

GIOSEFFO ZARLINO

L'istituzioni armoniche

a cura di Silvia Urbani

All'illustrissimo e reverendissimo signor Vincenzo Diedo,
patriarca di Venezia

Sono stati gli antichi sapienti di commun¹ parere, monsignore illustrissimo e reverendissimo,² che tutte le cose, per il desiderio che hanno di arrivare al loro principio, siano naturalmente inchinate alla propria operazione e a conseguir la perfezione loro; laonde essendo la scienza la perfezione dell'intelletto, e l'intendere e il sapere la propria operazione dell'uomo, mediante la quale viene a congiungersi al suo principio, de qui nasce che ognuno naturalmente è tirato alla cognizione delle cose; né mai si stanca né sazia di andare investigando le loro cagioni e di volere intendere gli alti secreti della natura. Né penso che a questo lo spinga solamente la speranza dell'acquistar la cognizione di molte cose, ma eziandio di una cosa sola; perciocché per conoscerla comprende che va camminando verso la perfezione, e giudica che in ciò avanzando tutti gli altri sia cosa degna di molta lode e onorevole. Però stimo io che, amando gli uomini per natura di tenere il primo luogo in alcuna facultà, di giorno in giorno, ora aggiungendovisi una cosa e ora un'altra, per sì fatto modo le scienze e le arti siano cresciute che non è possibile quasi vedere da qual parte se le possa aggiungere alcuna cosa di nuovo.

E benché si potrebbe dire che ciascuna di esse in ciò abbia avuto questa felicità, forse per il guadagno che gli uomini ne ritranno, tuttavia fin qui mi par di vedere, s'io non m'inganno, che la musica sia stata poca avventurata; perciocché quantunque si ritrovino molti autori, che hanno scritto molte cose della scienza e dell'arte, nondimeno l'uomo, leggendole, non ne può acquistar quella cognizione che egli desidera, perché veramente non hanno tocco il vero fine né a sufficienza mostrato cosa alcuna di quelle che sono di maggiore importanza. Laonde io, che fino dai teneri anni ho sempre avuto naturale inchinazione alla musi-

¹ *commun*: per le forme antiche ma ricorrenti nelle *Istituzioni*, cfr. *Nota al testo*, p. 727; gli *hapax* sono annotati volta per volta, mentre i significati desueti sono spiegati soltanto alla prima occorrenza.

² *monsignore... reverendissimo*: a Vincenzo Diedo sono dedicate le *Istituzioni* fin dalla *princeps* del 1558; nato nel 1499 da Alvise e da Elisabetta Priuli, discendente di famiglie ricche e prestigiose, Diedo intraprese una brillante carriera politica, sostenuta da una notevole ambizione e da indubie qualità intellettuali; morì l'8 dicembre 1559 nel suo palazzo a San Pietro di Castello.

ca, avendo già una buona parte della mia età intorno la cognizione di lei consumato, avedutomi di cotal cosa, volsi provare s'io poteva in qualche maniera le cose, che appartengono alla teorica o contemplativa e alla pratica, ritrar verso la loro perfezione, e fare conoscere il lor vero fine, per far cosa grata a tutti coloro che di tal facultà si diletano.

E avenga che io conoscessi che questo era a me troppo grave carico, tuttavia pensai che, se bene non era per ridurle al loro ultimo grado di perfezione, almeno avrei forse potuto incaminare la cosa di maniera che sarei stato cagione di dar animo ad alcuno spirito nobile di passare anco più oltre. Il perché avendomi proposto cotal fine, e avendo questi anni passati scritto le presenti *Istituzioni*, le quali insegnano le cose appartenenti all'una e all'altra delle nominate parti, stimolato dagli amici miei che giudicarono queste potere essere utili ai studiosi, mi è paruto di doverle mandare in luce, dedicandole alla illustrissima e reverendissima signoria vostra. E a ciò fare mi sono mosso primieramente per mostrare in qualche parte quanto io resti obligato all'amorevolezze mostratemi da lei; dappoi perché se per avventura fusse alcuno di animo tanto maligno che, non avendo rispetto ch'io lo faccia con proponimento di giovare altrui, si movesse a biasimar queste mie fatiche, almeno fusse astretto ad aver riguardo all'illustrissimo nome di quel signore al quale sono state dedicate.

Si aggiunge oltre di ciò che avendo la singular prudenza, la giustizia, la religione e la benignità, cose in lei da tutti conosciute e lodate, parturito in me una incredibile riverenza e devozione, io non avevo altra via né modo da poterla dimostrare. Né si può veramente aver dubbio delle singolari virtù di vostra signoria illustrissima e reverendissima, poiché n'è stato fatto chiara testimonianza da questo sapientissimo senato,³ il quale, per molte esperienze, avendo conosciuto quanto ella era prudente nei governi pubblici, sì nella città come di fuori nei reggimenti di Bergamo, di Verona, e di Udine, ultimamente ritrovandosi in Padoa di magistrato,⁴ essendo seguita la morte del reverendissimo Contarino,⁵ giudicandola degna di tanto onore, la elesse patriarca di Venezia.

³ *senato*: formato da circa trecento membri, si occupava dell'amministrazione e della politica internazionale (navigazione, nomina degli ambasciatori, dichiarazioni di guerra, alleanze e negoziati); aveva voce in capitolo sulla scelta del patriarca che doveva appartenere a una famiglia veneziana; l'elezione di Vincenzo Diedo, il 23 gennaio 1556, conferma che il governo della Serenissima, con la scelta di un laico, si assicurava la piena dipendenza dell'autorità religiosa da quella civile; due mesi dopo il papa Pio IV ratifica la nomina.

⁴ *reggimenti... magistrato*: Diedo aveva coperto le cariche di podestà a Bergamo, a Verona e a Udine, di riformatore dello Studio e di capitano a Padova.

⁵ *Contarino*: Pier Francesco Contarini, patriarca di Venezia dal 1554 al 1555.

E quantunque gli onori conseguiti il più delle volte sogliono mutare gli animi e li costumi degli uomini, tuttavia, se bene ella è pervenuta a sì onorato grado, non è però mutato o sciemato in lei punto della bontà dell'animo suo; anzi di gran lunga è accresciuto, come si può chiaramente vedere, che incontante che ella ebbe conseguito cotal dignità, si rivolse primieramente con le facultà proprie ad adornare la chiesa;⁶ e dopo, con grandissima spesa, a riparare il palazzo che già incominciava andare in rovina.⁷ Ma sì come di continuo ella non cessa di rinnovare e adornar la materiale, così di giorno in giorno (il che è segno evidentissimo di religione e di carità) non resta di sovenire e di sollevar la spirituale, portando continuamente aiuto ai poveri, non tanto a quelli della sua città quanto anche ai forestieri, e a quelli che, partendosi dalla infedeltà, vengono al cristianesimo; e come vigilante pastore e diligente agricoltore e custode della vigna del Signore, attende a provvedere che 'l suo gregge non sia dai lupi offeso, e che da questa vigna siano levati i rami non buoni overamente governati di maniera che divengano fruttuosi. Tutte queste cose veramente fanno chiarissima fede al mondo delle sue rare virtù, le quali mi hanno mosso a dedicarle queste mie fatiche, quali elle si siano. E se bene il dono è picciolo, riguardi almeno la osservanza dell'animo mio verso lei, la quale è infinitamente grande.

Di vostra signoria illustrissima e reverendissima servitore affezionatissimo.

Gioseffo Zarlino

⁶ *chiesa*: San Pietro di Castello, sede patriarcale fino a quando San Marco rimane cappella palatina ossia dal 1451 al 1807, dopo la caduta della repubblica; il progetto della nuova facciata, commissionato nel 1558 a Palladio (1508-1580), non viene realizzato perché il cantiere chiude alla morte di Vincenzo Diedo.

⁷ *palazzo... rovina*: l'edificio col chiostro che sorge a destra di San Pietro; sulla facciata reca lo stemma del patriarca Lorenzo Priuli che riprese i lavori di restauro nel 1594.

L'istituzioni armoniche del reverendo messere Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di cappella della serenissima signoria di Venezia, divise in quattro parti, nelle quali, oltre le materie appartenenti alla musica, si trovano dichiarati molti luoghi de poeti, istorici e filosofi

Proemio nel quale si dimostra in qual maniera la musica abbia avuto principio e come sia stata accresciuta, e si ragiona della divisione dell'opera

Molte fiato meco pensando e rivolgendomi per la mente varie cose, che 'l sommo Iddio ha per sua benignità donato a' mortali, ho compreso chiaramente che tra le più maravigliose è l'aver concesso loro particolar grazia di usar la voce articolata; col mezzo della qual sola fusse l'uomo sopra gli altri animali atto a poter mandar fuori tutti quei pensieri che avesse concepito¹ dentro nell'animo. E non è dubbio che per essa apertamente si manifesta quanto egli sia dissimile dalle bestie e di quanto sia loro superiore. E credo che si possa dir veramente cotal dono essere stato di grandissima utilità all'umana generazione;² perciocché niun'altra cosa, se non il parlare, indusse e tirò gli uomini, i quali da principio erano sparsi nelle selve e ne' monti, vivendo quasi vita da fiere, a ridursi ad abitare e vivere in compagnia, secondo che alla natura dell'uomo è richiesto, e a fabricar città e castella, e uniti per virtù de' buoni ordini conservarsi, e contrattando l'un con l'altro, porgersi aiuto in ogni lor bisogno.

Essendosi per questa via a vicinanza ragunati e congiunti, fu dopoi conosciuto di giorno in giorno per prova quanta fusse la forza del parlare, ancora che rozzo. Onde alcuni di elevato ingegno cominciarono in esso a mettere in uso alcune maniere ornate e dilettevoli, con belle e illustri sentenze, sforzandosi di avvanzar gli altri uomini in quello che gli uomini istessi restano superiori agli altri animali. Né di ciò rimanendo soddisfatti, tentarono di passare anco più oltre, cercando tuttavia d'alzarsi a più alto grado di perfezione. E avendo per questo effetto aggiunto al parlare l'armonia,³ cominciarono da quella a investigar varii ritmi e diversi metri, i quali con l'armonia accompagnati porgono grandissimo diletto all'anima nostra. Ritrovata adunque (oltre l'altre che sono molte) una

¹ *conceduto... concepito*: per le forme antiche ma ricorrenti nelle *Istituzioni*, cfr. *Nota al testo*, p. 727; gli *bapax* sono annotati volta per volta, mentre i significati desueti sono spiegati soltanto alla prima occorrenza; le note dell'autore si distinguono da quelle del curatore per la mancanza di richiami fra quadre.

² [ZARLINO], *Supplementi* [altrove cit. col titolo esatto; *Supplimenti musicali nei quali si dichiarano molte cose contenute nei due primi volumi delle «Istituzioni» e «Dimostrazioni», per essere state malintese da molti, e si risponde insieme alle loro calunnie*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1588], 1, capitolo 3, [pp. 12-18].

³ *armonia*: in questo caso sinonimo di melodia, nel suo andamento orizzontale; nelle *Istituzioni* il termine copre aree semantiche diverse: armonia dell'universo, secondo il pensiero di Pitagora e di Platone, riscontrata nella regolarità dei movimenti dei corpi celesti; armonia dell'anima che si modella e s'intona sull'armoniosa consonanza del cosmo; armonia nell'accezione specifica tecnico-musicale come sviluppo verticale e simultaneo di più suoni; armonia nel senso di modo greco.

maniera di composizione, che inni chiamavano, ritrovarono anco il poema eroico, tragico, comico e ditirambico;⁴ e così col numero,⁵ col parlare e con l'armonia potevano con quelli cantar le laudi e render gloria a Dio, e con questi, secondo che lor piaceva, più facilmente e con maggior forza ritener gli animi sfrenati e con maggior dilettazone muovere i voleri e appetiti degli uomini, riducendoli a tranquilla e costumata vita. Il che avendo felicemente conseguito, acquistarono appresso i popoli tale autorità che furono da molto più tenuti e onorati che non erano gli altri. E costoro, che arrivarono a tanto sapere, senza differenza alcuna vennero nominati musici, poeti e sapienti.

Ma intendendosi allora per la musica una somma e singolar dottrina, furono i musici tenuti in gran pregio; ed era portata loro una riverenza inestimabile. Benché, o sia stato per la malignità de' tempi o per la negligenza degli uomini, che abbiano fatto poca stima non solamente della musica ma degli altri studii ancora, da quella somma altezza, nella quale era collocata, è caduta in infima bassezza; e dove le era fatto incredibile onore è stata poi riputata sì vile e abietta e sì poco stimata ch'a pena dagli uomini dotti per quel ch'ella è veramente viene ad esser riconosciuta. E ciò mi par che sia avvenuto per non le esser rimasto né parte né vestigio alcuno di quella veneranda gravità ch'anticamente ella era solita di avere. Onde ciascuno si ha fatto lecito di lacerarla, e con molti indegni modi trattarla pessimamente. Nondimeno l'ottimo Iddio, a cui è grato che la sua infinita potenza, sapienza e bontà sia magnificata e manifestata dagli uomini con inni accompagnati da graziosi e dolci accenti,⁶ non li parendo di comportar⁷ più che sia tenuta a vile quell'arte che serve al culto suo, e che qua giù ne fa cenno di quanta soavità possano essere i canti degli angeli, i quali nel cielo stanno a lodar la sua maestà, ne ha concesso grazia di far nascere a' nostri tempi Adriano Vuillaert,⁸ veramente uno de' più rari che abbia essercitato la

⁴ *poema... ditirambico*: poesia ditirambica, un genere lirico e corale, fra l'ode e l'inno, ricco d'immagini ardite, cantato durante le feste di Dioniso; SALVATORE BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, *s.v.* (d'ora in poi BATTAGLIA).

⁵ *numero*: ritmo musicale, metro poetico.

⁶ *accenti*: canti, suoni, armonie musicali; BATTAGLIA, *s.v.*; il termine deriva dal latino *accentus*, composto di *ad* e *cantus* (*accinere* da *canere* cantare, pronunciare melodicamente) e dunque calcato sul greco *προσῳδία*; *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1985-1988 (d'ora in poi DEUMM).

⁷ *comportar*: sostenere, sopportare, tollerare; BATTAGLIA, *s.v.*

⁸ *Adriano Vuillaert*: Adrian Willaert (circa 1490-1562) compositore franco-fiammingo attivo in Italia e soprattutto a Venezia, maestro di cappella della basilica di San Marco per trentacinque anni dal 1527 al 1562.

prattica della musica; il quale a guisa di nuovo Pitagora⁹ esaminando minutamente quello che in essa puote occorrere, e ritrovandovi infiniti errori, cominciò a levargli e a ridurla verso quell'onore e dignità che già ella riteneva e che ragionevolmente doveria ritenere; e ha mostrato un ordine ragionevole di componere con elegante maniera ogni musical cantilena;¹⁰ e nelle sue composizioni egli ne ha dato chiarissimo esempio.

Ora perché ho inteso che vi sono di molti de' quali, parte per curiosità e parte veramente per volere imparare, desiderano che alcuno si muova a mostrar loro la via del componer musicalmente con ordine bello, dotto ed elegante, io ho preso fatica di scriver le presenti *Istituzioni*,¹¹ raccogliendo diverse cose dai buoni antichi, e ritrovandone ancora io molte di nuovo,¹² per far prova s'io potessi per avventura esser atto a soddisfare in qualche parte a cotal desiderio e all'obbligo che ha l'uomo di giovare agli altri uomini. Ma vedendo che, sì come a chi vuol esser buon pittore e nella pittura acquistarsi gran fama, non è a bastanza l'adoprar vagamente i colori, se dell'opera, ch'egli ha fatto, non sa render salda ragione, così a colui che desidera aver nome di vero musico non è bastante e non apporta molta laude l'aver unite le consonanze, quando egli non sappia dar conto di tale unione; però¹³ mi son posto a trattare insieme di quelle cose le quali e alla pratica e alla contemplativa¹⁴ di questa scienza appartengono, a fin che coloro, che ameranno d'esser nel numero de' buoni musici, possano (leggendo accuratamente l'opera nostra) render ragione dei loro componimenti. E benché io sappia che 'l trattare di questa materia abbia in sé molte difficoltà, nondimeno ho buona speranza che ragionandone con quella brevità, che mi sarà possibile, la mostrerò chiara e facilissima, aprendo tai segreti di essa ch'ognuno per avventura in gran parte ne potrà rimaner soddisfatto.

Ma a fin che si abbia facile intelligenza di questo nostro trattato e si proceda con buono e regolato ordine, mi è paruto che sia ben fatto dividerlo in più parti, e di tal maniera che si mostrino le cose che si hanno da presupporre, prima che si venga ad insegnar la detta scienza; però avendosi principalmente in esso a

⁹ *Pitagora*: di Samo (571-497 a.C.) fondatore della scuola matematica di Crotona, poi trasferita a Metaponto.

¹⁰ *cantilena*: in senso lato composizione vocale.

¹¹ Nota per i maligni [forse riferita ai detrattori delle *Istituzioni*, manca nelle edizioni precedenti].

¹² *nuovo*: altro, ulteriore; BATTAGLIA, *s.v.*

¹³ *però*: qui e *passim* nel senso di perciò.

¹⁴ *prattica... contemplativa*: termini largamente diffusi nel Rinascimento, che definiscono gli ambiti di studio della disciplina musicale; la pratica indica la conoscenza delle forme e l'esercizio per raggiungere la perfezione nell'esecuzione; la contemplativa o speculativa indica la riflessione sulla musica come scienza, materia che appartiene al sistema educativo medievale del *quadrivium*.

trattar due cose, cioè le consonanze, che sono cose naturali di che si fanno le cantilene, ed esse cantilene, che sono artificiali, lo dividerò primieramente in due parti; e nella prima tratterò delle consonanze e di quelle cose ch'appartengono alla parte contemplativa di questa scienza; e nella seconda ragionerò delle cantilene che fanno alla parte pratica, ove intraviene l'operare ch'appartiene all'arte. E perché qualsivoglia cosa, sia naturale ovvero artificiale, è composta di materia e di forma, se ben nell'una si considerano cotali cose diversamente da quello che sono considerate nell'altra, però necessariamente tratterò in ciascheduna delle due parti nominate dell'una e dell'altra, nel modo che sarà convenevole. Onde dividerò secondariamente ciascheduna di queste due parti in altre due, di modo che saranno al numero de quattro.

E innanzi ogn'altra cosa prima ragionerò dei numeri e delle proporzioni, che sono la forma delle consonanze,¹⁵ poiché nelle cose naturali la materia (per non esser da sé conoscibile) non si può conoscere se non col mezo della forma; e nella seconda tratterò dei suoni e delle voci che sono la lor materia. Ma a volere costituire gli ordini dei suoni e delle voci, che sono nella musica contenuti, fanno dibisogno¹⁶ gli armonici intervalli,¹⁷ e quanto alla invenzione e quanto al sito, per le differenze che accadono tra i ritrovati suoni, però eziandio ragionerò dei loro principii; perciocché allora diciamo di veramente conoscer le cose quando i loro principii conosciamo.¹⁸ Il perché avendo prima mostrato in che maniera tutti i loro intervalli necessari all'armonia ciascheduno da per sé si accomodi alla sua proporzione, mostrerò dopo la divisione del monocordo¹⁹ fatta in ciaschedun genere, di qualunque specie di armonia. E avendo insegnato i veri intervalli che si possono adoperar nei musicali concerti,²⁰ insegnerò eziandio²¹ in qual modo negli artificiali instrumenti si vengano a commodare, e di più in qual maniera si possa fabricare un istrumento, il quale contenga ogni genere di armonia; né lascerò di dar notizia de tutti quelli accidenti che possono occorrere intorno l'una e l'altra di queste due parti.

¹⁵ [ARISTOTELE (384-322 a.C.)], *Physica*, 1, *textum* 79 [in realtà capitolo 7].

¹⁶ *dibisogno*: necessario, indispensabile; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁷ *armonici intervalli*: in senso generico distanza fra due suoni.

¹⁸ [ARISTOTELE], *Physica*, 1, capitolo 1.

¹⁹ *monocordo*: strumento usato dai Greci e dai pitagorici per gli studi di acustica, costituito da una corda, tesa sopra una cassa di risonanza, di cui si può variare la porzione vibrante grazie a un ponticello mobile; cfr. qui alle pp. 197, 215.

²⁰ *concerti*: armonia risultante dal suono concorde di voci o di strumenti; BATTAGLIA, *s.v.*

²¹ *eziandio*: anche, pure, ancora.

Oltra di ciò non essendo la pratica altro che il ridur la musica in atto e nel suo fine, col mezo delle cantilene, le quali sono cose arteficiali, perciocché si fanno col mezo dell'arte, che è detta del contrapunto o di comporre, e hanno simigliantemente la materia e la forma, come hanno eziandio l'altre cose, però sarà cosa ragionevole ch'io tratti dell'una e dell'altra. E perché ogni artefice, volendo comporre o fabricare alcuna cosa, apparecchia primieramente la materia, di che la vuol fare, e dopoi le dà la forma conveniente, ancora che cotal forma sia prima d'ogn'altra cosa nella mente di esso artefice, però nella terza parte, che sarà la prima della seconda principale, ragionerò delle consonanze e degli intervalli, che sono la materia delle cantilene, della quale si compongono; e dimostrerò come e con qual ordine debbiano esser collocate nelle composizioni di due e come si pongano in quelle di più voci. Ma nella quarta e ultima, che sarà la seconda della seconda nominata, tratterò delle lor forme e delle loro differenze; e dirò in che modo l'armonie si debbino accommodare alle parole e come queste si addattino sotto le figure cantabili. Sì che senza dubbio alcuno colui che averà bene apprese tutte queste cose potrà meritamente esser posto nel numero dei musici perfetti e onorati.

Ma prima che entriamo a trattar quel che di sopra abbiamo proposto, io stimo che non possa essere se non di piacere e di satisfazione andar raccontando alcune cose, come saria l'origine e certezza della musica, le sue laudi, a che fine ella si debba imparare, l'utile che si ha di essa, in che modo la dobbiamo usare e altre cose simili, e dopoi dar principio al ragionamento proposto.

La prima parte delle *Istituzioni armoniche* del reverendo messere Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di cappella della serenissima signoria di Venezia, nella quale (oltre molt'altre cose appartenenti alla cognizione perfetta della musica) copiosamente si ragiona dei numeri e delle proporzioni che sono le forme delle consonanze; ed è la prima della parte contemplativa

Della origine e certezza della musica
Capitolo I

Quantunque Iddio ottimo massimo, per la sua infinita bontà, abbia concesso all'uomo l'esser con le pietre, il crescere con gli arbori e il sentire commune con gli altri animali, tuttavia com'ei volesse che dalla eccellenza della creatura si conoscesse l'onnipotenza sua, lo dotò dell'intelletto, cosa che poco lo disaguagliò dagli angioli.¹ E accioché egli sapesse il suo principio e fine esser là su, lo creò con la faccia drizzata al cielo, dove è la sedia di esso Iddio,² del che Ovidio nel primo delle *Trasformazioni* canta in questo proposito:

Pronaque cum spectent animalia caetera terras,
os homini sublime dedit caelumque videre
iussit et erectos ad sidera tollere vultus.³

E questo perché ei non fermasse l'amor suo nelle cose basse e terrene, ma levasse l'intelletto a contemplar le superiori e celesti, e penetrasse alle occulte e divine col mezzo delle cose che sono e si comprendono per via dei cinque sentimenti.⁴ E benché, in quanto all'essere, due soli fussero sufficienti, nondimeno per il benessere tre di più ve ne aggiunse; imperoché se per il tatto si conoscono le cose dure e aspre dalle tenere e polite, e per il gusto si fa la differenza tra i cibi dolci e amari e d'altri sapori, per questo e per quello si sente la diversità del freddo e del caldo, del duro e del tenero, del greve e del leggiero, cose che veramente all'esser nostro bastarebbono; non resta però ch'al benessere il vedere, l'udire e l'odorare necessari non siano, per i quali l'uomo viene a rifiutare ciò che è cattivo ed eleggere il buono. De questi chi vorrà ben esaminare la lor virtù senza dubbio ritroverà il vedere, considerato da per sé, essere ai corpi di maggior utilità, e conseguentemente più necessario che gli altri; ma ben si conoscerà poi l'udito esser molto più necessario e migliore, considerandolo per accidente, nelle cose che appartengono all'intelletto; conciosia che se bene per il

¹ [*Vulgata*], *Psalmi*, 8, [6].

² [*Vulgata*], *Isaia*, 66, [1].

³ *Pronaque... vultus*: OVIDIO, *Metamorphoseon*, 1, 84-86: «E mentre gli altri animali, curvi, guardano a terra, diede all'uomo una faccia che si alza e gli ordinò di vedere il cielo e di sollevare, eretto, il volto alle stelle»; *terram* in luogo di *terras*; l'autore (43 a.C.-17 d.C.) originario di Sulmona, dopo una vita brillante nella capitale dell'impero, venne esiliato da Augusto a Tomi sul mar Nero nell'8 d.C.

⁴ *sentimenti*: sensi (vista, udito, tatto, olfatto, gusto).

senso del vedere si conoscono più differenze di cose, essendo che più si estende che l'udito, nondimeno questo nell'acquisto delle scienze e giudizio intellettuale più si estende e molto maggior utile ne apporta. Onde ne segue che l'udito veramente sia e più necessario e migliore degli altri sentimenti, avenga che tutti cinque si chiamino istrumenti dell'intelletto, perciocché ogni cosa che vediamo, udimo, tocchiamo, gustiamo e odoriamo si offerisce a lui per il mezo dei sensi e del senso commune;⁵ né di cosa alcuna può aver cognizione, salvo che per il mezo di uno de questi cinque, essendo vero ch'ogni nostra cognizione da essi abbia l'origine.

Dall'udito adunque, come dal più necessario degli altri sentimenti, la scienza della musica ha avuto la sua origine, la cui nobiltà facilmente si può per l'antichità dimostrare; perciocché (come dicono Mosè,⁶ Gioseffo⁷ e Beroso Caldeo)⁸ avanti che fusse il diluvio universale fu al suono de' martelli trovata da Iubale⁹ della stirpe di Caino;¹⁰ ma perduta poscia per lo sopravvenuto diluvio, di nuovo fu da Mercurio¹¹ ritrovata; conciosia che (come vuole Diodoro)¹² egli fu il primo che osservò il corso delle stelle, l'armonia del canto e le proporzioni dei numeri; e dice ancora lui essere stato l'inventore della lira con tre corde, del cui

⁵ [ARISTOTELE], *Metaphysica*, 1, capitolo 1.

⁶ [*Vulgata*], *Genesis*, 4, [21; la composizione del *Pentateuco*, di cui *Vulgata, Genesis*, costituisce il primo libro, era attribuita a Mosè fino al XIX secolo].

⁷ [GIUSEPPE FLAVIO], *Antiquitates [iudaicae]*, altrove *De antiquitatibus iudaicis*, 1, capitolo 4 [2 secondo la numerazione moderna; l'autore (37-100) storico e apologeta, divenne capo della rivolta ebraica contro i Romani fallita nel 67].

⁸ [BEROSO CALDEO], *Antiquitatum [libri V cum commentariis Ioannis Annii viterbensis, sacrae theologiae professoris, Antverpiae, Iannis Steelsius, 1545]*, libro 1 [*De temporibus ante primum diluuium*, c. 5v; l'autore, sacerdote del dio Bēl vissuto fra il IV e il III secolo a.C., scrisse in greco una storia di Babilonia, basata su fonti indigene e tramandata frammentaria indirettamente soprattutto da Giuseppe Flavio].

⁹ *Iubale*: Iubal, figlio di Lamec e padre di coloro che suonano la cetra e il flauto; *Vulgata, Genesis*, 4, 17-22; BEROSO CALDEO, *Antiquitatum libri cit.*, c. 7v: «Iael, Tubal [sic] et Tubalcaim fuerunt sexti a progenitore suo Caim et septimi ab Adam, quorum primus invenit delitias in arte pastorali, papiliones et tentoria, secundus fistulam, citharam, lyram et organum, cum voce chorea et modulatione musica, tertius vero arma et omne genus ferramenti».

¹⁰ *Caino*: primogenito di Adamo ed Eva; *Vulgata, Genesis*, 4.

¹¹ *Mercurio*: divinità romana identificata col greco Ermes, figlio di Zeus e Maia, dio dell'astuzia e dei commerci, messaggero degli dei e guida delle anime nell'aldilà con l'appellativo di Psico-pompo.

¹² [DIODORO SICULO, *Bibliotheca historica*, libro 1, [16; l'autore (circa 90-20 a.C.) basandosi sugli scritti degli storici precedenti, compilò una cronologia in quaranta libri dagli Egizi al principio delle guerre galliche].

parere è stato anco Omero¹³ e Luciano,¹⁴ quantunque Lattanzio, in quello che fa della *Falsa religione*,¹⁵ attribuisca l'invenzione della lira ad Apollo,¹⁶ e Plinio¹⁷ voglia che l'inventore della musica sia stato Anfione.¹⁸ Ma sia a qual modo si voglia, Boezio¹⁹ (accostandosi all'opinione di Macrobio²⁰ e allontanandosi da Diodoro) vuole che Pitagora e non Platone,²¹ come vuol Guidone aretino,²² sia stato colui che ritrovò la ragione delle musicali proporzioni al suono de' martelli; perciocché passando egli appresso una bottega di fabri, i quali con diversi martelli battevano un ferro acceso sopra l'incudine,²³ gli pervenne all'orecchie un certo ordine de' suoni che gli movea l'udito con dilettazone; e fermatosi alquanto, cominciò ad investigare onde procedesse cotale effetto; e parendogli primieramente che dalle forze diseguali degli uomini potesse procedere, fece che colo-

¹³ *Hymnus Mercurio*, [41-59; oltre all'*Iliade* e all'*Odissea*, si attribuivano a Omero anche la *Batracomiomachia* e gli *Inni omerici*].

¹⁴ [LUCIANO], *Dialogi deorum*, [8; l'autore, sofista e retore greco vissuto nel II secolo d.C., riscosse un successo professionale che lo portò a Roma, in Gallia e in Egitto].

¹⁵ [LATTANZIO], *Divinae institutiones*, libro 1 [*De falsa religione*], capitolo 10 [«Fur ac nebulo Mercurius quid ad famam sui reliquit, nisi memoriam fraudum suarum? Caelo dignus, quia palaestram docuit et lyram primus invenit»; l'autore, vissuto fra il III e il IV secolo d.C., docente di retorica al tempo di Diocleziano, poi perseguitato come cristiano, divenne precettore del figlio di Costantino].

¹⁶ *Apollo*: figlio di Zeus e di Latona, rappresentato sul monte Parnaso come dio della musica e della poesia.

¹⁷ [PLINIO], *Naturalis historia* [altrove *Historia naturalis*], libro 7, capitolo 56 [57 secondo la numerazione moderna; l'autore detto il Vecchio (circa 23-79) naturalista, zio di Plinio il Giovane, morì durante l'eruzione del Vesuvio che seppellì Pompei, mentre osservava il fenomeno e soccorreva le popolazioni colpite].

¹⁸ *Anfione*: figlio di Zeus e di Antiope, avendo avuto una lira in regalo da Ermes, si dedicava alla musica.

¹⁹ [BOEZIO], *Musice* [*De institutione musica*; altrove *Musica*], libro 1, capitolo 10 [l'autore (480-524 circa) console romano caduto in disgrazia, venne messo a morte sotto Teodorico].

²⁰ [MACROBIO], *Commentarium de somnio [Scipionis]*, libro 2, capitolo 1; [l'autore, vissuto fra il IV e il V secolo d.C., era politicamente impegnato nella difesa del paganesimo].

²¹ *Platone*: ateniese (427-347 a.C.).

²² [GUIDO D'AREZZO (circa 990-1050)], *Micrologus*, libro 1, capitolo 20 [*Quomodo musica ex malleorum sonitu sit inventa*. «De origine autem musicae artis, quia rudem lectorem vidimus, in primis tacuimus, quam iam exercitatos, magisque scienti tribuimus [...]. Cum Pythagoras quidam magnus philosophus forte iter ageret, ventum est ad fabricam, in qua super unam incudem quinque mallei feriebant, quorum suavem concordiam miratus philosophus accessit, primumque in manuum varietate sperans vim soni ac modulationis existere, mutavit malleos; quo facto sua vis quemque secuta est. Subtracto itaque, qui dissonus erat a caeteris, alios ponderavit, mirumque in modum divino nutu primus XII, secundus IX, tertius VIII, quartus VI nescio quibus ponderibus appendebat. Cognovit itaque in numerorum proportione et collatione musicae versari scientiam»].

²³ *incudine*: forse da emendare in «*incudine*».

ro i quali battevano cambiassero i martelli; ma non udendo suono diverso da quello di prima, giudicò (com'era il vero) che la diversità del peso de' martelli fusse la cagione. Per la qual cosa avendo fatto pesare ciascun di loro separatamente, ritrovò tra i numeri dei pesi le ragioni²⁴ delle consonanze e dell'armonie, le quali egli poi industriosamente accrebbe in questo modo, ch'avendo fatto corde di budella di pecore di grossezza uguale, attaccando ad esse i medesimi pesi de' martelli, ritrovò le medesime consonanze, tanto più sonore quanto che le corde per sua natura rendono il suono all'udito più grato.

