Mariateresa Dellaborra

"Disce manum tantum, di vis bene discere cantum": presences of Guido Monaco in the italian treatiser between XVIII and XIX century.

Many are the circumstances regarding both the role played by Guido Monaco and the many aspects of his musical theory in the italian treatiser written between the XVIII and XIX century.
The examination of the precious witnesses which are here intended to be run through, will lead to outline the typology of the quotations, allowing to infer judgements and evaluations that can be sometimes even surprising, useful to give back, in a more precise way, the portrait of the medieval theorist outlined after seven centuries since his death.
The quotations, presented for convenience in a chronological order, are faithfully deduced, keeping the original handwriting from treaties both handwritten and printed, recorded thanks to the project *Indici della Trattatistica Musicale Italiana* (ITMI).
The first useful definition was passed on by Filippo Lo Piccolo (*Il canto fermo esposto colla maggior brevità, e col modo più facile,* Palermo, Angelo Felicella, 1739), that focuses on giving more details on the entire system given by the monk, uderlining since the beginning the precepts of the "discoveries":

> Quante sono le note del canto fermo, come anche del canto figurato […] furono ritrovate dal cotanto celebre padre D. Guido Aretino monaco della famosissima religione, fondata dal padre S. Benedetto […] Le ritrovò però nell'inno del glorioso S. Giovanni Battista. (Cap. II articolo II, p. 9)

He goes through, then [p. 10], the method used for finding the names on the notes:

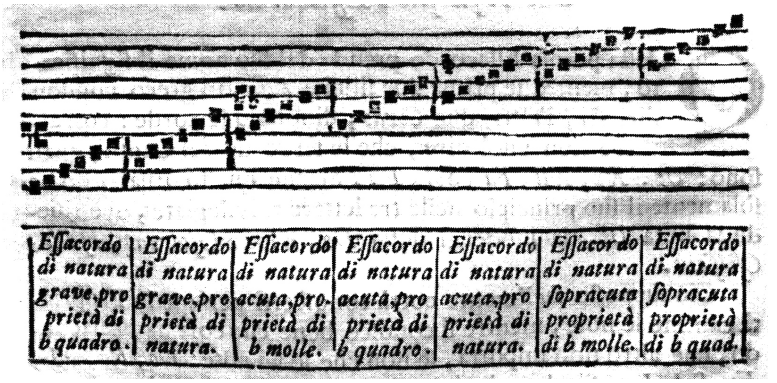
> Pigliò la prima parola ut, per prima nota, e principio dell'altre note; il re dalla parola *resonare* per seconda nota; il mi di *mira* per terza nota; il fa da *famuli* per la quarta nota; il sol da *solve* per la quinta nota; il la di *labii* per la sesta nota; e così formò le sei note, quali sono ut, re, mi, fa, sol, la, come si legge nel Teatro della vita umana lettera M: *reconoscere autem musicae notulae, per quas distinguitur, traxisse originem existimatur ex hymno divi Johanni sacro, quem Monachus quidam in officiolo suo habebat ad hanc formam consignatum* […] e poco appresso va spiegando chi fosse stato il monaco in questa maniera: *Guido etc. ex hymno Baptistae sex illas sillabas musicales, ut, re, mi, fa, sol, la*: quale nota ut da' moderni si dice do, per esser tra' vocali la lettera O più sonora e più grata della lettera U; e così si dicono do, re, mi, fa, sol, la: quali note ora si praticano per il solfeggiare, acciò solfeggiandosi bene si possa facilmente ben cantare.

