

GIAMPAOLO MELE

Sassari

SU UT QUEANT LAXIS. IL PARADIGMA PEDAGOGICO E L'ENIGMA DELL'INNO SAFFICO PER SAN GIOVANNI

1. PREMESSA

Una missiva può segnare svolte epocali. È il caso della lettera di Guido d'Arezzo (990/1000 - *post* 20 maggio 1033),¹ scritta al suo confratello Michele, dell'abbazia di Pomposa, intorno al 1031-1032, e nota come *Epistola ad Michaelem* (Lettera a Michele; d'ora in poi semplicemente *Epistola*): quella faticosa missiva introduceva il trattato *De ignoto cantu* (Sul canto ignoto),² che schiuse nuovi orizzonti alla storia della musica in Occidente.

¹ Sulla biografia di Guido d'Arezzo, cfr. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*, Firenze, Olschki, 1953 (Comitato Nazionale per le Onoranze a Guido d'Arezzo), pp. 9-37 (sulla data di nascita: «natus est inter annos 900 et 1000», p. 37; sulla data di morte: «Mortem obiit anno incerto»; *ivi*); il testo latino del musicologo olandese, gesuita, Joseph Maria Antonius Franciscus Smits van Waesberghe (1901-1986) è tradotto in italiano: ID., *Vita e costumi di Guido d'Arezzo, teorico e pedagogo musicale*, a cura di S. Copello. Introduzione di F. Bertini, Genova, Erredi, 2004 (la trattazione biografica sta alle pp. 11-47); A. SAMARITANI, *Contributi alla biografia di Guido a Pomposa e Arezzo*, in *Guido d'Arezzo monaco pomposiano*, Atti dei Convegni di Studio (Codigoro, Ferrara, Abbazia di Pomposa, 3 ottobre 1997 - Arezzo, Biblioteca della Città di Arezzo, 29-30 maggio 1998), a cura di A. Rusconi, Firenze, Olschki, 2000 (Quaderni della «Rivista italiana di Musicologia», 34), pp. 111-129; C. RUINI, *Guido d'Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004, vol. 61, [http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-d-arezzo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-d-arezzo_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 20 gennaio 2016); GUIDO D'AREZZO, *Le opere. Micrologus. Regulae rhythmicae. Prologus in Antiphonarium. Epistola ad Michaelem. Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*. Testo latino e italiano. Introduzione, traduzione e commento a cura di A. Rusconi, presentazione di C. Ruini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008 («La Tradizione Musicale», 10. «Le regole della musica», 1), pp. XXIX-XXXIX; la data dell'*Epistola* è fissata «fra il 1031 circa e l'autunno del 1032» (*ivi*, p. XL).

² Per sineddoche, di solito nella bibliografia guidoniana l'*Epistola* indica sia la lettera che il trattato. Le attuali edizioni di riferimento dell'*Epistola* sono: D. PESCE, *Guido d'Arezzo's Regule rithmice, Prologus in Antiphonarium and Epistola ad Michaelem: A Critical Text and Translation, with an Introduction, Annotations, Indices, and New Manuscript Inventories*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1999 («Wissenschaftliche Abhandlungen», Band LXXIII / «Musicological Studies», Vol. LXXIII), «X. *Epistola* Edition», pp. 437-531; «Appendix C. *Epistola*, Music Examples», pp. 547-581; «VI. The *Epistola* Stemma», pp. 281-311; GUIDO D'AREZZO, *Le opere cit.*, *Guidonis Aretini Epistola ad Michaelem*, pp. 130-153; pp. 155-160, commento; 136-137: *UtQ*. Si veda inoltre *infra*, *Appendice 3*, § 1.

Con il presente contributo si propone un approccio propedeutico all'inno per San Giovanni Battista, *Ut queant laxis resonare fibris* (d'ora in poi semplicemente *UtQ*),³ inserito dal monaco Guido nel *De ignoto cantu*, col fine di insegnare ai discenti ad intonare una melodia sconosciuta.

La trattazione è rivolta precipuamente ai docenti del secondo biennio dei Licei musicali;⁴ peraltro, i materiali didattici qui offerti – opportunamente modulati – contemplano potenzialità di utilizzo anche presso altri contesti di insegnamento di Storia della musica.⁵ Il “racconto pedagogico” si soffermerà sullo

³ Nella vasta bibliografia su *UtQ* limitiamoci a ricordare i principali lavori, più recenti, tuttora circolanti: E. OMLIN, *Guido von Arezzo und der Johannes-Hymnus “Ut queant laxis”*, in J. B. Hilber, *Festgabe zu seinem 60. Geburtstag*, Altdorf, Schweizer Kirchenmusikverlag, 1951, pp. 46-54; C. A. MOBERG, *Die Musik in Guido Arezzos Solmisationshymnus*, «Archiv für Musikwissenschaft», XVI, 1959, pp. 187-206; D. HARBINSON, *The Hymn “Ut queant laxis”*, «Music & Letters», LII, 1971, pp. 55-58; S. D. MILLER, *Guido d'Arezzo: Medieval Musician and Educator*, «Journal of Research in Music Education», XXI/3, 1973, pp. 239-245: 243, <http://www.jstor.org/stable/3345093> (ultimo accesso: 15 gennaio 2016); J. VIRET, *Les notes de la gamme seraient-elles un cryptogramme?*, «Éducation musicale», juin-juillet 1981, pp. 311-312; J. CHAILLEY, *Nombres et Symboles dans le langage de la Musique*, Paris, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, Communication faite à la séance du mercredi 21 Avril 1982, 1983, pp. 117-124; J. VIRET, *Un cryptogramme carolingien du Christ-Soleil*, in *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*, «Senefiance», n° 13, 1983, pp. 419-435, <http://books.openedition.org/pup/2918?lang=it> (ultimo accesso: 8 marzo 2016); J. CHAILLEY, «*Ut queant laxis*» et les Origines de la Gamme, «Acta Musicologica», LVI/1, 1984, pp. 48-69; J. CHAILLEY - J. VIRET, *Le Symbolisme de la gamme*, «La Revue musicale», double numéro 408-409, 1988, pp. 5-150; M. A. LEACH, *‘His ita perspectis’: A Practical Supplement to Guido of Arezzo’s Pedagogical Method*, «The Journal of Musicology» VIII/1, 1990, pp. 82-101; A. RUSCONI, *A proposito di «Ut queant laxis»*, «Studi musicali», XXXV, 2006, pp. 301-308; S. MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo Between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, Part I: *Guidonian Solmization in Theory and Practice*, pp. 17-114; p. 2: *Example I.1: «The hymn Ut queant laxis, possibly composed by Guido himself»*. Si veda anche *infra*, *Appendice 3*, § 5.

⁴ La figura di Guido d'Arezzo si inserisce perfettamente negli obiettivi specifici di apprendimento delle Indicazioni Nazionali dei Licei musicali per Storia della musica: cfr. http://www.indire.it/lucabas/lkmm_file/licei2010/indicazioni_nuovo_impaginato/_Liceo%20musicale%20e%20coreutico%20sezione%20Musicale.pdf, *Secondo biennio*, p. 54: «Lo studente conosce il profilo storico della musica europea di tradizione scritta dal canto gregoriano e dalle origini della polifonia fino al secolo XIX e incontra alcuni grandi autori». Sulla rilevanza didattica riguardante la genesi della notazione musicale, cfr. *ibidem*: «Nel secondo biennio lo studente inizia ad approcciare le diverse tipologie di fonti e documenti della storia della musica, la storia della scrittura musicale».

⁵ In particolare, l'*Appendice 1*, di taglio metrico, è concepita nella auspicata prospettiva di un inserimento della Storia della musica negli istituti medi superiori non musicali (ad es. il Liceo Classico, ma non solo). La specifica trattazione metrica della *Appendice 1* può altresì propiziare approcci interdisciplinari su musica/poesia presso i

“strano caso” dell'inno saffico *UtQ*, evidenziando anche aspetti enigmatici. Nella didattica sul campo, l'esposizione può articolarsi in due fasi distinte: (1) La scrittura musicale: prima e durante l'età di Guido d'Arezzo; (2) Il modello pedagogico di *UtQ*.

Gli obiettivi didattici contemplati nei materiali del presente articolo possono ripartirsi in due livelli (i primi cinque possono restare perfettamente autonomi, nell'ambito del Liceo musicale).

2. OBIETTIVI DIDATTICI

Obiettivi di primo livello⁶

- Acquisire un'idea paleografica elementare ma chiara dei neumi fondamentali.
- Inserire l'esperienza pedagogica di Guido in un contesto storico e cronologico preciso.
- Padroneggiare con coscienza critica la terminologia essenziale della pedagogia guidoniana.
- Sapere intonare *UtQ* con l'ausilio del docente, e dei sussidi forniti, a diversi livelli (su pentagramma, tetragramma e notazione alfabetica).
- Riuscire a inquadrare l'espedito didattico di *UtQ* in un *continuum* storico-culturale alla luce del rapporto dialettico tradizione/innovazione, oralità/scrittura, con attenzione anche alla sensibilità etico-pedagogica del *magister* Aretino.

Obiettivi didattici di secondo livello⁷

- Comparare le varie tradizioni melodiche di *UtQ*.
- Sapere intonare a prima vista un esempio di *UtQ*, non guidoniano, in notazione alfabetica.

Trienni universitari con percorsi di Lettere classiche, o anche di Lettere moderne con insegnamenti di latino, o ancora nel Triennio dei conservatorii. Sull'auspicato coinvolgimento della Storia della musica presso l'istruzione media superiore in Italia (per ora «nel libro dei sogni»), cfr. F. DELLA SETA, *La manualistica per la storia della musica*, questa rivista, V, 2015, pp. 103-106: 103.

⁶ Per obiettivi didattici di primo livello (o anche minimi) si intendono le finalità da condividere da parte di tutta la classe nel contesto del Liceo musicale.

⁷ Per obiettivi didattici di secondo livello s'intendono – dando per acquisito il conseguimento degli obiettivi 1-5 – ulteriori finalità da perseguire e condividere in ambito di Triennio universitario e Triennio di Conservatorio. Il penultimo obiettivo elencato, a carattere strettamente metrico (per Università e Conservatorio) potrebbe costituire una specifica unità didattica presso il triennio del Liceo classico, in un approccio comparativo esteso al greco classico (cfr. *infra*, *Appendice 1*, nota 4).

- Sapere intonare e inquadrare liturgicamente le *divisiones* di *UtQ* nei codici medioevali.
- Essere in grado di analizzare metricamente la strofa saffica quantitativa *UtQ* e compararla con strofi saffiche accentuative medioevali (mediolatine e romanze), moderne e contemporanee.
- Sapere analizzare un esempio di *UtQ* tratto dalla tradizione polifonica, anche strumentale; ad es. il *tiento* su *UtQ* di Antonio de Cabezón (1510-1566).

Il taglio interdisciplinare (musica/storia/letteratura/metrica) tiene conto della necessità di «selezionare e privilegiare contenuti epistemologicamente e culturalmente rilevanti, che concorrano all’acquisizione di ‘saperi forti’ e, attraverso essi, al processo formativo generale».⁸

Un’ultima osservazione preliminare. Il metodo pedagogico-musicale di *UtQ* sottende da parte dei discenti medioevali la “ruminazione” di un prestigioso modello poetico coltivato nelle *scholae* monastiche e delle cattedrali: la strofa (o “strofe”) saffica. Tale cruciale forma metrica – che include un verso centrale per la poesia italiana come l’endecasillabo – è concisamente trattata in una sezione a sé stante, sfruttabile anche a parte, in diversificate sedi didattiche.⁹

3. SCRITTURA E ORALITÀ AI TEMPI DI GUIDO D’AREZZO

Prima di calarsi nell’*aura* pedagogica del monaco Guido, e nel suo utilizzo didattico di *UtQ*, è necessario che il docente spenda un *flashback* sul substrato storico, risalente alla “rinascenza carolingia”. Si propongono quindi di seguito mirati cenni storici, con essenziali riferimenti paleografici, concepiti in stretta funzione didattica per lezioni frontali coi discenti.

Nell’età carolingia, in un fervido contesto culturale e culturale – ove la liturgia rivestiva sommo prestigio – nacque e si sviluppò anche la grafia musica-

⁸ Cfr. G. LA FACE, *Presentazione*, in *Musica e società. Dall’Alto Medioevo al 1640*, a cura di P. Fabbri e M. C. Bertieri, I, Milano, McGraw-Hill, 2012, pp. XI-XII: X. Sull’influenza di Guido d’Arezzo e la sua pedagogia musicale in età moderna, cfr. A. J. REISENWEAVER, *Guido of Arezzo and His Influence on Music Learning*, «Musical Offerings», III/1, 2012, pp. 37-59, <http://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol3/iss1/4> (ultimo accesso: 24 novembre 2015). In particolare, cfr. p. 48: «Although Glover and Curwen initiated the resurrection of Guido’s solmization syllables, the solfège system gained popular acclaim and usage in the mid-twentieth century through the methods of Zoltán Kodály, a Hungarian music scholar and educator. His system, “almost entirely built round the use of solfa”, used the Italian syllables “do-re-mi-fa-so-la-ti” and hand signs adopted from John Curwen. Kodály’s system, still a central part of music education, used solmization as Guido did to indicate a note’s function within the scale, to teach students to notate heard melodies, and to allow singers to learn new melodies quickly and easily».

