Borbo – senza tuttavia fornire alcun nome – a c. 11^v;⁹ è infatti plausibile che il Collitortis abbia semplicemente copiato l'annotazione dalla sua fonte. Una seconda mano, da c. 243^v, presenta tratti più umanistici.

Si riconoscono quattro diversi tipi di filigrana:

- “corno da caccia” (cc. 2-21, 32-61, 72-121). Le filigrane di questa famiglia sono tra le più abbondanti e di difficile classificazione a causa della variabilità di forma e dimensioni; di rado si incontrano tipi identici.¹⁰ Varietà molto simili a quelle riscontrate in **Ct** sono le seguenti:

BRIQUET II

7693

Napoli 1459, 1461-65
 Roma, 1461-79 Mantova,
 1462 Palermo, 1469
 Fabriano, 1434 e 1438
 Napoli, 1458-71

7695

Roma, 1472-76

⁷ Cfr. HERLINGER, *Prosdocimo de' Beldomandi*, p. 19.

⁸ 115^v: “Completem est presens opus per me Matheum de collitortis De Castrojohannis Anno domini Millesimo cccc° lxxiiij° mense octobris Sexto die mensis eiusdem Septime Indicionis”

⁹ 11^v: “Ego enim Iacobus Borbo minimus inter musicos adolescentulorum Cappelle alti Alfonsi Regis Magister melius quod potui hunc parvulum libellum ordinavj sub era domini millesima quadragesima quinquagesima tercia. Ego enim supradicti reverendissimj magistri Borbo humilis discipulus et inter clericos Regie Cappelle minimus et ignorantissimus omnium per preceptum eiusdem Magistri Borbo scripsi et de reseranti stilo in hoc presenti actuli id est de layca lingua in latinam transtuli. Deo gracias Explicit liber qui vocatur Illuminator Amen. Amen.” La coincidenza fra traduttore e copista è invece data per certa in HERLINGER, *The Lucidarium*, p. 32, HERLINGER, *Prosdocimo de' Beldomandi*, p. 19 e SCHREUR, *Tractatus figurarum*, p. 31. Le due figure sono invece giustamente considerate distinte in GALLO, *La tradizione*, p. 78.

¹⁰ Cfr. BRIQUET II, pp. 418-419.

Napoli, 1484
Venezia, 1476

PICCARD VII, VII

239	Udine, 1423
240	Landshut, 1426
245	Napoli, 1473
246	Napoli, 1467
255	Roma, 1461

- “testa di bue” (cc. 22-31, 62-71, 122-125, 128-129/132-133, 136-248). Le filigrane appartenenti a questa famiglia sono le più diffuse, sebbene tendano a scomparire verso la fine del XVI secolo; **Ct** presenta la variante della “testa di bue” sormontata da un piccolo cerchio, utilizzata da diversi cartai¹¹. I tipi più rassomiglianti sono:

BRIQUET IV

14342	Lautrec, 1464
14345	Riscle, 1474
	Solothurn, 1481
	Köln, 1477

- lettera “P” all’interno di un cerchio (cc. 126-127/134-135).¹²
- “carro” alle cc. 130-131. Si nota una forte somiglianza con la filigrana seguente:

BRIQUET I

3536	Pinerolo, 1464
	Provence, 1448
	Perpignan, 1464
	Lyon, 1469-1472

Questo tipo di disegno, che fa la sua prima comparsa in cartiere di Fabriano durante il secondo decennio del secolo XV, fu usato per lungo tempo e la carta che lo reca fu spesso trasportata molto lontano dal luogo di origine.¹³

Le marche presenti nel **Ct** non sono purtroppo esattamente identiche a quelle registrate in BRIQUET e in PICCARD; data poi l’ampia diffusione dei tipi di filigrana maggiormente usati nel codice (“corno da caccia” e “testa di bue”), è molto probabile

¹¹ Cfr. BRIQUET IV, pp. 715-718.

¹² Assente sia in BRIQUET sia in PICCARD.

¹³ Cfr. BRIQUET I, p. 228.

che differenti cartiere abbiano usato marchi molto simili tra loro. Interessante comunque, per quanto verrà detto più avanti, la documentata presenza di filigrane “corno da caccia” simili a quella di **Ct** nella città di Palermo.

La fascicolazione è piuttosto uniforme: dei 25 fascicoli che compongono il manoscritto 22 sono quinterni; fanno eccezione il **f13** (cc. 122r-125v), un duerno, il **f23** (cc. 216r-227v), un senione, ed il **f25** (cc. 238r-248v), un quinterno con una singola carta aggiunta.

Un’osservazione attenta del rapporto tra fascicoli, filigrane e contenuto può condurre a ipotesi interessanti. Si nota il prevalere di due tipi di filigrana: il “corno da caccia” e la “testa di bue”; il primo occupa quasi interamente la prima metà del codice (i fascicoli da **1** a **12** usano tutti, ad eccezione del **3** e del **7** che presentano la “testa di bue”, questa carta), mentre il secondo – escludendo il **f14** – compare nella restante parte. Il **f13**, come già detto, è composto da sole quattro carte; il fatto è notevole, se si considera che la c. 125v (l’ultima del fascicolo in questione) è bianca: sembra che queste poche carte siano state aggiunte per completare il materiale iniziato nel **f12**. Quest’ultimo, infatti, vede la conclusione del trattato di Boezio a c. 115v, dove il copista decide di firmarsi e di fornire una data precisa del suo lavoro (6 ottobre 1473).¹⁴ C’è da chiedersi come mai lo faccia nel momento in cui la sua opera è ancora a metà; si può ipotizzare che egli avesse progettato in un primo momento di concludere il lavoro con lo scritto di Boezio (per “opus” potrebbe intendere non il trattato che precede l’annotazione, ma l’intero lavoro di copiatura), ma questo avrebbe comportato il mancato utilizzo di ben sei carte del **f12**, che invece furono impiegate per inserirvi brevi appunti (trattati 19 e 20) e il *Libellus* di Johannes de Muris. Forse l’aggiunta del **f13** era estranea alla progettazione originale del codice: infatti il *Libellus* si conclude proprio sull’ultima carta del **f12**, ed è logico aspettarsi l’apparire di nuovo materiale sul fascicolo successivo. Questo però accade solo al **f14**, con il *Comentum super cantum*, che è preceduto dal **f13**, composto di sole quattro carte, l’ultima delle quali (125v) bianca.

Questa prima parte del codice (trattati 1-25) raccoglie principalmente materiale quadriviale (manca una trattazione di astronomia, ma non si può escludere che ve ne sia stata una), a cui si aggiunge l’*Illuminator* di Borbo, un trattato di versificazione volgare. I testi sono copiati l’uno di seguito all’altro: l’unico trattato riprodotto in parti distinte è la *Geometria* di Bradwardine (trattati 1 e 5). L’opera è stata scissa in due membri quasi sicuramente per motivi di spazio:¹⁵ se il Collitortis avesse riportato l’intera opera del filosofo nel **f1**, quest’ultimo si sarebbe concluso con un *recto* ed un *verso* bianchi, essendo la seconda parte del *Geometria* lunga 5 carte (secondo questa interpretazione, egli avrebbe così già progettato di dare inizio alla trilogia di

¹⁴ Cfr. nota 8.

¹⁵ La divisione in due parti era forse già nei piani del copista, che a carta 8r scrive: “Sequitur secunda conclusio in antesequentibus foliis xxvj”. In realtà il seguito del trattato si presenta dopo 24 carte anziché 26; è probabile che il Collitortis abbia calcolato male lo spazio di cui pensava di aver bisogno.

Goscalcus sul fascicolo successivo); il trattato di Borbo invece gli ha permesso di occupare l'intero **A**.

Come è già stato fatto notare, in base alla distribuzione delle filigrane il manoscritto sembra diviso nettamente in due parti, e il *Comentum super cantum* (che inizia sul **A14**)¹⁶ pare fungere da “spartiacque” tra queste due sezioni. Non è solamente questa ripartizione dei tipi di carta a suggerire l'individuazione di due parti distinte: i fascicoli dal 17 al 25 costituiscono quella che si potrebbe definire, in base al contenuto, la “sezione padovana” del **Ct** (ci riferiamo ai trattati 28 – Marchetto da Padova –, 29 e 30 – Prosdocimo del Beldemandis); inoltre in conclusione della *Brevis summula proportionum* si legge: “Expeditum est hoc opus anno Domini Millesimo cccc° lxxiiij° mense decembris xv° die eiusdem mensis vii° indicionis ad instanciam clerici antonij de russo Cantoris eximij” (c. 242v). Si tratta dell'ultimo trattato vero e proprio nel manoscritto, e forse il copista aveva pensato di chiudere con quest'opera il suo lavoro; in breve, sembra ripetersi ciò che è stato fatto notare per la conclusione della *Musica* di Boezio:¹⁷ i trattati 30 e 31 potrebbero essere stati aggiunti per sfruttare le carte bianche dell'ultimo fascicolo (così si spiegherebbe oltretutto l'aggiunta di una carta alla fine del manoscritto).

In breve, si direbbe che la stesura del codice sia stata preceduta da un “progetto” di copiatura, ma questo programma avrebbe poi subito cambiamenti e aggiunte a lavoro avviato (la presenza di appunti e brevissimi trattati all'interno del codice – usati come “materiale di riempimento” – confermerebbe l'ipotesi).

2.1. Il copista

Il codice – lo si può affermare quasi senza dubbi – è di origine siciliana. A supporto dell'ipotesi concorrono tre elementi: 1) il copista Mattheus de Collitortis, come già detto, è dichiaratamente siciliano (cfr. c. 115v), per la precisione di Enna, città collocata nel centro dell'isola e conosciuta all'epoca come Castrogiovanni;¹⁸ 2) il committente nominato a c. 242v, Antonius de Russo, è identificabile con l'Antonius Russus Siculus,¹⁹ autore del *Thesaurus Musices* (Messina, 1500),²⁰ in cui il teorico si autodefinisce “Ennensis”, ossia anch'egli di Enna; 3) tra i numerosi trattati presenti nel manoscritto figurano le *Regule contrapuncti secundum usum Regni Sicilie*. Sarà utile trattare più nel dettaglio ciascuno di questi dati, iniziando dallo scriba che portò a termine il manufatto nel corso del 1473.

¹⁶ Il **A14** è l'unico quinterno formato da tipi diversi di carta, vi compaiono infatti le filigrane “carro” (primi due fogli, cc. 126-127/134-135) e “lettera P” (ultimo foglio, cc. 130-131; il terzo e quarto foglio – cc. 128-129/132-133 – presentano la filigrana “testa di bue”): il copista, o chi per lui, avrebbe sfruttato due fogli con “testa di bue” unendoli ad altra carta, di cui disponeva al momento, per ottenere così un altro quintero.

¹⁷ Cfr. nota 8.

¹⁸ *Castrojobannis* è la forma latina del nome arabo della città, *Kasryanni* (cfr. *Storia della Sicilia*, p. 80).

¹⁹ GALLO, *La tradizione*, p. 77.

²⁰ Cfr. Documento B, pp. 173-184.

Si è già detto che non è possibile dare per certa l'identificazione del copista con il traduttore dell'*Illuminator*, quel “magistri Borbo humilis discipulus et inter clericos Regie Cappelle minimus et ignorantissimus omnium”, attivo nella cappella reale di Napoli.²¹ Il nome del Collitortis non appare nel lavoro di Allan Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples*.²² L'amanuense siculo non mostra grande erudizione in campo musicale, giacché fraintende molto spesso termini specifici, e presenta di frequente un uso scorretto della lingua latina; infatti «gli errori affliggono tutti i testi copiati nel codice». ²³ È poi notevole che il Collitortis faccia uso dell'indizione nel fornire le due date presenti nel codice (6 ottobre 1473, settima indizione a c. 115v, e 15 dicembre 1473, settima indizione, a c. 242v). Questo tipo di nota cronica è comunemente usata nei documenti²⁴ (regi, ecclesiastici, privati, ecc.), ma è piuttosto singolare trovarla in un codice di teoria musicale. Il copista probabilmente non era estraneo all'ambiente legislativo o burocratico; gli elementi notarili della scrittura adottata confermano inoltre l'ipotesi.

3.1. Il (probabile) committente

Dalla stessa città di Enna proviene l'«Antonius Russus» al quale si è già accennato. Una copia del suo *Thesaurus Musices* è conservata a Padova nella Biblioteca Universitaria con la segnatura “Sec. XV 792”. Il piccolo incunabolo (mm 202 × 138) è composto da un unico quaderno cartaceo (racchiuso tra carte di guardia) con l'aggiunta di un foglio (di formato leggermente minore) al centro. Le carte, che presentano titoli in caratteri gotici e testo in caratteri romani, sono numerate a matita in cifre arabe (mano recente), a partire dalla prima guardia. Il nome del tipografo non è esplicitato (in conclusione del trattato – c. 9r – si legge unicamente: «MESSANE IMPRESSVM EST PRESENS OPVSCVLUM SINGVLARE. 1500»), tuttavia sul retro della coperta in cartone una mano recente ha scritto a matita: «Messina, [Oliviero da Bruges 1500]». La nota è stata aggiunta con molta probabilità in considerazione del fatto che, come ha mostrato Victor Scholderer, nell'anno 1500 tale Olivinus de Bruges era l'unico stampatore dell'isola.²⁵

È possibile formulare alcune ipotesi sull'autore del *Thesaurus Musices*, basandosi sui pochi dati forniti dal Collitortis in **Ct** e dallo stesso Antonius Russus nella sua opera. L'amanuense siciliano, nel 1473, presenta il teorico concittadino come *clericus* e *cantor eximius* (c. 242v);²⁶ il Russus, nel 1500 afferma di essere *siculus, ennensis, iuris*

²¹ Cfr. GALLO, *L'Illuminator*, p. 78. Il dato è stato convalidato in ROSSI, *Il “Liber Musices”*, p. 371.

²² Cfr. ATLAS, *Music at the Aragonese Court*.

²³ GALLO, *L'Illuminator*, p. 78.

²⁴ Cfr. CAPPELLI, *Cronologia*, p. 5.

²⁵ Cfr. SCHOLDERER, *Catalogue*, p. lxxiii.

²⁶ Non è da escludere che il Russus abbia svolto questa attività di cantore nella città natale dove «è esistita per vari secoli una cappella musicale, stipendiata dalla Madre Chiesa, la quale avendo un ricco patrimonio, ha avuto il mezzo di mantenere una tale istituzione, ch'è stata di tanto lustro ad essa chiesa e di vanto per Castrogiovanni.» Questa città «era in Sicilia un piccolo centro musicale, in cui si

pontificii doctor e musicus singularis.²⁷ L'opera è dedicata all'arcivescovo di Reggio di Calabria e governatore di Roma *Petrus Suagles* (c. 2v-3r). Questo Pietro Isvalies (o Isuagles, Isuali)²⁸ nacque a Messina in data sconosciuta da una famiglia di origini spagnole; protonotario apostolico e governatore della città di Roma dal 1496, venne nominato l'anno successivo arcivescovo di Reggio, carica che mantenne fino al 1506, quando rinunciò in favore del fratello Francesco. Il 28 settembre 1500 fu nominato cardinale da Alessandro VI, abbandonando così la carica di governatore; ne segue che il Russus deve aver dato alle stampe il *Thesaurus Musices* prima di questa data, poiché nella dedica Pietro risulta ancora governatore, mentre non è presentato col titolo di cardinale. È altresì probabile che il teorico siciliano abbia realizzato la sua opera in occasione dell'ingresso di Suagles nel Sacro Collegio; dalla dedica si evince infatti che Russus aveva programmato un viaggio a Roma con l'intenzione di unirsi al futuro cardinale:

Cum iam diu mente revolvere, reverendissime ac sapientissime præsul, quoniam munere Romam accessurus, te salutare deberem, nihil tandem nobilius, dominationique tue accomodatius fore arbitratus sum quam hoc reconditissimum musices artis opusculum a me nuper editum tuo nomini dedicare.²⁹

È ragionevole immaginare che il teorico abbia operato al servizio di questo ecclesiastico, forte probabilmente del titolo di dottore in diritto canonico (*ius pontificium*) e forse anche delle sue conoscenze in ambito musicale. Sembra infatti che Suagles abbia avuto un ruolo attivo nell'amministrazione della musica sacra, dal momento che Russus si esprime nella seguente maniera:

... opus harmonicum tibi presertim, viro integerrimo totiusque armoniae Militantis Ecclesie moderatori, offerre decrevi.³⁰

Risulta più complicato immaginare dove il *musicus singularis* abbia svolto i suoi studi (giuridici e musicali); si tratta di una questione di una certa importanza, considerato il fatto che **Ct** fu, almeno in parte, utilizzato da Antonius.

Bisogna notare prima di tutto che nel 1473 il committente del codice catanese (o di una sua parte) è indicato da Mattheus de Collitortis come *clericus e cantor*, mentre 27 anni dopo il Russus è *doctor e musicus*; segno che forse al momento della stesura del manoscritto egli era ancora studente sia di diritto sia di musica. Se è possibile immaginare che i contatti tra copista e committente abbiano avuto luogo nella loro

aveva l'opportunità perché molti cittadini si dedicassero con amore allo studio della musica [...]»: FALAUTANO, *Musicisti a Castrogiovanni*, pp. 1-2.

²⁷ Documento B, p. 173.

²⁸ Le diverse grafie del nome e i dati biografici su questo prelado sono desunte da EUBEL, *Hierarchia Cattolica*, pp. 24 e 222, e da GAMS, *Series Episcoporum*, p. 917.

²⁹ Documento B, p. 173.

³⁰ *Ivi*.

isola natia, allora è ragionevole ipotizzare che Antonius Russus abbia compiuto i suoi studi in Sicilia; e l'unico *Studium generale* del regno *ultra pharum* era, nel '400, quello istituito a Catania nel 1444 per volere di Alfonso il Magnanimo e autorizzato dal papa Eugenio IV.³¹ Non ci sono elementi che provino la presenza del Russus presso l'ateneo catanese, ma alcuni indizi rendono probabile questa ipotesi: si consideri, ad esempio, che lo *Studium* siciliano fu voluto (poi amministrato e controllato) dalla monarchia e dalla Chiesa,³² con il principale scopo di creare un ceto di funzionari immediatamente utili ai poteri pubblici o ecclesiastici;³³ Antonius Russus, dottore in *ius pontificium* e verosimilmente al servizio di un importante esponente del clero, potrebbe essersi formato in questo ambiente. È poi interessante ricordare che il nome del teorico siciliano appare in **Ct** alla fine di quella che è stata indicata in precedenza come "sezione padovana" del codice, e che egli risulta essere, il committente, se non dell'intero manoscritto, almeno della *Brevis summula proportionum* di Prosdocimo de Beldemandis. La presenza di questo autore patavino in un codice siciliano può sembrare singolare,³⁴ non è inspiegabile. Infatti, prima dell'istituzione dello *Studium* di Catania, in Sicilia i «consigli municipali» erano «orientati in larga maggioranza a reclutare personale esterno e a concedere facilitazioni a quanti si recavano fuori per studiare»;³⁵ questi ultimi poi, una volta ottenuto il titolo accademico, erano spesso obbligati dagli stessi enti comunali che avevano finanziato i loro studi a rientrare nella città di origine per prestarvi servizio.³⁶ Esempare è il caso, descritto da Jacques Le Goff,³⁷ del siracusano Matteo de Grandis, il quale nel 1426 riceve dal suo comune una sovvenzione per studiare a Padova. Nel 1462 costui sarà membro del collegio dei dottori dell'Università di Catania, poi vicario generale del vescovo della città etnea e vicecancelliere dell'Università.³⁸ Come lui molti altri

giovani siciliani, che volevano acquisire un'istruzione un po' più approfondita e dei titoli, si recavano all'inizio del Quattrocento sul continente. A Bologna o a Padova? La questione della preferenza che accordavano a una di queste università è controversa. Ma è verosimile che col

³¹ Cfr. TRAMONTANA, *Scuola, maestri, allievi*, p. 46.

³² La Sicilia, dopo diversi anni senza sovrano, seguiti da altalenanti regni catalano-aragonesi, conobbe una nuova stabilità politica solamente con Alfonso V d'Aragona (detto poi il Magnanimo), che nel 1442, sconfiggendo Renato d'Angiò, aveva riunito i regni di Napoli e di Sicilia sotto la corona aragonese (Cfr. MINEO, *Alle origini dell'Italia*, pp. 636-637).

³³ Cfr. TRAMONTANA, *Scuola, maestri, allievi*, pp. 46-47.

³⁴ Non meraviglia invece l'inclusione del *Lucidarium* di Marchetto, pure lui padovano, nel D 39: si tratta di un'opera di maggior fama e diffusione. Inoltre tale "Marchetto di Padova", il 18 maggio del 1318 si trovava al seguito di Roberto I d'Angiò durante un viaggio del re di Napoli verso Avignone, come risulta da un documento d'archivio riportato in MINERI RICCIO, *Genealogia*, pp. 469-470 (la testimonianza è stata portata alla luce in VIVARELLI, "Di una pretesa scuola napoletana", p. 287). Se si tiene a mente che il teorico patavino dedicò un'altra sua opera, il *Pomerium*, al sovrano angioino, è facile immaginare che Marchetto possa essere stato per un certo lasso di tempo alla corte di Napoli, e che le sue opere fossero conosciute non solo *citra pharum* ma anche *ultra*.

³⁵ TRAMONTANA, *Scuola, maestri, allievi*, p. 42.

³⁶ Cfr. *Ivi*.

³⁷ Cfr. LE GOFF, *Tempo della Chiesa*, pp. 115-131.

³⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 123.

declino di Bologna e l'inizio concomitante dell'apogeo di Padova sia stata quest'ultima ad accogliere la maggior parte dei giovani isolani.³⁹

Non è da escludere che alcuni testi, tra cui anche trattati di argomento musicale, ivi compresi quelli di Prosdocimo, abbiano raggiunto la Sicilia tramite questi *clerici* che si addottoravano sul continente e rientravano a lavorare nelle città da cui avevano ottenuto delle *bursae* (tale fenomeno spiegherebbe tra l'altro la varietà di materiale presente in **Ct**). Antonius Russus può aver conosciuto le opere del maestro patavino sulla sua isola, dove incaricò il concittadino Collitortis, forse non molto esperto di musica né del mestiere di amanuense, di realizzarne una copia. Il tutto, si ricorda, in via ipotetica, può essere accaduto nell'ambito dello *Studium* di Catania, che, sebbene abbia fatto «ben poco per gli studi umanistici, limitandosi [...] a formare avvocati e medici»,⁴⁰ ospitò un pubblico lettore di musica almeno nel periodo tra il 1469 ed il 1472, tale Pietro Scammacca.⁴¹

4.1. Le «*Regule contrapuncti secundum usum Regni Sicilie*»

Come ha fatto notare Giuliano Di Bacco, le *Regule contrapuncti secundum usum Regni Sicilie* sono una sintetica rivisitazione della già breve sezione *Cum notum sit* dell'*Ars practica mensurabilis cantus* (cfr. nota 6). Rispetto al trattato del *magister* parigino, le *Regule* di **Ct** portano il numero delle consonanze ammesse da sette a nove (agli intervalli di unisono, terza, quinta, sesta, ottava, decima e dodicesima proposti da De Muris l'anonimo compilatore delle *Regule* aggiunge, alla c. 41^v, la tredicesima e la quindicesima). Klaus-Jürgen Sachs ha dimostrato come la tradizione del contrappunto a nove consonanze derivi da quello a sette;⁴² l'aumento del numero di intervalli ammessi è probabilmente una conseguenza dell'evoluzione della pratica contrappuntistica e dell'estendersi dell'*ambitus* sonoro tra i secoli XIV e XV.⁴³

Il trattato è ovviamente posteriore all'opera del teorico parigino, e con ogni probabilità, seguendo il censimento di Sachs, è collocabile tra Trecento e Quattrocento. L'indicazione *secundum usum Regni Sicilie* segnala certamente la diffusione di queste norme nel Mezzogiorno, ma tuttavia non specifica se la Sicilia a cui si fa riferimento sia *citra pharum* (il regno continentale in mano angioina) o *ultra pharum* (l'isola vera e propria, dominata dagli Aragona a seguito dei Vespro del 1282): per gran parte del secolo XIV i possedimenti angioini in Italia meridionale continuarono infatti a chiamarsi “regno di Sicilia”, sebbene i regnanti francesi non esercitassero più alcuna forma di governo oltre lo stretto di Messina.⁴⁴ Solo dalla metà

³⁹ *Ibid.*, pp. 123-124.

⁴⁰ DONATO, *Musica e spettacolo*, p. 75.

⁴¹ Cfr. *Ivi*.

⁴² Cfr. SACHS, *Der Contrapunctus*, pp. 88-89.

⁴³ Cfr. *Ibid.*, p. 92.

⁴⁴ Cfr. MINEO, *Alle origini dell'Italia*, p. 623.

del Trecento la denominazione “regno di Napoli” avrebbe cominciato gradatamente a sostituire l’espressione *regnum Sicilie*.⁴⁵ In mancanza di ulteriori elementi, il “regno di Sicilia” del brevissimo trattato di **Ct** è da intendersi genericamente come “sud Italia”.

5.1. Principali concordanze: la trilogia di Goscalcus

Tra i trattati contenuti in **Ct** figura la trilogia attribuita a Goscalcus Francigena (trattato 3 in **Ct**). Quest’opera è riportata interamente soltanto in altri due manoscritti: Berkeley, University of California Music Library, MS. 744 (*olim* Phillipps 4450) e London, British Library, Additional 23220.⁴⁶ Sarà utile fornire una breve descrizione di questi codici:

Berkeley, University of California Music Library, MS. 744 (**Bk**)⁴⁷

1-50⁴⁸: [GOSCALCUS FRANCIGENA], tre trattati

- A** (1) 1. 1: Prologo *inc.* «Quoniam in antelapsis temporibus quamplures de cantibus...»
expl. « ... intendo procedere Dei gratia mediante.»
- 1: su canto piano *inc.* «Cum autem cognoscere cuius modi sive toni sit quilibet cantus ...» 23: *expl.* « ... quia bono modo notarj non possent, hic ponere non curavi, et sic est finis primi tractatus.»
- L** (25) 23: sul contrappunto *inc.* «Quoniam musici, antiquorum philosophorum ab usu discrepare nolentes ...» 36: *expl.* « ... Contis in premissis intellectis, et scitis perfecte discantus artem audire volentes securum invenire, potuerunt per ea acquiretere [*sic*] fundamentum, et per hoc fit finis secundi tractatus. Et sequitur tercius, scilicet de cognitione notarum, cum suis pertinenciis.»
- 36: Rondellus *Souviégne vous destriner* (a 3)
- 37: sulla musica figurata *inc.* «Quilibet igitur in arte practica mensurabilis cantur erudiri mediocriter affectans ...» 50: *expl.* « ... Et hec predicta quamquam reduci sufficiant in artem mensurabilis cantus practicam mediocriter anhelantibus introduci, et per hec sit finis huius libri, compilati Parisius anno a nativitate Domini M° CCC° septuagesimo quinto, die duodecima mensis Ianuarii.»
- B** (51) 2. 50-60: Anonimo, *De modo canendi*
50: *inc.* « In omnibus requiem quesivi / omnem delectamentum in se habentem

⁴⁵ Cfr. *Ibid.* p. 624.

⁴⁶ Solo il primo trattato della trilogia figura in altre due fonti: Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, MAB 21 (cc. 20r-30r) e Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Correr 336 (cc. 425r-434r; cfr. PAGE CUMMINS, *Correr 336*).

⁴⁷ La descrizione di **Bk** si basa sulle informazioni presenti in ELLSWORTH, *The Berkeley Manuscript*, pp. 11-17.

⁴⁸ La numerazione in questo caso è in pagine e non in carte.

...» 60: *expl.* « ... Que omnia percipere concedat eis virgo salutifera et mater puerpera Xpistus Dei Filius dicat Amen.»

3. 60-61: trattato sulla divisione del tono
60: *inc.* «Tonus dividitur in 3 partes ...» 11r: *expl.* «...et tunc oportet descendere duo semitonia, que faciunt semitonum, scilicet de fa ad mi.»

Ballade *En la maison Dedalus* (a 3)

Il manoscritto di Berkeley, membranaceo, è composto da tre fascicoli (VI, VI + 1, III). La scrittura è una gotica trecentesca, probabilmente parigina, di mano unica. Considerando la data del colophon alla fine del terzo trattato (p. 50), il codice risale assai probabilmente alla fine del secolo XIV.⁴⁹

London, British Library, Additional 23220 (**Lo**)

- A (1)**
1. 1r-11r: [GOSCALCUS FRANCIGENA], due trattati
1r: Prologo *inc.* «Quoniam quidem in antelapsis temporibus quamplures de cantibus...» *expl.* « ... intendo procedere dei gratia mediante.»

1r: su canto piano *inc.* «Cum autem cuius toni siue modi ...» 7r: *expl.* « ... et in comata quas quia bono modo notari non possent hinc ponere non curavi. Sequitur secundus liber scilicet de contrapuncto.»

7r: sul contrappunto *inc.* «[M]oderni cantores ab antiquorum vsu philosophorum discrepare nolentes ...» 11r: *expl.* « ... securum iter inuenire poterit per ea acquirere quod fundamentum. Et sic est finis secundi tractatus. Sequitur tercius tractatus de cognicione notularum cum suis parciis practicabilibus.» ed. ELLSWORTH 1984, pp. 30-146.
- B (13)**
2. 11r-14r: [IOHANNES DE MURIS, *Ars practica mensurabilis cantus* (= *Libellus cantus mensurabilis*)]
11r: *inc.* «[Q]uilibet igitur in arte practica mensurabilis cantus ...» 14r: *expl.* «... Et hec predicta quamquam rudia sufficiant in artem practicam mensurabilis cantus mediocriter hanelantibus introduci. Explicit [*eras.*] Explicit» ed. CS, 3, pp. 46-58.
3. 14r-21r: JOHANNES BOEN, *Ars*

14r: *inc.* « ♯ . ♯ . ♯ ↓ Hee sunt quatuor note quibus omnis mensurabilis contextitur

⁴⁹ Mi sembra più prudente fornire una datazione generica, anziché accettare l'anno 1375 come momento preciso della stesura del manoscritto, diversamente da quanto ipotizzato in ELLSWORTH, *The Berkeley Manuscript*, p. 11. Non si può escludere che la data si riferisca infatti alla realizzazione della "trilogia", più che al lavoro dell'anonimo copista di **Bk**; infatti una data (1385) è riportata anche alla c. 30r del D 39, che possiamo datare con una certa sicurezza al 1473.

cantelena ...» 21r. *expl.* «... ideo in clave gsolreut littere precedentium reiterantur. Explicit ars Johannis boen de Rijnsborghem hollandini ad rogatum quorundam juvenum sub breuitate formata».

4. 22r-28r: [HENRICUS HELENE, *Summula*] (*exc.*)
 22r. *inc.* «[M]usicis studium a cunctis summopere amplectendi ...» 28r. *expl.* «... habent eciam toni media psalmodum diuerse quidam diuersimode assignantur sed conveniencius».

Il codice londinese, cartaceo, è composto da tre fascicoli (VI, IV e IV), ed il testo risulta assai sbiadito; in particolare le prime due carte (che contengono il prologo e l'inizio del primo trattato attribuito in **Ct** al dottore parigino Goscalcus) appaiono molto danneggiate e risultano leggibili quasi esclusivamente se esposte alla luce ultravioletta. L'inchiostro è di colore bruno, rosso per alcune capitali; la scrittura corsiva, fortemente abbreviata, è probabilmente nordeuropea risalente alla prima metà del secolo XV.⁵⁰ Sono presenti due tipi di filigrana: 1) Lettera "P", cc. 1-12, 3-10, 6-7, 23-26 (BRIQUET, 8462 e 8463); 2) Giglio, cc. 14-20, 15-19, 21-28 (BRIQUET, 6794 e 6795). Il primo tipo si trova in documenti della Francia e dei Paesi Bassi, verso la fine del XIV secolo (ca. 1388), mentre il secondo è attestato anche a Braunschweig, 1379, Notre-Dame-du-Miroir (nei pressi di Louhans, città borgognona), 1384 e a Cosne-sur-Loire, 1380. Un'intestazione a c. 1r, erasa, risulta illeggibile anche se esposta alla luce ultravioletta, esattamente come la nota che segue l'*explicit* del *Libellus* a c. 14r (Margaret Bent è tuttavia riuscita a leggere una probabile data, il 1421).⁵¹ Una provenienza nordeuropea (Francia settentrionale o Paesi Bassi) è assai probabile, tenendo presente le filigrane, il tipo di scrittura ed il contenuto. Il codice, composto da solamente 28 carte, è mutilo, poiché l'ultimo trattato è incompleto.

Ct, **Bk** e **Lo** condividono i tre trattati preceduti dal prologo *Quoniam in antelapsis temporibus*, e attualmente risultano essere le uniche fonti di questa trilogia. **Bk** sembra essere quella cronologicamente più vicina all'originale stesura della silloge. Tanto **Bk** che **Ct** presentano il terzo trattato con forma analoga (una compilazione del *Libellus* di De Muris), mentre **Lo** offre il testo che si suppone essere l'originale del teorico francese, senza attribuzione (questa poteva tuttavia essere indicata nella nota erasa a c. 14r). **Bk** e **Ct** forniscono inoltre una data ed un luogo (**Bk**, p. 50: "compilati Parisius anno a nativitate Domini M^oCCC^o septuagesimo quinto, die duodecima mensis Januarii"; **Ct**, c. 30r: "compilati Parisius anno a nativitate Domini Millesimo ccc^o lxxv^o die xii^o mensis Ianuarij per Eximium Doctorem Gostaltum

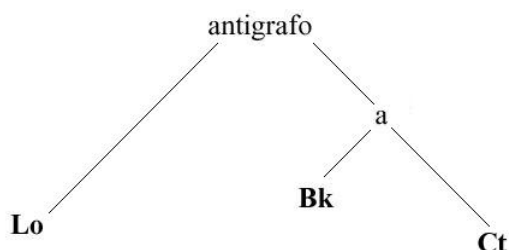
⁵⁰ Cfr. BENT, *A postscript*, p. 175.

⁵¹ *Ivi.*

Francigenam”). È probabile che **Lo**, con il suo *Libellus* riportato integralmente, presenti la versione primitiva della trilogia, sebbene non sia la fonte più antica. Questa è beninteso un’ipotesi che si basa su indizi non sufficientemente probanti: attorno a questi trattati rimangono diverse problematiche irrisolte. La stessa attribuzione dell’intera trilogia al dottore parigino non sembra così immediata, per i seguenti motivi:

- 1) sia in **Bk** sia in **Ct** il termine *compilati* appare in conclusione del trattato di de Muris riveduto. Se nell’antichità il verbo latino *compilare* equivale a saccheggiare, rubare, a partire dal sec. XIII esso assume un significato diverso: il *compilator* diviene colui che aggiunge interventi personali alle frasi “sottratte” ad altri autori, distinguendosi quindi dal vero e proprio *auctor*,⁵²
- 2) se **Lo** realmente conserva la versione più vetusta della trilogia, è ragionevole pensare che questa sia nata da tre opere tra loro indipendenti, normalmente ricopiate secondo l’ordine presentato dalle fonti, che in un secondo tempo vennero concepite come un unico scritto, e quindi arricchite da una prefazione. D’altra parte, se si considera che i trattati esauriscono tutte le principali tematiche musicali dell’epoca (canto piano, contrappunto e musica figurata), il passaggio può essere avvenuto in maniera quasi naturale;
- 3) la sola fonte a fornire il nome di Goscalcus è **Ct**, la più lontana cronologicamente dalla originale stesura dei trattati.

Volendo azzardare una ricostruzione stemmatica della tradizione di queste opere, la situazione sembra presentarsi come nello schema riportato qui di seguito, dove con la sigla “a” si indica una successiva revisione della trilogia, comprendente il *Libellus* in forma abbreviata.



Vale la pena notare che questa trilogia, durante e dopo il secolo XV, sembra aver avuto una certa fortuna in Spagna, dove viene associata al nome di Goscalcus:

This treatise, written in Paris, was attributed to ‘Goscalcus’ [...]; it seems to have been particularly influential in Spain: ‘Goscaldus’ (occasionally ‘Johannes Goscaldus’) continues to

⁵² Sul significato del verbo *compilare* Cfr. GUENÉE, *Lo storico e la compilazione*, pp. 57-76.

be cited as a reference as late as Bermudo's *Comiença el libro primero de la declaracion de instrumentos* (1549).⁵³

Riferimenti a Goscalcus appaiono anche nell'opera di Cristoval de Escobar, come ha evidenziato Ellsworth:

In the marginalia of his very brief treatise on chant, Cristoval de Escobar cites Goscalcus five times; four of these citations provide specific reference to treatises (parte) and chapter [...]. [...] in only two of the four cases – a definition of the conijuncta (Treatise I) and a brief discussion of the cromatis genus (Treatise IV) – does the treatise citation correspond with the Berkeley manuscript [...]. The two other full citations – hexacord mutation (Treatise IV, according to Cristoval) and disjunctions (Treatise II, according to Cristoval) – should refer to Treatise I if they are to reflect the arrangement of the Berkeley manuscript.⁵⁴

Apparentemente la fonte a cui si rifà questo teorico spagnolo del secolo XV, ammesso che i riferimenti riportati siano esatti, sembra seguire un ordine differente da quello presente in **Bk**, **Ct** e **Lo**, quindi (forse) una tradizione diversa. In merito a tale questione, Ellsworth suggerisce:

The possibility does exist that, in compiling his material, the author of the Berkeley manuscript rearranged the order of the material he borrowed from Goscalcus; the new ordering would then have become the tradition followed by the Catania and also the London sources.⁵⁵

Non ritengo tuttavia che questa sia l'unica conclusione possibile, né mi pare la più verosimile; va infatti tenuto conto dei seguenti elementi:

- 1) **Ct**, l'unico dei manoscritti ad attribuire l'opera a Goscalcus, presenta i trattati nello stesso ordine con cui appaiono in **Bk**;
- 2) stando a quanto ho ipotizzato in precedenza, **Lo** conserva molto probabilmente una tradizione anteriore a quella riportata negli altri due codici;
- 3) la *Introducción muy breve de canto llano* di Cristoval de Escobar venne stesa nel 1496 circa,⁵⁶ più di un secolo dopo la compilazione di Goscalcus.

È del tutto ragionevole credere che sia stata la fonte usata dallo spagnolo ad adottare una nuova disposizione dei trattati; **Bk** (che è tra l'altro il testimone più antico) e **Ct** potrebbero invece conservare l'ordine originale dei trattati.

Non è da escludere che la trilogia, originatasi in Francia, sia comunque giunta in Italia (quindi tra le mani di Mattheus de Collitortis) dalla penisola iberica (il Regno

⁵³ BLACKBURN, *Music Theory*, p.310.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁶ Cfr. TELLO, *Escobar*.

di Sicilia era sotto il governo aragonese dal 1442); è tuttavia impossibile dimostrare tale ipotesi, poiché attualmente non si conosce alcuna fonte spagnola che contenga questi trattati.

6.1. Conclusioni

Gran parte dei dati presi in esame avvalorano la tesi che **Ct** è un manoscritto compilato e utilizzato in Sicilia. Fino ad oggi non si conoscono altri manoscritti del Quattrocento siciliano contenenti opere di teoria musicale: questo può dipendere dall'assenza di un vero e proprio insegnamento di musica nello *Studium* catanese. Il codice, per come si presenta a livello formale, non sembra infatti una copia destinata all'uso universitario, nonostante il contenuto evidentemente quadriviale: il manufatto è ricco di errori, alcuni dei quali generati da interpretazioni inesatte di termini tecnici, inoltre lo stesso argomento è illustrato da più di un trattato (basti considerare che il canto piano è materia di ben tre trattati all'interno di **Ct** – il primo trattato della trilogia attribuita a Goscalcus, il *Comentum* di Roger Caperon e il *Lucidarium* di Marchetto da Padova – e che l'*Ars practica* di de Muris vi appare ben due volte, dapprima come compilazione di Goscalcus e poi nella versione non rivisitata).

È più probabile che **Ct** sia stato usato da una persona (o da un gruppo) con forti interessi in campo musicale, e che quindi si tratti di una copia fatta per essere letta e studiata in ambito privato. Antonius Russus ne fu di certo proprietario (assieme ad altri?) e non è da escludere che il luogo di stesura e di fruizione del manufatto sia stato Catania, la città in cui è tutt'oggi custodito. D'altra parte la città etnea, con la sua Università, era all'epoca il principale centro culturale dell'isola.

Rimane sorprendente la quantità delle opere raccolte in **Ct** e la loro difformità: è facile supporre che la mediazione del dominio angioino prima e aragonese poi abbia favorito l'introduzione nell'isola di testi di diversa epoca e provenienza; tuttavia stupisce la totale assenza su suolo siciliano di altri manoscritti di teoria musicale, seppure devono certamente esservi transitati gli antigrafici di cui il *Collitortis* si servi.

Capitolo II: l'autore e l'opera

1.2. Rogerius Caperonii: ipotetici cenni biografici

Tracciare un profilo biografico del teorico Roger Caperon è un'impresa ardua: sebbene nella trattatistica musicale del Medioevo una attribuzione esplicita sia da considerarsi evento raro (con l'ovvia esclusione delle *auctoritates*), la presenza di un nome da associare ad un'opera non aiuta, in questo caso, ad individuare una serie di dati esauriente sulla vita dell'autore. Nessun documento attualmente conosciuto, fatta eccezione per il *Comentum* stesso, fornisce elementi circa l'esistenza di questo musicista, e sarebbe un eufemismo definire esigua la bibliografia su di lui: l'unico studioso ad aver affrontato l'argomento è stato James Haar, con la pubblicazione nel 1969 di un articolo su «Acta Musicologica»¹ e con la realizzazione della voce *Caperon* nell'MGG.² Queste due pubblicazioni hanno fornito lo spunto per delineare alcune ipotesi circa l'autore del *Comentum*; ho tuttavia cercato di non limitarmi alla semplice citazione delle idee proposte dallo studioso americano, rielaborando alcune sue supposizioni e tentando di trovare, per quanto possibile, nuovi indizi all'interno dello stesso trattato.³

I primi dati fondamentali vengono forniti da Caperon già nell'intestazione dell'opera e nell'introduzione:

Incipit Comentum magistri Rogerii Caperonii Anglici super cantum [p. 1]

Et ego, Rogerius Caperonii, Anglicus, in opere presenti, iuxta meum posse, sensum et literaturam ipsius Guidonis supradicti nec non magistri mei Reverendi Johannis de Garlandia prosequi temptabo [IC, 39, p. 3]

Da questi estratti si desumono tre importanti informazioni:

- 1) l'autore, autodefinendosi ben due volte come *Anglicus*, era – sembra – inglese;
- 2) il titolo di *magister* indica probabilmente una formazione universitaria e un successivo ruolo di insegnante in ambito accademico;
- 3) Caperon fu allievo del teorico Johannes de Garlandia.

¹ Cfr. HAAR, *Roger Caperon and Ramos de Pareia*, pp. 26-36.

² Cfr. HAAR., *Caperon*, pp. 125-126.

³ D'altra parte lo stesso Haar ammette di aver potuto usare soltanto una copia in microfilm, e di aver riscontrato molte difficoltà di lettura del testo (Cfr. HAAR, *Roger Caperon and Ramos de Pareia*, p. 30, note 14 e 16).

La conclusione più ovvia è che l'autore del *Comentum* fosse di nazionalità inglese, che abbia studiato a Parigi, dove tra i secoli XIII e XIV furono attivi, nell'ambito dell'Università, almeno due maestri rispondenti al nome di Johannes de Garlandia,⁴ e che abbia poi esercitato la professione di insegnante, forse nello stesso ateneo parigino. In realtà ognuno di questi aspetti solleva una serie di problemi che è necessario affrontare singolarmente prima di accettare tali deduzioni come fatti associati. Intendo pertanto prendere in esame le questioni della nazionalità, del significato che il titolo di *magister* riveste e dell'ambiente culturale nel quale Caperon può avere operato.

È del tutto legittimo interpretare l'aggettivo *Anglicus* come prova dell'origine britannica dell'autore del *Comentum*, tuttavia questo stesso termine risulta essere molto più ambiguo di quanto sembri: i confini politici dell'Inghilterra tra i secoli XIII e XIV⁵ non sono netti e superano il limite segnato dallo Stretto della Manica. La dinastia inglese dei Plantageneti, potendo vantare legami di parentela con i duchi di Normandia e d'Angiò, aveva modo di esercitare il proprio dominio anche su vasti territori del continente; l'apice fu raggiunto fra il 1154 ed il 1158, quando Enrico II Plantageneto ereditò, assieme alla corona inglese, il ducato normanno, i possedimenti angioini e (per via matrimoniale) il ducato d'Aquitania.⁶ In seguito, quegli stessi territori videro avvicinarsi il controllo francese a quello inglese,⁷ e viceversa, fino alla fine della "guerra dei cento anni" (1337-1453), che vide la fine del potere della corona inglese sul continente.⁸ È probabile che con l'aggettivo *Anglicus* potesse essere indicato non solo chi risiedeva sull'isola, ma anche chi più semplicemente si trovava (a seconda delle sorti) sotto la corona inglese.

Lo stesso nome del teorico non è d'aiuto: *Caperon* è testimoniato in alcuni documenti di provenienza inglese,⁹ tuttavia l'origine è certamente francese (il nome deriva infatti da *chaperon*, che indica un tipo di cappuccio in grado di nascondere il volto di chi lo indossa).¹⁰ Cognomi di chiara derivazione francese su suolo britannico sono del tutto normali, se si tiene a mente la conquista normanna dell'Inghilterra sassone ad opera di Guglielmo il Conquistatore nel 1066. Un breve chiarimento sul nome *Rogerius* mi sembra infine necessario: James Haar lo ritiene «a good Angevin first name»,¹¹ considerando – con estrema cautela – la remota possibilità della presenza di Caperon nel regno di Sicilia. Tuttavia, *Robertus* o *Carolus* sembrano nomi

⁴ Cfr. RUINI, *Johannes de Garlandia*, p. 18.

⁵ Sembra ragionevole collocare Caperon in questo generico ambito cronologico, potendo immaginare che il suo maestro fu attivo grosso modo in questo stesso periodo.

⁶ Cfr. CORRAO, *Regni e principati*, pp. 325-326.

⁷ Si pensi ad esempio alla sconfitta subita da Giovanni d'Inghilterra a Bouvines nel 1214, conclusione della conquista capetingia della Francia angioina (cfr. CORRAO, *Regni e principati*, p. 344).

⁸ Cfr. CASTELNUOVO-VARANINI, *Processi di costruzione statale*, pp. 588-590.

⁹ Ad esempio, a Rendlesham, nel Suffolk, si trova tale John Caperon (o Capron), nominato parroco il 22 aprile del 1349 (cfr. GOUGH NICHOLS, *A summary Catalogne*, pp. 503-504).

¹⁰ Cfr. WAREING BARDSLEY, *English Surnames*, p. 458.

¹¹ HAAR, *Roger Caperon and Ramos de Pareia*, p. 29.

molto più adatti ad essere definiti “angioini”, mentre *Rogerus* potrebbe essere considerato un nome normanno (si pensi a Ruggero d’Altavilla, primo Conte di Sicilia nel secolo XI), e quindi facilmente diffuso in ambiente anglofono (basti ricordare il filosofo inglese Roger Bacon, vissuto nel secolo XIII).

Le cose si complicano ulteriormente se si legge il seguente passaggio tratto dalla *Musica practica* dello spagnolo Ramos de Pareia, stampata nel 1482 a Bologna, città in cui tenne pubblicamente lezioni di musica:¹²

[...] ego equidem illum salvum esse non dubito, quoniam Christus in cruce pro his oravit, qui nesciunt, quid faciunt. Quidam frater Johannes Carthusiensis Gallus salvat eum dicens et indoctum et ferula indigentem. Ego autem Marchetum hunc tanti existimo, ut Marchetos quatuor Rogerio Caperon Gallo simul uno potu deglutiri posse non dubitem.¹³

Il teorico critica, con pesante sarcasmo, le affermazioni riguardo la scala musicale tanto in Marchetto da Padova (sec. XIV) che in Roger Caperon;¹⁴ ciò che qui interessa notare è come il termine *Gallus* venga associato all’autore del *Comentum*. Il brano ha giustamente suggerito a Haar l’ipotesi che Ramos abbia conosciuto il trattato da una fonte diversa da **Ct**, dove Caperon è chiaramente *Anglicus* e non *Gallus*. Esiste tuttavia la possibilità che lo spagnolo abbia voluto costruire, in sintonia col tono quasi beffardo del passaggio, un doppio gioco di parole: *Marchetto* era infatti il nome popolare del soldo veneziano, sul quale figurava l’effigie di San Marco (da qui il nome), e Ramos sfrutta l’identità del nome della moneta con quello del teorico italiano per arricchire il senso ironico della sua critica. Nulla toglie che egli abbia voluto fare lo stesso con Caperon, notando l’assonanza del nome col vocabolo latino *capo, -onis*, che significa “cappone”:¹⁵ il senso del passo sopra citato diventerebbe il seguente:

[...] io infatti non dubito che sia stato redento [si riferisce a Marchetto], poiché Cristo sulla croce aveva pregato per coloro che non avevano idea di ciò che facevano. Un certo frate Johannes Carthusiensis, un francese, lo salva chiamandolo ignorante e affermando che merita un castigo. Io comunque stimo Marchetto a tal punto che non dubiterei che quattro Marchetti possano essere ingoiati in un sol sorso da quel pollo di Roger Caperon.

Tale epiteto è perfettamente in linea con la pessima opinione di Caperon che Ramos mostra avere, confermata da quanto lo spagnolo scrive più avanti:

Ipse etenim, credo, in die haeretico artem totam composuerit [...].¹⁶

¹² Cfr. TERNI, *Bartolomé Ramos de Pareia*, pp. 5-6.

¹³ Ramos de Pareia, *Musica practica*, pp. 14-15.

¹⁴ Cfr. pp. lxxx-lxxxi.

¹⁵ Rigrazio Leofranc Holford-Strevens e Bonnie Blackburn per avermi suggerito questa chiave di lettura.

¹⁶ Ramos de Pareia, *Musica practica*, p. 59.

Resta pertanto possibile, ma non certo, che Ramos abbia conosciuto il *Comentum* tramite **Ct** o un antografo.¹⁷

La qualifica di *Anglicus* che Caperon si auto-attribuisce può essere ritenuta attendibile, ma, come si è visto, deve essere intesa almeno per il momento in senso lato. Per di più, va considerata l'assenza di espressioni squisitamente inglesi nel *Comentum*, come ha fatto notare Bonnie Blackburn:

The following treatises, only some of which were copied in England, are found in Continental sources: Amerus, *Practica artis musice*; [...] Roger Caperon, *Commentum supra cantum* (in whose treatise I do not see any Anglicism).¹⁸

Blackburn si riferisce nella fattispecie al termine *proprius cantus*, che i teorici d'oltremarina erano soliti usare come sinonimo di *natura*, per intendere l'esacordo naturale. L'espressione appare, ad esempio, nell'opera del teorico britannico Amerus, che scrive la sua *Practica artis musice* nel 1271: «septem sunt radices in gamma, tres super G per b quadratum, due super C per proprium cantum, due super F per b molle». ¹⁹ Sempre risalente al XIII secolo e di provenienza insulare è l'anonimo commento al *Micrologus* di Guido d'Arezzo intitolato *Metrologus*:²⁰ «[...] A re, B mi, C fa ut per proprium cantum, D sol re, E la mi, F fa ut per b rotundam quam mollem vocamus, G sol re ut per b quadratam [...]». ²¹ L'assenza di un lessico propriamente inglese all'interno del *Comentum* non esclude l'attendibilità di **Ct** per quel che riguarda la nazionalità di Caperon: se egli stesso, definendosi allievo di Johannes de Garlandia, suggerisce che la sua formazione sia avvenuta sul continente (con tutta probabilità a Parigi), è di certo possibile che egli non abbia avuto alcuna familiarità con la terminologia insulare, o che l'abbia evitata di proposito. Non da ultimo, bisogna considerare l'eventualità che la dicitura *proprius cantus* fosse presente in redazioni del *Comentum* anteriori a **Ct**, e che possa essere stata sostituita col termine *natura*. D'altro canto:

¹⁷ Terni ipotizza giustamente che la prima tappa italiana del teorico possa essere stata Napoli (Cfr. TERNI, *Bartolomé Ramos de Pareva*, p. 5); non è da escludere tuttavia che egli sia approdato dapprima in Sicilia: tanto l'isola quanto la città partenopea erano infatti sotto il dominio aragonese.

¹⁸ BLACKBURN, *Properbant*, p. 94.

¹⁹ Amerus, *Practica artis musice*, p. 22.

²⁰ «The tradition of the mss. points in the direction of England and this for the following reasons. With the exception of the ms. Siena L.V. 30, the *Metrologus* has been only completely transmitted in mss. that are found in England. It is striking besides that the author calls Guido of Arezzo 'Guido de Sancto Mauro', a name that only appears in the English tradition of the *Metrologus* [...]. To date the treatise, the *terminus ante quem* could be determined from the tradition of oldest copies, i.e. about 1300. For the *terminus post quem* we can point to the use of the nuance-syllables that indicate the scales, the knowledge and daily use of which are assumed by the author; next we point at the name of the monk Guido of St. Maur, who lived in the 12th century and whose name has not come down to us in any manuscript from before 1200. From the above we may deduce that the *Metrologus* was compiled by an Englishman of the 13th century»: SMITS VAN WAESBERGHE, *Expositiones in Micrologum*, pp. 61-63.

²¹ Anonymus, *Liber specierum*, p. 70.

When English theory tracts crossed the Channel, some Continental authors became familiar with what had once been peculiarly English terminology. In the Siena manuscript containing the *Metrologus*, which is in an Italian hand dating from the early to mid-15th century, the scribe continued directly after that treatise with a simplified version of the figure of the gamut discussed above, which likewise specifies that hexachords on C are sung ‘per proprium cantum’. He then provides his own gloss, which explains the hexachord on C as follows: ‘Item in hiis duabus litteris scilicet C graue et C acuta incipit cantus propriam uocem et ab hiis usque ad has duas litteras ascendit scilicet ad a acutam et ad a superacutam’. He concludes: ‘omnis cantus qui oritur a C cantatur per naturam quam anglici proprium cantum dicunt ... et dicitur cantus naturalis siue proprius, quia magis usitatur a nobis id est a romanis.’ The scribe (or author) is therefore Roman, but he is aware of English usage [...].²²

Un eventuale trascrittore avvezzo alle peculiarità lessicali inglesi potrebbe quindi aver emendato il termine nel *Comentum* per adattarlo a lettori continentali. Si tratta comunque di una mera congettura, non essendo a noi giunte altre fonti dell’opera di Caperon.

Per quanto concerne il titolo di *magister*, se messo in relazione con la citazione di Johannes de Garlandia come insegnante di Caperon, suggerisce – come ho già detto – la presenza del trattatista presso un centro di studi universitari, nella fattispecie l’ateneo parigino; vale la pena riportare quanto John Baldwin ha fatto notare in merito:

Teachers were generally called “masters” (*magistri*) or “doctors” (*doctores*) and students “scholars” (*scholares*) or “disciples” (*discipuli*), but often the more comprehensive term “clerics” (*clerici*) indiscriminately designated the academic profession [...]. Since teaching was the masters’ essential function, he who received the right to teach (*licentia docendi*) could assume the title of master or doctor.²³

La presenza di studenti e di maestri inglesi all’Università di Parigi sembra sia stata una costante anche prima dell’istituzione stessa dell’ateneo francese: già nel secolo XI gli insegnamenti di Pietro Abelardo richiamavano a Parigi studenti un po’ da tutta Europa, compresi quelli d’oltre Manica.²⁴ L’espansione della comunità anglofona continuò almeno per i due secoli successivi, e molto spesso gli allievi britannici tendevano a preferire i maestri loro connazionali.²⁵ È ragionevole pensare che Caperon sia appartenuto a questa «comunità “sovranaazionale”»,²⁶ e che al suo

²² BLACKBURN, *Properbant*, p. 84. Il manoscritto di Siena al quale la studiosa si riferisce è il codice Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, L.V. 30; lo scriba mantiene nel *Metrologus* la dicitura *proprium cantus*.

²³ BALDWIN, *Masters, Princes and Merchants*, pp. 73-74.

²⁴ Cfr. GABRIEL, *Garlandia*, p. 3.

²⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 25. Difficile dire se quello di Caperon può ritenersi un caso di questo tipo: uno dei due Johannes de Garlandia attivi a Parigi nel secolo XIII era un poeta e grammatico di nazionalità inglese (cfr. RUINI, *Johannes de Garlandia*, p. 18), ma la questione riguardo l’identificazione del teorico risulta tutt’oggi di difficile soluzione.

²⁶ PANTI, *Filosofia della musica*, p. 199.

interno abbia potuto esercitare la professione di insegnante. Nessun *Rogierius Caperonii* (o personaggio dal nome somigliante) si trova però tra i documenti dell'università parigina pubblicati nel *Chartularium Universitatis Parisiensis*; vi appare tuttavia un *Daniel dictus Caperon*, citato in un documento del 22 maggio 1279.²⁷ Chi egli fosse è impossibile dirlo: infatti il nome fa semplicemente parte di una lista di *magistri* e *clerici*, testimoni dell'avvenuta donazione di alcuni beni (libri e immobili) da parte del tesoriere di Rouen, Guillelmus de Saana, in favore dei *magistri* Petrus de Osquevilla e Johannes de Tribus Petris. È comunque interessante constatare l'esistenza del soprannome *Caperon* verso la fine del secolo XIII a Parigi presso l'università. Bisogna inoltre notare che il sostantivo *Caperon* appare al genitivo nel *Comentum* (*Rogierius Caperonii*), il che potrebbe semplicemente voler dire "appartenente alla famiglia di/dei Caperon"; difficile pensare che il nome indichi la provenienza geografica o l'appartenenza ad un'istituzione del trattatista (basti tra l'altro ricordare il Daniel *dictus* Caperon); in questi casi si riscontra principalmente l'uso della forma "de + ablativo" (per restare nell'ambito della trattatistica musicale tra i secoli XIII e XIV, si pensi a Johannes de Garlandia, Hieronymus de Moravia, Guido de Sancto Dionysio, Philippus de Vitriaco, ecc.). Non è da escludere che la declinazione al genitivo del nome volesse indicare qualche avanzamento di posizione all'interno di un circolo intellettuale, come nel caso del compositore fiammingo Johannes Lupi (ca. 1506-1539), che vede il proprio nome passare dal nominativo *Lupus* al genitivo *Lupi* una volta entrato all'università di Lovanio²⁸ (è ovvio che questa ipotesi deve essere valutata con cautela: infatti il musicista d'oltralpe visse più di due secoli dopo Caperon).

Può sembrare sorprendente che nel *Comentum* manchino riferimenti espliciti all'opera di Johannes de Garlandia (*Musica plana*, *Introductio musicae planae*, *De mensurabili musica*), ma vanno fatte alcune precisazioni: la *Musica plana* è il titolo con cui ci si riferisce non ad un trattato specifico ma a quattro *reportationes*, cioè quattro compendi scritti da mani diverse (forse da studenti) dell'insegnamento del *magister* parigino;²⁹ l'*Introductio musicae planae* è assai probabilmente una rivisitazione tarda delle dottrine esposte da Johannes de Garlandia durante le sue lezioni;³⁰ infine il trattato *De mensurabili musica* (la cui attribuzione al teorico pare invece più sicura),³¹ come si evince dal titolo stesso, affronta la questione del ritmo e della notazione, aspetti assenti in trattazioni (come il *Comentum*) che si occupano di canto piano. Di conseguenza è lecito pensare che il trattato di Caperon riporti comunque alcuni degli insegnamenti di Johannes de Garlandia sul canto gregoriano. A tale proposito va fatto notare che gli scritti riferibili a Johannes de Garlandia sono piuttosto concisi e

²⁷ Cfr. Documento A, pp. 171-172.

²⁸ Cfr. BLACKBURN, *Johannes Lupi*, pp. 550-556.

²⁹ Cfr. MEYER, *Musica plana*, p. vii e PANTI, *Filosofia della musica*, p. 220.

³⁰ Cfr. MEYER, *Musica plana*, p. x.

³¹ Cfr. *Ibid.*, pp. vii-viii.

schematici, mentre il *Comentum*, sebbene affronti le stesse questioni esposte nelle *reportationes* della *Musica plana* e nell'*Introductio* (fondamento numerico del suono, divisione del monocordo, esacordi e mutazione, intervalli, modi), è opera di assai più ampio respiro (in **Ct** il trattato di Caperon occupa 29 cc., la maggior parte delle quali compilate con un modulo di scrittura molto piccolo). D'altra parte, se la *musica plana* di Garlandia «non cerca la sua *ratio* nella prassi esecutiva, ma nella scienza teorica che ne ha matematizzato le componenti»,³² il trattato di Caperon presenta un duplice approccio all'argomento musicale, tanto speculativo quanto pratico, e tale aspetto è palesato dallo stesso autore nel momento in cui esprime l'intento di portare avanti l'opera di Guido d'Arezzo e, contemporaneamente, del suo maestro Johannes de Garlandia.³³ Infatti la definizione della musica come *quantitas discreta* data da Caperon, per quanto presentata abbastanza di sfuggita («Hic incipit auctor diffinire ea que super quantitatem discretam indicatur»),³⁴ si accorda perfettamente con quanto la *reportatio prima* della *Musica plana* propone riguardo lo *status* della musica:

Quandoque dicitur proprie et ad hinc spectat mathematica quae est de quantitate. Est autem duplex quantitas scilicet continua et discreta. [...] Discreta quantitas est de numeri set est duplex, quia alia absoluta de qua Arismetica, in qua determinatur de numeris absolute. Alia est relata de qua est musica in qua determinatur de umeris relatis ad sonos. Unde musica sic diffinitur: musica est de numero relato ad sono set hoc quantum ad subiectum. Item quntum ad opus, musica est de moltitudine sonorum. Item quantum ad modum, musica est uera canendi scientia.³⁵

Sebbene questa definizione sia un rimaneggiamento del concetto boeziano di musica, essa esprime appieno l'idea che di questa scienza si aveva in ambito accademico durante il secolo XIII: questa disciplina, così intesa, «ha per soggetto il numero nella sonorità»,³⁶ nell'applicazione si occupa della totalità dei suoni e nel modo si presenta come vera scienza del cantare. Caperon, sebbene più sintetico, sottoscrive il concetto con i primissimi versi del *Modarius*:

Musica cantandi recte sapiencia fertur,
ista sonis constat vocibus et numeris.³⁷

Nonostante manchino le distinzioni tra *subiectum*, *opus* e *modum*, è chiaro che anche per Caperon la musica abbraccia questi tre elementi: il numero, i suoni ed il canto. Il tutto è ribadito infine nel *Comentum*:

³² PANTI, *Filosofia della musica*, p. 222.

