

«Una gran baraunda de claves, cantos, mutanzas, y quebraderos de cabezas».

Un riscoperto testo di Juan Caramuel Lobkowitz
sulla pratica e la liceità della solmisazione 'Guidoniana'

Daniele Sabaino

IL 27 NOVEMBRE 1669 il *Giornale de letterati* – il primo periodico italiano, fondato a Roma l'anno precedente sul modello del *Journal des savants* – recensiva e riassumeva un opuscolo di teoria musicale appena dato alle stampe dall'allora vescovo di Campagna e Satriano Juan Caramuel Lobkowitz,¹ il monaco cistercense il cui nome e la cui opera, dopo secoli d'oblio pressoché totale, sono tornati in questi anni a interessare con sempre maggior frequenza gli studiosi della storia e della cultura del XVII secolo.²

¹ *Giornale de Letterati dell'anno 1669*, in Roma, per Niccolò Angelo Tinassi, n. IX, Li 27 Novembre 1669, pp. 124-125. Per una presentazione critica del periodico, cfr. quindi JEAN MICHEL GARDAIR, *Le «Giornale de' Letterati» (1668-1681)*, Olschki, Firenze 1984 (Studi – Accademia toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, 69); GIORGIO PANIZZA, *Studi sui primordi del giornalismo letterario in Italia. I. Francesco Nazari, estensore del primo giornale romano*, «Studi secenteschi», XXIV, 1983, pp. 155-172.

² Sulle opere e i giorni di Caramuel (nato a Madrid il 23 maggio 1606 e morto vescovo di Vigevano il 7 settembre 1682), oltre alla voce relativa nei repertori di consultazione generale (per lo più invecchiata, come AUGUSTO DE FERRARI – WERNER ÖCHSLIN, «Caramuel Lobkowitz, Juan», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. XIX, 1976, pp. 621-626, o del tutto superata, come LUCIO UBEZIO, «Caramuel Lobkowitz, Juan de», in *Enciclopedia Cattolica*, Ente per l'Enciclopedia Cattolica – Sansoni, Città del Vaticano – Firenze, vol. III, 1949, coll. 749-750) e nelle enciclopedie specialistiche delle diverse discipline (tra le quali si segnalano JUAN VERNET, «Caramuel, Juan», in *Dictionary*

Con esso – e, questa volta, nel suo materno castigliano – Caramuel interveniva nuovamente su una questione didattico-musicale che egli riteneva evidentemente della più grande importanza pratica e

of Scientific Biography, ed. by Charles C. Gillespie, Charles Scribner's Sons, New York, vol. III, 1971, p. 61; ZILAH QUEZADO DEKKER, «Caramuel y Lobkowitz, Juan», in *The Dictionary of Art*, ed. by Jane S. Turner, Macmillan, London – New York, vol. V, 1996, pp. 700-701; BIRGIT THIEMANN, «Caramuel de Lobkowitz, Juan», in *Allgemeines Künstler-Lexicon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, K.G. Saur, München – Leipzig, Bd. XVI, 1997, pp. 302-303; DANIELE SABAINO, «Caramuel y Lobkowitz, Juan», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neuarbeitete Ausgabe*, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart, *Persönenteil*, vol. IV, 2000, coll. 173-174; LUIS ROBLEDO, «Caramuel (y Lobkowitz), Juan», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edition*, ed. by Stanley Sadie, Macmillan, London 2001, vol. 5, pp. 114-115), cfr. soprattutto DINO PASTINE, *Juan Caramuel: Probabilismo ed enciclopedia*, La Nuova Italia, Firenze 1975 (Centro di studi sul pensiero filosofico del '500 e del '600 in relazione ai problemi della scienza, s. I: Studi, 5); PIETRO BELLAZZI, *Juan Caramuel*, Opera Diocesana Buona Stampa, Vigevano 1982; *Le meraviglie del probabile. Juan Caramuel 1606-1682*. Atti del Convegno internazionale di studi (Vigevano, 29-31 ottobre 1982), a c. di Paolo Pissavino, Comune di Vigevano, Vigevano 1990; JULIÁN VELARTE LOMBRANA, *Juan Caramuel. Vida y obra*, Pentalfa, Oviedo 1989. Per indicazioni bibliografiche critiche periodicamente aggiornate, cfr. infine la relativa sezione del sito web <http://www.ulb.ac.be/philoscholasticon/bibcaramuel.html>, a c. di Jacob Schmutz.



speculativa: la riforma – o, per meglio dire, ³ il definitivo superamento – del sistema degli esacordi e della solmisazione, all'epoca vetusta ma ancora generalmente in uso e posto sotto l'egida e l'alto patronato di Guido monaco Aretino.³

Il titolo completo dell'opuscolo, sovrabbondante come si conviene a ogni buon testo secentesco, non lascia adito a dubbi sulle intenzioni e sui convincimenti dell'autore in materia:

Arte nueva de musica inventada año de DC por S. Gregorio el Grande, Monje de nuestro P. S. Benito, y despues Pontifice Maximo. Desconcertada año de M.XII. por Guidon Aretino, Religioso de la misma Orden, y Musico excelente en su tiempo. Restituída a su primera perfeccion año de M.DCXX. por Fr. Pedro de Ureña, Monje Cisterciense, Hijo de nuestro Real Monasterio de la Espina. Reducida a este breve Compendio año de M.DCXLIV. por I. C. Religioso del mismo Monasterio.

Es nueva en este siglo, por haber sido tanto tiempo ignorada: haze demonstracion, que toda la Dotrina de la Mano es superflua. Persuade, que es vana, y fingida la division del Canto en el de naturaleza, \natural quadrato, y b mol; porque no hay sino un solo modo de cantar. Enseña a solmizar sin mutanzas, y concluye, que la Musica de Guidon Aretino, no es otra cosa, que un ingenioso y muy trabajado desacierto. *Dedicase à nuestro R.^{mo} P. Maestro F. Miguel de Fuentes, General de la Orden de Cister en España, Catedrático de Vesperas de la Universidad de Salamanca, &c.*

Con licencia de los superiores. En Roma, por Fabio de Falco, año de M.DC.LXIX.

Nei cataloghi delle opere di Caramuel compilati o approvati dall'autore – il *Catalogo de los libros, que tiene impressos, o esta actualmente imprimiendo el Illustriss.^{mo} y Reverendiss.^{mo} Señor D. Iuan Caramuel Arçobispo-Obispo de Vegeven [...]*, rilegato insieme ad alcuni esemplari dell'*Architectura Civil*,⁴ nonché il catalogo allegato alla *Rhythmica* (secondo tomo del *Primus Calamus*) e ad alcune copie della *Ma-*

³ Sulle vicende generali della solmisazione dagli esordi al declino cfr. ROBERT V. HENDERSON, *Solmization Syllables in Musical Theory. 1100 to 1600*, PhD Diss., Columbia University, 1969.

⁴ Studiato ed edito modernamente in PAOLO PISSAVINO – ALESSANDRA BRACCI, *L'ocaso del sole e i suoi frutti. Il catalogo delle opere di Juan Caramuel conservate nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Vigevano*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», LXXII, 1982, pp. 106-112, il catalogo è opera di Domenico Piatti, fedele segretario, amico e amanuense di Caramuel (cfr. BELLAZZI, *Juan Caramuel*, p. 166), e per questo è ritenuto il più completo e attendibile fra quanti furono compilati e diffusi durante la vita del vescovo.

*thesis Biceps Vetus et Nova*⁵ e l'invece autonomo *Ioannis Caramuelis Archiepiscopi-Episcopi Viglevanensis, &c., Zemidae Comitis, &c., Opera omnia quae prodierunt in lucem*⁶ –, e anche nelle liste bibliografiche dei più antichi biografi,⁷ l'operetta è messa in relazione cronologica e contenutistica con altri scritti caramueliani dello stesso tenore variamente identificati, denominati e datati (in un intricato guazzabuglio critico ed editoriale che ho cercato altrove di dipanare⁸). Di essa, tuttavia, fino a qualche decennio fa s'era persa ogni traccia; nessun esemplare o copia pareva esser sopravvissuto al tempo, e ogni rimando al riguardo – a meno d'innovare in proprio (in maniera per lo più erronea) – non poteva di conseguenza che ricalcare il sommario del *Giornale de letterati* o interpretare (ancor più avventurosamente) le entrate dei cataloghi appena citati.

Dal 1976, invece, la situazione è radicalmente mutata. In quell'anno, infatti, Ivan Golub rinvenne tra le migliaia di pagine inedite del "Fondo Caramuel" dell'Archivio Capitolare di Vigevano (all'epoca non ancora riordinato e propriamente catalogato) un voluminoso manoscritto, intestato semplicemente

⁵ Due volumi pubblicati a Campagna rispettivamente nel 1668 e nel 1670.

⁶ *Interseruntur etiam Libri aliqui, qui ultimam manum subierunt, et lucem opportunam expectant*. I fogli non recano indicazioni di luogo ed editore, ma l'anno «1679» lascia presupporre che essi siano stati stampati a Vigevano nella Tipografia Episcopale voluta da Caramuel e affidata alla gestione di Camillo Corrada (o Corrado o Conrada: cfr. BELLAZZI, *Juan Caramuel*, p. 161).

⁷ NICOLÁS ANTONIO, *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum Scriptorum qui usquam unquamque sive latinâ sive populari sive aliâ quavis linguâ scripto aliquid consignaverunt Notitia*, Roma, ex officina Nicolai Angeli Tinassii, 1672, vol. I, pp. 507b-510a (e quindi in Id., *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt Notitia*, Matriti, apud Joachimum de Ibarra 1788 [rist. anast. Visor, Madrid 1996 – Biblioteca filológica hispana, 28], vol. I, pp. 668b-671b); JACOPO ANTONIO TADISI, *Memorie della vita di Monsignore Giovanni Caramuel di Lobkowitz Vescovo di Vigevano*, appresso Giovanni Tavernin all'insegna della Provvidenza, Venezia 1760, pp. 192-194; JEAN NOËL PAQUOT, *Memoirs pour servir à l'histoire litteraire de dix-sept provinces de Pays Bas, de la principauté de Liège, et de quelques contrées voisines*, vol. II, Louvain, de l'Imprimerie Academique, 1768, pp. 262-289.

⁸ Cfr. DANIELE SABAINO, "E con ciò verrebbe la Musica à recuperare l'antica perfezzione". *Ricerchare a due soggetti sopra la Lamina XXXVII della quarta parte del terzo tomo dell' "Architectura civil" di Juan Caramuel Lobkowitz*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», XCVIII, 1998, pp. 223-242: 223-233.



«IOANNIS CARAMUEL MUSICA»,⁹ che – completato qualche anno più tardi da altre scoperte dello scrivente seguite a più puntuali e mirate ricerche¹⁰ – si è rivelato da un lato quel trattato la cui pubblicazione lo stesso Caramuel aveva ripetutamente annunciato in più d'una sede (ivi compresi i precedenti registri catalografici dell'*Arte Nueva de Musica*)¹¹ ancor prima di porvi effettivamente mano – mano che, di

per quel libro non venne mai¹² –, e dall'altro una delle più ampie *encyclopaediae harmonicae*¹³ del secolo, ricca d'erudizione consueta ma anche di spunti originali tutt'altro che banali o peregrini.¹⁴ Un

⁹Cfr. IVAN GOLUB, *Juraj Križanić's "Asserta Musicalia" in Caramuel's newly discovered Autograph of "Musica"*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», IX, 1978, pp. 218-276.

¹⁰Cfr. DANIELE SABAINO, «Musica Universalis, Universus musicalis». *Forme e contenuti della musica culmine e chiave universale delle scienze nel riscoperto finale del trattato enciclopedico "Musica" di Juan Caramuel Lobkowitz*, in *Musica in subtilitate scrutando. Contributi alla storia della teoria musicale*, a cura di Daniele Sabaino, Maria Teresa Rosa Barezzi e Rodobaldo Tibaldi, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1994 (Studi e testi musicali, n. s., 7), pp. 311-370: 314-320.

¹¹Ad es. in *Mathesis biceps vetus et nova [...]*, Campaniae, in Officinâ Episcopali apud Sebastianum Aleccia, 1670, Syntagma V, «Logarithmica», art. VI *De Logarithmis enharmonicis*, p. 868a: «Interim, in nostro Syntagmate Musico aliam Chiliadem exhibeo, in quâ chordam per millesimam partem immينو, in quâ logarithmi promoventur exactè»; Syntagma VIII, «ΔΙΑΒΗΤΗΣ, hoc est Circinus Mathematicus [...]», art. XII *De diabete Musico seu enharmonico*, Problema LXXII, Nota II *De Verâ Musicâ*, pp. 1209-1210: «Haec [le notizie sulla 'nuova musica'] edisserui breviter: qui ubiores de hac Scientiâ Speculationes, aut etiam Dissertationes desideret, legat speciale Syntagma, quod tertio Tomo vulgo; in quâ multa supra expectationem vulgi inveniet»; p. LXXIII: «Sed quia speciali libro Musicam dilucidare placuit, ibi uberiùs discepto de hoc genere Logarithmorum» (corsivi miei in tutte le citazioni), nonché in *Architectura Civil Recta y Obliqua [...]*, Vegeven, En la Empronta Obispal por Camillo Corrado, 1678 (rist. anast. Turner, Madrid 1984), vol. II, Tractado VII *De algunas Ciencias que acompañan y adornan a la Architectura*, art. V *De la Musica*, p. 63b: «entre otras artes, que acompañan y adornan a la Architectura, contare tambien la Musica; y aunque de ella tengo un Tomo muy grande, solo pondré aqui un Compendio» (grafia castigliana originale, corsivi miei). Cfr. anche il num. [L.] del catalogo spagnolo («Libri Mathematici»): «Haze demonstracion, que el Methodo, que havia ceñido en breves y seguras Reglas el Papa San Gregorio Magno, Monje y Gloria de la Orden de nuestro P. San Benito, le desconcerto Guido Aretino, introduciendo mutanzas inutiles y dificultosas. Prueba con claridad que el canto de b mol, y ♯ quadrado, no se distingue en la voz, sino en la pluma. Y trata de otras cosas curiosas, que con gusto y provecho se leen. [...] se volvió a imprimir en Roma, traducido en la Lengua Española in 4. Esta muy aumentado, y se imprimira tercera vez in fol.» e infine *Ioannis Caramuelis [...] Opera omnia quae prodierunt in lucem, ad vocem Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi. NOVA MUSICA: «Prodiit citò Tomus magnus de Musica Firma, et Enharmonica, in quo multa ingeniosa, & curiosa ponuntur»* (corsivi miei).

¹²Fino alla trascrizione in edizione critica compiuta a suo tempo dallo scrivente (*Un'enciclopedia musicale del secolo XVII: il manoscritto "Musica" di Juan Caramuel Lobkowitz dell'Archivio Capitolare di Vigevano. Introduzione ed edizione critica*, Tesi di Laurea in Musicologia, Università degli Studi di Pavia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, a. a. 1987-1988). Un'edizione a stampa è in preparazione.

¹³La definizione è di Caramuel, nel Proemio al *LIBER I PROEMIALIS* (in SABAINO, *Un'enciclopedia musicale del secolo XVII*, vol. II, t. I).

