

Storia e teoria della corality



II, 2014

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO
CENTRO STUDI GUIDONIANI

Fondazione Guido d'Arezzo

POLIFONIE

STORIA E TEORIA DELLA CORALITÀ

History and theory of choral music

Direttore responsabile / *Legal responsibility*

Claudio Santori

Traduzioni / *translations*

Giulia Fornaciari

Redazione e direzione / *Editorial office*

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

Corso Italia, 102

52100 AREZZO (Italy)

tel/phone: +39 0575 35 62 03 - fax: +39 0575 32 47 35

e-mail: fondguid@polifonico.org;

fondazioneguidodarezzo@pec.it;

fondazioneguidodarezzo@gmail.com

Segreteria generale / *General Secretary*

Anna Ninetta Caiazza

Valeria Gudini

Mauro Tazzini

©Fondazione Guido d'Arezzo onlus

Polifonie, periodico semestrale I, 2013 – 07 – 31

ISSN 1593-8735

Iscrizione al n. 5/2000 del Registro Stampa del Tribunale di Arezzo

Direttore responsabile: Claudio Santori

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

Regione Toscana, Provincia e Comune di Arezzo

POLIFONIE

Storia e teoria della Coralità

History and theory of choral music



Arezzo 2014

Indice

Editoriale di Claudio Santori	3
---	---

Articolo di fondo di Carlo Pedini	4
---	---

STATUTO	6
----------------	---

«Disce manum tantum, si vis bene discere cantum»: presenze di Guido monaco nella trattatistica italiana tra XVIII e XIX secolo di Mariateresa Dellaborra	13
---	----



Editorial Claudio Santori	22
-------------------------------------	----

Column Carlo Pedini	23
-------------------------------	----

“Disce manum tantum, di vis bene discere cantum”: presences of Guido Monaco in the italian treatiser between XVIII and XIX century. Mariateresa Dellaborra	25
---	----

CLAUDIO SANTORI

Editoriale

Il 2013 è stato per la “Fondazione Guido d’Arezzo” un anno di svolta e di rinnovamento che ha comportato anche una sostanziale modifica dello Statuto. Ritengo opportuno, come preannunciato nel precedente Editoriale, pubblicare in apertura del presente fascicolo il nuovo testo i cui aspetti normativi ed organizzativi il Presidente della Fondazione, M° Carlo Pedini, ha autorevol-

mente acconsentito a presentare nell’articolo di fondo.

A seguire l’informato ed accattivante articolo di Mariateresa Dellaborra col quale si conclude la ricognizione sulla presenza di Guido Monaco nella trattatistica italiana, iniziata da Piero Gargiulo nel numero precedente.

Articolo di fondo

In seguito al riordino delle norme statali riguardanti gli istituti a partecipazione pubblica la Fondazione "Guido d'Arezzo" ha visto la necessità di dover riscrivere il proprio statuto e dare una nuovo riassetto al proprio organismo direttivo.

Il cambio di statuto, tuttavia, è stato anche l'occasione per trovare formule più attuali di gestione, sia sul piano normativo che degli scopi perseguiti. In pratica si trattava di individuare la forma giuridica più idonea a far sì che l'ente potesse dotarsi di quegli strumenti atti a svolgere la funzione di organizzazione, tutela e sviluppo delle multiformi attività artistiche, senza limitarsi, come nel passato, al solo campo della musica corale.

La prima tappa è stata quindi quella di riscrivere un nuovo statuto che, corrispondendo alle nuove istanze, sollecitate anche dall'Amministrazione Comunale, consentisse la gestione di multiformi attività artistiche, senza venir meno alla propria originaria vocazione. La finalità di svolgere il ruolo principale di strumento volto alla tutela e allo sviluppo della musica polifonica non era certo contrastante con un ventaglio più ampio di settori di interesse. Anzi, la sinergia con altre forme d'arte, musicali e non, avrebbe potuto ampliare il proprio bacino d'utenza e risultare un nuovo veicolo promozionale anche per le tradizionali attività dedicate alla musica corale.

Per quanto attiene la natura giuridica del nuovo organismo si è adottato un particolare istituto di diritto privato, sorto nell'ultimo decennio, denominato "fondazione di partecipazione". Si tratta di una forma atipica di ente che oltre all'elemento patrimoniale, proprio della fondazione, affianca l'elemento personale, proprio dell'associazione. In pratica questa figura (non prevista direttamente dal Codice Civile, ma nata quasi "spontaneamente" nella gestione di istituzioni analoghe alla nostra) prevede che

possano aderire e partecipare alla vita della fondazione non solo persone che contribuiscano mediante il conferimento di capitali, ma anche soggetti che mettano a disposizione beni non patrimoniali, come attività, servizi e finanche la propria esperienza o competenza negli ambiti previsti dagli statuti.

I soggetti che vengono così a far parte della fondazione di partecipazione sono da un lato i "fondatori promotori" (nel nostro caso la Regione Toscana, il Comune di Arezzo, l'Amministrazione Provinciale di Arezzo e l'Associazione Amici della Musica di Arezzo) che danno vita alla fondazione; quindi i "partecipanti fondatori" (chiamati anche "nuovi fondatori"), che possono entrare nella fondazione in un momento successivo aderendo finanziariamente o nei modi diversi sopra indicati; e infine i "partecipanti" (o aderenti) che, condividendo le finalità della fondazione, la sostengono mediante versamenti in denaro o con altre modalità.

In questo modo, accanto al consueto organo decisionale, il Consiglio di Amministrazione, (C.d.A.), sono previsti altri organismi direttamente coinvolgibili nelle attività svolte, che in futuro potrebbero consentire di allargare la base associativa e partecipativa di un ente, come il nostro, vocato statutariamente alla realizzazione di attività ed eventi largamente partecipati (concerti, concorsi, rassegne ecc.). Quindi una struttura elastica che è in grado di consentire a molti soggetti di intervenire e dare il proprio contributo alle molteplici attività della nuova Fondazione.

Il testo del nuovo statuto è stato approvato dal Consiglio di Amministrazione della preesistente Fondazione il 20 dicembre 2011 ed è stato formalmente proposto agli enti fondatori per fare le proprie valutazioni e dar via all'iter deliberativo necessario per l'approvazione definitiva. Superata questa fase, che ha richiesto alcuni mesi, il 29 maggio 2012, nello studio notarile del dott. An-

drea Martini in Arezzo, si è riunito per l'ultima volta il vecchio C.d.A. che ne ha varato il testo in via definitiva.

