

Tiziana Sucato

Definizione di unità di misura del tempo musicale nel *Pomerium* di Marchetto da Padova

Marchetto da Padova scrive il *Pomerium* intorno al 1318 forse a Napoli presso la corte di Roberto d'Angiò¹. In questo trattato egli espone compiutamente il sistema notazionale della musica italiana del Trecento. I capitoli 18-22 del primo libro sono dedicati alla definizione di tempo musicale. Partendo dall'idea aristotelica di *tempo*, Marchetto afferma che la divisibilità all'infinito del tempo non riguarda il tempo musicale, per il quale è necessario definire un criterio di misurazione che sia correlato al minimo naturale della voce. La dimostrazione si gioca in questi capitoli proprio sulla definizione di cosa si debba intendere per *minimo* nel tempo musicale: una quantità sufficientemente piccola in durata da poter essere considerata indivisibile, oppure il minimo deve essere stabilito in base ad un altro parametro? Inoltre dal momento che il tempo è misura del movimento, Marchetto non tralascia di spiegare in quale modo vada inteso il movimento in ambito musicale. Quali ricadute ha la definizione di tempo musicale e dell'unità di misura sul modo di affrontare la composizione?

1. Le *auctoritates*: magister Franco e Aristotele

Nel capitolo 19 del *Pomerium* si legge:

[1] Quanto al primo punto, diciamo con magister Franco che musicalmente parlando il tempus è l'elemento minimo nella plenitudo vocis. Spieghiamo così questa definizione: [2] ciascuna cosa viene ricondotta all'elemento minimo del suo genere (secondo Aristotele, nel decimo libro della Metaphysica), e questo è chiaro. [3] Infatti l'unità, che è il numero minimo e il principio del numero, realizza tutto il

numero; infatti dire dieci è dire 10 unità, e dire venti è dire 20 unità, e così per tutti i numeri. Quindi ciò che è primo e minimo in ciascun genere costituisce l'elemento perfetto e l'unità di misura di tutte le cose che sono in quel genere. [4] Dunque, dal momento che la misura sia del canto che delle note si basa sul tempus – come si è detto –, se ne deduce che il tempo minimo che si può trovare in musica sia la causa e l'elemento perfetto del misurare.²

Marchetto si riferisce esplicitamente a due *auctoritates* indiscusse: Franco di Colonia e Aristotele.

1.1. Franco: il *tempus* è l'elemento minimo

L'*Ars cantus mensurabilis*³ (1280 circa) è il trattato di Franco dal quale Marchetto riprende la definizione di tempo musicale. L'innovazione principale che presenta è costituita dal fatto che il valore di durata di un suono può essere espresso dalla forma grafica della nota, anche se permane la caratteristica peculiare della tradizione precedente a Franco che stabilisce il valore della figura anche in relazione alla posizione occupata nella stringa dei segni grafici. La novità sostanziale consiste nell'aver posto una certa misura alla base della misurazione del tempo e di ricavare i valori minori di durata mediante la tripartizione di questa misura base. La misura base è quella che Franco chiama *perfectio*, ovvero la *longa* ternaria costituita cioè da tre *breves*, ciascuna delle quali corrisponde all'*unum tempus* (L=BBB). L'affermazione che compare nel trattato di Marchetto corrisponde alla definizione generale di cosa sia il tempo musicale in Franco che individua l'*unum tempus* nella *brevis*. Ma già all'epoca di Franco non esisteva più identità fra minimo di durata e unità di misura, come era accaduto invece nella ritmica modale, dove il minimo sillabico coincideva con la breve. La *brevis* di Franco misura il tempo ma è anche un misurato in quanto è suddivisa in tre *semibreves*.

Tuttavia nelle composizioni della seconda metà del Duecento la pulsazione era associata alla *brevis* ed era abbastanza rapida; per questo motivo la *brevis* era di fatto l'elemento base attraverso il quale

misurare le altre grandezze per moltiplicazione, come le *longae*, o, per divisione, come le *semibreves*. Quando Franco quindi scrive *Unum tempus appellatur illud quod est minimum in plenitudine vocis* si sta riferendo a una pratica musicale dove la *brevis* coincide anche con la pulsazione. Questa interpretazione è confermata da quanto scrivono Philippe de Vitry e Jacobus Leodiensis (Giacomo di Liegi) intorno al 1320:

Franco definì il tempo minimo. Bisogna considerare che secondo magister Franco il tempo minimo consiste in non più di tre semibreves, che sono da cantare così veloci che non è possibile dividerle ulteriormente, a meno che non vengano divise in semiminimae. Quindi bisogna tenere presente che quando una melodia scritta in tempo perfetto non presenta più di tre semibreves per ciascun tempus, deve essere cantata secondo il tempo minimo [di Franco]. Il motivo di questo è che le semibreves del tempo minimo di Franco si comportano come le minimae del [nostro] tempo maggiore [ovvero tempo perfetto con prolazione maggiore].⁴

Dunque quando gli Antichi dicevano che la brevis perfetta è divisibile in tre semibreves e non oltre, si riferivano a ciò che comunemente e frequentemente facevano, nei mottetti specialmente. Questo è il motivo per il quale nel tempo perfetto vi erano non più di due semibreves ineguali o tre semibreves uguali. Ho detto nei mottetti perché se volessimo parlare dell'oketus doppio o triplo o di qualsiasi altra forma di canto misurato, la brevis sarebbe eseguita con una pulsazione così veloce, secondo gli Antichi, che sarebbe difficile pronunciare bene o anche a mezza voce tre semibreves per ciascuna brevis. Dunque quando questi canti venivano annotati con longae e breves, non sembra che fosse usata una pulsazione del tempo veloce, ma velocissima, tanto che la brevis era considerata come ora si considera la semibrevis minima. Ma i Moderni ora usano una pulsazione più lenta. Tanto infatti per i Moderni oggi vale la terza parte della brevis perfetta, quanto per gli Antichi valeva la brevis stessa, poiché la pulsazione è tanto lenta quanto quella, e tanto vale la brevis perfetta, quanto per gli Antichi la longa perfetta. Perciò alla semibrevis che è la

*terza parte di una brevis perfetta, danno un significato equivalente alla brevis, e cioè che sia divisibile, e molte altre cose che non le competono secondo quelli che per primi imposero il significato alle figure.*⁵

Come si evince dai testi sopra riportati, sia Vitry sia Jacobus descrivono le differenze tra il loro sistema e quello di Franco, in particolare la durata della *brevis* si è ampliata tanto che la pulsazione di riferimento si è spostata alla durata inferiore, cioè alla *semibrevis*. Prima di Vitry già Petrus de Cruce (Pierre de la Croix) aveva diviso la *brevis* in quattro, cinque, sette *semibreves* per cantare le quali non era certo possibile mantenere la pulsazione alla *brevis* veloce come normalmente accadeva nei mottetti. Permane tuttavia in Petrus l'importanza della *perfectio*, ovvero del principio ternario nella costruzione del ritmo, che sia percepibile anche all'ascolto⁶.