³³ **IC**, 39, p. 3.

³⁴ **Com.1**, 1, p. 9.

³⁵ Johannes de Garlandia, *Musica plana*¹, p. 3.

³⁶ PANTI, *Filosofia della musica*, p. 220.

³⁷ **L.1**, 1-2.

Hic dividit auctor istam scienciam in tribus (iuxta Patrem et Filium et Spiritum Sanctum, qui unam substantiam perficiunt) videlicet in sonis, in vocibus et in numeris, qui tres unam melodiam componunt.³⁸

Sembra quindi possibile che Caperon abbia qui ricordato gli insegnamenti del suo maestro (lo stesso si può dire per quanto riguarda la definizione della mutazione come «dimissio unius vocis propter aliam sumensam sub eodem signo et sub eodem sono»):³⁹ d'altronde, in tal caso, non avrebbe fatto altro che mettere in atto quanto preannunciato nell'introduzione.

All'interno del *Comentum* mancano, come è stato detto, richiami diretti a Johannes de Garlandia, ci sono però interessanti coincidenze con altre opere. In particolare, alcuni passaggi di un trattato vengono riportati *verbatim* da Caperon, nel primo capitolo⁴⁰ e nel terzo;⁴¹ egli non indica la sua fonte, integrando i brani nel suo discorso, ma si tratta di porzioni dell'opera enciclopedica *De ortu scientiarum* di Robert Kilwardby (m. 1279). Questo teologo inglese insegnò tra il 1237 ed il 1245 a Parigi, dove aveva ottenuto il titolo di *magister artium*;⁴² rientrato in patria iniziò gli studi di teologia ad Oxford presso il monastero domenicano, che nel 1248 divenne *studium generale*. Fu per gli studenti di questa nuova istituzione che molto probabilmente Kilwardby realizzò la sua opera (un testo di introduzione alla filosofia) attorno al 1250.⁴³

È utile mettere a confronto i passi originali di quest'opera con la versione riprodotta all'interno del *Comentum* in **Ct**:

Rogierius Caperonii, *Comentum super cantum*
Com.1, 2-12, 16-30 (**Ct**, 127r-128v) [per i criteri di edizione cfr. pp. xcvi-c]

Robert Kilwardby, *De ortu scientiarum*, XVIII. 126-127, 129 (pp. 50-53)

² Cum igitur duo sint sensus maxime disciplinales secundum Aristoteles in primo Methaphisice, scilicet visus et auditus, post alias sciencias ad quas quodammodo <per visum> ventum est, cepit homo in sono obiecto auditus delectari. ³ Cuius causam admirans cepit eam querere et sic incipit philosophari circa obiectum auditus. ⁴ Nec dico

126. Cum igitur duo sunt sensus maxime disciplinales secundum Aristotelem in principio *Metaphysicæ* et in libro *De sensu et sensato*, scilicet visus et auditus, post prædictas scientias ad quas quodammodo per visum ventum est, coepit homo in sono obiecto auditus delectari. Cuius causam admirans incepit eam quaerere et sic incepit philosophari circa obiectum auditus. Nec

Com.1, 2 disciplinales] decipli(n)ab(i)les **Ms.**

Com.1, 3 causam] ca(n)tu || philosophari] pl(u)r(im)u(m) **Ms.**

126. sunt: sint aCRES || principio: primo pV || incepit: coepit RSN

³⁸ **Com.1**, 36.

³⁹ Cfr. p. lxxvii.

⁴⁰ **Com.1**, 2-12 e 16-30, un estratto sorprendentemente lungo.

⁴¹ **Com.3**, 59-63.

⁴² Cfr. CALLUS, *The 'Tabulae'*, p. 247.

⁴³ Cfr. *Ibid.*, p. 249; JUDY, *Robert Kilwardby*, p. xvi; LEWRY, *Robert Kilwardby*, p. xiii; BROADIE, *Robert Kilwardby*, p. 1.

quod aliis scientiis omnino completis et in ordine digestis id inceptum sit, set forte rudibus et valde imperfectis et parum inchoatis, aut forte aliquibus eorum nondum inchoatis.

⁵ Set hoc dico quia a visu rationabiliter procedit humana admiratio usque ad auditum, quia visus est sensus nobilior in se et ad doctrinam utilior, quia plures differentias rerum nobis ostendit, ut docet Aristoteles in primo Methaphisice. ⁶ Potest esse tamen quod, illo saxo prius viso, propter delectationem in sonis existentem, aliquid musice prius excogitaverunt homines quam de aliis. ⁷ Videns igitur humana curiositas in sonis sicut esse oblectamentum, quaesivit causam eius ut sibi posset per huiusmodi artem delectationem fingere et efficere, et, sicut dicit Boecius in primo Musice, causa euphonie inventa est esse sonorum inaequalium armonica mixtura, quia, ut dicit, in vocibus que nulla inequalitate discordant, nulla omnino consonantia. ⁸ Est autem consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. ⁹ Et licet forte a Iubal ante diluvium et ab aliis postmodum, quorum intencio non pervenit ad modernos, aliquid huius scientie excogitatum fuerit, causa tamen eufonie et ipsa numeralis proporcio in qua consistit dicitur apud grecos inventa a Pictagora per malleorum ferientium pondera inequalia, per chordarum inequalem tensionem et per calamorum inequalem longitudinem, sicut narrat Boecius in primo Musice ut suo loco inferius dicemus. ¹⁰ Deinde compertum est quod sonorum in diversis armoniis tanta vis est, quod mors hominum immutat, nunc concitando animos quietos, nunc concitados sedando, sicut narrat Boecius in primo Musice et Isidorus libro tertio Ethymologiarum capitulo decimoseptimo. ¹¹ Inde enim est quod in bellis clangitur tubis ad animos concitandos et quod David psallente melius se habuerit Saul, animus eius inde mulcebatur. ¹² Quia igitur non gaudet nisi suo simili et convenienti nec refugit nisi dissimile ac disconveniens [...]

Com.1, 4 completis] complet(um) **Ms.**

Com.1, 5 ut] i(n) on || Aristoteles] ars **Ms.**

Com.1, 7 oblectamentum] oblectame(n)ta || quaesivit] q(ue) sunt || fingere] figure || armonica] annominaco discordant] discordant(ur) || consonantia] (con)sonantie

Com.1, 9 intencio] intencion(em) || fuerit] fuit || causa tamen] ca(n)tum **Ms.**

Com.1, 10 compertum] comperto || nunc] nec **Ms.**

Com.1, 11 concitandos] canta(n)dos || David] dicit **Ms.**

dico quod praedictis scientiis omnino completis et in ordinem digestis illud coeptum sit, sed forte rudibus et valde imperfectis et parum inchoatis, aut forte aliquibus earum nondum inchoatis. Sed hoc dico quia a visu rationabiliter procedit humana admiratio usque ad auditum, quia visus est sensus nobilior in se et ad doctrinam utilior, quia plures differentias rerum nobis ostendit, ut docet Aristoteles in primo *Metaphysicae*. Potest tamen esse quod propter delectationem in sonis existentem aliquid musicae prius excogitaverunt homines quam de quibusdam aliis praedictis, sed de hoc non curo. 127. Videns igitur humana curiositas in sonis esse sibi oblectamentum quaesivit causam eius ut sibi posset per artem huiusmodi delectationes fingere et efficere, et, sicut docet Boethius in primo *Musicae*, causa euphonie inventa est esse sonorum inaequalium harmonica mixtura, quia, ut dicit, in vocibus quae nulla inequalitate discordant, nulla omnino consonantia est. Est enim consonantia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia. Et licet forte a Iubal ante diluvium et ab aliis postmodum, quorum mentio non pervenit ad modernos, aliquid huius scientiae excogitatum fuerit, causa tamen euphonie et ipsa numeralis proportio in qua consistit dicitur apud Graecos inventa a Pythagora per malleorum ferientium pondera inaequalia et per chordarum inaequalium tensionem et per calamorum inequalem longitudinem, sicut narrat Boethius in primo *Musicae*. [...] 129. Deinde compertum est quod sonorum in diversis armoniis tanta vis est quod mores hominum immutat, nunc concitando animos quietos, nunc concitados sedando, sicut narrat Boethius in primo *Musicae* et Isidorus libro III *Etymologiarum*, capitulo 17. Inde enim est quod in bellis clangitur tubis ad animos concitandos et quod David psallente melius se habuit Saul, animus enim eius inde mulcebatur. Quia igitur non congaudet aliquid nisi suo simili et convenienti nec refugit nisi dissimile ac disconveniens,

126. ordinem: ordine a' CRL || coeptum: inceptum QNO || parum: partim a' C || earum: eorum b || rationabiliter: rationaliter HPN

127. quaesivit: quae sunt c M¹ || forte: om. LB || a Iubal: Ambal HR²ISG¹DM¹ || a Tubal: PQ¹LECN¹V || animal: R¹ || huius: huiusmodi PISDMO

129. Inde enim: Inde etiam a' RE om. enim || animos: animas AL || congaudet: gaudet F¹Q || aliquid: aliquis CD

¹⁶ Concepit ergo humana ratio nostris animis inesse quandam armoniam ex qua sonorum armonia nunc animos sedat nec provocat. ¹⁷ Inde co<m>pertum est ratione simili nostrum corpus ex tam diversis contrariis elementis tam concorditer constare non posse nisi armonice coniunctis. ¹⁸ Set nec corpus et animam que sunt nature tam diverse posse invicem tam amicabili federe aptari nisi per armoniam, et in hiis omnibus, scilicet anima et corpore et coniuncto, quedam est modulacio rerum componencium que consistit in rerum inequalium coaptacione secundum quandam numeralem proporcionem, et talem proporcionem notaverunt humanam quia in homine est. ¹⁹ Deinde ratiocinando egressi ab homine invenerunt hoc idem oportere esse in mundo, scilicet, cum constet ex partibus tam diversis et contrariis aptissime tamen et concordissime mundum unum facientibus, oportet necessario ea invicem proporcione armonica coaptari. ²⁰ Quomodo enim taliter tam amicabiliter associarent<ur> in uno corpore universi gravia cum levibus, calida cum frigidis, sicca cum humidis, et huiusmodi? ²¹ Item etiam invenimus in temporibus et temporalibus <quod> in omnibus partes inaequales per armonicam proporcionem coniunguntur, et hoc patet in partibus anni et eorum effectibus, et talem armoniam vocant mundanam, quia est in ipso mundo sensibili. ²² Hinc etiam triplicem musicam statuerunt sive armoniam: mundanam, humanam et instrumentalem de quibus tribus postea dicemus. ²³ Unde non omnis musica est sonora, sicut non omnis armonia, set omnis armonia sonorum est sonora, et de hac exsequitur et tractat similiter et Boecius in sua Musica in principio eiusdem tria genera musice distinguens. ²⁴ Et forte propter multum desiderium delectandi in sonis solliciti fuerunt homines circa istam scienciam, et propter

Com.1, 16 nunc] ut || sedat] cedat **Ms.**

Com.1, 17 Inde] In (et) || ex] e(st) || posse nisi armonice] posset ubi aromatice **Ms.**

Com.1, 18 et coniuncto] inconiuncto || coaptacione] coaptacionu(m) || numeralem] g(ene)ralem **Ms.**

Com.1, 19 ratiocinando] covira(n)do || hoc] hic || aptissime] ap(er)tissime || mundum] mediu(m) || necessario] ut a[...]cio **Ms.**

Com.1, 21 armonicam] armoniaca(m) || armoniam] armoniaca(m) || mundo] modo **Ms.**

Com.1, 23 tractat] tractam(us) **Ms.**

concepit humana ratio nostris animis inesse quandam harmoniam ex quo sonorum harmonia nunc animos sedat nunc provocat. Inde etiam ratione consimili compertum est nostrum corpus ex tam diversis et contrariis elementis tam concorditer constare non posse nisi harmonice coniunctis, sed nec corpus et animam quae sunt naturae tam diversae posse invicem tam amicabili foedere aptari nisi per harmoniam, et in his omnibus, scilicet anima et corpore et coniuncto, est quaedam modulatio rerum componentium quae consistit in rerum inaequalium coaptacione secundum quandam numeralem proportionem, et talem harmoniam vocaverunt humanam quia in homine est. ^{130.} Deinde ratiocinando egressi ab homine invenerunt hoc idem oportere esse in mundo, scilicet quod, cum constet ex partibus tam diversis et contrariis aptissime tamen et concordissime mundum unum facientibus, oportet necessario ea invicem proportione harmonica aptari. Quomodo enim aliter tam amicabiliter consociarentur in uno corpore universi gravia cum levibus, calida cum frigidis, sicca cum humidis, et huiusmodi? Inde etiam invenerunt in temporibus et temporalibus quod in omnibus partes inaequales per harmonicam proportionem coniunguntur, et hoc patet in partibus anni et eorum effectibus, et talem harmoniam vocaverunt mundanam quia in ipso mundo sensibili est. ^{131.} Hinc igitur triplicem musicam statuerunt sive harmonicam, scilicet mundanam, humanam et instrumentalem. Unde non omnis musica sonora est, sicut nec omnis harmonia, sed omnis harmonia sonorum est sonora, et de hoc exequitur et tractat Boethius in *Musica* sua in principio eiusdem dicta tria genera musicae distinguens. Et forte propter multum desiderium delectandi in sonis solliciti fuerunt homines circa istam scientiam, et propter

129. sedat: cedat LMOV || et coniuncto: GO *om.* et || et talem: *a' om.* et

130. uno corpore: bono corpore IS || eorum: earum RE

131. igitur: etiam *a' om.* CS || sive: seu *a'*

multam difficultatem inveniendi sonorum armoniam, quia transeunt et non manent, difficilis fuit inquisicio circa hanc scienciam.²⁵ Unde Isidorus libro tertio capitulo decimoquinto: Musica dicitur a musa que musa quodam Greco dicitur quod sonat idem quod querere; set hec ars inventa in frequentissimo usu fuit apud veteres ut narrat idem Ysidorus in eodem, capitulo sequenti, adeo quod tam turpe erat musicam nescire ut litteras.²⁶ Ex hiis patet subiectum et finis ac diffinico musice sive armonie communiter dicte.²⁷ Subiectum est enim armonicus numerus vel res armonica porporcione coaptate; finis, talium rerum et talis numeri cognicio, sive <perfectio> partis anime speculative per cognitionem huiuscemodi; diffinico talis est: Musica sive armonia est pars sciencie speculative humani aspectus perfectiva quoad cognitionem armonice modulacionis vel quarumcumque rerum armonica modulacione invicem coaptatarum.²⁸ Ex quo etiam potest sumi subiectum musice sonore et finis ac diffinico sic: subiectum est numerus armonicus sonorum <vel soni harmonice commixti secundum quod huiusmodi; finis, cognitio eiusmodi vel perfectio nostri aspectus quoad huiusmodi cognitionem; definitio, scientia speculativa humani aspectus perfectiva cognitione harmoniae sonorae> vel sonorum armonice convenientium secundum quod huiusmodi.²⁹ Armonia nihil aliud est quam diversarum rerum ad invicem coaptacio sive modificacio.³⁰ Musicam sonoram sic diffinit Gundisalinus: musica est pericia modulacionis sono cantuque consistens; set extimo precedentem esse complectorem.

Com.1, 24 homines] ho(m)i(n)em **Ms.**

Com.1, 25 Greco] grego **Ms.**

Com.1, 27 coaptatarum] coaptar(um) **Ms.**

Com.1, 28 potest] post || armonicus] armonic(us) || armonice] armoniace **Ms.**

Com.1, 29 Armonia] armonia(m) || nihil aliud est] nisi adest **Ms.**

Com.1, 30 Gundisalinus] Guldisalvus || cantuque] tactu **Ms.**

multam difficultatem inveniendi sonorum harmoniam, quia transeunt et non manent, difficilis et longa fuit inquisitio circa hanc scientiam. Unde secundum Isidorum, libro III, capitulo 15, musica dicitur a musa quae musa a quodam Graeco dicitur quod sonat idem quod quaerere; sed haec ars inventa in frequentissimo usu fuit apud veteres ut narrat idem in eodem, capitulo sequenti, adeo quod tam turpe erat musicam nescire ut litteras. 132. Ex his patet subiectum et finis ac definitio musicae sive harmoniae communiter dictae. Subiectum enim est numerus armonicus vel res harmonica proportione coaptatae. Finis, talium rerum et talis numeri cognitio, sive perfectio partis animae speculative per cognitionem huiuscemodi. Definitio, pars scientiae speculative humani aspectus perfectiva quoad cognitionem harmonicae modulacionis vel quarumcumque rerum harmonica modulacione invicem coaptatarum. 133. Inde etiam potest sumi subiectum musicae sonorae et finis ac definitio sic: subiectum, numerus armonicus sonorus vel soni harmonice commixti secundum quod huiusmodi; finis, cognitio eiusmodi vel perfectio nostri aspectus quoad huiusmodi cognitionem; definitio, scientia speculativa humani aspectus perfectiva cognitione harmoniae sonorae vel sonorum harmonice convenientium secundum quod huiusmodi. 134. Harmonia autem nihil aliud est quam rerum diversarum concors ad invicem coaptatio sive modificatio. Musicam autem sonoram sic definit Gundisalinus: Peritia modulacionis sono cantuque consistens. Sed aestimo praecedentem definitionem esse completiorem.

131. 15: 3 EIM 4 S

132. coaptatae: coaptata CLN || *c om.* rerum || et talis: est talis AFK *om.* Hp || coaptatarum: coaptarum LSDMO

133. et finis: ac finis DMV N *om.* et || sic: *om.* b

134. concors: *om.* a' C || completiorem: convenientiorem a'

⁵⁹ Invenebat igitur Pictagoras inequalitatem sonorum ad concordanciam reduci in proporcione numerali. ⁶⁰ Proporcio autem numeralis est que partim consistit in proporcione multiplici, partim in superpartulari. ⁶¹ In multiplici autem duppla, ut dyapason, quia, ut dicit Boecius in eodem, proporcio, que in numeris dicitur duplex, in consonanciis dyapason; autem in tripla, ut .XVIII. ad .VI., et dicitur dyapason cum dyapente; autem in quadruplo, ut .XXIII. ad .VI., et dicitur bis dyapason in consonanciis, et sicut multiplicando. ⁶² In superpartulari aut, ut superius dictum est, in sexquialtera, et dicitur in sonis dyapente; aut in sexquitercia, et dicitur in sonis dyathesaron; aut in sexquioctava, et dicitur in sonis tonus. ⁶³ Hiis igitur modis proportionum numerorum coexistentes soni inaequales musicas consonancias consituunt, et ideo posuerunt artem musicam audibilem esse <de sono> armonice numerato vel numero sonorum armonico.

Com.3, 59 reduci] reducit Ms.

Com.3, 61 In] vel Ms.

Com.3, 61 partim consistit] p(er)tinet (con)sistit Ms.

Com.3, 63 proportionum] proportiones || posuerunt artem] possunt recte || armonice numerato] armoniacor(um) || armonico] armonjaco Ms

Invenit igitur Pythagoras inaequalitatem sonorum ad concordiam reduci in proportione numerali. Partim enim consistit in proportione multiplici, partim in superpartulari. In multiplici aut in dupla ut diapason, sicut se habent quatuor ad duo, quia, ut dicit Boethius in eodem, proportio quae in numeris dicitur dupla, dicitur in consonantiis diapason; aut in tripla ut tria ad unum, ut diapason ac diapente, quae enim proportio in numeris dicitur tripla, dicitur in consonantiis diapason ac diapente; aut in quadrupla ut quatuor ad unum, et dicitur bis diapason in consonantiis. In superpartulari, aut in sesquialtera sicut se habent tria ad duo, et dicitur in sonis diapente; aut in sesquitercia ut quatuor ad tria, et dicitur in sonis diatesseron. 128. His igitur modis proportionum coeutes soni inaequales musicas consonantias constituerunt, et ideo posuerunt recte musicam audibilem esse de sono harmonice numerato vel de numero sonorum harmonico.

127. in superpartulari: *c om.* in || ut diapason: aut in diapason LGN ut in diapason CE || ac diapente, quae: ad diapente, quae SD || ac diapente; aut: ad diapente; aut L¹S²D aut diapente; aut L²G || sesquialtera: sesquialtera A¹HKPIBV sexquialtera FCRSGMN sicut: sic FHKG ut MO || sesquitercia: sesquialtera *a* sexquitercia CSGMNO

Una breve descrizione dell'apparato critico presente nell'edizione del *De ortu scientiarum* è necessaria.

Le lettere maiuscole richiamano le fonti dell'opera (l'assegnazione delle sigle è arbitraria):⁴⁴

- A. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 28186 (Parigi, fine XIII sec.)
- B. Oxford, Balliol College, 3 (Inghilterra, tardo XIII sec.)
- C. London, British Library, Cotton Vitellius, A.1 (Inghilterra?, XIV-XV sec.)
- D. Oxford, Bodleian Library, Digby 204 (Inghilterra, XIV sec.)
- E. Bruges, Bibliothèque de la Ville, 424 (Fiandre?, XIV sec.)
- F. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XXVII (Parigi, fine XIII sec.)
- G. Bruges, Bibliothèque de la Ville, 510 (Inghilterra, XIII-XIV sec.)

⁴⁴ Cfr. JUDY, *Robert Kilwardby*, p. xvii. Gli apici 1 e 2 affiancati ad una sigla, indicano rispettivamente una variante data da una prima mano e corretta da una seconda, e una variante data da una seconda mano come correzione di una prima. Per una più approfondita descrizione delle fonti cfr. *Ibid.* pp. xvii-xxxi.

- H. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 15449 (Parigi, XIII sec.)
 I. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 15903 (Francia?, XIII sec.)
 K. Kraków, Biblioteka Jagellońska, 754 (Francia?, sec. XIII)
 L. Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, 704 (Germania, 1450)
 M. Oxford, Merton College, 261 (Inghilterra, XIII-XIV sec.)
 N. Roma, Biblioteca Angelica, 1031 (Italia?, XIII sec.)
 O. Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, lat. 9414 (Italia, XV sec.)
 P. Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 16390 (Parigi, XIII sec.)
 Q. Praha, Universitní Knihovna, 786 (? , Xv sec.)
 R. Praha, Knihovny Metropolitni Kapitoly, 142 (? , fine XIV sec.)
 S. Sevilla, Biblioteca Capitular Colombina, 5-2-40 (? , XIV sec.)
 V. Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, lat. 5328 (Inghilterra?, XIII sec.)
 Y. New York, New York Academy of Medicine Library, 6 (Italia?, XIV sec.)

Le lettere minuscole in corsivo corrispondono alle “famiglie” di manoscritti individuate da Albert Judy tramite la sua *collatio* delle fonti:⁴⁵

a = AFHKPQ

c = EIS

b = DMNOV

Il sottogruppo *a* si riferisce alle fonti AFHK, che molto probabilmente hanno all’origine un esemplare parigino in 18 *peciae*, che gli *stationari* dal 1286 erano tenuti a mettere a disposizione degli universitari, in modo che il testo potesse essere copiato ed utilizzato per lo studio.⁴⁶ Judy ha scelto di segnalare con la lettera *p* un secondo sottogruppo di *a*, formato dalle fonti P e Q, accomunate da diverse varianti.⁴⁷ Il gruppo *b* (dove due mss. sono inglesi, D ed M) è composto secondo Judy dalle fonti aventi il testo più completo e corretto; a tale gruppo lo studioso inglese attribuisce l’antigrafo *b*, dal quale deriverebbe anche il ms. B, estraneo tuttavia al gruppo DMNOV. Il ms. C viene inteso come un “ibrido”, in quanto segue per un primo terzo dell’opera la famiglia *a*, per poi concordare maggiormente col gruppo *b*. Per brevità, riporto lo stemma elaborato dallo studioso inglese:⁴⁸

⁴⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. xxxi-lii.

⁴⁶ «Librorum theologiae et philosophiae et juris pretium ab Universitate Parisiensis taxatum quod debent habere librarii pro exemplari commodato scholaribus.

Originalia beati gregorii super Job, continent c pecias . . . viij sol.

Item, liber Omeliarum beati Gregorii, xxviiij pecias xviiij den.

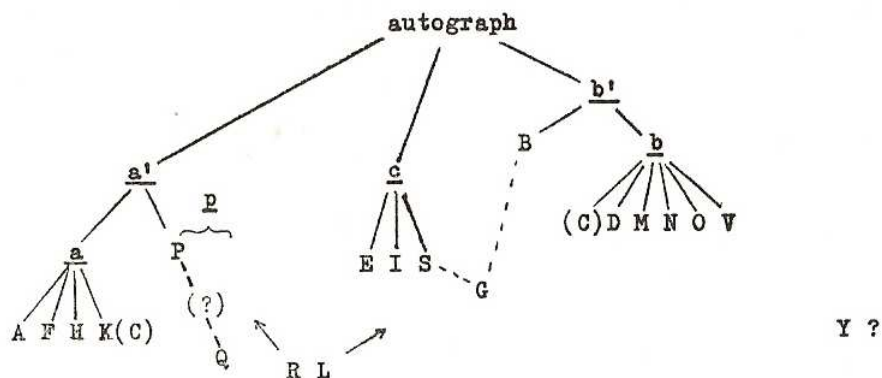
[...]

Item, de Ortu scientiarum, continet xviiij pecias ix den.

[...]: CUP, I, n.° 530 (1286), pp. 644-649.

⁴⁷ Cfr. JUDY, *Robert Kilwardby*, p. liii.

⁴⁸ *Ivi.*



Risulterà utile verificare come le varianti di **Ct**, per i brani citati da Caperon, concordano con la tradizione del *De ortu scientiarum*.⁴⁹

<i>Comentum</i>		A	F	H	K	P	Q	C	R	L	E	I	S	G	B	D	M	N	O	V	Y
Com.1, 2	sint sunt	x	x	x	x			x	x		x		x								
Com.1, 2	principio primo						x	x													x
Com.1, 3	cepit inceptit								x				x								
Com.1, 4	ordine ordinem	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x								
Com.1, 4	inceptum coeptum					x													x	x	
Com.1, 7	que sunt quaesivit										x	x	x						x		
Com.1, 12	gaudet congaudet		x					x													
Com.1, 16	cedat sedat									x									x		x
Com.1, 22	etiam igitur	x	x	x	x	x	x														
Com.1, 27	copatarum coaptatarum									x			x			x	x				x
Com.3, 62	sexquitercia sesquitercia							x					x	x					x	x	x

Risulta ovvio come non sia possibile associare la copia del *De ortu scientiarum* usata da Caperon ad un ramo specifico della tradizione, avendo a disposizione solo alcuni passi, riportati tra l'altro in una fonte (**Ct**) che si può ragionevolmente ritenere tarda rispetto alla stesura prima del *Comentum*. È tuttavia interessante notare che **Ct**, sebbene sembri concordare in misura sostanzialmente simile con i gruppi *a'*, *b* e *c*, mostra in realtà una certa estraneità nei confronti dei testimoni B, D, G e V, tutte fonti inglesi. Inoltre si rileva un certo numero di concordanze con in manoscritti M e C, pure inglesi ma leggermente più tardi rispetto agli altri e associati a tradizioni non necessariamente insulari. Sembra di poter cogliere un certo spostamento del “baricentro” verso le fonti del gruppo *a'*, ma vista l'esiguità del testo che è possibile analizzare, non mi pare opportuno azzardare un'ipotesi di parentela della copia usata da Caperon con questa famiglia; ci si può limitare a constatare che molto probabilmente l'autore del *Comentum* ha conosciuto l'opera di Kilwardby da una tradizione continentale o comunque leggermente più tarda rispetto ai primi testimoni apparsi su suolo inglese. È ad ogni modo del tutto verosimile che Caperon abbia letto

⁴⁹ Che sia Caperon a citare Kilwardby e non viceversa, risulta evidente da **Com.3**, 61: « [...] ut dicit Boecius in eodem [...] ». Infatti il termine *eodem* ha senso nel testo di Kilwardby, in quanto egli aveva appena richiamato il primo libro del *De institutione musica* di Boezio (cfr. Robert Kilwardby, *De ortu scientiarum*, XVIII. 127); Caperon però, avendo “spezzato” il passo di Kilwardby tra il primo ed il terzo capitolo, non presenta riferimenti a Boezio immediatamente precedenti il brano.

il *De ortu scientiarum* durante i suoi studi presso la *facultas artium* a Parigi, indicativamente verso la seconda metà del secolo XIII o agli inizi del XIV, dato che il testo di Kilwardby, come si è visto, era una delle letture utilizzate dagli studenti dell'università parigina almeno dal 1286.

L'esistenza di tali citazioni all'interno del *Comentum* va sicuramente a rafforzare l'ammissibilità della presenza di Caperon all'università di Parigi come studente prima e come *magister* poi, a cavallo tra Duecento e Trecento.

2.2. Il «Comentum»

L'opera di Roger Caperon non può essere definita esclusivamente speculativa, né d'altra parte sembra destinata soltanto alla formazione del cantore; per tale caratteristica, il *Comentum* ben si accorda con alcuni trattati musicali redatti nel corso del secolo XIII, nei quali ragionamenti puramente teorici venivano affrontati in trattazioni di evidente scopo pratico.⁵⁰ Già l'introduzione al trattato (IC) evidenzia questo duplice aspetto, impostando il discorso attorno alla musica secondo le tre categorie aristoteliche di *intentio*, *materia* e *causa finalis*,⁵¹ e mostrando in tal modo una pianificazione scolastica del lavoro; ma allo stesso tempo, avendo Caperon dichiarato di voler seguire le orme di Guido d'Arezzo (ampiamente citato nel *Comentum*), risulta chiaro che molti temi affrontati nel testo verteranno su problematiche di stampo pratico. Ed è infatti così: alla descrizione della scala musicale segue l'individuazione dei suoni sul monocordo, la spiegazione delle mutazioni e una particolareggiata esposizione sugli otto modi con un ampio tonario associato.

Non mancano – come è giusto aspettarsi – riferimenti a Boezio (*De institutione musica*), indiscussa *auctoritas* negli *studia* medievali per quanto concerne aritmetica e musica, ma è Guido (soprattutto il suo *Micrologus*) la fonte di cui Caperon si serve per affrontare gli aspetti più pratici della sua trattazione, come la divisione del monocordo. Al contrario, si è visto come temi decisamente più speculativi come l'inquadramento della musica nell'insieme delle *scientiae* e la sua definizione vengano esposti ricorrendo ad un'opera di introduzione agli studi filosofici quale il *De ortu scientiarum* di Kilwardby.

Sarà interessante osservare più nel dettaglio gli argomenti di teoria musicale così come esposti da Caperon nella sua opera.

INTRODUZIONE E PROLOGO: INQUADRAMENTO DELL'OPERA

Come detto sopra, l'introduzione al *Comentum* si occupa di mettere a fuoco le finalità dell'opera stessa, tramite il ricorso alla terminologia aristotelica. Caperon,

⁵⁰ Cfr. CHRISTENSEN, *Music Theory*, p. 5.

⁵¹ IC, 2.

prima di entrare *in medias res*, ci informa che all'inizio di ogni trattazione è necessario determinare tre aspetti fondamentali: l'*intentio*, la *materia* e la *causa finalis*, ossia l'intenzione di partenza, la sostanza di cui l'argomento da trattare è formato, e lo scopo ultimo del lavoro, la sua utilità.⁵²

L'*intentio*, dice Caperon, è quella di rendere chiari gli argomenti musicali che erano stati elaborati sapientemente dal pensiero classico (da qui il riferimento alla *Physica* aristotelica), e che ai latini risultavano di difficile comprensione;⁵³ in breve, l'autore si propone di mostrare le diversità dei suoni, dei numeri e dei modi.⁵⁴ È interessante notare l'uso del verbo in terza persona (senza un sostantivo che si presti come soggetto) in questo passaggio;⁵⁵ sebbene Caperon non indichi chi fosse questo *ex quamplurimis peritus*, è facile supporre che si riferisca al *peritissimus musicus*, autore del *Modarius*, ossia, in poche parole, a se stesso.

La *causa finalis*, ossia lo scopo ultimo, è che, una volta studiato il trattato, il lettore sia in grado di discernere i vari aspetti della musica, ossia le sillabe, le consonanze, le proporzioni numeriche che determinano queste ultime, e la distinzione del semitono maggiore da quello minore.⁵⁶

La definizione della *materia* dell'arte musicale come «aer et aqua»⁵⁷ non sorprende: l'associazione tra musica ed acqua è un *topos* estremamente diffuso nella trattatistica musicale del medioevo.⁵⁸ Desta invece stupore la curiosa narrazione che segue al fine di giustificare l'accostamento:

Materia huius artis est aer et aqua, quia ut dicit Guido in primo tractatu suo prosayco quod Greci quo porrexerunt et in sumitate maris dulcissimum sonum audierunt, de quo sepius inter se murmurabant dicentes: «Quis est qui tam magnam melodiam et dulcedinem cantus potuit audire?», quasi dicat nullus. Ita longius porrexerunt quod saxum quoddam quod erat in longe positum viderunt in quo sirenes esse putabant, et illuc, quam citius potuerunt, devenire. Illi pavescim melodiam et dulcedinem cantus audientes, ac borea precipitante, multi submersi sunt. Set quidam eorum, scilicet grecorum, aliis audaciores, ingenium tale quesierunt, quod bene ad saxum intrare potuerunt. Saxum illud erat concavatum et ventus et mare per multa foramina intrabant, et idem melodie cantus fiebant in illo saxo de gradu in gradum, quasi et divina gratia.

⁵² IC, 2: «In capite vero uniuscuiusque libri tria sunt inquirenda scilicet intencio, materia et finalis causa que utilitas appellatur».

⁵³ IC, 3-5.

⁵⁴ IC, 6.

⁵⁵ IC, 4-5: «De qua causa [...] latinis ostendere voluit. ⁵ Et cum esset ex quamplurimis peritus, tamen dictare voluit ubi ab armonicis instrumentis que erant impedimenta latinis, [...]».

⁵⁶ IC, 37.

⁵⁷ IC, 7.

⁵⁸ L'articolo dell'astronomo Noel Swerdlow (SWERDLOW, *Musica dicitur a moys*, pp. 3-9) mostra come il nesso sia nato da una sorta di equivoco etimologico. Solitamente il collegamento tra musica e d acqua viene giustificato dai teorici medievali con la frase «musica dicitur a moys grece, quod est aqua latine». Questo errore terminologico nasce principalmente da un malinteso attorno all'origine del nome *Moyse*, (*Exodus*, 2, 10), che in egiziano significa «salvato dalle acque». I lettori medievali vennero evidentemente tratti in inganno dall'assonanza tra la parola *moys* e il greco *moysikè*, ipotizzando quindi una qualche relazione tra i due termini, forti tra l'altro dell'accostamento tra Muse e ninfe presente nelle *Etymologiae* di Isidoro (Isidorus Hispalensis, *Etymologiae*, VIII. xi: «Ipsas autem dicunt et Musas quas et nymphas, nec inmerito. Nam aquae motus musicen efficit»).

Octo decem foramina viderunt aperta et ibi septem voces primo invenerunt, et septem mutaciones et septem claves artis musice quibus omnis cantilena contextitur, quibus omnis cantus discurrit.⁵⁹

Prima di tutto si può notare la strana attribuzione a Guido di questo racconto, che non appare in nessuna delle opere ascrivibili al monaco aretino, sebbene Caperon sembri addirittura collocarlo in uno scritto ben preciso, il *Micrologus* (il “primo trattato in prosa”). D’altro canto bisogna considerare che Guido, in qualità di indiscussa *auktoritas* in campo musicale, poteva vedersi attribuire affermazioni e teorie di vario genere. Si può citare, ad esempio, quanto appare nella *Introductio musicae planae*, tarda rielaborazione, si è visto, degli insegnamenti di Johannes de Garlandia:

Mutatio secundum Guidonem sapientissimum musice diffinitur sic: mutatio est dimissio unius vocis propter aliam sub eodem signo et eodem sono.⁶⁰

La teoria delle mutazioni è di certo posteriore a Guido, di conseguenza l’attribuzione che appare in questo testo è erronea. Inoltre la definizione così formulata sembra ascrivibile all’insegnamento dello stesso Johannes, visto che appare in ognuna delle quattro *reportationes* della *Musica plana*.⁶¹ Ancora più illuminante è un passaggio tratto ancora dall’*Introductio*:

Musica secundum Guidonem difinitur sic: Musica est scientia veraciter canendi et recte modulandi ad omnem perfectionem cantus via recta facili set aperta. Dicitur etiam a *moys* quod est *aqua* [...].⁶²

Qui il compilatore attribuisce a Guido una definizione molto simile a quella che compare nell’anonimo *Dialogus de musica* (sec. XI),⁶³ ma che ha le sue radici in S. Agostino,⁶⁴ e inoltre suggerisce – sebbene questo non venga detto esplicitamente – che sempre in Guido possa apparire l’associazione tra acqua e musica. Non meraviglia pertanto che Caperon indichi come fonte per l’episodio sopra citato Guido d’Arezzo.

È qui interessante notare come altri tre teorici musicali abbiano riportato il racconto dello “scoglio musicale” nei loro trattati.⁶⁵

⁵⁹ IC, 7-12.

⁶⁰ Johannes de Garlandia, *Introductio musicae planae*, p. 72.

⁶¹ Cfr. Id., *Musica plana*¹²³⁴, pp. 14, 28, 52, 60.

⁶² Id., *Introductio musicae planae*, p. 64.

⁶³ Cfr. *Dialogus de musica*, p. 252. Angelo Rusconi ha di recente messo in luce la possibilità che il *Dialogus* possa essere considerato opera giovanile di Guido (cfr. RUSCONI, *Guido d’Arezzo*, p. lxxii).

⁶⁴ Cfr. Augustinus, *De musica*, I. 2.2.

⁶⁵ La tradizione della storia dello “scoglio musicale” è stata affrontata nel mio intervento «*Materia huius artis est aer et aqua*». La “roccia musicale” nel *Comentum di Roger Caperon* per il “XII incontro dei dottorati in discipline musicali” tenutosi a Bologna il 24 maggio 2008, e nel *paper* intitolato ‘*Materia huius artis est aer et aqua*’. The ‘Musical Rock’ in Roger Caperon’s ‘*Comentum super cantum*’ da me presentato alla “Medieval & Renaissance Music Conference 2008” il 26 luglio 2008 a Bangor, Wales (UK). Qui riassumo in breve il contenuto degli interventi aggiungendo alcune piccole precisazioni.

Il primo è l'autore del *De musica mensurata* (1279), conosciuto come “Anonimo di Sankt Emmeram”, in quanto il codice che ne conserva il lavoro, il Codex Latinus Monacensis 14523 della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, fu di proprietà dell'abbazia di St. Emmeram a Regensburg. Questo teorico fu certamente attivo presso l'università di Parigi.⁶⁶ La sua versione è assai simile a quella di Caperon:

Et [musica] dicitur a moys, quod est aqua et icos, scientia, quasi scientia inuenta iuxta aquas. Secundum quod dicitur Grecos in mari musicam inuenisse uel quia melodia naturalibus instrumentis formata absque humore possit nullatenus generari uel dicitur a moys aqua et sicox uentus, ut quidam asserunt dicentes quod ex resultatione uenti et aque inuenta fuit musica a quibusdam Grecis et hoc in quodam saxo concauo in mari longe posito, in quo syrenes esse putabantur. In ipso autem erant foramina, per que uentus et aqua ibant et reuertebantur indeque fiebant melodie, quibus nostra musica primo dicitur reperi.⁶⁷

Il secondo trattato in cui appare il riferimento a questa ‘roccia musicale’ (o ‘scoglio musicale’), è il *Tractatus de tonis* di Guido de Sancto Dionysio (monaco benedettino presso l'abbazia di Saint Denis a Parigi),⁶⁸ redatto nei primi anni del secolo XIV; qui l'autore rimanda all'*Eneide* di Virgilio (il ricorso al classico fornisce certamente un sostegno non trascurabile alla fantasiosa tesi del *saxum concauatum*):

Scilla et Caribdis duo sunt in mari immania saxa, inter que media Virgilius [...] Eneam oraculis deorum moderato commemorat navigasse. Dicit enim Eneam ipsum a diis fuisse premonitum, ne in sinistrum penitus iter carperet nec in dexteram partem aliquando rates deveheret, eo quod naufragia nimia ibi naute patiebantur ignari. Erant in illis duobus saxis multiplicia diversaque foramina, que permeans assidue maris unda quasi dulce canorumque melos diversis modulationibus Latinorum magisque Grecorum auribus ingerebat. Ex quibus melodiis uocumque diversarum sonis Greci astutiores et sapientia decenter imbuti hos octo sonos vel tonos subtiliter protraxerunt concientes nullam naturalem sive rationabilem cantilenam absque ipsis temperari posse.⁶⁹

Infine il *saxum cum foraminibus* appare nel *De arte musicali*, trattato del secolo XV scritto dal teologo certosino Dyonisius Lewis de Ryckel:

Dicitur ergo musica quasi moysica a mois quod est aqua et ycos scientia: quasi scientia super uel iuxta aquas inuenta. Alij dicunt: quod Greci inuenerunt musicam in summitate maris: ubi sepe dulcissimum sonum audiebant Vnde dicunt: quod quoddam saxum longe erat in mari: ubi ipsi Syrenes esse putabant ipsi autem tale ingenium inuenerunt et confecerunt: quod ipsi ad illud saxum peruenerunt Saxum autem concauum erat et septem foramina habebat: per que foramina: et mare et uentus transibant et inde mirabilis melodia resonabat. Ex quibus septem foraminibus ipsi septem uoces collegerunt. Hoc est septem mutationes sonorum Et secundo

⁶⁶ Cfr. YUDKIN, *The Anonymous of St. Emmeram*, pp. 38-43.

⁶⁷ Anonymus, *De musica mensurata*, p. 66.

⁶⁸ Cfr. HUGLO, *Guy de Saint-Denis*.

⁶⁹ Guido de Sancto Dionysio, *Tractatus de toni*, p. 23.

hoc dicitur musica a moys quod est aqua et sicos quod est uentus: quasi in aqua per uentum inuenta. Ego tamen potius credo Boetio quam istis.⁷⁰

Quest'ultimo trattato è la fonte più recente tra quelle che riportano il racconto della 'roccia musicale'; tuttavia Dyonisius pare citare quasi *ad litteram* Caperon e l'Anonimo di S. Emmeram. Non è improbabile che egli abbia conosciuto una o entrambe le opere.

Un precedente si trova nel *De musica* di Aribo Scholasticus (XI sec.):

Ferunt syrenas cantatrices esse maritimas, quae nautas interficiant improvidos dulcioribus ad se modis illectos. Quaedam concava saxa in mari sunt prominentia, in quibus collisio procellarum dulcisonam imitatur melodiam. Quae cum dulcedine sua praetereuntes contrahit, miserabili nonnumquam naufragio submergit, sicut huius mundi syrenae blandientes, videlicet illecebrae nostri similes periculosissimo animarum submergunt naufragio.⁷¹

È comunque evidente che la matrice comune deve trovarsi nella mitologia classica, e l'episodio delle sirene richiama alla mente l'*Odissea* di Omero, che tuttavia resta un testo sconosciuto (almeno nella sua veste originale) al medioevo latino.⁷² Guido de Sancto Dionysio, chiamando in causa Virgilio e la sua *Eneide*, permette di individuare quella che fu con ogni probabilità la fonte di ispirazione per l'invenzione della "roccia musicale":

Tum procul e fluctu Trinacria cernitur Aetna,
Et gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa
Audimus longe fractasque ad litora voces,
Exsultantque vada atque aestu miscentur harenae.
Et pater Anchises "nimirum hic illa Charybdis:
Hos Helenus scopulos, haec saxa horrenda canebat ...".
[...]
Tollimur in caelum curuato gurgite, et idem
Subducta ad Manis imos desedimus unda.⁷³

Ter scopuli clamorem inter cava saxa dedere,
Ter spumam elisam et rorantia vidimus astra.
Iamque adeo scopulos Sirenum aduecta subibat,
Difficilis quondam multorumque ossibus albos
(Tum rauca adsiduo longe sale saxa sonabant),
Cum pater amisso fluitantem errare magistro
Sensit, et ipse ratem nocturnis rexit in undis.⁷⁴

⁷⁰ Dionysius Lewis de Rijkel, *De arte musicali*.

⁷¹ Aribo, *De musica*, p. 37.

⁷² Per un'ampia analisi del mito delle sirene nella letteratura classica greca e latina cfr. BETTINI-SPINA, *Il mito delle sirene*.

⁷³ Vergilius, *Aeneis*, III. 553-564.

⁷⁴ *Ibid.*, V. 864-868.

Sembra che la rielaborazione del mito delle sirene ricompaia nella trattatistica musicale quasi due secoli dopo Aribio, e a quanto pare in area parigina. Caperon e l'Anonimo di S. Emmeram potrebbero essere stati i primi a recuperare il racconto dello scoglio, seguiti dal monaco di Saint Denis e, un secolo dopo, dal teologo belga. Nell'opera di quest'ultimo tuttavia, appare una chiara diffidenza nei confronti della narrazione («Ego tamen potius credo Boetio quam istis»),⁷⁵ e inoltre i fori nello scoglio sono solo sette: l'Anonimo e il benedettino Guido non specificano il numero, mentre Caperon, lo vedremo a breve, ne segnala 18. Dionysius aveva in mente con ogni probabilità un altro passo dell'*Eneide*, citazione d'obbligo almeno dall'epoca di Guido d'Arezzo:⁷⁶

Nec non Thraecius longa cum veste sacerdos
Obloquitur numeris septem discrimina vocum,
Iamque eadem digitis, iam pectine pulsat eburneo.⁷⁷

Caperon si serve dello “scoglio musicale” per introdurre la gamma dei suoni e la teoria delle mutazioni: egli si sofferma su ognuno dei 18 fori della roccia, descrivendone la forma (identica alla lettera che corrisponde alla nota emessa) e la sillaba/e che accompagna/no il suono scaturito dalla pietra per l'azione dell'acqua e del vento.⁷⁸ Sebbene la scala proposta da Caperon, come mostrerò tra poco, sia composta da 22 note, qui i fori sono solo 18 in quanto la nota *F* non fa parte dello scoglio,⁷⁹ il Si bemolle ed il Si bequadro scaturiscono dal medesimo foro tanto nell'ottava acuta che in quella superacuta,⁸⁰ e la doppia *e*, qui chiamata *crisis*,⁸¹ è presente solo *figuraliter*, simbolicamente.⁸²

Il breve prologo in prosa che introduce il *Modarius* mette in atto quella che all'inizio del presente lavoro ho definito come “finzione letteraria”,⁸³ attribuendo l'opera ad un anonimo (ma espertissimo!) musicista, il quale, con estrema probabilità, non è altri che Caperon stesso.⁸⁴

Qui l'autore si preoccupa di sottolineare che il suo intento è rendere accessibile l'antica conoscenza della musica ai suoi contemporanei, che reputa in gran misura

⁷⁵ Dionysius Lewis de Rijkel, *De arte musicalis*.

⁷⁶ Cfr. RUSCONI, *Guido d'Arezzo*, p. 67.

⁷⁷ Vergilius, *Aeneis*, VI. 645-647.

⁷⁸ IC, 16-32.

⁷⁹ L'assenza è probabilmente determinata dal fatto che questa nota è intesa come un'innovazione dei teorici occidentali (cfr. ad esempio Guido Aretinus, *Micrologus*, II. 3)

⁸⁰ IC, 22 e 30.

⁸¹ Su questa e su altre particolarità terminologiche presenti nel *Comentum*, relative ad alcuni suoni della scala, cfr. pp. lxxviii-lxxix.

⁸² IC, 35. Anche in questo caso, la *e* superacuta è un'aggiunta relativamente recente, introdotta al fine di completare la settima mutazione.

⁸³ Cfr. p. xxvi.

⁸⁴ Cfr. *Ivi*.

pigri ed ignoranti, cosa che li porta all'incapacità di cantare correttamente.⁸⁵ Questo infiacchimento dell'intelletto umano è inquadrato in un generico indebolimento del mondo intero; di conseguenza l'uomo, in quanto microcosmo, segue il destino di ciò che lo circonda, e pertanto ne risente anche la sua conoscenza della musica.⁸⁶ Il ricorso agli antichi (evidenziato in Caperon con l'uso del termine *microcosmos*) è *topos* comune nella trattatistica musicale,⁸⁷ mentre la lamentela riguardo alla pigrizia e all'ignoranza dei cantori è di evidente derivazione guidoniana.⁸⁸

L'autore si propone qui di spiegare in breve ed il più chiaramente possibile i problemi e gli argomenti relativi alla musica, in particolare i suoni, le consonanze e i modi.⁸⁹

Il veloce commento al prologo si limita a spiegare il parallelismo tra il mondo (*cosmos*) e l'uomo (*microcosmos*), riportando alla lettera un passo dal *De natura rerum* di Isidoro di Siviglia: così come il creato è composto di quattro elementi, così l'uomo è formato da quattro umori, e la condizione di entrambi è transitoria e soggetta alla decadenza.⁹⁰

LA DEFINIZIONE DELLA DISCIPLINA E LA SCALA

Col primo capitolo Caperon comincia ad entrare nel vivo dell'argomento musicale. Ovviamente il punto di partenza è la definizione della disciplina che si intende affrontare, in questo caso la musica; si è già visto come per questo aspetto l'autore del *Comentum* si affidi quasi totalmente all'opera di Kilwardby. Il passo del *De ortu scientiarum* sopra riportato è a sua volta ricco di riferimenti ad altri autori (compaiono citazioni esplicite da Aristotele, Boezio, Isidoro e Gundissalinus), come è normale aspettarsi da un'opera filosofica di ampio respiro, come è quella del trattatista inglese.

Ad ogni modo, la musica è chiaramente intesa come scienza teorica del *quadrivium* (come di fatto era presso gli *studia* medievali), essendo il suo soggetto il *numerus armonicus*, il suo scopo la conoscenza di tale numero, ed essendo definita come la scienza che si occupa di elementi combinati secondo una proporzione armonica:

Subiectum est enim armonicus numerus vel res armonica proporcione coaptate; finis, talium rerum et talis numeri cognicio, sive <perfectio> partis anime speculative per cognicionem

⁸⁵ P, 4.

⁸⁶ P, 1-4.

⁸⁷ È qui sufficiente osservare l'incipit della terza *reportatio* della *Musica plana* di Johannes de Garlandia: «Hic incipit ars plane musice que immensurabilis dicitur que theorice est nobis tradita ab antiquis philosophis». (Johannes de Garlandia, *Musica plana*³, p. 39).

⁸⁸ Ad esempio: «Temporibus nostris super omnes homines / fatui sunt cantores!». (Guido Aretinus, *Prologus*, 1-3).

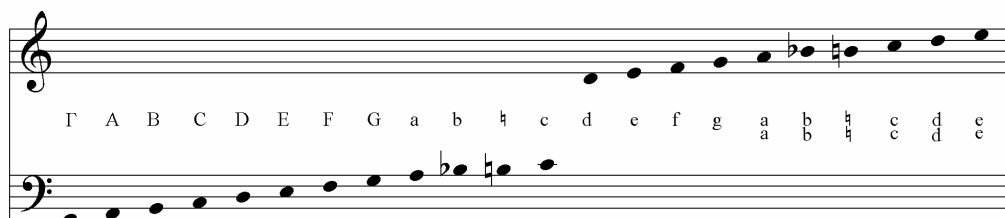
⁸⁹ P, 8.

⁹⁰ Com.P, 2-6.

huiusmodi; diffinico talis est: Musica sive armonia est pars sciencie speculative humani aspectus perfectiva quoad cognicionem armonice modulacionis vel quarumcumque rerum armonica modulacione invicem coaptatarum.⁹¹

Il discorso prosegue con l'affermazione secondo cui musica risulta composta da tre elementi: suoni, note e numeri.⁹² Il suono è definito da Caperon (che riprende chiaramente un concetto boeziano)⁹³ come emissione vocale adatta al canto;⁹⁴ l'autore precisa che, in base a tale descrizione, non tutto ciò che è percepito dall'udito può essere classificato come suono, sebbene il termine venga comunemente usato per indicare qualunque percezione uditiva.⁹⁵

Le note sono sette, quanti sono i giorni della settimana,⁹⁶ come ribadito nelle opere di Guido d'Arezzo,⁹⁷ e si ripetono ad ogni cambio di registro. Caperon arriva ad una scala di 22 suoni, espressi dalle lettere e corrispondenti alle note indicate nella figura seguente:



Le note dalla *A* alla *G* sono dette *graves*, quelle ripetute in carattere minuscolo *acute* (*a-g*) e le cinque minuscole raddoppiate vengono definite *superacute* (*aa-ee*).⁹⁸ Le note che occupano le due estremità della scala, *Gamma* ed *ee*, vengono aggiunte allo scopo di completare le sette mutazioni di esacordo,⁹⁹ come Caperon si occuperà di spiegare più precisamente nei capitoli XI e XII.

LA DIVISIONE DEL MONOCORDO

Caperon propone nel secondo capitolo due tipi di divisione del monocordo, essenzialmente gli stessi che Guido d'Arezzo ha segnalato nel *Micrologus*.¹⁰⁰ La prima divisione data dal monaco aretino è tuttavia a sua volta desunta dall'anonimo *Dialogus*

⁹¹ **Com.1**, 27.

⁹² **L.1**, 2: «Ista sonis constat, vocibus et numeris».

⁹³ Cfr. Boethius, *De institutione musica*, I. viii.

⁹⁴ **L.1**, 3; **Com.1**, 38.

⁹⁵ **Com.1**, 39.

⁹⁶ **L.1**, 4-5 e **Com.1**, 41.

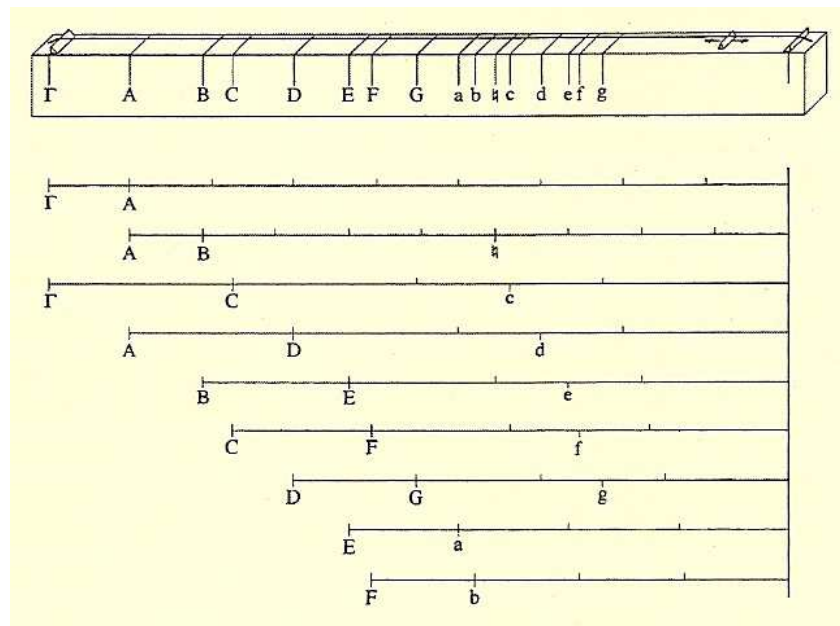
⁹⁷ Cfr. ad esempio Guido Aretinus, *Micrologus*, V. 7.

⁹⁸ **Com.1**, 43-45; 49.

⁹⁹ **Com.1**, 44; 46.

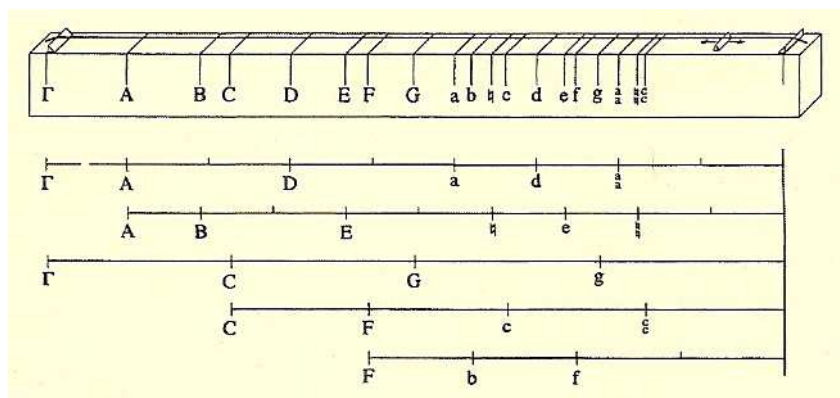
¹⁰⁰ Cfr. Guido Aretinus, *Micrologus*, III.

de musica,¹⁰¹ e Caperon sembra attingere direttamente da questa fonte. Tale partizione dello strumento si può riassumere col seguente schema:¹⁰²



(riproduzione da COLETTE-JOLIVET, *Micrologus*, p. 26)

Quella successiva è invece interamente ascrivibile a Guido, e si può schematizzare come segue:¹⁰³



(riproduzione da COLETTE-JOLIVET, *Micrologus*, p. 25)

Caperon, qui come nella maggior parte dei casi, evita di palesare la fonte da cui trae il testo; è un atteggiamento piuttosto comune nella trattatistica dell'epoca, che tra l'altro rivela la natura compilativa del *Comentum*.

In questo stesso capitolo Caperon presenta la tripartizione boeziana della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis*, per la quale fa di nuovo ricorso all'opera di

¹⁰¹ Cfr. *Dialogus de musica*, pp. 252-253.

¹⁰² *Com.2*, 5-13.

¹⁰³ *Com.2*, 14-22.

un altro autore (il *Didascalicon* di Ugo di San Vittore),¹⁰⁴ introduce le sillabe usate nella solmisazione (*ut, re, mi, fa, sol e la*) e i tre esacordi (naturale, duro e molle), secondo i quali avvengono le mutazioni;¹⁰⁵ accenna, pur affermando che se ne parlerà ancora più avanti, agli intervalli di tono e semitono¹⁰⁶ e riporta la mano guidoniana sulla quale è possibile trovare le note con le sillabe relative (un aiuto mnemonico, invero assai complesso, per l'esercizio della mutazione).¹⁰⁷

Una così vasta disparità di argomenti all'interno di un capitolo che, stando al titolo («De monocordii divisione»), dovrebbe occuparsi solamente della divisione del monocordo, lascia perplessi. È possibile che in **Ct** i titoli originali dei capitoli (e forse anche l'ordine degli stessi) non siano stati rispettati, rimane comunque strano che argomenti come la mutazione e gli intervalli vengano anticipati qui, dato che sono affrontati più nel dettaglio nei capitoli successivi.

Ad ogni modo, Caperon spiega le proprietà esacordali in modo canonico, differenziandole in *natura, molle e durum*, le quali hanno rispettivamente come note di partenza il Do (*C e c*), il Fa (*F ed f*) ed il Sol (*T, G e g*), definite *fundamenta*.¹⁰⁸ Poiché ognuna di queste deve iniziare con la sillaba *ut* dell'esacordo, è evidente che ogni semitono viene individuato dalle sillabe *mi-fa*.

INTERVALLI, CONSONANZE E PROPORZIONI

Anche per quanto concerne la questione delle differenti congiunzioni dei suoni il *Comentum* è debitore nei confronti del *Micrologus* di Guido: la definizione di intervallo come *motus vocis*,¹⁰⁹ deriva chiaramente dall'opera del monaco italiano.¹¹⁰

Gli intervalli ammessi nel canto sono sei: *tonus* (seconda maggiore), *semitonus* (seconda minore), *ditonus* (terza maggiore), *semiditonus* (terza minore), *dyatbesaron* (quarta giusta) e *dyapente* (quinta giusta).¹¹¹ In linea con la teoria di Guido,¹¹² manca dall'elenco il *dyapason* (ottava): Caperon giustifica l'omissione in quanto l'ottava copre l'intero *corpus armonicum*,¹¹³ cioè racchiude i sette suoni di cui la musica si compone e che nel ripetersi in diversi registri mostrano le stesse qualità. Per Caperon un intervallo (*species*) per essere tale deve essere parte di questo *corpus*, non il *corpus* stesso.¹¹⁴ La motivazione non si discosta da quella fornita nel *Micrologus*,¹¹⁵ che anzi viene ripreso *ad litteram* qualche passo più avanti:

¹⁰⁴ **Com.2**, 26-29.

¹⁰⁵ **L.2**, 15-18; **Com.2**, 31-42.

¹⁰⁶ **Com.2**, 45-48.

¹⁰⁷ **Com.2**, fig. 2.

¹⁰⁸ **Com.2**, 35-42; 51.

¹⁰⁹ **L.3**, 1.

¹¹⁰ Cfr. Guido Aretinus, *Micrologus*, XVI. 9.

¹¹¹ **L.3**, 3-4; **Com.3**, 2.

¹¹² Cfr. Guido Aretinus, *Micrologus*, IV-V.

¹¹³ **Com.3**, 3.

¹¹⁴ *Ivi*.

¹¹⁵ Cfr. Guido Aretinus, *Micrologus*, V.