La prima, immediata conseguenza dell'adozione del nuovo statuto è stata la decadenza dello stesso C.d.A. che l'aveva approvato e la necessità da parte degli Enti Pubblici di nominare nuovi Consiglieri.

Qui sta una delle differenze più rilevanti rispetto al precedente organigramma, che andava modificato sulla base dell'articolo 6 comma 5 del D.L. n. 78 del 2010 che recita: *"tutti gli enti pubblici, anche economici, e gli organismi pubblici, anche con personalità giuridica di diritto privato, provvedono all'adeguamento dei rispettivi statuti al fine di assicurare che, a decorrere dal primo rinnovo successivo alla data di entrata in vigore del presente decreto, gli organi di amministrazione e quelli di controllo (...) nonché il collegio dei revisori, siano costituiti da un numero non superiore, rispettivamente, a cinque e a tre componenti."*

In sostanza l'organo amministrativo, il C.d.A., doveva essere ridotto da nove a cinque consiglieri, mentre il Collegio dei Sindaci Revisori poteva rimanere con tre membri. Questa modifica, se pur imposta per legge, risultava evidentemente utile a rendere il C.d.A. più snello e funzionale: è sempre più semplice prendere una decisione in cinque che in nove!

A seguito di questa disposizione sono stati quindi nominati nel nuovo C.d.A. quattro consiglieri di parte pubblica (art.8 comma 1 del nuovo statuto): il Presidente ed un rappresentante per il Comune di Arezzo ed altri due membri in rappresentanza rispettivamente della Regione Toscana e dell'Amministrazione Provinciale di Arezzo.

Il quinto componente del C.d.A. avrebbe poi rappresentato la parte privata che, nel caso fosse costituita da una pluralità di soggetti, sarebbe in grado di organizzarsi nella prevista "assemblea dei partecipanti" (art. 8 dello statuto).

L'associazione Amici della Musica a questo punto, pur non avendo più un diretto rappresentante in seno al C.d.A. della Fondazione, restava comunque presente nel nuovo statuto che agli art. 1 e 6 ne ricordano e

confermano il ruolo fondativo.

Rispetto al vecchio statuto scomparso oggi il Sovrintendente, che di fatto replicava le funzioni del Direttore Artistico.

Quest'ultima figura è invece confermata, prevedendo anche la possibilità di averne più d'uno (l'art. 8 indica *"i o i Direttori artistici ed esecutivi"*) in considerazione dell'allargamento delle attività della Fondazione.

L'altro elemento innovativo introdotto dal nuovo statuto riguarda le finalità, non più limitate al solo ambito della musica polifonica. L'art. 2 recita infatti che *"l'Ente persegue esclusivamente attività inerenti a finalità di solidarietà sociale ed in particolare ha come scopo quello di contribuire con la propria attività allo sviluppo della musica vocale polifonica sotto il profilo culturale e didattico, nonché allo sviluppo e la promozione della diffusione della cultura musicale, di qualunque estrazione, attraverso un fitto programma di iniziative, anche in collegamento con la realtà musicale europea ed internazionale, dell'arte e la diffusione della cultura teatral musicale."* Questo significa che, oltre a continuare a mantenere intatta la propria vocazione polifonica, la Fondazione potrà dedicarsi a tutti gli altri generi musicali, anche estendendo questa attività a collaborazioni alle altre arti, come, ad esempio, quelle figurative, coreutiche, opeistiche e via discorrendo, rientrando tutte nella dizione generica di *"arte"* e *"cultura teatral musicale"*.

Questa estensione delle proprie finalità ha consentito nel 2013 di collaborare con il Comune di Arezzo nella realizzazione della manifestazione d'arte *"Icastica"* e di organizzare il ciclo concertistico denominato *"Ut Festival"*: due manifestazioni che hanno trovato la propria conclusione nei dieci giorni del Concorso Polifonico Internazionale e del Gran Premio Europeo di Canto Corale. È stato questo il primo concreto esempio delle ampie possibilità consentite dal nuovo statuto di poter divenire, nel tempo, quel polo aggregativo delle diverse proposte artistiche e di spettacolo che fioriranno in Arezzo, rafforzando, al contempo, la propria immagine di centro d'eccellenza della musica polifonica internazionale.

STATUTO

della Fondazione Guido d'Arezzo

- 1) La Regione Toscana, il Comune di Arezzo, l'Amministrazione Provinciale di Arezzo e l'Associazione Amici della Musica di Arezzo, considerato che a seguito della realizzazione fino dal 1952 in Arezzo da parte dell'Associazione Amici della Musica del Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo, si è consolidata nella città una importante tradizione polifonica; considerato che il Concorso Polifonico, unitamente al Concorso Internazionale per composizioni polifoniche ha dato un notevole e riconosciuto contributo allo sviluppo della coralità in Italia e all'estero, hanno deciso di costituire in Arezzo una Fondazione di partecipazione intitolata a Guido d'Arezzo che estenda e consolidi l'esperienza già fatta intorno al Concorso Polifonico Internazionale. La Fondazione ha sede in Arezzo, Corso Italia 102.

Essa risponde ai principi ed allo schema giuridico della Fondazione di Partecipazione, nell'ambito del più vasto genere di Fondazioni disciplinato dagli articoli 12 e seguenti del Codice Civile.

Le attività della Fondazione si svolgono nell'ambito regionale, nazionale ed internazionale; delegazioni ed uffici potranno essere costituiti sia in Italia che all'Estero onde svolgere in via accessoria e strumentale rispetto alle finalità della Fondazione, attività di promozione nonché di sviluppo ed incremento della necessaria rete di relazioni nazionali ed internazionali di supporto alla Fondazione stessa.

- 2) La Fondazione "Guido d'Arezzo" avendo la natura di organizzazione non lucrativa di utilità sociale -ONLUS- utilizzerà tale denominazione o acronimo in ogni

forma di comunicazione assumendo la denominazione: "Fondazione Guido d'Arezzo - organizzazione non lucrativa di utilità sociale" o la corrispondente Fondazione Guido d'Arezzo ONLUS.