Continuossi quest'armonia per alquanto spazio di tempo; e dopoi i successori, i quali sapevano già i suoi fondamenti esser posti in certi e determinati numeri, più sottilmente facendone prova, a poco a poco la ridussero a tale che le diedero nome di perfetta e certa scienza. E rimuovendo i falsi e dimostrando i veri concetti, con evidentissime ragioni de numeri e infallibili, ne diedero in iscritto chiarissime regole, come apertamente in tutte l'altre scienze vediamo esser avvenuto, che i primi inventori di esse, come chiaramente lo dimostra Aristotele,²⁵ non n'ebbero mai perfetta cognizione; anzi con quel poco di lume erano mescolate molte tenebre di errori, i quali rimossi da chi li conosceva, in vece loro succedeva la verità, come fece egli intorno ai principii della filosofia naturale,²⁶ che adducendo diverse opinioni degli antichi filosofi, approvò le buone e vere, rifiutò le false, dichiarò le oscure e male intese e aggiungendovi la sua opinione e autorità dimostrò e insegnò la vera scienza della filosofia naturale. Così della nostra scienza della musica i posterì mostrando gli errori de' passati e aggiungendovi la loro autorità, la fecero talmente chiara e certa che la connumerarono²⁷ e fecero parte delle scienze matematiche,²⁸ e questo non per altro, salvo che per la sua certezza; perciocché questa con l'altre insieme avanza di certezza l'altre scienze e tiene il primo grado di verità; il che dal suo nome si conosce, poichè matematica è detta da $\mu\acute{\alpha}\theta\eta\mu\alpha$ parola greca che in latino significa disciplina; e nella nostra lingua importa²⁹ scienza o sapienza; la quale (come dice Boezio)³⁰ altro non è che una intelligenza, o per dirla più chiaro, capacità di verità

²⁴ ragioni: proporzioni, rapporti.

²⁵ [ARISTOTELE], *Elenchi [sophistica]*, 2, capitolo 1 [evidentemente Zarlino usa un'edizione divisa in due libri anziché in uno; per esempio ARISTOTELE, *Topicorum libri octo cum duobus Elenchorum Boetio Severino interprete*, Parisiis, Guillelmo le Bret, 1533].

²⁶ [ARISTOTELE], *Metaphysica*, 2, capitolo 1.

²⁷ *connumerarono*: annoverare.

²⁸ [ARISTOTELE], *Metaphysica*, 2, *commentarium* 16.

²⁹ *importa*: denotare, rappresentare, simboleggiare, significare con riferimento a un vocabolo, voler dire; BATTAGLIA, *s.v.*

³⁰ [BOEZIO, *De institutione*] *arithmetica, in proemio*.

delle cose che sono e di loro natura non sono mutabili; della qual verità queste scienze fanno particolar professione, essendo che considerano le cose che di lor natura hanno il vero essere. E sono in tanto differenti d'alcune altre scienze, che queste essendo fondate sopra le opinioni de diversi uomini non hanno in sé fermezza alcuna; e quelle avendo i sentimenti per loro prova, vengono ad avere ogni certezza. Perciò che i matematici nelle cose essenziali sono d'un istesso parere; né ad altro consentono che a quel che si può sensatamente capire. Ed è tanta la certezza di dette scienze, che col mezo de' numeri si sa infallibilmente il rivolgimento de' cieli, gli aspetti varii dei pianeti,³¹ l'eclisse della luna e quello del sole e infiniti altri bellissimoi secreti, senza esser tra loro punto di discordia. Il perché da questo si può conoscere che la musica sia e nobile e certissima, essendo parte delle scienze matematiche.

Delle laudi della musica *Capitolo II*

Avegna che per l'origine e certezza sua le sue laudi siano chiaramente manifeste, tuttavia quando considero niuna cosa ritrovarsi, la quale con questa non abbia grandissima convenienza, non posso di lei in tutto trapassar con silenzio. E se ben dovrebbe bastar quello che di essa da tanti filosofi eccellenti è stato scritto, nondimeno non voglio restare anch'io per debito mio di ragionarne alcune cose; perciò che se bene io non dirò tutte quelle laudi che le convengono, toccherò almeno una particella delle più notabili ed eccellenti; e ciò farò con quella brevità che mi sarà possibile.

La musica adunque quanto sia stata celebrata e tenuta per cosa sacra ne fanno chiarissima fede gli antichi scritti de' filosofi e massimamente de' pitagorici; perciò che aveano opinione il mondo esser composto musicalmente e i cieli nel girarsi esser cagione di armonia e l'anima nostra con la medesima ragione formata, per i canti e suoni destarsi e quasi vivificar le sue virtù. Di modo che alcuni di essi tennero che la musica tra l'arti liberali³² tenesse il principato; e alcuni la chiamarono ἐγκυκλοπαιδεία, quasi circolo delle scienze; conciosia che la musica (come dice Platone)³³ abbraccia tutte le discipline, come si può conoscere discorrendo, che se cominceremo dalla grammatica, prima tra le sette arti libe-

³¹ *pianeti*: i sette corpi celesti che girano intorno alla terra secondo il sistema tolemaico (luna, Mercurio, Venere, sole, Marte, Giove, Saturno).

³² *l'arti liberali*: coltivate nel *trivium* (grammatica, retorica, dialettica) e nel *quadrivium* (musica, aritmetica, geometria, astronomia).

³³ [PLATONE], *De legibus*, 1 [in realtà 2].

rali, ritrovaremo esser vero quel ch'abbiamo detto, essendo che si ode grand'armonia nell'adattamento e ordine proporzionato delle parole, dal quale se 'l grammatico si parte³⁴ fa udire all'orecchie un dispiacevol suono del suo contesto, poich  mal si puote ascoltare o leggere quella prosa o verso, il quale sia privo del polito, bello, ornato, sonoro ed elegante ordine.

Nella dialettica, chi ben considera e rimira la proporzione dei sillogismi vedr  egli, con mirabil concento e piacere grandissimo dell'udito, mostrarsi il vero grandemente dal falso esser lontano. L'oratore poi nella sua orazione usando gli accenti musici ai tempi debiti, porge maravigliosa dilettazione agli ascoltanti; il che ottimamente conobbe il grande oratore Demostene,³⁵ perciocch  tre volte dimandato qual fusse la parte principale nell'oratore, tre volte rispose che la pronunzia sopra ogn'altra cosa valeva. Questo ancora conobbe (come dimostra Cicerone³⁶ e Valerio Massimo)³⁷ Gaio Gracco³⁸ uomo di somma eloquenza, il quale sempre ch'egli avea a parlare davanti al popolo, teneva dietro a s  un servo musico che ascosamente con un flauto d'avorio sonando gli dava la misura,³⁹ cio  la voce ovvero il tuono di pronunziare, in tal modo che ogni volta che lo vedeva troppo inalzato lo ritirava e vedendolo troppo abbassato lo incitava. Ma poscia la poesia ben si vede con la musica esser tanto congiunta che chiunque da questa separar la volesse resterebbe quasi corpo separato dall'anima; il che conferma Platone nel *Gorgia* dicendo:

Se alcuno da tutta la poesia levasse il concento e il numero, con la misura insieme, niuna differenza sarebbe da essa al parlare domestico e popolare.⁴⁰

E per  si vede che i poeti hanno usato grandissima diligenza e maraviglioso artificio nell'accommodare nei versi le parole e disporre in essi i piedi⁴¹ secondo

³⁴ *si parte*: discostarsi.

³⁵ *Demostene*: uomo politico e oratore ateniese (384-322 a.C.); gi  al tempo di Cicerone era considerato il retore per eccellenza e il modello del *vir bonus dicendi peritus*.

³⁶ [CICERONE], *De oratore*, 3 [*Ad Quintum fratrem*; l'autore (106-43 a.C.) dedito alla carriera forense, venne ucciso dai sicari di Marco Antonio, al quale si era opposto con le quattordici orazioni *Filippiche*].

³⁷ [VALERIO MASSIMO], *Dicta et facta* [*memorabilia*; altrove *Dictorum et factorum memorabilium libri*], libro 8, capitolo 10, [1; dell'autore, storico e didatta vissuto nel I secolo d.C., si conserva soltanto quest'opera, dedicata all'imperatore in carica Tiberio].

³⁸ *Gaio Gracco*: oratore e uomo politico (154-121 a.C.) patrizio romano, tribuno della plebe, nipote di Scipione Africano, figlio di Cornelia e fratello minore di Tiberio Sempronio Gracco.

³⁹ *misura*: andamento; BATTAGLIA *s.v.*

⁴⁰ *Se... popolare*: PLATONE, *Gorgia*, 502c.

⁴¹ *pie di*: nella metrica classica quantitativa, combinazione di sillabe lunghe e brevi.

la convenienza della materia, come per tutto il suo poema⁴² ha osservato Virgilio;⁴³ perciocché a tutte tre le sorti del parlare accomoda la propria sonorità del verso con tale arteficio che propriamente pare che col suono delle parole ponga davanti agli occhi le cose delle quali egli viene a trattare; di modo che dove parla d'amore si vede arteficiosamente aver scielto alcune parole soavi, dolci, piacevoli e all'udito sommamente grate; e dove gli sia stato dibisogno cantare un fatto d'arme, descrivere una pugna navale, una fortuna⁴⁴ di mare o simil cose, ov'entrano spargimenti di sangue, ire, sdegni, dispiaceri d'animo e ogni cosa odiosa, ha fatto scielta di parole dure, aspre e dispiacevoli, di modo che nell'udirle e proferirle arrecano spavento. E per darne in parte qualche essemplio, egli, nel mostrar la povertà della capanna di Melibeo,⁴⁵ diminuisce quella parola «tuguri» di una lettera,⁴⁶ quasi mostrando con essa l'effetto presente, come ancora fece, quando volse manifestare il cordoglio di quella ninfa che la graziosa vista del suo pastore era costretta abbandonare, che in quel verso:

Et longum: «Formose vale, vale» inquit «Iola»,⁴⁷

facendo dal pianto e da' sospiri quasi interrompere il verso, fa proferir lunga quella sillaba che prima avea posta breve.⁴⁸ Dopo volendo mostrare quanto sia veloce il tempo, lo dimostra col verso composto de molti datili⁴⁹ che sono piedi atti alla velocità e a mostrar un tale effetto, dicendo:

Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus.⁵⁰

⁴² *poema*: l'intera produzione poetica da cui sono tratti gli esempi che seguono.

⁴³ *Virgilio*: di Andes presso Mantova (70-19 a.C.) poeta legato alla cerchia di Augusto e di Mecenate.

⁴⁴ *fortuna*: fortunale, tempesta.

⁴⁵ *Melibeo*: interlocutore di Titiro in VIRGILIO, *Eclogae*, 1.

⁴⁶ [VIRGILIO], in *Alexide* [ossia *Eclogae*, 2; in realtà *Eclogae*, 1, 68: «Pauperis et tuguri congestum caespites culmen»]; l'autore usa «tuguri» al posto del più comune «tuguri»].

⁴⁷ [VIRGILIO], in *Palaeone* [ossia *Eclogae*, 3, 79: «E a lungo ripete: «Addio bello, addio Iola»].

⁴⁸ *lunga... breve*: la sillaba *va* di «vale», breve la prima volta e lunga la seconda; Zarlino scandisce: «Et lon / gum: «For / mose va / le, va / le» inquit «I / ola»»; se si elimina la sinalefe tra «vale» e «inquit», la sillaba *le* di «vale» è lunga la prima volta e breve la seconda: «Et lon / gum: «For / mose va / le, vale» / inquit «I / ola»».

⁴⁹ *datili*: dattilo, piede di una sillaba lunga e due brevi - - -.

⁵⁰ [VIRGILIO], *Georgica*, 3, [284: «Ma intanto fugge, fugge irreparabile il tempo»].

E volendo dimostrar con quanto silenzio la città de Ilio⁵¹ fusse da' Greci assalita, lo mostra con un verso composto di molti spondei,⁵² i quali sono piedi per loro natura atti alla tardità e alle cose deboli e ociose, dicendo:

Invadunt urbem somno vinoque sepultam.⁵³

Lascierò ora di dire come volendo mostrare i Cartaginesi essere stati sempre nemici e contrarii a' Romani, nel descrivere il sito di Cartagine,⁵⁴ pospose a bello studio quella parola che andava preposta e disse: «Italam contra».⁵⁵ E infiniti altri che troppo lungo sarebbe il raccontargli in questo luogo, dei quali l'opera è piena. Basterà ora per ultima conclusione dire che la poesia sarebbe senza leggiadria alcuna, se dalle parole armonicamente poste non gli fusse data.

Oltra di ciò lascierò da parte il dire quanta simiglianza e unione con essa abbiano l'aritmetica e la geometria, perciocché si conosce nel trattar la scienza; e dirò solamente che se l'architetto non avesse cognizione della musica, come ben lo dimostra Vitruvio,⁵⁶ non saprebbe con ragion fare il temperamento delle machine e nei teatri collocare i vasi⁵⁷ e dispor bene e musicalmente gli edifici. L'astronomia⁵⁸ medesimamente, se non fusse aiutata dai fondamenti armonici, non saprebbe gl'influssi buoni e rei. Anzi dirò più; se l'astronomo non sapesse la concordanza dei sette pianeti e quando l'uno con l'altro si congiunga overo l'uno all'altro si opponga, non predirebbe mai le cose future. La filosofia ancora, la quale ha per suo proprio il discorrer con ragione le cose prodotte dalla natura e possibili a prodursi, non confessa ella dal primo motore dependere ogni cosa ed esser ordinata con sì mirabil ordine che ne risulta nell'universo una tacita armonia? Ecco che primieramente le cose gravi tengono il luogo basso, le leggiere il soprano⁵⁹ e quelle di men peso, secondo la loro natura, posseggono il luogo di mezzo. E più oltre procedendo, i filosofi affermano che i cieli rivolgendosi fanno armonia, la quale se bene non udimo, questo può avvenire o per la

⁵¹ *Ilio*: nome primitivo della rocca di Troia, esteso poi alla città stessa.

⁵² *spondei*: piede di due sillabe lunghe - -.

⁵³ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 2, [265: «Invadono la città, sepolta nel sonno e nel vino»].

⁵⁴ *Cartagine*: antica città dell'Africa settentrionale, nell'odierna Tunisia.

⁵⁵ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 1, [13; l'autore usa «Italam contra» al posto del più comune «contra Italam»].

⁵⁶ [VITRUVIO], *De architectura*, libro 1, capitolo 1 [l'autore, architetto, ingegnere e trattatista romano vissuto nel I secolo a.C., venne riscoperto in ambiente umanistico all'inizio del Quattrocento].

⁵⁷ *teatri... vasi*: gli echei, vasi di bronzo o di terracotta proporzionati alle dimensioni del teatro e fra loro, usati come sistema di amplificazione sonora; VITRUVIO, *De architectura*, 1, 9.

⁵⁸ *astronomia*: qui anche nel senso di astrologia.

⁵⁹ *soprano*: superiore.

loro veloce rivoluzione o per la troppo distanza ovvero per altra cagione a noi occulta.

La medicina da questa non può star lontana; imperoché se 'l medico non ha cognizione della musica, come saprà egli nei suoi medicamenti proporzionar le cose calde con le frigide, secondo i loro gradi? E come potrà avere ottima cognizione dei polsi, i quali il dottissimo Erofilo⁶⁰ dispose secondo l'ordine dei numeri musicali? E per salire più alto, la teologia nostra, ponendo nel cielo i spiriti angelici, divide quelli in nove cori contenuti in tre ierarchie, come scrive Dionisio Areopagita.⁶¹ Queste sono di continuo presenti alla divina maestà e non cessano di cantare: «Santo, santo, santo, signore Iddio degli esserciti», come è scritto in Isaia.⁶² E non solo questi ma i quattro animali⁶³ ancora, i quali nel libro delle *Revelazioni*⁶⁴ sono descritti da San Giovanni,⁶⁵ stanno avanti il trono di Dio e cantano l'istesso canto. Stanno oltra ciò i vintiquattro vecchi inanzi all'agnello immacolato e con suono di cetere e altissime voci cantano all'altissimo Iddio un nuovo canto, il quale è cantato anco dalle voci de' citaristi citarizanti nelle cetere loro avanti i quattro animali e vintiquattro vecchi.⁶⁶ Di queste e altre quasi infinite cose al proposito nostro n'è piena la divina *Scrittura*, le quali per brevità trapasseremo, bastando solamente dire, per suprema laude della musica, senza far menzione alcuna d'altra scienza, che ella, secondo la testimonianza de' sacri libri, sola si trova nel Paradiso ed è quivi nobilissimamente essercitata. E sì come nella celeste corte, che chiesa trionfante vien detta, così nella nostra terrena, che militante si chiama, non con altro che con la musica si lauda e ringrazia il Creatore.

Ma lasciamo ormai da parte le cose superiori e ritorniamo a quelle che sono dalla natura prodotte per ornamento del mondo, che vederemo ogni cosa esser piena de' musici concenti. Il mare primamente ha le sirene, le quali (s'è lecito dar

⁶⁰ *Erofilo*: di Calcedone, vissuto in Alessandria intorno al 300 a.C., uno dei medici più conosciuti dell'antichità classica; elaborò una teoria sulla pulsazione influenzata dalle leggi di Aristoseno di Taranto, teorico musicale, allievo di Aristotele e filosofo peripatetico del IV secolo a.C.

⁶¹ [DIONISIO AREOPAGITA], *De caelesti hierarchia*, capitolo 6 [sotto il nome dell'autore sono tramandati alcuni scritti cristiani, originariamente in lingua greca, dieci *Lettere* e quattro trattati dogmatico-mistici; Dionisio, oggi definito lo Pseudo-Dionigi, afferma di essere un pagano convertito da San Paolo].

⁶² [*Vulgata*], *Isaia*, capitolo 6, [3; versetto usato nel *Sanctus* della messa].

⁶³ *animali*: esseri viventi (leone, vitello, uomo, aquila).

⁶⁴ *Revelazioni*: *Vulgata*, *Apocalypsis*, 4, 7.

⁶⁵ *Giovanni*: apostolo di Gesù, a cui sono attribuiti il quarto vangelo e le *Revelazioni* ossia *Vulgata*, *Apocalypsis*.

⁶⁶ [*Vulgata*], *Apocalypsis*, capitoli 4, 5, 14, 15 e 19.

fede ai scrittori) a' naviganti udir si fanno di tal sorte che, vinti molte volte dall'armonia loro e soprapresi⁶⁷ dal sonno, perdono quello che sopra ogn'altra cosa è carissimo a tutti gli animali.⁶⁸ Nell'aria e nella terra insieme sono gli uccelli che ancor essi coi loro concetti diletano e ricreano non pur gli animi lassi e pieni di noiosi pensieri, ma i corpi ancora; perciocché il viandante molte volte stanco per il lungo viaggio ricrea l'animo, riposa il corpo e si dimentica le passate fatiche, per la soave armonia de' boscarecci canti de uccelli de tante varie sorti che sarebbe impossibile il volerle raccontare. I fiumi e li fonti medesimamente dalla natura fabricati soglion dare grato piacere a chiunque ad essi vicino si ritrova; e l'invitano ben spesso per ricrearsi ad accompagnare il suo rustico canto coi loro strepitosi concetti. Tutte queste cose il dottissimo Virgilio espresse con poche parole, quando disse:

Tum vero in numerum faunosque ferasque videres
 ludere, tum rigidas motare cacumina quercus.
 Nec tantum Phoebus gaudet parnasia rupes,
 nec tantum Rhodope miratur et Ismarus⁶⁹ Orphea
 quantum omnis mundus gaudet cantante Sileno.⁷⁰

Dinotandoci ch'al canto di Sileno,⁷¹ non solo i fauni⁷² e l'altre fiere, ma le dure querce ancora ballavano, saltando quelli e queste spesso movendosi con numerosi movimenti, per dimostrarci che non pur le cose sensibili, ma ancora quelle che mancano del senso sono quasi prese e vinte dai concetti musicali, e fansi di dure e aspre, mansuete e piacevoli. Ma se tanta armonia si trova nelle cose celesti e terrestri ovvero, per dir meglio, se 'l mondo dal Creatore fu composto pieno di tanta armonia, perché dobbiamo credere l'uomo esserne privo di

⁶⁷ *soprapresi*: soprapprendere, cogliere qualcuno di sorpresa; BATTAGLIA, *s.n.*

⁶⁸ *quello... animali*: la vita; *Odissea*, 12, 155-200.

⁶⁹ *Rhodope... Ismarus*: monti della Tracia dove Orfeo aveva commosso pietre, piante e animali col canto.

⁷⁰ [VIRGILIO], in *Sileno* [ossia *Eclogae*, 6, 27-31: «Allora avresti visto davvero i fauni e le belve danzare a tempo, le rigide querce allora agitare le cime. Né la rupe di Parnaso tanto gioisce di Febo, né il Rodope e l'Ismaro si stupiscono di Orfeo quanto il mondo intero se la gode mentre canta Sileno»; il verso «quantum omnis mundus gaudet cantante Sileno» non compare nelle edizioni moderne ma è attestato in VIRGILIO, *Bucolica cum commento puerorum ingenii commodo omniumque novissimo, cum argumentorum adiectione nuper suis locis apposita*, Brixiae, Ludovicus Britannicus, 1554].

⁷¹ *Sileno*: figlio di Pan o forse di Hermes e di una ninfa, era dotato di grande saggezza.

⁷² *fauni*: antiche divinità italiche di origine pastorale, in epoca tarda identificate coi seguaci di Pan.

essa? E se l'anima del mondo (come vogliono alcuni)⁷³ non è altro che armonia, potrà esser che l'anima nostra non sia in noi cagione d'ogni armonia e che col corpo non sia armonicamente congiunta? Massimamente avendo Iddio creato l'uomo alla similitudine del mondo maggiore, detto da' Greci κόσμος, cioè ornamento over ornato, ed essendo fatto a quella similitudine di minor quantità, a differenza del quale vien chiamato μικρόκοσμος, cioè picciol mondo, certo che non è cosa ragionevole. Onde Aristotele⁷⁴ volendo mostrar il musicale componimento dell'uomo molto ben disse la parte vegetativa alla sensitiva e questa alla intellettuale aver la medesima convenienza che ha la figura di tre lati a quella di quattro.

Certa cosa è adunque che non si ritrova cosa alcuna buona che non abbia musicale disposizione; e la musica veramente, oltre che rallegra l'animo, riduce anche l'uomo alla contemplazione delle cose celesti; e ha tal proprietà ch'ogni cosa a cui si aggiunge fa perfetta; e quegli uomini sono veramente felici e beati che sono dotati di essa, come afferma il santo profeta dicendo: «Beato è quel popolo che fa la giubilazione».⁷⁵ Per la quale autorità, Ilario vescovo pittaviense, dottore cattolico, esponendo il *Salmo 65*, si mosse a dire che la musica è necessaria all'uomo cristiano,⁷⁶ conciosia che nella scienza di essa si ritrova la beatitudine. Onde per questo ho ardimento di dire che quelli che non hanno cognizione di questa scienza sono da esser connumerati tra gl'ignoranti. Anticamente (come dice Isidoro)⁷⁷ non era men vergogna il non sapere la musica che le lettere; però non è maraviglia se Esiodo⁷⁸ poeta famosissimo e antichissimo (come narra Pausania)⁷⁹ fu escluso dal certame,⁸⁰ come colui che non avea mai imparato a sonar la cetera né col suono di quella accompagnare il canto. Così ancora Temi-

⁷³ *alcuni*: i pitagorici; cfr. qui a pp. 18, 130.

⁷⁴ [ARISTOTELE], *De anima*, 2, capitolo 3.

⁷⁵ [*Vulgata*], *Psalmi*, 88, [16].

⁷⁶ *Ilario... cristiano*: ILARIO, *Expositio super psalmum LXV*; l'autore, vescovo di Poitiers, santo e dottore della chiesa vissuto nel IV secolo, fra i suoi scritti lasciò un importante commento ai salmi.

⁷⁷ [ISIDORO, *Origines seu Etymologiae*, libro 3 [*De quatuor disciplinis mathematicis*], capitolo 15 [16 *De musica* secondo la numerazione moderna: «Post quos paulatim directa est praecipue haec disciplina et aucta multis modis, eratque tam turpe musicam nescire quam litteras»]; l'autore (570-636) vescovo di Siviglia, santo e dottore della chiesa, oltre alle *Origines* ha compilato numerose opere di carattere enciclopedico ed erudito].

⁷⁸ *Esiodo*: poeta di Asca in Beozia, vissuto nell'VIII secolo a.C.

⁷⁹ [PAUSANIA], *Descriptio veteris Graeciae* [altrove in *Descriptione veteris Graeciae*], libro 10, [7; l'autore, vissuto nel II secolo d.C., è detto il Periegeta perché scrisse la famosa *Periegesis* ossia *Descriptio* della Grecia].

⁸⁰ *certame*: gara, competizione.

stocle⁸¹ (come narra Tullio)⁸² rifiutando di sonar la lira nel convito fu men dotto e men savio riputato. Il contrario leggiamo che furono in gran pregio appresso gli antichi Lino⁸³ e Orfeo,⁸⁴ amendue figliuoli dei loro dei; perciocché col soave canto (come si dice) non solamente addolcivano gli animi umani, ma le fiere e gli uccelli ancora; e quello che è più maraviglioso da dire, moveano le pietre dai proprii luoghi; e ai fiumi ritenevano il corso. E questo istesso Orazio attribuisce ad Anfione dicendo:

Dictus et Amphion, thebanæ conditor arcis,
saxa movere sono testudinis et prece blanda
ducere quo vellet.⁸⁵

Dai quali per avventura impararono gli antichi pitagorici, che con musici suoni intenerivano gli animi feroci, e Asclepiade⁸⁶ medesimamente che molte volte per questa via racchetò la discordia nata nel populo; e col suono della tromba restituì l'udito ai sordi. Parimente Damone⁸⁷ pitagorico ridusse col canto alcuni

⁸¹ *Temistocle*: uomo politico ateniese (525-459 a.C.) vincitore a Salamina nel 480 a.C., esiliato nel 471 circa a causa di un'intesa intercorsa coi Persiani.

⁸² [CICERONE], *Tusculanae quaestiones* [*Tusculanae disputationes*], libro 1, [4: «Themistoclesque aliquot ante annos cum in epulis recusaret lyram, est habitus indoctor»].

⁸³ *Lino*: secondo la leggenda tebana, figlio di Anfimaro e di Urania, musico famoso ucciso da Apollo a cui aveva avuto l'ardire di paragonarsi; secondo altri, maestro di Eracle che lo uccise in un impeto di collera suscitato dai rimproveri per il suo scarso impegno nell'arte musicale.

⁸⁴ *Orfeo*: poeta e musico nato in Tracia, considerato figlio di Apollo e della musa Calliope; a lui è attribuita la capacità di ammansire le belve e di arrestare il corso degli elementi con la dolcezza del canto; sposa Euridice che, inseguita dal pastore Aristeo, innamorato di lei, lungo le rive del fiume Ebro viene morsicata da un serpente e muore; Orfeo, disperato, scende nell'Ade per riportare in vita Euridice ma, disobbedendo al divieto di Plutone di guardare la consorte, fallisce nell'impresa.

⁸⁵ [ORAZIO], *De arte poetica* [altrove *Ad Pisones* o *Ars poetica*, 394-396: «E di Anfione, fondatore della rocca tebana, si diceva che muovesse le pietre al suono della cetra e che le conducesse dove voleva con dolci versi»; *urbis* in luogo di *arcis*; l'autore (65-8 a.C.) figlio di un liberto, apparteneva alla cerchia di Mecenate e di Virgilio].

⁸⁶ *Asclepiade*: di Prusa in Bitinia, medico vissuto nel I secolo a.C., amico di Cicerone; improbabile il riferimento all'omonimo poeta vissuto tra la fine del IV e i primi decenni del III secolo a.C., considerato uno dei principali rappresentanti del rinnovamento alessandrino.

⁸⁷ *Damone*: Damone o Damonide di Mileto, teorico musicale greco vissuto ad Atene nella seconda metà del V secolo, autore dell'*Aeropagitico*, di cui si conservano pochi frammenti; sosteneva che la musica avesse il potere d'influenzare gli stati d'animo; PLUTARCO, *Vita Periclis*, 4, 1-4; improbabile il riferimento al filosofo siracusano vissuto nel IV secolo a.C.; quando il tiranno Dionisio il Giovane condannò a morte Finzia, Damone chiese di potersi sostituire come ostaggio all'amico per permettergli di assentarsi; poiché Finzia ritornò nel tempo stabilito, Dionisio lo lasciò

gioveni dediti al vino e alla lussuria a temperata e onesta vita. Laonde dissero bene coloro che affermavano la musica esser una certa legge e regola di modestia, essendo che Teofrasto⁸⁸ ritrovò alcuni modi musicali da racchetare i spiriti perturbati. Però meritamente e sapientemente Diogene cinico⁸⁹ beffava i musici de' suoi tempi, i quali avendo le corde delle loro cetere concordi aveano l'animo incomposto e discorde, essendo abbandonato dall'armonia de' costumi. E se dobbiamo prestar fede alla istoria, ci debbe parer quasi nulla quello che abbiamo detto; perciocché molto maggior cosa è l'aver virtù di sanar gl'infermi che di corregger la vita de sfrenati giovani, come ancora leggiamo di Senocrate,⁹⁰ il quale col suono degli organi ridusse i pazzi alla pristina sanità, e Talete⁹¹ di Candia⁹² col suono della cetera scacciò la pestilenza. E noi vediamo oggidì che per via della musica s'oprano cose maravigliose; imperoché tanta è la forza dei suoni e dei balli contra il veleno delle tarantole che in brevissimo tempo risana coloro che da esse sono stati morsi, come si vede ogni giorno per esperienza nella Puglia, paese abundantissimo de cotali animali.⁹³

Ma senza più testimonii profani, non abbiamo noi nelle sacre lettere che 'l profeta David⁹⁴ racchetava lo spirito maligno di Saul⁹⁵ col suono della sua cetera?⁹⁶ E per questo credo io che esso regio profeta ordinasse che nel tempio

liberi entrambi, ammirato dal loro coraggio e dalla forza della loro amicizia; CICERONE, *De officiis*, 3, 45.

⁸⁸ *Teofrasto*: di Ereso, filosofo greco, scolaro e successore di Aristotele nella direzione del Peripato che tenne dal 322-321 a.C., anno della morte del maestro, fino alla propria morte nel 288-287 o nel 287-286 a.C.

⁸⁹ *Diogene cinico*: di Sinope, filosofo greco del IV secolo a.C.

⁹⁰ *Senocrate*: Senocrato di Locri in Magna Grecia, musico e poeta lirico vissuto nella seconda metà del VII secolo a.C.; recatosi a Sparta, partecipa attivamente alla scuola musicale di Taleta di Gortina; improbabile il riferimento a Senocrate, filosofo greco del IV secolo a.C., scolaro di Platone.

⁹¹ *Talete*: Taleta di Gortina, poeta e musico vissuto nella prima metà del VII secolo a.C.; originario di Creta, si trasferì a Sparta, dove le sue esibizioni producevano effetti miracolosi sui cittadini e dove promosse la seconda scuola musicale, caratterizzata dal predominio dell'aulodia e della lirica corale; improbabile il riferimento a Talete, filosofo presocratico nato a Mileto in Caria nel 624 a.C. circa.

⁹² *Candia*: nome dell'isola di Creta e della città d'Iraklion, dominate dai Veneziani dal 1204 al 1669.

⁹³ ALEXANDER AB ALEXANDRO [Alessandro Alessandri, giurista napoletano (circa 1461-1523)], *Geniales dies*, libro 2, capitolo 16.

⁹⁴ *David*: secondo re d'Israele, autore di alcuni salmi; regnò tra la fine dell'XI e la prima metà del X secolo a.C.

⁹⁵ *Saul*: primo re d'Israele; il suo regno è fissato fra il 1030 e il 1004 a.C.

⁹⁶ [*Vulgata*], *Reges*, 1, capitolo 6 [in realtà 16].

d'Iddio si usassero i canti e gli armonici suoni, conoscendo ch'erano atti a rallegrare i spiriti e a ridur gli uomini alla contemplazione delle cose celesti.⁹⁷ I profeti ancora (come dice Ambrosio sopra 'l *Salmo 118*) volendo profetizare dimandavano ch'un perito del suono si ponesse a sonare, accioché invitati da quella dolcezza gli fusse infusa la grazia spirituale.⁹⁸ Però Eliseo⁹⁹ non volse profetizare al re d'Israele¹⁰⁰ quel che dovesse fare per l'acquisto delle acque, accioché gli esserciti non morissero di sete, se prima non gli fu menato al suo conspetto un musico, il quale cantasse; e cantando egli fu dello spirito divino ispirato e predisse il tutto.¹⁰¹

Ma passiamo più oltra, perciocché non mancano gli essempii. Timoteo¹⁰² (sì come insieme con molti altri narra il Gran Basilio)¹⁰³ con la musica incitava il re Alessandro¹⁰⁴ al combattere; e quello medesimo essendo incitato rievocava. Narra Aristotele nel libro della *Natura degli animali*¹⁰⁵ che i cervi per il canto de' cacciatori sono presi, e che della sampogna pastorale e del canto ancora molto si dilettono, il che conferma Plinio nella sua *Naturale istoria*.¹⁰⁶ E per non mi distendere più sopra di questo, solamente dirò di conoscere alcuni i quali hanno veduto dei cervi che, fermando il lor corso, se ne stavano attenti ad ascoltare il suono della lira e del leuto;¹⁰⁷ e medesimamente si vede ogni giorno gli uccelli vinti e ingannati dall'armonia il più delle volte restare presi dall'uccellatore. Nar-

⁹⁷ [*Vulgata*], *Paralipomenon*, 1, capitolo 25.

⁹⁸ *come... spirituale*. AMBROGIO, *Expositio in psalmum David CXVIII*; all'autore (circa 340-397) santo, dottore della chiesa e vescovo di Milano di cui riformò la liturgia, si deve la conversione di Agostino che lo venerò come un padre.

⁹⁹ *Eliseo*: profeta ebreo del IX secolo a.C., discepolo di Elia.

