Mariateresa Dellaborra

«Disce manum tantum, si vis bene discere cantum»: presenze di Guido monaco nella trattatistica italiana tra XVIII e XIX secolo

Numerose sono le occorrenze che riguardano sia il ruolo svolto da Guido monaco sia i diversi aspetti della sua teoria musicale nei trattati italiani compilati tra il XVIII e il XIX secolo.

La disamina delle preziose testimonianze che si intende qui ripercorrere condurrà a delineare la tipologia delle citazioni, consentendo di evincere giudizi e valutazioni talora anche sorprendenti, utili a restituire in modo più puntuale il ritratto del teorico medievale delineato a sette secoli dalla morte.

Le citazioni, presentate per comodità in ordine cronologico, sono desunte fedelmente, mantenendo la grafia originale, da trattati sia manoscritti sia a stampa censiti grazie al progetto *Indici della Trattatistica Musicale Italiana* (ITMI).

La prima definizione utile è tramandata da Filippo Lo Piccolo (*Il canto fermo esposto colla maggior brevità, e col modo più facile*, Palermo, Angelo Felicella, 1739) che si sofferma a dettagliare l'intero sistema messo in atto dal monaco, evidenziando da subito i cardini delle "scoperte":

> 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)

Approfondisce quindi [p. 10] il metodo impiegato nel trovare i nomi delle note:

> 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.

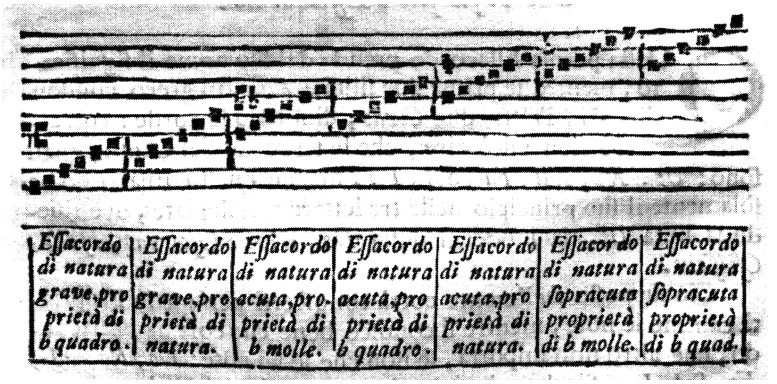
Proseguendo nell'enunciazione della teoria, il trattatista si impegna a spiegare (cap. III) quante siano le linee, le chiavi e tutti i simboli utilizzati per la notazione (neumi, mostra, asterisco). In particolare sottolinea come le denominazioni dei suoni nelle diverse altezze presenti nella mano guidoniana, siano state riprese da moltissimi autori (Art. I p. 15).

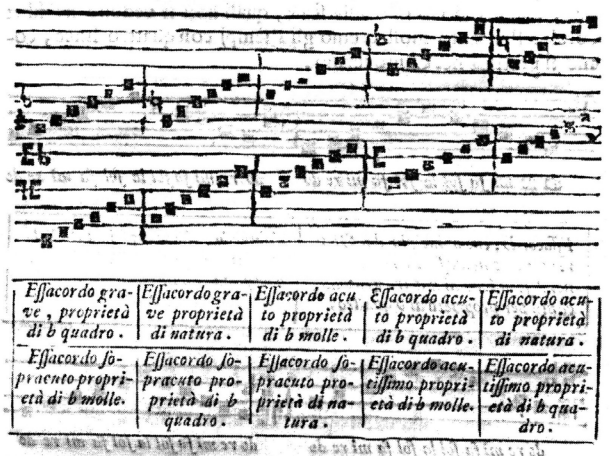
> Le sette lettere […] gammaut, Arè, bmi, Cfaut, Dsolre, come son chiamate da più autori che anno [sic] scritto molto bene del canto fermo, fors'e cred'io per imitare la famosissima mano del P. D. Guido, che ha il suo principio dal Gammaut &cc. Come anche io la venero, e procuro con tutte le mie forze 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 solamente 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.