Continuing with the statement of the theory, the treatiser commits himself to explain (chap. III) how many are the lines, the keys of all the symbols used for the notation (neuma, mostra, asterisk). In particular, it shows how the appellations of the sounds through different hights which are in the guidonian hand were recovered by many authors (Art. I p. 15)

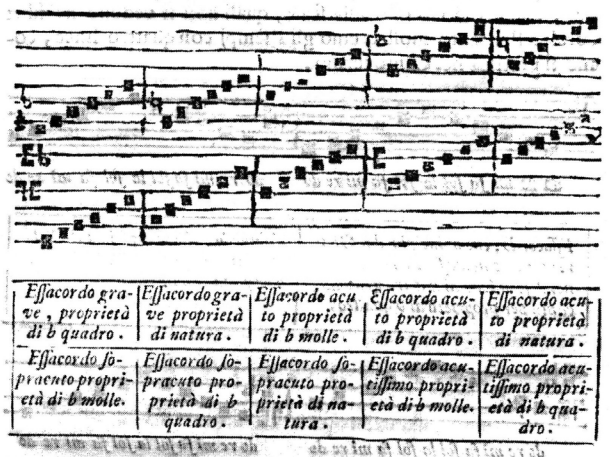
> Le sette lettere […] gammaut, Arè, bmi, Cfaut, Dsolre, come son chiamate da più autori che anno [sic] scritto molto bene del canto fermo, fors'e cred'io per imitare la famosissima mano del P. D. Guido, che ha il suo principio dal Gammaut &cc. Come anche io la venero, e procuro con tutte le mie forze imitarla, perché approvata da tanti sommi pontefici. Il padre però D. Guido formando detta mano, come antica, altrettanto ben disposta, non intese porre il termine totalmente finale alla prima lettera gammaut, oppure all'ultima Elà, perché ben sapeva, come qual gran maestro che era, la corrispondenza, che tiene una lettera grave con l'istessa acuta, eppure la lettera acuta coll'istessa sopracuta, e così in appresso, per cagion d'esempio la lettera Ffaut grave colla lettera Ffaut acuta, e così con tutte le altre lettere: così sapeva bene, che corrispondeva l'istesso tono, or con dire bequadro mi sola mentre nella parte

grave, come accordava la giusta, e proporzionata [p. 16] corrispondenza col bfa, che dice essere col bequadromi, nella parte acuta: sapeva anche bene tante cantilene antiche e moderne col bfa, dove nomina solamente il bequadromi [...] conosceva anche bene il P. D. Guido, che in quel coro, dove assistono voci di soprano in alcune cantilene antiche ben formate colla mistione del tono disparo e placale, specialmente di settimo ed ottavo, devono per necessità cantarsi nel suo tono naturale [....] Così le linee per la mano del lodato P.D. Guido sono dieci per essere capaci tra linee, e spazi delle sue venti lettere moltiplicate, che formano solamente la natura grave, acuta, e sopracuta.

The next chapter (IV) presents several paragraphs focuesed on technical concepts too ("Quante sorti vi sieno di natura. Quante le proprietà", p. 23) and when it comes to anticipate the explanation on what the hexachord and heptacord are, we turn to tables (pp. 26-27) that continue carefully the guidonian concepts:



Essacordo di natura grave, proprietà di b quadro.	Essacordo di natura grave, proprietà di natura.	Essacordo di natura acuta, proprietà di b molle.	Essacordo di natura acuta, proprietà di b quadro.	Essacordo di natura acuta, proprietà di natura.	Essacordo di natura sopracuta proprietà di b molle.	Essacordo di natura sopracuta proprietà di b quad.



Essacordo grave, proprietà di b quadro.	Essacordo grave proprietà di natura.	Essacordo acuto proprietà di b molle.	Essacordo acuto proprietà di b quadro.	Essacordo acuto proprietà di natura.
Essacordo sopracuto proprietà di b molle.	Essacordo sopracuto proprietà di b quadro.	Essacordo sopracuto proprietà di natura.	Essacordo acutissimo proprietà di b molle.	Essacordo acutissimo proprietà di b quadro.