¹⁴Per una presentazione generale dell'articolazione e dei contenuti del manoscritto, oltre al saggio di Golub citato in nota 9, cfr. DANIELE SABAINO, *Caramuel "musicus" nella tradizione del Seicento. Sensi e percorsi di un'enciclopedia musicale barocca*, «Viglevanum. Miscellanea di studi storici e artistici», IV, Società Storica Vigevanese (Società di Storia Patria), Vigevano 1994, pp. 42-49. Sugli aspetti più propriamente 'pratici' di esso, cfr. Id., *Pratica di musica tra speculazione teorica ed erudizione tecnica: competenza musicale generale e didattica della composizione nella "Musica" di Juan Caramuel Lobkowitz*, in *Varietà d'armonia et d'affetto. Studi in onore di Giovanni Marzi*, a c. di Antonio Delfino, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1995 (Studi e testi musicali, n. s., 5), pp. 193-220. Sull'organologia e sulle nuove proposte di temperamento che Caramuel definisce per mezzo di un suo personale sistema logaritmico, cfr. PATRIZIO BARBIERI, *Cembali enarmonici ed organi negli scritti di Kircher. Con documenti inediti su Galeazzo Sabbatini*, in *Enciclopedia in Roma barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano*, a c. di Maristella Casciato, Maria Grazia Ianiello e Maria Vitale, Marsilio, Venezia 1986, pp. 111-132; Id., *Il temperamento equabile nel periodo frescobaldiano*, in *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*, Atti del convegno internazionale di studi (Ferrara 1983), a c. di Sergio Durante e Dinko Fabris, Olschki, Firenze 1986, pp. 387-423; Id., *Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682): Über die musikalischen Logarithmen und das Problem der musikalischen Temperatur*, «Musiktheorie», II, 1987, pp. 145-178; Id., *Križanić, Caramuel e P. F. Valentini sulla divisione dell'ottava musicale*, «Rad Hrvatske Akademije Znanosti i Umjetnosti», 454, 1992, pp. 19-48; DANIELE SABAINO, *Il Rinascimento dopo il Rinascimento: "Musica scientia" e "scientia Musicae" nella "Musica" di Juan Caramuel Lobkowitz*, Atti del Convegno «Musique et mathématique à la Renaissance» (Tours, 17-19 febbraio 2000), Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, in corso di stampa. Sui presupposti e sugli apporti caramueliani in tema di *astronomia musicale*, cfr. SABAINO, «Musica Universalis, Universus musicalis» (cit. in nota 10) e Id., *Juan Caramuel Lobkowitz, enciclopedista 'scienziato' e corrispondente di Giovanni Battista Hodierna*, in *G. B. Hodierna e il «Secolo Cristallino»*. Atti del Convegno di Ragusa (22-24 ottobre 1997), a c. di Mario Pavone e Maurizio Torrini, Olschki, Firenze 2002 (Biblioteca di Nuncius. Studi e Testi, 46), pp. 95-122: 109-116. Sulle questioni concernenti la monodia liturgica e la solmisazione, cfr. infine



repositorio di testi e di idee, insomma, nel quale è confluito tutto ciò che Caramuel ha pensato, scritto, riscritto, annotato e pubblicato in tema di *musica* (metto il termine in corsivo per conservargli tutto lo spettro di significati e di *poiesis* e di *episteme* che nel Seicento ancora l'accompagnava) dai giovanili anni di Spagna alla maturità episcopale di Campagna e di Vigevano, e che ha pertanto restituito idealmente e materialmente anche l'*Arte Nueva* del 1669 – 'idealmente e materialmente', dico, perché l'inedita enciclopedia non solo riprende e riesprime i contenuti dell'opuscolo (espansi a tal punto da occupare ora il centinaio di fogli che costituiscono il *LIBER II DIATONICUS. DE CANTU FIRMO*, il più esteso degli otto che compongono il trattato), ma inserisce *fisicamente* entro lo svolgersi del manoscritto (analogamente a quanto avverrà più avanti nel testo, allorché Caramuel immetterà a viva forza frammenti di esempi musicali a stampa a illustrazione delle dodici tipologie modali del *canto de organo* o un'intera collezione di canoni di varia foggia e artificiosità¹⁵) le pagine a stampa dell'*Arte Nueva* funzionali alla trattazione dell'assunto nella forma che questo andava progressivamente assumendo in *Musica*.¹⁶ La progressione di pensiero che Caramuel maturò in proposito ha dato anzi origine a due differenti – e certamente non contemporanee – campagne di interventi correttori, condotte su due distinte copie dell'*Arte Nueva*,¹⁷ entrambe pervenuteci e il cui discrimine essenziale (fatte salve correzioni e interventi minori) è il nome usato per designare la settima nota – la chiave di volta di tutta la riforma, come si vedrà –, che passa dal *Ni* della stampa al *Bi* della prima revisione al *Si* della seconda.¹⁸ Con l'ultima campagna di correzioni, inoltre, Caramuel inserisce nel testo dell'*Arte*

una filza di rinvii alfabetici (in sequenza da «a» a «s») che rimandano a una serie di *Scholia*,¹⁹ sempre manoscritti, conservati nel medesimo "Fondo Caramuel" dell'Archivio Capitolare di Vigevano, in un fascicolo modernamente intestato *Musica e morale*²⁰ non rinvenuto da Golub²¹ ma che ho potuto riportare al complesso di *Musica* durante le fasi preparatorie dell'edizione critica dell'enciclopedia.

Di quei fogli superstiti, nelle due rielaborazioni d'autore, e dei relativi *scholia* si desidera fornire, in questa sede, un saggio di edizione critica, a guisa d'anticipazione di alcuni criteri metodologici e filologici dell'edizione dell'opera maggiore. La serie d'interventi caramueliani e l'evoluzione delle forme e dei contenuti di uno scritto che l'autore riteneva evidentemente *in progress*, oltre che la destinazione finale di quest'estratto in sé concluso (che della sezione corrispondente di *Musica* può essere considerato in pratica un ipotesto), consiglia quindi di porre a testo, in ordine, le pagine dell'*Arte Nueva* nello stato raggiunto al termine della seconda

SABAINO, "E con ciò verrebbe la Musica", pp. 233-240 e le note conclusive del presente saggio.

¹⁵Lavorando di forbici, rispettivamente, sull'edizione del *Compendium Musicae* di Adam Gumpelzhaimer pubblicato da Schönig ad Augsburg nel 1616 e sui *Canones XVI: iidem ad diversa: rectis contrariisque motibus: toti in toto, et toti in quilibet parte* di Andrzej Chylinschy stampati da Plantin ad Anversa nel 1634.

¹⁶La redazione del trattato avvenne infatti in un giro d'anni che possiamo prudenzialmente fissare al decennio 1670-1680, e probabilmente restringere al periodo 1670-1673/74: cfr. SABAINO, *Un'enciclopedia musicale del secolo XVII*, vol. I *Introduzione*, § III.1.3.

¹⁷La seconda copia è mutila delle due pagine finali; cfr. *infra*, "Descrizione dei testimoni".

¹⁸La progressione delle due campagne di correzione trova riscontro in altre opere caramueliane: *Bi* è infatti la *vocula*

technica della settima nota sin dai primi interventi degli anni Quaranta, e ancora nell'*Architectura Civil* del 1670; *Si* è il nome che Caramuel preferisce invece per la medesima nota a partire da una certa fase di elaborazione di *Musica* (documentata dalle centinaia di correzioni in tal senso che costellano una parte sostanziosa del manoscritto) in ragione della dichiarata volontà di riformare per così dire dall'interno il sistema guidoniano, mutandone alla fine il meno possibile: «vocalis Guidonis retineo; et ipse, si admisisset et septimam, debuisset illam *Si* et *Sa*, et non aliter denominare. Quoniam sicut ex illo hemistichio *Ut queant laxis*, denominavit primam *Ut*; et ex sequenti *resonare fibris*, secundam denominavit *Re*; et sicut ex caeteris alia deduxit nomina; sic ex illo Adonio, quo claudit Sapphica (videlicet *Sancte Ioannes*) debuisset *Sa* molliter, et *Si* durè deducere, non autem *Bi*, *Ba*; aut *Na*, *Ni*; aut vocem aliam» (*Musica*, Lib. II, «Novi Canones», Canon IV, in SABAINO, *Un'enciclopedia musicale del secolo XVII*, vol. II/1. (La sillaba *Ni*, pertanto – devo dire a parziale rettifica di quanto affermavo in "E con ciò verrebbe la Musica", p. 230 –, non sembra preferita da Caramuel altrove che nell'*Arte Nueva de Musica*, forse come estremo atto di omaggio all'antico e sempre rammentato maestro Pedro de Ureña.)

¹⁹Il titolo è editoriale, desunto dal capoverso di presentazione degli stessi.

²⁰Segnatura: "Fondo Caramuel", IV.6.

²¹Il fascicolo non è infatti elencato tra i «[Fragments]» che chiudono il registro documentario di GOLUB, *Juraj Krizanić's "Asserta Musicalia"*, pp. 268-277 (molti dei quali poi ricollocati in corpo d'opera dallo scrivente). Le pagine dell'*Arte Nueva de Musica* vi compaiono invece al principio della composita che costituisce il «Fragment X» (pur senza specificazione della presenza di due copie di essa nell'Archivio), e il foglio dell'*Hispano Philomuso* come indipendente «Fragment XI».

campagna di interventi correttivi – l'ultimo livello d'autore documentato – e gli *Scholia* manoscritti, in un insieme che, nella prospettiva dell'enciclopedia, può esser ritenuto solidale (e di cui, naturalmente, un apparato critico *ad hoc* registra direzione e diacronia) pur se mancante (come del resto tutto il trattato²²) di quella *extrema manus* a cui Caramuel avrebbe certamente atteso ove e quando avesse posto mano, in *officina Episcopali Viglevanensi*, all'effettiva stampa dell'opera.

Come di costume, premettiamo ovviamente all'edizione i criteri che hanno permesso di stabilire criticamente il testo nella forma che qui si pubblica, nonché una sintetica descrizione dei testimoni coinvolti.

DESCRIZIONE DEI TESTIMONI

Hispano Philomuso

1 foglio di circa cm 21 × 15, autografo di Caramuel.

Sul verso della pagina, in senso perpendicolare rispetto alla scrittura del recto, la parte conclusiva di una lettera personale inviata a Caramuel vescovo di Campagna (copiata probabilmente dal segretario Domenico Piatti) che recita:

«de que llegue a manos de V. S. I. Y assi mientras dura esta mi perplegidad, solo digo a V. S. I., que quedo mucho

²²Cfr. SABAINO, *Un'enciclopedia musicale del secolo XVII*, vol. I, § III.1.1.

por de salud a Dios graçias, aunque con corte de grande regla en todas materias, assí del vito, como de las ocupaciones, y del estudio, que todo ha importado. Verdad es, que ní aun salgo de cassa para la campaña, siendo que estoy havendo una Iglesia menos de docientos passos, y no me atrevo a ir a ver la fabrica, aun que le gasta mucho dinero en ella: que en mi ardor, y natural, especial.te en materia de fabricas, es mas ponderable, ní reclusion: Pero todo se puede dar por bien empleado atrueco de recuperar la salud y cobrar fuerças. G. de Dios a V. S. I. como puede, y deseo. S. P. y Agosto 11 de 71. || Ill.mo y R.mo S. || B. la M. de V. S. Ill.a || su servidor y amigo || p. Gabriel»

Arte Nueva de Musica

8 pp. a stampa, non numerate, di circa cm 23 × 17 (p. [1] Frontespizio, p. [2] *PROLOGO*, p. [3] *NUOVA MUSICA*, pp. [4-6] *A LOS MAESTROS DE MUSICA*, p. [7] *Entonaciones por la clave Fa*, p. [8] *Entonaciones por la clave Ut*).

Due copie, la prima con sparse, la seconda con alquante correzioni autografe di Caramuel e mutila della quasi totalità delle pp. [7] e [8] a causa dell'irregolare rifilatura del lato destro del bifoglio esterno. I marginali latini sono pure aggiunti tutti e solamente nella seconda copia.

Scholia

Manoscritto di 16 pagine di ca. cm 21 × 15 e carticini aggiunti, autografo di Caramuel e fascicolato come segue (in corsivo il verso di ciascuna pagina):



	Principio e fine della porzione di testo	capoversi e commi dell'edizione
1	Multa in praecedenti ... diximus, sunt	[i] ¹ → *) ⁷
2	<i>bianca</i>	
3	nostro aevo ... usurpatur, etc.»	*) ⁷ → a) ³
4	b) Guidonem Aretinum ... ille in	b) ¹ → c) ⁶
5	Choro, et suos ... Aretini cantatur.	c) ⁶ → g) ⁴
6	h) Est Reverendiss. ... Resolutio insinuatur.	h) ¹ → [ii]
7	i) Legis haec ... Verricellius citati.	i) ¹ → ¹⁵
8	An peccabunt ... probabiliter licitum	i) ¹⁶ → ²⁹
9	ex quo esset ... oritur necessariò.	i) ²⁹ → ³⁸
10	Profuit Quaestionem ... <i>beatà, cap. 1 sic</i>	[iii] → n) ²
11	exclamat: «Nihil ... enim diceret.	n) ² → ⁶
12	Sumus in ... cùm ipse	n) ⁷ → ¹⁶
13	se populus premit ... <i>Ambrosianus dicatur.</i>	n) ¹⁶ → o) ¹
14	p) Regulae ... exactè sciatur.	p) ¹ → ⁵
15	q) Restaurationis ... <i>Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La</i>	q) ¹ → ¹⁴
16	Aretinus deduxit ... nigram videbunt	q) ¹⁴ → ⁵

CRITERI DI EDIZIONE

L'edizione ripropone il testo del manoscritto e della stampa rispettando rigorosamente, per l'uno e per l'altra, la sostanza, la forma e anche il sistema paragrafematico di accenti, apostrofi, unione e divisione delle parole, abbreviazioni intuitive o d'uso comune (assai rare e limitate in pratica alle formule castigliane *R.mo* per 'Reverendissimo'; *F.* o *Fr.* per 'Frail(e)', *P.* per 'Padre', *S.* per 'San(to)' ed *etc.* per 'etcétera' – quest'ultima valida anche per il latino), e alternanza di *i* ed *j* e di maiuscole/minuscole, sia per quel riguarda la lingua castigliana sia per quel che riguarda la lingua latina. Riporta invece alle consuetudini grafiche attuali *u* e *v*, indistinte nella stampa (che usa «u» minuscola anche con valore di /v/ e «V» maiuscola anche con valore di /u/), ma già distinte nella scrittura caramueliana; riconduce ovviamente alla sola forma *s* le forme alte e basse della consonante che si trovano nella stampa; scioglie le abbreviature latine *q*; per '-que' e *b* per '-bus', i nessi *æ* in 'ae'/'oe' e il logotipo & in 'et' (e dunque &c. in 'etc.'). e interviene (cautamente) a uniformare il sistema di interpunzione (non sempre coerente nell'autografo e in ogni caso diversamente organizzato tra questo e la stampa). Adotta un'unica maniera, infine, per evidenziare le citazioni d'altri

scrittori, collocandole tra « » anziché in corsivo come di norma nella stampa e nel manoscritto.²³

Per facilitare riferimenti e rimandi all'apparato, si è quindi provveduto a suddividere ulteriormente le partizioni d'autore – «HISPANO PHILOMUSO», «PROLOGO», «NUEVA MUSICA», «A LOS MAESTROS DE MUSICA» e singoli *scholia* – in capoversi (introdotti solamente ove necessario e contraddistinti da un numero romano tra parentesi quadre) e commi (introdotti invece sistematicamente e marcati da un numero arabo in esponente), rendendo così discreto il *continuum* prosastico e consentendo in tal modo di ridurre al minimo gli elementi necessari a documentare l'elaborazione testuale (oltre che gli interventi editoriali).²⁴

Tale documentazione avviene tramite un sistema ecdotico paratestuale sovrapposto e integrato al testo – ma da questo sempre chiaramente distinto, così che il lettore possa mentalmente rimuoverlo ogni volta che ne avverta la necessità –, e da leggersi ora autonomamente ora congiuntamente all'apparato

²³ Discorsi fittizi e citazioni interne sono racchiusi tra le virgolette alte “ ”.

²⁴ L'edizione riproduce fedelmente gli *a capo* del testo; la fine di una pagina della stampa e del manoscritto è indicata nel corpo del testo dal segno |.

critico, secondo le modalità che saranno illustrate fra un attimo; un sistema, mi corre preliminarmente l'obbligo e il piacere di precisare, per il quale sono concettualmente (e non di rado anche graficamente) debitore ai principi e alle tecniche di rappresentazione ecdotica escogitati da Claudio Vela per la sua edizione critica delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo²⁵ – un caso di filologia d'autore d'altro registro e che pertanto assumo nei fondamenti e contemporaneamente piego (grazie anche agli amabili confronti con il loro ideatore) alla differente tipologia e ai differenti bisogni dell'opera che qui si pubblica –; un sistema, infine, la cui caratteristica precipua è la stretta integrazione fra testo e apparato: il che significa che i fenomeni evolutivi del testo sono evidenziati, fin dove possibile, nel testo medesimo tramite una costellazione di indicatori paratestuali che identificano la natura dell'intervento dell'autore (e dell'editore) e/o rimandano all'apparato critico per ulteriori precisazioni o delucidazioni.²⁶

Gli interventi d'autore possono classificarsi in tre categorie di massima:

- (1) interventi sostitutivi, ossia cancellature risarcite che introducono lezioni innovative a scapito di lezioni antecedenti;
- (2) interventi instaurativi, ossia aggiunte che provocano incremento o ampliamento del testo progressivo;
- (3) interventi destitutivi, ossia cancellature non risarcite che comportano eliminazione di lezioni o di porzioni di testo.

È evidente che commistioni o incroci fra le tre categorie sono sempre possibili (una porzione di testo cassato può innovare ma anche incrementare il testo precedente, ed essere quindi contemporaneamente sostitutiva e instaurativa), e di fatto avvengono in una pluralità di situazioni; la lettura abbinata di indicatori paratestuali e apparato critico, il più delle

²⁵ PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. L' "editio princeps" del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a c. di Claudio Vela, CLUEB, Bologna 2001 (Testi e Studi di Filologia e di Letteratura; ai fini del nostro discorso, vedi soprattutto le pp. LXXXVII-CI). Cfr. anche CLAUDIO VELA, *Le «Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo (1525)*, in *Due seminari di filologia. Testo e apparato nella filologia d'autore. Problemi di rappresentazione – Filologia e critica stilistica in Gianfranco Contini 1933-1947*, a c. di Simone Albonico, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1999, pp. 11-40.