Art. 2 - FINALITÀ

- 1) L'Ente persegue esclusivamente attività inerenti a finalità di solidarietà sociale ed in particolare ha come scopo quello di contribuire con la propria attività allo sviluppo della musica vocale polifonica sotto il profilo culturale e didattico, nonché allo sviluppo e la promozione della diffusione della cultura musicale, di qualunque estrazione, attraverso un fitto programma di iniziative, anche in collegamento con la realtà musicale europea ed internazionale, dell'arte e la diffusione della cultura teatrale musicale.
- 2) A tal fine
- a) realizza il "Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo", ed altri eventuali concorsi corali di carattere regionale e nazionale;
 - b) promuove iniziative per la formazione dei gruppi corali polifonici e per lo sviluppo della cultura musicale dei gruppi corali e della qualificazione dei maestri di coro;
 - c) coordina il decentramento regionale dell'attività dei complessi affermatasi nel Concorso Polifonico Internazionale Guido d'Arezzo ed organizza rassegne corali;
 - d) sviluppa la tradizione del Concorso Internazionale per composizioni polifoniche, già istituito dall'Associazione Amici della Musica di Arezzo, con la collaborazione dei più qualificati compositori;

- e) collabora al coordinamento regionale delle attività corali organizzate e sostenute dai teatri, dalle organizzazioni concertistiche e dalle istituzioni musicali operanti in Toscana;
 - f) collabora con Università, Conservatori di Musica, Enti, Istituzioni culturali nazionali ed estere per la realizzazione di manifestazioni nel campo della musica o di attività di studio e di ricerca, specie per quanto ha ad oggetto la voce umana;
 - g) intraprende ogni altra iniziativa atta a promuovere e a diffondere la musica vocale polifonica;
 - h) è fatto divieto di svolgere attività diverse da quelle menzionate ad eccezione di quelle ad esse direttamente connesse od accessorie a quelle statutarie in quanto integrative delle stesse.
 - i) promuove, coordina, gestisce - in proprio e/o per conto degli Enti che sostengono la Fondazione - qualunque manifestazione musicale con connotazione culturale;
 - j) svolge attività di istruzione, formazione, qualificazione ed aggiornamento professionale in campo musicale, teatral-musicale e dell'arte, con particolare riguardo a giovani artisti provenienti da tutti i Paesi;
 - k) collabora a progetti, anche mediante l'erogazione di premi e borse di studio, finalizzati ad incentivare lo studio, la promozione, e la ricerca di ogni genere di cultura musicale, dell'arte e della cultura teatral-musicale.
- 3) Attività strumentali, accessorie e connesse
Per il raggiungimento dei suoi scopi la fondazione potrà tra l'altro:
- 1. stipulare ogni opportuno atto o contratto, anche per il finanziamento delle operazioni deliberate, tra cui, senza l'esclusione di altri, l'assunzione di mutui, a breve o a lungo termine, l'acquisto, in proprietà od in diritto di superficie, di immobili, la stipula di convenzioni di qualsiasi genere anche trascrivibili nei pubblici registri, con Enti Pubblici o Privati, che siano considerate opportune ed utili per il raggiungimento degli scopi della Fondazione;
 - 2. amministrare e gestire i beni di cui sia proprietaria, usufruttuaria, locatrice, comodataria o comunque posseduti;
 - 3. stipulare convenzioni per l'affidamento in gestione di parte delle attività;
 - 4. partecipare ad associazioni, enti ed istituzioni, pubbliche e private, la cui attività sia rivolta, direttamente od indirettamente, alla promozione della musica, della cultura e dell'arte; la Fondazione potrà, ove lo ritenga opportuno, concorrere anche alla costituzione degli organismi anzidetti;
 - 5. costituire ovvero concorrere alla costituzione, sempre in via accessoria e strumentale, diretta od indiretta, al perseguimento degli scopi istituzionali, di società di persone e/o capitali nonché partecipare a società del medesimo tipo;
 - 6. svolgere, in via accessoria e strumentale al perseguimento dei fini istituzionali, attività di commercializzazione, anche con riferimento al settore dell'editoria e degli audiovisivi in genere ed a quello degli articoli accessori di pubblicità (gadgets e simili);
 - 7. organizzare spettacoli, anche teatral-musicali, concerti e stagioni concertistiche;
- 4) La Fondazione non ha scopo di lucro; è fatto divieto di distribuire, anche in modo indiretto, utili e avanzi di gestione nonché fondi, riserve o capitale durante la vita della Fondazione, a meno che la destinazione o la distribuzione non siano imposte per legge o siano effettuate a favore di altre ONLUS che per legge, statuto o regolamento fanno parte della medesima e unitaria struttura. Eventuali utili o avanzi di gestione dovranno essere impiegati per la realizzazione delle attività istituzionali e di quelle a esse direttamente connesse.

Art. 3 - VIGILANZA

L'attività di controllo sull'amministrazione della Fondazione è esplicata in conformità dell'art. 25 del Codice Civile e del D.P.R. n. 361/2000, articolo 5.

Art. 4 - PATRIMONIO

1) Il patrimonio della Fondazione di partecipazione è costituito:

- * dai conferimenti dei fondatori, nonché da quelli degli Enti pubblici e/o privati successivamente assunti come soggetti di partecipazione;
- * dall'archivio musicale del Concorso Polifonico Guido d'Arezzo e del Concorso Internazionale per composizioni polifoniche;
- * dal fondo di dotazione costituito dai conferimenti in denaro, da elargizioni, da beni mobili ed immobili, o altre utilità impiegabili per il perseguimento degli scopi, effettuati dai Fondatori, da privati od Enti o da altri partecipanti;
- * dai beni mobili ed immobili che pervengono, pervengano o perverranno, a qualsiasi titolo, alla Fondazione dai fondatori o da qualsiasi altro terzo espressamente destinati all'incremento del patrimonio;
- * dai beni mobili ed immobili acquistati dalla Fondazione utilizzando le proprie disponibilità;
- * dalle somme delle rendite non utilizzate che, con delibera del consiglio di Amministrazione, possono essere destinate ad incrementare il patrimonio;
- * da contributi attribuiti al fondo di dotazione dallo Stato, da Enti Territoriali o da altri Enti Pubblici.

2) Il patrimonio della Fondazione, in caso di suo scioglimento per qualunque causa dovrà essere devoluto ad altre organizzazioni non lucrative di utilità sociale o a fini di pubblica utilità, sentito l'organismo di controllo di cui all'Art. 3, comma 190, della L. 23 dicembre 1996, n. 662,

salvo diversa destinazione imposta dalla legge;

Art. 5 - FONDO DI GESTIONE

1) Il Fondo di Gestione della Fondazione è costituito da:

- * dalle rendite e dai proventi derivanti dal patrimonio e dalle attività della Fondazione medesima;
- * da eventuali donazioni o disposizioni testamentarie, che non siano espressamente destinate al fondo di dotazione;
- * da eventuali altri contributi attribuiti dallo Stato, da Enti Territoriali o da altri Enti Pubblici;
- * dai contributi e dalle quote associative dei Fondatori, degli Aderenti e dei Sostenitori;
- * dai ricavi delle attività istituzionali, accessorie, strumentali e connesse.