⁹ Cfr. *infra*, *Appendice 1*.

le.¹⁰ Nella stessa epoca sorse il canto "romano-franco", oggi denominato, impropriamente, 'canto gregoriano' poiché attribuito erroneamente al papa Gregorio Magno (590-604),¹¹ mentre invece è il frutto dell'incontro (storicamente complesso e non del tutto chiaro) nei territori dell'impero franco del "canto romano-antico", proprio della tradizione romana, col "canto gallicano", diffuso in Gallia.¹²

In precedenza, per indicare i suoni, nel mondo greco erano utilizzate le lettere dell'alfabeto; tale impiego in ambito latino fu ripreso dal filosofo Boezio (ca. 480-524/26). Tranne rarissime eccezioni – quali il papiro di Ossirinco 1786, risalente forse alla fine del secolo III, conservato a Oxford, con un inno cristiano in notazione alfabetica greca – l'uso delle lettere dell'alfabeto restò circoscritto presso le trattazioni teoriche.

Nondimeno, le lettere musicali – cibo quotidiano per Guido d'Arezzo – perdurano tutt'oggi; i discenti sanno bene che gli accordi della musica di consumo nel mondo anglosassone sono indicati con le lettere dell'alfabeto, come le tonalità dei brani di musica classica (il docente può ricordare, ad es., che *Let it be* dei Beatles, è in C *major* in inglese, C-*dur* in Europa centrale = Do maggiore; la Quinta sinfonia di Beethoven in inglese è in C *minor*, C-*moll* in Europa centrale = Do minore).

Sino all'età carolingia era comunque risaputo, *communis opinio*, che non fosse possibile trascrivere sulla pergamena i suoni. Isidoro di Siviglia († 636) scrisse in un celebre passo: «se non sono tenuti a memoria dagli uomini, i suoni muoiono, poiché non possono essere scritti».¹³

La genesi, o meglio, la poligenesi delle grafie musicali in età carolina è oggetto tuttora di dibattito. L'argomento – di estrema complessità storica e paleografica – è compendiato da Kenneth Levy, in un classico saggio.¹⁴

¹⁰ Per un puntuale quadro storico del periodo, cfr. D. HILEY, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, Clarendon Press, 1993, cap. VII: "The Carolingian Century", pp. 514-523: 514-518.

¹¹ Su Gregorio Magno e il "canto gregoriano" cfr. *ivi*, cap. VI, par. 6: "Gregory the Great", pp. 503-513.

¹² Cfr. K. LEVY, *Gregorian Chant and the Carolingians*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

¹³ Cfr. ISIDORI HISPALENSIS, *Etymologiarum sive Originum Libri XX*, a cura di W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon Press, 1911 (rist. 1983), lib. III, XV, p. 2 (traduzione dello scrivente).

¹⁴ Cfr. K. LEVY, *On the Origins of the Neumes*, «Early Music History. Studies in Medieval and Early Modern Music», VII, 1987, pp. 59-90. Per esempi didattici, cfr. G. BAROFFIO - A. EUN JU KIM, *Cantemus Domino Glorioso. Introduzione al canto gregoriano*, Cremona, MusicusKantor, 2003 (pro manuscripto), cap. IV: "Le notazioni musicali", pp. 27-36; a p. 27 si parla di «centinaia di grafie neumatiche», tra il X e il XII secolo. Per le scritture musicali italiane, cfr. G. BAROFFIO, *Music Writing Styles in Medieval Italy*, in *The Calligraphy of Medieval Music*, a cura di J. Haines, Turnhout, Brepols, 2011,

Nella formazione della grafia musicale – strettamente collegata nelle *scholae* con le esigenze pratiche della didattica – influirono diversi fattori; oltre agli accenti e ai segni di interpunzione nei testi, fu rilevante la *chironomia*, ossia il movimento della mano del maestro del coro che indicava l'*allure*, l'andamento della melodia nelle sue linee di ascesa e caduta.¹⁵

Insieme all'apprendimento «cum magistro» («con il maestro»), per intonare una melodia sconosciuta si ricorreva anche al *monocordo*, strumento scientifico-musicale con una sola corda e con duplice funzione: 1) indagare le leggi dell'acustica musicale e le proporzioni matematiche fra i suoni; 2) eseguire i suoni dei canti da imparare a memoria. Prima delle idee esposte nell'*Epistola*, anche per Guido era ineludibile il ricorso al monocordo.¹⁶

Affinché i discenti si addentrino con coscienza storica nel metodo pedagogico basato su *UtQ*, è indispensabile *in primis* che il docente rimarchi un punto centrale: all'epoca di Guido d'Arezzo – in un regime di diffusa oralità – la scrittura musicale era basata su due distinti sistemi grafici. Si propongono quindi di seguito alcuni concetti essenziali per i discenti (si tratta ovviamente di una necessaria semplificazione; lo scenario storico, geografico e grafico è assai complesso, con tradizioni legate a prestigiosi *scriptoria*, ma anche a centri minori non sempre documentabili).

I due sistemi grafici musicali circolanti ai tempi di Guido erano i seguenti: 1) i *neumi* (dal greco πνεύμα, pr. “pnéuma” = “soffio”, “respiro”);¹⁷ 2) le *lettere* dell'alfabeto latino.¹⁸

I neumi, sorti e codificatisi in età carolingia (la data è controversa),¹⁹ erano scritti originariamente nella pergamena senza rigo musicale, “in campo aperto”

pp. 101-124. Tra le più recenti monografie generali sulla storia della notazione musicale, cfr. TH. F. KELLY, *Capturing Music. The Story of Notation*, New York, W. W. Norton, 2015 (con CD audio).

¹⁵ Sulla chironomia, cfr. M. HUGLO, *La Chironomie medievale*, «Revue de musicologie», II, 1963, pp. 155-171; H. HUCKE, *Die Cheironomie und die Entstehung der Neumenschrift*, «Die Musikforschung», XXXII, 1979, pp. 1-6.

¹⁶ Sul monocordo, cfr. C. BROCKETT JR., *A Comparison of the Five Monochords of Guido of Arezzo*, «Current Musicology», XXXII, 1981, pp. 29-42; D. PESCE, *Guido d'Arezzo, passim*, in particolare: pp. 11 sg., 34-37 (a p. 607 rimandi ai trattati di Guido); GUIDO D'AREZZO, *Le opere cit., Introduzione, passim*, in particolare: pp. LXXV-XXVI, nota 211.

¹⁷ Per esempi dai codici cfr. *Paléographie Musicale*, Imprimerie Saint-Pierre Sablé-sur-Sarthe, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes (in seguito Tournai), Société Saint-Jean l'Évangéliste - Desclée & C^{ie}, 1889-; E. M. BANNISTER, *Monumenti Vaticani di paleografia musicale latina raccolti ed illustrati*, Lipsia, O. Harrassowitz, 1913 (rist. London 1968), voll. I-II di testi + tavole («Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi», 12).

¹⁸ Sulla notazione alfabetica, cfr. *infra*, nota 30.

¹⁹ Cfr. LEVY, *On the Origins* cit., p. 83: «An advantage of setting the Gregorian neumatation earlier is that it allows a full century for the paleographic evolution of the

("notazione adiaستمatica", senza diastemazia, cioè senza la precisazione degli intervalli).

Come si è detto, sulla genesi dei neumi sono state avanzate diverse ipotesi, con particolare riguardo alla chironomia, agli accenti e ai segni di interpunzione.²⁰ Il docente, una volta rimarcata la complessità della questione storica e paleografica, è opportuno che ai discenti proponga chiare ed essenziali schematizzazioni sui neumi-accenti, come segue.

Accento grave. Tratto obliquo da sinistra a destra: «' 𐀀»; nella grafia musicale gli corrisponde il neuma *punctum* (lat.; pl. *puncta*), poiché assunse la forma di un punto. Rappresenta di norma un solo suono su una sillaba (neuma *monosonico*), tendente al grave. Successivamente, il *punctum* nella "notazione quadrata nera" – impostasi definitivamente nel tardo secolo XIII – fu tracciato con la seguente forma: ■ (*punctum quadratum*).²¹ In specifici contesti grafici si usava anche il *punctum inclinatum*: ◆.²²

Accento acuto. Tratto obliquo da destra a sinistra: «' 𐀁»; nella grafia musicale gli corrisponde il neuma *virga* (pl. *virgae*), che significa "verga, bastone". Rappresenta di norma un solo suono su una sillaba (neuma *monosonico*), tendente all'acuto. "Notazione quadrata nera": ■.

Potrebbe apparire superfluo, ma è invece necessario verificare la precisa coscienza da parte dei discenti della forma grafica dei due accenti principali; di solito in italiano, quando si scrive a mano, non si distingue tra accento grave e acuto.


neume-species, which is awkward to explain is neumatation itself begins only around 900».

²⁰ LEVY, *On the Origins* cit., alle pp. 62-64 passa in rassegna sei tipologie di tesi sulle origini dei neumi, basate su: a) accenti; b) modelli greco-bizantini; c) chironomia; d) segni di interpunzione e usi linguistici nei testi; e) notazione efonetica; f) teorie eclettiche. Le teorie sugli influssi bizantini sono accantonate da tempo.

²¹ Sulla notazione quadrata, cfr. BAROFFIO - KIM, *Cantemus* cit., p. 34 sg. Ess. di *specimina* codicologici in C. RUINI, *I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, premessa di G. Cattin, I-II, Trento, Provincia Autonoma di Trento, 1998, I, p. 387: *Appendice 1, Tipologia della notazione quadrata*; G. MELE, *Psalterium-Hymnarium Arborense. Il manoscritto P. XIII della Cattedrale di Oristano (secolo XIV/XV). Studio codicologico, paleografico, testuale, storico, liturgico, gregoriano. Trascrizioni. 1. Hymni*, Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1994 («Quaderni di "Studi Gregoriani"», 3), *Tabella 1*, tra p. 74 sg.

²² Il *punctum inclinatum* ad es. si incontra nel neuma *climacus* per indicare i suoni discendenti. Vanno inoltre segnalati casi interessanti di utilizzo sistematico dell'alternanza *punctum inclinatum* / *punctum quadratum* per riprodurre, negli inni ambrosiani, la scansione breve/lunga del dimetro giambico catalettico, il metro più diffuso nell'innodia. Cfr. G. MELE, *Note storiche, paleografiche, codicologiche e liturgico-musicali sui manoscritti arborensi*, in "Die ac nocte". *I codici liturgici di Oristano dal Giudicato d'Arborea all'età spagnola (secoli XI-XVII)*, a cura di G. Mele, Cagliari, AM&D, 2009 (CD-ROM allegato), pp. 15-73: 38 sg., fig. 37.






Occorre inoltre accennare ai neumi *plurisonici*, che indicano più suoni su una sillaba.²³ Il docente presenterà come primo approccio, il *pes*.

Neuma *pes*. Un suono grave: « ` » (*punctum*) con un suono acuto: « ' » (*virga*) formano il neuma plurisonico (in questo caso: due suoni), denominato *pes* o *podatus* (“a forma di piede”): .²⁴

Ulteriori neumi plurisonici possono essere ricordati partendo dal neuma opposto al *pes*, ossia la *clivis*: suono acuto (*virga*) + suono grave (*punctum*), per passare eventualmente al *torculus*: costituito da *punctum* + *virga* + *punctum* (vedi Tabella 1: «Type 2/gestural»).

Anche la questione dei neumi plurisonici e della loro grafia è complessa per quanto riguarda il periodo delle origini. Per spiegare la problematica dei neumi monosonici e plurisonici – strettamente legata alla stessa genesi dei neumi – è utile la Tabella 1, tratta da Levy, che compara i neumi/accenti (e le corrispondenti note quadrate) con gli enigmatici segni della notazione paleo-franca.²⁵

On the origin of neumes

Square-note shape					
Name *	punctum	virga	podatus	clivis	torculus
Type 1 / graphic	•	(none)	/	\	∩
Type 2 / gestural	•	/	✓	∩	∩

* Applies only to Type 2.

Figure 8 Simple neumes, Types 1 and 2

Tab. 1 – Origine dei neumi (tratta da LEVY, *On the Origins* cit., p. 75)

Come si vede, i segni non sono univoci. Ad es., il segno diagonale « / » nella notazione paleo-franca non indica un neuma monosonico acuto, corri-

²³ Sui neumi plurisonici, cfr. BAROFFIO - KIM, *Cantemus* cit., p. 27, nota 2.

²⁴ Per esempi di *pes* in notazione quadrata cfr. *ivi*, p. 35.

²⁵ La Tabella 1 si basa sulla distinzione di due tipi di notazione musicale nel periodo delle origini: il «Tipo 1», rappresentato da una manciata di esempi sopravvissuti della notazione di “St. Amand” o Paleofranca; il «Tipo 2» che include tutti gli altri neumi antichi; cfr. LEVY, *On the Origins* cit., p. 65 («Type 1 is represented by the handful of surviving specimens that have so far been labelled as specimens of the ‘St. Amand’ or ‘Paleofrank’ notation. Type 2 comprises all other early neume species»).

spondente alla *virga* («Type 2/gestural»), bensì un neuma plurisonico, corrispondente al *podatus* («Type 1/graphic»).²⁶

Come esempio di notazione adiaستمatica, "in campo aperto", il docente può addurre il codice 121 del monastero di Einsiedeln, con neumi sangallesi (originari del monastero svizzero di San Gallo).



Fig. 1 – Einsiedeln, Stiftsbibliothek 121 Codex 121 (1151). Graduale – *Liber Ymnorum*, ca. 960-970, p. 30. Introito per la III Messa di Natale *Puer natus est nobis*.²⁷

Il docente rimarcherà che il neuma *virga* su «puer» (prima riga, freccia rossa) e il neuma *punctum* su «filius» (quarta riga, freccia rossa), sono "in campo aperto", senza rigo e senza distinzione degli intervalli (notazione adiaستمatica): era quindi impossibile per il cantore individuare il suono senza aver conosciuto prima la melodia, appresa «cum magistro».