Dyapason est autem in qua dyathesaron et dyapente junguntur, cum enim ab .A. in .E. fit dyapente, et ab eadem .E. in .a. acutam sit dyatesaron, et ab .A. in altera .a. dyapason existit. Cuius vis est eandem litteram in utroque latere possidere, ut a .B. in \sharp , et a .C. in .c., et a .D. in .d., et sic in reliquis. Sicut enim in utraque vox per eadem litteram notatur, ita per omnia eiusdem qualitatis perfectissimeque similitudinis utraque haberetur et creditur. Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ita, ut semper primum et octavum diem dicamus sic, primas et octavas semper voces easdem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia consonare sentimus, ut .D. et .d. Utraque enim tono et semitono et duobus tonis intenditur, et idem tono et semitono et duobus tonis remittitur.¹¹⁶

L'idea sembra essere confermata nel capitolo IV, dove il *dyapason* definito come intervallo che “equisona”,¹¹⁷ è assimilato all'unisono.

La discussione degli intervalli prosegue con la descrizione dettagliata di ciascuno di essi, a deccezione del tono e del semitono, che erano già stati anticipati nel capitolo precedente. La loro definizione è invero curiosa e vale la pena riportarla:

[...] tonus est spacium duarum vocum ascendencium et descendencium invicem adiacencium et non ex quibuslibet, ad differenciam semitonii. Semitonus vero spacium duarum vocum ascendencium vel descendencium invicem adiancencium et non ex quibuslibet, ad differenciam tonii. In tono sunt due voces, in semitono sunt due, et quicquid est in diffinizione unius, ponitur in diffinizione alterius, ergo tonus est semitonus et e converso. Non sequitur quia ille voces que sunt in tono sunt plene et perfecte, et plenum sonum reddunt, et ille que sunt in semitono una est plena et perfecta et altera est non plena nec perfecta, quam semper in semitono, sive ille voces fuerint pro ascendendo vel pro descendendo, plena prima vocatur que prima pronunciat. De plenitudine earum et de implenitudine, perfectione et de imperfectione inferius dicemus.¹¹⁸

Semitono e tono sembrerebbero essere intervalli sostanzialmente uguali, la differenza è determinata dalla “pienezza” e dalla “perfezione” delle sillabe con cui vanno intonati. I termini *plenitudo* e *perfectio* sono di norma comuni nelle trattazioni di canto figurato (basti come esempio il *Tractatus de diversis figuris*, dove la «semibrevis plena et perfecta»¹¹⁹ indica appunto la semibreve annerita con valore ternario); è però molto probabile che la terminologia debba essere fatta risalire a Johannes de Garlandia:

Tonus secundum Guidonem diffinitur sic: tonus est spatii magnitudo plenum et perfectum sonum emittens.¹²⁰

¹¹⁶ **Com.3**, 27-31.

¹¹⁷ **L.4**, 5-7.

¹¹⁸ **Com.2**, 45-48.

¹¹⁹ Ps. Philippoctus de Caserta, *Tractatus de diversis figuris*, p. 118.

¹²⁰ Johannes de Garlandia, *Introductio musicae planae*, p. 79. L'attribuzione a Guido è ovviamente erronea. La definizione si trova invariata anche in un trattato di contrappunto attribuito a Philippe de Vitry (Philippus de Vitriaco, *Ars contrapunctus*, p. 24), e, due secoli dopo, in Biagio Rossetti, *Libellus de rudimentis musices*, p. 29). In entrambi i casi è riportata l'attribuzione al monaco aretino.

Purtroppo Caperon non fornisce nei capitoli successivi la spiegazione di *plenitudo* e *perfectio*, anche si era proposto di darla in seguito.

La distinzione tra semitono maggiore e semitono minore è pure rimandata,¹²¹ ma l'argomento è affrontato nel sesto capitolo. Qui la fonte è inequivocabilmente il *De institutione musica* di Boezio:¹²² data una divisione del tono in 10 *schismata* (*cisma* nel *Comentum*) o 5 *comma* (1 *comma* = 2 *schismata*), il semitono minore (il solo a trovare posto nella pratica del canto)¹²³ è formato da 4 *schismata* (o 2 *comma*), e prende il nome di *diesis* o di *limma*, mentre quello maggiore si compone di 6 *schismata* (o 3 *comma*) e viene definito col termine boeziano di *apothome*.¹²⁴

La descrizione degli altri intervalli¹²⁵ è invece più semplice e usuale:

- il *ditonus*, composto di due toni, si canta con le sillabe *ut-mi* e *fa-la* in senso ascendente, *la-fa* e *mi-ut* in senso opposto;¹²⁶
- il *semiditonus* comprende un tono ed un semitono, ed è cantato con le sillabe *re-fa* e *mi-sol* nell'ascendere, viceversa nel discendere;
- il *dyathesaron* risulta dall'aggiunta di un semitono al *ditonus* e comprende quattro sillabe (si compone così di due toni e mezzo, e si canta con le sillabe *ut-fa*, *re-sol* e *mi-la* in senso ascendente; viceversa in senso discendente). Non tutti gli intervalli di quattro note sono un *dyathesaron*: vanno esclusi Fa-Si naturale e Si bemolle-Mi, composti di tre toni, e pertanto definiti col nome di *tritonus* (quarta eccedente). Tale intervallo per Caperon, oltre a non poter essere considerato una consonanza, non merita di essere annoverato neanche tra le *species*, di conseguenza non viene neanche espresso da una proporzione numerica;
- la *dyapente* si ottiene aggiungendo un tono alla *dyathesaron*, per un totale di tre toni e mezzo e cinque sillabe (si intona con le sillabe *ut-sol* e *re-la* in ascesa, con *la-re* e *sol-ut* in discesa). Anche qui, non tutti gli intervalli di cinque note sono una *dyapente*: vanno esclusi Si bequadro-Fa e Si bemolle-Mi, composti da tre toni (quinta diminuita).

¹²¹ **Com.3**, 5.

¹²² Cfr. Boethius, *De institutione musica*, III. vii-viii.

¹²³ **L.3**, 7-8; **Com.3**, 5.

¹²⁴ **L.6**, 5-9; **Com.6**, 2-6. Il *diesis*, o *limma*, o semitono minore, corrisponde nell'accordatura pitagorica alla 2^a minore diatonica (ad es. *do-re^b*), mentre l'*apothome*, o semitono maggiore, coincide con la 2^a minore cromatica (ad es. *do-do[#]*). Per una descrizione più dettagliata cfr. AZZARONI, *Canone infinito*, pp. 287-291.

¹²⁵ **L.3**, 11-16; **Com.3**, 6-17.

¹²⁶ Nello scandire i suoni compresi in un ditono Caperon raccomanda di contare una sola volta la sillaba centrale, senza separare i due toni di cui l'intervallo si compone: pertanto si conterà *ut*, *re* e *mi*, e non *ut-re* e *re-mi* (**Com.3**, 7).

Un ruolo privilegiato spetta ai rapporti di *dyapason*, *dyathesaron* e *dyapente*: questi tre intervalli vengono definiti *forme* del canto, in quanto costituiscono la base di ogni composizione monodica e polifonica.¹²⁷ Probabilmente Caperon ricorda il concetto di affinità dei suoni presente nel *Micrologus*,¹²⁸ e nel contempo alcuni concetti riguardo la classificazione delle consonanze date nei trattati di musica polifonica dell'epoca.¹²⁹

L'enumerazione delle proporzioni numeriche associate alle consonanze è introdotta dal racconto secondo cui Pitagora scoprì i rapporti numerici che determinano le consonanze nell'officina di un fabbro, udendo il suono di alcuni martelli percossi sull'incudine.¹³⁰ L'episodio è interamente ripreso dal *Micrologus*.¹³¹

In breve, le proporzioni associate alle consonanze sono le seguenti:¹³²

dupla proportio 2/1 = *dyapason*¹³³

sexquialtera proportio 3/2 = *dyapente*

sexquioctava proportio 9/8 = *tonus*

sexquitertia proportio 4/3 = *dyathesaron*

Agli intervalli di *ditonus* e *semiditonus*, sebbene siano usati nel canto, Caperon non assegna una proporzione numerica, probabilmente perché non sono esprimibili con rapporti numerici semplici.

La figura rappresentata sul lato sinistro della mano guidoniana,¹³⁴ è usata dall'autore per semplificare il discorso: ai numeri 12, 9, 8 e 6 vengono associati rispettivamente i suoni *a*, *F*, *D* ed *A*; la combinazione di questi permette di collegare i rapporti numerici ad esempi di intervalli tra suoni.¹³⁵ Infine Caperon, tornando al monocordo, fa notare come ad una divisione per 9 corrisponda il tono, a quella per 4 il *dyathesaron*, a quella per 3 la *dyapente* e a quella per 2 il *dyapason*.¹³⁶

¹²⁷ **Com.5**, 1: «Hic loquitur auctor de formis cantus et vocantur forme quia omnis cantus mensurabilis et immensurabilis in hiis formatur».

¹²⁸ Cfr Guido Aretinus, *Micrologus*, VII-VIII.

¹²⁹ Si pensi ad esempio al *De mensurabili musica* di Johannes de Garlandia, dove l'8^a è consonanza perfetta (assieme all'unisono), la 4^a e la 5^a vengono definite consonanze medie (cfr. AZZARONI, *Canone infinito*, p. 383).

¹³⁰ **Com.3**, 38-41.

¹³¹ Cfr. Guido Aretinus, *Micrologus*, XX.

¹³² **L.3**, 25-28; **Com.3**, 52-56.

¹³³ In **L.3**, 25, la proporzione è erroneamente chiamata *quadrupla*, mentre nel commento relativo (**Com.3**, 52) viene indicata col giusto nome e col giusto rapporto di 2/1.

¹³⁴ Cfr. fig. 1, p. 21.

¹³⁵ **Com.3**, 57-58. Questi termini, con l'esclusione di *sinemmenon*, erano già apparsi in alcuni dei capitoli precedenti (ad es. *crisis* in **IC**, 35; *corruf* in **Com.3**, 12; *apothome* in **L.6**, 8; *crisis* e *corruf* anche nel trattato 11 di **Ct**).

¹³⁶ **L.3**, 33-36; **Com.3**, 64-65.

I capitoli VII, VIII, IX e X si occupano di illustrare quelle che sono definite da Caperon *figurae*, ossia simboli. Queste *figurae* sono in numero di quattro e vengono indicate con i termini greci *corruf* (a volte *coruf*), *apothome*, *sinemmenon* (anche *sinemenon* o *synemmenon*) e *crisis* (anche *crisis*).¹³⁷

Il primo vocabolo è usato come sinonimo della *gamaut* (I), il suono più grave della scala; è probabile che Caperon avesse in mente il greco *ρορυφόω*, “aggiungere”, ed è per questo che nel *Comentum* viene tradotta con *appositio*, “aggiunta”.¹³⁸ Questa lettera, spiega l’autore, viene posta in fondo alla scala in quanto i Greci sono ritenuti i primi ad aver scoperto l’arte dei suoni; per le note che seguono sono state invece adottate lettere latine in quanto questa stesa arte fu poi praticata dai latini.¹³⁹ Nella mano guidoniana di c. 130r (fig. 1) il *coruf* sulla prima articolazione del pollice.

Apothome, come già visto, è termine boeziano, e designa il semitono maggiore (o 2^a minore cromatica); l’etimo è dato dal greco *ἀποτομή*, ed è giustamente tradotto da Caperon col latino *divisio*,¹⁴⁰ considerata la sua normale accezione di “taglio”, “separazione”. Questa *figura* ha un’utilità prettamente teorica: permette di individuare il semitono minore (o 2^a minore diatonica),¹⁴¹ l’unico effettivamente intonato nella pratica del canto. Sulla mano guidoniana essa viene correttamente situata tra il Si bemolle ed il Si bequadro.

Sinemmenon nella teoria musicale greca è il nome del tetracordo congiunto sopra la *mesè*,¹⁴² il cui primo intervallo (dal grave all’acuto) nel genere diatonico è un semitono.¹⁴³ Tuttavia, come per una sorta di sineddoche, afferma James Haar,¹⁴⁴ nel corso del medioevo il termine viene a volte usato per indicare il Si bemolle.¹⁴⁵ In Caperon il sostantivo *sinemmenon* acquista però un’ulteriore significato: esso viene inteso come sinonimo di semitono minore, ma è anche fortemente associato al concetto di *coniuncta*,¹⁴⁶ di *musica ficta*. Caperon riconosce l’esistenza di due possibilità di canto (*via cantandi*), una che segue la naturale successione delle lettere (*naturalis*), e

¹³⁷ L.7, 2; Com.7, 1.

¹³⁸ Questa traduzione è perfettamente in linea con quanto afferma Guido nel *Micrologus*: «In primis ponitur .Γ. graecum a modernis adiunctum» (Guido Aretinus, *Micrologus*, II. 3).

¹³⁹ Com.7, 3-4.

¹⁴⁰ L.8, 2; Com.8, 1.

¹⁴¹ Com.8, 2.

¹⁴² Cfr. Boethius, *De institutione musica*, I. xx.

¹⁴³ Si specifica dal grave all’acuto, in quanto il sistema musicale greco classifica intervalli e scale considerandoli in senso discendente.

¹⁴⁴ Cfr. HAAR, *Roger Caperon and ramos de Pareia*, p. 33.

¹⁴⁵ Ad es. da Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, p. 21: «[...] b, quod nos molle vel rotundum dicimus, a quibusdam Graeco nomine synemmenon, id est adjunctum, appellatur»

¹⁴⁶ L.9, 1-5; Com.9, 2. Nella teoria musicale del medioevo la *coniuncta* è una qualsiasi mutazione di sillaba che implichi l’uso di note cromatiche, quindi estranee al sistema dei tre esacordi naturale, duro e molle. Non è da escludere che Caperon qui abbia frainteso il significato di *synemmenon* come appare in Boezio (cfr. nota 144): il termine, come si è già fatto notare, è qui usato per indicare un tetracordo; la confusione di Caperon potrebbe essere nata dal fatto che Boezio traduce (giustamente) il sostantivo col latino *coniunctum*.

un'altra in cui è necessario alterare i suoni di questa stessa successione (*accidentalis*). La *sinemmenon*, prosegue l'autore, si colloca secondo la *via naturalis* soltanto tra *E* ed *F* (il discorso riguarda ovviamente anche le ripetizioni d'ottava); altrove viene a formarsi solo in modo irregolare, ossia secondo la *via accidentalis*,¹⁴⁷ e in questa seconda casistica sembrano rientrare (ma Caperon non lo afferma esplicitamente) anche i semitoni *B-C* ed *A-Si \flat* (e le ripetizioni d'ottava). Se l'esclusione del *Si \flat* dalla gamma naturale dei suoni può essere facilmente ricondotta a Guido,¹⁴⁸ colpisce il fatto che venga lasciato fuori anche il semitono *Si \sharp -Do*; il fatto può essere interpretato come un'estremizzazione del pensiero del monaco aretino, o come una mera svista da parte di Caperon.

L'ultima *figura*, chiamata *crisis*, sta ad indicare la nota estrema del registro acuto, la doppia *e*. Come la lettera *I* era stata aggiunta per fornire il punto di partenza per il primo esacordo, così la *crisis*, anch'essa un'innovazione dei moderni, permette di chiudere la settima mutazione, e di conseguenza deve essere intonata con la sillaba *la*.¹⁴⁹ Nella mano guidoniana viene inserita tra *d la sol re* e *dd la sol*. Il greco *κρίσις*, significa “giudizio”, “esito”, ma anche “separazione”; con quest'ultima accezione l'uso del termine per indicare la *e* superacuta avrebbe perfettamente senso, sebbene Caperon lo traduca con la parola latina *augmentatio*.¹⁵⁰ Anche questo termine, inteso come “accrescimento” del *gamaut*, ben si associa alla nota estrema della scala, che, aggiunta alla scala guidoniana durante il secolo XIII, viene considerata da molti teorici come una nota aggiunta e separata dalla mano;¹⁵¹ non è improbabile che Caperon, nel fornire la sua traduzione, abbia confuso il vocabolo greco ed il verbo latino *cresco*.¹⁵²

L'uso più o meno fantasioso di termini greci per le note estreme della scala sembra essere piuttosto diffuso nella trattatistica musicale del medioevo. James Haar descrive chiaramente questo fenomeno:

Everyone from the time of Odo and Guido on agrees that *gamma* was an added note rather than an integral part of the series. Since *proslambanomenos*, the bottom of the Greek scale, was always described as an added note by Greek theorists and by Boethius, it is not surprising that some classically minded writer should have found a Greek term for the *gamma ut* [...]. One or

¹⁴⁷ **L.9**, 14-16; **Com.9**, 4-7.

¹⁴⁸ «*b. vero rotundum, quod minus est regulare, [...] cum .F. habet concordiam*» (Guido Aretinus, *Micrologus*, VIII. 10); «*Sunt qui addunt in acutis iuxta primam alteram, / Sed gregorio non placet patri haec lascivia, / Et moderni sapientes hanc neque commemorant*» (Guido Aretinus, *Regular rhythmicae*, 67-68).

¹⁴⁹ **Com.10**, 4-5.

¹⁵⁰ **L.10**, 1-2; **Com.10**, 1.

¹⁵¹ Cfr. HAAR, *Roger Caperon and Ramos de pareia*, p. 34. Tra le testimonianze riportate dallo studioso americano, mi sembra utile citare due trattati: Hieronymus de Moravia, *Tractatus de musica*, p. 21 («*Moderni vero adhuc unam quam vocant *e* la addiderunt clavem*») e Jacobus Leodiensis, *Speculum musice*, p. 162 («*Insuper moderniores ad partem acutam unam addiderunt litteram, id est *e*, ut septem completer solfationes [...]*»).

¹⁵² Ringrazio Leofranc Holford-Strevens per avermi suggerito questa possibilità.

two other made-up terms for *gamma ut* turn up among the theorists: the late 13th-century theologian and theorist Engelbert of Admont says of gamma “vocatur prosmelodos, i.e. ad melodiam adiecta.” Adam of Fulda [...] has a term of his own for *gamma ut*: “hyponomenon ... id est, gravem sonum, quia in manu gravissimum est.” [...] ¹⁵³

Like the *gamma ut*, the top *é la* received some fancy names besides *crisis*. Adam of Fulda calls it *orexion* (from ὄρεχνέω, to be stretched or to pant, presumably). ¹⁵⁴

Questa pratica fu evidentemente suggerita dalla descrizione del sistema *teleion* data da Boezio, dove i suoni vengono contraddistinti con nomi greci. ¹⁵⁵ È comunque ovvio che Caperon non intendeva illustrare il sistema musicale greco, ma quello guidoniano, arricchendolo di un lessico “erudito”. Una qualche corrispondenza con la pratica classica è tuttavia implicita: ¹⁵⁶ in **Ct**, subito dopo il *Comentum*, si trova la *Summa Boethii* (cc. 155v-156v), un brevissimo riassunto del contenuto del *De institutione musica*; la descrizione della scala qui fornita presenta gli estremi «Epipapanchos. e la. Hic est figura que dicitur crisis» e «Ypapanchos Gama ut. Hic est figura que dicitur Corruff» (c. 156v). I termini *coruf* e *crisis* compaiono anche nella copia del *De institutione musica* di Boezio presente in **Ct**, a c. 112v, rispettivamente prima del *proslambanomenos* e dopo la *nete hyperboleon*. In tutti e due i casi si riscontra la terminologia di Caperon applicata al sistema *teleion*, ma con la probabile intenzione di fondere la scala musicale medievale con quella greca. Il risultato è (tanto nella *Summa* che nel *De institutione musica*) un’errata descrizione dei tetracordi: ¹⁵⁷ il tetracordo *diezeugmenon* infatti viene posto di seguito al *synemmenon*, col risultato che la *nete hyperboleon* viene a corrispondere a *d^l la sol*, piuttosto che ad *d^l la mi re* (come invece dovrebbe essere). Per maggiore chiarezza è sufficiente osservare la seguente tabella (si nota con facilità che il sistema in **Ct** diverge da quello effettivo dopo la *nete synemmenon*):

	Boezio	Ct
Crisis		ee la
Nete hyperboleon	a ^a la mi re	dd la sol
Paranete hyperboleon	g sol re ut	cc sol fa
Trite hyperboleon	f fa ut	b ^b fa o h ^h mi
Nete diezeugmenon	e la mi	a ^a la mi re
Paranete diezeugmenon	d la sol re	g sol re ut
Trite diezeugmenon	c sol fa ut	f fa ut
Paramese	h ^h mi	e la mi
Nete synemmenon	d la sol re	d la sol re
Paranete synemmenon	c sol fa ut	c sol fa ut
Trite synemmenon	b ^b fa	b ^b fa o h ^h mi
Mese	a la mi re	a la mi re

¹⁵³ HAAR, *Roger Caperon and Ramos de Pareia*, p. 33.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁵ Cfr. Boethius, *De institutione musica*, I. xx.

¹⁵⁶ HAAR, *Roger Caperon and Ramos de Pareia*, p. 35.

¹⁵⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 35-36.

Lichanos meson	G sol re ut	G sol re ut
Parhypate meson	F fa ut	F fa ut
Hypate meson	E la mi	E la mi
Lichanos hypaton	D sol re	D sol re
Parhypate hypaton	C fa ut	C fa ut
Hypate hypaton	B mi	B mi
Proslambanomenos	A re	A re
Coruf		Γ ut

Naturalmente l'errore non è ascrivibile a Boezio, ma al compilatore di questa versione della sua opera. Dal momento che i termini *corufe* e *crisis* si trovano solo in **Ct**, è lecito supporre che il *Comentum*, il *De institutione musica* e la *Summa Boethii* provengano da una fonte comune, soprattutto se si considera che in questo stesso manoscritto il sistema *teleion* è illustrato in maniera canonica nel *Lucidarium* di Marchetto da Padova (c. 189r).¹⁵⁸ L'ipotesi è poi ulteriormente suffragata da un passo della *Summa* riguardante la divisione del tono: « [...] et similiter Rogerius in suo Comento dicens quod tonus constat in bisquinque scismata, idest in 5. comata » (c. 156v).

La questione permette di tornare su Ramos de Pareia e la sua critica nei confronti di Caperon: è esattamente alla luce di questa errata disposizione del sistema che il teorico spagnolo muove il suo attacco contro l'autore del *Comentum*. Nella *Musica practica*, di seguito al primo passo già citato, si legge:

Iste enim Rogerius Caperon sic ait: Quatuor sunt figurae, quae additae sunt in cantu, scilicet: coruph, synemmenon, apotome et crisis. Coruph appellat Gamma, quia addita, synemmenon \flat , apotome vero \sharp ; sed crism appellat e superacutam, in qua sequaces Guidonis ponunt *la*. Synemmenon bene dicit esse \flat , si intelligat distantiam semitonii ab *a* in \flat , quoniam ipse non declarat; bene etiam dicit apotomen, si intelligat distantiam \flat et \sharp , quoniam sic a Boetio et a Philolao appellatur, quod maius semitonium dicimus. Et sic viginti chordas ponit in errorem decidens aliorum.¹⁵⁹

E più avanti ancora, riguardo all'inutilità dell'aggiunta di ulteriori suoni alla scala:

[...] Rogerius Caperon asserebat esse crism vocem illam supra neten hyperboleon additam et coruph, quae sub proslambanomeno. Ipse etenim, credo, in die haeretico artem totam composuerit, et cum ad coruph pervenit, ipse cum tota corrui. [...] Nos vero caveamus ab antiquitate auctore aliquid transvertere. Erit igitur prior vox proslambanomenos, ultima vero nete hyperboleon, in quorum omnium exemplum subscriptam subiecimus figuram.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁹ Ramus de Pareia, *Musica practica*, p. 15.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 59-60.

Come ha fatto notare James Haar, è possibile che sia Ramos ad essere ingiusto nei confronti di Caperon:¹⁶¹ l'autore del *Comentum* infatti non ha esplicitamente illustrato nella sua opera il sistema musicale greco, ma quello usato nel canto piano (sebbene egli potesse essere convinto della coincidenza tra i due). Inoltre lo spagnolo non sembra aver colto il significato che Caperon attribuisce al termine *sinemmenon*, dato che nella *Musica practica* viene considerato semplicemente come sinonimo di semitono minore e non in relazione al concetto di *coniuncta*.

LE MUTAZIONI

La definizione di mutazione data da Caperon nel capitolo XI del *Comentum* deriva con ogni probabilità dall'insegnamento di Johannes de Garlandia; qui si legge infatti: «mutacio est dimissio unius vocis propter aliam sumendam sub eadem clave et sub eodem sono»,¹⁶² definizione che si ritrova in tutte e quattro le *reportationes* della *Musica plana* e nella *Introductio musicae planae*.¹⁶³ Probabilmente Caperon è uno dei primi teorici a dividere le mutazioni di esacordo nelle due categorie *ratione vocis* e *ratione signi*.¹⁶⁴ Nel primo caso la mutazione ha luogo quando la melodia si sviluppa oltre i limiti dell'esacordo, ed è costretta ad adottare la sillaba di un altro. La mutazione *ratione signi* si attua invece quando viene aggiunta un'alterazione estranea all'esacordo di appartenenza.

Questa duplice natura della mutazione appare nell'anonimo *De plana musica breve compendium* del secolo XIII,¹⁶⁵ e, più tardi, nei *Quatuor principalia*¹⁶⁶ e nel primo trattato della trilogia attribuita a Goscalcus.¹⁶⁷ Queste due opere introducono un'ulteriore tipologia che implica simultaneamente le altre due, una *ratione utriusque*,

¹⁶¹ Cfr. HAAR, *Roger Caperon and Ramos de Pareia*, p. 28.

¹⁶² **Com.11**, 1.

¹⁶³ Cfr. Johannes de Garlandia, *Musica plana*¹²³⁴, pp. 14, 28, 52, 60 e 72.

¹⁶⁴ **Com.11**, 2-5.

¹⁶⁵ Anonymus, *De plana musica*, p. 46: «Sciendum est igitur quod omnis mutatio efficitur aut ratione vocis aut ratione signi aut ratione utriusque, scilicet vocis et signi. Ratione vocis efficitur mutatio quando per cantum inceptum vox non potest attingere - sive descendendo sive ascendendo - ad cantum determinatum, et tunc dimittenda est illa superior, et assumenda est illa inferior et e converso; ratione signi efficitur mutatio quando signum superveniens mutat cantum; ratione utriusque per exemplum praedictorum ut patet in sequenti figura».

¹⁶⁶ Anonymus, *Quatuor principalia*, pp. 222-223: «Sequitur modo de mutationibus, quae duplici ratione fiunt, videlicet, vel ratione proprietatis, vel ratione vocis. Ratione autem proprietatis fit, quando mutatur de ut per ♯ quadratum, in re per ♭ molle, vel in sol per naturam, et e contrario, ut patet in G sol, re, ut. Ratione vocis fit, causa ascencionis vel descencionis, sicut manifeste apparet in C fa ut, in qua, si quis sumeret istam vocem fa, ad tertiam posset ascendere, et usque ad quartam descendere sine mutatione, nisi impenderet proprietatis». Qui *ratione signi* è sostituito con *ratione proprietatis*, ma il senso rimane lo stesso.

¹⁶⁷ Goscalcus, p. 48: «Preterea fit triplici racione, scilicet racione vocis, racione signi, aut racione utriusque simul. Racione vocis quoniam ut est infima, la vero vox suprema, ultra ut descendere et ultra la ascendere, de quacumque voce nemo potest nisi ea dimissa et locus eius inferiori pro ascensu aut superiori pro descensu assumpta. Racione signi fit quando superveniens signum ♭ seu ♯ mutat incepti cantus proprietatem [...]. Racione utriusque fit propter nimium ascensum vel descensum, una cum aliquo supervenienti signorum dictorum ». Sia il *Comentum* sia la silloge di Goscalcus appaiono in **Ct**; probabilmente queste opere sono state copiate assieme in fonti più vetuste.

ossia quando il limite dell'esacordo viene superato e al tempo stesso si introduce un'alterazione. “Goscalcus” prosegue poi nell'elencare le possibili *coniuncte*,¹⁶⁸ ossia i semitoni “falsi”, non riconducibili a una delle tre proprietà (*natura, mollis, durum*).

Anche in Caperon appare il termine *coniuncta*,¹⁶⁹ ma soltanto in riferimento all'uso del *b* (che, si è visto, viene da lui ritenuto un suono non del tutto regolare). D'altra parte, seguendo la descrizione delle mutazioni nel *Comentum*,¹⁷⁰ è evidente che la *ratione signi* entra in gioco solo nelle mutazioni che prevedono il passaggio dall'esacordo duro a quello molle e viceversa.¹⁷¹ Vale la pena osservare la questione più nel dettaglio; per maggiore chiarezza sarà utile fare riferimento alla scala completa di sillabe esacordali, qui di seguito:

Γ A B C D E F G a b c d e f g a b c d e
 ut re mi fa sol la
 ut re mi fa sol la
 ut re mi fa
 ut re mi
 sol la
 ut re mi
 fa sol la
 ut re mi
 fa sol la
 ut re mi fa
 ut re mi
 mi sol la
 ut re mi
 mi sol la
 ut re mi fa
 ut re mi
 mi sol la
 ut re mi
 fa sol la
 ut re mi
 fa sol la
 ut re mi
 mi sol la

Una volta stabilito che lì dove si trova una sola sillaba (G, A, B, b, c, b^b e c^b) non può avvenire la mutazione, Caperon fornisce le norme da adottare per le lettere che hanno 2 o 3 sillabe. Nel primo caso (ad esempio C *fa ut* e D *sol re*) si hanno due mutazioni: una dall'esacordo duro a quello naturale, l'altra nel senso opposto; in entrambi i casi si tratta di mutazioni *ratione vocis*. Fanno eccezione *e sol fa* e *d^l la sol*, dove la prima mutazione avviene dall'esacordo molle al duro *ratione vocis*, ossia per mancanza di una sillaba nel primo esacordo per la nota *e*. La seconda invece avviene nel senso opposto *ratione signi*, per il mutamento di *c* in *b*. Le note con tre sillabe (ad esempio G *sol re ut* e a *la mi re*) presentano invece sei mutazioni «quia quelibet vox computatur bis, et bis tres faciunt sex»:¹⁷² il passaggio dalla prima alla seconda sillaba (e viceversa) e quello dalla prima alla terza (e viceversa) avvengono *ratione vocis*, mentre quello dalla seconda alla terza (e viceversa), che si trovano rispettivamente nell'esacordo molle e in quello duro, si realizza *ratione signi*. Anche in questo caso ci

¹⁶⁸ Goscalcus, pp. 50-54.

¹⁶⁹ **Com.12**, 20.

¹⁷⁰ **Com.12**, 4-19.

¹⁷¹ Non è un caso che Caperon consigli al lettore di distinguere adeguatamente il semitono minore da quello maggiore: «Et bene minor a semitono maiori per cismata et comata ea animadvertatis, ut alibi melius cognoscatis» (**Com.11**, 5).

¹⁷² **Com.12**, 17.

sono due eccezioni: *c sol fa ut* e *d la sol re*, le cui mutazioni *ratione signi* avvengono nel passare dalla prima alla seconda sillaba e viceversa (infatti queste appartengono rispettivamente all'esacordo molle e a quello duro).

I MODI E IL TONARIO

Il capitolo XIII introduce la lunga esposizione sugli otto modi ecclesiastici, accompagnata dal tonario. Caperon informa il lettore sui vari termini che possono essere usati per indicare il modo: *modus*, *tonus*, *species* o *tropus*.¹⁷³ Sebbene il sostantivo *tonus* sia usato in maniera impropria,¹⁷⁴ poiché con esso si indica anche l'intervallo di seconda maggiore, è proprio questa la parola che l'autore userà in maggior misura per indicare le tipologie melodiche del canto piano. L'elemento fondamentale per determinare il modo a cui appartiene un canto è la *finalis*, la nota conclusiva,¹⁷⁵ d'altra parte «a casu describe diem, non solis ab ortu».¹⁷⁶ Le *finales* sono quattro, di conseguenza quattro sono i modi; ma se gli antichi, dice Caperon, avevano stabilito che questi suoni dovevano essere *A, B, C* e *D*, i teorici medievali decisero di usare invece *D, E, F* e *G*, suoni che permettono la realizzazione di un tetracordo di quarta giusta verso il grave.¹⁷⁷ Forse Caperon deve aver qui confuso i *modi vocum*, di cui parla Guido d'Arezzo nel *Micrologus*, con i modi ecclesiastici:

Cum autem septem sint voces, quia aliae ut diximus, sunt eadem, septenas sufficit esplicare, quae diversorum modorum et diversarum sunt qualitatum. Primus modus vocum est, cum vox tono deponitur et tono set semitonio duobusque tonis intenditur, ut .A. et .D. Secundus modus est, cum vox duobus tonis remissa semitonio et duobus tonis intenditur, ut .B. et .E. Tertius est qui semitonio et duobus tonis descendit, duobus vero tonis ascendit, ut .C. et .F. Quartus vero deponitur tono, surgit autem per duos tonos et semitonium, ut .G. Et nota quod se per ordinem sequuntur, ut primus in .A., secundus in .B., tertius in .C. Itemque primus in .D., secundus in .E., tertius in .F., quatus in .G. Itemque nota has vocum affinitates per diatessaron et diapente constructas: .A. enim ad .D. et .B. ad .E. et .C. ad .F. a gravibus diatessaron, ab acutis vero diapente coniungitur [...].¹⁷⁸

Sebbene i *modi vocum* siano in stretta relazione con la modalità, essi sono da intendersi come «qualità modali dei suoni»,¹⁷⁹ che permettono quindi l'individuazione delle *affinitates* tra le note, ossia le somiglianze tra suoni che presentano la stessa

¹⁷³ L.13, 1-4; Com.13, 6.

¹⁷⁴ L.13, 2-3, Com.13, 5.

¹⁷⁵ L.13, 5-6.

¹⁷⁶ Com.13, 2.

¹⁷⁷ L.13, 9-21; Com.13, 20-21.

¹⁷⁸ Guido Aretinus, *Micrologus*, VII. 2-11. Resta qui esclusa la *G*, poiché per poter mostrare affinità con la *D* sarebbe necessario l'uso della *b* (*CDEFG = FG**b**vi*). In Caperon invece l'uso dell'alterazione permette la congruenza tra i due suoni (cfr. Com.13, 17).

¹⁷⁹ RUSCONI, *Guido d'Arezzo*, p. liii.

successione di toni e semitoni attorno a sé.¹⁸⁰ Sostanzialmente il concetto di *modus vocum* ha a che vedere con la possibilità di trasporre tipologie scalari lì dove si riscontra un'affinità tra i suoni di partenza.

Stabilite le quattro *finales* in *D*, *E*, *F* e *G*, vengono forniti i nomi dei modi: *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrardus*, cioè “primo”, “secondo”, “terzo” e “quarto” in greco latinizzato. Ognuno di essi si presenta nella duplice veste di *autentus* («princeps vel auctor latine»)¹⁸¹ e *plagalis* («pars vel minor latine sive lateralis»),¹⁸² ossia rispettivamente in registro acuto o grave.¹⁸³ In aggiunta alla finale, Caperon individua un'altra nota cardine all'interno del modo, la cosiddetta *regula*, che corrisponde alla terza superiore rispetto alla *finalis* negli autentici e alla *finalis* stessa nei plagali;¹⁸⁴ si vedrà più avanti il significato di *regula*. Lo schema seguente riporta la nomenclatura degli otto modi e le rispettive *finales* e *regule*:

Modo	Nome	Ambito	Finalis	Regula
I.	<i>Protus</i>	<i>autentus</i>	<i>D</i>	<i>F</i>
II.		<i>plagalis</i>	<i>D</i>	<i>D</i>
III.	<i>Deuterus</i>	<i>autentus</i>	<i>E</i>	<i>G</i>
IV.		<i>plagalis</i>	<i>E</i>	<i>E</i>
V.	<i>Tritus</i>	<i>autentus</i>	<i>F</i>	<i>a</i>
VI.		<i>plagalis</i>	<i>F</i>	<i>F</i>
VII.	<i>Tetrardus</i>	<i>autentus</i>	<i>G</i>	<i>♯</i>
VIII.		<i>plagalis</i>	<i>G</i>	<i>G</i>

La differenza tra un modo autentico ed uno plagale è data dall'ambito acuto o grave in cui esso può svilupparsi: la regola generale data da Caperon¹⁸⁵ è che i modi autentici si sviluppano un'ottava sopra la *finalis* (raramente possono raggiungere la nona o la decima) e un tono sotto, mentre i plagali possono scendere fino alla quinta sotto la *finalis* e ascendere fino alla sesta. Tuttavia non tutti i canti rispettano questa norma, e pertanto si dovrà parlare di canti *regulares*, *irregulares*, *commixti* e *comuni*.¹⁸⁶ Nel primo caso rientrano le melodie che terminano sulla *finalis* e non superano i limiti che determinano l'autentico o il plagale.¹⁸⁷ Il canto diventa *irregularis* quando la melodia non si conclude sulle note stabilite come *finales*, ma su note “affini”¹⁸⁸ (a distanza di quinta giusta ascendente dalle finali effettive del modo); questa particolarità riguarda soprattutto *protus*, *deuterus* e *tritus* plagali (II, IV e VI modo), i quali possono terminare

¹⁸⁰ Cfr. *Ibid.*, p. lii.

¹⁸¹ **Com.13**, 28.

¹⁸² **Com.13**, 29.

¹⁸³ **L.13**, 39-60; **Com.13**, 28-36.

¹⁸⁴ **Com.16**, 1; **Com.17**, 1; **Com.18**, 1; **Com.19**, 1; **Com.20**, 1; **Com.21**, 2; **Com.22**, 1; **Com.23**, 1.

¹⁸⁵ **L.13**, 63-68; **Com.13**, 39-41.

¹⁸⁶ **L.14**, 1-7; **Com.14**, 9.

¹⁸⁷ **Com.14**, 10.

¹⁸⁸ Sull'*affinitas* tra suoni cfr. Guido Aretinus, *Micrologus*, VII. 2-11 (passo sopra citato).

rispettivamente in *a*, *b* e *c*.¹⁸⁹ Il canto *commixtus*, risalente ad una pratica antica in cui la scissione dei modi in autentici e plagali non era ancora avvenuta, deve il suo nome al fatto che si sviluppa tanto nell'ambito dell'autentico quanto in quello del plagale.¹⁹⁰ Infine, sarà *communis* quel canto che mostra contemporaneamente caratteristiche di due modi diversi, come ad esempio accade, dice Caperon, per il responsorio del primo modo *Universi qui te expectant*, che ha il verso *Vias tuas* nel secondo.¹⁹¹

Anche la nota che Caperon definisce *regula* sembra assumere un ruolo fondamentale nella distinzione del modo; egli non fornisce però alcuna spiegazione in merito, limitandosi ad indicare tono per tono quale sia questa nota. Il *Comentum* non è l'unico trattato in cui il termine compare: Elias Salomo, nella sua *Scientia artis musicae* (sec. XIII), riporta le medesime *regule* indicate da Caperon,¹⁹² anche il teorico francese tuttavia non dà ulteriori dettagli. Joseph Dyer ha mostrato come il concetto di *regula* possa essere associato ad una pratica diffusa in alcuni manoscritti di canto liturgico in notazione aquitana risalenti al secolo XI:¹⁹³ questi codici riportano una linea (*regula* può essere appunto tradotto come “riga”) che si fissa sui suoni descritti da Caperon ed Elias, e attorno alla quale si sviluppano i neumi. Tale linea sembra avere una duplice funzione: da un lato si costituisce come punto di riferimento per la lettura del canto, dall'altro funge da supporto visivo che facilita l'individuazione del modo in base alla posizione che i neumi assumono rispetto ad essa. Questa spiegazione è resa ulteriormente attendibile dalla lettura di alcuni scritti teorici presi in considerazione dallo studioso statunitense; fra questi appaiono nelle *Quaestiones in musica* (sec. XII), in cui si suggerisce di usare linee di colore diverso per i quattro modi principali.¹⁹⁴ È con ogni probabilità a questo genere di pratica che Caperon si riferisce quando afferma:

¹⁸⁹ **L.14**, 9-15; **Com.14**, 11-12. Caperon ricorda qui certamente Guido Aretinus, *Micrologus*, XIII. 22:

«Plagae vero protii, deuteri et triti aliquando in .a.b.c. acuta necessario finiuntur».

¹⁹⁰ **L.14**, 15-17; **Com.14**, 13-15.

¹⁹¹ **Com.14**, 16-18.

¹⁹² «Primus tonus facit regulam suam in F. et plangit tertio supra se in a. quarto supra se in b. et plangit secundo subtus se in E. et facit finem tertio in D. Secundus tonus facit regulam suam in D. et plangit secundo supra se in E. et quinto supra se in a. et plangit tertio subtus se in B. et facit finem in eodem D. Tertius tonus facit regulam suam in G. et plangit supra se in a. et tertio in b. tertio subtus se in E. finit in eodem E. Quartus tonus facit regulam suam in G. et plangit in E. et plangit quarto supra se in a. et quinta supra se in b. et finit in eodem E. Quintus tonus facit regulam suam in a. et plangit secundo supra se in b. et quinto supra se in e. et plangit quarto subtus se in E. et finit tertio subtus se in F. Sextus tonus facit regulam suam in F. et plangit tertio supra se in a. et quarto supra se in b. et plangit secundo subtus se in E. et finit in eadem regula in F. Septimus tonus facit regulam suam in b. et plangit in b. et plangit quarto supra se in e. et plangit secundo subtus se in a. et facit finem tertio subtus se in G. Octavus tonus facit regulam suam in G. et plangit secundo supra se in a. et tertio supra se in b. et plangit tertio subtus se in E. et facit finem in eadem regula in G.» (Elias Salomo, *Scientia artis musicae*, p. 43).

¹⁹³ Ringrazio il Prof. Joseph Dyer per avermi fornito un'illuminante spiegazione della *regula* permettendomi di consultare importanti sezioni del suo lavoro sulla *Scientia artis musicae*, la cui pubblicazione è imminente.

¹⁹⁴ «Dispone ergo quatuor colores varios per quatuor diversos antiquorum tropos. In protho tam plagali quam autento rubeum habeat colorem, in deuterio viridem, in trito croceum, in tetrardo purpureum. Itaque quodcunque melum secundum hanc artem vel ipse notaveris vel ab alio notatum

Item quoniam dico in agnitionibus, hoc est cuius cantus facit regulam in .F. vel in .G. vel in .C. vel in aliqua alia lictera, quidam ydiote, sive minus periti, ponunt lineam rubeam vel croceam in illa lictera, licet naturaliter sita fuerit in spacio, et vident festucam in oculis aliorum in propriis trabem nequaquam, cum in principio huius artis universaliter omnes asserunt auctores quod lictere in palma site una in linea alia in spacio locum habent.¹⁹⁵

Naturalmente Caperon scrive in un periodo in cui l'uso del tetragramma è ormai consolidato; è di certo questo il motivo per il quale attacca l'uso della linea colorata per segnalare l'altezza da lui definita *regula*. Lo stesso atteggiamento assume l'Anonimo IV (sec. XIII), sebbene i toni siano molto più pacati ed egli si limiti a constatare che l'uso del colore è una pratica antica:

Notatores quidam solebant in cantu ecclesiastico semper inter duas scripturas vel inter duas lineas scripturae vel supra unam lineam scripturae quatuor regulas regulare eiusdem coloris; sed antiqui non solebant nisi tres lineas diversi coloris, alii duas diversi coloris, alii unam unius coloris. Sed habebant regulas regulatas ex aliquo metallo duro ut in libris Cartusiensium et alibi multis locis. Sed tales libri apud organistas in Francia, in Hyspania et Ragonia et in partibus Pampiloniae et Angliae et multis aliis locis non utuntur secundum quod plenius patet in suis libris. Sed utuntur regulis rubeis unius coloris vel nigris ex incausto factis. Sed in principio ponunt unum signum sicut c vel f vel g et in partibus bene ponunt d. Sed quidam antiqui ponebant punctum unum loco signi, et hoc diversimode, quod quidem nunc apud nos non est in usu. Sed in fine lineae quatuor linearum ponebant unum ut in cantu plano propter cognitionem primi puncti alterius lineae quatuor linearum.¹⁹⁶

In conclusione, la *regula* permette di individuare il modo di appartenenza di un canto in base a quanto questo si sviluppa sopra o sotto di essa; resta ovvio che è necessario conoscere anche la *finalis* per poter sapere con esattezza il modo.

Il capitolo XV elenca le principali qualità dei modi con i relativi nomi greci¹⁹⁷ (la figura riportata qui di seguito presenta gli otto modi come descritti nei capitoli dal XVI al XXIII; la *finalis* è evidenziata dalla nota bianca):

videris, color ipse, ad quem quatuor modorum pertineat, mox aperte designabit. Porro littera et finis meli, sit idem modus plagalis an autentus, liquido perdocebit.» (Rudolf di St. Trond, *Quaestiones*, p. 98).

¹⁹⁵ **Com.23**, 7.

¹⁹⁶ Anonymus IV, p. 60.

¹⁹⁷ **Com.15**, 18-28. La nomenclatura che fornisce Caperon è di ispirazione boeziana (cfr. Boethius, *De institutione musica*, IV. xvi; sull'uso della terminologia greca cfr. Huglo, pp. 381-382).

The image displays the eight church modes, grouped into four pairs. Each pair consists of an authentic mode and its corresponding plagal mode. The modes are: Protus (Autentico/ipodorico and Plagale/ipofrigio), Deuterus (Autentico/ipolidio and Plagale/dorico), Tritus (Autentico/frigio and Plagale/lidio), and Tetrardus (Autentico/misolidio and Plagale/ipomisolidio). Each mode is represented by a musical staff with a treble clef and a 'C' time signature, with an '8' below the staff indicating the octave. The notes are written in a simple, medieval style.

Anche l'esposizione delle caratteristiche espressive dei singoli modi pare modellata sulla teoria di Guido.¹⁹⁸ Così, ad esempio, il *protus* autentico è caratterizzato da *severitas* e *asperitas*,¹⁹⁹ mentre il plagale dalla *mollities*, il *deuterus* autentico da *austera asperitas* e il suo plagale suona *plane et leviter*,²⁰⁰ il *tetrardus* autentico dalla *garrulitas*,²⁰¹ e così via.

La descrizione particolareggiata dei modi è affidata agli ultimi otto capitoli del *Comentum*, occupati dal tonario. Nel medioevo i trattati teorici di canto piano includevano spesso un elenco di *incipit* dei canti del repertorio liturgico classificati in base al modo d'appartenenza appartenenza e alla cadenza salmodica finale (*differentia*) che più si adatta alla reintonazione dell'antifona; si tratta di sezioni d'intento pratico, le cui origini risalgono ai tonari e alle tavole d'antifonario d'epoca carolingia privi di scrittura musicale. In un'epoca che ancora non conosceva la notazione diastematica, questi scritti erano strumenti di supporto nella lunga e complicata fase di apprendimento mnemonico del canto liturgico.²⁰² Il tonario diviene parte integrante delle opere teoriche piuttosto presto (tra i secoli IX e X),²⁰³ di norma a completamento dell'esposizione riguardante gli otto modi (esattamente come accade

¹⁹⁸ Cfr. Guido Aretinus, *Micrologus*, XIV. 2-6.

¹⁹⁹ **Com.15**, 12.

²⁰⁰ **Com.15**, 14.

²⁰¹ **Com.15**, 16.

²⁰² cfr. Huglo, pp. 12 sg.

²⁰³ *Ibid.*, p. 17.

nel *Comentum*). Gli autori di questi trattati realizzavano solitamente i loro incipitari al fine di istruire i cantori di una precisa istituzione religiosa (un monastero o una cattedrale), attingendo dai repertori legati a pratiche locali; è perciò facile riscontrare nei tonari tracce di consuetudini regionali di canto liturgico. Alla luce di tali questioni, nella presente ricerca l'identificazione degli *incipit* riportati nel *Comentum* assume un ruolo rilevante nel determinare la tradizione di canto liturgico alla quale Caperon fa riferimento per realizzare il suo tonario.²⁰⁴

Ognuno degli otto capitoli finali del *Comentum* descrive brevemente le caratteristiche fondamentali del modo: *finalis*, ambito, *regula*, presenza del \flat o del \natural e nota iniziale delle *differentiae*. Seguono poi numerosi *incipit* musicali, solitamente così disposti:

- *differentiae*;
- antifone ordinate secondo la nota iniziale e la *differentia* associata;
- una formula mnemonica per l'intonazione dei salmi;
- una parte del *Magnificat* o del *Benedictus*;
- responsorii;
- un esempio di intonazione del versetto per il responsorio con annessa dossologia *ad responsoria*;
- introiti e relativa dossologia *ad introita*;
- un *Kyrie*;
- un *pneuma*, o antifona tipo.

Al fine di facilitare la memorizzazione dell'intonazione e della cadenza mediana della salmodia, Caperon introduce delle formule in versi; l'uso di regole in metro, facilmente memorizzabili, è molto diffuso in tutto l'Occidente a partire dal secolo XIII.²⁰⁵ Le formule per l'*intonatio* fornite da Caperon sono le seguenti:

Primus cum sexto .fa.sol.la. semper habeto. (**Com.16**, 45; **Com.21**, 11)

Tercius et octavus .ut.re.fa. sicque secundus. (**Com.17**, 19; **Com.18**, 19; **Com.23**, 21)

Septimus .mi.fa.sol., tribuas .la.sol.la. quam quarto. (**Com.19**, 24; **Com. 22**, 23)

His iungas .fa.la(re).fa. si bene cantas. (**Com.20**, 15)

Si tratta di versi piuttosto comuni nella trattatistica musicale del medioevo, sebbene la versione più diffusa sia quella presente, ad esempio, nel trattato dello Pseudo Aristotele (XIII sec.):

Primum cum sexto fa sol la semper habeto.

Tertius octavus ut re fa, sicque secundus.

²⁰⁴ Cfr. pp. xci-xciii.

²⁰⁵ Cfr. Huglo, p. 425.

La sol la quartus. Ut mi sol tibi quintus.
Septimus est mi fa sol; sic omnes esse recorder.²⁰⁶

Le ultime due formule del *Comentum* divergono leggermente da questa tradizione, e trovano riscontro nell'opera di Petrus de Cruce (sec. XIII) e nell'anonimo *Tractatus de musica plana et organica* (sec. XIII).²⁰⁷ Il già citato Guido de Sancto Dionysio riporta ambedue le versioni:

Primo cum sexto fa sol la semper habeto
Tertius, octavus ut re fa sicque secundus
La sol la quartus, ut mi sol sit tibi quintus
Septimus est mi fa sol; sic omnes esse recorder.

Vel sic aliter et in idem redit:

Primo cum sexto cantu fa sol la teneto
Tertius, octavus ut re fa sicque secundus
Septimus incipiet mi fa sol quartusque la sol la
Hunc quintum dicas quem fa la re fa bene cantas.²⁰⁸

Per quanto riguarda le *mediationes*, le formule del *Comentum* non offrono concordanze evidenti:

Septimus in medio primo quoque dat .fa.mi.re.mi. (**Com.16**, 46; **Com.20**, 16)
.Fa.sol.fa. quintus, octavus sicque secundus. (**Com.17**, 20 ; **Com.20**, 16 ; **Com.23**, 22)
Tertius in medio .sol.fa.mi.re.fa. dare mandat. (**Com.18**, 20)
.Ut.re.mi.re. quartus intonat in medio. (**Com.19**, 25)
In medio sextus modulatur quoque .fa.mi.re.mi. (**Com.21**, 12)

Alle formule sopra elencate si aggiungono altri versi con intonazione musicale; melodie e testi concordano con le formule riportate in un trattato anonimo (inc. *De origine musicae artis*) copiato nel manoscritto London, British Library, Lansdowne 763 (**Lo 763**), cc. 69r-87v. Il codice è di indubbia provenienza inglese, come rivela il copista, un certo John Wylde, *praecentor* dell'abbazia della Santa Croce di Waltham, nell'Essex,²⁰⁹ il quale sembra aver lavorato verso la metà del sec. XV.²¹⁰ Anche il

²⁰⁶ Ps. Aristoteles, *Tractatus de musica*, p. 262.

²⁰⁷ «Primum cum sexto cantu, fa, sol, la, teneto, / Tertius, octavus, ut, re, fa, sicque secundus, / Septimus incipiet [fa,] mi, fa, sol, quartusque la, sol, la, / Nunc quintum dicas quem, fa, la[=]re, fa, bene cantas» (Petrus de Cruce, *Tractatus de tonis*, p. vii); «Primum cum sexto cantu fa sol la teneto / Tertius octavus ut re fa, sicque secundus. / Septimus incipitur mi fa sol, quartusque la sol la. / His quintum jungas quem fa la re fa bene cantas» (Anonymus, *Tractatus de musica plana et organica*, p. 497).

²⁰⁸ Guido de Sancto Dionysio, *Tractatus de tonis*, p. 62.

²⁰⁹ c.1r. «Hunc librum vocitatum Musica Guidonis scripsit Dominus Johannes Wylde quondam exempti monasterii Sancte crucis de Waltham precentor. Quem quidem librum aut titulum qui maliciose abstulerit vel deleverit Anathema sit.»

²¹⁰ Cfr. RISM.B.III.6, p. 397.

tonario, forse risalente al secolo XIV,²¹¹ ha origini insulari: come ha evidenziato Michel Huglo, si presenta come un'amplificazione della tradizione risalente alla capitolo della cattedrale di Salisbury.²¹² Vale la pena mettere a confronto i testi presentati da Caperon con quelli dati dall'anonimo autore del tonario di **Lo 763**:

Roger Caperon

- ex. 56: *Sic primus cunctos format modulacione punctos*²¹³
 ex. 105: *Plaga prothi cuius manet en modulacionis huius*
 ex. 146: *Tercius atque sicut sonat ordinem metrum*
 ex. 202: *Quartus et hic morem medium tenet atque decorem*
 ex. 234: *Hanc quintus formam metri sona ecce sonora*
 ex. 264: *Ut metra iam primus sic format singula sextus*
 ex. 317: *Septimus absque mora sic metrum format in ora*
 ex. 360: *Sic sonat octavus modum sonat atque secundus*

Lo 763

- c. 85r: *Sic primus cunctos format modulacione punctos*
 c. 85v: *Plaga prothi cuius manet en modulacionis huius*
 c. 85v: *Tercius atque suum tali sonat ordinem metrum*
 c. 85v: *Quartus et hunc morem metri tenet atque decorem*
 c. 86r: *Hanc quintus formam metri tenet ecce sonoram*
 c. 86r: *Vt metra iam primus sic format singula sextus*
 c. 86r: *Septimus absque mora sic metrum format in bora ora*
 cc. 86r-v: *Sic sonat octavus metrum sonat vtque secundus*

Non ho trovato traccia in altre opere di questo genere di formule d'intonazione. Non è da escludere che Caperon abbia riportato nel suo trattato delle formule mnemoniche diffuse nel suo paese d'origine.

A questo fatto bisogna aggiungere che la maggior parte dei canti citati nel *Comentum*, che non ho rintracciato nei principali repertori, trovano riscontro testuale e melodico nell'antifonario di Salisbury (**SA**) e di Worcester (**WA**); in piccola parte alcuni mostrano concordanze con l'antifonario di Lucca (**LA**).²¹⁴ La tabella qui di seguito riassume questa situazione.

ex.	genere	Incipit	LA	SA	WA
13	A	<i>In platbeis</i>		X	X
17	A	<i>Sacrificium</i>			X
19	A	<i>Beatus vir qui suffert</i>	X	X	
22	A	<i>O Martine</i>		X	X
28	A	<i>Dominus <dedit></i>	X		
40	A	<i>Esto michi</i>		X	
47	A	<i>Christi virgo</i>	X		X
48	A	<i>Ipsi soli</i>	X	X	X
50	A	<i>In lege</i>		X	
53	A	<i>Ut non delinquam</i>	X	X	X

²¹¹ La trascrizione di questo trattato, accompagnata dalla riproduzione digitale degli esempi musicali, è inserita nel *Thesaurus Musicarum Latinarum* tra le opere di questo secolo (http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/ANODEO_MLBLL763.html).

²¹² Cfr. Huglo, p. 345. Lo studioso francese non fa tuttavia menzione delle formule suddette.

²¹³ Diversi sono gli errori che affliggono il testo di queste formule. Per la loro individuazione si rimanda all'apparato critico nell'edizione.

²¹⁴ Per i criteri di identificazione degli *incipit* musicali si rimanda al capitolo III, pp. c-ci, e agli stessi esempi nell'edizione.

ex.	genere	<i>Incipit</i>	LA	SA	WA
54	A	<i>Rectos decet</i>	X	X	X
61	R	<i>Ponam arcum</i>	X	X	X
62	R	<i>Audivi uocem</i>	X	X	X
89	A	<i>Sicut lilium</i>	X	X	X
90	A	<i>Mittens dominus</i>		X	X
92	A	<i>Erit ipse</i>		X	
100	A	<i>Scuto bone</i>		X	
107	R	<i>Festina</i>	X		X
108	R	<i>Rorate</i>	X		X
112	R	<i>Deum time</i>		X	X
126	A	<i>Sapientia <m></i>		X	X
128	A	<i>Unum opus feci</i>		X	
129	A	<i>Omnis interea</i>		X	X
137	A	<i>Pulcioris</i>		X	
143	A	<i>Jesu Coriste</i>		X	
144	A	<i>Copiose <caritatis> Nicolae</i>		X	X
148	A	<i>Virgo creatoris</i>		X	
150	R	<i>Saluatorem expectamus</i>	X		X
152	V	<i>Cantate ei canticum novum</i>			X
194	A	<i>Impleat</i>		X	
198	A	<i>Post partum virgo</i>		X	
199	A	<i>Ascendit fumus</i>		X	
207	R	<i>Sebastianus</i>	X	X	
208	V	<i>Dominus qui eripuit me de ore leonis</i>	X		X
223	A	<i>Pectora</i>		X	
230	A	<i>Alleluia, verbum caro factum est</i>		X	
232	A	<i>Spes nostra</i>		X	
237	R	<i>Ecce iam venit</i>		X	X
241	R	<i>Ecce venit</i>			X
256	A	<i>Si ergo verus christianus</i>		X	
259	A	<i>Benedicta</i>		X	
268	R	<i>Responsum</i>		X	
269	R	<i>Suscipiens Symeon</i>		X	
270	R	<i>Aspiciebam</i>		X	
271	R	<i>In illud diem</i>	X		X
272	R	<i>Modo veniet</i>		X	
274	V	<i>Isti sunt qui venerunt</i>			X
294	A	<i>Dixit romanus</i>	X	X	X
299	A	<i>Confitebor</i>		X	
302	A	<i>Datum est</i>		X	X
306	A	<i>Posuit signum</i>	X	X	X
308	A	<i>Quo progredieris</i>		X	
315	A	<i>Dedit pater</i>		X	
319	R	<i>Memento</i>		X	
324	R	<i>Adoraverunt</i>	X	X	X
349	A	<i>Veni et libera nos</i>			X
350	A	<i>Dilecti</i>		X	X

ex.	genere	<i>Incipit</i>	LA	SA	WA
352	A	<i>Avertit Dominus</i>	X	X	X
362	R	<i>Orietur stella</i>	X	X	X
364	R	<i>Agata letissima</i>	X		
366	R	<i>Virgo Israel</i>		X	X
369	R	<i>Deus Israhel</i>		X	X

Non si nota soltanto che il maggior numero di concordanze si ha con gli antifonari inglesi, ma è rilevante il fatto che degli *incipit* qui riportati solo due mostrano una corrispondenza esclusiva con **LA**, mentre 24 brani trovano riscontro solo con **SA** e 5 esclusivamente con **WA**. A ciò bisogna aggiungere che il canto *Clangat hodie* (ex. 381), il cui incipit è riportato nell'ultimo capitolo del *Comentum*, concorda con l'omonimo tropo del *Sanctus* presente nel Graduale di York (Oxford, Bodleian Library, Lat. Liturg. B. 5, XV sec.).²¹⁵ Sembra ragionevole ritenere che Caperon abbia realizzato il suo tonario richiamando alla memoria una tradizione liturgico-musicale insulare, alla quale era forse legato.²¹⁶

Particolare è il caso del *Carmina plebs sedula* (ex. 380), altro tropo del *Sanctus*: l'*incipit* riportato nel *Comentum* concorda con la versione presente in un manoscritto spagnolo del secolo XI in notazione aquitana.²¹⁷ Non è stato possibile rintracciare ulteriori testimonianze di questo canto.

In base ai dati presi in esame, è possibile ipotizzare che il *Comentum* sia stato redatto da Caperon in un momento compreso tra la fine del Duecento ed i primi decenni del Trecento: infatti, come si è potuto notare, gli argomenti teorici vengono affrontati da Caperon con modalità affini a quelle di altri autori collocabili in questo periodo. Risulta difficile identificare il luogo della prima redazione del *Comentum*: in base alle affermazioni iniziali del trattatista e alle similarità che la sua opera presenta con numerosi trattati di scuola parigina, pare ragionevole propendere per una stesura in terra francese (Parigi?); si è visto tuttavia che il tonario richiama una tradizione inglese di canto liturgico, pertanto non è da escludere che Caperon possa aver realizzato il *Comentum* nella sua terra d'origine.

²¹⁵ La melodia proposta in questo manoscritto è sostanzialmente identica, sebbene risulti trasposta di una quarta inferiore rispetto all'incipit presente nel *Comentum*. Ringrazio Bonnie Blackburn per aver gentilmente verificato la concordanza.

²¹⁶ Una certa prudenza è qui d'obbligo: la diffusione e la pratica di tradizioni di canto liturgico è una questione di grande complessità e ancora non adeguatamente indagata.

²¹⁷ Cfr. DAVID, *La Prose*, pp. 73 sg.: la melodia trascritta in questo articolo è trasposta di una quarta superiore rispetto a quella presente nel *Comentum*. L'autore non fornisce maggiori informazioni sul manoscritto (non viene indicata una collocazione né una biblioteca; viene citata Huesca come città di provenienza).

