

EL BREVIARIUM DE MUSICA I ELS VERSUS MONOCORDI
DEL MONJO OLIBA DE RIPOLL*

per KARL-WERNER GÜMPEL

Sota la direcció genial del seu abat Oliba, anteriorment comte coregnant de Cerdanya i Besalú, l'abadia benedictina de Santa Maria de Ripoll esdevingué un centre monàstic la fama del qual es difongué àmpliament molt enllà de les fronteres de la Marca Hispànica. Oliba hi professà el 1002, fou elegit sis anys després abat de Ripoll i de Sant Miquel de Cuixà, i des de 1017 regí alhora, en qualitat de bisbe, la diòcesi Ausona-Vic. La seva actuació infatigable al servei de l'Església acabà el 30 d'octubre de 1046, durant una estada entre els monjos de Cuixà.¹ Oliba sobresurt entre els seus coetanis per la seva singular influència sobre la vida religiosa i cultural de l'època. La moderna historiografia el considera, endemés, un notable reformador del monacat català. Realment, Oliba, amb la vida contemplativa monàstica basada en la regla de sant Benet, va impulsar també un ambient cenobític que possibilitava als monjos lliurar-se a l'estudi de les *artes liberales* i a la pràctica de diverses activitats artístiques.² L'àmplia difusió que a Ripoll assolí, per exemple,

* Traducció de l'original alemany, feta per Rafael M. Bofill, revisada per l'autor i amb l'autorització de la Bayerische Akademie der Wissenschaften, de l'article «Das *Breviarium de musica* und die *Versus monocordi* des Mönchs Oliba von Ripoll», publicat a Bayerische Akademie der Wissenschaften Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, vol. 15: Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters III, ed. Michael Bernhard Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Munic, 2001, p. 87-119.

1. Sinopsi cronològica de la vida i l'obra d'Oliba en l'ambient que li fou coetani, a Eduard JUNYENT, *Commemoració mil·lenària del naixement de l'abat-bisbe Oliba. Esbós biogràfic*, Montserrat, 1971, p. 54-87.
2. La imatge d'una viva activitat en les *artes liberales* queda confirmada per l'inventari de 1047, on figuren nombrosos autors i obres del quadrivium així com de la gramàtica, la retòrica i la dialèctica. Durant l'abadiat d'Oliba el nombre de manuscrits passà de 121 a 246 còdexs. Respecte a l'escriptori de Ripoll en temps de l'abat Oliba, vg. Mathias DELCOR, «Le scriptorium de Ripoll et son rayonnement culturel. État de la question», a *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 5, 1974, p. 48-52. Els textos de Ripoll sobre astronomia i astrologia han estat publicats recentment per Gemma PUIGVERT i PLANAGUMÀ (*Astronomia i astrologia al Monestir de Ripoll*, Bellaterra, 2000).

l'art poètica ens és acreditada per nombroses poesies d'aquell temps, entre les quals hi ha un poema posterior a 1032, on el famós abat lloa Ripoll i els seus antecessors.³

Una col·lecció coetània de textos sobre teoria de la música, avui conservada a Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, signatura *Ripoll 42*,⁴ permet de conèixer també la significació assolida a Ripoll per l'estudi de *l'ars musica* en el si de la formació monàstica. En aquest manuscrit, documentat ja al segle XI, figuren com a part principal, i a més de la *Institutio musica* de Boeci, nombrosos textos dels segles IX i X,⁵ així com diverses obres de contingut retòric. L'usuari del manuscrit s'adona que aquesta part principal conté el text conegut com a *Breviarium de musica* i vint versos referents als modes eclesiàstics (*Versus monocordi*), tot atribuït a un tal monjo Oliba,⁶ que pels seus textos pot ésser identificat com a company de claustre de l'abat Oliba, però més jove. La seva activitat al monestir de Ripoll (fins cap al 1065) fou dedicada no sols a *l'ars musica* sinó, sobretot, a l'estudi del còmput, l'astronomia i les matemàtiques; la importància d'Oliba com a teòric de la música depèn del fet que el *Breviarium de musica* i els *Versus monocordi* constitueixen el document més antic relatiu a *l'ars musica* aparegut en l'àmbit de la Catalunya naixent. La llista que segueix informa de les seves obres i de llurs corresponents datació, fonts i edicions:

1. *Breviarium de musica*

Data: després de 1036; cap a 1050 (Utterback) ⁷.

Fonts: Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Ripoll 42, f. 1v-4r

Títol: <*Breviarium*>; <*Compendium*>

Edició: Higini ANGLÈS: «El "Breviarium de musica" del monjo Oliva (segle XI)», a: Higini ANGLÈS, *Scripta musicologica* 3, Storia e letteratura 133, Roma, 1976, p. 1403-1410; UTTERBACK, *Treatise*, p. 289-295.

3. *De monasterio* («Hoc adiens templum genitricis virginis alimum»), ed. Lluís Nicolau d'OLWER, «L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 6, 1915-1920, p. 32. Eduard Junyent i Subirà va publicar finalment el poema d'Oliba, junt amb els altres restants d'ell mateix (*Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba*, a cura d'Anscari M. MUNDÓ, núm. 3, Barcelona 1992, p. 307).
4. Per a la història, la composició i el contingut d'aquest manuscrit, vg. Karl-Werner GÜMPEL, «Musica cum Rhetorica: die Handschrift Ripoll 42», *AMw* 34, 1977, p. 260-286; *RISM B III*⁵, Munic, 1997, p. 60-65.
5. D'acord amb les recerques de Michel Huglo, els tractats de música (f. 6r-70v) tenen com a base un model francès, presumiblement del segle X (*Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison*, París, 1971, p. 66 i següents).
6. El *Breviarium* i els *Versus monocordi* es diferencien clarament del gros del manuscrit per les menors dimensions dels folis.
7. La datació del *Breviarium* i dels *Versus monocordi* es basa, quant al *terminus ante quam non*, en l'any més tardà (1036) al qual es pugui circumscriure la redacció del *Prologus* (utilitzat per Oliba) de l'abat Berno de Reichenau (vg. nota 23). En contra d'això hi ha la datació 1050 ca., fonamentada en l'anàlisi paleogràfica del manuscrit (vg. Kristine T. UTTERBACK, «Cum multimodi [!] curiositatis. A Musical Treatise from Eleventh-Century Catalonia», a *Speculum*, 54, 1979, p. 288).

2. *Versus monocordi* (20 hexàmetres lleonins)⁸

Data: després de 1036; cap a 1050 (Utterback).

Fonts: Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Ripoll 42, f. 5r.

Títol: <*Versus monocordi*>

Edició: Rudolf BEER, *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll. Sitzungsberichte Akademie Wien* 155 (3), Viena, 1907, p. 88; Nicolau D'OLWER, *Escola*, p. 58; ANGLÈS, *Oliva*, p. 1411; UTTERBACK, *Treatise*, p. 295 i següent.

3. *Epistola de feria diei natiuitatis Christi*

Data: 1037 (Villanueva); probablement 1037 (Junyent i Subirà).

Fonts: a) Ripoll, abadia Santa Maria, ms. 37, perdut.

b) Roma, Bibl. Vat., ms. Reg. lat. 123 (de 1056; procedència: possiblement Ripoll), f. 126r-v.

Títol: a) *Incipit epistola Olivae monachi ad domnum Olivam episcopum de feria diei Natiuitatis Xpisty* (Villanueva).

b) *Incipit epistola oliue monachi ad domnum oliuam episcopum de feria diei natiuitatis xpi*.

Edició: Jaime VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. 8, València 1821, p. 222-224 (*Apéndice de Documentos*, nr. VII, segons font a); JUNYENT i SUBIRÀ, *Diplomatari*, p. 336-338, nr. 21.

4. *Tabulae computi ecclesiastici*

Data: 1061

Fonts: Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, prest. 2, ca. 3, nr. act. 125, nr. mod. 6 (procedència: Ripoll). Perdut.

5. Inventari de la infermeria del monestir

Data: 1063 (dreçat per encàrrec de l'abat Guillem Bernat).

6. *Epistola de paschali cyclo* (59 hexàmetres lleonins)

Data: 1064 (ms. París 7476, f. 6v); 1047 (É. Baluze, a Petrus de Marca, *Marca Hispanica*, París, 1688, col. 446)

Fonts: a) Ripoll, abadia Santa Maria, ms. 37, perdut.

b) París, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 7476, f. 1r-8v.

c) Vic, Museu Episcopal, ms. 167 (escrit 1235), f. 23v-24r (= pròleg).

8. Respecte a la versificació lleonina, els versos 2 i 4 constitueixen una excepció, perquè hi manca la rima interna.

- Títol: a) *Incipiunt epistolae de Paschali ciclo Dionisiali ab Oliva Sanctae Virginis Mariae Rivipollentis monacho editae* (Villanueva).
 b) *Incipiunt aepistole de paschali ciclo. ab oliua monacho sancte uirginis Marie. Riuiipollentis aedite.*
 c) *Incipiunt versus de expositione tabule Dionisii.*
- Edició: VILLANUEVA, *Viage*, p. 220 i següent (*Apéndice de Documentos*, nr. vi, segons fonts.
 a) Nicolau d'OLWER, *Escola*, p. 59 i següent, nr. 43 (versos, segons Villanueva).
 b) José MARTÍNEZ GÁZQUEZ / Joan GÓMEZ PALLARÈS, «La 'Epistola de ciclo paschali' del monje Oliba de Ripoll», a: *Mitteldeutsches Jahrbuch* 27, 1992, p. 110-135.

7. *Epistola de feria diei nativitatis Christi*

- Data: 1065
- Fonts: a) Ripoll, abadia Santa Maria, ms. 37, perdut.
 b) Roma, Bibl. Vat., ms. Reg. lat. 1234, f. 126v.
- Títol: a) *Epistola Olibae monachi ad Dalmacium monachum, de feria diei Nativitatis Xpi* (Villanueva).
 b) *epistola oliue monachi ad dalmacium monachum de feria diei natiuitatis xi.*
- Edició: VILLANUEVA, *Viage*, p. 225 i següent (*Apéndice de Documentos*, nr. viii, segons fonts a) Nicolau d'OLWER, *Escola*, p. 82, nr. 68 (versos finals, segons Villanueva); b) JUNYENT i SUBIRÀ, *Diplomatari*, p. 414, nr. 13.

8. *Regulae abaci*

- Data: cap a 1065 (?) (Beer).
- Fonts: Ripoll, abadia Santa Maria, ms. 37, perdut.
- Títol: *Incipiunt regulae abaci, ab Oliva virginis Mariae Rivipollentis monacho editae* (Villanueva).
- Edició: Pròleg versos: Benito DE RIVAS, *Catálogo de los códices mss. Que hoy día existen en la biblioteca del Real Monasterio de Ripoll en el Principado de Cataluña*, cap a 1800; BEER, *Ripoll*, p. 87 (segons Rivas); Nicolau d'OLWER, *Escola*, p. 58 i següent, nr. 42; Josep M. MILLÀS VALLICROSA, *Assaig d'història de les idees físiques i matemàtiques a la Catalunya medieval*, Barcelona, 1983, p. 250 (segons Beer).

9. *De ponderibus et mensuris*

- Data: cap a 1065 (?) (Beer).

Fonts: Ripoll, abadia Santa Maria, ms. 37, perdut.

Autor: Vg. VILLANUEVA, *Viage*, p. 55: «[...] sin nombre de autor; y yo sospecho que sea del mismo monge *Oliva* [...]»

10. Vg. VILLANUEVA, *Viage*, p. 226, nota 1: «Praeter hic descripta Olivae monachi opuscula, alia plura de re chronologica in eod. reperiuntur, quae fortassis eundem auctorem habent».