The Jesuite Saverio Bettinelli (1718-1808) (*Del risorgimento d'Italia negli studi nelle arti e ne' costumi dopo il mille,* Bassano, Remondini, 1775) attributes to Guido the invention of *sol-fa* : "Checché e sia fuor di dubbio è però, che unìepoca della musica fu presso il mille, e in Italia: quando Guido d'Arezzo monaco pomposiano inventò il solfeggiamento", (chap. IV p. 182). The publication of the *Micrologo*, counted on 1022 (but in the note on p. 183 he would write 1026), is projected "come una mirabile invenzione,

che mutò faccia a quell'arte". The theorist describes then the work, disposed in two volumes, one in prose and the other in verses, and he makes it go back to the time when Guido was 34 years old, "sedendo Giovanni XX", and looking back, therefore, on the witness taken from the *Quadrio* which collocated ts activity between 1010 and 1050. The importance of that creation was enormous and Benedetto VIII wanted him to be in Rome "udendo la fama d'una invenzione, per cui i fanciulli apprendevano tanto di musica in breve tempo, quanto in molto non avean potuto, e con fatica uomini adulti". As to test the validity of such an ingenious creation, "Il papa stesso ne fece sperienza, imparando un versetto secondo quel metodo subitamente, ed ordinando al monaco di ritornare a Roma per istabilirlo in tutto il clero romano" Some of the contemporaries of Guido, such as Tebaldo, bishop of Arezzo, ("promosse la musica tra' i suoi poeti, e chiamo Guido ad insegnarla") -, could appreciate his theory, while some other donnish from the following centuries not only they denied him his name as author of such an invention "perl a quale posta da parte la monodia, fu promosso il contrappunto", but it was even roughly questioned. The thinkers who were involved, according to Bettinelli, were several and from the highest social sphere, and acted this way (p. 183):

> Imperciocchè avvisatosi Bartolomeo Ramo Pareja spagnuolo di censurare il Micrologo, corse incontro di lui Nicolò Burzio di Parma, il qual essendo difeso dal celebre lodigiano Franchino Gaffurio, fe' destare un bolognese discepolo del Rami, cioè Giovanni Spadario contro di questo.

Rev. Father Onorato Rosa from Cairano appeals to the name of Guido and to his system in order to give concreteness and importance to hias own theory written in the *Regole del canto fermo detto gregoriano spogliate dall'antica loro oscurità, e registrate con brevità, e chiarezza [...] dedicate al merito grande del signor D. Giovanni Paesiello,* [sic] Napoli, eredi di Moro, 1788. In particular (chap. IV, p. 10 of the hand of Guido Aretino, and its division) he claims this concept:

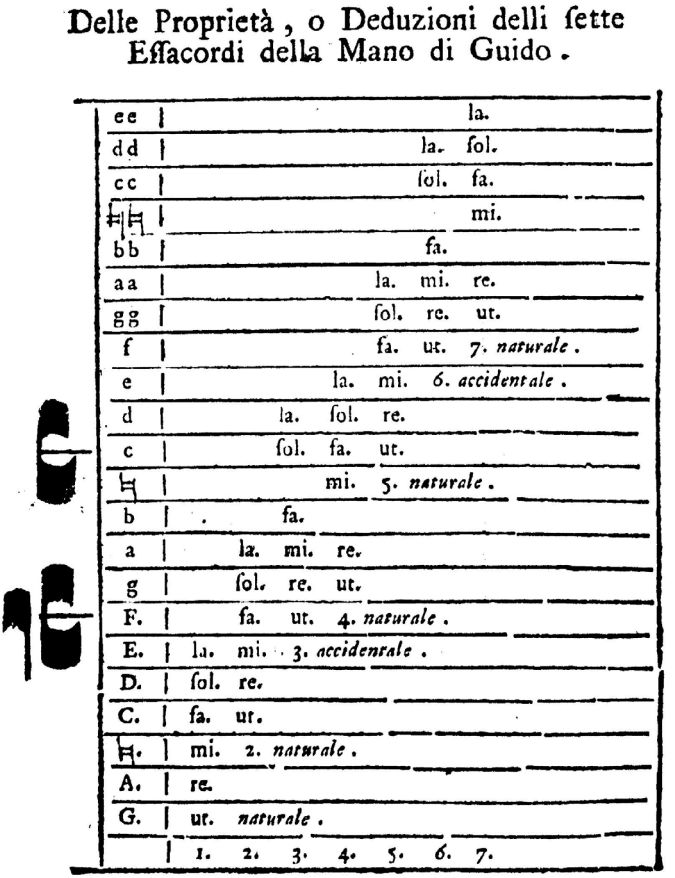
> La divina sapienza c'insegna, che non può reggere un'edificio, [sic] senza le basi fondamentali; onde acciò non ruini quello, che sono per eriggere, voglio colla mano di Guido stabilire li fondamenti a quest'operetta. È comune il verso che dice: *Disce manum tantum, si vis bene discere cantum*. E con questo, concorda ancora il detto del Brunelli, che:*chi canta senza la mano, canta per prattica, e non per ragione*.

