

SU LA COMPOSIZIONE DEL *POMERIUM* DI MARCHETTO DA PADOVA E LA *BREVIS COMPILATIO*

I.

1. Il nome di Marchetto da Padova è legato alla storia della trattatistica musicale per alcune opere che riguardano la musica piana e la mensurale, composte nei primi decenni del secolo XIV: il *Lucidarium*, il *Pomerium* e, con molta probabilità, la *Brevis compilatio*, riassunto della seconda ⁽¹⁾.

Primo fu composto il *Lucidarium in arte musicae planae* ⁽²⁾, che tratta dei problemi generali della « scienza musicale » ⁽³⁾, cioè della sua

⁽¹⁾ I mss. ci tramandano anche un trattatello: *Extractus Marcheti de Padua de tonis* (mss.: Pisa, *Bibl. Univ.* 606, f. 111 sgg.; Firenze, *Bibl. Laur.* XXIX 48, f. 93r sgg.; Roma, *Bibl. Vallic.* B 83, f. 18r sgg.), che, come appare dal suo inizio, non è opera di Marchetto, ma una compilazione anonima da Boezio e dallo stesso Marchetto (*Lucidarium*). Ecco l'incipit: «Divina auxiliante gratia brevem tractatum compilare intendo de arte musicali plana, et hoc primo ad eruditionem mei, secundo ad proficium addiscentium, tunc pro maiori parte ex libris Boetii ac excellentissimi doctoris musici videlicet Magistri Marcheti paduani extractum, etc. ».

Quanto alle *Rubricae breves*, conservateci dal codice 42 di Saint-Dié del sec. XIV e da due manoscritti del secolo XV, il Pisano e il Vaticano, dietro il *Pomerium*, e pubblicate dal Gerbert (*GS* III 188), difficilmente si possono attribuire a Marchetto, perchè contraddicono, nella esposizione delle varie forme di *tempus*, a idee fondamentali della teoria di Marchetto (si veda a pag. 168 nota 1).

⁽²⁾ Come si ricava dalla epistola dedicatoria, il trattato fu « compiuto » tra la fine del 1317 e l'11 luglio 1318, periodo nel quale Rainieri di Zaccaria da Orvieto, cui l'opera è indirizzata, era vicario di Roberto d'Angiò in Romagna; si veda O. STRUNK, *Intorno a Marchetto da Padova*, in « La Rassegna Musicale », XX (1950), X 312 sgg.

⁽³⁾ L'intenzione di Marchetto, come vedremo, è precipuamente, anzi unicamente, quella di scoprire i fondamenti scientifici, le ragioni filosofiche della musica, poichè essa è « scientia inter scientias computata », come dirà nel *Pomerium* (*Pom.* 55.3). Per l'edizione e le citazioni del *Pomerium* si veda a p. 155 nota

and also by
Cassanese
III pp. 9-12

invenzione, della sua bellezza ed utilità, delle divisioni, dei toni, dei generi, delle proporzioni, ecc.: in una parola, offre quel quadro tradizionale di teorie, che avevano tracciato i maestri della disciplina nei secoli precedenti. In tale quadro la *musica mensurata* veniva a trovarsi in posizione subordinata rispetto alla *plana*, *principalis* questa, *subalterna* quella ⁽¹⁾; e ciò spiega la priorità di trattazione dell'una sull'altra. Del resto anche la tradizione manoscritta delle opere di Marchetto sembra rispecchiare questa gerarchia di interessi, perchè è assai ricca per il *Lucidarium* e meno copiosa per il *Pomerium*; e, a conferma, le accuse dei teorici successivi contro Marchetto hanno per oggetto le teorie svolte nel *Lucidarium* ⁽²⁾.

Diamo un prospetto delle opere di Marchetto e della loro presenza nei manoscritti:

LUCIDARIUM

- B BRUXELLES, *Bibl. Roy.* II 4144 sec. XIV, ff. 1r-41r
 B¹ BRUXELLES, *Bibl. Roy.* II 785 sec. XV, ff. 15r-38v
 Be BERLINO, *Mus. ms. Theor.* 1520 sec. XV, ff. 1r-8v (framm.)
 Bo BOLOGNA, *Bibl. Conserv.* A 45 sec. XVIII, ff. 161-230
 Bo¹ BOLOGNA, *Bibl. Conserv.* A 34 sec. XVIII, ff. 1-96 (della 2^a parte)
 Bo² BOLOGNA, *Bibl. Conserv.* A 44 sec. XVIII, ff. 1-90r
 → D SAINT-DIÉ, *Bibl. Munic.* 42 sec. XIV, ff. 1r-33v
 E EINSIEDELN, *Bibl. Monast.* 385 sec. XIV, ff. 1r-44r
 F FIRENZE, *Bibl. Riccard.* 734 sec. XV, ff. 75r-102v
 L LODI, ora a Milano *Bibl. Sola Cabiati* (autogr. Gafurio) sec. XV, ff. 14r-31v
 M MILANO, *Bibl. Ambros.* D 5 inf. sec. XIV, ff. 52r-77v
 M¹ MILANO, *Bibl. Ambros.* I 20 inf. sec. XV, ff. 36v-39r (framm.)
 → P PISA, *Bibl. Univ.* 606 sec. XV, ff. 1-150
 Pa PAVIA, *Bibl. Univ. Ald.* 350 sec. XV, ff. 25r-28v (framm.)
 → R ROMA, *Bibl. Vatic. Lat.* 5322 sec. XV, ff. 1r-49v
 R¹ ROMA, *Bibl. Vatic. Capp.* 206 sec. XVI, ff. 36r-50r, 100r (framm.)

(1) *Pom.* 1.7; lo dice anche Francone (*GS* II 117).

(2) Furono enunciate da Prosdocimo de' Beldemandi, da Ramo de Pareja, da Giovanni Gallico e dal Burzio, discepolo di quest'ultimo.

Non ci deve stupire la posizione negativa dei teorici accennati verso Marchetto, perchè essi, per il trapassare di tecniche e di abitudini, facendo loro difetto il senso storico, lanciavano l'accusa di insipienti ai maestri che li avevano preceduti; ma sotto il grave giudizio, insieme a Marchetto, si trova nientemeno Guido Aretino. Ecco le parole di Giovanni (*CS* IV 324): «Nec me parva movit novitas, dum...quidam, Marchettus nomine, libellum de musica ediderit, in quo Guidonem, pium monacum et in ecclesia Dei famosissimum suo tempore, musicum appellare non erubuerit, ignarus ignorantem».

- R² ROMA, *Bibl. Vatic. Reg. Lat.* 1146 sec. XIV, ff. 7r-9r (framm.)
 W WASHINGTON, *Libr. of Congress* 167 (ML 171.J6) sec. XV, ff. 1r-47r

POMERIUM

- B BRUXELLES, *Bibl. Roy.* II 4144 sec. XIV, ff. 41r-90v
 Bo BOLOGNA, *Bibl. Conserv.* A 45 sec. XVIII, ff. 1-121
 Bo¹ BOLOGNA, *Bibl. Conserv.* A 44 sec. XVIII, ff. 105r-220v
 L LODI, ora *Bibl. Sola Cabiati* (autogr. Gafurio) sec. XV, ff. 31v-50v
 M MILANO, *Bibl. Ambros.* D 5 inf. sec. XIV, ff. 78r-110r
 P PISA, *Bibl. Univ.* 606 sec. XV, ff. 51-109
 R ROMA, *Bibl. Vatic. Lat.* 5322 sec. XV, ff. 50r-115v
 S SIENA, *Bibl. Comun.* L V 30 sec. XV, ff. 56v-91v

BREVIS COMPILATIO

- B BRUXELLES, *Bibl. Roy.* II 4144 sec. XIV, ff. 90v-94v
 D SAINT-DIÉ, *Bibl. Munic.* 42 sec. XIV, ff. 60r-67v
 R³ ROMA, *Bibl. Vallic.* B 83 sec. XIV, ff. 29v-30v (framm.) (1)

Dopo aver parlato, nel primo trattato generale, delle divisioni della musica da secoli costituite, passa alla divisione in atto al suo tempo (*praesentis musicae*) in piana e misurata, e di quest'ultima promette di trattare più ampiamente in seguito (*proposuimus non semiplene tractare*), perchè essa richiedeva un più largo esame e una più attenta indagine sulle ragioni filosofiche che governano i rapporti aritmetico-proporzionali delle misure temporali. La matura esposizione di questi problemi si ebbe, alcuni anni dopo, nel *Pomerium*.

L'interesse degli studiosi oggi è rivolto soprattutto al *Pomerium*, perchè, con ricca messe di indicazioni, ci tramanda preziose notizie sulla pratica mensurale italiana e francese nei primi decenni del secolo, individuando gli indirizzi distintivi dell'una e dell'altra scuola, poco prima dell'affermarsi della grande produzione arsnovistica; e viene affiancata a quest'opera la *Brevis compilatio* che ne sintetizza in maniera pratica gli insegnamenti.

A noi sembra, però, che finora non si siano messe in luce certe caratteristiche del *Pomerium*, nè l'ambiente culturale nel quale l'o-

(1) Le nostre citazioni dei manoscritti si varranno delle sigle qui ricordate; per le edizioni useremo le sigle seguenti:

CS DE COUSSEMAKER, *Scriptores de musica* III (Brevis compilatio).

CSM CORPUS SCRIPTORUM DE MUSICA, 5 (Pomerium)

GS GERBERT, *Scriptores de musica*, III (Lucidarium e Pomerium)

Nel *Corpus Scriptorum* dell' « American Institute of Musicology » sta uscendo alle stampe l'edizione critica del *Pomerium*, che sostituisce quella, non sempre servibile, del Gerbert (GS, III 121-188); pertanto noi ci riferiremo al testo della più recente edizione.

pera fu composta nè gli intendimenti che l'autore si propose. Questo cercheremo di fare, chiudendo l'esame col confronto tra il *Pomerium* e il suo *breviarium* e con l'edizione integra di quest'ultimo.

2. Il clima culturale in cui fu scritto il *Pomerium* può considerarsi genericamente indicato da Marchetto stesso nelle epistole dedicatorie, ma è precisato nelle *subscriptions* ai due trattati. Nella lettera di dedica del *Pomerium* a Roberto di Napoli egli esalta il re angioino come cultore di musica ⁽¹⁾, seguace delle abitudini che aveva praticato in questo campo il padre Carlo II ⁽²⁾; e anche la destinazione del precedente trattato sulla musica piana a Rainieri di Zaccaria d'Orvieto, importante dignitario della corte di Roberto, ci riconduce all'ambiente angioino.

Non occorre pensare che Marchetto si recò a Napoli ⁽³⁾, perchè allora la politica guelfa portava i re angioini nel settentrione d'Italia; il *Lucidarium* fu composto in Romagna, durante il vicariato del re Roberto in questa regione, e pure in Romagna fu scritto qualche anno dopo il *Pomerium*. Le *subscriptions*, poi, indicano come sede di Marchetto Cesena, anzi, per il *Pomerium*, la casa di Rainaldo dei Cinzi ⁽⁴⁾.

Siamo ben lungi dal non trarre profitto da quest'ultima indicazione, cavillando sul nome di tale personaggio, come fece il Fétis ⁽⁵⁾. Le fonti storiche ci descrivono Rainaldo dei Cinzi come un importante cittadino cesenate di parte guelfa, che tentò fra il 1325 e il

(1) *Pom.* 1.5 « Vos...musicales sonos ad superni regis laudem et gloriam ministrorum caterva canentium, ut maiestatem decet regiam, circumsaepi, modulatis vocibus in sublime transmittitis exultantes, et interdum vero cordis affectu et vocis ministerio personatis ».

(2) *Pom.* 1.4 « Inter cunctos gloriosos principes...qui caelestis aulae principibus... conformari conati sunt, dulcisona ducta cantico melodia votivae laudis, homagium monarchae cunctorum principum exhibendo. ...genitor vester... recolitur principalior extitisse ».

(3) Lo affermarono gli antichi biografi, a cominciare dallo Scardeonio: B. SCARDEONIUS, *De antiquitate urbis Patavii et claris civibus patavinis*, Basilea 1560, 262.

(4) La *scriptio* del *Lucidarium* ci avverte che il trattato fu « inchoatum Caesena, perfectumque Veronae »; quella del *Pomerium* dichiara che fu « conditum Caesena in domo Raynaldi de Cintiis » (codd. BPR).

(5) F. J. FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens*, V. Parigi 1863² 448. Il Fétis preferisce leggere *civitatis* anziché *de cyntis*, così argomentando « ...Raynaldi civitatis. Amen; construction d'assez mauvais latinité, car il faudrait au moins *huius civitatis*. Toutefois il est vraisemblable que le copiste employé par l'abbé Gerbert a mal lu, car *de cyntis* ne signifie rien et ne peut être un nom italien ».

1326 di farsi tirannello della propria città, fino ad essere travolto dalla sua stessa ambizione ⁽¹⁾. Se Marchetto fu nella sua casa e vi compose un trattato di musica, si può inferire che Rainaldo si atteggiò a protettore delle arti, a mecenate, secondo una moda signorile che allora si diffondeva; e ce ne dà conferma un documento di altro genere, un'egloga poetica di Giovanni del Virgilio ⁽²⁾.

Giovanni, maestro di retorica nello studio di Bologna, migrò a Cesena, forse attratto dalle promesse di Rainaldo, e visse a Cesena, pare alle sue dipendenze ⁽³⁾, dalla fine del 1324 al marzo del 1326. Rainaldo volle chiamare a Cesena anche il Mussato e perciò diede incarico a Giovanni di inviare un'egloga al grande poeta padovano.

L'egloga ci mostra Dafni (Rainaldo) in un quadro agreste, a diporto lungo il Savio a monte di Cesena:

Sederat esculea pro tempore Dampnis in umbra...

qua de monte fluens rigat obvia pascua Sapis (vv. 14-15);

e attorno a lui Melibeo (il cortigiano giudice Duccio ⁽⁴⁾) e Meri

(1) La maggiore fonte di informazione sono gli *Annales Caeseneses*, pubblicati dal Muratori nei RR.II.SS. (XIV 1141 sgg.) e utilizzati dal Chiaromonte (1641) e dal Zazzeri (1890) per le loro storie di Cesena. Essi ricordano Rainaldo tra coloro che nel 1324 a Pasqua rosata « sumpserunt cingulum militare in Arimino »; ne riferiscono la podesteria a Padova (semestre marzo-settembre dello stesso anno) e le imprese cittadine del 1326, quando « capitaneus civitatis factus » si diede ad espellere « omnes magnates » e a « tyrannizare Caesenam », fino a che fu preso dal vicario di Romagna e fatto decapitare « multa et magna crimina confessus..die secunda Martii subsequentis ». Si veda *Cron. Malatest.*, in RR.II.SS. XV, II^a, 10.

(2) È l'« Egloga magistri Iohannis de Virgilio de Cesena missa domino Musatto de Padua, ad petitionem Rainaldi de Cinciis »; la riferiremo dallo studio di G. ALBINI, *L'egloga di Giovanni del Virgilio ad Albertino Mussato*, in « Atti e Memorie della R. Deput. di Stor. Patr. per la Romagna », S. III, 23 (1905) 246 sgg., dove si trovano le glosse antiche, un commentario storico ed una traduzione dell'egloga. Si veda anche G. LIDDONICI, *La corrispondenza poetica di G. d. V. con Dante e il Mussato*, ne « Il Giornale Dantesco » XXI (1913) 232-235; e F. GHISALBERTI, *Giovanni del V. espositore delle « Metamorfosi »*, ne « Il Giornale Dantesco » XXXIV N.S. IV (1933) 5.

(3) Ce lo fanno supporre alcuni versi del carme, nei quali Giovanni si appella alla generosità di Rainaldo:

...nisi tu mihi, Daphni, favebis,

stuppea non portabit, en aspice, perula nodum! (vv. 147-148).

(4) Dicono le glosse: « Pro isto Melibeo sumendus est quidam iudex qui vocabatur dominus Ducius... ». Un verso dell'egloga (v. 18 « nec sibi nec capris, revocato Dampnide, anelus »), cioè: non più preoccupato per il vitto, essendo Rainaldo ritornato da Padova) ci fa pensare che Duccio visse della generosità di Rainaldo.

(Giovanni), che ha dato vacanza agli scolari (1). Si recitano carmi (2), si ricordano i grandi poeti padovani Lovato e Mussato, e il signore invita Giovanni a mandare a quest'ultimo un carme bucolico. Il carme fu composto, ma non partì (3), perchè Rainaldo si dimenticò delle Muse e delle arti che proteggeva, quando, montato in superbia per la prospera fortuna, si gettò a capofitto nella vita politica, commise violenze e di queste violenze rimase vittima:

Dampnide despiciente
cetera cum Musis volucris pro sorte superbo,
Pieris, indignum velut indignata canendi
carmen agreste licet, dimictere noluit arte
delusum parili quam viderit arte dolosum (vv. 255-259).