Singular interès té aquí el fet que l'historiador Jaime Villanueva publicués el 1821 els *Versus monocordi* com una obra, certament, del monjo Oliba, però jutgés, en canvi, text de Boeci el *Breviarium de musica*.⁹ Sembla que en examinar el ms. Ripoll 42 degué passar-li inadvertit l'hexàmetre «Christo mente pia monachus subiectus Oliva»¹⁰, cap al final. Cinquanta anys després escrivia encara Juan F. Riaño: «In the monastery of Ripoll (Cataluña) there existed formerly a Latin poem on music, composed in the eleventh century by a monk named Oliva, which is supposed to have been a composition founded on Boëtius's book».¹¹ Finalment, el 1927 Higiní Anglès pogué establir també l'autoria d'Oliba quant al *Breviarium de musica*;¹² aquest il·lustre estudiós considerava un dels fets capitals de la història de la música a Catalunya la transmissió de textos didàctics de teoria musical procedents del monestir de Ripoll.

Respecte al període d'activitat creadora i a les obres del monjo Oliba cal parlar en aquest estudi, ni que sigui breument, dels vincles literaris de Ripoll amb monestirs francesos,¹³ Saint-Benoît-sur-Loire (Fleury) sobretot. En la *Vita* de l'abat Gauzlin, escrita cap a 1042 per André de Fleury, diu l'autor que un monjo anomenat Joan, «in monasterio sancte Dei genitricis cognomento Rivipollentis a pueritia sacris imbutus litteris», acompanyat pel noble Bernat, germà seu, visità a Fleury la tomba de sant Benet, i ambdós pelegrins en tal ocasió donaren al monestir, a més de tres valuoses albes, un preciós evangeliari;¹⁴ aquest pelegrinatge degué

9. VILLANUEVA, *Viage*, p.57.

10. Vg. frase 122 de la present edició, i també Nicolau d'OLWER, *Escola*, p. 82, núm. 70.

11. Juan F. RIAÑO, *Critical and Biographical Notes on Early Spanish Music*, Londres, 1877 (reimpr. Nova York, 1971), p. 7.

12. «Die mehrstimmige Musik in Spanien vor dem 15. Jahrhundert», a Beethoven-Zentenarfeier Wien, 26-31 març 1927, Kongressbericht, Viena, 1927, p. 158 i següent; reprod. a Higiní ANGLÈS, *Scripta musicologica* 2, Storia e letteratura 133, Roma, 1976, p. 1136. Pocs anys després va dedicar Anglès al monjo Oliba un minuciós estudi, «La musique aux X^e et XI^e siècles. L'école de Ripoll», a *La Catalogne à l'époque romane*, París, 1932, p. 167-170 (repr. ANGLÈS, *Scripta musicologica*, vol. 1 [1975], p. 287-289). Vg. també *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, p. 64-66.

13. Amb raó parla BEER, *Ripoll*, p. 95 d'una «ampliació del camp d'interessos literaris» que durant el temps de l'abat Oliba va ocasionar el contacte de Ripoll «amb importants monestirs benedictins de França, com Fleury i Saint-Germain».

14. *André de Fleury, vie de Gauzlin / Vita Gauzlini abbatis Floriacensis monasterii*, ed. Robert-Henri Bautier i Gillette Labory, París, 1969, p. 172-185. L'apèndix III d'aquesta publicació conté una nova edició crítica (amb trad. franc.) dels documents conservats relatius als vincles de Ripoll amb Fleury en temps dels abats Oliba i Gauzlin. Vg. també Marco

tenir lloc cap a 1022, perquè a finals de tal any Joan envià des de Fleury una carta a l'abat Oliba.¹⁵ Una altra font permet d'inferir que Joan retornà a Catalunya i regí com a abat el monestir de Santa Cecília de Montserrat, i Bernat, en canvi, romangué a Fleury o almenys hi professà.¹⁶

Bé que no hi ha testimonis directes a favor d'un intercanvi de llibres entre Ripoll i Saint-Benoît, prou que degué donar-se, com es pot deduir comparant fonts de Ripoll i de Fleury;¹⁷ així, Charles W. Jones pogué demostrar que els textos del ms. Regin. lat. 123 –font ripollesa amb textos del quadríviu, entre els quals l'*Epistola* d'Oliba de 1037– coincideixen força amb fonts literàries de Fleury.¹⁸ Segons Michael Bernhard i Calvin Bower cal tenir present, d'altra banda, que el text de Boeci del ms. Ripoll 42 pertany a la tradició de Saint-Benoît-sur-Loire;¹⁹ i això mateix pot dir-se de la versió de la *Nova expositio* del ms. 42, amb *exempla* referents a la festa de la translació de sant Benet²⁰ indicadors d'una elaboració duta a terme a Fleury. És possible que Ripoll mantingués també relacions literàries, a través de Fleury, amb l'abadia de St-Pierre-le-Vif, a Sens, bastant propera.

Examinant amb major deteniment el *Breviarium* d'Oliba trobem que el text es fonamenta de manera exclusiva en les ensenyances de teoria musical anteriors a Guido d'Arezzo. A banda de la *Institutio musica* de Boeci hom hi pot identificar les fonts *Musica* i *Scolica enchiridis*, així com la *Musica* d'Hucbald, textos que Oliba pogué conèixer gràcies a la col·lecció de tractats continguda en el ms. Ripoll 42. Sigui com es vulgui, degueren també ésser-li conegudes obres d'altres autors, entre ells el Pseudo-Bernelí i Berno de Reichenau;²¹ un paper destacat pertoca aquí també al monjo Odorannus de Sens, els textos del qual reflecteixen tant en contingut

MOSTERT, «The library of Fleury. A provisional list of manuscripts», a *Middleleeuwse Studies en Bronnen* 3, Hilversum, 1989, p. 26.

15. Mateixa ed., p. 180-183 (amb trad. franc.).

16. Vg. Eugène DE CERTAIN (ed.), *Les miracles de Saint Benoit écrits par Adrevald, Aimoin, André, Raoul Tortaire et Hugues de Sainte Marie, moines de Fleury*, París, 1858, 182 i següent.

17. Ja el 1911 va estudiar Alexandre Vidier la qüestió d'un intercanvi de textos entre Ripoll i els monestirs francesos, i els manuscrits d'Orleans i Fleury/Sens del segle XI el dugueren a concloure l'estreta vinculació mútua de les escoles franceses i hispàniques: «La mappemonde de Théodulfe et la mappemonde de Ripoll (IX^e - XI^e siècle)», a *Bulletin de géographie historique et descriptive*, 1911, p. 307-313, esp. 312 i següent; endemés, A. WILMART, a *Revue Bénédictine*, 45, 1933, p. 144).

18. BEDA VENERABILIS, *Opera*, pars VI, *Opera didascalica* 3, ed. Ch. W. Jones, Corpus Christianorum, Ser. lat., vol. 123 C, Turnhout, 1980, p. 692.

19. París, BNF, ms. lat. 7297, i Roma, Bibl. Vat., ms. reg. lat. 1638. Quant al ms. lat. 7297, vg. Michael BERNHARD i Calvin M. BOWER (ed.), *Glossa maior in institutionem musicam Boethii*, vol. 1 de l'edició, VMK 9, Munic, 1993, p. LXXIII. Així com s'ha pogut demostrar que el manuscrit parisenc prové de Fleury, Bower, respecte de la font vaticana, tan sols aventura el mateix origen (A. M. S. Boethius, *Fundamentals of Music*, New Haven i Londres, 1989, p. XLIII).

20. Es tracta del responsori «Intempeste noctis hora vir dei» (o de l'antífona «Intempesta nocte cuncta sub silentio»), al f. 65v i de l'antífona «Erat vir domini Benedictus», al f. 66r.

21. PSEUDO-BERNELÍ, *Prima species diatessaron* (Ps.-BERNELÍ spec.), ed. Michael Bernhard, *Clavis Gerberti*, part 1, VMK 7, Munic, 1989, p. 80 i següent. Quant als textos de Berno, vg. Alexander RAUSCH, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau*, *Musica Mediaevalis Europae Occidentalis* 5, Tutzing, 1999.

com en fórmules nombrosos passatges del *Breviarium de musica* olibà.²² Odorannus i Berno de Reichenau, sobretot, ens permeten de considerar per al tractat del nostre monjo de Ripoll una data posterior al 1036.²³

El text d'Oliba és un tractat en forma d'epístola, i comença amb un proemi que és una dedicatòria. L'autor hi descriu les circumstàncies més immediates de la composició del tractat; la motivació més certa en fou el prec d'un amic prou íntim que demanava instruccions referents a la *ratio monocordi regularis* després d'haver-li resultat inútils les peticions adreçades a altres monestirs per tal de rebre'n els corresponents textos. Al proemi, com a l'epíleg, s'usa l'estil de la prosa artística,²⁴ i ambdós textos recorren no sols al plural d'autor sinó també al tuteig del destinatari, circumstància sens dubte indicativa d'un amic, un company de claustre o una persona de la mateixa categoria social;²⁵ aquest destinatari no queda nominalment concretat en el tractat, però degué ser el mateix que el dels *Versus monocordi*: un tal monjo Petrus, altrament desconegut.

El pes de la tradició literària resulta evident sobretot en la part introductòria per la seva tòpica d'exordi. Com fa ressaltar Gertrud Simon, són els tòpics un component fix dels proemis i les epístoles dedicatòries medievals, i destaquen sobretot per la «plèthora de llurs variants i formes singulars temporalment limitades».²⁶ Ja la primera frase del proemi

22. Odorannus (985-1046 ca.) era un contemporani de l'abat Oliba, i a l'abadia de Saint-Pierre-le-Vif, a Sens, fou orfebre, liturgista, teòric de la música, canonista i cronista. Per al nostre cas té el major interès el fet d'haver-se format possiblement a Fleury (vg. Pascale BOURGAIN, «Odorannus v. Sens», a *Lexikon des Mittelalters*, vol. 6, Stuttgart i Weimar, 1999, col. 1362). Els seus textos han estat objecte d'una nova edició, Robert-Henri BAUTIER i Monique GILLES (ed.), *Odorannus de Sens - Opera omnia*, Source d'histoires médiéval 4, París, 1972. Paral·lelisme del text respecte al tractat d'Oliba als opuscles v i vi, així com al tonari. Per a l'activitat cultural de Sens i d'Odorannus, vg. Franz BRUNHÖLZL, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, vol. 2, Munic, 1992, p. 234-238. La divisió del monocord deguda a Odorannus ha estat publicada novament per Christian MEYER, *Mensura monochordi. La division du monocorde (IXe-XVe siècles)*, París, 1996, p. 44-46.
23. Segons Bautier, l'opuscle vi d'Odorannus és de 1032/1033, mentre que el *Prologus* de Berno fou redactat entre 1021 i 1036. Vg. BAUTIER i GILLES, *Odorannus*, p. 26 i següent, i Hans OESCH, *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II / 9, Berna, 1961, p. 45 i següent.
24. La prosa artística vinculada a la teoria musical més antiga ha estat estudiada amb detall per Joseph Smits van Waesberghe, «Studien über das Lesen (pronuntiare), das Zitieren und über die Herausgabe lateinischer musiktheoretischer Traktate», *AMW* 28, 1971, p. 155-200; 29, 1972, 64-86. Com ha demostrat Anscari M. Mundó, també l'abat Oliba era versat en prosa artística: «Entorn de la carta de l'abat Oliba a Arnau Mir de Tost», a *Analecta Montserratensia*, 9, 1962, p. 209 i següent. Aquesta carta ha estat publicada a JUNYENT i SUBIRÀ, *Diplomatari*, p. 338 i següent, núm. 22.
25. Sobre les formes de tractament, vg. Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, *Bernonis Augiensis de arte musica disputationes traditae*, DMA A.VIa, Buren, 1978, p. 17, i també Gustav EHRSIMAN, «Duzen und Ihrzen im Mittelalter», a *Zeitschrift für deutsche Wortforschung* 1, 1901, p. 123 i següents.
26. Gertrud SIMON, «Untersuchungen zur Topik der Widmungsbrieve mittelalterlicher Geschichtsschreiber bis zum Ende des 12. Jahrhunderts», a *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde*, 4, 1958, p. 52-119 (citació esmentada, p. 53), i 5 / 6, 1959 / 60, p. 73-153. A més d'aquest excel·lent estudi, vg. Tore JANSON, «Latin Prose Prefaces, Studies in Literary Conventions», a *Studia Latina Stockholmiensia*, 13, Estocolm, Göteborg i Uppsala, 1964.

olibà ens dóna una mostra del tòpic causal de l'encàrrec: la petició d'un amic, ja esmentada, que demana la redacció d'un text; destaca sobretot la caracterització, subratllada retòricament, de l'amic i dels seus múltiples interessos, expressada mitjançant una frase justificadora, en el triple recurs a la forma superlativa, i, no pas menys, la composició en clàusules bellament rítmiques:

Cum multimode curiositatis instantissima studia feruentissimum tui animum discendique cupidum ad quodque scibile sollicitarent artemque musicam precipue, quia iam de ceteris aliqua noueras, impatientissima cupiditate desiderares, a nobis tandem totius beneficentiae gratia obsequendo, quod te eam pro facultate noticie doceremus, si librorum copia suppeteret, obtinuisti.