SECONDA PARTE

Capitolo III: Introduzione all'edizione

1.3 Problemi linguistici

Come è stato fatto notare più volte, il manoscritto **Ct** presenta numerosi errori che compromettono la chiarezza degli argomenti affrontati nelle opere in esso contenute. Se il problema è meno avvertito per i trattati presenti in altre fonti (è il caso, ad esempio, del *Lucidarium*), la questione è invece rilevante nel caso di un *unicum* come il *Comentum* di Caperon. Sebbene il presente lavoro non si proponga di fornire una traduzione del trattato, presupposto fondamentale di un'edizione critica e di uno studio su di esso è la cognizione esatta di ciò che vi viene esposto. Molte sono le parti dell'opera di Caperon che non è stato possibile comprendere, e per le quali non è stata trovata una possibile correzione o integrazione. In questi casi si è scelto di non intervenire forzatamente sul testo: nelle edizioni critiche si segue in genere la norma *the lesser, the better*; pertanto si è preferito segnalare i singoli casi problematici nelle note di commento.

Il *Modarius* è risultato essere la parte più complessa del trattato dal punto di vista linguistico: ai probabili errori ed omissioni dovuti al copista si aggiunge la difficoltà determinata dalla forma poetica (distici elegiaci), che ha certamente influenzato il linguaggio adottato dall'autore. Si consideri ad esempio il seguente passo:

Nam numerus, ut erat minor uno malleus alter,
si<c> constat certis consona vox numeris.¹

I versi si collocano nella famosa narrazione della scoperta delle consonanze da parte di Pitagora presso l'officina di un fabbro. Se il senso della frase è in qualche modo comprensibile (l'autore intende dire che come la diversità dei pesi dei martelli determina la piacevolezza del suono, così la consonanza è determinata da precisi rapporti numerici), resta difficile comprendere la funzione delle singole parole: non è chiaro ad esempio l'uso del nominativo *numerus* nel primo dei due versi.

Il *Comentum* ha fornito ovviamente la chiave di lettura di diversi passaggi del *Modarius*; tuttavia anche in questa sezione ci si è imbattuti in brani di difficile (e a volte impossibile) comprensione, quasi sempre a causa di errori ed omissioni che oscurano il senso e non lasciano adito a correzioni plausibili. Per avere un'idea della problematica, è sufficiente osservare il già citato estratto dal *De ortu scientiarum* di

¹ L.3, 23-24.

Kilwardby presente nel *Comentum*.² a proposito del quale è stato possibile attuare una serie di correzioni e di integrazioni grazie al confronto con la fonte della citazione (per un'idea del numero e del tipo di interventi che sono stati attuati per rendere comprensibile il dettato di Caperon, si controlli nell'edizione il passaggio menzionato).

2.3 Criteri di edizione

L'edizione qui proposta non tiene conto degli a capo, né dei cambi di carta. In effetti lo stato della fonte ha consigliato di evitare la forma diplomatica, che pure, nel caso di un *unicum* come questo potrebbe sembrare quella più adatta: il testo, come l'intero manoscritto, soffre infatti di numerosi errori (scrittura, lingua, disposizione del testo, ecc.) non sempre riconoscibili, che compromettono la chiarezza dei temi affrontati nel trattato. L'opera di Caperon, per come si presenta nel ms. D 39, ha reso indispensabili due interventi fondamentali:

- la sistemazione del *Modarius*, realizzata disponendo il testo secondo il metro adottato, ossia il distico elegiaco (nel ms. infatti i singoli versi vengono soltanto occasionalmente distinti l'uno dall'altro tramite l'uso della maiuscola iniziale).³
- La disposizione del testo, in modo che ogni sezione del *Modarius* fosse seguita dalla parte di commento ad esso relativa; si è fatto riferimento agli *incipit* usati come richiami all'interno del commento stesso. L'operazione è stata necessaria poiché in alcuni casi il commento è distanziato di diverse carte rispetto a ciò che esso intende illustrare (ad es. il decimo capitolo del *Modarius*, che tratta la mutazione alle cc. 135r-135v, è addirittura preceduto dal suo commento, che si trova alla c. 134r).

Quest'ultima scelta, che ha lo scopo di ricostruire la disposizione del testo almeno idealmente presupposta dall'autore, a sua volta ha reso necessario indicare la numerazione originale delle carte tra parentesi quadre all'interno del testo.

L'opera di Caperon, come si è visto, si sviluppa su due livelli, il testo in distici elegiaci e il commentario ad esso relativo. La distinzione tra questi livelli e tra le loro suddivisioni interne è indicata dalle sigle poste in apertura al presente studio (cfr. p. viii). Queste sigle sono state posizionate all'inizio delle sezioni che compongono l'opera, e in base ad esse sono stati realizzati i richiami in apparato.

² **Com.1**, 2-12 e 16-30.

³ In questa fase è stato fondamentale l'aiuto di Ilde Illuminati, alla quale va la mia riconoscenza.

Nell'edizione del *Modarius* il pentametro è rientrato a destra rispetto all'esametro, in modo da differenziarlo da quest'ultimo, come nel seguente esempio:

Musica cantandi recte sapiencia fertur,
ista sonis constat vocibus et numeris.⁴

In questo modo è stato possibile segnalare graficamente i casi di successioni del tipo esametro-esametro (cfr. ad es. **L.12**, 21-23) e pentametro-pentametro (cfr. ad es. **L.13**, 21-22), ponendo sulla stessa linea i versi aventi uguale metrica.

I versi privi di un metro riconoscibile sono stati allineati in base all'alternanza esametro-pentametro del distico elegiaco; la loro presenza è stata segnalata in apparato.

In alcune occasioni porzioni di testo appartenenti al *Modarius* sono chiaramente scritte in prosa; in questi casi si è scelto di sistemare tali sezioni sulla sinistra (in modo tale che non risultassero allineate con i versi, che sono invece collocati in posizione centrale), rispettando gli a capo dell'originale.

Nel commento, come già detto, Caperon richiama le sezioni del *Modarius* che intende illustrare fornendo l'*incipit* del verso interessato seguito dalla dicitura *et cetera*. Per meglio evidenziare la struttura dell'opera, questi *incipit* vengono resi in neretto.

Le diverse citazioni (esplicite e non) presenti nel trattato sono state evidenziate trascrivendole in corsivo, in modo da renderle immediatamente individuabili. È sembrato inoltre opportuno fornire l'esatto riferimento all'opera citata, segnalata con una sigla posta nel margine destro all'inizio della citazione, come nell'esempio seguente:

50-51: Guido,
Microl.,
I, 2-6

I numeri in grassetto si riferiscono alle pericopi del commento o ai versi del *Modarius*, a cui fanno seguito i dati dell'opera citata.⁵

Nella resa del testo ci si è limitati ad adottare i seguenti criteri, cercando di ridurre, per quanto possibile, la quantità di interventi attuati sul trattato così come appare nella fonte:

⁴ **L.1**, 1-2.

⁵ Le sigle relative agli autori e alle loro opere sono fornite a conclusione al presente paragrafo.

- sono state sciolte tutte le abbreviazioni e separate le parole dove necessario;
- le cifre romane sono state sostituite col corrispondente termine latino (ad. es., *VII* è riportato come *septem*), in quanto la fonte fa uso del sistema romano tanto per i numeri cardinali quanto per gli ordinali, non sempre avvalendosi dell'uso di un'abbreviatura per distinguerli (ad. es. *VII* può indicare, *septem*, ma anche *septimus* o *septimam*, ecc.; in questi casi la giusta soluzione è desumibile dal testo stesso). Il numero romano è stato mantenuto lì dove è inteso chiaramente come entità astratta (ad es. dove viene usato per spiegare le proporzioni numeriche che determinano le consonanze);
- è stato adeguato l'uso della maiuscola alle convenzioni moderne e sono stati aggiunti i segni di punteggiatura;
- si è distinto *u* da *v*;
- la *j* in conclusione di parola è stata trascritta come *i*, della quale è mera variante grafica.

Gli errori testuali sono stati corretti e segnalati in apparato a piè di pagina. Le integrazioni (si tratti di singole lettere o sezioni di testo) sono racchiuse tra parentesi uncinate (<>).

Lì dove non è stato possibile ricostruire il testo (a causa delle condizioni del manoscritto) sono stati inseriti tre punti di sospensione: ..., mentre le lacune presenti nel testo sono state segnalate usando tre punti di sospensione all'interno di parentesi quadre: [...].

Una *crux* è stata inserita tra parentesi quadre lì dove non è stato possibile decifrare la scrittura del codice.

Nell'uso della notazione alfabetica il copista non ha differenziato graficamente l'ottava d'appartenenza servendosi di lettere maiuscole, minuscole e doppie, ma si è limitato ad impiegare liberamente le prime due, sebbene il trattato spieghi in modo piuttosto chiaro l'uso differenziato di queste grafie (cfr. **Com. 1**, 41-45); si è pertanto provveduto ad usare lettere maiuscole per le *graves*, minuscole per le *acutae* e doppie (la seconda lettera in apice) per le *superacutae*.

Gli esempi musicali sono stati trascritti cercando di mantenere il più possibile la veste grafica del manoscritto. Pertanto è stato conservato l'uso della notazione quadrata bianca, correggendo solo gli errori più evidenti, quali l'impiego errato di chiave o l'omissione della nota iniziale. Tutte le integrazioni sono inserite tra parentesi quadre. Il testo intonato è stato edito seguendo i criteri utilizzati per il trattato, ed è stato allineato alla musica seguendo le (invero non molto chiare) indicazioni del manoscritto, dove presenti. Si è preferito non dividere le sillabe, data

la scarsa comprensibilità del codice, tranne nei rarissimi casi in cui questa divisione è attuata dal copista stesso.

Nel margine sinistro sono stati indicati i riferimenti alle fonti per i canti citati,⁶ privilegiando le edizioni più complete ed attendibili. Quindi, se un *incipit* testuale-melodico compare in più pubblicazioni, viene segnalata quella che si ritiene rispetti maggiormente i canoni sopra esposti, secondo l'ordine seguente:⁷

- *Antiphonale Monasticum*;
- *Antiphonale Romanum*;
- *Antiphonale Romano-Seraphicum*;
- *Officium maioris hebdomadae*;
- *Liber Usualis*;
- *Liber Responsorialis*;
- *Graduale Romanum*;
- *Graduale Triplex*.⁸

In mancanza di riscontri in queste fonti, è stato consultato l'incipitario alfanumerico dell'*Index of Gregorian Chant*,⁹ usufruendo dei rimandi ivi presenti al *Processionale Monasticum* e alle *Variae preces*.

Si è fatto riferimento a singoli manoscritti solo *in extremis*, in particolare ai due facsimile con notazione diastematica pubblicati nella *Paléographie Musicale*, l'antifonario di Lucca e l'antifonario di Worcester (**LA** e **WA**), pure usati per la realizzazione dell'*Index*, e all'antifonario di Salisbury edito da Frere (**SA**). In questi casi è sembrato opportuno segnalare la presenza di un canto in più manoscritti, aggiungendo, dove presente, il rimando al *Corpus Antiphonalium Officii* (**CAO**); a quest'ultima pubblicazione si rimanda per l'identificazione degli *incipit* la cui melodia non trova riscontro in nessuna delle pubblicazioni o dei manoscritti sopra citati. In questa fase del lavoro sono stati consultati anche gli *Analecta Hymnica* (**AH**). Nella mancanza di un riscontro anche solo testuale, è stato posto un punto interrogativo.

Qui di seguito sono riportate le abbreviazioni per i rimandi alle fonti citate da Caperton nel *Comentum*.¹⁰

- Aris., *De anima*

Aristoteles, *De anima*

- Aris., *Metaph.*

⁶ Il criterio di identificazione è basato su congruenza musicale e testuale.

⁷ Ho in questo caso seguito il più possibile le indicazioni fornite in RUINI, *I manoscritti*, p. 12.

⁸ Per informazioni bibliografiche più dettagliate, si rimanda alle pp. v-vii.

⁹ Cfr. *An Index of Gregorian Chant*.

¹⁰ Per una completa indicazione bibliografica cfr. Bibliografia, pp. ix-xxii.

Aristoteles, *Metaphysica*

- Boeth., *Musica*

Boethius, *De institutione musica*

- Garl., *Intro.*

Johannes de Garlandia, *Introductio musicae planae*

- Garl., *Musica*

Johannes de Garlandia, *Musica plana* (in apice è indicato il numero della *reportatio*)

- Guido, *Epis.*

Guido Aretinus, *Epistola*

- Guido, *Microlog.*

Guido Aretinus, *Micrologus*

- Hugo, *Didasc.*

Hugo de Sancto Victore, *Didascalicon*

- Isid., *De natura*

Isidorus Hispalensis, *De natura rerum*

- Kilw., *De ortu*

Robert Kilwardby, *De ortu scientiarum*

- Ps.-Odo, *Dial.*

Dialogus de musica

- Verg., *Aeneis*

Vergilius, *Aeneis*

Per i rimandi è stata usata la numerazioni in capitoli, paragrafi, pericopi e/o pagine così come presente nelle edizioni adoperate.

COMENTUM SUPER CANTUM
(edizione)

[126^{ra}] **INCIPIT COMENTUM MAGISTRI ROGERII CAPERONII**

ANGLICI

SUPER CANTUM

IC¹ <U>T ad doctrinam artis musice venire possimus, quedam pauca set utilia sub compendio declarare propono, incipiens a capite, tanquam a parte nobiliori.² In capite vero uniuscuiusque libri tria sunt inquirenda scilicet intencio, materia et finalis causa que utilitas appellatur.³ Intencio autem huius artis est revelare armonica instrumenta quorundam Phisicorum, que apud latinos ambigue erant posita, et prius erant demonstrata, nostrisque latinis adhuc occulta.⁴ De qua causa, cum satis esset habundancia et materiarum primordia, latinis ostendere voluit.⁵ Et cum esset ex quamplurimis peritus, tamen dictare voluit ubi ab armonicis instrumentis que erant impedimenta latinis, licet de vocibus et consonanciis; unum decens est nos vegentes, et quod illi esset cognicio et nostris incognitum, ideo sine ullo scrupulo sit nostrum condecens.⁶ Unde intencio est sonorum numerorumque diversitatem ac modorum demonstrare.⁷ Materia huius artis est aer et aqua, quia ut dicit Guido in primo tractatu suo prosayco quod Greci quo porrexerunt et in sumitate maris dulcissimum sonum audierunt, de quo sepius inter se murmurabant dicentes: «Quis est qui tam magnam melodiam et dulcedinem cantus potuit audire?», quasi dicat nullus.⁸ Ita longius perrexerunt quod saxum quoddam quod erat in longe positum viderunt in quo sirenes esse putabant, et illuc, quam citius potuerunt, devenire.⁹ Illi pavescim melodiam et dulcedinem cantus audientes, ac borea precipitante, multi submersi sunt.¹⁰ Set quidam eorum, scilicet grecorum, aliis audaciores, ingenium [126^{rb}] tale quesierunt, quod bene ad saxum intrare potuerunt.¹¹ Saxum illud erat concavatum et ventus et mare per multa foramina intrabant, et idem melodie cantus fiebant in illo saxo de gradu in gradum, quasi et divina gratia.¹² Octo decem foramina viderunt aperta et ibi

IC, 3 armonica] armoniaca **Ms.**

IC, 5 latinis] latine(n)tib(us) **Ms.**

IC, 6 numerorumque] numerorum q(ua)r(e) **Ms.**

IC, 7 aer] aere || murmurabant] murmurabat(ur) **Ms.**

septem voces primo invenerunt, et septem mutaciones et septem claves artis musice quibus omnis cantilena contextitur, quibus omnis cantus discurrit.⁽¹⁾

¹³ Primum autem foramen formatum erat sicut .A.. et emittebat unam vocem sicut .re. ¹⁴ Secundum foramen formatum erat sicut .B. et emittebat unam vocem sicut .mi. ¹⁵ Tercium foramen formatum erat sicut .C. et emittebat dupplicem vocem sicut .fa. et .ut. ¹⁶ Quartum foramen formatum erat sicut .D. et emittebat dupplicem vocem sicut .sol. et .re. ¹⁷ Quintum foramen formatum erat sicut .E. et emittebat dupplicem vocem sicut .la. et .mi. ¹⁸ Sextum foramen formatum erat sicut .F. et emittebat dupplicem vocem sicut .fa. et .ut. ¹⁹ Septimum foramen formatum erat sicut .G. et emittebat sicut triplicem vocem .sol.re.ut. ²⁰ Et videbatur quod illa vox qua dicitur .ut. ostenderet inter idem idem .G. et proximam litteram sequentem qua dicitur .a., et ibi primo dyapason invenerunt, et totus cantus ille ita gravis erat, quod vix poterat bene audiri, quare adhuc iste septem dicuntur graves. ²¹ Octavum foramen formatum erat sicut .a. et emittebat triplicem vocem sicut .la.mi.re. ²² Nonum foramen formatum erat sicut in .b. rotundo et <. ħ .> quadrato et emittebat dupplicem vocem sicut ly. [†] . b. rotundo .fa. et ly. [†] .ħ. quadrato .mi. ²³ Decimum foramen formatum erat sicut .c. et emittebat triplicem vocem sicut .sol.fa.ut. ²⁴ Undecimum foramen erat sicut .d. et emittebat triplicem vocem sicut .la.sol.re. ²⁵ Duodecimum foramen formatum erat sicut .e. et emittebat duas voces [126va] sicut .la.mi. ²⁶ Terciumdecimum foramen formatum erat sicut .f. et emittebat duas voces sicut .fa. et .ut. ²⁷ Quartumdecimum foramen formatum erat sicut .g. et emittebat triplicem vocem sicut .sol.re.ut. ²⁸ Iste septem dicuntur acute, quia acuciozem cantum reddebant. ²⁹ Quintumdecimum foramen formatum erat sicut .a. dupplicata et emittebat sex voces scilicet .la.la.mi.mi. et .re.re. ³⁰ Sextumdecimum foramen erat sicut in .b. rotundum

IC, 12 omnis cantilena] omnes cantilene Ms.

IC, 20 qua] q(uod) Ms.

IC, 20 *Et videbatur ... qua dicitur .a.:* il testo è qui poco chiaro, sebbene l'autore sembrò voler mostrare come l'intervallo di ottava si formi tra lettere simili che si accompagnano alle stesse sillabe.

IC, 22 ħ. quadrato] ħ. quadratum Ms.

IC, 23 c.] ut Ms.

dupplici littera et in .h. quadrato dupplici littera et emittebat quatuor voces sicut ly. [†] . b. rotundum .fa.fa. et ly. [†] .h. quadratum .mi.mi.³¹ Septimumdecimum foramen formatum erat sicut .c. duplex et emittebat quatuor voces sicut .sol.sol. et .fa.fa.³² Octavum decimum foramen formatum erat sicut .d. duplex et emittebat quatuor voces sicut .la.la.sol.sol.³³ Et iste quatuor dicuntur superacute, quia superacuciosem cantum reddebant.³⁴ Et hac de causa duplicantur superacute magis quam graves, licet acute et superacute simul et semel voces emittant, nisi duplicarentur.³⁵ In superiori vero gradu saxi, invenerunt musice artis inventores figuram unam que vocatur crisis, que latine penes musicos dicitur augmentacio, et quia non erat alia littera in superiori gradu illius saxi ad formacionem septime mutacionis completam illam figuraliter foramen.³⁶ De figuris et quot sunt in palma inferius dicemus.³⁷ Causa finalis, quia utilitas appellatur, est ut, perlecto libro, diversas voces et consonancias ac diversos numeros ad sonum proportionaliter relatos discernere possumus, atque dividere semitonum maius a semitono minori.³⁸ Et hec omnia sub compendio in hoc brevi volumine iuxta regulas Guidonis venerabilis nobis sunt [126vb] tradita.³⁹ Et ego, Rogerius Capertonii, Anglicus, in opere presenti, iuxta meum posse, sensum et literaturam ipsius Guidonis supradicti nec non magistri mei Reverendi Johannis de Garlandia prosequi temptabo.⁴⁰ Sitque mirum si impericia hec egerit, cum penes omnes sapientes hoc egisse cognoscatur.⁴¹ Nam diversitas modulacionum indicat quod literaturam anteriorum sequi semper quis debeat.⁴² Nemo rudis sermone vel prolixitate michi crimen imponat, cum multa paucis implicita obscuritatem poscimus et confusionem, quam compendii commoditatem parere solet.⁴³ Et eo non solum provectis set et aliis profiteri disposui, quo circa quecumque ab egregiis doctoribus communiter et privatim recepi, et de eorum scriptis habere valui ordine infrascripto redigere certo.⁴⁴ Et, ut pulcrius elucescant in comuni

IC, 34 emittant] emitterent Ms.

IC, 35 completam] completam(m) Ms.

IC, 37 relatos] relate Ms.

IC, 42 commoditatem] comeditatem Ms.

IC, 43 quecumque] quicumque || recepi] recipi Ms.

omnia, deliberata ratione decrevi, huius autem operis compendiose exsecutus,
singulaque capitula ut in metro continetur diligentissime prosequendo.

[127rb] **INCIPIT MODARIUS**

a quodam peritissimo musico iuxta regulas artis musice,
secundum Guidonem sane et metrice, breviter et dulcissime
conpositus

Incipit prologus

P¹ QUEMADMODUM homine senescente, qui iure microcosmus a patribus est nuncupatus, quecumque sunt hominis cum ipso pariter senescunt et debilitantur.² Sic et isto modo, cotidie senescente, quecumque sunt ipsius cum ipso quoque senescentur et deteriorantur.³ Unde natura [127vb] hominis et ingenium, quod primum, vigescente mundo, floruit et convaluit, temporibus nostris ita debilitatur ita deterioratur, ut antiqui scire que dicere que et scribere possint modo vix admodum pauci reperiantur, qui<n> eam non dicam scire, set vel actendere vel etiam legere possum.⁴ Hinc concludendum est quod artis musice, cuius laus apud veteres extat permaxima, et utilis in ecclesia Dei non modicum sciencia plurima; segnicie presenti et ignavia fastidio quorum et negligentia regulas ignorantes et fallunt in cantu sepe sepiusque falluntur.⁵ Qua propter ego indico contraria

P, 1 microcosmus] microscom(us) || est nuncupatus] enuncupatus **Ms.**

P, 3 possint] p(rius) sunt **Ms.**

P, 4 concludendum est] (con)cludu(n)t **Ms.**

contrariis, obviens genere, scilicet dispersis metatorum utens, quamvis difficile sit talia scribere metris et per ingenii facilitate<m> compendiis brevitati et evidencie claritatis insistere, contrasticula ipsius artis regulas et que perutilia fore comperi [127rc] sub hoc brevi volumine recludere. ⁶ Curam legant itaque; qui volueri<n>t et per materie stilique difficultatem minus composita verba reperiu<n>t, auctori veniam prestant. ⁷ Si enim huius opusculi, non dicam verba, set verborum sensum memorie comendare studuerint, nichil credo renuere poteri<n>t quod de cantus multiplicitate vel diversitate dubitare possint. ⁸ In quo, videlicet de vocibus de consonanciis et minimis de tonis (sive quoque de modis), multa patebunt.

Explicit prologus

Com.P [127ra] ¹ **QUEMADMODUM homine et cetera microcosmus et cetera.**

Hic incipit auctor suum prohemium in minore mundo ad maiorem exemplificando. ² Nam enim *mundus est universitas omnis, que constat ex*

coelo et terra. ³ De quo Paulus ait: «Preterit enim figura huius mundi!».

⁴ *Secundum mysticum autem sensum, mundus competenter homo significatur: quia sicut ille quattuor concretus est elementis, ita iste ex quatuor constat humoribus uno temperamento commixtis.* ⁵ Unde et veteres hominem in

2-6: Isid., *De natura*, IX, 1-2

P, 5 dispersis] dispersi || brevitati] brevitare **Ms.**

Com.P, 1 microcosmus] microscomus || mundo] modu(m) **Ms.**

Com.P, 2 mundus] mod(us) || ex coelo] excelso **Ms.**

Com.P, 4 mysticum autem] arsmeticu(m) || mundus] modo || significatur] significat .a. || concretus] ca(n)tus **Ms.**

communione fabricae mundi constituerunt. ⁶ *Siquidem mundus grece dicitur cosmos, homo autem microcosmos, minor mundus appellatus est; licet et per mundum nonnunquam Scriptura peccatores insinuet, de quibus dictum est: «Et mundus eum non cognovit».* ⁷ Et ideo dicit auctor in principio huius prologi, qui iure microcosmus est a pluribus nuncupatus.

Com.P, 5 *communione] (con)stituc(i)o(n)e(m) Ms.*

Com.P, 6 *Siquidem mundus] Set q(ui)de(m) modus || microcosmos]
inpostio(nus) || minor mundus] minor mod(us) || mundum]
modu(m) Ms.*

Com.P, 7 *microcosmus] introston(us) Ms.*

<CAPUT I>

[127vc] INCIPIT DE VOCIBUS

L.1, 1 MUSICA cantandi recte sapiencia fertur,

Com.1 [127ra] ¹ **MUSICA cantandi et cetera.** Hic incipit auctor diffinire ea que super quantitatem discretam indicatur. ² *Cum igitur duo sint sensus maxime disciplinales secundum Aristotiles in primo Methaphisice, scilicet visus et auditus, post alias sciencias ad quas quodammodo <per visum> ventum est, cepit homo in sono obiecto auditus delectari.* ³ *Cuius causam admirans* [127rc] *cepit eam querere et sic incipit philosophari circa obiectum auditus.* ⁴ *Nec dico quod aliis scienciis omnino completis et in ordine<m> digestis id inceptum sit, set forte rudibus et valde imperfectis et parum inchoatis, aut forte aliquibus eorum nondum inchoatis.* ⁵ *Set hoc dico quia a visu racionabiter procedit humana admiracio usque ad auditum, quia visus est sensus nobilior in se et ad doctrinam utilior, quia plures differentias <rerum nobis> ostendit, ut docet Aristotiles in primo Methaphisice.* ⁶ *Potest esse tamen quod, illo saxo prius viso, propter delectacionem in sonis existent, aliquid musice prius excogitaverunt homines quam de aliis.* ⁷ *Videns igitur humana curiositas in sonis sicut esse oblectamentum, quesivit causam eius ut sibi posset per huiusmodi artem delectacionem fingere et efficere, et, sicut* [127va] *dicit Boecius in primo Musice, causa euphonie inventa est <esse> sonorum inequalium armonica mixtura, quia, ut dicit, in vocibus que nulla inequalitate*

2-12: Kilw., *De ortu*, XVIII, 126-127/129

Com.1, 2 disciplinales] decipli(n)ab(i)les **Ms.**

Com.1, 3 causam] ca(n)tu || philosophari] pl(ur)(im)u(m) **Ms.**

Com.1, 4 completis] complet(um) **Ms.**

Com.1, 5 ut] i(n) (n)on || Aristotiles] ars **Ms.**

Com.1, 7 oblectamentum] oblectame(n)ta || quesivit] q(ue) sunt || fingere] figure ||
armonica] annominaco **Ms.**

discordant, nulla omnino consonantia. ⁸ *Est autem consonancia dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia.* ⁹ *Et licet forte <a Iubal ante diluuium et ab aliis> postmodum, quorum intencio <non> pervenit ad modernos, aliquid huius sciencie excogitatum fuerit, causa tamen eufonie et ipsa numeralis proporcio in qua consistit dicitur apud grecos inventa a Pictagora per malleorum feriencium pondera inequalia, per cor<d>arum inequalem tensionem et per calamorum inequalem longitudinem, sicut narrat Boecius in primo Musice ut suo loco inferius dicemus.* ¹⁰ *Deinde compertum <est> quod sonorum in diversis armoniis tanta vis est, quod mor<e>s hominum immutat, [127vd] nunc concitando animos quietos, nunc concitados sedando, sicut narrat Boecius in primo Musice et Isidorus libro tertio Ethymologiarum capitulo decimoseptimo.* ¹¹ *Inde enim est quod in bellis clangitur tubis ad animos concitandos et quod David psallente melius se habuerit <Saul>, animus eius enim inde mulcebatur.* ¹² *Quia igitur non gaudet <aliquid> nisi suo simili et convenienti nec refugit nisi dissimile ac disconveniens,* ⁽²⁾ *inde est, ut dicit Guido in capitulo de tropis et vi musice artis, quod sicut quibusdam saporibus et odoribus vel etiam oculorum intuitu salus tam cordis quam corporis minuitur vel auge<s>cit.* ¹³ *In octavo Etichorum* ⁽³⁾ *quo<n>dam legitur quidam freneticus canente Asclepiades medico ab insania revocatus est.* ¹⁴ *Item et alius, dicit, quidam sonitu cithare incit<at>us est, ut cubiculum puelle effringere <quereret> dementatus, mox citharedo mutante modo voluptatis penitentia ductus recessit se confusum.* ¹⁵ *Item et David Saul demonium cithara mitigabat et sic demoniacam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebat, cuius vis tamen solum divine sapientie ad plenum patet.*

12-15: Guido, *Microl.*, XIV, 10-18

¹⁶ *Concepit ergo humana racio nostris animis inesse quandam armniam*

16-30: Kilw., *De ortu*, XVIII, 129-134

Com.1, 7	discordant] discordant(ur) consonantia] (con)sonantie Ms.
Com.1, 9	intencio] intencion(em) fuerit] fuit causa tamen] ca(n)tum Ms.
Com.1, 10	compertum] comperto nunc] nec Ms.
Com.1, 11	concitandos] canta(n)dos David] dicit Ms.
Com.1, 12	de tropis et vi] de temporis et iij ^o Ms.
Com.1, 13	legitur] legebat a Ms.
Com.1, 14	dementatus] demorat(us) e(st) voluptatis] voluntatis Ms.
Com.1, 15	cithara] cithare Ms.

ex qua sonorum armonia nunc animos sedat nec provocat.¹⁷ Inde
 co<m>pertum est ratione simili nostrum corpus ex tam diversis contrariis
 elementis tam concorditer [128ra] constare non posse nisi armonice
 coniunctis.¹⁸ Set nec corpus et animam que sunt nature tam diverse posse
 invicem tam amicabili federe aptari nisi per armoniam, et in hiis omnibus,
 scilicet anima et corpore et coniuncto, quedam est modulacio rerum
 componencium que consistit in rerum inequalium coaptacione secundum
 quandam numeralem proporcionem, et talem proporcionem notaverunt
 humanam quia in homine est.¹⁹ Deinde ratiocinando egressi ab homine
 invenerunt hoc idem oportere esse in mundo, scilicet, cum constet ex partibus
 tam diversis et contrariis aptissime tamen et concordissime mundum unum
 facientibus, oportet necessario ea invicem proporcione armonica coaptari.
²⁰ Quomodo enim taliter tam amicabiliter associarent<ur> in uno corpore
 universi gravia cum levibus, calida cum frigidis, sicca cum humidis, et
 huiusmodi?²¹ Item etiam invenimus in temporibus et temporalibus <quod> in
 omnibus partes inequales per armonicam proporcionem coniunguntur, et hoc
 patet in partibus anni et eorum effectibus, et talem armoniam vocant
 mundanam, quia est in ipso mundo sensibili.²² Hinc etiam triplicem musicam
 statuerunt sive armoniam: mundanam, humanam et instrumentalem de quibus
 tribus postea dicemus.²³ Unde non omnis musica est sonora, sicut non omnis
 armonia, set omnis armonia sonorum est sonora, et de hac exsequitur [128rd]
 et tractat similiter et Boecius in sua Musica in principio eiusdem tria genera
 musice distinguens.²⁴ Et forte propter multum desiderium delectandi in sonis
 solliciti fuerunt homines circa istam scienciam, et propter multam difficultatem
 inveniendi sonorum armoniam, quia transeunt et non

-
- Com.1, 16** nunc] ut || sedat] cedit **Ms.**
Com.1, 17 Inde] In (et) || ex] e(st) || posse nisi armonice] posset ubi aromatice **Ms.**
Com.1, 18 et coniuncto] inconiuncto || coaptacione] coaptacionu(m) || numeralem]
 g(ene)ralem **Ms.**
Com.1, 19 ratiocinando] covira(n)do || hoc] hic || aptissime] ap(er)tissime || mundum]
 mediu(m) || necessario] ut a[...]cio **Ms.**
Com.1, 21 armonicam] armoniaca(m) || armoniam] armoniaca(m) || mundo] modo **Ms.**
Com.1, 23 tractat] tractam(us) **Ms.**
Com.1, 24 homines] ho(m)i(n)em **Ms.**

manent, difficilis fuit inquisicio circa hanc scienciam.²⁵ Unde Isidorus libro tertio capitulo decimoquinto: *Musica dicitur a musa que musa quodam Greco dicitur quod sonat idem quod querere; set hec ars inventa in frequentissimo usu fuit apud veteres ut narrat idem Ysidorus in eodem, capitulo sequenti, adeo quod tam turpe erat musicam nescire ut litteras.*²⁶ Ex hiis patet subiectum et finis ac diffinicio musice sive armonie communiter dicte.²⁷ Subiectum est enim *armonicus numerus vel res armonica proporcione coaptate; finis, talium rerum et talis numeri cognicio, sive <perfectio> partis anime speculative per cognicionem huiuscemodi; diffinicio talis est: Musica sive armonia est pars sciencie speculative humani aspectus perfectiva quoad cognicionem armonice modulacionis vel quarumcumque rerum armonica modulacione invicem coaptatarum.*²⁸ Ex quo etiam potest sumi subiectum musice sonore et finis ac diffinicio sic: *Subiectum est numerus armonicus sonorum <vel soni harmonice commixti secundum quod huiusmodi; finis, cognitio eiusmodi vel perfectio nostri aspectus quoad huiusmodi cognitionem; definitio, scientia speculativa humani aspectus perfectiva cognitione harmonie sonore> vel [128va] sonorum armonice conveniencium secundum quod huiusmodi.*²⁹ *Armonia nihil aliud est quam diversarum rerum ad invicem coaptacio sive modificacio.*³⁰ *Musicam sonoram sic diffinit Gundisalinis: Musica est pericia modulacionis sono cantuque consistens; set extimo precedentem esse complectorem.*⁽⁴⁾³¹ Pictagoras enim sic: *Musica est rerum concordia ac morum fama mulcens animos temperata tristibus et lectis accomodat.*⁽⁵⁾³² Unde est quod Saul lenitur cithara, miles cornu excitatur ad bella.³³ Boecius sic: *Musica est divisio sonorum et vocum varietas;*⁽⁶⁾ et alibi: *Musica est sciencia per quam recte canendi ratio atque origo per numeros ad sonum relatos proporcionaliter demonstratur.*³⁴ Et ex hiis concludit auctor musicam diffinendo sic: *Musica est sapiencia recte canendi.*³⁵ Quia omnis numerus per addicionem varietatis

-
- Com.1, 25** Greco] grego **Ms.**
Com.1, 27 coaptatarum] coaptar(um) **Ms.**
Com.1, 28 potest] post || armonicus] armonic(us) || armonice] armoniace **Ms.**
Com.1, 29 Armonia] armonia(m) || nihil aliud est] nisi adest **Ms.**
Com.1, 30 Gundisalinis] Guldisaluus || cantuque] tactu **Ms.**
Com.1, 35 varietatis] veritatis **Ms.**

potest augeri, sic et vox quacumque propter vocem alterius addicionem, ut dicit Boecius in sua Musica, ad finitatem igitur reducentes antiqui philosophi sonos musicales diffinit autem artem tradentes, nam infinita sub arte non cadunt.⁽⁷⁾

L.1, 2-3 ista sonis constat vocibus et numeris,
estque sonus vocis casus tantum [128rb] emmeles aptus.

³⁶ **Ista sonis constat et cetera.** Hic dividit auctor istam scienciam in tribus (iuxta Patrem et Filium et Spiritum Sanctum, qui unam substantiam perficiunt) videlicet in sonis, in vocibus et in numeris, qui tres unam melodiam componunt.³⁷ Et primo describit quod sit sonus secundum istam scienciam, quia sonus est tamquam principium cuiuslibet [128vc] discipline; et in primo agit de sono cum dicit: ³⁸ **estque sonus et cetera,**⁽⁸⁾ dicens quod sonus est casus vocis quia cadit a voce.³⁹ Tamen sonus potest dici quicquid quod proprie per auditum percipitur, proprie dicitur quia homo percipitur; tamen hoc non est sonus: non enim homo proprie per auditum percipitur, set per sonum, et primo dicit quod sonus est casus vocis tantum emmeles et cetera.⁴⁰ Ille etiam cantus vel casus aptus est melodie emmeles, idest sonus sequax secundum Ugonem.

L.1, 4-5 Ad vero voces, si bene conspicias,
ebdomade numerum servant formasque notarum,

⁴¹ **Ad vero voces et cetera.** Hic dicit quod voces et forme notarum sive

L.1, 3 emmeles] e(m)pimeles **Ms.**

Com.1, 39 quod] quicquid **Ms.**

Com.1, 40 tantum] tame(n) || emmeles] empmeles || emmeles] empmeles **Ms.**

Com.1, 41 forme] formas

claves servant numerum ebdomede, hoc est sunt septem in numero, et numero possunt dici claves, quia sicut per claves reseratur sera, ita per istas septem reseratur totius cantus melodie, que sic stabunt .A.B.C.D.E.F.G. ⁴² Sicut enim ex septenario numero mundus rotatur, sic omnis musica vel ars constat ex septem vocum discriminibus, et hoc satis patebit in capitulo illo quod incipit: **IAM nunc credo modi et cetera**,⁽⁹⁾ cum dicitur de istis non similiter, usque ad **Quod satis agno<vit> et cetera**.⁽¹⁰⁾

L.1, 6-7 set cogit repeti cantus acutus eas;
 ergo graves prime relique dicentur acute.

⁴³ **Set cogit repeti et cetera.** Hic dicit quod necessario oportet quod iste forme numero predicto alio modo scripte repetantur, ut sunt iste .a.b.c.d.e.f.g., et tunc [129ra] dicuntur acute, quia acuciosem cantum reddunt; ergo graves sunt prime et primo scribuntur grosso modo, quia omne ponderosus tendit ad centrum.

L.1, 8-10 Quidam bis binas addiciunt alias.
 Ut compleat<ur> mutacio septima rite,
 10 quinta prebetur eis (iam ratio superest),

⁴⁴ **Quidam bis binas et cetera.** Quidam vero alias quatuor addiciunt litteras, set, ut septima mutacio sive deductio posset compleri, quia nulla sciencia diminuta neque superflua, quinta istis quatuor debet addi figuraliter sive dare.

L.1, 10 quinta] Q(ua)nta **Ms.**

Com.1, 41 numerum] num(er)i || stabunt] stabuntur **Ms.**

Com.1, 42 **Iam nunc**] Iam non || ad] i(dest) **Ms.**

Com.1, 43 ponderosus] ponderosum **Ms.**

L.1, 11 ponentes nomen mediarum, cum super ipsis

⁴⁵ **Ponentes nomen et cetera.** Dantes istis quinque litteris nomen mediarum idest acutarum cum ista addicione, super quam vocantur superacute, et in scribendo duplicantur iste littere sic .a^a.b^b.h^h.c^c.d^d.e^e., ut quilibet in arte peritus per eorum figuras utrum sint graves ac acute vel superacute possit cognoscere.

L.1, 12 sic complet ciclum gama prius positum.

⁴⁶ **Sic complet ciclum et cetera.** Totus autem circulus tocius palme sic completur, si .Γ. prius ponatur et illud fit figuraliter sicut postea dicemus.

⁴⁷ Unde vero quantum vocum varietas, sub vice simili numero hodie, in sinistre manus articulis totidem licteris designata continetur, quarum una in linea, alia in spacio locum habet. ⁴⁸ Et, ut prius dictum est, octo inferiores sunt graves, acute vero sunt septem; sequuntur et quinque ultime superacute dicuntur. ⁴⁹ Hic quoque differunt in scriptura, scilicet graves grossiores, acute minores et superacute dupplices, ut patet superius. ⁵⁰ *Igitur, qui nostram petit disciplinam, aliquantos cantus nostris notis descriptos adiscat, in monocordi usu manum exerceat, hasque regulas sepe meditetur, donec, vi et natura vocum cognita, ignotos ut notos cantus suaviter canat.* ⁵¹ *Set quia voces, que huius artis sunt prima fundamenta, in monocordo melius intuemur, quomodo eas ibidem ars naturam imitata discernit idest divisit, primitus videamus.*

50-51: Guido, *Microl.*, I, 2-6

Com.1, 45 superacute] sup(er)acuis || superacute] sup(er)vacue **Ms.**

Com.1, 47 vice simili] vicesimali || articulis] artic(u)l(a)ris **Ms.**

Com.1, 48 superacute] sup(er)vacue **Ms.**

Com.1, 50 hasque] l(itte)rasq(ue) || ut] et **Ms.**

Com.1, 51 quia] q(uia) ut || monocordo] monardo || intuemur] intueant(ur) || quomodo] q(ua)n(do) || ars] artes || videamus] viderem(us) **Ms.**

<CAPUT II>

[128rb] DE MONOCORDII DIVISIONE RUBRICA

L.2, 1-14 MERUM disposite monocordo qualiter iste
sint si scire velis dicere si poteris,
.Γ. prius pone grecum, statuere moderni,
a qua suppositum spacium
5 ergo dat .A. passu primo partita novenis.
Et partita modo .B. dabit .A. simili.
Rursus .Γ. .C. set nunc partita quaternis.
Sic dabit A quoque .D., .B. quoque sic dabit .E.,
.C. quoque sic dabit .F., quem dat pariter .b. rotundum,
10 quam quidam dicunt esse superacutam.
Set quare sepe frequens usus recipit simul et
nos dum patimur. Item .Γ. retro petitur,
que medio partita .G. dat, quoque et .A. sic et .a.
Sic mediando vias dant relique reliquos.

Com.2 [129rb] ¹ **MERUM disposite et cetera.** Hic est docet auctor litteras predictas monocordo sigillatim proporcionaliter inserere, similiter donec *qualitates et quantitates, similitudines et dissimilitudines, sonorum tonorumque* ac omnium aliarum specierum *discernere.* ² Unde, qui eas scire desiderat *paucissimas, quas subicimus, regulas summopere studeat diligenter*

1-2: Guido, *Epis.*,
75-76

L.2, 4 fuori metro
L.2, 8 quoque] q(ue) **Ms.**
L.2, 9 .C.] .G. **Ms.**
L.2, 10 superacutam] sup(er)vuacuum **Ms.**

*intelligere.*³ *Fiat ergo lignum quadratum in modum capse, et intus concavatum in modum chitare, superposita corda in duobus capitibus monocordii, due species equales relique in quibus duo capitalia ponantur que cordam suspensam teneant.*⁴ *Et in primo capite monocordii fac punctum unum, supra quo iaceat capitalum quod vocatur magada, et in fine alterum punctum, supra quo iaceat aliud capitalum quod vocatur magada.*⁵ *Cum vero mensurare volueris monocordum, ad primum punctum quod diximus .Γ. litteram, idest .G. grecum, a modernis adiunctum, scribeque (que, <quoniam> raro est, a multis vero <non> habetur), et ab ipsa .Γ. usque ad punctum quem in fine posuimus, per novem partes diligenter divide, et ubi prima pars finem fecerit .A. litteram pone, in qua omnes antiqui fecere principium, et illa dicitur vox prima.*⁶ *Ab eadem primam .A. similiter usque in finem per novem metire, et in prima parte none partis pone litteram .B., que dicitur vox secunda.*⁷ *Post hec ad .Γ. revertere, et ab ipsa .Γ. per quatuor ad finem metire, et in prime partis termino, pro voce tertia, .C. litteram scribe.*⁸ *A prima vero .A. similiter per quatuor partire et, pro voce quarta, .D. litteram pone.*⁹ *Eademque divisione secundam .B. ad finem usque metire et, pro voce quinta, .E. litteram scribe.*¹⁰ *Terciaque litteram sic per numerum quadratum insinuat sextam vocem, pro qua scribitur .F.*¹¹ *Litteraque, scilicet .F., eandem divisione, dabat .b. rotundum.*¹² *Post hec ad corrup revertere, et ab ipsa et ab aliis litteris, per ordinem sequentibus, predictam lineam in duas partes, idest per medium, divide, et in prime divisionis termino per vocem septimam [129va] .G. litteram scribe.*¹³ *Et sic lineam dimidiando, qualibet littera dat suam consimilem, usque in finem totius mono<co>rdii, hoc est numeri vicesimalis.*¹⁴ *De multiplicibus ac diversis monocordii divisionibus unam apposui, iuxta doctorem nostrum, ut*

3: Ps.-Odo, *Dial.*, II. 252

5-12: Ps.-Odo, *Dial.*, II. 253

14-21: Guido, *Microl.*, III. 13-23

Com.2, 3	<i>In marg.:</i> Quom(odo) fit m<onocordum>
Com.2, 4	monocordii] monacordij magada] ingrada magada] magdama Ms.
Com.2, 5	monocordum] mona(co)rdi Ms.
Com.2, 6	eadem] eode(m) Ms.
Com.2, 9	divisione] divisione(m) Ms.
Com.2, 10	Terciaque littera] iij ^m q(ue) l(itte)ram Ms.
Com.2, 11	divisione] divisione(m) Ms.
Com.2, 13	lineam] l(itte)ra Ms.

cum de multis ad unam intenderetur, sine scrup<u>lo caperetur.

¹⁵ *Presertim, cum sic tante utilitatis, et ut facile intelligatur et intellecta vix obliviscatur.* ¹⁶ *Alius vero dividendi modus sequitur, qui etsi memorie minus*

adiungitur, eo tamen modo monocordum velociori celeritate componitur, hoc

modo. ¹⁷ *Cum primo a .Γ. ad finem novem passus, idest particulas feceris,*

primus terminabit in .A., secundus vacat, tercius in .D., quartus vacat, quintus

in .a., sextus in .d., septimus in .a^a., reliqui vacant. ¹⁸ *Item ab .A. eodem modo*

novem passibus divide, primus terminabit in .B., secundus vacat, tercius in .E.,

quartus vacat, quintus in .h̄., sextus in .e., septimus in .h̄^{h̄}., reliqui vacant.

¹⁹ *Item cum a .Γ. <ad> finem quaternis divisis passibus, primus passus*

terminabit in .C., secundus in .G., tercius in .g., quartus finit. ²⁰ *Item ad .C.*

vero ad finem similiter quatuor passuum divide primus terminabit in F.,

secundus in .c., tercius in .c^c., quartus finit. ²¹ *Ab .F. quaternorum passuum*

primus <terminabit> in b. rotundo, <secundus> in .f., tercius et quartus

vaca<n>t. ²² *Item a .b. vero rotundo usque ad finem per duos metias, primus*

passus terminabit in aliam .b^b. rotundam. ²³ *Item a .D. eodem modo partire, et*

primus passus terminabit in aliam .d.; simili modo .e. dabitur. ²⁴ *Et de*

disposicionibus vocum hii duo regularum modi sufficiunt, quorum superior

quidem modus ad memorandum facilius, hic vero extat ad faciendum celerius.

²⁵ *In sequentibus vero omnes divisionum modi in brevi patebunt.*

24-25: Guido,
Microl., III. 24-
26

L.2, 15-18 Quod si per palmum placet ipsas cernere forte,

pollicis a summo, circueundo digitos

Com.2, 14 intenderetur] intenderu(n)t **Ms.**

Com.2, 16 monocordum] monacordum || celeritate] q(ua)litate || hoc modo] hec vero **Ms.**

Com.2, 17 terminabit] terminabis **Ms.**

Com.2, 18 .E.] .D. **Ms.**

Com.2, 20 vero] uere(m) || passuum] passus **Ms.**

Com.2, 22 metiar] metias **Ms.**

Com.2, 24 de] ex || extat] extit(ur) **Ms.**

L.2, 16 circueundo] circueru(n)t **Ms.**

has decantantes: ut.re.mi.fa.sol.la. sonamus,
hicque tonus quia semitonus medius.

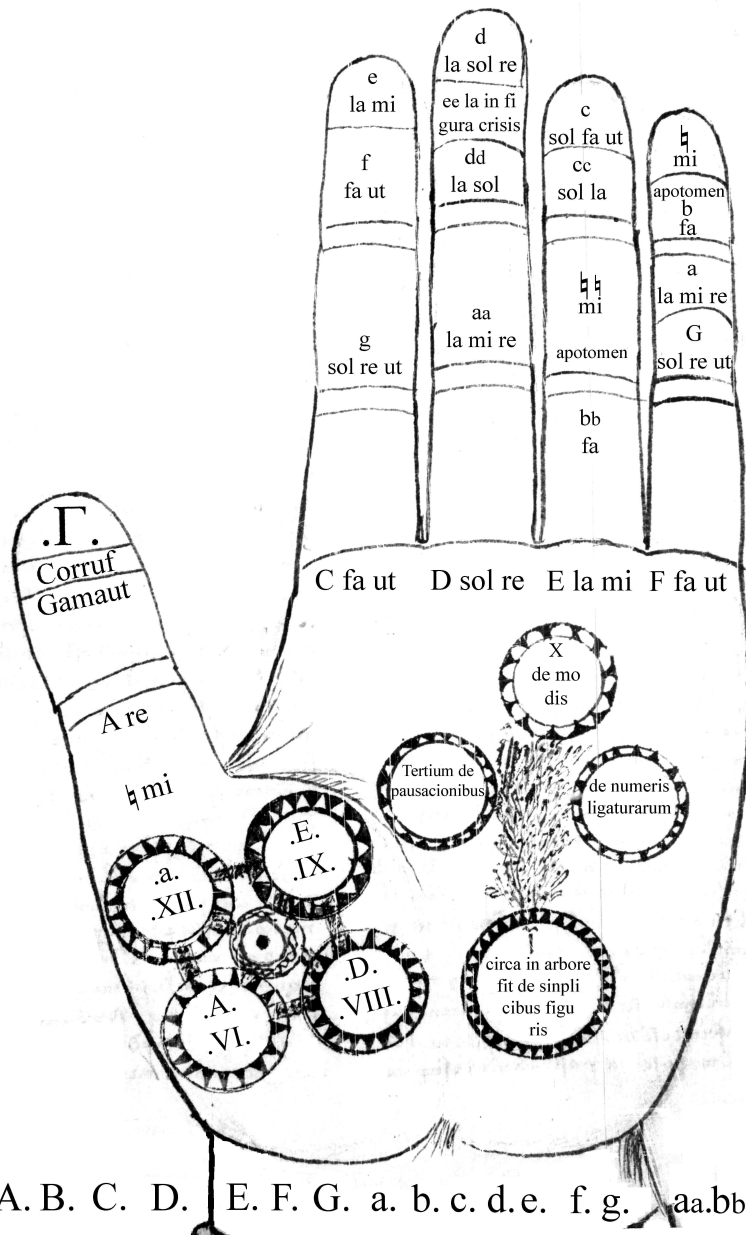
²⁶ **Quod si per palmum et cetera.** *Tres autem sunt musice ut superius diximus, scilicet mundana, humana et instrumentalis.* ²⁷ *Mundana vero consistit in tribus, elementis, temporibus et planetis; in elementis pondere, numero et mensura; situ, motu in planetis et natura; in temporibus diebus, mensibus et omnis distinctis [129vb] per quatuor tempora; de horis nec minus non curo.* ²⁸ *Item humana musica consistit in corpore, in anima et in connexu utriusque; in corpore vegetacione, complexione et operacione; in anima virtutibus, potenciis et affectionibus; virtutibus ut iusticia, et huiusmodi in potenciis ut racione et ira et concupiscencia, in affectionibus ut voluntate et concupiscibilitate; item musica intra corpus et animam est quedam natura vel amicitia, quia nemo carnem suam odio habuit.* ²⁹ *Item musica instrumentalis est in pulsu, flatu et voce; in pulsu ut in tympanis et cordis, in flatu ut in tubis et organis, in voce ut in carminibus et cantilenis.* ³⁰ *Instrumentalem igitur exercitamus, quatuor modis cognoscitur et dividitur: vocibus, litteris, consonanciis et regulis; de litteris sufficienter dictum est.*

26-29: Hugo, *Didasc.*, II. Xii

Com.2, 27 situ] sic(ut) **Ms.**

Com.2, 28 et concupiscencia] ex (con)cupisce(n)cia || animam] a(n)imi || quedam] quedam **Ms.**

Com.2, 30 dividitur] disuiditatur **Ms.**



[fig. 1]

[130va] ³¹ Sex sunt voces quibus tota musica conformatur, scilicet ut.re.mi.fa.sol.la, tracte ex hymno beati Johannis Baptiste, videlicet: Ut queant laxis / resonare fibris / mira gestorum / famuli tuorum, / solve polluti / labii reatum / Sancte Johannes. ³² Unde dictas sex voces sub figuris predictarum litterarum construxerunt, ut predictas litteras quodammodo sensibilter

Com.2, 31 tracte] traite || fibris] fimbris Ms.

apprehensio in apprehensionem intellectus possibiliter faciliter deveniret, cum secundum Aristotilem in libro De anima: *Nichil sit in intellectu quin prius fuerit in sensu.*³³ Igitur circa predictarum litterarum voces musicales significancium prius insistamus.³⁴ Item sex voces supra decemseptem- plice combinacione disposite sunt, cum predictis sex litteris artificialiter coniuncte, artificialem ascensum et descensum per maneriei in maneriem continuum transitum consistunt.³⁵ Est autem maneries prout summitur quidam modus artificialis ex uno cum necessitate perveniens voces ipsas penes actum et bene et mediocre ipsis prout opus est, disponens que proprietates appellantur, quarum una appellatur natura, alia .b. molle, reliqua .h. quadratum.³⁶ Si enim aliqua vox de .b. tantum acuatur, sic est .h. quadratum.³⁷ Si enim aliquantulum deprimatur leniendo, sic est .b. molle.³⁸ Si vero mediocriter se habet, sic est natura; et iste sunt tres proprietates quibus omnis cantus disponitur.³⁹ Cum igitur iste tres proprietates fere in singulis vocibus habeant reperiri, compositores tamen musice artis cuilibet illarum proprietatum proprium acatribuerunt fundamentum, itaque cuilibet .h. quadrato in fundamento acatribuerunt istam litteram .G., et cuilibet nature in fundamento acatribuerunt istam litteram .C., cuilibet .b. molli in fundamento acatribuerunt istam litteram .F.⁴⁰ Et nota quod quodlibet fundamentum vocatur .ut., quia omnibus vocibus est inferior.⁴¹ Sicut in omni constructione illud quod inferius est dicitur fundamentum, sicut prima vox deductionis, que inferior est, dicitur fundamentum sive .ut.⁴² Habet .re.mi.fa.sol.la. pro ascendendo de supra natura, [130vb] sive proprietate et ut quilibet librum suum secum deferat.⁽¹¹⁾⁴³ Ideo dicit auctor: **Quod si per palmum et cetera;**⁽¹²⁾ et si forte alicui qualiter in palma sunt site placeat istas inspicere, incipiendum est a pollice per digitorum articulos manus circueundo ac decantando istas sex voces predictas, scilicet .ut.re.mi.fa.sol.la., quarum qualibet vox per se sive adiunctionis alterius vocatur unisonus, idest unius vocis sonus, et est minor pars tocus armonie.⁴⁴ In quibus vocibus, quatuor sunt toni pro ascendendo, semitono interposito, et

32: Arist., *De anima*, III. 8

Com.2, 39 cuilibet] cui(us)l(ibet) Ms.

sic duo toni sunt ex una parte et duo ex altera, verbi gratia, .ut.re. est tonus et .re.mi. est tonus, .fa.sol. est tonus, .sol.la. est tonus et numquam fit semitonus nisi inter .mi. et .fa., tam pro ascendendo quam pro descendendo.⁴⁵ Videamus ergo quid sit tonus: tonus est spacium duarum vocum ascendencium et descendencium invicem adiacencium et non ex quibuslibet, ad differenciam semitonii.⁴⁶ Semitonus vero spacium duarum vocum ascendencium vel descendencium invicem adiancencium et non ex quibuslibet, ad differenciam tonii.⁴⁶ In tono sunt due voces, in semitono sunt due, et quicquid est in diffinitione unius, ponitur in diffinitione alterius; ergo tonus est semitonus et e converso?⁴⁷ Non sequitur, quia ille voces que sunt in tono sunt plene et perfecte et plenum sonum reddunt, et ille que sunt in semitono una est plena et perfecta et altera est non plena nec perfecta, quam semper in semitono, sive ille voces fuerint pro ascendendo vel pro descendendo, plena prima vocatur que prima pronunciatur.⁴⁸ De plenitudine earum et de implenitudine, perfectione et de imperfectione inferius dicemus.

L.2, 19-26 Set quia sex omnes nequeunt percurrere voces,

sex ea mutantur sexies, atque semel.

.Γ. tenet primam, .C. tertia nempe secundam,

sexta dat [128vb] .F. ternam, .G.que sequens aliam,

dena .c. dat quintam sextam quoque, tertia dena

extremam vero quarta dabit decima.

25 Sufficiant dixisse modo de vocibus ista,

si quid adhuc superior scripta figura docet.⁽¹³⁾

⁴⁹ **Set quia sex omnes et cetera.** Et quia iste sex voces predictae per omnes

Com.2, 45 *In marg.:* No(ta) ton(us) se(m)iton(us)

L.2, 21 tertia]tercia(m) **Ms.**

L.2, 26 superior] sup(erior)em **Ms.**

litteras simpliciter nequeunt currere, septies per [131ra] tres proprietates mutantur, videlicet in naturam, in b. molle sive rotundum et in .ḡ. quadratum sive durum.⁵⁰ Igitur .Γ. tenet primam mutacionem, hoc est fundamentum prime mutacionis sive deductionis; tertia littera .C. tenet secundam mutacionem; sexta littera .F. tenet terciam; septima littera .G. tenet quartam; decima littera quintam; tertia decima littera .f. tenet sextam; quarta decima littera .g. tenet septimam.⁵¹ Et regula quod numquam ponitur fundamentum nisi in gravibus et acutis; sunt igitur duo .C.c. et duo .F.f. et duo .G.g.Γ. que omnia fundamenta cantus possident tocus.⁵² Fundamentum vero in .C. cantatur per naturam, in .F. per .b. rotundum, in .G. <et> in .Γ. per b quadratum; et si queratur quare .Γ. cantatur per eandem proprietatem per quam facit .G., cum non sic eadem littera set littera greca, respondi: potuit diversis rationibus.⁵³ Una est ratio quia si gama exponatur littera hec .G., est prima littera et .A. secunda, et a prima tanquam a nobiliori parte denominandum est et unumquodque; alia ratio est quia antequam .Γ. erat inventa, prima proprietas erat natura, secunda .b. molle, tertia .b. quadratum.⁵⁴ Ecce quod in medio .ḡ. quadratum precedit naturam.⁵⁵ Ergo si aliqua proprietas in principio debet precedere naturam, illa .ḡ. quadrata a simili potuit respondi quia .G. precedit .A., cum in alphabeto hoc non sic, quia regulariter in linea, scilicet in palme, semper .G. precedit .A.⁵⁶ Verbi gratia, linea palme composita est, ut prius dictum est, tantummodo ex septem litteris alphabeti, scilicet .A.B.C.D.E.F.G. et iterum .a.b.c.d.e.f.g., et iterum .a^a.b^b.c^c.d^d.e^e.⁵⁷ Ecce qualiter in linea semper .A.G. precedet .A. cum ergo aliqua debeat precedere primum .A. illa necessarie oportet quod sic .g. vel quia.⁽¹⁴⁾⁵⁸ Guido venerabilis, istius sciencie compositor, voluit [131rb] ut prima littera sua nominis esset dignior ceteris, et ideo posuit .G. ante .A.⁵⁹ Sufficiat de vocibus quantum ad penes dixisse, et si quid superior figura palme mee inferius manifeste scripta docebit, in qua videlicet continetur, quod totus cantus gregorialis consistit in sex vocibus naturalibus, et prima coniuncta, hoc est facere de tono semitonum et e converso, et illud demonstrat ecclesia pendens ad collum ascendentis, et ut cantus mensurabilis

Com.2, 54 quadratum] q(ua)drati Ms.

fundetur supra cantum planum primo dic<itur> ascendens ascendendo ergo et cetera.⁽¹⁵⁾ ⁶⁰ Similiter ostendit qualiter Deus numeros proporcionales ad sonum redactos in fabricam Pictagoram docuit, una cum divisione tocius monocordii, exposicionem arboris mei in quo continetur ars vera tocius cantus mensurabilis, quam ad penes obmictimus, quia tractatum speciale supra ipsam arborem ordinavimus, ut post finem ipsius libri manifeste ostendemus.⁽¹⁶⁾

<CAPUT III>

[132rb] **DE CONSONANCIS RUBRICA**

L.3, 1-4 NAM vocis motus, quantum reor, est referendus,
huius sex species nec magis invenies.
Est tonus, est semis, est ditonus, est quoque semis.
Post dyathesaron est dyapente simul.

Com.3 [131rb] ¹ **NAM vocis motus et cetera.** Hic determinat auctor de speciebus et numeris. ² Primo de speciebus: invenies enim quod sex sunt species sive vocis motus et non plures infra corpus armonicum, dicens quod prima species est tonus, secunda semitonus, tertia ditonus, quarta semiditonus, quinta dyathesaron, sexta dyapente. ³ Dyapason vero est ipsum corpus armonicum, et ideo non est species nec pars corporis, quia ipsum totum est.

L.3, 5-6 Nempe tonus sonus est quem iam descripsimus
ante, de quo dicemus cetera posterius.

⁴ **Nempe tonus sonus est et cetera.** Superius an de tono dic<it> se decripsisse, assequens se plura in lectione sequenti de ipso tono ostendere.

L.3, 7-10 Semitoni duo sunt, maior et minor alter,
_____ set minor in cantu<s> sciencia habet locum,

L.3, 8 habet] h(ab)ere **Ms.**

Com.3, 2 armonicum] armonicu(m) **Ms.**

Com.3, 3 armonicum] armonicu(m) || totum] tonu(m) **Ms.**

cum maiore tonum qui iunctus perficit unum;
10 quos tractabit adhuc lectio posterior.

⁵ **Semitoni duo sunt <et cetera>**. Duo autem sunt semitoni, scilicet maior et minor, set plur<i>es in cantu<s> sciunt locum minoris, qui minor, iunctus semitono maiori, facit unum tonum, de quibus lectio posterior adhuc tractabit.

