

STORIA
DELLA CULTURA VENETA
IL TRECENTO

Neri Pozza Editore

LA TRATTATISTICA MUSICALE

(Figg. 98-99)

1. Canto liturgico e polifonia. – 2. La notazione misurata sino a Marchetto da Padova. – 3. La musica nella cultura padovana del Trecento. – 4. Prosdocimo de Beldemandis.

1. La cultura musicale italiana del Medio Evo risulta, in genere, scarsamente interessata allo studio degli *auctores*, cioè all'*ars musica* come disciplina quadriviale¹. L'unica testimonianza d'ambiente veneto sembra quella relativa al vescovo di Verona, Raterio, che nella seconda metà del X secolo svolse attività di commentatore e lasciò anche alcune glosse al testo sulla musica di Marciano Capella².

Ebbe invece grande sviluppo la trattatistica riguardante la pratica musicale contemporanea: soprattutto l'insegnamento del canto liturgico. Posizione preminente pare debba attribuirsi al *Dialogus de musica*, probabilmente opera di un monaco benedettino, maestro di canto presso un'abbazia dell'Italia settentrionale entro l'area d'influenza della liturgia ambrosiana³. Il trattato di questo anonimo 'lombardo', databile ai primissimi anni del secolo XI, è redatto in forma dialogica, interlocutori un *Discipulus* e il *Magister*, e riguarda principalmente due argomenti: dapprima viene insegnato l'uso del monocordo per il calcolo degli intervalli e la realizzazione sonora delle melodie liturgiche, in seguito sono esposti i criteri per l'analisi e la classificazione delle melodie stesse. Questi insegnamenti furono ripresi e sviluppati pochi anni dopo dal monaco Guido. Nato verso la fine del secolo X e ricevuta l'educazione religiosa nell'abbazia di Pomposa, egli passò verso il 1025 ad Arezzo dove, come maestro della *schola cantorum*, ebbe modo di applicare praticamente un nuovo metodo didattico la cui esposizione teorica è contenuta nel *Micrologus*, nelle *Regulae rhythmicae*, nel *Prologus in Antiphonarium*, nella *Epistola Michaeli*⁴. Il metodo tradizionale era basato esclusivamente sull'ascolto: il *discipulus* apprendeva e riteneva a memoria le melodie eseguite dal *magister*; il metodo guidoniano si fonda invece essenzialmente sulla lettura: l'allievo impara ad eseguire le melodie notate con un sistema grafico che indica con precisione l'altezza relativa dei suoni. Gli scritti di Guido, che sono all'origine di tutta la didattica musicale europea, presentano la tradizione più numerosa, diffusa e duratura di tutta la trattatistica musicale: unica fonte veneta sembra essere un codice del XIII se-

¹ Per un quadro generale della teoria musicale nell'alto Medio Evo e per tutte le indicazioni bibliografiche: J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1969.

² F.A. GALLO, *La musica e le 'artes' in Italia attorno al Mille*, Q, V, 1962, pp. 102-03.

³ M. HUGLO, *L'auteur du « Dialogue sur la musique » attribué à Odon*, RM, LV, 1969, pp. 119-71. Il testo è

pubblicato da M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, Typis San-Blasianis, 1784, I, pp. 252-64.

⁴ J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*, Florentiae, L.S. Olschki, 1953. I testi sono pubblicati da GERBERT, op. cit., II, pp. 2-50. Edizione critica moderna: GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, ed. J. Smits van Waesberghe, s.l., American Institute of Musicology, 1955.

colo attualmente nella Biblioteca Capitolare di Verona⁵. Il *Micrologus* godette di particolare favore e fu anche oggetto di commentari tra cui uno, il *Liber argumentorum*, probabilmente di origine 'lombarda'⁶. Una significativa testimonianza dell'influenza esercitata dall'opera di Guido è offerta da un breve testo teorico abbastanza diffuso e copiato, tra l'altro, anche in un codice della Biblioteca Capitolare di Padova. Si tratta della nota formula didattica musicata: *Ter terni sunt modi* . . ., derivata dal *Ter tria iunctorum* . . . di Ermanno da Reichenau e originaria, forse, della Germania meridionale⁷. Il confronto tra la parte finale di questo testo e un passo del *Micrologus*⁸:

(. . .) cumque tam paucis clausulis tota armonia formetur, utilissimum est e<a>s alte memorie comendare, nec prius ab huiusmodi studio quiescere, donec vocum intervallis agnitis armonie totius facillime queat comprehendere <notitiam>.