L'expressió «feruentissimum tui animum discendique cupidum» recorda immediatament la de Berno «vestre sagacitatis industriae ad discendum» corresponent a la carta dirigida als monjos Purchard i Kerung de Reichenau.²⁷ Segons el text, el prec de l'amic no rebé satisfacció fins després d'una renovada insistència i en agraïment per uns innegables favors; al principi, l'autor no l'atengué,²⁸ perquè ja Boeci havia explicat «amb plena evidència» la *ratio monocordi regularis*.²⁹ Oliba pensa que Boeci és un «in omni disciplinarum genere prudentissimus artis huius scriptor», expressió molt propera a una altra de *Musica Hucbaldi* que diu: «De quarum [chordarum] inuentione uel ordine seu uocabulis singularum, cum ceteri per plures eiusdem disciplinae scriptores tam Greci quam Latini, tum precipue doctor mirabilis, omniumque prudentissimus artium liberalium perquisitor Boetius sufficienter edisserit».³⁰ D'una manera pròpia del tòpic de la modèstia dubta, però, Oliba «que nosaltres puguem donar satisfacció suficient a la teua impaciència o abastar del tot les coses contingudes en els textos musicals de Boeci». Ell ha abordat l'obra «ex repetite memorie promptuariis» (literalment: de l'armari³¹ d'una memòria refrescada),

27. Franz-Joseph SCHMALE, *Die Briefe des Abtes Bern von Reichenau*, Stuttgart, 1961, p. 17.

28. SIMON, *Topik*, p. 65 i següent: «Molts autors ens diuen [...], que per deixadesa es negaven al principi -o altres vegades- a accedir a la comanda [o a l'encàrrec], i no s'hi avenien fins després d'uns precis insistents o sempre renovats». Oliba esmenta als *Versus monocordi* els repetits precis del sol·licitant: «Quos [versus] prece multimoda monachus tibi fecit Oliva».

29. L'expressió «in musicis [plural!] Boetii» de la frase 4 es troba quasi lletra per lletra a Ps.-BERNO mon. VIII, 1 (Ps.-Berno Augiensis), *De mensurando monochordo*, DMA A.VIa, Buren, 1978), i també a ANON. Wolf, p. 215 (Anonymus «Quindecim chordae habentur», ed. Johannes Wolf, «Ein anonymes Musiktraktat des 11. bis 12. Jahrhunderts», VMw 9, 1893, p. 194-226) i a FRUT. brev. 7, p. 51-52 (Frutolfus, *Breviarium de musica*, ed. Coelestin Vivell, Sitzungsberichte Akademie Wien 188 (2), Viena 1919).

30. HUCBALD 17 (Hucbaldus Elnonensis, *De musica*, ed. Yves Chartier, *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand*, Cahiers d'études médiévales, Cahier spécial 5, 1995).

31. Isidor de Sevilla esmenta *promptuarium* com un dels *repositoria* (entre d'altres, *sacrarium*, *donarium*, *armarium*, *bibliotheca*), així anomenats «quod inde necessaria victui promuntur, id est proferuntur» (ISID. etym. 15, 5, 6-7, ed. W. M. Lindsay Oxford, 1911). Al text d'Oliba 'promptuarium' és una mena de metàfora aplicada al lloc de la memòria on s'emmagatzemen 'verba' i 'res' (vg. ALCUÍ, *Dialogus de Rhetorica et virtutibus*, MPL 101, col. 941, i també Mary J. CARUTHERS, *The Book of Memory*, Cambridge, 1992, p. 144 i següent).

Quocirca, frater amantissime - CHRISTO MENTE PIA MONACHVS SVBIECTVS OLIVA - hoc breuiarium prerogatiua tue dilectionis assúptum placida benignitate suscípias.	[pl.] [t.]
Si qua etiam deherint, concordi karitate subjúngas.	[pl.]
<i>Indigne posita</i> prona facilitate comútes.	[pl.]
<i>Superuacanea</i> iudicio equitátis exclúdas.	[pl.]
Uerum tua tibi huius conscriptionis rogatióne compéndium debita rogamus ratióne deféndas, ut quam tenuis opusculi non merétur efféctor, laurealis serti uitta coronétur assértor.	[t.] [pl.] [pl.] [pl.]

Oliba comença la primera secció de la part principal del tractat paral·lelament a Boeci, *De institutione musica*, llibre 1, 15 i 1, 21,⁴⁰ dient que els *genus diatonicum*, *chromaticum* i *enharmonicum* són la genuïna base del sistema modal i la premissa necessària per a la comprensió de la (quelcom posterior) *divisio monocordi regularis*.⁴¹ El gènere preferent és el *genus diatonicum*, destinat a la *communis musica*, el cant monòdic (o, segons el Pseudo-Berno, a *De mensurando monochordo*, adequat a l'ús eclesiàstic).⁴² Segueixen després, també en paral·lel amb Boeci, els noms grecs i llatins del tetracord i la nomenclatura grega dels graus modals («uoces quas cordas dicimus»⁴³) del sistema teleion.

40. *Breviarium*, frase 8. Vg. BOECI, mus. 1, 15, p. 200, 23-26 i 1, 21, p. 212, 24-25. El verb «versari» («versetur») està pres de BOECI, mus. 1., 34, p. 224, 25-26: «Tria igitur genera sunt, quae circa artem musicae versantur». Quant a la frase 8, vg. també ODOR. SEN., p. 198: «Restat ut, si ad altiore scientiam artis musicae pervenire non potueris, saltem totum monochordum quinque tetrachordis in tribus generibus, diatonico videlicet, chromatico et enarmonico, constare noveris».
41. El terme *monochordum regulare*, usat també per Odorannus, Berno i, més tard, Aribó Scholasticus, Guillem de Hirsau i d'altres, prové en principi de BOECI, mus. 4, 5, p. 315, 9-12: «Sit chorda intensa AB. Huic aequa sit regula, quae propositis partitionibus dividatur, ut ea regula chordae apposita eadem divisiones in nervi longitudine signentur, quas antea signaveramus in regula.» *Regula* significa aquí la línia (Pseudo-Odó: «linea recta»; Jacob de Lieja: «regula vel linea recta») dessota la corda del monocord, on s'assenyalen els punts de la divisió. Vg. Ps.-Odó, dial. p. 252a (Ps.-Odó, *Dialogus de musica*, G51); IAC. LEOD., spec. 5, 27, 1 (Iacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, ed. Roger Bragard, CSM 3, 1968); ODOR. SEN., p. 202 (Meyer Chr., *Mensura*, p. 44.1); BERNO, prol., 1, 1; ARIBO, 20 p.2 (Aribó, *De Musica*; ed. Joseph Smits van Waesberghe, CSM 2, Roma, 1951; GUIL. HIRS., 3 (c. 2), 1 (Willehelmus Hirsaugiensis, *Musica*, ed. Denis Harbinson, CSM 12, 1966).
42. Hug Spechtshart de Reutlingen usa als versos 337 i 341 les seves *Flores musicae* l'expressió *cantus Communis*, glossada com a «cantus gregorianus» (ed. Karl-Werner Gumpel, Abh. Akademie, Mainz, 1958 (3), Wiesbaden, 1958). Al segon proemi de *De mensurando monochordo* es diu: «Hoc genus [diatonicum] [...] ecclesiastico usui eligitur» (Ps.-BERNO, mon. pr. 2, 5).
43. Frase 17. Vg. HUCBALD, 29: «Quas quidem chordas uoces dicimus itemque uoces chordas promiscue nuncupamus».

La segona secció d'aquesta part principal està dedicada a la divisió del monocord en els tres gèneres de música (*genera*) i a l'explicació de les *symphoniae*. Seguint com a base Boeci, llibre 4, 5-11, es tracta al principi la mesura del *genus diatonicum*, a partir de la producció dels graus modals A, D, a i a^a mitjançant la quàdruple divisió de la corda del monocord.⁴⁴ A continuació s'estudien les consonàncies. Oliba parla aquí primerament de tres *symphoniae*, a les quals s'afegeix una quarta; així, les primeres deuen ser les *primae* (o *simplices*) *symphoniae* (quarta, quinta i octava) de Boeci, Hucbald i la *Musica enchiriadis*, i, en canvi, l'octava doble és una *symphonia composita*.⁴⁵ Després segueix, però, una subdivisió en dues *simplices* (quarta i quinta) i dues *compositae* (octava i octava doble). Destaca encara la classificació de la quarta com a consonància bàsica, integradada només per dos tons complets i un semitò, «quia prior erat, alii simphoniis nullo modo componebatur»; igualment cal dir de la quinta.⁴⁶

La discussió s'ocupa també dels intervals d'un to i d'un semitò, del primer, evidentment, per causa de la seva *proportio* sesquioctava, d'importància en la *mensuratio*.⁴⁷ A la referència als intervals segueix immediatament la mesura pròpiament tal del *genus diatonicum*, que finalitza amb algunes indicacions sobre la divisió i l'estructura dels intervals del tetracord en els tres gèneres.⁴⁸ Dignes d'esment són aquí les darreres frases, on Oliba descriu el tetracord cromàtic, que produeix la paranete (f#), diferent de la paramese diatònica (b_b) de Boeci 4, 7, «quasi ad diatesseron consonantiam constituendam».⁴⁹ Destaca també

44. Segons BOECI, mus. 4, 5. Quant a la frase 21 del *Breviarium*, vg. també ODOR. SEN., p. 204 (Meyer Chr., *Mensura*, p. 44, 17-19, i, endemés, p.255b): «Adhibita cum circino regula, dividatur in duabus aequis partibus, iterum eodem due partes dividantur in aliis duabus ita ut ipsa plana superficies tota dividitur a diametro usque ad diametrum in quattuor equis partibus.»
45. *Breviarium*, frase 28. Les frases 85 i 90 diuen expressament que l'octava es compon de quinta i quarta: «Sed quia superius tres simphonias, quibus quarta ex eis composita addebatur, esse descripsimus [...]»; «[...] Preterea diapason, cum diapente et diatesseron consonantiis componatur [...]». Vg. BOECI, mus., 4, 14, p. 337, 20-22; 2, 24, p. 257, 19-25 i 2, 27, p. 259, 5-6; HUCBALD, 13; MUS. ENCH. 10, 6-8 (*Musica enchiriadis*, ed. Hans SCHMID, *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, VMK 3, Munic, 1981). Altres fonts: P_S.-BERNO, mon. VI, 2; TON. Lugd. pr. 22-24 (Tonarius Lugdunensis [Anon. II, GS1], ed. Michael Bernhard, *Clavis Gerberti* 1, VMK 7, Munic 1989).
46. Frases 35-36. Vg. BOECI, mus. 1, 19, p. 205, 7-11: «[...] diatessaron vero probata est ex duobus tonis ac semitonioque, id est ex diatessaron et tono».
47. La denominació «plenus tonus» donada al to complet en la frase 38 prové de BOECI, mus. 1, 19, p. 205, 12; 1, 21, p. 213, 12, i 1, 25, p. 218, 15-16.
48. Quant a la mesura del tetracord synemmenon (frases 51-55), vg. l'apèndix de finals del segle XI al f. 70v del ms. Ripoll 42: «Sed quia tocium regule diatonici discurrat per quinque tetracordorum genera deliberatione Boetii, quintum, quod superest, qua censura proueniat, aperiamus ratione sequenti. A quarto tono siue a quinta post primam corda [d] uersum superius spacium diuides in octo earumque octaua finem dante tono superpones directim ad sextam [c], ibique pones metam. Rursus ab initio usque ad metam [c] illam parceris in .viii°. eritque sesquioctaua toni terminatio, obuiante a mese [a] semitonio [b] [...]».
49. *Breviarium*, frase 62. Vg., en canvi, BOECI, mus. 4, 7, p. 323, 13-324, 11 i ODOR. SEN., p. 208, amb comentari a la p. 320 i següent (Meyer Chr., *Mensura*, p. 46, 75-78). Sobre la mesura d'Odorannus, vg. Michael MARKOVITS, *Das Tonsystem der abendländischen Musik im frühen Mittelalter*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II / 30, Berna i Stuttgart 1977, p. 34 i 42.