Nell'es. mus. 1, ad uso dei docenti, la trascrizione parziale di *Puer natus est nobis* in notazione quadrata nera moderna. La *virga* su «puer» e il *punctum* su «filius», come attesta il tetragramma (rigo di quattro linee), indicano rispettivamente le note Re e La. Il docente valuterà se è il caso di accampare la trascrizione anche presso i discenti (es. mus. 1).

²⁶ Cfr. LEVY, *On the Origins* cit., p. 75: «The Type 1 notation lacks that opinion: an ascending diagonal – the virga shape of Type 2 – in Type 1 signifies a two-pitch ascent or podatus».

²⁷ Cfr. <http://www.e-codices.unifr.ch/it/sbe/0121/30/0/Sequence-974> (facsimile); <https://www.youtube.com/watch?v=iUjo01vIBEs> (intonazione).

Is. 9, 6; Ps. 97

L 20
E 30

U-ER * na- tus est no- bis, et fi- li- us

da- tus est no- bis: cu- ius impé- ri- um su- per

Es. mus. 1 – *Graduale Triplex* ..., Solesmes, Desclée, 1979, p. 47 sg.: 47.

Tornando a *UtQ*, il didatta rimarcherà un fatto centrale. Ai tempi di Guido, l'inno – come tutto il repertorio musicale – circolava di solito oralmente e/o con neumi “in campo aperto” (in un contesto grafico segnato anche dalla notazione alfabetica). Peraltro, sempre nel secolo di Guido, nelle grafie adia-stematiche si affacciarono propensioni alla diastemazia, cioè alla precisazione dell'altezza dei suoni). È il caso, ad es., del codice 1 di Huesca, in Spagna, in notazione musicale denominata ‘aquitana’ (originaria dell’Aquitania, nella Francia sud-occidentale), della seconda metà del secolo XI; tale manoscritto è un innario (raccolta di inni), tra i più antichi con neumi.²⁸

Il docente ricorrerà quindi al facsimile di *UtQ* di Huesca per un'altra elementare focalizzazione didattica su neumi “in campo aperto” (fig. 2).

²⁸ Cfr. A. DURAN GUDIOL - R. MORAGAS - J. VILLARREAL, *Hymnarium Oscense* (S. XI), Zaragoza, Institución Fernando El Católico. Sección de música antigua, 1987, I: *Edición facsimil*; II: *Estudios. UtQ* sta nel vol. I, f. 33 (il facsimile a stampa non presenta impaginazione moderna). Sull'innario di Huesca, si veda anche C. J. GUTIÉRREZ, *El Hymnario de Huesca: nueva aproximación*, «Anuario musical», XLIV, 1989, pp. 23-60.

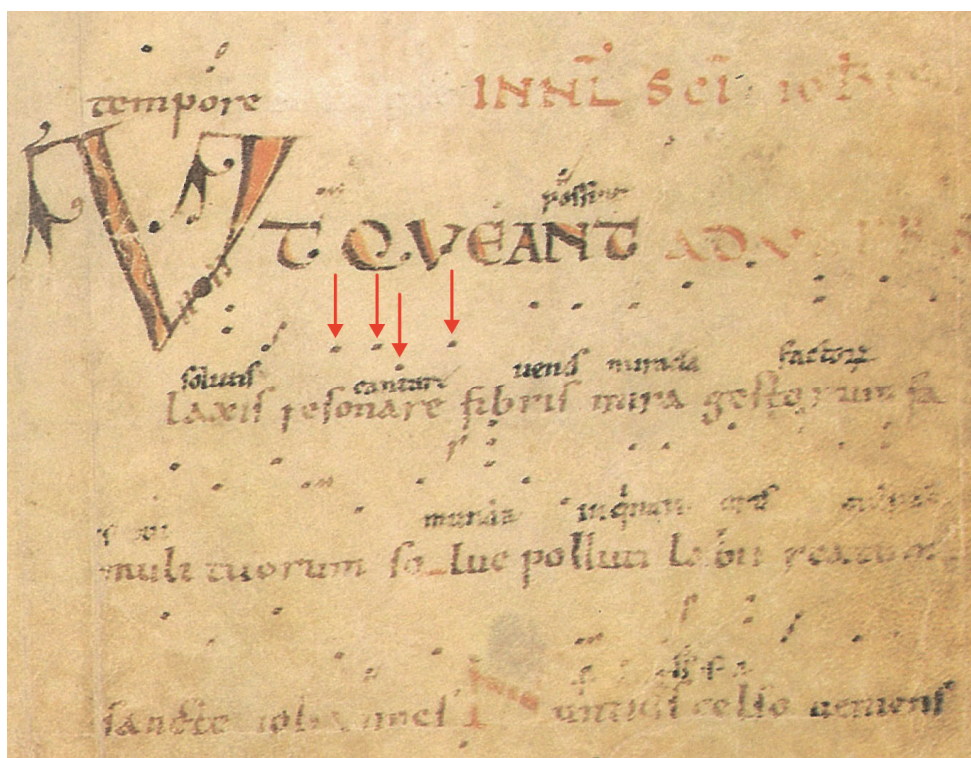


Fig. 2 – Huesca, Archivo de la Catedral, cod. 1, *Hymnarium Oscense*, secolo XI², f. 33r.

La melodia dell'inno è diversa da quella di Guido d'Arezzo. Perché questa pluralità di melodie per lo stesso inno? Il motivo risiede nella metrica: un inno, ad es. *UtQ*, in metro saffico, poteva essere cantato con diverse melodie adatte a quel metro, mentre una stessa melodia poteva rivestire inni diversi, purché con lo stesso metro saffico (ad es. la melodia di *UtQ* del codice di Huesca poteva applicarsi ad altri inni saffici).

Tornando alla grafia musicale, si rimarcherà coi discenti l'assenza del rigo, mostrando, fig. 2, i quattro esempi di neumi *punctum* nella seconda linea dopo *Ut queant*, sulla seconda parola «*resonare*», dopo «*laxis*» (quattro frecce rosse).²⁹

²⁹ In DURAN GUDIOL - MORAGAS - VILLARREAL, *Hymnarium Oscense* cit., II: *E-studios*; a p. 117, *Melodia* n° 45, i quattro *puncta* sono letti come Re-Re-Do-Re. Nello spazio sopra la parola «*resonare*» il docente può far notare ai discenti che si legge anche il vocabolo «*cantare*», sinonimo di «*resonare*»; il codice è infatti un innario glossato, cioè con inserti lessicali ad uso didattico (in questo caso appunto sinonimi). Sulla funzione didattica degli innari glossati, cfr. S. BOYNTON, *The Didactic Function and Context of Eleventh-Century Glossed Hymnaries*, in *Der lateinische Hymnus im Mittelalter. Überlieferung - Ästhetik - Ausstrahlung*, a cura di A. Haug, Ch. März e L. Welker, Kassel, Bärenreiter, 2004 («*Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia*», 4), pp. 301-330.

Il codice di Huesca – come il manoscritto 121 di Einsiedeln – dimostra, *ictu oculi*, una realtà lampante: chi non conosceva prima la melodia non poteva intonarla basandosi sui neumi “in campo aperto”. Ma attenzione. Nel caso di Huesca è palese una propensione alla diastemazia: i neumi, gravi e acuti, ancorché senza linee, sono distanziati (come dimostra il terzo *punctum* più basso, indicato dalla terza freccia rossa). Nel secolo XI si sviluppò l’esigenza di segnalare la distanza degli intervalli nella *mise en page* dei canti.

Per esemplificare i primi tre neumi esposti ai discenti – *punctum/virga/pes* – il didatta ricorrerà all’*incipit* di *UtQ* da un codice della Bibliothèque nationale de France (= BnF).

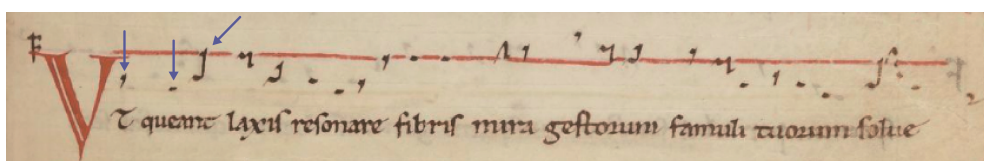


Fig. 3 – Paris, BnF, nouv. acq. latin 1235, sec. XII, Nevers (Francia), «In nativitate sancti Johannis baptistae ad vespere» («Natività di san Giovanni Battista, ai vespri»), *Ut queant laxis*, ff. 166r-167r (particolare). L’intera strofa in *Appendice 2*, figg. 3a-3b.



Es. mus. 2 – Trascrizione del brano precedente da BR. STÄBLEIN, *Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel, Bärenreiter, 1956 («Monumenta Monodica Medii Aevi», 1), p. 94, n. 79, Mel. 151₁: Re Do Re=Fa (il segno = indica qui suoni in composizione in un neuma plurisonico).³⁰

La notazione musicale, come si evince dalla fig. 3, presenta una riga rossa, con la lettera F, che indica il Fa; si anticipa così un aspetto centrale nella didattica guidoniana: il rigo. Quest’ultimo, ben noto a Guido, non è stato peraltro ‘inventato’ dal monaco di Pomposa, come sovente si perpetua; di certo, esempi di notazione con linee iniziarono ad affermarsi nella seconda metà del secolo XI (la questione cruciale del rigo verrà riassunta più avanti nel sesto paragrafo).

Anche nel caso del codice parigino addotto, come nel manoscritto di Huesca, la melodia di *UtQ* è diversa da quella affermata da Guido.

Il docente attirerà l’attenzione dei discenti sui tre neumi riguardanti *Ut que-ant* (che significa: «affinché possano»), contrassegnati da tre frecce azzurre, nella fig. 3 e nell’es. mus. 2:

³⁰ Commento critico: p. 528 sg. Neumi francesi su linea («Französische Neumen auf Linien»); cfr. *ivi*, p. 528.

1. «Ut»: neuma *virga* (una sola nota acuta, su una sillaba), monosonico.
2. «que-»: neuma *punctum* (una sola nota grave, su una sillaba), monosonico.
3. «-ant»: neuma *pes*, o *podatus* (= *punctum* + *virga*: due note, una grave e una acuta, su una sillaba), plurisonico.

L'altro sistema di scrittura musicale ai tempi di Guido, come anticipato, consisteva nell'utilizzo delle lettere dell'alfabeto latino, maiuscole, minuscole e ripetute (in alto, o anche a fianco), a partire dalla lettera A (La) sino alla lettera G (Sol), e precedute dalla lettera greca Gamma (= Γ); si forma così una scala di 21 suoni (*notae graves*: «AG», *acutae*: «ag», e *superacutae*):³¹

a b h c d
 Γ A B C D E F G a b h c d e f g a b h c d

Un esempio da un codice parigino è proposto nell'Appendice 2, fig. 2.

Nei Paesi di lingua inglese si utilizza tuttora la notazione alfabetica CDEFGAB (Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si), usata anche in Germania e nell'Europa dell'Est, ma con H in luogo di B per indicare il Si (in questi Stati la lettera B indica direttamente il Si bemolle). Nei Paesi latini è invalsa la notazione "guidoniana" Ut/Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si (Ut, per indicare il Do, è sopravvissuto in Francia).

La proliferazione nel web di spartiti e/o lezioni di musica dagli ambienti anglosassoni, soprattutto dagli USA, e quindi con «i = B», le mareae di CD, nonché i programmi musicali per computer – con tastiere elettroniche preimpostate con le lettere-note ABCDEFG – vanno diffondendo anche nei paesi latini la notazione alfabetica (i discenti potranno raccontare le loro navigazioni in internet, confrontando la nomenclatura latina con quella anglosassone di «tipo B» e di «tipo H»).

4. «FACILE PRONUNTIARE». IL GENIALE ESPEDIENTE DIDATTICO

Il metodo *UtQ* per intonare e/o trascrivere una melodia ignota – felicemente collaudato a Pomposa, nonostante l'invidia degli stessi monaci confratelli – fu presentato con successo da Guido, nel frattempo trasferitosi ad Arezzo, al papa Giovanni XIX (1024 - 20 ottobre 1032).³² Ben presto, grazie anche al

³¹ Sulla notazione alfabetica, cfr. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-paedagogico* cit, *passim*, in particolare pp. 61-67; ID., *Les origines de la notation alphabetique au moyen-age*, «Anuario musical», XII, 1957, pp. 3-14; PESCE, *Guido d'Arezzo* cit., pp. 11 sg., 17, 20, 30 sg., 345, 533, 538; A. RUSCONI, *Introduzione*, in GUIDO D'AREZZO, *Le opere* cit., pp. XLV-LI; BAROFFIO - KIM, *Cantemus* cit., p. 28. Le lettere dell'alfabeto sono state impiegate in ambito musicale anche per precisare il significato ritmico e il movimento melodico di alcune notazioni soprattutto in area francese e tedesca; es.: «c: *celeriter* = esecuzione fluida»; *ivi*, p. 29.

³² Cfr. RUSCONI, *Introduzione* cit., pp. XXXV-XXXVII.

suggello papale, *UtQ* si impose come l'espedito didattico musicale per antonomasia ai fini di apprendere una melodia ignota.

Ma quale era lo stratagemma escogitato da Guido?