²⁶ Data la sede che ospita questo intervento, l'apparato segue per intero il testo critico stabilito anziché distribuirsi parallelamente a esso a piè di pagina.

volte è comunque sufficiente a render pieno conto dell'evenienza particolare. Per la parte di testo corrispondente alla stampa dell'*Arte Nueva de Musica*, inoltre, occorre tener presente che gli interventi sono condotti da Caramuel su due esemplari fisici diversi, ed evidenziano pertanto non solo una differente diacronia d'elaborazione, ma anche una distinta progettualità²⁷ da documentare per tale senza indebite commistioni d'esito: ragion per cui è parso opportuno distinguere, in apparato, le lezioni della stampa del '69 (siglate AN⁰) dagli interventi d'autore sul primo e sul secondo esemplare superstite (siglati rispettivamente AN¹ e AN²) – le une e gli altri sottoposti eventualmente a emendazioni editoriale, che errori o palesi incongruenze possono essere stati mantenuti o addirittura introdotti da Caramuel in qualsiasi stadio d'elaborazione.

Per documentare le diverse 'altimetrie' testuali (per usare di un'espressione di Vela), l'edizione introduce, come s'è detto, una serie di segni ecdotici incardinati entro il testo, da leggersi in relazione al livello 'finale' AN² e al manoscritto dell'*Hispano Philomuso*²⁸ e degli *Scholia*, che hanno «il vantaggio non solo di alleggerire l'apparato, ma soprattutto di rendere evidente subito nel testo lo spazio della variazione rispetto all'invariante, senza dover ricorrere sempre all'apparato».²⁹

Per le aggiunte, tali segni sono in sé sufficienti, di norma, a render conto della misura e della maniera degli interventi d'autore. Gli indicatori paratestuali permettono infatti di distinguere a colpo d'occhio le addizioni che Caramuel inserisce tra le linee del testo, a margine di esso o su un carticino incollato alla pagina (a sua volta passibile di ulteriori aggiunte interlineari o marginali o financo dell'aggregazione di un secondo carticino): le prime apparendo racchiuse tra gli apici ¹⁻¹, le seconde tra gli apici ^{m-m}, le ultime tra gli apici ^{a-a} (i tratti a destra e a sinistra rendono inequivocabile direzione e ampiezza dell'intervento, che potrebbe non essere immediatamente apprezzabile se le lettere apicali comparissero a distanza di molte righe o addirittura su pagine diverse dell'edizione³⁰); eventuali aggiunte imbricate –

²⁷ Si ricordi la mutazione sistematica della denominazione della settima nota a cui s'è accennato *supra*.

²⁸ Il quale testimonia una tappa evolutiva posteriore sia ad AN⁰ che ad AN¹ che ad AN².

²⁹ CLAUDIO VELA, *Introduzione*, in BEMBO, *Prose della volgar lingua*, p. LXXXIX.

³⁰ La seconda eventualità non si verifica nelle pagine edite in questa sede, ma è assai frequente in altre parti di *Musica*.



addizioni 'di secondo grado' entro addizioni del medesimo ordine – sono evidenziate dal raddoppiamento dei segni in apice.³¹

Per le cancellature, risarcite e non risarcite, gli indicatori paratestuali compresi nel testo vanno invece letti in combinazione con l'apparato. Le porzioni di testo direttamente instaurate cassando una precedente lezione sono indicate dalla serie di apici di cui sopra, integrata però, in principio, da una piccola *c*: ^{cl} -^{cl} per le correzioni interlineari, ^{cm} -^{cm} per le correzioni a margine, ^{ca} -^{ca} per le correzioni su carticino aggiunto; i segmenti testuali cassati sono quindi registrati in apparato, ove compaiono tra le frecce angolari inverse > < (di corpo via via minore se interni ad altre cassature; se accompagnati in capo e in coda dalle frecce ↓ ↓ o ↑ ↑ corrispondenti a una dislocazione, ossia a un segmento testuale di una certa estensione materialmente cassato ma che si ritrova, a testo, a una certa distanza prima - ↑ ↑ - o dopo - ↓ ↓ - il passo in questione ed è colà segnalato da eguale coppia di frecce orientata in senso contrario³²). Entro la medesima coppia di segni > < stanno pure le destituzioni non risarcite; a testo, la loro collocazione originaria è richiamata dal segno °. Questo stesso simbolo funge pure da indice paratestuale generico equivalente a 'per questo luogo testuale, cfr. l'apparato': indica, cioè, che in quel punto del testo – un punto che può essere frammezzo a due parole esistenti non intaccate da alcuna variazione o comprendere una quota di testo più o meno ampia risultante al contrario da uno o più processi di elaborazione testuale – l'autore è intervenuto in un modo che non è possibile documentare tramite il paratesto ecdotico e della cui maniera e consistenza il lettore è pertanto informato in apparato (per le correzioni

risultanti da un intervento *ope ingenii* dell'editore il rimando paratestuale ° sostituisce l'usuale °: l'apparato, in questo caso, riporta la lezione erronea del testimone).³³ Integrazioni o espunzioni editoriali sono poste, rispettivamente, tra i consueti segni diacritici [] e < >; il segno [-] identifica un rimando interno non colmato dall'autore e non colmabile dall'editore.

Le rappresentazioni paratestuali così ottenute, naturalmente, non affermano né postulano che tutti i segmenti testuali per i quali è documentata un'elaborazione «siano solidali tra loro, cioè appartengano alla stessa 'curva di livello': possono distribuirsi in strati o microstrati che il lettore potrà ricavare quando possibile volta per volta. I segni sono separativi, non congiuntivi; quanto sta tra [...] letterine in esponente può ben appartenere a fasi diverse. Ciò è la ricorrenza degli stessi segni non individua uno specifico strato del testo ma la sua pertinenza a un 'livello relativo' e 'contrastivo': lì il testo non è quello di base». ³⁴ Ne scende che «tutto l'apparato è genetico rispetto alla lezione a testo, e raccoglie tutto quanto non è ricavabile attraverso il sistema degli indicatori paratestuali incardinati entro il testo». ³⁵ In apparato non si opera alcun ritocco alla punteggiatura, ma si continua a distinguere *u* da *v*; ci si conforma alle scelte di Vela, infine, nel porre in corsivo le didascalie d'apparato «ma in corpo minore per poterle distinguere dai corsivi del testo» e nel ripetere in apparato, quando necessario e in funzione di richiamo, «la prima parola o sintagma del testo precedente l'intervento; a volte anche la lezione successiva o solo la lezione successiva, secondo il grado di flessibilità suggerito dalla variabile fenomenologia degli interventi». ³⁶

³¹ Così, per esempio, una porzione di testo delimitata a destra e a sinistra dagli apici ecdotici ^{aa} -^{aa} si intende 'aggiunta su carticino incollato ad altro carticino incollato alla pagina'.

³² «Per tutte le dislocazioni vale l'avvertenza che il segmento interessato alla dislocazione può aver subito variazioni nello spostamento: questi interventi non sono ulteriormente segnati a testo, bastando la presenza delle frecce ad avvertire della necessità di rivolgersi all'apparato per la documentazione dell'elaborazione del testo compreso fra esse. Microdislocazioni all'interno dello stesso sintagma o della stessa frase», provocate da ragioni stilistiche o da ripensamenti immediati, «non vengono considerate all'interno di questa categoria, che comprende invece le dislocazioni 'concettuali' di una certa estensione. Le microdislocazioni vengono assimilate alle varianti interne» e segnate dunque a testo attraverso il segno ° e riportate in apparato (citazioni da VELA, *Introduzione*, p. CI, nota (*)).

³³ Nelle sezioni a stampa dell'*Arte Nueva* la presenza di un intervento d'autore sulla copia intermedia AN¹ ma estranea al livello finale AN² è denunciata dal medesimo segno ° racchiuso tra parentesi graffe: { ° }. In apparato, inoltre, la doppia barra || indica un *a capo* (ciò che la segue, nel testimone, è su nuova riga), mentre il sottolineato marca i caratteri o i lessemi di lettura difficoltosa o incerta.

³⁴ VELA, *Introduzione*, pp. XC-XCI.

³⁵ VELA, *Introduzione*, p. XCII.

³⁶ VELA, *Introduzione*, p. XCIV. Non si dà conto, però, dei termini cassati e ripresi a margine unicamente per evidenziare (la posizione di) un'integrazione o correzione (una situazione manoscritta del tipo «*Arithmeticae*, >qui< ^mex. gr. qui ^mscit» – cfr. *scholion e*), comma 32 – si trascrive in altri termini semplicemente come «*Arithmeticae*, ^mex. gr. ^mqui scit»).



Tutte le eventualità precedenti sono riepilogate, per comodità, nel seguente prospetto:

Indicatori ecdotici del testo e dell'apparato

[numero in cifre romane minuscole] = numero dei capoversi interni a una suddivisione d'autore (assente quando la suddivisione d'autore è costituita da un unico capoverso)

^{1, 2, 3} = numero dei commi

| = cambio di pagina nella stampa o nel manoscritto

« » = citazione di testo d'altro autore

“ ” = citazione interna ad altra citazione, o discorso fittizio

l- l = aggiunta interlineare

m- m = aggiunta a margine

a- a = aggiunta su carticino

cl- cl = correzione interlineare (implica rimando all'apparato)

cm- cm = correzione a margine (implica rimando all'apparato)

ca- ca = correzione su carticino aggiunto (implica rimando all'apparato)

ll- ll, mm- mm, aa- aa, cl- cl, cmm- cmm, caa- caa = aggiunta o correzione entro un'aggiunta o correzione del medesimo ordine (correzione a margine di una correzione a margine, aggiunta di carticino a carticino, ecc.)

° ° ° = delimitazione di luogo o segmento testuale interessato da elaborazione (implica rimando all'apparato)

↑ ↑ = dislocazione *ex ante*: il segmento testuale compreso tra le frecce proviene da un luogo precedente del testo nel quale appare cassato (implica rimando all'apparato, ove il segmento interessato sarà compreso tra le frecce ↓ ↓)

↓ ↓ = dislocazione *ad post*: il segmento testuale si ritrova, cassato, in luogo successivo del testo (implica rimando all'apparato, ove il segmento interessato sarà compreso tra le frecce ↑ ↑)

= rimando interno non colmato dall'autore e

non colmabile dall'editore

= integrazione editoriale

<>

= espunzione editoriale

~

= il segmento testuale compreso tra i segni

risulta da/comprende una correzione

dell'editore (implica rimando all'apparato,

ov'è registrata la lezione corrotta del

testimone)

Indicatori ecdotici e sigle del solo apparato

] = separa la lezione a testo o l'indicatore paratestuale (a sinistra del segno) dal segmento o dalla didascalia d'apparato (a destra)

> < = segmento testuale cassato (cassature interne al segmento stanno tra gli stessi in corpo progressivamente minore)

|| = a capo (quel che segue nel testimone è su nuova riga)

corpo minore corsivo = didascalie dell'editore
carattere sottolineato = carattere o lessema di lettura difficoltosa o incerta

AN⁰ = il testo a stampa dell'*Arte Nueva de Musica*

AN¹ = la copia della stessa che documenta la prima campagna d'interventi di Caramuel

AN² = la copia della stessa che documenta la seconda campagna d'interventi di Caramuel

C. = Caramuel

Una seconda e differente zona d'apparato provvede infine l'identificazione delle citazioni o dei rimandi bibliografici del testo (corredati, all'occorrenza, delle minime note di commento ritenute necessarie).



- [i] ¹*Barbara Pyramidum septem miracula Memphis*
²*Iam sileat, septem quoniam miracula punctis*
³*Nos majora damus; quibus et majora daturi*
⁴*Adsumus. Inventis °animis° atque aure faveto.*

*Quot fuerint columnae
 illae Aegyptiacae,
 quae inter Mundi
 miracula recensentur.*

[ii] ¹Prodiit Romae anno M.DC.LXIX ex Fabii de Falco Officina, haec Musicae Instauratio Hispanicè ° in uno folio sub hoc titulo: (*)

[iii] ¹ARTE NUEVA DE MUSICA. * ²*Inventada año ^m(a)-^m de [DC] por S. Gregorio el Grande, Monje de nuestro padre S. Benito, y despues Pontifice Maximo. * ³*Desconcertada ¹(b)-¹ año de M.XXII por Guidon Aretino, Religioso de la misma Orden, y Musico excelente en su tiempo. * ⁴*Restituída a su primera perfeccion año de °M.DC.X° ^mpor °F.° Pedro de Ureña, ^m Monje Cisterciense, ¹(c)-¹ hijo de nuestro ° Real Monasterio de la Espina. * ⁵*Reducida a este breve Compendio año de M.DC.XLIV por °Iuan Caramuel° Religioso del mismo Monasterio. * ⁶*(Es nueva en este siglo por haver sido tanto tiempo ignorada. ⁷*Haze demonstracion, que toda la dotrina de la Mano es superflua ¹(d)-¹. ⁸*Persuade, que es vana y fingida la Division del Canto ^m(e)-^m en el de naturaleza, ^h quadrato, y ^h mol; porque no hay sino un solo modo de cantar. ⁹*Enseña a solmizar °(f)° sin mutanzas °(g)°. ¹⁰*Y concluye, que la Musica de Guidon Aretino, no es otra cosa, ^aque un ingenioso y muy trabajado desacierto. * ¹¹*Dedicase a nuestro R.mo P. Maestro F. Miguel de Fuentes, General de la Orden de Cister en España, y Cathredatico de Visperas en la Universidad de Salamanca °(h) etc. ^a |**********

 Non habet lingua Latina verbum, quod exprimere possit efficaciam, quam praesert nomen *desconcertado*: dicitur enim propriè de Horologiis, quae aliter decurrunt, quàm deberent: et meritò ad Methodum, quâ traditur Musica, transfertur.

PROLOGO

¹Es la Vertad un atributo comun y transcendental, que se busca con solicitud, y se halla con dificultad: però una vez hallado, se conoce con seguridad, y se enseña con facilidad, y brevedad. ²De donde infiero claramente, que el Maestro, que multiplicando Reglas oscuras y dificultosas nos quisiere instruir, va fuera de camino, y no conoce la Vertad. ³Esta es dotrina cierta; y aunque tiene lugar en todo genero de Ciencias, se verifica claramente en la Musica, donde por mill rodeos nos descamina el Aretino, y S. Gregorio por linea recta nos conduce. ⁴No es possible aprender, lo que aquel nos pretende enseñar, sin perder mucho tiempo, leer muchas ojas, y embarazar la memoria con superfluas ideas: ⁵pero el Arte de estotro se escribe en pocas lineas, se entiende en un instante, y en un quarto de hora se decora, y en breve tiempo con seguridad se exercita; ⁶y assi haria agravio a la Iuventud un Maestro ^m(i)-^m, que despues de haver conocido esta Arte Nueva (assi la llamo, por haver sido resuscitada en nuestro tiempo), enseñase la antigua: ⁷porque tiene obligacion de enseñar lo mejor, y siempre lo breve, claro, facil y seguro, es mejor que lo largo, oscuro, y dificultoso. ⁸Y para que se vea manifiestamente, quan breve, quan clara, quan facil, y segura es la Musica nueva, la pondre toda en la plana siguiente. |

^a*In Cimmericâ Regione habitat Veritas: summâ difficultate invenitur: at semel inventa facilitate summâ ostenditur, et Discipulis traditur.*

An sit bona Consequencia: Res est valde difficilis. Non ergo est Vera. ^a

Cur haec Ars, siquidem à Pythagorâ inventa, et à S. Gregorio ad Canones redacta, hodie vocetur Nova?






La Musica es arte de cantar, y toda se reduce a tres Reglas.

I

¹Es la Ottava una escalera Harmonica, en que baxa y sube la Voz, desde el Unisono al Equivalente. ²Las gradas, que hay en ella son siete; y las sylabas con que se entonan, otras tantas: ³conviene a saber, *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, °Si°*. ⁴Si sube sobre el *°Si°*, empieza nueva Otava diciendo, *°Si°*, *Ut, Re, Mi*, etc. ⁵y si descende mas que et *Ut*, passa a los puntos *Ut, °Si°, LA, SOL*, etc. de la Otava inferior. ⁶Todos estos puntos, o notas son Tonos enteros, fino *Ut*, y *Fa*, quae son Medios tonos.

II

¹No hay sino solo un Canto, porque coinciden el Natural, lo Duro, y Abemolado. ²Las Claves en los libros escritos, y impressos son dos,  y : la primera se llama *Fa*, la segunda *Ut*. ³(Hay otra tercera en el Canto de Organo, que es ; y se ha la llamar *Sol*: y todas tres, se podrian reducir a una, como despues veeremos.)

III

¹Si donde se havia de cantar *°Si°* estubiere esta nota \flat , entonces se entonará *°Sa°*, y será medio tono. * ²Es necessario decir *Sa*, quando abaxando o subiendo se viene al *Fa*: ³porque *Fa, °Si°* sería tritono, y *°Si°, Fa* quinta falsa: ⁴en cuyo lugar se sustituye *FA °SA°* quarta: ⁵y *°SA° Fa* quinta entera y perfecta. (℔)

^{aa} ℔) *Considera bene haec διαστήματα.*
Est Tritonus:



Est Quinta falsa et incompleta:



Est Quarta perfecta:



Est Quinta integra et perfecta:



FIN DE TODA LA MUSICA.