So, if we want to learn a chant well, it is necessary to know the system of the guidonian hand; if not, we would learn for imitation and not wittingly and consciously.

The *ars solfandi* is so presented in all his aspects. Rosa recalls (p. 15) that Guido used the capital letters, "per dinotare essere quella la base fondamentale dell'armonia; e la parte acuta con lettere minuscole, dimostrando, dover questa sovrastare alla grave. Per differenziare poi la sopracuta da ciascheduna di quelle, notolla con lettere piccole bensì, ma duplicate". So he lingers on the characteristics of the hand (chap. V) to remember that they "ammettono sette proprietà, le quali diconsi ancora deduzioni […] perciocché ciascuna delle accennate proprietà seco porta sei voci, e sono do, re, mi, fa, sol, la. In qualunque luogo quindi della mano ritrovasi la voce ut, ivi ha suo principio una proprietà". He examinates then the intrinsic characteristics of the single properties (chap. II p. 16), five of which are called naturals and two unintentionals "per esservi state poste da Guido solamente per evitare le durezze, ed asprezze, che potrebbono alle volte accadere nelle cantilene"; the indirect orders of the hand (chap. VI, p. 17) and the appellation of sounds (p. 18); the keys and their division (chap. VII, p. 20); the exachord (chap. VIII, p.21) based on the "prime lettere di ogni versetto della prima strofa dell'inno di S. Giovanni Battista, composto da Paolo Diacono"; the intervals of tone and semitone (chap. XXXIX, pp. 80-90): par. XIV "Il tuono, secondo l'aretino, non è altro che un spazio, o sia intervallo di due voci, o note continuate; ed otto sono li spazi, ed intervalli, come nella mano si osserva») e si conclude (paragrafo XVII, p. 92) affermando la validità del sistema della «mano di Guido aretino […] la quale mano fu dal detto aretino composta l'anno 1024, e già sono settecento sessan-

taquattro anni che regna, e regnerà mentre sarà mondo".

It's illustrative the chart that outlines the whole system, put at the bottom of the chapter:



Delle Proprietà, o Deduzioni delli ſette Eſſacordi della Mano di Guido.

ee							la.
dd						la.	ſol.
cc						ſol.	fa.
♯♯							mi.
bb						fa.	
aa					la.	mi.	re.
gg					ſol.	re.	ut.
f					fa.	ut.	7. *naturale*.
e				la.	mi.	6. *accidentale*.	
d			la.	ſol.	re.		
c			ſol.	fa.	ut.		
♮				mi.	5. *naturale*.		
b		fa.					
a	la.	mi.	re.				
g	ſol.	re.	ut.				
F.	fa.	ut.	4. *naturale*.				
E.	la.	mi.	3. *accidentale*.				
D.	ſol.	re.					
C.	fa.	ut.					
♮.	mi.	2. *naturale*.					
A.	re.						
G.	ut.	*naturale*.					
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.

A short poetic work was dedicated to Guido, included by Giovanni Battista dall'Olio in *La musica poemetto,* Modena, Società tipografica, 1794, pp. 49-50.

A quell'aurora seguì poscia il giorno
d'ogn'interno sereno: e potè allora
musica richiamar sul labbro il riso.
Esci, disse Aretin, esci che abbietta
fosti sinor per fato avverso e rio,
esci musica augusta. E in così dire
nuove note le apprese, e le feo legge
di lasciar in silenzio sempiterno
suoi proslambanomenos ed hypate.