Le rendite e le risorse della Fondazione saranno impiegate per il funzionamento della Fondazione stessa e per la realizzazione dei suoi scopi.

2) Per lo svolgimento della sua attività la Fondazione utilizzerà:

- a) i redditi derivanti dal suo patrimonio;
- b) i contributi ordinari annualmente ad essa erogati dai fondatori e dagli altri soggetti pubblici e privati assimilati con ruolo di partecipazione finanziaria;
- c) i contributi e le elargizioni che ad essa comunque perverranno dallo Stato, ed enti pubblici e da privati.

Art. 6 - ESERCIZIO FINANZIARIO

L'attività della Fondazione sarà organizzata sulla base di programmi poliennali.

L'esercizio finanziario ha inizio con il 1 gennaio e termina il 31 dicembre di ciascun anno.

Entro tale termine il Consiglio di Amministrazione approva il bilancio economico di previsione ed entro il 30 marzo successivo il conto consuntivo. Il bilancio economico di

previsione ed il bilancio di esercizio devono essere trasmessi a tutti i Fondatori, accompagnati dalla relazione sull'andamento della gestione sociale e dalla relazione del Collegio dei Revisori. Copia del bilancio di esercizio, unitamente al verbale della seduta del Consiglio in cui è stato approvato, dovrà essere depositata nei modi di legge.

Gli organi della Fondazione, nell'ambito delle rispettive competenze, possono contrarre impegni ed assumere obbligazioni nei limiti degli stanziamenti del bilancio approvato.

Gli impegni di spesa e le obbligazioni, direttamente contratti dal rappresentante legale della Fondazione, qualora comportino un impegno finanziario superiore ad Euro 5.000,00 (cinquemila/00), debbono essere ratificati dal Consiglio di Amministrazione.

Gli eventuali avanzi delle gestioni annuali dovranno essere impiegati per il ripiano di eventuali perdite di gestione precedenti, ovvero per il potenziamento delle attività della fondazione o per l'acquisto di beni strumentali per l'incremento o il miglioramento della sua attività.

E' vietata la distribuzione di utili od avanzi di gestione nonché di fondi e riserve durante la vita della Fondazione, a meno che la destinazione o la distribuzione non siano imposte per legge.

Art. 7 - ADERENTI, SOSTENITORI BENEMERITI, ALBO D'ORO, FONDATORI

Possono ottenere la qualifica di "Aderenti" le persone fisiche o giuridiche, pubbliche o private, e gli enti che, condividendo le finalità della Fondazione, contribuiscono alla sopravvivenza della medesima ed alla realizzazione dei suoi scopi mediante contributi in denaro, annuali o pluriennali, in misura non inferiore a quella stabilita, anche annualmente, nelle forme e nella misura, dal Consiglio di Amministrazione.

Possono ottenere la qualifica di "Sostenitori Benemeriti" le persone fisiche o giuridiche, pubbliche o private, e gli enti che contribuiscono agli scopi della Fondazione con un

contributo che verrà determinato dal Consiglio di Amministrazione, ovvero con una attività, anche professionale, di particolare rilievo o con l'attribuzione di beni materiali od immateriali.

Possono divenire Membri dell'Albo d'Oro le persone od enti ai quali il Consiglio di Amministrazione attribuisce tale qualità in considerazione del versamento di particolari contribuzioni ovvero anche, senza versamento delle quote di cui sopra, in considerazione del fatto che, per qualità, titoli o attività, essi possano dare alla Fondazione contributo di opera o prestigio.

Tali Membri possono venire nominati Fondatori, purchè contribuiscano al Fondo di Dotazione od anche al Fondo di gestione secondo le modalità e la misura individuate dal Consiglio di Amministrazione.

Sono Fondatori, come riportato all'articolo 1, la Regione Toscana, il Comune di Arezzo, l'Amministrazione Provinciale di Arezzo, l'Associazione Amici della Musica.

Possono divenire Fondatori, nominati tali con delibera adottata a maggioranza assoluta dal Consiglio di Amministrazione, le persone fisiche e giuridiche, pubbliche o private, e gli enti che contribuiscano al Fondo di Dotazione od anche al Fondo di Gestione, nelle forme e nella misura determinata nel minimo dal Consiglio di Amministrazione stesso.

Art. 8 - ORGANI

1) Organi della Fondazione sono:

- a) il Presidente Onorario della Fondazione;
- b) il Presidente della Fondazione;
- c) il Consiglio di Amministrazione;
- d) il Collegio dei Revisori dei Conti;
- e) il o i Direttori artistici ed esecutivi.

Art. 9 - CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Composizione

1) Il Consiglio di Amministrazione è, ordinariamente, composto da due Consiglieri nominati dalla Regione Toscana, tre Consiglieri nominati dal Comune di Arezzo,