Il monaco trascelse la prima strofa dell'inno latino saffico per san Giovanni Battista, attribuito senza prove sicure al celebre storico dei Longobardi e poeta Paolo Diacono, monaco di Montecassino († 799 ca.);³³ al testo dell'inno Guido applicò una melodia *ad hoc*. Ecco la prima strofa con le prime sillabe in rosso di ogni emistichio (metà dello 'stico', cioè del verso):

Ut queant laxis | resonare fibris
 Mira gestorum | famuli tuorum,
 Solve polluti | labii reatum,
 Sancte Iohannes.³⁴

La traduzione del testo è: «Affinché possano i tuoi fedeli far risuonare con voci sciolte le meraviglie delle tue gesta, dissolvi la colpa del labbro impuro, o san Giovanni».³⁵

La strofa saffica è costituita da 3 endecasillabi (versi di 11 sillabe) + 1 adonio finale (verso quinario, di 5 sillabe).

Scriva Guido a Michele: «Se dunque desideri imprimerti nella memoria un suono o un neuma così bene da riuscire a richiamarlo immediatamente ovunque tu voglia, in qualsiasi canto noto o sconosciuto, intonandolo subito senza esitazione, devi individuare quel suono o quel neuma all'inizio di una melodia che ti sia notissima».³⁶

La melodia «notissima» è appunto quella di *UtQ*; si noterà, tra breve, che l'intonazione è diversa rispetto a quella di Huesca e Parigi (distinguendosi anche da ulteriori intonazioni dell'inno giovanneo); secondo l'opinione prevalente fu composta da Guido, secondo altri sarebbe preesistente. Guido, dopo avere riportato la melodia, osserva: «Vedi bene come questa melodia nelle sue sei sezioni abbia inizio con sei suoni differenti? Così, se uno avrà imparato l'inizio di ciascuna sezione, dopo essersi esercitato tanto da saper subito intonare senza

³³ Cfr. *infra*, § 6.

³⁴ Cfr. CL. BLUME - G. M. DREVES - H. M. BANNISTER, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, Reissland, 1886-1922, voll. I-LV [=AH] [+ *Register*, M. LÜTOLF (*et alii*), voll. I-III, Bern-München, Francke Verlag, 1978], L, pp. 120-124: 120, n. 96 (2), strofa 1, vv. 1-4; le stanghette dopo l'emistichio sono nostre. Cfr. anche *ivi*, II, p. 50 sg.: 50, n. 52, strofa 1, vv. 1-4.

³⁵ Di recente, è stata proposta una traduzione che fa riferimento alla raucedine che poteva pregiudicare una corretta emissione della voce da parte dei cantori. Cfr. RUSCONI, *A proposito di "Ut queant laxis"* cit., pp. 301-308.

³⁶ Cfr. GUIDO D'AREZZO, *Le opere* cit., *Epist. ad Michael*. 54, pp. 134-137 (testo latino e trad. ital.).

esitazione qualsiasi sezione desideri, potrà intonare facilmente quegli stessi sei suoni ovunque li veda, secondo le loro proprietà.³⁷

È sintomatico l'utilizzo del verbo «*pronuntiare*» per indicare l'atto di intonare: il vocabolo nella trattatistica musicale è infatti pregno di profonde risonanze grammaticali e retoriche.³⁸

Il docente illustrerà a questo punto testo e melodia di *UtQ*, in notazione alfabetica:³⁹

C D F DE D D D C D E E
 Ut que-ant la- xis re-so-na-re fi-bris

EFGE D EC D F G a GGFD D
 Mi- ra ge- sto-rum fa-mu-li tu- o-rum

GaG E F G D a G a F Ga a
 Sol- ve pol- lu- ti la- bi- i re- a- tum

GGF D C E D
 Sanc-te Io-han-nes.

I primi sei suoni CDEFGa sulle prime sei sillabe *Ut-re-mi-fa-sol-la* di ogni emistichio, formano (secondo il linguaggio moderno) una scala di sei note, denominata 'esacordo' (vocabolo peraltro mai utilizzato da Guido): si considera di solito (in modo non del tutto appropriato) come il prototipo della scala diatonica moderna.

In seguito, sfruttando la *S* e la *I* di *Sancte Iohannes* fu aggiunta la nota Si. Dal canto suo, la sillaba-nota *ut* fu sostituita dalla sillaba Do.

Riguardo a *UtQ* va sempre ricordato che i codici dell'*Epistola* sono attestati da una tradizione manoscritta assai complessa, con neumi spesso assai antichi.⁴⁰

Il docente presenterà a questo punto la melodia anche in notazione 'modernizzata' (es. mus. 3):

³⁷ Cfr. *ivi*, 58-59, p. 136 sg. (testo latino e trad. ital.).

³⁸ Cfr. F. A. GALLO, "Pronuntiatio". *Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale*, «Acta Musicologica», XXXV, 1963, pp. 38-46: 40, dove si ricorda che «la formazione del cantore ecclesiastico iniziava con l'apprendimento della *pronuntiatio*».

³⁹ Cfr. GUIDO D'AREZZO, *Le opere cit.*, *Epist. ad Michael*. 57, p. 136. Nel caso delle lettere accostate, si tratta di un neuma plurisonico (cfr. *supra*, in corrispondenza della nota 24); ad es., la prima sillaba di «*Mira*» è un neuma di 3 suoni ascendenti, *scandicus*, grave + acuto + acuto: EFG = Mi-Fa-Sol.

⁴⁰ Cfr. PESCE, *Guido d'Arezzo cit.*, pp. 281-311, con lo "stemma" dei codici.



Es. mus. 3 – *Ut queant laxis*, in notazione pentagrammata moderna.⁴¹

A seguire, il docente proporrà la melodia in “notazione quadrata”, traendola dal *Liber Hymnarius*, edito dai monaci di Solesmes (es. mus. 4):

Es. mus. 4 – *Ut queant laxis*, in notazione quadrata. Da *Liber Hymnarius cum invitatoriis & aliquibus responsoriis*, Solesmis, Abbaye Saint-Pierre, 1983, p. 382.

A coronamento di questa parte, il didatta farà infine ascoltare la melodia ricorrendo al web.⁴²

⁴¹ Cfr. GUIDO D'AREZZO, *Le opere cit., Epist. ad Michael.* 57, p. 137 e *ivi, Introduzione*, p. LXXXV, nota 57. Si veda anche PESCE, *Guido d'Arezzo cit.*, pp. 466 sg., 548-554. Per altre melodie di *UtQ*, cfr. *infra, Appendice 2*, figg. 1, 2, 3a, 3b, 4, 5a, 5b.

⁴² Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=SugtS3tqsoo>. L'esecuzione, ancorché parziale, dimostra chiaramente come la melodia della prima strofa era applicata a tutte le strofe successive. Il sito non specifica la fonte; si tratta del *Liber Usualis*, di enorme diffusione (edizione più antica: *Liber Usualis Missæ et Officîi pro dominicis diebus et festis duplicibus cum cantu gregoriano*, Romæ-Tornaci, Typis Societatis S. Joannis Evangelistæ, Desclée, Lefebvre & Soc., Sedes Apostolicæ et S. Rit. Congregationis Typographi, 1903, *UtQ*: p. 872).

5. MA FU UN DESTINO IL NOME DELLE NOTE?

Normalmente si ripete la solfa che Guido ha "inventato" il nome delle note musicali. Ciò è vero. Al contempo, se il *magister* aretino avesse adottato un inno diverso da *UtQ*, il nome delle note musicali sarebbe stato, giocoforza, diverso (con esiti imprevedibili di nomenclatura dei suoni nella storia della musica). Un esempio. Restando nel metro di *UtQ*, non avrebbe stupito se Guido nella didattica avesse trascelto l'inno saffico *Christe sanctorum decus atque virtus*, in onore del fondatore del suo ordine, san Benedetto da Norcia († 547). Ecco la prima strofa dell'inno:

Christe, sanctorum | decus atque virtus,
 Vita, et forma | vis, lux et auctor,
 Supplicum vota | pariterque hymnum
 Suscipe clemens.⁴³

Ragioniamo per assurdo: qualora Guido avesse applicato la melodia di *UtQ* alla prestigiosa strofa per san Benedetto, l'esacordo sarebbe stato formato dalle note *chri-de-vi-vis-sup-pa*. In questo caso, le sillabe *vi* e *vis* avrebbero indicato il cruciale semitono mi-fa, mentre un problematico *chri* avrebbe designato l'attuale Do: possibilità squisitamente surreale. La "funzionalità fonetica" delle sillabe *ut-re...*, nonostante qualche riserva a posteriori sull'*ut*, giovava all'insegnamento. Nella didattica circolarono comunque nomi diversi, rispetto a *ut-re...*; in particolare riscosse un certo successo la serie «TRI-PRO-DE-NOS-TE-AD».⁴⁴

Il nome delle note musicali guidoniane insomma nacque *quasi* casualmente. Ma non fu estemporanea, da parte di Guido, la scelta didattica di un testo preesistente, con tre specifiche peculiarità:

a) *UtQ* è un inno liturgico;

⁴³ Cfr. AH vol. II, p. 40 sg., n. 31. «Hymnus de S. Benedicto», Fonti in G. MELE, «Ymnum Sancti Benedicti composuit». Su Cipriano di Montecassino e l'inno «Christe sanctorum decus atque virtus», «Rivista internazionale di Musica sacra», XXXVI/1-2, 2015, pp. 93-96, *Benedictus*, A-E (l'articolo sarà ristampato *ivi*, XXXVII, 2016, con correzioni di disguidi tipografici non attribuibili all'autore). Sinora l'inno per san Benedetto era considerato adespoto.

⁴⁴ Cfr. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-paedagogico* cit., p. 101: «a. TRI-PRO-DE etc.», con trascrizione musicale. Si tratta delle iniziali di «TRInum et unum | PRO nobis miseris | DEum precemur | NOS puris mentibus | TE obsecramus | AD preces intende». Cfr. anche *ivi*, con riferimento ad altre nomenclature delle note, pp. 102-105: «b. TU-RE-MI etc.»; «c. UT-NAM-MI etc.»; «d. U-R-M-F-S-L etc.»; «e. AN-CHI-THO etc.». Secondo una sorprendente testimonianza di Giovanni di Affligem (ca. 1100), nel *De musica cum tonario*, gli «Angli, Francigenae, Alemanni» utilizzavano i nomi «ut-re-mi-fa-sol-la», mentre gli «Itali» ricorrevano ad altri sistemi: cfr. *ivi*, p. 120 e nota 2 (CSM I, 1950, p. 49).

- b) è un inno liturgico di forma ‘saffica’;
 c) è un inno liturgico per san Giovanni Battista.

Da tali peculiarità discendevano altrettanti vantaggi:

- a) L’*origine liturgica* del canto garantiva la ‘sacralità’ del testo; nel contempo, la forma poetico-musicale di *inno* presentava un aspetto funzionale nella didattica: la ripetizione della stessa melodia in tutte le strofe.
 b) La *forma saffica* dell’inno vantava nobili ascendenze letterarie: sprofondava infatti le sue radici nella più illustre tradizione latina, grazie a Orazio († 8 a.C.), ed era attecchita nelle *scholae* grazie soprattutto a Prudenzio († 413), considerato l’«Orazio cristiano».
 c) La figura del Battista era intrisa di pregnanti valenze teologiche e figurali.

6. “COPIA E INCOLLA”

Ma quale era la sostanza pratica del metodo *UtQ*? Semplificando al massimo per i discenti, si può sfruttare una familiare locuzione del gergo informatico: l’espedito guidoniano è come una sorta di “copia e incolla” (“copy and paste”) *ante litteram*. Infatti, una volta che lo scolaro medioevale avesse saldamente incamerato nella memoria la nota putacaso denominata Re – presente nella prima sillaba di «resonare» – per intonare un altro Re incluso in un brano sconosciuto sarebbe stato fondamentale ricordarsi di *quel suono Re*, presente nell’inno per san Giovanni, già incasellato nella mente, e pronto per essere “incollato” al brano sconosciuto.⁴⁵

Sussisteva però un problema di fondo. Affinché la tecnica mnemonica di *UtQ* funzionasse, era basilare sapere – prima di cantarla – che quella nota di una melodia ignota rappresentasse con tutta sicurezza un Re (preso qui come mero esempio). Ma nei canti trascritti con i neumi “in campo aperto” era impossibile stabilire l’altezza melodica. Gradualmente si affermò quindi l’esigenza di un concreto punto di riferimento nella pergamena, per segnalare l’esatta posizione delle note (esigenza grafica peraltro sentita anche in ambienti lontani dal mondo di Guido). In una fase primordiale si immaginò una linea ideale, successivamente vennero tirate righe a secco.

D’altro canto, le linee senza chiavi di lettura restavano mute: bisognava pertanto indicare la nota di quella linea. Oltretutto, premeva segnalare *in primis* le note più “difficili”: i due insidiosi semitoni Mi-Fa e Si-Do. Si affermarono

⁴⁵ Il metodo *ut-re-mi-fa-sol-la*, qui semplificato al massimo per i discenti, in termini strettamente propedeutici, è in realtà un sistema pedagogico ben più articolato. Tra l’altro, contempla il problema della intonazione degli intervalli: in *UtQ* sono compendiate i principali intervalli ascendenti e discendenti in uso nel canto liturgico. Guido per la didattica della intonazione degli intervalli fornisce inoltre la cantilena *Alme rector*; cfr. GUIDO D’AREZZO, *Le opere cit., Epist. ad Michael*. 66, p. 138 sg. (testo latino e trad. italiana). Sugli aspetti pedagogici di *UtQ*, cfr. anche PESCE, *Guido d’Arezzo cit., «Ut-re-mi-fa-sol-la»*, p. 19 sg.

così le lettere-chiavi (*litterae claves*) colorate: *f*, *F* (Fa: linea rossa) e *c*, *C* (Do: linea gialla); note cruciali, poiché indicavano la «croce del semitono» (*crux semitonii*).