l'ús constant del terme *dimensio*, que es troba així mateix als textos d'Odorannus de Sens.⁵⁰

Divisió *Primum igitur omnium*
(representació sistemàtica)

<i>Frases 21-26 (= Quàdruple divisió de la corda):</i>	$a^a = 1/4 A$; $a = 2/4 A$; $D = 3/4 A$
Vg. BOETH. mus. 4, 5, p. 315, 14-316, 18	
<i>Frases 40-45 (= Tetrachordum meson):</i>	$G = 9/8 a$; $F = 9/8 G$; $E = 4/3 a$
Vg. BOETH. mus. 4, 10, p. 330, 16-25, 11-14	
<i>Frase 46 (= Tetrachordum hypaton):</i>	$B_{\#} = 4/3 E$; $D = 9/8 E$; $C = 9/8 D$
Vg. BOETH. mus. 4, 11, p. 332, 10-24	
<i>Frase 48 (= Tetrachordum hyperbolaion):</i>	$g = 9/8 a^a$; $f = 9/8 g$; $e = 4/3 a^a$
Vg. BOETH. mus. 4, 6, p. 319, 11-320, 6	
<i>Frase 49 (= Tetrachordum diezeugmenon):</i>	$b_{\#} = 4/3 e$; $d = 9/8 e$; $c = 9/8 d$
Vg. BOETH. mus. 4, 8, p. 325, 3-20	
<i>Frases 51-55 (= Tetrachordum synemmenon):</i>	$d = 9/8 e$; $c = 9/8 d$; $b_b = 9/8 c$
Vg. BOETH. mus. 4, 9, p. 328, 5-19	
<i>Frases 58-63 (= Trihemitonium al genus chromaticum):</i>	$b_{\#}^b = 8/9 a^a$; $g = 9/8 a^a$; $f_{\#} = 4/3 b_{\#}^b$

Vg. Mesura *Enchiriadis namque monocordi* (ms. Ripoll 42, f. 70v, ed. Hans Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, VMK 3, Munic, 1981, p. 239, 6-9; Meyer Chr., *Mensura*, p. 194, 6-9).

La més significativa aportació del text d'Oliba s'ha de veure, sens dubte, en les explicacions sobre els modes eclesiàstics que figuren a la tercera secció de la part principal del tractat i als *Versus monocordi*. L'ur contingut es basa força en els textos de la *Musica* i dels *Scolica enchiriadis*; endemés, nombroses peculiaritats denoten un parentiu amb el tractat d'Hucbald i en textos de Reichenau. Fonament genuí dels *tropi* són els tipus d'octaves. Oliba adopta aquest concepte de Boeci, i acte seguit fa notar que els vuit modes eclesiàstics representen diverses «variationes nature» i reberen de diversos pobles llurs denominacions;⁵¹ en realitat,

50. Vg. OLIBA, *Breviarium*, frases 47, 56, 64, 68 i 75, i ODOR. SEN., p. 202; (Meyer Ch., *Mensura*, 44, 1-2): «*Dimensionem* monochordi regularis, dulcissimi fratres, qua vos instrui postulatis, salva auctoritate patris patriae domini Boetii taliter agere potestis». A diferència d'Oliba i Odorannus, Berno de Reichenau usa el terme *constitutio*: «*Omnia igitur regularis monochordi constitutio secundum preclaram disertissim viri Boetii instructionem in XV chordis consistit ...*» (BERNO, prol. 1, 1).

51. El començament de la frase 92 («*Ex diapason igitur speciebus*») es troba literalment a BOECI, mus. 4, 15, p. 341, 19. La segona part («*diuersis a qualibet gente susceptis... sunt uocabulis nuncupati*») està basada en BOECI, mus. 1, 1, p. 180, 15-16: «*ex gentium uocabulo designati sunt*» o en MUS. ENCH. 9, 20-21: «*ex gentium uocabulis sortiti sunt nomina*».

la remarca de les «variationes nature» respon a una idea tractada fins al segle XI pels teòrics, que entre altres coses parlen de «dissimiles qualitates» com a nota distintiva dels modes eclesiàstics, i al mateix temps es refereixen al desenrotllament típic de cadascun dels modes en particular.⁵² Segons Oliba, es distingeixen quatre *tropi*, gràcies a la seva «natura» sobresortint (més exactament: original) i a una major riquesa de contingut («principalis nature et diffusioris continentiae sunt»); es tracta aquí dels *tropi principales* o autèntics modes eclesiàstics usats posteriorment, dels quals els quatre modes eclesiàstics restants (plagals) reben els seus propis principis i l'ordenació modal. Com a tals aparegueren aquells primers abans que els *tropi subiugales* («principaliter reliquos precesserant eosque quasi suorum corporum matherie conformabant»),⁵³ segons fa notar Oliba en un altre lloc.

Respecte a la nomenclatura dels *tropi* en el *Breviarium de musica* cal dir que s'ajusta a les denominacions utilitzades per Boeci, *dorius*, *hypodorius*, etc.,⁵⁴ bé que amb la modificació del terme *hypermixolydius*, convertit en *hypomixolydius*. Evidentment, Oliba pertany al grup de teòrics del segle XI que per primera vegada separen de les escales transpositores de Boeci els noms grecs i els identifiquen amb els modes eclesiàstics, fet que iguala el *tropus* vuitè als restants modes plagals.⁵⁵ En el debat sobre la terminologia dels modes eclesiàstics el nostre autor defensa la denominació *tropi* enfront del terme utilitzat per autors poc formats («vulgares cantores»), *toni*, «cum [tropi] non solum pluribus tonis, uerum etiam conconanciis pluribus constantes latius difundantur»;⁵⁶ en general totes les melodies s'acorden als modes eclesiàstics, i per això cap detall dels variats aspectes musicals no deixa d'estar subordinat a un dels vuit *tropi*, per tal com en aquests hi ha compresa tota la realitat musical. Idees anàlogues havien estat ja formulades en fonts més antigues, d'on passaren als textos del segle XI.⁵⁷

52. *Breviarium*, frase 95. Vg. Ps.-Odó, dial., p. 259a: «Igitur octo sunt modi, per quos omnis cantilena discurrens octo dissimilibus qualitativis variatur» (la mateixa formulació a GUIDO, micr., 13, 2-3 (Guido Aretinus, *Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, CSM 4, 1955)).

53. *Breviarium*, frase 109. El verb «precedere» usat en aquest text es troba també al segon tractat del Tonari de Metz: «[...] ex quibus quattuor magistri, IIII proprios [...] precedunt discipulos [...]» (TON. Mett., p. 63, ed. Walter Lipphardt, *Der karolingische Tonar von Metz*, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 43, Münster, 1965).

54. Vg. frases 98-101: «Dorius et qui sub eo est, ypodorius, a dorio dictus [...]». Hi corresponen les següents expressions del *Tonarius* d'Odorannus de Sens.: «Plaga[lis] proti [...], qui et hypodorius, id est sub dorio» (ODOR. SEN., p. 165).

55. Vg. sobre això la minuciosa descripció de Michael Bernhard: «"Ex gentium vocabulis sortiti". Zu den Namen der Kirchentonarten», a Walter PASS i Alexander RAUSCH (ed.), *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, Musica Mediaevalis Europae Occidentalis 4, Tutzing, 1998, p. 7-19.

56. *Breviarium*, frase 103, i endemés l'aclariment de Berno: «Modi vel tropi. quos usualiter [!] tonos vocamus [...]» (BERNO, ton., p. 103a). Segons els dos tractats-*Enchiriadis*, el terme *tonus* s'usa, malgrat tot, abusivament. L'expressió *vulgares cantores* pot trobar-se també al *Dialogus* del Pseudo-Odó (Ps.-Odó dial., p. 256a).

57. Vg. *Breviarium*, frases 104-105 i sobretot 17 («[...] octo troporum, in quibus, totius musice abundantia continetur»). Entre els textos més antics cal destacar Aurelianus de Réomé, que en la seva *Musica disciplina* fa notar: «Hi ergo octo toni cum omnibus suis varietatibus omnem armoniae regunt suavitatem, et quasi florigera gestantes virgulta

La distinció terminològica entre modes eclesiàstics autèntics i plagals mostra amb singular evidència el vincle existent entre Oliba i els textos anteriors a Guido d'Arezzo; i, així, adopta de la *Musica enchiriadis* l'expressió *tropi principales*, i quant al binomi *tropi maiores - tropi minores* sembla haver-se pogut servir de les fonts dels *Versus monocordi* i la *Musica enchiriadis*, a més dels *Scolica enchiriadis*.⁵⁸

En estudiar cadascun dels diversos modes eclesiàstics cal tenir presents tres coses: la *terminalis depositio*, la *finalis commoratio* i la *determinata progressio*. Aquí apareixen els següents aspectes de l'antiga doctrina del tropus: 1) la «interrupció» o la conclusió dels cants gregorians; 2) la «detenció» o l'allargament de la durada del *finalis* d'un cant i de les seves divisions; 3) la delimitació de melodies subjectes a un mode eclesiàstic en un «decurs» d'àmbit abastable. Als *Versus monocordi*, en canvi, la classificació segons el mode eclesiàstic es fonamenta sobretot en el to final: «Fine quidem cantus monstratur perpete tropus».⁵⁹

Hi ha tractats dels segles IX - XI que ajuden a comprendre la terminologia d'Oliba. Així, a la *Musica enchiriadis* s'utilitza substantivat com a sinònim de *finalis* l'adjectiu *terminalis*, vinculat a *depositio*: «Terminales sive finales dicuntur, quia in unum aliqueum ex his quattuor [tetrachordorum] melos omne finire necesse est».⁶⁰ Endemés, a la secció *De organo* del *Inchiriadon Uchubaldi Francigenae* segueixen les principals característiques de l'organum «in sonum suum terminalem, qui scilicet cantum regit et cantus eum finitur».⁶¹ Per això, la *terminalis depositio* d'Oliba s'hauria d'entendre com a «*depositio in sonum terminalem*».

L'expressió *finalis commoratio* no apareix en altres tractats de música, però alguns teòrics descriuen la *mora* (o *morula*) *vocis*, la durada del to o del so, que es troba en Oliba. En relació amb el to final d'un cant, Guido d'Arezzo diu que sona «diutius et morosius».⁶² *Mora/ morula* apareixen també amb el significat de duració del to o del so a *Musica* i *Scolica enchiriadis*, *Commemoratio brevis* i al *Commentarius anonymus* al capítol 15 del *Micrologus* de Guido.⁶³

campum illustrant totius antiphonarii, ac culmen musice comptum reddunt disciplinae» (AURELIAN. 18, 23, ed. Lawrencw Gushee, CSM 21, 1975).