- due Consiglieri nominati dalla Provincia di Arezzo e da un Consigliere nominato dalla Associazione Amici della Musica; le persone fisiche o giuridiche, eventualmente nominate Membri dell'Albo d'Oro, potranno avere, in seno al Consiglio di Amministrazione, un massimo di sette Consiglieri, da scegliersi, a cura dei membri dell'Albo d'Oro tra i membri dell'Albo stesso, in funzione dell'apporto economico e culturale. I membri del Consiglio di Amministrazione esercitano voto deliberativo.
- 2) Il Consiglio di Amministrazione, qualora lo ritenga utile ed opportuno, può nominare fino ad altri due membri, scegliendoli in una rosa di nominativi di persone che ritenga particolarmente utili all'attività della Fondazione. In tal caso, il Consiglio di Amministrazione sarà composto da un massimo di quindici membri.
 - 3) Gli Enti fondatori che non intendessero assumere una quota di partecipazione con funzioni di contributo ordinario annuale potranno tuttavia essere rappresentati nel Consiglio di Amministrazione con un membro ciascuno esercitante parere consultivo;
 - 4) Nel caso non si raggiungesse un'intesa sulle quote proporzionali per il programma e le risorse finanziarie ad esso connesse e la conseguente articolazione delle rappresentanze nel Consiglio di Amministrazione, ciascuno dei soci fondatori avrà comunque titolo a conservare la quota di partecipazione precedentemente acquisita;
 - 5) Il membro del Consiglio di Amministrazione che, senza giustificato motivo, non partecipa a tre riunioni consecutive del Consiglio di Amministrazione, può essere dichiarato decaduto dal Consiglio stesso. In tal caso come in ogni altra ipotesi di vacanza della carica di Consigliere, il Consiglio stesso deve provvedere alla cooperazione di altro/i Consigliere/i che resterà in carica sino allo spirare del termine degli altri.
 - 6) Il Consiglio di amministrazione dura in carica cinque anni.
- Attribuzioni del Consiglio di Amministrazione
- 1) Il Consiglio di Amministrazione sceglie, qualora lo ritenga opportuno, il Presidente onorario il quale dovrà essere nominato all'unanimità e presentato da almeno un terzo del Consiglio di Amministrazione.
 - 2) Il Presidente onorario partecipa con parere consultivo alle riunioni del Consiglio di Amministrazione.
 - 3) Al Presidente Onorario non sono riconosciute indennità.
- Poteri del Consiglio di Amministrazione
- 1) Il Consiglio di Amministrazione ha tutti i poteri necessari per l'amministrazione ordinaria e straordinaria della Fondazione.
 - 2) In particolare:
 - a) approva entro il 31 dicembre di ogni anno il bilancio annuale preventivo ed approva entro il 31 marzo successivo il bilancio consuntivo;
 - b) approva la relazione annuale ed il programma di attività della Fondazione;
 - c) nomina uno o due Direttori artistici ed esecutivi determinandone i compensi, la qualifica e durata del rapporto;
 - d) determina il trattamento giuridico ed economico del personale e gli eventuali gettoni di presenza ed emolumenti dei componenti degli organi della Fondazione;
 - e) delibera l'accettazione delle eredità, dei legati, delle donazioni e dei lasciti, a qualsiasi titolo, nonché gli acquisti e le alienazioni dei beni mobili ed immobili;
 - f) nomina gli aderenti, i sostenitori benemeriti o i membri dell'Albo d'Oro;
 - g) propone le modifiche dello Statuto, da adottarsi con il voto favorevole dei due terzi dei suoi componenti;
 - h) svolge tutti gli ulteriori compiti allo stesso attribuiti dal presente Statuto.
 - Il Consiglio può delegare parte dei propri poteri a singoli Consiglieri od ad un Comitato Esecutivo composto da tre Consi-

glieri, tra i quali il Presidente.

I Consiglieri a quali sia conferito un incarico operativo all'interno della Fondazione conservano, in seno al Consiglio di Amministrazione, diritto di voto meramente consultivo.

Convocazione e quorum

Il Consiglio di Amministrazione è convocato dal Presidente di propria iniziativa o su richiesta di almeno un terzo dei suoi membri, con lettera raccomandata spedita con almeno sei giorni di preavviso ovvero, in caso di urgenza, a mezzo telegramma o telefax inviato con tre giorni di preavviso; potrà, altresì, essere validamente convocato a mezzo richiesta di convocazione inviata attraverso posta elettronica certificata.

L'avviso di convocazione deve contenere l'ordine del giorno della seduta, il luogo e l'ora della convocazione. Esso può contestualmente indicare anche il giorno e l'ora della seconda convocazione e può stabilire che questa sia fissata lo stesso giorno della prima convocazione a non meno di un'ora di distanza da questa.

Il Consiglio si riunisce validamente in prima convocazione con la presenza della maggioranza dei membri in carica. In seconda convocazione, la riunione è valida qualunque sia il numero degli intervenuti. Esso delibera a maggioranza assoluta dei voti dei componenti; in caso di parità prevale il voto del Presidente.

Le delibere constano da apposito verbale sottoscritto dal Presidente e dal Segretario e steso su apposito libro.

1) Il Consiglio di amministrazione si riunisce, almeno due volte l'anno per l'approvazione del bilancio preventivo e del bilancio consuntivo.

Art. 10 - PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE

Il Presidente della Fondazione è nominato dal Sindaco della Città di Arezzo; il Presidente della Fondazione è anche Presidente del Consiglio di Amministrazione della Fondazione; egli ha la legale rappresentanza della Fondazione, convoca e presiede le riunioni

del Consiglio di Amministrazione; agisce e resiste avanti a qualsiasi autorità amministrativa o giurisdizionale, nominando avvocati e procuratori.

Il Presidente esercita tutti i poteri di iniziativa necessari per il buon funzionamento amministrativo e gestionale della Fondazione; il Presidente può delegare singoli compiti al Consigliere più anziano nella carica. In caso di assenza od impedimento del Presidente, il Consigliere più anziano ne svolge, di diritto, le funzioni.

In particolare, il Presidente cura le relazioni con Enti, istituzioni, Imprese Pubbliche e Private ed altri organismi, anche al fine di instaurare rapporti di collaborazione e sostegno delle singole iniziative della Fondazione.

Egli inoltre, in accordo con il Direttore Artistico sottopone al Consiglio di Amministrazione le linee generali di programma e le specifiche iniziative che rientrano negli scopi della Fondazione.

Art. 11 - DIRETTORE ARTISTICO ED ESECUTIVO

1) Il Direttore artistico ed esecutivo viene nominato dal Consiglio di Amministrazione, a maggioranza qualificata di due terzi (2/3) del Consiglio che, all'atto della eventuale nomina ne determina i compensi, la qualifica e la durata del rapporto. Egli è scelto tra persone di elevata competenza professionale specifica e di particolare capacità organizzativa e gestionale nel settore musicale; qualora la Fondazione eserciti anche attività nel ramo della musica leggera sarà nominato un ulteriore Direttore artistico ed esecutivo.

2) Il Direttore artistico ed esecutivo partecipa alle riunioni del Consiglio di Amministrazione con parere consultivo.

Attribuzioni e competenze del Direttore Artistico ed Esecutivo

1) Il Direttore artistico ed esecutivo predispone e cura la realizzazione delle attività della Fondazione, secondo una

programmazione artistico-organizzativa da sottoporre annualmente all'approvazione del Consiglio di Amministrazione stesso; da esecuzione, per quanto di sua competenza, alle delibere del Consiglio di Amministrazione e del Presidente.

- 2) Il Direttore artistico ed esecutivo, nomina all'occorrenza una o più commissioni artistiche, con competenze di settore e con funzioni di supporto per lo svolgimento di operazioni connesse all'organizzazione del concorso polifonico o all'organizzazione di qualunque altra manifestazione musicale. Ciascuna commissione, formata da non più di tre membri, dovrà essere coordinata dal Direttore artistico ed esecutivo.

La durata in carica dei singoli componenti delle commissioni artistiche, nominate all'occorrenza per il settore di competenza, nonché gli emolumenti relativi, ed il tipo di rapporto collaborativi, sono deliberati dal Consiglio di Amministrazione.