[iv] ¹*Pero como se hará demonstracion, de que en estas tres Reglas se comprehende toda la Musica, y que no hay mas que saber en Canto Llano?* ²*Facilmente. Todo el artificio de las mutanzas, que introduxo Guidon, se ordena a que los semitonios caigan en sus lugares, que son Fa.* ³*El Methodo de Nuevo los pone todos en los mismo lugares, Luego es perfecto.* ⁴*Pruebase la menor; porque donde dice FA Aretino, y no en otra parte decimos siempre FA, o UT, que seran semitonos, como consta da la Regla primera.*

⁵*La diferencia que hay entre el Canto Duro, y Abemolado (y esto se adverta bien) no consiste en la voz, sino en la pluma: y assi, quando te mandan cantar per \flat mol, tu pon la Clave una quinta mas baxa, y cantalo por \natural quadrado; porque assi, donde primero se decia Fa, se dirà Ut, y donde se decia Ut, se dirà Sol, que es lo que se pide en el \flat mol.*

Utrumque toto hoc libro clarissimè demonstrandum est.

[i] ¹Muchas cosas se tratan en los libros, que es erudicion el saberlas, y no es defecto el ignorarlas; y assi como es bien, que los Precetores las lean, no se han de embarazar en ella los Discipulos; cuyo officio es, exercitarse en las Reglas del Arte, sin examinar, ni disputar ^{m(k)-m}. ²De las demas trata copiosamente nuestra Musica: no quiero oy perder tiempo, sino explicar tan solamente, el principio, progreso, enfermedades, y remedios, que ha tenido esta Ciencia.

[ii] ¹Adan (Señores míos) por particular favor de Dios tuvo Ciencia infusa de todo ^{m(l)-m}. ²Fuè buen Poeta, gran Musico: y cantò Psalmos, de los quales oy se conocen y distinguen algunos. ³Suidas: «Adamus primus homo Dei manu effectus ad imaginem, et similitudinem Dei efformatus; iure primus Sapiens appellari potest. Huius quidem sunt Artes, et literae, huius Scientiae rationales, et non Rationales» (idest Mechanicae) «huius omnes Inventiones, et quaecumque ad vitam necessaria sunt. Omnium eorum Protoplastus inventor fuit». ⁴Enseño entre otras facultades tambien la Musica a sus hijos: y la adelantaron sus nietos, formando instrumentos y organos, que de diferentes maneras se toccassen. ⁵Coligesse del capitulo quarto del Genesis, donde se lee, que ⁶«Iubal ipse fuit Pater» (Magister) «canentium cithara et organo». ⁷Sucedió la universal inundacion; y despues del diluvio empezaron disensiones, y guerras, que, impidiendo el exercicio de las letras, abrieron la puerta a la Ignorancia: y assi las Ciencias, y Facultades communes, dexaron de saberse por arte. ⁸Fueronse reduciendo à Methodo por diligencia de ingeniosas personas, que la buscaron, allaron, y perficionaron. ⁹Y viniendo a la Musica ^{m(m)-m}, es sueño quanto escriben los Griegos. ¹⁰A Mercurio, Apolo, Orpheo, Thamyra, etc. atribuyen su invention los Poetas: mas no sabemos, si ha tenido tales hombres el Mundo. ¹¹La historia ^ode^o Pythagoras, ^oaunque corriente y constante, es a macha y martillo, porque^o se escribe, y lee con descredito de gente docta: que es cosa manifiesta, que haze diverso ruido un mismo pesso movido con mas, o menos fuerza: ¹²Luego quanto se dice ^o del herrero, es fingido. ¹³(Y à qui hagan con migo una parenthesis los hombres doctos: porque discurro assi. No ay cosa en Europa mas comun y repetida, que la historia del herrero y Pythagoras. Esta non solo es falsa, sino impossible ^{m(n)-m}. Luego es temeridad admittir opiniones communes sin examinarlas primero.) ¹⁴Mas volviendo à la Musica pongo por cosa cierta, que como la lengua Hebrea, assi la ^onoticia^o da las Ciencias quedò siempre en el Pueblo de Dios. ¹⁵Con los Hebreos passò a Egypto, con ellos entrò, y se perficionò en Palestina, con ellos llegò à Chaldea, y con los Mercaderes y Philosophos Griegos, qui peregrinaban por aquestas provincias, y con los Gitanos, Babylonios y Iudios, que contrataban en Europa, se fue comunicando a los Griegos. ¹⁶Los Latinos, ocupados en guerras, no trataron de Ciencias sino tarde: y, siendo ya Christianos, muchos Santos y doctos no permittieron que la Musica tuviesse lugar en las Iglesias, juzgandola por exercicio poco grave: se oppuso a todos S. Ambrosio (año 388) y compuso hymnos ^{m(o)-m} devotos y eloquentes, que nuestro P. S. Benito admite en las Horas Canonicas. ¹⁷Oigamos à Francisco Petrarcha, que en Dialog. 23. dice assi: ¹⁸«Est haud dubie in animis hominum generosis maximè potentissima Musica: sed effectus supra fidem varij: utque omittam, quibus res non eget, hos ad laetitiam inanem, hos ad sanctum, et devotum gaudium, piasque nonnunquam lachrymas movet. Quae varietas in diversas sententias magna traxit ingenia. Nempe, Athanasius interdixit; Ambrosius pietatis appetens, ut caneretur instituit; Augustinus utrumque se passum, et difficile hoc sibi negotium dubietatis exortum, inter confessiones suas piè meminit». ¹⁹Pero

*°Saepe, quae ° à
Magistris ignorari non
°possunt°, Discipulis
non sunt necessaria.*

*Quàm sapiens fuerit
Adam?
An aliqui Psalmi illius
sint?*

*Iubal fuit primus
Inventor Musicae.*

*An vera sint, quae de
Pythagorâ et Fabro
ferrario narrantur?*

*An doctrinae
communes sint
suspectae?*

*Cur Scientiae tardiùs
ad Romanos
pervenerint?*

*An ingenua et honesta
sit Musica? Patres, et
Veteres Scriptores
dissentiant.*

se resolvió, y siguiendo la sentencia de Ambrosio no solo mandó a sus Religiosos, cantassen el Officio Divino; sino que escribió un Tratado de Musica. ²⁰Perficionola el Gran Gregorio, que (año de 600) usaba de estas Notas A, B, C, D, E, F, G, etc. ²⁰Y que peccado cometio esta Musica, por el qual merecio ser condenada y desterrada? ²¹El que ^m(p)^m la lengua Hebrea ante de tener puntos. ²²Es Idioma tan facil si los quitan, que Origenes ^ola^o apprendio en ocho dias, y pudo en menos; y con ellos, es tan difficultosa, que se haze demonstracion, que sus mismos Inventores (los Masoretas) no guardaron sus reglas. ²²Deseaban los Judios hazer, que las ignorassen los Christianos: y para conseguirlo, inventaron tanta multitud de puntos, y accents inutiles, que es pasmo: y corra este temporal, asta que algun Christiano reforme la Grammatica Hebrea. ²²Quiso Philippe II, que las medidas y pesos fuessen en toda España semejantes, y se opposieron los Mercaderes: porque si se hiziesse esto, todos entenderian su Arte, y faltando la ganancia, cessaria el commercio. ²³A cosas viles y communes pone nombres magnificos las Medicina, porque si fuessen conocidas de todos, serian menos preciadas. ²⁴Parece, que esta misma razon obligò a los Maestros de Musica a buscar modo de hazerla molesta, difficil, y oscura. ²⁵Porque siendo la Gregoriana tal, que se puede aprender en media hora, poca gloria le quedaba al Maestro, y poco en que diferenciarse del Discipulo. ²⁶Conseguiose este intento con quitarse una nota. ²⁶Hizolo Guidon Aretino (año 1022) y porque, si dixese *Ce, De, E, Fe, Ge, A*, todos hecharian de veer, que se havia quitado la *Be*: y assi luego al punto conocerian donde estaba el defecto, mudo todas la voces, y puso estas seys *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*. ²⁷Y assi ingeniosamente fue embarazando los ingenios, haziendoles perder tiempo, sin que pudiesen saber, que le perdian. ²⁸Quitò una Nota, sinque lo hechassen de veer sus Discipulos; y para supllir este defecto introduxo en la Musica una gran baraunda de Claves, Cantos, Mutanzas, y quebraderos de cabeza. ²⁹Las Notas y Cuerdas, que asta entonces no tenian sino solo un nombre, *Ge, A, Be, Ce*, etc., empezaron a tener quatro diferentes *GeSolreut, Alamire, Befamio, Cesolfaut*, etc., y se huvieron de inventar Reglas para saber, en que occasion havian de tener el uno, y en que, el otro. ³⁰No se puede negar, que puso gran estudio y trabaxo: mostrò gran ingenio el Aretino en sus mutanzas; pero dire yo del, lo que a otro proposito cantò con gala el Erudito Conde de Rebolledo:

³¹«Que estudió para ignorar,

Mas que otros para saber».

³²porque no conseguio con este studio mas, que hechar a perder quanto S. Gregorio tenia bien puesto, y embarazar sus Discipulos con molestas, y inutiles difficultades. ³³Y si esto era lo que pretendia, consigiò felizmente su intento. ³⁴Durò la dissonancia de aquesta tyrania en toda Europa, asta que per los años de 1620 empezó a escribir su Musica F. Pedro de Ureña, uno de los mayores ingenios, que ha conocido nuestra edad. ³⁵Fue en ella mi Maestro, y gran Amigo; y assi tendré obligacion de decir brevemente algo de su persona. ³⁶Nacio ciego:

³⁷«sed quo Natura negavit

Visibus humanis, oculis ea pectoris hausit».

³⁸porque parece, que Dios le quiso negar los ojos corporales, paraque mas libremente viesse con los de Alma muchas cosas, que no pudieron descubrir otros, que han sido tenidos en Europa por Lynces. ³⁹Fue Religioso en nuestro Monasterio della Espina, donde vivio con mucho exemplo, amado y estimado de todos. ⁴⁰Fuè Corista, no lego; tuvo en la Comunidad el grado de su profession; y entonaba las Antiphonas, Salmos, y Responsorios, que le tocaban. ⁴¹Era de memoria tan segura y constante, que le vi hazer apuesta de que le diessen oy un punto, y que mañana (despues de haver cantado con la comunidad todo el día) le repetiria precisamente. ⁴²Supo con

S. Augustinus canit et scribit de Musicâ.

S. Gregorius Magnus eam ad Artem et leges reducit.

An in linguâ Hebraeâ imminuendus sit punctorum numerus, et ad inviolabiles Canones reducendus?

An sit in Rep. utilis mensurarum, ponderum, nec non monetarum varietas?

Ut doctè manuteneatur sponte admissus error, quod Guido praestitit, magnum ingenium, et studium requiritur.

P. Petrus de Ureña laudatur. Fuit coecus à nativitate: et tamen in Mathematicis excelluit.



excelencia las Ciencias Mathematicas, y escribió un libro de Astronomia, y otro de Astrologia, que el año de 1620 tenían las aprobaciones, y licencias necessarias para imprimirse. ⁴³Iba perfeccionando otro de Musica, en el qual tiene entre muchas cosas muy curiosas, y particulares, algunas Composiciones ingeniosas, de que saqué copias entonces; y han sido en Francia, Flandes, Alemania, y Italia admiradas, y alabadas de quantos entienden sus °artificiosos° laberyntos. ⁴⁴En este libro resucita la Musica de S. Gregorio, y destierra las dificultades que introduxo Aretino. ⁴⁵Los signos de que se aprovecha son *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, °Ni°*, que por ajustarse al numero de los intervallos de una Otava, llenan toda la Musica. ⁴⁶Mudo Guidon los Nombres de las Notas ^m(q)-^m, porque no se conociesse donde daba la herida: y con gran providencia nuestro Ureña no quiso quitar las voces de Guidon, y restituir las Gregorianas, paraque percibiesen todos, en que consistia la enfermedad, y como se le daba remedio. ⁴⁷Corrio al principio esta invencion, como suelen las cosas, que son nuevas: pero poco entendida entonces de los Practicos, y poco favorecida °de° los Especulativos. ⁴⁸Transfigurola en *Bo, Ce, Di, Ga, Lo, Ma, Ni* un Flamenco, como escribe Keplero en el cap. 9 del libr. 3 de su Harmonica, que emprimio en Lins el año de 1619, y algunos el °Ni° convertieron en °Bi°, o en *Si* para vender per propria esta felicissima invencion. ⁴⁹Pero ya informado mejor el Letor Erudito, si acaso hallare en °Mersenno°, o en otros libros Franceses, ò Alemanes, esta Reformation Harmonica, no conocerà à otro, que a Ureña por su primer Autor. ⁵⁰Promovila en Alemania en mi *FER, DI, NAN, DUS, TER, TI, US* -^m(r)-^m, que se emprimió en Vienna de Austria el año de 1644 {°}, y con el favor del Reverendiss. Señor Abbad de Santa Cruz, Vicario General de entrambas Austrias, fue tan bien recibida {°}, que a penas se canta en nuestros Monasterios de otro modo. ⁵¹Illustrola el P. F. Tomas Gomez año de 1649, publicando en Madrid un ingenioso Tratado de Musica, donde por condescender con los Ancianos, explica la de Aretino doctamente; y por ayudar a la Juventud, expone con felicidad la de Ureña. ⁵²Esta es sola, la que se ha de enseñar a los Discipulos, y la que se pratica oy en España en las Casas de Nuestra Sagrada Religion por especial decreto del Capitulo intermedio, que se celebrò año de 1649. [iii] ¹(Condemnaba tambien Ureña la triplicidad inutil de las Claves; bastaria una ^m(s)-^m: ²y para adorno de los libros podria ser un Sol de la grandeza de una nota, y ponerse donde Guidon pone la G. en la Ottava inferior de esta figura, ☀; y en la superior de esta ☉ y se llamaria *Sol*: ³y con esto llegaria la Musica a cobrar la antiqua perfeccion, en que la constituyo S. Gregorio. |

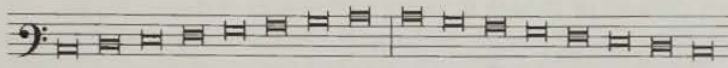
*Utebatur his technicis
vocalis: Ut Re Mi Fa
Sol La Ni.
Nos autem loco Ni
posuimus Si, ut
septimae notae nomen
ex hymno etiam
desumeretur.*

*Novam hanc Musicam
D. Abbas Sanctae
Crucis per Germaniam
promovet; et per
Hispaniam
Cisterciense
Capitulum.*

*De Clavium
correctione.*

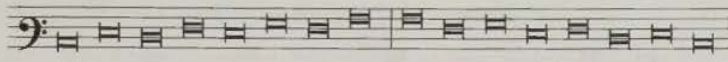
UNIVERSIDAD DE BILBAO
 ENTONACIONES
 POR LA CLAVE  FA

¹Segundas



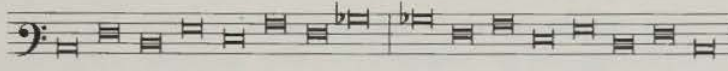
UT RE MI FA SOL LA SI UT UT SI LA SOL FA MI RE UT

²Terceras



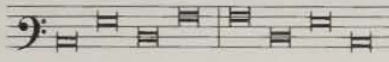
UT MI RE FA MI SOL FA LA LA FA SOL MI FA RE MI UT

³Quartas




UT FA RE SOL MI LA FA SA SA FA LA MI SOL RE FA UT

⁴Quintas



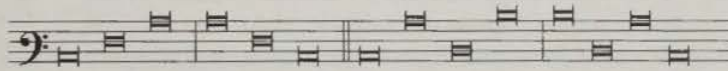
UT SOL RE LA LA RE SOL UT

⁵Sextas




UT LA MI ut ut MI LA UT


⁶Octavas



UT FA ut ut FA UT UT ut RE re re RE ut UT


ENTONACIONES
 POR LA CLAVE  ut

¹Segundas



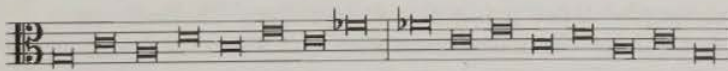
SOL LA SI ut re mi fa sol sol fa mi re ut SI LA SOL

²Terceras

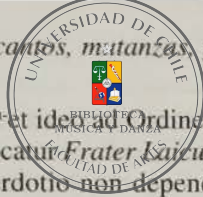


SOL SI LA ut SI re ut mi mi ut re SI ut LA SI SOL

³Quartas



SOL ut LA re SI mi ut fa fa ut mi SI re LA ut SOL



c) ¹Fuit P. Petrus de Ureña coecus à nativitate: ^met ^{id}eò ^{Ordinis} promoveri non potuit. ^m²Quia non fuit Sacerdos, ab aliquibus vocatur *Frater laicus*. ³Hi autem rem ^oMonasticam ^onesciunt. ⁴Monachismus à Sacerdotio non dependet; ⁵multi enim putant S. Benedictum Sacerdotem non fuisse; ⁶et ejus aevo paucos Monachos ab Ordines majores profectos fuisse, certum est. ⁷Cantabat ille in | Choro, et suos Psalmos, et Antiphonas imponebat, ut caeteri Religiosi Choristae; ⁸et quia erat Vir ^o probus, doctusque, ab omnibus magno pretio habebatur.