¹⁰⁰ *re d'Israele*: Ioram figlio di Acab; *Vulgata*, *Reges*, 2, 3, 1.

¹⁰¹ [*Vulgata*], *Reges*, 4, capitolo 3, [15].

¹⁰² *Timoteo*: celebre auleta della Beozia vissuto nel IV secolo a.C., ingaggiato da Alessandro per le cerimonie che diedero l'avvio alla guerra contro i Persiani; improbabile il riferimento al citaredo Timoteo di Mileto.

¹⁰³ [BASILIO DI CESAREA], *Homiliae* [6], 54; [BASILIO DI CESAREA, *Oratio*] *ad adolescentes*, [8, 10; all'autore detto il Grande (329-379) vescovo e fondatore della vita monastica basata sulle sue *Regole*, sono attribuite nove omelie su *Vulgata*, *Genesis*, e tredici omelie sui salmi].

¹⁰⁴ *Alessandro*: di Macedonia detto Magno (356-323 a.C.) figlio di Filippo II e allievo di Aristotele, conquistatore della Grecia, della Persia e di parte dell'India.

¹⁰⁵ [ARISTOTELE, *Historia animalium*], libro 9, capitolo 5.

¹⁰⁶ [PLINIO, *Naturalis historia*], libro 8, capitolo 32 [50 secondo la numerazione moderna].

¹⁰⁷ *leuto*: liuto, dal francese *leut* e dall'arabo *al-lud*.

ra eziandio Erodoto¹⁰⁸ e Plinio¹⁰⁹ che la musica campò¹¹⁰ Arione¹¹¹ dalla morte, che precipitandosi nel mare fu portato dal delfino nel lito di Tenaro¹¹² isola. Ma lasciamo stare ormai molti altri esempi, che potremmo addurre, e diciamo un poco del buon Socrate,¹¹³ maestro di Platone, che già vecchio e pieno di sapienza volse imparare a sonar la cetra;¹¹⁴ e il vecchio Chirone¹¹⁵ tra le prime arti che insegnasse ad Achille¹¹⁶ nella tenera età fu la musica; e volse che le sanguinolenti sue mani, prima che s'imbrattassero del sangue troiano, sonassero la cetra. Platone¹¹⁷ e Aristotele¹¹⁸ non comportano che l'uomo bene istituito¹¹⁹ sia senza musica; anzi persuadono con molte ragioni tale scienza doversi imparare; e mostrano la forza della musica esser in noi grandissima; e perciò vogliono che dalla fanciullezza vi si dia opera; conciosia che è sofficiente a indurre in noi un nuovo abito e buono e un costume tale che ne guida e conduce alla virtù e rende l'animo più capace di felicità; e il severissimo Licurgo¹²⁰ re de' Lacedemonii tra le sue severissime leggi lodò e sommamente approvò la musica; perciocché molto ben conosceva ch'all'uomo era necessaria molto e di giovamento grandissimo nelle cose della guerra; di modo che i loro esserciti (come narra Vale-

¹⁰⁸ [ERODOTO, *Historiae*], libro 1 *Urania* [in realtà *Clio*, 23-24; l'autore (484 a.C.-425 circa) nato ad Alicarnasso e vissuto ad Atene, era spesso in viaggio nell'Asia minore e in Egitto dove raccolse i materiali per le *Historiae*, poi divise dagli alessandrini in nove libri, ciascuno intitolato a una musa; Clio, musa della storia, corrisponde al primo, Urania, musa della scienza degli astri, all'ottavo].

¹⁰⁹ [PLINIO], *Naturalis historia*, libro [9], capitolo 8 [«Arionem quoque citharoedicae artis, interficere nautis in mari parantibus ad intercipiendos eius quaestus, eblanditum uti prius caneret cithara, congregatis cantu delphinis cum se iecisset in mare, exceptum ab uno Taenarum in litus pervectum»].

¹¹⁰ *campò*: liberare, salvare, trarre da un pericolo; BATTAGLIA, *s.v.*

¹¹¹ *Arione*: musicista greco nato a Metimna nell'isola di Lesbo.

¹¹² *Tenaro*: promontorio all'estremità meridionale della Laconia, attuale capo Matapan; nell'antichità il territorio era sacro a Posidone.

¹¹³ *Socrate*: filosofo ateniese (circa 459-399 a.C.) il cui pensiero è testimoniato indirettamente da Platone, Senofonte e Aristotele.

¹¹⁴ *vecchio... cetra*: PLATONE, *Eutidemo*, 272c, riferisce le parole di Socrate: «Così avvenne per Conno, figlio di Metrobio, il citarista. Egli m'insegna tuttora a suonar la cetra. E i ragazzi, che ne frequentano con me la scuola, mi canzonano e chiamano Conno il maestro dei vecchi».

¹¹⁵ *Chirone*: centauro, figura semidivina della mitologia greca.

¹¹⁶ *Achille*: eroe greco, figlio di Peleo e di Teti.

¹¹⁷ [PLATONE], *De legibus*, 3, [700d].

¹¹⁸ [ARISTOTELE], *Politica*, 8, capitolo 3.

¹¹⁹ *istituito*: istruire, educare, ammaestrare, in riferimento sia alla formazione intellettuale ed etico-religiosa, sia all'apprendimento di un mestiere, di un'arte o di una disciplina; BATTAGLIA, *s.v.*

¹²⁰ *Licurgo*: leggendario legislatore di Lacedemone ossia Sparta vissuto intorno al IX secolo a.C.

rio)¹²¹ non usavano di andar mai a combattere, se prima non erano ben riscaldati e inanimati dal suono de' pifferi. Osservasi ancora tal costume ai tempi nostri; perciocché di due esserciti l'uno non assalirebbe l'inimico, se non invitato dal suono delle trombe e de' tamburi ovvero da alcun'altra sorte de musicali istrumenti. E benché, oltre i narrati, non manchino infiniti altri essempli, dai quali si potrebbe maggiormente conoscere la dignità ed eccellenza della musica, nondimeno, per non andar più in lungo, li lasceremo, essendo a bastanza quello che finora si è ragionato.

A che fine la musica si debba imparare
Capitolo III

Ma perché di sopra si è detto che l'uomo bene istituito non debbe essere senza musica, però dovendola imparare, avanti che più oltre passiamo, voglio che veggiamo qual fine egli si debba proporre, poiché intorno a ciò sono stati diversi pareri; il che veduto, vederemo anco l'utile, che della musica ne viene, e in qual maniera la dobbiamo usare. Incominciando adunque dal primo dico che sono stati alcuni i quali hanno avuto parere che la musica si dovesse imparare per dar solazzo e dilettezza all'udito, non per altra ragione, se non per far divenir perfetto questo senso, nel modo che 'l vedere diventa perfetto, quando con diletto e piacere riguarda una cosa bella e proporzionata; ma invero non si debbe imparare a questo fine, imperoché è cosa da volgari e da mecanici, essendo che queste cose non hanno in sé parte alcuna di virtuoso, ancora che acchetando l'animo abbiano del dilettevole; e sono cose da uomini grossi,¹²² i quali non cercano se non di soddisfare al senso e a questo solo fine attendono.

Altri poi volevano ch'ella s'imparasse non ad altro fine se non per esser posta tra le discipline liberali, nelle quali solamente i nobili si esercitavano, e perché dispone l'animo alla virtù e regola le sue passioni, con avezzarlo a rallegrarsi e a dolersi virtuosamente, disponendolo ai buoni costumi, non altramente di quello che fa la ginnastica il corpo a qualche buona disposizione e abitudine, e anche a fine di poter con tal mezzo pervenire alla speculazione de diverse sorti d'armonia, poiché per essa l'intelletto conosce la natura delle musicali consonanze. E quantunque questo fine abbia dell'onesto, non è però a bastanza; imperoché colui il quale impara la musica non solo l'impara per acquistar la perfezione dell'intelletto, ma per potere, quando cessa dalle cure e negocii, sì del cor-

¹²¹ [VALERIO MASSIMO], *Dicta [et] facta [memorabilia]*, libro 2, capitolo 1 [6, 2 secondo la numerazione moderna].

¹²² *grossi*: grossolani.

po come dell'animo, cioè quando è in ocio e fuori delle cottidiane occupazioni, passare il tempo e trattenersi virtuosamente; accioché rettamente e lodevolmente vivendo lontano dalla pigrizia, per tal mezo diventi prudente e trappassi poi a far cose migliori e più lodevoli. Il qual fine non solo è degno di laude ed è onesto, ma è il vero fine; perciocché non fu ritrovata la musica over ordinata per altro, se non per quello ch'abbiamo mostrato di sopra, come nella sua *Politica*¹²³ il filosofo manifesta, adducendo e raccontando molte autorità di Omero.

Onde meritamente gli antichi la collocarono nell'ordine de quelli trattenimenti, che servono agli uomini liberi, e tra le discipline lodevoli e non tra le necessarie, come è l'aritmética, neanche tra le utili, come sono alcune, le quali sono per l'acquisto solamente de beni esteriori, che sono i denari e l'utile della famiglia, né tra alcune altre, le quali servono alla sanità del corpo e alla fortezza, come la ginnastica ch'è un'arte appartenente alle cose che giovano a far sano e forte il corpo, come è fare alla lotta, lanciare il palo¹²⁴ e altre cose che appartengono all'essercizio della guerra. Si debbe adunque imparar la musica non come necessaria ma come liberale e onesta; accioché col suo mezo possiamo pervenire ad un abito buono e virtuoso che ne conduca nella via de' buoni costumi, facendone caminare ad altre scienze più utili e più necessarie, e passare il tempo virtuosamente; e questo debbe esser la principale o ultima intenzione che dire la vogliamo. Ma in qual modo abbia possanza d'indur nuovi costumi e mover l'animo a diverse passioni, ne ragioneremo in altro luogo.¹²⁵

Dell'utile che si ha della musica e dello studio che vi dobbiamo porre e in qual modo usarla *Capitolo IV*

Grande è veramente l'utile che dalla musica si piglia, quando la usiamo temperatamente; imperoché è cosa manifesta che non pur l'uomo, il quale è capace di ragione, ma anche molti degli altri animali, che di essa mancano, si comprende che pigliano dilettaçione e piacere; perciocché dilettrandosi e rallegrandosi ogn'animale della proporçione e temperamento¹²⁶ delle cose e ritrovandosi nelle armonie tali qualità, ne segue immediatamente il piacere e la dilettaçione a tutti i

¹²³ [ARISTOTELE, *Politica*], libro 8, capitolo 5.

¹²⁴ *palo*: giavellotto.

¹²⁵ [Cfr.] *infra*, capitolo 8 *secundae partis* [qui a p. 166].

¹²⁶ *temperamento*: qui nel senso di consonanza armoniosa ma nelle *Istituzioni* assume anche il significato tecnico musicale; NICCOLÒ TOMMASEO-BERNARDO BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1924, *s.v.* (d'ora in poi TOMMASEO-BELLINI): «Scostarsi dalle vere, canoniche proporçioni degl'intervalli nell'accordatura degli strumenti stabili, affine di ottenere ridotti al minor possibile i suoni richiesti dal sistema musicale».

viventi commune. Ed è invero cosa ragionevole, poiché la natura consiste in tale proporzione e temperamento ch'ogni simile si diletta del suo simile e quello appetisce. Di ciò ne danno chiarissimo indicio i fanciulli a pena nati, che presi dalla dolcezza del canto delle voci delle loro nutrici, non solo dopo il lungo pianto si racchetano, ma si rendono allegri, facendo anche spesse volte alcuni gesti festevoli.

Ed è la musica tanto naturale e in tal modo a noi congiunta che vediamo ciascuno uomo in un certo modo volerne dar qualche giudizio, ancora che imperfettamente. Per la qual cosa si potrebbe dire colui non esser composto con armonia il quale non piglia diletto della musica; perciocché (come abbiamo detto) se ogni dilettazone e piacere nasce dalla similitudine, è necessario che colui il quale non ha piacere dell'armonia in un certo modo ella non si trovi in lui e che di essa sia ignorante. E se ben si vorrà esaminar la cosa, si ritroverà colui esser di bassissimo ingegno e senza punto di giudizio; e si potrebbe dire che la natura gli avesse mancato, non gli avendo proporzionatamente formato l'organo, poiché quella parte, la quale è per mezzo il cervello ed è più vicina all'orecchia, quando è proporzionatamente composta serve ad un certo modo al giudizio dell'armonia, dalla quale l'uomo, come da cosa simile, è preso e vinto e in essa molto si compiace; ma se avviene che sia priva di tal proporzione, molto meno di ciascun altro di essa prende diletto; ed è in tal modo atto alle cose speculative e ingegnose, come si dice in proverbio, come è l'asino alla lira.¹²⁷

E se vogliamo in ciò seguire l'opinione degli astrologi, diremo che nel suo nascimento Mercurio gli sia stato inimico, come è favorevole a coloro i quali non pur dell'armonia si dilettono, ma non si sdegnano, per alleviamento delle loro fatiche, essi medesimi cantare e sonare, ricreandosi lo spirito e riacquistandogli le smarrite forze. E però bene ha ordinato la natura che avendo in noi, mediante lo spirito, congiunto insieme (come vogliono i platonici) il corpo e l'anima, a ciascun di loro, essendo deboli e infermi, ha provveduto de oportuni rimedii; imperoché essendo il corpo languido e infermo si viene a risanare co' rimedii che li porge la medicina; e lo spirito afflitto e debole dai spiriti aerei¹²⁸ e dai suoni e canti che gli sono proporzionati rimedii è recreato; ma l'anima, rin-

¹²⁷ *l'asino alla lira*. FEDRO (10 a.C.-circa 60 d.C.), *Fabulae, Appendix perottina*, 14 *Asinus ad lyram*, narra che un asino, avendo trovato una lira sul prato, provò a suonare lo strumento con risultati molto sgradevoli; allora esclamò: «Bella res, sed mehercules / male cessit [...] artis quia sum nescius»; fra le raffigurazioni medievali del tema, cfr. *L'âne qui vielle*, rilievo, Chartres, Notre Dame, fianco della torre.

¹²⁸ *spiriti aerei*: fiato emesso per articolare la voce, per cantare o per suonare uno strumento; BATTAGLIA, *s.p.*

chiusa in questo corporeo carcere, si consola per via degli alti e divini misteri della sacra teologia.

Tale utile adunque ne apporta la musica, e di più, che scacciando la noia, che si piglia per le fatiche, ne rende allegri e raddoppia l'allegrezza e la conserva. Noi vediamo i soldati andare ad assalire l'inimico molto più ferocemente, incitati dal suono delle trombe e de' tamburi, e non pur essi ma i cavalli ancora moversi con grande empito. Questa eccita l'animo, muove gli affetti, mitiga e accheta la furia, fa passare il tempo virtuosamente e ha possanza di generare in noi un abito de buoni costumi, massimamente quando con i debiti modi e temperatamente è usata; imperoché essendo l'ufficio proprio della musica il dilettere, non disonestamente ma onestamente la dobbiamo usare; accioché non c'intravenga quello che suole intraverir a coloro che smisuratamente bevono il vino, i quali poi riscaldati, nuocono a se stessi; e facendo mille pazzie, muovono a riso chiunque li vede, non perché la natura del vino sia tanto maligna che quando temperatamente si beva operi nell'uomo simil effetto; ma si mostra tale a colui che lo beve avidamente; conciosia che tutte le cose sono buone, quando temperatamente si usano a quel fine che sono state ritrovate e ordinate; ma quando sono intemperatamente usate e non secondo il debito fine, nuocono e sono perniziose. Di modo che potiamo tener questo per vero, che non pur le cose naturali, ma ogni arte e ogni scienza possono esser buone e cattive, secondo che sono usate; buone dico, quando sono indirizzate a quel fine al quale sono state ordinate, e cattive quando da quel fine si allontanano.

Essendo adunque nato l'uomo a cose molto più eccellenti che non è il cantare o sonare di lira o altre sorti d'istrumenti, per satisfar solamente al senso dell'udito, usa male la sua natura e devia dal proprio fine, poco curandosi di dare il cibo conveniente all'intelletto, il quale sempre desidera sapere e intendere nuove cose. Non debbe adunque l'uomo solamente imparar l'arte della musica e ritrarsi dall'altre scienze, abbandonando il suo fine, che sarebbe gran pazzia; ma debbe impararla a quel fine al quale è stata ordinata. Né debbe spendere il tempo solamente in essa; ma debbe accompagnarla con lo studio della speculativa; accioché aiutato da quella, possa venire in maggior cognizione delle cose che all'uso di essa appartengono; e mediante quest'uso possa ridurre in atto quello che per lungo studio speculando ha investigato; imperoché accompagnata in tal modo porta utile ad ogni scienza e ad ogni arte, come altre volte abbiamo veduto.¹²⁹ E se facesse altramente, non gli sarebbe tal cosa di molta utilità né di molta gloria; anzi se gli attribuirebbe a vizio; conciosia che l'essercitarsi

¹²⁹ [Cfr.] *supra*, capitolo 2 [qui a p. 18].

continuamente in essa senz'alcun altro studio induce sonnolenza e pigrizia; e rende gli animi molli ed effeminati, la qual cosa conoscendo gli antichi, volsero che lo studio della musica alla ginnastica fusse congiunto; né volevano che si potesse dar opera all'una senza l'altra; e questo facevano, acciòché per il darsi troppo alla musica l'animo non venisse a farsi vile, e dando opera solamente alla ginnastica, gli animi non divenissero oltra modo feroci, crudeli e inumani, ma da questi due essercizii insieme aggiunti si rendessero umani, modesti e temperati. E a far ciò si mossero con ragione, che chiaramente si può vedere che coloro i quali nella gioventù loro, lasciati i studii delle cose di maggiore importanza, si sono dati solamente a conversare cogl'istrioni¹³⁰ e co' parasiti,¹³¹ stando sempre nelle scuole de giuochi, de balli e de salti, sonando la lira e il leuto, e cantando canzoni men che oneste, sono molli, effeminati e senz'alcun buon costume. Imperoché la musica in tal modo usata rende gli animi de' giovani mal composti, come ben lo dimostrò Ovidio dicendo:

Enervant animos citharae cantusque lyraeque
et vox et numeris brachia mota suis.¹³²

Né d'altro sanno ragionare che di tali cose; né altro che disoneste parole dalla loro sporca bocca si sentono uscire. Per il contrario poi sono alcuni i quali per cotale studio non solo molli ed effeminati, ma importuni, dispiacevoli, superbi, pertinaci e inumani diventano; di modo che vedendosi ad un certo termine arrivati, stimandosi sopra d'ogn'altro eccellenti (il che è proprio d'una gran parte de quelli ch'essercitano la musica nei nostri tempi) si gloriano, si essaltano e si lodano; e vituperando gli altri, per parere d'esser pieni di sapienza e di giudizio, se ben sono ignoranti e goffi, stanno con la maggior riputazione e superbia del mondo; né mai se non con grande istanzia de prieghi e con laudi molto maggiori, che a loro convengono, si possono ridurre a mostrare un poco del loro sapere. Per la qual cosa de tutti questi tigellii¹³³ si verifica il detto di Orazio:

¹³⁰ *istrioni*: commediante con valore spregiativo, imbroglione, impostore; BATTAGLIA, *s.v.*

¹³¹ *parasiti*: persona oziosa, buono a nulla; BATTAGLIA, *s.v.*

¹³² [OVIDIO], *De remediis* [*Remedia amoris*; altrove *De remediis amoris*], libro 2, [753-754]: «Cetre, canti e lire illanguidiscono lo spirito, come la voce e i movimenti ritmici delle braccia»; *lotosque* in luogo di *cantusque*.

¹³³ *tigellii*: allusione a Tigello sardo, cit. in Orazio, *Sermones*, 1, 3, 3-4, che aveva il vizio descritto *infra*.

Omnibus hoc vitium est cantatoribus, inter amicos,
ut numquam inducant animum cantare rogati,
iniussi numquam desistant.¹³⁴

A tali faceva dibisogno che i padri loro più presto avessero fatto imparare qualch'altro mestiero, quantunque vile, che forse non sarebbero caduti in tali errori e averebbero acquistate migliori creanze. Tutto questo ho voluto dire, accioché quelli che dell'arte della musica vogliono fare professione s'innamorino della scienza e diano opera allo studio della speculativa; perciocché non dubito che congiungendo questa insieme con la pratica non abbiano da diventar virtuosi, onesti e costumati; e in tal modo verranno ad imitare gli antichi, i quali (come si è detto) accompagnavano la musica con la ginnastica, perciocché così accompagnata ella sarà potente di ridur ciascun sviato nella diritta via de' buoni costumi. Né alcun debbe credere che quello ch'ho detto in questo proposito dell'arte della musica l'abbia detto per vituperarlo, neanche per dir male di coloro che in tal maniera si essercitano, cosa che già mai non mi è caduto nell'animo; ma più tosto l'ho detto accioché congiungendola in tal modo con altre onorevoli scienze piene di severità, la difendiamo dai vagabondi e oziosi ruffianesmi de' bagattellieri,¹³⁵ e la riponiamo nel suo vero luogo, sì ch'ella non abbia da servir più a coloro che sono dediti solamente alle voluttà, ma sia per uso dei studiosi delle buone scienze e di coloro che seguitano le virtù, costumatamente e civilmente vivono.

Quello che sia musica in universale e della sua divisione
Capitolo V

Daremo adunque principio ad un così onesto e onorevole studio, vedendo prima quel che sia musica e dopoi di quante sorti si truova, assegnando a ciascuna sorte la sua definizione; e questo faremo per non deviare dal buon ordine ch'hanno tenuto gli antichi, i quali volevano ch'ogni ragionamento di qualunque cosa, che ragionevolmente si faccia, debba incominciar dalla definizione, accioché s'intenda quello di che si ha da disputare.¹³⁶ Però in universale parlando, dico che musica, pigliata nella sua analogia o proporzione, non è altro che armo-

¹³⁴ [ORAZIO], *Sermones* [altrove *Satirae*], libro 1, *sermo* 3, [1-3: «Tutti i cantori hanno questo vizio, che non si decidono mai a cantare fra gli amici, se non sono pregati, e non la smettono più se nessuno glielo chiede»; *cantoribus* in luogo di *cantatoribus*, forse da emendare per ragioni metriche].

¹³⁵ *bagattellieri*: bagattelliere, giocatore di bagattelle, prestigiatore, imbonitore; BATTAGLIA, *s.v.*

¹³⁶ CICERO [*sic*], *De officiis*, libro 1, [7-8].

nia; e potemo dire ch'ella sia quella lite e amicizia che poneva Empedocle,¹³⁷ dalla quale voleva che si generassero tutte le cose, cioè una discordante concordia,¹³⁸ come sarebbe dire, concordia de varie cose le quali si possono congiungere insieme. Ma perché questa parola musica è sottoposta a diverse significazioni, e la ragion vuole ch'ogni cosa che porta seco molti significati prima debba esser divisa che definita, massimamente volendo dichiarare ogni sua parte, però noi primamente la divideremo, dicendo la musica esser di due sorti, animastica e organica.

L'una è armonia che nasce dalla composizione de varie cose congiunte insieme in un corpo, avenga che tra loro siano discrepanti, come è la mistura dei quattro elementi¹³⁹ over de altre qualità in un corpo animato; l'altra è armonia che può nascere da varii istrumenti. E questa di nuovo partiremo in due, perciòché si ritrovano due sorti d'istrumenti, naturali e arteficiali. I naturali sono quelle parti che concorrono alla formazione delle voci, come sono la gola, il palato, la lingua, le labbra, i denti e finalmente il polmone, formate dalla natura; le qual parti essendo mosse dalla volontà, e dal movimento di esse nascendone il suono e dal suono il parlare, nasce poi la modulazione overo il cantare; e così per il movimento del corpo, per la ragione del suono e per le parole accomodate al canto, si fa perfetta l'armonia e nasce la musica detta armonica o naturale. Gli istrumenti arteficiali sono invenzioni umane e derivano dall'arte e formano la musica arteficiata, che è quella armonia che nasce da simili istrumenti; e questa si fa in tre modi, perciòché o nasce da istrumenti che rendono suono con fiato naturale o arteficiato, come organi, pifferi, trombe e simili, over da istrumenti da corde ove non fa dibisogno fiato, come cetere, lire, leuti, arpicordi,¹⁴⁰ dolcimeli¹⁴¹ e simili, i quali dalle dita e dalle penne¹⁴² e da altre cose simili sono percossi over si sonano con archetti. Nasce ultimamente da istrumenti da battere, come tamburi, cembali,¹⁴³ taballi,¹⁴⁴ campane e altri simili, che di legno

¹³⁷ *Empedocle*: di Agrigento, sacerdote, oratore, medico e taumaturgo vissuto nel V secolo a.C.

¹³⁸ *discordante concordia*: prodotta da due forze divine, l'amore e l'odio, che operano antagonisticamente, tendendo a realizzare l'uno la mescolanza, l'altro la separazione.

¹³⁹ *quattro elementi*: terra, acqua, aria, fuoco.

¹⁴⁰ *arpicordi*: cembalo, spinetta, clavicembalo, strumento musicale a tasti, con corde di metallo, di figura simile a un'arpa a giacere; BATTAGLIA, *s.v.*

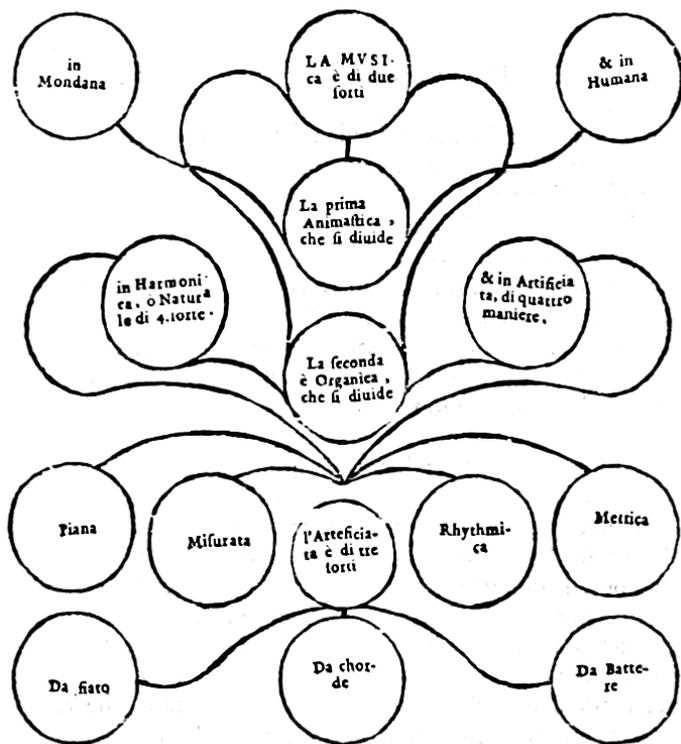
¹⁴¹ *dolcimeli*: dolcemele, dulcimele o dulcemos, strumento musicale a corde percosse e a tastiera, affine al dulcimer, usato dal XV secolo e detto anche salterio tedesco.

¹⁴² *penne*: plettro o becco di penna applicato al salterello del clavicembalo, in generale arnese che serve per pizzicare le corde di uno strumento; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁴³ *cembali*: strumento musicale antico in forma di due emisferi vuoti tenuti uno per mano dal suonatore che li percuoteva l'uno contro l'altro, sorta di tamburello con sonagli; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁴⁴ *taballi*: timballo, antico strumento musicale a percussione simile al timpano; BATTAGLIA, *s.v.*

concavo e di pelle d'animali sopra tirrate e di metallo si fanno, quando da qualsivoglia cosa siano percossi. Di modo che l'arteficiata si trova di tre sorti, da fiato, da corde e da battere, e la naturale di quattro, piana, misurata, ritmica e metrica. Benché queste quattro ancora si possano attribuire all'arteficiata, per le ragioni ch'altrove diremo.¹⁴⁵ Dell'animastica poi faremo similmente due parti, ponendo nella prima la mondana e nella seconda la umana, come nella divisione il tutto appare.



E quantunque alcuni abbiano fatto differenza tra la musica che nasce da istrumenti da fiato, nominandola organica, da quella che nasce dalle corde e senza fiato, chiamandola ritmica, nondimeno l'una e l'altra ho voluto chiamare indifferentemente arteficiata; prima, perciocché non è di molta importanza il no-

¹⁴⁵ [Cfr.] *infra*, capitolo 9 [qui a p. 52].

minarle più ad uno modo che ad un altro; dopoi per osservare il significato della parola organo, donde vien questo nome organico, che comprende in universale tutte le sorte d'istrumenti artificiali; e oltre di questo per fuggir l'equivocazione, conciosia che, dicendosi ritmica, si potrebbe intendere non solo di quella armonia che nasce dagli istrumenti artificiali da corde, ma anco di quella che dalla prosa ben composta risulta. Ma vediamo ormai quel che sia ciascun membro della sopra mostrata divisione.

Della musica mondana *Capitolo VI*

Ripigliando adunque la musica animastica diremo ch'ella è di due sorti, mondana e umana. La mondana è quell'armonia che non solo si conosce essere tra quelle cose che si veggono e conoscono nel cielo, ma nel legamento¹⁴⁶ degli elementi e nella varietà dei tempi ancora si comprende. Dico che si veggono e conoscono nel cielo dal rivolgimento, dalle distanze e dalle parti delle sfere celesti, e dagli aspetti, dalla natura e dal sito dei sette pianeti, che sono la luna, Mercurio, Venere, il sole, Marte, Giove e Saturno; imperoché è stata opinione de molti filosofi antichi, e massimamente di Pitagora, ch'un rivolgimento di sì gran machina con sì veloce movimento non trappassi senza mandar fuori qualche suono; la quale opinione, quantunque da Aristotele¹⁴⁷ sia riprobata, è nondimeno favorita da Cicerone nel libro 6 della *Repubblica*, dove rispondendo il Maggior Scipione Africano¹⁴⁸ al Minore¹⁴⁹ che gli avea dimandato: «Che suono è questo sì grande e sì dolce¹⁵⁰ che empie gli orecchi miei?» dice:

Questo è quello che congiunto per inequali intervalli, nondimeno distinti per compartita¹⁵¹ proporzione, è fatto dal sospingere e dal muovere di essi circoli, il quale temperando le cose acute con le gravi, equalmente fa diversi concenti, perché non si possono far sì grandi movimenti con silenzio; e la natura porta che gli estremi dall'una parte gravemente e dall'altra acutamente sonino. Per la

¹⁴⁶ *legamento*: rapporto di reciproca corrispondenza, di concatenazione; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁴⁷ [ARISTOTELE], *Caeli* [altrove *De caelo*], 2, capitolo 2 [e 9].

¹⁴⁸ *Scipione Africano*: Publio Cornelio detto l'Africano Maggiore (235-183 a.C.) generale romano vincitore di Annibale a Zama nel 202 a.C.

¹⁴⁹ *Minore*: Publio Cornelio Scipione Emiliano detto l'Africano Minore (188-129 a.C.) nipote adottivo del Maggiore e distruttore di Cartagine nel 146 a.C.

¹⁵⁰ *dolce*: voce dialettale; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁵¹ *compartita*: collocare in modo opportuno; BATTAGLIA, *s.v.*

qual cosa quel sommo corso del cielo stellato, il cui rivolgimento è più veloce, si muove con acuto e più forte suono, e questo lunare e infimo con gravissimo.

Questo dice Tullio,¹⁵² seguendo il parer di Platone,¹⁵³ il quale per mostrare che da tale rivolgimento nasca armonia finge ch'a ciascuna sfera soprasieda una sirena, che vuol dire cantatrice a Dio.¹⁵⁴ E medesimamente Esiodo nella sua *Theogonia* accennando questo istesso,¹⁵⁵ chiamò Οὐρανία l'ottava musa, ch'è appropriata all'ottava sfera, da οὐρανός, col qual nome dai Greci vien nominato il cielo. E per mostrare che la nona sfera fusse quella che partorisce la grande e con-cordevole unità de' suoni, la nominò Καλλιόπη che viene a significare di ottima voce, volendo mostrar per questo l'armonia che risulta da tutte quell'altre sfere, come si vede accennato dal poeta quando disse:

Vos, o Calliope,¹⁵⁶ precor, aspirate canenti,¹⁵⁷

invocando particolarmente Calliope nel numero del più, come principale e come quella al cui volere si muovono e si girano tutte l'altre. E tanto ebbero gli antichi questa opinione per vera che nei sacrificii loro usavano musicali istrumenti e cantavano alcuni inni composti di sonori versi, i quali contenevano due parti, l'una delle quali nominavano στροφή e l'altra ἀντιστροφή, per mostrare i diversi giri fatti dalle sfere celesti; perciocché per l'una intendevano il moto che fa la sfera delle stelle fisse dall'Oriente in Occidente, e per l'altra i movimenti diversi che fanno l'altre sfere de' pianeti procedendo al contrario, secondo l'opinione di alcuni, dall'Occidente in Oriente. E con tali istrumenti ancora accompagnavano i corpi dei lor morti alla sepoltura, essendo che erano di parere che dopo la morte l'anime ritornassero all'origine della dolcezza della musica, cioè al cielo. Tal costume osservarono gli Ebrei anticamente nella morte de' loro parenti; di che ne abbiamo chiarissima testimonianza nell'*Evangelio*, nel quale è descritta la resuscitazione della figliuola del prencipe della sinagoga, dove erano musicali istrumenti, a' sonatori dei quali comandò il Signor nostro che più

¹⁵² Questo... Tullio: CICERONE, *De republica*, 6, 18.

¹⁵³ [PLATONE], *De republica*, 10, [617b-c: «E una sirena sta su ciascuno dei cerchi, in alto, ed è portata in giro col moto di ciascun cerchio. Ciascuna sirena emette unica voce, ciascuna la sua nota. Otto sono e ne risulta unica tonalità di musica»].