L.3, 11 Ditonus est ubicumque toni fuerint duo iuncti.

⁶ **Ditonus est et cetera**. Ditonus autem est duorum tonorum coherencia, et dicitur a dia, quod est duo, et tonus, quia comprehendit in se duos tonos, unusquisque vero tonus habet [131va] duas voces, ergo quatuor sunt in ditono.

⁷ Non sequitur quia primus tonus est pater secundi toni, et media vox bis computatur, et sic non sunt nisi tres voces in ditono, vel ditonus constat ex duobus tonis continuis, cuius species sunt due, scilicet pro ascendendo sic .ut.mi. <et> .fa.la., et due pro descendendo, scilicet .la.fa. et .mi.ut., et hoc in qualibet proprietate sive deducione.

L.3, 12-14 Semiditonus est quando tonus efficiet
semitonum quia simul iuncti. Dicitur quoque semis,
non quia dimidius, set quia semus.

⁸ **Semiditonus est et cetera**. Semiditonus est coherencia toni et semitoni, et

L.3, 13 semitonum] semiton(us) **Ms.**

Com.3, 5 iunctus] iunctus (et cetera) **Ms.**

Com.3, 6 coherencia] cohabencia **Ms.**

dicitur a tono et semitono, et tot voces sunt in semiditono sicut in ditono, et eadem ratione in ditono sunt tres voces, in semiditono tres; ergo ditonus est semiditonus, et e converso? ⁹ Non sequitur, quia ille voces que sunt in ditono sunt plene et perfecte, et ille vero que sunt in semiditono sunt non plene ergo et cetera. ¹⁰ Et non dicitur a semis, quod est dimidium, set a semus, sema, semum, quod est imperfectus, <c>ta, ctum, cuius species sunt due pro ascendendo sicut .re.fa. et .mi.sol., et due pro descendendo sicut .sol.mi. et .fa.re., et hoc in qualibet proprietate sive deductione.

L.3, 15-16 Hic est ditonus et semis totam diathesaron implet,
cui si jungatur fit dyapente tonus.

¹¹ <Hic est> ditonus et semis et cetera. Dyathesaron vero fit ex ditono et semitono, et dicitur a dya quod est de, et tetras, quatuor, et saron, quod est vox, quasi species composita ex quatuor vocibus. ¹² Set omnis quattuor vox non facit dyatesaron, sicut de .F. grave in .h̄. quadrato acuto, vel de .b. rotundo acuto in .e. acuto, quia ibi sunt tres toni perfecti, et illa vocatur tritonus; et quia raro invenitur, nec est species, nec consonancia, nec est in numero aliarum specierum. ¹³ Set regula ubicumque duo toni solo semitono adherebunt, ibi dyathesaron non deerit, cuius species sunt tres pro ascendendo sicut .ut.fa., .re.sol. et .mi.<l>a. et tres et e converso pro descendendo sicut .la.mi., .sol.re. et .fa.ut., et hoc in qualibet proprietate sive deductione. ¹⁴ Cui si iungatur cum dyathesaron tonus fit [131vb] sexta species que est dyapente, et dicitur a dia, quod est de, et penta, quinque, quasi species composita ex quinque vocibus coniunctis. ¹⁵ Set omnis quinta non facit dyapente, sicut de .B. gravi in .F. gravi, et de .E. gravi in .b. rotundo acuto, et de .h̄. quadrato acuto in .f. acuto, et de .g. acuto in .h̄. quadrato superacuto, quia omnibus hiis sunt duo toni et duo

Com.3, 11

In marg.: Diffinitio dyat(hessaron) || tetras] tretas || semitono] semiditono **Ms.**

semitoni. ¹⁶ Set regula: ubicumque tres toni uni semitono adherebunt, ibi dyapente non deerit. ¹⁷ Cuius species sunt due pro ascendendo sicut .ut.sol. et .re.la., et due sunt pro descendendo sicut .la.re., .sol.<ut.>, et hoc in qualibet proprietate sive deductione.

L.3, 17-18 Ergo per hos omnis discurrit cancio recta.

Sin aliter reperis, corrigere si poteris.

¹⁸ **Ergo per hos omnes et cetera.** Hic concludit auctor quod omnis cantus verus et rectus ecclesiasticus seu gregorialis per istas sex species psallit<ur> et discurrit. ¹⁹ *In nullo enim cantu aliis modis raro vox voci coniungitur.* ²⁰ Hiis **19-22: Guido,** *Microl.*, IV. 13-17
eciam adiungitur septima dyapason, que, quia raro invenitur, minus inter alias connumeratur. ²¹ Cuius quidem origo, qui et qualis sit, studiosus perscrutator in sequentibus reperiet. ²² *Cumque tam paucis clausulis tota armonia formetur, utilium est eas alte memorie commendare, nec ab exercicio cessare, donec plene in canendo senciantur et cognoscantur, ut hiis velut clavibus habitis canendi possitis periciam sagaciter ideoque facilius possidere.* ²³ Sin aliter reperis, corrige si poteris.

L.3, 19-21 Ex hiis sunt aliquae numerorum lege reperte,

ut dyapente tonus et dyathesaron est,

cum quibus est constans numerus dyapason,

[132ra] ²⁴ **Ex hiis sunt aliquae et cetera.** Aliquae vero ex istis speciebus sunt reperte lege numerorum, idest natura numerorum, sicut tonus <et> dyathesaron e<s>t dyapente, et cum illis iungitur dyapason, et vocatur dyapason totum

Com.3, 22 paucis] pausis **Ms.**

corpus armonicum.²⁵ Et ideo non est species nec pars, ut prius dictum est, quia ipsum totum est, et dicitur a dya, quod est de, et pason, totum vel omne vel octo, quasi de toto vel de omnibus vocibus vel de octo est composita, quia continet in se septem voces et septem claves artis musice, quibus omnis cantilena contextitur quibus omnis cantus currit et discurrit.²⁶ In se continet omnia genera vocum, non tantum singulas voces generum.²⁷ *Dyapason est autem in qua dyathesaron et dyapente junguntur, cum enim ab .A. in .E. fit dyapente, et ab eadem .E. in .a. acutam sit dyatesaron, et ab .A. in altera .a. dyapason existit.*²⁸ *Cuius vis est eadem litteram in utroque latere possidere, ut a .B. in .h̄., et a .C. in .c., et a .D. in .d., et sic in reliquis.*²⁹ *Sicut enim in utraque vox per eadem litteram notatur, ita per omnia eiusdem qualitatis perfectissimeque similitudinis utraque haberetur et creditur.*³⁰ *Nam sicut finitis septem diebus eosdem repetimus, ita, ut semper primum et octavum diem dicamus sic, primas et octavas semper voces easdem figuramus et dicimus, quia naturali eas concordia [132rc] consonare sentimus, ut .D. <et> .d.*³¹ Utraque enim tono et semitono et duobus tonis intenditur, et idem tono et semitono et duobus tonis remittitur.³² *Unde et verissime dixit poeta: septem discrimina vocum, quia et si plures fiant, non est aliarum adiectio, set earundem renovacio et repeticio.*³³ *Hac nos de causa omnes sonos secundum Boecium et antiquos musicos in septem litteras figuravimus.*³⁴ Item omnis octava vox non fa<cit diapason>: de .B. igitur in .b. rotundo acuto, in .h̄. quadrato superacuto, quia in duobus exemplis primis sunt quatuor toni cum tribus semitoniis, et in secundis sunt sex toni cum uno semitono.³⁵ Set regula: ubicumque quinque toni duobus semitonis adhibebunt, ibi diapason non deerit.³⁶ Huiusmodi species sunt secute de una regula ad suam consimilem.³⁷ Igitur iste quatuor prenominate reperte sunt lege numerorum.

-
- Com.3, 24** armonicum] armonicu(m) **Ms.**
Com.3, 28 utroque] uno quoq(ue) **Ms.**
Com.3, 29 eadem] eamdem **Ms.**
Com.3, 30 concordia consonare] (con)trad(icitu)r (con)sono no(st)re **Ms.**
Com.3, 31 intenditur] intendere **Ms.**
Com.3, 34 secundis] t(ermi)no ix⁸ **Ms.**
Com.3, 36 sunt secute] sunt secuti **Ms.**

³⁸ **Quas Deus in fabricam et cetera.** *Erant antiqui<tu>s instrumenta <incerta> et ad canendum multitudo quamplura, set ceca; nullus omnium vocum diferencias et symphonie descripcionem poterat aliqua argumentacione <colligere>, nec posset numquam certum aliquid de arte cognoscere, nisi tandem divina bonitas quod sequitur, suo nutu disponeret.* ³⁹ *Cum Pictagoras, cum ait Boecius, philosophus forte iter ageret, iuxta officinas fabrorum <ventum est>, et diversis malliorum ictibus intellexit consonanciam resonare; iure filosofus miratus propinquius accedens arbitratus est sonorum diversitatem ac suavem concordanciam vires feriencium super incudem effecerunt, et permutare malleos imperavit.* ⁴⁰ *Atque animadvertit sonum ex malleorum ponderibus contingere, et cum quinque essent mallei, proiecit [132va] quintum, quo facto sua vis quemue secuta est.* ⁴¹ *Subtracto quinto qui dissonus erat ceteriis mirumque, in modum divino nutu, alios quatuor ponderavit.* ⁴² *Maiores enim ad minorem repertus est dupplo pondere, unde dyapason consonancia oritur.* ⁴³ *Duo medii inter se se<s>quioctava proporcionem reprimitur, ex qua fit tonus.* ⁴⁴ *Ad horum vero minorem maior se habet se<s>quitercia proporcionem, ex qua est dyathesaron, et ad minorem sexquialtera, ex qua fit dyapente.* ⁴⁵ *Eodem modo hii duo medii se habunt ad primum, sicut quartus ad ipsos.* ⁴⁶ *Erant enim quattuor totidem consonancias*

-
- Com.3, 38** Quas Deus] qua(m) d(eu)s || instrumenta] juncta || ceca] certa || suo nutu disponeret] suo motu disponit(ur) **Ms.**
- Com.3, 39** resonare] resonari || filosofus] filosofo|| malleos imperavit] meliores imp(er)ant **Ms.**
- Com.3, 40** animadvertit] a(n)i(m)a advertit || sua vis quemque] suavisq(ue) || secuta est] sequita est **Ms.**
- Com.3, 41** divino nutu] divino[...]**runtur Ms.**

perpetrantes, quinta omnibus inconsona omissa, inconsona idest contra consonanciam, et ita dicit auctor **Quas deus in fabricam et cetera.**^{(17) 47} *Est autem consonancia, ut superius dixi, dissimilium inter se vocum unum redacta concordia, vel consonancia est quedam acutique gravis soni mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.*⁴⁸ *Dissonancia vero est aspera iniocunda percussio, et primo dicit Boecius: dissimilitudo odiosa atque contraria est, similitudo vero tamquam amorem delectacionem generat et conciliat.*⁴⁹ Et inde est quod consonancia placet, quia pascit et nutrit, hoc est partes anime et corporis, ut placet merito Aristotiles, coniungit.^{(18) 50} Dissonancia tamquam inimica nature inconueniens displicet atque gravat.

47: Boeth., *Musica*, I. iii, viii

48: Boeth., *Musica*, I. i, viii

L.3, 23-24 Nam numerus, ut erat minor uno malleus alter,
 si<c> constat certis consona vox numeris.

⁵¹ **Nam numerus ut erit et cetera.** Hic exemplificat auctor dicens: sicut primus malleus ponderabat, sic vox consona certis vocibus sive numeris constat minor altera.

L.3, 25 Nam dyapason erit dupla proporcio reddit.

⁵² **Nam [132vc] dyapason et cetera.** Duplex vero dicitur bis simplum, ut .XII. se habet ad .VI., et sic est dyapason.

Com.3, 46 inconsona omissa, inconsona] (incon)sono p(ro)ucto (incon)sono **Ms.**

Com.3, 47 dissimilium] de similium || uniformiterque] informa(n)s **Ms.**

Com.3, 48 amorem] amica(m) **Ms.**

Com.3, 50 Dissonancia] dissonancia(m) **Ms.**

Com.3, 51 numerus] numerj **Ms.**

L.3, 25 dupla] quadrupla **Ms.**

⁵³ **Si sexquialtera fit et cetera.** Et est sexquialtera proporcio, dicitur a sesqui, quod est totum, et eius alteram partem, idest medietatem, sicut .XII. se habet ad .VIII., vel .IX. ad .VI.; et sic dyapente.

L.3, 27-28 Sexquioctava tonum prestabit nempe sonorum.

Sexquitercia sic ad dyatesaron [132vb] est.

⁵⁴ **Sexquioctava et cetera.** Sexquioctava sic hec proporcio est qua continet in se alterum <numerus> et totum et eius octavam partem, sicut se habent .IX. ad .VIII., et sic tonus. ⁵⁵ Sexquitercia proporcio est qua continet in se alterum numerum totum et eius terciam partem, sicut .XII. se habet ad .IX., et .IX. ad .VI., et sic dyatesaron. ⁵⁶ Sicut autem in rebus, similitudo <est> quando aliquis numerus se habeat ad alterum proportionaliter, idest quantum maior vel minor superat vel superatur.

L.3, 29-32 Ut sunt hii numeri sexto, octavo, nono, duodeni,

ac iste voces .A.D. graves .E. vel .a.

Et si scire cupis, pro causa fit brevitatis,

Quis cuique reddit scripta figura docet.

⁵⁷ **Ut sunt hii numeri et cetera.** Hic exemplificat ponendo numeros cum

L.3, 26 sexquialtera] sexqual(ite)r a Ms.

L.3, 31 Et] Nec Ms.

Com.3, 53 a sesqui] assequi Ms.

litteris, dicens quod numeri sunt sicut .VI., .VIII., .IX., .XII., et voces que sunt in istis numeris .A., .D., .E. graves et .a. acutum.⁵⁸ Et figura ista rotunda vel figura quadrata sub arbore meo palme mee infrascripta causa brevitatis, quis numerus cuiquem [†] proporcionem reddit, ostendit manifeste.⁵⁹ *Invenebat igitur Pictagoras [133ra] inequalitatem sonorum ad concordanciam reduci in proporcione numerali.*⁶⁰ *Proporcio autem numeralis est que partim consistit in proporcione multiplici, partim in superparticulari.*⁶¹ *In multiplici autem duppla, ut dyapason, quia, ut dicit Boecius in eodem, proporcio, que in numeris dicitur duplex, in consonanciis dyapason; autem in tripla, ut .XVIII. ad .VI., et dicitur dyapason cum dyapente; autem in quadruplo, ut .XXIII. ad .VI., et dicitur bis dyapason in consonanciis, et sicut multiplicando.*⁶² *In superparticulari aut, ut superius dictum est, in sexquialtera, et dicitur in sonis dyapente; aut in sexquitercia, et dicitur in sonis dyathesaron; aut in sexquioctava, et dicitur in sonis tonus.*⁶³ *Hiis igitur modis proportionum numerorum coexistentes soni inequales musicas consonancias consituunt, et ideo posuerunt artem musicam audibilem esse <de sono> armonice numerato vel numero sonorum armonico.*

59-63: Kilw., *De ortu*, XVIII. 127-128

L.3, 33-36 Hinc dum partimur currit tonus ipse novenis,

Quod si bis binis tunc dyathesaron est.

35 Si quis nempe dabit tonum, dyapente sonabit.

Si medias currit, tunc dyapason erit.

[133rc]⁶⁴ **Hinc dum partimur et cetera.** *Ut autem in divisione monocordi in*

64-65: Guido, *Microl.*, VI. 2-5

L.3, 35 tonum] tonos **Ms.**

Com.3, 57 numeris] l(itte)ris **Ms.**

Com.3, 59 reduci] reducit **Ms.**

Com.3, 60 partim consistit] p(er)tinet (con)sistit **Ms.**

Com.3, 61 In] vel **Ms.**

Com.3, 63 proportionum] proportiones || posuerunt artem] possunt recte || armonice numerato] armoniacor(um) || armonico] armonjaco **Ms.**

paucis multas multa constringam, omnes toni novem ad finem passibus currunt, quaternis dyatesaron, ternis dyapente, binis dyapason, que quanto passibus numerosiores sunt, tanto spacio breviores. ⁶⁵ *Alias vero divisione preter has quatuor invenire non poteris.* ⁶⁶ *Ex quibus fruitur iste quatuor scilicet dyapason, dyapente, dyatesaron, et tonus.* ⁶⁷ *Tonus autem ab intonando nomen accepit, idest sonando.* ⁶⁸ *Semitonus est et ditonus et semiditonus quamvis etsi voces ad canendum coniungunt, divisionem tantum nullam recipiunt.*

67-68: Guido, *Microl.*, VI. 15-18

[133rb]

Dupla proportio dyapason			
sexquialtera proportio dyapente		sexquioctava proportio tonus	
sexquitercia proportio dyathessaron		sexquialtera proportio dyapente	
VI	VIII	IX	XII

[fig. 2]

-
- Com.3, 64** paucis] paucos || numerosiores] musicis **Ms.**
Com.3, 65 Alias] Alios **Ms.**
Com.3, 68 canendum] tene(n)dum **Ms.**

<CAPUT IV>

[133vb] **QUID SIT ASSONARE, QUID UNISONARE, QUID CONSONARE, QUID EQUISONARE**

L.4, 1-10 NUNC quoque dicendum quando relacio vocum
assonat, unisonat, consonat, equisonat.

Unisonare quidem sunt autem equisonare,
quando relata sibi vox eas defuerit,

5 voce repercussa, quod fit veluti dyapason.

Consona dicetur vox, quoque non eadem,
set diversarum concors commixtio vocum.

Et solis poterit vocibus hiis fieri,
si dyapente sonat, dyathesaron aut dyapason.

10 Hoc, et enim minime non faciunt relique.

Com.4 [133va] ¹ **NUNC quoque dicendum et cetera.** Omnium vero vuocum relacio aut assonat seu unisonat equisonat vel consonat. ² Unisonare autem vel equisonare idem significant, et est quando due voces diversarum personarum in uno unisono adinvicem relate fuerunt. ³ Consonare est quando aliqua vox repercutitur ad aliam ita quod non fuerint in uno unisono, sicut dyapason, dyapente et dyatesaron et ubicumque suavis commixtio diversarum vocum afficitur, quam in hiis solis predictis, secundum aliquos, potest fieri, quia iste faciunt suavem concordiam et consonant. ⁴ Relique autem dicuntur quod dissonant.

L.4, 1 quando] q(uo)nia(m) **Ms.**

L.4, 11-12 Assona dicitur cum vox voci sonabit nunc
simul uno, tonum semitonumve dabit.

⁵ **Assona dicitur et cetera.** Assonare et consonare idem significant, et dicitur ab a, quod est sine, et sono suavi, quasi sine sono suavi. ⁶ Et est quando vox resonat alteri nec tantum unum unisono, nec est aliis tribus consonanciis prenominitis.⁽¹⁹⁾

<CAPUT V>

[133vb] **DE FORMIS CANTUS RUBRICA**

L.5, 1-8 DICENDUM rursus tres formas, a forme, cantus.

Est dyapason in hiis maxima precipue

Si ei jungatur e dyathesaron aut dyapente,

nam voces harum currere per medias.

5 Set solam positam dicemus hanc mediam.

Dicetur numero dyathesaron aut dyapente

Non illud cantus dicetur set magis ac la.

[134rb] Quare diversim nomen utrique gerunt.

5 [133va] ¹ **DICENDUM rursus et cetera.** Hic loquitur auctor de formis cantus et vocantur forme quia omnis cantus mensurabilis et immensurabilis in hiis formatur. ² Et sunt tres, scilicet dyathesaron, dyapente et dyapason, quibus maxima est dyapason, quia alie due infra dyapason per medias voces currunt nec dicetur e dyapente nisi dyapason vel dyathesaron. ³ Set dices illam solam mediam positam dyapason si illud non fuerit hoc est si non fuerit dyapason vel dyatesaron aut dyapente. ⁴ Preterea si dyathesaron utrum dyapente currat tunc dicetur forma odiosa quare uterque mihi gerit divisum.

L.5, 6 numero] num(er)e **Ms.**

<CAPUT VI>

[134rb] **DE DIVISIONE SEMITONORUM**

L.6, 1-2 FORSAN queratur qua parte toni teneatur
semitono maior semitono minor.

Com.6 [133va] ¹ **FORSAN queratur et cetera.** Hic prosequitur auctor illud quod obmisit de tono et semitono in lectione precedenti, faciens primis questionem, scilicet in qua parte toni se habet semitonus maior sive semitonus minor.

L.6, 3-6 Quare dicamus per quas partes soleamus,
iuxta doctorem dimidiatur tonus in bis.

5 Ubi tonum partimur si<c> cismata totum;
cismata nempe duo, coma similis faciunt.

² **Quare dicamus et cetera.** Dividamus ergo tonum iuxta doctores nostros, iudicet cismata. ³ Cisma enim est minor [133vc] pars toni divisionis; cisma enim grece pars dicitur latine, et dicitur de duobus in diesis, quia scindit membrum in duo cisma. ⁴ Cum igitur decem cismata in tono, quinque ergo sunt comata. ⁵ Est sciendum quod in minori semitono sunt quatuor cismata sive duo comata, et illud ostenditur ibi cum dicitur:

L.6, 7-10 Quatuor in diesi vel limma sive minori

Com.6, 3 in diesis] indodis **Ms.**

L.6, 7 limma sive] luna sine **Ms.**

semitoni constat, sex habet apothome,
nomine maiorem quo semitonum vocitamus.

10 Hic aliis uni superant comate semitonum.

⁶ **Quatuor in dyesi et cetera.** Diesis autem limma sive minor idem signant.

⁷ Postea dicit quod sex cismata, sicut tria comata, sunt in maiori semitono, qui nomine apothome nuncupatur, superat minorem semitonum uno comate.

L.6, 11-12 Ergo per ista tonus resecari quomodo possit.

Si quem forte lateat, scripta figura docet.

⁸ **Ergo per ista tonus et cetera.** Ultimo concludit dicens quod per ista cismata et comata tonus potest resecari. ⁹ Et si forte alicui lateat, figura in medio scripta vel monocordum palme mee infrascriptum manifeste docebit⁽²⁰⁾

L.6, 9 semitonum] semitone **Ms.**

L.6, 10 fuori metro

Com.6, 6 limma] linea **Ms.**

<CAPUT VII>

[134^{rb}] **DE FIGURIS, QUOT ET QUE SUNT IN PALMA, <ET DE PRIMA>**

L.7, 1-8 QUATUOR in palma constant ne dico figure:
corruff, apothome, sinemenon itaque,
cum hiis iungatur crosis.⁽²¹⁾ Dictus quoque corruff
grecorum [134^{vb}] lingua nobis apponitur,
5 per quam .Γ. datur, que principium, quoque nobis
fertur principium. Nempe figuraliter
proponitur signat, quia a grecis primo reperta
ars erat ista, quod consumata lati<nis>.

Com.7 [133^{vc}] ¹ **QUATUOR in palma et cetera.** Hic distinguit auctor quatuor
figuras que in manu mea situantur, ac eorum loca particulariter, que sic
vocantur: corruff, apothome, sinemmenon et crisis. ² Et prima que vocatur
corruff est dictio greca, et idem est quod apposicio latine, per quam figuram
ista lictera greca que vocatur .Γ. ponitur figuraliter. ³ Et .Γ. grece dicitur
principium latine, unde nichil aliud denotat nec quod appositionem.
⁴ Figuraliter ponitur principium sive primum fundamentum, et littera greca
preponitur latinis ad significandum que a grecis ista scientia primo fuit
inventata, et sequitur littere latine ad figurandum quod a latinis erat consumata.
⁵ Ista nempe figura sita est in primo pollice palme mee predictae.

<CAPUT VIII>

[134vb] **DE SECUNDA FIGURA RUBRICA**

- L.8, 1-6** NOBIS apothome grecum divisio signat,
per quam doctores dicunt dividere
semitonum maiorem semitonoque minori
cismata per multa, sic patet alterius.
- 5 Isto quod et nempe referunt instat .ḡ. quadrato
in simul auctores semper canonice.
-

Com.8 [133vc] ¹ **NOBIS apochome et cetera.** Subsequenter determinat de secunda figura, que apothomen nuncupatur in lingua greca, que latine significat divisionem. ² Per illam autem figuram dividitur semitonus minor a semitono maiori per cismata et comata, ut superius patet in illo capitulo **Forsan queratur.** ³ Et ut auctores dicunt, sita est in .ḡ. quadrato regulariter.

L.8, 5 quadrato] rotundo **Ms.**

L.8, 6 auctores] auctoris **Ms.**

Com.8, 3 quadrato] rotundo **Ms.**

<CAPUT IX>

[134vb] **DE TERCIA FIGURA RUBRICA**

L.9, 1-5 NUNC de sinemenon dicturus sum quoque grece,
que defectio dat significare michi,
per quam coniuncta, qua dicitur acquisitiva
attri nunc accidentalis buctio
5 quedam formandi ve<l> canendi vel modulandi.

Com.9 [134ra] ¹ **NUNC de sinemmenon et cetera.** Hic tractat de quarta figura, que apud grecos vocatur sinemmenon, que latine defectio significat, quia in tota musica ammittit vires suas, figura illa ascendente vel descendente, quia ubi debemus dicere .mi. musice diesis vel minor semi dicimus .fa. figuraliter, et econverso. ² Et ille modus cantandi hodie apud modernos vocatur coniuncta, quia coniunctas partes disiunctas ex .re.mi. habens mediante tono intenso vel remisso. ³ Postea describit quod sit coniuncta in illis tribus versibus ubi incipit **attri nunc ac et cetera**, quorum trium versuum is est sensus: coniuncta est quedam acquisitiva canendi vel formandi seu modulandi accidentalis attributio.

L.9, 6-13 Quare cantandi consistit regio
[135rb] duplex: naturalis quedam, accidentalis dicitur
reliqua. Tunc est anterior ordine
procedit porroque canonicali ordine.

Com.9, 2 intenso vel remisso] intenso ullø remisso **Ms.**

Com.9, 3 **Attri nunc ac et cetera**] acri numer(us) ac (et cetera) **Ms.**

10 Coniunctarum quoque posterior
est que precedit hominis vocem ne secundum
in qua semitonum monocordii vel de tono
licet patrare, quod est considerari tibi fas est.

⁴ **Quare cantandi et cetera.** Inde concludit quod duplex est via cantandi sive regio, scilicet naturalis ac accidentalis. ⁵ Naturalis est illa que precedit ordine canonicali, id est regulari, hoc est secundum ordinem litterarum naturalium. ⁶ Accidentalibus est illa que precedit per viam coniunctarum, in qua secundum vocem hominis vel monocordi licet facere de tono semitonum et econverso, et hoc ascendendo vel descendendo si opus fuerit ratione cantus vel corationis ac quod coris.

L.9, 14-18 Inter semper et .E.F., alios minime.
Canonice situm palme nec obtinet ista
per totum circulum, cum non canonice.
Ecclesie pluries cantus procedere porro
sine sinemenon est non possibili.

⁷ **Inter semper et cetera.** Et cum dicitur quod ista figura semper regulariter in palma sita est inter .E. et .F., itaque cum utrusque participaret, et non inter alias litteras nisi irregulariter et ad placitum, et hoc per totum circulum palme. ⁸ Et sciendum quod impossibile est plures cantus ecclesie vel ystrionalis seu muliebris procedere sine ista via que vocatur coniuncta, que per sinemmenon non nobis attribuitur.

Com.9, 7 **Inter semper]** Iud se(m)p(er) Ms.

<CAPUT X>

[135^{rb}] **DE QUARTA FIGURA RUBRICA**

- L.10, 1-8** ULTIMA, que crisis grecorum lingua vocatur,
dicimus augmentum, postulat ne racio.
Nam nisi for<ma>ta foret ista nempe figura,
septima mutacio numquam fieret.
- 5 Item .d^d.la.sol. digito, que stant in eadem,
et .d.la.sol.re continet ista locum.
Harum sicut sunt in palma dicta latent
que situs cum signis, superiusque patent.
-

Com.10 [134^{ra}]¹ **ULTIMA que crisis et cetera.** Modo terminat auctor de quarta et ultima figura, que crisis vocatur in grecorum lingua et dicitur latine augmentacio, et ponitur in fine, quod nisi esset figura illa septima mutacio non esset formata.² Et sit inconueniens, quia nulla sciencia [134^{rc}] diminuta neque superflua.³ Et ideo dicimus la in figura propter formationem septime mutacionis sive deductionis, quod idem est.⁴ Porro antiquitus, ante compositionem venerabilis Guidonis istius sciencie compositoris, sciencia ista carebat principio et fine, et erat diminuta, hoc est prima deductio carebat fundamento suo et septima deductio, que est ultima, carebat suo fine, scilicet suo .la.⁵ Et sic, ut dictum est, moderni figuraliter adjunxerunt.⁶ Ista figura sita est in .d^d.la.sol. superacutum et .d.la.sol.re. acutum, que sunt in eodem digito palme predicte.⁷ Et si alicui ea que dicta sunt harum lateant figurarum, situs earum cum signis patent vel patere debent in palma mea suprascripta post illud capitulum quod incipit **Quod si per palmum et cetera.**⁽²²⁾

<CAPUT XI>

[135^rb] DE MUTACIONIBUS

- L.11, 1-15** SI QUERATUR a te quid sit mutacio cantus,
respondes aliter [135^vb] quam super innotui.
Insuper est porro deductio dicta, hic aliter
repperis qua quoque nomine habet.
- 5 Est alia sub eodem quod dimissio propter
unius vocis sub ea clave sono. Dupplici
dicta constat mutacio cantus: vocis vel signi,
iubet ut racio. Inceptum vocis assumptum
vel racione ut si per cantum non valeam
- 10 capere intentum terminum, dimictenda sit illa,
est assummenda tunc quoque vox alia.
Quo superveniens signum, signi racione
mutat cantus natura, sicut patet
hic inferius scriptis exemplis. Nunc videamus,
- 15 ut cognoscamus hinc alibi melius.

L.11, 5 dimissio] diuisio Ms.

L.11, 13 fuori metro

Racione vo c

i s Racione

sig ni

[ex. 1]

Com.11 [134rc] ¹ **SI QUERATUR a te et cetera.** Si aliquis querat a te quod sit mutacio cantus, respondens aliter quem superius demonstravimus, hoc est in principio huius libri ubi sumitur mutacio vel deductio in capitulo quod incipit **Quod si per palmum,**⁽²³⁾ ubi dicitur **Sex ea mutantur et cetera,**⁽²⁴⁾ quia hic aliam optimam significacionem, que est: *mutacio est dimissio unius vocis propter aliam sumendam sub eadem clave et sub eodem sono.* ² Et est sciendum quod numquam fit mutacio, nisi duabus de racionis: aut racione vocis aut racione signi.⁽²⁵⁾ ³ Racione vocis aut si per cantum assumptum sive inceptum non possumus atingere vel capere ad terminum intentum, tunc dimittenda est illa vox, et alia assumenda. ⁴ Racione signi est quo signum superveniens mutat cantus proprietatem, hoc est facere de tono semitonum et econverso, vel semiditonum de ditono et econverso, ut patet in exemplis inferius in metro scriptis. ⁵ Et bene minor a semitono maiori per cismata et comata ea animadvertatis, ut alibi melius cognoscatis.

1: Garl. *Intro.*, p. 72; Garl., *Musica*¹²³⁴, pp. 14, 28, 52, 60

ex. 1 *in inizio:* Hinc alibi melius || *in fine:* De ascensione

Com.11, 1 a te] ite(m) || vel] pro || **Sex ea mutantur**] Set ea mutatu(m) **Ms.**

<CAPUT XII>

[136rb] **DE ASCENSU MUTACIONUM ET DESCENSU RUBRICA**

- L.12, 1-6** QUALITER ex parte mutacio posset utraque,
ostendam breviter nunc porro fieri.
Quelibet aut solam vel binas forma notarum
tenet autem notes, nullaque plus ne minus.
- 5 In qua consistit mutacio non valet una
vox fieri, nam quod nobis norma datur .Γ.
-

Com.12 [134va] ¹ **QUALITER ex parte et cetera.** Hic determinat qualiter fiet mutacio ex utraque parte, hoc est ex parte vocis vel ex parte signi, dicens primo aut est forma, hoc est littera, habens unam solam vocem, aut duas voces, aut tres, asserens quod nulla littera habet plures neque pauciores. ² Dans primo regulam illius littere in quo continetur sola vox, dicens: in illa non potest fieri mutacio, regula quod ex sola voce non fit mutacio. ³ Nam ut mutacio posset fieri, oportet necessario quod due sunt voces simul et semel sub eadem clave et sub eodem sono.

- L.12, 7-10** Cum due sint voces forma pariter sub eadem,
de prima reliqua regula sicque datur
ascendendo sic constat mutacio quippe, illa
-

L.12, 8 reliqua] relique Ms.

⁴ **Cum due sint voces et cetera.** Subsequenter dat regulam illarum litterarum in quibus due tantum voces continentur, dicens quod de prima voce ad secundam fit prima mutacio pro ascendendo, et econverso pro descendendo, hoc est de secunda voce ad primam, et illa dicitur secunda mutacio.

L.12, 11-18 Advero voces ubi tres sunt regula talis,
et datur .a. quoque .G. invenire queas,
de prima media constat contendere certe,
descendit situ profers ista retro.
15 Rursus de prima postrema ascendit ubique,
descendit reliqua contrario posita.
Set de postrema media signi racione
et contra medie conscendunt itaque.

⁵ **Advero voces et cetera.** Postea dat regulam aliarum litterarum in quibus tres voces continentur. ⁶ Quia .G. et .a., ubicumque habent reperiri, tenent unam regulam, .c. et .d. tenent aliam regulam, igitur tres voces habent reperiri in .G. et in .a., utrum sint graves et acute vel superacute, talis datur regula. ⁷ Primo videndum est que est prima vox, que media et que tertia. ⁸ De prima ergo ad mediam fit prima mutacio pro ascendendo, et econverso, de media ad primam fit secunda mutacio pro descendendo. ⁹ Rursus de prima ad terciam fit tertia mutacio pro ascendendo, et econverso, de tertia ad primam fit quarta mutacio

L.12, 13 .G.] .b. Ms.

L.12, 15 postrema] postreme Ms.

L.12, 17 postrema] postreme Ms.

pro descendendo. ¹⁰ De media vero ad terciam, que est quinta mutacio, et econverso, de tercia ad mediam que est sexta mutacio. ¹¹ Ambe iste ultime mutaciones, scilicet quinta et sexta, sunt pro ascendendo hoc racione signi. ¹² Alie vero mutaciones, que sunt tam pro ascendendo quam pro descendendo, sunt racione vocis.

L.12, 19-23 In .C. norma talis nunc profertur et in .D.,

summendo voces ut prius in reliquis. 20

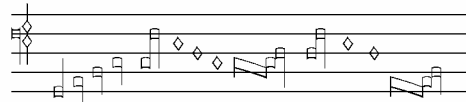
Set sicut ascendunt postreme, sic racione
descendunt prime, pari dico due istarum.

Relique contendunt ordinem retro descendunt.

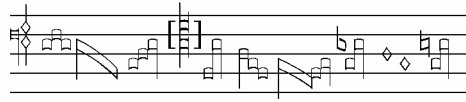
¹³ **In .C. norma et cetera.** Alia et enim regula est in .c. et in .d., summendo voces eodem ordine quo supra. ¹⁴ In .G. et .a. sunt pro ascendendo racione signi. ¹⁵ Ita due mutaciones, videlicet prima et secunda mutacio, in .c. et in .d. sunt [134vc] pro descendendo <et pro ascendendo>, et eadem racione, scilicet racione signi. ¹⁶ Et in hoc differunt iste due regule, quia relique mutacionis que in eis sunt, videlicet tercia, quarta, quinta, sexta sunt tam pro ascendendo <quam pro descendendo>, et hoc racione vocis. ¹⁷ Et sic ubicumque tres voces sub una et eadem clave habere reperiri, et ibi sunt sex mutaciones, quia quelibet vox computatur bis, et bis tres faciunt sex.

L.12, 24-25 [136vb] Itaque ea pateant posita circuli tocius exemplorum videamus mostrabuntque loca si aliqua latitant.

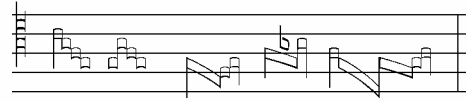
L.12, 23 Relique] Reliqua **Ms.**
L.12, 24 ea] eam **Ms.**
L.12, 25 aliqua] q(uia) **Ms.**



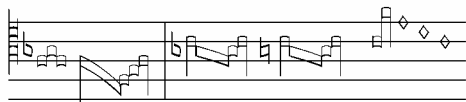
Γ.A.B.C. D.



E. <C.D.E.>F. G.

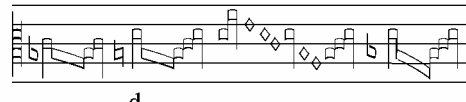


[137rb]

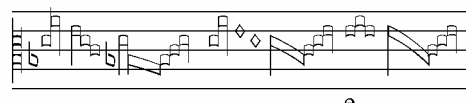


a. c.

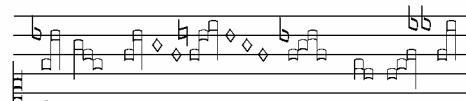
[137vb]



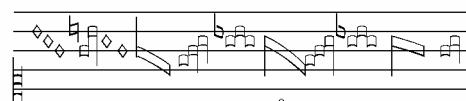
d.



e.

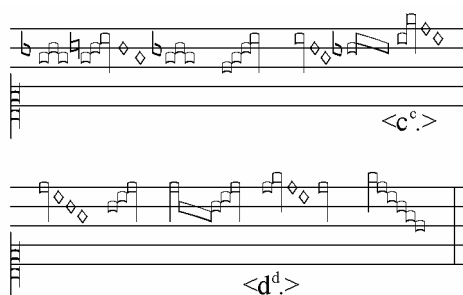


f. g.



a^a.

[138r]



[ex. 2]

¹⁸ **Circuli tocius et ceterea.** Videamus ergo loca exemplorum, si aliqua tocius circuli, hoc est palme, latitant. ¹⁹ Et hoc dicit auctor, quia regula prius data est quod litteris duas voces habentibus prima mutacio sic pro descendendo, et econverso secunda pro ascendendo, et quia vix est regula cum fallit in aliquo, sciendum est quod in .c^c. et in .d^d. superacute prima mutacio potest fieri indifferenter pro ascendendo racione vocis, et pro descendendo racione signi secunda, vero tantum pro descendendo, ut patet in exemplis. ²⁰ Et terminatur mutaciones, postea sequitur exempla coniunctarum, et in quibus locis regulariter secundum doctores habent se fieri.

ex. 2 chiave di C sul secondo rigo || F su prima *ligatura* del terzo rigo || G su terza *ligatura* del terzo rigo || E su terza *ligatura* del sesto rigo || F su seconda *ligatura* del settimo rigo || G a inizio ottavo rigo || E a inizio non rigo || *in fine*: Hic terminatur mutaciones
Ms.

Com.12, 19 superacute] sup(er)acutu(m) **Ms.**

<CAPUT XIII>

[137rb] **INCIPIUNT MODI SIVE TONI**

L.13, 1-8 IAM nunc credo modi sive toni referendi.

Set tonus sic, aliter quam super accipitur,
dictus abusive, quoniam tonus est modus, ipse
ergo tonusve modus, vel species, ut tropus.

5 Regula per finem, que cantum indicat omnem,
esse potest, iuxta quod docuere patres.

Unde quot et qui sunt fines prius inspiciamus,
et quod qui ne modi neque sit hiis ratio.

Com.13 [134vc] ¹ **IAM nunc credo modi et cetera.** Tractato de vocibus et de specibus ac vocum proporcionibus, de figuris nec non et mutacionibus, nunc de generibus melorum seu de modis canendi, quot sunt et qualem naturam habent, incepcionibus comites possident ascensionibus sive descensionibus et clausulis. ² Nunc quoque dicendum est quam cum philosopho dicamus, qui ait: A casu describe diem, non solis ab ortu, hoc est a fine, non autem a principio. ³ Unde primo oportet scire cantus finem cuiuslibet. ⁴ Set quia diversi cantus sunt modi, et diversi cantuum sunt fines, unde sic incipit auctor: **IAM nunc credo modi et cetera**,⁽²⁶⁾ dicens quod tonus alio modo hic accipitur quam superior, quia tonus duplicem habet significacionem. ⁵ Significat speciem illam minorem predictam, unde dicit auctor: **dictus abusive et cetera**,⁽²⁷⁾ quia hic significat quem[135ra]dam modum cantandi, de quo queritur: cuius toni est

L.13, 2 philosopho] philosophus **Ms.**

L.13, 4 **NAM**] Iam **Ms.**

cantus isti, scilicet *Salve, sancta parens* et cetera? ⁶ Et nota quod tonus, vel modus, vel species, vel tropus idem significant, quia quasi verba sunt synonyma, unde quilibet est vel dici potest. ⁷ Regula quod de omni cantu in fine dijudicatur, licet quando fuerit facta indifferenter. ⁸ De tono quomodo summitur pro illa predicta specie minori, vel pro modo prout hic summitur, quia ultima vox cuiuslibet speciei an fuerit plena nec non constituit eorum fines, et que sit ratio antequam ulterius procedamus.

L.13, 9-12 Quatuor antiqui fines cantus statuerunt,
dicentes voces, ut fore dissimiles
has solas, repeti septem quas esse, probavi.
Quot fines ergo tot patet esse modos.

⁹ **Quatuor antiqui et cetera.** Patres nostri ante quattuor fines cantus statuerunt, assen<tien>tes tot voces et non plures nec pauciores, fore dissimiles inter has solas formas, quas superius probavi in primo capitulo ubi dixi **Ebdomade numerum et cetera.**⁽²⁸⁾ ¹⁰ Ergo quot sunt fines tot sunt modi sive toni.

L.13, 13-24 Nempe tonus semisque modum [138r] sequitur prope
primum,
quod totum vox .A. scitur habere prior continet,
15 et tercium tercia vox atque modum. Post hanc,
.B. secunda secundum continet, et tercium tercia vox

Com.13, 6 tropus] corpus **Ms.**

Com.13, 7 quod] qua **Ms.**

L.13, 12 Quot] Quod **Ms.**

Com.13, 9 **Ebdomade**] Ebdomede **Ms.**

.C. modum. Congruit et socio vox quarta
per omnia primo. Congruit socio et vox quoque quinta
tono

congruit atque tropo. Vox sexta per omnia
20 tercio. Dissimilis quartam septima dat speciem.

Istis vero simul numquam invenitur:

[138^{va}] sunt igitur septem nullaue ne minus,

quod satis agnovit: *Septem discrimina vocum,*

qui metris scribens versibus inservit.

23: Verg. *Aeneis*,
VI.646

¹¹ **Nempe tonus semisque et cetera.** Hic dat quandam regulam, dicens: ubicumque fuit tonus cum semitono pro quo supra fine, ibi primus modus istorum quattuor modorum; dicens quod prior vox constat in prima littera .A., istum totum primum tonum et semitonum scitur habere, hoc est possidet.

¹² Post hanc speciem dicit quod secunda littera .B. continet secundum modum item vocem dissimilem, quia semitonum vel ditonum propinquius supra finem possidet. ¹³ Item tercia vox dissimilis qua stat in tercia littera .C., continet ternum modum, hoc est tercium, quia duos tonos supra finem et semitonum sub fine propinquius possidet. ¹⁴ Quarta vero vox que stat in quarta littera .D., per omnia et in omnibus concordat primo modo ac prima voce que stat in .A., quia tonum cum semitonum propinquius supra finem possidet. ¹⁵ Et ideo non est vox dissimilis, et sic ista vox que stat in .D. concordat prima voce qua stat in .A., sicut quinta vox qua stat in .E. concordat secundo modo que stat in .B., quia semitonum cum ditono propinquius supra finem possidet. ¹⁶ Eadem ratione, sexta vox que stat in .F. concordat tercio modo que est in .C., quia duos tonos supra finem et semitonum sub fine propinquius possidet. ¹⁷ Enim septima vox que stat in .G. est dissimilis, et idem dat quartam speciem sive

Com.13, 15 semitonum] semitono Ms.

quartum modum, et est dissimilis quia naturaliter ditonum et semitonum propinquius supra finem, et tonum cum semitono propinquius sub fine et vero in aliis. ¹⁸ Et sciendum quod numquam vox aliqua invenitur nec inveniri potest qui erit similis uni istarum quattuor vocum. ¹⁹ Concludit ergo auctor quod septem sunt in quiquam et nec plures nec pauciores, et illud satis agnovit: *Septem discrimina vocum*, ut in metro sunt scripte.

19: Verg. *Aeneis*,
VI.646

L.13, 25-31 Set voluere patres finales quatuor esse,
que finem cantus tocius excipiunt,
.D. quartam reliquasque, docet quas proximus ordo.
Has statuere magis quam reliquas ideo,
quod tetracordum divisio dat monocordii
30 hiis unum subtus de super atque
duo; subtus inest unum gravibus, duo sunt in acutis.

²⁰ **Set voluere patres et cetera.** Patres quattuor voluerunt, quia secundum diversitatem quattuor vocum quattuor finales essent littere, et habent tocius cantus finem ei vocum alie littere: .D. quartam enim reliquas litteras, ordo docet proximus, videlicet .E.F.G. ²¹ Et statuerunt patres quattuor magis istas litteras quam reliquas prenominates, scilicet .A.B.C.D., qua ratione una est, quia nulla illarum sub se finem posset facere tetracordum in suum dyatesaron. ²² Et divisio monocordii hiis dat unum tetracordum in gravibus et duo tetracorda de supra in acutis alia vero satis habundans, quia vellent ut medium iuxta voces ea caderet, dissimiles set ordinate qualiter post aliam se habent.

Com.13, 17 ditonum et semitonum] diton(us) est semitono Ms.

Com.13, 19 quiquam] cuiq(uam) Ms.

L.13, 27 proximus] p(ro)ximos Ms.

L.13, 30 fuori metro

L.13, 32-38 Porro quisque modus canonicè poterit
sursum a fine conscendere vocibus octo,
nam raro nonam percutit decimam.

35 Bis binasque valet tantum de fine subire.
Dicta tamen iuxta quatuor ista, scias,
propter enim cantum sublime sive remissum,
constituere patres ingeminare modos.

²³ **Porro quis modus et cetera.** Postea procedit de vocum ascensu et descensu in generali, dicens quod quilibet istorum modorum potest regulariter ascendere suum dyapason a sue finali, et licenciam ad nonam et raro percutere decimam vocem, et sub fine quattuor voces, hoc est ^[135v] suum dyathesaron descendere.

²⁴ Tamen iuxta ista quattuor dicta, scias quod propter cuiuslibet cantus ascensionem sublimem et eorum remissum descensum, patres nostri constituerunt istos quattuor modos ingeminare predictos. ²⁵ *Quantum sicut in gravibus cordis servatur modus, <ut non> gravitas ad taciturnitatem usque descendat, atque in acutis ille custoditur modus acuminis, ne nervi nimium tensi vocis tenuitate rumpantur, assimile in suspensa hominis voce gravitatis atque acuminis, <ut non> defectum usque perveniat, quia nimia intensione aut remissione vocum aut vox cantoris deficit, aut eius facies pro nimia intencione deturpatur.* ²⁶ Ideoque dicit philosophus ne nimis alte canas, ut non deest pavis apud deos et apud homines, quoniam suspense note natura hominis terminum facit, *ultra quem nulla ratione valet excedere.* ²⁷ *Tantum enim unusquisque vel acumen debet extollere, gravitatem exprimere, tantum ipsius modi patitur naturalis subiectus, et enim clamor plus solet terrorem quam*

25: Boeth.,
Musica, I.ii

26-27: Boeth.,
Musica, I.xiii

Com.13, 24 constituerunt] (con)situ(n)t **Ms.**

Com.13, 25 servatur modus] s(er)uatur moderne || custoditur modus] custodit(ur) modos
|| ne nervi] ne uernj || tensi vocis tenuitate rumpantur] Intensimania
intensione nuncupant(ur) **Ms.**

Com.13, 26 note] notos **Ms.**

Com.13, 27 Tamen enim] t(antu)m est unu(m) || subiectus] subicit(us) **Ms.**

leticiam generare, et hac de causa ingeminavit modus.

L.13, 39-42 Nam primus cantus sursum tendens in acutis

auctenti prothi scitur habere modum,
auctentus grece princeps auctorve latine
dicitur, et prothus primus erit pariter.

²⁸ **Nam primus cantus et cetera.** Cantus autem primi modi sursum in acutis vocatur auctentus protus, auctentus grece, princeps vel auctor latine.

L.13, 43-46 Ad primi cantus gravis humilisve remissus

ipse plage prothi unum habere potest,
45 quod sonat in greco pars vel minor aut lateralis.
Nam lateralis eo cuius erit minor est.

²⁹ **Ad primi cantus et cetera.** Cantus autem primi modi gravis et humilis sive remissus vocatur plaga, plaga enim grece, dicitur pars vel minor latine sive lateralis. ³⁰ Unde auctenti dicuntur eo quod sui vetustate ceteris promineant, plagales vero dicuntur eo quod circa suam finalem litteram naturaliter vagentur.

L.13, 47-50 Subtilisque modi cantus celsusque secundi

deuterus auctentus [139^rb] nempe vocatus erit.
Deuterus est grecum quod dicimus esse secundum,

L.13, 39 primus] p(ri)mi Ms.

³¹ **Subtilis quoque modi et cetera.** Et hic dicit quod cantus subtilis, hoc est acutus et celsus, hoc est altus secundi modi vocabitur deuterus auctentus, idem est quod secundus actor, hic secundus magister latine.

L.13, 51-52 Huius quippe modi cantus gravis atque remissus,
eius, ut in primo, dicitur esse plaga.

³² **Huius quippe modi et cetera.** Cantus autem gravis sive remissus istius secundi modi dicitur plaga eius, et vocatur plaga deuter<us>, hoc est pars vel lateralis vel discipulus secundi modi.

L.13, 53-55 Alterni cantum sublime plus et acutum,
auctentum tritum Grecia dicit eum.

55 Set quod tritus eis, hoc tercius quoque nobis,

³³ **Alterni cantum et cetera.** Cantus vero sublimis et acutus terci modi vocatur grece auctentus tritus, grece dicitur, tercius latine, et sic vocatur tercius princeps vel tercius auctor vel tercius magister.

L.13, 56 hicque plagam gravibus sic, habent ut reliqui.

³⁴ **Hicque plagam gravibus et cetera.** Iste autem modus cum cantu remisso

Com.13, 33 Alterni] ac tamen(n) Ms.

Com.13, 34 Hicque plagam gravibus] ha(bc)t plaga(m) gra(tia) Ms.

habet plagalem in gravibus, sicuti et reliqui modi, et tunc vocatur plaga trite,
hoc est pars vel lateralis sive discipulus terci modi.

L.13, 57-59 Insuper et quartus cantus sublimis acutus,
actor tetrardus nomine dictus erit.
Tetrardum greci dicant, quartumque latini.

³⁵ **In sup<er> et <quartus> cantus et cetera.** Quinti modi nempe cantus acutus sublimis vocatur apud grecos auctentus tetrardus, vero grece, dicitur quartus latine, et sic latine vocatur quartus princeps vel auctor vel magister.

L.13, 60 Hinc plaga cantus erit qui gravior fuerit.

³⁶ **Hinc plaga et cetera.** Cantus autem gravior et remissor istius modi vocatur eius plaga, hoc est plaga tetrardi.

L.13, 61-62 Sicque greci sicut nos versusque modos vocitamus,
ponentes ipsis nomina cum numeris.

³⁷ **Sicque greci et cetera.** Porro [136^{ra}] [...] vocamus eos modos sicut tonos, ponendo numeros cum istis nominibus. ³⁸ Verbi gratia, auctentus prothus vocatur penes nos primus modus, id est primus tonus, plaga prothi secundus tonus, deuterus et plaga deuteri tercius et quartus tonus, auctentus tritus et

L.13, 59 quartumque] quacumq(ue) **Ms.**

Com.13, 35 tetrardus] tetrard(us) **Ms.**

Com.13, 37 *primus versus deficit*

Com.13, 38 auctentus prothus] act(us) picicho || penes nos primus] penes vos prim(us) || quartus] mai(us) **Ms.**

plaga triti quintus et sextus tonus, auctentus tetrardus et plaga tetrardi penes nos vocatur septimus et octavus tonus, et sic ipsis ponuntur nomina cum numeris auctenti.

L.13, 63-66 Auctenti porro contendunt vocibus septem,
quod dyapason eis maxima constituit.

65 Set ne sepe tamen nonam feriunt decimamque,
possunt et solum retro subire tonum.

³⁹ <**Auctenti**> **porro et cetera**. Hic agit de ascensu auctentorum et descensu in generali, dicens auctor quod quilibet auctentus, hoc est quilibet princeps sive magister, irregulariter aut regulariter ostendit octo voces, hoc est suum dyapason, que omnium formarum maxima consistit, et licentia nonam ac raro prenatare decimam, et sub finali unum solum tonum descendere potest.

L.13, 67-68Bis binasque voces que plage possunt descendere sub
se,
hiis quoque quinque super sex, qua sepe docetur.

⁴⁰ **Bis binasque plage et cetera**. Hic agit in generali de plagalibus, annuens quod quilibet plagalis sub suo finali quatuor voces potest descendere faciendo suum dyathesaron, quinque a suo fine voces ascendere. ⁴¹ Et regulariter datur enim sexta vox supposita vel subtus finem suum ad voluntatem instituentis, ut suum possit facere tetracordum, ita quod eis deest in ascensu suppletur in descensu, hoc est quilibet plagalis ascendit dyapente et

L.13, 68 docetur] docit(ur) **Ms.**

Com.13, 39 prenatare] p(er)entere **Ms.**

Com.13, 41 datur] dant **Ms.**

unam vocem ulterius, si opus sit, descendendo dyapason ac ultima voce sui dyapente et una voce inferius, si opus sit.⁴² Et sic peragent eandem ascensionem et descensionem quam faciunt in principali terminacionem; si igitur auctenti magistri descendunt vel plagales ultra ascenderint, non erit industrius cantor, et penes modernos cantus est falsus.

<CAPUT XIV>

[139ra] **DE REGULARI ET IRREGULARI COMMIXTU CANTU**

ET COMUNI

L.14, 1-4 SCIRE tamen debes non omnia posse recludi
[139v] hiis sub canonibus quos super exposui.
Quare tocus fiat divisio cantus,
ut pateant melius dicereque volumus.

Com.14 [136ra]¹ **SCIRE tamen debes et cetera.** Parum et enim modorum sive tonorum virtutes inde ostendisse proficeret, si eorum vicium et tamen ipsius vicii non dicereque virtus et vicia, licet omnino videatur contraria tamen sibi adinvicem multum elucidancia sumitur, ut ait philosophus: *Opposita iuxta se posita pul[136rc]crius elucescunt.*² Vicium autem in musica est specierum mutacio in aliam speciem, ut quibusdam placet quoddam accidens virtuti contrarium, ut infirmitas sanitati.³ *Et est enim species quedam posicio propria<m> habens formam, secundum unumquodque tetracordii genus in faciendis terminis constituta,* hoc est in formandis semitonis.⁴ Contigit eciam vero cuique, ob cantus difficultatem quandoque propter musicorum impericiam, qui sciunt iuxta musicam Boecii, in .B. gravi .b. rotundum opportunitatem inserere.⁵ Unde suo regulari finem vel cursu toni quilibet aut in acutis aut in superacutis trasmutentur ibique .b. diceret.⁶ Unde et difficilior minus peritis cantoribus eorum extat condicio quos obscurat confundit naturalis cursus; et finem mutacio.⁷ Unde cum primam speciem decantari non potest et per aliam cantatur, tunc dicitur cantus mutat suam speciem et dicitur

1: Aris., *Metaph.*,
IV

3: Boeth.,
Musica, IV.xiiii

L.14, 3 tocus] ton(us) Ms.

Com.14, 7 mutat] mutasse Ms.

irregularis. ⁸ Hinc est quod dicit auctor: scire vero debet omnia cantica sive omnes cantilenas sub hiis regulis superius, quare, ut diversitates nobis melius elucescant, cantus fiat tocius divisio.

L.14, 5-7 Canonicalis erit quidam, non canonicalis alter.

Si poni greca tamen liceat alter commixtus,
comunis
dicitur alter, aut aliter, set nunc sufficiant posita.

⁹ **Canonicalis erit quidam et cetera.** Dividitur autem in quattuor partes: quidam autem est cantus canonicalis, irregularis quidam, autem commixtus, et quidam comunis cantus.

L.14, 8-9 Canonicalis erit cantus cuius quoque finis
quatuor in dictis finibus exierit.

¹⁰ **Canonicalis erit cantus et cetera.** Ille vero cantus erit regularis qui in aliqua dictarum litterarum finalium finit, dum tamen ascensionem auctenti et descensionem plagalis servaverit, hoc est dum metas sui decacordi non transierit.

L.14, 10-15 Qui non exit in hiis, fertur non canonicalis,
quod tribus in primis semper plagalis reperis.
Voces affines, que constituunt sibi
fines sicut, acute sunt .a.ñ.c. postposite, que
tribus illarum concordant finibus, ex hoc,

Com.14, 7 irregularis] irreg(u)lares Ms.

¹⁶ **Set comunis erit et cetera.** Subsequenter determinat de cantu comuni. ¹⁷ Et ille cantus comunis quoniam duo modi sunt simili puncti. ¹⁸ Verbi gratia, ut cum responsus cuiusdam sit toni versus sit altius, ut patet in responso illo officiarum: *Universi qui te expectant*, qui est secundi toni, versus eius est sic: *Vias tuas*, fit alterius toni qui est primi toni

<CAPUT XV>

[142v] **DE QUALITATIBUS ET NOMINIBUS MODORUM**

L.15, 1-6 NUNC est dicendum vel stimo quemque temporum
cantandi proprium semper habere modum,
quod confer illic mutacio semitonorum,
qui loca non retinent in hoc et in hoc eadem,
quod satis ex formis ipsorum credo patebit,
si bene semitonos quis notet a tantum tonos.⁽²⁹⁾

Com.15 [136va] ¹ **NUNC quoque dicendum est et cetera.** Hic incipit auctor detriminare de qualitatibus cuiuslibet toni et eorum nominibus, dicens quod quilibet tonus suum proprium obtinet cantandi modum, et differt in posicione sive mutacione semitonorum. ² Non sunt eadem, hoc est non obtinent eundem situm in hoc tono et in illo, quod satis per eorum exempla patebit, cum quis tonos cum semitonis sive loca eorum bene considerat. ³ Sunt ergo octo species modulandi, quia sicut octo sunt partes in gramatica, scilicet nomen, pronomen et cetera. ⁴ Ita inveniuntur octo toni in arte musicali, qui quodammodo sunt claves musice artis, quam nulla cantilena mundana, scilicet clericalis, militaris, rusticalis, muliebris sive istrionalis cumclaudatur sub specie alicuius toni, si potest habere intensas vel remissas, exceptis sonis tubarum, mugitibus bovom, latratibus canum et hiis similibus. ⁵ Cum autem plura sunt cantuum genera, quoddam genus vocatur antiphona que est dicendum genera et dicitur latine cantus reciprocus, quia omnes clerici habent exitum ad capita occurentium symphoniarum, et sic reciprocant prima inicia antiphonarum.⁽³⁰⁾ ⁶ Illud genus est quod vocatur responsus, et dicitur a respondendo, [136vc] eo quod

Com.15, 2 considerat] (con)siderant Ms.

respondet ad lectionem vel epistolam. ⁷ Versus enim dicitur ab advertendo, quia versum in responsum, et istud genus tenet comunitate proprietatem cantus communis. ⁸ Aliud genus est quod vocatur prosa, et illud genus sepe tenet proprietatem cantus commixti, quia per se habet diversa modulamina, ideoque ascendunt et descendunt ut auctenti et plagales. ⁹ Sunt etiam quamplures qui dicunt quod non debent ascendere ultra modum nec descendere. ¹⁰ Iste fallaces tales corroboretur quarum, quia omnes prose sigillatim dicte absolute ponuntur, et sunt sepius irregulares, et sub tali specie c<l>auduntur tales in fine inveniunt.⁽³¹⁾ ¹¹ Musice vere artis translator concedit quare subiugalis modulatio cum propriis finibus quia intus non clauduntur cantilena subsequens vel precedentis respectu autem modulatio regulariter precedentis ad finem revertitur et finitur principium tenentis, ut est in responsis, in antiphonis, in offerendis et in intructis, cantibus, versibus, himnibus.

L.15, 7-14 Estque modus prothi dure cantandi severus,
 ipsius atamen plage sobria mollicies.
 Fitque plerumque tantum quod prothi dura severitas
10 venitur blanda mollicie soni,
 molliciesque plaga prothi sit asperitate,
 dum comitentur temperate aliam,
 quare commixti tales cantus vocita<n>tur,
 de quibus et supra diximus et recolo.

¹² **Estque modus prothi et cetera.** Modus autem auctenti aut prothi est severus dure cantandi, hoc est habet magnam asperitatem, quia sepe psallit per dyapente, atque eius plagalis sobriam obtinet molliciem. ¹³ Plerumque tamen sitque dura severitas autem prothi et sobria mollicies sui plagalis commiscetur, et sic mollicies unius temperat asperitatem alterius, et aliquando sic sit in

reliquis modis itaque dum comitentur, unus tonus temperat reliqum, quare tales vocantur commixti cantus, ut diximus in capitulo precedenti.

L.15, 15-16 Deuterus austeram princeps habet asperitatem,
set resonat plane leviter atque plaga.

¹⁴ **Deuterus austeram et cetera.** Deuterus prothus habet austeram asperitatem cantandi, set eius plagali plane ac leviter resonat.

L.15, 17-20 Auctenti triti satis est lascivia nomen,
qua propter Veneres habent voluere modum
assumpsisse sibi Veneris de nomine nomen.
Nempe [143r] voluptas est ipsius aperta plage.