Si era insomma innescato nel secolo XI un complesso processo grafico che sortì – dopo complesse tappe – il tetragramma (rigo di 4 linee), considerato sovente come il progenitore del pentagramma (in realtà quest'ultimo era utilizzato nel Medioevo, insieme al tetragramma). In seguito, nacquero le chiavi moderne; es. quella di Sol ("di violino"), stilizzazione della *G* della notazione alfabetica.

Il processo grafico con cui si affermò il rigo musicale fu assai complesso e diversificato nel tempo e nello spazio, condizionato anche da problemi codicologici, quali la *mise en page*. Le linee, anche colorate, in verità erano state già sperimentate prima di Guido, ma il loro uso, con caratteristiche e finalità peculiari, era riservato alla teoria musicale; è il caso della *Musica enchiridiadis* (sec. IX), di cui Guido si servì, tra le sue fonti.⁴⁶

La melodia esacordale guidoniana *UtQ* diventerà basilare anche in virtù della sua intonazione 'scalare': tono + tono + semitono + tono + tono (TTSTI). In *UtQ* manca il semitono Si-Do; ciò imporrà accorgimenti nello studio dell'esacordo.

Il docente citerà a questo punto due altri centrali aspetti didattici, legati a Guido: 1) la solmisazione;⁴⁷ 2) la cosiddetta "mano guidoniana".⁴⁸

⁴⁶ Cfr. GUIDO D'AREZZO, *Le opere* cit., p. 159, nota 47, e p. 160, nota 62, commento su *Epist. ad Michael.* 117 e 199. Sull'uso delle linee colorate in Guido, cfr. *Prol. in Antiphonar.*, *ivi*, 46-47, p. 118 sg. e commento a p. 126, nota 7. In generale, sul rigo musicale in Guido, cfr. *ivi*, *Introduzione*, pp. XLV-XLVIII. Si veda inoltre SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-paedagogico* cit., pp. 48-53; presenta diverse forme del rigo: «systema A» e «systema B», che possono intersecarsi: AB. Cfr. *ivi*, Tavola s.n., tra le pp. 48 e 49, con 15 ess. grafici di rigi, con linee colorate (rosse, gialle, azzurre). Cfr. anche *ivi*, pp. 61-71 e le conclusioni a p. 71 sg. Una storia sulle origini del rigo musicale sta in J. HAINES, *The Origins of the Musical Staff*, «The Musical Quarterly», XCI/3-4, 2008, pp. 327-378, <http://www.jstor.org/stable/20534535> (ultimo accesso: 20 dicembre 2015).

⁴⁷ Per una chiara sintesi ad uso didattico, cfr. C. RUINI, *Ars Musica*, in *Musica e società* cit., pp. 31-33. Per approfondimenti, cfr. C. A. MOBERG, *Die Musik in Guido Arezzos Solmisationshymnus*, «Archiv für Musikwissenschaft», XVI, 1959, pp. 187-206; S. MENGOZZI, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, Part I: *Guidonian Solmization in Theory and Practice*, pp. 17-114. Per l'ascolto, si può ricorrere a *Musicorum et cantorum. La enseñanza del canto Gregoriano en la Edad Media*, Schola Antiqua, Pneuma PN 1480: *La solmisación*. "Ut queant laxis", 1ª estrofa, Modo I, 1:35. Sulla didattica dell'ascolto, cfr. G. LA FACE BIANCONI, *La didattica dell'ascolto*, «Musica e Storia», XIV/3, 2006, pp. 511-541, vol. monografico a cura di G. La Face Bianconi (per il canto liturgico, cfr. «Tavola Rotonda I», *Musica medievale e rinascimentale*. "Alleluia, Dies sanctificatus (in Nativitate Domini, ad missam in die)", facsimile del brano a p. 544; con contributi di C. Baldo, pp. 545-561; M. Carrozzo, pp. 563-578; D. Sabaino, pp. 579-590).

La ‘solmisazione’, termine successivo a Guido, è un sistema musicale che studia i gradi della scala tramite le sillabe dell’esacordo. Passò poi a designare la pedagogia della lettura musicale, fondata sugli esacordi e le “mutazioni”. Il nome deriva dal fatto che nella “mutazione” da un esacordo all’altro si passava da Sol a Mi. In *Appendice 2*, fig. 2, offriamo il facsimile di un esempio di solmisazione tratto da un codice parigino.

La “mano guidoniana” (*manus Guidonis*) – che non fu inventata da Guido d’Arezzo – è una tecnica della pedagogia musicale che ricorre alle falangi e alle altre articolazioni della mano per memorizzare i gradi della scala e i loro nomi.

Il tirocinio imposto dal “metodo *UtQ*” – ancorché impegnativo – non era minimamente paragonabile allo sforzo elefantico di memoria richiesto per archiviare mentalmente migliaia di melodie. Secondo Agobardo, arcivescovo di Lione († 840), l’apprendimento e il perfezionamento del repertorio melodico impegnava «dalla prima fanciullezza sino alle canizie della vecchiaia» (*ab ineunte pueritia usque ad senectutis canitiem*).⁴⁹ Lo stesso Guido d’Arezzo affermava che «i miserabili cantori e i loro discepoli possono pure cantare ogni giorno per cent’anni, ma non riusciranno mai a intonare la più semplice antifona da soli, senza maestro, perdendo nel cantare tanto tempo quanto sarebbe loro sufficiente per conoscere l’intera letteratura sacra e profana». ⁵⁰ Di solito, per la formazione di un cantore mediocre si richiedevano dieci anni, mentre con Guido bastava un anno, o al massimo due.⁵¹

Ovviamente, anche la innovativa pedagogia guidoniana implicava specifici esercizi didattici; esempi di “compiti” figurano in mirate sezioni medievali inserite dopo l’*Epistola*.⁵²

L’*UtQ* esacordale non entrò immediatamente nell’ufficio divino, ma in seguito si affermò forza nei libri liturgici, sino ai nostri giorni.

⁴⁸ Un es. di *manus Guidonis* (mano sinistra, e solo eccezionalmente la destra) da mostrare ai discenti: <http://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&l=en&bandnummer=bsb00041240&pimage=00004&v=100&nav=> (ultimo accesso: 20 ottobre 2015); riguarda il codice München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 9921, c. Ir. Sette chiari facsimili della “mano guidoniana”, tratti da altrettanti codici, in SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-paedagogico* cit., *Tabulae* 12-13 (tra p. 112 sg.); *Tabula* 14 (tra p. 120 sg.); *Tabulae* 15-16 (tra p. 128 sg.); *Tabulae* 17-18 (tra p. 144 sg.). Vedi anche *De manu guidonica*, *ivi*, pp. 114-123 (con raro es. di mano ‘preguidoniana’ a p. 118, fig. 1).

⁴⁹ Cfr. AGOBARDI, *Liber de Correctione Antiphonarum*, in *Patrologia Latinae Cursus Completus accurante J. P. Migne ...*, S. L., Parisiis, prope Portam Lutetiae Parisiorum ..., 1844-1855, voll. I-CCXXI [= PL], vol. CCIV, col. 338a.

⁵⁰ Cfr. GUIDO D’AREZZO, *Le opere* cit., *Prol. in Antiph.* 21-27, p. 116 sg. (testo latino e trad. ital.).

⁵¹ Cfr. *ivi*, *Epist. ad Michael.* 15, p. 132 sg. (testo latino e trad. ital.).

⁵² Cfr. M. A. LEACH, *His ita perspectis: A Practical Supplement to Guido of Arezzo’s Pedagogical Method*, «The Journal of Musicology» VIII/1, 1990, pp. 82-101, <http://www.jstor.org/stable/763524> (ultimo accesso: 20 settembre 2015).

Un'ultima considerazione in campo melodico. Tra le varie intonazioni di *UtQ*, si affermò in seguito una melodia – *non esacordale* – diffusa in tutta la cristianità grazie alla divulgazione universale dei libri liturgici romano-francescani che la trasmisero. Offriamo di seguito una trascrizione in notazione alfabetica di questa ulteriore intonazione di *UtQ*; il docente valuterà se è il caso di confrontarla in classe con la trascrizione in notazione alfabetica dell'*UtQ* esacordale di Guido.

D C DFFDE || DD C DFF
Ut que-ant la-xis || *re-so- na-re fi-bris*

GF G a GF G || GG DEDC
Mi - ra ge-sto-rum || *fa-mu-li tu-o-rum*

CDFDE C D FA FA || G a G FG GF DC
sol- ve pol- lu- ti || *la-bi- i re- a- tum*

F E F DCD
*san-cte Jo-han-nes.*⁵³

7. L'ENIGMA DEGLI AUTORI: TESTO E MELODIA

Le origini di *UtQ* – sia per il testo letterario che per la melodia – restano enigmatiche. Il testo è di solito attribuito allo storico e poeta Paolo Diacono († 799 ca.), con non pochi dubbi. Le fonti su cui si basa l'attribuzione risalgono alle seguenti *auctoritates*: Pietro Diacono (1157-1159); Jean Beleth († 1182/1185); Alberico delle Tre Fontane († *post* 1251); Guglielmo Durando (1237-1296).⁵⁴

La paternità della melodia di *UtQ* è attribuita – abbastanza concordemente, ma non unanimemente – a Guido d'Arezzo; resta infatti l'ipotesi che il monaco di Pomposa possa avere utilizzato una melodia preesistente, usandola genialmente per i suoi scopi pedagogici.

Tra l'altro, si è anche proposta la derivazione della melodia di *UtQ* dai neumi dell'ode saffica di Orazio *Est mihi nonum*, dedicata all'amata Fillide, dove si cita un «vino albano che ha più di nove anni [*nonum*]» (*Carm.*, IV, 11). Il metro saffico e Orazio erano assiduamente studiati nelle *scholae* monastiche e delle

⁵³ Trascrizione di Giampaolo Mele da Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 410, *Psalterium et Hymnarium Ordinis Minorum*, sec. XIV, «In sancti Iohannis baptiste. Ad vespervas ymnus *Ut queant laxis*», f. 142r-v. L'inno è ripartito in *divisiones*, rispettivamente per il Notturmo e le Lodi: «Ad nocturnum ymnus. *Antra deserti teneris*», ff. 142v-143r; «Ad laudes ymnus. *O nimis felix meritique celsis*», ff. 143r-v. In *Appendice 2*, fig. 5a riportiamo il facsimile della stessa melodia, non esacordale di *UtQ*, diffusa nelle fonti romano-francescane, tratta in questo caso da Oristano, ACO, P. XIII, salterio-innario, sec. XIV/XV, f. 208v, con trascrizione in notazione quadrata nera. *Ivi*, figg. 3a/3b; 4; 5a/5b proponiamo un confronto tra alcune melodie esacordali e non esacordali.

⁵⁴ Per le fonti storiche, cfr. *infra*, *Appendice 3. Orientamento bibliografico*, § 3a.

cattedrali, ma la tesi della derivazione di *UtQ* dalla musica dell'ode oraziana non è accolta, soprattutto per questioni di datazione paleografica del codice di Montpellier che la tramanda.⁵⁵ Il docente può proporre comunque ai discenti l'ascolto di *Est mihi nonum*, raro esempio di una melodia medioevale applicata a una poesia classica; anche in questo caso, tramite il web si potrà ascoltare la musica e contestualmente seguire il testo delle strofe (grazie a tale sussidio sarà agevole per i discenti ravvisare la somiglianza con *UtQ*).⁵⁶

Nel complesso, sul testo e la melodia di *UtQ* sono fiorite variegata interpretazioni, tra cui anche l'ipotesi (discutibile) che l'inno nasconda un crittogramma cristologico (Cristo-Sole).⁵⁷

Segnaliamo infine una interessante attestazione storico-musicale, non presente nella storiografia su *UtQ*. In età carolingia, in un monastero, forse di Tours, circolarono versi scolastici, attribuiti, senza certezza, ad Alcuino († 804). Questi stichi sembrano amplificare una eco dell'inno per san Giovanni, nella locuzione «ut resonare queant» («affinché possano cantare»), riferita all'innodia. Riverbero letterario? Difficile stabilirlo. Di certo, i versi sono sintomatici: evocano un'aulica atmosfera didattico-musicale che esalta la tradizione orale perpetuata dalla bocca del Maestro (*ab ore magistri*) ai fini dell'apprendimento dell'innodia (in questo caso probabilmente intesa in senso generico, come canto dell'ufficio divino): «Hic pueri discant senioris ab ore magistri, / Hymnidicas laudes ut resonare queant» (Qui i fanciulli apprendano dalla bocca del maestro anziano, affinché possano cantare gli inni di lode).⁵⁸

8. SPUNTI PER VERIFICHE DIDATTICHE IN CLIMAX ASCENDENTE

Offriamo di seguito alcuni spunti (collegati con gli obiettivi didattici), per verifiche; le prime sette proposte riguardano il Liceo musicale; le restanti quattro livelli didattici diversi e/o superiori.

⁵⁵ Cfr. J. CHAILLEY, «*Ut queant laxis*» et les Origines de la Gamme, «Acta Musicologica», LVI/1, 1984, pp. 48-69, in particolare, pp. 53-57: 3. *L'ode d'Horace de Montpellier* (sul ms. Montpellier, Faculté de Médecine, ms. 425, f. 50v-51r, bibliografia a p. 53, note 24-26, con rimandi a Edmond De Coussemaker, Peter Wagner e Solange Corbin). «En conclusion, et sans qu'il soit possible de rien affirmer avec certitude, tous les indices concordent pour nous montrer dans l'ode *Est mihi* de Montpellier, seul témoin en dehors de Guy lui-même de la mélodie «solfégique» attribuée par ce dernier à UQL, non pas une source possible de son travail, mais une adaptation isolée réalisée dans le midi de la France ..., probablement vers la fin du XI^e siècle». Cfr. *ivi*, p. 56 sg.