Anche il capitolo successivo (IV) presenta diversi paragrafi incentrati su concetti tecnici («Quante sorti vi sieno di natura. Quante le proprietà», p. 23) e quando si perviene a delucidare cosa sia l'esacordo e l'eptacordo, si fa ricorso a tabelle (pp. 26-27) che riprendono meticolosamente i concetti guidoniani:





Il gesuita Saverio Bettinelli (1718-1808) (*Del risorgimento d'Italia negli studi nelle arti e ne' costumi dopo il mille*, Bassano, Remondini, 1775) attribuisce a Guido l'invenzione del solfeggio: «Checché e sia fuor di dubbio è però, che un'epoca della musica fu presso il mille, e in Italia; quando Guido d'Arezzo monaco pomposiano inventò il solfeggiamento», (cap. IV p. 182). La pubblicazione del *Micrologo*, ascritto al 1022 (ma in nota di p. 183 scriverà 1026), viene prospettata «come una mirabile invenzione, che mutò faccia a quell'arte». Il teorico descrive quindi l'opera, divisa in due libri, l'uno in prosa e l'altro in versi, e la fa risalire al tempo in cui Guido aveva 34 anni, «sedendo Giovanni XX», e rifacendosi dunque alla testimonianza desunta dal Quadrio che ne collocava l'attività tra il 1010 e il 1050. La rilevanza di codesta creazione fu enorme e Benedetto VIII lo volle a Roma «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.» Per testare la validità di tale ingegnosa creazione, «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». Alcuni contemporanei di Guido, come ad esempio Tebaldo, vescovo di Arezzo, dedicatario del *Micrologo* - tra l'altro illustre oppositore de' simoniaci e lungimirante propugnatore della costruzione della cattedrale di Arezzo, («promosse la musica tra' suoi poeti, e chiamò Guido ad insegnarla») -, seppero apprezzare la sua teoria, mentre taluni studiosi dei secoli successivi non soltanto gli negarono la paternità di tale invenzione «per la quale posta da parte la monodia, fu promosso il contrappunto», ma addirittura la contestarono aspramente. I pensatori coinvolti, secondo Bettinelli, furono diversi e della più alta sfera e agirono in questo modo (p. 183):

> Imperciocché 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.

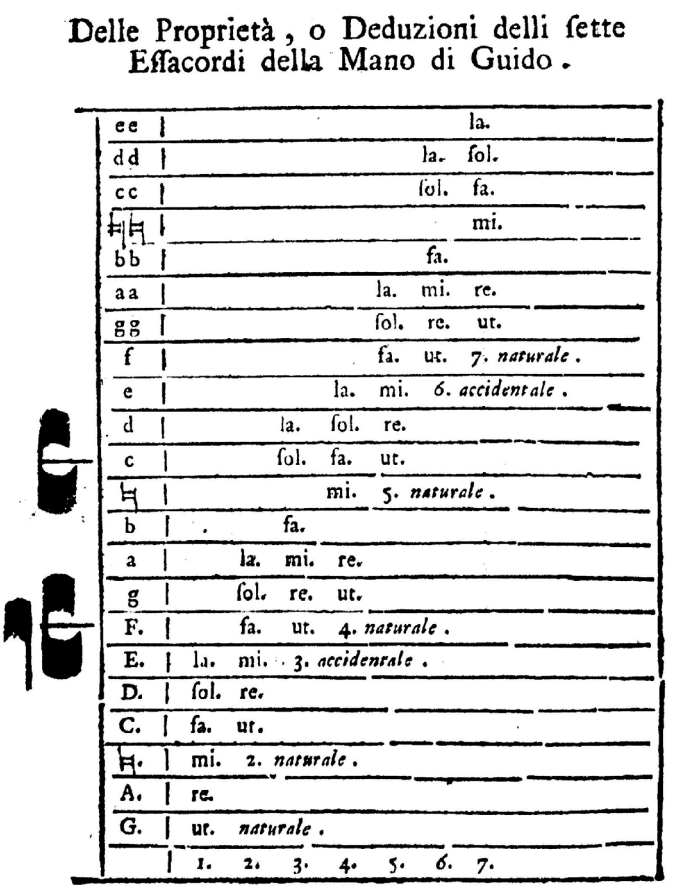
Il reverendo padre Onorato Rosa da Cairano fa ricorso al nome di Guido e al suo sistema per dare solidità e rilevanza alla propria teoria esposta nelle *Regole del canto fermo detto gregoriano spogliate dell'antica loro oscurità, e registrate con brevità, e chiarezza […] dedicate al merito grande del signor D. Giovanni Paesiello*, [sic] Napoli, eredi di Moro, 1788. In particolare (cap. IV, p. 10 della mano di Guido aretino, e sua divisione) enuncia questo concetto:

> 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*.