- 3) Il Direttore artistico ed esecutivo, all'occorrenza, si avvale della consulenza della commissione artistica:
- a) per il programma delle attività annuali e poliennali della Fondazione;
 - b) per gli eventuali progetti speciali di rilevante importanza non previsti nel programma;
 - c) per i regolamenti dei Concorsi gestiti dalla Fondazione;
 - d) per la realizzazione di manifestazioni ed eventi musicali, scegliendo gli artisti ed i collaboratori artistici;
 - e) propone al Consiglio di Amministrazione le iniziative artistiche e promozionali che ritengono opportune.

Art. 12 - COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

- 1) Il Collegio dei Revisori dei Conti è composto da cinque componenti, dei quali tre nominati dall'Ente con partecipazione maggioritaria (due effettivi e uno supplente) e due dagli Enti con partecipazione minoritaria (uno effettivo e uno

supplente).

- 2) La presidenza del collegio dei revisori spetta ad uno dei componenti effettivi nominati dall'ente con partecipazione maggioritaria e dev'essere iscritto al registro dei revisori legali.
- 3) Il Collegio dei revisori dei conti provvede al riscontro della gestione finanziaria, accerta la regolare tenuta delle scritture contabili; esprime il suo avviso mediante apposite relazioni sui bilanci e sui conti consuntivi; effettua verifiche di Cassa.
- 4) I Revisori dei conti devono assistere alle riunioni del Consiglio di amministrazione. Il Collegio dei revisori dei conti dura in carica tre anni ad i suoi componenti possono essere riconfermati.

Art. 13 - MATERIE REGOLAMENTARI

Il Consiglio di Amministrazione, a maggioranza semplice dei suoi componenti, delibera l'eventuale adozione di regolamenti interni della Fondazione; la redazione del Regolamento sarà rimessa ad un Collegio di tre esperti nominati dal Consiglio di Amministrazione.

Art. 14 - CLAUSOLA ARBITRALE

Tutte le controversie relative al presente Statuto, comprese quelle inerenti la sua interpretazione, esecuzione e validità saranno deferite ad un collegio arbitrale di tre arbitri, due dei quali nominati da ciascuna parte ed il terzo, con funzione di Presidente, scelto congiuntamente dai due arbitri così designati o, in caso di disaccordo, dal Presidente del Tribunale di Arezzo al quale spetterà altresì la nomina dell'eventuale arbitro non designato da una delle parti.; gli arbitri procederanno in via irrituale e secondo equità.

Art. 15 - CLAUSOLA DI RINVIO

Per quanto non previsto dal presente Statuto si applicano le disposizioni del Codice Civile e le norme di legge vigenti in materia.

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 officio 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'è cred'io per imitare la famosissima mano del P. D. Guido, che ha il suo principio dal Gammaut &c. 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:



Essacordo di natura grave, pro- pria di b quadro.	Essacordo di natura grave, pro- pria di natura.	Essacordo di natura acuta, pro- pria di b molle.	Essacordo di natura acuta, pro- pria di b quadro.	Essacordo di natura acuta, pro- pria di natura.	Essacordo di natura sopracuta propria di b molle.	Essacordo di natura sopracuta propria di b quad.
---	---	--	---	---	---	--



Essacordo gra- ve, propria di b quadro.	Essacordo gra- ve propria di natura.	Essacordo acu- to propria di b molle.	Essacordo acu- to propria di b quadro.	Essacordo acu- to propria di natura.
Essacordo so- pracuto prop- ria di b molle.	Essacordo so- pracuto prop- ria di b quadro.	Essacordo so- pracuto pro- pria di na- tura.	Essacordo acu- tissimo prop- ria di b molle.	Essacordo acu- tissimo prop- ria di b qua- dro.

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 stabilirlo 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 Pa-
reja spagnuolo di censurare il *Micrologo*, corse

incontro di lui Nicolò Burzio di Parma, il qual essendo difeso dal celebre Iodigiano 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 erigere, 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 pratica, 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 durezza, ed asprezze, che potrebbero 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 fette Effacordi della Mano di Guido .

ee		la.
dd		la. fol.
cc		fol. fa.
#H		mi.
bb		fa.
aa		la. mi. re.
gg		fol. re. ut.
f		fa. ut. 7. naturale .
e		la. mi. 6. accidentale .
d		la. fol. re.
c		fol. fa. ut.
H		mi. 5. naturale .
b		fa.
a		la. mi. re.
g		fol. re. ut.
F.		fa. ut. 4. naturale .
E.		la. mi. 3. accidentale .
D.		fol. re.
C.		fa. ut.
H.		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 poté allora
musica richiamar sul labbro il riso.
Esci, disse Aretin, esci che abbieta
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 suonano 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 proprietates sonori discernetur clarius | quæstas lineas signamus variis coloribus | ut quo loco opus sit, tonus mox discernat oculus | ordine tertiæ vocis splendet 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 sostitui 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 Ortese 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 rifiuse; 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 pareva 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 musicisti 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*.

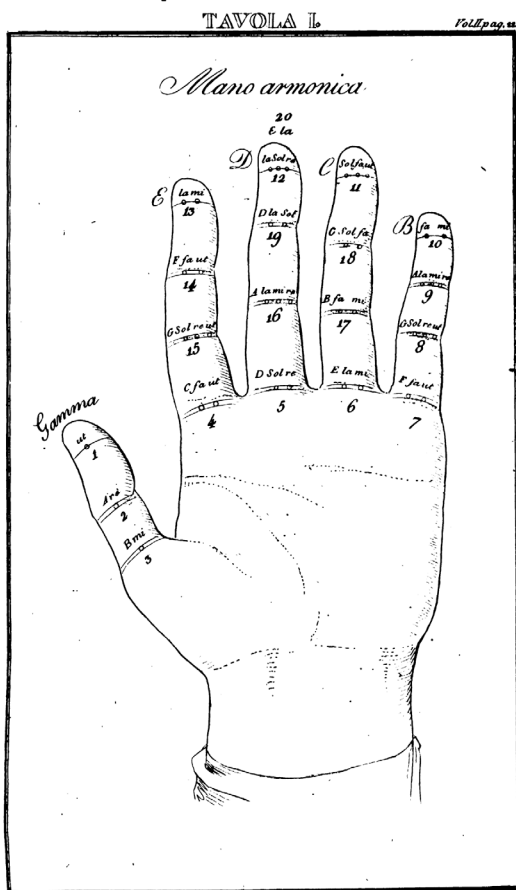
Anche in un testo non propriamente tecnico, come le *Succinte osservazioni di un cittadino milanese sui pubblici spettacoli teatrali della sua patria*, (Milano, Destefanis, 1804) di Carlo Giuseppe Londonio (1780-1845) si intende dare giusto rilievo alla figura del monaco, assegnandogli una serie di scoperte 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 Pirota, 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 imprimerli nella memoria la loro differenza mercè queste sillabe iniziali; ma non dice punto che esse serviv debbano alla denominazione de' sei suoni, e le considera soltanto qual ricordo, come raccogliessi 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 es-

sere posteriore a Guido, atteso che gli scrittori del suo secolo e quelli che vissero subito dopo, non parlano mai di esacordi, ma bensì di tetra-cordi, 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 intesere 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 artificio

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 memo-

ria 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 ogni 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 singolare della nazione italiana.