⁵⁶ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=04bGMl6-2N0>, World of Medieval Music - *Est Mihi Nonum*, Horatius - Ensemble Cantilena Antiqua. Facsimile a colori del codice di Montpellier: <http://manuscripts.biu-montpellier.fr/images/425050vZ.jpg>.

⁵⁷ Cfr. gli studi di Jacques Chailley e Jacques Viret citati *supra*, nota 2.

⁵⁸ BEATI FLACCI ALBINI SEU ALCUINI, *Carmina*, LXVI. *De schola et scholasticis*, in PL, vol. CI, col. 744c.

1. Accertare la coscienza musicale e/o storica di parole chiave: si può presentare al discente una serie di lemmi frammischiati, da cui si dovranno formare coppie appropriate dei vocaboli o delle locuzioni proposte. Nella lista, si possono inserire cinque "intrusi", che ovviamente resteranno fuori dagli abbinamenti corretti. Va da sé che ciascun docente potrà sfrondare e/o integrare la lista.⁵⁹
2. Individuare e commentare i neumi: *punctum*, *virga*, *pes*, *clivis* nella notazione neumatica e quadrata; eventualmente, si può estendere l'esercizio ad altri neumi presenti negli esempi addotti, quali *torculus*, *scandicus*, *porrectus* etc.⁶⁰
3. Intonare i primi due emistichi di *UtQ* su pentagramma.⁶¹
4. Intonare separatamente gli emistichi dal terzo al sesto di *UtQ* su pentagramma.
5. Intonare tutta la melodia di *UtQ* su pentagramma (compreso *Sancte Johannes*).
6. Intonare tutta la melodia di *UtQ* su notazione quadrata.⁶²
7. Intonare separatamente gli emistichi dal terzo al sesto di *UtQ* su notazione quadrata.
8. Intonare tutta la melodia di *UtQ* in notazione alfabetica.⁶³

⁵⁹ Accento acuto; tetragramma; tonalità di *Let it be* dei Beatles; *pes*; lettera C; monocordo; accento grave; endecasillabo; nota Do; invidia; notazione alfabetica; accento grave + accento acuto; *clivis*; *C major*; Pomposa; inno saffico per san Giovanni Battista; *punctum*; strofa saffica; 1033; accento acuto + accento grave; *C-dur*; metà di un verso; notazione diastematica; anno di morte di Carlo Magno; rigo musicale di 4 linee; lettera A; stico; mnemotecnica per studiare i gradi della scala, basandosi sulle falangi; tonalità di *The wall* dei Pink Floyd; neuma; vizio capitale; tonalità della Quinta Sinfonia di Beethoven; simonia; movimento della mano del direttore del coro che indicava l'andamento della melodia; scala di sei suoni; Michele; strofa di quattro endecasillabi + un adonio finale; notazione adiaستمatica; emistichio; mano guidoniana; sistema musicale che studia i gradi della scala tramite le sillabe dell'esacordo; Fa diesis; notazione senza rigo, detta anche "in campo aperto"; prosopopea; segno derivato dagli accenti grammaticali che indica un suono o più suoni su una sola sillaba; sinonimo di "verso"; Bach; vendita di beni sacri e spirituali; endecasillabo; verso di cinque sillabe; scrittura musicale basata sulle lettere dell'alfabeto; Ludovico; esacordo; notazione musicale su rigo, o che suggerisca comunque l'altezza degli intervalli; verso di undici sillabe; adonio; monaco a cui Guido d'Arezzo inviò la sua *Epistola*; 814; anno in cui si hanno ultime notizie su Guido d'Arezzo; chironomia; strumento musicale usato nella didattica e nelle ricerche acustiche; *UtQ*; nota LA; monastero benedettino nell'Italia settentrionale; solmisazione; *virga*. [Abbinamenti corretti: accento acuto ↔ *virga*; tetragramma ↔ rigo musicale di quattro linee; tonalità di *Let it be* ↔ *C major* (*C-dur*) etc. Ovviamente dagli abbinamenti resteranno fuori gli "intrusi": Fa diesis; tonalità di *The wall* dei Pink Floyd; prosopopea; Bach; Ludovico].

⁶⁰ Cfr. *supra*, fig. 3; es. mus. 4; *infra*, Appendice 2, figg. 5a, 5b.

⁶¹ Cfr. *supra*, es. mus. 3.

⁶² Cfr. *supra*, es. mus. 4.

⁶³ Cfr. *supra*, in corrispondenza della nota 39.

9. Intonare separatamente, a caso, singoli emistichi di *UtQ* in notazione alfabetica.

10. Confrontare la metrica di *UtQ* con altre strofi saffiche, di altre civiltà letterarie, con riguardo soprattutto alle rispettive sedi degli accenti metrici quantitativi e ritmici accentuativi.⁶⁴

11. Leggere a prima vista una qualsiasi versione melodica di *UtQ* direttamente da un facsimile di codice medioevale con neumi.

Addendum. Riguardo alle competenze storiche, si possono altresì proporre verifiche con test mirati a risposta multipla. Per esempio: *In quale epoca storica nacque la scrittura musicale in Occidente, sotto forma di neumi?* a) All'epoca di Guido d'Arezzo. b) All'epoca di Carlo Magno. c) All'epoca delle crociate. d) All'epoca di papa Gregorio Magno. *Chi ha scritto il testo di UtQ?* a) Guido d'Arezzo. b) Il monaco Michele. c) Cipriano di Montecassino. d) Autore incerto, forse il monaco Paolo Diacono di Montecassino; oppure: *Guido d'Arezzo che ruolo riveste nella storia della musica?* a) Fu il primo autore di trattati musicali del Medioevo. b) Fu l'inventore dei neumi. c) Fu insigne innovatore della pedagogia musicale, ben consapevole della tradizione. d) Fu l'inventore del monocordo; o ancora: *Quali di questi testi di teoria musicale conosceva Guido d'Arezzo?* a) "Musica Enchiridion". b) "Epistola de harmonica institutione". c) "Liber de arte contrapuncti". d) "Ars Nova".

9. POSTILLA. SULL'INVIDIA, IL MAESTRO DI MUSICA E L'ETICA

In conclusione giova spendere una succinta riflessione sulla visione pedagogica del monaco di Pomposa. Guido d'Arezzo – che era anche un fine letterato⁶⁵ – concepiva la sua pedagogia musicale con profonda sensibilità etica, ovviamente secondo la peculiare *forma mentis* di un monaco medioevale.⁶⁶ I discen-

⁶⁴ Cfr. *infra*, *Appendice 1*; *ibidem* sono proposti concreti esempi di strofi saffiche moderne da comparare con la metrica di *UtQ*. Per il Liceo classico e/o il Triennio universitario di lettere antiche, si rimanda anche alla celebre strofe Φάινεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν, Saffo, fr. 31, Lobel-Page, a cui si giustappone *Ille mi par esse deo videtur*, Catullo, *Carmen* 51.

⁶⁵ Sulla cultura letteraria di Guido, cfr. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Wie Wortwahl und Terminologie bei Guido von Arezzo entstanden und überliefert wurden*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXXI, 1974, pp. 73-86; PESCE, *Guido d'Arezzo* cit., pp. 12-16; A. RUSCONI, *Introduzione*, in GUIDO D'AREZZO, *Le opere* cit., p. XXXV. Si veda inoltre G. ROPA, *Strutture ideologico-letterarie nell'Epistula ad Michaellem di Guido d'Arezzo o di Pomposa. L'aneddoto del vetro infrangibile*, in *Studi in onore di G. Vecchi*, a cura di I. Cavallini, Modena, Mucchi, 1989, pp. 19-28.

⁶⁶ Cfr. J. LECLERCQ, *Cultura umanistica e desiderio di Dio. Studio sulla letteratura monastica del medioevo*, pref. di P. C. Bori, Firenze, Sansoni, 1983 [trad. ital. di *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris, Du Cerf, 1957], p. 320 sg., nota 6; su Guido cfr. *ivi*, p. 321, nota 2, e p. 322. Sul monaco-cantore, cfr. G. BAROFFIO, "Musicus et cantor". *Il canto*

ti devono essere quindi informati della concezione monastica, "aperta", della pedagogia guidoniana, volta alla illuminata diffusione del sapere musicale.

Nella sua visione etica, Guido stigmatizza soprattutto l'invidia. E il monaco di Pomposa fu vittima soprattutto dell'invidia dei suoi confratelli. Nella *Epistola* sono presenti tre citazioni di questo vizio capitale, menzionato anche nel *Micrologus* e nelle *Regulae rhythmicae*.⁶⁷

L'invidia dei maestri e studiosi di musica è un *tópos*: ricorre come luogo comune in diversi trattati di pedagogia musicale; ad es., nel monumentale *Melopeo* di Pietro Cerone (1566-1625), attivo in una temperie storica ben diversa da quella di Guido.⁶⁸ Cerone lancia i suoi strali contro il vizio capitale dell'invidia nel *Libro primo* del *Melopeo*, una disquisizione di natura morale: il titolo è icastico: *Sugli invidiosi e quelli di malanimo, in particolare su coloro che non vogliono insegnare onestamente e sugli effetti dell'invidia*.⁶⁹ Secondo il pedagogo, l'invidia alligna tra i Maestri di musica, «soprattutto a Madrid e Siviglia, e forse ha un punto d'appoggio a Toledo, poiché è notorio che questa orribile bestia nasce di solito dove operano molti virtuosi».⁷⁰

Il *Melopeo* elogia d'altro canto una «invidia santa» (*embidia santa*): tale genere di invidia – scrive Cerone – «mi fa soffrire per l'abilità di un altro, ma non perché sia posseduta da un collega, bensì per il fatto che questa stessa abilità non ce l'abbia io. Questa invidia (secondo sant'Agostino), nasce dall'appetito dell'eccellenza».⁷¹ Il Maestro virtuoso è ugualmente pronto «a dare e ricevere, ad insegnare e apprendere, ad onorare ed essere onorato».⁷²

gregoriano e la tradizione monastica, Seregno, Abbazia San Benedetto, 1996 («Orizzonti monastici», 13).

⁶⁷ Cfr. GUIDO D'AREZZO, *Le opere cit.*, *Microlog. Prol.* 4, p. 4 sg. (testo latino e trad. ital.); *ivi* 44, p. 8 sg.; *ivi*, *Reg. Rhyth.* 168, p. 98 sg.; *ivi*, *Epist. ad Michael.* 2, p. 130 sg.; *ivi*, 10, p. 130 sg.; *ivi* 11, p. 130 sg. Si veda anche *ivi*, RUSCONI, *Introduzione*, pp. LXXVIII-LXXXII.

⁶⁸ Cfr. P. CERONE, *El Melopeo y Maestro. Tractado de musica teorica y pratica ... Compuesto por el R. D. Pedro Cerone de Bergamo: Musico en la Real Capilla de Napoles*. En Napoles, con licencia de los Superiores. Por Iuan Bautista, y Lucrecio Nucci, Impressores. Año de nuestra Saluacion de M.DC.XIII [Napoli, Giovanni Battista e Lucrezio Nucci, 1613]. Si veda anche PEDRO CERONE, *El Melopeo Tractado de Musica Theorica y Pratica*, intr. di F. A. Gallo (pp. V-XX), voll. I-II, Bologna, Forni, 1969 («Bibliotheca Musica Bononiensis. Sezione II», 25); PEDRO CERONE, *El Melopeo y Maestro*, a cura di A. Ezquerro Esteban, voll. I-II, Barcelona, C.S.I.C., 2007 («Monumentos de la Música Española», LXXIV), http://imslp.org/wiki/El_melopeo_y_maestro_%28Cerone,_Pietro%29 (ultimo accesso: 20 gennaio 2016; le citazioni sono tratte da questo facsimile).

⁶⁹ «De los embidiosos y de malas entrañas ... Cap. XXXXI». *Ivi*, p. 111. («Sugli invidiosi e di malanimo»).

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 112.

⁷¹ Cfr. *ibidem*.

⁷² Cfr. *ibidem*.

Cerone – come Guido d’Arezzo – all’invidia contrappone la carità; si elogia il «Maestro mosso da carità» che «insegna liberalmente ciò che sa». Il fine è un’esperienza didattica vissuta da docente e discente in armonia culturale ed etica: «il Maestro caritatevole divide la ricchezza dei suoi segreti e la sua scrupolosità coi poveri discepoli».⁷³

Per Guido l’invidia, nel solco di un’ampia letteratura patristica, è vizio esiziale. Il monaco pomposiano rimpiange la carità, calpestata dall’invidia; sua preoccupazione è il conseguimento del «bene comune» (*communis utilitatis*).⁷⁴

La caratura morale di Guido si conferma anche nell’*Epistola ad Archiepiscopum Mediolanensem*, scritta probabilmente intorno al 1031 contro l’arcivescovo di Milano, identificato con Ariberto d’Intimiano (1018-1045), macchiatosi di simonia, il mercimonio di beni sacri e spirituali.⁷⁵

L’età di Guido è cruciale sotto diversi aspetti. Dopo l’anno Mille, insieme a vividi umori di rinnovamento morale, andavano codificandosi originali modelli di trasmissione della cultura scritta, soprattutto in campo musicale, in un *mare magnum* di tradizioni orali (perpetuatesi, sotto forme diverse, sino ai giorni nostri), nella costante dialettica fra passato e presente, *vetera et nova*.⁷⁶

⁷³ Si elogia il «Maestro movido de charidad» («Maestro mosso da carità»), che «enseña liberalmente lo que sabe» («che insegna liberalmente ciò che sa», *ivi*, p. 113; «no es verdadera sabiduria, si no la que acompañada es con charidad» («non è vera sapienza se non quella che si accompagna con la carità»), *ivi*, p. 114.

