

ANTIQUAE MUSICAE ITALICAE SUBSIDIA THEORICA

F. ALBERTO GALLO

**LA TEORIA DELLA NOTAZIONE
IN ITALIA
DALLA FINE DEL XIII ALL'INIZIO
DEL XV SECOLO**



TAMARI EDITORI IN BOLOGNA

1966

INDICE

Introduzione	p. 9
I. Un capitolo della <i>Practica artis musicae</i>	» 13
II. La conoscenza dell'opera di Franco	» 18
III. Il <i>Capitulum de semibrevis</i>	» 22
IV. L' <i>Ars musicae mensurate</i> di Guido	» 25
V. Il <i>Capitulum de vocibus applicatis verbis</i>	» 36
VI. L'opera di Marchetto da Padova	» 39
VII. La conoscenza dell' <i>Ars nova</i> e la miscellanea <i>De diversis maneriebus in musica mensurabili</i>	» 53
VIII. Le <i>Rubricae breves</i>	» 58
IX. Il <i>Liber de musica</i> di Johannes Vetulus	» 65
X. Il <i>Compendium</i> di Pietro da Amalfi	» 71
XI. Il <i>Fragmentum de mensuris</i>	» 75
XII. <i>Ars italica</i> e <i>ars gallica</i>	» 79
XIII. L'opera di Prosdocimo de Beldemandis	» 87
Bibliografia	» 97

All'origine del presente lavoro è la scoperta di un gruppo di testi relativi alla notazione musicale del secolo XIV in Italia.¹

Considerata la situazione degli studi e delle conoscenze in materia, è sembrato indispensabile riprendere da capo tutto l'argomento, inserendo la spiegazione dei nuovi testi in un disegno storico della trattatistica sulla notazione composta in ambiente italiano tra la fine del Duecento e l'inizio del Quattrocento.

L'intento è quello di esaminare la struttura formale dei vari trattati, di chiarire le posizioni dei loro autori, di stabilire le influenze che vi si palesano, di determinarne la cronologia ed i rapporti reciproci. Quanto al contenuto delle diverse opere, la indagine è intenzionalmente limitata al sistema di organizzazione dei valori temporali, procurando di accertare l'evoluzione dei principi teorici fondamentali.

Si vedrà così che la notazione trecentesca non costituisce quel fenomeno unitario e originale cui sembra alludere l'usuale definizione di « notazione italiana ». Ci si trova invece di fronte a continue modificazioni in cui elementi italiani variamente si combinano, si contrappongono o si confondono con elementi francesi. E' possibile distinguere almeno tre momenti principali. Dapprima vige un sistema basato sulla distinzione di due sole misure: una completa (tempus perfectum) e l'altra di un terzo minore (tempus imperfectum), ciascuna delle quali suscettibile di divisiones in base a due diversi criteri: secundum ytalicos e secundum gallicos. Si afferma quindi un sistema articolato in una serie di mensurae (o maneries o modi o tempora) variamente estese a seconda del numero di note minime da cui sono com-

¹ MENSURABILIS MUSICAE *Tractatuli*, cur. F. A. Gallo, « Antiquae musicae italicae scriptores I/1 », Bologna 1966.

poste e da cui traggono la propria denominazione: duodenaria, novenaria, octonaria, senaria, ecc. Alla fine resta un sistema assimilato alle quattro combinazioni di tempus e prolatio dell'ars gallica.

I risultati di questa prima ricerca vanno considerati quanto meno parziali e provvisori, ma la visione d'insieme qui tentata potrà forse facilitare l'individuazione delle zone ancora lacunose, dei punti ancora oscuri, dei problemi ancora irrisolti. E dunque il presente lavoro sumant veri scientes, ipsumque non invidia sed sola caritate corrigant, diminuta adimplendo et superflua diminuendo.²

² PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytalicorum*.

I. UN CAPITOLO DELLA PRATICA ARTIS MUSICE

La più antica trattazione sul valore delle note nella musica polifonica sembra essere quella contenuta in un capitolo della *Practica artis musice*.¹

Nell'introduzione di quest'opera l'autore rivela di essere un sacerdote inglese, di nome *Aluredus* o *Amerus*, al seguito del Cardinale *octobonus sancti adriani*, cioè Ottobono Fieschi il futuro papa Adriano V,² e di avere compiuto il trattato nell'agosto del 1271:

...Ego aluredus presbiter anglicus
in domo et familia venerabilis pa-
tris domini octoboni sancti adriani
diaconi cardinalis anno gracie 1271
mense augusti compilavi...³

...Ego amerus presbiter anglicus
clericus et familiaris venerabilis pa-
tris domini octoboni sancti adriani
dyaconi cardinalis in domo eiusdem.
Anno domini. m^o. cc^o. lxxi^o. mense
augusti compilavi...⁴

Il Cardinale Fieschi si era recato in Inghilterra come legato pontificio nel 1265; fu assai probabilmente in tale occasione che

¹ Conservato in Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 115, ff. 65r-78v, (da cui è pubblicato il capitolo: « de diversitate notarum in cantu organico » in J. KROMOLICKI, *Die Practica Artis Musicae des Amerus und ihre Stellung in der Musiktheorie des Mittelalters*, « Inaugural-Dissertation... Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin », Berlin-Rixdorf 1909, pp. I-IV) e in Trier, Bibliothek des Priesterseminars, 44, ff. 318r-335r; l'inizio anche in Oxford, Bodleian Library, Bodl. 77, f. 138v (pubblicato in P. BLANCHARD, *Alfred le Musicien et Alfred le Philosophe*, in « *Rassegna gregoriana* » VIII [1909], coll. 422-424).

² Cfr. L. GATTO, voce « Adriano V », in *Dizionario biografico degli italiani*, I, Roma 1960, pp. 335a-337a.

³ Oxford, Bodleian Library, Bodl. 77, f. 138v (cfr. P. BLANCHARD, op. cit., col. 424).

⁴ Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 115, f. 65r; Trier, Bibliothek des Priesterseminars, 44, f. 318r.

il *presbiter anglicus* era entrato al suo servizio seguendolo poi anche al ritorno in Italia nel 1268. Poichè nell'agosto del 1271 il Cardinale Fieschi si trovava a Viterbo impegnato nel lunghissimo conclave che precedette l'elezione di Gregorio X,⁵ si può ragionevolmente supporre che il trattato sia stato composto in quella località ove risiedeva allora il governo della Chiesa e probabilmente anche la *schola cantorum*.

La *Pratica artis musicae* è essenzialmente un trattato destinato a spiegare, *sub compendio pro pueris* come è detto nell'introduzione, le regole del canto ecclesiastico. La parte centrale dell'opera consiste nella stesura del *tonale* per *matutinas, horas et vespervas* riportato dapprima *secundum usum ecclesiarum anglie et francie*⁶ e successivamente *secundum usum curie romane*.⁷ Seguono quindi le regole per l'intonazione *de antiphonario curie romane*⁸ ed è al termine di questo capitolo che si trova un accenno alla pratica polifonica, cui è riconosciuta una maggiore libertà nella osservanza delle regole tonali:

... antiphone vero processionales prout cuiuscumque toni sunt mutare debent ascensum et descensum et etiam conductus et cantilene quando artem servant in sui compositione. Notum est autem quod in omnibus fere cantilenis organicis tonos invenimus mixtos, in quibusdam locis plus debito elevantur, in quibusdam vero plus deprimuntur; hoc autem fit ut varietates notarum facilius habeantur...⁹

Dato che le *cantilene organice* dovevano trovar posto nella pratica musicale accanto al normale repertorio liturgico, l'autore ritiene necessario inserire, verso la fine della sua opera, un

⁵ L'atto di elezione, datato 1 settembre 1271 e attestante la partecipazione, tra gli altri cardinali, anche di « Ottobonus sancti Adriani », è pubblicato in L. WADDING, *Annales Minorum*, IV, Romae 1732, pp. 330-331.

⁶ Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 115, ff. 68v-69v; Trier, Bibliothek des Priesterseminars, 44, ff. 323r-324r.

⁷ *ibid.*, ff. 69v-70v; *ibid.*, ff. 324r-325r.

⁸ *ibid.*, ff. 70v-74r; *ibid.*, ff. 325r-329v.

⁹ *ibid.*, f. 72v; *ibid.*, f. 327v.

apposito capitolo per fornire ai *pueri* che egli istruisce qualche nozione anche di questa diversa forma di canto:

... [Q]uoniam supra de cantilenis organicis aliquantulum tetigi, necesse est aliquid puerorum desideriis huiusmodi delectamen affectantibus satisfaciendo docere ...¹⁰

Questo capitolo si intitola *de diversitate notarum in cantu organico*, perché la notazione della polifonia implica tanto l'uso di segni diversi quanto l'attribuzione di differenti valori temporali ai diversi segni.

Sia per la voluta elementarità della trattazione, sia per le difficoltà insite nella presentazione di un argomento ancora relativamente nuovo nell'ambito della teoria musicale, sia infine per possibili deterioramenti nella trasmissione del testo, l'esposizione non sembra sempre chiara e coerente, la terminologia appare spesso incerta, la corrispondenza tra il testo e l'esemplificazione musicale risulta più di una volta imprecisa. In ogni modo, gli elementi essenziali e sicuri del sistema di notazione musicale qui abbozzato possono essere così riassunti.

Tre sono le note che ricevono una propria denominazione, che sono rappresentate mediante un particolare segno grafico, che risultano ordinate secondo un preciso rapporto di valore. Sono denominate: *longa*, *brevis*, *semibrevis*. La prima è figurata come un quadrato con il lato destro prolungato inferiormente, la seconda come un quadrato semplice, la terza in forma romboidale. Il rapporto di valore tra di esse è improntato ad un criterio rigorosamente ed esclusivamente binario esposto nella formula:

...Nota quod due breves valent unam longam et quatuor semibreves valent unam longam ...¹¹

¹⁰ *ibid.*, f. 78r ove: *desideriis*] *desi* (cfr. J. KROMOLICKI, op. cit., p. I ove: *desideriis*] *desiderio*); *ibid.*, ff. 334r-334v.

¹¹ *ibid.* f. 78r (cfr. J. KROMOLICKI, op. cit., p. II); *ibid.*, f. 334v.

longa = □
B
semibrevis = ◇

I termini *longa* e *brevis* derivano evidentemente dalla metrica letteraria conservando in campo musicale la stessa relazione di durata temporale,¹² il termine *semibrevis* è invece nuovo della metrica musicale per designare etimologicamente il valore corrispondente a metà della *brevis*. Il segno con cui è figurata la *longa* era già in uso nella notazione del canto ecclesiastico e l'autore stesso lo presenta nell'apposito capitolo *de figuratione neumarum sive notarum*, ivi indicandolo peraltro con la denominazione di *punctum* e di *virgula*;¹³ i segni per la *brevis* e la *semibrevis* costituiscono invece una innovazione del *cantus organicus*.

Oltre a queste note singole, l'esecuzione polifonica prevede anche gruppi di due, tre, quattro note *coniuncte* in un'unica figurazione per la quale vengono utilizzati gli stessi segni in uso, con forme e nomi vari, nella esecuzione del canto ecclesiastico.¹⁴ Si determinano in tal caso successioni di valori in cui una nota *longa* può essere preceduta da una, due, tre note *breves* secondo i seguenti schemi:

<i>brevis</i> + <i>longa</i>	v —	□□
□ <i>brevis</i> + <i>brevis</i> + <i>longa</i>	vv —	□□□
<i>brevis</i> + <i>brevis</i> + <i>brevis</i> + <i>longa</i>	vvv —	□□□□

I gruppi di note insieme *coniuncte* costituirebbero quindi dei piedi ritmici fissi aventi il valore più ampio alla fine.

Una sola eccezione a questa regola lascia intravedere la possibilità di ordinare la composizione musicale secondo uno schema ritmico prestabilito, indipendentemente dalla figurazione. Nel caso in cui il gruppo di tre note sia posto all'inizio, op-

¹² Non ignoto del resto già alla teoria musicale italiana più antica. Cfr. GUIDONIS ARETINI *Micrologus*, XV - 10, ed. J. Smits van Waesberghe, « Corpus scriptorum de musica 4 », American Institute of Musicology 1955.

¹³ Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 115, f. 75v; Trier, Bibliothek des Priesterseminars, 44, ff. 329v-330r.

¹⁴ *ibid.*; *ibid.*

pure dopo una nota *brevis*, oppure dopo una pausa, ad esso va attribuito il seguente valore:

longa + brevis + longa

Tale diversità di qualificazione del gruppo di tre note in relazione alla sua collocazione rivela evidentemente la tendenza a rendere possibile l'attuazione di uno schema ritmico basato sulla ripetizione del modulo: *longa + brevis*.¹⁵ *Immediato* □□

Secondo i dati offerti dalla *Pratica artis musice*, sembrerebbe dunque che ancora nel 1271 l'ambiente italiano conoscesse solo una regolamentazione binaria del rapporto di valore tra le note ed una organizzazione ritmica della composizione appena embrionale.¹⁶

a □□□ *i dall' inizi.*
 post □
 post *pausa* } □ □ □

MODI RITMICI

□ □
 □ □
 □ □ □
 □ □ □
 □ □ □ □ □
 □ □ □ □ □

¹⁵ Cioè il primo, nell'ordine, dei *modi* ritmici, che storicamente precedette gli altri. Cfr. W. G. WAITE, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony. Its Theory and Practice*, New Haven 1954, pp. 13 ss.

¹⁶ E' significativo che nei due codici principali la *Pratica artis musice* sia seguita da un'appendice in cui è esposto il sistema dei sei *modi* ritmici: Bamberg, Staatsbibliothek, Msc. lit. 115, ff. 79r-79v (pubblicato in J. KROMOLICKI, op cit., pp. V-VII); Trier, Bibliothek des Priesterseminars, 44, ff. 336r-336v. Probabilmente questo testo fu aggiunto in epoca successiva proprio per integrare una esposizione teorica divenuta ormai insufficiente.

II. LA CONOSCENZA DELL'OPERA DI FRANCO

E' possibile che le teorie della notazione che si andarono elaborando durante il Duecento in ambiente francese non siano state conosciute in Italia prima della fine del secolo, ed è probabile che esse si siano diffuse nella loro formulazione più matura e ordinata: quella esposta verso il 1260 nell'*Ars cantus mensurabilis* di Franco da Colonia.¹⁷

In quest'opera il rapporto di valore tra le tre note semplici è impostato secondo un criterio esclusivamente ternario: la *longa* vale tre *breves*, la *brevis* tre *semibreves*. La *longa* che vale tre *breves* è definita *perfecta*,¹⁸ la *longa* che vale solo due *breves*, ed esige quindi la presenza di una *brevis* per il completamento della misura, è definita *imperfecta*.¹⁹ Viene così introdotto nella teoria musicale il concetto di *perfectio* a proposito della misura intera, e conseguentemente il concetto di *imperfectio* a proposito della misura mancante di un terzo. La *breve* normale, *brevis recta*, risulta qui identificata col *tempus*,²⁰ unità di misura dei valori musicali.²¹

Temperando il principio generale della *perfectio* con quel-

¹⁷ Cfr. H. BESSELER, voce « Franco von Köln », in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, IV, Kassel 1955, coll. 688-698.

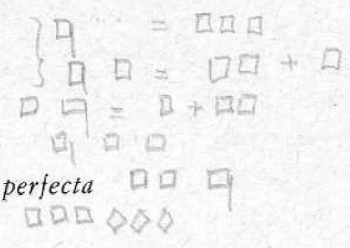
¹⁸ « Perfecta dicitur, eo quod tribus temporibus mensuratur » M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra...*, III, Typis San-Blasiani 1784, p. 44a; E. DE COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medi aevi...*, Parisiis 1864-1876, I, p. 119a.

¹⁹ « imperfecta quidem pro tanto dicitur, quia sine adjutorio brevis precedentis vel sequentis nullatenus invenitur » M. GERBERT, op. cit., p. 4a; E. DE COUSSEMAKER, op. cit., p. 119a.

²⁰ « Recta brevis est que unum (solum) tempus continet » M. GERBERT, op. cit., p. 4b; E. DE COUSSEMAKER, op. cit., p. 120b.

²¹ « Unum tempus appellatur (illud) quod est minimum in plenitudine vocis » M. GERBERT, op. cit., p. 5a; E. DE COUSSEMAKER, op. cit., p. 120b.

li della *imperfectio* e della *alteratio* (raddoppiamento della breve, *brevis altera*, per il completamento della misura),²² si determina l'organizzazione delle note in un sistema di cinque modi ritmici, come segue:

- I) a) *omnes longe perfecte*
 - b) *longa imperfecta + brevis recta*
 - II) *brevis recta + longa imperfecta*
 - III) *longa + brevis recta + brevis altera*
 - IV) *brevis recta + brevis altera + longa perfecta*
 - V) *omnes breves et semibreves*
- 

Il trattato di Franco fu certo conosciuto direttamente in Italia, dato che sono di origine italiana tre dei sette manoscritti attualmente noti che lo contengono.²³ Ma più ampia diffusione l'insegnamento franconiano dovette avere per via indiretta, attraverso un tipo di compilazione che si incontra frequentemente nelle raccolte italiane di teoria musicale.²⁴

²² «Duarum autem brevium prima recta, secunda vero altera brevis appellatur» M. GERBERT, op. cit., p. 4b; E. DE COUSSEMAKER, op. cit., p. 120b.

²³ Milano, Biblioteca Ambrosiana, D. 5 Inf, ff. 110v-118v (pubblicato in M. GERBERT, op. cit., pp. 1-16 e riprodotto in facsimile da F. GENNRICH, *Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis*, «Musikwissenschaftliche Studien-Bibliothek, Heft 15-16», Darmstadt 1957); Saint-Dié, Bibliothèque municipale, 42, ff. 43v-53v (da cui sono tratte varianti alla pubblicazione in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., pp. 117-135b e riprodotto in facsimile da F. GENNRICH, op. cit.); Trezzano, Biblioteca privata Sola Cabiati, codice autografo di Franchino Gaffurio senza segnatura, pp. 3-14.

²⁴ Bergamo, Biblioteca civica «Angelo Mai», Delta IV 30, ff. 256v-258r, Sigma IV 37, ff. 48v-51r; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vaticano latino 5320, ff. 80r-83v; Faenza, Biblioteca comunale, 117, pp. 37-39; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, pluteo 29 48, ff. 110v-113r; Milano, Biblioteca Ambrosiana, I 20 Inf, ff. 25v-27v; Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», XVI A 15, ff. 1r-1v e 4r-5v; Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 361, ff. 67v-69v; Saint-Dié, Bibliothèque municipale, 42, ff. 34r-48r e 54r-58v (pubblicati in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., I, pp. 303-319 e 319-327); Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, L V 36, ff. 17r-19r; Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, latino VIII 1 (= 3044), ff. 119v-120r.

La caratteristica formula iniziale: *Gaudet brevitate moderni* allude allo scopo di queste opere che è appunto quello di riassumere brevemente le nozioni indispensabili. Pur con qualche diversità di redazione, raccolgono tutte gli stessi argomenti, normalmente suddivisi in quattro sezioni. Nella prima sono esposte la figurazione e il valore delle note semplici, cioè *longe*, *breves*, *semibreves*; nella seconda la figurazione e il valore delle note in *ligatura*; nella terza la figurazione e il valore delle *pause*; nella quarta il sistema dei *modi* ritmici. I compilatori restano per lo più anonimi, ma talora hanno lasciato il proprio nome: *magister Thomas*,²⁵ *magister Frantiscus*,²⁶ *magister Ricardus*.²⁷ Per quanto l'*auctoritas* franconiana non sia sempre espressamente menzionata, la teoria compendiata è in ogni caso quella dell'*Ars cantus mensurabilis*.