The poetical breathe, guiding principle of the hendecasyllables, that outlines the creator of a new musical system which made music sublime between art, follows, in an addition, a more "ordinary" tone which is needed to make a point about biografical details:

> Guido Aretino monaco benedettino fu un insigne coltivatore e restauratore di musica nell'undecimo secolo. A lui si attribuisce l'invenzione di segnare i diversi gradi di voce e suono con punti distribuiti sopra più linee: e di aver sostituite ai grechi nomi le sei sillabe ut re mi fa sol la. Pubblicò il suo Micrologo nel 1030. In età di quarantaquattro anni.

About the dating both of the work and the author, as already noticed, not every theorist agreed. Another dating about the life of Guido is witnessed in fact by Angelo Morigi (1725-1801, pupil of Tartini for violin and father of Vallotti for the composition as well as authore of the manuscript treatise *Elementi e regole del contrappunto*, dated on the second half of XVIII century and kept handwritten in the *Archivio della Fondazione Greggiati di Ostiglia*. Recalling (chap. 3-4) the abilities of "Guido Monaco di S. Benedetto […] il quale era non solo bravissimo musico, ma era altresì gran matematico", Morigi asserts that he lived about in 1040.

> Questo grand'uomo non solo è stato l'inventore de' clavicembali, e d'altri simili stromenti di corde numerose, ma, come prima di lui non si segnavano i punti che sopra le linee, introdusse l'usanza di segnare i punti tra una linea e l'altra anche negli spazi. Fu egli parimenti inventore della mirabile, e non mai praticata invenzione di cantare a più voci in consonanza, dalla quale nacque la nobilissima scienza del contrappunto.

Not less of a debtor towards the pomposian monk feels the scholarly conventual minor Father Francesco Antonio Vallotti who, more broadly and repeatedly in his *Trattato della moderna musica,* explains the theory of Guido, whom he calls also Guidone. First of all (second book, p. 177, Introduction I) he's persuaded that he was the first one *"ad accoppiar [sic] varie parti in armonia dopo aver fatto piano e facile il modo di apprendere il canto col mezzo delle sillabe (ut, re, mi, fa, sol, la) da lui cavate dall'inno ut queant laxis ed accopiate [sic] alle dette gregoriane lettere".* Having this then called "*sistema introduttorio" la mano di Guidone*, "*perché aveva egli situate e disposte a ciascun articolo della mano sinistra le lettere e le sillabe del suo sistema per maggior facilità di insegnarlo",* he placed before the greek *gamma*, "*in riconoscimento ai Greci i cui tetracordi furono la base e in certo modo gli antesignani dei suoi esacordi"* (p. 185). By doing this, he invented "l'uso del solfeggio, intendendosi sotto questo termine, l'arte di adattare a ciascuna corda una delle sei sillabe secondo l'esigenza della proprietà del canto" (pp- 178-179).

On this base and above all "perché il prurito di innovazione non ha confini, altri in appresso coll'idea di recar il solfeggio all'apice delal facilità per i principianti, hanno adottato 12 monosillabi adattati ai 12 tasti lunghi e corti del clavicembalo". Vallotti, however, is immovable in respect of his point of view and claims: "Mentre però io ammiro coteste belle invenzioni, costantemente mi attengo al solfeggio dell'Aretino", even though he admits that the invention of Guido generated some difficulties about the novices who hardly made theirs the rule of the mutation, in the first place.

An ideation, instead, that revealed itslef ingenious was that of the musical line (chap. V, p. 202) for which Guido used two coloured lines: one liht blue and the other one yellow. (Concerning this it is referred - p. 203 - an erudite commentary of Father Martini: "*Guido Aretinus: versus de muscia explanatione seu regula rithmyca ex Codice Mediceo Laurentino Florentino: ut proprietas sonori discerneretur clarius | quaestas lineas signamus variis coloribus | ut quo loco opus sit | sexta eius sed affinis flavo rubat minio | est affinitas coloris reliquis iudices").* Not satisfied about this, (chap. VII) Guido "sulle linee orizzontali alle lettere sostituì i punti e siccome egli fu il primo che ocmpose varie parti in conosonanza quindi è che l'armonia simultanea chiamasi anche oggidì contrappunto". And was also "il primo inventore del solmizare" for "è comune opinione che il cantar in armonia cominciasse ai tempi di Guidone di Arezzo" (chap. III, pp. 422-423).