Stabilito che per Franco il tempo minimo unitario corrisponde ancora alla *brevis* con una pulsazione abbastanza rapida, e che la *brevis* tuttavia non costituiva il valore minimo di durata, cosa intende dimostrare Marchetto collegando l'affermazione di Franco a quella di Aristotele? Vuole dimostrare che la *brevis* è l'unità di misura in musica poiché soddisfa la definizione di Aristotele e vuole contrapporsi ai suoi contemporanei, Vitry e de Muris che avevano posto l'*unum tempus* rispettivamente nella *semibrevis* e nella *minima*.

Le proposizioni 2-4 del paragrafo 19, nelle quali Marchetto fa esplicito riferimento ad Aristotele contengono una citazione e una sintesi del libro decimo della *Metafisica* che Aristotele dedica all'uno e ai suoi molteplici significati. L'uno per Aristotele comprende tutte quelle cose la cui intelligenza è unica. Aristotele analizza prima i significati dell'uno, ovvero i modi dell'unità, e li identifica nel *continuo*, in ciò che è un tutto, nell'unità specifica e nell'unità numerica. Poi analizza l'essenza dell'unità e trova che essa consiste nell'essere un tutto indivisibile e nell'essere misura prima in ciascun genere e principalmente nel genere della quantità. L'uno costituisce l'unità di misura della quantità che si conosce mediante il numero. Per gli altri generi di cose si chiama, per traslato, *misura* il termine primo mediante il quale si conosce un genere; la misura è una e sempre dello stesso genere del misurato. In tutti i casi si cerca come misura

qualcosa che sia uno e indivisibile e che sia semplice secondo la quantità o secondo la qualità. Inoltre viene definita *misura perfetta* quella alla quale è visibilmente impossibile togliere o aggiungere qualcosa.

In 19.2-4 Marchetto ripercorre per sommi capi il primo capitolo del decimo libro di Aristotele ed enuclea le tre parole chiave (*primo*, *elemento perfetto*, *unità di misura*) e le pone in relazione alla definizione di tempo minimo di Franco: ciò che è minimo è primo, ciò che è primo è unità di misura, ciò che è unità di misura è perfetto.

1.2. Aristotele: ciò che è minimo costituisce la misura

La citazione tratta da Aristotele (*Unumquodque perficitur minimo sui generis*) si discosta in due punti dalla tradizione del testo.

*[Unum] maxime vero metrum esse primum cuiuslibet generis et maxime proprie quantitatis.*⁷

In primo luogo manca il predicato nominale *metrum esse* della traduzione latina di Moerbeke, quella presumibilmente nota a Marchetto. Al suo posto Marchetto usa il verbo *perficitur*, egli dunque non scrive *ciascuna cosa si misura attraverso ciò che è minimo nel suo genere*, ma *ciascuna cosa è perfetta nell'elemento che è minimo nel suo genere*.

In secondo luogo la citazione si discosta da quella conosciuta per l'introduzione del termine *minimo*. All'interno del decimo libro della *Metafisica*, nello stesso primo capitolo, esso viene usato per mostrare come l'unità di misura debba essere prima misura: nella musica, ad esempio, scrive Aristotele, l'unità di misura è il *diesis* perché è l'intervallo minimo⁸. Non vi è alcun accenno al tempo e alla sua unità di misura, tantomeno in relazione alla musica. Il termine *minimo* correlato in modo diretto al concetto di unità di misura in relazione al tempo si trova invece nel *De caelo*, libro secondo:

Inoltre, se la traslazione del cielo costituisce la misura dei movimenti in quanto essa è continua, uniforme ed eterna; se, d'altro canto, in ogni genere ciò che è minimo costituisce la

*misura, se, il movimento più piccolo è quello più veloce, evidentemente sarà il movimento del cielo dal momento che è più veloce di tutti gli altri.*⁹

E più ampiamente nel quarto libro della Fisica.

In ambito musicale Johannes de Grocheo nel trattato *De musica* scritto intorno al 1300 testimonia l'acquisizione di questi concetti e per la prima volta nella definizione di tempo musicale non si fa più riferimento alla relazione con la metrica e la ritmica¹⁰:

*Ogni cosa che misura utilizza una misura prima ed è conosciuta in virtù di essa; allo stesso modo ogni cosa che si muove si muove in virtù del primo mobile. Ciò che è primo in ciascun genere è causa di tutto ciò che segue, come è scritto nella posizione filosofica di Johannes [Salisbury]. La prima misura è detta tempo, sia che si trovi in re sia che esista solamente nell'intelletto. Il tempo è infatti misura del moto ed anche del primo moto e del primo mobile e da esso derivano tutte le altre misure, come è stato sottilmente indagato dal Fisico. Gli antichi pensatori applicarono questa misura al suono e alla voce, e la chiamarono con un nome comune tempo. Il tempo così come da loro inteso in modo specifico è quello spazio nel quale può essere proferito o si può proferire il suono di durata minima, sia esso un suono o una sillaba. Dico spazio nel quale ecc., poiché la pausa è misurata come il suono. Questa misura misura tutto il canto così come una rivoluzione tutto il tempo.*¹¹

La misura del tempo è definita, secondo Aristotele, dal movimento velocissimo del primo mobile, ovvero dal *tempo minimo*. Poiché Grocheo, in modo implicito, pone anche la musica in relazione al movimento, ne deriva che similmente a esso la musica deve essere misurata da un tempo minimo. Questa correlazione tra il tempo che misura la musica in quanto movimento e il tempo che misura il moto è una acquisizione recente e per questo riceve rilievo nel trattato di Marchetto.

1.2.1. Il tempo è misura del movimento

In precedenza il legame tra lo scorrere delle diverse altezze e il tempo era compreso attraverso lo studio della metrica. Tra il VI e l'XI secolo negli scritti di teoria musicale si parla di tempo (di numero in realtà) in riferimento ai vari tipi di ritmo nei quali possono essere articolati i versi che comunicano la Parola o quanto a essa collegato. Il *tempo* corrisponde a una sillaba breve, ovvero all'unità sillabica che origina i piedi i quali a loro volta costituiscono il verso. La combinazione dei *tempi* ordina lo scorrere del verso. Il movimento invece è colto nel succedersi degli intervalli e sebbene lo scorrere dei suoni avvenga secondo un prima e un poi, ovvero secondo un tempo ordinato, non vi è collegamento tra le due dimensioni. Il sistema di posizionamento delle altezze discrete, il tetragramma di Guido d'Arezzo, consente di cogliere il percorso spaziale che deve compiere il notatore per indicare i diversi suoni; esso rappresenta il suono che si muove in quanto percorre uno spazio (sonoro). Guido d'Arezzo scriveva nel *Micrologus*:

[9] *Dunque il movimento dei suoni, che si è detto aver luogo secondo sei intervalli, avviene per arsi e tesi, vale a dire per innalzamento e abbassamento; [10] con il loro duplice moto, di arsi e di tesi.*¹²

...