Il rapido mutamento che le caratteristiche della notazione andarono subendo in Francia verso la fine del XIII secolo è conseguente soprattutto allo spostarsi del centro di interesse dai rapporti tra la nota *longa* e la nota *brevis* (su cui era basato sostanzialmente il sistema dei *modi* ritmici secondo la stessa definizione franconiana del *modus*)²⁸ ai rapporti tra la nota *brevis* e la nota *semibrevis*.

Mentre Franco considera la *brevis-tempus* divisibile al massimo in tre *semibreves* uguali,²⁹ l'attività dei teorici a lui successivi fu rivolta al progressivo aumento del numero di *semibreves* in cui la *brevis* potesse considerarsi divisibile.

²⁵ Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, L V 36, f. 19r. Cfr. F. A. GALLO, *Alcune fonti poco note di musica teorica e pratica*, in « L'ars nova italiana del Trecento », II, Certaldo [1966, estratto, p. 24].

²⁶ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, pluteo 29 48, f. 113r.

²⁷ Bergamo, Biblioteca civica « Angelo Mai », Sigma IV 37, f. 48v.

²⁸ « Modus est cognitio soni longis brevibusque temporibus mensurati » M. GERBERT, op. cit., p. 3a; E. DE CUSSEMAKER, op. cit., p. 118b.

²⁹ « nota semibrevium plures quam tres pro recta brevi non posse accipi » E. DE CUSSEMAKER, op. cit., p. 122a.

E' probabile che questa evoluzione fosse conosciuta in Italia quasi contemporaneamente alla diffusione della teoria franconiana originale. In effetti già una delle redazioni italiane del trattato di Franco reca appunto la variante secondo cui la *brevis* può essere divisa sino ad un massimo di nove *semibreves*.³⁰ Così pure, una delle compilazioni *Gaudet brevitatem moderni*³¹ espone nel capitolo sulle *semibreves* di seguito all'opinione di Franco e quasi a complemento di essa, anche la teoria più moderna in questi termini:

... Tunc quandoque sunt due insimul pro recta brevi vel tres vel quatuor vel quinque vel sex vel septem et sic de aliis usque ad novem quia in aliquibus triplis inveniuntur novem semibreves pro recta brevis... ..paterent exempla in istis triplis *aucun ont troue* etc. Tunc secundum magistrum Petrum de Cruce pro recta brevi non possunt de iure poni preter septem semibreves quamvis aliter sit apud alios...³²

Un tale testo sembrerebbe dimostrare come anche in ambiente italiano si riconoscessero due fasi nella teoria francese postfranconiana. Dapprima Petrus de Cruce avrebbe aumentato il numero delle *semibreves* sino ad un massimo di sette;³³ in un secondo momento altri avrebbe ampliato il principio portando la divisibilità della *brevis* ad un massimo di nove *semibreves*.³⁴

³⁰ « nota semibrevium pauciores quam tres vel plures quam novem equales pro recta brevi non posse accipi » Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 5 Inf, f. 112v (cfr. M. GERBERT, op. cit., p. 5b).

³¹ Faenza, Biblioteca comunale, 117, pp. 37-39.

³² *ibid.*, p. 38.

³³ Cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., I, pp. 389a, 424b; II, p. 401.

³⁴ Cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., II, p. 401b (ove si allude a « unus autem alius »); I, pp. 389b, 425a (ove è fatto il nome di un « Johannes de Garlandia »).

III. IL CAPITULUM DE SEMIBREVIBUS

Dalla elaborazione delle diverse esperienze di cui l'ambiente italiano era venuto a conoscenza si andò formando, all'inizio del XIV secolo, un sistema di notazione con propri caratteri distintivi.

Il primo testo in cui si possono riconoscere alcuni elementi tipici di questo indirizzo teorico sembra essere un breve ed anonimo *Capitulum de semibrevibus*³⁵ aggiunto al termine di una delle compilazioni *Gaudet brevitae moderni*.³⁶ Questo compendio contiene, come tutti gli altri dello stesso tipo, un capitolo sulle *semibreves* secondo l'insegnamento franconiano; fu probabilmente perchè tale teoria risultava ormai insufficiente che il compilatore, o il copista, pensò di aggiungere alla fine un altro capitolo sulle *semibreves* in cui l'argomento è trattato secondo nuovi criteri.

Con riferimento alla sua posizione rispetto alla tradizione precedente e rispetto agli sviluppi successivi, questo capitolo può essere, come ipotesi, datato all'incirca 1305-1310.

Apparentemente si tratta soltanto di una spiegazione del valore da attribuire alle diverse *semibreves* in relazione al loro numero e alla circostanza che alcuna di esse sia *caudata*. In realtà, pur nella estrema concisione dipendente dalla sua destinazione pratica, questo frammento consente di individuare le linee essenziali di un nuovo sistema.

La trattazione si presenta distinta in due parti: una riguar-

³⁵ ANONIMI *Capitulum de semibrevibus*, cur. F. A. Gallo, « Antiquae musicae italicae scriptores I/1 », Bologna 1966. L'edizione si basa sull'unica fonte nota: Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 361, ff. 70r-70v.

³⁶ Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 361, ff. 67v-70r.

da il valore delle *semibreves* come frazioni di una misura detta *tempus*, l'altra riguarda il valore delle *semibreves* quando si canta *de imperfectis* (sottintendendo, forse, *brevibus*). Nel corso dell'esposizione viene chiarito che il *tempus* è una misura divisibile in tre parti, ciascuna delle quali, *tercia pars temporis*, è suscettibile di una ulteriore divisione in due parti uguali, ciascuna *medietas tercie partis temporis*. Quanto alla misura *de imperfectis*, la stessa sembra dividersi dapprima in due e quindi in *quatuor partes equales*. In altri termini si può dire che questo sistema prevede due tipi di misura: una perfetta e una imperfetta. La misura perfetta consente la suddivisione sino ad un massimo di sei *semibreves*, la misura imperfetta sino ad un massimo di quattro. Di conseguenza la seconda risulta di un terzo minore della prima.

Molte ed essenziali sono le differenze rispetto alla teoria francese.

1. Innanzitutto si nota lo spostamento dei concetti di *perfectio* e *imperfectio* dal riferimento al valore della *longa* al riferimento al valore del *tempus*.

2. Contemporaneamente si deve constatare come il concetto di *imperfectio* sia privato del suo significato originario, in quanto non indica una misura che abbia bisogno di essere completata, ma una misura autonoma di valore minore.

→ 3. Conseguentemente a questa valutazione paritetica della misura perfetta e della misura imperfetta, la divisione in molte *semibreves* non è applicata soltanto al *tempus perfectum*, ma è estesa anche al *tempus imperfectum*.

Infine, mentre nessuno dei testi postfranconiani relativi alla divisione della *brevis* spiega secondo quale criterio dovesse suddividersi il tempo tra le diverse *semibreves*, è ora prevista una divisione ordinata per gradi successivi: tre *semibreves* di un terzo, sei *semibreves* di un sesto, ed anche nella misura imperfetta: due *semibreves* e poi quattro *semibreves*.

In conclusione, l'ambiente italiano, pur accogliendo il principio della ternarietà o *perfectio* proposto dalla teoria francese, conserva però accanto ad esso e su un piano di uguale validità il

PF.
□ = □ □ □ -
= □ □ □ □ □ □
IMPF.
= □ □
= □ □ □ □

primitivo criterio di numerazione binaria di cui è traccia nella *Practica artis musicae*, anzi la preferenza per il criterio binario è confermata dalla circostanza che tanto nella misura perfetta quanto nella misura imperfetta la divisione in valori minori avviene frazionando per due.

E le successive più compiutamente elaborate trattazioni confermano, tanto nella teoria del *modus* quanto nella teoria del *tempus*, la peculiarità italiana di quella *mensura pari* che è celebrata in una intonazione attribuita a Jacopo da Bologna:

...
Cantu sonoro, mensura pari.
Hoc nam jubet ars et vera scientia.
...³⁷

"id est cum pulchra et dulci melodia"

³⁷ [JACOPO DA BOLOGNA], mottetto: *Laudibus dignis merito laudari*, versi 3-4. Cfr. *The Music of the Fourteenth-Century Italy*, ed. N. Pirrotta, «Corpus mensurabilis musicae 8/IV», American Institute of Musicology 1963, pp. XI e 42-43.

IV. L'ARS MUSICE MENSURATE DI GUIDO

La prima formulazione sistematica e completa del sistema di notazione vigente in Italia durante la prima metà del Trecento è quella esposta dal trattato intitolato *Ars musice mensurate*.³⁷

L'intestazione la vuole composta *secundum Guidonem* e questo nome converrà adottare per indicare l'autore dell'opera, il quale dichiara nel *colofon* di averla redatta:

... amore aliquorum fratrum mei ordinis ...³⁸

rivelando in tal modo la sua appartenenza ad un ordine religioso. A parte ciò null'altro risulta, onde anche per questo trattato manca qualsiasi elemento esterno utilizzabile ai fini della datazione. Come ipotesi, supponendo una progressiva e regolare evoluzione della teoria, si dovrebbe ritenere probabile il periodo 1310-1315.

Come viene espressamente indicato nell'introduzione, l'opera comprende sei capitoli nei quali la materia è così distribuita:

- I *de tempore perfecto secundum divisionem duodenariam*
- II *de figuris ligatis*
- III *de pausis, de pontello, de b quadro*
- IV *de modis perfectis et imperfectis*
- V *de tempore perfecto secundum divisionem nonariam*
- VI *de tempore imperfecto*

³⁷ GUIDONIS FRATRIS *Ars musice mensurate*, cur. F. A. Gallo, « Antiquae musicae italicae scriptores I/1 », Bologna 1966. L'edizione si basa sull'unica fonte nota: Sevilla, Biblioteca Capitular Colombina, 5 2 25, ff. 1r-5r.

³⁸ GUIDONIS FRATRIS *Ars musice mensurate*, cit., 11 - 1

Sempre dall'introduzione risulta che il trattato è destinato: *rudibus*,³⁹ è scritto cioè con il fine pratico di fornire un'istruzione musicale a chi ne sia ancora totalmente privo.⁴⁰ Di conseguenza, come precisa il *colofon*, l'esposizione si limita agli elementi essenziali della teoria, tralasciando di proposito ogni approfondimento sul piano speculativo: *obmissis rationibus*.⁴¹

Il discorso prende le mosse dal concetto di *tempus*, la cui definizione come:

... id quod est minimum in plenitudine vocis ...⁴²

è palesemente ricalcata su quella franconiana,⁴³ anche se, in conformità al carattere pratico dell'opera, nessuna *auctoritas* è espressamente citata. Ugualmente conforme all'insegnamento di Franco è l'identificazione del *tempus* con la nota *brevis* che viene a costituire il punto centrale del sistema teorico di Guido. Infatti, moltiplicando la *brevis* si ottengono i valori maggiori: le note *longe*, dividendo la *brevis* si ottengono i valori minori: le note *semibreves*. Sul rapporto *brevis-longa* si fonda il sistema dei *modi* ritmici, sul rapporto *brevis-semibrevis* si fonda il sistema delle *divisiones*.

Se la *brevis* viene moltiplicata per tre, dà luogo alla *longa perfecta* di tre tempi che ha la figurazione normale di un quadrato col lato destro prolungato verso il basso. Le diverse combina-

9 3 temp'

³⁹ *ibid.*, 1 - 1.

⁴⁰ In questo senso *rudis* era un termine tecnico dell'ambiente scolastico. In un trattato di *musica plana*, in versi, con glosse interlineari che inizia:

« Postquam pro rudibus fabricavi materialem »

(Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, capponiano latino 206, f. 3r) la glossa sul termine *rudibus* spiega: « id est novis scholaribus ».

⁴¹ GUIDONIS FRATRIS *Ars musice mensurate*, cit., 11 - 1.

⁴² *ibid.*, 2 - 2.

⁴³ Vedi nota 21.

zioni della *longa perfecta* e della *brevis* sono ordinate in cinque *modi* detti *perfecti*, come segue:

- I) a) *omnes longe*
b) *longa + brevis + longa*
- II) *brevis + longa + brevis*
- III) *longa + due breves + longa*
- IV) *due breves + longa + due breves*
- V) *breves et semibreves*

Questi *modi* ispirati al principio ternario corrispondono a quelli fissati dalla teoria francese. Implicano pertanto i procedimenti della *imperfectio* della *longa* nella seconda forma del primo e nel secondo, e della *alteratio* della *brevis* nel terzo e nel quarto. Procedimenti che infatti anche Guido espone appunto nella seconda parte del capitolo sui *modi*.

Se la *brevis* viene moltiplicata per due dà luogo alla *longa imperfecta* di due tempi che ha una sua forma caratteristica in quanto è figurata come un quadrato in cui oltre al prolungamento verso il basso del lato destro si ha anche prolungamento verso l'alto del lato sinistro. Le diverse combinazioni della *longa imperfecta* e della *brevis* sono ordinate in quattro *modi* detti *imperfecti*, come segue:

- I) *omnes longe*
- II) *longa + due breves*
- III) *due breves + longa*
- IV) *breves et semibreves*

Questi *modi* ispirati al principio binario e che pertanto escludono il ricorso ai procedimenti della *imperfectio* e della *alteratio*, non trovano alcun riscontro nell'insegnamento franconiano. Sembrano invece costituire, se non nella denominazione⁴⁴

⁴⁴ Ma fuori dell'ambiente italiano il termine *modus imperfectus* aveva un significato completamente diverso. Cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., I, pp. 97b, 176b, 328b.

almeno nella struttura, una teoria modale tipicamente italiana,⁴⁵ certo ricollegabile alla tradizionale preferenza per la binarietà.

Le relazioni intercorrenti tra il sistema dei *modi imperfecti* e il sistema dei *modi perfecti* possono essere così determinate. Il primo modo imperfetto corrisponde alla prima forma del primo modo perfetto; il secondo e il terzo corrispondono rispettivamente al terzo e al quarto; il quarto corrisponde al quinto. Restano perciò esclusi dal sistema modale imperfetto la seconda forma del primo modo e il secondo modo, cioè gli schemi ritmici che, pur presupponendo una valutazione binaria della *longa*, costituiscono però una misura ternaria non suscettibile di riduzione.⁴⁶

Il *tempus* franconiano assunto da Guido come cardine del proprio sistema teorico conserva la sua caratteristica originaria, vale a dire la divisibilità in tre parti uguali. Infatti, secondo l'autore italiano la *brevis perfecta* si fraziona in tre *semibreves* equivalenti ciascuna ad un terzo del *tempus* e denominate *semibreves maiores*. Questa è la *prima divisio* della *brevis* sino ad un limite di tre *semibreves*, come in Franco. Ciascuna *semibrevis maior* viene suddivisa in due altre *semibreves* uguali corrispondenti ciascuna ad un sesto del *tempus* e denominate *semibreves minores*. Questa è la *secunda divisio* della *brevis* sino ad un massimo di sei *semibreves*, come nel *Capitulum de semibrevis*, ma Guido procede ulteriormente. Ciascuna *semibrevis minor* viene suddivisa in due altre *semibreves* uguali corrispondenti ciascuna ad un dodicesimo del *tempus* e denominate *semibreves minime*. Questa è la *tertia divisio* della *brevis* sino ad un massimo di dodici *semibreves*.

⁴⁵ Benchè non manchino anche fuori dell'ambiente italiano, ma non in forma così precisa e sistematica, interpretazioni binarie dei *modi*. Cfr. E. H. SANDERS, *Duple Rhythm and Alternate Third Mode in the 13th Century*, in « Journal of the American Musicological Society », XV (1962), pp. 249 ss.

⁴⁶ Sono infatti gli schemi primari del sistema dei *modi* ritmici. Vedi nota 15.

Lic
Con la descrizione di questo procedimento la trattazione del *tempus perfectum* potrebbe considerarsi esaurita; invece l'opera di Guido contiene anche l'esposizione di un secondo criterio di divisione. La *prima divisio* è riportata in maniera identica, cioè col frazionamento della *brevis* in tre *semibreves maiores* equivalenti ciascuna ad un terzo del *tempus*, quindi sempre come in Franco. La differenza rispetto al primo sistema sopravviene con la *secunda divisio* in quanto, come osserva Guido:

... a gallicis hanc divisionem temporis usque ad novem protrahitur ...⁴⁷

Dato che questo secondo criterio di divisione è considerato proprio della teoria francese, sembra evidente che il primo criterio debba invece essere considerato proprio della teoria italiana. In ogni modo, il sistema dei *gallici* è caratterizzato dal fatto di mantenere anche nella *secunda divisio* il principio ternario tipico della *perfectio*. Ciascuna *semibrevis maior* viene suddivisa in tre altre *semibreves* uguali corrispondenti ciascuna ad un nono del *tempus* e denominate *semibreves minime*. Si ottiene in tal modo un frazionamento della *brevis* sino ad un massimo di nove *semibreves*, come negli ultimi sviluppi dati in ambiente francese al sistema franconiano.

→ Il concetto di *tempus* accolto nell'opera di Guido non è limitato ad una sola determinazione. Fissando con precisione una teoria che nel *Capitulum de semibrevis* era apparsa ancora con incerta formulazione, l'autore espone, dopo le *divisiones* del *tempus perfectum*, anche le *divisiones* di una misura definita *tempus imperfectum*. Questa seconda determinazione del *tempus* è intesa come strettamente dipendente dalla prima. Non esiste infatti autonoma definizione del *tempus imperfectum*, ma solo una indicazione del suo valore con riferimento alla misura principale:

... deficit a perfecto ad minus in tertia parte sui ...⁴⁸

⁴⁷ GUIDONIS FRATRIS *Ars musicae mensurate*, cit., 9 - 8.

⁴⁸ *ibid.*, 10 - 2.

Fermo questo principio differenziatore, l'inquadramento teorico del *tempus imperfectum* si configura come assolutamente analogo a quello del *tempus perfectum*, posto che

... oppositorum est eadem disciplina ...⁴⁹

In effetti, la minor estensione di un terzo significa, in termini di notazione, che la *prima divisio* della *brevis imperfecta* dà luogo a due *semibreves maiores*, la quali

... in valore equivalent duabus de tribus primarie divisionis perfecti temporis...⁵⁰

Questa *prima divisio* è valida tanto *secundum italicos* quanto *secundum gallicos*, mentre le differenze sopravvivono con la *secunda divisio*. Così per gli italiani entrambe le due *semibreves maiores* vanno suddivise in due *semibreves minores* ciascuna delle quali equivale in senso relativo alla quarta parte del *tempus imperfectum* e in valore assoluto ad un sesto del *tempus perfectum*. Secondo i francesi invece, entrambe le due *semibreves maiores* vanno suddivise in tre *semibreves minime* ciascuna delle quali equivale in senso relativo alla sesta parte del *tempus imperfectum* e in valore assoluto ad un nono del *tempus perfectum*. In tal modo la *secunda divisio* del *tempus imperfectum* realizza sino ad un massimo di quattro *semibreves* secondo il criterio italiano e sino ad un massimo di sei *semibreves* secondo il criterio francese. E' abbastanza evidente nel primo caso la derivazione dalle *quatuor partes* quando *cantatur de imperfectis* teorizzate nel *Capitulum de semibrevis*; assai oscuro rimane invece da quale testo francese possa derivare la teoria di una divisione in sei parti e in generale di un *tempus imperfectum*, dato che queste nozioni presuppongono

⁴⁹ *ibid.*, 10 - 1.