In his *Scuola della musica,* Carlo Gervasoni (1762-1819), "milanese, professore e maestro di cappella della chiesa matrice di Borgo Taro", as he likes to outline on the title page of the paper of Piacenza from the press of Nicolò Orcese in 1800, he deals with passing on, with honours, the name of Guido to the people of the incoming century, dedicating him large space in the preliminary speech (pp. 62-66). First of all, he calls him "father and reformer of music" so he assigns him an almost incredible series of innovations: "tutto il sistema musico rifuse; inventò diversi strumenti; ed ideò un'infinità di segni particolari, i quali perfezionati col progresso del tempo, a noi sono giunti sotto il nome di

note, e sono ormai la lingua musicale di tutta l'Europa". Examinating the system used by the Greecians, Guido enlarged the variety of sounds by dividing it into seven exachords. "Indi ben conoscendo che l'umana voce non potea facilmente intonare tre toni interi di seguito, ma che anzi dopo due toni necessario parea al riposo un semitono; in tal guisa i suddetti esacordi dispose che ne l mezzo di ciascuno sempre cadesse un semitono", as to create the alteration of bemolle and anticipating the double-nature of the B. He created, then, a perfect diastematic system, the pentagram, to locate the heights of sounds and applied it while he was "prefetto del coro nel Monastero della Pomposa nel ducato di Ferrara circa il 1024"; he modelled the syllables of the Hymn of San Giovanni to the sounds; he named the letters C, F, G "keys" "poiché a guisa d'una chiave che apre, aprivano esse pure l'intelligenza de' suoni". But he wasn't satysfied with this ("poco in proporzione avrebbe di luce acquistato la musica, se di ciò solo pago fosse stato un sì grand'uomo"), he dignified music and made it perfect , by creating the counterpoint, too, and impelling then the following musicians in order to make the musical system grow admirably. A short biographical note completes the picture of this irreplaceable monk, working, according to Gervasoni, from 1010 to 1050 approximately, and who, at the age of 34, "sotto il pontificato di Giovanni XIX", wrote the *Micrologo.*

Also in another not actually technical text. such as *Succinte osserazioni di un cittadino milanese sui pubblici spettacoli teatrali della sua patria,* Milano, Destefanis, 1804, by Carlo Giuseppe Londonio (1780-1845), it is meant to give the right importance to the role of the monk, assigning him a series of relevant discoveries (p.13).

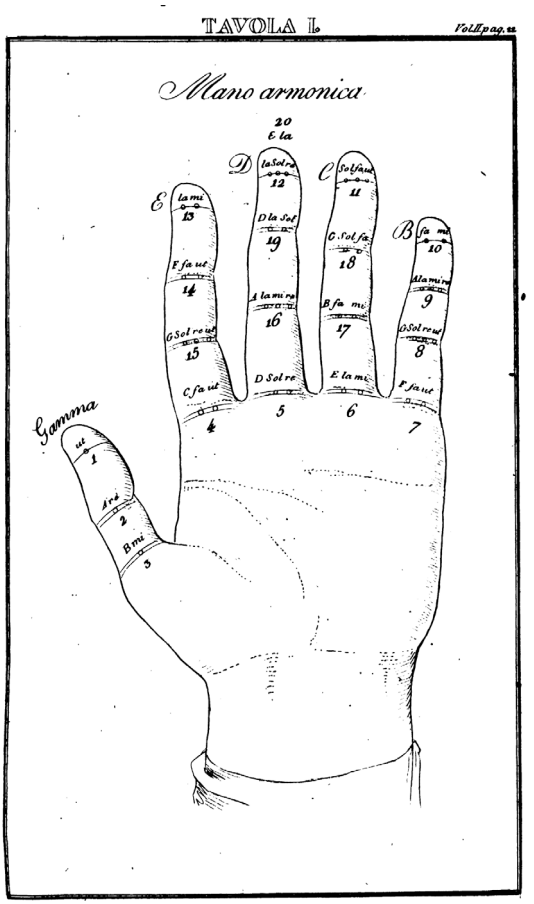
> Sorsero varj secoli di sì deplorabile ignoranza, e solo al secolo undecimo si può fissare il risorgimento di quest'arte divina. Guido Aretino, monaco benedettino che visse in que' tempi migliorò l'arte del cantare, ampliò la strumentale, inventò il contrappunto sconosciuto agli antichi, e combinò un metodo più facile ad apprendere la musica per l'alfabeto troppo spinosa e difficile. Dal genio inventore dell'Aretino e dalle cure di molti uomini celebri che lo seguirono nuova via e nuovo lustro acquistò la musica sacra, e non andò guari che la profana seguì i rapidi progressi di questa primogenita illustre.