Giovanni riprenderà la via di Bologna, senza aver ricevuto per intero la sperata mercede, come egli confessa:

fraudatus erat brumali fenore Moeris (v. 261).

Abbiamo insistito sulla figura di Rainaldo, perchè venisse luce sull'ambiente e sulla casa, nei quali Marchetto compose il *Pomerium*. Ma perchè il musico padovano non è ricordato nell'egloga? Viene spontaneo pensare: che Marchetto non era presso il De Cinzi negli anni 1324-25, quando fu composto il carme bucolico; che forse non vi fu posteriormente a questa data, perchè Rainaldo si lasciò interamente assorbire dalla vita politica trascurando le sue

(1) *Egl.* 26 « dimissis pausare domi sub matribus edis » (« idest scolaribus », aggiunge la glossa).

(2) Questo particolare ci interessa. Duccio dapprima ritma colle dita una canzone amorosa (v. 22 « police rithmabat venerem proiectus in herbis »), poi improvvisa un lamento amoroso, intrecciandovi reminiscenze di canzoni popolari del seguente tenore:

Tu mihi seva secas precordia falce recurva,
tu vinco laqueata tenes mea crura saligno (vv. 79-80);

glossa: « Forte dicebat huius iudicis cantilena vulgaris: *Tu m'hai dato d'un seghetto al core, tu m'hai missi ai piedi i zeti de vinco, ecc.* ».

(3) Non fu inviato allora, ma più tardi da Bologna nel 1327 con qualche ritocco e aggiunta al testo. In questa seconda redazione Giovanni ha modo di accennare, oltre al cattivo comportamento di Rainaldo, anche alla sua tragica fine:

ne male languentis labaris in amtra leonis
et non irascantur apes tibi mella legenti (vv. 174-175);

l'antro del leone è, secondo il glossatore, la « turris comitis Romandiole » e le api che si adirano contro il raccoglitore di miele simboleggiano i cittadini che si ribellano a Rainaldo per le tasse imposte.

velleità di mecenate; e che, invece, poté dedicarsi al *Pomerium* in casa di costui negli anni immediatamente anteriori al 1324 ⁽¹⁾.

È da credere che nell'ambiente culturale cesenate, e romagnolo da Rimini a Bologna, la musica dovette essere assai coltivata, se, oltre l'opera di Marchetto, da esso uscirono rinomati maestri della nuova pratica: come Iacopo, l'abate Vincenzo, « Florianus Ariminnensis », e, in fine, quel cesenate Camillo degli Almerici che fu alla corte angioina al tempo di Giovanna I ⁽²⁾.

3. Resta a vedere quali scopi si propose Marchetto nel dettare il *Pomerium*. In quest'opera egli offre un panorama delle abitudini mensurali del suo tempo, non tanto per suggerire innovazioni, quanto per mettere ordine, su un piano scientifico di giustificate « rationes », come accennavamo dianzi, nei diversi processi in uso fra i mensuralisti del suo tempo.

Il metodo e l'intendimento marchettiano appaiono subito dalle *divisiones* preposte all'opera; nelle quali, secondo il costume della esegesi scolastica ⁽³⁾, si parte dalle quattro cause: la materiale, la formale, l'efficiente e la finale, rappresentate rispettivamente dalla materia della trattazione (musica mensurata), dall'ordine di trattazione (*modus tractandi*), dall'autore e dallo scopo che questi vuole raggiungere.

Particolarmente stanno a cuore a Marchetto la causa formale e la finale. In merito alla prima di queste, egli conduce rigidamente la trattazione col metodo caro alla scolastica, aiutato in ciò dal

⁽¹⁾ Ci avviciniamo, in tal maniera, alla data proposta da O. STRUNK nell'ottimo studio *Intorno a Marchetto da Padova*, precedentemente citato; lo spostamento cronologico di qualche anno non ne modifica affatto le conclusioni sull'ambiente di cultura in cui nacque il *Pomerium*.

⁽²⁾ B. MANZONI, *Caesena chronologia*, Pisa 1643, 131. Sulla fine del secolo, poi, o al principio del '400 Lubdico da Rimini darà veste poetica ai versi del Petrarca *Salve, chara Deo tellus*; vedi B. DISERTORI, *L'Epistola all'Italia del Petrarca, musicata nei codici tridentini*, in « Riv. Mus. Ital. » XLIX (1942) 65 sgg.

⁽³⁾ *Pom. Divis.* 1-5. Sul costume scolastico delle *res requirendae in libris explanandis* vedi E.A. QUAIN, *The medieval Accessus ad Auctores*, « Traditio » III (1945) 215 sgg. Di uno schema determinato di punti si servivano i grammatici per l'esposizione degli *auctores*, i canonisti, i glossatori e i filosofi (*materia, utilitas, modus tractandi, causa scribendi o intentio o finis intentionis*, ecc.), punti più o meno numerosi (« in libris explanandis VII antiqui requirebant..., sed moderni IIII requirenda censuerunt », *Op. cit.* 220), che talvolta vennero a coincidere, come nel caso del *Pomerium*, con le quattro *airia* aristoteliche.

domenicano Sifante di Ferrara. Basandosi sulle *auctoritates* dei grandi maestri, filosofi e musicisti, Aristotele, Porfirio e Francone ⁽¹⁾, egli traccia un « sistema » razionale ed omogeneo nel quale da premesse filosofiche e da definizioni fondamentali si ricavano, con procedimento sillogistico, conclusioni atte a convalidare o a respingere abitudini e usi di notazione praticati o praticabili nel campo della musica misurata ⁽²⁾. Infatti la musica misurata è una parte della « scienza » musicale e perciò « *principiis congruis, relativis mediis et finalibus conclusionibus ad se ipsam essentiali quodam ordine refertur* » ⁽³⁾.

L'ordo tractandi si riflette anche sul piano di distribuzione della

⁽¹⁾ Le proposizioni filosofiche, delle quali Marchetto correda la trattazione sono talvolta generiche e occasionali, come in *Pom.* 8.3, dove cita l'aristotelico « *Bonus cytharoadus non deliberat* » (ARIST. *Eth.* II 1103 b); in *Pom.* 50.26, dove richiama il detto di Aristotele « *Vanus est intellectus qui petit impossibilia* » (ARIST. *An.* III 430b); e in *Pom.* 26.12, dove è ricordato il detto di Porfirio « *Illud est proprie proprium alicuius quod convenit omni et soli et semper* » (PORPH. *Isag.* 4a).

Ma più spesso la sentenza dal musicista richiamata è una pietra angolare sulla quale poggia l'edificio argomentativo di Marchetto. Così, l'esposizione teorica prende inizio dall'esame degli accidenti musicali, perchè, come dice Aristotele, « *accidentia multum conferunt ad cognoscendum quod quid est, id est per cognitionem accidentium devenimus ad cognitionem essentiali rei* » (*Pom.* 2.1; ARIST. *An.* 402 a); e l'esposizione delle parti essenziali della musica comincerà dal *tempus*, perchè « *Omnis mensura in certa quantitate et tempore est, nam tempus est mensura motus* » (*Pom.* 18.5; ARIST. *Phys.* IV 219b). La definizione di « tempo », che condiziona tutto il sistema marchettiano, gli viene da Francone (*Pom.* 19.1) ma si giustifica con il detto di Aristotele « *Unumquodque perficitur minimo sui generis* » (*Pom.* 19.2; ARIST. *Metaphys.* X 1052b sgg.), a cui spesso si richiama nel corso dell'opera (*Pom.* 30b.6). Per far breve, ricordiamo solo altre due citazioni da Aristotele: « *Finis est causa causarum et omnibus causis nobilior* » (ARIST. *Phys.* II 198b), da cui si ricava che la « perfezione » sta nella parte finale della misura; e *Pom.* 33.1 « *Oppositorum est eadem disciplina* » (ARIST. *Topic.* 104a), che permette di trattare con lo stesso metodo sia del tempo perfetto che dell'imperfetto.

L'opera di Francone è utilizzata spesso: per le *proprietas* e la loro legislazione (*Pom.* 4.3; 7.2; 47.26), per le definizioni di tempo (*Pom.* 19.1; 19.7; 19.12; 21.8; 21.24), di discanto (*Pom.* 51.5), di legatura (*Pom.* 46.1), ecc..

⁽²⁾ Marchetto richiama spesso l'attenzione del lettore su questo suo intendimento scientifico: *Pom.* 2.3 « *Ut igitur via scientifica procedamus viam philosophicam imitantes*; 4.1 « *...per viam scientiae procedere volentes* », ecc..

⁽³⁾ *Pom.* 1.7.

materia. Nel suo organamento logico l'opera può così suddividersi ⁽¹⁾:

de pertinentibus ad musicam mensuratam via perfectionis (liber I)	prima pars: de accidentibus (tract. I-IV)	de caudis et proprietatibus (tract. I)	quid non faciant negative quid faciant positive
		de pausis (tract. II)	
		de punctis (tract. III)	
		de falsa musica (tract. IV)	
	secunda pars: de essentialibus (tract. V-VII)	de tempore (tract. V)	
		de tempore applicabili ad notas secundum se totum (tract. VI)	
		de tempore applicabili ad notas secundum divisionem ipsius in suas partes (tract. VII)	1 ^a divis. 2 ^a divis.
de pertinentibus ad musicam mensuratam via imperfectionis (liber II)		de tempore imperfecto (tract. I)	
		de applicatione temporis imperfecti ad notas secundum ipsius totalitatem et multiplicationem (tract. II)	
		de applicatione temp. imperf. ad notas via partialitatis et divisionis (tract. III)	
de pertinentibus ad musicam mensuratam utroque modo (liber III)		de discantu (tract. I)	
		de ligaturis et de plicis (tract. II)	
		de modis (tract. III)	

(1) Il piano della trattazione si ricava, oltre che dalle ripartizioni dell'opera e dalle *inscriptions*, anche dall'*analysis* (Quattuor sunt causae etc.) premessa al *Pomerium*, della quale abbiamo ora parlato.

Nella epistola di dedica a Roberto di Napoli Marchetto si ripromette che la lettura del *Pomerium* possa sollevare l'animo del re dalle incumbenti preoccupazioni belliche e dilettarlo «suae novitatis ordine»; e spera di aver fatta opera utile ai cantori mostrando loro che non si canta «absoluto voluntatis arbitrio, sed rationis ordine» (1). Qui sta appunto la *causa finalis* dell'opera di Marchetto.

I concetti che lo guidarono vengono ripresi e ribaditi nella conclusione del *Pomerium*, della quale riteniamo utile riferire un brano (2):

55.3 Ego, Marchettus de Padua post librum a me conditum sapientiam planae musicae ostensivum addidi componere librum istum, musicae scilicet mensuratae, quem et *quomodo cantari et quomodo figurari et scribi rationabiliter* quantum ad quamlibet partem sui, adiuvante me religioso viro fratre Siphante de Ferraria ordinis fratrum Praedicatorum, me eidem referentem *quia est*, et ipso *propter quid est* suis rationibus ostendente, in quantum scivi melius compilavi, ut ex eo cantoribus ostendatur quod *musica mensurata non pro quocumque libito voluntatis et scribitur et cantatur, sed tamquam scientia inter scientias computata suis propriis principiis, mediis et conclusionibus utitur et clarissime decoratur, errores tollantur, veritas proponatur, et quilibet instruaturn cantare Domino cupiens sapienter*».

Questo passo, che raccoglie in breve tutto il «senso» dell'opera, ci illumina anche sul modo di collaborazione tra frate Sifante e Marchetto. Il musicista è preoccupato di trovare i «philosophiae fulcimina rationum» che giustificano determinati rapporti di tempo e i sistemi di segnarli; ma non è filosofo, e perciò egli espone al domenicano le abitudini, i segni, i dati di fatto («quia est») e il frate gliene offre le ragioni («propter quid est»).

Quanto abbiamo fin qui osservato ci permette di inquadrare il trattato di Marchetto nell'ambiente scolastico del suo tempo, per la struttura e l'ordinamento della materia, per il procedere dialettico e per la stessa fattura letteraria, che tien conto delle leggi armoniche del *cursus* (3).

Nè la nostra considerazione è valida solo per Marchetto. Per effetto della mentalità «scientifica» del tempo, tanto le ricerche teo-

(1) *Pom.* 1. 7

(2) Si trova in B (dopo la *Compilatio*) e in PR; nell'edizione del Gerbert il passo è molto scorretto e difettoso (*GS* III 187).

(3) Le epistole dedicatorie e la trattazione di Marchetto seguono le leggi della *compositio* retorica e le tradizionali formule della cadenza, tanto che la considerazione di tali abitudini scolastiche può essere utile all'editore dei due trattati per la scelta delle varianti in clausola.

riche di notazione quanto la produzione pratica musicale del trecento assunsero una evidente impronta di « scolasticismo »; e non è errato considerare frutto di spirito aristotelico il carattere intellettualistico e dotto che è proprio di tutto il movimento dell'*ars nova*.

II.

1. Intendimenti pratici diversi ha, invece, la *Brevis compilatio*, uno di quei breviari che si destinavano alla scuola per semplificare e ridurre in facili schemi le opere di maggior mole (1). Non c'è infatti trattato e opera d'importanza, filosofica, giuridica, retorica o musicale, che non abbia avuto *breviaria*, *summulae*, ecc.; talvolta lo stesso autore riduceva in breve la propria opera « pro rudibus », come si diceva (2).

Per stare nel campo dei trattati di musica, si possono ricordare i *Praecepta artis musicae*, che abbreviano il *De musica* di S. Agostino (3), sfrondandolo di quella struttura filosofica, che pur ne costituiva lo spirito e il significato più alto; allo stesso modo la *Compilatio* riduce « pro rudibus atque modernis » l'opera maggiore di Marchetto sulla musica misurata, liberandolo dall'argomentazione speculativa e riducendo i meandri discorsivi del sillogismo.

L'operetta fu resa nota nel secolo scorso dal Fétis (4), che possedeva il codice di Bruxelles già ricordato, e dal De Coussemaker, che, venuto a conoscenza del manoscritto 42 di Saint-Dié (5), ne trasse l'edizione per i suoi *Scriptores* (6).

Il ms. di Saint-Dié venne scritto nel secolo XIV, probabilmente in Germania, da un certo frate Giordano di Blankenburg, ed era

(1) Non è senza significato il fatto che alcuni breviari musicali comincino con le parole: « Gaudent brevitatem moderni » (CS I 303 sgg.; 319 sgg., ecc.)

(2) Tommasino di Armannino, retore, scrive un *Microcosmus* per gli inesperti ricavandolo da una sua « alia pleniori arbore »; e Bene da Firenze dedica il quinto libro del suo *Candelabrum* al riassunto della materia dei quattro precedenti « pro rudibus »: « Quia scio precedentia quibusdam videri causa multitudinis onerosa, multitudinem in paucitatem causa rudium in hoc libro (scil. quinto) statui reducendam » (ms. Firenze Bibl. Naz. Palat. 700, f. 30r).

(3) A. AUGUSTINI *praecepta artis musicae* post A. Maium novis collatis codicibus edidit J. Vecchi, Bologna 1951.

(4) F. J. FÉTIS, *Biogr. univers.* cit. 450

(5) E. DE COUSSEMAKER, *Notice sur un manuscrit musical de la Bibliothèque de Saint-Dié*, Parigi 1859.