¹⁵ **Auctenti triti et cetera.** Cantus autem auctenti triti est in multum lascivus, et ideo Veneres [137ra] voluerunt sibi de Venere cumque a planetarum omnium lasciviori nomen assumpsisse recte: et enim voluptas est ipsius cantus plagalis.

L.15, 21-22 Auctor tetrardus retinet sibi garrulitatem,
atque plage suavis gratus eritque modus.

¹⁶ **Auctor tetrardus et cetera.** Cantus vero auctenti tetrardi clamat et habet garulitatem. ¹⁷ Cantus autem suis plagalis gratus atque suavis est.

L.15, 15 Deuterus] deuteri(us) || asperitatem] austeritatem **Ms.**

L.15, 17 lascivia] lacuna **Ms.**

Com.15, 15 nomen] una(m) **Ms.**

Com.15, 16 **tetrardus**] tractand(us) || garulitatem] gratulitate(m) **Ms.**

L.15, 23-32 Et quia pro simili similisque pari sociatur,
 et diversa similiter non bene conveniunt
 gens diversa modis diversis ac speciebus
 capta vel de propriis que placent animis.
 Ut mens asperior gaudet magis asperitate,
 et sicut mollis mollicie, capitur sic
 gens cantibus hec duris et mollibus, illa levibus,
 hoc gaudens hec magis asperius.
 Quoque modo me<n>ti proprie plus convenienti
 imposuit nomen nomine de proprio.

¹⁸ **Et quia pro et cetera.** Hic ostendit qualiter Greci istis modis diversa imposuerunt nomina, exempla quedam ponendo dicens: sicut similis similem querit, quia omne simile gaudet suo simili et diversa sibi non bene conveniunt, et ut mens asperior gaudet magis asperitatem, hoc est maiora asperitate, et sic mens capitur mollis mollicies, sic gaudet hec duris cantibus et illa mollibus, hoc levibus et illa magis asperibus. ¹⁹ Et sic diversa gens, ut eorum propriis placebat animis, diversis modis atque specierum, secundum earum mencium conveniendum, de nomine proprio nomen imposuerunt.

L.15, 33 Hinc est quod quarto posuit gens dorica nomen,

²⁰ **Hinc est quod et cetera.** Hoc dicit quod gens dorice regionis quarto tono nomen imposu<er><un>t, et hoc de nomine proprio, quod est dorius, quia utebantur isto tono et primo tono tantum, quia primo tono imposu<er><u><n>t

Com.15, 18 **quia pro**] parq(ue)i || non bene conveniunt] u(er)o b(e)n(e) (con)veniu(n)t
Ms.

L.15, 33 quarto] quanto **Ms.**

istud nomen quod est ypodorius, et dicitur ab ypos grece, quod est primus latine, et dorius, quia in dorica regione colitur ypodorius.²¹ Quomodo se habent in serie quaternaria, scilicet que distancia est inter eos?²² Nulla, quia nisi esset ypo quam similis supra in nominibus, tantum dissimiles sunt in consonanciis et modulacionibus, ut sunt quaternarii.

L.15, 34 si<c> quintus frigijs dicitur a Frigibus,

²³ **Si<c> quintus frigijs et cetera.** Quintus autem tonus simili modo a Frigibus dicitur frigijs, quia illo tono utebantur et secundo tono tantum, unde secundus tonus vocatur ypofrigijs, et dicitur [137rc] ut supra ab ypos grece, quod primus latine, et frigijs, quia in frigia regione colitur.²⁴ Ypofrigijs et frigijs quomodo se habe<n>t in serie quaternarii, scilicet que distancia est inter illos? Videlicet ut supra, nulla, quia nisi esset ypo quam similis supra in nominibus, tamen dissimiles sine in consonanciis et modulacionibus et sunt quaternarii.

L.15, 35 ac alios al<i>ter gentes alie vocitaru<n>t.

²⁵ **Ac alios et cetera.** Alie autem gentes reliquis tonis diversa nomina imposuerunt, verbi gratia, sextus tonus dicitur lidijs, quia in illo tono et tercio tono utebantur, unde tercius tonus dicitur ypolidijs, et dicitur ab ypos et cetera.²⁶ Distancia est inter illos, non inter reliquos que sunt quaternarii.²⁷ Septimus tonus vocatur mizolidijs, et dicitur a mizo grece, quod est iuxta latine, et lidijs quasi iuxta lidijs colitur.²⁸ Octavus tonus vocatur ypermisolidijs, et dicitur ab imper grece, quod supra latine, inde impermisolidijs quasi supra iuxta lidijs.

Com.15, 22 colitur] cilitur **Ms.**

Com.15, 24 quomodo] q(uo)n(iam) || scilicet] sunt || quam] q(uas)i || ut sunt] et su(n)t **Ms.**

Com.15, 26 **Quod**] que **Ms.**

L.15, 36

Quod docet inferius formula queque satis.

[143v]

Linea tocius palme

Octo necessarie				Duodecim principales															
				Septem finales															
Quattuor superacute		Septem acute				Octo graves													
e ^e .	d ^d .	c ^c .	b ^b .	a ^a .	g.	f.	e.	d.	c.	b.	a.	G.	F.	E.	D.	C.	B.	A.	Γ.
<h ^h .>				<h.>															

[fig. 3]

²⁹ **Quod docet inferius et cetera.** Formule autem cuiuslibet toni sequentes omnia ista satis manifestant.

<CAPUT XVI>

[144r] <INCIPIT PRIMUS TONUS>

L.16,1-2 ET IAM tempus adest quod prosequi usque tonorum
tractetur breviter, postulat ut ratio.

Com.16 [137rc] ¹ ET IAM tempus adest et cetera. De cetero tempus est ut quilibet tonus per se specialiter tractetur, dando primo sibi, ut et ceteris, suam propriam agnitionem, que est ergo agnicio primi toni, hoc est cuius cantus facit regulam in semiditono supra finalem litteram formansque semitonum secunda voce sub regula et quarta super regulam, naturaliter sive regulariter tonum supra finem propinquius possidens, sumensque suas differencias in dyapente supra finalem litteram. ² Talis autem cantus indicatur primi toni, et hoc si sit regularis vel irregularis, seu ubicumque finem fecerit in ista voce que est .re.

L.16, 3-13 Ergo modus primus, cui dat vox quarta .D. finem,
octo contendit notibus, ut reliqui.

5 Est ubi vox eadem, set littera non minus ipsa,
quod dyapason in hiis semper habet proprium.

Quamvis set raro nonam feriat denamque,
hinc a fine suo vox datur una retro.

Quomodo nempe toni positi sunt semitonique,

10 quas voces proprias, quodque nomen habet

Com.16, 1 hoc est] h(ic) est || formansque] forma(n)tq(ue) || quarta] iiiij^{or} Ms.

L.16, 3 quarta] iiiij^{or} Ms.

et sunt voces cantus quibus incipiatur,
hic supra apposicio scripta figura docet.
Et sic in reliquis hec omnia capientur.

³ **Ergo modus primi et cetera.** Omnis ergo primi toni, cui quarta vox .D. dat finem, octo voces supra suum finalem, ut reliqui auctenti, ascendit, videlicet ubi eadem est vox scilicet .re. nec minus ipsa littera scilicet .D., quia in litteris consimilibus semper dyapason proprie reperitur. ⁴ Et licencia ultra nonam ascendit supra ad .e. acutum, raro et recte percutiendo decimam scilicet .f. acutum, et si plus ascendat cantus est falsus. ⁵ Solam autem vocem sub suo finali descendit, [137va] et ad .C. gravi. ⁶ Sumit differentias suas in quinta voce supra finem, scilicet in .a. acutum finit regulariter per agnitionem superius scriptam. ⁷ Qualiter se habent differentie sue, intonacionem ac modulacionem regulariter vel irregulariter poteris addicere differentiam, et intonacio idem est, quomodo nempe toni supra positi, quas voces et quod nomen cuilibet attributus, et que sunt proprie voces regulares cuiuslibet toni sive modi, et quibus vocibus incipiatur, figura in metro subscripta docet. ⁸ Ista dictione hic litteris subapposita et ista omnia signa in figura reliquorum tonorum habet reperiri regula. ⁹ Auctenti sive magistri talem habet naturam: a finali usque ad quintam superiorem et in secunda sub fine incipiunt vel incipere possunt, excepto tercio tono; eius semper intonacio ad sextam usque ascendit, sic etiam et eius incepcio. ¹⁰ Sua autem intonacio semper incipit in sexta a finali causa eufonie, quia inciperet in quinta, ut faciunt reliqui, male sonaret, cum sonoritas existens in voce flebili magis significat fletum quam gaudium. ¹¹ Et ideo non possunt minus ascendere antiphone sua intonacione, inde hac de causa tercius tonus semper ascendit usque ad sextam. ¹² Alia regula plagalis sive discipuli: a finali

L.16, 13 capientur] ca(per)ient(ur) Ms.

Com.16, 3 primus] p(ri)mj Ms.

Com.16, 7 quomodo] Quando Ms.

Com.16, 10 Sua] S(ecundus) || ut faciunt] et faciu(n)t Ms.

Com.16, 11 possunt] p(otest) Ms.

voce usque ad quartam incipiunt inferiorem vel incipere possunt, excepto quarto tono, qui non incipit ultra terciam, quia quarta vox inferiori, scilicet prima .B. est littera illicite interposicione atque fine atque finali; usque ad terciam vocem superiorem incipiunt seu incipere possunt, excepto quarto tono et octavo tono, quorum intonaciones in quarta voce supra finem habet incipere causa eufonie, ut superius dictum est. ¹³ Unde omnes toni usque ad incepcionem earum intonacionis possunt incipere et usque ad earum finem descensum, et hec est regula generalis.

L.16, 14-22 Nec sit opus repeti quam tociens eadem,
 ex dictis ergo poteris cognoscere credo
 quod cantus primi dixeris esse modi.
 Nam illos cantus in psalmus quos sociamus
 et per quos canimus vel modulamur eos,
 inferius positis exemplis notificamus,
 20 [144vb] scilicet antiphonas introitusque, simul
 intonacio vel modulacio quippe reperta,
 pro quibus et quibus est addita sive data.

¹⁴ **Nec sit opus repeti et cetera.** Amodo quilibet potest cognoscere quis cantus sit primi modi. ¹⁵ Nam notificamus exemplis inferius positis aliquos cantus, et per quos canimus vel modulatur eos, scilicet antiphonas, introitus et versus,

Com.16, 12 quarto] tercio **Ms.**

Com.16, 13 descensum] detensu(m) **Ms.**

L.16, 14 Nec] hec **Ms.**

L.16, 17 illos] nullos **Ms.**

L.16, 18 modulamur] modulam(us) **Ms.**

L.16, 21 intonacio] infor(ma)cio **Ms.**

Com.16, 15 versus] eversos **Ms.**

et pro quibus intonacio vel modulacio sit [137vc] reperta, et pro quibus est addita sive data intonacio ad principium versus.¹⁶ Parum modulacio atque ad medium intonant sive differencia, ad finem tantum convertitur regula inicium autem finis intonacionis ultra dyapente numquam valet separari.

L.16, 23-28 Cui quidam ponunt a verba differo nomen

cum differre tantum non aliquos faciat

25 cum si forte velis cantus reliquos moderari

quas dabis officiis has dabis et reliquis.

Hec quoque per reliquos debes servare modorum.

Set iam de primo sint satis ista modo.

[140va]

Hic decacordum									
Hic dyapente					Hic dyathessaron				
C.	D.	E.	F.	G.	a.	b.	c.	d.	e.
to	to	se	to	to	se	to	to	to	to

[140vb] Formula primi modi ypodorius .lj. [†] proprie.

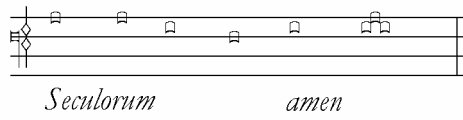
[fig.4]

¹⁷ **Cui quidam ponunt et cetera.** Hic exemplificat auctor dicens quod licet nomen differt a verbo, tantum non facit aliquos differre a simili, licet antiphone et officiis differunt, eorum modulacio non differt.¹⁸ Ista servantur penes reliquos modorum tonos.¹⁹ Primus igitur tonus in quinque litteris regulariter incipit, videlicet in terciam .C. in quartam .D. in quintam .E. in sexta .F. et in

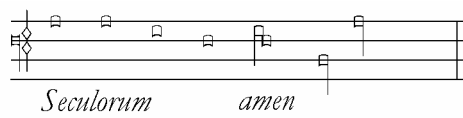
Com.16, 15 quibus intonacio] quib(us) informacio || data intonacio] data informacio **Ms.**

octava .a.; raro vero invenitur septima .G.²⁰ Novem habent autem antiphonales intonaciones sive diferencias, que sunt que sequuntur:

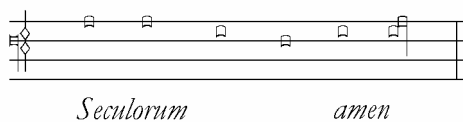
[138vb]



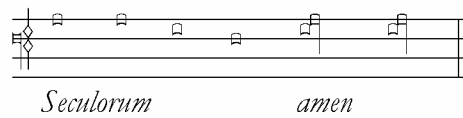
[ex. 3]



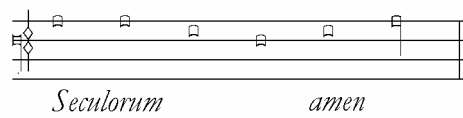
[ex. 4]



[ex. 5]



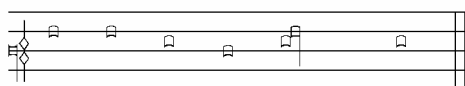
[ex. 6]



[ex. 7]

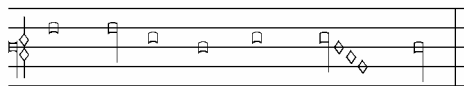
-
- ex. 4 Chiave di C nel **Ms.**
 - ex. 5 Chiave di C nel **Ms.**
 - ex. 6 Chiave di C nel **Ms.**
 - ex. 7 Chiave di C nel **Ms.**

[139ra]



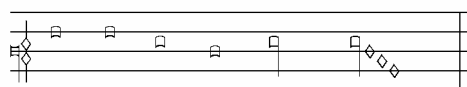
Seculorum amen

[ex. 8]



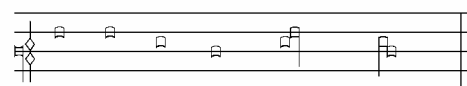
Seculorum amen

[ex. 9]



Seculorum amen

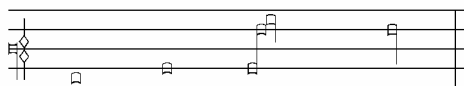
[ex. 10]



Seculorum amen

[ex. 11]

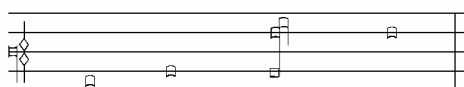
²¹ Nota quod omnis seculorum primi toni naturaliter habet incipere in .a. acutum vel in dyapente a suo finali, et eius antiphona in .G. vel in dyathesaron a suo finali. ²² Antiphone aut*<*prime intonacionis tres habent inceptions; prima inceptio est .C. gradatim per .D. ascendendo et per dyapente psalliendo, ut patet manifeste hic inferius:



Erunt prava

[ex. 12]

AM 227



In platheis

[ex. 13]

SA 44

WA 325

CAO 3271

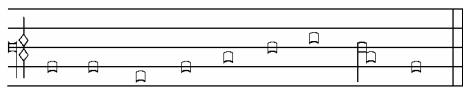
²³ Secunda incepcio est in .D. mutando sillabam ad .C. gravis:

[139rc]



Sede a dextris meis
[ex. 14]

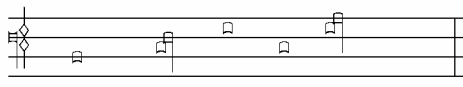
WA 63
CAO 4853



Vos qui secuti estis me
[ex. 15]

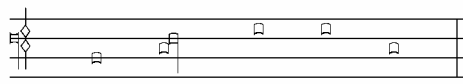
AM 794

²⁴ Similiter secunda incepcio est in .D. gradatim ad .G. ascendendo ab illo. G. ad .E. descendendo, et iterum ad dictum .G. psallendo, ut patet:



Germinavit
[ex. 16]

AM 272



Sacrificium
[ex. 17]

WA 70
CAO 4678

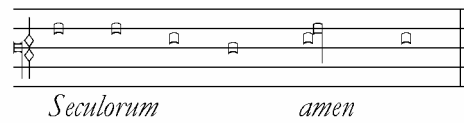
²⁵ Tercia incepcio est in .E. ditonum sub se faciendo, psallendo per dyapente, ut patet hic inferius:

[...]

²⁶ Istis tribus incepcionibus et omnibus [139v] consimilibus prima differencia

-
- ex. 14** Chiave di C nel Ms.
ex. 15 Chiave di C nel Ms.
Com.16, 24 ad .E.] et e Ms.
ex. 16 Chiave di C nel Ms.
ex. 17 Chiave di C nel Ms.

datur, que est ista:



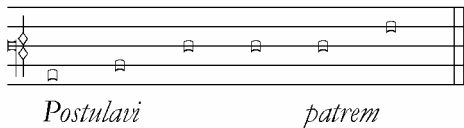
[ex. 18]

²⁷ Secunde intonacionis antiphone unicam habent incepcionem, scilicet in .C. gravi et sine mora usque ad .F. ascendens, ut patet hic:



[ex. 19]

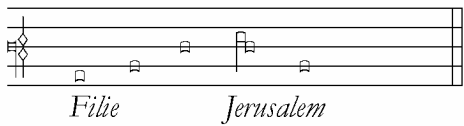
LA 528
SA 634
CAO 1677



[ex. 20]

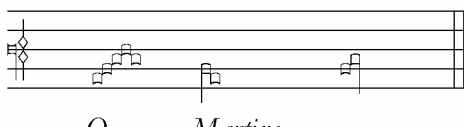
LU 771

[140ra]



[ex. 21]

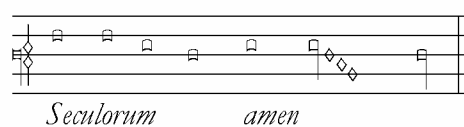
AM 636



[ex. 22]

SA 586
WA 402
CAO 4038

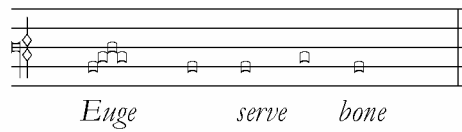
²⁸ Istis consimilibus datur secunda differencia, que est ista:



[ex. 23]

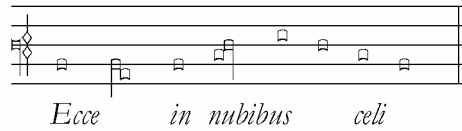
ex. 23 Seculorum amen] O quantus luctus Ms.

²⁹ Tercie intonacionis antiphone unicam habent incepcionem, scilicet in .D. ascendendo vel descendendo et in eodem .D. remanendo, ut hic:



AM 670

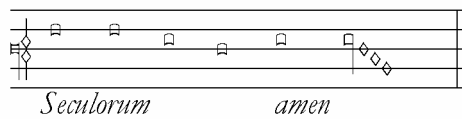
[ex. 24]



AM 195

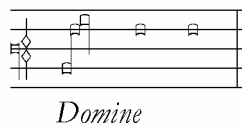
[ex. 25]

[140rb] ³⁰ Et istis et talibus datur tertia differencia, ut hic:



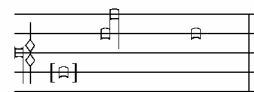
[ex. 26]

³¹ Quarte intonacionis antiphone unicam habent incepcionem, scilicet .D., et hoc in prima sillaba ut in secunda, scilicet psaliendo per dyapente, ut hic:



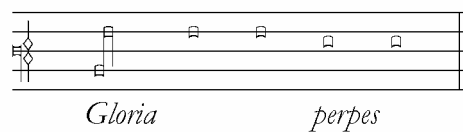
AM 309

[ex. 27]



LA 287
CAO 2403

[ex. 28]



?

[ex. 29]

ex. 26 L'esempio precede **Com.16**, 30 a 140ra nel **Ms.**

Vos amici mei

[ex. 30]

³² Et talibus quarta differentia, que est ista:

Seculorum amen

[ex. 31]

³³ Quinte intonacionis antiphone unicam habent incepcionem, scilicet .D., et hoc quando prima sillaba aut secunda aut quarta ad .C. descendat et inde elevatur ad F., ergo ut hic:

[140va]

Dominus veniet

[ex. 32]

AM 227, 233

Ecce nomen Domini

[ex. 33]

AM 186

In tua paciencia

[ex. 34]

AM 769

Domine Deus

[ex. 35]

PM 46

ex. 31 Preceduto da *differentia* segnalata come errata nel Ms.

Ecce veniet desideratus
[ex. 36]

³⁴ Et talibus datur quinta differentia, que est ista :

Seculorum amen
[ex. 37]

[140vb] ³⁵ Sexte intonacionis antiphone unicam habent incepcionem, scilicet .F.

³⁶ Et sciendum quod tres intonaciones actribuuntur incepcionibus que in .F. quarum quedam incepciones que ascendunt, quedam que descendunt et quedam sunt mediocres. ³⁷ Unde sexta intonacio imponitur incepcionibus .F., et ab ipso .F. mutando sillabas ascendentibus, ut hic:

Inclinavit Dominus
[ex. 38]

AM 133

Lazarus
[ex. 39]

AM 380

Esto michi
[ex. 40]

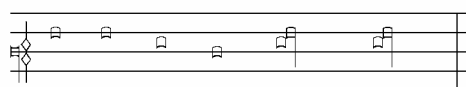
SA 118
CAO 2681

Sol et luna
[ex. 41]

AM 362

ex. 39 Chiave sul 2° rigo nel Ms.

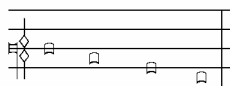
ex. 41 Chiave sul 3° rigo nel Ms.



Seculorum amen

[ex. 42]

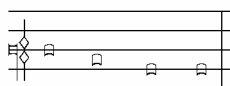
³⁹ Septime intonacionis antiphone unicam habent incepcionem, scilicet .F. et ab ipso F. mutat sillabas descendendo, ut hic:



Reges Tharsis

[ex. 43]

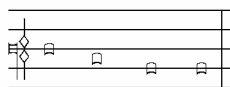
LR 70



Circumdantes

[ex. 44]

AM 400



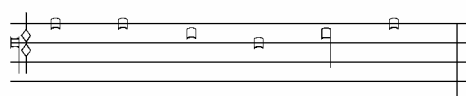
Volo Pater

[ex. 45]

AM 641

⁴⁰ Et talibus datur ista differencia septima, que sequitur:

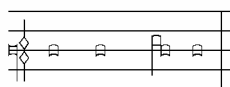
[141ra]



Seculorum amen

[ex. 46]

⁴¹ Octave intonacionis antiphone unicam habent incepcionem, scilicet .F. et ab ipso .F. mediocriter ascendendo et descendendo, ut declarabitur in sequentibus exemplis:



Christi Virgo

[ex. 47]

LA 86, 331

WA 254

CAO 1787

Ipsi soli
[ex. 48]

LA 335
SA 376
WA 254
CAO 3406

Speciosus
[ex. 49]

OHS 296

In lege
[ex. 50]

SA 635
CAO 3249

⁴² Et talibus datur ista differentia octava, qua est ut hic:

Seculorum amen
[ex. 51]

⁴³ None intonacionis antiphone unicam habent incepcionem, scilicet .A. acuta, et hac quacumque modo incipiant, ut patet hic:

Vidi Dominum
[ex. 52]

AM 590

Ut non delinquam
[ex. 53]

LA 88
SA 113
WA 64
CAO 5294

Rectos decet
[ex. 54]

LA 87
SA 110
WA 63
CAO 4580

ex. 54 L'esempio segue **Com.16**, 44 a 141rb nel **Ms**.

ET TALIBUS DATUR NONA DIFFERENTIA, qua est ista:

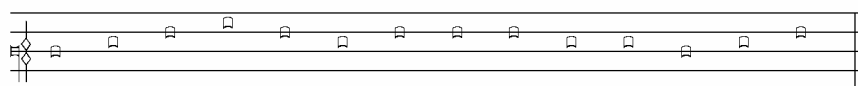
[141rb]



Seculorum amen

[ex. 55]

⁴⁵ Psalmorum modulacio primi toni incipit in .F. grave ascendendo ad .a. acutum, unde versus: *Primus cum sexto .fa.sol.la. semper habeto.* ⁴⁶ Medium Huglo 425 autem currit per .b. rotundum, ut patet in formula in metro scripta, unde versus: Septimus in medio primo quoque dat .fa.mi.re.mi., ⁽³²⁾ ut patet:

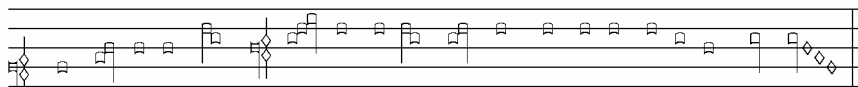


Sic primus cunctos format modulacione punctos

[ex. 56]

Lo 763, 85r

⁴⁶ In evangelio sic:



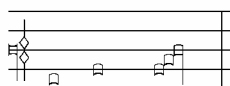
Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo

[ex. 57]

LU 213

⁴⁶ Responsi primi toni sex habent incepciones, que possunt incipere per omnes litteras a .C. gravis usque ad .a. acutum, ut post inferius; in .C. ut hic patet:

[141va]



Felix namque

[ex. 58]

AR 127*

⁴⁷ In .D. ut hic:

ex. 56 Sic] Sic(ut) || cunctos] o(n)cto || modulacione] mod(u)laci(o)ne l(icc)n(t)ie **Ms.**

Descendit de celo
[ex. 59]

LR 59

⁴⁸ In .E. ut hic:

Canite tuba
[ex. 60]

LR 396

⁴⁹ In .F. ut hic:

Ponam arcum
[ex. 61]

LA 118
SA 138
WA 78
CAO 7391

⁵⁰ In G. ut hic:

Audiui vocem
[ex. 62]

LA 225
SA 254
WA 140
CAO 6153

⁵¹ In .a. ut hic:

Ecce apparebit
[ex. 63]

LR 393

⁵² Quorum una est usuum modulacio, ut hic:

LR 393-394

In principio erat Verbum, et Verbum

erat apud Deum, et Deus

erat Verbum

[ex. 64]

AM 1228

Gloria patri et Filio

et Spiritui Sancto

[ex. 65]

⁵³ Invitum primi toni tale est:

LU 368

Venite exultemus

[ex. 66]

[141vb] ⁵⁴ Officia primi toni quattuor habent intonaciones et quatuor incepciones. ⁵⁵ Officia prime intonacionis incipiunt in .D. grave, ut hic:

LU 1182

Statuit ea

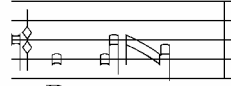
[ex. 67]



LU 1047

Justus es

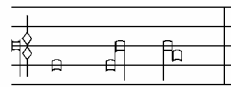
[ex. 68]



LU 1499

De ventre

[ex. 69]

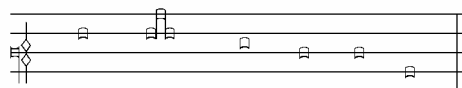


LU 504

Exurge

[ex. 70]

⁵⁶ Quibus ista datur differentia:



Seculorum amen

[ex. 71]

⁵⁷ Secunde intonacionis officia incipiunt in .C. grave ascendendo ad .D. psallendo per dyapente, ut hic:



Rorate celi

[ex. 72]

LU 353, 1269

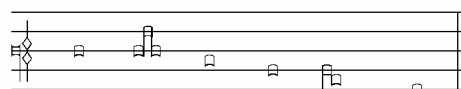


Gaudemus

[ex. 73]

LU 437, 1368, 1556,
1571, 1675, 1724,
1751

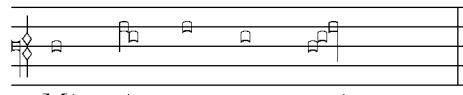
⁵⁸ Quibus datur ista differentia, ut hic:



Seculorum amen

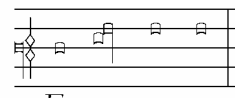
[ex. 74]

⁵⁹ Tercie intonacionis officia incipiunt in .F. grave ascendendo ad .a. acutum, ut declaratur in subsequentibus exemplis:



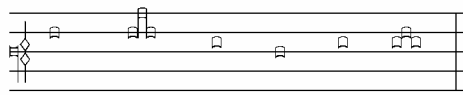
Misereris omnium
[ex. 75]

LU 525



Ego autem
[ex. 76]

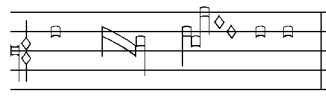
GT 94, 111



Seculorum amen
[ex. 77]


⁶⁰ Quarte intonacionis officia incipiunt in .a. acutum quocumquam modo, ut hic patet:

[142ra]



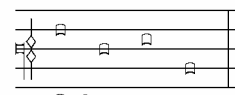
Meditacio
[ex. 78]

GR 137



Scio cui
[ex. 79]

LU 1344



Salus autem
[ex. 80]

LU 1169



Sapientiam

[ex. 81]

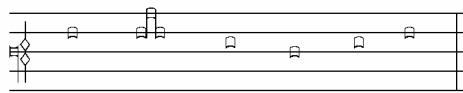
LU 1166



Lex Domini

[ex. 82]

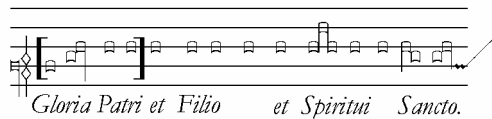
GT 86



Seculorum amen

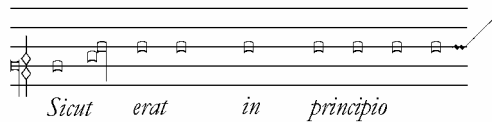
[ex. 83]

⁶¹ Omnibus vero officiiis primi toni una attribuitur modulacio:

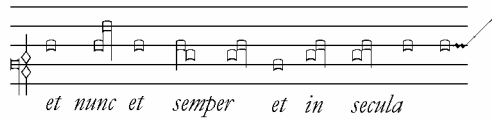


Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

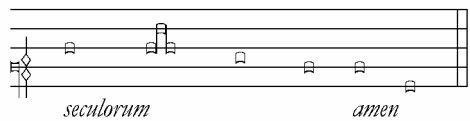
LU 14



Sicut erat in principio

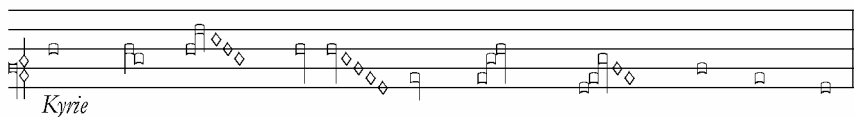


et nunc et semper et in secula



seculorum amen

[ex. 84]



Kyrie

[ex. 85]

K 18

[142rb] ⁶² Responsi vero officiorum et alleluia atque offertoria naturam aliorum sequuntur. ⁶³ Responsoriorum comites vero naturam servant antiphonarum. ⁶⁴ Omnibus autem cantibus primi toni, cuiuscumque gradus

fuerit, istud acatribuitur pneuma:



Huglo 386

[ex. 86]

<CAPUT XVII>

[144vb] **HIC INCIPIT SECUNDUS TONUS**

L.17, 1-4 EMIT nempe modum vox ipsa .D quarta secundum,
 sibi voces subter quattuor atque super quinque
 simul recipit, statuens sibi sic decacordum,
 nonam .b. primam quomodo primus habens.

Com.17 [144va] ¹ **EMIT nempe modum et cetera.** Dicto de primo tono, subsequenter determinat de secundo tono, sibi primo cetero suam dans agnitionem, que est ergo agnicio secundi toni, hec est cuius cantus regulam in sua finali littera proprie et naturaliter usualiter aut in voce propinqua sub suo finali, secundum aut*>* naturam format semitonum tercia voce supra et subtus, et litteram tonum super finem propinquum possidens, suasque summens diferencias in semiditono a suo finali, et talis iudicatur secundi toni, et hoc si sit regularis seu ubicumque finem fecerit dum tamen finierit in ista voce que est .re. ² Igitur iste tonus, qui plaga protus dicitur, similiter in .D. desinit, descenditque quattuor voces sub suo finali et quattuor voces supra suum finem ascendit, recepit tamen quinque voces ex utraque parte. ³ Sic summitur, ut reliqui, sibi statuens decacordum, possidet autem primam, nonam .b., sicut primus tonus pater suus. ⁴ Differunt autem sic: nam primus habet decimam .c. et undecimam .d., quas non habet secundus; secundus autem habet primam .a. et secundam .b., quas non habet primus.

L.17, 5-10 Sunt quidam qui per proprias unde voces discerni

L.17, 1 nempe] na(m)q(ue) **Ms.**

Com.17, 1 cuius] cum jus || tonum] ton(us) || propinquum] p(ro)pinqui(us) **Ms.**

Com.17, 3 decacordum] decaco(r)de **Ms.**

nequeunt nam nec eas ferunt, de quibus
 hec ratio dabitque finemque nona octavam
 nec habet, iure secundus erit,
 quas si cantus habet vel in ipsis incipiatur
 10 vel dum primus erit ter ne quater.⁽³³⁾

[145rb]

Hic decacordum									
Hic dyapente					Hic dyathessaron				
Γ.	A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	a.	b.
	to	to	se	to	to	se	to	to	se

Proprie .li. [†] formula secundi modi hypofrigius.

[fig.5]

⁵ **Sunt quidam cantus [†] et cetera.** Aliqui vero sunt cantus qui non faciunt quod possunt, hoc est non habent supradictam elevacionem vel depressionem, et bene proprias voces discerni nequeunt utrum auctenti fuerint vel plagales.

⁶ Quorum hec est ratio: si octavam neque nonam a fine suorum ascensuum no<n> habeant, vel quintam vel sextam a finali littera, iure erit secundi toni.

⁷ Quas si aliquis cantus possideat, vel in ipsis incipiatur, vel dum primo tempore in ipsis ter vel quater fuerit, nunc erit primi toni. ⁸ Nempe prodest notare, hoc [144vb] est mente considerare, diversos modos et hec nomina principiorum, scilicet in quibus litteris habent incipere. ⁹ Secundus autem tonus in quattuor litteris regulariter incipit, videlicet in tertia .C., in quartam .D., in quintam E., in sextam .F. ¹⁰ In prima vero .A. et in .Γ. potest incipere, set non sunt in usu. ¹¹ Unam habent incepcionem secundum veteres, ut pate<t> hic

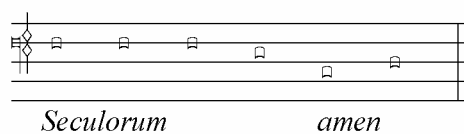
L.17, 10 fuori metro

Com.17, 5 discerni] ditonj Ms.

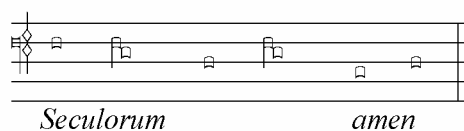
Com.17, 6 ascensuum] descensuu(m) Ms.

Com.17, 11 incepcionem] iniennonem Ms.

inferius, [145ra], duas vero secundum modernos, ut hic:

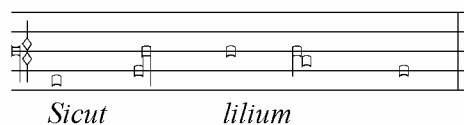


[ex. 87]



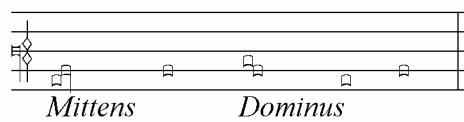
[ex. 88]

¹² Antiphone autem prime intonacionis quattuor habent incepciones, videlicet tertia .C., quarta .D., quinta .E. et sexta .F., ut hic:



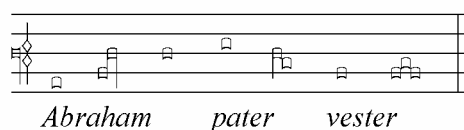
[ex. 89]

LA 456
SA 493, 572, 663
WA 354
CAO 4937



[ex. 90]

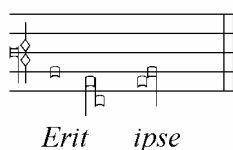
SA 545
WA 371
CAO 3798



[ex. 91]

AM 393

¹³ In .D. ut hic:



[ex. 92]

SA pl. C

Com.17, 12 tertia] tres Ms.



AM 205

Iuste et pie

[ex. 93]

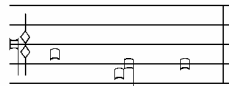


AM 230

Consurge

[ex. 94]

¹⁴ In .E. ut hic:



?

Exurge

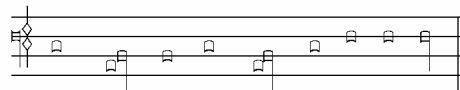
[Ex. 95]



?

Laudate Dominum

[Ex. 96]

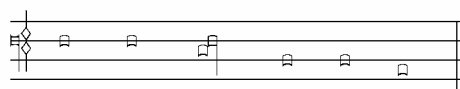


?

Petite et accipietis

[Ex. 97]

¹⁵ In .F. ut hic:



AM 228

Omnipotens sermo

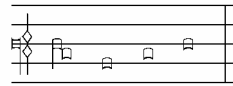
[ex. 98]



AM 343

Tunc assumpsit

[ex. 99]



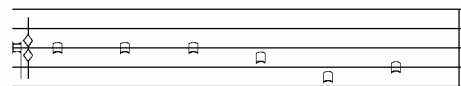
SA 636

CAO 4838

Scuto bone

[ex. 100]

¹⁶ Et talibus datur prima intonacio, que ets ista:



Seculorum amen

[ex. 101]

¹⁷ Antiphone vero secunde intonacionis unicam habent incepcionem, scilicet .D., et in hoc incuique [†] primo progressu, set primam sillabam ascendere semitonum, ut hic:

[145rb]



AM 208

O sapientia

[ex. 102]

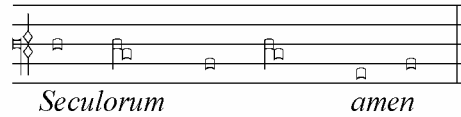


AM 1114

O beatum virum

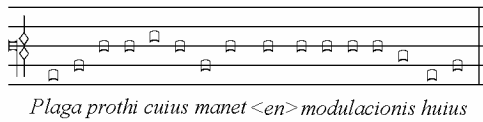
[ex. 103]

¹⁸ Et talibus datur secunda intonacio, ut hic:



[ex. 104]

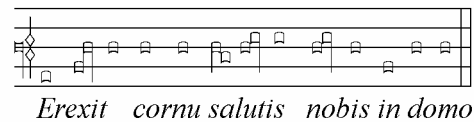
¹⁹ Psalmorum modulacio secundi toni incipit in .C. secundum usum, et in .D. naturaliter et proprie ascendendo ad .F., unde versus: *Tercius et octavus .ut.re.fa. sic quoque secundus.* ²⁰ Medium autem currit per .G. unde versus: .Fa sol.fa. quintus octavus sicque secundus, ut hic:



[ex. 105]

Lo 763, 85v

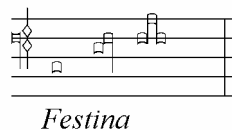
²¹ In evangelio sic:



[ex. 106]

LU 1769, 1805

[145va] ²² Responsuri vere secundi toni quatuor habent incepciones, videlicet primum .A. grave et tercium .C. et .a. acutum et .A. grave, ut hic. ²³ In .C. ut hic:



[ex. 107]

LA 26
WA 15
CAO 6728

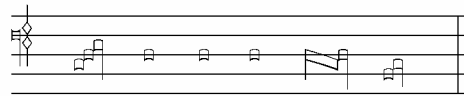
Com.17, 21 In evangelio] ni E. uugul(us) Ms.



Rorate

[ex. 108]

LA 26
WA 19
CAO 7553



Tua est potencia

[ex. 109]

AM 1203



Vera est

[ex. 110]

?

²⁴ In .D. ut hic:



Reges Tharsis

[ex. 111]

LR 72

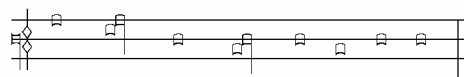


Deum time

[ex. 112]

SA 295
WA 88
CAO 6416

²⁵ In .A. ut hic:



Audi Israel

[ex. 113]

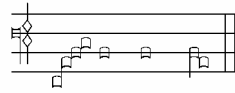
CAO 6143

²⁶ <Quarum> una est versuum modulacio. [145vb] ²⁷ Officia secundi toni tres

ex. 113

All'esempio segue il testo «Om(n)is plenitudo», privo di rigo musicale. Probabilmente l'antigrafo riportava l'incipit del responsorio *Omnis pulchritudo* (CAO 7320)

habent inceptions, scilicet .A., .D. et F. graves, unicam autem intonacionem;
 in .A. ut hic:



Salve sancta

[ex. 114]

LU 1263

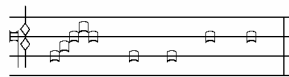
²⁸ In .D. ut hic:



Michi autem

[ex. 115]

?

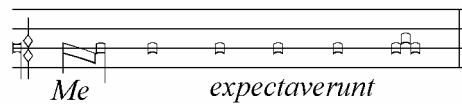


Dominus dixit

[ex. 116]

LU 392

²⁹ In .F. ut hic:



Me expectaverunt

[ex. 117]

LU 1220

³⁰ Quibus ista actribuitur modulacio:



Gloria Patri et Filio et Spiritui

[ex. 118]

LR 50

Com.17, 30 actribuitur] act(ri)buta Ms.

<CAPUT XVIII>

[146rb] **INCIPIT TERCIUS TONUS**

L.18, 1-6 **TERCIUS .E.** vocem quintam statuit sibi finem,
 qui dyapason habet desuper reliqui
 inferiusque tonum, sicut prior, accipit unum.
 Ceteraque primo diximus, ut recolo.

5 **Hic etiam ponit nonam, dilexit plus .h̄. secundam,**
 qui proprio suo nomineque dyapente facit.

[146va]

Hic decacordum									
Hic dyapente					Hic dyathessaron				
D.	E.	F.	G.	a.	h̄.	c.	d.	e.	f.
to	se	to	to	to	se	to	to	to	se

Formula tercii toni hypolidius .li. [†] proprie.

[fig. 6]

Com.18 [146ra] ¹ **TERCIUS .E. vocem et cetera.** Hic determinat auctor de tercio tono qui auctentus deuterus nuncupatur, sibi, ut et ceteris, primo suam dans agnicionem, que est ergo agnicio tercii toni, hec est cuius cantus facit regulam in semitoditono a finali sua littera, forma<n>sque semitonum supra finem propinquius possidens, suasque sumens differencias in suo semitono cum dyapente a suo finali, et talis iudicatur tercii toni, et hoc si sit regularis vel irregularis seu ubicumque finem fecerit dum tantum finiat in ista voce qua est .mi. ² Iste autem tonus in .E. gravi desinit, qui supra finem ascendit diapason,

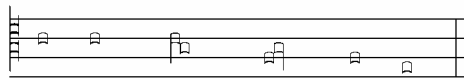
Com.18, 1 facit regulam] facit l(itter)am || .mi. || iij. **Ms.**

scilicet ad .e. acutum, descendit unum tonum sub se, sicut primus tonus et ceteri serventur, que superius diximus tanquam unius auctentum.³ Isti igitur tono attribuitur .f. nona secunda, quare a suo fine facit dyapente.⁴ Iste autem tonus in sex lictis potest incipere, tamen regulariter in tribus incipit, videlicet in .E. et in .F. et in .G. graves et cetera.



Seculorum amen

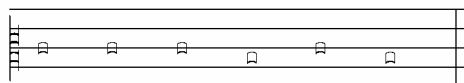
[ex. 119]



Seculorum amen

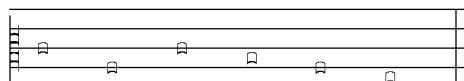
[ex. 120]

[146rb]



Seculorum amen

[ex. 121]



Seculorum amen

[ex. 122]

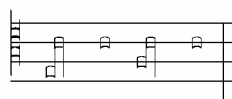


Seculorum amen

[ex. 123]

⁵ Antiphone prime intonacionis quattuor habent incepciones; prima est in .G. ut hic:

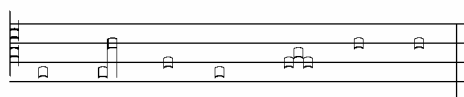
Com.18, 5 intonacionis] intenc(i)onis Ms.



Ille homo

[ex. 124]

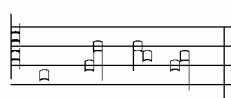
SA 188
CAO 3171



Cognovit autem Pater

[ex. 125]

AR 572

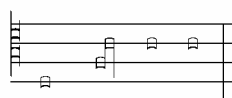


Sapientia <m>

[ex. 126]

SA 551
WA 374
CAO 4813

⁶ Secunda in .F. ut hic:

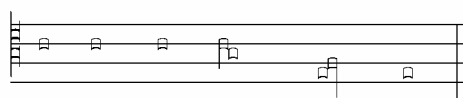


Tu Bethlehem

[ex. 127]

AR 246

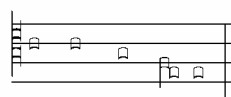
⁷ Tercia in .C. ut hic:



Unum opus feci

[ex. 128]

SA 188
CAO 5275

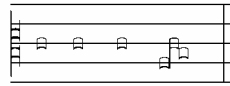


Omnis interea

[ex. 129]

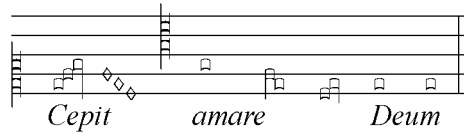
SA 349
WA 234

ex. 125 autem] (er)g(o) Ms.
Com.18, 6 .F.] tono Ms.
ex. 129 interea] Interra Ms.

*Domine mi rex*

[ex. 130]

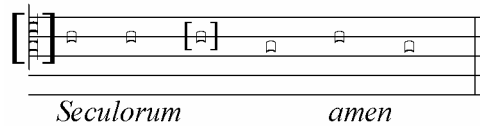
⁸ Quarta incepcio in .f. quadratum ut hic:

*Cepit amare Deum*

[ex. 131]

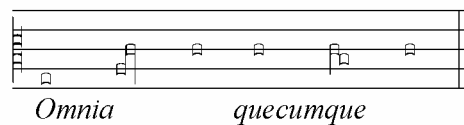
?

⁹ Et talibus datur differentia ista:

*Seculorum amen*

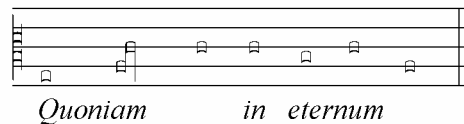
[ex. 132]

¹⁰ Antiphone secunde intonacionis unicam habent incepcionem, que est in .G. pro ascendendo ad .C. ¹¹ Et illa intonacio est vulgaris qua iam multumque in usum, licet non sit naturalis, ut hic:

*Omnia quecumque*

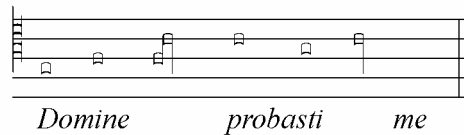
[ex. 133]

AM 143, 144

*Quoniam in eternum*

[ex. 134]

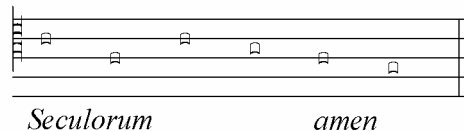
AM 144, 145



Domine probasti me

[ex. 135]

¹² Et talibus datur secunda intonacio:



Seculorum amen

[ex. 136]

[146va] ¹³ Antiphone vero tercię intonacionis unicam habent incepcionem, qua est in .G. ascendendo ad .A. et iterum in .G. descendendo, ut hic:



Pulciores

[ex. 137]

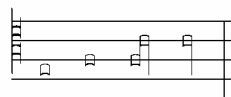
SA pl. D



Quasi unus

[ex. 138]

PM 34



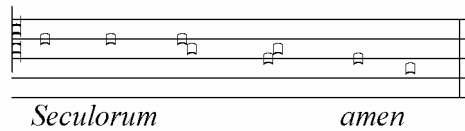
Fac benigne

[ex. 139]

AM 361

¹⁴ In talibus datur quarta intonacio:

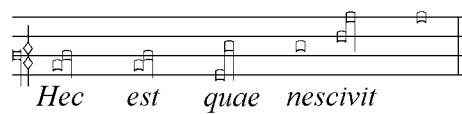
Com.18, 12 intonacio] intencio Ms.



[ex. 140]

¹⁵ Antiphone quarte intonacionis unicam habent incepcionem, qua est in .E.
gravi, ut hic:

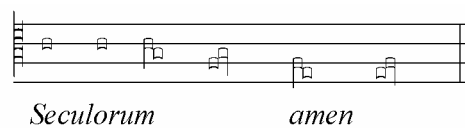
[146vb]



[ex. 141]

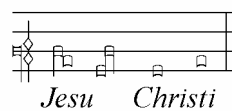
AM 679

¹⁶ Et talibus datur intonacio qua est ista:



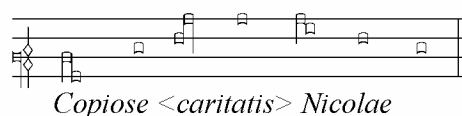
[ex. 142]

¹⁷ Antiphone vero quinte intonacionis unicam habent incepcionem, qua est in
.F., ut hic:



[ex. 143]

SA 545
CAO 3482

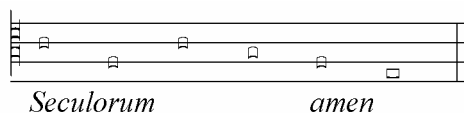


[ex. 144]

SA 361
WA 242
CAO 1927

¹⁸ Et talibus datur quinta intonacio, ut hic:

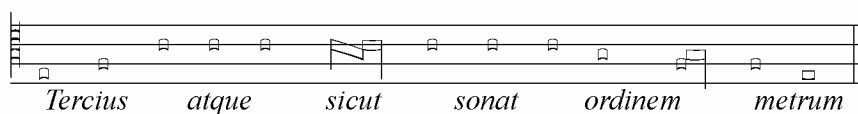
ex. 141 quae] quem **Ms.**
ex. 143 Christi] Christe **Ms.**



[ex. 145]

¹⁹ Psalmorum modulacio tercii toni in .G. gravi incipit per .a. ascendendo usque ad .c. acutum, unde versus: *Tercius octavus .ut.re.fa. sicque secundus.* **19:** Huglo 425

²⁰ Mediu<m> aut currit per .d. acutum, unde versus: Tercius in medio .sol.fa.mi.re.fa. dare mandat, ut patet hic:



[ex. 146]

Lo 763, 85v

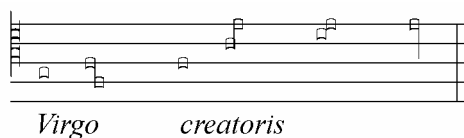
²¹ In evangelio sic:



[ex. 147]

LU 214

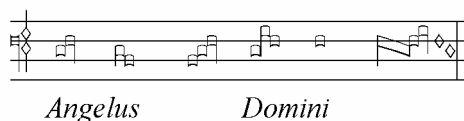
²² Responsus vero terci toni tres habent incepiones. scilicet .E., .G. gravia et .c. acutum, sumendo versus suo in .E. grave, ut hic:



[ex. 148]

SA 397 (A)
CAO 5446

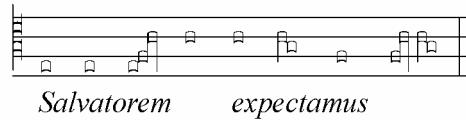
[147ra]



[ex. 149]

LR 83

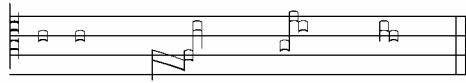
Com.18, 22 Responsus] A(ntiphon)e pirissi **Ms.**
ex. 148 Nel **Ms.** precede **Com.18, 22**



Salvatorem expectamus

[ex. 150]

LA 4
WA 4
CAO 7562

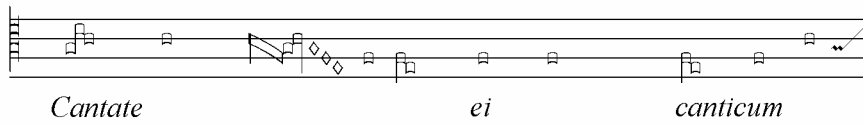


Isti sunt Sancti

[ex. 151]

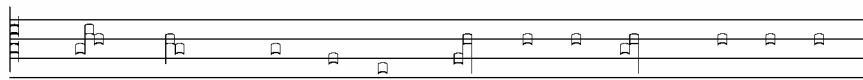
?

²³ Quorum una est versuum modulacio, ut hic:



Cantate ei canticum

WA 429

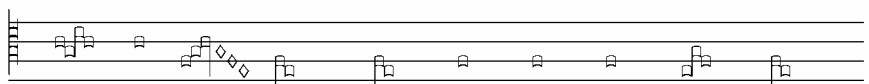


novum, bene psallite ei in voce



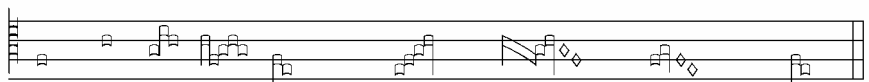
iubilacionis

[ex. 152]



Gloria Patri et Filio

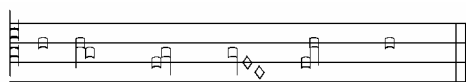
AM 1229



et Spiritui Sancto

[ex. 153]

²⁴ Invitum tercii toni:



Venite exultemus

[ex. 154]

LU 864

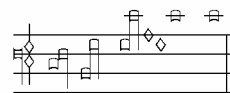
²⁵ Officia tercii toni tres habent incepciones, scilicet .E., .F. et .G. graves, et tres intonaciones; in .E. ut hic



Confessio

[ex. 155]

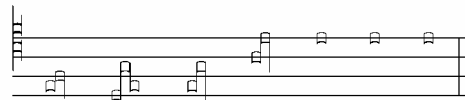
LU 1593



Ego autem

[ex. 156]

GR [1]



Vocem jocunditatis

[ex. 157]

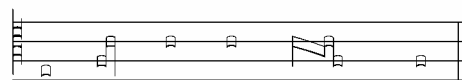
LU 830



Iudica me

[ex. 158]

?

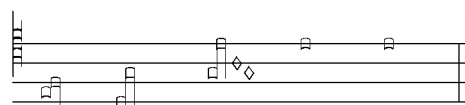


In Deo Laudabo

[ex. 159]

GR 116

²⁶ Et talibus datur prima intonacio:



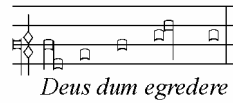
Seculorum amen

[ex. 160]

ex. 156 Preceduto da ex. con testo «Confessio (et) pulcritudo» (un'erronea stesura dell'ex. 155) eliminato da duplice *vacat*.

ex. 160 Nel ms. precede gli ex. 158 e 159 ed è seguito da **Com. 18, 26**.

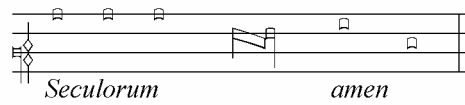
[147rb] ²⁷ Et secunda intonacio incipientibus in F. et in .G., ut hic



LU 892

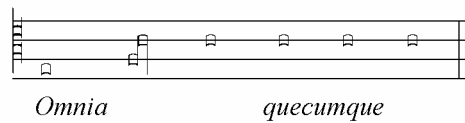
[ex. 161]

²⁸ Et in talibus signum tono:



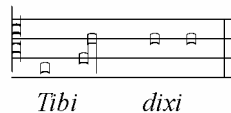
[ex. 162]

²⁹ Tercia intonacio data incipientibus in .G. et supra primam vel secundam vel terciam dyatessaron psalientibus, ut hic:



AM 143 (A)

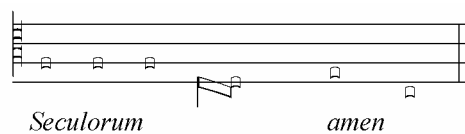
[ex. 163]



GR 106

[ex. 164]

³⁰ Et talibus datur tertia intonacio, ut hic:



[ex. 165]

³¹ Omnibus ista datur modulacio:

ex. 161 dum] cu(m) **Ms.**

Gloria Patri et Filio et

LU 14

Spiritus Sancto. Sicut erat in

principio et nunc et semper

et in secula seculorum amen

[ex. 166]

Kyrie

K 48

[ex. 167]

³² Omnibus vero cantibus tercii toni tale datur pneuma:

Tercia dies est quod hec facta sunt

Huglo 386

[ex. 168]

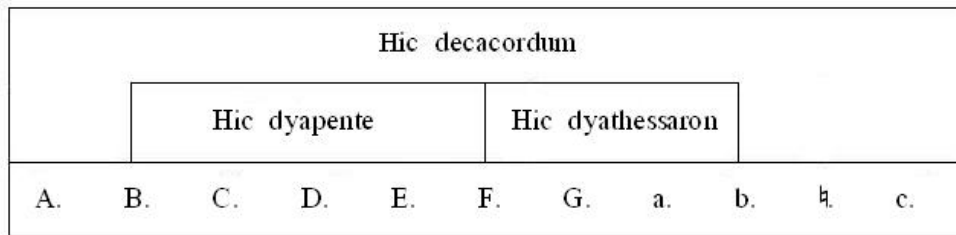
<CAPUT XIX>

[147vb] **INCIPIT QUARTUS TONUS**

L.19, 1-18 TERMINAT et finem per vocem quartus ea<n>dem,
accipiens subter quatuor atque super
quinque simul voces, et sic habet hic decacordum.
Hinc, ex predicta iam ratione, super
5 attribuit quidam nonam vocem .h̄. secundam,
set magis ex usu prima sibi dabitur.
Verum per proprias si tu discernere cantum
non poteris voces, hec dabitur ratio:
nam si principium decimam .c. cantus habebit
10 sive secundam .h̄. plus amat et repetit,
tercius dicetur, sin autem quartus habetur,
ut patet ex formis dic<tis> partibusque modis.
Quidam nempe volunt terno ternam .C. referri,
quod quoque nonnullis cantibus invenies;
15 hoc set abusivum fore, credo fit quia raro,
nam neque vocibus hiis ter dyatesaron est,
quod fore iure suo decacordii regula postulat.
Hiis ita tractatis iam subeant reliqui.

L.19, 1 quartus] minus **Ms.**
L.19, 7 proprias] p(ro)prios **Ms.**
L.19, 10 secundam] s(e)c(un)d(u)m || repetit] recipetit **Ms.**
L.19, 17 regula postulat] l(itte)ra postit **Ms.**

[148va]



[fig.7]

Com.19 [147va] ¹ **Terminat et finem et cetera.** Dicto de tercio tono dicendum est de quarto, qui vocatur plaga deuteri, sibi, ut et ceteris, suam primo dans agnicionem, que est agnicio quarti toni, hoc est cuius cantus facit regulam in suo finali proprietate naturaliter (set autem usum e<s>t comuniter in voce propinqua sub suo finali), formansque semitonum in voce propinqua supra finalem et quarta voce sub suo finali, suasque summens differencias ut dyathessaron a suo finali, et talis indicatur quarti toni; et hic si sit regularis vel irregularis, set ubicumque finem fecerit dum tamen finierit in ista voce qua est quarta. ² Iste autem tonus similiter in .E. gravi desinit, descendit et quattuor supra finem ascendit quinque, interdum simul ex utraque parte voces ex utraque accipit racione supradicta. ³ Set ut possit suum, sicut et reliqui, facere decacordum, quidam vero isti tono secundam nonam .♯. actribuunt, set usualiter prima sibi dabitur. ⁴ Quod etsi tu cantum per proprias voces nequias discernere, quia non habet supradictam elevacionem vel deposicionem, hec erit racio: si cantus in .c. acuto incipiat vel si in secundam nonam .♯. plus diligat et cum sepius repetat, erit tercii toni, si non, erit quarti, ut in plagalium patet regulis. ⁵ Quidam etiam volunt tercio tono .C. gravi actribuere, quod in aliquibus cantibus invenire poteris, et scias quod hoc est abusivum et raro invenitur: nam in illis vocibus non est ter dyatesaron, ut regula tetracordii iure suo expostulat. ⁶ Igitur iste tonus in sex lieteras incipit, scilicet in tercia .C. et in quarta .D. et in quinta .E. et in sexta .F.

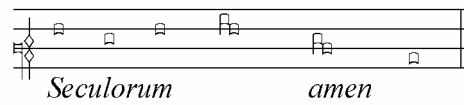
Com.19, 1 regulam] l(ict)e)ram **Ms.**

Com.19, 2 racione] racione)m) **Ms.**

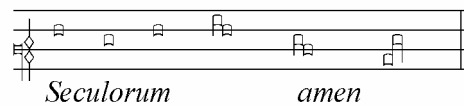
Com.19, 3 quidam] Quidq(uam) **Ms.**

et in septima .G. et in octava .A. ⁷ Iste vero tonus [147vc] pre cunctis plagalibus habet difficultatem, et ad coniunctarum evitacionem frequentius in acutis trasmutatur, inique terminatur, et sic fit irregulariis. ⁸ Novem autem habet antiphonales intonaciones, que sunt iste que inferius immediate per ordinem sequuntur, prout et cetera:

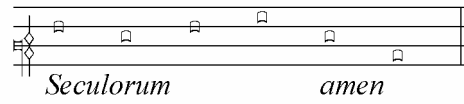
[148ra]



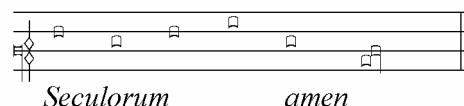
[ex. 169]



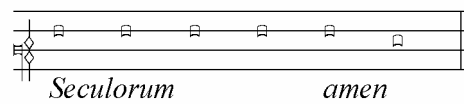
[ex. 170]



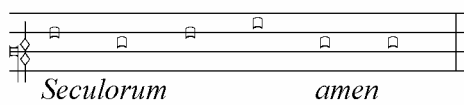
[ex. 171]



[ex. 172]



[ex. 173]

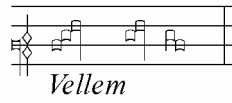


[ex. 174]

Com.19, 7 habet] absit Ms.