58. Dels *principales* se'n parla diverses vegades al capítol 8 de *Musica enchiriadis* (MUS. ENCH. 8, 29; 32; 37; 41 i 47). Vg. a més: ALIA MUS. 154, p. 95 (*Alia musica*, ed. Jacques Chailley, Publications de l'Institut de Musicologie 6, París, 1964; COMM. BR. 24 (*Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, ed. Hans Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis*, VMK 3, Munic, 1981); TON. Lugd., pr. 75-76. De la comparació etimològica de *tonus maior* i *tonus minor* se'n fa esment al cap. 3 de *Musica enchiriadis*: «Vocatur autem autentus maior quilibet tonus, plagis minor» (MUS. ENCH. 3, 6-7, i encara, SCOL. ENCH. 1, 306, entre altres llocs).
59. Vers 13. La forma adverbial «perpete» usada aquí en lloc de «perpetue» es troba també als versos 3 i 32 de l'*Aepistole de paschali ciclo* d'Oliba, any 1064 (ed. Nicolau d'Oliver, *Escola*, p. 59 i 60).
60. MUS. ENCH. 3, 1-2, i també 4, 1.
61. ORG., París, 67-68 (ed. Hans Schmid, *Musica et scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, VMK 3, Munic, 1981).
62. GUIDO micr. 11, 2 (ed. Joseph Smits van Waesberghe, CSM 4, 1955). Vg. també la traducció comentada del cap. 15, 1-5, del *Micrologus*, deguda al mateix Smits van Waesberghe, a CSM 2, p. xx i següent, i el seu estudi «Wie Wortwahl und Terminologie bei Guido von Arezzo entstanden und überliefert wurden», AMw 31, 1974, p. 77 i següent, notes 4-5.
63. Vg. MUS. ENCH. 18, 21; SCOL. ENCH. 1, 385; 395; 397, i encara d'altres; COMM. BR. 304-307; COMM. Guid. 7, p. 132 (ed. Joseph Smits van Waesberghe, *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, Musicologica Medii Aevi 1, Amsterdam, 1957).

Per a una detallada explicació del terme *progressio* en el sentit del text olibà es pot recórrer als tractats cistercencs dels inicis del segle XII, segons els quals la *progressio* representa l'element quantitatiu d'un cant, entès com a decurs d'una melodia en sentit ascendent o descendent⁶⁴; paral·leles són les remarques «progressionem [fecit] elevatio et depositio» i «Progressio consideratur secundum elevationem et depositionem» de les *Regulae de arte musica* de Guido Augensis.⁶⁵

Respecte a l'estructura interna dels modes eclesiàstics, les quatre espècies de quinta realitzen una funció central. Com els *Scolica enchiriadis*, el PseudoBernelí i Berno de Reichenau, Oliba hi veu el principi formal de tots els *tropi*, i per això parla de les quintes com dels «informatiua instrumenta»,⁶⁶ que es distingeixen per una successió alternativa de tres tons complets i un semitò, en respectiva correspondència amb un mode eclesiàstic autèntic i el relatiu plagal. Segons el model antic, el tipus d'espècies del *Breviarium de musica* es fonamenta en una successió tonal descendent; així, la primera espècie de la quinta (a - G - F - E - D) s'obté transportant la primera espècie de la quarta original (D - C - B - A) de D a G i afegint-hi un to complet (a). Berno descriu així aquest procés: «Ergo prima species dyatesseron constat ex tono, semitonio et tono, exordium sumens a lichanos meson [G] et finiens in lichanos ypaton [D]; cui si adieceris tonum superius [a], oritur tibi prima species dyapente [= a - G - F - E - D]».⁶⁷

1. a - G - F - E - D	(dòric - hipodòric)
2. b _# - a - G - F - E	(frigi - hipofrigi)
3. c - b _# - a - G - F	(lidi - hipomixolidi)
4. d - c - b _# - a - G	(mixolidi - hipomixolidi)

La qüestió essencial de la doctrina del *tropus*, la de l'àmbit dels cants vinculats als modes eclesiàstics, queda tractada, tant al *Breviarium* com als *Versus monocordi*, segons els «veteres» (o «antiqui»)⁶⁸. D'aquesta manera, els *tropi principales* poden pujar del finalis a l'octava i -contràriament

64. Karl-Werner GÜMPEL, *Zur Interpretation der Tonus-Definition des «Tonale Sancti Bernardi»*, Abh. Akademie Mainz, 1959 (2), p. 39.

65. GUIDO AUG. 362 i 519 (ed. Claire Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant, Étude d'un traité théorique*, Brecht, 1995).

66. *Breviarium*, frase 117.

67. BERNÓ, prol. 5, 6. Vg. sobre això el comentari de Rausch de la p. 141 i següent, i també el seu article «Bern von Reichenau und sein Einfluß auf die Musiktheorie», a W. PASS i A. RAUSCH (ed.), *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, Musica Mediaevalis Europae Occidentalis 4, Tutzing, 1998, p. 139-143. La doctrina de Bern sobre els tipus està descrita per Smits van Waesberghe també A.VIb, p. 44-47. Per a la següent relació dels tipus, vg. SCOL. ENCH. 1, 237 i següents; PS.-BERNELÍ, spec. 4-7; BERNÓ prol. 5, 7-12 i 12, 5-9.

68. Així com Oliba i Hermannus Contractus parlen dels «veteres», ANON. Wolf, p. 208, respecte de PS.-BERNÓ mon. X, 2 («antiqua regula / iuniorum regula»), es val de l'expressió «antiqui». Vg. vers 1 dels *Versus monocordi*; HERMANN, mus. p. 32.

a la doctrina dels «iuniores»– baixar fins a la quinta, mentre que els *tropi minores* queden limitats per la quinta en els sentits ascendent o descendent respecte del *finalis*. També Guido d'Arezzo, Berno de Reichenau i, després d'ells, l'Anònim Wolf es decanten per la doctrina de l'àmbit pròpia dels «antiqui». ⁶⁹ Amb raó es pot admetre que Oliba rebi els seus criteris dels tractats titulats *Enchiriadis*, on es diu:

[...] quod simplex et legitimus cantus inferius non descendit quam usque ad sonum quintum a finali suo [...]. (MUS. ENCH. 4, 3-4)

[...] quod minoribus tonis minora in elevando sunt spacia, et inferior quisque tonus non nisi ad quintum usque sonum a finali sono ascendit, sed et hoc raro (MUS. ENCH. 5, 3-5)

A finali sono aequalis potestas est minori tono in superiora atque inferiora, id est in utroque latere pertingendi usque ad sonos quintos. Non quod semper id eveniat, sed quod haec spacia eius sit potestas. (SCOL. ENCH. 1, 365-368)

Respecte de tot això resulten fins a cert punt interessants les interpolacions al *Prologus* de Berno, on, tocant a la teoria dels *antiqui*, sovint cal posar en dubte si un cant, sobretot quan el seu decurs queda més avall del *finalis*, s'ha de considerar autèntic o plagal. «Antiquitus enim autentici cum plagis etsi non aequaliter intendebantur, indifferenter tamen omnes in quartam vel quintam chordam remittebantur, quod adhuc multorum cantuum indifferentes inter autentos et subiugales descensus testantur». ⁷⁰ Com a exemple d'aquest tipus de cant es pot adduir el gradual responsori *Qui sedes Domine*, del tercer diumenge d'advent: ⁷¹ tant el responsori com el verset acaben en G, i l'extensió tonal va del D greu al g superagut, i segons la teoria antiga, doncs, el mode eclesiàstic és el mixolidi, amb desenrotllament, per tant, en un *tropus maior* o *tropus principalis*, i, en canvi, d'acord amb la teoria més recent no és possible una determinació clara del mode eclesiàstic.

Excurs. D'entre els cants aquí debatuts el gradual responsori *Universi qui te expectant* (primer diumenge d'advent) ha desfermat des del segle IX una viva discussió respecte de la classificació segons el mode eclesiàstic. En principi, es tracta de saber què ha de prevaler aquí: el verset solista (d'àmbit C - e), destacat ja per la seva pròpia situació, o el desenrotllament de caràcter plagal del responsori (d'àmbit A - b_b). Segons l'autor del tractat principal d'*Alia musica* una classificació en el mode eclesiàstic dòric representa la solució millor respecte de l'anterior i ben habitual assignació al *tropus* hipodòric: «Ad quam mesen dorii [d] si pervenerit cantus secundi tropi, jam potius dicetur dorii quam hypodorii, ut est in responsorio gradali *Universi qui te expectant*». ⁷² Aquí també caldria indagar per què en la versió de la *Nova Expositio* del ms. Ripoll 42 no s'addueix *Universi qui te expectant* per a il·lustrar el segon mode eclesiàstic. Altres autors, com, per exemple, Frutolf de Michelsberg, diferen-

69. GUIDO micr. 11, 23; PS.-BERNO mon. X; ANON. Wolf p. 208 i següents, i també el comentari de Wolf a la p. 228.

70. BERNO prol. Interpol. 6, 16.

71. *Graduale Romanum* (Editio Vaticana), Roma, 1908, p. 7.

72. ALIA MUS. 55 p. 130.

cien conscientment els modes eclesiàstics del responsori i del verset; així, al tonari de Frutolf el cant figura entre els graduals del *protus plagalis* amb l'addició «Versus authenticus es».⁷³ Igualment podia interpretar-lo Dom Pothier al seu *Liber Gradualis* de 1895. En canvi, no és pas així en l'*Editio Vaticana* (1908),⁷⁴ que pren partit pel primer mode eclesiàstic (motiu suficient perquè Peter Wagner consideri inconseqüent aquesta decisió).⁷⁵ Més tard Willi Apel va proposar una classificació segons la *maneria*, tal com es troba al Còdex Montpeller H. 159.⁷⁶ La mateixa solució adopta ja cap al 1460 el *Ritus canendi*, del cartoixà Johannes Gallicus.⁷⁷

Un altre aspecte de la doctrina del *tropus* –els tons inicials de les melodies gregorianes– figura als *Versus monocordi*, on es diu que el *Gloria Patri*, o sigui el tenor i el primer to diferencial, indiquen els límits («meta») d'un *tropus*. Ho demostra l'estudi de la *Musica*, d'Hucbald, on apareix l'expressió «meta inchoandi»; segons Hucbald, un mode eclesiàstic ha de començar no pas fora de les quintes superior i inferior del final, sinó sempre en l'espai dels vuit o a vegades nou graus modals d'un *tropus*.⁷⁸ No es diu, però, quins dels *initia* corresponen a un mode eclesiàstic autèntic o a un de plagal, bé que això es pot precisar fàcilment gràcies als exemples del text d'Hucbald;⁷⁹ també el tonari de Berno dona resposta a tal qüestió: els *initia*, tant del mode eclesiàstic autèntic com del plagal, van del nivell d'àmbit més baix al tenor. I, encara, Jacob de Lieja explica al llibre VI del seu *Speculum musicae*: «Et secundum antiquos tot quilibet modus habere potest principia, quot voces clauduntur inter vocem quae locum tenet differentiarum suarum et illam in "quam" regulariter vel licentia potest descendere».⁸⁰

* * *

El *Breviarium de musica* i els *Versus monocordi*, del ms. Ripoll 42, constitueixen un text sobre teoria de la música arribat fins a nosaltres i proper al grup de tractats monàstics d'Odorannus de Sens i Berno de

73. FRUT. ton. p. 132.

74. *Graduale Romanum*, p. 2.

75. Peter WAGNER, *Einführung in die Gregorianischen Melodien*, vol. 3, Gregorianische Formenlehre, Leipzig, 1921, p. 375, nota 2.

76. Willi APEL, *Gregorian Chant*, Bloomington, 1958, p. 150 i 167.

77. IOH. LEGR. Rit. 2, 1, 4 (ed. A. Seay, CCMP, Critical Texts 13-14, Colorado Springs, 1981). Gallicus posa com a exemple l'antífona «Simile est regnum caelorum sagenae missae in mari».

78. HUCBALD 50: «[...] et omnis omnino tonus uel tropus a finali suo, nec supra quintum superiorem, nec infra quintum inferiorem umquam ordiendi facultatem habebit, sed intra eas octo voces uel aliquando nouem, partim principales, partim laterales, fines uel initia cohibebunt».