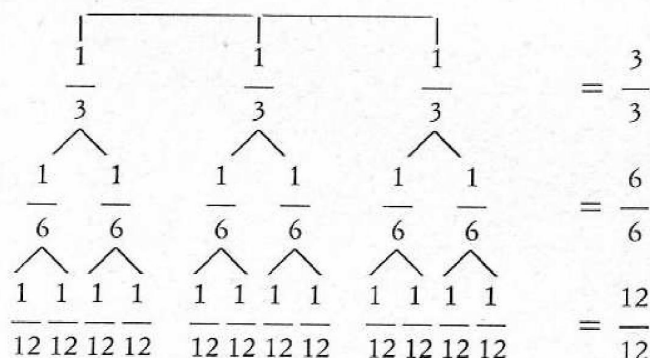
⁵⁰ *ibid.*, 10 - 2.

non un semplice sviluppo, ma una deviazione dalla teoria franconiana.⁵¹

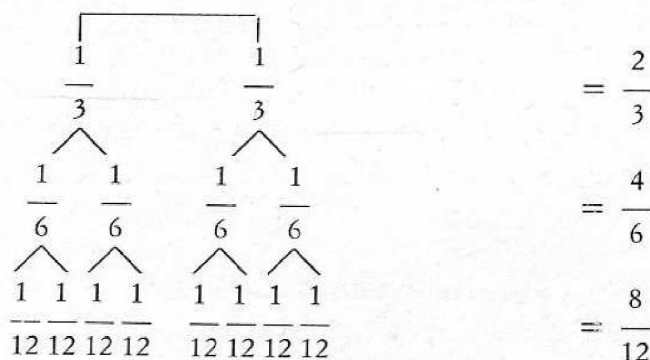
Il procedimento di divisione del *tempus imperfectum* si prolunga per gli italiani di un altro grado. Segue infatti la *tertia divisio* che porta il frazionamento ad un massimo di otto note. Ognuna delle quattro *semibreves minores* viene suddivisa in due *semibreves minime* ciascuna delle quali equivale in senso relativo alla ottava parte del *tempus imperfectum* e in valore assoluto ad un dodicesimo del *tempus perfectum*.

L'intero sistema può essere riassunto nel seguente schema:

1a) *tempus perfectum secundum divisionem duodenariam* = $\frac{1}{1}$



→ 2a) *tempus imperfectum secundum italicos* = $\frac{2}{3}$



⁵¹ Poiché « ponit ...ars nova tempus imperfectum » (E. DE COUSSEMAKER, op. cit., II, p. 427b) converrà pensare a qualche formulazione che precedette e preparò la teoria di Filippo da Vitry.

$$1b) \text{ tempus perfectum secundum divisionem nonariam} = \frac{1}{1}$$

$$\begin{array}{ccc} \begin{array}{c} 1 \\ \hline 3 \\ \swarrow \downarrow \searrow \\ 1 \quad 1 \quad 1 \\ \hline 9 \quad 9 \quad 9 \end{array} & \begin{array}{c} 1 \\ \hline 3 \\ \swarrow \downarrow \searrow \\ 1 \quad 1 \quad 1 \\ \hline 9 \quad 9 \quad 9 \end{array} & \begin{array}{c} 1 \\ \hline 3 \\ \swarrow \downarrow \searrow \\ 1 \quad 1 \quad 1 \\ \hline 9 \quad 9 \quad 9 \end{array} \end{array} = \frac{3}{3} = \frac{9}{9}$$

$$2b) \text{ tempus imperfectum secundum gallicos} = \frac{2}{3}$$

$$\begin{array}{ccc} \begin{array}{c} 1 \\ \hline 3 \\ \swarrow \downarrow \searrow \\ 1 \quad 1 \quad 1 \\ \hline 9 \quad 9 \quad 9 \end{array} & \begin{array}{c} 1 \\ \hline 3 \\ \swarrow \downarrow \searrow \\ 1 \quad 1 \quad 1 \\ \hline 9 \quad 9 \quad 9 \end{array} & \end{array} = \frac{2}{3} = \frac{6}{9}$$

Nella teoria del *tempus* esposta da Guido si possono individuare tre componenti diverse.

1) Il concetto di *tempus perfectum* e la sua *prima divisio* in tre *semibreves* dipendono chiaramente dall'insegnamento di Franco.

2) => Il riconoscimento di un *tempus imperfectum* accanto al *tempus perfectum* e la loro progressiva divisione in *semibreves* secondo un criterio binario, sono elementi tipicamente italiani che si ricollegano forse ad esperienze anteriori alla diffusione della teoria franconiana.

3) La posizione di un *tempus perfectum* diviso in nove *semibreves* e di un *tempus imperfectum* diviso in sei *semibreves* rispecchiano rispettivamente sviluppi e modifiche apportati in ambiente francese alla teoria franconiana.

La *musica mensurata* che si insegnava nell'ambiente italiano durante il primo Trecento comprendeva quindi due compo-

nenti francesi cronologicamente successive, la cui posizione nell'ambito generale del sistema è assai diversamente caratterizzata.

Gli elementi della teoria franconiana, da tempo familiari, appaiono ormai completamente assimilati e non potrebbero non essere considerati parte integrante del sistema, non più distinguibili dai dati propriamente italiani. Non altrettanto può dirsi per gli elementi di teoria post-franconiana che debbono ritenersi espressione di esperienze francesi contemporanee all'opera stessa di Guido e che non risultano integrati nel sistema, ma semplicemente posti accanto ai dati italiani conservando tutte le proprie caratteristiche:

... modum eorum servabimus ...⁵²

E' poi facile comprendere perché l'opera di Guido che intendeva offrire un'informazione generale sulla tecnica musicale:

...ad habendam aliqualem noticiam figurarum... artis musice mensurate...⁵³

non potesse limitarsi alla esposizione della sola teoria italiana, ma dovesse esporre anche la teoria francese contemporanea. L'interesse per la musica come per ogni altro aspetto della cultura francese era sempre stato assai vivo in Italia e il cantare « a la francesca » era allora molto in voga, come documentano i testi poetici del tempo, da Folgore di San Gimignano:

...
e gente costumata, a la francesca
cantar, danzar a la provenzalesca
...⁵⁴

⁵² GUIDONIS FRATRIS *Ars musice mensurate*, cit., 9 - 8.

⁵³ *ibid.*, 1 - 1.

⁵⁴ FOLGORE DA SAN GIMIGNANO, *Sonetti de' mesi*, V, versi 6-7. Cfr., ma con diversa punteggiatura, G. CONTINI, *I poeti del Duecento*, « La letteratura italiana - Storia e testi - 2/II », Milano-Napoli [1960], p. 409.

all'anonima ballata di un canzoniere musicale:

Amor mi fa cantar a la francesca

...⁵⁵

Così l'*Ars musicae mensurate* contiene due sistemi che si presentano teoricamente ben differenziati.

1 Innanzitutto c'è la diversità nel criterio di suddivisione delle *semibreves maiores*: per due secondo gli italiani, per tre secondo i francesi.

2 In secondo luogo per gli italiani la divisione del *tempus* avviene in tre gradi successivi: in terzi, in sestì, in dodicesimi; mentre per i francesi si hanno due sole divisioni consecutive: in terzi, in noni.

3 Conseguentemente gli italiani dispongono di tre diversi tipi di *semibreves*: *maiores*, *minores*, *minime*; i francesi invece solo di due: *maiores*, *minime*, la *semibrevis minor* francese non corrispondendo ad un grado di divisione, ma essendo solo una *semibrevis maior* che perde un terzo del suo valore quando *proportionatur* o *connumeratur* con una *semibrevis minima*.⁵⁶

4 Inoltre è diversamente impostato nei due sistemi il rapporto tra le *semibreves*. Le tre *semibreves* italiane appaiono ordinate tra loro in una progressione geometrica: 1 *semibrevis minima*, 2 *semibreves minime* = *semibrevis minor*, 4 *semibreves minime* = *semibreves maior*. Le *semibreves* francesi invece si trovano fra loro in una relazione che è interpretabile in termini di *perfectio* e *imperfectio*: 1 *semibrevis maior* = 3 *semibreves minime*, 1 *semibrevis minor* = 2 *semibreves minime*.

5 Infine differiscono anche i principi dell'organizzazione rit-

⁵⁵ ANONIMO, ballata: *Amor mi fa cantar a la francesca*, verso 1. Cfr. *The Music of the Fourteenth-Century Italy*, ed. N. Pirrotta, « Corpus mensurabilis musicae 8/II », American Institute of Musicology 1960, pp. IX e 36.

⁵⁶ GUIDONIS FRATRIS *Ars musicae mensurate*, cit., 9 - 25, 9 - 26, 10 - 15.

mica. Infatti gli italiani preferiscono porre all'inizio della misura i valori minori, e i valori maggiori alla fine;⁵⁷ i francesi al contrario pongono

... inperfectiorem notam a parte finis et perfectiorem a parte principii ...⁵⁸

⁵⁷ *ibid.*, 2 - 17.

⁵⁸ *ibid.*, 9 - 8.

V. IL CAPITULUM DE VOCIBUS APPLICATIS VERBIS

Lo stesso sistema esposto da Guido si può riconoscere delineato almeno nelle caratteristiche essenziali da parte dell'anonimo autore del *Capitulum de vocibus applicatis verbis*.⁵⁹

Copiato al termine del trattato sulle forme metriche letterarie di Antonio da Tempo,⁶⁰ questo testo in un certo senso lo completa, prendendo in esame le diverse forme musicali nel seguente ordine:

- 1 *ballade*
- 2 *rotundelli*
- 3 *motteti*
- 4 *cacie sive incalci*
- 5 *mandrigalia*
- 6 *soni sive sonetti*

In dipendenza del contenuto appare probabile come epoca di composizione il periodo 1315-1320.⁶¹

Trattando il frammento esclusivamente delle relazioni tra le forme letterarie e la loro veste musicale, manca una esposizione sistematica della teoria musicale, i pochi accenni sono però sufficienti per tentarne una ricostruzione.

⁵⁹ Conservato in Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, latino XII 97 (= 4125), ff. 19v-20v. Pubblicato da S. DEBENEDETTI, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia musicale*, in « Studi medievali » II (1906-1907), pp. 79-80; ripubblicato dallo stesso S. DEBENEDETTI, *Il « Sollazzo ». Contributi alla storia della novella, della poesia musicale e del costume nel Trecento*, Torino 1922, pp. 182-184.

⁶⁰ Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, latino XII 97 (= 4125), ff. 1r-19r.

⁶¹ Sull'autore, l'ambiente, la datazione dell'opera, cfr. N. PIRROTTA, *Una arcaica descrizione trecentesca del madrigale*, in « Festschrift Heinrich Besseler », Leipzig 1961, pp. 155-161.

La misura cui viene costantemente fatto riferimento è il *tempus*, che appare distinto in *perfectum* e *imperfectum*. Ciascuna di queste due misure appare poi suscettibile di una duplice qualificazione in base all'*aer* secondo cui viene eseguita e che può essere *italicus* o *gallicus*. Si danno quindi complessivamente quattro tipi di misura: *tempus perfectum de aere italico*, *tempus perfectum de aere gallico*, *tempus imperfectum de aere italico*, *tempus imperfectum de aere gallico*.

In relazione all'insegnamento di Guido sulla diversità dei criteri secondo cui italiani e francesi dividevano tanto il *tempus perfectum* quanto il *tempus imperfectum*, sembra possibile stabilire la seguente corrispondenza. Il *tempus perfectum de aere italico* è il *tempus perfectum secundum divisionem duodenariam*, cioè diviso in tre, sei dodici *semibreves*; il *tempus perfectum de aere gallico* è il *tempus perfectum secundum divisionem nonariam*, cioè diviso in tre, nove *semibreves*; il *tempus imperfectum de aere italico* è il *tempus imperfectum diviso secundum ytalicos* in due, quattro, otto *semibreves*; il *tempus imperfectum de aere gallico* è il *tempus imperfectum diviso secundum gallicos* in due, sei *semibreves*.

Di conseguenza anche nel *Capitulum* il *tempus perfectum* indicherebbe la misura completa e il *tempus imperfectum* la misura di un terzo meno estesa; l'*aer* sarebbe invece caratterizzato dal criterio binario o ternario di suddivisione delle *semibreves maiores* e dal numero massimo di *semibreves minime* che possono entrare in ciascuna misura.

Sulla scorta di questa interpretazione dei termini adoperati dall'anonimo trattatista, dovrebbe essere possibile intendere correttamente le prescrizioni che lo stesso fornisce circa l'intonazione delle diverse forme poetiche.

Le *ballade* vanno normalmente notate de *tempore perfecto et de aere italico*, quindi *secundum divisionem duodenariam*; in alcuni punti peraltro, ma non all'inizio o alla fine, possono essere introdotti passaggi *de aere gallico*, quindi *secundum divisionem nonariam*. In casi particolari può usarsi, conservando lo

tempus pf.
duodenariam
nonariam Ff
tempus impf.
 2, 4, 8 SB
 2, 6 SB

stesso *aer italicus*, il *tempus imperfectum*, si applica quindi la divisione sino ad un massimo di otto *semibreves*.

I *rotundelli* sono un genere musicale francese, vogliono pertanto *aer gallicus* nel *tempus imperfectum*; la figurazione deve comprendere sempre e solo *semibreves minores* e *semibreves minime*,⁶² meglio se sole *semibreves minime*; queste ultime saranno quindi al massimo sei per ciascuna misura.

I *motteti* costituiscono la forma ritmicamente più libera. Possono essere in tempo perfetto o anche *mixtum*, cioè combinazione di sezioni in tempo perfetto con altre in tempo imperfetto; e quanto all'*aer* sia italiano che francese. In altri termini, possono essere usate tutte le quattro determinazioni del *tempus* previste dalla teoria. Trattandosi di una composizione a più voci con testi tra loro differenti, l'autore ha cura di raccomandare che le eventuali variazioni di *tempus* e di *aer* avvengano in tutte le parti contemporaneamente: *ut in mensura similiter concordent*.

Le *cacie* e i *mandrigalia* sono composizioni tipicamente italiane. Delle prime non è data alcuna indicazione circa il tipo di notazione; dei secondi è prescritto che debbano essere in tempo perfetto di modo italico, cioè diviso sino a dodici parti, con inserzioni, meglio se alla fine, di passaggi in un tempo con modo gallico, quindi forse sia diviso in nove che diviso in sei.

I *soni sive sonetti* non comportano limitazioni nella scelta della misura. Si può adottare qualsiasi *tempus*, semplice o misto, cioè perfetto, imperfetto o combinazione di entrambi; ed anche qualsiasi *aer*, però meglio se italico, quindi preferibilmente le misure saranno divise in tre, sei dodici o due, quattro, otto *semibreves*.

⁶² Nella edizione S. DEBENEDETTI, opp. cit., linea 23: « de semibrevibus, minimis vel minoribus ». Giustamente N. PIRROTTA, op. cit., nota 31 corregge la punteggiatura: « de semibrevibus minimis vel minoribus ».

VI. L'OPERA DI MARCHETTO DA PADOVA

L'unico trattato italiano del Trecento che sia possibile datare in base ad elementi esterni, costituendo quindi un sicuro punto di riferimento per la sistemazione cronologica delle altre trattazioni, è il *Pomerium* di Marchetto da Padova.⁶³ Dall'*explicit* risulta compiuto in Cesena presso Rinaldo de Cintis, il quale fu signore della cittadina romagnola dal 1321 al 1326; l'opera nacque quindi in questo periodo di tempo e in un ambiente cortese non privo di interessi culturali.⁶⁴

Caso insolito nella trattatistica musicale l'autore ha apposto un'intitolazione originale. *Pomerium* è un titolo di tipo metaforico, secondo un gusto assai diffuso nella cultura medievale,⁶⁵ già adoperato per un'opera storica scritta in epoca ed ambiente molto prossimi a quelli in cui ebbe compimento il trattato di

⁶³ MARCHETTI DE PADUA *Pomerium*, ed. J. Vecchi, « Corpus scriptorum de musica 6 », American Institute of Musicology 1961. L'edizione si basa su queste sei fonti: Bruxelles, Bibliothèque Royale, II 4144, ff. 41r-90v; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vaticano latino 5322, ff. 50r-115v (pubblicato in M. GERBERT, op. cit., pp. 121-187); Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 5 Inf, ff. 78r-110r; Pisa, Biblioteca Universitaria, 606, pp. [della prima parte] 51-109; Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, L V 30, ff. 56v-91v; Trezzano, Biblioteca privata Sola Cabiati, codice autografo di Franchino Gaffurio senza segnatura, pp. 62-73. La parte iniziale è anche in Chicago, Newberry Library, 54 1, ff. 33r-42r.

⁶⁴ Sull'ambiente e la datazione dell'opera, cfr. O. STRUNK, *Intorno a Marchetto da Padova*, in « La Rassegna musicale » XX (1950), pp. 312-315; N. PIRROTTA, *Marchettus de Padua and the Italian Ars nova*, in « Musica disciplina » IX (1955), pp. 60-63; G. VECCHI, *Su la composizione del Pomerium di Marchetto da Padova e la Brevis compilatio*, in « Quadrivium » I (1956), pp. 156-159.

⁶⁵ Cfr. P. LEHMANN, *Erforschung des Mittelalters*, V, Stuttgart 1962: « Mittelalterliche Büchertitel », pp. 91-93.

Marchetto.⁶⁶ L'intitolazione si giustifica secondo l'autore per il contenuto, che rappresenta *flores et fructus* dell'arte musicale.⁶⁷

Altro elemento non comune per un trattato musicale, è l'epistola di apertura in prosa ritmica contenente la dedica ad un nobile personaggio, *domino Roberto, Dei gratia Jerusalem et Siciliae regi*.⁶⁸

Ma ciò che soprattutto distingue il *Pomerium* sono il rigore metodologico della trattazione e l'apparato filosofico dell'argomentazione. A questo proposito l'autore stesso, nell'epistola dedicatoria e nell'epilogo, dichiara di essersi giovato dell'aiuto del domenicano Sifante da Ferrara sotto un duplice profilo, *quantum ad libri ordinem et philosophiae fulcimina rationum*.⁶⁹

Il *libri ordo*, determinato con logica coerenza, è il seguente:

- I 1 *de caudis et proprietatibus*
 - 2 *de pausis*
 - 3 *de pontello*
 - 4 *de quodam signo quod a vulgo falsa musica nominatur*
 - 5 *de tempore*
 - 6 *de applicatione temporis ad notas*
 - 7 *de temporis divisionibus*
- II 1 *de tempore imperfecto*
 - 2 *de applicatione temporis imperfecti ad notas*
 - 3 *de temporis imperfecti divisionibus*
- III 1 *de discantu*
 - 2 *de ligaturis*
 - 3 *de modis*

⁶⁶ E' il *Pomerium ecclesie ravennatis* di Ricobaldo da Ferrara, parzialmente edito in L. A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, IX, Mediolani 1726, pp. 97-192.

⁶⁷ MARCHETI DE PADUA *Pomerium*, cit., 1 - 9 e 55 - 4. Questa spiegazione coincide singolarmente con quella di Ricobaldo da Ferrara (vedi nota 66): « ut legentium menti florem et fructum novum opus afferret » L. A. MURATORI, op. cit., p. 105.

⁶⁸ MARCHETI DE PADUA *Pomerium*, cit., 1 - 1.

⁶⁹ *ibid.*, 1 - 6.

I libri (I, II, III) rappresentano la distinzione più generale: il primo è diviso in due parti, rispettivamente *de accidentibus musicae mensurate*, cioè i segni impiegati nella figurazione, e *de essentialibus musicae mensurate*, cioè le *divisiones* del *tempus perfectum*; il secondo è dedicato al *tempus imperfectum*; il terzo alle altre nozioni complementari. Ciascun libro è poi diviso in vari *tractatus* (1-7, 1-3, 1-3) a seconda degli argomenti la cui esposizione prevede poi un'ulteriore suddivisione in *capitula*. Questa meditata disposizione della materia consente di comprendere come la parte fondamentale del sistema, gli *essentialia musicae mensurate*, sia la teoria del *tempus perfectum*; accanto ad essa la teoria del *tempus imperfectum*; questi argomenti sono al centro dell'interesse e della trattazione, mentre tutti gli altri risultano di importanza e di collocazione marginale.