*Quis, et qualis Ureña fuit?
Fuit Chorista, non laicus.*

d) Superfluum esse totam Manûs doctrinam à num. [~] demonstratur.

*De Manûs doctrinâ.
An sit superflua?*

e) Unicum tantum esse Cantum, quocumque nomine significetur, nec in Naturalem, Durum, et Mollem dividi. Epistola, quae legitur num. [~], persuadet.

De Cantuum numero.

f) ¹Porro ð durum, vel *mi*, vel *bi*, vel *ni*, vel *si* vocamus; ²nam haec varietas in idem recidit: et hinc oriuntur verba *solmizare*, *solbizare*, *solnizare*, aut *solsizare*. ³Et quidem differunt *solsizare* et *psallere* (vel, ut Hispanus loquitur, *solfeare*, et *poner letra*); ⁴nam, qui *solsizat* (Hisp. *el que solféa* []), notas nominibus technicis (quae sunt, *Ut, re, mi*, etc.) afficit: ⁵qui autem ^opsallit aut cantat (Hisp. *el que mete letra*), verba exprimit, quae cantari ^ojubentur.

*Quomodo vocari debet durum ð?
Qualiter solsizare, et cantare inter se differant?*

g) ¹^o Latinae Mutatio respondent ^o tres Hispanicae ¹voces¹: ²videlicet, *Mutacion*, *Mudanza*, ¹et ¹*Mutanza*, quae, ^{cm}quia differunt inter se, debent ^{cm}breviter dilucidari. ²^o *Mutacion* ¹enim¹ est vox generica, et Latinae *Mutatio* aequipollet exactè; at aliae sunt voces contractae: ³¹quoniam¹ *Mudanza* ^oest periodus motuum, quam tripudiantes (Hisp. *los que bailan, o danzan*) in pedum agitatione observant; ⁴et tandem *Mutanza* est mutatio technici nominis in Notâ, ubi ad Methodum Guidonis Arentini cantatur. |

*Voces Hispanae,
Mutacion, Mudanza, et
Mutanza exponuntur
<?>*

^{cl}^h^{cl}) Est Reverendiss. P. Magister Michaël de Fuentes firmo et subtili ingenio praeditus, et hodie Salmanticae ^min Cathedrâ Sacrae Theologiae Vespertinâ^m, quâ dic-tando, quâ arguendo, Ordinem Cisterciensem honorat.

*De D. Michaële de
Fuentes. Quantum sit?*

[ii] ^o Proderit hîc quandam Moralem Quaestionem interponere, cujus in Prologo Resolutio insinuatur. |

i) ¹Legis haec ^o, et inquiris, *An peccet mortaliter Magister, qui improbables et malas doctrinas suis discipulis tradit?*

*Quales doctrinas
debeant suos
Discipulos publici
Magistri docere?
Quid in Moralibus
dicendum sit?
Quid, si materia fuerit
levis?*

²Respondeo materiam à materiâ discernendo. Et ideò

³Dico primò. *Qui in materiâ morum, quando agitur de peccato ^omortali, improbabilem sententiam docet, peccat mortaliter.* ⁴Est certissima, et asserta ab omnibus.

⁵Dico secundò. *Qui in materiâ morum, in re non definitâ ab Ecclesiâ, quando agitur de peccato veniali, improbabilem sententiam docet, peccat ^ovenialiter.* ⁶Ergo mortaliter, qui docuerit mendacium officiosum non esse peccatum veniale: ⁷nam traderet suis discipulis haeresim ^mcontra definitionem Ecclesiae ^m. ⁸Ergo venialiter, qui docuerit omittere unum aut alterum versum in officio Divino nullum esse peccatum, licèt haec doctrina improbabilis sit. ⁹Et hoc sensu interpretor Sanchez in *Summ. libr. 1. cap. 9. num. 26*; ¹⁰Castropalaum *tom. 1. tract. 1. disp. 2. punct. 3. num. 7*; ¹¹Verricellium *tract. 2 de Opinion. Prob. quaest. 40. num. 1. pag. 125.a*, et alios, qui indefinitè asserunt peccare mortaliter, qui in Moralibus sententias improbabiles ^odictat.

*An, et cur mortalis
culpa sit docere
mendacium officiosum,
non esse peccatum
veniale?*



¹²Dico tertio. *Non peccat mortaliter, qui in materiâ morum minùs probabiles sententias docet.* ¹³Ita Salas in 1.2. quaest. 22. disp. unic. sect. 6. num. 69; ¹⁴Castropalaus tom. 1. tract. 1. disp. 2. punct. 3. num. 7, ¹⁵ nec non Sanchez et Verricellius citati. |

¹⁵An peccabunt venialiter? ¹⁶Negant Authores pro dicto praecedente adlegati. ¹⁷At Ego hanc Quaestionem ad materiam eruditionis reduco: et ideò

¹⁸Dico quartò. *In materiâ eruditionis, quando nullum ex errore damnum imminet discipulis (si casus hic possibilis est), non est peccatum mortale improbables sententias docere.* ¹⁹Consultò dico non esse mortale, ²⁰quia ut minimùm in tali casu praeceptor mentietur, et peccabit ^{cl}-venialiter^{cl}. ²¹Et hoc sensu intelligi debet Augustinus, qui in cap. in quibus. 22. quaest. 2 sic scribit: ²²«In quibus nihil interest ad capessendum regnum Dei, utrum credatur, aut non; utrum vera putentur, aut falsa; in his errare, et aliud pro alio putare, non est arbitrandum esse peccatum; aut, si est, minimum est, atque levissimum». ²³Init S. Augustinus viam mediam: ²⁴nam Verricellius loc. cit. num. 3 nullum esse peccatum asserit, ²⁵et Sanchez libr. 1. Summae cap. 9. num. 26 ²⁶et Castropalaus tom. 1. tract. 1. disp. 2. punct. 3. num. 8 esse mortale existimant.

²⁷Dico quintò. *Quando Praeceptor ^{cm}-improbables^{cm} docet sententias, ex quibus sequitur, ut damnum patiantur Discipuli, peccat: et mortaliter, si illi patiantur damnum grave, et hoc ipsum Magister provideat, aut praevidere teneatur.* ²⁸Damnum potest esse in honore, aut divitiis. ²⁹In his, si volenti inire contractum probabiliter licitum, | ex quo esset licitè lucraturus mille aureos, tu esse illicitum et improbabilem diceres, et ille à te deceptus à contractu desisteret. ³⁰In illo, si oraturo pro rostris, et interroganti, an *clamyd* v. gr. sit foem. gen. tu esse masc. respondeas, et ille, tibi fidens dicens *purpureum clamydem*, Auditorum irrisionem incurrat. ³¹Et, an, qui irridetur, leve damnum patiatur?, alii viderint.

³²Dico sextò. *Magister Arithmeticae, ^mex gr. ^mqui scit aliquam Regulam brevem et facilem, et tamen longam et difficilem (veram tamen) tradit °discipulis, à quibus °precio conducitur, ° infert illis injuriam.* ³³^mEt idem de caeteris omnibus Artibus dicendum est. ³⁴Videtur evidens. ³⁵Nam contractus implicitus inter Magistrum et discipulos est, ut doceat inter ^lsententias^l aequè veras, quae possint faciliùs addisci. Hinc ergo

³⁶Dico septimò. *Magister, qui hanc nostram Novam Musicam aliquo errore laborare crediderit, non tenebitur illam docere.* ³⁷At°, si distinctè videat, nulli illam errori esse obnoxiam, et quàm sit expedita et brevis ° manifestè percipiat, erit discipulis injurius, ° nisi illam doceat. ³⁸Ex praecedenti oritur necessariò. |

[iii] Profuit Quaestionem hanc Moralem interserere; et nunc illâ expeditâ progrediamur.

k) ¹Non sunt omnia omnibus necessaria; ²alia enim ad ornatum conducunt. ³Et, quae uni necessaria censentur, alteri erunt superflua; aut saltem ad melius requisita. ⁴Hinc est, quod hunc Excursum solis Musicae Magistri inscripserim: nam Historicus et Politicus est, et poterit à doctissimo Philomuso nesciri.

l) ¹Oportebat, ut omnia sciret, qui universorum futurus erat et Praeceptor, et Pater. ²Habuit scientias infusas, et multas etiam notitias revelatas: et specialiter egebat Musicâ, ut laudes Divinas cantaret.

De minùs probabilibus opinionibus.

De eruditionis materiâ. Quales in ipsâ teneamur opiniones docere?

S. Augustini sententia.

De doctrinâ nocivâ. An possit à Magistro doceri.

Est dedecori Oratori soloecismum committere.

De Magistro Arithmeticae.

De Magistro Musicae.

Non omnia omnibus sunt necessaria.

*Quàm sapiens fuerit Adam?
An, et cur sciverit Musicam?*

m) ¹Ante unam horam eram ¹hodie ¹in nostri palatii fenestris, et audiebam Ferrarium, qui laminam quatiebat malleo. ²Sibi ipsis unisoni non erant ietus: ³aliter enim ¹laminâ ¹tractâ in medio, aliter cusâ in limbo, aliter fortius, ^met aliter debilius ^mverberatâ, tiniebat aër, quem infrangebant plagae. ⁴Est ergo manifestè falsa, et evidenter impossibilis, toties reperita et rescripta Fabri ferrarii et Pythagorae fabula.

n) ¹Nisi aliquid aliud accedat, periculosae sunt Opiniones communes: ^o interdum enim, quae dicuntur ab omnibus, à nullo in examen vocantur. ²Observavit id Seneca, qui *libr. de vitâ beatâ, cap. I* sic | exclamat: ³«Nihil ergo magis praestandum est, quàm ne pecorum ritu sequamur antecedentium gregem: pergentes, non ^oquâ ^oeundem est, sed ^oquâ itur. Atquì nulla ¹nos ¹res majoribus malis implicat, quàm quòd ad rumorem componimur, optima rati ea, quae magno assensu recepta sunt, quorum exempla multa sunt: nec ad rationem, sed ad similitudinem vivimus. Inde ista tanta coacervatio aliorum supra alios ruentum. Quod in strage hominum ¹magnâ ¹evenit, cum ipse se populus premit, nemo ita cadit, ut non alium in se adtrahat: prima exitio sequentibus sunt. Hoc in omni vitâ accidere videas, licet. Nemo sibi tantùm errat; sed aliis ¹erroris ¹causa et author est. Nocet enim applicari antecedentibus: et dum unusquisque mavult credere, quam judicare, nunquam de vitâ judicatur, semper creditur. Versatque nos et praecipitat traditus per manus error, alienisque perimus exemplis. Sanabimur, si modò separemur à coetu».

⁴Haec universim et in genere Seneca; quae videntur ex mente Authoris posse et debere Politicos mores concernere. ⁵Verùm enim verò, si ^mnostro aevo scriberet, et ^mde Musicâ ageret Corduensis Philosophus, videretque in totâ Europâ Philomusos Guidonis Aretini inhaerere vestigiis, loqueretur contractiùs, suamque ipse sententiam sequentibus verbis exponeret. ⁶Sic enim diceret. |

⁷«Sumus in En[h]armonicâ Academiâ, in quâ nunc non quaeritur terminus, sed via; non veritas, quae traditur, sed methodus ipsa tradendi. ⁸In quâ omnes ^ocantant ^oet psallunt eodem modo, non autem eodem modo solmizant. ⁹Nihil profectò magis praestandum est, quàm ne pecorum ritu sequamur antecedentium gregem: pergentes, non ^oquâ ^oeundem est, sed quâ itur. ¹⁰Et quidem itur (fateor) per viam à Guidone praescriptam: et tamen eundem per eam erat, quam S. Gregorius straverat. ¹¹Nulla res majoribus malis nos implicat, et in Scientiae hujus comprehensione retardat, quàm quòd rumorem cum concentu confundimus; et ad rumorem Guidonicae Doctrinae Methodum componimus, et Discipulos Veritatis, frustra quaesitae, studiosos instruimus; ea precepta optima rati, non quae ratione fulta, aut experienciâ commendata, sed quae magno assensu recepta sunt. ¹²Exempla multa adduci possent: sed res certa probatione non indiget. ¹³Ratio Octavam septem intervallis componit: paralogismus, quem Iuniores protrudunt, non est verus, sed tantâ arte contextus, ut appareat Veritati simillimus. ¹⁴Et tamen hodie Regulas, quibus Philomusos ^ogubernamus, non ad rationem, sed ad similitudinem scribimus. ¹⁵Hinc ista tanta coacervatio Scriptorum supra alios, ^o qui praecurrebant, corruentium. ¹⁶Quod in strage hominum magnâ evenit, cùm ipse | se populus premit, nemo ita cadit, ut non alios in se adtrahat. ¹⁷Quâ enim se praecipitat Guido, propellit plurimos, qui secum etiam alios rapiunt. ¹⁸Parvus error in principio maximus est in fine: prima enim sequentibus exitio sunt. ¹⁹Haec accidere in Musicâ frequenter videas. Nemo sibi tantùm errat. ²⁰Qui pulchrè et ingeniosè exorbitat, aliis erroris causa et author est. ²¹Nocet adplicari et inhaerere ^o antecedentibus: nam Musicorum error antiquus, sed nondum antiquatus est. ²²Qui En[h]armonicis hodie praeficiuntur Scholis, malunt credere, quàm judicare: et ideò nunquam de verâ tradendi Musicam ¹methodo ¹judicatur, sed semper creditur. ²³Versat nos et praecipitat, traditus ab usque Guidone per manus ejus

An sit vera, aut possibilis, quae circumfertur de Pythagorâ et Fabro ferrario fabella?

An communes sententiae sint securae?

Saepe ut ovem ovis, sic etiam praecedentes nostri Authores sequuntur.

Qui priùs labitur, alios in praecipitium propellit.

Res hodie non judicantur, sed creduntur.

Quid Seneca in nostro casu diceret?

Quomodo hodie in Musicis Scholis procedatur?

Semitam veram deseruimus, falsam tenemus.

Quaenam praecepta meliora judicemus?

Paralogismi sunt veritati similes.

Authores supra Authores cadunt.

Error eundo crescit.

Et alios irretit.

Credimus, non judicamus.



discipulorum error. ²⁴Alienis ° exemplis, aut scandalis veriùs perimus. ²⁵An morbo immedicabili oppressi? ²⁶Sanabimur, si modo separemur à Guidonico coetu.”

o) ¹Tametsi alii pulcherrimos concinnaverint Hymnos, tanto sunt applausu recepti, qui à D. Ambrosio sunt compositi, ut cujuscumque Authoris Hymnus ° in ° D. Benedicti ¹Regulâ ¹Ambrosianus dicatur. |

p) ¹Regulae, quas Rabbinii in vocum punctione praescribunt, qui pupugerunt Instrumentum antiquum non observant. ²Summè regularis ¹illa¹ est, si consideres consonas; si autem puncta, quae serviunt pro vocalibus, ubivis irregularitate laborat. ³Vide leges Grammaticas, quas Bellarminus, aut alii Viri docti praescribunt, et cum illis confer verborum decursum, ⁴quem ex Bibliis Marcus Marinus Brixianus collegit, et in suâ Arcâ Nohae ordine opportuno digessit, et statim differentiam percipies. ⁵Dico igitur eodem ° consilio, quo Rabbinii Puncta, Guidonem Mutationes praescribere; °Linguam° illi Hebraeam, quae est facilis, voluerunt difficillimam reddere: et Musicam, quae unâ die addisci potest, tam multis legibus turbavit Guido, ut biennium, ne totam vitam dicam, postulet, ut exactè sciatur. ° |

q) ¹Restauracionis ratio fortassis petere videretur, ut sicut technicas voculas à S. Gregorio inventas, et Musicae Scholae praescriptas, vertit in alias Guido, rejectis nos Guidonicis, restitueremus Gregorianas. ²At eodem consilio, quo ille Gregorianas proscripsit, nos volumus retinere Guidonicas. ³Erant illae: A, Be, Ce, De, [E,] Fe, Ge, A. ⁴Et ex eis Guido auferre decrevit ipsam Be: ^mat hoc ipsum voluit à Musicis universis nesciri^m. ⁵Et quidem, si ipse diceret, A, Ce, E, Fe, Ge, A, vel ignorantissimus statim perciperet, deletam fuisse Be. ⁶Ergo, ° ut Musica lethaliter vulneraretur, et nemo ulcus perciperet, rejectis voculas Gregorianas, ° et earum loco substituit has, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, quae apud Musicos sunt hodie in usu. ⁷Porrò, si Ego Guidonicas Voculas rejecerem, et Gregorianas revocarem, nemo perciperet, ubi erat morbus; et ^mnemo, ubi ^mapplicabatur medicina. ⁸^mErgo, quoniam desidero, ut vulnus à Guidone veteri inflictum Musicae, et remedium, quod nos summa providentia adhibetur, ab universis cognoscantur, voculas Guidonis retineo. ^m ⁹Et, sicut ex eadem materiâ venenum et theriaca conficitur, si ex eodem Hymno, ex quo venenum ille universis propinat, Ego theriacam praeparabo. ¹⁰Ex versibus ille Sapphicis: videlicet

¹¹UT queant laxis REsonare fibris

¹²MIRA gestorum FAMuli tuorum,

¹³SOLve polluti LABii reatum,

¹⁴has voculas Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La | Aretinus deduxit. ¹⁵At nondum est Strophâ absoluta. ¹⁶Adonium sequentem: nempe

¹⁷SAncte Ioannes

¹⁸perpendat: et ex illo hauriat vocolum Sa: quae intensa convertatur in Si, ut, ubi ° priùs dicebat B.f.a.mi, possit et debeat dicere impraesentiarùm ° B.sa.h.si.

r) ¹Philomusi, quoniam adsueti erant aliter solmizare, sub initium Arti huic Novae obstrepebant, quòd essent difficiles intonationes, cùm ex F ad C percurreretur. ²Ego autem, ut ostenderem, difficultatem illam, siqua erat, non ex nostrâ doctrinâ, sed ex perverso illorum habitu aboriri, jussi pro tempore illas voculas omnes in alias aequivalentes transmutari; ↑ hoc est

³istas Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut,

⁴in has Fer, Di, Nan, Dus, Ter, Ti, Us,

⁵quae summâ facilitate et dexteritate à nostris discipulis concinebantur. Vide quae a num. [~] dicentur.