Se dunque si vuol bene imparare un canto, è indispensabile conoscere il sistema della mano guidoniana; in caso contrario si apprenderebbe per imitazione e non in modo consapevole e cosciente.

L'*ars solfandi* viene quindi presentata in tutti i suoi aspetti. Rosa ricorda (p. 15) che Guido usava le lettere maiuscole, «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». Quindi indugia sulle proprietà della mano (Cap. V) per ricordare che esse «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». Esamina poi le caratteristiche intrinseche delle singole proprietà (cap. II p. 16), cinque delle quali si chiamano naturali e due accidentali «per esservi state poste da Guido solamente per evitare le durezze, ed asprezze, che potrebbono alle volte accadere nelle cantilene»; gli ordini indiretti della mano (cap. VI, p. 17) e la denominazione dei suoni (p. 18); le chiavi e loro divisione (cap. VII, p. 20); l'esacordo (cap. VIII, p. 21) fondato sulle «prime lettere di ogni versetto della prima strofa dell'inno di S. Giovanni Battista, composto da Paolo Diacono»; gli intervalli di tono e semitono (cap. XXXIX, pp. 89-90: paragrafo. 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 sessantaquattro anni che regna, e regnerà mentre sarà mondo.» Esemplificatrice la tabella che sintetizza l'intero sistema, apposta in fondo al capitolo:


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 Guido è dedicato un breve componimento poetico inserito da Giovanni Battista Dall'Olio ne *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.

All'afflato poetico, ispiratore degli endecasillabi, che delinea l'inventore di un nuovo sistema musicale che rese la musica eccelsa tra le arti, segue, in una postilla, un tono più "ordinario" che serve a puntualizzare dettagli biografici:

> 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.

Circa la datazione e dell'opera e dell'autore, come già notato, non tutti i teorici concordano. Un'altra data relativa alla vita di Guido è testimoniata infatti da Angelo Morigi (1725-1801), allievo di Tartini per il violino e di padre Vallotti per la composizione nonché autore del trattato manoscritto *Elementi e regole del contrappunto*, attestato alla seconda metà del XVIII secolo e conservato manoscritto nell'Archivio della Fondazione Greggiati di Ostiglia. Ricordando (cc. 3-4) le abilità di «Guido Monaco di S. Benedetto […] il quale era non solo bravissimo musico, ma era altresì gran matematico», Morigi afferma che sia vissuto circa nel 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.

Non meno debitore al monaco pomposiano si sente l'erudito padre minore conventuale Francesco Antonio Vallotti (1697-1780) che, diffusamente e ripetutamente nel suo *Trattato della moderna musica*, spiega la teoria di Guido, che chiama anche Guidone. Innanzitutto (libro secondo, p. 177, Introduzione I) è convinto che egli sia stato il primo «ad accopiar [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». Chiamato quindi questo «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 d'insegnarlo», vi antepose il gamma greco, «in riconoscimento ai Greci i cui tetracordi furono la base e in certo modo gli antesignani dei suoi esacordi» (p. 185). Così facendo, inventò «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).
Su questa base e soprattutto «perché il prurito di innovazione non ha confini, altri in appresso coll'idea di recar il solfeggio all'apice della facilità per i principianti, hanno adottato 12 monosillabi adattati ai 12 tasti lunghi e corti del clavicembalo». Vallotti tuttavia è irremovibile nella sua posizione e dichiara: «Mentre però io ammiro coteste belle invenzioni, costantemente mi attengo al solfeggio dell'Aretino» anche se ammette che l'invenzione di Guido generò difficoltà soprattutto nei principianti che faticavano a padroneggiare la regola delle mutazioni.

Un'ideazione invece che si rivelò ingegnosa fu quella del rigo musicale (cap. V, p. 202) per il quale Guido utilizzò due linee colorate: una di azzurro e l'altra di giallo. (A questo proposito viene riferita - p. 203 – una dotta chiosa di padre Martini: «Guido Aretinus: versus de musica explanatione seu regula rithmyca ex Codice Mediceo Laurentino Florentino: ut proprietas sonori discerneretur clarius | quaestas lineas signamus variis coloribus | ut quo loco opus sit, tonus mox discernat oculus | ordine tertiae vocis splendes crocus radiat | sexta eius sed affinis flavo rubat minio | est affinitas coloris reliquis iudices»). Non contento di ciò, (cap. VII) Guido «sulle linee orizzontali alle lettere sostituì i punti e siccome egli fu il primo che compose varie parti in consonanza quindi è che l'armonia simultanea chiamasi anche oggidì contrappunto». E fu anche «il primo inventore del solmizare» in quanto «è comune opinione che il cantar in armonia cominciasse ai tempi di Guidone d'Arezzo» (cap. III, pp. 422-423).