[22] *La musica è il movimento dei suoni.*¹³

Come si evince da queste affermazioni, il movimento in musica era inteso all'interno di una sequenza di suoni ordinati. Non vi è in questo alcuna relazione con il tempo, ma piuttosto con l'alto e il basso intesi come estremi entro i quali i suoni discreti si collocano in una scala che va dal suono più grave a quello più acuto.¹⁴

La relazione tra movimento e tempo diviene soggetto di discussione accese a partire dal 1220 quando in Occidente compaiono le prime traduzioni dei testi di filosofia naturale di Aristotele e viene completata la traduzione della *Metafisica*. Dal 1256, anno in cui questi

testi vengono definitivamente inseriti nel *curriculum* di studi della facoltà delle Arti, l'incidenza dei temi in essi affrontati è così ampia da riflettersi anche nei trattati musicali, la cui produzione, tra il XIII e XIV secolo, si fa cospicua anche se di livello ineguale. La maggior parte dei teorici fornisce regole per la scrittura musicale, ovvero spiega in cosa consista la musica che ora si chiama *misurata* e quali siano le figure atte a porla per iscritto; un buon numero di trattati si occupa delle regole del ben condurre le voci in composizioni polifoniche; molti uniscono entrambe le trattazioni. Il teorico musicale è divenuto colui che spiega quali siano i presupposti della musica misurata e come debba essere scritta dal punto di vista ritmico, come debba essere condotta una melodia, come vada composta una polifonia in modo corretto. Il teorico non è più colui che spiega la scienza delle proporzioni nella quale il numero, alla base dell'ordine cosmico, è matrice delle armoniose proporzioni che sostanziano i mondi celesti (*musica mundana*), l'uomo (*musica humana*) e i suoni (*musica instrumentalis*) e che considera la speculazione intellettuale come se non avesse bisogno dell'attuazione pratica.

Marchetto dunque ritiene opportuno spiegare quale movimento il tempo misura in musica. Nella *Fisica*, Aristotele spiega che il tempo o è congiunto al movimento o è qualcosa del movimento stesso, e per ciò la sua essenza può essere indagata a partire da quella del movimento e in particolare da quella del moto locale, che meglio rappresenta la natura del mutamento in quanto tale. In ogni moto è possibile distinguere tre aspetti: 1) la continuità della successione o del flusso, 2) la distinzione tra quanto nella successione è già avvenuto e quanto deve ancora avvenire a partire da ciò che nel moto stesso sta già avvenendo nel presente, 3) ciò che risulta dalla congiunzione dei primi due aspetti e insieme dalla loro distinzione. Il primo aspetto coglie la continuità reale del movimento (il moto è una quantità continua perché continua è l'estensione su cui ha luogo); il secondo sottolinea invece la componente discreta che si introduce quando all'interno della successione stessa si distingue un elemento anteriore da uno posteriore; il terzo modo tiene insieme tanto la continuità reale quanto la distinzione tra le varie fasi¹⁵. Nel paragrafo

24 Marchetto crea un'analogia tra lo scorrere del tempo attraverso le note e il movimento locale stesso:

[6] ... in ogni movimento si deve necessariamente passare da un estremo all'altro attraverso un medio, e necessariamente quel medio differisce per sé ed essenzialmente dagli estremi, come appare evidente nel moto locale; [7] infatti chi si sposta da un luogo a un altro necessariamente passa per un [luogo] intermedio, che non è uno degli estremi. [8] Ma è certo che il canto è un moto della voce che è misurato dal tempus, come anche ogni moto locale è misurato dal tempo. [9] Dunque, come nel moto locale si deve dare un primo tempo, in cui quello che si muove si trova in un estremo dal quale si allontana, un altro [tempo] in cui si trova nel [luogo] intermedio (che si distingue dal primo) e un terzo [tempo] in cui si trova nell'altro estremo, in modo che tutti questi tre tempi sono distinti l'uno dall'altro, [10] così nel canto misurato che scorre attraverso le note, procedendo da una nota all'altra nel misurare fino a raggiungere la perfezione [ovvero il completamento] della misura di tre tempora, come è stato dimostrato, per prima cosa si deve dare una nota che sia misurata con un tempus unitario, un'altra con due e un'altra con tre.¹⁶

Movimento significa che qualcosa cambia posizione compiendo spostamenti intermedi che lo collocano in luoghi diversi dal punto di partenza e da quello di arrivo. In musica le note formate dalla voce cambiano succedendosi nel tempo. Esse sono rappresentate da segni sul pentagramma. Attraverso questa rappresentazione è più facile cogliere per analogia il luogo e il movimento: l'uno si identifica con quella porzione di pentagramma nella quale sono ordinate le note, l'altro con le note medesime che coinvolgono suoni sempre diversi, che mutano. Gli oggetti, ovvero i suoni, presenti in questo *luogo*, in questa porzione di pentagramma, sono collocati all'inizio, a metà o alla fine. Il luogo è costituito dagli oggetti in esso posizionati e, perché esista, tali oggetti (sonori) devono sottostare a una legge di ordine nella successione e di proporzione tra essi. Gli oggetti costituiscono il luogo in quanto lo misurano, ma è il luogo che decide

di quali oggetti può essere costituito, poiché, per essere misurato, l'unità di misura deve essere con esso commensurabile. Percorrendo il luogo con oggetti a esso proporzionati non solo viene misurato, ma è reso anche intellegibile. Il tempo misura il movimento delle note, in quanto successione ordinata, attribuendo ad esse delle durate. Il movimento infatti non coincide necessariamente, e come nel modello precedente, con un cambiamento di altezza.

La definizione di Grocheo, dalla quale si è preso spunto per questa breve digressione, esprime in modo esplicito la relazione ora descritta. Se ciò che si muove è misurato dal tempo, anche la musica, che è movimento, è misurata dal tempo, e se gli altri moti sono misurati dal tempo minimo del primo mobile, anche in musica dovrà trovarsi una durata minima da porre come unità di misura. Ecco che il concetto di durata minima collegata al tempo musicale viene posto in relazione al contesto ampio della filosofia naturale che si occupa della misurazione del tempo e della sua unità di misura. L'uso del termine *minimo* nella citazione dalla *Metafisica* è perciò coerente con il pensiero aristotelico ed è utile a Marchetto per porre in risonanza le due citazioni¹⁷ e chiarire che l'unità di riferimento deve consentire di cogliere gli elementi successivi in modo da distinguere un prima e un poi.

La questione che si pone ora è la seguente: l'unità di riferimento è totalmente arbitraria in quanto direttamente collegata alla capacità dell'uomo di numerare, oppure è parte naturale e reale della struttura del tempo musicale?

Riepilogando, Marchetto vuole circoscrivere il concetto di *minimo* per poter definire cosa vada inteso come *unum tempus*, ovvero come tempo primo in musica; la sua analisi si àncora a due *auctoritates* indiscutibili, Aristotele e Franco. Si è visto quale contesto ha generato le proposizioni scelte da Marchetto come fondamento della sua esposizione. Ora si vuole mostrare come nel rispecchiamento delle citazioni di costoro, Marchetto operi un cambiamento di prospettiva. La sua elaborazione dei significati del termine *minimo* in connessione con il verbo *perficitur* costituisce la pietra angolare sulla quale egli costruirà il suo impianto sillogistico.

1.3. *Plenitudo vocis*

Rimane da chiarire come Marchetto intendesse la locuzione *minimo nella "plenitudo vocis"*. In Franco *plenitudo vocis* è da intendere in analogia con *plenitudo sillabarum* dei grammatici e perciò: *minimo all'interno del valore complessivo ovvero della longa ternaria*.