Quanto ai *philosophiae fulmina rationum*, la loro presenza è costantemente avvertibile nel corso di una esposizione in cui si intende procedere *viam philosophicam imitantes*.⁷⁰ La necessità di un apparato dottrinale proviene dalla particolare concezione che Marchetto ha della materia che egli tratta. Per lui la *musica mensurata* deve essere *tamquam scientia inter scientias computata*.⁷¹ Ora, se oggetto della trattazione è una scienza, il principio retorico della corrispondenza tra *materia* e *forma* esige che anche il metodo della trattazione sia impostato scientificamente. Si spiegano così la *causa materialis* e la *causa formalis* dell'opera, le quali concorrono entrambe alla *causa finalis*,⁷² infatti scopo precipuo del *Pomerium* non è tanto quello di esporre una pratica di notazione, quanto soprattutto di spiegare i principi razionali che quella pratica giustificano:

... Cum igitur in presenti opere nostrae intentionis sit cognitionem tradere per rationes essentiae musicae mensuratae ...⁷³

⁷⁰ *ibid.*, 2 - 5.

⁷¹ *ibid.*, 55 - 3.

⁷² *ibid.*, p. 31. Le *causae* dell'opera sono individuate nell'*accessus*, su cui vedi alle note 101 e 102.

⁷³ *ibid.*, 2 - 2.

Una trattazione impostata secondo questi criteri comporta un frequente ricorso alle *auctoritates* che per Marchetto sono: il *Philosophus* Aristotele per i principi generali e *magister Franco* per le definizioni degli elementi fondamentali della teoria musicale.⁷⁴

Il sistema dei *modi* ritmici è esposto nell'ultimo *tractatus* dell'ultimo *liber* del *Pomerium*. Questa collocazione è abbastanza indicativa del fatto che questi schemi avevano perduto molto della loro importanza. Marchetto infatti, dopo aver riportato la definizione franconiana,⁷⁵ si limita a descrivere i cinque *modi perfecti* che risultano così formati:

- I) a) *primus simpliciter* = *omnes longe perfecte*
 b) *primus secundum quid*⁷⁶ = *longa imperfecta* + *brevis*
- II) *brevis* + *longa imperfecta*
- III) *longa perfecta* + *brevis* + *altera brevis*
- IV) *brevis* + *altera brevis* + *longa perfecta*
- V) *omnes breves et semibreves*

Da queste cinque formule a struttura ternaria si ricavano mediante *subtractione*⁷⁷ di una parte, i quattro *modi imperfecti* a struttura binaria:

- I) *omnes longe imperfecte*
- II) *longa imperfecta* + *due breves aequales*
- III) *due breves aequales* + *longa imperfecta*
- IV) *omnes breves et semibreves binariae*

In tutto questo, a parte lievi differenze di terminologia, il *Pomerium* coincide perfettamente con l'opera di Guido. Il seguito dell'esposizione di Marchetto rivela invece nuovi partico-

⁷⁴ *ibid.*, pp. 213-214.

⁷⁵ *ibid.*, 51 - 2. Vedi nota 28.

⁷⁶ *ibid.*, 53 - 5,7.

⁷⁷ *ibid.*, 54. Vedi anche alla nota 89 lo stesso concetto riferito al *tempus*.

lari sulla interpretazione data in ambiente italiano alla teoria modale.

Esiste innanzitutto la possibilità che il *cantus* sia *mixtus*, formato cioè alternativamente di misure in modo perfetto e di misure in modo imperfetto. Inoltre è possibile che i modi perfetti siano cantati, oltre che in tempo perfetto come di necessità nel sistema franconiano, anche in tempo imperfetto; e viceversa è possibile che il modo imperfetto sia eseguito tanto in tempo imperfetto che in tempo perfetto.

In questi casi l'esatta identificazione dei valori da attribuire alle figure musicali non sembra raggiungibile se non mediante l'apposizione di particolari segni.

Quanto al *modus*, se il *cantus* è *mixtus* ed è composto di sole *longe*, vale a distinguere le due misure la diversa forma delle note, in quanto la *longa imperfecta* presenta oltre alla *cauda* inferiore dal lato destro anche la *cauda* superiore dal lato sinistro,⁷⁸ se poi il *cantus* è *mixtus* ed è composto di *longe* e di *breves*, sopra queste ultime che non possono distinguersi per la forma si porrà la lettera

.i. = i[mpfectio modi] —

per indicare che sono imperfette, oppure la lettera

.p. = p[erfectio modi] —

per indicare che sono perfette.

Quanto al *tempus*, se in un *cantus* composto di *longe perfecte* alcune di queste siano in tempo perfetto e altre in tempo imperfetto, al di sopra delle prime si porrà la lettera

.t. = t[ernaria divisio]

⁷⁸ *ibid.*, 54 - 9.

che è caratteristica del *tempus perfectum*, mentre al di sopra delle seconde si porrà la lettera

.b. = b[inaria divisio]

che è caratteristica del *tempus imperfectum*.

Passando alla teoria sulle *divisiones* del *tempus*, vanno premesse alcune considerazioni circa la posizione che Marchetto attribuiva alla propria opera in rapporto alle formulazioni precendenti, cioè in sostanza alla teoria di Franco. Occorre infatti rilevare che il mutamento di stile conseguente al sempre maggior numero di *semibreves* in cui veniva suddivisa la *brevis-tempus* non sembra fosse accolto con generale favore nell'ambiente italiano. Un contemporaneo di Marchetto, Francesco da Barberino, non esitava a dare la sua preferenza

... cantilenis antiquis habentibus ... paucas notas ...

piuttosto che alle composizioni moderne con le loro

... notarum multiplicationibus ...⁷⁹

Marchetto, impostando anch'egli la distinzione topica fra *antiqui* e *moderni*,⁸⁰ non può far a meno di constatare che

... antiqui non curaverunt tradere ulterius divisionem temporis nisi in tres semibreves ...⁸¹

come è appunto il caso di Franco, mentre

⁷⁹ Cfr. G. VECCHI, *Educazione musicale, scuola e società nell'opera didattica di Francesco da Barberino*, in « Quadrivium » VII (1965-1966), p. 30.

⁸⁰ Su cui in generale cfr. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern und München 1961³: « Die 'Alten' und die 'Neueren' », pp. 256 ss.; in particolare, per l'ambiente musicale, cfr. K. v. FISCHER e H. H. EGGBRECHT, *Der Begriff des 'Neuen' in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart*, in « International Musicological Society - Report of the Eighth Congress New York 1961 », I, Kassel 1961, pp. 184 ss. e 195 ss.

⁸¹ MARCHETTI DE PADUA *Pomerium*, cit., 7 - 6.

... moderni autem ipsas tres partes temporis in ultimiores partes diviserunt, formando sex, novem et duodecim semibreves ...⁸²

Tuttavia questa differenza non è intesa come opposizione innovatrice, giacchè l'atteggiamento di Marchetto è di ossequio alla tradizione:

... decet deferre doctoribus ...⁸³

bensì come un approfondimento condotto nell'ambito della stessa tradizione, quindi in un certo qual modo

... confirmando dicta antiquorum ...⁸⁴

Ed in effetti il sistema teorico del *Pomerium* resta sostanzialmente nei limiti dell'unità temporale franconiana.

In conformità alla pretesa scientifica del metodo, l'autore muove dalla definizione aristotelica:

... tempus est mensura motus (per Philosophum, quarto Physicorum) ...⁸⁵

Applicando questo concetto in particolare al campo della teoria musicale, si perviene alla determinazione di due misure principali: *tempus perfectum* e *tempus imperfectum*.

Il primo è definito, come in Guido ma qui con esplicito riferimento all'opera di Franco

... id quod est minimum in plenitudine vocis ...⁸⁶

Il secondo è indicato invece con definizione autonoma, ma ricavata dalla precedente:

⁸² *ibid.*, 8 - 1.

⁸³ *ibid.*, 7 - 8.

⁸⁴ *ibid.*, 8 [titolo].

⁸⁵ *ibid.*, 18 - 5.

⁸⁶ *ibid.*, 19 - 1.

... illud quod est minimum, non in plenitudine, sed in semiplenitudine vocis ...⁸⁷

Trattando della relazione fra i due tempi, Marchetto precisa che il senso della *imperfectio* non può essere inteso di per sè, ma solo in relazione alla *perfectio*, dato che

... de imperfectis nunquam potest esse scientia rationalis, nec etiam cognitio sensitiva, nisi per comparisonem ad perfecta ...⁸⁸

Ne consegue che il *tempus perfectum* è misura musicale assoluta, mentre il *tempus imperfectum* viene calcolato per sottrazione di una parte:

... Per subtractionem autem factam ab intellectu, de parte scilicet temporis perfecti, musica fit scientia de tempore imperfecto ...⁸⁹

La differenza di estensione tra le due misure viene quindi fissata in almeno un terzo, infatti:

... Tempus autem imperfectum deficit a perfecto in tertia parte sui ad minus ...⁹⁰

Entrambe queste determinazioni temporali sono suscettibili di *divisiones* da cui traggono origine valori musicali più brevi.

Il *tempus perfectum* prevede una *prima divisio* in tre parti uguali dette *semibreves maiores*, indi una *secunda divisio* in sei parti uguali dette *semibreves minores*, infine una *tertia divisio* in dodici parti uguali dette *semibreves minime*. Lo stesso tempo prevede anche una *secunda divisio* delle tre *semibreves maiores* in nove parti uguali dette *semibreves minores*. Tra que-

⁸⁷ *ibid.*, 34 - 1.

⁸⁸ *ibid.*, 37 - 2.

⁸⁹ *ibid.*, 37 - 5.

⁹⁰ *ibid.*, 36 - 1.

sti due criteri di suddivisione del *tempus perfectum* è comunque affermata la priorità e la prevalenza del primo:

... notandum est quod ista divisio trium partium temporis in novem reducitur ad divisionem ipsarum in sex, vel in duodecim ...⁹¹

Il *tempus imperfectum*, a parte la sua misura ridotta, è strutturato in maniera analoga al precedente, in base allo stesso principio già esposto da Guido, ma qui ricondotto alla *auctoritas* filosofica:

... oppositorum est eadem disciplina (per Philosophum, primo Topico-
rum) ...⁹²

Prevede pertanto una *prima divisio* in due parti uguali dette *semibreves maiores*, indi una *secunda divisio* che può avvenire *uno modo*, cioè secondo il criterio ritenuto tipico degli italiani di dividere per due ciascuna *semibrevis maior* onde ottenere quattro *semibreves minores*, oppure *alio modo*, cioè secondo il criterio ritenuto tipico dei francesi di dividere per tre ciascuna *semibrevis maior* dando luogo in effetti ad una *tertia divisio* in sei *semibreves* uguali dette *minime in primo gradu*, infine una *quarta divisio* applicata dagli italiani alle *semibreves minores* e dante origine a otto *semibreves* dette *minime in secundo gradu*.

Il sistema delle *divisiones* così del *tempus perfectum* come del *tempus imperfectum* quale è esposto nel *Pomerium*, pur ripetendone le linee fondamentali presenta qualche diversità rispetto a quello di Guido.

1, || Innanzitutto, mentre per l'autore dell'*Ars musicae mensurate* i sistemi italiano e francese rappresentano due entità ben distinte, Marchetto mette in evidenza tale diversità solo trattando del *tempus imperfectum*. Nel *Pomerium* infatti la *divisio novenaria* è solamente una *secunda divisio* del *tempus perfec-*

⁹¹ *ibid.*, 32e - 1.

⁹² *ibid.*, 33 - 1.

tum, senza che ne sia minimamente ricordata l'origine francese; la *divisio senaria* del *tempus imperfectum* è invece riferita al gusto francese; anche per quanto riguarda la collocazione dei valori maggiori e minori nell'ambito della misura, una differenza tra i due sistemi è indicata solo per il *tempus imperfectum*⁹³ ed esplicitamente negata per il *tempus perfectum*.⁹⁴

2- In secondo luogo il trattato di Marchetto differisce da quello di Guido nella denominazione delle *semibreves*. Infatti la *secunda divisio* del *tempus perfectum* realizza nel *Pomerium* nove *semibreves* dette *minores* e non *minime* come nell'*Ars musicae mensurate*; d'altra parte le sei *semibreves* risultanti dalla divisione francese del *tempus imperfectum* ricevono da Marchetto il nome di *minime in primo gradu* e le otto risultanti dalla divisione italiana quello di *minime in secundo gradu*, mentre per Guido la denominazione è in entrambi i casi semplicemente *semibreves minime*.

3- C'è infine un argomento non trattato da Guido al quale sono invece dedicate alcune pagine del *Pomerium*: l'adozione di segni particolari per l'individuazione delle diverse specie di *tempus*.

Marchetto muove dalla constatazione che *tempus perfectum* e *tempus imperfectum* non sono distinguibili in base alle caratteristiche della figurazione, con la conseguenza che

... omnis cantus notatus potest cantari et de tempore perfecto et de tempore imperfecto ...⁹⁵

Nell'incertezza, per la priorità razionale della *perfectio* rispetto all'*imperfectio*, dovrebbe prevalere, in linea di principio, l'interpretazione in *tempus perfectum*.⁹⁶ Comunque, l'intendimento in un senso o in un altro dipendendo in definitiva dalla

⁹³ *ibid.*, 42 - 1.

⁹⁴ *ibid.*, 42 - 5.

⁹⁵ *ibid.*, 37 - 12.

⁹⁶ *ibid.*, 37 - 16.

tum, senza che ne sia minimamente ricordata l'origine francese; la *divisio senaria* del *tempus imperfectum* è invece riferita al gusto francese; anche per quanto riguarda la collocazione dei valori maggiori e minori nell'ambito della misura, una differenza tra i due sistemi è indicata solo per il *tempus imperfectum*⁹³ ed esplicitamente negata per il *tempus perfectum*.⁹⁴

2- In secondo luogo il trattato di Marchetto differisce da quello di Guido nella denominazione delle *semibreves*. Infatti la *secunda divisio* del *tempus perfectum* realizza nel *Pomerium* nove *semibreves* dette *minores* e non *minime* come nell'*Ars musicae mensurate*; d'altra parte le sei *semibreves* risultanti dalla divisione francese del *tempus imperfectum* ricevono da Marchetto il nome di *minime in primo gradu* e le otto risultanti dalla divisione italiana quello di *minime in secundo gradu*, mentre per Guido la denominazione è in entrambi i casi semplicemente *semibreves minime*.

3- C'è infine un argomento non trattato da Guido al quale sono invece dedicate alcune pagine del *Pomerium*: l'adozione di segni particolari per l'individuazione delle diverse specie di *tempus*.

Marchetto muove dalla constatazione che *tempus perfectum* e *tempus imperfectum* non sono distinguibili in base alle caratteristiche della figurazione, con la conseguenza che

... omnis cantus notatus potest cantari et de tempore perfecto et de tempore imperfecto ...⁹⁵

Nell'incertezza, per la priorità razionale della *perfectio* rispetto all'*imperfectio*, dovrebbe prevalere, in linea di principio, l'interpretazione in *tempus perfectum*.⁹⁶ Comunque, l'intendimento in un senso o in un altro dipendendo in definitiva dalla

⁹³ *ibid.*, 42 - 1.

⁹⁴ *ibid.*, 42 - 5.

⁹⁵ *ibid.*, 37 - 12.

⁹⁶ *ibid.*, 37 - 16.

voluntas auctoris,⁹⁷ è consuetudine che la stessa possa risultare espressamente indicata mediante l'apposizione di alcune lettere dell'alfabeto. Tali lettere sono le stesse usate in funzione analoga nella teoria dei *modi* ritmici e precisamente:

- .i. = i[mp[er]fectum tempus]
- .p. = p[er]fectum tempus]
- .b. = b[in]aria divisio]
- .t. = t[er]naria divisio]

Determinate le due misure, è però anche indispensabile al cantore conoscere secondo quale criterio vadano suddivise: italiano o francese. Nessun segno esterno è proposto per indicare se un *cantus* in *tempus perfectum* segua la *divisio duodenaria* o la *divisio nonaria*, dato che Marchetto non mostra di riconoscere in queste due *divisiones* due diversi stili nazionali. All'espedito delle lettere è fatto invece ricorso per la qualificazione del *tempus imperfectum*; se un pezzo deve essere diviso sino ad un massimo di sei *semibreves* porterà al principio la lettera

.G. = G[allicus cantus]

se invece deve essere diviso sino ad un massimo di otto *semibreves* porterà al principio la lettera

.Y. = Y[talicus cantus]

Nel *Pomerium* le nozioni interessanti la tecnica musicale sono spesso sopraffatte dall'apparato dottrinale destinato a dimostrarne i fondamenti razionali con i procedimenti del metodo scolastico.

Lo stesso Marchetto dovette avvertire le difficoltà che la impostazione filosofica generale causava alla comprensione del contenuto musicale e quindi alla utilizzazione pratica dell'ope-

⁹⁷ *ibid.*, 37 - 14.

ra. Ciò lo indusse ad attuare una *abbreviatio* del suo trattato: tolse quasi tutta la parte dimostrativa lasciando in evidenza la parte espositiva. Nacque così la *Brevis compilatio in arte musice mensurate*⁹⁸ che contiene la stessa materia del *Pomerium*, ma spiegata, come dice l'*incipit*, *pro rudibus*,⁹⁹ per i principianti, così come il trattato di Guido.

Rispetto al *Pomerium* il mutamento d'impostazione è già avvertibile nel diverso carattere dell'intitolazione: là un titolo metaforico, qui un titolo tecnico.¹⁰⁰

I termini della riduzione appaiono poi evidenti dal confronto con l'opera maggiore: tutta la prima parte del primo libro è soppressa, sono riassunti la seconda parte del primo libro e il libro secondo cioè le parti teoricamente e praticamente più importanti con le *divisiones* del *tempus perfectum* e del *tempus imperfectum*, del terzo libro è conservata solo la sezione sulle *ligature*.

Nel contenuto comunque la *Brevis compilatio* rappresenta una conferma del pensiero di Marchetto sul *tempus* e le sue *divisiones*.

In alcuni codici il testo del *Pomerium* risulta preceduto da una trattazione che espone le *causae*, il *titulus* e le *divisiones* dell'opera.¹⁰¹ Poichè questo è l'*accessus* che la scuola medievale premetteva alla lettura ed esegesi degli *auctores*,¹⁰² non v'è dub-

⁹⁸ MARCHETI DE PADUA *Brevis compilatio in arte musice mensurate*, ed. G. VECCHI, *Su la composizione* cit., pp. 177-205. L'edizione si basa sulle tre fonti note: Bruxelles, Bibliothèque Royale, II 4144, ff. 90v-94v; Roma, Biblioteca Vallicelliana, B 83, ff. 29v-30v; Saint-Dié, Bibliothèque municipale, 42, ff. 60r-65r (pubblicato in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, pp. 1-9b).

⁹⁹ MARCHETI DE PADUA *Brevis compilatio in arte musice mensurate*, cit., p. 177.

¹⁰⁰ Cfr. P. LEHMANN, op. cit., p. 21. In relazione a quanto osservato alle note 66 e 67, si può aggiungere che a Ricobaldo da Ferrara è pure attribuita una continuazione del suo *Pomerium* intitolata *Compilatio chronologica*, edita in L. A. MURATORI, op. cit., pp. 193-262.

¹⁰¹ MARCHETI DE PADUA *Pomerium*, cit., pp. 31-33.

¹⁰² Cfr. G. VECCHI, *Su la composizione* cit., p. 159.

bio che il trattato di Marchetto dovette godere di notevole prestigio.

In effetti il possedere un'intitolazione originale, il portare la dedica ad un nobile personaggio, l'essere scritto in uno stile partecipe ad un tempo dell'*ars rethorica* e della *scientia philosophica*, furono tutti elementi che contribuirono a collocare il *Pomerium* in una posizione di speciale considerazione nell'ambito della cultura musicale. Difatti è il trattato italiano di *musica mensurabilis* che vanta la più ampia tradizione.