¹⁵⁴ che... Dio: probabilmente libera interpretazione di DANTE (1265-1321), *Paradiso*, 12, 7-9: «Canto che tanto vince nostre muse, / nostre serene in quelle dolci tube, / quanto primo splendor quel ch'e' refuse».

¹⁵⁵ E... istesso: ESiodo, *Theogonia*, 76-78.

¹⁵⁶ Calliope: musa della poesia epica.

¹⁵⁷ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 9, [525: «Voi, o Calliope, v'imploro, suggerite al cantore»].

non sonassero.¹⁵⁸ E faceano questo (come dice Ambrosio)¹⁵⁹ per osservar l'usanza dei loro antichi, i quali in cotal modo invitavano i circostanti a piangere con esso loro.

Molti ancora aveano opinione ch'in questa vita ogn'anima fusse vinta per la musica; e se bene era nel carcere corporeo rinchiusa, ricordandosi ed essendo consapevole della musica del cielo, si dimenticasse¹⁶⁰ ogni dura e noiosa fatica. Ma se ciò ne paresse strano, abbiamo dell'armonia del cielo il testimonio delle sacre lettere, dove il Signor parla a Giobbe¹⁶¹ dicendo: «Chi narrerà le ragioni o voci de' cieli? E chi farà dormire il loro concerto?»¹⁶² E se mi fusse dimandato onde proceda che tanto grande e sì dolce suono non sia udito da noi, altro non saprei rispondere che quello che dice Cicerone nel luogo di sopra allegato,¹⁶³ che gli orecchi nostri ripieni di tanta armonia sono sordi, come per essemplio avviene agli abitatori de quei luoghi dove il Nilo da monti altissimi precipita, detti Catadupa,¹⁶⁴ i quali per la grandezza del rimbombo mancano del senso dell'udito; over che, sì come l'occhio nostro non può fissar lo sguardo nella luce del sole, restando dai suoi raggi vinta la nostra luce, così gli orecchi nostri non possono capire la dolcezza dell'armonia celeste, per l'eccellenza e grandezza sua. Ma ogni ragione ne persuade a credere almeno che 'l mondo sia composto con armonia, sì perché (come vuol Platone)¹⁶⁵ l'anima di esso è armonia, sì anche perché i cieli sono girati intorno dalle loro intelligenze con armonia, come si comprende dai loro rivolgimenti, i quali sono l'uno dall'altro proporzionatamente più tardi o più veloci.

Si conosce ancora tale armonia dalle distanze delle sfere celesti, perciocché sono distanti tra loro (come piace a molti) in armonica proporzione, la quale, benché non venga misurata dal senso, è nondimeno misurata dalla ragione; imperoché i pitagorici (come dimostra Plinio)¹⁶⁶ misurando la distanza de' cieli e i loro intervalli ponevano innanzi ogni altra cosa dalla terra alla prima sfera luna-

¹⁵⁸ [Vulgata, *Evangelium secundum Matthaeum*, capitolo 9, [18-26].

¹⁵⁹ [AMBROGIO], *Super Lucam [Expositio evangelii secundum Lucam]*, libro 6, capitolo 8.

¹⁶⁰ *domenticasse*: dimenticare; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁶¹ *Giobbe*: protagonista del libro dell'*Antico testamento* che porta il suo nome e tratta il problema della sofferenza pazientemente sopportata dall'uomo giusto.

¹⁶² [Vulgata], *Iob*, capitolo 38.

¹⁶³ *dice... allegato*: CICERONE, *De republica*, 6, 18.

¹⁶⁴ *Catadupa*: in greco cascata, antico nome delle cataratte del Nilo ai confini meridionali dell'Egitto.

¹⁶⁵ [PLATONE], in *Timaeo*, [passim].

¹⁶⁶ [PLINIO], *Naturalis historia*, libro 2, capitolo 22 [20 secondo la numerazione moderna].

re essere lo spazio di 12600¹⁶⁷ stadii;¹⁶⁸ e questo dicevano essere l'intervallo del tuono, avvegna che questo (secondo 'l mio parere) sia detto fuori d'ogni ragione, quando alla terra attribuissero suono; conciosia che non può essere che quelle cose, le quali per loro natura sono immobili,¹⁶⁹ com'è questo elemento, siano atte a generare l'armonia, avendo i suoni (come vuol Boezio)¹⁷⁰ il loro principio dal movimento. Dopo andavano ponendo dalla sfera della luna a quella di Mercurio l'intervallo d'un semituono maggiore, e da Mercurio a Venere quello del minore,¹⁷¹ e da Venere al sole il tuono e il minore semituono; e questa dicevano esser distante dalla terra per tre tuoni e uno semituono, il qual spazio è nominato diapente.¹⁷² E dalla luna al sole ponevano la distanza di due tuoni e uno semituono, i quali costituiscono lo spazio della diatessaron.¹⁷³ Ritornando poi al principiato ordine, dissero il sole esser lontano da Marte per la medesima distanza ch'è la luna dalla terra, e da Marte a Giove esser l'intervallo del semituono minore, e da questo a Saturno lo spazio del semituono maggiore, dal quale per fino all'ultimo cielo, ove sono i segni celesti,¹⁷⁴ posero lo spazio del minor semituono. Per la qual cosa dall'ultimo cielo alla sfera del sole si comprende esser lo spazio o intervallo della diatessaron, e dalla terra all'ultimo cielo lo spazio de cinque tuoni e due minori semitoni, cioè la diapason.¹⁷⁵

Ma chi vorrà esaminar i cieli nelle loro parti, secondo che con gran diligenza ha fatto Tolomeo,¹⁷⁶ ritroverà (comparate insieme le dodici parti del zodiaco,

¹⁶⁷ spazio di 12600: in realtà 126000; PLINIO, *Naturalis historia*, 2, 19: «Intervalla quoque siderum a terra multi indagare temptarunt, et solem abesse a luna undeviginti partes quantam lunam ipsam a terra prodiderunt. Pythagoras vero, vir sagacis animi, a terra ad lunam CXXVI stadiorum esse collegit»; il numero «CXXVI» sottintende «milia».

¹⁶⁸ stadii: misura equivalente a 600 piedi, variabile secondo la lunghezza del piede preso come unità da popoli diversi.

¹⁶⁹ terra... immobili: secondo la concezione tolemaica la terra è il centro immobile dell'universo; NICCOLO COPERNICO (1473-1543), *De revolutionibus orbium caelestium libri VI*, Norimbergae, Iohannes Petreius, 1543, espone la teoria eliocentrica del sistema solare ma non è ancora diffuso né tanto meno accettato.

¹⁷⁰ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 4, capitolo 1 [«Ut ergo sit vox, motum esse necesse est»].

¹⁷¹ semituono... minore: cfr. qui a p. 222.

¹⁷² diapente: intervallo di quinta.

¹⁷³ diatessaron: intervallo di quarta.

¹⁷⁴ all'ultimo... celesti: l'ottavo cielo delle stelle fisse ossia delle costellazioni.

¹⁷⁵ diapason: intervallo di ottava.

¹⁷⁶ [TOLOMEO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 3, capitolo 9 [*Quod motui stellarum in longitudinem sonorum successio sit similis*]; l'autore (100-178) astronomo e matematico alessandrino, era originario di Tolemaide d'Egitto.

nelle quali sono i dodici segni celesti) le consonanze musicali, cioè la diatessa-ron, la diapente, la diapason e l'altre per ordine; e nei motti¹⁷⁷ fatti verso l'Oriente e l'Occidente potrà conoscere esser collocati i suoni gravissimi, e in quelli che si fanno nel mezo del cielo gli acutissimi. Nelle altezze poi ritroverà il diatonico,¹⁷⁸ il cromatico¹⁷⁹ e l'enarmonico genere.¹⁸⁰ Simigliantemente nelle larghezze i tropi,¹⁸¹ o modi che vogliamo nominarli, e nelle faccie della luna, secondo i varii aspetti col sole, esser le congiunzioni dei tetracordi. Né solamente dalle predette cose si può conoscere cotale armonia, ma dai varii aspetti dei sette pianeti ancora, dalla natura e dalla posizione o sito loro. Dagli aspetti prima, come dal trino,¹⁸² dal quadratto,¹⁸³ dal sestile,¹⁸⁴ dalle congiunzioni e dalle opposizioni, i quali fanno nelle cose inferiori, secondo i loro influssi buoni e rei, una tale e tanta diversità d'armonia de cose ch'è impossibile di poterla esplicare. Dalla natura poi, conciosia che essendone alcuno (come vogliono gli astrologi) di natura trista e maligna, da quelli, che buoni e benigni sono, in tal modo vengono ad esser temperati, che ne risulta poi tale armonia ch'apporta gran comodo e utile a' mortali. E questa si comprende anco dal sito over dalla posizione loro; conciosia che sono tra loro in tal modo collocati quasi nel modo che sono collocate le virtù tra i vizii.¹⁸⁵ Onde sì come questi che sono estremi si ri-

¹⁷⁷ *motti*: geminazione per «moti».

¹⁷⁸ *diatonico*: genere di scala costituita da note non alterate, formata da toni e da semitoni; il termine implica la suddivisione del tetracordo in toni grandi, toni piccoli e semitoni minori; cfr. qui a p. 187.

¹⁷⁹ *cromatico*: genere di scala formata da toni e da semitoni, di cui almeno due contigui; il termine implica la suddivisione del tetracordo in due semitoni, uno grande e uno piccolo, e in una terza minore; cfr. qui a p. 191.

¹⁸⁰ *enarmonico genere*: genere di scala formata da toni, semitoni e quarti di tono; il termine implica la suddivisione del tetracordo in un intervallo di terza maggiore e in due intervalli vicini al quarto di tono; cfr. qui a p. 194.

¹⁸¹ *tropi*: qui nel significato proprio della teoria musicale greca, ossia trasposizione di un'armonia o modo, oppure sinonimo di modo e tono; BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 15: «Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant»; nell'accezione del canto liturgico indica invece l'interpolazione musicale o testuale in un brano preesistente.

¹⁸² *trino*: si riferisce a pianeti che distano fra loro un terzo della circonferenza dello zodiaco; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁸³ *quadratto*: geminazione per «quadrato»; si riferisce a pianeti che distano fra loro un arco di cerchio pari a 90 gradi; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁸⁴ *sestile*: si riferisce a pianeti che distano fra loro 60 gradi, congiuntura ritenuta particolarmente favorevole nell'oroscopo; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁸⁵ *conciosia ... vizii*: per esempio in PRUDENZIO (poeta cristiano e uomo politico legato alla corte di Teodosio I, vissuto nel IV secolo d.C.), *Psychomachia*, sei virtù, personificate da vergini,

ducono ad un abito virtuoso, per via d'uno mezo conveniente, così quelli pianeti, che sono di natura maligni, si riducono alla temperanza per via d'un altro pianeta posto nel mezo loro che sia di natura benigna. Però si vede che essendo Saturno e Marte posti nel luogo soprano di natura maligna,¹⁸⁶ cotal malignità da Giove posto tra l'uno e l'altro e dal sole posto sotto di Marte con una certa armonia è temperata, sì che non lasciano operare ai loro influssi cattivi nelle cose inferiori quel maligno effetto che potrebbero operare, non vi essendo tale interposizione. Hanno eziandio i loro influssi tale possanza sopra i corpi inferiori che mentre i due primi nominati pianeti si ritrovano avere il dominio dell'anno, allora si discioglie l'armonia dei quattro elementi; perciocché si altera l'aria de tal maniera che genera nel mondo pestilenza universale.

Vogliono ancora gli astrologi che i due luminari maggiori, che sono il sole e la luna, facciano corrispondente armonia di benivolenza tra gli uomini, quando nel nascimento dell'uno quello si ritrova essere nel Saggittario e questa nel Montone,¹⁸⁷ e nel nascimento dell'altro il sole sia nel Montone e la luna nel Sagittario. Simile armonia dicono ancora farsi quando nel loro nascimento hanno avuto un medesimo segno, ovvero di simile natura ovvero un medesimo pianeta o di natura simile in ascendente, ovvero che due benigni pianeti col medesimo aspetto abbiano riguardato l'angolo dell'Oriente. Questo istesso dicono avvenire quando Venere si ritrova nella medesima casa della loro natività o nel medesimo grado.

Avendo adunque avuto riguardo a tutte le sopradette opinioni ed essendo (come afferma Mercurio Trismegisto)¹⁸⁸ il mondo istrumento ovvero organo d'Iddio, nella dichiarazione della musica mondana ho detto ch'è armonia, la quale si scorge tra quelle cose che si veggono e conoscono nel cielo. E soggiunsi che anco nel legamento degli elementi si comprende, conciosia che essendo stati creati dal grande architetto Iddio (sì come creò ancora tutte l'altre cose)¹⁸⁹ in numero, in peso e in misura, da ciascuna di queste tre cose si può comprendere tale armonia, e prima dal numero, medianti le qualità passibili che sono quattro e non più, cioè siccità, frigidità, umidità e calidità, che si ritrovano in

combattono contro i vizi, la fede contro l'idolatria, la pudicizia contro la libidine, la pazienza contro l'ira, l'umiltà contro la superbia, la carità contro l'avarizia, la concordia contro la discordia.

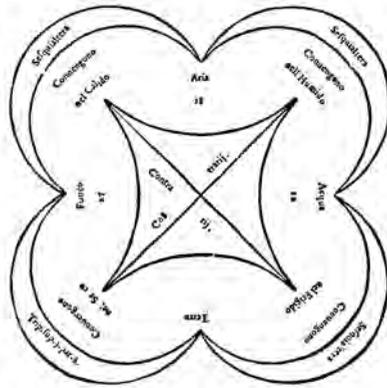
¹⁸⁶ *Saturno... maligna*: per i loro influssi sulla malinconia e sulla collera.

¹⁸⁷ *Montone*: la costellazione dell'Ariete.

¹⁸⁸ [ERMETE TRISMEGISTO], *Pimandro, sermo* [capitolo] 10 [sotto il nome di Ermete o Mercurio Trismegisto fu composta, in tarda età ellenistica, una serie di scritti, probabilmente appunti di lezioni o di colloqui tenuti in circoli filosofici; non hanno però nulla in comune coi testi astrologici, magici e alchemici che più tardi si collegarono nella comune attribuzione a Ermete e che permisero poi di parlare di una tradizione ermetica o ermetico-alchemica].

¹⁸⁹ [*Vulgata*], *Sapientia*, 11, [21].

essi; imperoché a ciascuno di loro principalmente una di esse qualità è appropriata, come la siccità alla terra, la frigidità all'acqua, l'umidità all'aria e la calidità al fuoco, ancora che la siccità secondariamente si attribuisca al fuoco, la calidità all'aria, l'umidità all'acqua e la frigidità alla terra; per le quali nonostante che tra loro essi elementi siano contrarii, restano nondimeno in uno mezano elemento secondo una qualità concordi e uniti, essendo che ad ognun di loro (com'abbiamo veduto) due ne sono appropriate, per mezo delle quali mirabilmente insieme si congiungono e in tal modo, che sì come due numeri quadrati convengono in un mezano numero proporzionato, così due di essi elementi in un mezano si congiungono; conciosia che al modo che 'l quaternario e novenario¹⁹⁰ numeri quadrati si convengono nel senario,¹⁹¹ il qual supera il quaternario di quella quantità ch'esso è superato dal novenario,¹⁹² in tal modo il fuoco e l'acqua, che sono in due qualità contrarii, in un mezano elemento si congiungono. Imperoché essendo il fuoco per sua natura caldo e secco, e l'acqua fredda e umida, nell'aria calda e umida mirabilmente con grande proporzione s'accompagnano; il quale se bene dall'acqua per il caldo si scompagna, seco poi per l'umido si unisce. E se l'umido dell'acqua ripugna al secco della terra, il frigido non resta però d'unirli insieme. Di modo che sono con tanto meraviglioso ordine insieme uniti che tra essi non si ritrova più disparità che si ritrovi tra due mezani numeri proporzionali, collocati nel mezo di due numeri cubi, come nell'esempio si può vedere.



¹⁹⁰ *quaternario e novenario*: aggettivi sostantivati che indicano il numero 4 e il numero 9.

¹⁹¹ *senario*: il numero 6.

¹⁹² *quadrati... novenario*: $4 : 6 = 6 : 9$; il 6, medio proporzionale fra 4 e 9, si calcola dopo aver ridotto i quadrati alle radici; $4 = 2^2$; $9 = 3^2$; $2 \times 3 : 2 \times 2 - 3 = 6 : 1 = 6$.

Tal legamento fatto con armonia esplicò Boezio dicendo:

Tu numeris elementa ligas, ut frigora flammis,
arida conveniant liquidis, ne purior ignis
evolet aut mersas deducant pondera terras.
Tu triplicis mediam naturae cuncta moventem
connectens animam, per consona membra resolvis.¹⁹³

E in un altro luogo:

Haec concordia temperat aequis
elementa modis, ut pugnancia
vicibus cedant humida siccis
iungantque fidem frigora flammis,
pendulus ignis surgat in altum
terraeque graves pondere sidant.¹⁹⁴

Ma chi vorrà dal peso loro comprendere anco la mondana armonia la potrà conoscere; perciocché essendo l'uno dell'altro più grave o più leggiero, sono in tal modo insieme concatenati e legati, che con una certa armonia la circonferenza di ciascuno proporzionatamente è lontana dal centro del mondo, secondo i luoghi o siti loro. Noi vediamo che quelli che sono per loro natura gravi sono tirati all'insù da quelli che sono per loro natura leggieri; e li gravi tirano all'ingìù i leggieri in tal maniera che niun di loro va fuori del suo proprio luogo. E in tal guisa stanno insieme sempre uniti e serrati che tra loro non si trova per alcun tempo, quantunque breve, in alcuna parte il vacuo,¹⁹⁵ il quale la natura grandemente aborrisce. E sono poi in tal modo collocati che la terra, la quale per sua natura è semplicemente grave, e il fuoco, ch'è semplicemente leggiero, sono quelli che posseggono gli ultimi luoghi. La terra tien l'infimo, perciocché ogni grave tende al basso, e il fuoco sta nel supremo, essendo che ogni cosa leggiera

¹⁹³ [BOEZIO], *De consolatione [philosophiae]*, libro 3 e metro 9 [«Tu tieni legati gli elementi coi numeri, cosicché il freddo sia temperato dal fuoco, l'aridità dalle acque, affinché il fuoco più lieve non voli via o il peso non sommerga la terra. Tu congiungendo l'anima di natura triplice, motrice dell'universo, la comparti in membra consonanti»].

¹⁹⁴ [BOEZIO], *De consolatione [philosophiae]*, libro 4, metro 6 [«Questa concordia tempera gli elementi in modo equo, affinché l'umido ceda al secco in utile gara, il freddo si unisca al caldo, il fuoco si volga sorgendo in alto e le terre gravi siano stabili nel loro peso»].

¹⁹⁵ *il vacuo*: il vuoto.

tende a tal luogo.¹⁹⁶ Ma perché i mezzi ritengono la natura dei loro estremi, però ha ordinato bene il Creatore che essendo l'acqua e l'aria secondo un certo rispetto gravi e leggieri, dovessero tenere il luogo mezzano, l'acqua accompagnandosi alla terra, come più grave, e l'aria al fuoco, come più leggiero, acciòché ciascuno s'accompagnasse a quello ch'era di natura a lui più simile. Il qual ordine e legame leggiadramente Ovidio espresse con queste parole:

Ignea convexi vis et sine pondere caeli
emicuit summaque locum sibi legit in arce.
Proximus est aer illi levitate locoque.
Densior his tellus elementaque grandia traxit
et pressa est gravitate sui, circumfluis humor
ultima possedit solidumque coercuit orbem.¹⁹⁷

Ma se più sotilmente ancora vorremo esaminar la cosa, ritroveremo l'armonia mondana nella loro misura e quantità, mediante la trammutazione delle parti che si fa dell'uno nell'altro, come mostra il filosofo;¹⁹⁸ conciosia che così si trammuta una parte di terra in acqua e una parte d'acqua in aria, come si trammuta una parte d'aria in fuoco; e sì come si trammuta una parte di fuoco in aria e una parte d'aria in acqua, così si trammuta una parte d'acqua in terra, essendo che trammutandosi la terra in acqua, si viene a far tale trammutazione in proporzione decupla. Di modo che quando si trammuta un pugno di terra (dirò così) in acqua, si generano (come dicono alcuni peripatetici) dieci pugni d'acqua; e quando si trammuta tale acqua in aria, viene a far cento pugni d'aria, onde trammutandosi ultimamente tutto questo nel supremo elemento, viene a moltiplicare in mille pugni di fuoco. Così per il contrario, mille pugni di fuoco si convertono in cento d'aria e questi in dieci di acqua e dieci d'acqua in uno di terra; e ciò avviene dalla loro rarità e spessezza che più in uno che in un altro si ritrova; perciocché quanto più s'avvicinano al cielo e sono lontani dal centro del mondo, tanto più sono rari;¹⁹⁹ e quanto più s'avvicinano a questo e si allontana-

¹⁹⁶ *fuoco... luogo*: il fuoco tende alla sua sfera, collocata lungo il cielo della luna; DANTE, *Paradiso*, 1, 115: «Questi [l'ordine divino] ne porta il foco inver la luna».

¹⁹⁷ [OVIDIO], *Metamorphoseon*, libro 1, [26-31]: «Il fuoco, forza imponderabile del cielo convesso, sprizzò e si scelse un luogo nella sede più alta. L'aria, per luogo e per leggerezza, è lì vicina. La terra più densa, che assorbì gli elementi grossi, rimane oppressa dal suo peso, l'acqua fluente occupò gli ultimi spazi e circondò il solido mondo»; *fecit* in luogo di *legit*, *gravitate sua* in luogo di *gravitate sui*].

¹⁹⁸ [ARISTOTELE], *De generatione [et corruptione]*, libro 2.

¹⁹⁹ *rari*: rarefatti.

no da quello, tanto più sono spessi. Onde quando da questo si volesse giudicar la loro misura, si potrebbe dire che la quantità del fuoco fusse in proporzione decupla con quella dell'aria, e quella dell'aria con quella dell'acqua medesimamente in proporzione decupla, e così la quantità dell'acqua con tutta la quantità della terra nella medesima proporzione. E si potrebbe anco dire (poiché gli elementi sono corpi d'un istesso genere e il tutto con le parti conviene in una istessa natura e in una ragione istessa) che la proporzione, che si ritrova tra la quantità della sfera del fuoco e tutta la massa della terra, sia quella che si ritrova tra il numero millenario²⁰⁰ e l'unitate.

A questo modo adunque, dal movimento, dalle distanze e dalle parti del cielo, e similmente dagli aspetti, dalla natura e dal sito dei sette pianeti, e dal numero eziandio, dal peso e dalla misura dei quattro elementi, venimo alla cognizione dell'armonia mondana; essendo che la concordanza e l'armonia loro partorisce l'armonia dei tempi che si conosce prima negli anni, per la mutazione della primavera nella state, e di questa nell'autunno, similmente dell'autunno nel verno, e del verno nella primavera; dopoi si conosce nei mesi, per il crescere e sciemare regolatamente che fa la luna, e finalmente nei giorni, per il cambievole apparir della luce e delle tenebre; dalla quale armonia nasce la diversità de fiori e de frutti. Il perché Ovidio in questo proposito disse:

Poma dat autumnus; formosa est messibus aestas;
ver praebet flores; igne levatur hiems.²⁰¹

Onde come afferma Platone,²⁰² quando 'l caldo col freddo e il secco con l'umido proporzionatamente s'uniscono, dall'armonia di queste qualità ne risulta l'anno a ciascun vivente utilissimo, pieno di varie sorti de fiori odoriferi e de frutti ottimi; né alcun'altra sorte di piante o d'animali viene a patire offesa, come all'opposito avviene, che dalla discordanza e distemperamento loro si generano pestilenza, sterilità, infirmità e ogni cosa agli uomini, alle bestie e alle piante nociva. E veramente la natura ha seguito un bello e ottimo ordine, facendo che quel che il verno restringe e rinchiude, primavera lo apra e mandi fuori, e quel che la state secca, l'autunno finalmente maturi. Di maniera che si vede l'un tempo all'altro porgere aiuto; e de quattro tempi armonicamente disposti farsi un corpo solo. Questa tale armonia troppo bene conobbero Mercurio e Ter-

²⁰⁰ *millenarius*: il numero 1000.

²⁰¹ [OVIDIO], *De remediis* [*Remedia amoris*], 1, [187-188: «L'autunno dà i frutti; l'estate è bella di messi; la primavera dona i fiori; col fuoco si attenua il rigore dell'inverno»].

²⁰² [PLATONE], in *Symposio*, [188].

pandro,²⁰³ conciosia che l'uno avendo ritrovata la lira, overamente la cetera, pose in essa quattro corde ad imitazione della musica mondana (come dice Boezio²⁰⁴ e Macrobio)²⁰⁵ la quale si scorge nei quattro elementi over nella varietà dei quattro tempi dell'anno; e l'altro la ordinò con sette corde alla similitudine dei sette pianeti. Fu poi il numero delle quattro corde nominato quadricordo over tetracordo, che tanto vuol dire quanto di quattro corde, e quello di sette eptacordo che vuol dire di sette corde. Ma il primo fu dai musici di maniera ricevuto e abbracciato, che le quindici corde comprese nel sistema massimo furono accresciute secondo il numero delle corde del predetto tetracordo, come vedremo,²⁰⁶ ancora che si ritrovino distanti l'una dall'altra sotto diverse proporzioni. E questo basti quanto alla dichiarazione della musica mondana.

Della musica umana

Capitolo VII

La musica umana è quell'armonia che può esser intesa da ciascuno che si rivolga alla contemplazione di se stesso; imperoché quella cosa, la quale mescola col corpo la vivacità incorporea della ragione, non è altro che un certo adattamento e temperamento, come de voci gravi e acute, il quale faccia quasi una consonanza. Questa è quella che congiunge tra sé le parti dell'anima e tiene unita la parte razionale con la irrazionale; ed è quella che mescola gli elementi over le qualità loro nel corpo umano con ragionevole proporzione. Onde principalmente si deve avvertire ch'ho detto che può esser intesa da ciascuno che si rivolga alla contemplazione di se stesso, accioché non si credesse che la musica umana fusse o si chiamasse quell'ordine che osserva la natura nella generazione dei nostri corpi, la quale (come dicono i medici, e anche lo conferma Agostino)²⁰⁷ poiché nella matrice della donna ritrova il seme umano, corrompendolo per lo spazio di sei giorni lo converte in latte, il quale in nove giorni trasforma in sangue; e in termine di dodici di ne produce una massa di carne senza forma; ma a poco a poco introducendovela, in diciotto giorni la fa divenire umana; di

²⁰³ *Terpandro*: di Lesbo, poeta e musico vissuto fra l'VIII e il VII secolo a.C.

²⁰⁴ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 20 [«Sed septimus nervus a Terpandro lesbio adiunctus est secundum septem scilicet planetarum similitudinem»].

²⁰⁵ [MACROBIO], *Saturnalia*, libro 1, capitolo 19.

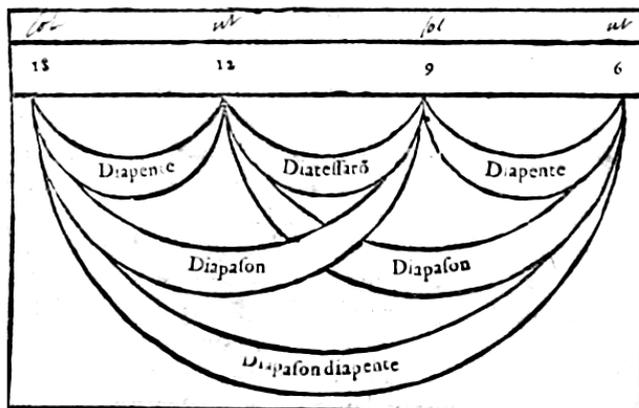
²⁰⁶ *come vedremo*: cfr. qui a p. 186.

²⁰⁷ [AGOSTINO], *De diversis quaestionibus*, libro [in realtà capitolo] 83, *quaestio* 56 [l'autore (354-430) santo e padre della chiesa, convertito dal manicheismo al cristianesimo per opera di Ambrogio, divenne vescovo d'Ippona].

modo che essendo in quarantacinque giorni compita la generazione, l'onnipotente Iddio le infonde l'anima intelletiva. Onde di questo abbiamo:

Sex in lacte dies, tres sunt in sanguine terni,
bis seni carnem, ter seni membra figurant.²⁰⁸

E veramente questo mirabilissimo ordine ha in sé concerto e armonia, considerata la distanza d'un numero all'altro, come è chiaro da vedere, che dal primo al secondo si ritrova la forma della consonanza diapente, e da questo al terzo quella della diatessaron, e dal terzo all'ultimo quella della medesima diapente. E di nuovo dal primo al terzo e dal secondo all'ultimo la forma della diapason, e dal primo all'ultimo chiaramente si scorge quella della diapasondiapente,²⁰⁹ come più facilmente nella figura si vede.



Ma questa non chiamo io musica umana, la qual dico che si può conoscere da tre cose, cioè dal corpo, dall'anima e dal congiungimento dell'uno e dell'altra. Dal corpo, come nelle cose che crescono, negli umori²¹⁰ e nelle umane operazioni. Nelle cose che crescono, noi veggiamo ciascun vivente quasi con una cer-

²⁰⁸ *Sex... figurant*: TOMMASO D'AQUINO, *Scriptum super sententiis*, 3, *quaestio* 5, *articulus* 2: «Sei giorni convertono in latte, tre per tre in sangue, due per sei formano la carne, tre per sei le membra»; l'autore (1225-1274) domenicano, santo e dottore della chiesa, era docente alla Sorbona e teologo della curia pontificia.

²⁰⁹ *diapasondiapente*: intervallo di dodicesima.

²¹⁰ *umori*: i quattro fluidi organici della fisiologia antica (sangue, flemma, bile gialla, bile nera); dal loro equilibrio si credeva derivasse la salute fisica e mentale dell'uomo o lo stato patologico in caso di alterazione; dal loro rapporto conseguirebbe un determinato temperamento (sanguigno, flemmatico, collerico, malinconico); BATTAGLIA, *s.n.*

ta armonia cambiare il suo stato; gli uomini diventano de fanciulli vecchi e de piccioli grandi; le piante di umide, verdi e tenere, si fanno aride, secche e dure. E benché ogni giorno si veggono e se abbiano inanti gli occhi, nondimeno non si può veder tal mutazione, come ancora nella musica non si può udire lo spacio, col quale si va dalla voce acuta a quella che è grave, quando si canta, ma solamente si può intendere. Negli umori, come vediamo nel temperamento de tutti quattro gli elementi nel corpo umano, e nelle umane operazioni la conosciamo nell'animal razionale, cioè nell'uomo; imperoché in tal modo è retto e governato dalla ragione, che passando per i debiti mezi nel suo operare conduce le sue cose come una certa armonia a perfetto fine.

Conosci ancora tal armonia dall'anima, cioè dalle sue parti che sono l'intelletto, i sentimenti e l'abito.²¹¹ Imperoché (secondo Tolomeo)²¹² corrispondono alle ragioni di tre consonanze, cioè della diapason, della diapente e della diatessaron; conciosia che la parte intellettuale corrisponde alla diapason, che ha sette intervalli,²¹³ e sette sono le sue specie, onde in essa si ritrovano sette cose, cioè mente, imaginazione, memoria, cogitazione, opinione, ragione e scienza. Alla diapente, la quale ha quattro specie e quattro intervalli, corrisponde la sensitiva in quattro cose, nel vedere, nell'udire, nell'odorare e nel gustare, essendo che 'l toccare è commune a ciascun dei nominati quattro sentimenti, e massimamente al gusto. Ma alla diatessaron, la qual si fa di tre intervalli e contiene tre specie, corrisponde la parte abituale, nell'augumento, nella sommità o stato e nel decrescimento. Simigliantemente se noi vorremmo che le parti dell'anima siano la sede della ragione, dell'ira e della cupidità, ritroveremo nella prima sette cose corrispondenti agli intervalli e alle specie della diapason, cioè acutezza, ingegno, diligenza, consiglio, sapienza, prudenza ed esperienza. Nella seconda ritroveremo quattro cose che corrisponderanno alle specie e agli intervalli della diapente, cioè mansuetudine o temperanza d'animo, animosità, fermezza e tolleranza, nella terza tre cose corrispondenti agli intervalli e alle specie della diatessaron, cioè sobrietà o temperanza, continenza e rispetto.

²¹¹ *abito*: disposizione del corpo, costituzione fisica; BATTAGLIA, *s.v.*

²¹² [TOLOMEIO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 3, capitolo 5 [in realtà 4 *Quod congruorum sonorum, seu modulationis facultas, omnibus etiam perfectiore natura constantibus inest, apparet id vero potissimum per humanas animas et caelestes revolutiones*; il capitolo 5 tratta dei generi enarmonico, cromatico e diatonico].

²¹³ *sette intervalli*: contiene la terza minore e maggiore, la quarta, la quinta, la sesta minore e maggiore, l'ottava stessa; e così *infra* per la quinta e la quarta; cfr. qui a p. 331; improbabile il riferimento a tono maggiore, tono minore, semitono maggiore, tono maggiore, tono minore, tono maggiore, semitono maggiore.