Marchetto non sembra attribuire lo stesso significato. Nel paragrafo 20 infatti si legge:

[1] ... diciamo che la precedente definizione riguarda il tempus perfetto in musica; infatti – come è già stato detto – ciascuna cosa viene misurata in base alla prima e perfetta quantità del suo genere, come è stato esemplificato facendo riferimento ai numeri. [2] Ma il tempo musicale – precedentemente definito – è primo perché è minimo, ed è perfetto perché è nella *plenitudo vocis*. [3] La predetta definizione dunque è propria del tempus perfetto in musica (e non di quello imperfetto), dal momento che tale tempus è la misura di tutti gli altri.¹⁸

Nella prima proposizione del paragrafo 20 Marchetto enuncia nuovamente la proposizione 19.2 (ciascuna cosa viene ricondotta all'elemento minimo del suo genere), usando però il predicato nominale della tradizione (ciascuna cosa viene misurata ...) arricchito di senso dalla sostituzione del termine *minimo* con due termini che nel paragrafo precedente ha dedotto come costitutivi del termine stesso, ovvero *primo* e *perfetto*. La seconda enunciazione è un'amplificazione della prima. Marchetto mostra che la stratificazione di significati attribuibili al passivo *perfici* gli consente di enucleare due significati principali: *essere ricondotto* e quindi *misurato*, ed *essere compiuto* e quindi, secondo la concezione aristotelica, *perfetto*; poiché il suono è compiuto quando è stata emessa una certa quantità di fiato nel modo corretto, in 20.1 Marchetto giunge a questa conclusione: *ciascuna cosa viene misurata da ciò che è primo* (in quanto minimo) *e perfetto* in quanto nella *plenitudo vocis*. Marchetto dunque spiega la seconda parte della proposizione di Franco imponendo al concetto di *plenitudo*

vocis la corrispondenza con *essere perfetto*. Tuttavia, il contesto nel quale Marchetto vuole rinnovare la validità dell'affermazione di Franco punta sulla contrapposizione di *brevis* perfetta e imperfetta (mentre per Franco esistevano la *brevis recta* e l'*altera*, ossia di uno o due tempi), e sulla distinzione tra *tempus* perfetto e imperfetto. La conclusione che il *tempus* del quale parla Franco è un *tempus* perfetto (20.1), è arbitraria rispetto al sistema codificato dal teorico di Colonia, per il quale solo la *longa* può essere perfetta. La *brevis* (perfetta) di Marchetto non corrisponde in durata alla *brevis (recta)* di Franco, e nemmeno concettualmente è confrontabile con essa. Si può immaginare che Marchetto ignorasse la forzatura?

1.3.1. La *brevis* è l'unità di misura; è anche minimo nel suo genere?

Marchetto è consapevole che la *brevis* nel sistema musicale che sta per descrivere non rappresenta il minimo in termini di durata. Per spiegare questo che appare un paradosso Marchetto pone in bocca all'immaginario interlocutore la seguente domanda (che sorge spontanea anche al lettore odierno): come può il *tempus* perfetto, cioè la *brevis*, essere il tempo minimo musicale se nel contesto del sistema di Marchetto la sua durata è un valore quantitativamente grande?

L'interlocutore presenta l'obiezione così:

[9] Quello che è il principio del tempus in musica è la misura di tutti gli altri tempi e deve essere di conseguenza definito per primo; [10] ma questo è il tempus imperfetto, che si trova nelle semibreves, ed è primo perché è il più piccolo; [11] dunque tale tempus deve essere la misura di tutti gli altri e di conseguenza dovette essere definito per primo. [12] Ma questo è imperfetto; [13] quindi la definizione del tempus data per prima da magister Franco si deve intendere che fosse quella del tempus imperfetto e non di quello perfetto.¹⁹

Viene chiesto cioè per quale motivo il tempo musicale non sia misurato da una grandezza effettivamente piccola, ossia dalla *semibrevis*. Ma l'obiezione è posta in modo tale che emerga con

chiarezza l'associazione *semibrevis* = imperfetto e non *semibrevis* = minima durata. Il lettore viene posto di fronte all'argomento che nulla di imperfetto può pretendere di essere unità di misura in un genere, per tutte le ragioni enunciate nei paragrafi che precedono questo nel *Pomerium*.

[14] E così contraddicono le ragioni suddette in due modi: primo, poiché sembrano dire che il più piccolo tempo, che si trova nelle semibreves, è la misura del tempus perfetto. [15] E così, secondo loro, l'imperfetto sarà la misura del perfetto, poiché essi stessi dicono che venga prima di quello.²⁰

La *brevis* è per Marchetto l'unità di misura non in quanto minimo nell'ordine delle durate, ma minimo in quanto in essa sono misurate tutte le durate, essa è minimo qualitativo, ciò di cui l'intellezione è unica.

2. Cosa sia il tempo

All'inizio del Trecento vi era una contrapposizione tra antichi e moderni sulla natura del tempo la cui eco in ambito musicale è stata colta nei trattati di Giacomo di Liegi e di Giovanni de Muris. Nel caso dei due teorici il contesto è ampiamente studiato, vista la centralità di Parigi nelle vicende del pensiero medievale e l'imponenza del dibattito sul rapporto fra tempo e movimento. Ciò ha consentito a Della Seta di individuare con esattezza le fonti e le direzioni di pensiero alle quali essi fanno riferimento, anche se con differente possibilità di precisione²¹: lo sfoggio di erudizione di Giacomo fornisce numerosi indizi per ricostruire il retroterra filosofico di riferimento, per Giovanni de Muris è giocoforza, invece, ricorrere ai dati biografici e agli argomenti dell'avversario. Della Seta valuta importante non creare affiliazioni prescindendo dalla reale possibilità che gli individui si conoscessero o frequentassero gli stessi ambienti. La prova più importante rimane comunque lo scandaglio della terminologia usata qualora questa sia propria di un determinato filone di pensiero. Nel trattato di Giacomo da Liegi l'affermazione che il tempo si divide *secondo i teologi* in continuo e discreto, consente di

ricollegarsi alla teoria di Enrico di Gand per il quale l'uomo ha una conoscenza indivisibile delle cose nella loro essenza, come gli angeli²². Cioè all'uomo è possibile concepire una successione di eventi con un solo atto intellettuale, e in particolare

*parti successive di tempo sono concepite insieme nell'anima che le numera ... il cantore che pronunci l'uno dopo l'altro due suoni misurati, per esempio, dal rapporto 2:1 (brevis imperfecta-semibrevis): materialmente, in re extra, i due suoni vengono l'uno dopo l'altro, quando viene emesso il secondo il primo non v'è più; ma il cantore non può pensare il valore del primo senza pensare contemporaneamente anche il valore del secondo; in realtà ciò che pensa è una cosa sola, il loro rapporto a una comune unità, e lo pensa con un solo atto indivisibile.*²³

Questo rilievo è importante poiché è opinione condivisa presso gli scolastici che le specie intelleggibili fossero apprese in modo immediato negli oggetti sensibili, mentre fosse graduale l'apprendimento delle relazioni accidentali. L'uomo è quindi in grado di apprendere la forma sostanziale cioè quella che determina l'essere stesso dell'ente cui dà forma. L'unità sostanziale si rivela ricercando nella natura l'aspetto qualitativo e non quello quantitativo. Giacomo sembra anche condividere l'altro aspetto importante della riflessione di Enrico di Gand e cioè il fatto che l'anima porta a compimento il tempo conferendogli la sua componente formale ovvero la distinzione tra il prima e il poi, il tempo è quindi *partim in anima e partim in re extra*²⁴.