(6) CS III 1sgg.

già nella cittadina dei Vosgi nel secolo XVI; comprende ff. 132, misura mm. 230 × 170 e, dal primo e maggiore dei suoi trattati porta il titolo di *Lucidarium Marcheto de Padua in arte musice plane tractatus*. Eccone il contenuto (1):

- Die → D f. 1r-33v *Lucidarium* di Marchetto. *Inc.* «(M)agnifico militi et potenti domino suo domino Raynerio...». *Explic.* «...ibi dicta sufficiant. Deo gracias. Explicit lucidarium veenerabilis viri Magistri Marcheti de padua In arte musyce plane Incoatum cesene Completumque verone. In godes namen amen frater iordanus de blanchenborch etc. ».
- f. 34r-48r Trattato anonimo *De discantu*. *Inc.* «Gaudent brevitare moderni. Quicumque punctus quadratus...». *Explic.* «...et de discantu hic dicta sufficiant Amen » (CS I 303-319).
- f. 43v-53v *Ars mensurabilis musice* di Francone. *Inc.* «Cum de plana musica quidam philosophi...». *Explic.* «Et de ipso organo sufficiant ibi dicta. Explicit magna ars mensurabilis musyce Reverendi viri cuiusdam Domini Franconis Capellani Domini Pape nec non Preceptoris domus Coloniensium hospitalis sancti Johannis Jerosolimitani ».
- f. 54r-58v Trattato anonimo *De discantu*. *Inc.* «Gaudent brevitare moderni. Quandocunque nota quadrata...». *Explic.* «...preter ultimam que debet esse in diapason, ut hic patet (ex. sequitur) » (CS I 319-327).
- f. 59r *Divisio monocordi*.
- f. 60r-65r *Brevis compilatio* di Marchetto. *Inc.* «Incipit brevis compilacio Magistri Marcheti musyci de padua in arte musice mensurate pro rudibus et modernis. (Q)uoniam omnis cantus mensuratus...». *Explic.* «...rationem assignavimus predictorum ».
- f. 65v-66v *Rubricae breves pseudomarchettiane*. *Incip.* «Tempus perfectum recte divisum in duodecim. (T)empus perfectum recte est illud...». *Explic.* «...que dicuntur minimae, ut hic patet per exemplum (ex. sequitur) ».
- f. 67r Frammento *De discantu* anonimo. *Incip.* «...⁴ quod tenore ascendente contrapunctans...». *Explic.* «...respectu superioris et inferioris. Et de regulis contrapuncti seu discantus dicta sufficis etc. Salve crux digna super ei omnia ligna benigna Tu me consigna moriar ne morte maligna amen » (CS III 12).
- f. 68r-82r *Introductio musice* di Giovanni di Garlandia. *Inc.* «Incipit introductio musice plane et eciam mensurabilis secundum magistrum Joannem de Garlandia musice sapientissimum. Introductiones in arte musice primo videndum...». *Explic.* «Illud eciam nota quod octavus tonus b molle interdum recipit, septimus autem rejicit ».

(1) Una descrizione particolareggiata dei trattati che il ms. contiene si veda nel citato opuscolo del De Coussemaker, p. 6 sgg..

- f. 83r-106v *Intonarium* di Oddone abate. *Inc.* « Ideo autem sic vocatur... ». *Explic.* « ...et de dispositionibus vocum hi duo modi regularum sufficiant ».
- f. 107v-117v *Theorica musica* di Giovanni de Muris (GS III 256).
- f. 117v-118v *Divisio monocordi Boecii*.
- f. 119r-120v *Tractatus proportionum*.
- f. 121r-129r Trattato anonimo sulla musica misurata. *Inc.* « Musica est triplex, scilicet naturalis instrumentalis et moralis... ». *Explic.* « ...de quadrata in b molle sol re ».
- f. 129r-130r Compilazione dall'*Ars musicae mensurate* di Francone (frammentaria). *Inc.* « Quilibet in arte pratica mensurabilis cantus... ». *Explic.* « ...eciam si aliqua esset caudata a parte inferiori valet octo minimas ».
- f. 130rv *Divisio monocordi*.
- f. 130v-132r *Ars proportionum* pseudofranconiana. *Inc.* « Venerabilis dominici proporciones... ». *Explic.* « Quia ipsa per...(mutilo) ».
- f. 132 Preghiere e brani liturgici.

Per quanto riguarda la *Compilatio*, il De Coussemaker afferma che il trattato « est certainement un des plus interessants du manuscrit », ricco di esempi e di ulteriori sviluppi sui modi di cantare italiano e francese; ma lamenta che presenti qua e là delle cadute di fogli « regrettables » (1). Infatti una grave lacuna intercorre tra i ff. 60v e 61r dell'attuale numerazione per la mancanza di tre fogli, lacuna che va a cadere sulla prima metà dell'operetta, dimidiandone la materia. Ne deriva che l'edizione del De Coussemaker è frammentaria; e, per di più, è viziata dall'aggiunta di parti estranee, quali le *Rubricae breves* (2) e un frammento *De discantu*, che segue la caduta di un foglio tra 66v e 67r, e che doveva aver inizio in questo foglio caduto (3).

(1) E. DE COUSSEMAKER, *Notice sur un manuscrit ecc.*, cit. 12 sgg.

(2) Le *Rubricae breves* furono trascritte dall'amanuense a f. 65v sgg. senza alcuna *inscriptio*; ma che egli le considerasse opera distinta dal breviario marchettiano appare dal fatto che in fondo al f. 65r ha lasciato alcune linee vuote, rimandando alla pagina seguente l'inizio della nuova materia.

(3) La caduta di un foglio sembra troncare a metà l'ultimo esempio delle *Rubricae*, mentre l'esposizione teorica è completa, come appare dal confronto con la materia dei mss. PR. Il frammento *De regulis* (non *regularis*, come CS 111 12) *contrapuncti seu discantus* (cinque regole sul comportamento del tenore e del discanto nel reciproco ascendere e discendere) non trova riscontro in nessuna delle opere maggiori di Marchetto.

È evidente che, per ottenere l'opera genuina, si deve completarla con la materia mancante e sfrondarla delle addizioni che non le appartengono. A tale scopo ci sovviene il cod. di Bruxelles, *Bibl. Reale* II 4144, che contiene tutte le opere di Marchetto compresa la redazione integrale della *Compilatio*.

Il ms. appartenne al Fétis, è del sec. XIV, conta ff. 108 e misura mm. 175 × 200. Di buona fattura, ha subito numerosi interventi di una seconda mano, che ha corretto intelligentemente gli errori ed aggiunto passaggi mancanti. La *Compilatio* è scritta con carattere più piccolo delle altre opere di Marchetto e forse da mano posteriore. Ne diamo succinta descrizione.

B f 1r-41r *Lucidarium* di Marchetto. *Inc.* « Incipit epistola Marcheti de Padua. Magnifico militi et potenti domino suo Raynaldo... ». *Explic.* « Et hec de musica plana sufficient ibi dicta. Explicit lucidarium Marcheti de padua in musica plana ».

f 41r-90v *Pomerium* di Marchetto. *Inc.* « Quatuor sunt causae s. materialis, formalis, efficiens et finalis... ». *Explic.* « Et hec sufficient dicere de musica mensurata. Finito opusculum Marcheti de padua. deo gratias. Amen. Explicit pomerium musicae mensurabilis Marcheti de padua condita cesene in domo raynaldi cintis. Amen ».

→ f 90v-94v *Brevis compilatio* di Marchetto. *Inc.* « Incipit brevis compilatio magistri Marchetti de Padua musicae mensuratae pro rudibus et modernis. Quoniam omnis cantus mensuratus, mensuratus dicitur eo quod tempore mensuratur... ». *Explic.* « ...in alio enim opere nostro musicae mensurate rationem predictorum assignavimus ».

f 94v-95r Chiusa del *Pomerium* rivolta ai cantori. *Inc.* « Rogo omnes cantores psallite deo nostro psallite... ». *Explic.* « ...ad laudem et gloriam conditoris, cui est honor et gloria in seculorum secula » (*Pom.* 55).

→ f 95r Frammento che nei cdd. PR precede le *Rubricae breves*. *Inc.* « Ad quod non habent sub se speties differentes... ». *Explic.* « Sic de istis spetiebus spetalissimis tamquam de generibus in musica predicatur » (GS III 188).

f 95r *Ars contrapuncti* di Giovanni de Muris. *Inc.* « Incipit ars contrapunctus Johannis de muris summarie compilata. Quilibet affectans scire contrapunctus... », ecc.

A completare il panorama delle fonti utili per stabilire il testo della *Compilatio* ricordiamo il ms. *Vallicelliano* B 83 dal titolo *Collectio variorum opusculorum*: una raccolta del sec. XIV di trattati vari, musicali e non musicali, che riporta ai ff. 29v-30v, una parte dell'epitome

marchettiana sotto il nome di *Liber ligaturarum*. Ci limitiamo a richiamare i dati del codice relativi al frammento (1).

- f. 29v-30v « Et hec de predictis dicta sufficiant. Deo gratias Amen » (Termina la compilazione *De arte musicali plana*, ricavata da Boezio e da Marchetto; vedi p. 153, nota 1). *Inc.* « Ubi sciendum est primo quod ligatura est coniunctio figurarum... ». *Explic.* « ... assignavimus predictarum. Deo gratias amen. Explicit ligaturarum Marchetti de padua ».

Su queste tre fonti, quindi, costituiremo l'edizione della *Compilatio*.

2. Viene ora spontaneo domandare chi sia l'autore del breviario e in quale rapporto l'operetta stia con il *Pomerium*. Il problema della paternità non è facile da risolvere, perchè, come abbiamo precedentemente ricordato, il ridurre a compendio un'opera ai fini dell'insegnamento era operazione diffusissima e da molti docenti praticata (2). Ma si possono fare alcune considerazioni che ci autorizzano, crediamo, ad attribuire l'opera allo stesso Marchetto.

Ci sono dei passi nei quali il compilatore rimanda il lettore al *Pomerium*, indicando quest'ultimo come opera propria; ad es. *Comp.* I, 11 « Dictum est alibi in *nostro* opere musice plane »; 9, 18 « ...rationem ponere non curamus... In alio enim opere *nostro* musice mensurate rationem assignavimus predictorum ». Non ci pare logico che un breviatore anonimo, traendo da un'opera altrui, abbia potuto usare espressioni come *assignavimus* e *noster*.

Inoltre, per quanto riguarda il modo di esposizione della materia, l'autore della *Compilatio* usa lo stesso procedimento dimostrativo per sillogismi che abbiamo già rilevato nel *Pomerium*, anche dove si allontana dal piano dell'opera maggiore o la rifà liberamente, e adorna la frase con le medesime leggi di clausola.

(1) Contiene i seguenti trattati musicali: *Magistri Philippi De Victriano Ars Contrapuncti* (f. 1r. sgg.); *tractati* framm. varii, *dicta, etc.* (f. 9r sgg); la citata compilazione *De arte musicali plana* (f. 18r sgg); il nostro *Liberligaturarum* (f. 29r sgg.); *Magistri Iohannis de Muris Pratica Mensurabilis Cantus* (f. 31r sgg); *Eiusdem Liber musicae liber* (39r sgg.), ecc.

(2) Si ricorderà che la *breviatio* era un procedimento comune nelle scuole di retorica e di grammatica; anzi costituiva uno dei canoni del « comporre »: l'uno consisteva nel « rem dilatare », svolgere un tema (con l'ausilio di una vasta gamma di mezzi d'amplificazione), l'altro insegnava a « rem breviare », cioè a riassumere una materia più vasta (si veda E. FARAL, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*, Parigi 1924, 61 sgg.).

Un esame comparato dei due trattati, il maggiore e il minore, in sede di teoria musicale, ci conduce alle medesime conclusioni, se poniamo a confronto col *Pomerium* la redazione genuina della *Compilatio* (1).

La *Compilatio* infatti raccoglie la materia « utile » del *Pomerium* in un piano più semplice e pratico. Scomparsa la trattazione *de accidentibus* (che costituisce i primi quattro trattati dell'opera maggiore) si entra senza indugio a discutere del tempo e delle sue divisioni. Il piano dell'opera tradisce una certa fretteolosità e forse non risponde, nella stesura definitiva conservataci, al più vasto ordinamento che il compilatore si era prefisso (2), ma è sufficientemente organico. Vi distinguiamo quattro parti: la prima destinata ai problemi generali sul *tempus* (definizione e dimostrazione), alle diverse specie di note e alle loro figure, con un breve indugio sull'*altera brevis* (3); la seconda è dedicata al tempo perfetto e alle sue divisioni: principale (e sue sottospecie) e secondaria (e sue sottospecie); la terza

(1) Finora, l'esame doveva essere condotto sull'edizione del De Coussemaker e ci lasciava un po' perplessi; tale edizione infatti include in un solo corpo anche le *Rubricae breves* le cui divisioni di tempo non rientrano nel piano architettato da Marchetto, ma ne rappresentano forse uno sviluppo. Le *Rubricae* parlano di tempo perfetto diviso in dodici ($\frac{3 \times 2 \times 2}{12}$) e diviso in nove ($\frac{3 \times 3}{9}$), e fin qua sono fedeli alle teorie di Marchetto; ma poi aggiungono la nozione di un tempo perfetto *minus* diviso in sei, perfetto per la sua divisione ma non per la sua quantità $\frac{(3 \times 2)}{12}$,

e di un tempo perfetto *minimum* ($\frac{3}{6}$ oppure $\frac{3}{9}$), che non possono trovare ospitalità nel sistema marchettiano; e così si dica per i corrispondenti sviluppi del tempo imperfetto: più capillari divisioni frazionarie, che appariranno successivamente nelle musiche dell'*ars nova* italiana (Comunicazione di N. Pirrotta).

(2) Una espressione della prima parte fa pensare che il breviatore intendesse trattare anche dei modi, forse in fine, come nel *Pomerium* (*Compil.* 2. 13: ...ut infra de modis dicitur); ma poi di modi non si parla. Abbiamo ricordato già che ai moderni (il trattato è scritto *pro modernis*) interessava molto il *tempus*, sul quale si esercitava l'opera delle nuove scuole, mentre il *modus* era conquista di vecchia data (Marchetto, infatti, accetta i tipi modal di Francone). In un altro passo afferma che tratterà delle caude (*Compil.* 2.3); ma poichè a questo « accidente » non dedica alcun paragrafo, è possibile credere che egli intendesse riferirsi all'ultima parte *de figuris compositis* (*Compil.* 10.6 sgg.).

(3) La discussione sull'*altera brevis* spontanea, perchè, stabilita la « figura » delle note in corrispondenza del « valore », una nota breve di due tempi doveva essere logicamente spiegata.

tratta del tempo imperfetto e delle sue divisioni insistendo sul diverso modo di cantare degli Italiani e dei Francesi ⁽¹⁾; la quarta, in fine, aggiunge al precedente esame delle figure semplici quello delle figure composte o legature.

Orbene, la casistica dei diversi raggruppamenti di figure e il piano delle soluzioni proposte sono gli stessi nei due trattati, senza sensibili discrepanze, se si eccettua la tendenza ad un maggiore schematicismo di formule, certo spiegabile, nella *Compilatio*. L'autore dunque pare essere Marchetto; o se altri fu, si tenne ligio allo spirito dell'opera marchettiana. Cosa certa è che la *Compilatio* è utile alla comprensione del *Pomerium*, per la conferma di passi dubbi e per la chiarezza che viene dalla abbondante esemplificazione.

Accademia Americana, Roma.

GIUSEPPE VECCHI

(1) Diamo un riassunto grafico del sistema di Marchetto, tenendo come base la *brevis* (unità di misura = *tempus* = *brevis*):

tempo perfetto (ternario)		tempo imperfetto (binario)		
div. principale (3 × 2 × 2)	div. secondaria (3 × 3 × 3)	modo italiano (2 × 2 × 2)	modo francese (2 × 3 × 2)	
1° div.	tre semibrevis $\left(\frac{3}{3}\right)$	due semibrevis $\left(\frac{2}{2}\right)$		
2° div.	sei semibrevis $\left(\frac{3 \times 2}{6}\right)$	nove semibrevis $\left(\frac{3 \times 3}{9}\right)$	quattro semibrevis $\left(\frac{2 \times 2}{4}\right)$	sei semibrevis $\left(\frac{2 \times 3}{6}\right)$
3° div.	dodicesemibrevis $\left(\frac{3 \times 2 \times 2}{12}\right)$	ventisettesemibr. $\left(\frac{3 \times 3 \times 3}{27}\right)$	otto semibrevis $\left(\frac{2 \times 2 \times 2}{8}\right)$	[dodici semibrevis $\left(\frac{2 \times 3 \times 2}{12}\right)$]

Si osservi che il frazionarsi delle misure per i tre gradi subordinati di divisione avviene in modo tale che la somma dei valori nei diversi gradi è sempre uguale all'unità, e non a parti dell'unità *tempus*. La terza divisione del tempo imperfetto secondo l'uso francese non è presa in considerazione nella *Compilatio* (9.28: « Gallici autem non transeunt ultra sex, licet possent »), mentre ne è prospettata ipoteticamente nella *Pomerium* (43.26: « Si autem quis in modo Gallico plures quam sex semibreves pro tempore imperfecto constituere voluerit, mox incidet in eorum tertiam divisionem ipsius temporis, quae est ipsarum sex in duodecim »).

NOTA. Segnaliamo lo studio di N. PIRROTTA, *Marchettus de Padua and the Italian «Ars nova»*, in «Musica Disciplina» IX (1955) 57-71, apparso quando il nostro lavoro era già composto.