Cumque tam paucis clausulis tota harmonia formetur, utilissimum est altae eas memoriae commendare, et donec plene in canendo sentiantur et cognoscantur, ab exercitio numquam cessare, ut his velut clavibus habitis canendi possis peritiam sagaciter ideoque facilius possidere.

mostra chiaramente la derivazione dall'insegnamento guidoniano.

Il *Micrologus* presenta anche, nei capitoli XXVIII e XXIX, la più antica trattazione italiana sulla polifonia. Sotto il titolo *de diaphonia, id est organum* Guido espone le regole della composizione a due voci, una delle quali intona la melodia liturgica (*cantus*) mentre l'altra l'accompagna (*organum*): ad ogni nota della *vox principalis* corrisponde una nota della *vox organalis*, cosicché le due parti procedono insieme secondo formule prestabilite. Più che di vera e propria composizione si tratta di una forma ampliata, arricchita di esecuzione del canto liturgico, il quale in talune circostanze veniva così intonato a due voci anziché, come di solito, ad una. È, letteralmente, un *cantus planus binatim*, come lo definirà all'inizio del Quattrocento Prosdócimo de Beldemandis attestando la conservazione in ambiente veneto di questa polifonia primitiva⁹. Dopo Guido la didattica del canto polifonico elaborò altri procedimenti tecnici più complessi: esempi d'ambiente veneto possono forse fornire i trattati anonimi di *discantus* e d'*organum* conservati in un codice marciano del XIII secolo proveniente dal convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia¹⁰.

Va infine ricordato che precise testimonianze teoriche attribuiscono ai *Lumbardi* una pratica polifonica del tutto particolare, caratterizzata da un uso frequente,

⁵ Verona, Biblioteca Capitolare, ms. 264. Per la descrizione: GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, cit., pp. 66-67.

⁶ Il testo è pubblicato in *Expositiones in Micrologum Guidonis Aretini*, ed. J. Smits van Waesberghe, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1957, pp. 13-30. Per l'origine 'lombarda' almeno di uno dei codici vedi l'articolo citato nella nota 11.

⁷ H. OESCH, *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Bern, P. Haupt, 1961, pp. 138-39, 210-11. Entrambi i testi sono pubblicati da GERBERT, op. cit., II, pp. 149-53. Il *Ter terni sunt modi* . . . è da attribuire a Guglielmo da Hirsau: M. HUGLO, *Les Tonaires*, Paris, Heugel, 1971, p. 282.

⁸ Il primo testo è riportato secondo Padova, Biblioteca Capitolare, ms. C 60, verso della carta di guardia anteriore [vedi fig. 99]; per la descrizione del foglio di guardia: G. FOLENA, *L'omelia volgare padovana*, in corso di stampa.

Il secondo testo è riportato da GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, cit., pp. 105-06.

⁹ F.A. GALLO, « *Cantus planus binatim* ». *Polifonia primitiva in fonti tardive*, Q, VII, 1966, pp. 79-89.

¹⁰ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. lat. VIII 20 (= 3574). Edizione e commento: K.-J. SACHS, *Zur Tradition der Klangschrift-Lebre*, AfMW, XXVIII, 1971, pp. 233-70.

soprattutto in posizione finale, dell'intervallo di seconda¹¹: un documento di questa pratica, risalente al XIII secolo, proviene dai domini veneziani in Dalmazia¹².