An, et quo Musici modo curari possint?

Quid Ambrosiani nomine S. Benedictus intelligat?

De linguâ Hebraëa.

An regularis sit? An in ponendis punctis legem certam observet?

An eodem consilio, quo Rabbinii puncta, Guido Mutationes invenerit?

Cur voculas Guidonicas retineamus, et non restituamus Gregorianas?

Voculae Gregorianae.

Voculae Guidonicae.

Quid habuit in votis olim Guido; quid ego in votis habeam?

Unde illa ¹sex¹ voculas technicas desum[p]serit?

An ex eodem loco debuerit desumere septimam?

Quaenam illa futura sit?

Unde in Arte Novâ difficultas solmizandi nascatur?

De libello, qui Fer, di, nan, dus, Ter, ti, us inscribatur.

s) Illa clavium correctio etiam conducit ad ornatum: nam si in G pingas ☼, et in g scribas ☉, in illo spacio vel lineâ dices Sol, Lectorésque libentiùs unum Solem appictum, quàm unam notam nigram videbunt. |

An unica clavis
sufficiat?
Quae esse debeat, aut
possit?

APPARATO CRITICO

Hispano Philomuso

[i]

⁴ animaque

[ii]

¹ Hispanicè >sub h<

[iii]

¹⁻¹¹ cfr. riproduzione del frontespizio in figura 1

² DC] In luogo della cifra annuale il ms. presenta uno spazio bianco; l'integrazione editoriale è desunta da AN⁰

⁴ M.DC.XX AN⁰, AN²; M.DC.XV AN¹ Fr. AN⁰, AN¹, AN² nuestro >Real< Real

⁵ I.C. AN⁰, AN¹, AN²

⁹ f] sovrascritto ad a g] >(b)< (g)

¹¹ Salamanca, >etc<

Prologo

^{margin} In Cimmeriâ... est vera] sul retro del carticino: >Inter Artes et Scientiae Musica videtur antiquissima: nam Genes. 4.18 legimus: Mathusaël >quae< genuit Lamech: qui accepit duas uxores; nomen uni Adae, et nomen alteri Sella. Genuique Ada Isabel, qui fuit pater habitantium< (la frase cassata non si trova letteralmente in alcun altro luogo di Musica, ma rimanda comunque al contesto dell'art. III del Liber I, "De Inventione Musicae vera sententia")

Nueva Musica

I

³ Ni AN⁰; Bi AN¹

⁴ Si] Ni AN⁰, AN² (ove C. dimentica di correggere); Bi AN¹ Si] Ni AN⁰, AN² (ove C. dimentica di correggere); Bi AN¹

⁵ Ni AN⁰; Bi AN¹

III

¹ Si] Ni AN⁰; Bi AN¹ Sa] Na AN⁰; Ba AN¹

² Na AN⁰; Ba AN¹

³ Si] Ni AN⁰; Bi AN¹ Si] Ni AN⁰, AN² (ove C. dimentica di correggere); Bi AN¹

⁴ NA AN⁰, AN² (ove C. dimentica di correggere); BA AN¹

¹⁻⁵ C. in un primo tempo corregge in AN² solamente i nomi delle vocalae; in un secondo tempo copia la porzione di testo da ¹Si a ⁵perfecta in un carticino incollato alla pagina, dimenticandosi però di adeguare gli ultimi due NA alle scelte in S tipiche di AN².

^{margin} aa-...aa] sul retro del carticino aggiunto al carticino aggiunto: >tentoriis, atque pastorum. Et nomen fratris eius Jubal [ips]e fuit pater canentium citharâ et organo. Sella quoque [ge]nuit Tubalcain, qui fuit malleator et faber in cuncta [ope]ra aeris, et ferri. etc. Ecce ante universalem cata[clys]mum in ipso mundi inizio fuit Musica: à Noacho fuit [in] arcâ servatâ: et cum ipso et per ipsum ad Abra-< (il testo prosegue senza soluzione di continuità il retro del carticino aggiunto al Prologo)

A los Maestros de Musica

[i]

^{margin} >Quae< Saepe quae >possumus< possunt AN²

[ii]

¹¹ de] d AN⁰ aunque corriente ... porque] es corriente, y constante: però AN⁰, AN¹, ^{m-m} AN²

¹² dice de los martillos del herrero AN⁰, AN¹; >de los martillos< AN²

¹⁴ notitia AN⁰, AN¹

²² la] le AN⁰, AN²; ^{cm}-]a-^{cm} AN¹

²⁹ Befabmi] Befabmi AN⁰, AN¹

⁴³ artificios AN⁰, AN¹

⁴⁵ Ni] Bi AN⁰, AN²

⁴⁷ da AN⁰, AN¹, ^{cm} AN²

⁴⁸ Ni] Bi AN¹ Bi] Ni AN¹

⁴⁹ Merseno AN⁰, ^{cm} AN¹, AN²

⁵⁰ a-que me importó entonces >qui< mudar todos los nombres de las Notas, que havia puesto Aretino, para ocurrir el prejudicio que causaban en opinion de los Musicos Practicos. Vencida esta dificultad empecó a correr la Nueva Musica por las syllabas Ut, RE, Mi, Fa, SOL, LA, Bi, que parecen mas faciles. ^a (a sua volta da >^m que me importo entonces >qui< mutar todos los nombres de las Notas, para quitar el prejudicio, que me hazian las otras en opinion de los Musicos Practicos ^m<) AN¹ recibida ^m en Alemania ^m AN¹

Entonaciones por la clave fa

¹ SI] NI AN⁰, BI AN¹

³ SA] NA AN⁰, BA AN¹



ARTE NUEVA DE MVSICA

Inuentada año de DC. por
S. GREGORIO EL GRANDE,
 Monje de nuestro P. S. Benito, y despues
 PONTIFICE MAXIMO.

Desconcertada año de M. XXII. por GVIDON
 ARETINO, Religioso de la misma Orden,
 y Musico excelente en su tiempo.

Restituida a su primera perfeccion año de M. DC. ~~XX~~ por XV. por
 FR. PEDRO DE VREÑA Monje Cisterciense, Hijo
 de nuestro Real Monasterio de la Espina.

Reducida a este Breue Compendio año de M DCXLIV.
 por I. C. Religioso del mismo Monasterio.

*Es Nueva en este Siglo, por hauer sido tanto tiempo ignorada: Haze
 demonstracion, que toda la Doctrina de la Mano es superflua:
 Persuade, que es vana, y fingida la diuision del Canto en el de
 naturaleza, $\frac{4}{4}$ quadrado, y $\frac{3}{4}$ mol; porque no hay sino un so-
 lo modo de cantar: Enseña a soluziar sin mutanzas: y con-
 cluye, que la Musica de Guidon Aresino no es otra cosa, que un
 ingenioso, y muy trabajado desacierto,*

Dedicasè à nuestro R^{mo} P. Maestro
F. MIGUEL DE FVENTES
 General de la Orden de Cister en España, Carredatico
 de Visperas de la Vniuersidad de Salamanca, &c.

CON LICENCIA DE LOS SUPERIORES.
 En ROMA, Por Fabio de Falco. Año de M. DC. LXIX.

Entonaciones por la clave ut

- 1 SI] NI AN^o, BI AN'
 2 SI] NI AN^o, BI AN'
 3 SI] NI AN^o, BI AN'
 5 SI] NI AN^o, BI AN'
 3 SA] NA AN^o, BA AN'

[Scholia]

[i]

- ¹ Discursu, >aut<

(*)

¹⁻⁷Multae ... sunt] ^{a-a}; *i marginalia e le correzioni al testo del carticino invece sul foglio. Sul retro del carticino un'intestazione e una riga mutila a sinistra di una lettera personale (in copia, forse, di Domenico Piatti): Ill.mo y R.mo Señor || la de S. Lorenço recibí una de V. S. I., (que tenía muy*

- ¹ >inventae sunt<
² Musica. >Fuit inventa a Pythagor<

(a)

- ² sic >ait<
³ Gregoriana, >etc. Gr<

(b)

- ¹ B)] >et introductis Mutationibus<
² in >toto<
⁴ vix >in dis<

(c)

- ³ monasticam
⁸ Vir >doct<

(f)

- ⁵ autem >ca< cantari >de<

(g)

- ¹ >Voci< Latinae respondent >trest< >debent<
² >Quoniam< Mutacion
³ Mudanza >enim<

(h)] >g<

[ii]

>PROLOGO || Es la Verdad< || Proderit<] Cfr. il precedente PROLOGO, ¹

(i)

- ¹ haec >verba Prologi<
³ peccato >veniali<
⁵ peccat >mortaliter<
⁹ improbables >docent<
¹⁵ >et< nec
²⁰ >mortaliter<
²⁷ >male<



Uspulis, à quibus] *sovrascritto a* discipulo, à quo
 conducitur. >fa<
 >prae<
 >AU] *sovrascritto a* S brevis >cognoverit,< inju-
 rius, >si<

(n)

- ¹ communes: >quae enim ab omnibus dicuntur<
³ qua] *sovrascritto a* quo sed >quo<
⁸ cantant] *sovrascritta la seconda n*
⁹ qua] *sovrascritto a* quo
¹⁴ Philomusos >do<
¹⁵ alios, >quae<
²¹ inhaerere >prae<
²⁴ Alienis >perimus mus<

(o)

- ¹ Hymnus >sit< in >Regulâ<

(p)] >q<

⁵ eodem >quo< Linguam] *sovrascritta a* linguam
 sciatur. ↓ || (r) Philomusi, qui erant assueti aliter solmi-
 zare, sub initium Arti Novae obstrepebant: contra quos
 ut ostenderem, difficultatem illam, quam objectabant,
 non ex nostrâ doctrinâ, sed ex perverso illorum habitu
 exordium sumere, volui voculas omnes in alias aequi-
 valentes transmutare, <↓ (la frase cassata anticipa, con
 varianti, l'inizio dello Scholion r)

(q)

- ⁶ Ergo, >ne p< Gregorianas >Guido<
¹⁸ ubi >Gui< impraesentiarum >B.f.a<

(r)

- ¹⁻² ↑-↑] Dislocazione da (p)⁵

REGISTRO DELLE CITAZIONI E DEI RIMANDI

Hispano Philomuso

[iii]

- ¹¹ Su Miguel de Fuentes O.Cist. cfr. NICOLÁS ANTONIO,
Bibliotheca Hispana Nova ed. 1788, vol. II, pp. 135b-
 136a.

A los Maestros de Musica

[ii]

- ³ Cfr. SUIDA, s.v. Ἀδάμ (*Lexicographi Graeci*, vol. I,
Suidae Lexicon, edidit Ada Adler, Teubner, Leipzig
 1928, vol. I, pp. 43-46). C. tuttavia (come si ricava da
Musica, lib. I, art. III *De inventione musicae vera sen-
 tentia*) trae testo greco e traduzione latina da ATHANA-
 SIUS KIRCHER, *Arithmologiae sive de abdis numerorum
 mysteriis*, Romae, apud Varesium, 1655, pars I, cap. I,
 p. 2.
⁶ Gn 4,21.



- ¹⁸ FRANCESCO PETRARCA, *De remediis utriusque fortunae*, lib. I, dial. 23 *De cantu et dulcedine a Musica*.
- ³¹ BERNARDINO DE REBOLLEDO Y VILLAMIZAR, *Ocios del Conde don Bernardino de Rebolledo Señor de Irian. Tomo primero de sus obras Poeticas que da a la luz el Licenciado Ysidro Florez de Laviada natural de la ciudad de Leon dividido en cinco partes*, Impreso en Amberes, en la Officina Plantiniana, año 1660, Redondilla XVIII "A un predicante del Palatinato, Estudioso y modesto", vv. 3-4 (che suonano però «y ESTUDIA para ignorar / COMO OTROS para saber»). Cfr. *Edición crítica de los "Ocios" del Conde de Rebolledo*, por Rafael Gonzáles Cañal, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 1997 (Colección Ediciones Críticas, 3), n. [165], p. 423.
- ³⁷ OVIDIUS, *Metamorph.*, XV, 63-64.
- ⁴⁸ JOHANN KEPLER, *Harmonice mundi libri quinque*, Linz, ap. Geofredum Tampachium, 1619, p. 50 (= *Johann Kepler Gesammelte Werke*, hrsg. von Max Caspar, C.H. Bech'sche Verlagbuchhandlung, Band VI, 1940, p. 149).
- ⁵⁰ JUAN CARAMUEL LOBKOWITZ, FER-DI-NAN-DUS TER-TI-UIS, *sive Sanctae Crucis Musicae errorem totius orbis terrarum corrigentis Novi Canones*, Viennae Austriae, ap. Matthaeum Cosmerovium, 1647.
- ⁵¹⁻⁵² Il trattato di Tomás Gómez qui citato da Caramuel non è altrimenti noto, se non per l'altra menzione che a esso riserva NICOLÁS ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova*, ed. 1672, vol. II p. 244a / ed. 1788, vol. II, p. 303a (il quale si rifà però dichiaratamente proprio all'*Arte Nueva* di Caramuel). È assai probabile, tuttavia – come aveva già fatto notare RAMON CEÑAL, *Juan Caramuel. Su epistolario con Athanasio Kircher, S.J.*, «Revista de Filosofía», XII, 1953, pp. 101-135: 136, nota 3, e come ribadisce ALMONTE HOWELL, voce "Gómez, Tomás", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, vol. 10, p. 129 – che esso debba essere identificato con l'anepigrafa *Arte del canto llano, organo y cifra, junto con el de cantar sin mutanzas, altamente fundado en principio de Aritmetica y Musica, por decreto de la Sagrada Congregacion Cisterciense de N. P. S. Bernardo en los Reynos de la Corona de Castilla y Leon en su Capítulo intermedio desde año de 1649* (Madrid, En la imprenta Real, 1649) conservata presso la Biblioteca Nacional de Madrid (cfr. ANA SERRANO VELASCO – MARIA PILAR SAUCO ESCUDERO – JUAN D. MARTÍN SANZ – CELSO ABAD AMOR, *Estudios sobre los teóricos españoles de canto gregoriano de los siglos XV al XVIII*, Sociedad Española de Musicología, Madrid 1980, pp. 45).

[Scholia]

(*)

⁹ FRANCESCO PETRARCA, *De remediis utriusque fortunae*, lib. I, dial. 23 *De cantu et dulcedine a Musica*.

(a)

³ GASPAR SCHOTT, *Cursus mathematicus sive absoluta omnium mathematicarum Encyclopaedia in libros XXVI digesta*, Herbpoli, ap. Ioannem Godefridum Schönwetterum, 1656, lib. XXV *De Enharmonica, seu Musica*.

(b)

⁵ ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia Universalis, sive Ars Magna consoni et dissoni in X libros digesta*, Romae, ap. haeredes Francisci Corbelletti, 1650, p. 517 (*numerata 617 per errore*).

⁶ Cfr. (a), 3

(h)

Cfr. la nota a *HISPANO PHILOMUSO*, [iii], 11.

(i)

⁹ TOMÁS SÁNCHEZ, *In praecepta Decalogi opus morale*, Lugduni, ap. Boissat, 1637.

¹⁰ HERNANDO DE CASTROPALAO, *De virtutibus et vitiis contrariis*, Lugduni, sumptibus Claudii Landry, 1631.

¹¹ ANGELO MARIA VERRICELLI, *Quaestiones morales et legales in octo tractatus distributae*, Venetiis, ap. Franciscum Baba, 1653.

¹³ JUAN SALAS, *Tractatus varii in primam secunda D. Thomae*, ex officina Gabrielis Graells et Gerardi Dotil, Barcinonae, 1607.

¹⁴ Cfr. 11.