So Guido is presentes as the reformer of the musical art: he made the cant better, he devoted himself completely to instrumental music, he invented the counterpoint and created an easy and efficacious system to learn music, affecting in a decisive way the spreading of both sacred and secular music.

A fleeting quotation from Guido (pp. 262-263) is also to be found in *Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle,* Milano, Giovanni Pirotta, 1831, by Pietro Lichtenthal (1780- 1853), according to whom hte benedectine monk, "amplificando le regole dell'armonia, introduce nel secolo XI un nuovo metodo per impararei l canto con l'arte". a wider and more detailed treatment, the austrian doctor and musician , who moved to Milan as censor of the Lombardo-Veneto and working also as a recensor-correspondent of the *Allgemeine Musikalische Zeitung,* dedicates to Guido in his *Dizionario e bibliografia della musica,* Milano, Fontana, 1826, vol. 2, by confronting systematically the fundamental concepts of the musical system. In the first place, he introduces the *Mano armonica* or *Mano di Guido,* even though he questions the authorship.

Then he confronts the "solmisazione" with the following division in hexachords. The scholar is, though, very cautious abouth assigning its invention to the monk and dwells on an erudite list of medieval treatisers linked to the problem, or not.

> [la solmisazione] si vuole che fosse inventata da Guido d'Arezzo, mentre un giorno sentiva il canto: Ut queant laxis […]. La melodia di questo canto, tale quale trovasi nei più antichi manoscritti della lettera guidoniana al suo amico Michele, era fatta in modo che le sei prime divisioni de' versi cominciavano sempre con un suono più alto, sicché il suono do corrispondeva alla sillaba ut, re al re ec. Onde agevolare la lettura di questi sei suoni, Guido consiglia al suo amico di imprimersi nella memoria la loro differenza mercè queste sillabe iniziali; ma non dice punto che esse servir debbano alla denominazione de'



sei suoni, e le considera soltanto qual ricordo, come raccogliesi dall'uso che ne fece nel suo insegnamento. Non si sa comprendere per altro, donde viene, che l'applicazione di queste sillabe a' suoni della scala sia stato così generale dopo i tempi di Guido, ed abbia prodotto tutti que' mali, che doveano necessariamente nascere dalla loro insufficienza per i sette suoni.

So the system, apparently efficacious and valid, gave birth to a series of problems that cannot be ascribed to Guido, however, because they were not directly pointed out by him, in his works, but, indeed, they were born from the misunderstanding of his thought.

Fin a tanto dunque che si giudica Guido dietro i suoi propri scritti, conviene pur dire, che tutto ciò di cui egli non fa parola, non può essergli addossato, e che per conseguenza egli non ebbe colpa ne ' mali provenienti dal mal inteso uso delle sue sillabe. Tale opinione viene ancora confermata dalla circostanza, che gli autori musicali quasi contemporanei di Guido non fanno menzione alcuna di queste sillabe. […] ciò che fin qui vien detto contro l'invenzione guidoniana delle sillabe, vale anche della divisione della scala musicale in esacordi alle medesime relative. Siffatta divisione deve essere posteriore a Guido, atteso che gli scrittori del suo secolo e quelli che vissero subito dopo, non parlano mai di esacordi, ma bensì di tetracordi, e lo stesso Guido non ne fa parola ne' suoi scritti.