Questa eccezionale condizione dell'opera determinò una singolare valutazione della personalità dell'autore. Secondo un procedimento tipico della mentalità medievale, Marchetto finì per divenire uno di quei nomi che avevano « il carattere di figurezioni più mitologiche che realmente individuate nella loro effettiva portata storica ».¹⁰³

Di ciò è prova evidente la ripetuta menzione in testi poetico-musicali trecenteschi contenenti deplorazioni per le condizioni dell'arte musicale del tempo. Come nell'intonazione di Jacopo da Bologna:

...
Tut'èn Fioran, Filipoti e Marcheti
...¹⁰⁴

in Franco Sacchetti:

...
mille Marchetti veggio in ogni parte
...¹⁰⁵

¹⁰³ L. RONGA, *L'esperienza storica della musica*, Bari 1960, p. 13.

¹⁰⁴ JACOPO DA BOLOGNA, madrigale: *Oselletto salvaço per stasone*, verso 9. Cfr. *The Music of the Fourteenth-Century Italy*, ed. N. Pirrotta, « Corpus mensurabilis musicae 8/IV », cit., pp. VIII e 20-21.

¹⁰⁵ FRANCO SACCHETTI, madrigale: *Ben s'affatica invano chi fa or versi*, verso 8, in *Il libro delle rime*, a cura di A. Chiari, Bari 1936, p. 139.

nell'intonazione di Guido:

...
Philipe qui mais ne dure
Nos dona boin exemplaire.
Nos laisons tous ses afayres
Por Marquet ...¹⁰⁶

Ma più significativo è il particolare valore che il nome, forse più che l'opera, di Marchetto ebbe presso i teorici successivi. E' probabile che verso la metà del Trecento il reale significato del sistema da lui esposto fosse già incompreso, tuttavia egli rimase il termine di riferimento ideale per tutto ciò che riguardasse una teoria « italiana ».

Del resto, ancora nel 1474 Franchino Gaffurio prendeva a copiare di propria mano il testo del *Pomerium*¹⁰⁷ e qualche tempo dopo ne riassumeva l'insegnamento nell'ultima parte del suo primo lavoro teorico;¹⁰⁸ e la distinzione tra l'*essentielle* e gli *accidentia* nella teoria della *musica mensurata* è riportata ancora in un codice del 1508-9.¹⁰⁹

¹⁰⁶ GUIDO, balade: *Or voit tout en aventure*, versi 10-13. Cfr. U. GÜNTHER, *Das Ende der nova*, in « Die Musikforschung » XVI (1963), pp. 106-111, 117-120.

¹⁰⁷ Trezzano, Biblioteca privata Sola Cabiati, codice autografo di Franchino Gaffurio senza segnatura, pp. 62-73.

¹⁰⁸ Parma, Biblioteca Palatina, parmense 1158, ff. 30v - 34r.

¹⁰⁹ Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, 1013, f. 49v. Questo codice riporta anche interamente il *Lucidarium*.

VII. LA CONOSCENZA DELL'ARS NOVA E LA MISCELANEA DE DIVERSIS MANERIEBUS IN MUSICA MENSURABILI

L'insegnamento di Filippo da Vitry è presentato sotto varie forme nelle diverse redazioni della sua opera principale che si suole datare verso il 1320.¹¹⁰

Assai significativo è il modo in cui questo autore imposta il rapporto tra teoria antica e teoria moderna.¹¹¹ E' egli stesso infatti a riassumere sotto il nome di *ars vetus* i principi della notazione franconiana onde porre in maggiore risalto i mutamenti apportati dalla propria *Ars nova* che contiene i principi della notazione *secundum modernos*.¹¹²

Nella teoria di Filippo da Vitry quattro sono i tipi di note semplici: *longa*, *brevis*, *semibrevis*, *minima* alle quali si applicano ugualmente sia il concetto di *perfectio* che quello di *imperfectio*, dato che possono essere inquadrare sia secondo un rapporto ternario¹¹³ che secondo un rapporto binario.¹¹⁴

Nell'organizzazione di questi valori si notano, rispetto alla teoria franconiana, due innovazioni fondamentali: la scomparsa 7,

¹¹⁰ PHILIPPI DE VITRIACO *Ars nova*, ed. G. Reaney - A. Gilles - J. Maillard, « Corpus scriptorum de musica 8 », American Institute of Musicology 1964, pp. 3-7.

¹¹¹ Vedi alla nota 80.

¹¹² PHILIPPI DE VITRIACO *Ars nova*, cit., p. 63 linee 17-20.

¹¹³ « sicut longa perfecta tria valet tempora, sic brevis perfecta tres semibreves et semibrevis perfecta tres minimas » PHILIPPI DE VITRIACO *Ars nova*, cit., p. 63 linee 21-23.

¹¹⁴ « ad modum longe imperfecte, quoniam in duas dividitur breves, sic brevis imperfecta in duas semibreves et semibrevis in duas minimas » PHILIPPI DE VITRIACO *Ars nova*, cit., p. 65 linee 44-46.

del sistema dei *modi* ritmici e l'abbandono del concetto unitario di *tempus*.

A₁ → [Nell'*Ars nova* esistono due soli *modi*. Il *modus perfectus* è quello nel quale la *longa* vale tre *breves*; sono validi in esso i procedimenti della *perfectio*, *imperfectio*, *alteratio*; riassume quindi in sé tutto il sistema modale franconiano.¹¹⁵ Il *modus imperfectus* è quello nel quale la *longa* vale due *breves*; non sono qui ammissibili i procedimenti tipici della struttura ternaria; non trova alcun riscontro nella teoria franconiana.]

novità:
(WB)

Nell'*Ars nova* esistono cinque diverse estensioni o, secondo la terminologia introdotta dall'autore, *prolationes* del *tempus*.¹¹⁶

La misura più piccola del tempo perfetto, *minima prolatio temporis perfecti* o *tempus perfectum minimum*, è considerata equivalente al *tempus* franconiano costituito da tre *semibreves* indivisibili e pertanto interpretate come *minime*.

Segue una misura più ampia, la *minor prolatio temporis perfecti* o *tempus perfectum medium* costituito da tre *semibreves* ciascuna delle quali divisibile in due *minime*.

Indi la misura più estesa del tempo perfetto, *maior prolatio temporis perfecti* o *tempus perfectum maius* costituita da tre *semibreves* ciascuna delle quali divisibile in tre *minime*.

La misura più piccola del tempo imperfetto, *minor prolatio temporis imperfecti* o *tempus imperfectum minimum* vale due *semibreves* ciascuna delle quali vale due *minime*.

Infine la misura più ampia del tempo imperfetto, *maior*

¹¹⁵ Conformemente del resto ad una precisazione di Franco stesso: « per perfectionem omnes modi ad unum reducuntur » M. GERBERT, op. cit., p. 9b; E. DE COUSSEMAKER, op. cit., I, p. 127 b.

¹¹⁶ PHILIPPI DE VITRIACO *Ars nova*, cit., pp. 29-31, 32, 69. Cfr. R. BOCKHOLDT, *Semibrevis minima und Prolatio temporis. Zur Entstehung der Mensuraltheorie der Ars nova*, in « Die Musikforschung » XVI (1963), pp. 3-21; S. GULLO, *Das Tempo in der Musik des XIII. und XIV. Jahrhunderts*, « Publikationen der schweizerischen musikforschenden Gesellschaft II/10 », Bern 1964, pp. 76 ss.

prolatio temporis imperfecti o *tempus imperfectum maius* vale due *semibreves* ciascuna delle quali vale tre *minime*.

I rapporti di valore tra queste cinque misure di *tempus* sono in due casi espressamente definiti dall'autore, quando afferma che il *tempus perfectum maius* contiene tre *tempora perfecta minima*¹¹⁷ (infatti il primo vale nove *minime*, il secondo tre) e quando riconosce l'uguaglianza in valore tra la *minor prolatio temporis perfecti* e la *maior prolatio temporis imperfecti*¹¹⁸ (infatti valgono entrambe sei *minime*).

Per il resto è facile calcolare che il *tempus imperfectum maius* vale un terzo meno del *tempus perfectum* omonimo (infatti il primo vale sei *minime*, il secondo nove), e il *tempus imperfectum minimum* vale un terzo meno del *tempus perfectum medium* (infatti il primo vale quattro *minime*, il secondo sei).

L'Ars nova fu certo conosciuta direttamente in Italia poichè vi fu copiato uno dei due codici attualmente noti contenente la versione principale del trattato.¹¹⁹

Ben presto poi l'ambiente italiano, tradizionalmente aperto all'accoglimento della teoria francese, mostrò di interessarsi ai nuovi orientamenti.

La prima trattazione, forse, che può essere ricordata in questo senso è quella contenuta nella anonima e frammentaria miscellanea *De diversis maneriebus in musica mensurabili*.¹²⁰

La sezione centrale di questa compilazione si apre proprio con la citazione di un *magistrum philippum parisiensem*¹²¹ che

¹¹⁷ *ibid.*, p. 30 XXII - 3.

¹¹⁸ *ibid.*, p. 32 XX-XXIV - 9.

¹¹⁹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, barberiniano latino 307, ff. 17r-20v (da una copia settecentesca; Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 47, pp. 200-233 pubblicato in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, pp. 13-22; descritto e utilizzato in PHILIPPI DE VITRIACO *Ars nova*, cit., pp. 10-31).

¹²⁰ Conservato in Saint-Dié, Bibliothèque municipale, 42, ff. 123r-127v. Pubblicato in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, pp. 404-408a.

¹²¹ Secondo l'interpretazione più probabile; il testo manoscritto è: « magistrum ph'm pariesem ».

dovrebbe potersi identificare appunto con Filippo da Vitry, e rimane incompleta alla fine.¹²²

Anche questo testo può essere datato solo approssimativamente, ma in conseguenza dell'esplicito riferimento al teorico francese appare probabile una stesura verso il 1330-1340.

Il sistema teorico comprende quattro determinazioni temporali denominate *maneries* e così strutturate. La *maneries senaria* è costituita da due *semibreves maiores* ciascuna delle quali comprende tre *minime*. La *maneries nonaria* è costituita da tre *semibreves maiores* ciascuna delle quali comprende tre *minime*. L'*octonaria maneries* è costituita da due *semibreves maiores* ciascuna delle quali comprende due *semibreves minores* ciascuna delle quali comprende a sua volta due *minime*. La *duodenaria maneries* è costituita da tre *semibreves maiores* ciascuna delle quali comprende due *semibreves minores* ciascuna delle quali comprende a sua volta due *minime*.

Nella prima *maneries* si può quindi avere un massimo di sei parti, nella seconda un massimo di nove, nella terza un massimo di otto, nella quarta un massimo di dodici. Ciascuna *maneries* prende pertanto il nome dal numero massimo di parti in cui è suddivisibile.

Riprendendo e completando l'insegnamento di Marchetto, l'autore suggerisce l'utilizzazione delle lettere iniziali di tali nomi per l'individuazione delle singole *maneries* quando siano applicate nella pratica musicale:

- .s. = s[enaria maneries]
- .n. = n[onaria maneries]
- .o. = o[ctonaria maneries]
- .d. = d[uodenaria maneries]

Dal punto di vista teorico il sistema formulato in questo trattato sembra corrispondere esattamente quello di Marchetto.

¹²² Questa sezione corrisponde a Saint-Dié, Bibliothèque municipale, 42, ff. 124r a - 126v b (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, pp. 405a-408a); il foglio successivo manca nel codice.

Infatti la *maneries* senaria è il *tempus imperfectum* diviso *secundum Gallicos*, la *maneries nonaria* è la *secunda divisio* del *tempus perfectum* in tre, nove parti, l'*octonaria maneries* è il *tempus imperfectum* diviso *secundum Italicos*; la *duodenaria maneries* è la *prima divisio* del *tempus perfectum* in tre, sei, dodici parti.

(NB.) Notevole è comunque in questo testo la differenza di terminologia rispetto alla trattatistica precedente; ciò costituisce già indizio di un diverso orientamento. Ma dove il distacco risulta più palese è nell'esposizione delle prime due *maneries*, cioè *de senaria* e *de nonaria* che sono esaminate nella sezione iniziale dell'opera.¹²³ Qui si trovano infatti talune particolarità di figurazione, quali l'abolizione della *semibrevis* caudata inferiormente e l'adozione della *brevis* per indicare i valori superiori alla *semibrevis maior*, che rappresentano negazioni della teoria di Marchetto ricollegandosi invece ai nuovi insegnamenti del *magister Philippus*.

¹²³ Erroneamente in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 405: « duodenaria » al posto di: « de senaria » del manoscritto.

VIII. LE RUBRICE BREVES

In un primo tempo la nuova teoria francese dovette limitarsi ad influenzare, come nel testo *De diversis maneriebus*, le misure « francesi » del sistema trecentesco. Cioè le trattazioni d'ambiente italiano cominciano col registrare la circostanza che la notazione del *tempus perfectum* e *imperfectum* nella teoria francese contemporanea è cambiata, e procurano pertanto di figurare la divisione in sei del *tempus imperfectum* o *maneries senaria* e la divisione in nove del *tempus perfectum* o *maneries nonaria* rispettivamente come il *tempus imperfectum maius* e come il *tempus perfectum maius* di Filippo da Vitry.

NB. Successivamente però, l'*Ars nova* prese ad esercitare un'influenza determinante anche sulla parte « italiana » del sistema, provocando sostanziali mutamenti nell'inquadramento teorico generale.

La fase iniziale di questo processo può essere riconosciuta in un'opera scritta probabilmente verso la metà del secolo XIV. E' una sintetica, ma completa, trattazione intitolata *Rubricae breves*¹²⁴ che l'*explicit* di due dei tre codici che la contengono attribuisce a Marchetto da Padova.¹²⁵ In realtà il sistema che vi è esposto risulta talmente divergente da quello offerto concordemente dal *Pomerium* e dalla *Brevis compilatio* da far apparire

¹²⁴ Conservato in: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vaticano latino 5322, ff. 115v-116v (pubblicato in M. GERBERT, op. cit., p. 188); Pisa, Biblioteca Universitaria, 606, p. [della prima parte] 110; Saint Dié, Bibliothèque municipale, 42, ff. 65v-66v (pubblicato in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, pp. 9b-11b).

¹²⁵ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, vaticano latino 5322, f. 116v (cfr. M. GERBERT, op. cit., p. 188b); Pisa, Biblioteca Universitaria, 606, p. [della prima parte] 110.

assolutamente insostenibile tale attribuzione, nella quale deve riconoscersi null'altro che una conseguenza della vasta risonanza di cui godette il nome del teorico padovano e del valore emblematico che esso assunse presso i teorici posteriori.¹²⁶

Il trattatello si basa, come di consueto, sulla distinzione fondamentale tra un *tempus perfectum* e un *tempus imperfectum*, e tra un criterio italiano e un criterio francese di divisione.

La novità derivante dall'influenza arsnovistica consiste nel fatto che sia l'uno che l'altro *tempus* non sono intesi come misura unica, ma ammettono estensioni diverse. L'innovazione che la teoria francese esprimeva per mezzo del concetto di *prolatio temporis*, l'anonimo autore delle *Rubricae breves* esprime affermando che i tempi possono essere diversi *in quantitate*.

Così il *tempus perfectum* ha una sua dimensione definita *recte*, cioè si può intendere normale, la quale prevede la divisibilità in tre *semibreves maiores*. Se queste ultime si suddividono in sei *semibreves minores* e quindi ancora in sei *semibreves minime*, si ha il *modus cantandi ytalicus*; se invece si suddividono direttamente in nove *semibreves minime*, si ha il *modus cantandi gallicus*. Questi due *modi* sono quindi uguali *in quantitate*, differiscono solamente nel criterio di divisione.

Oltre che *recte*, il *tempus perfectum* può darsi anche come *minus*. Si definisce *perfectum* solo *quantum ad divisionem*, perchè il suo criterio di frazionamento è, almeno inizialmente, ternario, dato che si suddivide prima in tre e poi in sei parti. Ma si definisce anche *minus* per quanto riguarda invece l'estensione, perchè relativamente *ad quantitatem* esso misura solo la metà del *tempus perfectum recte* di modo italico. Il testo non precisa le denominazioni delle *partes* in cui si suddivide questo *tempus*, ma in dipendenza del valore temporale enunciato, si possono interpretare come tre *semibreves minores* e sei *semibreves minime*.

Ancora, il *tempus perfectum* oltre che *recte* e *minus*, può

¹²⁶ Vedi alle note 103-109, nonchè alle note 146, 168, 183.

sussistere anche come *minimum*. Esso pure si definisce *perfectum* solo *quantum ad divisionem*, perchè il suo criterio di frazionamento è ternario: si suddivide infatti in tre *semibreves minime*. Si definisce invece *minimum* per quanto riguarda l'estensione, perchè relativamente *ad quantitatem* esso misura solo un terzo del *tempus perfectum recte* di modo gallico.

Il *tempus imperfectum* riceve naturalmente delle qualificazioni che sono correlative a quelle enunciate per il *tempus perfectum*.

Così anche il *tempus imperfectum* ha una dimensione definita *recte*, cioè normale, la quale prevede la divisibilità in due *semibreves maiores*. Se queste ultime si suddividono in quattro *semibreves minores* e quindi ancora in otto *semibreves minime*, si ha il *modus ytalicus*; se invece si suddividono direttamente in sei *semibreves minime*, si ha il *modus gallicus* o, come anche lo definisce una delle fonti, *senarius gallicus*.¹²⁷ Anche questi due *modi* sono quindi uguali *in quantitate* e differiscono solamente nel criterio di divisione.

Oltre che *recte*, il *tempus imperfectum* può darsi anche come *minus*. E' *imperfectum* perchè si suddivide in due e poi in quattro parti, onde in una delle fonti prende anche il nome di *quaternarium*;¹²⁸ ma è *minus* perchè sembra debba misurare la metà del *tempus imperfectum recte* di modo italico. Neppure in questo caso il testo precisa la denominazione delle *partes* risultanti dalla divisione del tempo *minus*, ma in dipendenza del valore temporale probabile, sembra da confermare che si possono interpretare come due *semibreves minores* e quattro *semibreves minime*.

L'autore indica espressamente soltanto la relazione che intercorre *in quantitate* tra le quattro misure « italiane » e la relazione che intercorre *in quantitate* fra le tre misure « francesi ». Rispetto al *tempus perfectum recte* diviso in dodici, il *tempus*

¹²⁷ Pisa, Biblioteca Universitaria, 606, p. [della prima parte] 110. Può essere un'interpolazione tardiva, dato che il codice è del 1429.

¹²⁸ *ibid.* Vedi la nota 127.

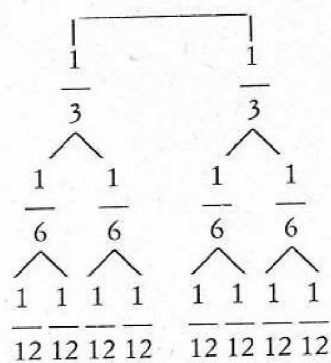
imperfectum recte diviso in otto vale due terzi e il *tempus perfectum minus* diviso in sei vale metà; manca ogni indicazione di rapporto per il *tempus imperfectum minus* diviso in quattro, ma sembra evidente che debba essere inteso del valore di un terzo. Rispetto al *tempus perfectum recte* diviso in nove, il *tempus imperfectum recte* diviso in sei vale due terzi e il *tempus perfectum minimum* diviso in tre vale un terzo.