Oltra di ciò si considera ancora tale armonia nelle potenze di essa anima, cioè nell'ira, nella ragione e nelle virtù, come sarebbe dire nella iustizia e nella fortezza; perciocché queste cose tra loro si vengono a temperare, nel modo che nei suoni della consonanza si contempera il suono grave con l'acuto. Si conosce ultimamente tale armonia dal congiungimento dell'anima col corpo per la naturale amicizia, mediante la quale il corpo con l'anima è legato, non già con legami corporei, ma (come vogliono i platonici) con lo spirito, il quale è incorporeo, come di sopra vedemmo.²¹⁴ Questo è quel legame dal qual risulta ogni umana armonia; ed è quello che congiunge le diverse qualità degli elementi in un composto, cioè nel corpo umano, seguendo l'opinione de' filosofi, i quali concordemente affermano che i corpi umani sono composti di terra, acqua, aria e fuoco; e dicono la carne generarsi della temperatura de tutti quattro gli elementi insieme, i nervi di terra e di fuoco,²¹⁵ e finalmente l'ossa di acqua e di terra. Ma se questo ne paresse strano, ragionevolmente non potiamo negare che non siano composti almeno delle qualità elementali, mediante i quattro umori che in ogni corpo si ritrovano, come è malinconia, flegma, sangue e colera, i quali benché l'uno all'altro siano contrarii, nondimeno nel misto, o composto che vogliamo dire, stanno armonicamente uniti. Anzi se per patir freddi e soverchi caldi, over per troppo mangiare o per altra cagione, facciamo violenza ad uno degli umori, in istante ne segue il distemperamento e l'infirmità del corpo; né egli prima si risana, se essi non sono ridotti alla pristina proporzione e concordia, la quale non potrebbe essere quando non vi fusse quel legamento, che di sopra ho detto, della natura spirituale con la corporale e della razionale con la irrazionale.

Questa concordia armonica adunque della natura spirituale con la corporale e della razionale con la irrazionale è quella che costituisce la musica umana; perciocché mentre l'anima quasi con ragion de' numeri persevera di stare unita col corpo, il corpo ritiene col nome l'essere animato; e non essendo per altro accidente impedito, ha potestà di far ciò che vuole; dove disciogliendosi l'armonia, egli si corrompe; e perdendo col nome l'esser animato, resta nelle tenebre e l'anima vola all'immortalità. E ben fu detto, quasi con ragion de' numeri, conciosia che gli antichi ebbero una strana opinione, che quando uno si annegava, overamente era ucciso, l'anima sua non poteva mai andare al luogo deputato, finché non aveva finito il musical numero, col quale dal suo nascimento era stata congiunta al corpo. E perché aveano per fermo che tal numero non si potes-

²¹⁴ [Cfr.] capitolo 4 [qui a p. 30].

²¹⁵ *nervi... fuoco*: forse da emendare in «nervi di aria e di fuoco» altrimenti manca un elemento.

se trappassare, però tali accidenti chiamarono fato over corso fatale. Onde il poeta introducendo Deifobo,²¹⁶ il quale fu ucciso dai Greci, a parlare, tocca questa opinione con le seguenti parole:

Explebo numerum reddarque tenebris.²¹⁷

Ma perché queste cose s'appartengono più ai ragionamenti della filosofia ch'a quelli della musica, lascerò di parlarne più oltra, contentandomi d'averne detto queste poche e dimostrato la varietà della musica animastica, della quale, come di quella che nulla o poco fa al proposito, non ne farò più menzione.

Della musica piana e misurata, o vogliamo dire canto fermo e figurato
Capitolo VIII

Resta ora di andar dichiarando il secondo membro principale che noi faremmo della musica, il quale era la organica, divisa in armonica o naturale e in arteficiata, ciascuna delle quali dividemmo in piana, misurata, ritmica e metrica. Ripigliando adunque queste ultime parti dico che musica piana si dimanda quell'armonia che nasce da una semplice ed eguale prolazione²¹⁸ nella cantilena, la quale si fa senza variazione alcuna di tempo, dimostrato con alcuni caratteri o figure semplici che note i musici pratici chiamano, le quali né si accrescono né si diminuiscono della loro valuta; imperoché in essa si pone il tempo intero e indivisibile e dai musici volgarmente è chiamato canto piano, over canto fermo, il qual è molto usato dai religiosi nei divini loro officii.

Musica misurata dico esser l'armonia che nasce da una variata prolazione di tempo nella cantilena, dimostrato per alcuni caratteri o figure al modo sopradetto, le quali di nome, essenza, forma, quantità e qualità sono differenti; e non si accrescono né si diminuiscono; ma si cantano con misura di tempo, secondo che descritte si trovano. E questo comunemente si chiama canto figurato, dalle figure o note che si trovano in esso di forma e quantità diversa, le quali ne fanno crescere e minuire il tempo nella cantilena, secondo la loro valuta, che tardità o velocità di tempo ne rappresentano. Ma figura o nota che dir vogliamo, sì nel canto fermo come nel figurato, dico essere un segno che posto sopra alcune linee o spazii ci rappresenta il suono o la voce e la velocità e tardità del tempo che bisogna usare nella cantilena, delle quai cose tratteremo nella terza

²¹⁶ *Deifobo*: eroe troiano, figlio di Priamo e di Ecuba.

²¹⁷ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 6, [545: «Completerò il numero e rientrerò nelle tenebre»].

²¹⁸ *prolazione*: modo di pronunciare le parole; nella notazione mensurale fra il XIV e il XVI secolo rapporto fra il valore della semibreve e quello della minima; BATTAGLIA, *s.n.*; cfr. qui a p. 561.

parte,²¹⁹ quando ragioneremo intorno la materia del contrapunto, cioè delle composizioni delle cantilene. E perché la musica piana e misurata non solo da istrumenti naturali, ma da artificiali ancora può nascere, però nella divisione della musica organica da l'armonica o naturale e dalla arteficiata l'ho fatta discendere.

Della musica ritmica e della metrica
Capitolo IX

Musica ritmica diremo esser quella armonia che si sente nel verso over nella prosa per la quantità delle sillabe e per il suono delle parole, quando insieme bene e acconciamente si compongono; la scienza della quale consiste nel giudicare se nella prosa o nel verso sia convenevole consonanza tra parola e parola, cioè se le sillabe dell'una bene o male con le sillabe dell'altra si congiungono. Questo tal giudizio non si può fare, se prima in atto non si riduce e faccia udire col mezo de naturali istrumenti; perciocché non le lettere, ma gli elementi delle lettere sono quelli che producono tale convenevole consonanza, i quali (secondo i grammatici e secondo Boezio)²²⁰ altro non sono che la pronunzia di esse lettere che sono con diverse forme figurate, ritrovate per commodità di esprimere il concetto, senza parole pronunciate. Onde nella general divisione della musica organica, dalla armonica o naturale le ho fatto trar la sua origine.

Potiamo adunque ora conoscere la differenza che è tra questa e l'altra specie di musica che metrica si chiama, il cui proprio è di saper giudicare nei versi la quantità delle sillabe, se siano lunghe o brevi, mediante le quali si conoscano i piedi e quali siano e la loro determinata sede. Conciosia che la diversità dei piedi (come di due, di tre, di quattro o più sillabe) costituisce la musica metrica, la quale, se medesimamente volemo dichiarare, non è altro che l'armonia che nasce dal verso per la quantità delle sillabe; la composition delle quali costituisce diversi piedi, come sono il pirrichio,²²¹ il iambo,²²² lo spondeo,²²³ il trocheo,²²⁴ il

²¹⁹ *trattaremo... parte*: cfr. qui a p. 307.

²²⁰ [BOEZIO], *De interpretatione*, libro 1 *editionis secundae* [ARISTOTELE, *Περὶ ἑρμηνείας liber Anitio Manlio Severino Boetio interprete. Restitutio quoque locis omnibus qui in aliis impressis exemplaribus corrupti habebantur*, Venetiis, Hieronymus Scotus, 1541].

²²¹ *pirrichio*: piede di due sillabe brevi - -; essendo privo di tesi e di arsi non è considerato un piede vero e proprio ma piuttosto una figura metrica senza esistenza autonoma; BATTAGLIA, *s.v.*

²²² *iambo*: giambo, piede di una sillaba breve e una lunga - -.

²²³ *spondeo*: cfr. nota 52 qui a p. 21.

²²⁴ *trocheo*: piede di una sillaba lunga e una breve - -.

tribraco,²²⁵ l'anapesto,²²⁶ il dattilo,²²⁷ il proceleumatico²²⁸ e altri che nelle poesie si ritrovano, i quali secondo la loro determinata sede nel verso, posti armonicamente insieme, porgono all'udito grandissima dilettezza. E per le medesime ragioni ch'abbiamo detto della ritmica, la metrica ancora dalla medesima armonica o naturale discende; imperoché la lunghezza o brevità delle sillabe si conosce o misura dal suono della voce,²²⁹ la cui lunghezza o brevità importa tempo, conosciuto per il moto. Sì che non dalle lettere ma dal suono delle voci viene a nascer la musica metrica, perché accompagnandolo col suono de' artificiali istrumenti si forma il metro, come anticamente facevano i poeti lirici che al suono della lira o della cetera cantavano i loro versi; onde parimente i poeti e i versi loro da loro cantati vengono chiamati lirici. E perché da principio essi andavano a poco a poco cercando d'accompagnar i versi con armonia al suono dei già nominati istrumenti, però è stata opinione de' molti che i detti poeti trovassero le leggi o regole dei versi, le quali metriche addimandavano.

Per concludere adunque dico che la ritmica e la metrica parimente discende dalla naturale. Ma perché (come vuole Agostino)²³⁰ percuotendo noi alcuno istrumento con quella velocità o tardità che noi proferimo alcuna parola, possiamo conoscere dal movimento gli istessi tempi lunghi e brevi, cioè i numeri istessi che nelle parole si conoscono, però non fu inconveniente dire che queste due sorti di musica si possano anco attribuire all'arteficiata; conciosia ch'ogni giorno udimo farsi questo con diversi istrumenti, al suono de' quali ottimamente si accommodano varie sorti de' versi, secondo 'l numero che si comprende nel suono nato da loro. È ben vero che tra quella che deriva dalle voci e quella che deriva dai suoni si ritrova tal differenza che l'una ritmica o metrica naturale si potrà dire, e l'altra ritmica o metrica arteficiata. Queste due sorti di musica (percioché al presente molto più ai poeti e agli oratori che al musico appartengono sapere) lasceremo da parte, ragionando solamente della piana e della misurata, non pretermettendo²³¹ (com'è il mio principale proposito) alcuna cosa

²²⁵ *tribraco*: piede di tre sillabe brevi - - -.

²²⁶ *anapesto*: piede di due sillabe brevi e una lunga - - -.

²²⁷ *dattilo*: cfr. nota 49 qui a p. 20.

²²⁸ *proceleumatico*: proceleusmatico, piede di quattro sillabe brevi - - - usato sempre in composizione con altri piedi; BATTAGLIA, *s.v.*

²²⁹ *suono... voce*: effetto espressivo che si ottiene attraverso una determinata struttura metrica.

²³⁰ [AGOSTINO], *Musices* [*De musica*; altrove *Musice*], libro 1, capitolo 1.

²³¹ *pretermettendo*: passare sotto silenzio, tacere, non riportare; BATTAGLIA, *s.v.*

che sia degna di annotazione. Ma quanto sia differente il ritmo dal metro lo vedremo altrove.²³²

Quel che sia musica in particolare e perché sia così detta
Capitolo X

Fatta la divisione della musica (avendola prima dichiarata in universale) e veduto quello che sia ciascuna sua parte separatamente, resta ora (dovendosi ragionar solamente della istrumentale) veder prima quello ch'ella sia. Dico adunque che la musica istrumentale è armonia, la quale nasce dai suoni e dalle voci; la cui cognizione in che consista facilmente dalla sua definizione potremo sapere, imperoché ella è scienza speculativa matematica, maestra de tutte le cantilene, la quale col senso e con la ragione considera i suoni, le voci, i numeri, le proporzioni e le loro differenze; e ordina le voci gravi e le acute con certi termini proporzionati nei debiti luoghi. Né si maravigli alcuno ch'io abbia detto la musica essere scienza speculativa; perciocché tengo che sia possibile che uno la possa posseder nell'intelletto ancora che non la esserciti con i naturali o artificiali istrumenti.

Ma perché ella sia così detta e donde derivi il suo nome non è cosa facile da sapere; conciosia che alcuni hanno avuto opinione ch'ella abbia origine dal verbo greco *μαίεσθαι*,²³³ e altri (tra i quali è Platone nel *Cratilo*)²³⁴ da *μῶσθαι*,²³⁵ cioè dal cercare o investigare, come di sopra si è mostrato. E alcuni hanno avuto parere che sia detta da *μῶς*, voce egizia o caldea, e da *ἤχος* voce greca, che l'una vuol significare acqua e l'altra suono, quasi per il suono dell'acqua ritrovata; della quale opinione fu Giovanni Boccaccio nei libri della *Genealogia dei dei*.²³⁶ E invero non mi dispiace, perciocché è concorde alla opinion di Varrone, il qual vuole che in tre modi nasca la musica, o dal suon dell'acqua, o per ripercussione

²³² [Cfr.] *infra*, capitolo 8 *secundae partis* [qui a p. 166].

²³³ *μαίεσθαι*: cercare, ricercare, infinito del verbo *μαίωμαι*.

²³⁴ *altri...* *Cratilo*: PLATONE, *Cratilo*, 406a; oltre a questo tratta dell'origine e del significato di molti lemmi.

²³⁵ *μῶσθαι*: cercare, aver in animo, infinito del verbo *μῶμαι*.

²³⁶ [GIOVANNI BOCCACCIO (1313-1375), *Genealogia deorum gentilium*], libro 1 [in realtà 11], capitolo 2 [De IX *musis filiabus Iovis*: «Ego autem puto, cum a deo omnis scientia, nec solum ad eam concipiendam intellexisse sufficiat, nisi quis intellecta memoriae commendaverit et sic memoriae servata expresserit, ut te quis scire noverit, ut ait Persius [*Satirae*, 1, 27]: “Scire tuum nil est, nisi scire hoc te sciat alter” et caetera; quod musarum officium est et hinc illos Iove genitas et Memoria fictum sit. Nec non arbitror musas a *μῶς*, quod est aqua, dictas, causa in sequentibus ostendetur»].

dell'aria, o dalla voce,²³⁷ ancora che Agostino dica altramente.²³⁸ Alcuni altri istimarono che così fusse detta, perché appresso l'acque fu ritrovata, e non per il suono dell'acque, mossi per avventura da questo, che Pan²³⁹ dio de' pastori fu il primo (come narra Plinio)²⁴⁰ che della sua Siringa²⁴¹ conversa in canna appresso Ladone,²⁴² fiume d'Arcadia,²⁴³ fece la sampogna pastorale,²⁴⁴ onde dice il poeta:

Pan primus calamos cera coniungere plures
instituit.²⁴⁵

E quantunque queste opinioni siano buone, tuttavia quello ch'a me par più ragionevole e più mi piace è l'opinione di Platone,²⁴⁶ ch'ella sia nominata dalle muse, alle quali (come dice Agostino)²⁴⁷ è concesso una certa onnipotenza di cantare; e vogliono i poeti che siano figliuole di Giove e di Memoria;²⁴⁸ e dicono bene, perciocché se l'uomo non ritiene i suoni²⁴⁹ e gli intervalli delle voci musicali nella memoria, non fa profitto alcuno; e questo avviene, perché non si possono a via alcuna scrivere, tanto più ch'ogni scienza e ogni disciplina (come vuole Quintiliano)²⁵⁰ consiste nella memoria; conciosia che invano ci è insegnato, quando quello che noi ascoltiamo dalle menti nostre si parte. E perché abbiamo detto la musica essere scienza speculativa, però avanti che più oltre passiamo vederemo (avendo considerazione del fine) com'anche la possiamo dimandare pratica.

²³⁷ *opinion... voce*: VARRONE, *Disciplinarum libri IX*, frammento 76: «Vox est, ut stoicis videtur, spiritus tenuis auditu sensibilis, quantum in ipso est. Sit autem vel exilis aurae pulsu vel verberati aeris ictu»; all'autore (116-27 a.C.) noto scrittore erudito, Cesare affidò la direzione della biblioteca pubblica di Roma.

²³⁸ [AGOSTINO], *De doctrina christiana*, libro 2, capitolo 17, e [AGOSTINO], *De ordine*, libro 2, capitolo 14.

²³⁹ *Pan*: dio della mitologia greca, figlio di Hermes e Driope.

²⁴⁰ [PLINIO], *Naturalis historia*, libro 7, capitolo 56 [57 secondo la numerazione moderna].

²⁴¹ *Siringa*: ninfa di cui Pan era innamorato.

²⁴² *Ladone*: fiume padre di Dafne, figlio di Oceano e di Tetide.

²⁴³ *Arcadia*: regione della Grecia meridionale, nel Peloponneso centrale.

²⁴⁴ *sampogna pastorale*: il flauto di Pan, strumento a fiato costituito da un numero di canne variabile da tre a nove, tenute insieme con la cera.

²⁴⁵ [VIRGILIO], in *Alexide* [ossia *Eclogae*, 2, 32-33: «Per primo Pan introdusse l'usanza di unire molte canne con la cera»; *primus* in luogo di *primum*].

²⁴⁶ [PLATONE], in *Alcibiade*, 1, [108].

²⁴⁷ [AGOSTINO], *Musice* [*De musica*], libro 1, capitolo 1.

²⁴⁸ *figliuole... Memoria*: Giove, corrispondente al greco Zeus e considerato il padre degli dei, s'intrattiene per nove notti con Mnemosine, figlia di Urano e di Gea, generando altrettante muse.

²⁴⁹ *suoni*: altezze.

²⁵⁰ [QUINTILIANO], *Institutio oratoria*, libro 11, capitolo 2 [l'autore (circa 40-96) famoso retore latino di origine spagnola, incaricato da Diocleziano d'insegnare pubblicamente, ebbe fra i suoi discepoli Plinio il Giovane e forse anche Tacito].

Divisione della musica in speculativa o contemplativa e in pratica, per la quale si pone la differenza tra 'l musico e il cantore

Capitolo XI

Intraviene quello nella musica che suole intravenire in alcun'altra delle scienze, conciosia che dividendosi in due parti, l'una teorica o speculativa o vogliamo dirla contemplativa, e l'altra pratica vien detta. Quella il cui fine consiste nella cognizione solamente della verità delle cose intese dall'intelletto, il che è proprio di ciascuna scienza, è detta contemplativa; l'altra, che dall'essercizio solamente dipende, vien nominata pratica. La prima (come vuol Tolomeo)²⁵¹ fu ritrovata per accrescimento della scienza; imperoché per il suo mezzo potiamo ritrovar nove cose e darle augumento; ma la pratica solamente è per l'operare, come dissegnare, descrivere e fabricar con le mani le cose occorrenti. Questa alla prima non altramente si sottomette di quello che fa l'appetito alla ragione; ed è il dovere, conciosia che ogni arte e ogni scienza naturalmente ha per più nobile la ragione, con la quale si opera, che l'istesso operare. Onde avendo noi dall'animo il sapere, e dal corpo, come suo ministro, l'opera, è cosa manifesta che l'animo vincendo e superando di nobiltà il corpo, quanto alle operazioni, sia ancora più nobile, tanto più che se le mani non operassero quello che dalla ragione gli è comandato, vanamente e senza frutto alcuno si affaticerebbono. Sì che non è dubbio che nella scienza della musica è più degna la cognizione della ragione che l'operare.

E quantunque la speculazione da per sé non abbia dibisogno dell'opera, tuttavia non può lo speculativo produr cosa alcuna in atto ch'abbia ritrovato nuovamente, senza l'aiuto dell'artefice overo dell'istrumento; percioché tale speculazione, se ben ella non fusse vana, parrebbe nondimeno senza frutto, quando non si riducesse all'ultimo suo fine che consiste nell'essercizio de' naturali e artificiali istrumenti, col mezzo dei quali ella viene a conseguirlo, come ancora l'artefice senza l'aiuto della ragione mai potrebbe condurre l'opera sua a perfezione alcuna. E perciò nella musica (considerandola nella sua perfezione) queste due parti sono tanto insieme congiunte che per l'assegnate ragioni non si possono separare l'una dall'altra. E se pure si volessero separare, da questo si conoscerebbe lo speculativo o contemplativo esser differente dal pratico, che quello sempre piglierà il nome dalla scienza e verrà detto musico, e questo non dalla scienza, ma dall'operare, come dal comporre sarà detto compositore, dal cantare cantore, e dal sonare sonatore. Ma questo più espressamente si comprende

²⁵¹ [TOLOMEO], *Almagestum*, libro 1, capitolo 1.

da quelli che essercitano l'opere musicali da mano, i quali dall'opera, cioè dall'istrumento e non dalla scienza prendono il nome, come l'organista dall'organo, il citerista dalla cetera, il lirico dalla lira, e similmente ogn'altro, secondo la sorte dell'istrumento ch'ei suona. E però chi vorrà essaminar bene la cosa ritroverà tanto esser la differenza dell'uno dall'altro quanto è il loro ufficio e il loro fine diverso.

Onde volendo saper quello che sia l'uno e l'altro, diremo musico esser colui che nella musica è perito e ha facultà di giudicare non per il suono, ma per ragione, quello che in tal scienza si contiene, il quale se alle cose appartenenti alla pratica darà opera, farà la sua scienza più perfetta; e musico perfetto si potrà chiamare. Ma diremo pratico, o compositore o cantore o sonatore ch'egli sia, colui che i precetti del musico con lungo esercizio apprende e li manda ad effetto con la voce o col mezo d'alcuno artificiale istrumento. Di sorte ch'ogni compositore, il quale non per ragione né per scienza, ma per lungo uso sappia comporre ogni musical cantilena, e ogni sonatore di qualsivoglia sorte d'istrumento musicale, che sappia suonare solamente per lungo uso e iudicio di orecchio, ancora che a tale uso l'uno e l'altro non sia pervenuto senza 'l mezo di qualche cognizione, pratico si può dire. E la velocità delle mani, della lingua, con ogni movimento e altro accidente, che si ritrova di bello nel sonatore o cantore, si debbe attribuire all'uso e non alla scienza; conciosia che consistendo essa nella sola cognizione, se fusse altramente, seguirebbe che colui il quale avesse maggior cognizione della scienza fusse anche più atto ad essercitarla, di che in effetto si vede il contrario.

Ora avendo veduto la differenza, che si ritrova tra l'uno e l'altro, esser l'istessa ch'è tra l'artefice e l'istrumento, il quale essendo retto e governato dall'artefice è tanto men degno di lui quanto chi regge è più nobile della cosa retta, potremo quasi dire il musico esser più degno del compositore, del cantore o sonatore, quanto costui è più nobile e degno dell'istrumento. Ma non dico però che 'l compositore e alcuno, che esserciti i naturali o artificiali istrumenti, sia o debba esser privo di questo nome, purch'egli sappia e intenda quello che operi, e del tutto renda convenevole ragione, perché a simil persona non solo di compositore, di cantore o di sonatore, ma di musico ancora il nome si conviene. Anzi se con un sol nome lo doveremo chiamare, lo chiameremo musico perfetto; perciòché dando opera ed essercitandosi nell'una e l'altra delle nominate, ei possederà perfettamente la musica, della quale desidero e spero che faranno acquisto coloro i quali vorranno osservare i nostri precetti.

Quanto sia necessario il numero nelle cose, e che cosa sia numero, e se l'unità è numero
Capitolo XII

Ma perché di sopra si è detto che la musica è scienza che considera i numeri e le proporzioni, però parmi che ora sia tempo di cominciare a ragionar di cotali cose, massimamente che dalla prima origine del mondo (come manifestamente si vede e lo affermano i filosofi) tutte le cose create da Dio furono da lui col numero ordinate; anzi esso numero fu il principale esemplare nella mente di esso Fattore. Onde è necessario che tutte le cose, le quali sono separatamente over insieme, siano dal numero comprese e al numero sottoposte; imperoché tanto è egli necessario, che se fusse levato via, prima si distruggerebbe il tutto, e dopoi si levarebbe all'uomo (come vuol Platone)²⁵² la prudenza e il sapere; conciosia che di niuna cosa, ch'egli avesse nell'intelletto over nella memoria, potrebbe render ragione e le arti si perderebbono né più faria bisogno di parlare o scrivere alcuna cosa della musica; perciòché del tutto la ragione di essa si annullarebbe, non avendo ella maggior fermezza che quella dei numeri. Il numero acuisse²⁵³ l'ingegno, conferma la memoria, indirizza l'intelletto alle speculazioni e conserva nel proprio esser tutte le cose. Che più? Iddio benedetto lo donò all'uomo come istrumento necessario ad ogni sua ragione e discorso.

Nelle sacre lettere²⁵⁴ un infinito numero de secreti mirabilissimi e divini col mezo dei numeri si vengono a scoprire, della cognizione e intelligenza dei quali (come piace ad Agostino)²⁵⁵ senza l'aiuto loro noi certamente saremmo privi. Il Salvator nostro (come si vede nell'*Evangelio*) in molti luoghi gli osservò; e le ceremonie della legge scritta tutte per numero si comprendono. Di modo che (come dice il detto santo dottore)²⁵⁶ nella *Scrittura* in più luoghi si ritrovano i numeri e la musica esser posti onorevolmente. Onde non è da maravigliarsi se i pitagorici istimavano che nei numeri fusse un non so che di divino, poiché per quello che detto abbiamo e per quello che dir si potrebbe, discorrendo con l'intelletto, il numero è sommamente necessario. E benché molti l'abbiano definito, nondimeno parmi che Euclide²⁵⁷ megarese ottimamente l'abbia descritto, dicendo il numero esser moltitudine composto de più unità; ma la unità, benché non sia numero, tuttavia è principio del numero; e da essa ogni cosa, o semplice

²⁵² [PLATONE], in *Epinomide*, [977c-978b].

²⁵³ *acuisse*: forse da emendare in «*acuisse*».

²⁵⁴ *sacre lettere*: la *Bibbia*.

²⁵⁵ [AGOSTINO], *De doctrina christiana*, libro 2, capitolo 16, [25].

²⁵⁶ [AGOSTINO], *De civitate Dei*, libro 11.

²⁵⁷ [EUCLIDE (vissuto intorno al IV secolo a.C.)], *Elementa*, libro 7, definizione 1 [in realtà 2].

o composta o corporale o spirituale che sia, vien detta una; perciocché si come non si può dir cosa alcuna bianca, se non per la bianchezza, così non si può dire alcuna cosa una, se non per la unità, la quale è talmente contenuta dalla cosa, che è, che tanto quella si conserva nell'esser proprio quanto in sé contiene essa unità; e all'opposito, quando resta di essere una, allora manca del suo essere. E in ciò la unità è niente differente dal punto ch'è un minimo indivisibile nella linea; conciosia che si come quando è mosso (secondo che vogliono alcuni) egli fa la linea e non per questo è detto quanto, ma si bene principio della quantità; così l'unità non è numero, ancora che di esso sia principio.

E si come il fine non è né si può dire, se non rispetto del principio, così il principio non può essere, se non ha relazione al fine. È perciò da notare che non vien detto principio, se non per ragione del fine, né fine, se non per rispetto del principio; di modo che non si potendo venire dal principio al fine, se non per il mezo, sarà necessario ch'ogni cosa acciò sia intera e tutta contenga in sé principio, mezo e fine, i quali tutti sono contenuti nel numero ternario,²⁵⁸ detto dal filosofo²⁵⁹ per tal ragione perfetto. Onde mancando l'unità del mezo e del fine, non si può dire che sia numero, ma principio solamente di quei numeri che sono con ordine naturale disposti; perciocché la natural loro disposizione è tale 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10, ordine che si può continuare in infinito, aggiungendovi l'unità, la quale, perciocché da essa ha principio ogni quantità, sia continua o discreta, si chiama genitrice, cioè principio, origine e misura commune d'ogni numero; conciosia che ciascun numero contiene in sé più volte l'unità; come per essemplio il binario,²⁶⁰ che segue immediatamente dopo essa, non vien formato se non per la congiunzione de due unità, dalle quali ne risulta esso binario, primo numero pare;²⁶¹ e a questo aggiunta anco essa unità, si forma il ternario, primo numero impare, dal quale con la unità appresso si fa il quaternario, detto numero parimente pari; e da questo e dalla istessa unità è prodotto il quinario,²⁶² detto numero incomposto,²⁶³ e così gli altri de diverse specie, procedendo in infinito.

²⁵⁸ *ternario*: il numero 3.

²⁵⁹ [ARISTOTELE], *De caelo*, 1, capitolo 1.

²⁶⁰ *binario*: il numero 2.

²⁶¹ *pare*: pari; BATTAGLIA, *s.v.*

²⁶² *quinario*: il numero 5.

²⁶³ *incomposto*: numero primo, divisibile solo per se stesso e per l'unità; BATTAGLIA, *s.v.*

*Delle varie specie de' numeri, e che nel senario si trovano le forme de tutte le
consonanze semplici*

Capitolo XIII

Lungo sarebbe e anco fuor di proposito il voler raccontare di una in una le varie sorti de' numeri e volerne di ciascuna dir quello che ella sia; ma perché dal musico ne sono considerate alcune specie, dirò solamente di quelle che fanno al proposito, lasciando da parte l'altre come inutili. Diremo adunque le specie de' numeri, le quali fa dibisogno sapere per l'intelligenza di questo trattato e sono al musico appartenenti, esser dieci, cioè pari, impari, parimente pari, primi e incomposti, composti, contra sé primi, tra loro composti o comunicanti, quadrati, cubi e perfetti; dei quali, pari sono quelli che si possono dividere in due parti equali, come 2 4 6 8 10 e altri simili; ma gli impari sono quelli che non possono essere in cotal modo divisi; anzi di necessità l'una parte supera l'altra per la unità; e son questi 3 5 7 9 11 e gli altri. Parimente pari sono quelli ch'hanno le parti che si possono dividere in due parti equali, fino a tanto che si pervenga alla unità, dalla quale incominciarono ad avere il loro essere, continuando in doppia proporzione in infinito, come 2 4 8 16 32 64 e gli altri.

Numeri primi e incomposti sono quelli i quali non possono essere numerati o divisi da altro numero che dall'unità, come 2 3 5 7 11 13 17 19 e altri simili; ma i composti sono quelli che da altri numeri sono numerati e divisi; e sono 4 6 8 9 10 12 e gli altri procedendo in infinito. Contra sé primi sono quelli che non possono esser misurati o divisi se non dall'unità, misura commune d'ogni numero, come 9 e 10 che sono numeri composti, ma insieme comparati si dicono contra sé primi, essendo che non hanno altra misura commune tra loro che li misuri o divida se non essa unità. E questi si trovano di tre sorti, perciòché over sono l'uno e l'altro composti, come i già mostrati, over l'uno e l'altro primi, come 13 e 17, over l'uno composto e l'altro primo, come 12 e 19. Tra loro composti o comunicanti si chiamano quelli che sono misurati o divisi da altro numero che dalla unità; e niun di loro è all'altro primo; e si ritrovano di tre sorti, over che sono tutti pari, come 4 e 6, over che sono tutti impari, come 9 e 15, over che sono pari e impari, come 6 e 9.

Quadrati sono quelli che nascono dalla moltiplicazione d'un minor numero in se stesso moltiplicato, come 4 9 e 16, i quali nascono dal 2 3 e 4 che sono le radici quadrate de tali numeri, i quali in se stessi moltiplicati producono i primi; ma i cubi sono quelli che nascono dalla moltiplicazione di qualunque numero in se stesso e dal prodotto ancora per tal numero moltiplicato, come 8 27 64 e simili, i quali vengono per la moltiplicazione del 2 3 e 4 in sé, che radici cube de

tali numeri si chiamano, e li prodotti ancora moltiplicati per essi; come sarebbe che moltiplicando il 2 in sé produce 4, il quale moltiplicato col 2 ancora ne nasce 8, detto numero cubo, del quale il 2 è la radice. Ma i numeri perfetti sono quelli che sono integrati dalle loro parti; e sono numeri pari e composti, terminati sempre nel senario over nell'ottonario,²⁶⁴ come 6 28 496 e gli altri; conciosia che tolte le parti loro e insieme aggiunte, rendono di punto il loro tutto.²⁶⁵ Come per essemplio, quelle del senario che sono 1 2 e 3, le quali interamente lo dividono, l'unità prima in sei parti, il binario dopoi in tre e il ternario in due, le qual parti sommate insieme rendono interamente esso senario.

Queste sono adunque le specie dei numeri al musico necessarie; imperoché la cognizione loro serve nella musica alla investigazione delle passioni del proprio soggetto, il quale è il numero armonico over sonoro, contenuto nel primo numero perfetto, che è il senario, come vederemo; nel qual numero sono contenute tutte le forme delle semplici consonanze possibili da ritrovarsi, atte a produr l'armonie e le melodie. Imperoché la diapason, la quale prima nasce dalla proporzione dupla, vera forma di tal consonanza, è contenuta tra questi termini 2 e 1; e tal proporzione il musico piglia per il tutto divisibile in molte parti; dopoi la diapente è contenuta tra questi termini 3 e 2 nella sesquialtera²⁶⁶ proporzione, e la diatessaron tra 4 e 3 continenti la proporzione sesquiterza.²⁶⁷ E queste son le due parti maggiori e le prime che nascono dalla divisione della dupla over della diapason. Ma il ditono²⁶⁸ è contenuta tra 5 e 4 nella sesquiquarta²⁶⁹ proporzione, e il semiditono²⁷⁰ nella sesquiquinta²⁷¹ tra 6 e 5 e queste due parti nascono dalla divisione della sesquialtera over della diapente.²⁷²

²⁶⁴ *ottonario*: il numero 8.

²⁶⁵ *tolte... tutto*: la somma dei divisori del numero è uguale al numero stesso; per esempio $1 + 2 + 4 + 7 + 14 = 28$; $1 + 2 + 4 + 8 + 16 + 31 + 62 + 124 + 248 = 496$.