2. La complessità delle forme polifoniche elaborate tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo dai cantori della chiesa parigina di Notre Dame aveva creato l'esigenza di determinare con precisione la durata relativa dei suoni. Un sistema di notazione del ritmo musicale venne quindi creato e perfezionato in Francia nel corso del secolo XIII e trovò poi diffusione nell'Italia settentrionale tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento non diversamente da altri prodotti della cultura francese contemporanea. Il trattato principale, l'*Ars cantus mensurabilis* di Franco, che in Italia fu oggetto sia di conoscenza diretta che di riassunti ed elaborazioni divulgative, ammetteva unicamente la notazione di ritmi ternari, considerando la nota *longa* equivalente a tre note *breves* e la *brevis* a tre *semibreves*¹³. Le prime modifiche di questo sistema e quindi il formarsi di un sistema originale italiano appaiono in due testi anonimi¹⁴, databili ai primissimi anni del Trecento e conservati in un codice del XV secolo probabilmente d'origine veneta in quanto appartenente a Pietro de Fossis, cantore e maestro di cappella in San Marco¹⁵. Nel primo compaiono già chiaramente delineati i due elementi caratteristici della notazione italiana trecentesca: la divisibilità della *brevis* in un numero variabile di *semibreves* e la separazione mediante un piccolo punto dei gruppi di *semibreves* equivalenti a una *brevis*. Nel secondo risulta per la prima volta teorizzata, accanto al ritmo ternario, anche la possibilità di un ritmo binario.

Tutti questi elementi trovano completo sviluppo e formulazione sistematica nell'insegnamento di Marchetto. Nato a Padova attorno al 1275 egli fu, almeno tra il 1305 e il 1307, maestro di canto presso la Cattedrale¹⁶. In questo periodo scrisse un mottetto a tre voci, *Ave regina celorum - Mater innocencie*, probabilmente per l'inaugurazione della Cappella Scrovegni e alcuni pezzi a due voci per gli uffici drammatici delle feste della Purificazione di Maria e dell'Ascensione. Lasciata Padova nel 1308, Marchetto passò la maggior parte della sua vita tra la Romagna e il Veneto. Il suo primo lavoro teorico fu il *Lucidarium*¹⁷, iniziato a Cesena e ter-

¹¹ F.A. GALLO, *Esempi dell'«organum» dei «Lumbardi» nel XII secolo*, Q, VIII, 1967, pp. 23-26.

¹² Zadar, Arhiv Benediktinskog Samostana Santa Maria, Codex Jadrensis, c. 36v. Per la descrizione e trascrizione: M. LÜTOLF, *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae - Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert*, Bern, P. Haupt, 1970, I, pp. 104-108, II, p. 89.

¹³ FRANCONIS DE COLONIA *Ars cantus mensurabilis*, ed. G. Reaney e A. Gilles, s. I., American Institute of Musicology, 1974. Sulla diffusione in Italia della teoria di Franco: F.A. GALLO, *La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo*, Bologna, Tamari, 1966, p. 18 sgg.

¹⁴ Il primo è pubblicato da F.A. GALLO, *Due trattatelli sulla notazione del primo Trecento*, Q, XII, 1971, pp. 127-30. Il secondo è pubblicato in *Mensurabilis*

musicae tractatuli, ed. F.A. Gallo, Bologna, Università degli studi, 1966, p. 15.

¹⁵ Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 361. Per la descrizione di questo e di un altro codice di teoria musicale appartenuto a Pietro de Fossis: L. DE MARCHI-G. BERTOLANI, *Inventario dei manoscritti della R. Biblioteca Universitaria di Pavia*, I, Milano, U. Hoepli, 1894, pp. 200-02, 258-59. Sul de Fossis: F. CAFFI, *Storia della musica nella già cappella ducale in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, G. Antonelli, 1854, pp. 63-67.

¹⁶ Per tutti i dati biografici, la formazione teorica e l'attività compositiva: F.A. GALLO, *Marchetus in Padua und die 'franco-venetische' Musik des frühen Trecento*, Af MW, XXXI, 1974, pp. 42-56.