SOMMARIO

della « Brevis compilatio » di Marchetto

I. PREMESSE GENERALI SUL *tempus*, SULLE NOTE E SULLE LORO FIGURE:

- 1 1-3 Il canto misurato viene misurato dal tempo, che è perfetto o imperfetto: perciò occorre sapere che cos'è il « tempo » musicale, a cominciare dal perfetto.

Definizione:

- 4 Il tempo perfetto musicale è il tempo più piccolo nella pienezza della voce (Francone).

Dimostrazione:

- 5-9 Infatti ogni cosa riceve perfezione dal più piccolo del suo genere; i numeri la ricevono dall'uno ($4 = 1 + 1 + 1 + 1$) e il canto e le note la ricevono dal tempo più piccolo che si può trovare; però questa misura minima di tempo deve essere « nella pienezza della voce »;
- 10-13 cioè l'emissione di voce deve essere nè troppo, nè troppo poco tenuta, in rapporto all'organo che la forma e a quello che l'ascolta.
- 14-18 E poichè, come nei numeri, anche nelle note, l'1 misura il 2 ed il 3; e il 2 e il 3 misurano gli altri numeri ($4 = 2 + 2$; $5 = 2 + 3$, ecc.);
- 19-23 così, quanto a perfezione, il 3 è più perfetto del 2, perchè lo comprende, ed entrambi sono più perfetti dell'1; quindi: primo grado di perfezione = 3; secondo grado = 2; terzo grado = 1.
- 2 1-2 Siccome le note rappresentano diverse misure di tempo, debbono avere diverse figure: *longa* = nota quadrata con cauda; *brevis* = nota quadrata senza cauda; *longa* = 3 tempi; *brevis* = 1:
- 3 infatti la cauda è segno di lunghezza.
- 4-5 Una breve può valere due tempi (*altera brevis*), e ciò è indicato dalla sua « posizione », in fine della perfezione; così, di due note brevi, quella in principio vale un tempo, quella in fondo, due:
- 6-9 infatti il « fine » rappresenta perfezione, onde l'*altera brevis* riceve la sua *proprietas* dall'essere collocata in fine, e in tal modo si distingue dalla lunga e dalla breve.
- 10-12 Anche la *longa* può valere due tempi, ma per sottrazione (come nei modi I^ob e II^o), mentre per l'*altera brevis* non c'è sottrazione.

II. A. TEMPO PERFETTO. SUA PRINCIPALE DIVISIONE ($3 \times 2 \times 2$).

(Si tratta solo delle divisioni del *tempus*, cioè delle divisioni della *breve*: *brevis* = *tempus*)

a) PRIMA DIVISIONE (3).

- 3 1-7 Passando dall'esame del tempo in generale alle sue divisioni, vediamo che il tempo perfetto si deve dividere in primo luogo secondo la divisione ternaria, poi secondo la binaria.
- 8-13 E poichè il perfetto ternario può rappresentarsi anche con due semibrevis soltanto, allora:
- a) per natura, la prima conterrà una parte, l'ultima ne conterrà due;
- b) per artificio, si ha il rapporto inverso ($2 + 1$), ma occorre aggiungere alla prima una cauda in basso (¹).

b) SECONDA DIVISIONE (3×2): 6 semibrevis minori.

a) Semibrevis naturali, cioè uniformemente raffigurate.

- 4 1 Se abbiamo più di 3 semibrevis, si passa alla seconda divisione in $6(3 \times 2)$: queste 6 semibrevis si dicono minori.
- 2-7 Se ne prendiamo 4, le prime 2 saranno minori, le altre 2 maggiori, perchè sono più perfette le parti finali ($1 + 1 + 2 + 2$).
- 8 Se ne abbiamo 5, le prime 4 divengono minori, l'ultima maggiore ($1 + 1 + 1 + 1 + 2$).
- 6 semibrevis corrispondono a 6 minori ($1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1$).

b) Semibrevis con artificio, cioè con aggiunta di cauda in basso.

- 11 (Il caso di 2 semibrevis, di cui la prima abbia una cauda in basso è già stato esaminato: la prima si dice *maior via artis*, la seconda *maior via nature*, e restano nell'ambito della prima divisione).
- 13 Se di 3 una ha la cauda in basso, allora essa comprenderà 3 parti di 6; delle due senza cauda, la prima assumerà una parte, la seconda 2: ($3 + 1 + 2$).
- 16-17 La stessa cosa si dica, se la cauda si aggiunge alla seconda ($1 + 3 + 2$) o all'ultima ($1 + 2 + 3$).
- 18 Quando di 3 se ne cauda una, si potrebbe pensare che la caudata comprenda 2 parti di 3 e le non caudate, insieme, l'altra parte (così: $2 + \frac{1}{2} + \frac{1}{2}$); ma ciò non è razionale.
- 22 Se ne abbiamo 4 e si aggiunge la cauda a una, allora avremo i valori: $3 + 1 + 1 + 1$ (opp. $1 + 3 + 1 + 1$; $1 + 1 + 3 + 1$; $1 + 1 + 1 + 3$).
- 31 E se di queste 4 si aggiunge la cauda a 2, si proporzioneranno così: $2 + 1 + 1 + 2$ (opp. $2 + 2 + 1 + 1$; $2 + 1 + 2 + 1$, ecc.).

(¹) Per indicare la cauda metteremo una lineetta sotto o sopra al numero che indica il valore della nota: sotto se la cauda è in basso, sopra se la cauda è verso l'alto.

B) TEMPO PERFETTO. SUA SECONDARIA DIVISIONE ($3 \times 3 \times 3$).

- 6 1 Si è visto che la principale divisione del tempo perfetto cominciava dal rapporto ternario e proseguiva col binario;
- 2 vedremo ora la divisione secondaria: divide anch'essa il tempo in 3 semibrevis, ma poi procede di seguito secondo il rapporto ternario, così: breve = 3 semibrevis; 3 semibrevis = 9 semibrevis minime; 9 semibrevis minime = 27 (se fosse possibile alla voce umana frazionare ulteriormente).
- 3-4 Quando abbiamo 4 semibrevis, occorre di necessità aggiungere la cauda in su ad una di esse, la quale varrà una parte di nove, ottenendosi i seguenti valori: $2 + \bar{1} + 3 + 3$ (opp. $1 + 2 + 3 + 3$; $3 + 2 + \bar{1} + 3$; $3 + 3 + 2 + \bar{1}$).
- 5 Se sono 5, 2 di esse riceveranno la cauda, purchè non siano una vicina all'altra, assumendo ciascuna il valore di una parte di 9; e si avranno le seguenti proporzioni: $2 + \bar{1} + 2 + \bar{1} + 3$; opp. $\bar{1} + 2 + \bar{1} + 2 + 3$.
- 6 Quando ne abbiamo 6, si aggiungerà la cauda a 3 non vicine tra loro, le quali assumeranno ciascuna una parte di nove, così: $2 + \bar{1} + 2 + \bar{1} + 2 + \bar{1}$; opp. $\bar{1} + 2 + \bar{1} + 2 + \bar{1} + 2$.
- 7 Se le semibrevis sono 7, le 3 prime rimarranno naturalmente raffigurate col valore di una parte di 9 ciascuna, e si aggiungerà la cauda in alto a 2 delle 4 rimanenti, così: $1 + 1 + 1 + 2 + \bar{1} + 2 + \bar{1}$; opp. $1 + 1 + 1 + \bar{1} + 2 + \bar{1} + 2$.
- 8 per artificio si possono ottenere altri rapporti di valori: $2 + \bar{1} + 2 + \bar{1} + 1 + 1$; opp. $2 + \bar{1} + 1 + 1 + 1 + 2 + \bar{1}$; ecc..
- 9 Quando ne abbiamo 8, le prime 6 conteranno ciascuna una parte di 9, e una delle 2 ultime avrà la cauda in su: $1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + \bar{1} + 2$; opp. $1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 2 + \bar{1}$;
- 10 per artificio, poi, si possono ottenere altri rapporti, così: $2 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1$; opp. $1 + 1 + 1 + \bar{1} + 2 + 1 + 1 + 1 + 1$, ecc..
- 11 In fine, se sono 9, appariranno tutte uniformemente raffigurate: $1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1$.

III. TEMPO IMPERFETTO.

Definizione:

- 7 2 Il tempo imperfetto musicale è il tempo più piccolo non nella pienezza, ma nella semipienezza della voce.

Dimostrazione:

- 3 Il tempo perfetto è quello a cui nulla manca, e perciò l'imperfetto è quello a cui manca qualcosa; e se il perfetto è nella pienezza della voce, l'imperfetto è nella semipienezza: l'uno difetta dall'altro di una terza parte, sicchè, se il perfetto misura 3 tempi, l'imperfetto ne misura 2. L'imperfetto, poi, si comporta come il perfetto riguardo alle note, alle loro figure, ed agli accidenti (caude, punti, pause); soltanto prende

per base il numero binario. E ciò è evidente, perchè non si può conoscere quello che è imperfetto, se non mettendolo a confronto col perfetto.

a) PRIMA DIVISIONE (2): 2 maggiori naturali.

- 8 1-2 La prima divisione del tempo imperfetto è in due parti, eguali in valore, che si dicono maggiori naturali (fa contrappeso alla prima divisione del perfetto): questa divisione è tanto dei Francesi che degli Italiani.

β) LE ALTRE DIVISIONI E IL DIVERSO MODO DI CANTARE DEGLI ITALIANI E DEI FRANCESI. MODO ITALIANO ($2 \times 2 \times 2$); MODO FRANCESE (2×3).

- 9 1-2 Se a una di queste 2 si aggiunge la cauda in giù, allora:
- a) secondo gli Italiani passiamo alla seconda divisione del tempo imperfetto (= 4 minori); perciò avremo: $\underline{3} + 1$, opp. $1 + \underline{3}$;
- 3 b) secondo i Francesi si passerà alla divisione per 6, con la proporzione: $\underline{5} + 1$, opp. $1 + \underline{5}$;
- a) Semibrevis naturali, cioè uniformemente raffigurate.
- 4-5 Se si pongono 3 semibrevis uniformemente raffigurate, allora:
- a) secondo gli Italiani le prime due contengono ciascuna una parte di 4 e l'ultima le altre due parti, così; $1 + 1 + 2$;
- b) secondo i Francesi, la prima conterrà una metà di tutta la divisione, la seconda 2 parti di 6, e la terza 1 parte di 6, così: $3 + 2 + 1$.
- 6-8 Si domanda come possano contenere valori così dissimili se sono uniformemente raffigurate.
- 9 Si risponde che i Francesi, diviso inizialmente il tempo in due semibrevis, passano alla divisione per 6 (cioè 2×3), sicchè 6 semibrevis naturalmente raffigurate conterranno ciascuna una parte di 6;
- 10-12 ma quando se ne pongono 3 naturalmente raffigurate, allora poichè esse debbono riflettere la proporzione senaria suddetta ($3 + 3$) e poichè i Francesi nel tempo imperfetto pongono le più imperfette alla fine, avremo la proporzione $3 + 2 + 1$ (*maior + minor + minima*).
- 13-14 Gli Italiani invece, dopo aver diviso per 2, dividono ancora per 2 (2×2), sicchè 4 semibrevis naturalmente raffigurate conterranno ciascuna una parte di 4;
- 15-16 e quando, poi, se ne pongono 3 naturalmente raffigurate, allora, poichè gli Italiani nel tempo imperfetto pongono le più imperfette al principio (come per il perfetto), avremo la proporzione: $1 + 1 + 2$.
- 17 In tal maniera tanto i Francesi che gli Italiani agiscono razionalmente;
- 18-20 occorre però mettere un contrassegno per far comprendere quando si canta al modo Francese e quando a quello Italiano: i segni sono .G. (= Gallico) per il primo e .Y. (= Ytalico) per il secondo.

21-22 Se si hanno 4 semibrevis uniformemente raffigurate, allora:

- a) secondo gli Italiani corrisponderanno a 4 minori: $1 + 1 + 1 + 1$;
- b) secondo i Francesi avremo una minore e una minima (prima metà di 6), quindi di nuovo una minore e una minima. $2 + 1 + 2 + 1$.

23-24 Avendone 5 uniformemente raffigurate, allora:

- a) secondo gli Italiani le prime 2 conterranno ciascuna una parte di 8, le altre una parte ciascuna di 4, così: $1 + 1 + 2 + 2 + 2$;
- b) secondo i Francesi le 3 prime conterranno una parte ciascuna di 6, la quarta 2, la quinta 1, così: $1 + 1 + 1 + 2 + 1$.

25-26 Se ne abbiamo 6 uniformemente raffigurate, allora:

- a) secondo gli Italiani le prime 4 conterranno una parte ciascuna di 8, le altre 2 ne conterranno una ciascuna di 4, così: $1 + 1 + 1 + 1 + 2 + 2$;
- b) secondo i Francesi si considerano 6 minime di egual valore; essi poi nella divisione del tempo imperfetto non vanno oltre queste 6, pur potendolo.

27-28 Date 7 semibrevis, secondo gli Italiani, avremo la proporzione: $1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 2$.

29 In fine, quando sono 8, si considerano tutte minime di egual valore.

b) Semibrevis con artificio:

30 Infine sia nel modo Italiano che nel Gallico le semibrevis si possono proporzionare diversamente, per artificio (es. 44-52).

IV. FIGURE COMPOSTE O LEGATURE.

Definizione:

- 10 2 La legatura è una congiunzione di figure semplici ottenuta con determinati tratti (Francone).
- 3-4 È ascendente quella che ha la seconda nota più alta della prima; discendente quella che ha la prima più alta della seconda.
- 5 Poichè le note lunghe, brevi o semibrevis possono stare in principio, in mezzo e in fine di una legatura, occorre vedere quali legature indichino lunghezza, brevità o semibrevità.
- 6 a) La prima nota non caudata di una legatura ascendente è breve;
- 7 se poi ha la cauda a destra in basso, è lunga;
- 8 e se porta la cauda a sinistra in sù, è semibreve.
- 9 b) La prima nota non caudata di una legatura discendente è lunga;
- 10 se poi ha la cauda a sinistra in basso, è breve;
- 11 e se porta la cauda a sinistra in sù, è semibreve.

- 12 c) Ogni nota posta in linea dritta verticale sulla penultima, è
 lunga;
- 13-14 ma se vi è sovrapposta di fianco, allora è *breve*, a meno che non
 abbia una cauda a destra, chè allora sarà una *plica lunga*.
- 15-16 d) Ogni ultima nota quadrata in fine di una legatura discendente,
 è lunga; mentre colla cauda obliqua, è *breve*.
- 17 e) Tutte le note medie sono brevi.
- 18-19 Le ragioni filosofiche di quanto è stato esposto precedentemente, si
 vedano nel *Pomerium*.

NOTA. Per l'edizione della *Compilatio* ci serviamo delle sigle da noi indicate al principio di questo studio: B (ms. di Bruxelles), D (ms di Saint Dié), R³ (ms. Romano Vallicelliano); i rimandi al *Pomerium* sono indicati con la numerazione del testo secondo il CSM.

MAGISTRI MARCHETTI DE PADUA

BREVIS COMPILATIO IN ARTE MUSICE MENSURATE PRO RUDIBUS ET MODERNIS

I

B 90v
D 60r

DE TEMPORE ET NOTIS

I ¹ **Q**uoniam omnis cantus mensuratus, mensuratus dicitur eo quod tempore mensuratur, et quoniam temporum musicorum aliud perfectum, aliud imperfectum, et quoniam perfectum precedit imperfectum; ² ideo videndum est quid sit tempus musicale; ³ et primo de perfecto cum eius divisionibus et subdivisionibus videamus.

⁴ Ubi primo sciendum est quod tempus perfectum musicum est illud quod est minimum in plenitudine vocis; et hoc secundum Franconem. ⁵ Quam diffinitionem sic probamus. ⁶ Unumquodque perficitur minimo sui generis; et hec clara. ⁷ Nam unitas, que est principium numeri et est minimum, perficit totum numerum; nam dicere quattuor est dicere quattuor unitates, etc. ⁸ Cum igitur mensura

1,4 = Pom. 19,5

5 = 19,2

8-13 = 19,7-11

Titolo: INCIPIT BREVIS COMPILATIO (COMPILACIO D) MAGISTRI (MAGISTRI D) MARCHETTI (MARCHETTI MUSYCI D) DE PADUA IN ARTE (IN A. om. B) MUSICE MENSURATE PRO RUDIBUS ET MODERNIS BD.