²⁶⁶ *sesquialtera*: proporzione in cui il termine maggiore contiene il minore una volta più la sua metà; per esempio 3 : 2 dove il 3 contiene una volta il 2 più la metà di 2; nelle proporzioni definite dal suffisso *sesqui* i due termini distano fra loro di un'unità.

²⁶⁷ *sesquiterza*: proporzione in cui il termine maggiore contiene il minore una volta più la sua terza parte; per esempio 4 : 3 dove il 4 contiene il 3 una volta più un terzo di 3.

²⁶⁸ *ditono*: intervallo di terza maggiore.

²⁶⁹ *sesquiquarta*: proporzione in cui il termine maggiore contiene il minore una volta più la sua quarta parte; per esempio 5 : 4 dove il 5 contiene il 4 una volta più un quarto di 4.

²⁷⁰ *semiditono*: intervallo di terza minore.

²⁷¹ *sesquiquinta*: proporzione in cui il termine maggiore contiene il minore una volta più la sua quinta parte; per esempio 6 : 5 dove il 6 contiene il 5 una volta più un quinto di 5.

²⁷² *divisione... diapente*: la quinta risulta dalla somma di una terza maggiore e di una terza minore.

E perché tutte queste sono parti della diapason over della dupla, come eziandio vederemo altrove,²⁷³ e nascono per la divisione armonica, però io le chiamo semplici ed elementali; conciosia che ogni consonanza ovvero intervallo quantunque minimo, che sia minore della diapason, nasce non per aggiunzione de molti intervalli posti insieme, ma si bene per la divisione di essa diapason; e l'altre, che sono maggiori, si compongono di essa e di una delle nominate parti, over di molte diapason insieme aggiunte, o pur di due parti, come le loro denominazioni ce lo manifestano; imperoché della diapason e della diapente poste insieme si compone la diapasondiapente, contenuta dalla proporzione tripla tra 3 e 1, la disdiapason composta di due diapason è contenuta dalla proporzione quadrupla tra 4 e 1, e l'esacordo maggiore e anco il minore²⁷⁴ nascono dalla congiunzione della diatessaron col ditono o semiditono, come diligentemente abbiamo dimostrato nel secondo ragionamento delle *Dimostrazioni armoniche*.²⁷⁵ Ma lasciando ora di dir più di queste e dell'altre, un'altra fiata più diffusamente ne ragioneremo.²⁷⁶

Dirò ben questo che dalle cose ch'abbiamo detto potiamo comprendere per qual cagione il gran profeta Mosè,²⁷⁷ nel descriver la grande e meravigliosa fabrica del mondo, eleggesse il numero senario, non avendo Iddio nelle sue operazioni mai avuto dibisogno di tempo; perciocché, come colui che d'ogni scienza era perfetto maestro, conoscendo per opera dello spirito divino l'armonia, che in tal numero era rinchiusa, e che dalle cose visibili e apparenti conosciamo le invisibili di Dio, la onnipotenza e la divinità sua,²⁷⁸ volse col suo mezzo in un tratto esprimere e insieme mostrar la perfezione dell'opera e in essa la rinchiusa armonia, conservatrice dell'esser suo, senza la quale a patto alcuno non durerebbe; ma del tutto o si annullerebbe overamente ritornando le cose nel loro primo essere, se lecito è così dire, di nuovo si vederebbe la confusione dell'antico caos. Volse adunque il santo profeta maravigliosamente manifestare il magisterio e la opera perfetta del Signore, fatta senza tempo alcuno, col mezzo del

²⁷³ [Cfr.] capitolo 39 *secundae partis* [qui a p. 255].

²⁷⁴ *esacordo... minore*: l'intervallo di sesta maggiore e minore.

²⁷⁵ *come... armoniche*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche nelle quali realmente si trattano le cose della musica e si risolvono molti dubbj d'importanza, opera molto necessaria a tutti quelli che desiderano di far buon profitto in questa nobile scienza*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1571, ragionamento 2, pp. 81-144.

²⁷⁶ *ne ragioneremo*: cfr. qui a p. 69.

²⁷⁷ [*Vulgata*], *Genesis*, capitolo 1 [com'è noto, la creazione avviene in sei giorni].

²⁷⁸ [*Vulgata*, *Epistula Pauli apostoli ad Romanos*, capitolo 2 [in realtà 1; l'autore, originario di Tarso, morto nel 67, è il più importante divulgatore del cristianesimo nel mondo ellenistico e romano].

senario; dal qual numero quante cose, sì della natura come ancora dell'arte, siano comprese da quello che segue lo potremo conoscere.

Che dal numero senario si comprendono molte cose della natura e dell'arte
Capitolo XIV

Se adunque incominciaremo dalle cose superiori naturali e affissaremo²⁷⁹ il nostro intelletto a contemplar quelle che si trovano di là su, nel circolo detto il zodiaco ritroveremo che de dodeci segni sempre ne veggiamo sei alzati sopra 'l nostro ermisferio,²⁸⁰ rimanendo gli altri sei nell'altro di sotto a noi ascosi; e ritroveremo che sei sono i pianeti discorrenti per la larghezza di esso zodiaco, ora di qua e ora di là dalla linea detta eclitica,²⁸¹ come Saturno, Giove, Marte, Venere, Mercurio e la luna, e sei li circoli posti nel cielo, come artico, antartico, due tropici, cioè quello del Cancro e quello del Capricorno, l'equinoziale²⁸² e l'eclittica. E qua giù ritroveremo che sono sei sostanziali qualità degli elementi, acuità, rarità e moto, e i loro opposti, ottusità, densità e quiete. Sei gli ufficii naturali, senza i quali cosa veruna non ha l'essere, come grandezza, colore, figura, intervallo, stato e moto. Sei specie ancora dei moti, generazione, corruzione, accrescimento, diminuzione, alterazione e mutazione di luogo. E sei, secondo Platone,²⁸³ le differenze dei siti over posizioni, su, giù, avanti, indietro, destro e sinistro.

Sei linee conchiudono la piramide triangolare,²⁸⁴ e sei superficie la figura quadrata solida.²⁸⁵ Sei triangoli equilateri, i cui lati sono al semidiametro del loro cerchio eguali, sono contenuti nella figura circolare; onde per dinotarci la sua perfezione, sei volte la sua circonferenza di punto è misurata per il dritto da quella misura che si misura dal centro alla circonferenza istessa;²⁸⁶ il perché nasce che molti chiamano sesto²⁸⁷ quello strumento geometrico che da molt'altri

²⁷⁹ *affissaremo*: guardare attentamente, rimirare con intenzione, fissare; BATTAGLIA, *s.n.*

²⁸⁰ *ermisferio*: emisfero.

²⁸¹ *eclitica*: traiettoria descritta apparentemente dal sole sulla sfera celeste nel suo corso annuale.

²⁸² *equinoziale*: il circolo dell'equatore.

²⁸³ [PLATONE], in *Timaeo*, [passim].

²⁸⁴ *Sei... triangolare*: tre linee alla base e tre dalla base al vertice.

²⁸⁵ *sei... solida*: le sei facce del cubo.

²⁸⁶ *misura... istessa*: il raggio; in realtà la misura della circonferenza si calcola moltiplicando il raggio per 2π , numero irrazionale equivalente a 6,28 circa.

²⁸⁷ *sesto*: sinonimo obsoleto di compasso detto anche sesta; nel linguaggio tecnico architettonico curvatura di un arco a sesto pieno, acuto, scemo.

è addimandato compasso. Sei sono i gradi dell'uomo, essenza, vita, moto, senso, memoria e intelletto. Sei le sue età, infanzia, puerizia, adolescenza, giovinezza, vecchiezza e decrepità, e sei l'etadi del mondo, le quali secondo alcuni corrispondono al senario; dal qual numero Lattanzio Firmiano²⁸⁸ prese occasione di errare, dicendo che 'l mondo non avea da durar più de seimilla anni, ponendo che un giorno del Signore siano mille, adducendo per testimonianza quello che dice il salmo: «Mille anni avanti gli occhi tuoi sono come il giorno passato».²⁸⁹

E per non commemorar tutto quello che si potrebbe, per non andare in lungo, dirò solamente che sei sono appresso i filosofi quelli che chiamano trascendenti, come l'ente, l'uno, il vero, il buono, alcuna cosa over qualche cosa e la cosa; e sei appresso i logici sono i modi delle proposizioni, cioè vero, falso, possibile, impossibile, necessario e contingente. Per la perfezione di tal numero, volse il grande Orfeo (come narra Platone)²⁹⁰ che gli inni si avessero a terminare nella sesta generazione;²⁹¹ conciosia che si pensò che delle cose create non si potesse cantare più oltra essendo in tal numero terminata ogni perfezione. Onde i poeti ancora volsero che 'l verso del poema eroico, come quello che più d'ogn'altro giudicarono perfetto, terminasse nel sesto piede.²⁹²

Non è adunque maraviglia se questo numero da alcuni vien detto segnacolo del mondo,²⁹³ poiché sì come questo mondo non ha di superfluo cosa alcuna, né gli mancano le cose necessarie, così quello ha avuto tal temperamento che né per progressione si estende né per contratta diminuzione si rimette; ma tenendo una certa mediocrità, non è superfluo né è per sua natura diminuito; per la qual cosa egli ha ottenuto il nome non solo di perfetto, ma d'imitatore della virtù. Questo è detto numero analogo, cioè proporzionato, dalla sua reintegrazione per le sue parti, nel modo che di sopra ho mostrato; perciocché quelle generano

²⁸⁸ [LATTANZIO, *Divinae institutiones*], libro 7 *De divino praemio*, capitolo 14 [«Ergo quoniam sex diebus cuncta Dei opera perfecta sunt, per secunda sex, idest annorum sex millia manere in hoc statu mundum necesse est. Dies enim magnus Dei mille annorum circulo terminatur, sicut indicat propheta dicens: "Ante oculos tuos Domine mille anni, tanquam dies unus"»].

²⁸⁹ [*Vulgata*], *Psalmi*, 89, [4].

²⁹⁰ [PLATONE], in *Philebo*, [66d: «Con la sesta generazione, dice Orfeo, cessi alfine l'ordine del canto»].

²⁹¹ *generazione*: quantità di cose, reali o ideali, simili, affini o uguali; in senso astratto qualità, tipo, modo, genere letterario, misura metrica; BATTAGLIA, *s.n.*

²⁹² *verso... piede*: Pesametro formato da sei piedi, dattili o spondei, metro in cui sono scritti i poemi epici greci e latini.

²⁹³ *alcuni... mondo*: il *signaculum mundi* dei pitagorici.

tal numero ch'è simile al suo genitore.²⁹⁴ Oltre di questo è detto numero circolare; conciosia che moltiplicato in se stesso, il prodotto da tale moltiplicazione è terminato nel senario; e questo ancora per esso senario moltiplicato (se bene si procedesse in infinito) genera un prodotto terminato in esso senario.²⁹⁵ Tutto questo ho voluto dire per dimostrare che avendo la natura mirabilmente rinchiuso molte cose in questo numero, ha voluto ancora co l'istesso abbracciarne la maggior parte di quelle che si ritrovano nella musica; conciosia che primieramente (come si vederà altrove)²⁹⁶ sei sono le spezie delle voci,²⁹⁷ tra le quali è contenuto ogni concerto musicale, cioè unisone, equisone,²⁹⁸ consone,²⁹⁹ emmelle,³⁰⁰ dissona³⁰¹ ed ecmele,³⁰² e sei quelle che i pratici addimandano consonanze, cioè cinque semplici ed elementali, che sono (come di sopra ho mostrato)³⁰³ la diapason, la diapente, la diatessaron, il ditono, il semiditono e uno principio di esse, il quale chiamano unisone, ancora che questo si nomini consonanza impropriamente, come altre volte vederemo.³⁰⁴ Oltre di questo si ritrovano appresso gli antichi musici sei specie d'armonia³⁰⁵ poste in uso, che sono

²⁹⁴ [Cfr.] capitolo 13 [qui a p. 60; $6 : 2 = 3$; $6 : 3 = 2$; $6 : 1 = 6$; $3 + 2 + 1 = 6$].

²⁹⁵ *moltiplicato... senario*: $6 \times 6 = 36$; $36 \times 6 = 216$; $216 \times 6 = 1296$; e così via.

²⁹⁶ *come... altrove*: cfr. qui a p. 316; per questa suddivisione, cfr. TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 1, 4.

²⁹⁷ *voci*: intervalli.

²⁹⁸ *equisone*: avente un suono così simile a un altro che si può definire uguale; si riferisce agli intervalli di ottava; TOMMASEO-BELLINI, *s.v.*

²⁹⁹ *consone*: consonanti.

³⁰⁰ *emmelle*: emmele, termine di derivazione greca, suono armonico ricavato da intervalli semplici; cfr. qui a p. 316.

³⁰¹ *dissona*: suono dissonante, disarmonico, confuso, sgradevole, stridente; BATTAGLIA, *s.v.*; cfr. qui a p. 316.

³⁰² *ecmele*: termine di derivazione greca, suono disarmonico, senza melodia; BATTAGLIA, *s.v.*; cfr. qui a p. 316.

³⁰³ [Cfr.] capitolo 13 [qui a p. 60].

³⁰⁴ [Cfr.] *infra*, capitolo 4 *tertiaie partis* [qui a p. 316].

³⁰⁵ *specie d'armonia*: i modi della Grecia antica ovvero sistemi di due quarte omologhe divise da un suono intercalare detto *mese* o corda media che rappresenta l'asse centrale della scala; se i tetracordi sono congiunti, la *mese* è la quinta nota dell'ottacordo; se sono disgiunti, la *mese* è la prima nota del tetracordo dei suoni medi; in realtà i modi greci sono otto, compresi ipolidio e ipodorio; BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 15, individua una serie di sette modi (ipodorico, ipofrigio, ipolidio, dorico, frigio, lidio, misolidio); nel Medioevo i modi sono otto (*protus, deuterus, tritus, tetrardus*) ciascuno *authenticus* e *plagalus*; alla metà del Cinquecento la classificazione modale di Glareano (1488-1563), che recupera alcuni elementi della teoria greca, propone l'adozione di dodici modi, aggiungendo agli otto modi tradizionali quello di La e quello di Do, coi relativi plagali Mi e Sol, e applicando loro i termini *aeolius* e *ionius* usati in Grecia per i toni di trasposizione; DEUMM.

doria,³⁰⁶ frigia,³⁰⁷ lidia,³⁰⁸ mistalidia³⁰⁹ o locrense,³¹⁰ eolia³¹¹ e la iastia³¹² ovvero ionica,³¹³ e appresso i moderni sei modi principali, detti autentici, e sei non principali, detti plagali.³¹⁴ Lungo sarebbe il voler raccontare di una in una tutte quelle cose che sono terminate nel senario; ma contentandoci per ora di quello ch'è stato detto, verremo alle sue proprietà, per esser necessarie al nostro proposito.

Delle proprietà del numero senario e delle sue parti, e come tra loro si ritrova la forma d'ogni consonanza musicale
Capitolo XV

Ancor che molte siano le proprietà del numero senario, nondimeno, per non andar troppo in lungo, racconterò solamente quelle che fanno al proposito; e la prima sarà che egli è tra i numeri perfetti il primo; e contiene in sé parti che sono proporzionate tra loro in tal modo, che pigliandone due qual si vogliono, hanno tal relazione che ne danno la ragione o forma di una delle proporzioni delle musicali consonanze, o semplice o composta ch'ella sia, come si può vedere nella sottoposta figura.

³⁰⁶ *doria*: modo disgiunto di due quarte omologhe con *mese* a La; nell'accezione ecclesiastica con *finalis* Re; DEUMM.

³⁰⁷ *frigia*: modo disgiunto di due quarte omologhe con *mese* a Sol; nell'accezione ecclesiastica con *finalis* Mi; DEUMM.

³⁰⁸ *lidia*: modo disgiunto o a quinta e quarta congiunte con *mese* a Fa; nell'accezione ecclesiastica con *finalis* Fa; DEUMM.

³⁰⁹ *mistalidia*: modo misolidio congiunto di quarta e quinta con *mese* a Mi; nell'accezione ecclesiastica con *finalis* Sol; DEUMM.

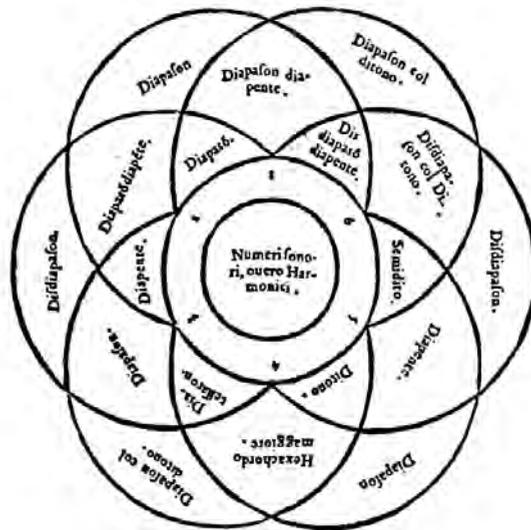
³¹⁰ *locrense*: locrio, in uso a Locri nella Magna Grecia, oppure nella Locride, regione affacciata sul golfo di Corinto e sul mare di Eubea.

³¹¹ *eolia*: modo congiunto di quarta e quinta con *mese* a Re; modo aggiunto a quelli ecclesiastici medievali da Glareano con *finalis* La; DEUMM.

³¹² *iastia*: in greco sinonimo di ionico; BATTAGLIA, s.v.

³¹³ *ionica*: modo congiunto di quarta e quinta con *mese* a Do; modo aggiunto a quelli ecclesiastici medievali da Glareano con *finalis* Do; DEUMM.

³¹⁴ *autentici*... *plagali*: «Si dividono immediatamente i mostrati modi in due parti; imperoché da' moderni alcuni sono chiamati principali over autentichi e di numero impari; e alcuni sono dimandati laterali e plagali over placali e di numero pari. I primi sono il primo, il terzo, il quinto, il settimo, il nono e l'undecimo; ma i secondi sono il secondo, il quarto, il sesto, l'ottavo, il decimo e il duodecimo»; cfr. qui a p. 659 e nota 305 qui a p. 65.



Sono ancora le sue parti in tal modo collocate e ordinate che le forme di ciascuna delle due maggiori semplici consonanze, le quali dai musici vengon chiamate perfette, essendo contenute tra le parti del ternario, sono in due parti divise in armonica proporzionalità da un termine mezano; conciosia che ritrovandosi prima la diapason nella forma e proporzione che è tra 2 e 1 senz'alcun mezzo, è dopoi dal ternario posto tra il 4 e il 2 in due parti divisa, cioè in due consonanze, nella diatessaron primamente, che si ritrova tra 4 e 3, e nella diapente collocata tra il 3 e il 2. Questa poi si ritrova tra 6 e 4 divisa dal 5 in due parti consonanti, cioè in un ditono contenuto tra 5 e 4 e in un semiditono contenuto tra 6 e 5. Ho detto che sono divise in due parti in armonica proporzionalità, non già quanto all'ordine delle proporzioni, che veramente è aritmetico, ma sì bene quanto alla proporzione delle parti mediante il termine mezano. Perciò che sono di tanta quantità e proporzione, di quanta sono quelle che da un mezano termine o divisore armonico sono fatte, a ben che con ordine contrario, come vederemo al suo luogo.³¹⁵ Vedesi oltra di questo l'esacordo maggiore, contenuto in tale ordine tra questi termini 5 e 3, il quale dico esser consonanza compo-

³¹⁵ [Cfr.] *infra*, capitolo 40 [qui a p. 112].

sta della diatessaron e del ditono, perciocché è contenuto tra termini che sono mediati dal 4 come nella figura si può vedere.



E sono queste parti in tal modo ordinate, che quando si pigliassero sei corde in qualsivoglia istrumento, tirate sotto la ragione dei mostrati numeri, e si percuotessero insieme, nei suoni, che nascerebbono dalle predette corde, non solo non si udirebbe alcuna discrepanza, ma da essi ne uscirebbe una tale armonia che l'udito ne piglierebbe sommo piacere; e il contrario averrebbe, quando tal ordine in parte alcuna fusse mutato, come eziandio ho dichiarato più diffusamente altrove.³¹⁶ Hanno oltre di ciò queste parti tal proprietà, che moltiplicate l'una per l'altra in quanti modi è possibile e posti li prodotti in ordine, si trova senza dubbio alcuno tra loro armonica relazione, comparando il maggiore al minore più propinquo. Al qual ordine se '1 si aggiungerà il quadrato di ciascuna parte, cioè i prodotti della sua moltiplicazione, ponendoli nel predetto ordine al loro luogo, secondo che sono collocati in naturale disposizione, non solo si avrà la ragione di qualunque consonanza, atta alle armonie e melodie, ma le ragioni delle dissonanze ancora, o vogliamo dire le forme degli intervalli dissonanti, che sono i tuoni e i semituoni maggiore e minore, differenze delle sopradette consonanze; perciocché essi dimostrano quanto l'una supera ovvero è superata dall'altra, come da quello che nel primo libro delle *Dimostrazioni* ho dichiarato si

³¹⁶ [ZARLINO], *in principio primae partis Demonstrationum* [*Dimostrazioni armoniche* cit., pp. 1-18].

può comprendere.³¹⁷ E queste differenze non pur sono utili, ma necessarie ancora nelle modulazioni, come vederemo al suo luogo;³¹⁸ il che nella figura si può vedere il tutto per ordine. Queste sono adunque le proprietà del numero senario e delle sue parti, le quali è impossibile di poter ritrovare in altro numero che sia di esso minore o maggiore.

Quel che sia consonanza semplice o composta, e che nel senario in potenza si ritrovano le forme de tutte le consonanze, e onde abbia origine l'esacordo minore
Capitolo XVI

Benché alcuni siano in dubbio se l'esacordo si abbia da porre nel numero delle consonanze, per esser la sua proporzione contenuta nel genere superparziente,³¹⁹ il quale (come dicono) non è atto a produrle, nondimeno per essere intervallo finora approvato e ricevuto, come è veramente, per consonante dai musici, l'ho posto nel numero di esse. Ma perché ho detto che l'esacordo è consonanza composta, però vederemo al presente quello che si debba intendere per intervallo semplice o composto. Dico adunque che consonanza o intervallo semplice è quello che, pigliati li minimi termini della sua proporzione, in tal modo sono ordinati che non possono ricevere tra loro alcun termine mezano che divida tal proporzione in più parti, essendo che sono sempre l'un dall'altro distanti per l'unità.³²⁰ Così all'incontro consonanza ovvero intervallo composto intendo esser quello il quale ha i minimi termini della sua proporzione in tal modo l'un dall'altro distanti che possono da uno o più mezzani termini esser mediati e divisi,³²¹ di modo che di una proporzione due o più ne potiamo avere. Onde ho detto che l'esacordo maggiore è consonanza composta, perciòché i minimi termini della sua proporzione, che sono 5 e 3, sono capaci d'un mezano termine, che è il 4, come ho mostrato di sopra; e la diapente dico esser consonanza semplice, essendo che i minimi termini della sua proporzione, che sono 3 e 2, non possono ricevere altro termine tra loro che divida quella in più parti, per esser distanti l'un dall'altro per l'unità.

³¹⁷ *come... comprendere*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, pp. 1-79.

³¹⁸ [Cfr.] *infra*, capitolo 17 *tertiaie partis* [qui a p. 340].

³¹⁹ *esacordo... superparziente*: proporzione fra due numeri la cui distanza è maggiore dell'unità; la sesta maggiore è individuata dalla proporzione 5 : 3 detta superbiparziente perché $5 - 3 = 2$; la sesta minore dalla proporzione 8 : 5, detta supertriparziente perché $8 - 5 = 3$.

³²⁰ *semplice... unità*: per esempio l'ottava individuata dalla proporzione 2 : 1, la quinta dalla proporzione 3 : 2, la quarta dalla proporzione 4 : 3.

³²¹ *composto... divisi*: gli intervalli che appartengono al genere superparziente; per esempio la sesta maggiore individuata dalla proporzione 5 : 3, divisibile in due parti 5 : 4 e 4 : 3.

Bisogna però avvertire che in tre modi si può dire che le consonanze siano composte, come di sopra anco fu detto;³²² prima quando si compongono de due parti della diapason, le quali insieme aggiunte non reintegrano essa diapason; dopoi quando si compongono dalla diapason e di una delle sue parti; ultimamente quando più diapason sono poste insieme. Nel primo modo si considera l'esacordo nominato che si compone della diatessaron e del ditono, come si scorge tra i minimi termini della sua proporzione, che sono 5 e 3, i quali per il 4 sono in tal modo tramezzati 5 4 3.³²³ Al quale aggiungeremo il minor esacordo che nasce dalla congiunzione della diatessaron col semiditono, i cui minimi termini, contenuti nel genere superparziente dalla proporzione supertriparziante-quinta, possono da un termine mezano esser mediati; imperoché ritrovandosi tal proporzione tra 8 e 5, tai termini sono capaci d'un mezano termine armonico, ch'è il 6, il quale la divide in questa maniera 8 6 5 in due proporzioni minori, cioè in una sesquiterza e in una sesquiquinta.³²⁴ Di modo che tal consonanza per questa ragione potiamo chiamar composta, la quale finora dai musici è stata abbracciata e posta nel numero dell'altre. E benché la sua forma non si trovi in atto tra le parti del senario, si trova nondimeno in potenza; conciosia che veramente la piglia dalle parti contenute tra esso, cioè dalla diatessaron e dal semiditono, perché di queste due consonanze si compone; laonde tra 'l primo numero cubo, il quale è 8,³²⁵ viene ad averla in atto.

Ma nel secondo modo si considera la diapasondiapente, la qual si compone della diapason, aggiuntovi la diapente; perciocché i minimi termini della sua proporzione, che sono 3 e 1, sono naturalmente divisi in una dupla e in una sesquialtera che sono proporzioni le quali contengono tali consonanze, come qui si vedono 3 2 1. Così nel terzo modo potremo porre la disdiapason; imperoché i minimi termini della sua proporzione, che sono 4 e 1, sono capaci d'un termine mezano, il quale divide quella in due duple in geometrica proporzionalità, come vediamo nel 4 2 1. Ancora che potiamo considerare tal consonanza esser composta della diapason, della diapente e della diatessaron; perciocché tai termini sono capaci de due mezani, i quali la dividono in tre parti, contenenti le proporzioni delle nominate consonanze, come si vede nel 4 3 2 1. Nondimeno dobbiamo avvertire che quantunque tali consonanze si possano considerare composte in tanti modi, io propriamente e veramente chiamo quelle esser com-

³²² [Cfr.] capitolo 13 [qui a p. 60].

³²³ *esacordo...* 3: secondo le modalità di somma descritte qui a p. 99, $4 : 3 + 5 : 4 = 20 : 12 = 5 : 3$.

³²⁴ *minori... sesquiquinta*: $4 : 3 + 6 : 5 = 24 : 15 = 8 : 5$.

³²⁵ *primo...* 8: Zarlino calcola $2^3 = 8$ ma non $1^3 = 1$.

poste, le quali si compongono della diapason e d'alcuna delle sue parti, secondo l'uno dei due ultimi modi mostrati di sopra; ma quelle che si considerano composte nel primo modo chiamo impropriamente e ad un certo modo composte; imperoché per esser minori della diapason, si vedono quasi esser semplici ed elementali, il che non intraviene nell'altre, per la ragione che dirò altrove.³²⁶

E perché è impossibile di poter ritrovare nuove consonanze, le quali siano semplici, dalle cinque mostrate in fuori, che sono la diapason, la diapente, la diatessaron, il ditono e il simiditono,³²⁷ dalle quali ogn'altra consonanza si compone, però dico e concludo quello che di sopra ho anco detto, che nel senario, cioè tra le sue parti, si ritrova in atto ogni semplice musical consonanza e anco le composte in potenza, dalle quali nasce ogni buona e perfetta armonia, intendendo però delle forme o proporzioni e non dei suoni. Ma accioché più facilmente possiamo esser capaci di quello ch'ho detto, verrò a ragionar prima delle cose che fanno dibisogno alla cognizione delle proporzioni; e dopo vederemo come si mettono in opera; imperoché senza la loro cognizione sarebbe impossibile di potere aver notizia alcuna dalla musica.

Della quantità continua e della discreta *Capitolo XVII*

Le consonanze musicali nel moltiplicarle, o per dir meglio nel numerarle, come si può conoscere da quello che si è mostrato poco fa, ritengono quasi quell'ordine che si trova nei numeri posti avanti al denario,³²⁸ con naturale ordine collocati, oltra il quale non si vede che si aggiunga nuovo numero; ma si bene appare che quelli vengano ad esser replicati; conciosia che si come dopo il denario segue l'undenario e dopo questo il duodenario³²⁹ e similmente gli altri per ordine, nel medesimo modo ancora dopo la diapason e la diapente, le quali nel loro naturale ordine si pongono senz'alcun mezo, tutte l'altre consonanze si vanno replicando, secondo l'ordine mostrato, quasi in infinito; perciocché posta prima la diatessaron dopo le due nominate, immediatamente se le aggiunge il ditono, dopo il semiditono, e a questo di nuovo s'aggiunge la diatessaron, e con tal ordine sempre si vanno replicando e moltiplicando. E ancora che in tal modo si potesse procedere in infinito, quando fusse bisogno, nondimeno la musica non riceve l'infinito; perciocché di esso non si ha né si può avere scienza alcuna;

³²⁶ [Cfr.] *infra*, capitolo 3 *tertiaie partis* [qui a p. 313].

³²⁷ *simiditono*: forse da emendare in «semiditono».

³²⁸ *denario*: il numero 10.

³²⁹ *undenario*... *duodenario*: il numero 11 e il numero 12.

e l'intelletto non è capace di esso, di modo che se gli occorre di voler sapere la ragione d'alcuna cosa si serve solo d'una determinata quantità; e con tal mezzo comprende e sa il vero di ciò che ricerca.

Ma cadendo tutte le cose necessariamente sotto 'l numero, e raccogliendosi (essendo una o più) sotto questo nome di quantità, la quale per la sua eccellenza i filosofi hanno giudicata pari e insieme eterna con la sustanza, però immediatamente la divisero in due parti, cioè in continua e in discreta. La continua nominarono quella le cui parti sono congiunte ad un termine commune, come la linea, la superficie, il corpo, e oltra di queste il tempo, il luogo e tutte quelle cose che si attribuiscono alla grandezza. La discreta dissero esser quella le cui parti non sono congiunte ad alcun termine commune; ma restano distinte e separate, come è il numero, il parlare, una greggia, un popolo, un monte di grano over di altro, alle quali cose conviene il nome di moltitudine; conciosia che molte parti separate insieme si compongono nei loro estremi, come si vede nel numero, che incominciando dall'unità, sotto la quale non vi è altro numero minore, moltiplicata in infinito, senza ritrovare impedimento alcuno, viene a procreare gli altri numeri; di modo che la sua natura è molto conforme al genere molteplice³³⁰ nelle proporzioni; perciocché considerata nei numeri è finita in qualsivoglia di essi; ma si rende infinita per l'accrescimento; conciosia che si possa moltiplicare in infinito, come vederemo ancora nel molteplice, il quale è finito nelle sue specie, ancora che cotali specie si possino estendere in infinito.

Ma la continua, che incomincia da una finita quantità e riceve una infinita divisione, perdendo la quantità della misura nel crescere delle parti e moltiplicandole nel diminuire, ritiene la natura del genere superparticolare;³³¹ perciocché se una linea lunga sedici piedi si dividesse in otto e questi in quattro, e così sempre si dividesse il restante in due parti, si troverebbe quella infinitamente esser diminuita e moltiplicata in infinito il numero delle sue parti. Tal natura serva il nominato genere nelle proporzioni, il quale, quanto più procede a maggiori numeri continuando l'ordine naturale, tanto più si dimostra diminuito nelle sue specie, le quali se bene sono infinite in potenza, ciascuna però da sé si ritrova esser finita in atto.

³³⁰ *genere molteplice*: in rapporto multiplo rispetto all'unità (2 : 1, 3 : 1, 4 : 1).

³³¹ *genere superparticolare*: la proporzione fra due numeri consecuenti (3 : 2, 4 : 3, 5 : 4).

Del soggetto della musica
Capitolo XVIII

E perché nella quantità discreta detta di moltitudine alcune cose stanno per se stesse, come il numero 1 2 3 4 e gli altri, e alcune sono dette per relazione, come il duplo, il triplo, il quadruplo, e altri simili, però ogni numero, il quale sta da per sé, né per l'esser suo ha dibisogno d'altro aggiunto, è detto semplice; e di lui l'aritmetica ne ha considerazione. Quello veramente che non può esser da sé, perciocché all'esser suo ha dibisogno d'un altro, è detto numero relato;³³² e di tal numero si serve il musico nelle sue speculazioni.

Ma nella quantità continua detta di grandezza sono alcune cose di perpetua quiete, come la terra, la linea, la superficie, il triangolo, il quadrato e ogni corpo matematico; e altre continuamente sono girate e hanno in se stesse il movimento, come i corpi celesti. Delle prime se ne tratta nella geometria; delle seconde ne fa professione l'astronomia; di modo che dalla diversità delle cose diversamente considerate nasce la varietà delle scienze e la diversità dei soggetti; conciosia che sì come l'aritmetico considera principalmente il numero, così il numero è il soggetto della sua scienza. E perché i musici, nel voler ritrovar le ragioni d'ogni musicale intervallo, si servono dei corpi sonori e del numero relato, per conoscer le distanze che si trovano tra suono e suono e tra voce e voce, e per saper quanto l'una dall'altra sia differente per il grave e per l'acuto, però mettendo insieme queste due parti, cioè il numero e il suono, e facendo un composto, dicono che 'l soggetto della musica è il numero sonoro. E benché Avicenna³³³ dica che cotal soggetto siano i tuoni e li tempi, nondimeno considerata la cosa in sé ritroveremo tutto esser uno, cioè riferirsi i tempi al numero e li tuoni al suono.