⁷⁴ «O i tempi sono duri o sono oscure le decisioni della volontà divina, mentre la verità è calpestata dalla falsità e la carità dall’invidia, che difficilmente abbandona la comunità del nostro ordine». Cfr. GUIDO D’AREZZO, *Le opere cit.*, *Epist. ad Michael. 2*, p. 130 sg. (testo latino e trad. ital.). «Io pertanto, ispirato alla carità da Dio, non solo a te, ma anche a quanti altri mi fu possibile, con somma premura e sollecitudine ho offerto il dono che Dio diede a me indegnissimo: cosicché i posteri, imparando con la massima facilità quei canti ecclesiastici, che io e tutti i miei predecessori apprendemmo con grandissima fatica. Impetrino la salvezza eterna per me, per te e per gli altri che ci hanno aiutato». Cfr. *ivi*, 12-14, p. 130 sg. (testo latino e trad. ital.). «Poiché l’inclinazione naturale e l’imitazione dei buoni mi hanno reso sensibile al bene comune, cominciai, fra le altre cose, a insegnare la musica ai fanciulli. Infine, mi assistette la grazia divina e alcuni di loro, tenuti in continuo esercizio nell’uso delle nostre note mediante il monocolo, nell’arco di un solo mese cantavano a prima vista senza esitazione canti mai visti né uditi, cosicché offrivano a moltissimi uno spettacolo eccezionale». Cfr. *ivi*, 31-36, p. 6 sg. (testo latino e trad. ital.).

⁷⁵ Cfr. *Epistola ad Archiepiscopum Mediolanensem*, in *Libelli de lite imperatorum et pontificum saeculis XI et XII, conscripti*, a cura di Fr. Thaner, t. I, Hannover, Hahn, 1891 («Monumenta Germaniae Historica», IX), pp. 5-8; trad. ital. in GUIDO D’AREZZO, *Le opere cit.*, pp. 161-165 (commento a p. 167); *ivi*, *Introduzione*, pp. XXXIII sg., LXXIII sg.

⁷⁶ Sul secolo XI, come snodo cruciale nei rapporti tra oralità e scrittura, soprattutto in relazione agli inni e innari, cfr. S. BOYNTON, *Orality, Literacy, and the Early Notation of the Office Hymns*, «Journal of the American Musicological Society», LVI/1, 2003, pp. 99-168: 100-103: «“Why the Eleventh Century?” Within the ever-changing sym-

A distanza di dieci secoli, il carisma pedagogico di Guido si staglia tuttora non solo come un basilare punto di riferimento storico e tecnico-musicale, ma anche quale stimolo attuale per una *paideia* aperta e *in progress*, nell'ottica di una educazione globale e permanente del cittadino, in cui la musica deve rivestire un ruolo assolutamente centrale.

giampmele@libero.it

biosis of orality and literacy during the Middle Ages, a particularly dramatic shift from reliance on oral traditions to a greater use of written documents is discernible in western Europe during the eleventh century. Historians have characterized this period as a crucial turning point between predominantly oral transmission and greater use of the written word» (p. 100). Su *vetera et nova* in Guido, si veda, tra gli altri, KL.-J. SACHS, *Tradition and Innovation bei Guido von Arezzo*, in *Kontinuität und Transformation der Antike im Mittelalter. Veröffentlichung der Kongressakten zum Freiburger Symposium des Mediävistenverbandes*, a cura di W. Erzgräber, Sigmaringen, Thorbecke, 1989, pp. 233-244, in particolare, sull'*Epistola* e il *De ignoto cantu*, cfr. p. 238 sg. Vedi anche SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-paedagogico* cit., cap. I: "De Guidonis modo musicam notandi", p. 48, dove si distingue efficacemente, ancorché con visione storiografica oggi non del tutto condivisibile, tra il canto eseguito a «viva voce», proprio della *periodus antiqua* e il canto intonato «a pagina», proprio della *periodus nova* (cioè: di una nuova età, inaugurata da Guido d'Arezzo).

APPENDICE 1. *Lo schema metrico e il modello strofico di Ut queant laxis*

UtQ si è affermato nei secoli anche come *modello metrico della strofa saffica*, a livello didattico internazionale.⁷⁷

L'inno per san Giovanni è di natura quantitativa, non si basa cioè sugli accenti, come la poesia moderna, bensì sulla quantità (= durata) delle vocali delle sillabe:

- ∪ = sillaba breve;
- = sillaba lunga.

Di solito la manualistica parla di una sorta di misterioso accento, chiamato *ictus* ("colpo") che cadrebbe sulla sillaba lunga: ∟. Ma la questione è assai controversa; oggi si giunge persino a negare l'esistenza stessa dell'*ictus* nella poesia classica.⁷⁸ Diamo comunque di seguito, in un'ottica didattica, uno schema della struttura della strofa saffica, secondo la tradizione (studiata nei monasteri e nelle *scholae* delle cattedrali ai tempi di Guido d'Arezzo).

⁷⁷ Cfr., ad es. G. A. KÖNIGSFELD - A. W. VON SCHLEGEL, *Lateinische Hymnen und Gesänge aus dem Mittelalter, Deutsch, unter Beibehaltung der Versmasse*. Mit beigedrudtem lateinischem Urtexte, Bonn, Weber, 1847, a p. XXI, tra i sei metri innografici: «IV. Sapphici, cum Adonico in fine - *Ut queant laxis resonare fibris*». *UtQ* è disposto in una strofa di sette versi; cfr. pp. 86-88: 86. In campo britannico analoga disposizione strofica figura nell'opera didattica di FR. A. MARCH, *Latin hymns, with English Notes: For Use in Schools and Colleges*, New York, Harper & Brothers, 1874, che illustra in modo propeudeutico *The Stanzas* (pp. 321-328), con 58 schemi metrici. Nel modello strofico 52, riguardante la saffica, si adduce come paradigma *UtQ* (p. 84 sg., XIII; commento: p. 262 sg.). La frantumazione della strofa saffica come «*Ut queant laxis | Resonare fibris | Mira gestorum | Famuli tuorum, | Solve polluti | Labii reatum | Sancte Johannes!*» – tuttora perpetuata – va sempre evitata, poiché spezza la struttura metrica originaria. Sul metro saffico, rispettivamente nella tradizione classica, mediolatina e italiana, cfr. S. BOLDRINI, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, Carocci, 2000 [1ª ed. 1992] («Università», 178), p. 175 sg.; D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958 («Acta Universitatis Stockolmiensis. Studia Latina Stockolmiensis», 5), pp. 95-97; "voce" *Saffica/-o*, in G. BERTONE, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999, p. 183 sg.

⁷⁸ Cfr. BOLDRINI, *La prosodia* cit., p. 37 (altrettanto complessa è la questione dell'*ars* e della *tesi*; cfr. *ivi*, p. 37 sg.).

Endecasillabo saffico (verso di 11 sillabe);
Adonio (verso di 5 sillabe):

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘

1 2 3 4 5
 / ˘ ˘ / ˘

Un tristico (strofa di 3 versi, detti anche "stichi" dal greco) di endecasillabi saffici + 1 adonio finale, formano la *strofa saffica detta 'minore'*, per distinguerla dalla saffica "maggiore" più lunga. Il nome deriva dalla poetessa greca Saffo, dell'isola di Lesbo (fine sec. VII - prima metà sec. VI a.C.) La saffica minore è tetrastica (strofa di 4 versi), con 38 sillabe (11x3 + 5):

/ ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ | ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ | ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ | ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
 / ˘ ˘ ˘ / ˘

1 2 3 4 5 | 6 7 8 9 10 11
1 / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ | ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
2 / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ | ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
3 / ˘ / ˘ / ˘ / ˘ | ˘ ˘ / ˘ / ˘ / ˘
4 / ˘ ˘ ˘ / ˘

Ūt quēānt lāxīs | rēsōnārē fibrīs
 Mīrā gēsōrūrūm | fāmūlī tūrūrūm
 Sōlvē pōllūtī | lābī rēātūm
 Sānctē Jōhānnēs.

Come si è detto Pictus, cade sulle sillabe lunghe (in azzurro):

Út queánt laxís | resonáre fibrís
 Míra géstorúm | famulí tuórum
 Sólve póllutí | labií reátum
 Sáncte Johánnes.

La melodia di *UtQ* è stata applicata a numerosi inni saffici. Ad es., all'inno per l'ufficio ritmico di san Riccardo, nel codice 95 della Biblioteca Bodleiana di Oxford:

Ut fons fecundus, per quem vivit mundus,
 Nos corde mundo oreque facundo,
 Det te laudare, Dominum precare,
 Sancte Richarde.⁷⁹

In questo caso, la strofa saffica è di tipo *accentuativo*: si basa sull'accento intensivo moderno (o dinamico, o espiratorio) che cade sulla *sillaba tonica*, dove cioè deve essere appoggiata la voce per una corretta pronuncia; tale concezione "moderna" della poesia scaturì dalla perdita del senso della quantità, la durata "musicale" delle sillabe (non sappiamo sino a che punto ancora sentito in *UtQ*).

La *strofa saffica accentuativa* dell'inno per san Riccardo evidenzia inoltre il gusto 'moderno' della rima, estraneo alla *strofa saffica quantitativa* di *UtQ*:

Ut fons **fecúndus**, | per quem vivit **múndus**,
 Nos corde **múndo** | oreque **facúndo**,
 Det te **laudáre**, | Dominum **precáre**,
 Sancte Richarde.

Il docente può intonare ai discenti il primo verso dell'inno per san Riccardo con la melodia di *UtQ*:

C D F DE D | **D** D C D E E
Ut que-ant la- xis | re-so-na-re fi-bris.

C D F DE D | **D** D C D E E
Ut fons fe-cun-dus | per quem vi-vit mun-dus.

Teoricamente, la melodia di *UtQ* si può applicare a qualsiasi inno saffico, di ogni tempo e luogo, purché regolare, come nelle illustri strofi seguenti.⁸⁰

⁷⁹ Cfr. AH vol. XI, p. 255, n. 436. «De sancto Richardo». «Psalt. Cantuariense saec. 13/14. Laud. Lat. 95. Add. Saec. 14.» «Mel.: *Ut queant laxis*».

⁸⁰ La comparazione tra strofi saffiche classiche (Saffo e Catullo) con strofi moderne, coinvolgendo De Villegas e Pascoli, è suggerita in F. CARTA PIRAS, *Didattica della lingua e della letteratura greca. Materiali per la didattica del greco e per la funzione docente*, prefazione di L. Canfora, Ortacesus, Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna - Sandhi Editore, 2011 («Handbooks», 6), p. 74.

Φαίνεται μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν
ἔμμεν ὄνηρ, ὅττις ἐνάντιός τοι
ἰσδάνει καὶ πλάσιον ἄδυ φωνεί-
σας ὑπακούει.

(Saffo, fr. 31 Lobel-Page)

Ille mi par esse deo videtur,
ille, si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem te
spectat et audit.

(Catullo, *Carmen* 51)

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
céfiro blanco.

(Esteban Manuel de Villegas, 1589-1669, *Oda al céfiro*)

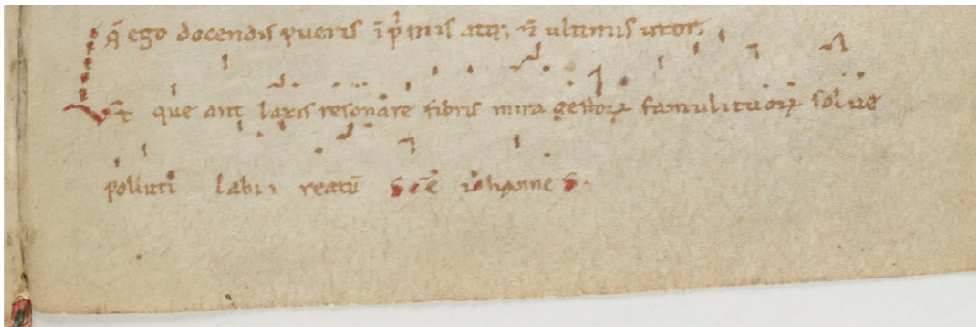
Gémmea l'aria, il sole così chiaro
Che tu ricerchi gli albicocchi in fiore,
e del prunalbo l'odorino amaro
senti nel cuore.