Per quanto riguarda De Muris non si può seguire, come per Giacomo, la traccia del testo che, sviluppando un problema di centrale importanza, ci riveli all'analisi presupposti e intenzioni dell'autore²⁵. È sul piano della definizione del rapporto tra le diverse competenze del *musicus* e del *cantor* che Della Seta individua il canale attraverso il quale cogliere l'orientamento di De Muris e i suoi possibili ascendenti. Nel *Notitia artis musicae* viene proclamata l'inseparabile connessione tra esperienza e *ars*:

*l'esperienza non diviene conoscenza se non è formalizzata dall'ars, e l'ars non è conoscenza se non parte dall'esperienza e non vi ritorna nelle applicazioni pratiche. Sul piano istituzionale l'ars deve essere al primo posto, perché è il risultato del processo di conoscenza, sul piano operativo viene prima l'esperienza che costituisce quel processo.*²⁶

Tale conclusione nasceva in De Muris commentando l'assunto di Aristotele circa il primato della vita contemplativa sulla vita attiva. Negli stessi anni Buridano, riflettendo sul medesimo assunto, giungeva a conclusioni simili a quelle del teorico. In questa identità si può riconoscere un comune modo di pensare e una comune opposizione ad antichi pregiudizi²⁷. Si può ragionevolmente affermare che De Muris aderisse alle idee che stavano maturando tra i filosofi della *via moderna*. Il loro atteggiamento di lotta verso l'attribuzione di senso ontologico a ciò che non lo possiede, soprattutto in ambito della fisica, avrà in Ockham il rappresentante di maggior rilievo.

*Questo significa la progressiva eliminazione delle categorie qualitative nella considerazione della natura e la loro riduzione a categorie quantitative. Significa che laddove Jacobus vedeva nella musica la possibilità di cogliere la realtà universale del rapporto numerico e la riducibilità delle grandezze a unità dotate di realtà sostanziale, i filosofi della via moderna pensano che l'ufficio conoscitivo, etico ed edonistico può essere svolto dalla musica anche se le sue proporzioni non rivelano direttamente la presenza divina nella natura e non trasportano l'uomo, anche se solo illusoriamente, fuori dall'unico tempo per esso vivibile.*²⁸

Marchetto non ebbe simili interlocutori. Si sa per certo che non fu una persona dotata di una preparazione generale di un qualche riguardo²⁹ e gli sforzi fatti per identificare Frate Siphante da Ferrara che si occupò, secondo quanto scrive Marchetto, delle parti filosofiche presenti nel suo trattato, sono stati per ora vani. Alcuni passi del trattato di Marchetto, però, rivelano che egli era al corrente delle questioni legate alla natura del tempo musicale e delle loro ricadute

pratiche, poiché egli interviene nel dibattito quel tanto che basta per chiarire la sua posizione.

Per prima cosa Marchetto afferma che il tempo astratto da ogni materia è divisibile all'infinito, ma che non è questo il tempo del quale ci si occupa in musica poiché non sarebbe possibile individuare un tempo primo e indivisibile (19.5). Come per Giacomo è al tempo reso discreto dalla forma imposta dalla misurazione che pertiene il tempo della musica misurata. Nel tempo così concepito la differenza tra tempo perfetto e imperfetto è una distinzione formale, in senso aristotelico, che oppone i due tipi di tempo. Tale formalizzazione coincide con la sostanza stessa del fenomeno fisico. Infatti il teorico padovano, come si è detto, mantiene saldamente il legame con la tradizione franconiana e nel proprio sistema considera la differenza tra perfetto e imperfetto come sostanziale. Dal punto di vista pratico ciò significa che tra la *brevis* perfetta e la *brevis* imperfetta non vi può essere un termine medio. Il capitolo 32b è dedicato proprio alla spiegazione ampia della loro diversità. La questione si pone in relazione ai due tempi del sistema italiano (*divisiones*) aventi lo stesso numero di parti, ma appartenenti uno al tempo perfetto e uno al tempo imperfetto: le senarie. Le misure corrispondenti nel sistema francese, il tempo perfetto con prolazione minore e il tempo imperfetto con prolazione maggiore, sono costituite dallo stesso numero di parti, sei *minimae*, e poiché queste misure si differenziano solo per il differente raggruppamento delle *minimae* al loro interno (2+2+2; 3+3) venivano considerate come medie tra il tempo perfetto e l'imperfetto. Marchetto non ritiene possibile sostenere questa posizione:

È impossibile infatti che realmente ed essenzialmente un tempo musicale possa essere contemporaneamente perfetto e imperfetto, come alcuni immaginano, perché questo vorrebbe dire implicare manifestamente una contraddizione.³⁰

Per De Muris la forma data al tempo è arbitraria, quindi l'impostazione squisitamente matematica della misurabilità del tempo musicale ammetteva che le senarie si differenzino per il raggruppamento interno. Nell'*Ars nova* di Philippe de Vitry infatti si legge:

Si tenga presente che il tempo imperfetto maggiore si comporta come il tempo perfetto minore.³¹

Nella *Notitia artis musicae*:

Si equivalgono infatti tre volte un numero binario o due volte un numero ternario in 6, 12, 18, 24 e così aggiungendo sei. Tuttavia vi sono tre parti del binario perfetto secondo il tempo imperfetto e due parti del ternario imperfetto secondo il tempo perfetto.³²

Per Marchetto invece è importante la dimostrazione *che il tempo imperfetto e il perfetto non sono assolutamente la stessa cosa* (*Pomerium* 35.2), contrapponendosi chiaramente a quanto si affermava sia nel trattato *Ars nova*, sia nei trattati di de Muris³³.