¹⁷ Il testo è pubblicato da GERBERT, op. cit., III, pp. 65-121.

minato a Verona nel periodo tra il 1309 e il 1318. L'opera raccoglie le nozioni generali della teoria musicale: inizialmente la definizione della musica e le sue differenti divisioni e classificazioni; nella sezione centrale è esposta la teoria più originale e discussa di Marchetto: la divisione del tono in cinque parti uguali dette *diesis* con la conseguente formazione di tre semitoni, enarmonico (2 *diesis*), diatonico (3 *diesis*), cromatico (4 *diesis*); nella parte finale sono descritti gli otto modi ecclesiastici con la relativa esemplificazione musicale.

Alla teoria della musica misurata è dedicato il *Pomerium*¹⁸ composto a Cesena nella casa di Rainaldo de Cintis che fu signore della città dal 1321 al 1326. La stesura per iscritto avvenne con l'aiuto del domenicano Sifante da Ferrara e fu quasi certamente preceduta da un lungo periodo di elaborazione e insegnamento orale di cui potrebbero essere testimonianza gli stessi due testi anonimi precedentemente citati. Il contenuto del trattato fu successivamente riassunto da Marchetto in forma semplificata in un'operetta intitolata *Brevis compilatio in arte musice mensurate*¹⁹.

Per la costruzione della sua teoria Marchetto da Padova parte dalla definizione aristotelica del tempo: *tempus est mensura motus*, giungendo a determinare due misure musicali principali: il *tempus perfectum* e il *tempus imperfectum*. Il primo costituisce la misura musicale assoluta per la quale Marchetto adotta la definizione di Franco: *id quod est minimum in plenitudine vocis*. Il secondo è ricavato dal primo mediante la sottrazione di un terzo del suo valore. Entrambe queste misure, rappresentate nella notazione dalla nota *brevis*, sono suscettibili di suddivisioni in valori progressivamente decrescenti. Così la *brevis perfecta* può essere divisa in tre *semibreves maiores*, in sei *semibreves minores*, in dodici *semibreves minime* secondo l'uso italiano, oppure in tre *semibreves maiores* e in nove *semibreves minime* secondo l'uso francese. Analogamente la *brevis imperfecta* può essere divisa in due *semibreves maiores*, in quattro *semibreves minores*, in otto *semibreves minime* secondo l'uso italiano, oppure in due *semibreves maiores* e in sei *semibreves minime* secondo l'uso francese. Si tratta di una combinazione di elementi transalpini e di elementi locali che presenta singolari analogie col contemporaneo e conterraneo fenomeno linguistico della letteratura franco-veneta.

Questo sistema teorico trova pratica applicazione, oltre che nelle composizioni padovane di Marchetto sopra citate, particolarmente in due mottetti, uno dei quali è composto per una celebrazione veneziana della festa di Santo Stefano e contiene riferimenti al doge Francesco Dandolo²⁰.

Verso la metà del Trecento l'insegnamento di Marchetto da Padova viene profondamente modificato dall'influenza dell'*ars nova* francese di Filippo da Vitry e Giovanni de Muris; tuttavia il nome almeno del teorico padovano rimane vivo a lungo nella trattatistica musicale (Pietro da Amalfi, Prosdocimo de Beldemandis) e nella tradizione letteraria (Franco Sacchetti, Jacopo da Montepulciano) divenendo quasi un simbolo della teoria e della notazione italiane.

¹⁸ Il testo è pubblicato da GERBERT, op. cit., III, pp. 121-87. Edizione critica moderna: MARCHETTI DE PADUA *Pomerium*, ed. J. Vecchi, s. I., American Institute of Musicology, 1961. Per tutte le indicazioni bibliografiche e l'analisi del contenuto nonché per la fortuna di Marchetto: F.A. GALLO, *La teoria della notazione*, cit., pp. 39-52.

¹⁹ Il testo è pubblicato da E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem...*, III, Parisiis 1869, pp. 1-9. Edizione critica moderna: G. VECCHI, *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova e la Brevis compilatio*, Q, I, 1956, pp. 177-205.