(Giovanni Pascoli, 1855-1912, *Novembre*)

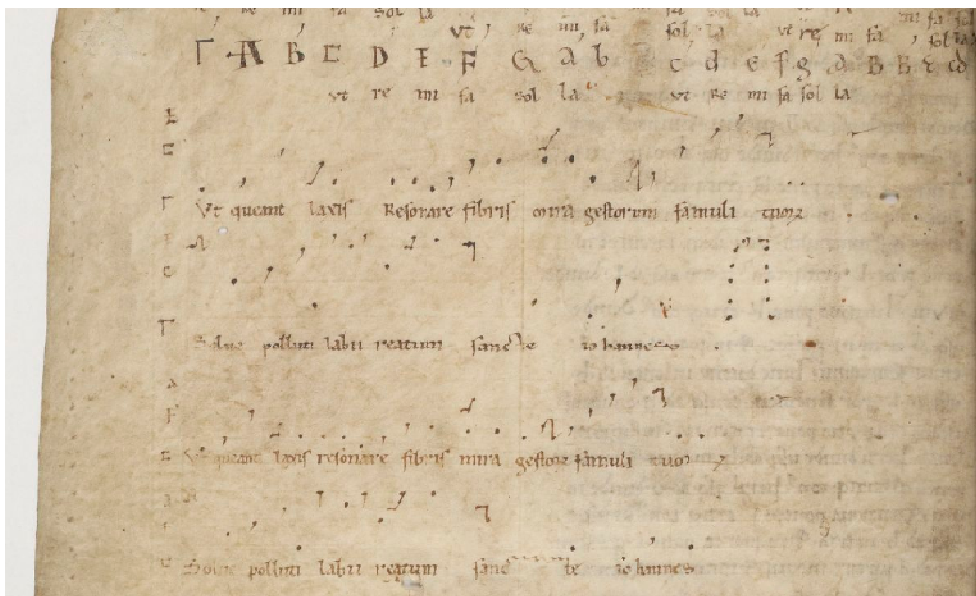
Dopo un ipotetico e innocente *divertissement* con le note musicali di *UtQ* applicate a queste diversissime odi saffiche, spetterà all'equilibrio didattico del docente riportare immediatamente il discente alla concreta realtà storica, letteraria e musicale del testo di partenza.

APPENDICE 2. *Esempi musicali*⁸¹

1. *UtQ* esacordale. Paris, BnF, latin 7461, f. 12r, sec. XIII (GUIDO D'AREZZO, *Epistola ad Michaelem monacum*, con *UtQ* in notazione neumatica).

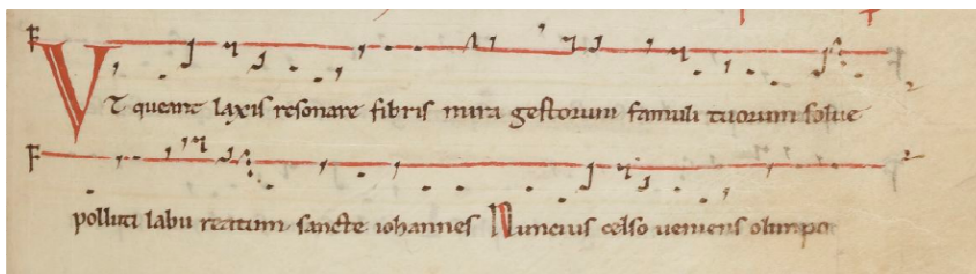


2. Notazione alfabetica. Neumi. Solmisazione (sec. XII). Paris. BnF, nouv. acq. 443, f. 35v, sec. XII (Frammenti di due mss. liturgici dell'XI e del XII secolo).



⁸¹ *Autorizzazioni*. Foto fig. 3 (testo), e foto figg. 1, 2, 3 (*Appendice 2*): lettera 20.11.2015 di Vincent Reniel, Bibliothèque nationale de France, Département de la reproduction, Quai François Mauriac, 75706 Paris Cedex 13, France. Foto fig. 5, (*Appendice 2*): lettera 1.12.2014 di Mons. Antonino Zedda, Segretario Capitolo Metropolitano della Cattedrale di Oristano.

3a. *UtQ* non esacordale. Paris. BnF, nouv. acq. 1235, f. 166r. Graduale-Innario, sec. XII, Nevers (Francia).



3b. Trascrizione dell'esempio precedente MMMAE, Mel. 151₁, p. 94 [STÄBLEIN, *Monumenta* cit.].

A musical transcription of the example on four staves, labeled I, II, III, and IV. The notation uses square neumes on a four-line staff. The lyrics are: I: "Ut que-ant la-xis / re-so-na-re fi-bris"; II: "mi-ra ge-sto-rum / fa-mu-li tu-o-cum,"; III: "sol-ve pol-lu-ti / la-bi-i re-a-tum,"; IV: "san-cte Jo-han-nes." The transcription includes a treble clef and a common time signature (C) on the first staff.

4. *UtQ* esacordale. MMMAE, Mel. 640, p. 352.



I
8 Ut que-ant la-xis/ re-so-na-re fi-bris

II
mi-ra ge-sto-rum/ fa-mu-li tu-o-rum,

III
sol-ve pol-lu-ti / la-bi-i re-a-tum,

IV
san-cte Jo-han-nes .

5a. *UtQ* non esacordale. Oristano, Cattedrale. ACO, ms. P. XIII, f. 208^v. Salterio-Innario, sec. XIV/XV.



In nat. sancti Jo
hannis baptiste ad vespas ymnis.

Ut queant laxis resonare fimbriis
omnia gestorum famuli tuorum. solve
ne polluti labij reatum sancte iohannis.

5b. Trascrizione del facsimile precedente (MELE, *Psalterium-Hymnarium* cit., p. 25).

Ut que- ant la- xis re- so- na- re fim- bris / mi- ra

ge- sto- rum fa- mu- li tu- o- rum. sol- ve / pol- lu- ti

la- bi- i re- a- tum san- cte jo- han- nes. /

APPENDICE 3. Orientamento bibliografico su “*Ut queant laxis*”*

1. Testi di consultazione generale su Guido d’Arezzo: J. SMITHS VAN WAESBERGHE, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*, Firenze, Olschki, 1953 (Comitato Nazionale per le Onoranze a Guido d’Arezzo); traduzione italiana in ID., *Vita e costumi di Guido d’Arezzo, teorico e pedagogo musicale*, a cura di S. Copello. Introduzione di F. Bertini, Genova, Erredi, 2004; C. RUINI, *Guido d’Arezzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, vol. 61, [http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-d-arezzo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-d-arezzo_(Dizionario-Biografico)/). Attuali edizioni di riferimento: D. PESCE, *Guido d’Arezzo’s Regule rithmice, Prologus in Antiphonarium and Epistola ad michabelem: A Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations, Indices, and New Manuscript Inventories*, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1999 («Wissenschaftliche Abhandlungen», Band LXXIII / «Musicological Studies», Vol. LXXIII); GUIDO D’AREZZO, *Le opere. Micrologus. Regulae rhythmicae. Prologus in Antiphonarium. Epistola ad Michaellem. Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*. Testo latino e italiano. Introduzione, traduzione e commento a cura di A. Rusconi, presentazione di C. Ruini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2008 («La Tradizione Musicale», 10. «Le regole della musica», 1). Tra gli studi più recenti in lingua italiana: *Guido d’Arezzo monaco pomposiano*, Atti dei Convegni di Studio (Codigoro, Ferrara, Abbazia di Pomposa, 3 ottobre 1997 - Arezzo, Biblioteca della Città di Arezzo, 29-30 maggio 1998), a cura A. Rusconi, Firenze, Olschki, 2000 (Quaderni della «Rivista Italiana di Musicologia», 34); *Guido Monaco, «Musicus et Magister»*, Atti del Convegno di Studi (Talla, 23 luglio 1994), a cura di G. de Florentiis, Talla-Milano, Nuove Edizioni, 2000.

2. Edizioni e/o traduzioni dell’*Epistola* e del *De ignoto cantu*. Numerose le edizioni/traduzioni, a partire dal pionieristico M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra ...*, voll. I-III, S. Blasii, 1784 (rist. Hildesheim, Olms, 1964): *Epistola Guidonis Michaeli Monaco de ignoto cantu directa*, II, pp. 43-50 (*UtQ*: p. 45). Hanno successivamente pubblicato l’*Epistola*: J.-P. Migne (1853), L. Angeloni (1811), A. Brandi (1882), M. Hermesdorff (1884).^{*} Attuali edizioni di riferimento dell’*Epistola*: PESCE, *Guido d’Arezzo* cit., “X. *Epistola* Edition”, pp. 437-531; “Appendix C. *Epistola*, Music Examples”, pp. 547-581; “VI. The *Epistola*

* Gli autori citati con l’asterisco (*), a mero titolo informativo, sono tratti da un più ampio elenco sull’inno per san Giovanni, in G. MELE, *Manuale di innologia. Introduzione all’immodia dei secoli IV-XVII in Occidente*, I. Fonti e strumenti: *Repertorium Hymnologicum Novissimum* (1841-2012) [= REHY], presentazione di Antonio Piras, prefazione di Giacomo Baroffio, Cagliari, PFTS University Press, 2012. È in allestimento la *Editio maior*: nuova edizione corretta, rivista e accresciuta, con *Supplementum* REHY. *Ivi* una serie di rimandi ai libri liturgici con *UtQ*: p. 192.

Stemma", pp. 281-311; GUIDO D'AREZZO, *Le opere cit.*, *Guidonis Aretini Epistola ad Michalem*, pp. 130-153; pp. 155-160, commento; 136-137: *UtQ*. Il testo dell'*Epistola* (ed. GERBERT/PL) è reperibile sul web; cfr. *Thesaurus Musicarum Latinarum*: <http://boethius.music.indiana.edu/tml/9th-11th/GUIEPI> (ultimo accesso: 9 gennaio 2016); *Bibliotheca Augustana*: http://www.bs-augsburg.de/~barsch/gui_intr.html (ultimo accesso: 9 gennaio 2016), con trascrizione di *UtQ* su tetragramma e notazione quadrata nera.

3. Le fonti storiche riguardanti l'attribuzione di *UtQ* a Paolo Diacono si incontrano in Pietro Diacono (*Sugli uomini illustri di Montecassino*), Jean Belet (Razionale degli uffici divini), Alberico delle Tre Fontane (*Cronaca*) e Guglielmo Durando (*Razionale degli uffici divini*): PETRI DIACONI, *De viribus illustribus casinensibus ...*, in *Patrologia latina*, 173, coll. 1017a-1019a; JOANNES BELETHUS, *Rationale divinatorum officiorum*, in *Patrologia latina*, 202, col. 140b; *Chronica Albrici monachi Trium Fontium ...*, in «Monumenta Germaniae historica», a cura di P. Scheffer-Boichorst, Hannover, Hahn, 1874 («Scriptorum», 23), p. 725; GUILLELMUS DURANDUS, *Rationale divinatorum officiorum*, a cura di A. Davril e T. M. Thibodeau (adiuvante B. G. Guyot), I-III, Turnhout, Brepols, 1995, 1998, 2000 («Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis», 140, 140A, 140B), vol. III, p. 56, VII, 14, 7.

4. Fonti letterarie, musicali, codicologiche e liturgiche di riferimento su *UtQ*. Per il testo: CL. BLUME - G. M. DREVES - H. M. BANNISTER, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Leipzig, Reiland, 1886-1922, voll. I-LV [+ *Resister*, M. LÜTOLF (et alii), voll. I-III, Bern-München, Francke Verlag, 1978], I, pp. 120-124: 120, n. 96 (2); *ivi*, II, p. 50 sg.: 50, n. 52. Per la melodia nei codici più antichi: BR. STÄBLEIN, *Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel, Bärenreiter, 1956 («Monumenta Monodica Medii Aevi», 1), p. 94, Mel. 151; p. 158, Mel. 258; p. 233, Mel. 722; p. 2. Per i manoscritti europei più antichi: J. MEARNs, *Early Latin Hymnaries. An Index of Hymns in Hymnaries before 1100, with an Appendix from Later Sources*, Cambridge, at the University Press, 1913 (rist. Hildesheim. Olms, 1970), p. 88. Per i codici italiani: G. BAROFFIO, *Corpus Hymnorum Italicum* (= CHI), c.d.s., con numerose melodie di *UtQ* in notazione alfabetica; <http://www.hymnos.sardegna.it/iter/>. Per l'uso liturgico: *Liber Hymnarius cum invitatoriis & aliquibus responsoriis*, Abbaye Saint-Pierre, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1983, p. 382.

5. Dalla fine dell'Ottocento, oltre ai titoli citati, hanno trattato *UtQ* in studi specialistici, catalogazioni di fonti, trascrizioni codicologiche varie, tra gli altri: J. Pothier (1894), E. M. Bannister (1912), Ul. Chevalier (1919), E. Omlin (1951), C. A. Moberg (1959), D. Harbinson (1971), S. D. Miller (1973), R. Wiessend (1979), J. Szövérfy (1964-1965), J. Viret (1981, 1983), J. Chailley (1983, 1984), J. Chailley - J. Viret (1988), D. Pesce (1988, 2010), Kl.-J. Sachs (1989), G. Ropa (1989), M. A. Leach (1990), E. Lagnier (1991), G. Mele (1994), R. Barezani

(1995), G. Baroffio (2000), A. Rusconi (2000, 2006, 2008), F. Stella (2000), P. Stotz (2001, 2009, 2012), S. Nishimagi (2002), J. Haines (2008), S. Mengozzi (2010), A. J. Reisenweaver (2012, 2012).*

6. *Fonti in rete su UtQ con ulteriori spunti di approfondimento didattico.* 11 melodie di *UtQ* sono presenti in <http://globalchant.org/text-details.php?text=Ut-queant-laxis-resonare> (ultimo accesso: 20 marzo 2016). Il sito <http://cantusindex.org/id/008406> (ultimo accesso: 20 marzo 2016) presenta due melodie. Cliccando sotto, *Search this chant in online resources*, appare una schermata con oltre 140 rimandi a *UtQ*. La stessa lista rinvia a 30 immagini. Cliccando quindi sulla sesta immagine (codice A-KN 1018, f. 054^v) appare il manoscritto Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Cod. 1018, uno splendido antifonario del secolo XIV. Nella linea 6 di scrittura si può far notare ai discenti che *UtQ* (in questo caso con melodia non esacordale) è limitato al solo *incipit* testuale: «ymn(us). *Ut queant l(axis)*; gli inni venivano trascritti per esteso negli innari, come si è visto con l'innario di Huesca, ricordato nel percorso didattico (cfr. *supra*, fig. 2).