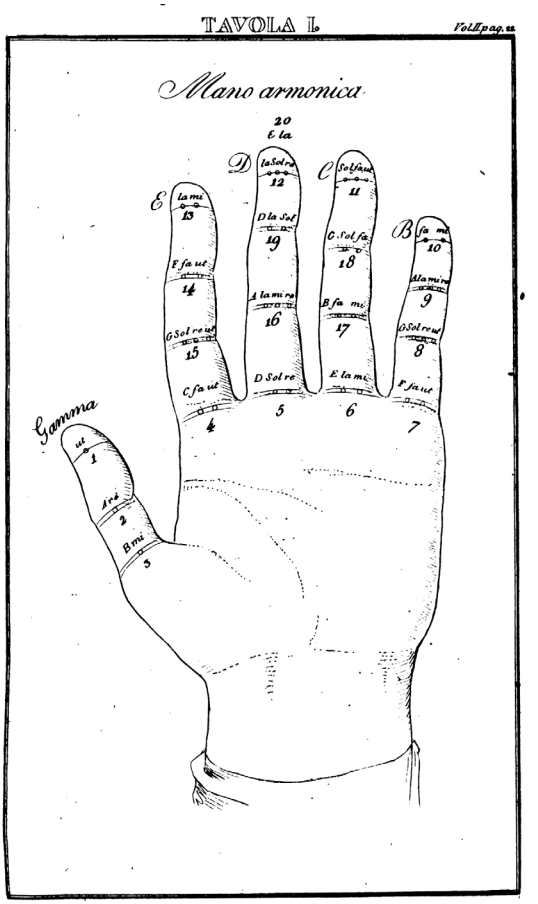
Nella sua *Scuola della musica*, Carlo Gervasoni (1762-1819), «milanese, professore e maestro di cappella della chiesa matrice di Borgo Taro», come tiene a sottolineare sul frontespizio della stampa di Piacenza dai torchi di Nicolò Orcese nel 1800, si incarica di tramandare con tutti gli onori agli uomini del secolo entrante il nome di Guido, dedicandogli ampio spazio nel discorso preliminare (pp. 62-66). Innanzitutto lo chiama «padre e riformatore della musica» e quindi gli attribuisce una serie quasi incredibile di innovazioni: «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 omai la lingua musicale di tutta l'Europa». Prendendo in esame il sistema dei Greci, Guido ampliò la gamma dei suoni suddividendola in sette esacordi. «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 nel mezzo di ciascuno sempre cadesse un semitono», generando così l'alterazione del bemolle e prevedendo una doppia natura per il B (si moderno). Creò quindi un sistema diastematico perfetto, il pentagramma, per individuare le altezze dei suoni e lo applicò durante il suo incarico come «prefetto del coro nel Monastero della Pomposa nel ducato di Ferrara circa il 1024»; adattò ai suoni le sillabe dell'Inno di San Giovanni; chiamò le lettere C, F, G, chiavi «poiché a guisa d'una chiave che apre, aprivano esse pure l'intelligenza de' suoni». Ma non contento di ciò («poco in proporzione avrebbe di luce acquistato la musica, se di ciò solo pago fosse stato un sì grand'uomo»), nobilitò e perfezionò la musica creando anche il contrappunto e spronando quindi i musici successivi ad accrescere mirabilmente il sistema musicale. Una breve nota biografica completa il quadro di questo insostituibile monaco, attivo, secondo Gervasoni, tra il 1010 sino al 1050 circa, e che all'età di 34 anni, «sotto il pontificato di Giovanni XIX», compilò il *Micrologo*.

Anche in un testo non propriamente tecnico, come le *Succinte osservazioni di un cittadino milanese sui pubblici spettacoli teatrali della sua patria,* (Milano, Destefanis, 1804) di Carlo Giuseppe Londonio (1780-1845) si intende dare giusto rilievo alla figura del monaco, assegnandogli una serie di scoperte rilevanti (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.

Dunque Guido è presentato come il riformatore dell'arte musicale: migliorò il canto, si dedicò addirittura alla musica strumentale, inventò il contrappunto e creò un sistema facile ed efficace per far apprendere la musica, incidendo in modo determinante sulla diffusione sia della musica sacra sia di quella profana.