²⁰ F.A. GALLO, *Da un codice italiano di mottetti del primo Trecento*, Q, IX, 1968, pp. 25-35.

3. All'inizio del XIV secolo Pietro d'Abano, docente nello Studio di Padova, tratta argomenti musicali in due sue opere. Nel *Conciliator differentiarum philosophorum*²¹ la questione se « medico sit necessarium alias scire speculationis scientias » è risolta affermativamente anche per quanto riguarda la musica; e infatti nella *differentia LXXXIII* sono poi esposti alcuni elementi di teoria musicale indispensabili al medico in quanto il battito del polso rientra nei fenomeni della « musicalis consonantia ». Le stesse nozioni sono anche riportate, insieme con altre osservazioni, nella *particula XIX* della *Expositio problematum Aristotelis*; qui Pietro ha, tra l'altro, occasione di rilevare quanto opportunamente nell'opera aristotelica i problemi sull'arte musicale siano collocati subito dopo quelli sull'arte della parola: in effetti, egli osserva, anche la musica è in certo modo una disciplina 'filologica': c'è in essa « quidam amor sermonis ». E la relazione tra musica e poesia, nei suoi molteplici aspetti, sembra costituire un tema ricorrente nella cultura padovana del Trecento.

Il teorico delle forme poetiche, Antonio da Tempo, che nel 1332 dedicò il suo trattato ad Alberto della Scala, allora Signore di Padova, non si considerava esperto di musica: « licet non sim magister in cantu », tuttavia non manca di esprimere la sua preferenza per la pratica moderna del madrigale polifonico che realizza una così « pulchram sonoritatem »²². Anche il Petrarca, in un'opera almeno in parte forse elaborata durante il soggiorno nel Veneto, si occupò del piacere procurato dal canto, dal suono, dalla danza. Nel primo libro del dialogo *De remediis utriusque fortune*²³ il capitolo XXIII è intitolato *De dulcedine musica* e tutte le proposizioni del primo interlocutore il *Gaudium* costituiscono altrettante variazioni su un motivo tipico della letteratura medievale: la *dulcedo*, la *suavitas* dell'emozione musicale: « Cantu delector ac fidibus », « Cantibus sonisque permulceor », « Musica suavitate delinior », « Cantu gaudeo et exaltor », « Cano dulciter », « Cantu moveor », « Delectat canere », « Suavibus vocum modibus cum delectatione detineor ». Il capitolo si chiude misticamente con l'evocazione di un altro tema caratteristico della cultura letteraria e figurativa del Medio Evo: la musica dei cieli²⁴: « cantus angelici atque illa celestis harmonia », cosicché anche il secondo, pur severo, interlocutore la *Spes* deve ammettere, all'inizio del successivo capitolo XXIV *De choreis*, che « ex cantu enim dulcedo aliqua et sepe utilis ac sancta percipitur ». Musica e poesia sono associate poi nella testimonianza petrarchesca di Zenone da Pistoia, il poeta che visse alla corte di Francesco il Vecchio da Carrara e che nel 1374 scrisse un poemetto in morte del Petrarca. Nella sua visione Zenone immagina che le sette arti liberali si presentino a Giove ciascuna recando un'opera del poeta scomparso²⁵:

(. . .) e la Musica porta
Nella zolfante man rerum vulgarum.

²¹ G. VECCHI, *Medicina e musica, voci e strumenti nel Conciliator (1303) di Pietro da Abano*, Q, VIII, 1967, pp. 5-22.

²² ANTONII DE TEMPO *Summa artis rithimici*, ed. G. Grion, Bologna, G. Romagnoli, 1869, pp. 139-40.

²³ C.H. RAWSKI, *Petrarch's Dialogue on Music*, Sp,

XLVI, 1971, pp. 302-17.

²⁴ R. HAMMERSTEIN, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern-München, Francke, 1962.

²⁵ ZENONE DA PISTOIA, *La pietosa fonte*, ed. F. Zambrini, Bologna, G. Romagnoli, 1874, p. 61.