CLAUDIO SANTORI

Editorial

2013 has been for the “Fondazione Guido d’Arezzo” a breakthrough year and renewal that has also led to a substantial modification of the Statute. I consider it appropriate, as announced in the previous Editorial, published at the opening of this new text file whose organizational and regulatory aspects, the President of the Founda-

tion, Maestro Carlo Pedini, authoritatively agreed to submit to the column.

Following the informed and captivating article by Mariateresa Dellaborra which concludes with the recognition of the presence of Guido Monaco in Italian treatises, initiated by Piero Gargiulo in the previous issue.

Column

Due to the rearrangement of the national norms of the publicly owned companies, Fondazione Guido d'Arezzo found the necessity of rewriting its own articles and give to its executive council a new readjustment.

The change of the articles, however, has also been a chance to find more current managing rules, both on a legal plan and aims pursued. In practice, it was meant to find the most appropriate legal as to allow the company to get those means of organization, safeguard and development of the multiform artistic activities, without setting our limit, like we did in the past, to the field of choral music only.

The first step was, then, in rewriting a new article, matching the new requests solicited by the Municipal Administration, that allowed a management of the multiform artistic activities, without leaving its original inclination apart. The purpose of having a main role in safeguarding and developing the polyphonic music was certainly not leading against a wider set of areas of interest. On the contrary, the synergy within the other forms of art, music or not, could have broadened its consumer base and resulted a new promotional tool for the traditional activities of choral music.

As to the legal nature of this new structure, a peculiar kind of private company, born in the latest decade, was adopted, named "fondazione di partecipazione". It is an atypical form of company that puts aside the asset, which is typical of the company, to the personal component, typical of the association. This body (which is not directly provided in the Civil Code, but was born almost spontaneously in the management of other companies similar to ours) provides for the adhesion and participation to the life of the foundation not only to people

that participate through the provision of capital, but to those who make non financial goods available, such as activities, services and their own experience and ability, too, within the limit set by the articles.

The entities that take part into the "fondazione di partecipazione" are the "founders-fowarders" (in this case Regione Toscana, Comune and Provincia di Arezzo, and the Association "Amici della Musica di arezzo"), thate gave birth to the foundation; on the other side we have the "participant-founders" (also called the "new founders"), who can be members of the foundation at a following moment through financial provision or through the different way mentioned above; and last, the "participants" (or "adherents") who, sharing the aims of the foundation, support it through liquidity or other means.

By doing this, beside the usual decision-making organ, the Executive Board, other organs that can be directly implicated in the activities are provided, and that could allow a company like ours, statutory bent on the creation of highly-attended activities and events (such as concerts, competitions, shows etc.) to enlarge the associative and participative base in the future. An elastic structure, then, which is able to let many entities to participate and contribute to the many activities of the new Foundation.

The text of the new article was voted through the Executive Board of the pre-existing foundation on the 20th of December 2011 and was formally proposed to the founding companies in order to make their evaluations and achieve the deliberative process needed to the final approval. Once beyond this stage, which lasted a few months, on the 29th of May 2012, in the solicitor's office of Mr. Andrea Martini in Arezzo, the old executive board gathered for the

last time in order to definitely pass the text. The first, immediate consequence of the assumption of the new articles was the falling of the same executive board that had proven it and the necessity of the Public Companies to nominate new board members.

Here lays one of the most relevant differences towards the old organisation chart, that had to be modified on the base of the article 6 (c.5) D.L. n 78 del 2010 which reads as follows: each public company, and economic entity too, and public bodies, with legal status of private law too, have to provide for the accomodation of each Statute in order to ensure that, starting from the first renewal after the date this present decree came into force, the management and supervisory bodies (...), as well as the Audit Committee, are constituted by a number not higher than, respectively, five and three members.

Indeed, the management body, the Executive Board, was to be brought down from nine to five members, while the Collegio dei Sindaci Revisori could keep three members. This change, though prescribed by law, resulted evidently useful as to make the Executive Board slimmer and more functional: it is always easier to make a decision within five rather than nine people!

Following this disposition four new members of the public part have been nominated by the new Board (art.8 c.1 of the new Statute): the President and a representative of the City Council of Arezzo and other two members representing respectively the Regione Toscana and the Amministrazione Provinciale.

The fifth member of the Board would have represented the private part which, if it were constituted by a plurality of entities, it would have been able to reorganize itself in the scheduled "participant meeting" (art. 8 of the Statute).

The association "Amici della Musica" at this point, even if it doesn't have a direct representative in the Board anymore, would stay, however, in the new Statuto, that remembers and confirms its fondering role in article 1 and 6.

Comparing with the old Statuto, the role of the superintendent has gone, who in fact replicate the functions of the Artistic director.

This last figure has been confirmed, instead, also foreseeing the chance for they to be more than one (art.8 indicates "the Director" or "the Directors", artistic or executive), considering the enlargement of the activities of the foundation.

The other innovating element introduced by the new Statute concerns the aims, not limited to the only field of polyphonic music. Art. 2 reads in fact as it follows : the institute only pursues activities that regards social solidarity and it has in particular the aim to contribute with its own activity to increase the polyphonic vocal music under the cultural and didactic sign, as well as the development and promotion of the diffusion of the culture of music, of any origin, through a thick programme of initiatives, also linked to the European and International musical, artistic fields and to the diffusion of the theatrical-musical culture.

This means that, besides keeping our polyphonic vocation untouched, the Foundation could devote itself to all the other musical genres, by extending this activity to a collaboration with the other arts, such as, for example, the figurative ones, choreutes, opera and so on, for they all gather under the generic word art and theatrical-musical culture.

This extension of its own finalities let it, in 2013, to take part, with the Comune di Arezzo, into the realisation of the art show Icastica, and to organize the series of concerts named Ut Festival: two shows that had found their conclusion within the 10 day of the Concorso Polifonico Internazionale and the Gran Premio Europeo di Canto Corale. This has been the practical sign of the wide possibilities introduced by the new Statute as to become, through time, that aggregative area of the different artistic suggestions that will thrive in Arezzo, and enforcing, at the same time, its picture of centre of excellence in international polyphonic music.