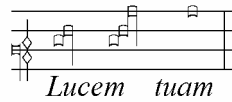
Com.19, 8 intonaciones] inteciones || immediate] in mediate Ms.

⁹ Antiphone prime intonationis tres habent incepciones, ut hic:



?

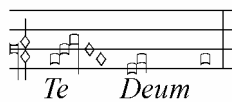
[ex. 175]



?

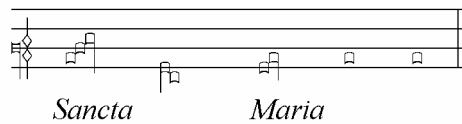
[ex. 176]

¹⁰ In .E. ut hic:



AM 541

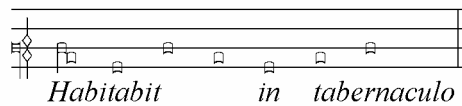
[ex. 177]



AM 1083

[ex. 178]

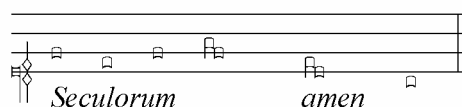
¹¹ In .F. ut hic:



LU 713

[ex. 179]

¹² Et talibus datur ista differentia:



[ex. 180]

ex. 179 in tabernaculo] inter Ms.

¹³ Antiphone secunde intonationis tres habent incepciones, scilicet D. et G.

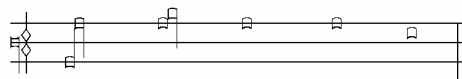
Graves:



Rubum quem

[ex. 181]

AM 272

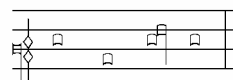


Sancti qui sperant

[ex. 182]

LR 177

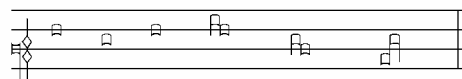
¹⁴ In .G.:



Vos scientes

[ex. 183]

CAO 3961

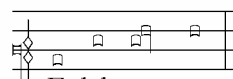


Seculorum amen

[ex. 184]

¹⁵ Antiphone quarte intonationis duas habent incepciones, scilicet .E. et .G.

graves, ut hic:



Fidelia

[ex. 185]

AM 125



A viro iniquo

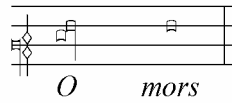
[ex. 186]

AM 150

ex. 181 Rubum quem] Rubrum q(uam) Ms.

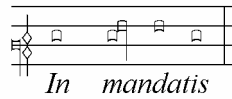
ex. 182 V(er)bu(m) q(uam) eras. || sperant] sup(er) Ms.

[147vb]¹⁶ In G ut hic:



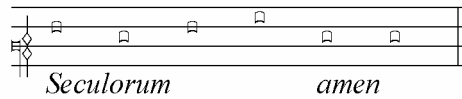
CAO 4045

[ex. 187]



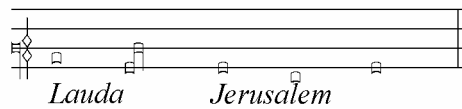
AM 126

[ex. 188]



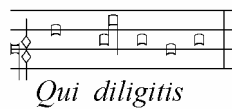
[ex. 189]

¹⁷ Antiphone quinte intonationis duas habent incepciones, scilicet .E. grave et .a. acutum:



?

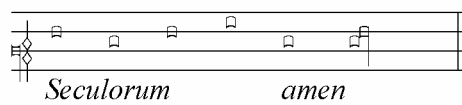
[ex. 190]



CAO 4466

[ex. 191]

¹⁸ Et talibus datur ista intonacio:



[ex. 192]

ex. 191 diligitis] diligens Ms.

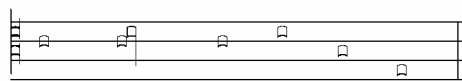
¹⁹ Antiphone autem reliquarum intonacionum, ab earum difficultatem et ad coniunctarum evitacionem, in acutis transmutata, ut in sequentibus patent exemplis. ²⁰ Preterea, antiphone sexte intonacionis unicam habent incepcionem, scilicet in .c. acutum, ut hic:



Syon noli

[ex. 193]

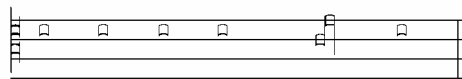
AM 194



Impleat

[ex. 194]

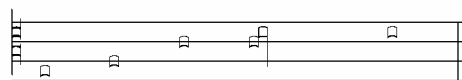
SA 105



Seculorum amen

[ex. 195]

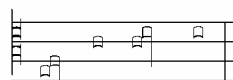
²¹ Antiphone septime intonacionis duas habent incepciones, scilicet .G. et .D. graves:



Benedicta tu

[ex. 196]

AM 193



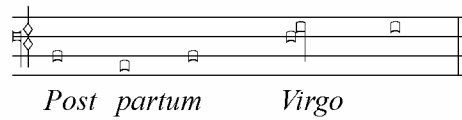
O mulier

[ex. 197]

AM 350

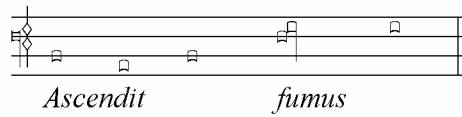
²² In .D. ut hic:

Com.19, 21 incepciones] incept(cio)nem Ms.



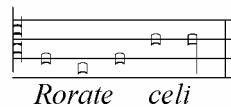
SA pl. α, pl. γ
CAO 4332

[ex. 198]



SA 552
CAO 1491

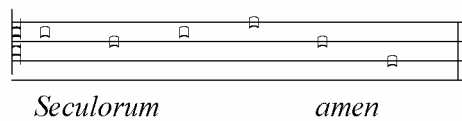
[ex. 199]



AM 213

[ex. 200]

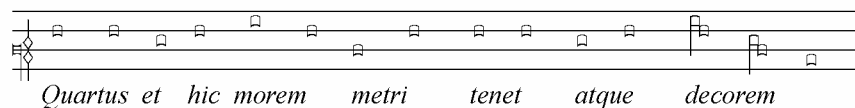
²³ Et talibus datur septima intonacio:



[ex. 201]

[148va] ²⁴ Psalmorum modulacio quarti toni incipit in .a. acutum descendendo ad .G., unde versus: Septimus est .mi.fa.sol., tribuas .la.sol.la.que quarto.

²⁵ Medium autem currit per .f. nonam secundam, unde versus: .Ut.re.mi.re. quartus intonat in medio, ut hic:



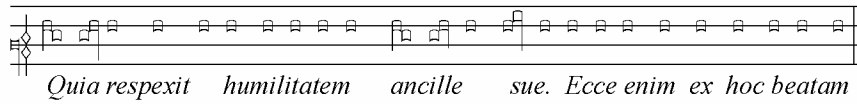
Lo 763, 85v

[ex. 202]

²⁶ In evangelio sic:

Com.19, 25 medio] int(imatio) **Ms.**

ex. 202 Quartus] Quar(um) || morem] morte(m) **Ms.**

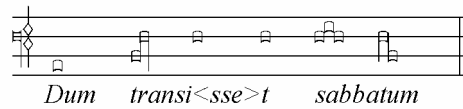


LU 216

Quia respexit humilitatem ancille sue. Ecce enim ex hoc beatam

[ex. 203]

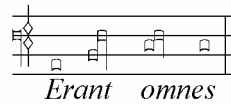
²⁷ Responsi vero quarti toni tres habent incepiones, scilicet .C.D.F. graves, ut hic:



LR 84

Dum transi<sse>t sabbatum

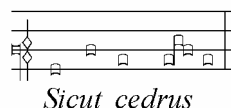
[ex. 204]



?

Erant omnes

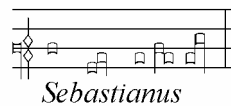
[ex. 205]



LR 252

Sicut cedrus

[ex. 206]



LA 325

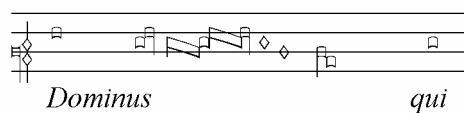
SA 366

CAO 7633

Sebastianus

[ex. 207]

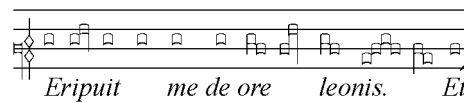
[148vb] ²⁸ Quorum una est modulacio, illa incipit in .a., ut hic:



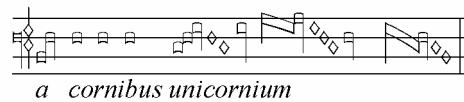
LA 268

WA 165

Dominus qui



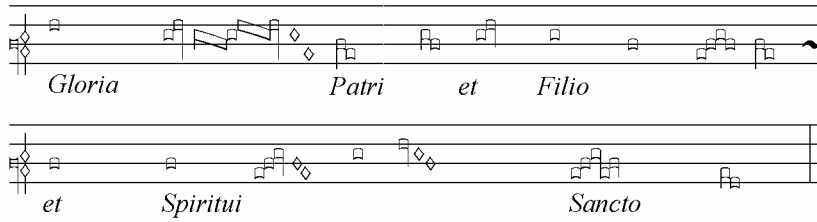
Eripuit me de ore leonis. Et



a cornibus unicornium

[ex. 208]

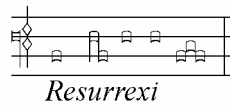
²⁹ Quarta gloria:



AM 1229

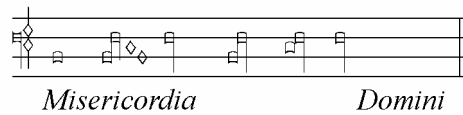
[ex. 209]

³⁰ Officia quarti toni duas habent incepiones, scilicet .D. et .F. graves; in .D. ut hic:



LU 778

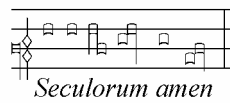
[ex. 210]



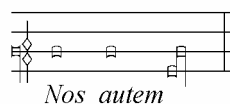
LU 816

[ex. 211]

³¹ Et talibus datur ista:



[ex. 212]

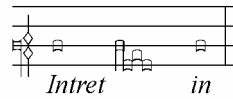


?

[ex. 213]

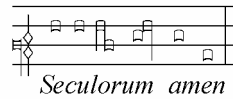
ex. 211 Misericordia] M(iseri)cor]dias Ms.

LU 1162



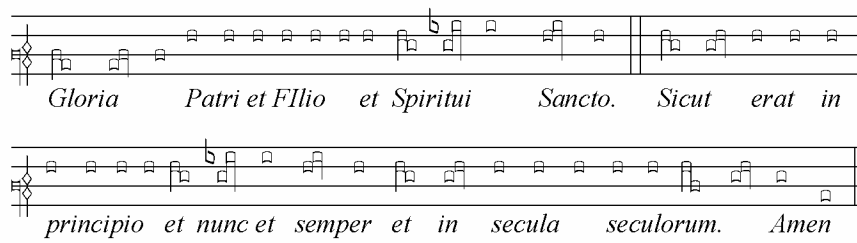
[ex. 214]

³² Quibus ista datur modulacio:



[ex. 215]

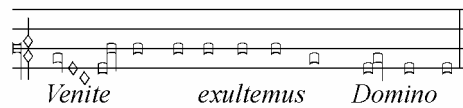
[149ra]



LU 15

[ex. 216]

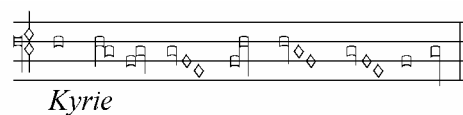
³³ Invitum quarti toni:



Ps. 94

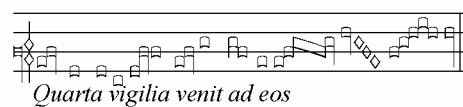
[ex. 217]

³⁴ Omnibus vero cantibus quarti toni datur tale pneuma, quod sequitur:



K 124

[ex. 218]



Huglo 386

[ex. 219]

<CAPUT XX>

[149ra] **INCIPIT QUINTUS TONUS**

L.20,1-6 HINC sextam vocem quintus statuit sibi finem,
non aliquam vocem in dyapason habens.
Nam, quia semitonus [149rc] subit ipsius proprie
finem, non in principio principium faciens
5 post se respexit nec incessu gradiendo.
Si tamen hoc reperis, non bonus erit usus.

[149vb]

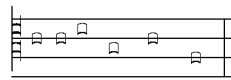
Hic decacordum							
Hic dyapente				Hic dyathessaron			
F.	G.	a.	b.	c.	d.	e.	f.
to	to	se	to	to	to	to	se

[fig. 8]

Com.20 [149rb] ¹ **HINC sextam vocem et cetera.** Sequitur de quinto tono, qui auctentus tritus appellatur, sibi primo, ut et ceteris, suam dans agnitionem, que ergo agnicio quinti toni, hec est cuius cantus facit regulam in ditono supra suum finem, formansque semitonum in regula et in secunda voce supra regulam, et finit tercio sub regula, suasque summens diferencias in dyapente a suo fine, et talis iudicatur quinti toni, et hoc si sit regularis vel irregularis seu ubicumque finem fecitur dum tantum finierit in ista voce, que est sexta.

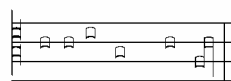
Com.20, 1 primo] p(ri)mus || sexta] s(ecund)a Ms.

² Iste autem tonus in .F. grave desinit in qua est sexta vox, non habens aliquam vocem sub se, quare non potest descendere tonum perfectum ut alii auctenti faciunt. ³ Nam semitonum, que est species imperfectam, sub fine propinquius possidet, nec sub principio facit principium, ascendit autem suum dyapason nec ultra, et si ille reperiatur, non bonus usus erit, quia extra corpus armonicum nichil habet deire. ⁴ Tamen terciam vocem vel quartam sub se aliquando tangit, secundum Boecium. ⁵ Iste tonus rariter in tribus licteris incipit, videlicet in .F. gravis, in .a. et in .c. acutum, similiter in .G. et in .b. rotundo, set raro. ⁶ Quattuor vero habet antiphonales sive intonaciones, que sunt iste:



Seculorum amen

[ex. 220]



Seculorum amen

[ex. 221]

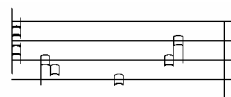
[149va] ⁷ Antiphone autem prime intonacionis habent duas incepciones, scilicet .a. acutum et .G. gravem, et aliquando .b. rotundum; in .a. acutum ut hic:



Montes et omnes

[ex. 222]

AM 205



Pectora

[ex. 223]

SA 300, pl. E
CAO 4259

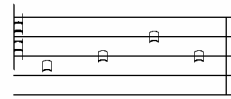
Com.20, 3 armonicum] armonicu(m) || deire] de jure **Ms.**
Com.20, 6 Quattuor] q(ua)rto **Ms.**
Com.20, 7 intonacionis] intencionis **Ms.**



AM 50, 327

Omnes Angeli

[ex. 224]

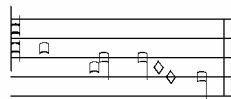


AM 200

Vox clamantis

[ex. 225]

⁸ In .b. rotundo:

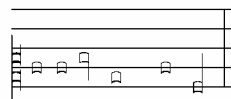


LR 250

Fons ortorum

[ex. 226]

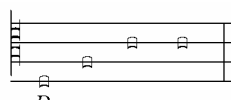
⁹ Et talibus intonacio datur:



Seculorum amen

[ex. 227]

¹⁰ Antiphone secunde intonacionis duas habent incepciones, scilicet .F. gravem, et hoc sillabatim ascendendo ad .c. acutum; in .F. ut hic:



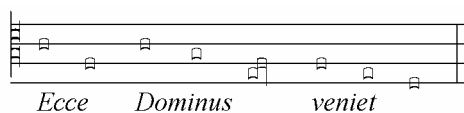
AM 809

Paganorum

[ex. 228]

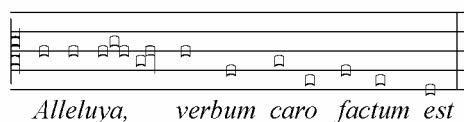
¹¹ <In> .C. ut hic :

Com.20, 10 intonacionis] intenc(i)onis Ms.



AM 187

[ex. 229]



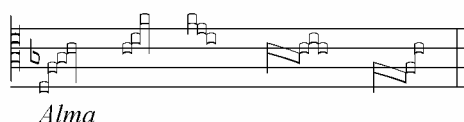
SA 56

[ex. 230]

¹² Et talibus datur secunda intonacio.

[...]

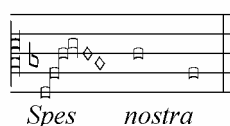
¹³ Antiphone tercie et quarte intonacionis unicam habent incepcionem, scilicet .F. gravis, et hoc est ascendendo cum neuma supra primam sillabam, ut hic:



AM 173

[ex. 231]

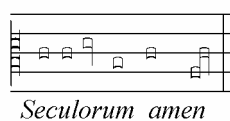
[149vb]



SA 289
CAO 4991

[ex. 232]

¹⁴ Et talibus datur ista intonacio:

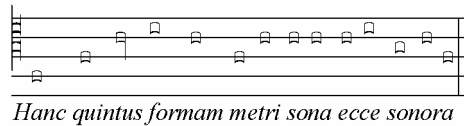


[ex. 233]

Com.20, 13 intonacionis] intencionis **Ms.**
Com.20, 14 intonacio] intencio **Ms.**

¹⁵ Psalmorum modulacio quinti toni incipit in .F. gravi ascendendo ad .c. acutum, unde versus: Hiis quintum iungas .fa.la(re).fa. si bene cantas.

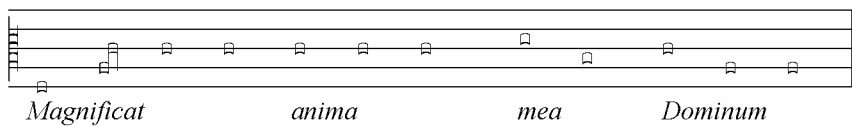
¹⁶ Medium currit per .d. acutum, unde versus: .Fa.sol.fa.⁽³⁴⁾ quintus et octavus, ut patet in presenti exemplo:



Lo 763, 86r

[ex. 234]

¹⁷ In evangelio sic :



LU 210

[ex. 235]

¹⁸ Responsi autem quinti toni in tribus lictis incipiunt, scilicet in .F. gravem et in .a. acutum et in .c. acutum; in .F. ut hic:

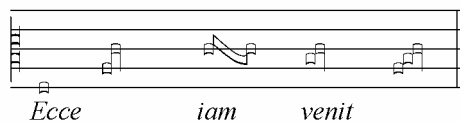
[150ra]



?

Sederunt

[ex. 236]



Ecce iam venit

[ex. 237]

¹⁹ In .a. ut hic :

ex. 234 Hanc] Nam || sonora] so(n)ere Ms.

Angelus Domini

LR 310

[ex. 238]

Media nocte

LR 226

[ex. 239]

²⁰ In .c. ut hic:

Iste sanctus

LR 150

[ex. 240]

Ecce venit

WA 10
CAO 6613

[ex. 241]

Dominus

?

[ex. 242]

²¹ Quorum una est modulacio, ut hic :

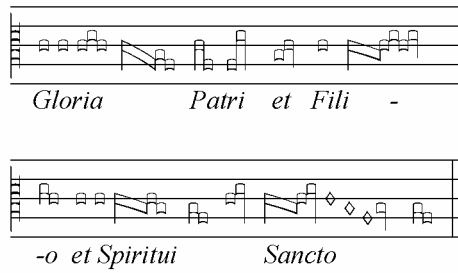
Accipient regnum decoris

LR 150-151

et dyadema speciei de

manu Domini

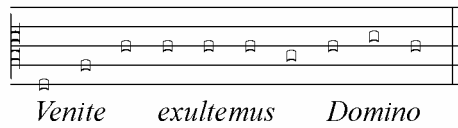
[ex. 243]



AM 1229

[ex. 244]

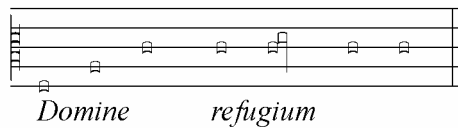
²² Invitatorium:



Ps. 94

[ex. 245]

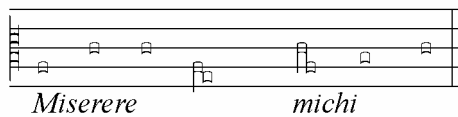
[150rb] ²³ Officia quinti toni tres habent intonaciones, scilicet .F. gravem, .a. acutum et .c. acutum, et duas intonaciones officiales. ²⁴ Prima intonacio datur omnibus sic in .F. sillabatim ad .c. pro ascendendo incipientibus, ut hic:



GR 90

[ex. 246]

²⁵ In .a. ad .c. acutum:



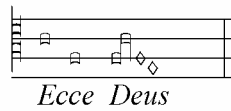
GR 152

[ex. 247]

²⁶ In .c. acutum:

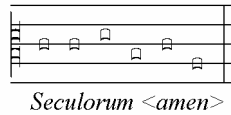
Com.20, 23
Com.20, 24

intonaciones] incept(i)o(n)es Ms.
intonacio] intencio Ms.



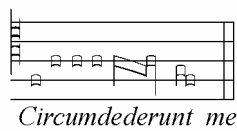
[ex. 248]

²⁷ Et talibus datur ista:

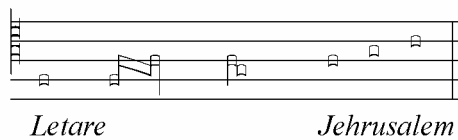


[ex. 249]

²⁸ Officia secunde intonacionis unicam habent incepcionem, scilicet .F. gravem, ut hic:

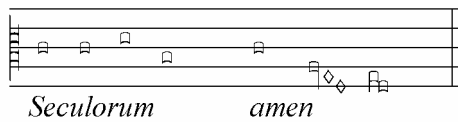


[ex. 250]



[ex. 251]

²⁹ In talibus datur secunda intencio :



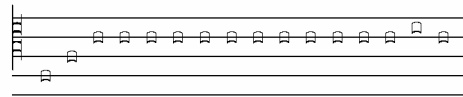
[ex. 252]

³⁰ Quibus ista acatribuitur modulacio:

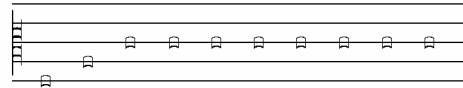
Com.20, 28

intonacionis] inte(n)cionis Ms.

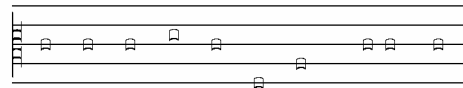
LU 15



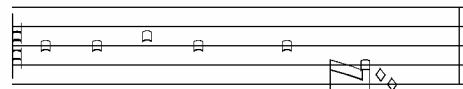
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.



Sicut erat in principio



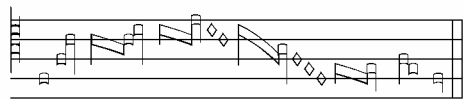
et nunc et semper et in secula



seculorum. Amen.

[ex. 253]

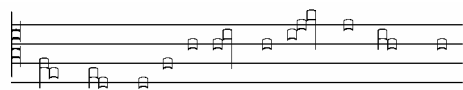
³¹ Omnibus cantibus quinti toni tale datur pneuma:



Kyrie leyson

K 94

[ex. 254]



Quinque prudentes virgines

Huglo 386



intraverunt ad nuptias

[ex. 255]

<CAPUT XXI>

[150vb] **INCIPIT SEXTUS TONUS**

- L.21.** 1-16 SEXTUS habet sextam finalem non minus ipsam,
tres subtus voces, quinque supergradiens.
Hii simul ambo modi retinent primam .b. novenam.
Cantus, quos propriis dicere non poteris,
5 si minime primam nonam .b. transgrediatur,
dicentur sexti vero erit toni.
Quod si principium teneat .c. lictera dena,
sive magis cantus sepius habeat mox,
ipsi iure quinte suberunt speciei.
10 Aut ex principiis scire modos poteris:
nam nisi fine suo quintus vix incipietur,
nonnullis aliis incipit ille, set
vix hinc dixi, quia raro contigit illud.
Nunc transire modos iam placet ad reliquos.
15 Scire tamen debes quia primo que titulavi
debes in reliquis commemorare tropis.

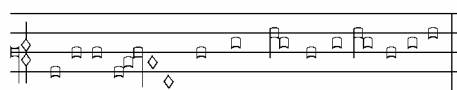
Com.21 [150va] ¹ **SEXTUS habet sextam et cetera.** Dicto de quinto tono dicendum est de sexto, qui plaga triti appellatur, sicut et reliquis, sibi primo suam dans agnitionem. ² Est ergo agnicio sexti toni cuius cantus facit regulam

L.21, 3 Hii] Hijs **Ms.**

L.21, 6 vero erit] prim(us) est **Ms.**

L.21, 9 iure] iuri **Ms.**

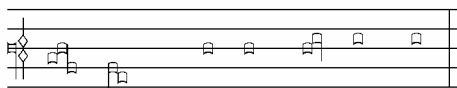
in sua finali lictera, formansque semitonum in secunda voce sub regula et tertia et quarta supra regulam, suamque sumens differenciam in ditono supra suum finem, et talis iudicatur sexti toni, et hoc si sit regularis vel irregularis seu ubicumque finem fecerit dum tamen fuerit in ista voce que est .fa. ³ Iste autem tonus similiter in .F. gravi desinit, sicut et quintus pater suus, descenditque tres voces sub suo finali et ad quartam, si opus fuerit, faciendo dyathesaron, eo quod hic dyapente descendere non potest, quia a finali usque ad quintam inveniuntur duo semitoni, ex quibus non fit dyapente; ascenditque supra suum finem quinque voces. ⁴ Isti duo modi retinent primam nonam .b., et si tu cantum nequias discernere, quia non habet supradictam elevacionem vel deposicionem, videndum est primo si ille cantus primam nonam .b. transgrediatur, vel si incipiatur in .c. acutum, sive eum sepius pronu<n>ciat, et si sit quinti erit toni, et si non vero sexti erit. ⁵ Aliquando autem per eorum principia poteris discernere: nam quintus vix incipit nisi in suo fine, licet tamen in aliquibus aliis incipiat, vix dixi: raro contingit illud. ⁶ Pre[150vc]terea in mente sepe habeas ea que in aliis tropis intitulavi, hoc est de earum ascensu et descensu, si opus sit, ac de eorum principiis. ⁷ Iste autem tonus tres habet antiphonales incepciones scilicet .D., .E. et .F. graves, qui licet plures habeat incepciones, unam tantum habuerat naturalem tamen intonacionem incipientibus in .D., ut inferius sequitur:



Si ego verus christianus

[ex. 256]

⁸ In .E. gravi ut hic:



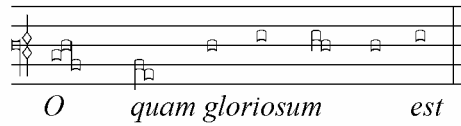
O admirabile

[ex. 257]

-
- Com.21, 2** sua] suo **Ms.**
 - Com.21, 4** cantum] q(uan)tu(m) **Ms.**
 - Com.21, 7** habeat] habeant **Ms.**
 - ex. 256** ego] ergo **Ms.**

SA 370
CAO 4891

AM 271



AM 1107, 1123

[ex. 258]

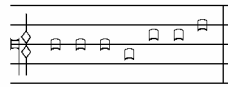
⁹ In .F. ut hic:



SA 522
CAO 1704

Benedicta

[ex. 259]



LR 74

Adorate Dominum

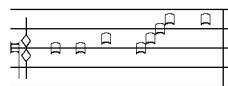
[ex. 260]



?

Benedicamus

[ex. 261]

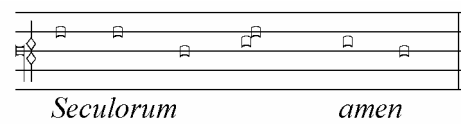


?

Accedite

[ex. 262]

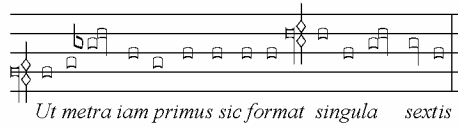
[151ra] ¹⁰ Et omnibus similibus datur ista:



[ex. 263]

¹¹ Psalmorum modulacio sexti toni incipit in .F. grave, unde versus: Primus

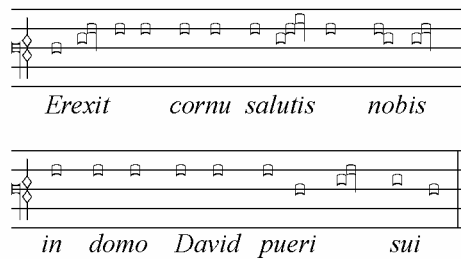
cum sexto .fa.sol.la. semper habeto.¹² Medium autem currit per .b. rotundo, sicut et primus, unde versus: In medio sextus modulatur quoque .fa.mi.re.mi., ut hic:



Lo 763, 86r

[ex. 264]

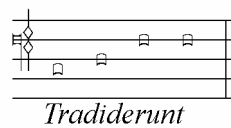
¹³ In evangelio sicut:



LU 652

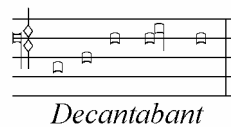
[ex. 265]

¹⁴ Responsi vero sexti toni quattuor habent incepciones, scilicet .C., .D., .F. graves et .a. acutum; in .C. ut hic:



LR 179

[ex. 266]



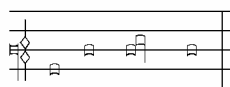
CAO 6400

[ex. 267]

¹⁵ In .D. ut hic:

Com.21, 12 .fa.mi.re.mi.] .mi.fa.re.mi. **Ms.**

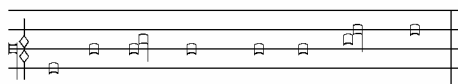
Com.21, 14 et .a.] ut .a. || in .C.] in e. **Ms.**



Responsum

[ex. 268]

SA 400
CAO 7666a

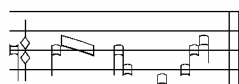


Suscipiens Iesum

[ex. 269]

SA 402
CAO 7745

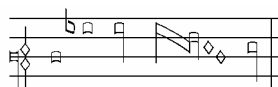
[151rb] ¹⁶ In .F. ut hic:



Aspiciebam

[ex. 270]

SA 10
CAO 6128

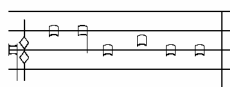


In illud diem

[ex. 271]

LA 52
WA 39
CAO 6905bis

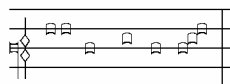
¹⁷ In .a. ut hic:



Modo veniet

[ex. 272]

SA pl. L
CAO 7172



Vidi Dominum

[ex. 273]

AM 1204

¹⁸ Quarum una est modulacio ut <hic>:

ex. 269

Iesum] symeon Ms.

*Isti sunt qui venerunt
ex magna tribulacione et la-
verunt stolas suas*

WA 44
CAO 7772

[ex. 274]

*Gloria Patri et Filio
et Spiritui Sancto*

LR 51

[ex. 275]

[151vb]¹⁹ Invitatorium ut hic:

Venite exultemus Domino

Ps. 94

[ex. 276]

²⁰ Officia sexti toni quattuor habent incepciones, scilicet .C., .D., .F. gravia et <.a.> acutum; et intonacionem in .C. ut hic:

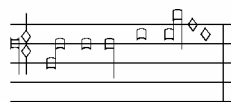
Quasi modo

LU 809

[ex. 277]

Com.21, 20 intonacionem in .C.] i(n)tona(ci)o(n)em i(n) .G. Ms.

²¹ In .D. ut hic:

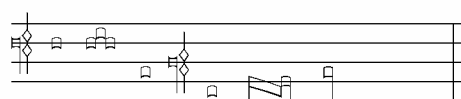


Hodie scietis

[ex. 278]

LU 359

²² In .F. ut hic:



Os iusti medita<bitur>

[ex. 279]

LU 1200

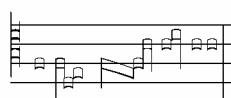
²³ In .a. acutum ut hic:



Exultate

[ex. 280]

GR 344



Dicit Dominus

[ex. 281]

LU 1074

²⁴ Quibus ista datur m<odulatio> ut hic:

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

Sicut erat in principio et nunc et

semper et in secula seculorum. Amen

LU 15

[ex. 282]

[151vc]²⁵ Omnibus vero cantibus sexti toni tale datur pneuma:

Kyrie

K 115

[ex. 283]

Sexta ho - ra ascen-

dit in cruce

Huglo 387

[ex. 284]

<CAPUT XXII>

[151vc] **INCIPIT SEPTIMUS TONUS**

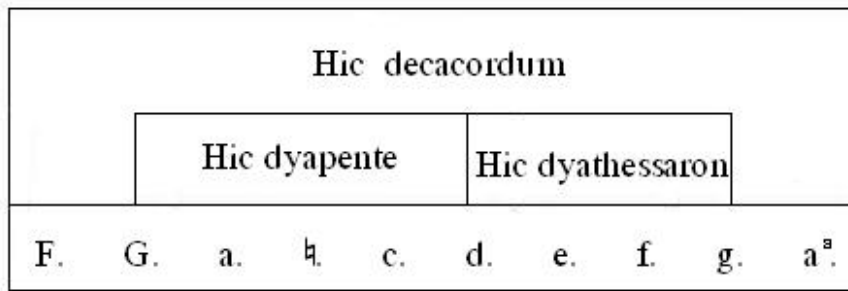
L.22, 1-20 SEPTIMA septimo confertur .G. lictera, finemque
quartam decimam .g. dyapason habet,
descenditque tonum subesse secundo,
auctor ad unum cetera serventur
5 dicta priore. Modo isti confertur .ñ. lictera nona
secunda, nam si primam foret .b. data nona
sibi nil superesset en nisi quod dyathesaron esset,
et duodena retro semitono posito
sic ad undeciam vocem .D. dicta refert,
10 et duodena super semitonum positum,
atque probaretur sic esse per omnia pri<m>us.
Ipsos namque modos sic dissimiles
nequaquam faciunt vocum gravitas et acumen,
set diversa toni semitonique loca.
15 [152ra]Rursus, finali si privata si<bi> voce, sub octava
finis ei fieret, monstraretur
item sic esse per omnia primus,
quod satis in forma nostra quisque potest.
Ergo, tractatis speciebus taliter istis,
20 ultima, si placeat, iam species subeat.

L.22, 1 septimo] seteno || confertur] confero Ms.

L.22, 15-17 fuori metro

L.22, 18 nostra] n(ost)re Ms.

[152va]



[152vb] Formula septimi toni sive modi mixolidius .b. proprie.

[fig. 9]

Com.22 [151va] ¹ **SEPTIMA septimo et cetera.** Hic a<u>ctor determinat de septimo tono, qui auctentus tetrardus appellatur, sibi primo, ut ceteris, dans agnitionem septimi toni, hec est cuius cantus facit regulam in ditono a suo fine, formansque semitonum in regulam etenim in quarta supra regulam et quinta sub regula, et aliquando per coniunctam, hoc est per accidens, tertia supra regulam, et finit tercio sub regula, suasque sumens diferencias in dyapente a suo finali, et talis iudicatur septimi toni, et hoc si sit regularis vel irregularis seu ubicumque finem fecerit dum tamen finierit in ista voce que est .sol. ² Iste autem tonus regulariter in .G. desinit, ascenditque octo voces supra finalem, scilicet ad quartam decimam .g., que facit ei dyapason, descenditque sub finali unum tonum, sicut alii duo faciunt auctenti; cetera vero serventur que aliis auctentis habent fieri. ³ Isti tono datur .b. nona secunda; nam si primam nonam haberet, semper per dyathesaron cantaret decima .c. semitono retroposito, verbi gratia, ut duodecimus .e. ut semitono ad undecimam se haberet, et sic probaretur esse quod esset primus tonus, et hoc irregularis. ⁴ Nempe gravitas vocum vel earum acumen non facit modos esse dissimiles, set eorum loco tonorum semitonorumque diversa. ⁵ Rursus si finis sub octava voce, que est .a. acutum, sibi fieret, voce finali sibi privata, probaretur sic esse

Com.22, 1 septimo] seteno || decima] duodecima **Ms.**

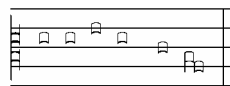
Com.22, 3 secunda] sec(u)la **Ms.**

Com.22, 4 loca] loco **Ms.**

per omnia primus modus, quod per eorum formulas quilibet potest cognoscere.

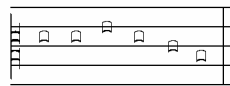
⁶ Iste igitur tonus regulariter in quinque lieteris incipit, [151vc] scilicet in .G. gravi et .a., .h., .c., .d. acutum. ⁷ Septem habet antiphonales intonaciones, que sunt iste:

[152ra]



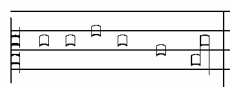
Seculorum amen

[ex. 285]



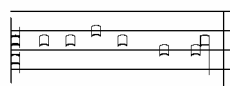
Seculorum amen

[ex. 286]



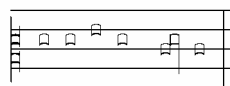
Seculorum amen

[ex. 287]



Seculorum amen

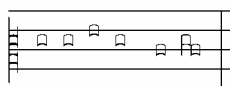
[ex. 288]



Seculorum amen

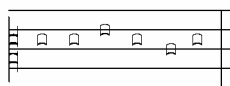
[ex. 289]

Com.22, 7 habet] habent || intonaciones] jnthoaciones **Ms.**
ex. 289 chiave di F nel **Ms.**



Seculorum amen

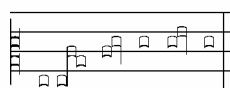
[ex. 290]



Seculorum amen

[ex. 291]

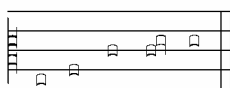
⁸ Antiphone prime intonacionis unicam habent incepcionem, scilicet in .G. gravi ascendendo ad .c. acutum, ut hic



Nativitas tua

[ex. 292]

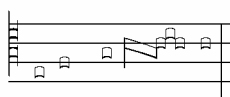
CAO 3852



Veni Domine

[ex. 293]

AM 195



Dixit Romanus

[ex. 294]

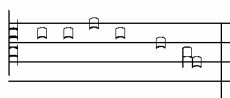
LA 433

SA 482

WA 347

CAO 2308

⁹ <Et talibus datur ista, ut hic:>



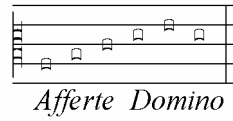
Seculorum amen

[ex. 295]

ex. 290 chiave di F nel Ms.

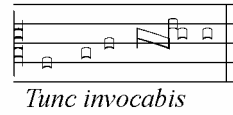
ex. 291 chiave di F nel Ms.

¹⁰ Antiphone secunde intonacionis hanc habent, scilicet a. et .b. acutum :



LR 69

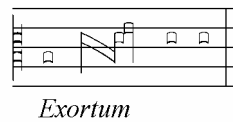
[ex. 296]



AM 340

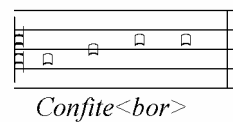
[ex. 297]

[152rb] ¹¹ In .b. ut hic:



AM 246, 561

[ex. 298]

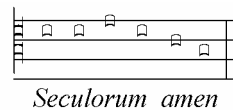


SA 124

CAO 1876

[ex. 299]

¹² Et talibus datur secunda intonacio, ut hic:

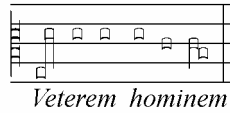


[ex. 300]

¹³ Antiphone tercie intonacionis unam habent incepcionem, ut hic:

ex. 296 Afferte] Afforte **Ms.**

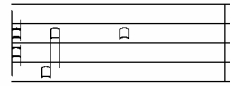
ex. 297 invocabis] ino(n)abit **Ms.**



Veterem hominem

[ex. 301]

VP 95



Datum est

[ex. 302]

SA 551

WA 376

CAO 2103

¹⁴ In talibus datur ista, ut hic:



Seculorum amen

[ex. 303]

¹⁵ Antiphone quarte intonacionis unam habent incepcionem, scilicet .d. acutum descendendo ad .f. et iterum ascendendo ad .d., ut hic:



Aduvabit eam

[ex. 304]

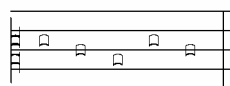
LR 214, 247, 375



Omnes s<i>tientes

[ex. 305]

AM 188



Posuit signum

[ex. 306]

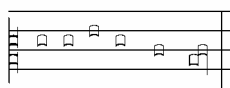
LA 332

SA 374

WA 253

CAO 4346

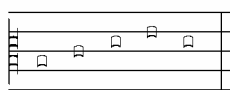
¹⁶ Et talibus datur quarta intonacio:



Seculorum amen

[ex. 307]

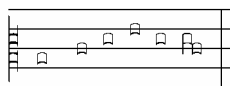
¹⁷ Antiphone quinte intonacionis unam habent incepcionem, scilicet .f. acutum, et hoc gradatim ascendendo ad .c. acutum, ut hic:



Dixit Dominus

[ex. 308]

AM 125



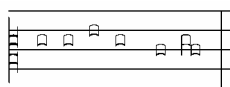
Quo progredieris

[ex. 309]

SA 480

CAO 4556

¹⁸ Et talibus datur quinta intonacio:

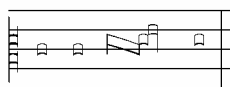


Seculorum amen

[ex. 310]

¹⁹ Antiphone sexte intonacionis unam habent incepcionem in .c., ut hic:

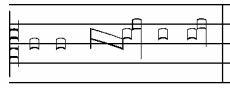
[152va]



Clamaverunt

[ex. 311]

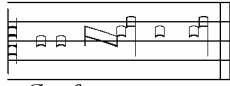
LR 135



Christus factus est

[ex. 312]

CAO 1792

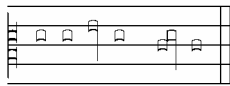


Confortatus est

[ex. 313]

AM 627

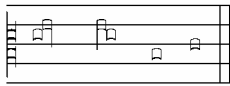
²⁰ Et talibus datur ista intonacio:



Seculorum amen

[ex. 314]

²¹ In .d. ut hic:



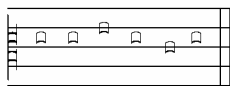
Dedit Pater

[ex. 315]

SA 170

CAO 2136

²² Et talibus datur ista:



Seculorum amen

[ex. 316]

²³ Psalmorum modulacio septimi toni incipit in .h. acutum ascendendo per .c. a .d., unde versus:⁽³⁵⁾ Septimus <est> .mi.fa.sol., tribuas la.sol.la.que quarto.

²⁴ Medium autem currit per .f. acutum, unde versus: Septimus in medio primus quoque dat .fa.mi.re.mi., ut hic:

Septimus absque mora sic

metrum format in ora

Lo 763, 86r

[ex. 317]

²⁵ <In evangelio sic:>

Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo

LU 211

[ex. 318]

[152vb] ²⁶ Responsuri septimi toni sex habet incepciones, scilicet .F. et .G. gravia et .a., .h., <.c.> et .d. acutum; in F. ut hic:

Memento

SA 173

CAO 7143

[ex. 319]

Qui Regna

LR 367

[ex. 320]

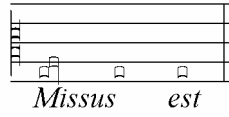
²⁷ <In .G. ut hic:>

ex. 317-318 Nel Ms. i due esempi sono disposti su tre righe, ma non in successione (l'ex. 317 inizia sul primo rigo ma prosegue sul terzo, poiché il secondo è occupato da parte dell'ex. 318, il quale a sua volta ha inizio sulla fine del terzo rigo). Qui viene restituito l'ordine esatto.



PM 244

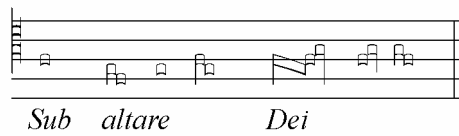
[ex. 321]



PM 23

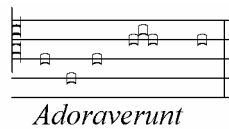
[ex. 322]

²⁸ In .a. ut hic:



PM 35

[ex. 323]



LA 58

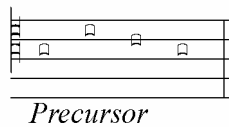
SA 70

WA 46

CAO 6050

[ex. 324]

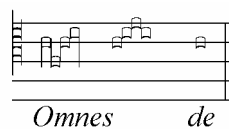
²⁹ In .h. ut hic:



?

[ex. 325]

³⁰ In .c. ut hic:



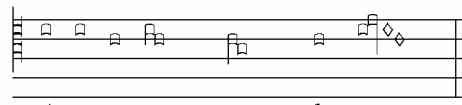
LR 76

[ex. 326]

ex. 325

Precursor] percussor Ms.

³¹ In .d. ut hic:

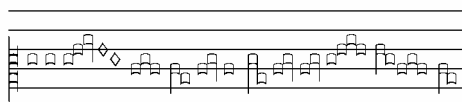


Aspiciens a longe

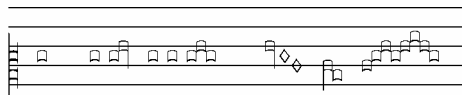
[ex. 327]

PM 18

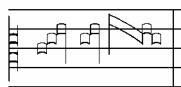
³² Quorum una est modulacio, et illa incipit in .d. ut hic:



Custodivit eum ab inimicis,



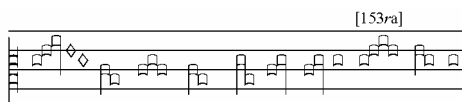
a seductoribus tutavit



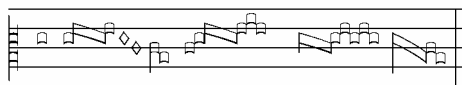
illum

[ex. 328]

LR 200-201



Gloria Patri et Filio et



Spiritu Sancto

[ex. 329]

AM 1230

³³ Invitatorium ut hic:

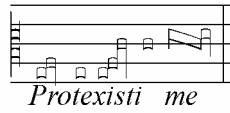


Venite exultemus Domino

[ex. 330]

LR 24

³⁴ Officia septimi toni quattuor habent incepciones, scilicet .G. gravem et .a.,
 .c., .d. acutum, et duas intonaciones. ³⁵ Officia prime intonacionis tres habent
 incepciones, scilicet .G., .a., .c.; in .G. ut hic:



LU 1146

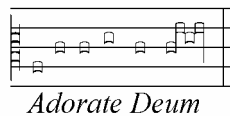
[ex. 331]



LU 846

[ex. 332]

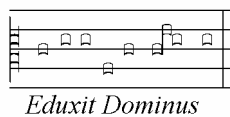
³⁶ In .a. ut hic:



LU 488

[ex. 333]

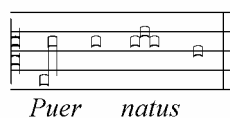
³⁷ In .c. ut hic:



LU 804

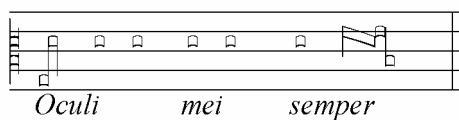
[ex. 334]

³⁸ In .G. ut hic:



LU 408

[ex. 335]

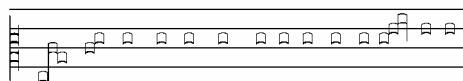


Oculi mei semper

[ex. 336]

LU 552

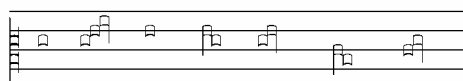
³⁹ Quibus ista attribuitur modulacio:



Gloria Patri et Filio et Spiritui

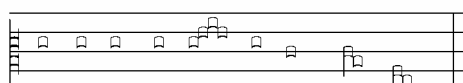


Sancto. Sicut erat in principio



et nunc et semper et in

[153+b]

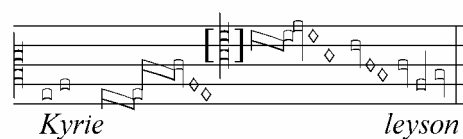


secula seculorum. Amen

[ex. 337]

LU 15

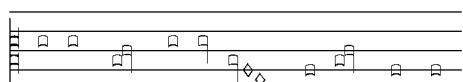
⁴⁰ Omnibus vero cantibus septimi toni talis datur pneuma:



Kyrie leyson

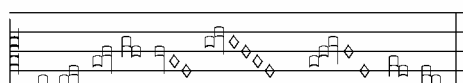
[ex. 338]

?



Septem sunt spiritus ante tronum

Huglo 387



Dei

[ex. 339]

<CAPUT XXIII>

[153^{rb}] **INCIPIT OCTAVUS TONUS**

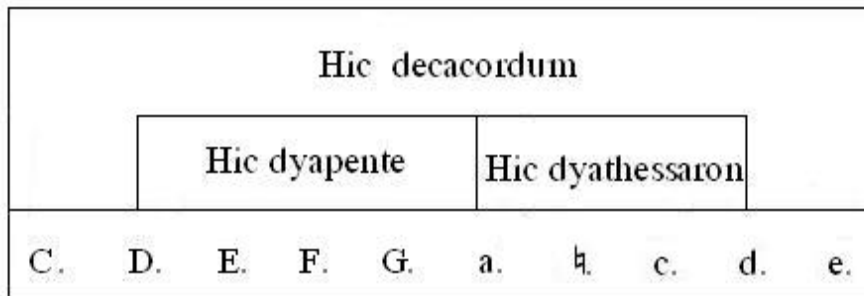
L.23, 1-20 OCTAVUS finem pariter sortitur eandem,
quinque super voces, quattuor inferius
percipiens, veluti quos diximus ante plagales.
Isti vox eciam nona secunda datur;
5 nam si prima sibi .b. lictera nona daretur,
iam modus hic fieret pene secundus.
Ita in supra expositis dixi quod in hoc decacordo
nam, ut regula vult, ter dyathesaron est,
quare sub cantu non invenitur eodem
10 hec voces leviter, scilicet aut .C. gravis
[153^{vb}].e. vel
acuta superacuta, qua clauditur hoc decacordum.
Si tamen invenias, apposui leviter,
invenietur item speciem que claudit eandem
subtus quattuor graves tercia dena superet,
15 quamvis raro decacordum canonicale
taliter accipiet, vel sibi restituet nunc.⁽³⁶⁾
Ergo, cantus quos per proprias specierum voces
istarum dicere non poteris,

L.23, 8 ter] tibi Ms.
L.23, 10 fuori metro
L.23, 11 hoc] hec Ms.
L.23, 18 fuori metro

iuxta predictas aliarum iam rationum,

20 aut ex principiis, hoc quoque scire poteris.

[154ra]



Proprie .lj. [†] formula octavi modi hypermixolidius

[fig. 10]

Com.23 [153va] ¹ **OCTAVUS finem et cetera.** Dicto de septimo tono dicendum est de octavo et ultimo tono, qui plaga tetrardi appellatur, sibi, ut et ceteris, suam dans agnicionem, que est agnicio octavi toni, hec est cuius cantus facit regulam in suo finali, formansque semitonum tres supra regulam, suasque summens differencians in dyathesaron supra suum finem naturaliter, et talis iudicatur octavi toni, et hoc si sit regularis vel irregularis seu ubicumque finem fecerit dum tamen finierit in ista voce que est .sol. ² Iste igitur tonus similiter in .G. desinit, sicut et septimus tonus pater suus, ascendit quinque voces supra finalem, subtusque quattuor descendit, et ea percipiens que de aliis plagalibus superius diximus, hoc est de earum ascensu et descensu. ³ Isti vero tono, sicut suo patri, datur secunda nona .b., quia si prima nona sibi daretur, iam fieret similis fere secundo modo, racione insuper manente, quia in hoc decacordo, ut regula vult, non est ter dyathesaron, quia ille voces que faciunt ter dyathesaron leviter non inveniuntur sub hiis licteris, scilicet a .C. gravi usque ad .e. acutum, sub quibus clauditur hoc decacordum. ⁴ Apposuit leviter, quia si illud

Com.23, 1 plaga tetrardi] plagu(m) tetracordij Ms.

invenitur, accidentalis erit adquisicio ergo coniuncta, et talis species clauditur a .D. gravi usque ad .e. acutum, quamvis raro tale decacordum canonicale accipiet. ⁵ Si ergo aliquantum per proprias voces istarum specierum nequias discernere, per rationes aliorum plagalium supradictas aut ex eorum principiis, ut ista dictio hic super licteris scribitur, ut formulis poteris adicere. ⁶ Sciendum est autem quod quilibet plagalis in eius ascensu vel descensu facit, vel de iuri facere potest, suum decacordum, et est canonicale decacordum, quoniam constat ex [153vd] tribus dyathesaron naturalibus. ⁷ Item quoniam dico in agnitionibus, hoc est cuius cantus facit regulam in .F. vel in .G. vel in .C. vel in aliqua alia lictera, quidam ydiote, sive minus periti, ponunt lineam rubeam vel croceam in illa lictera, licet naturaliter sita fuerit in spacio, et vident *festucam in oculis aliorum in propriis trabem nequaquam*, cum in principio huius artis universaliter omnes asserunt a<u>ctores quod lictere in palma site una in linea alia in spacio locum habe<n>t.⁽³⁷⁾ ⁸ Set ad penes determinabo quod illa regula de qua in agnitionibus fit secundum regula illa est finis versuum suorum responsorum. ⁹ Verbi gratia, licet secundus tonus usualiter et comuniter, hoc est secundum ratione sanctorum, facit regulam scilicet .e. proprie .f. naturaliter facit in .D., hoc est secundum proprias y...rias proprie ... a simil... usualiter sive communiter facit illam regulam in .D. proprie vero et naturaliter .e.⁽³⁸⁾ ¹⁰ Alii vero raro vel numquam certas methas transgrediuntur. ¹¹ Iste igitur tonus sex incepciones habet, scilicet .c. et .a. acutum et .G., .F., .D. et .C. gravia, tres vero habet antiphonales intonaciones que sunt iste:

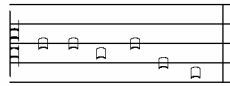
[153vb]



Seculorum amen

[ex. 340]

Com.23, 7 linea] l(ict)e)ra Ms.



Seculorum amen

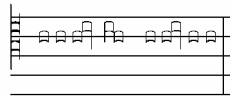
[ex. 341]



Seculorum amen

[ex. 342]

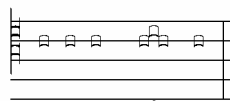
¹² Antiphone prime intonacionis in .C. ut hic:



Veniet fortior

[ex. 343]

AM 192

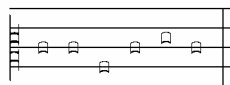


Euntes ibant

[ex. 344]

AR [11]

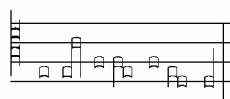
¹³ Et talibus datur ista intonacio:



Seculorum amen

[ex. 345]

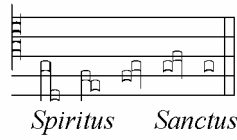
¹⁴ Antiphone secunde intonacionis tres habent incepciones scilicet .G., .F. gravia et .a. acutum; in .G. ut hic:



Beata es Maria

[ex. 346]

AM 207, 709,
953

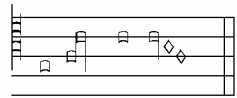


AM 189

Spiritus Sanctus

[ex. 347]

[153vc]

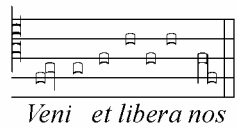


AM 359

Malos male

[ex. 348]

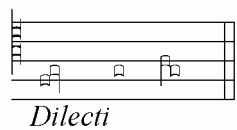
¹⁵ In .F. ut hic:



WA 8
CAO 5325

Veni et libera nos

[ex. 349]



SA 550
WA 375
CAO 2226

Dilecti

[ex. 350]

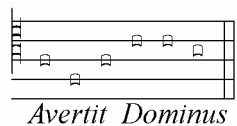
¹⁶ In .a. ut hic:



AM 114

Qui habitas

[ex. 351]



LA 92
SA 116
WA 65
CAO 1549

Avertit Dominus

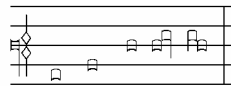
[ex. 352]



Seculorum amen

[ex. 353]

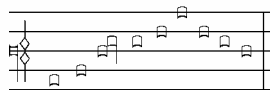
¹⁷ Antiphone tercie intonacionis duas habent incepciones, scilicet .C. et .D. graves; in .C. ut hic:



Nos qui vivimus

[ex. 354]

AM 132

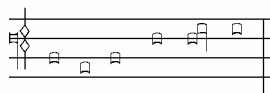


In excelsis benedicite

[ex. 355]

CAO 3230

¹⁸ In .D. ut hic:



Angelus Domini

[ex. 356]

AM 350



Martires Domini

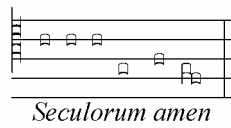
[ex. 357]

AM 648

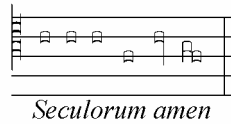
¹⁹ Et antiquitus talibus hanc intonacionem ob sui difficultatem ecclesiastici cantores dimissunt, et istam vulgarem intencionem assumpserunt, que talis est:

Com.23, 17 tercie intonacionis] ijj mutacionis Ms.

[154ra]



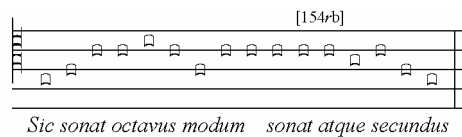
[ex. 358]



[ex. 359]

²⁰ Quod autem regularis non sit, adverti potest quia principium intonacionis a .c. acutum ad .G. gravem mutata alterius toni cantum idem imponit.

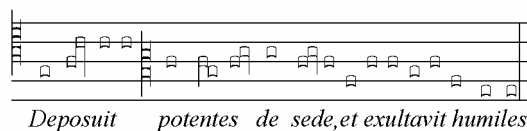
²¹ Psalmorum modulacio regularis octavi toni incipit in .G. per .a. ascendendo ad .c., unde versus: Tercius octavus .ut.re.fa. sicque secundus. ²² Medium autem currit per .d. acutum, unde versus: .Fa.sol.fa. dat octavus atque secundus, ut hic:



Lo763, 86r-86v

[ex. 360]

²³ In evangelio sic:



LU 218

[ex. 361]

²⁴ Responsi octavi toni quinque habent incepiones, scilicet .D., .F., .G. graves, .a. et .c. acutum; in .D. ut hic patet:

Com.23, 22 dat] punctus Ms.

Com.23, 24 .a. et .c. acutum; in .D.] a. et C. ac(utum) ut hic Ms.



Orientur stella

[ex. 362]

LA 23
SA pl. j
WA 5
CAO 7338

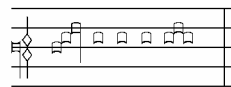


Constantes estote

[ex. 363]

LA 29
SA 43
WA 25
CAO 6328

²⁵ In .F. ut hic:



Agatha letissima

[ex. 364]

LA 357
CAO 6061

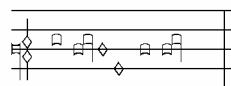


Spitirus Sanctus

[ex. 365]

?

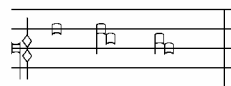
²⁶ In .G. ut hic:



Virgo Israel

[ex. 366]

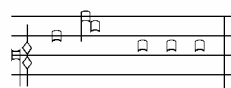
LA 19, 381
SA 38
WA 23
CAO 7903



Iuravit

[ex. 367]

CAO 7046



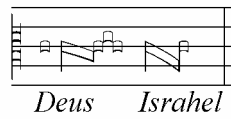
Dicit Dominus

[ex. 368]

?

ex. 364 letissima] leticia Ms.

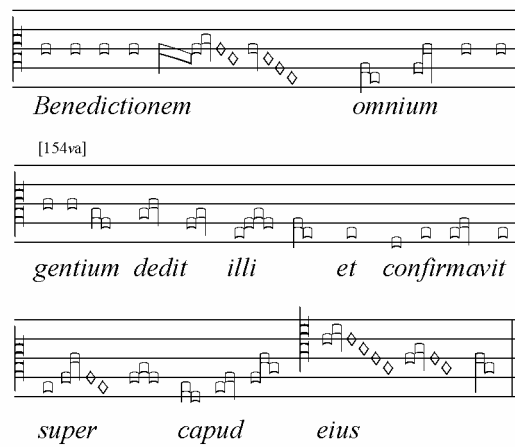
²⁷ In .c. ut hic:



[ex. 369]

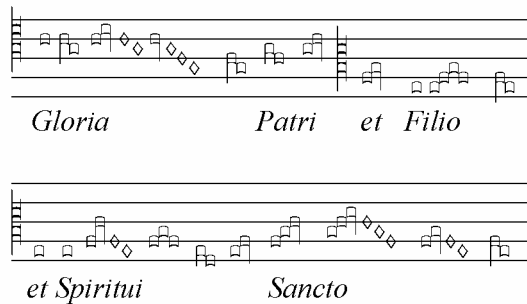
SA 210
WA 114
CAO 6425

²⁸ Quorum una est versuum modulacio et incipit in .c., ut hic:



[ex. 370]

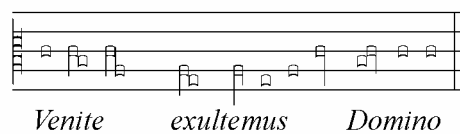
AR 82*



[ex. 371]

AM 1230

²⁹ <Invitatorium>:

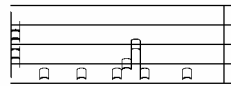


[ex. 372]

Ps. 94

Com.23, 28 et incipit] et ut la incipit Ms.