D'altra parte anche la pratica della composizione poetica e musicale doveva essere notevolmente diffusa nella Padova del Trecento tanto a livello di cultura accademica che di vita cortese, se il *M. Jacobus Corbus de Padua* autore della ballata *Amor m'ha tolto el cor e non mel rende* è il *doctor gramatice* di cui dà notizia un documento del 1º marzo 1354²⁶ e se il *M. Zanin de Peraga de Padua* autore della ballata *Se le lagrime antique el dolçe amore* è il personaggio morto il 25 luglio 1374 e di cui fu scritto che « domentre ch'el visse fu il più magnifico e cortexe chavalieri ch'avvesse tuta la Lonbardia »²⁷. Siano proprio questi i due musicisti o altri membri delle due nobili famiglie padovane, sembra comunque probabile che l'insegnamento della musica facesse allora normalmente parte dell'educazione dei giovani delle classi elevate. Una precisa conferma proviene dal trattato pedagogico che Pier Paolo Vergerio dedicò, forse nel 1402, ad Ubertino da Carrara figlio di Francesco il Giovane²⁸. È notevole innanzitutto che anche qui, nella esposizione delle discipline oggetto di apprendimento per il fanciullo, la musica sia collocata vicino alle arti della parola: prima è la *Rhetorica* ove la parola è utilizzata a fini pratici, poi la *Poetica* ove la parola serve più che altro al diletto, quindi « *Ars vero musicae* (nam et ea audientem delectat) ». Conseguentemente, nel corso della trattazione viene posto l'accento particolarmente sul piacere procurato dal canto e dal suono: « Sed ne erit quidem indecens cantu fidibusque laxare animum » o anche dalla danza: « ad sonos saltare, et muliebres ducere choreas », dalla musica in genere sia praticata direttamente sia ascoltata: « aut ipsi facere aut aliis facientibus judicare », e ciò scegliendo i *modi* più convenienti allo stato d'animo e alle circostanze: « Nam Siculi quidem modi ad remissionem animi magis faciunt et quietem, Gallici vero contra ad excitationem et motum. Itali autem inter hos medium tenent ». L'interesse per i canti *Siculi* nell'ambiente padovano è documentato da due 'siciliane' a due voci conservate in un frammento dell'Archivio di Stato di Padova²⁹; la distinzione invece tra canti *Gallici* e *Itali* sembra possa ricollegarsi alla differenza tra i due sistemi di notazione già individuata da Marchetto e più tardi ribadita da Prosdocimo de Beldemandis: argomento quindi peculiare della trattatistica padovana.

Per aver svolto in Padova una parte rilevante della sua attività, deve qui essere ricordato, infine, anche un compositore e teorico straniero, Johannes Ciconia, che, nato a Liegi probabilmente verso il 1330, ripercorse poi l'itinerario petrarchesco: Avignone, Milano, Padova; qui fu cantore della Cattedrale nei primissimi anni del Quattrocento e in relazione con i Carraresi e con Francesco Zabarella cui dedicò alcune composizioni celebrative³⁰. Il suo trattato *Nova musica*³¹ è una raccolta sistematica di citazioni dai maggiori autori della letteratura musicale; durante il

²⁶ A. GLORIA, *Monumenti dell'Università di Padova (1318-1405)*, Padova, Tipografia del Seminario, 1888, II, p. 37.

²⁷ GALEAZZO E BARTOLOMEO GATARI, *Cronaca carrarese*, ed. A. Medin e G. Tolomei, *RR.II.SS.*, n.s. XVII, I, Città di Castello, S. Lapi, 1909, p. 139.

²⁸ PETRI PAULI VERGERII *De ingenuis moribus et liberalibus studiis adolescentiae Libellus in partes duas*, ed. A. Gnesotto, *APSLA*, n.s., XXXIV, 1918, pp. 124-25, 143.

²⁹ F.A. GALLO, *Due 'siciliane' del Trecento*, « *Annales musicologiques* », VII, in corso di stampa.