I. DE TEMPORE ET NOTIS non hanno BD 1. (Q)uoniam D, spazio lib. per l'iniz. miniatu et quoniam] Et quoniam D, et om. B aliud imperfectum] et a. i. D et quoniam perfectum] Et. q. p. D 2. Ideo D videndum est] videamus B musicale D 3. de perfecto] perfectum B eius om. D

4. musycum D et hoc] Et hoc D franconem D; f. B 6. unumquodque D minimo] numero D sui] suis B hec clara] hec est clara D 7. numeri D, Pom.] numerorum B nam] quia D quattuor D, anche oltre

ipsius cantus sive notarum consistat in tempore, ut dictum est, concluditur quod minimum tempus quod est reperiri in ipsa mensura, sit causa et perfectio mensurandi totum ipsum cantum. ⁹ Hoc est autem illud tempus in quo debet formari plenitudo vocis; et ob hoc bene subiunxit Francus, cum dixit: Non quodcumque minimum, sed quod est minimum in plenitudine vocis.

QUESTIO. ¹⁰ Sed dicet aliquis: Da mihi illud minimum.

RESPONSIO. ¹¹ Dicimus: Dictum est alibi in nostro opere musice plane quot sint instrumenta necessaria ad vocem formandam. ¹² Quando ergo plene dicta instrumenta concurrunt ad formationem vocis, non nimis nec parum, sed decenter, tunc fiet plenitudo vocis. ¹³ Et istud fiet quando, cum canna pulmonis seriose et decenter impleta anhelitu cum decenti inflatione ventris ad hoc exprimendum, emittitur anhelitus feritque sic auditum quod sentit proferens hunc prolatum sonum in sui ipsius, seu in alterius proferentis pectore, seu in quodam tintinnabulo resonare.

¹⁴ Hoc est tempus quod format omnia tempora musice mensurate. ¹⁵ Et quia musica sequitur numeros, quia de proportione numerorum est ipsa, igitur sicut est de numeris, sic est de notis. ¹⁶ Sed in numeris ita est, quod unus numerat duos et tres, per quos duos et tres omnes alii numeri numerantur. ¹⁷ Nam dicere quattuor est dicere bis duo, et dicere quinque est dicere duo et tria, etc. ¹⁸ Sic similiter est de notis; nam unum tempus mensurat duo et tria tempora per que mensurantur omnia alia tempora in musica mensurata.

QUESTIO. ¹⁹ Sed si dicatur: Quid est perfectius in numeris, unum quod mensurat duo et tria, an duo et tria?

8. ipsa mensura] mensura *om. D* 9. hoc est *D* autem *om. D* et ob hoc bene subiunxit] Et ymo breviter subiungit *D* non quodcumque *D*

10. QUESTIO *om. D* da *BD* minimum *om. B*

11. RESPONSIO *om. D* Dictum *om. B* musyce *D* necessaria instrumenta *B*
12. plene] plena *D* concurrunt] concurrant *B* non nimis] nec nimis *B* nec parum] non parum *D* sed] set *D* 13. seriose] feriose *D* anhelitu] anelitu *B*, anche oltre inflacione *D* proferens *D*, anche oltre in alterius] in *om. B* quodam] quoddam *B* tintinabulo *D*

14. Hoc]hocb tempus] illud *D* 15. musica] musice *D* est ipsa] ipsa est *B*
16. in numero ita] in numeris sic *B* numerat duos] n. duo *B* alii numeri] numeri *om. B* 17. bis duo] quattuor bis duo *B* 18. nam unum] Nam. u. *BD*

19. QUESTIO *om. D* Sed] Set *D* unum] an unum *B*, an agg. sopra unum quod mensurat duo et tria an *om. D*

RESPONSIO. ²⁰ Dicimus quod duo et tria. ²¹ Et si dicatur: quid est perfectius duo an tria, dicimus quod tria; nam tria comprehendunt duo, et non e contrario.

²² Sic similiter est de notis, quia nota duorum temporum et trium est perfectior quam nota unius temporis, et adhuc est, perfectior nota trium quam nota duorum temporum, ratione data de numeris.

²³ Itaque sic est quod nota trium temporum perfectior est, continens primum gradum; nota vero duorum temporum imperfectior est, continens secundum gradum; sed nota unius temporis brevis est, continens tertium gradum.

2 ¹ Nunc autem restat videre figuras ipsis notis competentes; ubi dicimus quod figure, in quibus debet poni tempus dictarum notarum, depingi debent quadre plane et recte ad modum quadranguli, nullam innuentes sissuram per angulos, neque divisionem, neque adiectionem, sed cum aliquibus proprietatibus adiuntis eis per quas cognoscamus ipsas ad invicem esse distinctas, sic videlicet quod nota quadrata sine aliqua proprietate competat brevi; ² nota autem quadrata cum cauda in deorsum a latere dextro competat longe.

³ Cuius ratio est quod cauda semper longitudinis est in rebus, ut infra de caudis dicitur; et ipsa cauda est propria proprietas ipsius longe. ⁴ Propria autem proprietas note duorum temporum est situs in quo necessario figuratur, quia nota brevis potest poni in principio perfectionis et in fine.

2,1 = 26,16

20. RESPONSIO *om. D* 21. Et si] Sed si *D* nam] Nam *D* comprehendunt] comprehendit *D*

22. quia nota] Quia note *B* trium est perfectior] t. e. p. tempus *B* quam nota] quam note *B* unius temporis] temporis *om. B* nota trium] nota trium temporum *B* data] dicta *D* 23. nota vero] Nota *D*, vero *om. D* secundum gradum] gradum *om. D* sed nota] sed *om. D*. temporis *om. D* tertium gradum] gradum *om. D*.

2. 1. figuras] de figuris *B* ipsis] ipsius *BD* competentes] competentis *D* ubi] Ubi *D* in quibus debet] i. q. debent *D* tempus] tempora *D* depingi debent] debet depingi *B* quadre *om. B* innuentes] minuentes *BD* sed] verum *D* eis *om. D* cognoscamus] cognoscimus *B* ipsas *om. D* sic] Sic *D* proprietate] cauda *D* 2. Nota *BD* dextro] d. ut hic[¶] *D* competat] competi *B*

3. longitudinis semper *B* et ipsa] Et. i. *D* 4. Propria] propria *D* note] nota *D*

⁵ Nota autem duorum temporum, que dicitur altera brevis, semper debet poni et necessario in ultimo loco perfectionis, quem locum appellamus ubi tria tempora sunt completa, puta quando duas breves sequitur longa; nam prima brevis valet unum tempus, secunda valet duo, et vocatur altera brevis.

⁶ Silogizamus enim sic. ⁷ Propria proprietas alicuius est que convenit omni, et soli et semper; sicut risibile convenit omni homini, et soli homini et semper homini; ⁸ sed locari in ultimo loco perfectionis convenit omni altere brevi, et soli altere brevi, et semper altere brevi; ⁹ ergo talis locatio est propria proprietas ipsius altere brevis, per quam cognoscimus ipsam esse distinctam a longa et a brevi.

¹⁰ Dicamus ergo sic: ¹¹ Nota brevis de se principaliter et per se habet unum tempus; altera brevis vero de se principaliter et per se, non per subtractionem, habet duo tempora.

QUESTIO. ¹² Quomodo ergo nota duorum temporum est caudata in latere dextro, sicut longa perfecta, in cantibus mensuratis?

RESPONSIO. ¹³ Dicimus quod hoc est per subtractionem, scilicet quando longam perfectam sequitur vel precedit sola brevis, ut infra de modis dicitur.

II

B 91r

DE TEMPORE PERFECTO

A. DE PRINCIPALI DIVISIONE PARTIUM TEMPORIS PERFECTI

3 ¹ **N**unc autem applicatum est tempus secundum ipsas notas, sed secundum totum et non secundum divisionem. ² Sed

5 = 25,16; 25,19 6-9 = 26,12-14 11 = 24,11-12 3,1-2 = 27,1

5. dicitur] vocatur *B* et necessario] est necessario *B* perfectionis] p. ponere *B* puta] *puta B* longa sequitur *D* nam] *Nam BD* valet duo] valet *om. D*.

6. Silogicemus *D* enim] ergo *D* 7. et soli] et *om. D* risibile] risibiliter *D* et soli] et *om. D* semper homini] homini *om. B* 8. locari *Pom.*; locare *BD* et soli] et *om. B* 9. Ergo *B* a brevi] a *om. D*

11. *dopo* principaliter in *D* c'è una larga lacuna fino a 5,7 compreso Altera *B*.

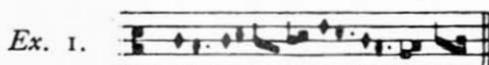
II. DE TEMPORE PERFECTO. A. DE PRINCIPALI, etc. non ha *B*

3,1 ipsas notas] ipsis notis *B*

quomodo tempus applicari debeat notis secundum eius divisionem videamus.

³ Ubi sciendum est quod tempus perfectum, ut perfectum est, debet applicari illi divisioni que est perfectior. ⁴ Secundo, tempus perfectum debet dividi secundum ternariam divisionem, et tunc secundum binariam, que est imperfectior; quod sic probatum est: ⁵ Illa divisio dicitur esse perfectior que comprehendit aliam tamquam partem sui; ⁶ sed ternaria divisio comprehendit binariam, tamquam partem sui; ⁷ ergo, etc.

⁸ QUESTIO. ⁸ Sed instatum est sic: Tempus perfectum multociens dividitur in duas semibreves, ut hic patet:



RESPONSIO. ⁹ Dicimus hoc verum esse, quia tunc ille due semibreves continent tres partes temporis indivisi, videlicet sic quod prima ponitur una pars, in secunda vero due, quia secunda finis est; ¹⁰ finis enim est causa causarum et omnibus causis nobilior. ¹¹ Omnia enim que agunt, propter finem agunt; et tunc res habet suam perfectionem, quando habet suum finem. ¹² Patet ex dictis quod perfectiores partes debent sumi a parte finis et non a parte principii, et dicimus via nature; ¹³ via autem artis, que quidem est per accidens, possumus in prima semibrevis duas partes ponere eidem, scilicet per accidens a nigredo, que est cauda in deorsum, ut hic:

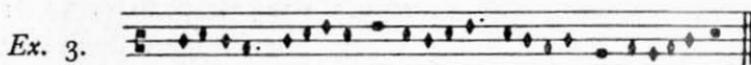


3-6 = 28 8-12 = 3ob, 1-8 13 = 3ob, 9 sgg.

4. divisionem] et divisionem B 5. Illa] illa B 9. ponatur cancell. B

12. sumi] summi B via] viam B 13. via] viam B scilicet per, per agg. in marg. B cauda] causa B

- 4 ¹ Si autem plures quam tres semibreves pro tempore perfecto sumantur, tunc transimus ad secundam divisionem temporis perfecti, que est in sex, que vocantur minores; ² quod si quattuor sumantur pro tempore uniformiter figurate, ut hic patet:



tunc due prime erunt minores et pertinentes ad senariam divisionem, reliquis remanentibus in ternaria.

QUESTIO. ³ Sed si queratur: Quare due prime non dicuntur maiores?

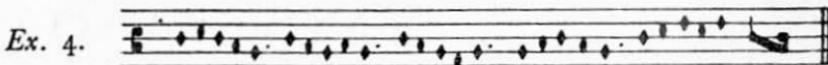
RESPONSIO. ⁴ Respondeo: Ex duplici ratione:

⁵ Prima ratio est que superius de duabus dicta est, scilicet quod maiores partes debent sumi a parte finis, et non a parte principii.

⁶ Secunda ratio est quod ratione totius divisibilis est quod primo dividatur in partes, et si partes illas dividere volumus, primo debemus dividere primam, secundo secundam et tercio terciam dividere debemus.

⁷ Unde si tribus semibrevis addatur una, ut sint quattuor, prima pars primo dividitur, scilicet semibrevis, et vocabitur ipsa addita sibi minor, ambe pertinentes ad secundam divisionem, reliquis remanentibus in prima.

⁸ Si autem quinque, ut hic patet:



tunc ratione immediate dicta, prima pars primo dividitur et secundo secunda, sicque quattuor prime dicentur minores ad secundam divisionem pertinentes, ultima remanente in prima.

4,1 = 30b,35 2 = 30b,2-7 8 = 30c,8

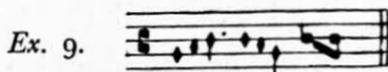
4.1 sumantur] summatur B tunc] Tunc B, *anche oltre*

4. Respondeo] responsio B 5. sumi] summi B, *anche oltre*

7. sint] sit B

tunc etiam de sex partibus habet tres, prima unam, ultima in sua natura existente.

¹⁷ Si vero caudetur ultima, ut hic inferius patet:

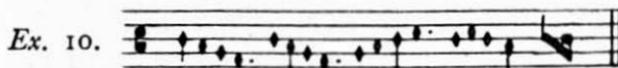


tunc prima habet unam de sex, secunda vero habet duas de sex, eo quod finis est duarum naturalium, ultima vero habet tres.

QUESTIO. ¹⁸ Si dicatur quare caudata in deorsum de tribus non continet duas partes temporis perfecti prime divisionis, et due subsequentes contineant aliam partem terciam, et vocentur minores;

RESPONSIO. ¹⁹ Respondeo que ratione superius dicta, scilicet quod quando partes debent dividi, primo debemus dividere primam, secundo secundam, etc. ²⁰ Sed hic oportet nos addere dicte semibrevis caudate plusquam primo habeat, quod facere non possumus, nisi dividamus unam de duabus naturalibus. ²¹ Et ideo primam natura sive sit post divimus in duas partes, unam ipsarum partium addendo caudate predictae, ita non oportet quod ambe semibreves dividantur, sed solum una.

²² Si autem sint quattor quarum una caudetur, ut hic inferius patet:



tunc ipsa tres partes divisionis secunde, hoc est senarie, continebit, reliquis remanentibus in dicta divisione, hoc est continentibus singulariter solum unam, quia tunc semibrevis naturalis, que habebat duas partes senarie divisionis cum erant tres, nunc in duas senarie divisionis dividitur, sive sit illa, que caudatur, a parte principii, medii

18-21 = 30c, 20 sgg. 22 = 30c, 41-43

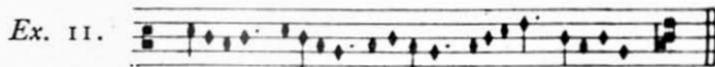
17. naturalium] ultimarum naturalium *B*, cancell. ultimarum

18. caudata] caudate *B*

21. primam] prima *B*

22. dopo erant tres *B* ha nunc in duas senarie divisionis cum erant tres, ripetizione, da noi cancell. dividitur] dicitur *B*

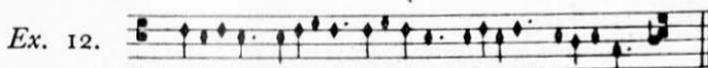
sive finis, ut hic inferius patet:



QUESTIO. ²³ Sed si dicatur quare semibrevis prime de quatuor, vel secunde, adduntur due partes senarie divisionis per caudam que additur eisdem, et duabus reliquis, scilicet tercię et quarte, per caudam que additur eisdem, non additur singulariter nisi una pars que manifesta patet; (²⁴ quia prima semibrevis et secunda naturali via continebunt secunde divisionis singulariter solum unam; ²⁵ nunc si caudetur, tres continent; ²⁶ terciã autem et quarta naturali via continebunt secunde divisionis singulariter duas; ²⁷ nunc eisdem si additur cauda, non addimus nisi unam partem divisionis predictę):

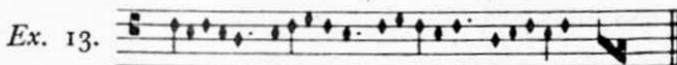
RESPONSIO. ²⁸ Respondeo quod artifex minus laborat et minus ponit de suo artificio ad operandum quid de linea quatuor ulnarum quam de linea trium; ²⁹ et quia due prime semibreves de quatuor sunt minores, ideo plus indigent de adiutorio artis ad proportionem perfectionis inveniendam; ³⁰ secunde autem due de quatuor caudate habent de perfectione via naturali, ideo nimis indigent de adiutorio artificiali ad perfectionem scilicet inveniendam.

³¹ Si autem de quatuor caudentur due, ut hic inferius patet:



tunc caudate, quecunque sint ille, ad primam pertinent divisionem, et vocantur maiores via artificiali, licet essentialiter contineant tempus unius naturalis, reliquis non caudatis remanentibus in secunda.

³² Si autem de quinque caudetur una quecunque sit illa preterquam ultima, que caudari non debet quia finis, ut hic inferius patet:



23 sgg. = 30c,44 28 = 30c,45 sgg. 31 = 32c,58 sgg.

23. semibrevis prime] semibrevis prima B 24-27 abbiamo agg. la parentesi per legare al discorso la responsio 24. Quia B 25. Nunc B 26. Tercia B 27. Nunc B
28. Respondeo] Responsio B 30. Secunde B
32. caudetur] caudentur B preterquam] postquam B

continet unam partem prime divisionis, et vocatur maior artificialis, licet essentialiter unius naturalis, reliquis remanentibus in secunda.