³⁰ Officia octavi toni duas habent incepciones, scilicet .G. et .D. graves, et unam intonacionem ut hic:



Dilexisti

[ex. 373]

LU 1225



In excelsis

[ex. 374]

LU 477

³¹ In .D. ut hic:



Ad te levavi

[ex. 375]

LU 318

[154vb]



Spiritus Domini

[ex. 376]

LU 1279

Com.23, 30 Nel Ms. viene ripetuta l'intera pericope di seguito all' ex. 373.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio et nunc
et semper et in secula seculorum. Amen

[ex. 377]

Kyrie leyson

[ex. 378]

?

³² Omnibus vero cantibus octavi tono datur talis pneuma:

Octo sunt beatitudines

[ex. 379]

Huglo 387

³³ Et sciendum quod quidam sunt cantus qui metas sui manieri, licet sint regulares vel irregulares seu cuiuscumque gradus sint, non custodiunt, quia aut incipit indebite cantus, cum altius sue intonacionis incipit, ut hic:

[155ra]

Carmina plebs sedula concinat in sede regnanti politica

[ex. 380]

Cfr. DAVID, *La Prose*, p. 73

Com.23, 32 talis pneuma] capudumia Ms.
ex. 380 politica] pollicita Ms.

Clangat hodie vox mea

melodum simphoniam

[ex. 381]

³³ Aut fuit indebite cum non fuit tercio sub regula vel in regula, ut superius dictum est, sicut in isto Kyrie:

Sume Deus qui cuncta creas eleyson

[ex. 382]

K 161

³⁴ Aliud nimium intenditur cum ultra metas sui decacordii transgrediatur, ut hic:

Ostende nobis Domine misericordiam tuam et salutem tuam da nobis

[ex. 383]

GR 11

³⁵ Aut per constitutas neque enim per predictas mutaciones consona ac regulariter decantari non potest:

ex. 381 2° rigo: GAFGAGF] GBFGABG Ms.

Exurge Do - mi -

- ne fer opem no -

bis et li -

be - ra

nos propter nomen tuum

[ex. 384]

<EXPLICIT COMENTUM ROGERII>

Commentario

1. Sul racconto della “roccia musicale” cfr. pp. lxvi-lxx.
2. Il brano (**Com.1**, 1-12) è tratto dal *De ortu scientiarum* di Robert Kilwardby (in proposito cfr. pp. lviii-lxv).
3. Il passo (**Com.1**, 12-15) è chiaramente ripreso da Guido d’Arezzo, il quale a sua volta può aver conosciuto la figura di Asclepiade attraverso Cassiodoro, *Institutiones*, V. 10. È impossibile che Caperon abbia letto di Asclepiade in qualsivoglia opera di Aristotele, poiché quest’ultimo visse almeno due secoli prima del medico greco. Forse il teorico ha associato l’episodio all’ottavo capitolo della *Politica* (e non dell’*Etica*) del famoso filosofo, che tratta appunto degli effetti della musica. Infine non è da escludere l’errore di copiatura: nel Ms. il rimando all’*Etica* appare fortemente abbreviato: «i(n) 8. eti^s»; questo potrebbe essere il risultato di una lettura sbagliata da parte di un copista. In Guido infatti la frase inizia con un «Ita», e non è improbabile che in origine il testo di Caperon riportasse, se non lo stesso avverbio, qualcosa di simile (un «Et ita», per esempio).
4. Il lungo passaggio è ripreso quasi totalmente *ad litteram* dal *De ortu scientiarum*. La definizione di musica come «pericia modulacionis sono cantuque consistens» viene attribuita a Dominicus Gundissalinus (metà sec. XII) dallo stesso Kilwardby, quindi si deve a lui tale errore. La definizione appare in effetti in Gundissalinus, *De divisione philosophiae*, X, ma la paternità spetta a Isidorus Hispalensis, *Ethymologiae*, XV. Numerosi trattati di teoria musicale citano inoltre questo passaggio (cfr. ad es. Johannes de Muris, *Speculum musicae*, I. ii).
5. L’attribuzione a Pitagora di questa definizione nasce probabilmente dalla lettura di Boethius, *De institutione musica*, I. i: «Vulgatum quippe est, quam saepe iracundias cantilena represserit, quam multa vel in corporum vel in animorum affectionibus mirando perfecit. Cui enim est illud ignotum, quod Phytagoras ebrium adulescentem Tauromenitatum sub phrygii modi sono incitatum spondeo succidente reddiderit mitiorem et sui compotem?». L’ipotesi sembra confermata da Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, V: «[Musica] Aptat se diversis hominum moribus, tristibus et laetis, infirmis et sanis. Nonne Pythagoras, ut ait Boethius, multos male dispositos musicis curabat instrumentis?».
6. L’attribuzione a Boezio è ovviamente errata. La fonte è invece Hugo de Sancto Victore, *Didascalicon*, XV. La stessa citazione appare con la giusta assegnazione in Hieronimus de Moravia, *Tractatus de musica*, p. 10: «Item secundum Hugonem de Sancto Victore: Musica est sonorum divisio et vocum modulata varietas.»
7. Non si è trovata l’origine di questo passo, che qui è tuttavia attribuito a Boezio.

8. Si riferisce a **L.1**, 3.

9. Si riferisce a **L.13**, 1.

10. Si riferisce a **L.13**, 24.

11. Non sembra possibile ricostruire il senso di questa frase.

12. Si riferisce a **L.2**, 15.

13. La figura a cui si fa riferimento è certamente la mano guidoniana riportata a c. 130r; questi versi si trovano a c. 128v, dove appare al centro un ampio spazio lasciato vuoto. Molto probabilmente in origine la mano doveva essere ricopiata su quest'ultima carta; lo spazio dovette però non essere sufficiente: infatti la mano occupa l'intera c. 130r. L'ipotesi è comprovata da quanto lo stesso Caperon afferma in **Com.10**, 7: «Et si alicui ea que dicta sunt harum lateant figurarum, situs earum cum signis patent vel patere debent in palma mea suprascripta post illud capitulum quod incipit **Quod si per palmum et cetera**».

14. Il discorso sembra essere mirato a spiegare l'ordine in cui le lettere si dispongono in scala; tuttavia resta impossibile decifrare il passaggio.

15. In questo brano l'unica affermazione che sembra chiara è quella secondo cui la *musica mensurabilis* deve fondarsi su quella *plana*.

16. Il “trattato speciale” sulla musica polifonica a cui accenna Caperon non è presente in **Ct**; infatti di seguito al *Comentum* troviamo la brevissima *Summa Boethii* e il *Lucidarium* di Marchetto da Padova; a quanto pare Caperon aveva realizzato (o forse solo progettato) un trattato sulla *musica mensurabilis*.

17. Si riferisce a **L.3**, 22.

18. Caperon sembra volersi riferire ad Aristoteles, *Ethica*, I. 13, ma molto probabilmente il rimando è desunto da Boethius, *De institutione musica*, I. iii: «Quid est aliud quod ipsius inter se partes animae coniungat, quae, ut Aristoteli placet, ex rationabili inrationabilique coniuncta est? Quid vero, quod corporis elementa permiscet, aut partes sibimet rata coaptatione contineat?».

19. Il concetto di una proporzione *assona* pare un'esclusiva di Caperon. La definizione riappare nel XV secolo nel già menzionato anonimo trattato catalano (cfr. p. xii) e si tratta certamente di una citazione. La capacità di ‘assonare’ spetterebbe agli intervalli di tono e semitono, come appare chiaramente in **L.4**, 11-12, eppure nel *Comentum* Caperon confonde il lettore affermando che ‘consonare’ e ‘assonare’ hanno lo stesso significato. Il problema deriva probabilmente da una qualche difficoltà da parte dell'autore di definire il concetto: il tono ed il semitono, ampiamente usati nel canto, non possono essere classificati né come consonanze, né come dissonanze.

20. La figura di cui parla Caperon non è presente in **Ct**; probabilmente il copista ha mancato di copiarla, e non è da escludere (in base a quanto afferma l'autore), che questa figura si integrasse in qualche modo con la mano guidoniana.

21. Sui nomi e sul significato delle *figure* cfr. pp. lxxviii-lxxxii.

22. Si riferisce a **L.2**, 15

23. Si riferisce a **L.2**, 15.
24. Si riferisce a **L.2**, 20.
25. Per quanto concerne la teoria della mutazione in Caperon cfr. pp. lxxxii-lxxxiv.
26. Si riferisce a **L.13**, 1.
27. Si riferisce a **L.13**, 3.
28. Si riferisce a **L.1**, 5.
29. L'intero passaggio (**L.15**, 1-6) è piuttosto complesso da interpretare. In senso lato, sembra che Caperon voglia semplicemente porre l'accento sul fatto che i modi si differenziano l'uno dall'altro in base alla disposizione di toni e semitoni.
30. Non è chiaro cosa intenda Caperon col termine *shymphonia* in questo contesto.
31. Sebbene il passaggio sia di difficile comprensione, il discorso sembra mirato a sottolineare l'errore in cui alcuni incorrono nel volere assegnare le sequenze (*prose*) ad un modo specifico, dal momento che queste sono spesso irregolari.
32. I versi citati in **Com.16**, 45-46 sono formule mnemoniche per l'intonazione e la cadenza mediana nei salmi. Per una descrizione completa cfr. pp. lxxxix-xc.
33. Non si è trovato un significato per l'espressione *ter ne quater*; ad ogni modo, il passaggio cerca di determinare la differenza tra primo e secondo modo in base all'ambito di sviluppo della melodia. Lo stesso problema si ha in **Com.17**, 7.
34. La formula *fa.sol.fa.* implica l'uso del Si naturale nella cadenza mediana, in contrasto con quanto invece è esposto, ad esempio, in fig. 8, dove il Si è bemolle.
35. L'intonazione con il Si naturale in luogo del Do quale nota di partenza è inusuale, ma l'affermazione è confermata dall'esempio che segue (ex. 317).
36. I versi dal 7 al 16 sono di difficile interpretazione.
37. Sulla critica mossa da Caperon alla pratica di colorare la linea della regula cfr. pp. lxxxv-lxxxvii.
38. Questa parte è molto confusa; alla difficoltà di comprensione si aggiunge la scarsa leggibilità del manoscritto.

DOCUMENTO A¹

Litterae a pluribus magistri sigillatae, quibus notum faciunt magistros Petrum de Osquevilla et Johannem de Tribus Petris a magistro Bertaudo de S. Dionysio de mandato magistri Guillelmi de Saana, thesaurarii Rothomagensis, in possessionem bonorum quae magister Guillelmus eis donaverat, positos fuisse.

1279, Maii 22.

Universis presentes litteras inspecturis et etiam audituris magister Radulphus de Aurelianis, archipresbiter Sancti Severini Parisiensis, regens actu tunc temporis Parisius in decretis; magister Alanus Martel, canonicus Constantientis; magister Henricus Martel, frater ejus; magister Ricardus de Fiscanno, regens actu tunc temporis Parisius in decretis; Guillelmus de Greinville, clericus; magister Balduinus de Aube Marle, rector ecclesie Sancti Viviani Rothomagensis; magister Guillelmus Malet, rector ecclesie de Blinquetuit; magister Radulphus de la Bruiere, rector ecclesie de Escreinville; magister Johannes de Bosco Normanni, rector ecclesie de Guellesfontaines; magister Guillelmus de Osonvilla, rector ecclesie de Fouquart Escales; magister Reginaldus de Osonvilla, frater ejus; magister Helyas de Plembosc, rector ecclesie de Ne.... juxta Novum Castrum; magister Nicolaus Postel, rector ecclesie de Bouquelant; Robertus de Tionvilla, clericus; Nicolaus de Breau...; Johannes de Cithara, clericus; Johannes dictus Brachi; Johannes dictus de Puteo; Johannes dictus de Insula, Daniel dictus Caperon; Johannes dictus Danebi, ac Nicolaus le Chistoleur, salutem in Domino. Noveritis quod nos, presentibus etiam pluribus aliis fide dignis et legitimis, presentes fuimus et vidimus quod venerabilis vir magister Bertaudus, dicto de Sancto Dyonisio, canonicus Parisiensis, regens actu Parisius in theologica facultate, juxta mandatum venerabilis viri magistri Guillelmi de Saana, thesaurarii Rothomagensis (quod mandatum audivimus legi, et vidimus sigillo curie Rothomagensis sigillatum) magistros Petrum de Osquevilla, et Johannem de Tribus Petris, nomine suo et sociorum suorum magistrorum Parisius in theologica facultate studentium, videlicet Rogeri de Sancto Albino, Ade de Haya, Ricardi de Barentin, Nicolai dicti Reingot, Roberti dicti de Bondevilla, Rogeri dicti Laloier, Thome dicti Torel, Johannis dicti Anglici, ac Roberti dicti de Fovilla, allata magna copia librorum in presentia ejusdem magistri et nostra, presentibus dictis sociis, de quadam domo sita Parisius ultra parvum pontem in vico Cithare, inter domum que dicitur ad Citharam ex una parte, et domum que fuit Tierici Frisonis ex altera, et de libris predictis et omnibus pertinentibus ad eosdem, saisavit vice et nomine dicti

¹ CUP, I, n.º 489 (1279), pp. 574-575.

thesaurarii, et juxta mandatum predictum posuit in possessionem eorumdem. Ac postmodum idem magister Bertaudus, nobis presentibus et videntibus, eosdem Petrum de Osquevilla et Johannem de Tribus Petris, de mandato et vice predicti thesaurarii, nomine eorumdem et sociorum, de quadam alia domo sita Parisius in magno vico Sanctorum Cosme et Damiani, ante domum episcopi Altisiodorensis, faciente conum vici Poretarum supra vicum Sancti Cosme ex una parte et ex parte altera in vico Poretarum faciente conum vici Lathomorum, ab oppositis domus monachorum Cluniacensium, contigua in vico Sancti Cosme grangie Guillelmi olearii, et domui Guillelmi Vingeron in vico Lathomorum, saisivit, et ipsos, nomine suo et sociorum suorum predictorum, tam de dicta domo quam de appendentiis ejusdem in possessionem posuit. Et hec omnibus tenore presentium sigillis nostris sigillatarum intimamus. Actum anno Domini M^oCC^o septuagesimo nono, die lune in feriis Pentecostalibus.

Originale in Arch. Univers. Paris. Theca XXII, z. 1. 6. Ex sigillis olim appensis restant adhuc 23 taeniola membranac. Cum aliquibus fragmentis sigillorum.

DOCUMENTO B*

[2r] THESAURUS MUSICES

[2v] ¹ Reverendissimo ac sapientissimo viro Petro Suagles, archiepiscopo Rhegii necnon urbis Rome gubernatori dignissimo, Antonius Russus Siculus Ennensis salutem dicit.

² Cum iam diu mente revolvere, reverendissime ac sapientissime præsul, quoniam munere Romam accessurus te salutare deberem, nihil tandem nobilius, dominationique tuæ accomodatius fore arbitratus sum quam hoc reconditissimum musices artis opusculum a me nuper editum tuo nomini dedicare. ³ Et licet alii aurea vasa et argentea ceteraque fortunæ dona offerre soleant, ego vero ab incunabilis musicæ deditus opus harmonicum tibi presertim, viro integerrimo totiusque harmoniæ Militantis Ecclesie moderatori, offerre decrevi. ⁴ Qui profecto quantum doctrina et sapientia vales, tantum probitate reliquisque virtutibus, ceteros tui ordinis viros facile superas. ⁵ Es praeterea decus omnium eruditorum, artiumque professores et litteratorum ingenia summa benignitate foues. ⁶ Suscipe igitur læta fronte ac hilari vultu tui clienti munusculum quod fortasse ad famam peruenit quia tuo clarissimo nomine insignitum processit. ⁷ Vale Mæcenas dulce decus meum.

[3r] ⁸ Antoni Russi Siculi Ennensis iuris pontificii doctoris et musici singularis Thesaurus Musices ad reverendissimum dominum, dominum Petrum Suagles archiepiscopum Rhegii ac urbis Rome gubernatorem.

⁹ Scire est rationem ostendere illamque demonstrationi per causas tradere. ¹⁰ Nec aliter putes cuiusvis rei veritas haberi possit, nec qualitatis seu qualitati consonum

3 ceteraque] cæteraq(ue) || harmonicum] harmoniacu(m)

4 ceteros] cæteros

6 insignitum] insignitnm

7 Mæcenas] Mœcenas

10 qualitatis] q(ua)lita(n)tis

* Padova, Biblioteca Universitaria, Sec XV 792. Per la trascrizione di questo breve trattato sono stati usati gli stessi criteri adottati per l'edizione del *Comentum*; in apparato sono segnalati gli errori più evidenti.

vel dissonum sine procreationis et reductionis interpositione veraciter cognosci.

¹¹ Quod quidem in thesauro hactenus musicali detentum, quo nuper aperto eptadis ibi numerus continuorum magister, sonorum et ductor qui si periret nihil veritatis aberetur suis cum complicibus repertus est. ¹² Unde quo, causa atque origo cuiuslibet consoni dissonive simplicis vel procreati pateat, ac etiam compositionis ad invicem specierum. ¹³ Comperationis earumque denominationis ostendatur aliquid de dicto thesauro usurpandum est. ¹⁴ Sed antequam ad supradictorum cognitionem reique seriem perveniatur cum procreationis reductionisve diffinitione opus est. ¹⁵ Tum maxime quod hic brevisculus magni tamen momenti tractatus (qui quidem thesaurus musices dicitur) circa reductionem procreationemve principaliter versatur. ¹⁶ Ideoque notandum quod procreatio est eptadica cuiuslibet qualitati vel qualitate [†] adhibitio, quasi ex eodem puncto sonora resultatio. ¹⁷ Que quidem procreatio a qualitatibus speciebus (que sunt: monosonus, tonus, ditonus, epitrita, hemiolia, exade, eptade) originem ducit ut per infrascriptam tabulam, que quamvis discreta appareat virtualiter, tamen continua est, et monosona simplex ceteraque scilicet usque ad eptaden inclusive, et hoc per epitheremata diaplosionis simphoniarum etiam et diaphoniarum explanatur quantitatum. ¹⁸ Quia qualitas semper continuat cum qualitate [†] finisque unius et alterius innovatio sicut in tabula clarissime patet. ¹⁹ Que quidem tabula sic describitur scilicet per septem gradus, et quilibet gradus habet subsequentes casas hoc ordine: in primo gradu sive ordine ponitur numerus monosonus, in secundo tonalis, in tercio ditonalis, in quarto epitritus, in quinto hemiolius, in sexto exadicus, inde in septimo gradu eptadicus. ²⁰ Postmodum istorum quilibet habet casa in suo ordine a proprio descendentes gradu: unam, duas, tres, quatuor, quinque, sex, septem et mille. ²¹ Que quidem case omnes procreate sunt per additionem eptadis, sicut et cetera omnes que ita procreantur. ²² Primo gradui qui est unitas additur septem et sic sunt octo nunc octo est prima casa, cui octo additur septem et erunt [3v] quindecim nunc vero quindecim est secunda casa, cui additur septem et erunt vigintiduo et vigintiduo erit tertia casa, cui additur septem et erunt vigintinovem et vigintinovem erit quarta casa, cui additur septem et erunt trigintasex que trigintasex erit quinta casa, cui additur septem et erunt quatragesimae tres qui erunt sexta casa, cui additur septem et erunt quinquaginta, quinquaginta erunt septima casa. ²³ Et sic predictam procreationem ad infinitas casas procedi poterit, et qualibet casa, quod menti tenendum est, semper erit in puncto gradus, sive case proveniant ex primo gradu, sive secundo, sive tertio, sive

11 eptadis] Fptadis

16 eptadice] Fptadice || qualitati] q(ua)lita(n)ti

17 qualitatibus] qualita(n)tibus || ditonus] Dictonus || hemiolia] Fmiolia || infrascriptam] infascrita(m) || eptadem] Fptaden || et hoc] Ft hoc || epitheremata] Fpitheremata

18 qualitas] qualita(n)s

19 quilibet] quilibet || ditonalis] dictonalis || eptadicus] Fptadicus

22 septem] septem || quindecim] quindecim

aliis. ²⁴ Exempli gratia: primus gradus est .A., nunc omnes case, etiam si mille essent, modo predicto procreate, erunt .A. consoneque omnes, et sic etiam consone sunt omnes provenientes ex procreatione tertii, quinti et sexti gradus, et econtra procreate ex secundo, quarto septimoque gradu nam di<s>sone sunt, et qualibet ipsarum quoque casa erint in po<si>to sui gradus. ²⁵ Gratia exempli: si secundus gradus erit .B. case procreate ipsius gradus erunt in .B., si tertius gradus erit .C. case tertii gradus erunt in .C., et similiter de .D.E.F et G. ²⁶ Quod longe clarius in Monocordio quo quidem admodum delectamur videtur. ²⁷ Sed nota tabulam seu figuram quam omnia quoque patent.

1	8	15	22	29	36	43	50
2	9	16	23	30	<3>7	44	51
3	10	17	24	31	38	45	52
4	11	18	25	32	39	46	53
5	12	19	26	33	40	47	54
6	13	20	27	34	41	48	55
7	14	21	28	35	42	49	56

[fig.1]

²⁸ Unde notanter advertendum puto species simplices symphonas quatuor tantummodo esse scilicet: monosonum, ditonum, <h>emioliam, exadem; tonum vero epitritam eptademque diaphanas. ²⁹ Cetera autem procreate sunt atque illius qualitatis a quo gradu descendunt. ³⁰ Nam cuius qualitatis est monosonus, est: [4r] diapason, bisdiapason, vicesimasecunda, vicesimanona, tricesimasexta, quadragesimatertia, quinquagesima et cetera. ³¹ Et cuius qualitatis est tonus, est: nona, decimasexta, vicesimatertia, tricesima, tricesimasexta, quadragesimaquarta, quinquagesimaprimum et cetera. ³¹ Et cuius qualitatis est ditonus, est: decima, decimasexta, vicesimaquarta, tricesimaprimum, tricesimaoctava, quadragesimaquinta, quinquagesimasecunda et cetera. ³² Et cuius qualitatis est epitrita, est: undecima, decimaoctava, vicesimaquinta, tricesimasecunda, tricesimanona, quadragesimasexta, quinquagesimatertia et cetera. ³³ Et cuius qualitatis est <h>emiolia, est: duodecima, decimanona, vicesimasexta, tricesimatertia, quadragesima, quadragesimasexta,

²⁴ et sic] Ft sic

²⁵ de .D.E.F] de .D.F.F

³¹ ditonus] Dicton(us)

quinguesimaquarta et cetera. ³⁴ Et cuius qualitatis est exade, est: decimatertia, vicesima, vicesimaseptima, tricesimaquarta, quadragesimaprima, quadragesimaoctava, quinguesimaquinta et cetera. ³⁵ Et cuius qualitatis est eptade, est: decimaquarta, vicesimaprima, vicesimaoctava, tricesimaquinta, quadragesimasecunda, quadragesimanona, quinguesimasexta et cetera. ³⁶ Et sic per supra positam demonstrationem cuiuslibet consoni dissonive simplicis et causa procreati, et origo aperta remanet, etiam et reductio, que est de qualitate [†] per additionem eptadis ad gradum per casas descendere. ³⁷ Nec mirandum si post unumquodque simphonum diaphonum tamquam minus dignum subsequatur, aliquandoque duo in mediata symphona reperta sint, licet maius precedat, sicuti est diapente et exade, cum necessarium sit ex duobus mediatis causari medium ab utroque differens, prout est exade infra dyapente et eptadem, et in procreatis similia.

³⁸ Sequitur secundum membrum quod est de cantilenarum compositione.

³⁹ Secundum membrum huius brevissimi tractatus est ostendere qualiter in cantilenis species ad invicem componi monodice, bicinnice vel chorice coaptarique possint, quod quidem difficile pictoreque per diligentissimo indiget. ⁴⁰ Et enim compositio est specierum secundum subiectam materiam per se vel ad invicem coaptatio. ⁴¹ Unde notanter ante dicitur specierum indefinite quod etsi microcosmus musicis quam ceteris propter quam cum armonia habet compositionem delectatur, quo evenit ipsum diaphonicis aborrere, sicut etiam unumquodque tantum talis componendi materies dari posset, qua quidem diligentissimus artifex diaphonas describere species: balatus, rugitus, mugitus, cantoresque garrere et de similibus facere compelleretur. ⁴² Ideoque ad hoc maxime precipueque attendendum, scilicet ut quodlibet proprie quam poterit describat ne opus a cantore sed a musico fabricatum appareat. ⁴³ Et hoc in unisono qui materies cantilenarum et tripartitus est: armonicus scilicet, organicus atque rethimicus. ⁴⁴ Nam aliquando si cantus modulator sonitum strepitumue vel motum quorumlibet ad numerum sonorum, qui subiectum est musices armonice vel organice aut rethimice, siue armonicum ad rethimicum vel organicum ad alterum et econtra reducere vellet, in quantum ea poterit mensuris collocet competentibus, ossitationes, suspiria suis in locis apta demonstrando, quibus quidem mensuris

34 tricesimaquarta] tricesima(ua)rta

36 Et sic] Ft sic || additionem eptadis] ad(e)m(ptione(m) F)ptadis

37 eptadem] F)ptade(m)

39 species] speties

43 unisono] o(n)isono

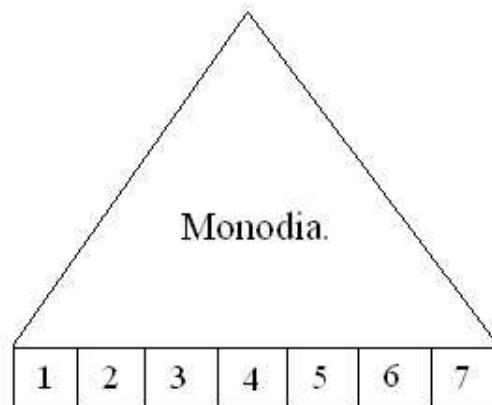
non solum in profanis verum enim vero ecclesiasticis in modulationibus prediligentissimus idem opifex uti equidem debet earumque summa ope adherere rationibus.⁴⁵ Nam Sancta Mater Ecclesia, ut facilius ad compunctionem animi flectent, melodiam suavium cantilenarum frequentat, et ut omnes affectus pro sonorum varietate suavi ac artificiosa voce magis excitant, enneam tonorum diversitatem illorum finium in usum traduxit.⁴⁶ Et hoc instar grado cantantium in Ecclesia Triumphanti, ubi inter misse tripartite psallitur Sanctus ostendens phtongos sanctitate religioni congruere debere, non tantum sicuti in arte redolent tragediali, sed ut compuntos auditores faciat.⁴⁷ Preterea aliquando verba quod notandum est primo coadaptat tono propterea quia principaliter sonant in personam Patris, aliquando secundo quia principaliter conveniunt Filio, aliquando tertio quia magis tangunt Spiritum Sanctum, aliquando eidem tertio significans deitatis perfectionem et indivisibilitatem atque eandem in eodem consistere numero, cum idem ternarius primam perfectionis formam habeat et indivisibilitatis.⁴⁸ Aliquando verbis aliqua significatur perfectio et tunc simpliciter vel partialiter; sin simpliciter tertio partialiter vero sexto subesse suadet ratio, et enim senarius quoque perfectus omnibus suis ex partibus ad suum devenitur totum, quamquam haud semper eadem habeat ratio locum.⁴⁹ Quoniam cum sonoritati adaptanda sint et ve supra consideranda, tamen eadem alma mater pro congruo habet, [5r] ut si in verbis melodie coniungendis unum consideratur primo adtribuit tono, si duo secundo, si tria tertio, si quatuor quarto *et* sic de ceteris.⁵⁰ Eisdem pro subiecta materia variando neumatizat sive aliquando quoque iubilat, et hoc cum ineffabile gaudium mente concipitur.⁵¹ Quod nec sermonis efficatia aperiri, nec proprietatibus exprimi, aut celari, nisi quibusdam motibus promi potest, ut in verbis Hierusalem, Alleluia, Iubilate et similibus presepe significat.⁵² Et hic est quod super illis vel similibus verbis figurarum pluralitas coppulatur.⁵³ Unde non ab re prudentissimus modulator que compunctionem, reminiscentiam, delectationem, constrictationem, inclinationem, provocationem, actentionem, imitationem, mutationem, permanentiam, taciturnitatem, loquacitatem, velocitatem, spissitudinem, asperitatem, mediocritatem, raritatem, mansuetudinem, tarditatem, intervallum, gravitatem, acuitatem, complexionem et huiusmodi propriis sonoris gestivisque motibus fingere necesse habet, illamque monodice sive cicinio [†] sociare bicinio vel choro, cui magis expedire videbitur ornatissimis tantum propriisque motibus, conclusiones medias suspensivas et finales pro tangendo.⁵⁴ Quod si per cortissimus sonorum motibus ingenii flamma videri ardeat, iisdem qui quadraginta numerum non excedunt sese ipsum illustret et pro necessitate eisdem per tempus

45 cantilenarum] cantelenarum

50 Eisdem | Fosdem

collocare curet, cum in prima simplicique dicti temporis sectione longe plures quingentos variosque motus habere poterit.⁵⁵ Et ita de ad [†] alios considerandis qui cum omni quo motus significari valet commercium habent, et sic per species ad invicem aptissimas quoscumque motus ad aures pervenire sua quibit auctoritas ad concrepationum corresspondentias semper adaptanda, que quidem hoc ut sequitur modo concordia devincuntur.⁵⁶ Et primo si melodioris [†] vel cuicumque congruens sonus monodialibus significari motibus habeat hec figura docet, cuius parturitionem cum opus appeteret, prima tabula magistra est, que quidem figura hec per septem gradus et qualitates numeros descripta est:

[5v]

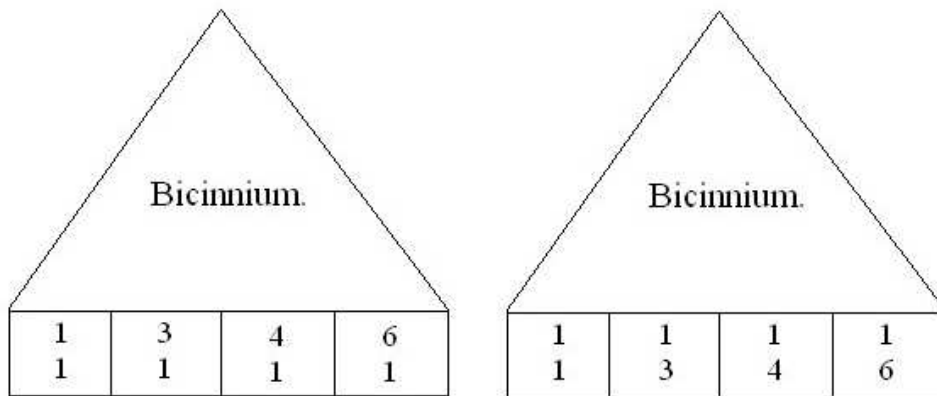


[fig. 2]

⁵⁷ Si vero bicinalibus hec et cetera, que quatuor per gradus numeros que simplices hoc depingitur modo: in primo duo ponuntur monosoni, qui ad invicem complectuntur, in secundo tripla demonstratur, in tertio quintupla, in quarto autem sextupla; ubi minor inest maiori et sic etcetera, ob quod hee bine figure descripte sunt:

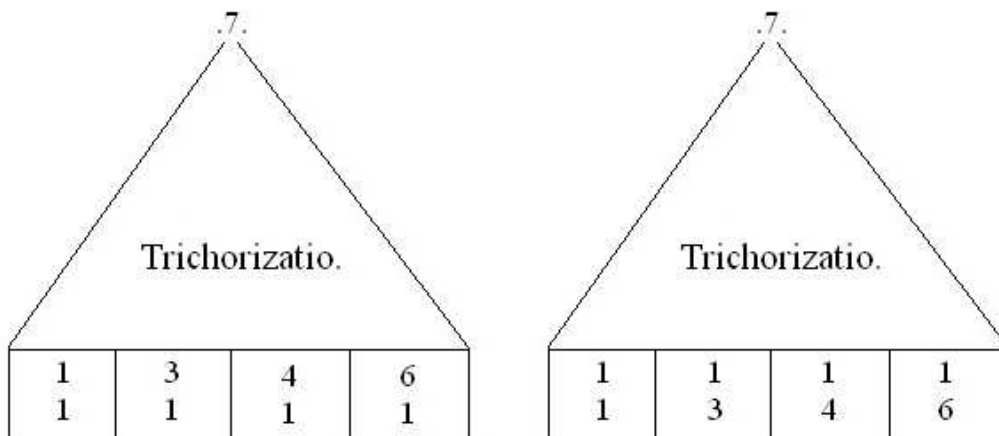
⁵⁶ opus] opns || qualitates] qualita(n)tes

[6r]



[fig. 3]

⁵⁸ Quibus si eptadis adiuntio fiet qualiter species ad invicem trichorizent, manifestum erit quod hic nate demonstrationes enodant:



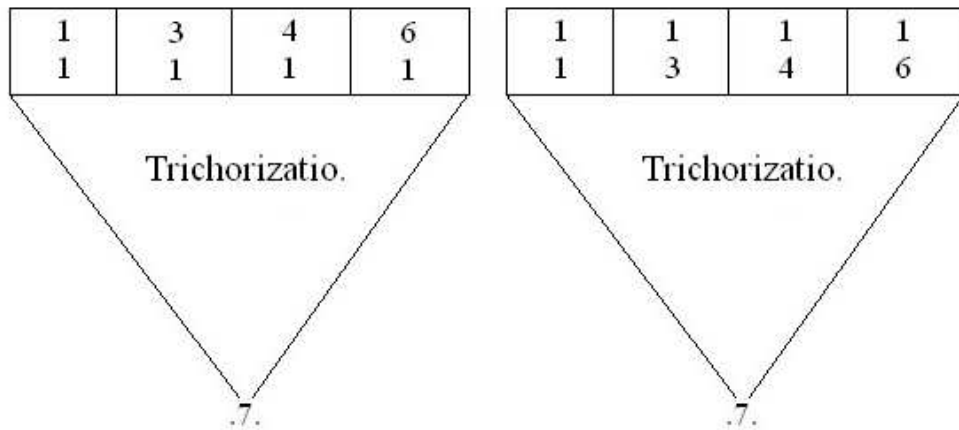
[fig. 4]

⁵⁹ Sed si eptadis adiuntio infra fiet, licet idem in continuatione, varia tamen consonantia resiliet, ut hic istis patet in lineis connectis:

58 eptadis] Fptadis

59 eptadis] Fptadis || idem] iddem

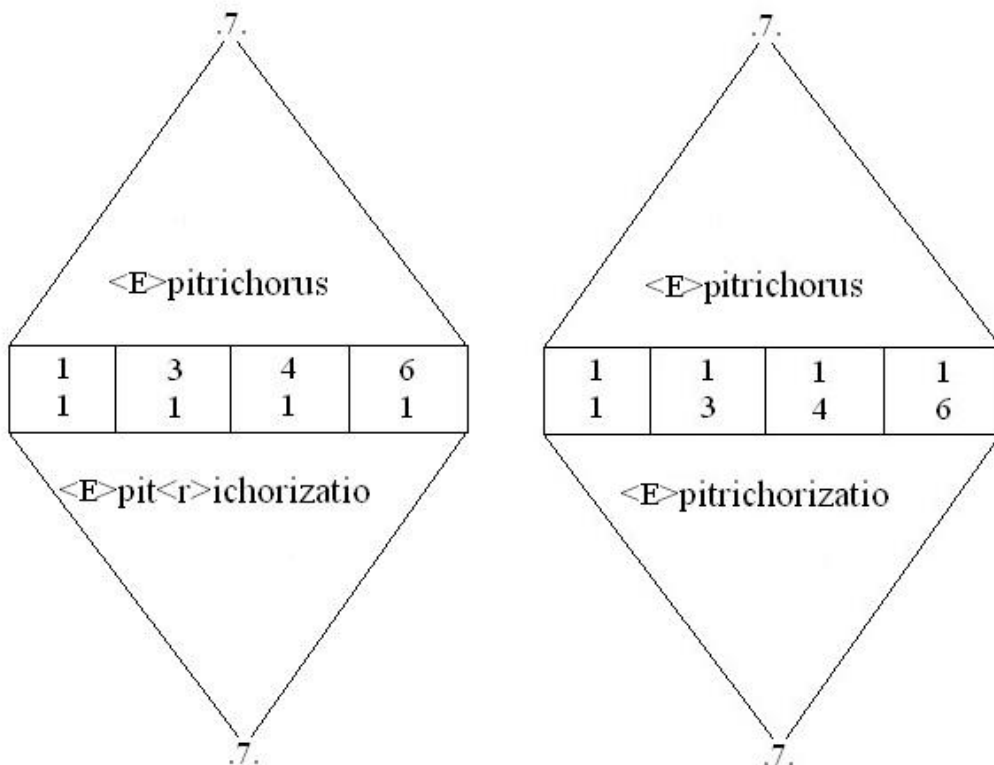
[6v]



[fig. 5]

⁶⁰ Quod si eisdem trichorizatis eptade societur, <e>pitrichorizatio habebit imperium, ut hee demonstrationes ostendunt:

[7r]



[fig. 6]

60 eptade] Fptade

⁶¹ Unde clarissime apertum est quod si denuo illius aditio fiet ex choro pentichoro sonoritatum adunatio renascetur, et sic de exachoro, eptachoro, octichoro, ennachoro, decachoro et ceteris usque ad mille. ⁶² Et quia excellentissimus concordie modulator ad unumquodque sonoris motibus ostensibile supradictis precognitis deventurus est ad cetera et diversa cum coadunata sint, descendere nequaquam curandum fore proposuimus.

[7v] ⁶³ Sequitur tertium membrum quod est comperationis.

⁶⁴ Tertium huius opusculi membrum comperationis est; nam decretum habuimus, coaptatione specierum ostensa, aliquid de ipsarum ortu prout dabitur explanare, et cum ad hoc nemo nisi proportionabiliter devenire audeat, ideo secus illam intendendum apprime, qua evenit quod ex inequalibus ad invicem comperatis extensio vel sonora percussio pro quantitate et qualitate representatur. ⁶⁵ Que quidem representatio a stipite non ab illo producto genus habet, ob quod sonoram proportionem qualitabiliter vel qualitative aut extensive considerandam. ⁶⁶ Si qualitabiliter: puntualiter aut gradualiter; si puntualiter, in gradu vel in gradibus. ⁶⁷ Si in gradu et tunc ex thesintheco ad puntum arsinthecum pro qualitate et extensionis quantitate monosonalis sive desialis [†], causari species nequaquam ambigitur. ⁶⁸ Si vero in gradibus monosona et gradu diesialis [†] species imperet ex genere quod acutum erit, sicuti cum et grave utriusque comperatio non dispar circino remanebit, ut in nostro speculo satis patet. ⁶⁹ Et idem in ceteris speciebus omnibus, quarum quidem proportio ut pretactum [†] est qualitabiliter vel qualitative aut extensive necessario intelligenda. ⁷⁰ Cuius comperatio monosonaliter neque extensive sum<p>ta extra inequabile genus est, cum aliter in illo particulariter consistat, ut ibi tonaliter autem vel principaliter vel secundario summitur. ⁷¹ Sed cum principaliter, si comperatione qualitatatum ex prima multiplicis specie ortum habet, et sic primum genus vel comperationis principium multiplex est. ⁷² Si vero secundario vel qualitatatum [†] non equidem multiplex sed superparticularis, et sic prima species maxima qualitas ex dupla causatur proportionem et ex superparticulari qualitate vel extensa, cuius speciei comperatio in prima figura per primum secundumque gradum ac per casas ab eisdem [8r] descendentes demonstrata patet. ⁷³ Nec pute sex quibuscumque casis arithmetice

61 sonoritatum] sonoritatun || ennachoro] Ennachero

62 Et] Ft

64 specierum] spetier(um)

68 gradibus] gradih(us)

71 qualitatatum] q(ua)lita(n)tiu(m)

72 qualitas] qualitans || qualitate] q(ua)litata

73 quibuscumque] q(ui)buscunq(ue)

reductis huiusmodi comperationem, pro cuius sede in tabula dantur case a primo et secundo gradu descendentes aliter quam in mediate ad invicem amicari.⁷⁴ Quod quantitas sexagintaquatuor, qua est primi gradus et in casa quinquagesimaseptima, et quantitas septuagintaduorum, qua est secundi gradus et in casa sexagesimaquinta, ac etiam quantitas centesima et vicesimasecunda, qua est eiusdem primi gradus et in casa centesima et decimatertia, et quantitas centesima et tricesimaquinta, qua est secundi gradus et in casa centesima et vicesimaoctava, indicant, et ita de quantitibus et aliis casis a primo et secundo procreatis gradu.⁷⁵ Et si ita ceteris de comperationibus fiat at etiam dato quod immediate possit, adhuc numerum nequaquam esset, cum usque ad qualitates de sensu careret.⁷⁶ Duoque contraria consistere nequeant atque vetitum subiectum unius alterius esse, sed si qua quantitas simul atque casa primi sit gradus vel secundi, tertii, quarti, quinti, sexti vel ultimi, scilicet septimi, scire cupis, hoc subscripto modo idest septem per digitos, procreationes a primo incipiendo gradu pertransiens, ab auriculari primo ordinando leve manus et per sequentem anularem, medium, indicem, pollicem et dextrum auricularem et anularem, redeundo semper ad primum, scilicet levum auricularem, et reincipiendo donec ad quas volueris quantitates per casa deventum etiam si ad mille millium milliorum sit.⁷⁷ Hoc ordine, quem tabula quoque docet, tangendo tantum semper digitos incipies dicendo: unum nunc tange auricularem levum, duo et tange anularem, tria et tange medium, quatuor et tange indicem, quinque et tange pollicem, sex nunc tange auricularem dextrum, septem nunc vero tange anularem dextrum, et revertes ad primum, scilicet auricularem levum, ubi dices: octo, et in sequenti anulari novem, et in medio decem, et in indice undecim, et in pollice duodecim, et in auriculari destro tredecim, et in sequenti anulari quatuordecim, et revertes ad primum et dices quindecim, sexdecim, decem et septem, decem et octo, decem et novem, viginti, vigintiunum, et revertes ad primum ubi dices: vigintiduo, vigintitria, vintiquatuor, vintiquinque, vintisex, vintiseptem, vintiocto, et revertes ad primum ubi dices vintinovem, et ita discurrendo per dictos septem digitos.⁷⁸ Ad primumque modo ostenso revertendo donec invenies quem volueris numerum sive casam.⁷⁹ Nec te lateat quod qualitabiliter in primo digito, scilicet auriculari levo, eris in sonantia monosona, in secundo tonali, in tertio ditonali, in quarto epitrita, [8v] in quinto pentica, in sexto exadica, in septimo eptadica, sed qualitative pro proportionis resultatione.⁸⁰ Unde quantumcunque distansa gradu sit, procreatio semper illius locum habet etiam et reductive.⁸¹ Ditonaliter vero

75 comperationibus] co(m)peratiouib(us) || qualitates] q(ua)lita(n)tes

76 primo ordinando] primordia(n)ado || dextrum auricularem] dextru(m) Auriculare(m) || deventum] deue(n)tnu(m) || quoque] qnoq(ue)

77 vintiquatuor] Vintiq(ua)tuor || et ita] ft ita || septem digitos] septem digitios

79 ditonali] Dictionali || epitrite] Fpitrite || eptadica] Fptadica

81 Ditonaliter] Dictionaliter

principaliter quoque vel secundo in gradibus vel extra suum esse habet, sed si simpliciter in gradibus secunda multiplicis comperatio illam indicat, si autem extra tunc decem ad octo ipsiusque extensionem sexquiquartam, pro cuius atque aliarum demonstratione tabulam premisimus, qua una numero cum unicordio iuncta multo sensibilius indecatio fiet cuiuslibet quoque huiusmodi musicalis, quare atque quia.⁸² Quod quidem unicordium in opusculi calce deducere fingemus, quo super sonora quantitas extensa illamque in trigintasex semicordia secta predictorum et dicendorum continuas ac etiam sonoras discretas comperationes per cribratas ostendet.⁸³ Quarum quantitatum divisibilitate continua primatum tenet mensurabilitate vero discreta, etsi predicabilitate minus eis insit prius aut posterius, et sic patet eiusdem speciei comperationem ob diversas considerationes diverse nominari.⁸⁴ Et enim presens comperatio gradualiter tripla est procreative vero superbipartiens.⁸⁵ Cum arithmetice hic non descendatur, extensive autem sexquiquarta manet, quippe quoniam bina quantitates extense et in trigintasex semicordia divise, quarum una in sua plena extensione et altera a semicordio vicesimo<no> quasi prope medium percussa, tunc utraque ex percussione prefate speciei sonoritas concrepabit a dictoque quasi prope medium dicti semicordi ad semicordium tricesimumsextum quarta parte sexqui minoris quantitatis super excedet.⁸⁶ Epitritice autem comperatio qualitabiliter primoque sunta a tertia multiplici specie demonstratur qualitative vero a supertripartenti verum enim extensive sonum ipsius quantitas trigesimasexta atque vicesimaseptima principaliter gignit, cuius comperationis excessus tertie parti sexqui minoris quantitatis adequatur.⁸⁷ Sed ne te capeat error, nota quamlibet comperationem qualitabiliter suntam non graduum simpliciter sed figurarum illos significantium esse.⁸⁸ <H>emiole tamen principaliterque in qualitibus a quarta multiplici specie proditur, cum procreative superquadripartientis sint licet extensive pentica probet.⁸⁹ Exadice quidem in qualitibus premeditata ex quinta multiplici adaptatur specie, que in qualitatis super quinque partientis, extensive autem superbipartiens, quoniam a medio semicordii vicesimisecondi ad tricesimum sextum due eque sunt partes, sexqui minoris quantitatis equaliter triparti. [9r]⁹⁰ Eptadice enim a sexta multiplici specie in gradibus aperta est, sed super illos minor sex partibus continetur, extensive autem a vicesimo semicordio prope decimum nonum per quartam partem sui ipsius et tricesimosexto demonstratur, licet quoque

81 sexquiquartam] sexq(ua)rtata(m)

84 Et] Ft

85 arithmetice] Arithmetrice || quasi] qnasi

88 qualitibus] qualita(n)tibus || quarta] qnarta || specie] spetie

89 qualitibus] qualitantib(us)

supertripartiens quasi illam probet.⁹¹ Unde quod hic de speciebus earumve comperationibus enodatum est extensive non autem qualitative seu utroque modo, prout in nostro speculo accipiendum, ob quod quantitas in eis et qualitas consideratur, et ex altero magis et minus suscipiunt ut ibi.

⁹² Sequitur quartum membrum quod denominationis est.

⁹³ Quartum huius libelli membrum dicitur denominationis, que est uniuscuiusque comperationis proprie qualitatis significatio.⁹⁴ Denominatur enim pro ad invicem comparatis continens primo et inde contentum significans, ut dupla.⁹⁵ Nam dicitur dupla quia duo unum et tantumdem complectuntur.⁹⁶ Dicitur sexquialtera quia totum minus cum dimidio continet.⁹⁷ Dicitur superpartiens quia minori impari vel procreative pari due super sunt partes.⁹⁸ Dicitur sexquioctava quia maius octava parte super excædit minus, licet in secundis procreatis non octava, sed alia atque alia pro procreationis loco, ut evidenter apparet in tabula sive figura.⁹⁹ Et enim quamvis sexdecim ad quindecim vel vigintitria ad vigintiduo, et ita de similibus arithmetice sexquioctava minime videatur tamen procreative et reductive atque extensive seu sonorabiliter, divisive ac punctualiter percussive vera indubitata<ti>ve remanet, et extrinseca quidem et ita ceteris de comperationibus intelligendo.¹⁰⁰ Cum musicum iudicium sit a quo comperatio seu extensio ortum habeat iudicare earumque sectiones intelligere, neque sonora discreta comperatio numero principaliter, sed motu iudicium affert, suaque quelibet in specie propriis sese ipsam percussionibus vel continuis vel discretis promat necess<e> est.¹⁰¹ Quod si aliter arithmeticum nec nostrum.

.FINIS.

MESSANE IMPRESSUM EST PRESENS
OPUSCULUM SINGULARE.

1500.

90 probet] prohet
91 speciebus] spetiebus || qualitas] qnalitas
96 Dicitur] Dicitnr
100 specie] spetie
101 arithmeticum] Arithmeticu(m)

Indice dei canti riportati nel *Comentum*

(in apice si riporta il modo di appartenenza)

- A viro iniquo* (A)⁴ ex. 186
Abraham pater vester (A)² ex. 91
Accedite (A)⁶ ex. 262
Accipient regnum (R)⁵ ex. 243
Ad te levavi (I)⁸ ex. 375
Adiuuabit eam (A)⁷ ex. 304
Adorate Deum (I)⁷ ex. 333
Adorate Dominum (A)⁶ ex. 260
Adorauerunt (R)⁷ ex. 324
Afferte Domino (A)⁷ ex. 296
Agatha letissima (R)⁸ ex. 364
Alleluia, verbum caro (A)⁵ ex. 230
Alma (A)⁵ ex. 231
Angelus Domini (R)³ ex. 149
Angelus Domini (R)⁵ ex. 238
Angelus Domini (A)⁸ ex. 356
Ascendit fumus (A)⁴ ex. 199
Aspiciebam in illud diem (R)⁶ ex. 270
Aspiciebat a longe (R)⁷ ex. 327
Audi Israel (R)² ex. 113
Audivi vocem (R)¹ ex. 62
Ave maria (R)⁷ ex. 321
Avertit Dominus (A)⁸ ex. 352
Beata es maria (A)⁸ ex. 346
Beatus vir qui suffert (A)¹ ex. 19
Benedicamus (A)⁶ ex. 261
Benedicta (A)⁶ ex. 259
Benedicta tu (A)⁴ ex. 196
Benedictionem omnium gentium (V)⁸ ex. 370
Canite tuba (R)¹ ex. 60
Cantate ei canticum novum (V)³ ex. 152
Carmina plebs (Tp) ex. 380
Cepit amare Deum (A)³ ex. 131
Christi virgo (A)¹ ex. 47
Christus factus est (A)⁷ ex. 312
Circumdantes (A)¹ ex. 44
Circumdederunt me (I)⁵ ex. 250
Clamauerunt (A)⁷ ex. 311
Clangat hodie (Tp) ex. 381
Cognovit ergo Pater (A)³ ex. 125
Confessio (I)³ ex. 155
Confite <bor> (A)⁷ ex. 299
Confortatus est (A)⁷ ex. 313
Constantes estote (R)⁸ ex. 363
Consurge (A)² ex. 94
Copiose <caritatis> Nicolae (A)³ ex. 144
Custodivit eum ab inimicis (V)⁷ ex. 328
Datum est (A)⁷ ex. 302
De ventre (I)¹ ex. 69
Decantabant (R)⁶ ex. 267
Dedit Pater (A)⁷ ex. 315
Deposuit potentes (Ca)⁸ ex. 361
Descendit de celo (R)¹ ex. 59
Deum time (R)² ex. 112
Deus cum egredere (I)³ ex. 161
Deus Israhel (R)⁸ ex. 369
Dicit Dominus (I)⁶ ex. 280
Dicit Dominus (R)⁸ ex. 368
Dilecti (A)⁸ ex. 350
Dilexisti (I)⁸ ex. 373
Dixit Dominus (A)⁷ ex. 308
Dixit Romanus (A)⁷ ex. 294
Domine <Dominus noster> (A)¹ ex. 27
Domine Deus (A)¹ ex. 35
Domine probasti me (A)³ ex. 135
Domine refugium (I)⁵ ex. 246
Dominus (R)⁵ ex. 242
Dominus <dedit> (A)¹ ex. 28
Dominus dixit (R)² ex. 116
Dominus mi rex (A)³ ex. 130
Dominus qui eripuit me (V)⁴ ex. 208
Dominus veniet (A)¹ ex. 32
Dum transi <sse> t Sabbatum (R)⁴ ex. 204
Ecce apparebit (R)¹ ex. 63
Ecce Deus (I)⁵ ex. 248
Ecce Dominus veniet (A)⁵ ex. 229

Ecce iam venit (R)⁵ ex. 237
Ecce in nubibus celi (A)¹ ex. 25
Ecce nomen Domini (A)¹ ex. 33
Ecce veniet desideratus (A)¹ ex. 36
Ecce venit (R)⁵ ex. 241
Eduxit Dominus (I)⁷ ex. 334
Ego autem (I)¹ ex. 76
Ego autem (I)³ ex. 156
Erant omnes (R)⁴ ex. 205
Erexit cornu (Ca)² ex. 106
Erexit cornu (Ca)⁶ ex. 265
Erit ipse (A)² ex. 92
Erunt prava (A)¹ ex. 12
Esto michi (A)¹ ex. 40
Et exultavit spiritus meus (Ca)¹ ex. 57
Et exultavit spiritus meus (Ca)⁷ ex. 318
Euge serve bone (A)¹ ex. 24
Euntes ibant (A)⁸ ex. 344
Exortum (A)⁷ ex. 298
Exultate (I)⁶ ex. 279
Exurge (A)² ex. 95
Exurge (I)¹ ex. 70
Exurge Domine (G)⁸ ex. 384
Fac benigne (A)³ ex. 139
Felix namque (R)¹ ex. 58
Festina (R)² ex. 107
Fidelia (A)⁴ ex. 185
Filie Jerusalem (A)¹ ex. 121
Fons ortorum (A)⁵ ex. 226
Gaudeamus (I)¹ ex. 73
Germinavit (A)¹ ex. 16
Gloria Patri (GI)¹ ex. 84
Gloria Patri (GI)⁴ ex. 216
Gloria Patri (GI)⁵ ex. 253
Gloria Patri (GI)⁶ ex. 281
Gloria Patri (GI)⁷ ex. 337
Gloria Patri (GI)⁸ ex. 377
Gloria Patri (GR)¹ ex. 65
Gloria Patri (GR)² ex. 18
Gloria Patri (GR)³ ex. 153
Gloria Patri (GR)³ ex. 166
Gloria Patri (GR)⁴ ex. 209
Gloria Patri (GR)⁵ ex. 244
Gloria Patri (GR)⁶ ex. 274
Gloria Patri (GR)⁷ ex. 329
Gloria Patri (GR)⁸ ex. 371
Gloria perpes (A)¹ ex. 29
Habitabit in tabernaculo (A)⁴ ex. 179
Hec est quem nescivit (A)³ ex. 141
Hodie scietis (I)⁶ ex. 277
Ille homo (A)³ ex. 124
Impleat (A)⁴ ex. 194
In Deo laudabo (I)³ ex. 159
In excelsis (I)⁸ ex. 374
In excelsis benedicite (A)⁸ ex. 355
In lege (A)¹ ex. 50
In mandatis (A)⁴ ex. 188
In platheis (A)¹ ex. 13
In principio erat verbum (V)¹ ex. 64
In tua paciencia (A)¹ ex. 34
Inclinavit Dominus (A)¹ ex. 38
Intret in (I)⁴ ex. 214
Ipsi soli (A)¹ ex. 48
Iste Sanctus (R)⁵ ex. 240
Isti sunt qui venerunt (V)⁶ ex. 273
Isti sunt Sancti (R)³ ex. 151
Iudica me (I)³ ex. 158
Iuravit (R)⁸ ex. 367
Iuste et pie (A)² ex. 93
Jesu Christe (A)³ ex. 143
Justus es (I)¹ ex. 68
Kyrie (K)¹ ex. 85
Kyrie (K)³ ex. 167
Kyrie (K)⁴ ex. 218
Kyrie (K)⁵ ex. 254
Kyrie (K)⁶ ex. 282
Kyrie (K)⁷ ex. 338
Kyrie (K)⁸ ex. 378
Lauda Jerusalem (A)⁴ ex. 190
Laudate Dominum (A)² ex. 98
Lazarus (A)¹ ex. 39
Letare Jebrusalem (I)⁵ ex. 251
Lex Domini (I)¹ ex. 82
Lucem tuam (A)⁴ ex. 176
Magnificat (Ca)⁵ ex. 235
Malos male (A)⁸ ex. 348
Martires Domini (A)⁸ ex. 357
Me expectaverunt (R)² ex. 117

Media nocte (R)⁵ ex. 239
Meditatio (I)¹ ex. 78
Memento (R)⁷ ex. 319
Michi autem (R)² ex. 115
Miserere michi (I)⁵ ex. 247
Misereris omnium (I)¹ ex. 75
Misericordias Domini (I)⁴ ex. 211
Missus est (R)⁷ ex. 322
Mittens Dominus (A)² ex. 90
Modo veniet (R)⁶ ex. 271
Montes et omnes (A)⁵ ex. 222
Nativitas tua (A)⁷ ex. 292
Nos autem (I)⁴ ex. 213
Nos qui vivimus (A)⁸ ex. 354
O admirabile (A)⁶ ex. 257
O beatum virum (A)² ex. 103
O Martine (A)¹ ex. 22
O mors (A)⁴ ex. 187
O mulier (A)⁴ ex. 197
O quam gloriosus (A)⁶ ex. 258
O sapientia (A)² ex. 102
Octo sunt beatitudines (pn)⁸ ex. 379
Oculi mei semper (I)⁷ ex. 336
Omnes angeli (A)⁵ ex. 224
Omnes de <Saba> (R)⁷ ex. 326
Omnes sitiens (A)⁷ ex. 305
Omnia quecumque (A)³ ex. 133
Omnia quecumque (I)³ ex. 163
Omnipotens sermo (A)² ex. 98
Omnis intera (A)³ ex. 129
Orietur stella (R)⁸ ex. 362
Os iusti (I)⁶ ex. 278
Ostende nobis (G)⁸ ex. 383
Paganorum (A)⁵ ex. 228
Pectora (A)⁵ ex. 223
Petite et accipietis (A)² ex. 97
Ponam arcum (R)¹ ex. 61
Post partum virgo (A)⁴ ex. 198
Postulavi Patrem (A)¹ ex. 20
Posuit signum (A)⁷ ex. 306
Precursor (R)⁷ ex. 325
Primum querite (pn)¹ ex. 86
Protexisti me (I)⁷ ex. 331
Puer natus <est> (I)⁷ ex. 335
Pulciores (A)³ ex. 137
Quarta vigilia (pn)⁴ ex. 219
Quasi modo (I)⁶ ex. 276
Quasi unus (A)³ ex. 138
Qui diligitis (A)⁴ ex. 191
Qui habitas (A)⁸ ex. 351
Qui regna (R)⁷ ex. 320
Quia respexit humilitatem (Ca)⁴ ex. 203
Quinque prudentes virgines (pn)⁵ ex. 255
Quo progredieris (A)⁷ ex. 309
Quoniam in eternum (A)³ ex. 134
Rectos decet (A)¹ ex. 54
Reges Tharsis (A)¹ ex. 43
Reges Tharsis (R)² ex. 111
Responsum (R)⁶ ex. 268
Resurrexi (I)⁴ ex. 210
Rorate (R)² ex. 108
Rorate celi (A)⁴ ex. 200
Rorate celi (I)¹ ex. 72
Rubum quem (A)⁴ ex. 181
Sacrificium (A)¹ ex. 17
Salus autem (I)¹ ex. 80
Salvatorem expectavimus (R)³ ex. 150
Salve Sancta (R)² ex. 114
Sancta Maria (A)⁴ ex. 178
Sancti qui sperant (A)⁴ ex. 182
Sapientia<m> (A)³ ex. 126
Sapientiam (I)¹ ex. 81
Scio cui (I)¹ ex. 79
Scuto bone (A)² ex. 100
Sebastianus (R)⁴ ex. 207
Sede a dextris meis (A)¹ ex. 14
Sederunt (R)⁵ ex. 236
Septem sunt spiritus (pn)⁷ ex. 339
Sexta hora (pn)⁶ ex. 283
Si ego verus christianus (A)⁶ ex. 256
Sicut cedrus (R)⁴ ex. 206
Sicut lilium (A)² ex. 89
Sicut locutus est (Ca)³ ex. 147
Sol et luna (A)¹ ex. 41
Speciosus (A)¹ ex. 49
Spes nostra (A)⁵ ex. 232
Spiritus Domini (I)⁸ ex. 376
Spiritus Sanctus (A)⁸ ex. 347

Spiritus Sanctus (R)⁸ ex. 365
Statuit ea (I)¹ ex. 67
Sub altare Dei (R)⁷ ex. 323
Sume Deus (K)⁸ ex. 382
Suscipiens Symeon (R)⁶ ex. 269
Syon noli (A)⁴ ex. 193
Te Deum Patrem (A)⁴ ex. 177
Tercia dies est (pn)³ ex. 168
Tibi dixi (I)³ ex. 164
Tradiderunt (R)⁶ ex. 266
Tu Bethlem (A)³ ex. 127
Tua est potencia (R)² ex. 109
Tunc assumpsit (A)² ex. 99
Tunc invocabis (A)⁷ ex. 297
Unum opus feci (A)³ ex. 128
Ut non delinquam (A)¹ ex. 53
Vellem (A)⁴ ex. 175
Veni Domine (A)⁷ ex. 293
Veni ei libera nos (A)⁸ ex. 349
Veniet fortior (A)⁸ ex. 343
Venite exultemus Domino (PsI)¹ ex. 66
Venite exultemus Domino (PsI)³ ex. 154
Venite exultemus Domino (PsI)⁴ ex. 217
Venite exultemus Domino (PsI)⁵ ex. 245
Venite exultemus Domino (PsI)⁶ ex. 275
Venite exultemus Domino (PsI)⁷ ex. 330
Venite exultemus Domino (PsI)⁸ ex. 372
Vera est (R)² ex. 110
Veterem hominem (A)⁷ ex. 301
Vidi Dominum (A)¹ ex. 52
Vidi Dominum (R)⁶ ex. 272
Virgo creatoris (R)³ ex. 148
Virgo Israel (R)⁸ ex. 366
Viri Galilei (I)⁷ ex. 332
Vocem iocunditas (I)³ ex. 157
Volo Pater (A)¹ ex. 45
Vos amici mei (A)¹ ex. 30
Vos qui secuti estis me (A)¹ ex. 15
Vos scientes (A)⁴ ex. 183
Vox clamanti (A)⁵ ex. 225