Circa le relazioni tra i due gruppi di misure: « italiane » e « francesi », l'autore fornisce la sola indicazione che il *tempus perfectum recte* diviso in dodici e il *tempus perfectum recte* diviso in nove sono uguali *in quantitate*. Ne consegue necessariamente che saranno uguali *in quantitate* anche il *tempus imperfectum* diviso in otto e il *tempus imperfectum* diviso in sei, perchè entrambi equivalenti a due terzi del *tempus*. E saranno pure uguali *in quantitate* il *tempus imperfectum minus* diviso in quattro e il *tempus perfectum minimum* diviso in tre, perchè entrambi equivalenti ad un terzo del *tempus*. Non saranno invece uguali *in quantitate* il *tempus perfectum minus* italico e il *tempus imperfectum recte* gallico, perchè pur contenendo entrambi sei parti, ma derivando da criteri di suddivisione diversi, equivalgono rispettivamente: le sei parti « italiane » a metà del *tempus* e le sei parti « francesi » a due terzi del *tempus*.

Il sistema presentato dalle *Rubricae breves* può essere pertanto riassunto nel seguente schema.

$$\begin{array}{l}
 1a) \text{ tempus perfectum recte modi ytalici} = \frac{1}{1} \\
 \\
 \begin{array}{ccccc}
 & \frac{1}{3} & & \frac{1}{3} & & \frac{1}{3} & & \\
 & \swarrow & & \swarrow & & \swarrow & & \\
 \frac{1}{6} & \frac{1}{6} & & \frac{1}{6} & \frac{1}{6} & & \frac{1}{6} & \frac{1}{6} \\
 \swarrow & \searrow & & \swarrow & \searrow & & \swarrow & \searrow \\
 \frac{1}{12} & \frac{1}{12} & \frac{1}{12} & \frac{1}{12} & & \frac{1}{12} & \frac{1}{12} & \frac{1}{12} & \frac{1}{12}
 \end{array}
 \end{array}
 = \frac{3}{3} = \frac{6}{6} = \frac{12}{12}$$

2a) *tempus imperfectum recte modi ytalici* = $\frac{2}{3}$

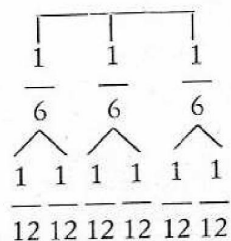


$$= \frac{2}{3}$$

$$= \frac{4}{6}$$

$$= \frac{8}{12}$$

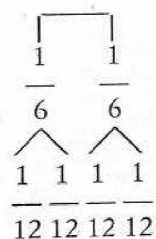
3) *tempus perfectum minus* = $\frac{1}{2}$



$$= \frac{3}{6}$$

$$= \frac{6}{12}$$

4a) *tempus imperfectum minus* = $\frac{1}{3}$



$$= \frac{2}{6}$$

$$= \frac{4}{12}$$

$$1b) \text{ tempus perfectum recte modi gallici} = \frac{1}{1}$$

$$\begin{array}{c} \frac{1}{\frac{3}{\frac{1}{9} \frac{1}{9} \frac{1}{9}}} \quad \frac{1}{\frac{3}{\frac{1}{9} \frac{1}{9} \frac{1}{9}}} \quad \frac{1}{\frac{3}{\frac{1}{9} \frac{1}{9} \frac{1}{9}}} \\ \hline \frac{3}{9} \end{array} = \frac{3}{9}$$

$$2b) \text{ tempus imperfectum recte modi gallici} = \frac{2}{3}$$

$$\begin{array}{c} \frac{1}{\frac{3}{\frac{1}{9} \frac{1}{9} \frac{1}{9}}} \quad \frac{1}{\frac{3}{\frac{1}{9} \frac{1}{9} \frac{1}{9}}} \\ \hline \frac{6}{9} \end{array} = \frac{6}{9}$$

$$4b) \text{ tempus perfectum minimum} = \frac{1}{3}$$

$$\frac{1}{\frac{3}{9}} = \frac{3}{9}$$

Vanno ora considerate le analogie e le differenze tra il sistema delle *Rubrice breves* e quello esposto dai teorici del primo Trecento.

Le analogie riguardano l'esistenza in entrambi i casi di una misura normale detta *tempus perfectum* suscettibile di due diversi criteri di suddivisione, e di una misura equivalente a due terzi detta *tempus imperfectum* anch'essa suscettibile di due diversi criteri di suddivisione.

Le differenze, dipendenti dall'influsso della teoria arsnovi-

stica col suo concetto della variabilità del *tempus*, si manifestano nella aggiunta di due nuove dimensioni temporali. Compaiono infatti per la prima volta nelle *Rubricae breves*: innanzitutto una misura equivalente a metà del *tempus*, e poi una misura equivalente a un terzo del *tempus* suscettibile di due diversi criteri di suddivisione.

Sembra probabile che il *tempus perfectum minus* comportante una divisione in tre e poi in sei parti sia derivato dall'esempio del *tempus perfectum medium* dell'*Ars nova* di tre *semibreves*, sei *minime*.

Si può analogamente supporre che il *tempus imperfectum minus* che implica una divisione in due e poi in quattro parti ripeta il modello del *tempus imperfectum minimum* dell'*Ars nova* di due *semibreves*, quattro *minime*.

Quanto al *tempus perfectum minimum*, esso corrisponde perfettamente sia nella denominazione che nel valore al *tempus perfectum minimum* dell'*Ars nova* di tre *semibreves minime*.

IX. IL *LIBER DE MUSICA* DI JOHANNES VETULUS DE ANAGNIA

Le *Rubricae breves* descrivono un sistema in fase di trasformazione sotto l'influsso arsnovistico, in una posizione ancora incerta, quasi di equilibrio tra l'impostazione *antiqua* e quella *moderna*. Il testo che offre invece in forma ben definita il nuovo inquadramento sistematico di tutte le misure, fissandone anche in termini scientificamente precisi le diverse estensioni temporali, è il *Liber de musica* di Johannes Vetulus de Anagnia.¹²⁹

Il titolo del trattato e il nome dell'autore risultano dall'annotazione finale:

... Explicit liber de musica magistri johannis vetuli de anagnia¹³⁰

L'attribuzione è confermata da un passo di un altro trattato contenuto nello stesso codice e in cui si rimanda al

... tractatu reverendi magistri johannis de vetulis de anagnia musice doctoris ...¹³¹

¹²⁹ Conservato in: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, barberiniano latino 307, ff. 1r-16v (da una copia settecentesca: Bologna, Civico museo bibliografico musicale: A 47, pp. 3-160 pubblicato in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, pp. 129-177); un brevissimo frammento, corrispondente a quasi tutta la rubrica « Quid sit prolatio », anche in Catania, Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39, f. 122r.

¹³⁰ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, barberiniano latino 307, f. 16v. Seguendo l'errore della copia settecentesca (vedi nota 129) in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 177b: « Johannis Veruli de Anagnia ».

¹³¹ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, barberiniano latino 307, f. 26v. Nella copia settecentesca (vedi note 129-130): « Joannis de verulis de Anagna »; in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 193a: « Johannis Veruli de Anagnia ».

Oltre il nome e il luogo d'origine null'altro è noto di questo autore. Se alquanto incerta appare la possibilità di una sua identificazione con quell'*Johannes Vetulus de Anagnia* che figura come *notarius* in un atto del 16 agosto 1372 in Frosinone,¹³² sembra peraltro abbastanza probabile che a tale famiglia, a tale epoca, a tale ambiente egli sia appartenuto.

In ogni modo, a parte questo indizio, la valutazione del contenuto teorico lascia supporre che il *Liber de musica* sia stato composto attorno alla metà del XIV secolo.

La trattazione è aperta da un proemio in cui sono esposte la definizione, l'oggetto, l'origine e la finalità della musica. Dopo una breve sezione sulla *musica plana*, il resto dell'opera è dedicato alla *musica mensurabilis*: sono fissati inizialmente i principi teorici del sistema e quindi sono illustrati gli elementi pratici della figurazione. Questo è il sommario:

- 1 *de divisionibus temporum*
- 2 *de figuris simplicibus et ligatis*
- 3 *de pausis*
- 4 *de modo perfecto et imperfecto*
- 5 *de tempore novenario*
- 6 *de tempore senario imperfecto*
- 7 *de tempore senario perfecto*
- 8 *de tempore quaternario*
- 9 *de minima quando debet mutare figuram*

Certamente *Johannes Vetulus* va ricondotto ad un ambiente colto in cui l'*ars musica* risente della colleganza quadriviale con le *artes* dell'*arithmetica* e dell'*astronomia*. Ciò risulta dalla importanza che l'interpretazione numerica ha in tutta la trattazione e dal riferimento ai criteri di misurazione del tempo fisico.

Molto sensibile è ancora nell'opera l'influenza della cultura religiosa, come appare dalla definizione stessa della musica e dal-

¹³² Cfr. *Regesta chartarum. Regesto delle pergamene dell'archivio Caetani*, a cura di G. Caetani, III, San Casciano Val di Pesa 1928, p. 21.

la finalità ad essa attribuita, dalle frequenti citazioni scritturali e dalla interpretazione allegorica delle principali entità numeriche che ricorrono nel sistema.¹³³

Non particolarmente vaste risultano invece le conoscenze di tecnica musicale. Una sola *auctoritas* è espressamente citata: quella di Franco,¹³⁴ ma a proposito di un particolare secondario. L'uso dell'espressione: *ars nova*,¹³⁵ sia pure non in riferimento alla *musica mensurabilis*, rivela comunque una qualche familiarità con i movimenti di rinnovamento della teoria musicale del tempo. E l'influenza dell'insegnamento arsnovistico francese è indubitabile, sia per quanto concerne la teoria del *modus* col riconoscimento che

... duo sunt principales modi ad quos omnes modi reducuntur videlicet perfectus et imperfectus ...¹³⁶

sia soprattutto per quanto concerne la teoria delle diverse estensioni del *tempus* che è l'oggetto principale della trattazione.

Non può mancare comunque un rilievo di carattere generale e cioè che al tono dottrinale con cui è condotta specialmente la prima parte dell'opera non sempre si accompagnano chiarezza e coerenza di esposizione. Il proposito occasionalmente enunciato di voler evitare *multiplicatio verborum et confusio intellectus*,¹³⁷ rivela daltronde la consapevolezza di un'insidia purtroppo non sempre evitata. Nell'intrico delle definizioni, classificazioni, suddivisioni che di rado trovano nel corso dell'opera una completa giustificazione, converrà limitare l'esame alle sole linee essenziali e chiaramente definite del sistema.

Il punto di partenza della esposizione è la definizione ari-

¹³³ Precisamente: 3 = « nomina Trinitatis », 4 = « Evangeliste », 8 = « Beatitudines », 9 = « chori Angelorum », 12 = « Apostoli ».

¹³⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, barberiniano latino 307, f. 2v (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 134a).

¹³⁵ *ibid.*, f. 1r (cfr. *ibid.*, p. 129b).

¹³⁶ *ibid.*, f. 10v (cfr. *ibid.*, p. 155a ove: principales] prolationes).

¹³⁷ *ibid.*, f. 2v (cfr. *ibid.*, p. 134a).

stotelica già utilizzata da Marchetto, ma che compare qui in una versione singolarmente difforme:

... tempus recundum philosophum sic diffinitur tempus est mora motus mutabilium rerum ...¹³⁸

Ora appunto la musica è qualcosa che si svolge nel tempo e pertanto secondo il tempo può essere misurata:

... id quod agitur in tempore videlicet armonia cantus et vocum melodia que per tempus mensuratur ...¹³⁹

Ma per poter realizzare concretamente questa misurazione del fenomeno musicale è indispensabile stabilire una relazione tra le quantità del tempo fisico e le quantità del tempo musicale.

Secondo l'esposizione di Johannes Vetulus, peraltro non del tutto coincidente con quella di altri testi medievali,¹⁴⁰ il tempo è così suddiviso. Il *dies naturalis* comprende quattro *quadrantes*, ogni *quadrans* sei *hore*, ogni *hora* quattro *puncta*, ogni *punctum* dieci *momenta*, ogni *momentum* dodici *uncie*.

L'*uncia* composta di cinquantaquattro *athomi* è la durata reale della misura musicale media definita *tempus perfectum minus seu medium* composto di nove *minime*.

Rispetto a questa misura media esiste una misura musicale più ampia detta *tempus perfectum maius* che dura più di un'*uncia* e precisamente settantadue *athomi* ed è composta di dodici *minime*; ed esiste anche una misura musicale più piccola detta *tempus perfectum minimum* che dura meno di un'*uncia* e precisamente trentasei *athomi* ed è composta di sei *minime*.

A ciascuna di queste tre diverse estensioni di *tempus perfectum* corrisponde una diversa estensione di *tempus imper-*

¹³⁸ *ibid.*, f. 1v (cfr. *ibid.*, p. 130b). Vedi alla nota 85.

¹³⁹ *ibid.*

¹⁴⁰ Cfr. A. MACHABEY, *Notions scientifiques disseminées dans les textes musicologiques du Moyen Age*, in « Musica disciplina » XVII (1963), pp. 16-17.

fectum. Si ha così un *tempus imperfectum maius* che dura quarantotto *athomi* ed è composto di otto *minime*, un *tempus imperfectum minus seu medium* che dura trentasei *athomi* ed è composto di sei *minime*, un *tempus imperfectum minimum* che dura ventiquattro *athomi* ed è composto di quattro *minime*.

Il sistema formulato da Johannes Vetulus comprende complessivamente sei diverse misure.

C'è ora da considerare quanto è rimasto invariato e quanto è mutato rispetto al quadro dei rapporti tra le misure fissato nelle *Rubrice breves*.

I rapporti invariati sono quelli interni ai due gruppi di misure che l'anonimo trattatista indicava rispettivamente come « italiane » e « francesi ». Infatti nelle prime, rispetto alla misura perfetta divisibile in dodici parti (72 *athomi*) la misura imperfetta divisibile in otto parti (48 *athomi*) equivale a due terzi, la misura perfetta divisibile in sei parti (36 *athomi*) equivale a metà, la misura imperfetta divisibile in quattro parti (24 *athomi*) equivale ad un terzo. Parallelamente nelle seconde, rispetto alla misura perfetta divisibile in nove parti (54 *athomi*) la misura imperfetta divisibile in sei parti (36 *athomi*) equivale a due terzi, la misura perfetta divisibile in tre parti (che in Johannes Vetulus è rappresentata dalla *semibrevis maior* di 18 *athomi*) equivale ad un terzo.

I rapporti mutati sono invece quelli dei due gruppi tra di loro, dato che in Johannes Vetulus le misure non sono più distinte in « italiane » e « francesi », ma tutte coordinate in un unico sistema. Così le due misure perfette divisibili in dodici e in nove parti non sono uguali *in quantitate* quali divisioni entrambe dell'unico *tempus perfectum recte*, ma sono una maggiore dell'altra: rispettivamente *tempus perfectum maius* durante settantadue *athomi* e *tempus perfectum minus* durante cinquantaquattro *athomi*. Analogamente le due misure imperfette divisibili in otto e sei parti non sono uguali *in quantitate* quali divisioni entrambe dell'unico *tempus imperfectum recte*, ma sono una maggiore dell'altra: rispettivamente *tempus imperfectum maius* durante quarantotto *athomi* e *tempus imperfectum minus*

durante trentasei *athomi*. Così pure le due misure più piccole divisibili in quattro e tre parti non sono uguali *in quantitate* quali divisioni entrambe di un terzo dell'unico *tempus perfectum recte*, ma sono una maggiore dell'altra: rispettivamente *tempus imperfectum minimum* durante ventiquattro *athomi* e *semibrevis maior* durante diciotto *athomi*. Per converso, quella che era la misura perfetta divisibile in sei parti *modo ytalico* è uguale a quella che era la misura imperfetta divisibile in sei parti *modo gallico*, sono rispettivamente *tempus perfectum minimum* e *tempus imperfectum minus seu medium* entrambi duranti trentasei *athomi*.

X. IL COMPENDIUM DI PIETRO DA AMALFI

Il sistema di Johannes Vetulus inquadra dal punto di vista teorico una serie di sei differenti tempi musicali. Solo quattro sono però presi in considerazione anche dal punto di vista pratico, in quanto l'autore esclude dalla sua trattazione sulle particolarità della figurazione il tempo di dodici parti e il tempo di otto parti considerandoli nient'altro che misure rispettivamente tripla e doppia del tempo di quattro parti.¹⁴¹

Data questa situazione, è ben comprensibile la stesura di un trattato dedicato invece interamente alla esposizione dei due tempi trascurati da Johannes Vetulus. E' il caso appunto del *Compendium artis motectorum Marchecti* dovuto all'opera di Pietro da Amalfi.¹⁴²

Di questo autore, che dall'*incipit* sembrerebbe essere appartenuto ad un ordine religioso, non è noto che il nome, per cui la sua opera presenta le consuete difficoltà di datazione. Tuttavia il carattere del lavoro che appare in un certo qual modo un'integrazione del trattato di Johannes Vetulus, nonchè talune affinità nella terminologia, sembrano suggerire come probabile una datazione di poco posteriore al *Liber de musica*.

¹⁴¹ « cum tempus 12 sit compositum ex 3 temporibus 4 divisionis et tempus divisionis 8 ex 2... ad sequendam brevitatem debent per modum divisionis 4 figurari » Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, barberiniano latino 307, f. 11v (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 158a).

¹⁴² PETRI DE AMALFIA *Compendium artis motectorum Marchecti*, cur. F.A. Gallo, « Antiquae musicae italicae scriptores I/1 », Bologna 1966. L'edizione è basata sull'unica fonte nota: Sevilla, Biblioteca Capitulare Colombina, 5 2 25, ff. 116r-117v.

L'opera di Pietro da Amalfi ha un dichiarato scopo didattico e il suo contenuto si articola come segue:

- 1 *proemium*
- 2 *de tempore*
- 3 *de figura semibrevium*
- 4 *de semibrevibus temporis perfecti*
- 5 *de semibrevibus temporis imperfecti*
- 6 *de semibrevibus temporis imperfectissimi*
- 7 *explicit*

Nell'introduzione l'autore spiega di aver intrapreso il lavoro col proposito di ovviare alle *difficultates* che gli sembravano proprie

... tocius nove artis motectorum ...¹⁴³

E' questo l'unico testo di ambiente italiano finora noto che faccia menzione dell'*ars nova* e il termine sembra appunto riferirsi alle innovazioni determinate nella teoria trecentesca del *tempus* dalla accettazione dell'insegnamento di Filippo da Vitry.

Secondo Pietro da Amalfi l'*ars nova* procura *difficultates* a proposito

... de diversitate temporum ...¹⁴⁴

ed in effetti prima le *Rubricae breves* e poi il *Liber de musica* mostrano chiaramente come l'accoglimento delle nuove teorie francesi avesse profondamente modificato il concetto di *tempus* e l'organizzazione delle misure rispetto al sistema teorico del primo Trecento. Non vi può essere dubbio che queste innovazioni creassero *difficultates* soprattutto ai *cantores*, cui si rivolge il *Compendium*, e particolarmente nell'intendimento delle misure di dodici e otto parti, che essendo originariamente e tipicamente

¹⁴³ PETRI DE AMALFIA *Compendium* cit., 1 - 1.

¹⁴⁴ *ibid.*

« italiane » hanno maggiormente risentito della generale ristrutturazione del sistema in termini « francesi ».

Benchè questi siano i presupposti dell'opera di Pietro da Amalfi, l'autore si compiace di presentarla non come un lavoro originale e dettato dalle esigenze del momento, bensì come un riassunto dell'opera di

... Marchectus cantor egregius et istius artis rector ...¹⁴⁵

Ora, come è facilmente constatabile, ben poco di ciò che è esposto nel *Compendium* può essere ricondotto direttamente alla teoria di Marchetto da Padova. Sembra dunque da ritenere che il nome dello scrittore padovano è qui inserito al solo scopo di convalidare la spiegazione di misure « italiane » con quella che era considerata la maggiore *auctoritas* per l'argomento.¹⁴⁶

Anche l'esposizione di Pietro da Amalfi muove dalla definizione aristotelica del *tempus*, riportata proprio nella stessa singolare versione già fornita da Johannes Vetulus e cioè:

... tempus ... est mora motus mutabilium rerum ...¹⁴⁷

Dal punto di vista musicale la valutazione del *tempus* può essere di tre specie: *longa*, a sua volta distinguibile in *perfecta* e *imperfecta*, e *brevis*. E non è improbabile che questa terminologia implichi un riferimento alla corrispondente denominazione delle figure musicali.¹⁴⁸

In ogni modo queste tre misure possono essere espresse anche in termini di *tempus*, onde si ha rispettivamente: *tempus perfectum*, *tempus imperfectum*, *tempus imperfectissimum*.