Una fugace citazione a Guido (pp. 262-263) si ritrova anche nell'*Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle*, Milano, Giovanni Pirotta, 1831, di Pietro Lichtenthal (1780-1853), secondo il quale il monaco benedettino, «amplificando le regole dell'armonia, introduce nel secolo XI un nuovo metodo per imparare il canto con arte». Trattazione più ampia e articolata, il musicista-medico di origine austriaca, trasferitosi in Milano come censore del Lombardo-Veneto e attivo anche come recensore-corrispondente dell'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, dedica a Guido nel suo *Dizionario e bibliografia della musica,* Milano, Fontana, 1826, vol, 2, affrontando sistematicamente i concetti fondamentali del sistema musicale. Innanzitutto presenta la «Mano armonica» o «mano di Guido», pur mettendone in discussione la paternità.



In secondo luogo affronta la «solmisazione» con la conseguente suddivisione in esacordi. Lo studioso è però molto cauto nell'assegnarne l'invenzione al monaco e si dilunga in una dotta elencazione di trattatisti medievali e non, collegati al tema.

> [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.

Dunque il sistema, apparentemente efficace e valido, produsse una serie di problemi che tuttavia non possono essere ascritti a Guido in quanto non prospettati direttamente da lui, nei suoi scritti, ma nati dal fraintendimento del suo pensiero.

> 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.

Anche uno studioso, compositore e didatta come Raimondo Boucheron (1800-1876), maestro di cappella nel duomo di Milano dal 1847 al 1876, nonché critico musicale della *Gazzetta musicale di Milano*, rende il suo tributo all'opera del monaco quando scrive *La scienza dell'armonia spiegata dai rapporti dell'arte coll'umana natura. Trattato teorico pratico* (vol. 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

Dalla disamina delle varie testimonianze, si può dunque valutare quali concetti-chiave legati alla figura e all'opera di Guido monaco permangano e si tramandino nel tempo, quali siano universalmente condivisi e quali sostenuti solo da alcuni pensatori e quali invenzioni gli siano erroneamente attribuite, vista la rilevanza della sua figura. Se si riconoscono universalmente al suo metodo rapidità e sicurezza di apprendimento del repertorio, incerta invece è la data di stesura del *Micrologus:* 1022 e/o 1026 secondo Bettinelli; 1024 per Rosa e Gervasoni; 1030 per Dall'Olio, e più ancora l'età cui Guido pervenne a completare tale opera: 34 anni per Bettinelli e Gervasoni, 44 anni per Dall'Olio in quanto il periodo di attività è fissato tra il 1010 e il 1050 da Bettinelli, Gervasoni e Quadrio; al 1040 da Morigi. Va notato inoltre che il pontefice di riferimento è Giovanni XIX, sul soglio papale tra il

1027 e il 1030, come riferisce esattamente Gervasoni (a differenza di Bettinelli che cita Giovanni XX). Piuttosto condivisa invece l'invenzione del contrappunto (Morigi, Vallotti, Londonio, Boucheron), del pentagramma (Lo Piccolo, Morigi, Vallotti, Gervasoni, Boucheron), dei nomi delle note (Lo Piccolo, Vallotti, Gervasoni); mentre suffragata solo da alcuni la creazione dei simboli di durata (Boucheron), delle chiavi (Lo Piccolo, Gervasoni), della musica strumentale (Londonio) degli strumenti a corde (Morigi, Gervasoni), della «mano armonica» (Vallotti) e dei semitoni (Gervasoni).

Al di là della validità "tecnica" del suo metodo, viene comunque messo in rilievo in modo speciale il fatto che Guido si prodigasse per diffondere la pratica e la cultura musicale in tutti e in particolare nei bambini. Luigi Angeloni (*Sopra la vita, le opere, ed il sapere di Guido d'Arezzo,* Parigi, Charles, 1811) lo esprime apertamente: «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).

Secondo Angeloni (1758-1842), «la memoria di Guido essere dee oltremodo cara e pregiata agl'Italiani tutti» non soltanto per questo motivo, ma anche per una serie ben più significativa di ragioni che attengono anche al significato e al ruolo che la musica riveste innanzitutto nell'animo di ogni individuo e nell'ambito della nazione italiana, impostasi sulle altre proprio grazie alla singolarità del suo canto (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.