79. HUCBALD 51-54.

80. IAC. LEOD., spec. 6, 37, 5 (ed. Roger Bragard, CSM 3, 1955-73). Vg. també 6, 84, 2: «Hoc autem de cantuum principiis cuiuscumque fuerint toni secundum Guidonem et antiquos communiter tenendum est ut tot tonus aliquis habeat principia, etiam inclusive loquendo, quot sunt voces inter eam in quam regulariter vel ex licentia potest descendere et illam in quam illius residet tenor, et non extra».

Reichenau. Escrit en forma de tractat epistolar, possiblement després de 1036, les seves ensenyances mostren vincles ben estrets amb la teoria musical carolíngia i Boeci. Respecte a la seva forma idiomàtica, els textos d'Oliba es valen no sols de prosa artística (proemi i epíleg del *Breviarium*) i de prosa (part principal) sinó també d'una versificació en hexàmetres lleonins. Oliba no s'ocupa de les doctrines del Pseudo-Odó i Guido d'Arezzo: això, en la teoria hispànica, no s'esdevindrà fins dos segles després, quan ho faci Johannes Aegidius Zamorensis. En definitiva, l'aportació catalana a la teoria musical no reapareixerà fins que a les vigílies del Segle d'Or el valencià Guillem Despuig publicui, el 1495, la seva *Ars musicorum*.

EDICIÓ

Nota prèvia

Aquesta edició mira de mantenir tant com sigui possible en la seva forma original el text de *Breviarium de musica* i *Versus monocordi*.^{*} Els canvis realitzats es refereixen als caràcters, majúsculs o minúsculs, i a l'esmena d'alguns mots, i queden sempre manifestats en l'aparat crític; també a les abreviatures, substituïdes per la paraula corresponent sencera, i a la puntuació, disposada segons els criteris moderns.

Quant a l'ortografia del copista cal dir, breument, que el caràcter *e caudatum* substitueix el diftong *ae*, a vegades en col·locació inesperada.^{**} Endemés, hi ha a l'original alguns mots presos del grec i amb *accentus acutus*.

<Breviarium de musica>

(Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó: Ms. Ripoll 42, f. 1v-4r)

¹ CVM MVLTIMODE curiositatis instantissima studia feruentissimum tui 1v
 animum discendique cupidum ad quodque scibile sollicitarent artemque
 musicam precipue, quia iam de ceteris aliqua noueras, impatientissima
 cupiditate desiderares, a nobis tandem totius beneficentiae gratia obsequen-
 do, quod te eam pro facultate noticię doceremus, si librorum copia sup-
 peteret, obtinuisti. ² Cum autem nec libros, quos ab amico tuo quodam
 sperabas qui tibi non dederat, inuenisses et ex his, quę uoluntati tuę
 maxime inerant, quid aliud faceres non haberes: cum iam nuncios per
 uicina cęnobia petendorum librorum causa delegasses, mensurandi mono-
 cordi regularis rationem affectione preoccupatoria poposcisti. ³ Quod cum
 non oportere facere respondissemus, quoniam a Boetio, in omni discipli-
 narum genere prudentissimo artis huius scriptore, post perfectissimam a
 ueteribus philosophis translationem plene ac euidētissime describeretur,
 tu quidem uehementius, ut id tibi fieret, incubueras, obsecrando etiam, si
 qua tui erga nos beneficia quandoque profecerant, debitum retributionis
 nullo modo negaretur precendenti famulicio gratissime largitionis. ⁴ Qua ex
 causa, ne beneficiorum tuorum pronique in nos famulandi habitus
 immemores uideremur, ex repetite memorię promptuariis, ambigentes

* S'ha pretès una edició que pugui substituir les d'Anglès i Utterback, insuficients quant a la crítica textual.

** *Breviarium de musica* : 63 (genere); 64 (certe); 78, 85, 88 (esse); 120 (esset, essent). *Versus monocordi*: 20 (esse). Vg. també apèndix III.5 a: Robert-Henri Bautier / Gillette Labory (ed.): André de Fleury, Vie de Gauzlin, abbé de Fleury, Paris, 1969, p. 184 (esse, valeas).

2 cum] Cum *ms.*

3 Boetio] boetio *ms.* post = secundum

tamen, utrum impacientie tue sufficere possemus an eorum partem, quę in musicis BOETII continentur attingere, aggressi sumus. ⁵ Quorum rationem, quantulacumque sit, solo tamen tui amore susceptam, non efficacitę confidentia, familiariter nulli alii publicandam tibi soli afferimus. ⁶ Sed si quid in ea commissum fuerit, cum plenariam facultatem cognoueris, non adeo redarguendum in minus perfectis repetite memorię arbitraberis. ⁷ Cuius in presentiarum haec summa est.

⁸ CVM omnis musice ratio tribus in generibus uersetur, DIATONICVM scilicet, CROMATICVM et ENARMONIVM, regularis monocordi diuisio secundum prefata genera omnimodo uidetur triformiter uariari. ⁹ Cuius quidem rationem primum DIATONICVM, quia et comuni musicę familiariter seruit, per quinque tetracordorum uariationes expedit. ¹⁰ Quorum nominum interpretationisque ratio sic habetur: ¹¹ Jpatón ab ípatis, idest grauibus. ¹² Mesón a <mesis, idest> mediis. ¹³ Sinemenón a sinémenis, idest coniunctis. ¹⁴ Diezeugmenón a diezéugmenis, idest disiunctis. ¹⁵ Yperboleon ab <yperboleis, idest> excellentibus. ¹⁶ Predictorum uero duorum, sinemenón ac diezeugmenón, alterum a coniunctis, alterum a disiunctis ideo dicitur, quoniam sinemenon duobus tonis emensis ad mesen semitonio coniungitur, diezeugmenon uero tono seiunctum a mese duobus tonis ac semitonio diatesseron simphonie debitam seruitutem expendit.

2r ¹⁷ Sed quoniam unius cordę in plures uoces, quas cordas dicimus, facienda est sectio, ipsarum cordarum, quę a Boecio tradita sunt, nomina adscribenda uidentur, quę per bis / diapason consonantiam difuse unicuique octo troporum, in quibus totius musice abundantia continetur, plenam sui corporis substantiam profitentur. ¹⁸ Quarum nomina hęc sunt: PROSLAMBANOMENOS, YPATE IPATON, PERYPATE IPATON, LYCANOS

4 eorum] earum *ms.* musicis] *corr. ex* musicis *ms.*

8 *pro* DIATONICVM ... ENARMONIVM *legi debet* DIATONICO scilicet, CROMATICO et ENARMONIO. CROMATICVM] CROMATICV (*cum* I *sup. litt.* v) *ms.* et] *add. sup. lin.: ms.* omnimodo] omniū *ms.*

9 DIATONICVM] DIATONICV (*cum* I *sup. litt.* v) *ms.* comuni = communi

16 diezeugmenón] Diezeugmenón *ms.* sinemenon] Sinemenón *ms.* diezeugmenon] Diezeugmenon *ms.*

17 cordę] *corr. ex* corderę *ms.* Boecio] boecio *ms.*

18 PROSLAMBANOMENOS] PROSLAMBANOMENOS *ms.* PARANETE SINEMENON] *corr. ex* PAREANETESIMENON (*add. NE² sup. lin.*) *ms.* PARAMESE] *corr. ex* PARMESE (*add. A² sup. lin.*) *ms.* TRITE DIEZEVG MENON] DTRITEDIEZEVG MENON *ms.* PARANETE DIEZEVG MENON] PARANETE DIZEVG MENON *ms.*

YPATON, YPATE MESON, PERYPATE MESON, LYCANOS MESON, MESE, TRITE SINEMENON, PARANETE SINEMENON, NETE SINEMENON, PARAMESE, TRITE DIEZEVG MENON, PARANETE DIEZEVG MENON, NETE DIEZEVG MENON, TRITE YPERBOLEON, PARANETE YPERBOLEON, NETE YPERBOLEON. ¹⁹ Quo enim modo, siue tonis siue semitoniis, a se prescriptarum cordarum spacia discrepat, subiecta descriptione clarebit.



²⁰ QVONIAM preposita dispositione cordarum differentie patuerunt, nunc ad propositę diuisionis rationem sequentia conuertamus. ²¹ Primum igitur omnium totius monocordi diuisio in duo equa sumitur. ²² Eodemque modo unaqueque medietatis pars in duo iterum equalia separatur. ²³ Que quidem partes iam quattuor cognoscuntur: Proslambanomenos. Licanos ipaton. Mese. Nete yperboleon. ²⁴ A proslambanomenos enim ad licanos ypaton diatesseron consonantia continetur. ²⁵ A licanos uero ypaton ad

²¹ monocordi] *corr. ex monocordis ms.* equal] *corr. ex euea ms.*

²³ Proslambanomenos] *corr. ex Prolambanomenos (add. s¹ sup. lin.) ms.*

mesen diapente simphonia concordat. ²⁶ Quę quidem mesé ad nete iperboleon diapason.

²⁷ Sed ne simphonias proponamus, antequam de ratione earum quicquam / tractemus, dicendum uidetur, quot sint quáue mensura constent. ²⁸ Sunt enim tres, quibus quarta additur. ²⁹ Duę simplices, due uero compositae: Diatesseron et diapente, diapason ac bis diapason. ³⁰ Diatesseron et diapente simplices. ³¹ Diapason ac bis diapason compositae. ³² Quę quidem ideo compositae, quia priorum compositione iunguntur. ³³ Constat enim diapason diapente ac diatesseron. ³⁴ Bis diapason uero quibus constet, ipsa nominis interpretatione cognoscitur. ³⁵ Diatesseron enim, quam simplicem diximus, quia prior erat et aliis simphoniis nullo modo componebatur, constat tantum duobus tonis ac semitonio. ³⁶ Diapente uero, in qua eadem huius rei ratio consideratur, tribus tonis ac semitonio compaginatur. ³⁷ Tonum autem esse noueris, quod sesquioctaua proportione colligitur. ³⁸ Semitonium uero, quod non pleni toni mensuram attingit.

³⁹ Quapropter, quoniam consonanciarum, toni ac semitonii ratio patuit, diuisio spacii, quod est a mese ad proslambanomenos, hac dimensione probetur: ⁴⁰ A mese enim usque ad terminum ultimum in octo partes fiat diuisio harumque octaua mese superponatur. ⁴¹ Signeturque corda licanos meson sesquioctaua proportione collecta. ⁴² Eodemque modo a licanos meson collecta superponatur octaua describaturque peripate meson. ⁴³ Collectis igitur duobus tonis a mese, solum superest semitonium ad diatesseron constituendam, quod hoc modo proueniet: ⁴⁴ A mese enim uersum spacium triparciatur terciaque pars superaddatur. ⁴⁵ Quo facto facillime semitonium pernotabitur diceturque determinatio illius ypate meson. ⁴⁶ Preterea ab ypate meson simili modo ad diatesseron constituendam duo toni hac semitonium usque in ypate ypaton constituuntur, a qua proslambanomenos tono distabit, quę cum prefatis duobus tonis ac semitonio diapente consonantiam reddit.

⁴⁷ Hac igitur ratione totius diapason corpore proportionaliter emenso, nete iperboleon spacium ad mesen legitime dimensionis censura requirat. ⁴⁸ A nete igitur yperboleon ad nete diezeugmenon supradicta ratione octauarum parcium superadietione tercieque eius partis spacii, a quo

39 semitonii] *cum puncto infra litteram e ms.* proslambanomenos] *corr. ex prolambanomenos (add. s¹ sup. lin.) ms.*

46 hac = ac (cf. *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, vol. I, Munic, 1967, col. 71.)

47 proportionaliter] *corr. ex proporcionaliter ms.*

octauarum collectio fieri ceperat, diatesseron simphonia succrescat. ⁴⁹ A qua quidem nete diezeugmenon duo toni ac semitonium predicta ratione collecti usque in paramesen constituentur, inter paramesen ac mesen tono more solito interueniente. ⁵⁰ Quibus hoc modo ordinatis diapente simphoniam consonare uidebis, quę cum diatesseron sequente duple proportionis quę est diapason uniuersitatem adimplet, quę inter mesen et nete yperboleon uera ratione colligitur.