Marchetto, da quanto esposto fin qui, ha una concezione molto simile a quella di Giacomo di Liegi. Non è in realtà necessario mostrare per quali canali e contatti egli potesse aver appreso questa visione se, come sostiene Guido Alliney,

la teoria del partim in anima, partim in re extra nasce dall'esigenza, individuata già da Averroè³⁴, di un'attività dell'anima che, applicando una numerazione discreta al continuo del movimento, misuri e ordini intervalli diversi o successivi di tempo, e renda in tal modo il continuum del movimento successione numerata. Questa interpretazione del tempo come discreto nel continuo, formulata nei termini della dinamica aristotelica forma-materia, per cui il movimento risulta essere la componente materiale, mentre l'attività numerante dell'anima rappresenta il completamento formale del sinolo-tempo, incontra una indubbia fortuna fra la fine del XIII secolo e l'inizio del successivo.³⁵

In musica questo significa che la forma data al tempo, attraverso suoni e ritmi, per individuare il tempo come tempo musicale deve mostrare nell'immediatezza fisico-percettiva le proprie simmetrie e la presenza di una misura che regola lo scorrere temporale. L'attuazione del sistema musicale che viene formulato nell'opera teorica di De Muris

implica invece che il tempo musicale sia quello che l'*ars* del compositore mette in atto:

... la musica si fonda sui principi da lui stabiliti, con la frammentazione all'infinito dei valori più piccoli ... e soprattutto con la dilatazione dei rapporti massimi di durata che rende sempre meno percettibili le simmetrie strutturali, ... comunica sempre più netta l'impressione di una sospensione del decorso temporale.³⁶

2.1. La definizione di tempo musicale nel *Pomerium*

Marchetto non vuole arrivare a stabilire quale elemento sia il minimo di durata presente in musica, egli vuole trovare qual è la caratteristica più generale, qual è il minimo qualitativo al quale può essere riferito il tempo musicale. Per De Muris *il tempo musicale* connota, *per usare un termine occamista, un'operazione mentale, non una realtà fattuale³⁷*, mentre per Marchetto il tempo è una realtà ontologica che riceve dall'anima il suo essere formale.

Nel genere della musica è minimo il tempo che si percepisce come minima *unità di senso* musicale³⁸. Marchetto mostra di essere profondamente legato alla tradizione per la quale il tempo musicale ruota intorno alla realizzazione della *perfectio* e alla ricorrenza riconoscibile di essa attraverso la percezione uditiva. E questo nonostante nel sistema notazionale di Marchetto vi sia la possibilità di dividere la *brevis* in dodici parti. La misura non coincide con un minimo *concreto* indivisibile, ma è *unità di senso* determinata dall'anima che numera in base a un minimo che sia coerente con il genere. Marchetto infatti scrive a proposito della determinazione di un minimo di durata indivisibile:

[10] È assolutamente impossibile stabilire un numero al di sotto o al di sopra del quale determinate semibreves, che misurano tutta la natura del tempus perfetto, non possono essere cantate, poiché ciò dipende dall'agilità della voce ...
[16] Nella misura del tempus perfetto si possono cantare tante semibreves quante la voce umana ne può pronunciare

*distintamente, osservando sempre la misura del tempus perfetto.*³⁹

Quali ricadute ha questa concezione del tempo musicale?

La prima apparentemente ovvia è che la *brevis* è unità di senso musicale. La *brevis* è per Marchetto ciò che fa dello scorrere del tempo, un tempo musicale. In ciò emerge il retaggio del repertorio franconiano e petroniano e la conseguente pregnanza del materiale musicale all'interno di una *brevis* (in qualsiasi modo esso sia strutturato ritmicamente) come centro del pensiero compositivo. Come avviene questo? Attraverso l'elaborazione del materiale ritmico - melodico all'interno della *brevis* in modo tale che questa ciclicità sia percepita. L'importanza di questa unità è sottolineata dalla teorizzazione del *pontellus* che distingue anche visivamente una *brevis* dalla successiva. Esso significa l'ordine del materiale ritmico e melodico non solo in base ad un principio matematico. La *longa* non perde la sua funzione di riferimento poiché rimane a rappresentare *il primo modo di misurazione al quale sono riferiti tutti gli altri modi di misurare*, l'arco entro cui la frase musicale si compie, l'unità fraseologica⁴⁰.

Il modo di strutturare la materia musicale nell'atto del comporre avendo questo retroterra fa sì che prevalgano gli aspetti riconoscibili anche nell'esperienza dell'ascolto. Il prodotto compositivo non viene offerto come risultato della speculazione sulle possibilità combinatorie che il materiale offre (suono e ritmo), ma come oggetto sonoro che esibisce le proprie caratteristiche all'ascolto⁴¹.

Note

- 1 C. Vivarelli, "Di una pretesa scuola napoletana": *Sowing the Seeds of the Ars nova at the court of Roberto of Anjou*, in "The Journal of Musicology", 24 (2007), pp. 272-296.
- 2 Marchetto da Padova, *Pomerium* 19: [1] *Quantum ad primum, dicimus secundum magistrum Franconem quod musice loquendo tempus est id quod*

est minimum in plenitudine vocis; et hanc diffinitionem sic probamus. [2] Unumquodque perficitur minimo sui generis (per Philosophum, decimo Metaphysicae), et hoc est clarum. [3] Nam unitas quae est minimum et principium numeri perficit totum ipsum numerum; nam dicere decem est dicere 10 unitates, et dicere viginti est dicere 20 unitates, et sic de omnibus, scilicet quod primum et minimum in unoquoque genere est perfectio et mensura prima omnium quae sunt in ipso genere. [4] Cum igitur mensura ipsius cantus sive notarum consistat in ipso tempore, ut est dictum, concluditur quod minimum tempus quod est reperiri in ipsa musica sit causa et perfectio mensurandi.

- 3 Franco de Colonia, *Ars cantus mensurabilis*, a cura di G. Reaney e A. Gilles, American Institute of Musicology, 1974 (CSM, 18), 5.12.
- 4 Philippe de Vitry, *Ars Nova*, a cura di G. Reaney, A. Gilles e J. Mailland, American Institute of Musicology, 1964 (CSM 8), p. 29, cap. V 20. 4-8: *Minimum tempus posuit Franco. Unde notandum est secundum Magister Franconem, quod minimum tempus non est nisi tres continens semibreves, quae quidem adeo sunt strictae quod amplius dividi non possunt, nisi per semiminima dividatur. Unde notandum quod, quando aliquis cantus temporis perfecti reperitur ubi non nisi tres continetur semibreves pro uno tempore, secundum minimum tempus pronuntiari debent ... Ratio huius est haec, quia illae semibreves in hoc tempore minimo se habent sicut tres minime in tempore maiore.*
- 5 Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae*, a cura di R. Bragard, American Institute of Musicology, 1973, tomo VII, (CSM 3), cap. XVII, 4-6: *Item cum diceret Antiqui brevem perfectam in tres semibreves et non plures esse divisibilem, referebant se illud quod communis fiebat et regularius, in motetis specialiter. Hoc est quod pro tempore perfecto duae inaequales semibreves vel tres aequales et non plures poneretur. Dixi in motetis quia si de hoketis loquimur duplicibus et contraduplicibus et aliis quibusdam mensuratis cantibus, brevis perfecta ita citam, secundum Antiquos, habet mensuram ut non bene vel leviter pro ea tres semibreves dici possunt. Unde, quantum ad longas et breves per quas tales cantus notabantur, non iam ibi locum habere videtur cita mensuratio, set citissima, ut non plus teneatur ibi brevis perfecta quam nunc semibrevis minima. Sed Moderni nunc morosa multum utuntur mensura. Tantum enim apud Modernos valet nunc brevis perfectae tertia pars quantum apud Antiquos brevis perfecta, quia tam morose mensuratur ut illa et tantum brevis perfecta quantum apud Veteres longa perfecta. Inde est ut semibrevis, quae tertia pars brevis perfectae, ascribant quod brevis est,*

idest quod sit divisibilis, et alia multa quae ei non competunt secundum illos qui sibi primitus significationem imposuerunt.