QUESTIO. ³³ Si autem queritur utrum de quinque possint caudari due;

RESPONSIO. ³⁴ Respondeo quod non, in secunda divisione existente, que est in sex, sed transeundo ad terciam divisionem, que est in novem vel duodecim, possunt due caudari. ³⁵ Et quod dictum est de dictis semibrevibus caudatis dicimus in deorsum.

³⁶ De sex autem non potest aliqua caudari, nisi ad divisionem < novenariam > sive ad duodenariam transeamus.

QUESTIO. ³⁷ Sed posset aliquis dicere: Tu primo dividis tempus perfectum secundum ternariam divisionem, quam dicis esse maiorem et perfectiorem divisionem. ³⁸ Sed videtur quod tu non bene procedas. ³⁹ Nam si tempus perfectum, tu dicis, dividis secundum ternariam divisionem, quam dicis esse maiorem et perfectiorem, partes eius si debes dividere eo modo quo divisum est tempus, debes dividere in tres, ut sint novem, et non in duas, ut sint sex.

RESPONSIO. ⁴⁰ Respondeo quod, quando tempus est divisum et dividere volumus partes, debemus incipere ab inferiori divisione; sicut incipiendo ab unitate devenimus in omnem cognitionem numeri. ⁴¹ Sed quia inferior est binaria divisio quam ternaria, ergo debemus incipere in divisione talium a binaria divisione et non a ternaria, ut possimus post hec eas dividere secundum omnem numerum divisionis ipsarum. ⁴² Et solvimus illud, scilicet quod partes alicuius perfecti temporis non debent necessario primo dividi secundum quod divisum est tempus, quia tempus perfectum est de quo agimus, et eidem applicamus perfectiorem divisionem. ⁴³ Partibus autem suis tamquam imperfectis applicamus omnem modum divisionis qui cadere potest in divisionem talium partium, non a divisione ternaria tamquam a secunda, sed a prima, que est binaria, inchoando.

33-35 = 30c,78-82 36 = 30e,3 sgg

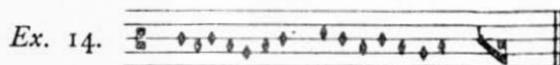
34. Respondeo] Responsio B sed] Sed B

36. novenariam om. B; Pom.

37. Tu B 39. eo modo] quomodo B

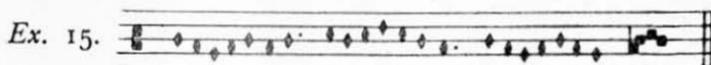
40. Respondeo] Responsio B Sicut B 41. quia agg. sopra B eidem] idem B 43. non] Non B ad divisionem ternariam B ad secundam B

- 5 ¹ Si autem ultra sex semibreves pro tempore figurantur, ut hic inferius patet:



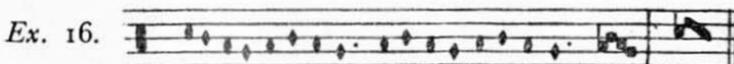
tunc transimus ad terciam divisionem, que est in duodecim, que vocantur minime, quia dicitur ex minoribus partibus.

- ² Quod si septem uniformiter figurantur, ut hic inferius patet:



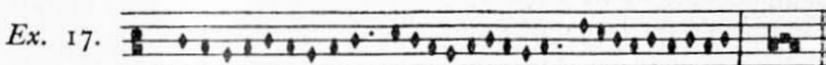
tunc due prime minime nominantur ad ipsam duodenariam divisionem pertinentes, reliquis remanentibus in senaria. ³ Et ratio est que superius de quattuor semibrevis dicta est, scilicet quod si partes aliquę dividuntur, primo debent dividi prime, secundo secunde, tercio tercię.

- ⁴ Si autem octo semibreves sumantur pro tempore, ut hic inferius patet:



tunc quattuor prime ad duodenariam pertinent divisionem, reliquis remanentibus in senaria; et tunc prima pars et secunda de sex semibrevis sunt divise.

- ⁵ Si autem novem semibreves sumantur, ut hic inferius patet:



dicimus quod, licet ad novenariam divisionem pertineant, in qua tempus infra dividetur, tamen pertinent ad duodenariam de qua

5,2 = 30g,14-17 4 = 30g,18-20 5-8 = 30g,21-27

5. 1. vocantur] vocatur B

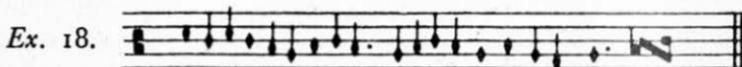
2. Quod] Qui B

4. et tunc] Et t. B *dopo pars seguono le parole et sex de partibus, poi cancellate perchè doppione B*

5. Dicimus B novenariam] duodenariam B dividetur] dicitur B et tunc] Et t. B

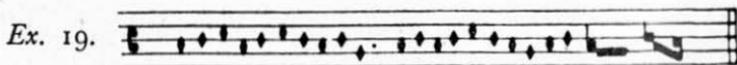
ad presens tractatur, ita videlicet quod sex prime sex partes duodenarie divisionis continent, reliquis remanentibus in senaria; et tunc prima pars primo, secunda secundo, tertia tercio divisionis senarie est divisa.

⁶ Sed quia principaliter novem semibreves ad novenariam pertinent divisionem, ut infra ostendetur, volumus quod, si ad ipsam debent novenariam pertinere, uniformiter et naturaliter figurentur et secundum ipsam novenariam proferantur. ⁷ Si autem debent secundum duodenariam divisionem mensurari, volumus quod semibrevis pertinentibus ad ipsam duodenariam divisionem debeant caude in sursum apponi, sive sit a parte principii, medii, sive finis, ut hic inferius patet:



⁸ et per hoc cognoscimus quando ad novenariam et quando ad duodenariam divisionem debeant pertinere.

⁹ Si autem decem semibreves pro tempore figurentur, ut hic inferius:

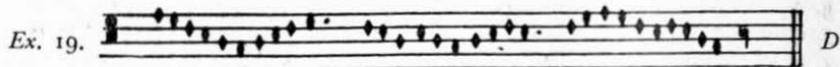


tunc octo prime ad duodenariam pertinent divisionem, duabus ultimis remanentibus in senaria; et tunc prima pars primo senarie divisionis est divisa, secundo secunda, tercio tertia et quarto quarta.

$$9 = 30g, 28-30$$

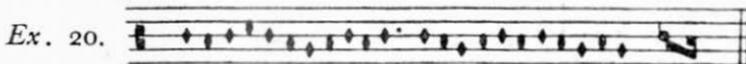
6. uniformiter] quod uniformiter *B* proferantur] proferrentur *B* 7. caudae in] caudari ut *B* 8. et per] Et per *D*, per *om. B*

9. figurentur] figurantur *B* inferius *om. D*



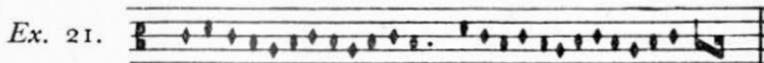
prime octo prime *B* senaria] senariam *B* et tunc] Et t. *B*, et *om. D* primo dividetur senarie divisionis *B*, s. d. p. est divisa *D* secundo] secunde *B* secunda] secundo *B* quarto] quarta *B*

¹⁰ Si autem undecim semibreves pro tempore ponantur uniformiter figurate, ut hic inferius patet:



tunc decem prime ad duodenariam pertinent divisionem, ultima in senaria existente; et tunc prima pars, secunda, tertia, quarta et quinta divisionis senarie est divisa. ¹¹ Et quod dictum est de dictis semibrevis intelligendum est via nature; via autem artis possunt aliter diversificari, videlicet illis que ad duodenariam pertinent divisionem in sursum caudam addendo, reliquis remanentibus naturaliter figuratis, ut infra ostendetur.

¹² Si autem duodecim semibreves pro tempore posite fuerint, ut hic inferius patet:

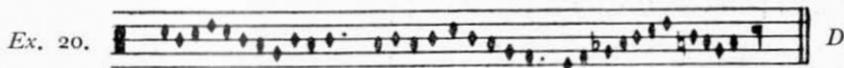


tunc omnes uniformiter figurate vocantur minime et equaliter proferuntur; ¹³ nam tunc omnes sex partes divisionis senarie sunt divise.

¹⁴ Per artem vero possumus semibreves ad duodenariam pertinentes divisionem cum septem, cum octo, cum novem, cum decem,

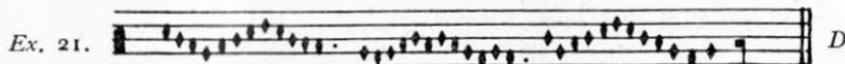
10 = 30g,31-33 12 = 30g,34-35

10. autem] vero B inferius patet om. D



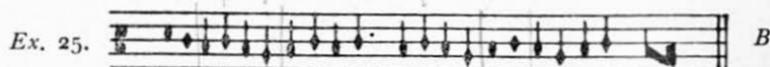
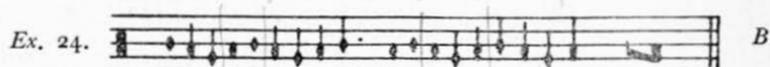
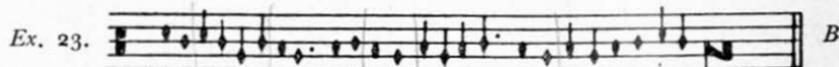
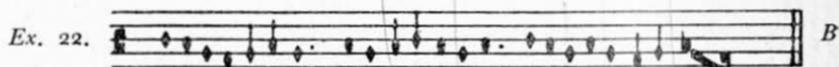
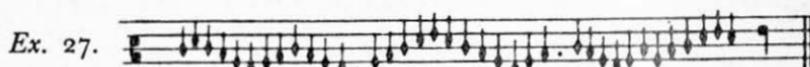
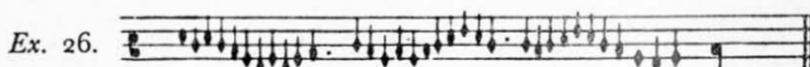
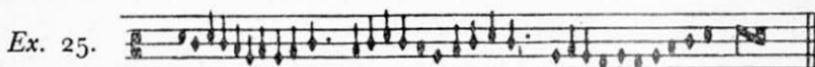
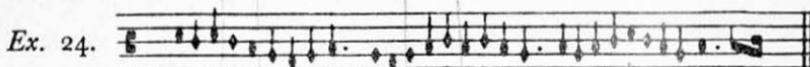
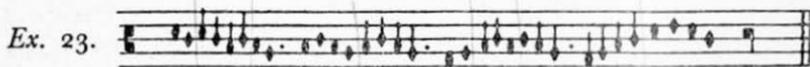
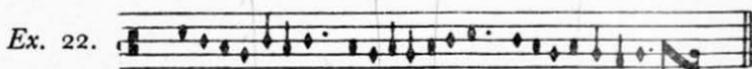
quarta] et quarta B et quinta om. B senarie] senaria B ¹¹ Et] Sed B quod] quot D diversificari] versificari B videlicet] Verum B

12. inferius om. D

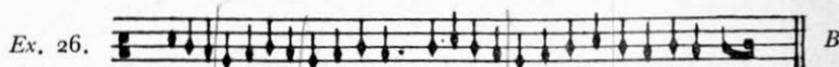


figurate] figure D et om. B proferantur B, profferuntur D

cum undecim, in principio, in medio et in fine locare, ipsas caudando necessario in sursum, ut infrascriptis figuris clarius apparebit:



L'esempio 26 di B riassume il 26 e 27 di D.

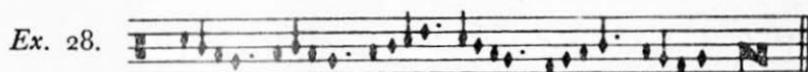


B 93r
D 61r

B. DE SECUNDA DIVISIONE PARTIUM TEMPORIS PERFECTI
scilicet quomodo ipse divisibiles in novem partes sint

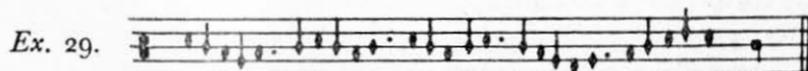
- 6 ¹ V Iso de tempore perfecto quomodo oportebat ipsum primo dividi in suas primarias partes, ac quomodo ipse partes erant divisibiles et subdivisibiles secundum binariam divisionem, et non secundum ternariam, nunc restat videre quomodo partes temporis prelibati divisibiles sint secundum ternariam divisionem, ut secundum omnem diffinitionem ipsarum possimus invenire in cantibus mensuratis diversimodam armoniam. ² Ubi dicimus quod, sicut dictum est superius, tempus perfectum dividitur secundum ternariam divisionem, scilicet in tres semibreves, que quidem tres semibreves singulariter in alias tres necessario dividuntur, et sic sunt novem; que quidem novem singulariter in alias tres, si possibile esset humane voci ipsas posse proferre, in tres alias dividuntur.

³ Quod si sint quattuor ad ipsam novenariam pertinentes, ut hic inferius patet:



tunc una caudabitur necessario in sursum, et unam partem de novem necessario continebit; ⁴ precedens vero ipsam vel sequens immediate, si nulla ipsam precedat, duas partes de novem continebit, reliquis sua remanentibus in natura.

⁵ Si autem quinque, ut hic patet inferius:



6,2 = 32a, 1sgg. 3-4 = 32c, 5-8 5 = 32c, 9-10

B. ipse] ipse divisiones D sint] fiant D

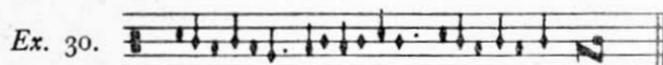
6.1. (V)iso D, spazio libero per l'iniz. miniata oportebat] oportebit B partes primarias B ac] hanc B ipse] ipsas D et subdivisibiles om. B Nunc BD diffinitionem] divisionem B possimus] possumus B 2. sicut] sic D voci humane esset B, vocis h. e. D posse] posset D profferre D

3. Quod] Quot D sint om. D inferius om. D 4. Precedens BD ipsam precedat] ipsarum p. B, p. ipsam D sua remanentibus in natura] r. in sua natura D

5. hic patet] patet hic D inferius om. D non] vero B, om. D

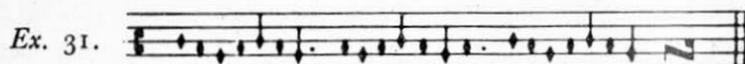
tunc due non immediate caudabuntur in sursum, unam de novem singulariter continentes, mediantibus ipsas vel perficientibus continentibus singulariter duas de novem, ultima in sua natura existente.

⁶ Quod si sex, ut hic inferius patet:



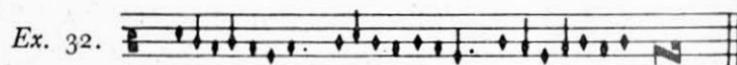
tres non immediate caudabuntur in sursum continentes tres partes de novem, reliquis continentibus singulariter duas de novem.

⁷ Quod si septem, ut hic inferius patet:

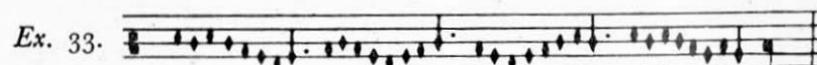


tunc tres prime naturaliter figurantur et continebunt tres partes de novem, reliquarum vero quattuor due caudabuntur in sursum non immediate, continentes duas partes de novem, relique vero duas de novem singulariter continebunt.

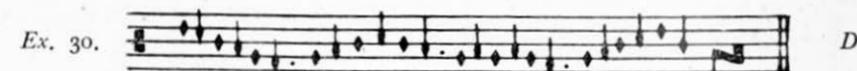
⁸ Per artem vero possunt aliter figurari, ut hic patet inferius:



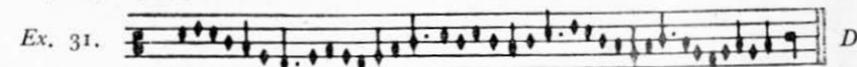
⁹ Si vero octo ponuntur, ut hic inferius patet:



6 = 32c,13-15 7 = 32c,15-16 9 = 32c,19-20

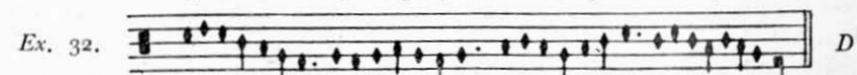


7. Quod] Quot D inferius om. D

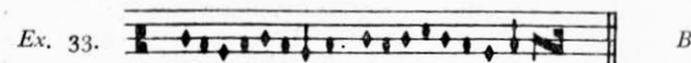


figurantur et] figurate D relique] Relique B

8. Per artem] Cum B figurari] significari B patet hic B, inferius om. D

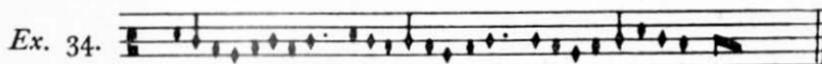


9. inferius om. D

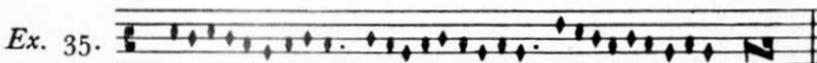


tunc sex prime sex partes de novem continebunt, septima continet duas, ultima vero unam continebit, que necessario in sursum caudabitur.