Quel che sia numero sonoro
Capitolo XIX

Ora da questo abbiamo da sapere che alcuni, volendo dar notizia di questo numero, hanno detto ch'ei non è altro che 'l numero delle parti d'un corpo sonoro, il quale, come dichiarai nella terza definizione del primo delle *Dimostrazio-*

³³² *numero relato*: numero che si considera in quanto paragonato a un altro; BATTAGLIA, *s.v.*

³³³ [AVICENNA], *Sufficiencia*, libro 1, capitolo 8 [«Scientiae vero musicae subiectus sunt toni et tempora; et habent principia a scientia naturalium et scientia numerorum»; col nome di Avicenna gli scolastici latini designavano Abū Alī al-Husayn ibn Sīnā (980-1037) filosofo e medico musulmano di stirpe iranica].

ni,³³⁴ è come sarebbe dire una corda, la quale pigliando ragione di quantità discreta ne fa certi della quantità del suono da lei prodotto. Questa definizione, ancora ch'ad alcuno possa parer buona, secondo 'l mio giudizio, par che sia tronca e imperfetta; perciocché le voci, che sono principalmente considerate dal musico e non sono lontane dal numero sonoro, avendo proporzione tra loro, non caderebbono sotto tal definizione; conciosia che elle abbiano origine dai corpi animati e umani, cioè dall'uomo; ed è pur ragionevole che tutte le cose considerate in una scienza, ancora che da per sé non si considerino, ma si bene in ordine al soggetto, ad esso si riduchino, come è ancora ragionevole che la definizione convenga con la cosa definita.

E benché l'uomo abbia il corpo misurato da tre distanze, che sono altezza, larghezza e profondità, come sono gli altri corpi, tuttavia questo non basta; ma si ricerca ancora che 'l sia sonoro. Onde bisogna ch'abbia tre condizioni, prima che sia polito, dopoi che sia duro, ultimamente che sia largo; le quali condizioni non so come in esso tutte ritrovar si possano. Ma poniamo che il corpo dell'uomo abbia tutte queste condizioni, non per questo si potrà aver col suo mezo cognizione della quantità delle voci; perciocché le parti dove nascono non sono in tal modo sottoposte al sentimento che si possa aver di loro alcuna determinata misura. Ma chi dicesse che le voci si applicano ai suoni, che nascono dalle corde, e che per tal modo si viene ad aver la ragione delle loro proporzioni, e che con questo mezo istesso si vengono a ridurre sotto la detta definizione, costui direbbe ciò impropriamente; perciocché i suoni si applicano alle voci, acciuché di esse si abbia vera e determinata ragione, e non per il contrario. Parmi adunque che meglio sia dire che 'l numero sonoro è numero relato alle voci e ai suoni, il quale si ritrova arteficiosamente in un corpo sonoro, come in una corda, la qual ricevendo la ragione d'alcun numero nelle sue parti ne fa certi della quantità del suono prodotto da essa e della quantità delle voci, referendo overo applicando essi suoni ad esse voci. E questo dico, quando tal numero si considerasse universalmente in ciascuno intervallo; ma quando si considerasse particolarmente in quelli intervalli solamente che sono consonanti, si potrebbe dire che fusse la ragione delle proporzioni, le quali sono le forme delle consonanze, considerate primieramente nella musica, come sono le mostrate di sopra, contenute tra le parti del numero senario, che si ritrovano con arteficio nelle parti d'un corpo sonoro e relato al sopradetto modo.

³³⁴ *come... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, definizione 3, p. 22.

E perché le differenze, che si trovano tra le voci e i suoni gravi e acuti, non si conoscono, se non col mezzo dei corpi sonori, però considerando i musici tal cosa, elessero una corda fatta di metallo o d'altra materia che rendesse suono, la qual fusse eguale da ogni parte come quella della quale (essendo d'ogn'altro corpo sonoro men mutabile e meno in ogni parte variabile) potevano aver la certezza di tutto quello che cercavano, avendo opinione certa che tanto fusse la quantità del suono della corda quanto era il numero delle parti considerato in essa; il perché conosciuta la sua lunghezza e quantità, secondo il numero delle sue parti misurate, subito facevano giudizio delle distanze, che si trovano esser tra i suoni gravi e gli acuti o per il contrario, e conoscere la proporzione di ciascuno intervallo. E questo è quello che dimanda il musico innanzi che dimostri le cose della musica, che li sia concesso da colui il quale vuole imparare.

Ma se per caso cotal cosa, ch'è posta da lui per uno dei suoi principii, come nella prima dimanda del terzo delle *Dimostrazioni* dichiarai,³³⁵ gli fusse negata, non potrebbe a patto alcuno far la dimostrazione. E ciò non fecero i musici fuor di proposito, come dalla esperienza potiamo vedere; perciòché se noi tirando una corda di qualsivoglia lunghezza sopra una superficie piana, la divideremo con la ragione in tre parti equali, fatta la comparazione d'una di essa all'altre due, conosceremo manifestamente i suoni prodotti da queste parti (avendole insieme percosse) esser l'uno dall'altro distanti per una diapason, in dupla proporzione, come nella seconda parte vederemo.³³⁶ Onde in cotal modo divisa ancora in più parti e comparato il tutto a due, tre, quattro o più di esse, potremo sempre conoscer variate distanze e udire variati suoni, nati da quelle, secondo la diversità delle parti al loro tutto; e potremo insieme conoscere il tutto esser cagione del suono grave, e le parti, quanto più saranno minori, esser cagione dei suoni acuti.

Con questo mezzo e per tal via adunque, come più sicura, secondo 'l consiglio di Tolomeo,³³⁷ aggiunta la ragione al senso, i musici vanno primieramente investigando le ragioni delle consonanze e poi di ciascun altro intervallo e ogni differenza che si trova tra i suoni gravi e gli acuti; e avendo rispetto alle voci e ai suoni, che sono la materia di ciascun intervallo musicale, e anco ai numeri e proporzioni, le quali (com'altre volte ho detto)³³⁸ sono la loro forma, aggiungendo queste due cose insieme, dissero il numero sonoro essere il vero soggetto

³³⁵ come... dichiarai: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 3, p. 147.

³³⁶ [Cfr.] capitolo 18 [qui a p. 197].

³³⁷ [TOLOMEIO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 1, capitolo 8 [*Quemadmodum ordinate demonstrantur consonantiarum rationes per unichordum canonem*].

³³⁸ [Cfr.] *supra*, capitoli 13 e 15 [qui a pp. 60, 66].

della musica, e non il corpo sonoro; perciocché se bene tutti i corpi sonori sono atti alla produzione dei suoni, non sono però tutti atti alla generazione della consonanza, se non quelli che sono tra loro proporzionati e contenuti sotto una terminata forma, cioè sotto la ragione dei numeri armonici. Ma quando, dopo l'aver considerato bene e ben esaminato tutti quelli accidenti e passioni, che dimostreremo, che possono occorrere intorno a cotal corpo, alcuno vorrà tenere e difendere che più tosto il corpo sonoro proporzionato che il numero sonoro sia il soggetto vero della musica, non lo farà fuori di proposito e senza gran ragione, com'ei potrà conoscere dalle dimostrazioni che si fanno in questa scienza; e potrà anco tenere che la musica sia più tosto subalternata alla geometria che all'aritmetica, se bene comunemente è tenuto il contrario, come da quello che segue si potrà vedere.

Per qual cagione la musica sia detta subalternata all'aritmetica e mezzana tra la matematica e la naturale
Capitolo XX

Ma perché la scienza della musica piglia in prestanza³³⁹ dall'aritmetica i numeri e dalla geometria le quantità misurabili, cioè i corpi sonori, però si fa alle due nominate scienze soggetta; e si chiama scienza subalternata. Onde è da sapere che di due sorti sono le scienze, perciocché sono alcune dette principali o subalternanti, e alcune non principali o subalterne. Le prime sono quelle le quali dependono dai principii conosciuti per lume naturale e cognizione sensitiva, come l'aritmetica e la geometria, le quali hanno alcuni principii conosciuti per la cognizione d'alcuni termini acquistati per via dei sensi; come dire che la linea sia lunghezza senza larghezza, ch'è un principio proprio della geometria, e che 'l numero sia moltitudine composta de più unità, che è proprio principio dell'aritmetica, oltre i principii comuni che sono quelli che dicono il tutto esser maggior della sua parte, la parte esser minore del suo tutto e molti altri dei quali l'aritmico e il geometra cavano le loro conclusioni. Ma le seconde sono quelle che oltre i proprii principii, acquistati per il mezo dei sensi, ne hanno alcuni altri che procedono dai principii conosciuti nell'una delle scienze superiori e principali; e sono dette subalterne alle prime, come la prospettiva alla geometria, conciosia che, oltre i proprii principii, ne ha alcuni altri che sono noti e approvati nella scienza a lei superiore ch'è la geometria.

³³⁹ *prestanza*: prestito.

Ed è di tal natura la non principale e subalternata che piglia della principale l'istesso soggetto; ma per sua differenza vi aggiunge l'accidente; perciocché se fusse altramente non vi sarebbe tra l'una e l'altra alcuna differenza di soggetto, come si vede della prospettiva che piglia per soggetto la linea per sé, della quale si serve anche la geometria, e vi aggiunge per l'accidente la visualità; e così la linea visuale viene ad esser il suo soggetto. Il medesimo intraviene ancora nella musica ch'avendo ella con l'aritmetica per commune soggetto il numero, aggiunge a questo per sua differenza la sonorità e si fa ad essa aritmetica subalternata, tenendo il numero sonoro per soggetto. Né solamente ha la musica i proprii principii; ma ne piglia anco degli altri dall'aritmetica, per i mezi delle sue dimostrazioni, acciocché per essi abbiamo la vera cognizione della scienza. È ben vero che tali principii e mezi non sono tutte le conclusioni, che nell'aritmetica si ritrovano, ma solamente una parte, della quale il musico ne ha dibi-sogno, e sono di relazione, cioè delle proporzioni; e questo per mostrar le passioni dei numeri sonori, secondo il proposito.

Onde ancora noi pigliaremo quelle conclusioni solamente che ci faranno dibi-sogno e le applicaremo al suono, ovvero alla voce, che dal naturale (come dimostra Aristotele)³⁴⁰ sono considerate; il perché diremo che la musica secondo la dottrina di questo filosofo, non solo alla matematica, ma eziandio alla naturale è subalternata,³⁴¹ non in quanto alla parte dei numeri, ma sì bene in quanto alla parte del suono ch'è naturale, dal quale nasce ogni modulazione, ogni consonanza, ogni armonia e ogni melodia; la qual cosa è confermata anche da Avicenna,³⁴² il qual dice che la musica ha i suoi principii dalla scienza naturale e da quella dei numeri. E sì come nelle cose naturali niuna cosa è perfetta mentre ch'è in potenza, ma solamente quando è ridotta in atto, così la musica non può esser perfetta se non quando col mezo dei naturali o arteficiali istrumenti si fa udire; la qual cosa non si potrà fare col numero solo né con le voci sole, ma accompagnando queste e quello insieme, massimamente essendo il numero inseparabile dalla consonanza. Per questo adunque sarà manifesto che la musica non si potrà dire né semplicemente matematica, né semplicemente naturale, ma sì bene parte naturale e parte matematica, e consequentemente mezzana tra l'una e l'altra. E perché dalla scienza naturale il musico ha la ragione della materia della consonanza, che sono i suoni e le voci, e dalla matematica ha la ragione della sua forma, cioè della sua proporzione, però dovendosi denominar tutte le cose

³⁴⁰ [ARISTOTELE], *De anima*, 2, capitolo 8.

³⁴¹ [ARISTOTELE], *Physica*, 2, capitolo [2].

³⁴² [AVICENNA], *Sufficiencia*, libro 1, capitolo 8.

dalla cosa più nobile, più ragionevolmente diciamo la musica esser scienza matematica che naturale, conciosia che la forma sia più nobile della materia.

Quel che sia proporzione, e della sua divisione
Capitolo XXI

I suoni e le voci adunque tra loro proporzionati, i quali senz'alcun dubbio hanno l'esser da cose naturali, e generano e in atto fanno udire la consonanza, governatrice d'ogni modulazione, per il cui mezo si perviene all'uso della melodia, nella quale consiste tutta la perfezione della musica. È ben vero ch'alla sua generazione concorrono (com'altre volte vederemo)³⁴³ due suoni dissimili, i quali secondo la forma e la ragione degli armonici numeri proporzionatamente siano distanti l'un dall'altro per il grave e per l'acuto. Ma si ha da sapere che tutte quelle cose dalle quali può nascer suono, come sono corde, nervi,³⁴⁴ aere respirato e altre cose simili, il musico chiama distanza;³⁴⁵ e la forma o ragione de' numeri, che si cava dalla misura delle corde sonore, chiama proporzione, la quale immediatamente si divide in due parti, cioè in commune e in propria. La prima è la comparazione di due cose insieme, fatta in un medesimo attributo over predicato univoco, come comparando Gioseffo e Francesco in bianchezza overo in altra qualità, nella quale convenghino. La seconda (come vuole Euclide)³⁴⁶ è quella certa abitudine o convenienza ch'hanno due finite quantità d'un medesimo genere propinquo, siano equali overo inequali tra loro.

E ho detto d'un medesimo genere propinquo, perciocché non si può dir con ragione una linea esser maggiore o minore overo equale ad una superficie, né ad un corpo; né il tempo esser maggiore o minore overo equale ad un luogo; ma si bene una linea esser maggiore o minore overo equale ad un'altra, e così un corpo ad un altro corpo e altri simili; perciocché (come c'insegna il filosofo)³⁴⁷ la comparazione si debbe far solamente nelle cose ch'hanno una sola significazione e che sono d'uno istesso genere propinquo e non in quelle che hanno più significati e sono di generi diversi, overo assolutamente d'un sol genere remoto. Né si ritrova solamente la proporzione nelle sopradette quantità, ma nei pesi, nelle misure e (come vuol Platone)³⁴⁸ nelle potenze e nei suoni, come vedere-

³⁴³ [Cfr.] *infra*, capitolo 12 *secundae partis* [qui a p. 179].

³⁴⁴ *nervi*: corde di uno strumento musicale; BATTAGLIA, *s.v.*

³⁴⁵ *distanza*: intervallo; BATTAGLIA, *s.v.*

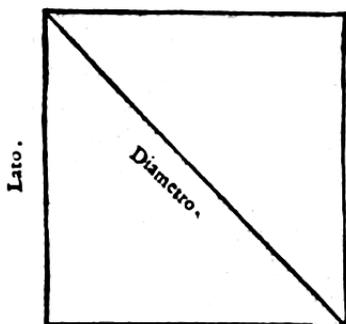
³⁴⁶ [EUCLIDE], *Elementa*, libro 5, definizione 5.

³⁴⁷ [ARISTOTELE], *Physica*, 7, capitolo 1 [in realtà 4], *summa* 4.

³⁴⁸ [PLATONE], in *Timaeo*, [passim]; ARISTOTELE, *Praedicamenta*, capitolo 2 *De quantitate*, [6].

mo;³⁴⁹ la qual proporzione mai si ritrova in alcuna cosa, se non in quanto l'una è eguale o maggiore o minore dell'altra; conciosia che il proprio della quantità è l'esser detta eguale over ineguale; e si ritrova tal proporzione primieramente nella quantità, e successivamente dopoi nell'altre cose nominate.

Lascierò di parlare della commune, perciocché non fa punto al nostro proposito, e di nuovo dividerò la propria nella razionale e nella irrazionale; e dirò prima la razionale esser quella che da' numeri, i quali contengono o sono contenuti, piglia la sua denominazione, come dal 2 ch'essendo comparato alla unità, nella ragione del contenere, è denominata la dupla proporzione; onde simili quantità sono dette commensurabili e comunicanti, perciocché l'una e l'altra sempre da una commune misura può esser misurata. La irrazionale poi è quella che per niun numero razionale³⁵⁰ si può denominare, come quella del diametro³⁵¹ e del lato del quadrato;³⁵² imperoché non si può dare alcuna misura commune che sia certa e che misuri interamente l'uno e l'altro; e perciò sono dette quantità incommensurabili.



Dobbiamo però avvertire ch'ogni proporzione, che si ritrova nei numeri o quantità discreta, si ritrova anco nella continua, essendo che tutti i numeri sono commensurabili e comunicanti, essendo che almeno sono numerati dall'unità; il che non avviene nella continua, nella quale si ritrovano infinite ragioni, che nel-

³⁴⁹ *come vederemo*: cfr. qui a pp. 202, 204.

³⁵⁰ *numero razionale*: per Zarlino ogni numero intero; i numeri decimali, illimitati e non periodici sono irrazionali.

³⁵¹ *diametro*: per estensione, diagonale; BATTAGLIA, *s.n.*

³⁵² *diametro... quadrato*: secondo il teorema di Pitagora la diagonale del quadrato risulta dalla radice della somma dei quadrati costruiti su due lati; se lato = 1, diagonale = $\sqrt{2}$, numero irrazionale.

la discreta non si ritrovano, e questo perché ciascuna proporzione, la qual si ritrova in un genere di quantità continua, si trova anco in un altro, laonde si come due rette linee l'una con l'altra si convengono, così ancora si convengono due superficie, due corpi, due tempi, due luoghi, due suoni e altre cose simili; ma non intraviene il medesimo nella quantità discreta. Dove è manifesto che le proporzioni nella continua sono di maggiore astrazione che quelle le quali nella discreta si ritrovano; conciosia che ogni proporzione aritmetica è razionale; ma le geometriche sono parte razionali e parte irrazionali.

Ma perché le irrazionali non fanno al proposito, però le lascerò da parte e piglierò le razionali che si dividono medesimamente nella proporzione di equalità e in quella d'inequalità. La proporzione d'equalità è quella la qual si trova tra due quantità che sono tra loro equali, come 1 ad 1, 2 a 2, 3 a 3 e seguentemente gli altri, o due suoni o due linee o due superficie o due corpi, la qual veramente non fa al proposito, essendo naturalmente indivisibile; perciòché nei suoi estremi non si ritrova differenza alcuna; e non si può dire che l'una quantità sia maggior dell'altra; e questo avviene perché la equalità o simiglianza, appresso il musico, non partorisce alcuna consonanza. La proporzione d'inequalità, ch'è quella della quale io intendo ragionare, è quando due quantità l'una maggior dell'altra sono poste in comparazione, di modo che l'una contenga o sia contenuta dall'altra, come il binario comparato all'unità o per il contrario. E questa medesimamente si divide in due parti, cioè in quella di maggiore inequalità e in quella di minore;³⁵³ perciòché quando si compara il maggior numero al minore, se 'l maggiore contiene esso minore semplicemente, senz'averne altra considerazione, allora nasce quella di maggiore inequalità; ma comparando il minore al maggiore, se 'l minore, senz'aver altro riguardo, è contenuto dal maggiore, allora nasce quella di minore inequalità.

³⁵³ maggiore... minore. FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI (1697-1780), *Trattato della moderna musica*, Padova, «Il messaggero di Sant'Antonio», Basilica del Santo, 1950, p. 43: «Il confronto dei suoni prodotti dalle varie divisioni della corda sonora forma quelle relazioni o rapporti che dai geometri ragioni si appellano; fra queste la prima e principale è la ragione d'equalità, *verbi gratia* fra 1 e 1, fra 5 e 5; partendo da questa tosto si manifesta la ragione d'inequalità ch'è di due specie, cioè di maggiore inequalità, in cui l'antecedente è maggiore del conseguente, *verbi gratia* 9 a 5, e di minor inequalità, in cui pel contrario l'antecedente è minore del conseguente, *verbi gratia* 9 a 15; ora la progressione naturale dei numeri, che chiamasi serie aritmetica, col suo natural progresso forma ragioni di minor inequalità; e colla giunta di unità ad unità cresce in infinito; per lo contrario la progressione o serie armonica scorgesi formare ragioni di maggiore inequalità, poiché dividendo sempre l'unità in infinito si diminuisce».

In quanti modi si compara l'una quantità all'altra
Capitolo XXII

Il contener però l'un l'altro e l'esser contenuto non sempre si piglia semplicemente, ma sì bene in altro modo. Onde considerata tal comparazione più minutamente, da ciascuno di essi generi ne nascono altri cinque; perciocché il maggior numero si può comparare al minore, e così per il contrario il minore al maggiore, in cinque modi e non più; conciosia che nella proporzione di maggiore inegualità il maggior numero contiene in sé il minore più d'una volta interamente, ovvero una volta solamente, e di più una parte di esso minore, detta aliquota;³⁵⁴ ovvero contiene il minore una sola volta e di più una parte di esso, chiamata non aliquota. Contiene anco il maggior numero il minore più d'una volta e di più una parte di esso aliquota; overamente lo contiene più volte e di più una parte non aliquota.

Dal primo modo ha origine quel genere di proporzione che si dice moltiplice, dal secondo quello che si chiama superparticolare, e dal terzo quello ch'è nominato superparziente. E sono detti generi semplici; perciocché nel quarto modo se ne genera un altro detto moltiplice superparticolare; e nel quinto e ultimo nasce quello che si addimanda moltiplice superparziente; i quali generi del primo e degli altri due seguenti si compongono, come dal nome di ciascuno da per sé si comprende, e sono detti composti. Nella proporzione di minore inegualità, il minor numero simigliantemente è contenuto dal maggiore in cinque modi e non più; e così si hanno cinque altri generi, chiamati di minore inegualità; e sono denominati dai proprii nomi dei sopradetti, aggiuntovi solamente per lor differenza questa particella *sub* che significa sotto; e sono nominati submoltiplice, subsuperparticolare, subsuperparziente, submoltiplice superparticolare e submoltiplice superparziente; dei quali i tre primi si chiamano medesimamente semplici; ma gli altri due sono detti composti. E non essendo questi cinque ultimi generi semplicemente atti alla generazione delle consonanze musicali, come nella seconda parte vederemo,³⁵⁵ però non ne ragionarò altramente più di essi.

³⁵⁴ *aliquota*: quantità parziale, una delle parti fra loro uguali in cui è divisa una quantità; BATTAGLIA, *s.p.*

³⁵⁵ [Cfr.] capitolo 5 [qui a p. 142].

Quel che sia parte aliquota e non aliquota
Capitolo XXIII

Dobbiamo prima d'ogn'altra cosa avvertire che i matematici nominano parte aliquota quella quantità, la qual presa quante volte si può in qualsivoglia quantità maggiore, rende di punto l'intero del suo tutto; onde il binario è detto parte aliquota del senario, imperoché preso tre volte lo rende di punto tutto, cioè 6. Questa dal Campano³⁵⁶ è detta parte moltiplicativa, perché interamente numera e misura il suo tutto.³⁵⁷ La parte non aliquota poi dimandano quella che tolta quante volte si può non rende di punto il suo tutto; ma rende più o meno, com'è il binario, detto parte non aliquota del 5, perciocché preso due volte rende 4 e preso tre volte rende 6. Onde tal parte dal medesimo Campano è nominata aggregativa, conciosia che aggiunta ad un'altra quantità rende il suo tutto, come aggiunto il 4 con l'unità rende il 5. E questa non propriamente, ma sì bene impropriamente, è chiamata parte.

Della produzione del genere moltiplice
Capitolo XXIV

E ancora che i detti generi delle proporzioni di maggiore inegualità siano finiti, non è però da pensare che le loro specie siano finite; perciocché a guisa dei numeri (seguendo in infinito il naturale ordine loro) infinitamente si possono accrescere. E quantunque tali specie possino essere infinite, nondimeno la musica (come dissi di sopra)³⁵⁸ non riceve l'infinito; ma si contenta d'una particella che sia finita e più vicina alla semplicità, acciò possa dar buon conto di quello che opera; perciocché troppo ben sa il musico che sì come qualunque cosa, ch'è più lontana dalla sua origine, è men pura e men semplice e dal senso è men compresa e meno intesa dall'intelletto; il che avviene per il contrario, quando è più vicina, perché allora non solamente la comprende il senso, ma ancora l'intelletto l'apprende; così sa e vede nei numeri che quanto più sono lontani dall'unità, la quale è semplice, tanto sono men semplici e men puri e meno compresi dal senso e meno dall'intelletto intesi; e per il contrario, quanto più sono

³⁵⁶ *Campano*: da Novara, matematico, astronomo e medico, morto a Viterbo nel 1296, commentatore di EUCLIDE, *Elementa*, tramandati da numerose copie manoscritte con aggiunte e varianti introdotte dai curatori; *editio princeps* della versione usata da Zarlino: *Praeclarissimus liber Elementorum Euclidis, perspicacissimi in artem geometriae, Campani commentationes*, Venetiis, Erhardus Ratdolt, 1482.

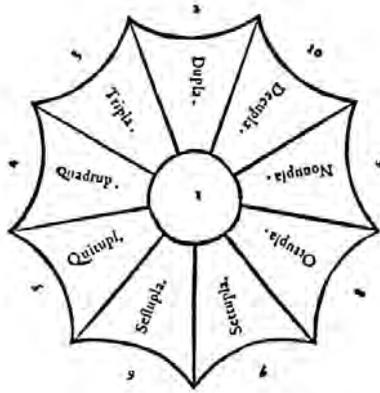
³⁵⁷ EUCLIDE, *Elementa*, libro 5, *in definitione* 1 [nota dell'autore].

³⁵⁸ [Cfr.] capitolo 17 [qui a p. 71].

vicini tanto più semplici si ritrovano e ai sentimenti e all'intelletto sono più noti, perciocché partecipano di tal semplicità; e conosce eziandio che 'l medesimo intraviene degli estremi suoni o voci di qualunque consonanza ovvero intervallo, che quanto più sono l'uno all'altro vicini e uniti, tanto più sono intelligibili; e se avviene che nell'acuto over nel grave troppo si distendano, il senso cotal cosa aborrisce; né può aver così presta cognizione di essi, essendo che dagli artificiali istrumenti tanta distanza (se non difficilmente) è compresa. E quantunque verso l'acuto e verso il grave molto si potessero distendere, tuttavia non potrebbero proceder più oltra, se non tanto quanto dalla natura e dall'arte li fusse permesso.

Ma perché tutti gli armonici suoni, i quali sono razionali, cioè hanno tra loro determinato e razionale intervallo o proporzione, necessariamente sono sottoposti alla ragione del numero, perciocché i loro estremi comparati l'uno all'altro necessariamente cadono sotto la ragione di una delle specie dei nominati generi, però avendo fin qui ragionato intorno di essi, verrò ora a ragionare in che modo si generano le loro specie. Laonde incominciando dal primo, il quale è più semplice d'ogn'altro, detto moltiplice, dico che potremo aver cognizione de tutte le sue specie col dispor prima il naturale ordine dei numeri, incominciando dall'unità e procedendo in infinito, se fusse bisogno, e dopoi far la comparazione del binario, ternario, quaternario e degli altri numeri per ordine ad essa unità; e così facendo ritroveremo in ciascuna relazione varie specie di proporzioni; conciosia che comparando 'l binario all'unità, tal proporzione si chiamerà dupla per il suo denominatore³⁵⁹ ch'è il 2. Dopoi comparando il ternario, nascerà una proporzione che si nominerà tripla, medesimamente dal suo denominatore ch'è il 3, e così seguendo per ordine; di modo che facendo sempre la comparazione di ciascun numero all'unità, avremo in tal modo le specie del primo genere detto moltiplice, che sono poste nello esempio.

³⁵⁹ *denominatore*: nella proporzione il numero che indica quante volte il numero minore è contenuto nel maggiore; per esempio nella dupla 2 : 1 è 2, nella sesquialtera 3 : 2 è 1 e 1/2; invece nella frazione indica il divisore.



Quel che sia denominatore e in qual modo si trovi, e come di due proposte proporzioni si possa conoscere qual sia la maggiore o la minore
Capitolo XXV

Bisogna avvertire che denominatore (come vuole Euclide)³⁶⁰ si chiama quel numero secondo 'l quale si piglia la parte nel suo tutto; ed è propriamente detto da alcuni parte aliquota e da altri quoziente; perciocché dinota quante volte il maggior termine della proporzione contenga il minore; ed è quello ch'è prodotto dalla divisione del maggior termine fatta per il minore di qualunque proposta proporzione, di qualsivoglia genere; come per essemplio, dividendo il maggior termine della dupla, che si ritrova esser la prima nel genere molteplice, il quale è 2, per l'unità, che è il minore, ne nasce 2, il quale dico essere il denominatore di tal proporzione, perché il binario contiene due volte essa unità; e questa divide quello interamente in due parti. Medesimamente diremo il 3 esser denominatore della tripla e il 4 quello della quadrupla; conciosia che 'l 3 contien tre volte l'unità e quattro fiata il 4 e così de tutti gli altri seguentemente.

E tali denominazioni si chiamano semplici, perché sono denominate da numeri semplici, che sono 2 3 4, e d'altri simili. Ma se nel genere superparticolare divideremo i termini della sesquialtera al modo detto, cioè il maggiore per il minore, ne verrà $1 \frac{1}{2}$, il quale dico esser denominatore della sesquialtera; conciosia che 'l 3 termine maggiore contiene il 2 termine minore una volta, con una meza parte, la quale secondo 'l costume de' matematici si descrive in tal modo $\frac{1}{2}$. E

³⁶⁰ [EUCLIDE], *Elementa*, libro 7, definizione 13.

tal denominazione si dice composta, perché si compone dell'unità e d'una sua parte. È ben vero che le parti, che nascono in tal modo, allora si chiamano aliquote, e allora non aliquote del minor termine che contiene la proporzione; ma il numero posto sopra la linea è detto numeratore³⁶¹ di tal parte e quello posto di sotto è il suo denominatore.

Donde derivi poi questa parola *sesqui* e quello che significhi³⁶² non è cosa facile da sapere, se non fusse quello che vuole Agostino,³⁶³ il quale (leggendo *sesque* e non *sesqui*) pensa che sia detta quasi da *se absque*, cioè da *absque se* che significa senza sé; perciòché (s'io non m'inganno) piglia la denominazione delle proporzioni dalla parte del numero maggiore, della quale sopravanza il minore nei termini o numeri delle proporzioni del genere superparticolare, i quali nomina *sesquati* e quelli del molteplice complicati. E benché siano stati alcuni i quali abbiano avuto parere che sia una aggiunzione sillabica e che non significhi cosa alcuna, ma sia stata ritrovata solamente per poter proferire con più comodità le dette specie, questo mi par esser detto con poca considerazione; e che meglio hanno detto quelli che dissero che *sesqui* vuol dir tutto, e che *sesquialtera* è detta dalle parole latine *sesqui* e *altera*, delle quali questa si usa quando si parla di due solamente e significa altera, cioè l'una de doi, quasi volendo dire proporzione, il cui maggior termine contiene tutto il minore una volta intera, con una delle due parti; e questo è ben detto; imperoché se fusse altramente, come vogliono alcuni, che *sesqui* significhi altrettanto e la metà, non si potrebbe addattare tal parola nell'altre, come nella *sesquiterza*, nella *sesquiquarta* e nelle seguenti.

Nondimeno è d'avvertire che 'l denominatore di qualunque proporzione si ritrova in due modi, cioè nei puri numeri e nei aggiunti a questi le parti. E potremo ritrovar questo secondo modo in quattro maniere, imperoché alcuna volta ritroveremo l'unità e una parte, e alcuna volta l'unità e più parti; ovvero ritroveremo alcun numero e una parte, ovvero alcun numero aggiunto a più parti. Se noi ritroveremo numeri semplici, allora denominaremo le proporzioni semplicemente, secondo che nelle specie del molteplice si è mostrato; e se ritroveremo l'unità aggiunta ad alcuna parte, la denominaremo secondo che di sopra furono denominate quelle del superparticolare. Ma quando poi si ritroverà l'unità con più parti, allora, lasciando l'unità, si porrà avanti questa parola *super* al numeratore delle parti e al denominatore quest'altra parziente; e si componerà la de-

³⁶¹ *numeratore*: il dividendo della frazione.

³⁶² *sesqui... significhi*: dal latino *semisque* che indica l'aggiunta di una metà al valore dell'elemento che segue.

³⁶³ [AGOSTINO], *Musice* [*De musica*], libro 1, capitolo 10.

nominazione della proporzione delle dette due parole e dai termini delle parti, come per essemplio si può veder nella prima specie del genere superparziente che la proporzione detta superbiparzienteterza è denominata da 1 e $\frac{2}{3}$ suo denominatore; conciosia che diviso il termine maggiore di tal proporzione, ch'è il 5, per il 3, il qual è il minore, ne risulta 1 e $\frac{2}{3}$. Laonde pigliando il numeratore delle parti, ch'è il 2, aggiungendovi la parola *super* si dirà *super-bi*; dopoi pigliando il 3 denominatore con la seconda parola parziente si dirà parzienteterza; e così aggiunte insieme si dirà superbiparzienteterza; il che si fa nell'altre ancora, secondo 'l suo denominatore.