- 6 Nel mottetto *Aucun ont trouvé chant / Lonc tans me sui tenu / Annuntiantes* numerosi gruppi irregolari con più di quattro *semibreves* portano testo. La *brevis* era certamente cantata con una pulsazione più lenta di quella prevista per i mottetti in genere, ma ciò che agli occhi dei contemporanei risulta importante è che, nonostante la grande articolazione del *tripulum*, l'andamento ternario della composizione era ugualmente percepibile.
- 7 *Ma soprattutto [l'unità] consiste nell'essere misura prima in ciascun genere e principalmente nel genere della quantità.* La traduzione di Moerbeke compare tra i codici più antichi della biblioteca antoniana (cod. 421), cfr. R. Plevano, *La tradizione filosofica nei codici della biblioteca antoniana*, in L. Baggio e M. Benetazzo (a cura), *Cultura, arte e committenza nella basilica di S. Antonio di Padova nel Trecento*, Centro Studi Antoniani, Atti del convegno internazionale di studi Padova 24-26 maggio 2001, Padova 2003, p. 39.
- 8 Aristotele, *Metafisica*, X 1053a 10.
- 9 *Aristoteles latinus* 8.1, 2.4; Bekker 287: *Adhuc autem siquidem motuum quidam mensura celi latio propter esse solam continuam et equalem et sempiternam, in unoquoque autem mensura quod minimum, minus autem motus qui velocissimus, manifestum quoniam velocissimus utique erit omnium motuum celi motus.* La traduzione è quella di Roberto Grossatesta quasi del tutto simile a quella di Guglielmo di Morbeke che quindi non si riporta.
- 10 Il *De coelo* faceva parte dei testi sulla natura introdotti nelle università intorno al 1250. G. Stabile afferma che parlare del tempo nel Medioevo comportava implicitamente un riferimento al tempo astronomico; tuttavia, per quanto concerne i trattati sulla musica misurata, Grocheo è il primo a riferirsi esplicitamente ad Aristotele, seppure attraverso la mediazione di Giovanni di Salisbury. Il passo più ampio che si riferisce al moto delle stelle fisse come prima misura del tempo è nella *Physica* IV 14, 223b 12-29. Cfr. G. Stabile, *Musica e cosmologia: l'armonia delle sfere*, in L. Mauro (a cura), *La musica nel pensiero medievale*, Longo, Ravenna 2001, pp. 11-29.

- 11 E. Rohloff, *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht*, Gebrüder Reinecke, Leipzig 1943 (*Media latinitas musica*), vol. 2, p. 54: *Omne autem mensurans prima mensura utitur, aut eius virtute operatur, quemadmodum omne movens in virtute primi moventis. Primum enim in unoquoque genere causa est omnium posteriorum, ut in Johannis positione philosophiae scriptum est. Prima autem mensura tempus dicitur, sive in re fuerit, sive secundum intellectum tantum. Est enim tempus mensura motus et etiam primi motus et primi mobilis et ex consequenti cuiuslibet alterius, prout a physico subtiliter perscrutatur. Istam autem mensuram antiqui consideratores ad sonos et voces applicaverunt, quam tempus communi nomine vocaverunt. Est autem tempus, prout hic specialiter accipitur, illud spatium, in quo minima vox vel minimus sonus plenarie profertur seu proferrī potest. Dico autem spatium, in quo et cetera, quia pausa quemadmodum sonus mensuratur. Ista autem mensura totum cantum mensurat, quemadmodum una revolutio totum tempus.*
- 12 Guido d'Arezzo, *Micrologus* 16. A. Rusconi sottolinea anche il legame con il trattato *Musica Enchiriadis* 9.25-26: *At ipsa commata per arsin et thesin fiunt, id est levationem et positionem*, cfr. H. Schmid (a cura), *Musica et Scolia enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, München 1981 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, 3), in Guido d'Arezzo, *Le opere*, introduzione, traduzione e commento a cura di A. Rusconi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005, p. 81.
- 13 Guido d'Arezzo, *Micrologus* 16. A. Rusconi commenta: *Se il titolo dello schema è autentico, come pare dalla tradizione manoscritta, ci trasmette l'unica definizione esplicita di musica che compare nel trattato. Definizione che risulta di nuova formulazione, basata com'è sul concetto di motus, movimento dei suoni l'uno verso l'altro secondo i sei intervalli ammessi; non paragonabile pertanto alla scienza bene movendi di Agostino (De musica 1.3.3.), modellata sul ritmo; cfr. Guido d'Arezzo, Le opere ... cit., p. 81.*
- 14 L'analogia in senso spaziale è il frutto della stratificazione di saperi che dal mondo greco migra per diverse vie in occidente. *So, we basically have two different systems of conceiving sound in antiquity which relate to our topic: the metaphorical spatial representation of sound, more connected with the Aristoxenians, and its material perception and description, which seems to find its roots in the Pythagorean tradition of Lasus, Hipposus of Matapontum and his followers. Both of them will migrate, in different ways, into our*

Western tradition through intermediary scholars: the spatial conception of music find its visual representation with the invention of the neumatic notation, while the material conception will provide the technical language with a rich vocabulary that potentially ... carries in itself an idea of verticality, cfr. E. Rocconi, The Development of Vertical Direction in the Spatial Representation of Sound in E. Hickmann, A. Kilmer, R. Eichmann (eds.), The Archeology of Early Sound: Origin and Organization (Ancient Orient, Mediterranean Antiquity, European Pre- and Protohistory, Precolumbian Latin America) 2nd Symposium of the International Study Group on Music Archeology, Stiftung Kloster Michaelstein, Sept. 17-24 2000, Serie Studien zur Musikarchäologie, Orient-Archäologie (Deutsches Archäologisches Institut Berlin, Orient-Abteilung), Rahden/Westf., Leidorf 2003, pp. 389-392; p. 391.

- 15 Cfr. M. Parodi, *Tempo e spazio nel Medioevo*, Loecher, Torino 1981.
- 16 *Pomerium 24: [6] Primum enim sic ostendemus: In omni motu de necessitate est devenire de uno extremo ad aliud extremum per aliquod medium, et de necessitate illud medium per se et essentialiter differt ab extremis, sicut patet in motu locali; [7] nam qui vadit de uno loco ad alium, de necessitate transit per medium, et per tale medium quod non est aliquod extremorum. [8] Sed certum est quod cantus est quidam motus vocis qui tempore mensuratur, sicut motus localis omnis etiam tempore mensuratur. [9] Sicut ergo in motu locali est dare primum tempus, in quo illud quod movetur est in uno termino a quo mevetur, et aliud in quo est in medio, quod differt a primo, et tertium in quo est in ultimo termino, ita quod omnia ista tria tempora distinguuntur naturaliter ad invicem; [10] sic et in ipso cantu mensurato qui discurrit per notas, mensurando de una nota in aliam donec ad perfectionem mensurae trium temporum perveniat, ut probatum est, primo est dare notam quae uno tempore mensuretur, et aliam quae duobus, et aliam quae tribus.*
- 17 Si tenga in considerazione che l'Anonimo di St. Emmeram (1279) introduce il capitolo dedicato all'esposizione dei modi ritmici così: *in omni scientia est ponere primum et minimum* (Anonymus di St. Emmeram, *De musica mensurata*, a cura di J. Yudkin, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1990, p. 184) e che nella *Differentia XLVII.H* del *Conciliator* di Pietro d'Abano, composto nel primo decennio del Trecento a Padova, si trova un'affermazione molto simile a quella che Marchetto pone nel suo trattato: *Minimum in unoquoque genere principio est in illo, cum sit metrum, seu mensura*. In quest'ultima affermazione è presente il termine *minimo*, ma anche il concetto di misura espresso dal verbo *metrum esse* che fa eco al