⁵¹ Sed quoniam quinque tetracordorum genera proposuimus, quattuor quidem suo ordine locis propriis collocantes, quintum quod superest, qua censura proueniat, aperiamus. ⁵² Diximus superius a nete yperboleon ad mesen diapason consistere simphoniam, in qua quidem illud inherat tetracordum, quod a nete yperboleon incipiens in nete diezeugmenon usque descendit. ⁵³ A qua quidem nete diezeugmenon / toni ratio procedat, nete sinemenon suo loco constituens. ⁵⁴ A qua in trite sinemenon duorum tonorum ratio continuetur. ⁵⁵ Jnter hanc igitur et mesen spacium, quod relinquitur, sinemenon semitonium quadam suauitate decantat, ad mesen coniunctum faciens tetracordum.

3r

⁵⁶ Hac igitur ratione mensure totius diatonici generis corpus existit, per quod quidem relicorum duorum generum, crhomatici scilicet hac enarmonii, quodammodo poterit dimensionis ratio declarari. ⁵⁷ Quam quidem hoc modo constat haberi: ⁵⁸ Jn diatonico igitur genere a nete yperboleon in nete diezeugmenon tetracordum diatesseron efficiens duorum tonorum ac semitonii mensura constabat. ⁵⁹ Jn cromate uero continui unius triemitonii ac duorum semitoniorum legitima spacia continentur. ⁶⁰ Que qua dimensionis ratione inueniantur, hoc modo patebit: ⁶¹ Ad tria enim semitonia colligenda a nete yperboleon ex utraque parte duorum tonorum mensura legitima componatur. ⁶² Ex ea autem parte, qua tonus exterior terminatur, tertia pars eius spacii quasi ad diatesseron consonantiam constituendam prefatis tonis duobus superponatur sicque unius toni ac semitonii continuatio, quod triemitonium dicitur, facillime inuenitur.

51 *Inter* proposuimus *et* quattuor *rasura* (*littera q scripta est in dextera parte rasurae*) *ms.* collocantes] collocantes *ms.*

52 inherat = inerat

56 relicorum = reliquorum crhomatici = chromatici hac = ac enarmonii] enarmoni *ms.* quodammodo] quodammodo

57 *Inter* hoc *et* modo *spatium vacuum ob rasuram:* *ms.*

59 *Inter* triemitonii *et* ac *rasura* *ms.*

⁶³ Hoc etiam in ceteris pernotando, quatenus sicut in diatonico genere unumquodque tetracordum duobus tonis ac semitonio textitur, ita in crhomate semper triemitorum continuatio ac duorum semitorum diuisa spacia collocentur. ⁶⁴ De quibus quidem semitonis post triemitorium constituendis hec certe dimensionis ratio habeatur. ⁶⁵ Propositis enim a nete yperboleon duobus tonis, interposito tamen ibi triemitorio qua ratione superius diximus, spacium quod relinquitur semitonii maioris, quod apotome dicitur nomine, prenotatur. ⁶⁶ Alterum uero duobus eisdem tonis ab eorum exteriori termino pars tertia superadiecta monstrabit. ⁶⁷ Quod in ceteris huius generis tetracordis fieri pernotabis.

⁶⁸ Quoniam diatonici generis et cromatici dimensionis legitime rationem per sua tetracorda descripsimus, de tercio quod superest, armonia scilicet, expediamus. ⁶⁹ Cuius quidem dimensionis ratio longe a ceteris duobus diuisa cognoscitur, haud tamen difficilis, si diatonici generis per tetracorda sua mensura sciatur. ⁷⁰ Patuit enim diatonici generis tetracorda duorum tonorum uniusque semitonii compositione formari, cromatici uero triemitorum unius continui duorumque semitorum spacis contineri. ⁷¹ In enarmonio uero hanc colligas uniuersali ratione mensuram: ⁷² Vnumquodque igitur enarmonios tetracordum ditoni unius continuationem ac semitonii quidem in duas diesis separationem per totam sui corporis uniuersalitem requirit. ⁷³ Quod procul dubio fieri doctoris nostri Boecii auctoritate firmatum ab omnibus huius artis lectoribus uerissima ratione credatur. ⁷⁴ Hoc tamen in unoquoque trium generum sinemenon tetracordo diligentissime pernotato, quod ad mesen semitonio coniuncto in diatonico duos tonos constituens, in cromate eodem semitonio constituto semitorium per se constans triemitoriumque continuum, in enarmonio eodem iterum semitonio in duas diesis separato ditonum collocando hanc certe rationis mensuram compones.

63 genere = genere ita] Jta *ms.* crhomate = chromate

64 certe = certe (*adv.*)

66 exteriori] extraeriori *ms.*

68 de tercio] De Tercio *ms.*

70 cromatici] Cromatici *ms.* triemitorum] *corr. ex triamitorum ms.*

74 triemitoriumque] triemitoriumque *ms.* in⁴] Jn *ms.*

3v ⁷⁵ Jam igitur totius regularis monocordi dimensionis legitime / ratione perspecta, quædam de semitoniorum ratione tractemus. ⁷⁶ Diximus enim tonum in sesquioctava proportionem constare, cuius sectionem in duo equalia fieri non patitur ratio; ⁷⁷ et ob id semitonium non dimidia toni pars, set non plena dinoscitur. ⁷⁸ Qua ex causa, cum toni diuisio in duo semitonia non equalia sit, constat ueraque ratione colligitur unum eorum maius, alterum minus esse, quorum minus lima, maius apotome nominatum ab antiquis artium scriptoribus traditum palam esse cognoscitur. ⁷⁹ Quo autem loco in ipso monocordo euidentissime cognosci possint, facile dabimus experimentum. ⁸⁰ Verum quia in chromatico genere, cum plura semitonia per sua tetracorda incidant, non sit agnoscere quæ maiora minoraue sint, ad hoc cognoscendum diuisi chromatis spacia peruidenda querantur. ⁸¹ In eo enim post triemitonii emensi spacium duo semitonia commanentia per singula tetracorda ponuntur. ⁸² In quibus id certissime denotetur, quod semitonium post triemitonium continuum collocatum maioris semitonii, quod apotome dicitur, ratione formatur. ⁸³ Minoris uero sequens semitonium nomine, quod limma est, prenotatur. ⁸⁴ Semitonii preterea diuisionem in duas dieses per singula enarmonici generis tetracorda superius dixisse sufficiat.

⁸⁵ Sed quia superius tres simphonias, quibus quarta ex eis composita addebatur, esse descripsimus, eas iam nunc in species deducamus. ⁸⁶ Diatesseron enim duobus tonis ac semitonia constare sepe monstratum est, quod quidem semitonium mutationis sue uice omnium simphoniarum species format. ⁸⁷ Quot enim loca in unaquaque simphonia mutare poterit, tot eorum species uera ratione conficiet. ⁸⁸ In diatesseron enim tres species esse cognoueris, quia toties posse cernitur permutari. ⁸⁹ In diapente uero, quia trium tonorum uniusque semitonii est, quattuor loca uicissitudinis uariatione suscipiens, quattuor diapente species facit. ⁹⁰ Preterea diapason, cum diapente et diatesseron consonantiis componatur, quinque tonorum duorumque semitoniorum compaginatione constare cognoscitur. ⁹¹ Quæ duo, locorum .vii^{em}. uariatione permensa, septem diapason species efficiunt.

77 set = sed

78 esse^{1,2} = esse

80 chromatico] diatonico *ms.* ad] Ad *ms.* chromatis = chromatis

82 maioris] *corr. ex: maiori (add. s. sup. ln.) ms.*

85 esse = esse

88 esse = esse

⁹² Ex diapason igitur speciebus, cui ádeo cuncta persequendi studium fuerit, cognoscere poterit bis diapason species non posse ignorari. ⁹³ In cuius etiam corporis octo troporum substanciam consistere cernimus fundamentis. ⁹⁴ Quorum quia diuerse nature uariationes sunt, diuersis a qualibet gente susceptis, aput quam uersabantur, sunt uocabulis nuncupati. ⁹⁵ Quorum quidem quattuor principalis nature et diffusioris continentie sunt. ⁹⁶ Ex quibus reliqui .iiii^{or}. sue rationis uim totamque suorum corporum matheriam sorciuntur. ⁹⁷ Quorum omnium nomina sic habéto: ⁹⁸ Dorius et qui sub eo est, ypodorius, a dório dictus. ⁹⁹ Frigius et qui sub eo est, ypofrigius, a frigio dictus. ¹⁰⁰ Lidius, diriuiuius eius, ypolidius. ¹⁰¹ Mixolidius, subiugalis eius, ypomixolidius. ¹⁰² Omnis igitur totius musice facultas per hos .viii^o. uersatur. ¹⁰³ Quos tonos uulgares cantores solent dicere, recto nomine tropos uocandos, cum non solum pluribus tonis, verum etiam consonanciis pluribus constantes latius difundantur. ¹⁰⁴ Per hos igitur omnia mela discurrunt, / nec quicquam in totius musice uarietatibus inuenitur, quod non alicui eorum uerissima ratione subdatur. ¹⁰⁵ Quia igitur totius huius artis uniuersalitas in eorum fundamentis consistit, qua certa rationis regula contineantur, adiciendum uidetur. ¹⁰⁶ Tria enim in unoquoque eorum peruidenda concurrunt: Terminalis depositio. Finalis commoratio. Determinata progressio. ¹⁰⁷ Quorum rationem in sequentibus demonstrabimus.

¹⁰⁸ Diximus superius .viii^o. modorum melis facultatem huius artis amministrari. ¹⁰⁹ Ex quibus .iiii^{or}. nature continentia principaliter reliquos preceserant eosque quasi suorum corporum matherie conformabant. ¹¹⁰ Quod quia ita haberi palam est, quo quasi instrumentum capitis informantur, quedam quibusque duobus utensilia proponamus. ¹¹¹ Claruit autem in superioribus diapente consonantiam speciebus .iiii^{or}. contineri. ¹¹² Que quidem ad informationem predictorum troporum quasi quedam utensilia et inchoationis iniciamenta fixa locis propriis proponuntur. ¹¹³ Cognito autem cui eorum quodlibet quod canitur subiciatur, si sub primo dorio uel sub ypodorio continetur, in ea diapente specie, que a mesé incipiens semitonium finali tono conjunctum retinuerit, informati capitis officium celebrabitur. ¹¹⁴ Sub frigio uero uel subiugali suo compositum predictae

94 uariationes] *corr. ex uariatione (add. s sup. lin.) ms.* aput = apud

104 quicquam] *corr. ex quisquam ms.*

108 amministrari = administrari

114 uel] *add. sup. lin.: ms.*

consonantie semitonium proprie finalis determinatione concludet. ¹¹⁵ Lidii uero uel ypolidii mela capitale preferens semitonium eadem simphonia trium tonorum finali determinatione formabit. ¹¹⁶ Mixolidii autem uel subsequentis ypomixolidii corpus semitonium capiti subiunctum post duorum tonorum sequentia finali determinata conformandum suscipiet. ¹¹⁷ Et sic he quattuor species diapente .viii^o. troporum informatiua instrumenta dicuntur, finales eorum in extremis fidibus collocantes. ¹¹⁸ A quibus quidem finalibus usque in earum octauas .iiii^{or}. troporum principalium partitur ascensus et in quintas quidem percuruatur descensus. ¹¹⁹ Reliquorum uero .iiii^{or}. ab eisdem finalibus ex utraque parte, siue ascensus siue descensus, quintarum determinatione comprimitur.