¹⁵ Cfr. 9 e 10.

²¹⁻²² AUGUSTINUS, *Enchiridion ad Laurentium liber unus (de fide, spe et charitate liber unus)*, 7.21.

²⁴ Cfr. 11.

²⁵ Cfr. 9.

²⁶ Cfr. 10.

(n)

³ SENECA, *De vita beata*, 1,3-5.

(o)

¹ Cfr. BENEDICTUS, *Regula*, 9,4; 12,4; 13,11, 17,8.

(p)

³ ROBERTO BELLARMINO, *Institutiones linguae hebraicae ex optimo quoque auctore collectae, et ad quantam maximam fieri potuit brevitatem, perspicuitatem, atque ordinem revocatae*, Romae, ap. Franciscum Zanettum, 1578.

⁴ MARCO MARINI, *Archa Nothae, Thesaurus linguae sanctae novus*, Venetiis, Aldus, 1593.

(r)

³ segg.: cfr. A *LOS MAESTROS DE MÚSICA*, 50

Stabilito così il testo dell'*Arte Nueva*, possiamo quindi avviarcì alla conclusione con qualche breve nota su alcuni contenuti emergenti dalla stampa romana e dagli *scholia* manoscritti, a mo' di promemoria d'altre e più puntuali indagini e a ragguaglio d'indicazioni sparse in differenti contributi.

Il corpo dell'opuscolo e le delucidazioni che Caramuel ha voluto aggiungervi – ancora sulla soglia della questione centrale che lo sostanzia – consentono infatti di cogliere movenze e premure tipiche dell'autore lì soltanto accennate ma sviluppate ampiamente altrove: l'attenzione agli aspetti scientifico-matematici in gioco nell'espressione e (quando possibile) alla verifica 'sperimentale' di ciascuno di essi, innanzitutto; e in secondo luogo la precisione e l'acribia del vocabolario castigliano, la lingua che Caramuel non tralasciò mai di coltivare, privatamente e scientificamente, anche dopo aver lasciato la Spagna più di trent'anni avanti la pubblicazione dell'*Arte Nueva*.³⁷

L'interesse per la matematica – intesa sia in senso disciplinare che metodologico – è assai noto e largamente studiato,³⁸ e non ha dunque bisogno d'esser riepilogato in questa sede; nella quale basterà pertanto rimarcare la puntualizzazione, per ragioni d'ordine fisico personalmente ed empiricamente convalidate, del carattere favoloso d'uno dei miti primordiali dell'universo musicografico – il racconto della scoperta pitagorica delle proporzioni armoniche nell'officina del fabbro ferraio – così come viene espresso *A los Maestros de Musica*, commi 11-13, e nel relativo *scholion m*): ossia come cosa che «se escribe, y lee con descredito de gente docta» e che «no solo es falsa, sino imposible». In *Musica*, con ben altra profondità d'intenti e di esiti, il medesimo interesse fiorirà il *Liber IV LOGARITHMICUS de numeris artificialibus* e il *Liber V METROMUSICUS de octavae divisione, et fidium singularium mensura*, con l'allegata – inedita, rilevantissima – proposta di temperamento equabile conseguente lo sfruttamento intensivo e 'musicale' dei logaritmi in base 2;³⁹ due

opere che coronano (in senso e cronologico e fattuale) che l'utilizzo a quello scopo di quei logaritmi è certamente il contributo prettamente matematico più cospicuo di Caramuel) il cammino iniziato con la speculativa *Mathesis Audax* e la 'sperimentale' *Sublimiorum Ingeniorum Crux*, entrambe del 1642⁴⁰, e culminato nella *Mathesis Biceps*, stampata nel 1670 e dunque intrecciata sotto ogni aspetto con gli scritti che qui si pubblicano.

Forse meno presente – ma comunque già fatto oggetto d'attenzione anche accademica – è invece la sollecitudine che sempre Caramuel dimostrò verso la propria lingua materna; una sollecitudine che si concretizzò in due opere di grande rilievo – la già rammentata *Architectura Civil Recta y Obliqua*⁴¹ e la *Rhythmica* del 1668: un volume, quest'ultimo, che «constituye una obra fundamental para la historia de la crítica literaria y teatral, colocando a su autor en "un puesto de honor en la historia de la literatura española del siglo XVII"»⁴² –, oltre che in

³⁷ Cfr. PASTINE, *Juan Caramuel*, pp. 65-67 e VELARTE LOMBRAÑA, *Juan Caramuel*, pp. 54-57 e 84-88.

³⁸ Cfr. DARIA FERRERO DE BERNARDI, *Il conte Ivan [sic!] Caramuel di Lobkowitz vescovo di Vigevano, architetto e teorico dell'architettura*, «Palladio», XV, 1965, pp. 91-110; WERNER ÖCHSLIN, *Osservazioni su Guarino Guarini e Juan Caramuel de Lobkowitz*, in *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*, Atti del Convegno internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino, Accademia delle Scienze, Torino 1970, vol. I, pp. 574-587; ANGELA GUIDONI MARINO, *Il colonnato di piazza S. Pietro. Dall'architettura obliqua di Caramuel al classicismo berniniano*, «Palladio», XXII 1973, pp. 81-120; WERNER ÖCHSLIN, *Anotaciones a Guarino Guarini y a Juan Caramuel de Lobkowitz*, «Anales de Arquitectura», II, 1990, pp. 77-89; LICIA MARINO PARVIS, *Novità e conservatorismo nell'opera architettonica di Juan Caramuel Lobkowitz*, «Annali di Storia Pavese», LXXXVIII, 1988, pp. 265-276; JORGE FERNÁNDEZ-SANTOS, *The Elusive Role of Perfection in Architecture: Caramuel's "Raptus Geometricus" Reconsidered*, in *Ad limina II. Incontro di studio tra i dottorandi e i giovani studiosi di Roma*, Istituto svizzero di Roma, Villa Maraini, febbraio-aprile 2003. Atti a c. di Renate Burri, Aline Delacretaz, Jacques Monnier e Marcello Nobili, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2004, pp. 363-385; Id., «Austriacus re rectus obliqua»: *Juan Caramuel y su interpretación oblicua del Escorial*, in *El Monasterio del Escorial y la arquitectura*, Actas del Simposio (8-11 noviembre 2002), ed. prep. por Federico Javier Campos y Fernández de Sevilla, R.C.U. Escorial-M^a Cristina, Servicio de Publicaciones, San Lorenzo del Escorial, 2002 (Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 18), pp. 389-416.

⁴² VELARTE LOMBRAÑA, *Juan Caramuel*, p. 308, che cita a sua volta la *Historia de las Ideas estéticas en España* di Marcelino Menéndez y Pelayo. Sulla *Rhythmica* e sulle tematiche a questa collegate cfr. quindi HÉCTOR MANUEL HERNÁNDEZ NIETO, *Las*

³⁷ Cfr. PASTINE, *Juan Caramuel*, p. 44.

³⁸ Vedine una panoramica generale, comprensiva della bibliografia antecedente, in ALFONSO PÉREZ DE LABORDA, *Caramuel y el cálculo matemático*, in *Le meraviglie del probabile*, pp. 67-89 (e in «Cuadernos Salmantinos de Filosofía», 15, 1988, pp. 193-234).

³⁹ Sul metodo e sui risultati caramueliani, cfr. gli studi di Barbieri citati in nota 14; sul senso di essi entro l'orizzonte complessivo del pensiero di Caramuel, cfr. il mio *Il Rinascimento dopo il Rinascimento*, § 4.



virtuosismi dialettici quali il manoscritto *Hebraeus Iberus* conservato tra le carte del "Fondo Caramuel"⁴³, ma che può dirsi diffusa anche su tutto il versante musicale, come testimonia la scelta stessa di pronunciarsi in castigliano sui problemi della solmisazione e come prova, oltre allo *scholion g*) annesso all'*Arte* – teso a definire i sensi tecnici dei termini *mudanza* e *mutanza*, di pertinenza rispettivamente della coreutica e della teoria musicale, di contro al generico *mutación*⁴⁴ –, l'attenzione organologica verso numerosi strumenti iberici che emerge non solo nel libro dedicato di *Musica* (il sesto, *ORGANICUS de conformatione instrumentorum*), ma anche da altre pagine dell'enciclopedia, ivi comprese quelle indirizzate al canto gregoriano.⁴⁵

Il merito della questione centrale dell'*Arte Nueva* – la riforma e il superamento della solmisazione – dimostra nella stampa variazioni e invarianze rispetto agli scritti precedenti e seguenti di Caramuel in argomento, il *Ferdinandus Tertius* da un lato e *Musica* dall'altro. Riassumo sinteticamente le une e le altre,

teorías dramáticas de Caramuel, PhD Diss., University of Illinois at Urbana-Champaign 1975; Id., *Comparación entre Lope y Góngora según un manuscrito de Caramuel*, in *Perspectivas de la Comedia*, vol. II, ed. prep. por Alva V. Ebersole, Ediciones Albatros Hispanófila, Valencia 1979, pp. 61-68; Id., *Una traducción y compendio de Caramuel: Los apuntes sobre el "Teatro" de José Alcázar*, «Kentucky Romance Quarterly», XXVII, 1980, pp. 473-481; *Las ideas literarias de Caramuel*, ed. prep. por Héctor Hernández Nieto, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona 1992; GIOVANNI POZZI, *Caramuel poetologo*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni, Ricciardi, Milano – Napoli 1993, pp. 255-266.

⁴³ Segnatura II.10. Il manoscritto mette a confronto le lingue castigliana ed ebraica, suggerendo che entrambe siano in qualche modo collegate con la lingua adamitica primigenia. Cfr. BELLAZZI, *Juan Caramuel*, p. 103 e JULIÁN VELARTE LOMBRANA, *Proyectos de lengua universal debidos a españoles*, in *Actas del I Simposio Hispano-Mexicano de Filosofía. Salamanca, octubre 1984*, ed. prep. por Sebastián Álvarez, Fernando Broncano y Miguel A. Quintanilla, vol. II, *Lógica y filosofía del lenguaje*, Ediciones Universidad – Diputación Provincial, Salamanca 1986 (Acta Salmanticensis Filosofía y Letras, 176), pp. 211-235.

⁴⁴ La distinzione tra i due termini specifici è attestata nel *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* sino alla dodicesima edizione (1884), mentre dalla tredicesima (1899) in poi entrambi i significati sono elencati indistintamente sotto la voce *mudanza* (desumo i dati dal *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* – NTLLE – consultabile online al sito della Real Academia <http://www.rae.es>).

⁴⁵ Cfr. SABAINO, *Un'enciclopedia musicale del secolo XVII*, vol. I, § III.3.5.

a partire da quanto ho già avuto occasione di scrivere al riguardo.⁴⁶ Ciò che rimane costante in tutte le opere musicografiche di Caramuel è da un lato l'ansia (sostenuta da esplicite e ribadite ragioni didattiche) di andare oltre il sistema delle mutazioni esacordali e della lettura solmizzata delle note tramite l'aggiunta di una settima *vocula* che pareggi lo scompenso tra denominazioni tecniche e gradi della scala, e dall'altro il fraintendimento di fondo – o, forse più correttamente, l'incomprensione storica – dell'essenza e delle finalità (per lo meno originarie) della solmisazione: che non è tanto un metodo onnicomprensivo di lettura della musica, quanto una funzionale mnemotecnica di intonazione di intervalli – una *mnemotecnica*, giacché ciascun intervallo viene richiamato alla memoria, al bisogno, per il tramite di un'immagine acustica associata a luoghi musicali concreti (le diverse distanze melodiche che separano gli emistichi dell'inno famoso *Ut queant laxis*); e una mnemotecnica *funzionale*, giacché contempla e integra nel sistema *tutti e soltanto* quegli intervalli che un cantore medievale avrebbe avuto modo e necessità di intonare (non contemplando la melodia liturgica d'allora intervalli diretti di settima, non si dava evidentemente neppure l'urgenza di memorizzarne acusticamente l'ampiezza, e quindi di disporre di sette 'voculae').⁴⁷ Ciò che invece muta ed evolve, nel sistema di Caramuel, è (1) il contesto nel quale introdurre la *vox* di conguaglio che trasformi l'esacordo in eptacordo, (2) il nome di tale voce e (3) il quadro storico di riferimento entro cui situare teoria e pratica della solmisazione e della lettura della musica.

Della prima questione l'*Arte Nueva* testimonia la tappa definitiva. A un certo punto della sua attività didattico-musicale – corrispondente alla pubblicazione del *Ferdinandus Tertius* del 1647⁴⁸ – Caramuel (com'egli stesso rammenta nello *scholion r*) aveva infatti ritenuto di dover procedere assai più drasticamente, proponendo una *ferdinandizzazione* concettualmente analoga alle varie 'bocedizzazioni' e

⁴⁶ Cfr. SABAINO, "E con ciò verrebbe la Musica", pp. 233-240.

⁴⁷ Un ragionamento, fra l'altro, che rafforza la sempre più diffusa convinzione musicologica che ritiene assai più probabile che Guido abbia composto la melodia di *Ut queant laxis* in seguito a consolidate convinzioni metodologiche, e non che abbia elaborato il metodo *de ignoto cantu* per serendipità a partire dalla vivisezione di una favorevole melodia preesistente (cfr. ad es. MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, *Guido musicus et magister*, «Studi Gregoriani», XI, 1995, pp. 131-153: 144-145).

⁴⁸ Cfr. la nota al comma *A los Maestros de Musica*, [ii], 50, sopra nel "Registro delle citazioni e dei rimandi".

'damenizzazioni' note alla storia della teoria⁴⁹ che sostituisce *in toto* (e/o affiancasse) le sillabe *ut, re mi fa sol, la, bi* con la sfilza *fer, di, nan, dus, ter, ti, us* (o meglio, *us, fer, di, nan, dus, ter, ti*, equivalendo *fer a re*, e non a *ut*), meno legata all'uso quotidiano della solmisazione e dunque meno condizionante, a parere di Caramuel, l'apprendimento di una lettura musicale epta-, e non esacordale⁵⁰ – una stramberia che non ebbe ovviamente alcun seguito pratico, ma che ben si inquadra nella temperie del momento che vide il Nostro impegnato su più fronti a sostenere l'imperatore nei prodromi della pace di Westfalia.⁵¹

⁴⁹ Che sfruttano, rispettivamente, le sillabe *bo-ce-di-ga-lo-ma-ni* e *da-me-ni-po-tu-la-be*; cfr. le singole voci in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, vol. 3, p. 764 e vol. 6, pp. 871-872.

⁵⁰ I moventi della scelta sono ribaditi anche altrove in *Musica*: ad es. nella *Epistola ad Erycium Puteanum* [...], art. II, al marg. «De voculis *Fer-di-nan-dus-Ter-ti-us*. Cur sint inventae?»: «Tandem Ego in Germaniâ, cum Cantores Guidoniarum vocum usu aut abusu induti, nec vellent, nec possent Methodum communem dediscere, et notam septimam *Si*, superaddere, censui facilius fore omnes illas voces rejicere, et novas addere». Che il rifiuto pregiudiziale di una settima sillaba potesse influenzare *musici* e cantori non è del resto invenzione di Caramuel: particolarmente significativa – e contrario – al riguardo è una pagina di Lodovico Zacconi, che nella sua *Prattica di Musica Seconda Parte* (in Venetia, appresso Alessandro Vincenti, 1622; rist. anast. Forni, Bologna 1967 [Biblioteca Musica Bononensis, II/2]), p. 10, dopo averci informato che «ne giorni nostri, alcuni acuti ingegni, volendo facilitare à scolari la via di solfeggiar le notte, si sono affaticati di gionger ditioni e sillabe alle sudette sei di *ut re mi fa sol la*, e far che solfeggiandosi un canto non si dovesse mai far mutatione alcuna per ascender all'Ottava», prosegue con tutta naturalezza: «Uno de questi fu Don Anselmo Fiamengo Musico del Serenissimo Duca di Baviera mio patrone, del quale il Signor Orlando lasso maestro di Capella in detta Serenissima corte: quand'io ero la mi raccontava, ch'aggiogendovi lui queste due sillabe, si, hò, alla scala *ut re mi fa sol la*, volea che si solfeggiasse come hò detto fino all'Ottava, senza mai farsi mutatione alcuna: e ch'era ridicolosa cosa in sentirlo à solfeggiare un canto con le sudette due ditioni agionte di *si ho*. E voi [*sic*] cantori bene spesso, non picciolo solazzo ci pigliavamo in solfeggiare alle volte i passaggi Musicali di crome in sminuire col sudetto *si ho*; ed in fine per compimento, e conclusione ne faceamo una bella risata, per haver sentito dentro alle sollite ditioni di *ut re mi fa sol la* quelle ditioni e sillabe forastiere di *si hò*, aggiogtovi dal sudetto autore»: giacché «chi lascia la via vecchia per la nova più di quattro volte ingannato si trova».