testo dello stagirita. Non è da escludere quindi che la formulazione usata da Marchetto – a parte il verbo – appartenesse a quei florilegi o sentenze commentate che circolavano nel Medioevo (J. Hamesse, *La diffusion des florilège aristotéliens en Italie du XIV au XVI siècle*, in G. Roccaro (a cura), *Platonismo e aristotelismo nel mezzogiorno d'Italia (secc. XIV-XVI)*, Palermo 1989, pp. 41-53. Id., *Les florilèges philosophiques du XIII au XV siècle*, in *Les genres littéraires dans les sources théologiques et philosophiques médiévales. Définition, critique et exploitation*, Institut d'Études médiévales de l'Université Catholique de Lovain, Lovain-la-Neuve 1982, pp. 185-187.

- 18 *Pomerium 20*: [1] ... dicimus quod praedicta diffinitio est temporis perfecti in musica; nam, ut dictum est superius, unumquodque mensuratur primo et perfecto sui generis, sicut exemplificatum est in numeris; [2] sed tempus musicum superius diffinitum est primum, quia minimum, et est perfectum, quia est in plenitudine vocis; [3] praedicta ergo diffinitio est temporis perfecti in musica, et non imperfecti, cum tale tempus sit mensura omnium aliorum.
- 19 *Pomerium 21*: [9] Illud quod est primum tempus in musica est mensura omnium aliorum temporum, et prius debet per consequens diffiniri; [10] sed tale est tempus imperfectum quod est in semibrevibus, quoniam est primum eo quod minimum; [11] igitur tale tempus debet esse mensura omnium aliorum et per consequens primo debuit diffiniri. [12] Sed ipsum est tempus imperfectum; [13] ergo talis diffinitio primo data de tempore per magistrum Franconem debet intelligi fuisse temporis imperfecti et non perfecti.
- 20 *Pomerium 21*: [14] Et sic in duobus contradicunt rationibus supradictis; primum est quia videntur dicere quod tempus minimum quod fit in semibrevibus sit mensura temporis perfecti. [15] Et sic, secundum eos, imperfectum erit mensura perfecti, quia ipsi dicunt quod sit prius eo.
- 21 F. Della Seta, *Utrum musica tempore mensuretur continuo, an discreto. Premesse filosofiche ad una disputa del gusto musicale*, in "Studi musicali", 13 (1984), pp. 169-219; p. 171.
- 22 P. Porro, *Tempo e aevum in Enrico di Gand e Giovanni Duns Scoto*, in G. Alliney, L. Cova (a cura), *Tempus, aevum, aeternitas. La concettualizzazione del tempo nel pensiero tardomedievale*, Atti del Colloquio internazionale Trieste 4-6 marzo 1999, Olschki, Firenze 2000, pp. 89-129; p. 90.

- 23 F. Della Seta, *op. cit.*, p. 191.
- 24 Enrico di Gand, *Quodlibet III, quaestio 11*.
- 25 F. Della Seta, *op. cit.*, p. 202.
- 26 Ivi, p. 207.
- 27 Ivi, p. 209.
- 28 Ivi, p. 217.
- 29 Dalla ricostruzione di L. Gianni della vicenda che riguarda la mancata nomina a *magister scholarum* a Cividale si ricava che Marchetto non aveva sicuramente una preparazione in ambito giuridico. Cfr. L. Gianni, *Marchetto da Padova e la scuola capitolare di Cividale. Un documento inedito del 1317 conservato a Udine*, in "Musica e Storia", 7/1 (1999), pp. 47-57; p. 56.
- 30 *Pomerium 35: [8] Impossibile est ergo quod realiter et essentialiter aliquod tempus musicum possit esse simul perfectum et imperfectum, ut quidam fingunt, quia hoc esset implicare contradictionem manifeste: esset enim dicere quod aliquis possit esse homo et non homo.*
- 31 Philippe de Vitry, *Ars Nova ... cit.*, p. 31.
- 32 Johannes de Muris, *Notitia artis musicae*, a cura di U. Michels, *America Institute of Musicology*, 1973 (CSM 17), 7.13: *Adequantur enim tres binarii et duo ternarii in 6, 12, 18, 24 et sicut addendo 6. Sunt autem tres binarii perfecti de tempore imperfecto, sed duo ternarii imperfecti de perfecto.*
- 33 Cfr. anche *Pomerium 32b.14-21; 35; 41*.
- 34 Averroes, *Aristotelis opera cum Averois commentaris*, Venetia 1562, vol. IV, com 98, 132-133.
- 35 G. Alliney, *Il tempo come respectus realis nel primo scotismo: Guglielmo di Alnwick*, in G. Alliney, L. Cova (a cura), *op. cit.*, pp. 131-161; 142.
- 36 F. Della Seta, *Utrum musica tempore mensuretur ... cit.*, p. 218.

- 37 C. Panti, *Filosofia della musica. Tarda Antichità e Medioevo*, Carocci, Roma 2008, p. 237.
- 38 Per fare un esempio, in un valzer la minima unità di senso musicale è l'intera battuta di $\frac{3}{4}$, sebbene sia nel quarto la pulsazione; non solo: la battuta è la minima unità di senso poiché è la più piccola porzione della frase composta generalmente, nel caso del valzer, da quattro di esse.
- 39 *Pomerium* 32d: [10] *Sed quod taxetur numerus infra vel supra quem determinatae non possint proferri semibreves, totam naturam perfecti temporis mensurantes, est omnino impossibile, cum hoc dependeat ab agilitate vocis ... [16] ...Tot semibreves possunt pro tempore perfecto fieri, quot vox humana frangere potest, mensura debita ipsius perfecti temporis observata.*
- 40 Per quanto riguarda l'ambito francese l'argomento è affrontato in modo ampio, puntuale e con molti esempi musicali da David Maw, in particolare "Trapasser mesure": *Meter in Machaut's Polyphonic Songs*, in "The Journal of Musicology", 21 (2004), pp. 46-126. Per l'ambito italiano, importante contributo sull'argomento è di Marco Gozzi, *New light on Italian Trecento notation - Part I*, "Recercare", 13 (2001), pp. 5-78.
- 41 Sul problema della percepibilità delle strategie compositive in ambito di *ars nova* italiana, una prima ricognizione nella mia tesi di dottorato *L'articolazione del pensiero musicale nelle composizioni del primo Trecento italiano*, Università degli studi di Pavia, Dipartimento di Scienze Musicologiche e Paleografico musicali, 2007. Per quanto riguarda il repertorio francese la bibliografia sull'argomento è in A. V. Clark, *Listening to Machaut's Motets*, in "The Journal of Musicology", 21 (2005), pp. 487-513.