¹⁰ Possunt tamen aliter diversificari per artem, ut hic inferius patet per exemplum:



¹¹ Quod si novem, ut hic patet per exemplum:



tunc uniformiter figurate tempus perfectum secundum divisionem novenariam adequabunt.

III

B 93v

D 62r

DE TEMPORE IMPERFECTO

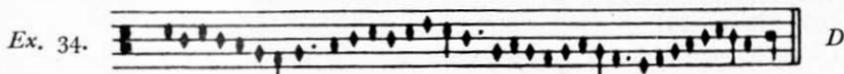
¹ **V**iso de tempore perfecto musicæ mensurate per nos etiam de imperfecto similiter est videndum.

² Tempus enim imperfectum musicum mensuratum est illud quod est minimum non in plenitudine, sed in semiplenitudine vocis.

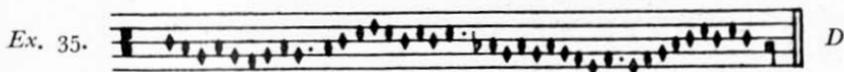
7,2 sgg = 34,1 sgg.

continet] continente *D* caudabitur in sursum *B*

10. inferius *om. D* per exemplum *om. B*



11. Quod] Quot *D* per exemplum *om. B*



III. 7.1. (V)iso *D*, spazio libero per la iniziale miniata musyce *D* etiam] et *D* imperfecto] imperfecto tempore *B* 2. musicum] musycum mensuratum *D* semiplenitudine] plenitudine *D*

³ Et hanc diffinitionem sic probamus. ⁴ Certum est enim quod sicut tempus perfectum est cui nihil deest, ita imperfectum est cui aliquid deest; ⁵ sed certum est per diffinitionem superius probatam de tempore perfecto quod tempus perfectum est illud quod est minimum in plenitudine integre vocis, modo ibi declarato; ⁶ oportet ergo quod tempus imperfectum, cum deficiat a perfecto, sit non in integra plenitudine vocis.

⁷ Tempus autem imperfectum deficit a perfecto in tertia parte sui; quod sic probamus. ⁸ Certum est enim quod tempus imperfectum non est tantum in quantitate quantum perfectum, quia sic non esset imperfectum; oportet ergo quod deficiat a perfecto in aliqua quantitate. ⁹ Deficere autem non potest in minus quam in una parte, quia si dicas in dimidia, illa dimidia erit una, licet possit esse dimidia alterius partis.

¹⁰ Cum igitur prime et principales partes temporis perfecti sint tres ad minus, ut superius dictum est, si tempus imperfectum deficiat a perfecto, non poterit in minus deficere quam in tertia parte sui; ¹¹ patet ergo quod tempus imperfectum de se et essentialiter solum duas partes perfecti temporis comprehendit.

¹² Tempus autem imperfectum secundum se et secundum eius totalitem et per omnia sic applicatur ad notas sicut perfectum et eodem modo nota trium temporum, duorum et unius reperitur loquendo de tempore imperfecto sicut et de perfecto et eodem modo etiam figurantur, et accidentia omnia quo ad pausas, puncta, caudas, et ad omnia alia accidentia ita se habent in cantu temporis imperfecti, sicut et perfecti. ¹³ Et ratio est hec: quia de imperfectis nunquam potest esse scientia mentalis, nec etiam cognitio sensitiva,

7 sgg. = 36,1 sgg. 12 sgg. = 37,1 sgg.

4. imperfectum est] imperfectum est illud quod est mi (2m) nimum D 5. diffinitionem] distinctionem B minimum, mi agg. 2m D Modo D 6. Oportet BD in om. BD

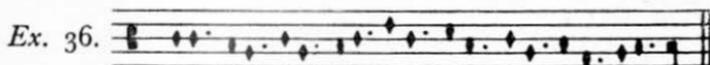
7. deficit] cum deficit B quod] Quot D Certum] certum B 9. in minus] in om. D quia] Quia D una] vera B esse om. B

10. et om. B partes] partis B sint] sicut B, sit D si] in B deficiat] deficiant B minus] re minus B 11. patet] Patet D solum duas] duas solummodo D

12. ad notas om. B sicut] sicut D eodem] odem D etiam figurantur] configurantur D et accidentia] Et accidentia D puncta] puta B et ad] Et ad D 13. hec est ratio D quia] Quia D sensitiva] servitiva B perfectum] perfectam B

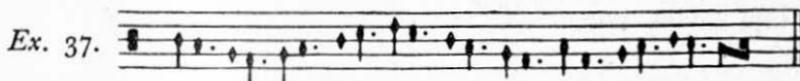
nisi per comparisonem ad perfectum. ¹⁴ Nunquam enim nec per intellectum, nec per sensum possemus cognoscere aliquid esse imperfectum, nisi cognosceremus quid esset ei necesse ad hoc ut esset perfectum.

- 8 ¹ Dividitur enim tempus imperfectum, sua primaria divisione, in duas partes, que sunt equales in valore et equivalent duabus de tribus primarie divisionis temporis perfecti. ² Et ideo debent similiter figurari, ut hic inferius patet:



et tales due vocantur semibreves maiores naturales, eo quod duabus maioribus perfecti temporis comparantur.

- 9 ¹ Si autem ipsarum duarum caudetur una, tunc secundum Ytalicos transimus ad secundam divisionem ipsius temporis imperfecti que est in quattuor que vocantur minores adequantes ipsum tempus equaliter. ² Et tunc dicta caudata sive sit prima, sive secunda, tres partes continet ipsius, reliqua vero unam, ut hic inferius patet exemplum:



³ Secundum autem modum Gallicum, eo quod ipsi dividunt secunda divisione tempus predictum non secundum quaternariam

8,1-2 = 38,1 sgg. 9,1 sgg. = 39,1; 43,1 sgg.

14. cognosceremus] sognoscimus *B* necesse] nocere *B*

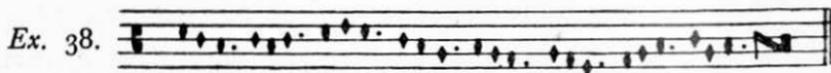
8. 1. Dividitur enim] cum *B* imperfectum] i. dividitur *B* et om. *B* 2. inferius om. *D*

9. 1. una] altera *B* transsimus *D* divisionem om. *B* 2. secunda] sit. s. *D* ipsius om. *B* inferius om. *D* exemplum om. *B*

3. Galicum *B* tempus] temporis *B* predictum] perfectum *D* non om. *B* Sed *B* Reliqua *B* sex om. *D*

divisionem, sed secundum senariam, dicta semibrevis caudata continet quinque partes de sex, reliqua vero unam; que quidem partes sex minime nuncupantur.

⁴ Si autem tres semibreves pro dicto tempore figurentur uniformiter, ut hic inferius patet:



tunc secundum Ytalicum modum prime due ad secundam pertinent divisionem, que est in quattuor, ultima vero, eo quod finis, ad primam pertinet divisionem.

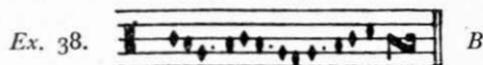
⁵ Secundum autem modum Gallicum dicte tres semibreves sic se habent, quod prima unam partem prime divisionis habet, scilicet medietatem; secunda duas partes secunde divisionis, scilicet duas de sex, et vocatur minor; tertia vero unam partem continet de sex, et minima nuncupatur.

QUESTIO. ⁶ Sed posset aliquis dicere: Quomodo tres semibreves uniformiter figurate possunt diversimode modulari? ⁷ Quia si diversimode cantari debent, oportet quod diversimode figurentur. ⁸ Nam si diversorum diversa sunt genera, et diversorum cantuum debent esse diversa signa.

RESPONSIO. ⁹ Respondeo quod in divisione parium partium temporis imperfecti Gallici naturaliter constituunt sex partes quibus correspondent sex semibreves note uniformiter et naturaliter figurate, et talis divisio partium fit secundum ternariam divisionem, et

$$4-5 = 43,8-9$$

4. inferius *om. D* due prime *B*



secundam] tertiam *B* que est in quattuor *om. B*

5. galicum *B* divisionis prime *B* Secunda *B* duas] due *D* vocatur] vocantur *B* Tercia *BD*

6. Sed] si *D* posset] possit *B* quomodo *B* tres] tres partes *B*

8. si *om. B* cantium *B*

9. Respondeo *D*, Responsio *B* quod] Quot *D* parium] primarum *B* constituunt] consistunt *D* note] semibreves notate *D* et talis] Et quod t. *D* secundum binariam] secundum *om. B* sint] sunt *B*

non secundum binariam, licet prime partes ipsius temporis secundum binariam, et non secundum ternariam, sint divise. ¹⁰ Si vero tres semibreves dentur, in quibus sex partes predictae includantur, prima continebit tres, secunda duas, tertia vero unam continebit; et dicentur maior, minor et minima. ¹¹ Nam Gallici ponunt imperfectiores partes a parte finis et non a parte principii.

¹² Et ratio que movet eos est hec: Dicunt enim quod sicut in divisione partium temporis perfecti perfectiores partes sumuntur a parte finis, ita in divisione partium temporis imperfecti perfectiores partes debent sumi a parte principii, et hec est naturalis via et rationabilis in tempore scilicet imperfecto.

¹³ Ytali vero in divisione parium partium temporis imperfecti ponunt quattuor semibreves uniformiter et naturaliter figuratas. ¹⁴ Nam in talium partium divisione ipsi procedunt secundum binariam divisionem, et non secundum ternariam.

¹⁵ Si vero tres semibreves naturaliter fuerint figurate, in quibus debeant includi quattuor partes predictae, in duabus primis ponunt duas, in ultima vero duas. ¹⁶ Nam ipsi conantur imperfectum reducere ad perfectum, et ideo maiores partes sumunt a parte finis, sicut de tempore perfecto superius est ostensum; ¹⁷ quare dicimus quod utraque procedendi via rationabilis et naturalis existit. ¹⁸ Sufficit enim quod solum dentur signa in cantibus, per que possimus cognoscere quando notas secundum Ytalicum modum aut secundum Gallicum proferamus.

¹⁹ Dicimus quod si cantus de modo Gallico cantari debeat, supra signum innuens imperfectionem temporis volumus quod .g. apponatur hoc modo .g. ²⁰ Si vero secundum Ytalicum modum proferri debeat cantus, tunc supra signum, idest .y. grecum, ponatur; que due littere sunt in principio nominum predictorum, scilicet Gallicorum et Ytalicorum.

10. vero *om.* *D*, continebit *om.* *D* et dicentur] Et d. *D*

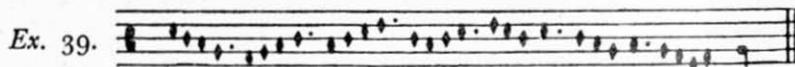
12. Et] et *B* sumuntur] summuntur *B*, debent sumi *D* ita] Ita *D* imperfecti] perfecti *B* et hec] Et. h. *D* rationabilis] rationalis *B*, rationabilis, et nobilis ratio *D*

13. parium] primarum *B* ponunt] ponuntur *D*

15. fuerint naturaliter *D* predictae] dicte *D* ponunt duas] ponuntur due *D* duas] due *D* 17. utraque] utrumque *B* 18. Suficit *B* que] quam *B* notas quando *D* proferamus] proferri debeamus *D*

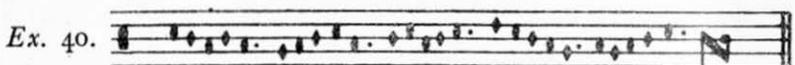
19. hoc modo] huiusmodi *B* 20. modum ytalicum *D* debeat cantus] cantus debeat *B* idest] idem *B* que] Que *D*

²¹ Si autem quattuor fuerint uniformiter figurate, tunc secundum Ytalicos equabiliter proferuntur, et minores vocantur, ut hic inferius patet:



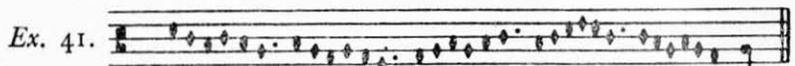
²² Secundum autem Gallicos prima dicitur minor, cum secunda que dicitur minima faciens medietatem temporis, tertia minor cum quarta que minima est faciens aliam medietatem.

²³ Si vero quinque fuerint uniformiter figurate, tunc secundum Ytalicos due prime duas partes de octo continent, reliquis continentibus de quattuor singulariter solum unam, ut hic inferius patet per exemplum:



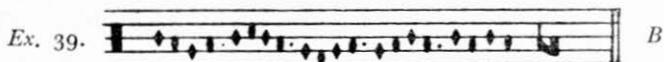
²⁴ Secundum autem Gallicos tres prime tres partes continent de sex, quarta duas, ultima vero unam.

²⁵ Si vero sex fuerint uniformiter figurate, tunc secundum Ytalicos quattuor prime quattuor partes continent de octo, reliquis continentibus de quattuor singulariter solum unam, ut hic patet:



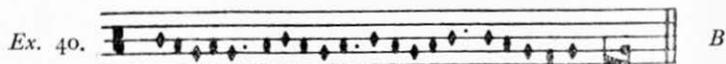
21-22 = 43, 10-14 23-24 = 43, 16-17 25 = 43, 22-23

21. autem] vero *D* inferius patet *om. D*



22. minor dicitur *B* est minima *B*

23. continentibus] remanentibus *B* de quattuor *om. B* inferius *om. D* per exemplum *om. B*

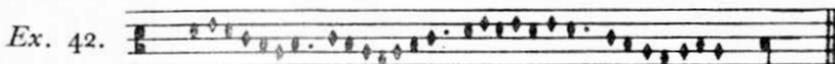


24. quarta] q. vero *B*

25. Reliquis *B* ut hic patet *om. B* in *B* manca anche l'esempio 41

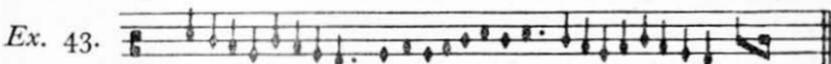
²⁶ Secundum autem Gallicos omnes sex vocantur minime et equaliter proferuntur.

²⁷ Si autem septem, secundum Ytalicos tunc sex prime sex partes de octo continent, ultima, eo quod finis, continet duas, ut hic inferius patet:

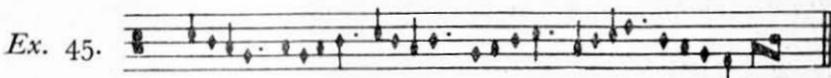
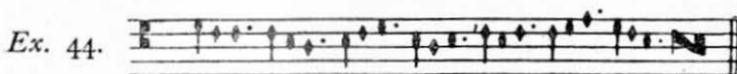


²⁸ Gallici autem non transeunt ultra sex, licet possent, ut in opere nostro mensurate musice alibi est tractatum.