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 treatises 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 espuesto 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, underlining 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: *recognoscere autem musicae notulae, per quas distinguitur, traxisse originem existimatur ex hymno divi Johanni sacro, quem Monachus quidam in officio 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 heights 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'è cred'io per imitare la famosissima mano del P. D. Guido, che ha il suo principio dal Gammaut &c. 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 focused 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, pro- prietà di b quadro.	Essacordo di natura grave, pro- prietà di natura.	Essacordo di natura acuta, pro- prietà di b molle.	Essacordo di natura acuta, pro- prietà di b quadro.	Essacordo di natura acuta, pro- prietà di natura.	Essacordo di natura sopracuta proprietà di b molle.	Essacordo di natura sopracuta proprietà di b quad.
---	---	--	---	---	---	--



Essacordo gra- ve, proprietà di b quadro.	Essacordo gra- ve proprietà di natura.	Essacordo acu- to proprietà di b molle.	Essacordo acu- to proprietà di b quadro.	Essacordo acu- to proprietà di natura.
Essacordo so- pracuto prop- rietà di b molle.	Essacordo so- pracuto prop- rietà di b quadro.	Essacordo so- pracuto prop- rietà di na- tura.	Essacordo acu- tissimo prop- rietà di b molle.	Essacordo acu- tissimo prop- rietà di b qua- dro.

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 uniepoche della musica

fu presso il mille, e in Italia: quando Guido d'Arezzo monaco composiano 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 its 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 avevan 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 stabilirlo 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):

Imperciochè avvisatosi Bartolomeo Ramo Pareja spagnuolo di censurare il Micrologo, corse incontro di lui Nicolò Burzio di Parma, il qual essendo difeso dal celebre Iodigiano 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 his own theory written in the *Regole del canto fermo detto gregoriano spogliate dall'antica loro oscurità, e registrate con brevità, e chiarezza [...]* dedicated *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 erigere, 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 pratica, 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 examines 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 durezza, ed asprezze, che potrebbero 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 continue; 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 della sette Effacordi della Mano di Guido .

ee		la.
dd		la. fol.
cc		fol. fa.
bb		mi.
aa		fa.
gg		la. mi. re.
ff		fol. re. ut.
f		fa. ut. 7. naturale .
e		la. mi. 6. accidentale .
d		la. fol. re.
c		fol. fa. ut.
b		mi. 5. naturale .
a		fa.
g		la. mi. re.
f		fol. re. ut.
F.		fa. ut. 4. naturale .
E.		la. mi. 3. accidentale .
D.		fol. re.
C.		fa. ut.
B.		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 poté allora
musica richiamar sul labbro il riso.
Esci, disse Aretin, esci che abbieta
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 biographical 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 greci 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 author 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 della 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 itself ingenious was that of the musical line (chap. V, p. 202) for which Guido used two coloured lines: one light 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 proprietates sonori discernentur 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 sostitui i punti e siccome egli fu il primo che compose varie parti in consonanza quindi è che l'armonia simultanea chiamasi anche oggidì contrappunto”. And was also “il primo inventore del solmizzare” 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 Orcece 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". Examining the system used by the Grecians, 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 pareva 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 satisfied 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).

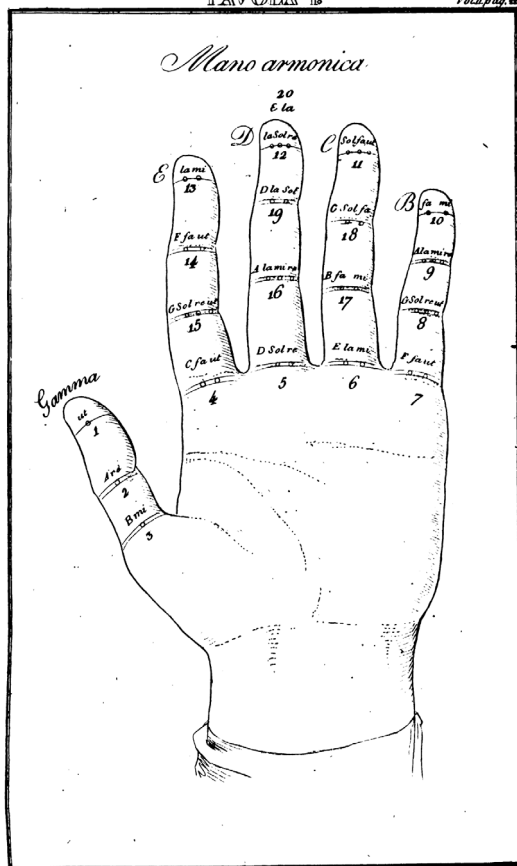
Sorsero varj secoli di sì deplorabile ignoranza, e solo al secolo undecimo si può fissare il risorgimento di quest'arte divina. Guido Aretno, monaco benedettino che visse in que' tempi migliorò l'arte del cantare, ampliò la strumentale, inventò il contrappunto sconosciuto agli antichi, e combinò un metodo più facile ad apprendere la musica per l'alfabeto troppo spinosa e difficile. Dal genio inventore dell'Aretno 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 benedictine 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 about 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 quant laxis [...]. La melodia di questo canto, tale quale trovai 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 imprimerli 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 raccogliessi 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 Cathedral 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 artificio

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 old 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 supported only 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 thorough 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 nazione italiana.

FONDAZIONE GUIDO D'AREZZO

Presidente Onorario / *Honorary President*

Piero Fabiani

Presidente / *President*

Carlo Pedini

Direttore Artistico / *Art Director*

Piero Caraba

Commissione Artistica / *Artistic Board*

Roberto Becheri, Lorenzo Donati

Rivista Polifonie

Claudio Santori, Direttore responsabile / *Legal responsibility*

Scuola Superiore per Direttori di Coro / *High School for Choir Conductors*

Lorenzo Donati, Direttore / *Director*

Consiglieri / *Counsellors*

Carlo Alberto Neri, *Provincia di Arezzo*

Carlo Pedini, *Comune di Arezzo*

Francesco Maria Perrotta, *Comune di Arezzo*

Fausto Tenti, *Regione Toscana*

Collegio dei Revisori / *Counsel of auditors*

Ferruccio Razzolini (Presidente), *Comune di Arezzo*

Paola Carboni, *Provincia di Arezzo*

Paolo Lamioni, *Regione Toscana*

polifonie

History and theory of choral music

ISSN 1593-8735