E' intuibile che entrambe queste classificazioni intendono designare tre diverse estensioni temporali in ordine decrescen-

¹⁴⁵ *ibid.*, 1 - 2.

¹⁴⁶ Vedi alle note 103-109, nonché alle note 126, 168, 183.

¹⁴⁷ PETRI DE AMALFIA *Compendium* cit., 2 - 1. Vedi alla nota 138.

¹⁴⁸ Vedi alla nota 170.

te, ma la loro misura effettiva è data da una terza denominazione che precisa il numero di parti da cui ciascuna entità è costituita, per l'appunto: *tempus duodenarium*, *tempus octonarium*, *tempus quaternarium*..

La relazione che Pietro da Amalfi vede tra queste misure sembra pertanto conforme a quella fissata da Johannes Vetulus e cioè: rispetto alla prima la seconda equivale a due terzi, l'ultima a un terzo.

XI. IL FRAGMENTUM DE MENSURIS

Un trattato come quello di Pietro da Amalfi, destinato alla esposizione solamente di alcune misure, deve considerarsi un caso del tutto particolare. Di quello che dovette essere invece il tipo normale di trattazione nella seconda metà del Trecento offre un esempio l'anonimo *Fragmentum de mensuris*.¹⁴⁹

E' un testo molto breve, e non integro perchè privo della parte iniziale, e consiste nella descrizione di sei diverse *measure* disposte progressivamente in ordine di grandezza. *Quaternaria* di quattro *minime*, due *semibreves*; *senaria perfecta* di sei *minime*, tre *semibreves*; *senaria imperfecta* di sei *minime*, due *semibreves*; *octonaria* di otto *minime*, quattro *semibreves* dette *minores*, due *semibreves* dette *maiores*; *novenaria* di nove *minime*, tre *semibreves*; *duodenaria* di dodici *minime*, sei *semibreves* dette *minores*, tre *semibreves* dette *maiores*.

Le diverse denominazioni alludono al diverso numero di parti da cui le *measure* sono costituite. Le due che hanno entrambe sei parti esigono una precisazione, onde si distingue: *senaria perfecta*, *senaria imperfecta*.

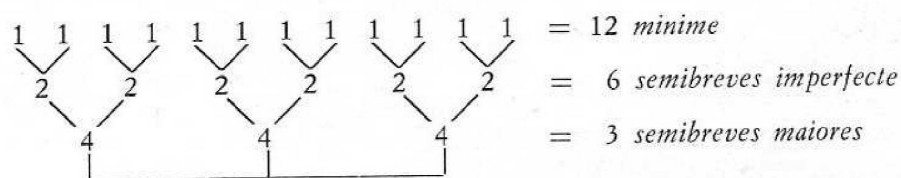
Poichè queste due *measure* hanno uguale estensione, gli attributi di *perfecta* e *imperfecta* non indicano qui una misura completa e una misura minore di un terzo, ma rappresentano solamente un riferimento storico. La *senaria perfecta* è il *tempus perfectum minus modi ytalici* delle *Rubricae breves* formato in analogia alla *minor prolatio temporis perfecti* o *tempus perfectum medium* di Filippo da Vitry ed è anche il *tempus perfectum*

¹⁴⁹ ANONIMI *Fragmentum de mensuris*, cur. F.A. Gallo, « *Antiquae musicae italicae scriptores I/1* », Bologna 1966. L'edizione si basa sull'unica fonte nota: Saint-Dié, Bibliothèque municipale, 42, f. 130r.

minimum di trentasei *athomi* di Johannes Vetulus; presso questi autori costituiva realmente una misura perfetta cui corrispondeva come misura minore di un terzo rispettivamente il *tempus imperfectum minus modi ytalici* nelle *Rubrice breves*, la *minor prolatio temporis imperfecti* o *tempus imperfectum minimum* in Filippo da Vitry e l'ugualmente denominato *tempus imperfectum minimum* di ventiquattro *athomi* in Johannes Vetulus. La *senaria imperfecta* è invece il *tempus imperfectum recte modi gallici* delle *Rubrice breves* formato sul modello della *maior prolatio temporis imperfecti* o *tempus imperfectum maius* di Filippo da Vitry ed è anche il *tempus imperfectum minus seu medium* di trentasei *athomi* di Johannes Vetulus; presso questi autori costituiva realmente una misura imperfetta cui corrispondeva come misura maggiore di un terzo rispettivamente il *tempus perfectum recte modi gallici* nelle *Rubrice breves*, la *maior prolatio temporis perfecti* o *tempus perfectum maius* in Filippo da Vitry e il *tempus perfectum minus seu medium* di cinquantaquattro *athomi* in Johannes Vetulus. Pertanto le denominazioni *perfecta* e *imperfecta* nel *Fragmentum de mensuris* non definiscono il rapporto attuale di valore delle due *measure* tra loro, ma ricordano il rapporto originario di ciascuna delle due con un'altra misura.

Ecco ora un quadro d'insieme di tutte le sei *measure* come descritte nel trattato:

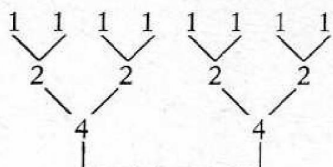
1) *duodenaria*



2) *novenaria*



3) *octonaria*

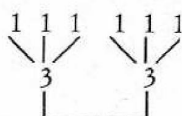


= 8 *minime*

= 4 *semibreves imperfecte*

= 2 *semibreves maiores*

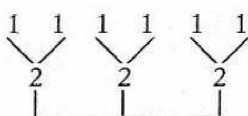
4) *senaria imperfecta*



= 6 *minime*

= 2 *semibreves perfecte*

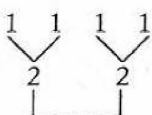
5) *senaria perfecta*



= 6 *minime*

= 3 *semibreves imperfecte*

6) *quaternaria*



= 4 *minime*

= 2 *semibreves imperfecte*

In base alle caratteristiche risultanti da questo schema, le sei *measure* possono essere classificate in due gruppi distinti: da un lato *novenaria*, *senaria imperfecta*, *senaria perfecta*, *quaternaria*, dall'altro *duodenaria*, *octonaria*.

Nelle misure del primo gruppo compaiono tre o due (*perfectio - imperfectio*) *semibreves* comprendenti tre o due (*perfectio - imperfectio*) *minime*; nelle misure del secondo gruppo invece compaiono quattro o sei *semibreves* comprendenti due *minime* (rapporti non riconducibili a *perfectio - imperfectio*).

Inoltre nelle prime quattro misure si hanno due soli gradi di notazione: *minime* e *semibreves* (*perfecte* o *imperfecte*), mentre nelle altre due misure si hanno tre gradi di notazione: *minime*,

semibreves minores (quindi solo *imperfecte*) e *semibreves maiores*.

Queste diversità di struttura dipendono ovviamente dalla diversa origine storica.¹⁵⁰

Le misure del primo gruppo, o erano francesi sin dall'inizio come *novenaria* e *senaria imperfecta*, o dall'influenza francese sono derivate come *senaria perfecta* e *quaternaria*.

Quelle del secondo gruppo, *duodenaria* e *octonaria* sono sempre state le uniche misure autenticamente italiane.

¹⁵⁰ Vedi le differenze tra i due sistemi che risultano nell'opera di Guido.

XII. ARS GALLICA E ARS ITALICA

Durante la seconda metà del Trecento divenne sempre più generale l'accoglimento che l'ambiente italiano fece della teoria francese, soprattutto nella esposizione pratica datane da Johannes de Muris che godette di enorme diffusione¹⁵¹ e fu considerata per eccellenza il *tractatus artis musice gallicane*.¹⁵²

¹⁵¹ Aosta, Biblioteca del Seminario Maggiore, codice musicale senza segnatura, ff. 1r-3r; Arezzo, Biblioteca Consorziale della Città, 216, ff. 27r-28r; Bergamo, Biblioteca civica « Angelo Mai », Sigma IV 37, ff. 40v-46v; Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 48, ff. 1r-20r [traduzione italiana]; Bruxelles, Bibliothèque Royale, II 785, ff. 1r-6r; Catania, Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39, ff. 24v-30r e 117r-121v; Chicago, Newberry Library, 54 1, ff. 43r-49r; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, capponiano latino 206, ff. 179r-183v, palatino latino 1377, ff. 82r-89v, vaticano latino 5321, ff. 2r-6r; Einsiedeln, Stiftsbibliothek, 689, ff. 74r-81v; Faenza, Biblioteca comunale, 117, pp. 15-20; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 1119, ff. 57r-63v, Conventi soppressi 388, ff. 6r-6v/14v-26v, Redi 71, ff. 29r-41r [traduzione italiana]; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 806, ff. 14r-20v; London, British Museum, Egerton 2954, ff. 1r-22v [con glosse]; Lucca, Biblioteca governativa, 359, ff. (94) ss. [mancanti]; Milano, Biblioteca Ambrosiana, H 165 Inf, ff. 18v-22v, I 20 Inf, ff. 31r-34v; Napoli, Biblioteca Nazionale « Vittorio Emanuele III », VIII D 12, ff. 40r-45v; Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 7369, ff. 1r-8v (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, pp. 46-58); Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 361, ff. 75v-81v; Pisa, Biblioteca Universitaria, 606, pp. [della prima parte] 130-131, [della seconda parte] 19-29; Porto, Biblioteca Pública Municipal, 714, ff. 25r-50v [con glosse]; Roma, Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia dei Lincei, 36 D 31, ff. 39v-46r; Roma, Biblioteca Vallicelliana, B 83, ff. 31r-38v; Saint-Dié, Bibliothèque Municipale, 42, ff. 129r-129v; Sevilla, Biblioteca Capitular Colombina, 5 2 25, ff. 70r-76r e 86r-86v e 88r-88v (e 88v89r e 99r-104v e 111r-114r); Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, L V 30, ff. 33r-40v; Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, latino VIII 85 (= 3579), ff. 11r-23v; Washington, Library of Congress, ML 171 J 6, ff. 48r-56r. Vedi inoltre alla nota 177.

¹⁵² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, palatino latino 1377, f. 82r.

Si spiega in tal modo l'esistenza di trattati che per quanto composti in Italia espongono esclusivamente la teoria francese ripetendo spesso alla lettera l'insegnamento del de Muris. Unico elemento italiano di tali opere è l'indicazione accanto alle quattro *prolationes temporis* francesi delle quattro *measure* considerate ad esse corrispondenti.

E' il caso della anonima *Musice compilatio*¹⁵³ che stabilisce le seguenti corrispondenze:

... de imperfecto minori, hoc est quaternarium ...
 ... tempus perfectum de maiori prolatione, hoc est nonarium ...
 ... tempus perfectum de minori prolatione, hoc est senarium perfectum ...
 ... tempus imperfectum de maiori prolatione, hoc est senarium imperfectum ...¹⁵⁴

Per il resto, a parte un riferimento a forme musicali tipicamente italiane, come *ballate* e *madricales*,¹⁵⁵ l'opera non contiene che elementi francesi.

E' il caso ancora dell'anonima *Notitia del valore delle note nel canto misurato*,¹⁵⁶ un trattato in volgare¹⁵⁷ che così indica le corrispondenze:

... perfectio maggiore, cioè ... nonario ...
 ... secundo gli tramontani si dice imperfecto maggiore, et secundo i taliani si dicie senario imperfecto ...

¹⁵³ ANONIMI *Musice compilatio*, cur. F.A. Gallo, « Antiquae musicae italicae scriptores I/1 », Bologna 1966. L'edizione si basa sull'unica fonte nota: Milano, Biblioteca Ambrosiana, M 28 Sup, ff. 114r-117r.

¹⁵⁴ ANONIMI *Musice compilatio*, cit., 3 - 17, 9 - 9, 9 - 10, 9 - 11
¹⁵⁵ *ibid.*, 9 - 3.

¹⁵⁶ ANONIMI *Notitia del valore delle note del canto misurato*, ed. A. Carapetyan, « Corpus scriptorum de musica 5 », American Institute of Musicology 1957. L'edizione si basa sull'unica fonte nota: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 71, ff. 13r-24r.

¹⁵⁷ Sull'ambiente e la datazione dell'opera cfr. A. CARAPETYAN, *A Fourteenth-Century Florentine Treatise in the Vernacular*, in « Musica disciplina » IV (1950), pp. 81-92.

... secondo i tramontani si dice perfectio minore, et secundo i taliani si dice senario perfectio ...

... secundo gli tramontani si dice imperfectio minore, et secundo i taliani si dice quadernario ...¹⁵⁸

E' il caso infine di un altro trattato in volgare *L'arte del biscanto misurato secondo el maestro iacopo da bologna*,¹⁵⁹ che formula la corrispondenza quasi con gli stessi termini:

... Il perfetto della maggiore prolatione si è nonario, e 'l suo imperfecto si è senario imperfecto. Lo perfetto della minore prolatione si è senario perfetto e 'l suo imperfecto si è quadernario...¹⁶⁰

Accanto a queste opere vi sono, sempre nella seconda metà del XIV secolo, dei testi che non si limitano ad indicare l'equivalenza delle quattro *measure*, ma cercano di interpretare in termini di teoria francese anche le misure *duodenaria* e *octonaria*.

Così un passo contenuto in una miscellanea anonima: *Fragmenta musica*,¹⁶¹ dopo aver premesso la spiegazione:

... scias quod in arte ista gallica quatuor sunt maneries scilicet minus in-

¹⁵⁸ ANONIMI *Notitia* cit., 2 - 22, 3 - 5, 4 - 5, 5 - 6.

¹⁵⁹ Conservato in: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 71, ff. 41v-48v. Pubblicato con traduzione tedesca a fronte in J. WOLF, *L'arte del biscanto misurato secondo el maestro Jacopo da Bologna*, in « Theodor Kroyer - Festschrift », Regensburg 1933, pp. 18-39. Tradotto in inglese in W. Th. MARROCCO, *The Music of Jacopo da Bologna*, Berkeley and Los Angeles 1954, pp. 146-155.

¹⁶⁰ Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 71, ff. 45r-45v ove: senario imperfecto] senario perfetto, senario perfetto] senario imperfecto (cfr. J. WOLF, *L'arte* cit., pp. 30-31; W. Th. MARROCCO, op. cit., p. 151).

¹⁶¹ Conservato in: Roma, Biblioteca Vallicelliana, B 83, ff. 39r-56r (parzialmente pubblicato in A. DE LA FAGE, *Nicolai Capuani presbyteri Compendium musicale... inedita scriptorum anonymorum fragmenta...*, Lutetiae Parisiorum 1853, pp. 35-40); la parte iniziale anche in Roma, Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia dei Lincei, 36 D 31, ff. 13v-15r.

perfectum et minus perfectum maius imperfectum et maius perfectum id est quaternarius senarius perfectus senarius imperfectus et nonarius ...¹⁶²

prosegue suggerendo la possibilità di ricondurre al concetto arsnovistico di *prolatio* anche le altre *measure*, infatti:

... omnes autem alie que in arte italica reperiri possunt reperiuntur sub minori prolatione excepto ternario qui reperitur sub maiori ...¹⁶³

Il termine *ternarius* indica evidentemente la misura di tre parti, cioè il *tempus perfectum minimum* di Filippo da Vitry accolto nel sistema delle *Rubrice breves*; poichè esso comprende tre minime, equivale ad una misurazione perfetta della *semibrevis* (e Johannes Vetulus lo indicava infatti come *semibrevis maior*), quindi è chiara la sua riconducibilità ad un valore di *prolatio maior*. Le altre misure sono evidentemente *duodenarius* e *octonarius* e poichè in esse le *semibreves* (*minores*) hanno, come indicato nel *Fragmentum de mensuris*, misurazione imperfetta, possono essere ricondotte ad un valore di *prolatio minor*.

Il quadro di rapporti presentato dall'anonimo *Fragmentum de proportionibus*¹⁶⁴ fornisce a questo proposito utili integrazioni. Il punto di partenza della classificazione esposta in questo testo sono appunto le due *prolationes*. La *prolatio minor* è definita *maneries binaria*, la *prolatio maior* è definita *maneries ternaria*; e quest'ultima precisazione conferma l'equivalenza tra *ternarius* e *prolatio maior* stabilita nei *Fragmenta musica*. Le quattro *measure* raggruppate come di consueto vengono spiegate come multiple delle due *prolationes*. Il *quaternarium* è il doppio della *prolatio minor*, il *senarium imperfectum* è il doppio della *prolatio maior*, il *senarium perfectum* è il triplo della *pro-*

¹⁶² Roma, Biblioteca Vallicelliana, B 83, f. 42r (cfr. A. DE LA FAGE, op. cit., p. 37); Roma Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia dei Lincei, 36 D 31, ff. 14v-15r.

¹⁶³ *ibid.* ove: que] quam (cfr. *ibid.*); *ibid.*, f. 15r.

¹⁶⁴ ANONIMI *Fragmentum de proportionibus*, cur. F.A. Gallo, « Antiquae musicae italicae scriptores I/1 », Bologna 1966. L'edizione si basa sull'unica fonte nota: Pavia, Biblioteca Universitaria, Aldini 450, f. 7v.

Naturalmente la citazione di Marchetto da Padova è solo un'ulteriore testimonianza del valore simbolico posseduto dal nome del teorico padovano;¹⁶⁸ infatti non del *tempus perfectum* del *Pomerium* si tratta, che coincideva con quello di Franco, bensì della più ampia estensione temporale indicata dalla *mensura duodenaria*. E questa misura di dodici parti sembra all'anonimo autore ottenibile rendendo imperfetto il *predictum tempus* franciano di tre *minime* mediante la sottrazione di una *minima*, e la misura di due *minime* così ottenuta moltiplicando quindi per sei. Conseguentemente *quantum ad prolationem* la misura *duodenaria* risulterebbe un sestuplo della *prolatio minor*.

Il problema di una interpretazione francese delle due misure tipicamente italiane si presentava anche dal punto di vista della figurazione. E' questo l'argomento svolto nel breve *Capitulum de modo accipiendo*¹⁶⁹ almeno secondo il senso più probabilmente attribuibile ad un testo che, soprattutto nella sua seconda parte, appare notevolmente sconnesso.

Anche qui si premette l'equivalenza tra le *prolaciones* della teoria francese contemporanea, *juxta galliginam artem*, che sono: *maior perfecta*, *maior imperfecta*, *minor perfecta*, *minor imperfecta*, e le misure definite *modi*, rispettivamente *nonarius*, *senarius*, *quaternarius*. E si conclude con la constatazione che invece gli altri *modi* quali *duodenarius* e *octonarius* non sono interpretabili *secundum istas figuras et prolaciones*.

A questo punto è necessario precisare che effettivamente in termini di figurazione francese sono possibili solo quattro *prolaciones* della nota *brevis* raffigurante il *tempus*. Così la *brevis perfecta quo ad totum et quo ad partes* (tre *semibreves* di tre *minime*) può raffigurare il *nonarius*, la *brevis imperfecta*

¹⁶⁸ Vedi alle note 103-109, nonchè alle note 126, 146, 183.