³⁰ Per tutte le indicazioni biografiche e bibliogra-

fiche, studio e trascrizione delle composizioni musicali: S. CLERCX, *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois et son temps. (Vers 1335-1411)*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1960; cui è da aggiungere, sulle probabili relazioni con Milano: G. THIBAUT, *Emblèmes et devises des Visconti dans les oeuvres musicales du Trecento*, « *L'ars nova italiana del Trecento* », III, Certaldo, Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1970, p. 131 sgg.

³¹ Il testo è inedito. Per tutte le indicazioni bibliografiche: E.C. KROHN, *The Nova musica of Johannes Ciconia*, « *Manuscripta* », V, 1961, pp. 3-16.

soggiorno padovano Ciconia ne rielaborò una sezione che col titolo di *Liber de proportionibus* dedicò all'amico Giovanni Gaspare da Castelvomberto, canonico e cantore nel Duomo di Vicenza³².

4. Nato a Padova probabilmente verso il 1380 e ivi morto nel 1428, Prosdocimo de Beldemandis è autore di numerosi trattati in tutte le discipline del *Quadrivium*³³. Circa la sua formazione musicale egli stesso ricorda, nel passo più avanti riportato, di aver sfogliato in gioventù « multa variaque volumina musicalia », ma le citazioni precise nelle sue opere sono piuttosto limitate: tra gli autori, a parte i più comuni come Boezio e Guido, solo Marchetto da Padova e Giovanni de Muris con particolare frequenza, occasionalmente Franco ed Egidio da Murino³⁴; tra le composizioni musicali soltanto due mottetti francesi del XIV secolo: *Apta caro* [– *Flos virginum*] e [*Yda capillorum* –] *Porcio nature*³⁵.

La sua prima opera nel campo della teoria musicale furono le *Expositiones tractatus practive cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris* del 1404, un ampio commentario al testo del teorico francese. Alcuni anni dopo, nel 1408, Prosdocimo ne rimaneggiò il contenuto rinunciando alla forma della *expositio* e abbreviando notevolmente la trattazione: ne risultò il *Tractatus practive cantus mensurabilis*. Seguì nel 1409 la *Brevis summula proportionum quantum ad musicam pertinet*: qui l'autore si limitò a riassumere le nozioni tradizionali sull'argomento, mentre in altre occasioni, applicando la terminologia e la segnatura delle *proportiones* ai rapporti tra i valori ritmici, appare l'iniziatore di tutto un nuovo settore della teoria musicale³⁶. Il 15 maggio dello stesso anno 1409 conseguì il dottorato *in artibus* presso l'Università di Padova: aveva come promotore Biagio Pelacani da Parma, il noto scienziato, frequentatore dei trattenimenti letterari e musicali del *Paradiso degli Alberti*³⁷.

La fase centrale dell'attività di Prosdocimo fu quella successiva al nuovo dottorato padovano in medicina del 15 aprile 1411. Sono di questo periodo una seconda versione delle *Expositiones* e del *Tractatus practive*, e la composizione di tre nuovi

³² Per tutte le indicazioni bibliografiche e per l'edizione del proemio e dell'ultimo capitolo: A. DE LA FAGE, *Essais de diptérogaphie musicale*, Paris, O. Legouix, 1864, pp. 387-88; J. WOLF, *Der niederländische Einfluss in der mehrstimmigen gemessenen Musik bis zum Jahre 1480*, « Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis », VI, 1900, pp. 197-217; S. CLERCX, *Johannes Ciconia théoricien*, « Annales musicologiques », III, 1955, pp. 39-66.

³³ Per tutte le indicazioni biografiche e bibliografiche generali: A. FAVARO, *Intorno alla vita ed alle opere di Prosdocimo de Beldomandi matematico padovano del secolo XV*, « Bullettino di bibliografia e di storia delle scienze matematiche e fisiche », XII, 1879, pp. 1-74, 115-251 e *Appendice agli studi intorno alla vita ed alle opere di Prosdocimo de Beldomandi* . . . , ib., XVIII, 1885, pp. 405-23. Per tutte le indicazioni bibliografiche sui trattati musicali: F.A. GALLO, *La tradizione dei trattati musicali di Prosdocimo de Beldemandis*, Q, VI, 1964, pp.