¹²⁰ Epilogus. Et quoniam regularis monocordi mensuram per tria genera descripsimus, simphonias earumque species cum tonis ac semitoniis edocuimus, .viii^o. quoque modorum rationes per quinque tetracordorum uariationes expressimus et quid quodque horum esset quae ratione constaret, quae omnium uocabula essent et a quibus dicerentur pro captu memorie fraterne noticie subiecimus, iam nunc parui operis sententias terminemus. ¹²¹ Nec nos obtrectantis lingue preiudicia mordeant nec oblatrantis inuidie iurgia detraant uel iniuria condempnet, cum quanta sit cuique memorie penuria uideat<ur> multorumque negotiorum occupationes quemque detineant, studiorum quoque diuersorum affectiones, quo minus erga unum aliquid quisque ualeat, multiphariam contrahant. ¹²² Quocirca, frater amantissime – CHRISTO MENTE PIA MONACHVS SVBIECTVS OLIVA – hoc breuiarium prerogatiua tuae dilectionis assumptum placida benignitate suscipias. ¹²³ Si qua etiam deherint, concordia karitate subjungas. ¹²⁴ Indigne posita prona facilitate comutes. ¹²⁵ Superuacanea iudicio equitatis excludas. ¹²⁶ Uerum tua tibi huius conscriptionis rogatione compendium debita rogamus ratione defendas, ut quam tenuis opusculi non meretur effector, laurealis serti uitta coronetur assertor.

120 Epilogus] *script. in marg.* Huius uerbi locus quoad textum principalem indicatur signo w *ms.* et quid] Et quid *ms.* esset = esset quae] Quae *ms.* essent = essent iam] Jam *ms.*

121 detraant = detrahant cum] Cum *ms.* studiorum] Studiorum *ms.* contrahant] *corr. ex* contraant (*add. sup. lin. spiritus asper linguae graecae.* vg. Bernhard Bischoff, *Mittelalterliche Studien*, vol. II, Stuttgart, 1967, p. 256) *ms.*

122 amantissime] amatissime *ms.* CHRISTO] XPO *ms.*

123 deherint (= deerint] *corr. ex* deerint (*add. sup. lin. spiritus asper*) *ms.*

126 ut] ¶ *ms.* uitta] *corr. ex* uu..a (?), cum rasura in duobus locis. *ms.*

<Versus monocordi>

(Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó: Ms. Ripoll 42, f. 5r)

- Maiores tropos ueteres dixere quaternos,
 Omnibus ac proprios istis posuere minores.
 Tertius at quartum, fert primus iure secundum;
 Sextum nam quintus, octauum septimus ambit.
 5 Maior in ascensu cordas sibi uendicat octo;
 Finali propria quinis descendit ab ipsa.
 Sicque minor quinis constat superis et in imis.
 Quatuor in cordis post mesen continuatis
 Troporum finis cunctorum cernitur omnis.
 10 Post mesen quinta primus finitur in ipsa.
 Qualiter est, tropis cantus quoque subditur omnis,
 Principio meta<m>que sui denotat *gloria patri*.
 Fine quidem cantus monstratur perpete tropus,
 Vt pateat, cantus constet si legibus aptus.
 15 Simphonias recte diatesseron et diapente
 Melis intensas attendes necne remissas.
 Iam nunc, PETRE, tibi placeant uersus monocordi,
 Quos prece multimoda monachus tibi fecit OLIVA.
 Hic, Petre, mente pia frater te poscit OLIVA:
 20 Emendes recte, quod uideris esse necesse.

6 Finali propria quinis] Finali ^a propria ^{et} quin^{is} *ms.* (vg. Gumpel, Ripoll 42, p. 271, nota 54)
 19 Petre] petre *ms.*
 20 esse = esse

RELACIÓ DE MANUSCRITS

- Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 42
 Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, prest. 2, ca. 3, nr. act. 125, nr. mod. 6,
 perdut
 París, Bibliothèque Nationale de France, lat. 7297
 París, Bibliothèque Nationale de France, lat. 7476
 Ripoll, Abadia Santa Maria, ms. 37, perdut
 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 123
 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1234
 Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 1638
 Vic, Museu Episcopal, ms. 167

RELACIÓ DE FONTS

- | | |
|-------------|---|
| ALIA MUS. | Jacques Chailley, <i>Alia musica</i> , Publications de l'Institut de Musicologie 6, París, 1964 |
| ANON. WOLF | Johannes Wolf, Ein anonymer Musiktraktat des elften bis zwölften Jahrhunderts, <i>VMw</i> 9, 1893, p. 194-226 |
| ARIBO | Joseph Smits van Waesberghe, <i>Aribonis de musica</i> , CSM 2, Roma, 1951 |
| AURELIAN | Lawrence A. Gushee, <i>Aureliani Reomensis musica disciplina</i> , CSM 21, 1975 |
| BERNO prol. | Alexander Rausch, <i>Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau</i> , <i>Musica mediaevalis Europae occidentalis</i> 5, Tutzing, 1999 |
| BERNO ton. | Alexander Rausch, <i>Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau</i> , <i>Musica mediaevalis Europae occidentalis</i> 5, Tutzing, 1999 |
| BOETH. mus. | Gottfried Friedlein, <i>Anicii Manlii Torquati Severini Boetii de institutione Arithmetica libri duo - De institutione musica libri quinque</i> , Leipzig, 1867 |

- COMM. BR. Hans Schmid, *Musica et scolica enchiriadis*, VMK 3, Munic, 1981, p. 157-178
- COMM. GUID. Joseph Smits van Waesberghe, *Expositiones in micrologum Guidonis Aretini*, *Musicologica Medii Aevi* 1, Amsterdam, 1957, p. 99-172
- FRUT. brev. Coelestin Vivell, *Frutolfi breviarium de musica et tonarius*, *Sitzungsberichte Akademie Wien* 188 (2), Viena, 1919
- FRUT. ton. Coelestin Vivell, *Frutolfi breviarium de musica et tonarius*, *Sitzungsberichte Akademie Wien* 188 (2), Viena, 1919
- GUIDO Aug. Claire Maître, *La réforme cistercienne du plain-chant. Étude d'un traité théorique*, Brecht, 1995
- GUIDO micr. Joseph Smits van Waesberghe, *Guidonis Aretini micrologus*, CSM 4, 1955
- HERMANN. mus. Leonard Ellinwood, *Musica Hermanni Contracti*, Eastman School of Music Studies 2, Rochester, 1952
- HUCBALD Yves Chartier, *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand*, *Cahiers d'études médiévales*, Cahier spécial 5, 1995
- HUGO SPECHTSH. Karl-Werner Gumpel, *Hugo Spechtshart von Reutlingen – Flores musicae (1332/42)*, *Abhandlungen Akademie Mainz* 1958 (3), Wiesbaden, 1958
- IAC. LEOD. spec. Roger Bragard, *Jacobi Leodiensis speculum musicae*, CSM 3, 7 vols., Roma, 1955-1973
- IOH. LEGR. Albert Seay, *Johannes Gallicus – Ritus canendi*, CCMP, *Critical Texts* 13, 2 vols. Colorado Springs, 1981
- ISID. etym. W. M. Lindsay, *Isidori Hispalensis episcopi etymologiarum sive originum libri XX*, 2 vols., Oxford, 1911
- MON. Enquiriadis Hans Schmid, *Musica et scolica enchiriadis*, VMK 3, Munic, 1981, p. 239
- MUS. ENCH. Hans Schmid, *Musica et scolica enchiriadis*, VMK 3, Munic, 1981
- ODOR. SEN. Robert-Henri Bautier / Monique Gilles, *Odorannus de Sens – Opera omnia*, *Sources d'histoire médiévale* 4, Paris, 1972
- OLIVA Kristine T. Utterback, "Cum multimodi curiositatis". A Musical Treatise from Eleventh-Century Catalonia, *Speculum* 54, 1979, p. 289-295, nova edició de Karl-Werner Gumpel al present article.
- ORG. Paris Hans Schmid, *Musica et scolica enchiriadis*, VMK 3, Munic, 1981, p. 205- 212
- PS.-BERNEL. spec. Michael Bernhard, *Clavis Gerberti*, part 1, VMK 7, Munic, 1989, p. 80-81

- Ps.-BERNO mon. Schola palaeographica Amstelodamensis, Bernonis Augiensis abbatis de arte musica disputationes traditae, DMA A. VIa, Buren, 1978
- Ps.-ODO dial. GS 1, p. 252-264
- SCOL. ENCH. Hans Schmid, Musica et scolica enchiriadis, VMK 3, Munic, 1981
- TON. Lugd. Michael Bernhard, Clavis Gerberti, part 1, VMK 7, Munic, 1989, p. 90-189
- TON. Mett. Walter Lipphardt, Der Karolingische Tonar von Metz, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 43, Münster 1965
- VERS. Maiores tropos Kristine T. Utterback, "Cum multimodi curiositatis". A Musical Treatise from Eleventh-Century Catalonia, Speculum 54, 1979, p. 295-296, nova edició de Karl-Werner Gumpel al present article.
- Versus monocordi Vg. VERS. Maiores tropos
- WILLEH. HIRS. Denis Harbinson, Willehelmi Hirsaugensis musica, CSM 23, 19

RELACIÓ DE LA LITERATURA CITADA AMB SIGLES

Revistes i col·leccions

- AMw Archiv für Musikwissenschaft
- CCMP Colorado College Music Press
- CSM Corpus Scriptorum de Musica
- DMA Divitiae Musicae Artis
- MPL Migne, Patrologia Latina
- RISM Répertoire international des sources musicales
- VMK Bayerische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission
- VMw Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft

Llibres i articles

- Anglès, Oliva Anglès, Higiní, El "Breviarium de musica" del monjo Oliva (segle XI), a Higiní Anglès, Scripta Musicologica 3, Storia e letteratura 133, Roma, 1976, p. 1401-1411

- Bautier/Gilles, Odorannus* Bautier, Robert-Henri / Gilles, Monique (eds.), *Odorannus de Sens - Opera omnia, Sources d'histoire médiévale* 4, París, 1972
- Beer, Ripoll* Beer, Rudolf, *Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll, Sammelbände Akademie Wien* 155 (3), 1907
- Bernhard, Clavis Gerberti* Bernhard, Michael, *Clavis Gerberti, part 1, VMK* 7, Munic, 1989
- Bernhard / Bower, Glossa* Bernhard, Michael / Bower, Calvin M. (eds.), *Glossa maior in institutionem musicam Boethii, VMK* 9-12, Munic, 1993 i següents.
- Bower, Fundamentals* Bower, Calvin, *Anicius Manlius Severinus Boethius, Fundamentals of Music, New Haven - Londres*, 1989
- Chartier, Hucbald* Chartier, Yves (ed.), *L'oeuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand, Cahiers d'études médiévales, Cahier spécial* 5, 1995
- CS Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 vols., París, 1874-1876, reimpressió, Milà, 1931
- GS Gerbert, Martin, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 vols., St. Blasien, 1784, reimpressió, Hildesheim, 1965
- Gümpel, Ripoll42* Gümpel, Karl-Werner, *Musica cum Rhetorica: die Handschrift Ripoll 42, AMw* 34, 1977, p. 260-286
- Junyent i Subirà, Diplomatarii* Junyent i Subirà, Eduard, *Diplomatarii i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba, a cura d'Anscari M. Mundó*, Barcelona, 1992
- Meyer Chr., Mensura* Meyer, Christian (ed.), *Mensura monochordi. La division du monocorde (IX^e-XV^e siècles)*, París, 1996
- Nicolau d'Olwer, Escola* Nicolau d'Olwer, Lluís, *L'escola poètica de Ripoll en els segles X-XIII, Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 6, 1915-1920
- RISM B III*⁵ Gümpel, Karl-Werner / Meyer, Christian / Elzbieta Witkowska-Zaremba, *The Theory of Music, vol. V, Manuscripts from the Carolingian Era up to c. 1500 in the Czech Republic, Poland, Portugal and Spain*, Munic, 1997
- Simon, Topik* Simon, Gertrud, *Untersuchungen zur Topik der Widmungsbriefe mittelalterlicher Geschichtsschreiber bis zum Ende des 12. Jahrhunderts, Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde* 4, 1958, p. 52-119 i 5/6, 1959/60, p. 73-153

- Utterback, Treatise* Utterback, Kristine T., "Cum multimodi curiositatis",
A Musical Treatise from Eleventh-Century Catalonia,
Speculum 54, 1979, p. 283-296
- Villanueva, Viage* Villanueva, Jaime, *Viage literario a las iglesias de
España*, vol. 8, Valencia, 1821