Even a scholar, composer and teacher like Raimondo Boucheron (1800-1876), master of chapel in the Cahedral in Milan from 1847 to 1876, as well as musical critic of the-*Gazzetta musicale di Milano*, gives his tribute to the work of the monk at the moment he writes *La scienza dell'armonia spiegata dai rapporti dell'arte coll'umana natura. Trattato teorico pratico, vo.1,* Milano, Ricordi (1841), p. 26.

> Il contrappunto prese nuovo sviluppo quando per opera di Guido, poi di Francone di Colonia fu trovato mezzo di rappresentare graficamente non solo il suono, ma anche la sua durata: e fu allora che si poterono intessere parti contemporanee di movimento l'una dall'altra diverse, e contrappunti di due o più note contro una, poi imitazioni, fughe o reditte, canoni o rote, ed ogni più ingegnoso artifizio

From the close observation of the several witnesses, it can be then possible to estimate which key concepts linked to the role and work of Guido Monaco would stay and will hand down to posterity, which ones are universally shared and which ones are supported only by a few thinkers and which inventions have been wrongly ascribed to him, considering the importance of his role. If these are recognized universally for his method, rapidity and certainty of learning the repertoire, doubtful, instead, is the date of drafting of the *Micrologus:* 1022 and/or 1026 according to Bettinelli; 1024 according to Rosa e Gervasoni; 1030 according to Dall'Olio, and even more doubtful is the age in which §Guido completed such work: 34 years old according to Bettinelli and Gervasoni, 44 years oldi according to Dall'Olio, for the time of inactivity is established between 1010 and 1050 by Bettinelli, Gervasoni and Quadrio; 1040 according to Morigi. It is also worth noticing that the Pope of reference is Giovanni XIX, on the papal throne between 1027 and 1030, as reported exactly by Gervasoni (unlike Bettinelli, who quotes Giovanni XX). Widely shared is instead the invention of the counterpoint (Morigi, Vallotti, Londonio, Boucheron), of the pentagram (Lo Piccolo, Morigi, Vallotti, Gervasoni, Boucheron), of the names of the tones (Lo Piccolo, Vallotti, Gervasoni); while suppoted nly by a few the creation of the duration symbols (Boucheron), of the keys (Lo Piccolo, Gervasoni), of the instrumental music (Londonio), of the stringed instruments (Morigi, Gervasoni), of the "mano armonica" (Vallotti) and of the semitones (Gervasoni).
Other than the technical validity of his method, the fact that Guido did all he could to spread the practice and the musical culture through everyone, and in particular thorugh children, is pointed out in a special way. Luigi Angeloni (*Sopra la vita, le opere* and *Il sapere di Guido d'Arezzo,* Parigi, Charles, 1811) expresses this openly: "Cura e pensiero continuo ch'egli ebbe di trovar nuovi e più agevoli metodi, acciocché pure i fanciulli speditamente apparar potessero la musica" (p. 211). According to Angeloni (1758-1842), "la memoria di Guido essere dee oltremodo cara e pregiata agl'Italiani tutti", not only for this reason, but also for a more important list of reasons that regard also to the meaning and to the role played by music in the soul of each person and in the italian nation in the first place, which imposed itself on the others thanks to the singularity of his chant (pp. 212-213).

> ritornando in luce la scienza e l'arte musicale col creare o accrescer grandemente i metodi d'appararla e di recarla ad effetto e col promuoverne pur d'assai lo studio in Italia, sommamente egli illustrò la patria nostra; ma perché il cantar più assiduo che in Italia si fece ai tempi di Guido per opera di lui, e ne' susseguenti per gli ammaestramenti suoi, avendo (siccome già si disse) molto molto concorso a render più chiari più dolci e più soavi i suoni dell'aurea lingua nostra, la quale era allor nascente; per una vicendevole corrispondenza la modulazione di perfetto canto, la quale è della musica la più essenzial parte, e che trae dalla lingua la sua principal dolcezza; è divenuta nel mondo una proprietà singulare della natione italiana.