57-84; cui è da aggiungere: PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Expositiones tractatus practive cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, ed. F.A. Gallo, Bologna, Università degli studi, 1966.

³⁴ Le citazioni di Franco sono in PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Expositiones*, cit., p. 156, 162 sgg.; quella di Egidio da Murino è nella terza versione del *Tractatus practive cantus mensurabilis* inedito in Lucca, Biblioteca Statale, ms. 359, c. 14(15)ᵛ.

³⁵ Il primo è citato in PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Expositiones*, cit., p. 219; il secondo in *Tractatus practive*, cit., c. 24(25)ᵛ.

³⁶ J. WOLF, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, Breitkopf e Härtel, 1904, I, p. 102; cui è da aggiungere la citazione di PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Expositiones*, cit., pp. 141-45.

³⁷ GIOVANNI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, ed. A. Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1975, p. 164 sgg.

testi tutti scritti a Montagnana nel 1412: il *Contrapunctus*, il *Tractatus plane musice*, e il *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytallicorum* una esposizione dei residui aspetti originali della notazione misurata italiana ormai quasi completamente assimilata a quella francese. E ancora il *Parvus tractatulus de modo monocordum dividendi* che fu scritto invece a Padova nel 1413 ed è dedicato a Nicolò Collo da Conegliano, probabilmente coetaneo e collega nello Studio padovano dove aveva conseguito anch'egli il dottorato *in artibus* nel 1410 e in medicina proprio in quello stesso anno 1413³⁸.

Seguirono molti anni di silenzio: forse Prosdocimo, che nei sette trattati composti aveva svolto tutti gli argomenti della teoria musicale del tempo, riteneva di aver concluso la propria attività. Ma nel settembre del 1424 morì Luca da Lendinara cantore nel Duomo di Padova³⁹, l'amico fraterno, il compagno di studi musicali giovanili:

Dum quidam mihi carus ac uti frater intimus Lucas nomine de castro Lendenarie Policini Rudigiensis oriundus sacerdosque honorandus et ego fraternalem caritatem a puerili etate insimul duxissemus, multa variaque volumina musicalia transcurrissemus (...)

Con queste parole si apre l'introduzione di una nuova opera, il *Tractatus musice speculative*⁴⁰, compiuto a Padova nel 1425, certo in ricordo dell'amico scomparso. La stesura di questo ottavo trattato (che è programmaticamente uno scritto polemico contro i passi del *Lucidarium* di Marchetto da Padova concernenti la divisione del tono e i relativi semitoni) risvegliò in Prosdocimo l'interesse per gli studi musicali: egli passò infatti a rivedere quasi tutte le sue opere precedenti offrendo così una terza versione del *Tractatus practice cantus mensurabilis* e una seconda versione del *Contrapunctus*, del *Tractatus plane musice*, del *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytallicorum* e del *Parvus tractatulus de modo monocordum dividendi*. Lo scopo principale di questa revisione sembra essere stato quello di aggiornare i vecchi testi, inserendovi i dati essenziali della recente polemica postuma contro Marchetto. Con ciò egli intendeva evidentemente perseguire il proposito espresso nella citata introduzione al *Tractatus musice speculative*:

(...) ut mala atque falsa et in musica erronea que per unum Patavum producta et seminata fuerant, per alium Patavum removerentur (...)

Che è un modo di affermare la continuità della tradizione culturale veneta anche nella trattatistica musicale.

³⁸ *Acta graduum academicorum gymnasii patavini ab anno MCCCCVI ad annum MCCCCL*, ed. C. Zonta-J. Brotto, Patavii, Typis Seminarii, 1922, pp. 31, 81.

³⁹ S. CLERCX, *Johannes Ciconia. Un musicien liégeois*, cit., I, pp. 47, 49-50, 69.

⁴⁰ Il testo è riportato secondo Lucca, Biblioteca Statale, ms. 359, c. 78(79)r [vedi fig. 100].