⁵¹ A cui Caramuel contribuì, com'è noto, con la *Sacri Romani Imperii Pax, variis olim consiliis agitata, nunc demum medellitus discussa, ob binas hypotheses reducta: sub prima condemnata et dissuasa: sub secunda pia, licita et valida demonstrata, commendata et persuasa*, Francofurti, Typis Godofredi

... altrettanto definita, nell'*Arte*, appare la posizione dell'autore nei confronti del responsabile del *desconcierto de toda la musica* (per dirla con il titolo dell'opuscolo). Nel *Ferdinandus Tertius*, infatti, Caramuel ritenne originaria la contraddittorietà della coniugazione sistemica *esacordo / scala di otto suoni* e si propose, di conseguenza, di riformare il sistema *gregoriano* di lettura della musica. Successivamente (per ragioni che non ci sono documentate) egli ritornò sulla questione: liberò san Gregorio da ogni fardello e addossò tutto il peso del *desconcierto* a Guido Aretino; questi, mosso da intendimenti che Caramuel si ostina a reputare non propriamente musicali, «mudo todas las voces y [...] assi ingeniosamente fue embarazando los ingenios»;⁵² al riformatore seicentesco, per restaurare felicità e facilità dell'arte, non resterà dunque che ripristinare la primitiva purezza 'gregoriana'. Il mutamento di prospettiva diede quindi la stura un fitto lavoro correttivo, dal quale l'*Arte Nueva* resta immune ma che s'apprezza in pieno collazionando le stampe del *Ferdinandus* e dell'*Arte* e ancor più osservando quelle parti del *Ferdinandus* che Caramuel intendeva riprendere in *Musica*, nelle quali ogni occorrenza negativa del termine *Gregorianus* è sistematicamente rimpiazzata dalle espressioni *Guidonianus / Guidonis*; in tal modo, l'aggettivo *gregoriano* diviene sinonimo (come già nell'*Arte Nueva*) di 'primigenio, buono e incorrotto', mentre le dizioni *guidoniano* o *di Guido* assumono il significato di 'successivo, corrotto e irto di asperità', stabilendo così la scansione epocale che compare per la prima volta proprio sul frontespizio dell'*Arte Nueva*: «*Inventada año de DC per S. Gregorio el Grande ... Desconcertada año de MXXII per Guidon Aretino ... Restituda a su primera perfeccion año de MDCX por P. Pedro de Ureña ... Reducida a [...] Compendio año de MDCXLIV por Iuan Caramuel*».⁵³

Schonwetteri, 1648. Vedi VELARTE LOMBRAÑA, *Juan Caramuel*, pp. 202-212.

⁵² A *los Maestros de Musica*, [ii], 26-27; ancor più icastico il ritratto di Guido che Caramuel dipinge in *Musica*, Lib. II, *Epistola ad Ioannem Valentinum, Caesariae Capellae Magistrum, Virum Eruditissimum, etc. De Musicâ Guidonis Aretini Ut, Re, Mi, Fa, Sol. La*: «ex solâ unius vocalae subtractione tot emergent difficultates, ut non possint Musica, nisi à Viris ingeniosis addisci. [...] Hinc erunt rari Musici; et, quia rara sunt chara, erunt apud universos in pretio».

⁵³ Circa la modificazione delle precise coordinate temporali, cfr. sopra l'apparato critico all'*Hispano Philomuso* e (su Guido) il testo dello *scholion b*), commi 4-5. Su Pedro de Ureña le



Il nome tecnico della settima *vocula*, infine (come abbiamo già notato nei preliminari dell'edizione del testo⁵⁴), per i motivi che lo *scholion q*) illustra con solare chiarezza, passa dal *Ni* di Ureña – e della bocedizzazione, che Caramuel conosce tramite l'enciclopedia di Alsted e l'*Harmonice Mundi* di Keplero e che per questo considera un plagio del suo maestro, con buona pace dell'effettiva cronologia delle proposte⁵⁵ – al *Bi* della prima campagna di correzioni al *Ferdinandus* e dell'*Arte Nueva* al *Si* della scelta definitiva di *Musica*. Le medesime denominazioni ricorrono naturalmente anche in altri scritti di stampo riformatore – ad esempio nei trattati di Adriano Banchieri, la cui *Cartella Musicale*, in perfetta analogia con le proposte caramueliane, distingue pure sonoramente il *be durum* (*Bi*) dal *be mollis* (*Ba*) –, e pongono così il problema del rapporto di Caramuel con quegli scritti: ne era egli a conoscenza, ed (eventualmente) in che misura? La risposta, a mio parere, ha da esser negativa: l'insistenza con cui egli attribuisce a Ureña l'invenzione e a sé l'affinamento della 'settima nota', e ancor più l'unanime avversione alla contestazione radicale dell'esacordo dimostrata dalle sue fonti privilegiate (e in specie dall'*Harmonice Mundi* di Keplero, dalla *Musurgia Universalis* di Kircher e dal *Cursus Mathematicus* di Schott) mi portano a escludere (pur conscio della precarietà delle argomentazioni *ex silentio*) che Caramuel potesse conoscere innovazioni della solmizzazione antecedenti gli insegnamenti ricevuti da Ureña nel monastero de la Espina.⁵⁶ A conferma della

notizie invece scarseggiano: anche la scheda a lui dedicata in ANTONIO, *Biblioteca Hispana Nova*, ed. 1672, vol. II, p. 201a / ed. 1788, vol. II, p. 249a-b (dalla quale dipendono poi, in buona sostanza, tutti gli autori successivi, moderni compresi) non fa che ripetere quanto Caramuel scrive precisamente a *Los Maestros de musica* nella nostra *Arte Nueva*.

⁵⁴ Cfr. sopra, nota 18.

⁵⁵ Ma non senza qualche buona ragione generale, tuttavia, che la bocedizzazione è propriamente una solmizzazione a sette sillabe, non il superamento del concetto stesso di solmizzazione: cfr. la voce citata del *New Grove*.

⁵⁶ In realtà, Caramuel cita un testo che afferisce alla categoria: la *Musathena, sive notarum heptas ad Harmonicae lectionis novum et facilem usum* (Hanoviae, typis Wechelianiis; apud Claudium Marnium & heredes Ioan. Aubrii, 1602; cfr. *Musica*, Lib. II, *Epistola ad Magnificum et Perillustrem Virum Erycium Puteanum, Historiographum Regium: etc. Mathematicarum omnium Artium, et Musicae praecipue peritissimum, etc.* U.T. RE. MI. F.A. SOL. LA. S.I. *Gregorianam Musicam corruptam à Guidone restaurat, et communium Canonum errores corrigit: jussisque ex esse omnibus Mutationibus, summâ facilitate et*

risposta negativa, oltre tutto (e senza contare il fatto che, a mia conoscenza, giammai Caramuel si attribuisce dolosamente scoperte o invenzioni che sapeva d'altri), potrebbe inoltre stare il fatto che egli, se avesse avuto notizie di riforme episcopali della lettura della musica, non credo avrebbe esitato a includerle – *more theologico* – nella lista delle *auctoritates* che ne ammonivano l'adozione non soltanto in quanto didatticamente e scolasticamente appropriate, ma – *a fortiori* – in quanto moralmente obbliganti.

E con ciò veniamo alle intersezioni tra musica e teologia, l'ultimo campo sul quale ci intrattiamo in grazia delle opportunità che ci offre (e delle necessità alle quali ci costringe) il più lungo degli *Scholia* dell'*Arte Nueva*, lo *scholion i*). In esso Caramuel combina platealmente la questione della solmizzazione – emblema, potremmo dire, di tutta la didattica della musica – con le tematiche del suo impegno più direttamente e profondamente professionale: la teologia morale, declinata secondo il sistema noto come 'probabilismo' – il sistema di cui egli fu uno dei più noti campioni e delle più vivaci ipostasi.⁵⁷ Per il tramite di esso, infatti, Caramuel giunge a proscrivere non solo *musice* ma anche *moraliter* ogni ricorso a qualsivoglia applicazione solmizzatoria, pedagogica o consuetudinaria che sia, giacché essa, in forza della sua stessa costituzione (come dimostra il corpo dell'*Arte*), non può essere annoverata altrimenti che tra le dottrine *improbabili* – tra le dottrine, cioè, che non godono neppure del più tenue grado di probabilità, e che non possono dunque abbracciarsi nemmeno *propter benignitatem* in quanto (almeno) *minus probabiles* senza macchiarsi, per il fatto stesso di abbracciarle, di un qualche genere di colpa (ossia, in termini morali, senza peccare).⁵⁸ La progressione

felicitate Philomusos instituit, art. II De septem harum Vocum denominatione et inscriptione, ad marg. «An sufficient quatuor voculae? An requirantur septem?»). La citazione è però di seconda mano, dall'*Almagestum Novum Astronomiam veterem novamque complectens* di Giovanni Battista Riccioli (Bononiae, ex Typographia haeredis Victorii Benatii, 1651) e non è dunque probante per il nostro assunto né in positivo né in negativo.

⁵⁷ Sul probabilismo di Caramuel, lo studio più ampio rimane al momento PASTINE, *Juan Caramuel*, pp. 274-322. Cfr. anche SANTO BURGIO, *Teologia barocca: il probabilismo in Sicilia nell'epoca di Filippo IV*, Società di storia patria per la Sicilia orientale, Catania 1998, *passim* e l'"Introduzione sistematica" alla mia edizione di JUAN CARAMUEL LOBKOWITZ, *Tractatus expendens propositiones damnatas ab Alexandro VII*, di futura pubblicazione.

⁵⁸ Ricordo che cardine del sistema morale probabilista è l'atteggiamento da assumere, in coscienza, nel caso in cui vi sia

di pensiero di Caramuel al riguardo è inequivocabile: è certo che, in questioni gravi di fede e di morale, consentire a qualsiasi opinione improbabile equivale a peccare mortalmente; è probabile, di conseguenza, che sostenere un'opinione improbabile «in re non definita ab Ecclesiâ» in situazioni di minor gravità morale riduca la specie del peccato a veniale; ed è quindi assai probabile che non pecchi per nulla chi «in materiâ morum» insegni che per la tranquillità della coscienza è sufficiente l'opinione meno probabile (più benigna). Il caso della solmisazione, tuttavia, non rientra nella fattispecie della «materia morum», ma in quella della «materia eruditionis», nella quale i metri di giudizio sono la maggiore o minore facilità di apprendimento da parte del discepolo e l'eventuale danno che questi può ricevere dall'insegnamento di dottrine non sicure. Caramuel ritiene del tutto virtuale il caso di un docente che, insegnando opinioni improbabili, non causi alcun danno al suo discepolo (se ciò potesse darsi, non comporterebbe per il maestro alcun peccato grave: non lo scuserebbe però da un peccato più lieve – veniale – in quanto, come minimo, il maestro mentirebbe sapendo di mentire); la mancanza del docente,

dubbio sull'esistenza o la valenza di una legge circa un determinato agire o pensare, non essendo lecito agire *in dubio* – ché ciò esporrebbe per certo al rischio di violazione della legge, e quindi al peccato – e allorquando non siano in gioco valori obiettivi (per esempio, in questioni concernenti la vita di un essere umano) – non potendo un giudizio di coscienza mutare la realtà di una situazione oggettiva –. Posto che una legge incerta non può coartare la libertà (certa), è possibile, secondo i propugnatori del sistema, seguire al bisogno l'opinione più favorevole all'autodeterminazione (l'opinione 'benigna') anche quando questa goda di probabilità minore (*minus probabilis*) rispetto all'opinione che inclina alla legge (*probabilior*) – purché, naturalmente, l'opinione in questione sia comunque effettivamente 'probabile', vuoi per le ragioni che ha dalla sua parte (probabilità intrinseca) vuoi per la serietà degli autori che la sostengono (probabilità estrinseca). La tranquillità di coscienza nel seguire un'opinione probabile, in ultima analisi, non deriva dunque dalla forza dimostrativa di questa, bensì dal fatto che, in ragione della sua stessa esistenza, essa rende *non-certa* l'opinione contraria, che potrà essere *probabilior*, ma giammai *certa et indubitata* (ossia, detto altrimenti: la radice ultima della sicurezza di un'opinione probabile non sta nelle motivazioni che la sostengono, per quanto forti, o ancor meno nell'autorità o nel numero degli autori che la difendono, ma *formaliter* – come affermò espressamente Caramuel nel primo dei dieci asserti programmatici della *Dialectis de non-certitudine* che costituisce il quarto tomo dell'ultima edizione della *Theologia Moralis Fundamentalis*, Lugduni, ex Officina Anissoniana, 1676 – nella *non-certezza* dell'opinione contraria).

È quindi la gravità del peccato, è dunque proporzionale al tipo di danno che l'opinione improbabile insegnata comporta alle sostanze o all'onore del discepolo: se il danno è grave, la mancanza del maestro è ugualmente tale, e configura da un lato il peccato più serio, e dall'altro l'obbligo della riparazione del male compiuto. A ciò si aggiunge, inoltre, che in campo scientifico e artistico il docente ha pure l'obbligo di insegnare al discente la via più facile e spedita per giungere al traguardo prefissato – non farlo equivarrebbe a truffare lo studente, che mette del suo, mentalmente e finanziariamente, confidando nella (e presupponendo la) onestà intellettuale del maestro. La conclusione dello *scholion* è sapientemente retorica: chi ritiene non si dice *probabilior*, ma anche soltanto *minus probabilis* la proposta di superamento definitivo della solmisazione contenuta nell'*Arte Nueva* non può esimersi dal farla propria e dall'insegnarla, se non vuole incorrere in colpe morali anche gravi e non esser tenuto al risarcimento dell'allievo (al minimo per il tempo perduto, ma forse anche per l'irrisione a cui questi, in futuro, potrebbe andar soggetto); dall'esercizio (e dall'insegnamento) della 'nuova solmisazione' possono ritenersi dispensati soltanto coloro che la ritenessero e del tutto improbabile e più complessa della prassi 'guidoniana'. D'altra parte – è il (neppur tanto) sottinteso retorico dell'autore – chi potrebbe realmente predicare, *tutâ conscientiâ*, che il metodo eptacordale di Ureña sia più complesso e più irto di difficoltà del metodo esacordale di Guido, se l'esperienza prova che quest'ultimo comporta «leer muchas ojas, y embarazar la memoria con superfluas ideas», mentre l'altro «se escribe en pocas lineas, se entiene en un instante, y en un quarto de hora se decora, y en breve tiempo con seguridad se exercita»?⁵⁹ «Ex praecedenti oritur necessariò»⁶⁰, dunque, che ostinarsi a insegnare e praticare la solmisazione 'guidoniana' è segno d'evidente insipienza sia sul fronte dell'arte, sia sul fronte dell'opportunità pedagogica, sia, infine, sul fronte della personale correttezza morale.⁶¹

Così facendo, Caramuel immette anche un elemento tutto sommato periferico come la lettura della musica nello spazio armonico di una cornice assai più ampia, enciclopedica quanto a contesto, didattica quanto a metodologia, e teologica quanto a finalità.

⁵⁹ *Arte Nueva de Musica*, Prologo, 4-5.

⁶⁰ *Scholion i*, 38.

⁶¹ È far acriticamente parte del gregge, come suggerisce, poco più avanti nell'*Arte*, lo *scholion n*).



Altre parti di *Musica* confermeranno, in differenti ambiti dell'arte, quest'assunto di fondo, prospettando un *tout se tien* che s'apprezza per intero solamente alla lettura complessiva dell'opera caramueliana ma che è ben sotteso a ogni sua piega disciplinare, per quanto specialistica o defilata essa possa apparire.

In tal modo, anche la musica conferma che, se il manifestarsi fenomenico delle differenti branche del sapere può – deve – essere diverso non solo per ambito di indagine, ma anche (epifanicamente) per prassi, il filo rosso che attraversa la catena delle scienze deve al contrario aver origine e radice in un unico punto, situato 'oltre' i singoli contenuti e

⁶² Per esempio l'equilibrizzazione del temperamento nell'angolatura di cui discuto in SABAINO, *Il Rinascimento dopo il Rinascimento*, § 5.

metodi,⁶³ onde garantire l'armonia e la comprensibilità del mondo e del sapere.

In quella garanzia – è convinto Caramuel – teologia e scienza s'illuminano e si sostengono reciprocamente: entrambe muovendo, in ultima istanza, dalla presa d'atto della debolezza della conoscenza umana e della non-cerchezza delle maniere con cui l'uomo procede in questo mondo,⁶⁴ *per speculum in enigmate*. In attesa del giorno e dell'ora in cui, *facie ad faciem*, raggiungerà la piena, perfetta e definitiva conoscenza.

⁶³ Il prefisso *meta-* si riscontra in abbondanza nell'opera caramueliana (anche in *Musica* si parla di *metamusica*), e raggiunge addirittura il frontespizio di almeno tre pubblicazioni: la *Metalogica* (penultima parte della *Theologia Rationalis*, del 1654-55), la *Metametrica* (primo tomo del *Primus Calamus*, 1663) e la *Met-Ethica* (pubblicata a Vigevano l'anno stesso della morte).

⁶⁴ Cfr. MAURIZIO TORRINI, *Monsignor Juan Caramuel e l'Accademia napoletana degli Investiganti*, in *Le meraviglie del probabile*, pp. 29-33: 33.