²⁹ Si vero octo fuerint, tunc omnes minime secundum Ytalicos equaliter proferuntur, ut hic inferius patet:



³⁰ Possunt tamen et in modo Gallico et in modo Ytalico semibreves superius dicte aliter diversificari per artem, ut infrascriptis figuris clarius apparebit:



27-28 = 43,26 29 = 43,27 30 = 43,15-18

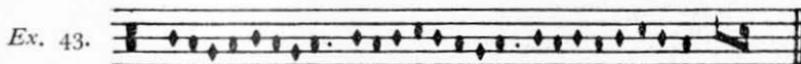
26. et om. B

27. secundum Ytalicos om. B inferius om. D



B

29. secundum Ytalicos om. B inferius om. D

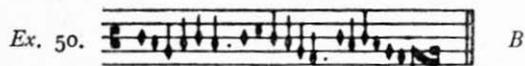
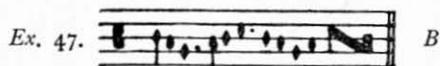
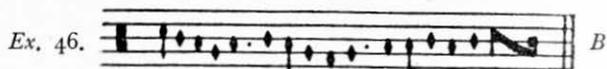
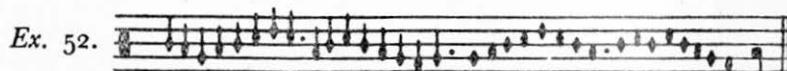
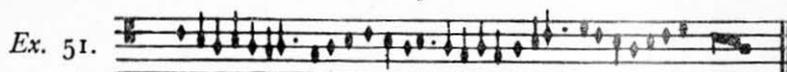
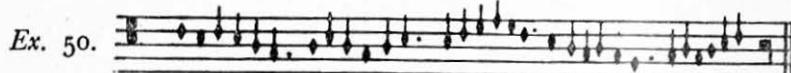
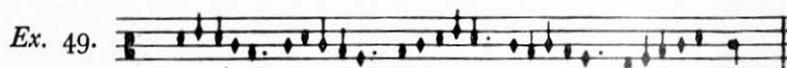
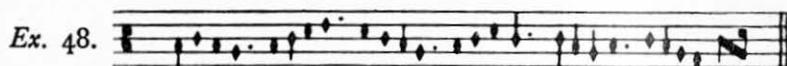
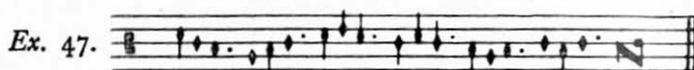
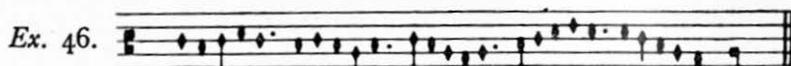


B

30. tamen et] vero B infrascriptis figuris] infrascripte figure D apparebit]
a. ut hic patet D



B



IV

B 93v

D 64v

R³ 29v

DE FIGURIS COMPOSITIS SEU LIGATIS

10

¹ Dicto de figuris simplicibus tam longis quam brevibus quam etiam semibrevis, dicendum est de compositis seu ligatis, quod idem est.

² Ubi sciendum est primo quod ligatura est coniunctio figurarum simplicium per tractus debitos ordinata.

³ Ligaturarum enim alia ascendens et alia descendens: ascendens dicitur illa cuius secundus punctus altior est primo, ut hic inferius patet:



⁴ Descendens dicitur illa cuius primus punctus altior est secundo, ut hic inferius patet:



⁵ Sed quia a parte principii, medii, sive finis ligaturarum sumuntur longe, breves et semibreves, idcirco que ligature dicant longitu-

10, 2-3 = 46,1-2

IV. SEQUITUR DE COMPOSITIS FIGURIS *B* MARCHETTI DE PADUA. LIBER LIGATURARUM *R*³ QUOD IDEM EST *agg. B*

10.1. Dicto] Habito *R*³ quam etiam] et *D*

2. Ubi] ubi *D* tractus] tractatus *B*

3. Ligaturarum...descendens *om. R*³ inferius *om. DR*³ patet *om. D*
B *R*³

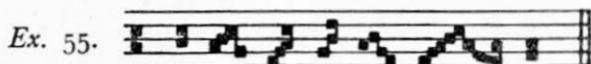


4. inferius *om. DR*³

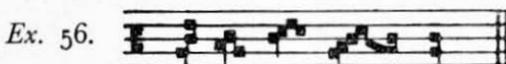
*B**R*³

5. summuntur *R*³ e *B*, *come sempre* idcirco] Id circo *B*

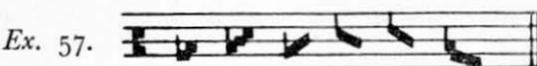
dinem, brevitatem et semibrevitatem videre oportet. ⁶ Ubi dicimus quod, si prima nota ligature ascendentis careat omni tractu, brevis est, ut hic inferius patet:



⁷ Si autem habeat tractum in parte dextra descendentem, longa dicitur, ut hic inferius patet:



⁸ Si vero tractum habeat in sinistra parte in sursum, semibrevis dicitur, ut hic inferius patet:



⁹ Si autem prima nota ligature descendentis careat omni tractu, longa dicitur, ut hic inferius patet:

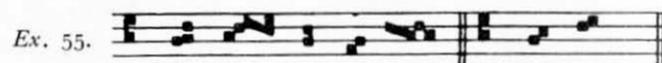


6-7 = 46, 15; 4,3 10 = 4,4 9 = 46,12

6. si *postpone D*, si careat ascendentis] descendentis *D* est] dicitur *D* inferius *om. DR³* patet *om. D*

B

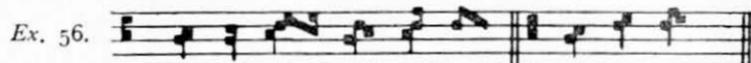
R³



7. descendentem] descendente *BR³* longa] longe *B* dicitur] dicitur *D* inferius *om. DR³* patet *om. R³*

B

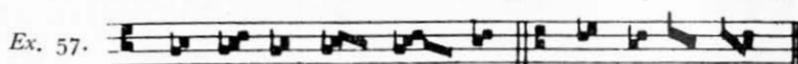
R³



8. in sinistra *om. D* parte *om. DR* dicitur] dicitur *R³* hic inferius *om. DR³* patet *om. DR³*

B

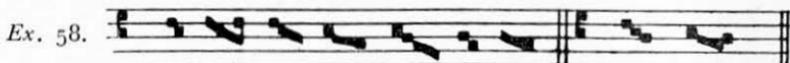
R³



9. autem] vero *B* dicitur] dicitur *R³* inferius *om. BR³* patet *om. R³*

B

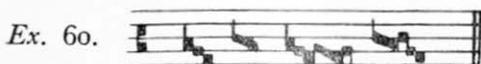
R³



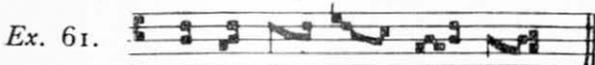
¹⁰ Si vero tractum habeat in parte sinistra descendentem, brevis dicitur, ut hic inferius patet:



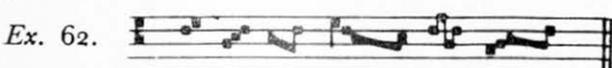
¹¹ Si vero in sinistra in sursum, semibrevis dicitur, ut hic inferius patet:



¹² Item omnis nota que directe ponitur supra penultimam, longa dicitur, ut hic inferius patet:

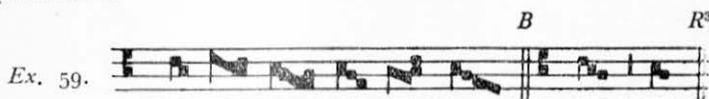


¹³ Que autem indirecte ponitur, brevis dicitur, ut hic inferius patet:



11 = 46,15 12 = 47,16 13 = 47,17

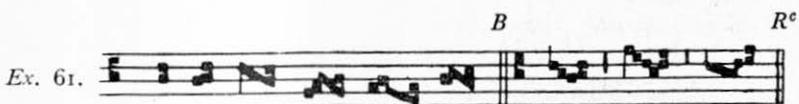
10. descendentem] descendentem BR^3 dicitur] dicitur R^3 inferius om. BR^3 patet om. R^3



11. in sursum] in om. R^3 dicitur] dicitur om. BR^3 inferius om. DR^3 patet om. R^3



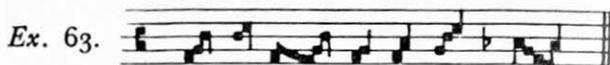
12. item] ita R^3 hic om. B , inferius om. BR^3 patet om. R^3



13. indirecte] in directe BD , in directa R^3 ponitur om. R^3 dicitur] est D , om. R^3 inferius om. DR^3 patet om. R^3



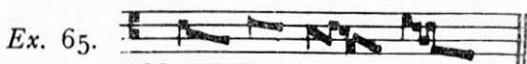
¹⁴ nisi forte eidem adderetur cauda in latere dextro, et tunc dicitur plica longa, ut hic inferius patet:



¹⁵ Omnis ultima nota quadrata in fine descendentis ligature, longa dicitur, ut hic inferius patet:



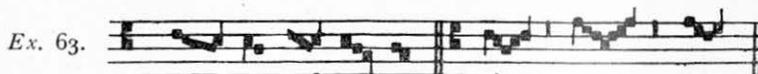
¹⁶ tractu vero obliquo, brevis dicitur, ut hic inferius patet:



¹⁷ Omnes vero medie breves dicuntur, ut hic inferius patet:



14. nisi] Nisi *B* et] Et *D* plica] penultima *B* inferius *om.* *BR*³ patet *om.* *R*³
B *R*³



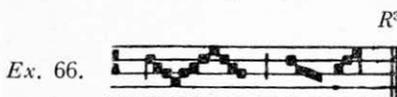
15. ligature] ligatura *B* dicitur] dicitur *R*³ inferius *om.* *BR*³ patet *om.* *R*³
B *R*³



16. tractu] tracta *R*³ ab] ob *D* obliquo] oblico *B* dicitur] dicitur *R*³,
om. *D* inferius *om.* *BR*³ patet *om.* *R*³
B *R*³



17. ut hic *om.* *B* patet *om.* *BR*³



¹⁸ Quare autem sit istud de dictis longis, brevibus et semibrevis in hoc opusculo rationem ponere non curamus, quia ab omnibus cantoribus hoc universaliter observatur. ¹⁹ In alio enim opere nostro musice mensurate rationem assignavimus predictorum.

18. sit istud] illud sit *B* brevibus] brevis *R*³ rationem ponere] ponere rationem *B* assignavimus predictorum] a. predictarum *R*³, predictarum assignavimus *B* dopo predictarum *B* agg. Rogo omnes cantores, ecc. (dal Pom.): *D* lascia alcune righe vuote e alla pag. seg. (65v) ha: Tempus perfectum recte divisum in duodecim, ecc. (sono le Rubricae breves, GS III 188); *R*³ ha DE(O) GRATIAS AMEN. EXPLICIT LIGATURARUM MARCHETTI DE PADUA.

LIBRI RICEVUTI

- ANGLÉS HIGINIO, *La música en la España de Fernando el Santo y de Alfonso el Sabio*, « Real Academia de Bellas artes de San Fernando », Madrid 1943; pp. 70.
- , *La notación musical española de la segunda mitad del siglo XV. Un tratado desconocido de Guillermus... de Podio*, estratto del II vol. de l' « Anuario Musical » dell' « Instituto Español de Musicología del C.S.I.C. », Barcellona 1947; pp. 151-173.
- , *Il Canto Gregoriano e l'opera dell' Abate don G. M. Suñol*, Discorso commemorativo, « Pontificio Istituto di Musica Sacra. Monografie e Conferenze », I, Roma 1948; pp. 18.
- CALCATERRA CARLO, *Poesia e Canto, Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna 1951; pp. 369.
- CORBIN SOLANGE, *Les Offices de la Sainte Face*, estratto dal « Bulletin des Etudes Portugaises » 1946, Coimbra Editora, Limitada 1947; pp. 65.
- , *L'Office de la Conception de la Vierge (A propos d'un manuscrit du XV.ème. siècle, du monastère dominicain d'Aveiro, Portugal)*, estratto dal « Bulletin des Etudes Portugaises » 1949, Coimbra Editora; pp. 62.
- , *Le Cantus Sibyllae: origine et premiers textes*, estratto dalla « Revue de Musicologie » 1952; pp. 1-10.
- , *Essai sur la musique religieuse portugaise au moyen âge (1100-1385)*, « Collection Portugaise » 8, Paris « Les Belles Lettres » 1952; pp. XL-436.
- , *Le Fonds manuscrit de Cadouin*, « Supplément au Bulletin de la Société historique et archéologique du Périgord » tome LXXXI (genn.-marzo 1954), Perigueux 1954; pp. 1-34.
- DA BARBERINO ANDREA, *L'Aspramonte, Romanzo cavalleresco inedito*, edizione critica con glossario di Marco Boni, Collezione di opere inedite e rare, n. s., Bologna 1951; pp. LXXXVI-375.
- DE BARTHOLOMAEIS VINCENZO, *Origini della Poesia Drammatica Italiana*, 2° ed., « Nuova Biblioteca Italiana » VII, Torino 1952; pp. XVI-522.

- DE CESARE RAFFAELE, *Glosse latine e antico-francesi all' «Alexandreis» di Gautier de Châtillon*, «Pubblicazioni dell'Università Cattolica del S. Cuore», n. s. XXXIX, Milano 1951; pp. 160.
- De *proprietate sermonum vel rerum, A Study and Critical Edition of a Set of Verbal Distinctions*, MYRA L. UHLFELDER, «Papers and Monographs of the American Academy in Rome», vol. XV, Roma 1954; pp. 116.
- FRANK ISTVÁN, *Trouvères et Minnesänger, Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le minnesang au XII^e siècle*, «Publications de l'Université de la Sarre», Saarbrücken 1952; pp. XLV-209.
- GUIDONIS ARETINI *Micrologus* edidit Jos. Smits van Waesberghe, «Corpus Scriptorum de Musica» 4, American Institute of Musicology, Roma 1955; pp. 243.
- HANDSCHIN JACQUES, *The «Timaeus» Scale*, estratto da «Musica Disciplina» IV (1950), American Institute of Musicology, pp. 42.
- JOHANNIS AFFLIGEMENSIS, *De musica cum tonario* edidit Jos. SMITS VAN WAESBERGHE, «Corpus Scriptorum de Musica» I, American Institute of Musicology 1950; pp. 207.
- LI GOTTI ETTORE, *La «tesi araba» sulle «origini» della lirica romanza*, «Biblioteca del Centro di Studi filologici e linguistici Siciliani» VII, Firenze 1955; pp. 43.
- LOWINSKY E. EDWARD, *A Newly Discovered Sixteenth-Century Motet Manuscript at the Biblioteca Vallicelliana in Rome*, estratto dal «Journal of the American Musicological Society» III (1950) no. 3; pp. 173-232.
- , *English Organ Music of the Renaissance*, estratto da «The Musical Quarterly» XXXIX (1953), 3-4; pp. 373-395; 528-553.
- MASSERA GIUSEPPE, *Un musico parmense: Anselmi Giorgio «Senior»*, estratto da «Aurea Parma» XXXIX (1955) fasc. 4; pp. 1-29.
- PINI VIRGILIO, *Scheda per Boncompagno*, estratto da «Dai Dettatori al Novecento», Studi in ricordo di C. Calcaterra, Torino 1953; pp. 58-68.
- PIRANI EMMA, *Il codice piacentino n. 65 della Biblioteca Capitolare*, estratto da «Accademie e Biblioteche d'Italia» XXII (1954), n. 1-2; pp. 1-7 (con 8 tavole fotogr.).

- PIRROTTA NINO y LI GOTTI ETTORE, *Paolo tenorista, fiorentino « extra moenia »*, estratto da «Estudios dedicados a Menendez Pidal», Madrid 1952; pp. 30.
- POLETTI VINCENZO, *Il vero atteggiamento antidialettico di S. Pier Damiani* (saggio filosofico), Faenza 1953; pp. 184.
- RONCAGLIA AURELIO, *Di una tradizione lirica pretrovadoresca in lingua volgare*, estratto da «Cultura neolatina» XI (1951) fasc. 3; pp. 37.
- RUGGIERI M. RUGGERO, *La poesia provenzale alla corte di Federico III di Sicilia*, estratto dal «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani» I (1953) Palermo; pp. 31.
- , *Protostoria dello strambotto romanzo*, estratto dagli «Studi di Filologia italiana» XI (1953); pp. 321-424.
- SMITS VAN WAESBERGHE JOSEPH, *Cymbala (Bells in the Middle Ages)*, «Musicological Studies and Documents» I, American Institute of Musicology, Roma 1951; pp. 63.
- Studi Mediolatini e Volgari*, a cura dell'Istituto di Filologia Romanza della Università di Pisa, Bologna I (1953), pp. 230; II (1954), pp. 305.
- SORDELLO, *Poesie*, Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di Marco Boni, «Biblioteca degli Studi Mediolatini e Volgari», I Bologna 1954; pp. 512.
- Troparium Sequentiarium Nonantulanum* (cod. Casanat. 1741) luce literisque descripsit dissertationem historicam addidit JOSEPH VECCHI, «Monumenta Lyrica Medii Aevi Italica» I. Latina, Mutinae 1955; pp. 8 + tav. CXCIII (pars prior).
- TURRINI GIUSEPPE, *Il patrimonio musicale della Biblioteca Capitolare di Verona dal sec. XV al XIX*, Verona 1952; pp. 83.
- ZORZI DIEGO, *Valori religiosi nella letteratura provenzale. La spiritualità trinitaria*, «Pubblicazioni dell'Università Cattolica del S. Cuore», n. s. XLIV, Milano 1954; pp. 379.