¹⁶⁹ ANONIMI *Capitulum de modo accipiendo*, cur. F. A. Gallo, « *Antiquae musicae italicae scriptores I/1* », Bologna 1966. L'edizione si basa sull'unica fonte nota: Catania, Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39, ff. 121v-122r.

quo ad totum sed perfecta quo ad partes (due *semibreves* di tre *minime*) può raffigurare il *senarius imperfectus*, la *brevis perfecta quo ad totum sed imperfecta quo ad partes* (tre *semibreves* di due *minime*) può raffigurare il *senarius perfectus*, la *brevis imperfecta quo ad totum et quo ad partes* (due *semibreves* di due *minime*) può raffigurare il *quaternarius*. Se quindi le possibilità della *brevis* sono esaurite dai quattro *modi* di tipo francese, i due *modi* di tipo italiano dovranno essere figurati con una nota diversa. Ora, come osserva l'anonimo autore, nella pratica essi *reducuntur ad modum quaternarium* e poichè di questa misura (come spiegano Johannes Vetulus e Pietro da Amalfi) essi valgono rispettivamente il triplo e il doppio, ciò significa che in termini di notazione il *duodenarius* e l'*octonarius* andranno raffigurati con note equivalenti rispettivamente al triplo e al doppio della *brevis* (nella fattispecie *imperfecta quo ad totum et quo ad partes*), vale a dire con note *longe* (il che sembra trasparire anche dalla significativa terminologia del trattato di Pietro da Amalfi).¹⁷⁰

In conclusione il *duodenarius* sarà notato con la *longa perfecta*, come indica l'anonimo trattatista: *per talem reductionem perficitur longa*, mentre procedendo analogamente per l'*octonarius*, come è suggerito: *eodem modo videmus de octonario*, ne risulterà la notazione con la *longa imperfecta*.¹⁷¹

Un tratto caratteristico della terminologia nella maggior parte di questi testi dell'ultimo Trecento è la distinzione di un'*ars gallica, galligina, gallicana* e di un'*ars italica, de ytalica*.

Il primo termine designa il sistema delle quattro combinazioni di *tempus* e *prolatio*, il secondo designa il sistema di sei *measure* o *modi*.

¹⁷⁰ Vedi alla nota 148.

¹⁷¹ Per un preciso riscontro con la teoria francese, vedi rispettivamente il *nonus modus* e il *decimus modus* del testo pubblicato in J. WOLF, *Ein Beitrag zur Diskantlehre des 14. Jahrhunderts*, in « *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* » XV (1913-1914), pp. 528-529.

Peraltro, come gli stessi testi indicano espressamente, l'atteggiamento dei teorici era orientato nettamente verso una progressiva ed integrale assimilazione dell'ars italica all'ars gallica. Ed in effetti alla fine del Trecento i principi della teoria francese sembrano aver raggiunto un predominio quasi assoluto.

L'anonimo autore del *Tractatulus de figuris et temporibus*¹⁷² enuncia ancora accanto ai quattro *tempora* francesi le denominazioni italiane: *nonarius*, *senarius*, *quaternarius*;¹⁷³ nel corso dell'opera tuttavia, proprio la pretesa di offrire una esposizione dettagliata della teoria italiana:

... Dictum est de figuris et temporibus francigenis, nunc videndum est de figuris et temporibus ytalicis ...¹⁷⁴

finisce invece per rivelare la scomparsa ormai totale, eccettuati minimi particolari di figurazione, di caratteristiche che possano dirsi peculiari di un'ars italica.

¹⁷² ANONIMI *Tractatulus de figuris et temporibus*, cur. F. A. Gallo, « Antiquae musicae italicae scriptores I/1 », Bologna 1966. L'edizione si basa sull'unica fonte nota: Sevilla, Biblioteca Capitular Colombina, 5 2 25, ff. 93r-94v.

¹⁷³ ANONIMI *Tractatulus* cit., 2 - 1, 2 - 2, 2 - 4.

¹⁷⁴ *ibid.*, 4 - 1.

XIII. L'OPERA DI PROSDOCIMO DE BELDEMANDIS

Il compimento del processo di assimilazione della teoria italiana e quella francese trova conferma nell'opera di Prosdocimo de Beldemandis.

Docente nello Studio di Padova, morto nel 1428,¹⁷⁵ egli lascia otto trattati di argomento musicale.¹⁷⁶

La sua prima opera riguardante il *cantus mensurabilis* fu un ampio commento a Johannes de Muris,¹⁷⁷ la più alta *auctoritas* dell'*ars gallica*; successivamente provvide a riassumere in forma di trattato tale suo primo lavoro;¹⁷⁸ solo a questo punto si dedicò alla stesura anche di un *Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytalicorum*.

¹⁷⁵ Cfr. A. M. MONTEROSSO VACCHELL, voce « Beldemandis », in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma 1965, pp. 551b-553b.

¹⁷⁶ Cfr. F. A. GALLO, *La tradizione dei trattati musicali di Prosdocimo de Beldemandis*, in « *Quadrivium* » VI (1964), pp. 57-84.

¹⁷⁷ PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Expositiones tractatus practice cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*, cur. F. A. Gallo, « *Antiquae musicae italicae scriptores III/1* », Bologna 1966. L'edizione si basa sulle due fonti note: Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 56, pp. 1-72; Catania, Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39, ff. 190r-241r.

¹⁷⁸ PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Tractatus practice cantus mensurabilis*. Di ques'opera esistono tre diverse redazioni. La prima è conservata frammentaria in Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 206, ff. 49v-50r. La seconda è conservata completa in Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 56, pp. 74-91 (pubblicato in E. DE COUSSEMAKET, op. cit., III, pp. 200-228); incompleta in Cremona, Biblioteca governativa, 238, ff. 16r-41v; era forse conservata anche in Einsiedeln, Stiftsbibliothek, 689, ff. LVI-LXXIV [mancanti]. La terza è conservata completa in Lucca, Biblioteca governativa, 359, ff. 1(2)r-26(27)v. Cfr. F. A. GALLO, *La tradizione* cit.

Quest'opera ebbe una prima redazione¹⁷⁹ che è datata 1412 ed una seconda redazione¹⁸⁰ che è probabilmente da attribuire al periodo 1425-1428 in cui l'autore sottopose a revisione quasi tutti i propri trattati musicali.¹⁸¹

Secondo il Beldemandis le modificazioni apportate al testo in questa occasione sarebbero state derivate dal *Pomerium* di Marchetto da Padova; questa affermazione di cui il confronto dei testi dimostra l'infondatezza,¹⁸² costituisce una riprova del valore mitico serbato dal nome di Marchetto come somma *auctoritas* per *l'ars ytalica*.¹⁸³

D'altra parte l'apprezzamento per il teorico trecentesco nonché per altri che di lui *antiquius scripserunt*,¹⁸⁴ corrisponde al disprezzo per *l'ignorantia ytalicorum presentium*,¹⁸⁵ dando luogo a quella contrapposizione degli *antiqui* ai *moderni*¹⁸⁶ che è un motivo di fondo in questo come in tutti gli altri trattati musicali del Beldemandis.

Circa il contenuto va detto subito che nonostante il proposito di distinguere nettamente due sistemi: *Ars cantus mensurabilis duplex reperitur*,¹⁸⁷ l'impostazione teorica del trattato

¹⁷⁹ Conservato in Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 56, pp. 101-113. Pubblicato in E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, pp. 228-248.

¹⁸⁰ Conservato in Lucca, Biblioteca governativa, 359, ff. 33(34)r-47(48)r. Pubblicato in C. SARTORI, *La notazione italiana del Trecento in una redazione inedita del 'Tractatus practice cantus mensurabilis ad modum ytalicorum' di Prosdocimo de Beldemandis*, Firenze 1938, pp. 35-71.

¹⁸¹ Cfr. F. A. GALLO, *La tradizione* cit., pp. 77 ss.

¹⁸² Cfr. C. SARTORI, op. cit., pp. 147 ss.

¹⁸³ Vedi alle note 103-109, nonché alle note 126, 146, 168.

¹⁸⁴ Lucca, Biblioteca governativa, 359, f. 34(35)v (cfr. C. SARTORI, op. cit., p. 39).

¹⁸⁵ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 56, p. 101 (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 229a); Lucca, Biblioteca governativa, 359, f. 33(34)r (cfr. C. SARTORI, op. cit., p. 35).

¹⁸⁶ Vedi alla nota 80.

¹⁸⁷ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 56, p. 101 (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 228a); Lucca, Biblioteca governativa, 359, f. 33(34)r (cfr. C. SARTORI, op. cit., p. 35).

sull'*ars ytalica* risulta sostanzialmente identica a quella dei due trattati sull'*ars gallica* che lo avevano preceduto.

In questo senso già il piano dell'opera è abbastanza significativo, dato che l'articolazione in capitoli corrisponde perfettamente a quella del commentario a de Muris¹⁸⁸ e del successivo compendio:¹⁸⁹

- I *de figuris et mensuris*
- II *de puncto*
- III *de signis mesure*
- IV *de alteratione*
- V *de ligaturis*
- VI *de sincopa*
- VII *de pausis*
- VIII *de diminutione et augmentatione*
- IX *de colore et talea*

La maggior parte di questi argomenti non sono affatto specifici dell'*ars ytalica*, semmai anzi dell'*ars gallica*, tanto è vero che alcuni di essi il Beldemandis li trasferisce qui quasi alla lettera trendoli dalle due opere precedenti.

Ancor più importante è che l'affinità con le due opere sull'*ars gallica* si riveli anche nella formulazione dei principi teorici fondamentali che si riassumono nel riconoscimento di due ordini di misura: *modus* e *tempus* e nella qualificazione di entrambi come perfetti e imperfetti. A questo proposito l'unico elemento nuovo che forse può effettivamente considerarsi tipicamente italiano è l'adozione di segni che contraddistinguono in generale la misura perfetta da quella imperfetta e che sono i seguenti:

¹⁸⁸ PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Expositiones* cit.

¹⁸⁹ PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Tractatus practive cantus mensurabilis*, cit.

- | | = [virgula cum tribus punctis]
- | : = [virgula cum duobus punctis]
- .T. = T[ernarius numerus]
- .B. = B[inarius numerus]
- .P. = P[erfectio]
- .I. = I[mperfectio]

Il *modus* è per Beldemandis una *mensura bipartita*,¹⁹⁰ dato che egli comprende in questa nozione non solo il rapporto ternario o binario tra *longa* e *brevis*, ma anche il rapporto ternario o binario tra *maxima* e *longa*. Si determinano così complessivamente quattro *modi*, secondo il seguente schema:

I) *modus maximarum*

- 1) *perfectus* = *longa* + *longa* + *longa*
- 2) *imperfectus* = *longa* + *longa*

II) *modus longarum*

- 3) *perfectus* = *brevis* + *brevis* + *brevis*
- 4) *imperfectus* = *brevis* + *brevis*

E' appena il caso di rilevare come neppure questa teoria modale sia caratteristica dell'*ars ytalica*. Il Beldemandis l'aveva già esposta nelle due opere dedicate all'*ars gallica*, cioè tanto nel commento¹⁹¹ che nel trattato derivatone,¹⁹² e trova del resto riscontro anche in altre opere contemporanee di ispirazione francese.¹⁹³ Ancora una volta l'unica aggiunta italiana sembra essere l'individuazione delle varie misure mediante apposite lettere, come segue:

- .MMP. = M[odus] M[aximarum] P[erfectus]
- .MMI. = M[odus] M[aximarum] I[mperfectum]
- .MLP. = M[odus] L[ongarum] P[erfectus]
- .MLI. = M[odus] L[ongarum] I[mperfectus]

¹⁹⁰ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 56, p. 101 (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 230a); Lucca, Biblioteca governativa, 359, f. 34(35)v (cfr. C. SARTORI, op. cit., p. 39).

¹⁹¹ PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Expositiones* cit., [IX] - 13.

¹⁹² PROSDOCIMI DE BELDEMANDIS *Tractatus praeice cantus mensurabilis*, cit. (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, pp. 201b-202a).

¹⁹³ ANONIMI *Notitia del valore delle note* cit., 2 - 2.

Circa il *tempus*, il Beldemandis precisa che tanto il *perfectum* che l'*imperfectum* comprendono tre diverse specificazioni. Il primo può essere *senarium perfectum*, *novenarium* e *duodenarium*; il secondo può essere *quaternarium*, *senarium imperfectum* e *octenarium*.

Ognuna di queste sei misure possiede una propria particolare strutturazione. Il *tempus senarium perfectum* è formato da sei *minime* oppure da tre *semibreves* del valore di due *minime* ciascuna; il *tempus novenarium* è formato da nove *minime* oppure da tre *semibreves* del valore di tre *minime* ciascuna; il *tempus duodenarium* è formato da dodici *minime* oppure da tre *semibreves* del valore di quattro *minime* ciascuna; il *tempus senarium imperfectum* è formato da sei *minime* oppure da due *semibreves* del valore di tre *minime* ciascuna; il *tempus octenarium* è formato da otto *minime* oppure da due *semibreves* del valore di quattro *minime* ciascuna.

L'identificazione delle singole misure nella loro applicazione pratica può essere facilitata dalla apposizione delle rispettive lettere iniziali.

Signa generalia sono i seguenti:

.TP. = T[empus] P[erfectum]
.TI. = T[empus] I[mperfectum]

Signa magis specialia sono invece i seguenti:

.Q. = Q[uaternarium tempus]
.SP. = S[enarium] P[erfectum tempus]
.SI. = S[enarium] I[mperfectum tempus]
.O. = O[ctenarium tempus]
.N. = N[ovenarium tempus]
.D. = D[uodenarium tempus]

Questi tempi, che appaiono qui ordinati progressivamente dal più breve al più ampio, sono le sei *measure* o i sei *modi* determinati dalla elaborazione teorica dei trattatisti dell'ultimo Trecento. Il Beldemandis ricorda però che *aliqui ponunt* un'al-

tra misura: il *tempus perfectum ternarium* formato da tre *minime*.¹⁹⁴ E' facile identificare chi siano gli *aliqui*, avendo già trovato questa misura come *tempus perfectum minimum* in Filippo da Vitry e nelle *Rubricae breves*, come *ternarius* nei *Fragmenta musica* e come *maneries ternaria* nel *Fragmentum de proportionibus*. Tuttavia personalmente il Beldemandis non ritiene ammissibile l'esistenza di una tale misura, onde il sistema del suo *Tractatus* rimane apparentemente costituito da sei misure.

Solo apparentemente, data la particolare interpretazione cui l'autore assoggetta il *tempus duodenarium* e il *tempus octenarium*.

In un passo che appare lievemente modificato in senso polemico nella seconda redazione, egli rivela come alcuni intendano queste due misure quali multiple del *tempus quaternarium*, così:

... licet aliqui dicant quod ... octenarium sub modo duplicis quaternarii et duodenarium sub modo triplicis quaternarii cantari habeat sed istis non est attendendum quia male et false loquuntur ...¹⁹⁵

... ignorantes cantores ytallici qui dicunt quod ... octenarium sub modo duplicis quaternarii et duodenarium sub modo triplicis quaternarii cantari habent sed istis non est attendendum quia male et false loquuntur ...¹⁹⁶

Ed è agevole identificare tra i sostenitori di questa tesi Johannes Vetulus, Pietro da Amalfi e l'anonimo autore del *Capitulum de modo accipiendo*.

Il Beldemandis respinge invece tale soluzione e considera

¹⁹⁴ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 56, p. 103 (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 231b); Lucca, Biblioteca governativa, 359, f. 36(37)r (cfr. C. SARTORI, op. cit., p. 42).

¹⁹⁵ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 56, p. 105 (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 235a).

¹⁹⁶ Lucca Biblioteca governativa, 359, f. 38(39)v (cfr. C. SARTORI, op. cit., pp. 48-49).

le due *measure* semplici varianti ritmiche rispettivamente della *novenaria* e della *senaria*, così:

... mensura octenaria et mensura duodenaria quas si bene considerabimus et ipsas aliquantulum stricte cantabimus inveniemus octenariam mensuram ad senariam reduci et duodenariam ad novenariam que ambe mensure maiores ad ambas mensuras minores in proportionem sexquitercia se habent ...¹⁹⁷

Il testo non precisa a quale *mensura senaria* delle due esistenti vada ridotta l'*octenaria*; poichè però la *duodenaria* che è *tempus perfectum* va ridotta alla *novenaria* che è pure *tempus perfectum*, sembra probabile che l'*octenaria* che è *tempus imperfectum* vada ridotta alla *senaria imperfecta*; d'altra parte la *proportio sexquitercia* implica un rapporto di quattro a tre possibile solo tra i due gruppi di quattro *minime* dell'*octenaria* e i due gruppi di tre *minime* della *senaria imperfecta*, come altri testi sembrano confermare.¹⁹⁸

In ogni modo, ciò che più importa rilevare è che con questa interpretazione proporzionale le maggiori durate del *tempus duodenarium* e del *tempus octenarium* vengono ridotte, cantando *aliquantulum stricte*, sino a coincidere con le durate rispettivamente del *tempus novenarium* e del *tempus senarium imperfectum*. Così, mentre *novenarium* e *senarium imperfectum* sono formati da nove e sei note *minime*, *duodenarium* e *octenarium* vengono ad essere formati da dodici e otto note che stanno: *inter minimam et semiminimam*,¹⁹⁹ che sono cioè *minime* diminui-

¹⁹⁷ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 56, p. 105 (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 234b); Lucca, Biblioteca governativa, 359, f. 38(39)v (cfr. C. SARTORI, op. cit., p. 48).

¹⁹⁸ ANONIMI *Musice compilatio*, cit., 3 - 17; ANONIMI *Tractatulus de figuris et temporibus*, cit., 3a - 6; E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 324b.

¹⁹⁹ Bologna, Civico museo bibliografico musicale, A 56, p. 105 (cfr. E. DE COUSSEMAKER, op. cit., III, p. 234b); Lucca, Biblioteca governativa, 359, f. 38(39)r (cfr. C. SARTORI, op. cit., p. 48).

te: *minimas diminutionis* le definisce in caso analogo un altro teorico.²⁰⁰

Come conseguenza della riduzione delle due misure « italiane » alle due misure « francesi », i tempi effettivamente presenti nel sistema del Beldemandis sono solo i quattro di tipo francese:

- 1) $\left\{ \begin{array}{l} \text{tempus novenarium} = 9 \text{ minime} \\ 1 \ 1 \ 1 \qquad \qquad \qquad 1 \ 1 \ 1 \qquad \qquad \qquad 1 \ 1 \ 1 \\ \text{tempus duodenarium} = 12 \text{ minime-semiminime} \\ \frac{3 \ 3 \ 3 \ 3}{4 \ 4 \ 4 \ 4} \qquad \qquad \frac{3 \ 3 \ 3 \ 3}{4 \ 4 \ 4 \ 4} \qquad \qquad \frac{3 \ 3 \ 3 \ 3}{4 \ 4 \ 4 \ 4} \end{array} \right.$
- 2) $\left\{ \begin{array}{l} \text{tempus senarium perfectum} = 6 \text{ minime} \\ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \end{array} \right.$
- 3) $\left\{ \begin{array}{l} \text{tempus senarium imperfectum} = 6 \text{ minime} \\ 1 \ 1 \ 1 \qquad \qquad \qquad 1 \ 1 \ 1 \\ \text{tempus octenarium} = 8 \text{ minime-semiminime} \\ \frac{3 \ 3 \ 3 \ 3}{4 \ 4 \ 4 \ 4} \qquad \qquad \frac{3 \ 3 \ 3 \ 3}{4 \ 4 \ 4 \ 4} \end{array} \right.$
- 4) $\left\{ \begin{array}{l} \text{tempus quaternarium} = 4 \text{ minime} \\ 1 \ 1 \ 1 \ 1 \end{array} \right.$

E dunque, anche per quanto concerne la teoria del *tempus*, l'*ars ytalica* è vista in modo sostanzialmente conforme all'*ars gallica*.

²⁰⁰ ANONIMI *Tractatulus de figuris et temporibus*, cit., 3a - 2.