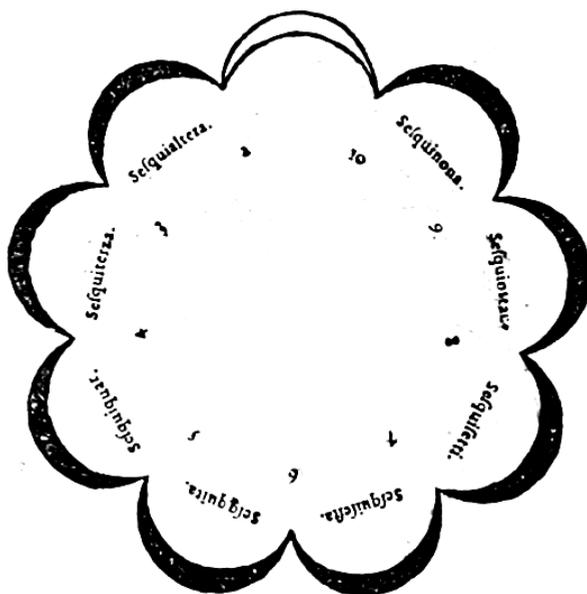
Ma quando il denominatore sarà composto d'alcun numero e di una parte sola, si denominerà prima la proporzione dal numero, come fu detto del molteplice; dopoi s'aggiungerà la parte nel modo che nel superparticolare ho dichiarato, essendo che tal proporzione necessariamente cade nel primo genere composto detto molteplice superparticolare, come si può vedere nella duplasesquialtera, la quale si denomina da 2 e $\frac{1}{2}$; perciocché il suo termine maggiore, ch'è il 5, contiene il 2, il quale è il minore, due volte e una meza parte del minore; di modo che dal 2 piglia la denominazione della dupla e dalla parte, che è $\frac{1}{2}$, piglia quella della sesquialtera. Quando poi il denominatore sarà contenuto da numero intiero e da più parti, allora si denominerà la proporzione primieramente dal numero, nel modo che si è mostrato nel molteplice; dopoi s'aggiungeranno le parti, denominandole secondo che facemmo nel genere superparziente; perciocché tal proporzione necessariamente caderà nel secondo genere composto, detto molteplice superparziente. Abbiamo l'essemplio di questo nella dupla superbiparzienteterza, la quale è la prima specie di tal genere, come vederemo, denominata per le ragioni dette da 2 e $\frac{2}{3}$ suo denominatore.

Lungo sarebbe s'io volessi porre gli essemplii di ciascuna specie; ma perché molti di essi si potranno vedere al suo luogo, però in questo non mi estenderò più oltre; ma solamente dirò questo per conclusione, che ciascuna proporzione è tanto maggior d'un'altra, come ne avvertisce Euclide,³⁶⁴ quanto la fa il suo denominatore, e questo in ogni genere di proporzione; il che è manifesto, essendo che la dupla è senza dubbio alcuno maggior della sesquialtera, conciosia che il 2 di quella è maggior di 1 e $\frac{1}{2}$ denominatore di questa; e così si può dire ancor dell'altre, senz'alcun errore.

³⁶⁴ [EUCLIDE], *Elementa*, libro 7, definizione 21.

Come nasca il genere superparticolare
Capitolo XXVI

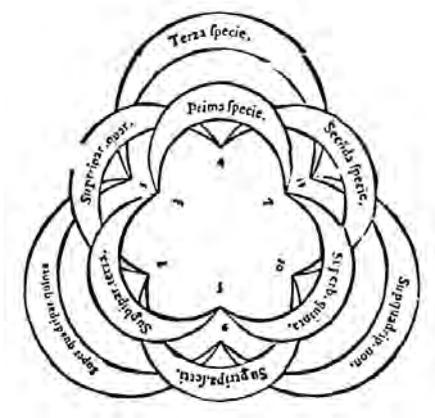
Il secondo genere delle proporzioni di maggiore inequalità nasce in questo modo, che lasciata solamente nell'ordine naturale dei numeri da un canto l'unità e incominciando dal binario, seguendo di mano in mano tal ordine, se noi faremo la comparazione del maggior numero al minore più vicino, da tal comparazione sarà prodotto il genere superparticolare, del quale la prima specie è la sesquialtera, comparando il ternario al binario; perciocché comparato poi al ternario il quaternario nasce la seconda specie detta sesquiterza e così l'altre per ordine, ciascuna delle quali è denominata dal suo proprio denominatore over parte aliquota. Onde si vede che se in alcuna proporzione la parte, per la quale il maggior numero supera il minore, è la metà di esso minore, quella si chiama sesquialtera; e se è la terza parte si chiama sesquiterza; e brevemente tutte l'altre specie, quantunque fussero infinite, sono denominate dalle parti loro, come nell'esempio si può vedere.



Della prodozione del genere superparziente
Capitolo XXVII

Le specie del terzo genere detto superparziente sono infinite, imperoché alcune sono dette superbiparzienti, alcune supertriparzienti e alcune superquadriparzienti, procedendo secondo l'ordine naturale dei numeri. Onde la superbiparziente si ritrova tra due numeri differenti per il binario, che siano di esso maggiori, ed esso non possa esser loro misura commune; e vogliono esser contra sé primi, la cui natura e proprietà è tale che sono termini radicali³⁶⁵ di qualsivoglia proporzione che contengono.

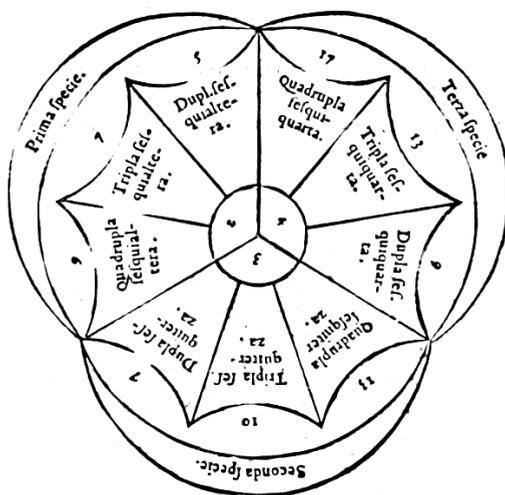
Lasciando adunque il binario da parte, come quello che poco fa al proposito, pigliaremo il ternario e il quinario che sono nell'ordine naturale dei numeri i primi ch'osservano cotal legge; perciocché se noi compareremo il maggiore al minore, averemo la proporzione detta superbiparzienteterza, conciosia che 'l 5 contenga il 3 una volta e di più una sua parte non aliquota, cioè due terze parti; alla differenza della quale, tra 'l 7 e 'l 5 è generata la proporzione superbiparzientequinta, e tra 'l 9 e 'l 7 la superbiparzientesettima; e così l'altre specie di mano in mano. Ma tra 'l 7 e 'l 4 nasce la supertriparziantequarta, la quale è la prima specie tra le supertriparzienti. Onde è necessario che si come nelle prime si è osservato la differenza del binario, che così in queste seconde si osservi quella del ternario e in quelle che sono dette superquadriparzienti quella del quaternario; per la qual cosa osservando tal regola nell'altre per ordine, si potrà andare in infinito, come si vede nell'esempio.



³⁶⁵ *termini radicali*: minimi termini; per esempio 5 : 3 sono termini radicali di 10 : 6.

Del genere molteplice superparticolare
Capitolo XXVIII

Il quarto genere detto molteplice superparticolare nasce aggiungendo il minor termine di qualsivoglia proporzione del genere superparticolare al maggiore e aggiungendo sempre il medesimo minore al numero che viene per tale ag-
 giunzione. Onde se noi aggiungeremo il binario minor termine della sesquialtera al maggiore, ch'è 'l ternario, ne verrà il quinario, al quale medesimamente ag-
 giunto esso binario nascerà il settenario³⁶⁶ e così gli altri in infinito; di modo che osservando l'istessa regola nell'altre, si potranno avere infinite specie, come nella figura si può comprendere.



Della prodozione del quinto e ultimo genere, detto molteplice superparziente
Capitolo XXIX

Ma se noi osservaremo il modo che nella prodozione del molteplice superparticolare abbiamo osservato, cioè di aggiungere il minor termine delle proporzioni del genere superparziente al termine maggiore, e al prodotto aggiungendo sempre esso minor termine, continuando in infinito, se far si potesse, sa-

³⁶⁶ *settenario*: il numero 7.

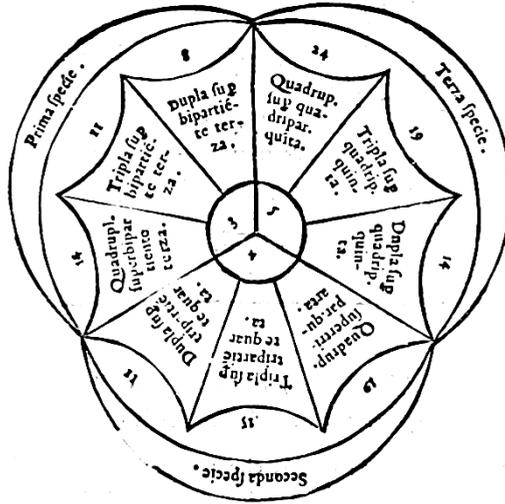
rà per tale agguinzione creato il quinto e ultimo genere, detto molteplice superparziente, del quale (per non esser cosa molto difficile) non mi estenderò a ragionar più oltra, bastandomi solamente porre gli essempii, accioché siano guida e lume alla intelligenza di cotal regola; e saranno i sottoposti. E si come nei modi mostrati si compone la superbiparzienteterza, la supertriparzientequarta e la superquadriparzientequinta, così ancora si compongono l'altre specie, le quali (come ho detto) sono infinite. E quello che si è detto dei generi e delle specie di maggiore inequalità, si dice anco de quelle di minore, le cui specie si ritroveranno collocate tra' loro termini radicali, come sono le specie mostrate di sopra. Onde è da notare che quei numeri si dicono termini radicali o radici d'alcuna proporzione, dei quali è impossibile di ritrovare in quella istessa proporzione numeri minori; e tali numeri sono contra sé primi, come di sopra si è mostrato e come nel libro 7 dei suoi *Elementi* o *Principii*, che dire li vogliamo, Euclide e anche Boezio nel capitolo 8 del secondo libro della *Musica* manifestano.³⁶⁷

E li musici nella prolazione delle figure cantabili³⁶⁸ segnano i numeri delle proporzioni di maggiore inequalità in tal modo che 'l maggior termine della proporzione, che vogliono mostrare, pongono sopra 'l minore, come volendo mostrar la prolazione della dupla, la segnano in questo modo $2/1$ e quella della sesquialtera così $3/2$. Ma in quelli di minore inequalità segnano al contrario, cioè pongono il minor termine della proporzione sopra 'l maggiore, come si vede nella prolazione della subdupla e della subsesquialtera, le quali segnano in tal modo $1/2$ e $2/3$ e così ancora nell'altre in ciascun genere. E quantunque io abbia posto gli essempii dei mostrati generi, nei termini radicali delle proporzioni, non si ha però da credere che tali proporzioni non si ritrovino anco negli altri numeri, come nei tra loro composti, i quali non sono termini radicali delle proporzioni; imperoché tanto si ritrova la dupla esser tra 8 e 4 e tra 12 e 6 quanto tra 2 e 1. Il che si debbe intendere eziandio dell'altre negli altri generi, come in quelli della sesquialtera che tanto si ritrova tra 6 e 4, quanto tra 3 e 2, come più oltra vederemo.³⁶⁹

³⁶⁷ *Euclide... manifestano*: EUCLIDE, *Elementa*, 7, definizione 12; BOEZIO, *De institutione musica*, 2, 8.

³⁶⁸ *figure cantabili*: il segno delle note che ne precisa i valori di altezza e di durata; BATTAGLIA, *s.v.*

³⁶⁹ *come... vederemo*: cfr. qui a pp. 96, 98, 186.



Della natura e proprietà dei nominati generi
Capitolo XXX

Per quello che si è mostrato di sopra, si può comprendere che i generi e le specie delle proporzioni di minore inequalità nascono tra i numeri in quel modo istesso che nascono quelle di maggiore; né altra differenza si trova dall'uno all'altro, se non che in quelle si fa la comparazione del termine minore al maggiore, in quanto l'uno è contenuto dall'altro, e in queste si fa la comparazione del termine maggiore al minore, in quanto l'uno contiene l'altro; e così tanto quella di maggiore quanto quella di minore inequalità vengono ad esser prodotte in un tempo ed esser nell'istesso soggetto. Ma secondo 'l mio giudizio, dirò che le proporzioni di minore inequalità si possono considerare altrimenti. Laonde per maggiore intelligenza di questo e anco per conoscer la natura de questi generi, si de' sapere che essendo l'eguale un certo mezo (come dice il filosofo)³⁷⁰ tra lo eccesso e il difetto, si può dire che tal mezo sia egualmente distante dai suoi estremi e la equalità essere come elemento delle proporzioni; onde ella viene ad

³⁷⁰ [ARISTOTELE], *Ethica [nicomachea]*, 2, capitolo 6.

esser principio della inequalità, come vuol Boezio³⁷¹ e Giordano,³⁷² e a tenere il luogo mezano tra il genere di maggiore e quello di minore inequalità; il perché è di sua natura semplice, conciosia che (come si può vedere) essendo moltiplicata o divisa, quella proporzione, che si ritrova nel tutto, si ritrova anche in ciascuna delle sue parti ed è sempre permanente e ritiene il suo essere in qualunque genere d'inequalità.

Questo si vede manifestamente esser vero; perciocché in tutti i generi di proporzione ella sempre si ritrova esser come loro fondamento, come si vede, che se per cagione d'esempio dalla proporzione di equalità 4 e 4 si vorrà levare la proporzione 2 e 2 dell'istesso genere, nel modo che più abbasso dimostreremo, simigliantemente se 'l si vorrà moltiplicare nell'istesso genere la proporzione 4 e 4 con la proporzione 2 e 2 subito si pervenirà all'equalità, cioè dall'una e l'altra parte nascerà la proporzione che si trova tra 8 e 8, il che non avien delle proporzioni d'inequalità che sono mutabili; le quali essendo moltiplicate o divise, le proporzioni del tutto sono differenti da quelle delle lor parti; e le maggiori proporzioni non hanno luogo tra i termini delle minori. E questo primieramente si vede verificar nella dupla 2 e 1, essendo che se nel genere di maggiore inequalità ella si vorrà levar da un'altra dupla simile, 2 e 1, subito si verrà all'equalità 2 e 2 come al suo proprio elemento; il che accascherà³⁷³ eziandio nel genere di minore inequalità della subdupla 1 e 2, perciocché se ella si levarà da un'altra subdupla 1 e 2 l'istesso avverrà che avvenne della nominata dupla, cioè 2 e 1.³⁷⁴ Imperoché (com'è parere di Boezio)³⁷⁵ ogni inequalità si risolve nella equalità, come in elemento del proprio genere.

Ma secondariamente si manifesta per la istessa dupla e anco per la sesquialtera. Perciocché essendo la dupla maggiore della sesquialtera non ha luogo tra i suoi termini, com'è manifesto, conciosia che volendo cavar la dupla contenuta tra questi termini 2 e 1 dalla sesquialtera contenuta tra questi 3 e 2 nel modo ch'io intendo di mostrare, nascerà la subsesquiterza tra questi due 3 e 4 contenuta nel secondo genere di minore inequalità, detto subsuperparticolare, la qua-

³⁷¹ [BOEZIO], *Arithmetice [De institutione arithmetica]*, libro 2, capitolo 1, e [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, 2, capitolo 7.

³⁷² [GIORDANO NEMORARIO], *Elementa [arithmetica]*, libro 9 [l'autore è uno dei maggiori rappresentanti della scuola che, intorno al XII secolo, segnò progressi notevoli nello sviluppo delle matematiche e specialmente della statica].

³⁷³ *accascherà*: accadere; BATTAGLIA, *s.v.*

³⁷⁴ *dupla... 1*: secondo le modalità di sottrazione descritte qui a p. 100, $2 : 1 - 2 : 1 = 2 : 2$; $1 : 2 - 1 : 2 = 2 : 2$.

³⁷⁵ [BOEZIO], *Arithmetice [De institutione arithmetica]*, 2, capitolo 1.

le, per esser di genere diverso dalle due prime proposte, dà segno manifesto che la sesquialtera è priva di tanta quantità quanta è quella per la quale la sesquialtera è superata dalla dupla, cioè è priva d'una sesquiterza. E questo è verissimo; conciosia che aggiungendo la sesquialtera alla sesquiterza, immediatamente nasce la dupla;³⁷⁶ onde la subsesquiterza viene ad esser solamente la ragione di quella proporzione che manca tra gli estremi della sesquialtera per ascendere alla somma e quantità della dupla; il qual difetto si manifesta per la particella *sub* che se le aggiunge, la quale nella composizione dinota alle volte diminuzione; laonde dall'effetto la potiamo chiamar privativa. Dico privativa, non perché ella abbia possanza di privar alcuna proporzione della sua quantità, ma perché dichiara la proporzione da cui si aggiunge esser priva nei suoi termini e diminuta di tanta quantità, quanta è la sua denominazione sotto la proporzione di equalità.

E questo non ho detto fuor di proposito, perciocché sì come è impossibile in fatto che da un numero minore se ne possa cavare un maggiore, così ancora è impossibile che da una proporzione che sia minore se ne possa in fatto levare una maggiore, essendo dibisogno che quella quantità, dalla qual se ne cava un'altra, sia o maggiore over eguale a quella ch'intendiamo levare. Però operando nel modo ch'io son per mostrare, da una dupla sempre potremo cavare una sesquialtera e ne sopravvanterà una sesquiterza;³⁷⁷ e da una sesquialtera potremo levarne un'altra e ne verrà l'equalità; ma non potremo già mai cavare una dupla da una sesquialtera che non manchi alcuna quantità, la quale verrà sempre nel prodotto del sottrarre l'una dall'altra, come vederemo; e ne dimostrerà cotal mancamento, essendo la dupla maggior di essa per una sesquiterza e la sesquialtera diminuta di tal quantità, come si è potuto vedere.

Laonde non si maraviglierà alcuno s'io assimiglierò le proporzioni di maggiore inequalità all'abito³⁷⁸ e le chiamerò positive e reali, conciosia che danno la ragione delle proporzioni, cioè della forma che dà l'esser ad un soggetto reale determinato, e quelle di minore alla privazione e le nominerò razionali e private; perciocché negano la proporzione che rappresentano, nel nominato soggetto, e sono prive di uno dei loro termini reali; perciocché non trapassano l'equalità; ma sono di lei minori. Il perché essendo il genere di maggiore inequalità diverso e opposto al genere di minore, pigliato a questo modo è necessario che l'uno e l'altro si considerino sotto diverse ragioni, cioè il primo sotto la ragione dell'a-

³⁷⁶ *aggiungendo... dupla*: $3 : 2 + 4 : 3 = 12 : 6 = 2 : 1$ termini che individuano la proporzione dupla.

³⁷⁷ *dupla... sesquiterza*: $2 : 1 - 3 : 2 = 4 : 3$ termini che individuano la proporzione sesquiterza.

³⁷⁸ *abito*: abitudine, disposizione intrinseca; BATTAGLIA, *s.p.*

bito o posizione, e il secondo sotto la ragione della privazione. Si debbono ancora considerare come due opposti corrispondenti l'uno all'altro, nel terzo modo di opposizione; perciocché i generi e le specie sottoposte di uno corrispondono (considerate sotto la ragione dell'abito) ai generi e alle specie sottoposte dell'altro, considerate sotto la ragione della privazione, quasi all'istesso modo che corrisponde l'ignoranza alla scienza, le tenebre alla luce e simiglianti. Si debbono considerare anche come due opposti corrispondenti al loro mezo, cioè alla equalità, la quale è quasi come il soggetto dell'abito e della privazione, conciosia che intorno a lei avvengono tali cose.

Né voglio aver detto questo senza qualche fondamento; perciocché sì come il soggetto dell'abito non naturale e della privazione imperfetta è atto a ricevere or l'uno or l'altro, per successione, e ricever quello che se gli appresenta,³⁷⁹ insino a tanto ch'è privo di esso, come vediamo dell'aria ch'è atta a ricevere ora la luce e ora le tenebre, e tanto è lucida quanto la luce le sta vicina e non si separa da essa, così l'equalità è atta a ricevere ora la proporzione di maggiore, ora quella di minore inequalità. E sì come 'l soggetto mantiene la cosa che riceve nella sua qualità e per questo non si varia nella sostanza, così l'equalità non muta quella proporzione di qualsivoglia genere che se le accompagna; né meno ella si varia, quando se le aggiunge o se le leva alcuna proporzion di qualsivoglia genere, essendo i suoi termini (come ho mostrato) immutabili e invariabili. E perché, sì come nel soggetto è sempre la privazione, quando è rimosso l'abito, e l'abito over l'attitudine, quando è rimossa la privazione, simigliantemente rimossa dall'equalità una proporzione qualsivoglia di maggiore inequalità, ne viene immediatamente una quasi simile contraria di quelle di minore; e vi si introduce quella di maggiore inequalità, quando se le leva quella di minore, come è che, levandole una dupla, ne viene una subdupla e levandole la subdupla nasce la dupla. Ma perché ogni estremo ha il suo mezo e il mezo è quello ch'equalmente è distante dai suoi estremi, essendo i due generi di inequalità due estremi equidistanti dalla equalità, però ho detto che la equalità tiene il luogo di mezo tra l'uno e l'altro dei nominati due generi d'inequalità, nel modo che nella figura si può vedere.

³⁷⁹ *appresenta*. presentare.



E benché tali essempli siano posti solamente nei termini d'alcune specie dei due primi generi di maggiore e di minore inequalità, tuttavia vi si debbono anco intender quelli dell'altre specie, i quali ho lasciato per brevità, pensandomi che solamente questi siano bastanti a mostrar quanto abbiamo proposto; però ciascuno, il quale fusse desideroso di veder l'altre specie de tali generi, per se stesso le potrà investigare, avendo riguardo a quello che si è mostrato di sopra. Ora, per quello che si è detto, potiamo comprendere per qual ragione le proporzioni di maggiore inequalità si possino chiamar reali e positive e quelle di minore razionali e privative; e si possa dire anco che siano due estremi tra i quali si ritrova collocata nel mezzo l'equalità; e similmente potiamo conoscer la natura e proprietà di ciascuno de tali generi, e qual sia il loro vero officio.

Quando adunque vorremo nominare alcuna proporzione del genere di minore inequalità, le potremo accompagnar questa particella *sub*, come di sopra nel capitolo 22 si è mostrato;³⁸⁰ quelle poi che saranno dell'altro genere porremo senza cotal aggiunto. E accioché le proporzioni di uno delli due opposti generi si conoschino da quelle dell'altro, osserveremo quest'ordine; quando sarà dibisogno, noi porremo i termini maggiori di quelle proporzioni, che sono del genere di maggiore inequalità, dal lato sinistro e li minori dal destro; in cotal modo 3 e 2 e i termini di quelle che sono del genere di minore porremo al con-

³⁸⁰ come... mostrato: cfr. qui a p. 81.

trario in cotal maniera 2 e 3, imperoché quelli della equalità si potranno porre senza alcuna differenza di luogo, essendo per lor natura invariabili.

Del primo modo di multiplicar le proporzioni
Capitolo XXXI

Avendo a sufficienza mostrato come nascono le proporzioni e come si trovino le lor denominazioni, daremo principio a ragionar delle loro operazioni, le quali sono cinque, multiplicare, sommare, sottrarre, partire³⁸¹ e il trovar le loro radici. Quanto alla prima dobbiamo sapere che sono stati alcuni i quali ebbero opinione che 'l multiplicare e il sommare fussero una cosa istessa; e alcuni tenevano l'opposito, cioè che fussero due operazioni separate; e il medesimo tenevano del sottrar e del partire. Ma lasciando le dispute da un canto, co l'esempio dimostrerò tali operazioni non esser una cosa istessa, ma diverse, ed esser cosa molto utile e necessaria al presente negozio. Il perché venendo al proposito, dico che 'l multiplicare è una disposizione de più proporzioni in un continuato ordine, poste l'una dopo l'altra in tal modo che 'l minor termine dell'una sia il maggior dell'altra e così per il contrario. Ma il sommare dico esser una adunanza de più proporzioni, adunate insieme sotto una sola denominazione. Il multiplicar si può fare in due modi; il primo è quando ad una proporzione se ne moltiplica e soggiunge un'altra o più, incominciando dalla parte sinistra, venendo verso la destra; il qual modo nominaremo soggiungere. Il secondo è quando procederemo al contrario, cioè dalla destra verso la sinistra; e questo modo chiamaremo preporre ovvero aggiungere. E perché questi due modi sono necessari e tornano bene, però mostreremo l'uno e l'altro.

Incominciando adunque dal primo, dico, se noi avessimo a moltiplicare insieme due o più proporzioni d'un medesimo genere o de diversi, il che non importa, purché non si ponga insieme quelle di maggiore con quelle di minore inequalità, disporremo prima le proporzioni contenute nei loro termini radicali l'una dopo l'altra per ordine, secondo che le intendiamo moltiplicare; e dopoi pigliando il maggior termine della seconda proporzione in ordine da moltiplicare e soggiungere, posta a banda sinistra, lo moltiplicheremo col maggiore e col minor termine della prima; e questo anco moltiplicheremo col minore della seconda; e averemo tre numeri, continenti due continue proporzioni. Ora moltiplicheremo questi per il maggior termine della proporzione che si ha da moltiplicare, la qual è terza nel sopradetto ordine, incominciando dalla sinistra e di ma-

³⁸¹ *partire*: dividere.

no in mano venendo verso la parte destra; il che fatto, di nuovo pigliando il minor termine di tal proporzione, lo moltiplicheremo col minor dei prodotti; e ne risulteranno quattro termini o numeri, nei quali si conteneranno le moltiplicate proporzioni. E quando fusse bisogno di soggiungerne a queste proporzioni di nuovo alcun'altra, moltiplicheremo i prodotti numeri per il maggior termine della proporzione, che vorremo soggiungere, e il minor dei prodotti per il suo minore; e da tal moltiplicazione averemo quello che ricerchiamo.

Ma perché gli essempii maggiormente muovono l'intelletto alla intelligenza d'alcuna cosa, che non fanno le parole, massimamente nel maneggio dei numeri, però desiderando io d'esser inteso, verrò all'esempio. Poniamo adunque che si abbiano da moltiplicare insieme quattro proporzioni, contenute nel genere superparticolare, e siano una sesquialtera, una sesquiterza, una sesquiquarta e una sesquiquinta; primamente le porremo l'una dopo l'altra, secondo l'ordine che si vorranno moltiplicare, di modo che siano contenute tra i loro termini radicali in questo modo $3 : 2$, $4 : 3$, $5 : 4$, $6 : 5$; e dopoi moltiplicheremo il maggior termine della sesquiterza, ch'è 4, col 3 e 2 termini della sesquialtera; e da tal moltiplicazione averemo 12 e 8, i quali medesimamente conteneranno la sesquialtera. Perciòché i termini di qualunque proporzione moltiplicati per qualsivoglia numero non fanno variazione alcuna di quantità, come per la prova e per la 18 del libro 7 dei *Principii* di Euclide e per quello che dice Boezio nel capitolo 29 del libro 2 della sua *Musica* e per la quinta dignità del primo delle *Dimostrazioni* è manifesto.³⁸² E tali numeri porremo sotto una linea retta in piano, la qual dividerà questi dalle proposte proporzioni. Fatto questo, moltiplicheremo insieme i minori termini di queste due proporzioni; e ne verrà 6, il qual porremo dalla parte destra a canto l'8 e averemo moltiplicato dette proporzioni insieme, cioè soggiunto alla sesquialtera la sesquiterza tra questi termini 12 8 6. Ora per soggiungere a queste la sesquiquarta, moltiplicheremo questi termini per il suo maggior termine, ch'è il 5, incominciando dalla parte sinistra venendo verso la destra, e averemo 60 40 30. Il che fatto moltiplicheremo il minor termine dei tre primi, che è 6, per il minor termine di essa sesquiquarta, ch'è 4, e ne nascerà 24, il quale posto con gli altri ne darà tale ordine 60 40 30 24, continente la sesquialtera, la sesquiterza e la sesquiquarta proporzione. Il medesimo faremo, quando vorremo moltiplicare a queste la sesquiquinta; perciòché moltiplicando prima i sopradetti quattro termini per il suo maggiore, ch'è 6, ne verrà 360 240 180 144; e dopoi moltiplicato il minore dei mostrati, che è 24, col minor termi-

³⁸² come... manifesto: EUCLIDE, *Elementa*, 7, proposizione 18; BOEZIO, *De institutione musica*, 2, 29; ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, dignità 5, p. 27.

ne di essa proporzione, che è 5, ne darà 120, il quale posto al suo luogo, da tal moltiplicazione averemo cinque numeri o termini, 360 240 180 144 120, continenti esse proporzioni, come tra 360 e 240 la sesquialtera, la sesquiterza tra 240 e 180, tra 180 e 144 la sesquiquarta, e tra 144 e 120 la sesquiquinta, ancora che non si ritrovino essere nei lor termini radicali, come nell'esempio si vede.

Proporzioni da moltiplicare.

3	4	5	6
2	3	4	5
12	8	6	
60	40	30	24
360	240	180	144 120

Proporzioni moltiplicate:

Quando adunque averemo a moltiplicare e soggiungere insieme molte proporzioni, operando al modo ch'abbiamo dimostrato, potremo aver sempre il nostro intento.

Il secondo modo di moltiplicar le proporzioni
Capitolo XXXII

Occorrendo che nelle moltiplicazioni sia dibisogno de preporre ovvero aggiungere le proporzioni l'una all'altra, procederemo in questo modo. Moltiplicheremo prima per il termine minore della seconda proporzione posta a banda destra ciascun termine della prima, incominciando dal minore, e dopo il maggior dell'una col maggior dell'altra insieme; e da tal moltiplicazione averemo tre termini continenti tali proporzioni. Dopo moltiplicando questi prodotti per il minor termine della terza proporzione, e il maggior di essi per il maggiore, avremo il nostro proposito.

Se adunque noi pigliaremo il minor termine della sesquiquarta, posta nel precedente capitolo, il quale è 4, e lo moltiplicheremo col 5 e col 6, termini della sesquiquinta, ne risulterà 20 e 24, i quali porremo,³⁸³ come facemmo di sopra, sotto una linea retta; onde moltiplicando anche il 5 maggior termine di detta sesquiquarta col 6 maggior termine della sesquiquinta, ne uscirà 30, il quale posto

³⁸³ *porremo*: forse da emendare in «porremo».

appresso il 24 ne darà tre termini 30 24 20 che contengono le proporzioni moltiplicate. Ma per moltiplicar con queste la sesquiterza, pigliaremo il suo termine minore, ch'è il 3, e lo moltiplicheremo con li tre prodotti, incominciando della destra, venendo verso la sinistra parte, e averemo 90 72 60, assettandoli l'altro sotto i suoi producenti, i quali son 30 24 20, e di nuovo moltiplicando il 4, maggior termine della sesquiterza, col 30 uscirà 120, il quale, dopo che l'averemo aggiunto ai tre sopradetti, ne darà un tal ordine 120 90 72 60, continenti la sesquiquinta, la sesquiquarta e la sesquiterza proporzione. Ma volendo moltiplicar con queste la sesquialtera, pigliaremo il 2, suo minor termine, e lo moltiplicheremo al modo detto nei quattro prodotti; e averemo 240 180 144 120. Moltiplicheremo oltra di questo il 3 suo maggior termine col 120 maggior termine dei prodotti; nascerà 360, il quale accompagnato ai quattro ne darà tutta la moltiplicazione tra questi termini 360 240 180 144 120, i quali contengono le nominate quattro proporzioni, come nell'esempio si vede, simile a quello che nel capitolo precedente abbiamo dimostrato.

Proporzioni da moltiplicare.

3	4	5	6
3	3	4	5
		30	24 20
120	90	72	60
360	240	180	144 120

Proporzioni moltiplicate:

Del sommar le proporzioni
Capitolo XXXIII

Il sommar le proporzioni (come ho detto) non è altro che il ridurne quante si vuole di uno o de diversi generi, sotto una sola denominazione, la quale si ritrova anche negli estremi numeri o termini di esse proporzioni, quando insieme sono moltiplicate, con tal differenza, che questi estremi sono mediati da altre proporzioni; ma quelli che nascono dal sommare sono immediati, come vedremo. Se avessimo adunque da sommare insieme due o più proporzioni di uno o de diversi generi, procederemo in questo modo; porremo prima i maggiori e radicali termini delle proporzioni, che si avranno da sommare, l'un sotto l'altro over l'uno dirimpetto all'altro, similmente i minori; dopoi moltiplicheremo i maggiori l'uno nell'altro, incominciando dai due primi, e il prodotto da questi

nel terzo, e quello che nascerà nel quarto, e così di mano in mano; e il prodotto da tal moltiplicazione sarà il maggior termine continente la proporzione che ha da nascere. Il che fatto moltiplicheremo medesimamente i minori l'uno nell'altro; e il prodotto sarà il minor termine che insieme col maggiore conterrà la ricercata proporzione.

Come, se avessimo da sommare insieme le già moltiplicate proporzioni, le accomodaremo prima, come nell'esempio si veggono; e incominciando dai maggiori termini di quelle, moltiplicheremo i due primi, cioè 3 e 4, l'un con l'altro; e avremo 12. Questo poi moltiplicato col 5 ne darà 60, il quale moltiplicato col 6 produrrà 360; e questo numero sarà il maggior termine che avea da nascere di cotal somma. Al medesimo modo moltiplicheremo poi li termini minori, cioè il 2 col 3, e ne verrà 6, il quale numero moltiplicato col 4 ne darà 24. Con questo si moltiplicherà poi il 5 e ne darà 120, il quale verrà ad esser il minor termine che insieme col maggiore conterrà la prodotta proporzione, la quale è la medesima che si ritrova negli estremi termini delle moltiplicate di sopra proporzioni, come si può vedere. Avendo adunque ridotte tal proporzioni sotto una sola proporzione, la quale è la tripla, e sotto un solo denominatore, che è il 3, si può conoscere la differenza che si ritrova tra il sommare e il moltiplicare; conciosia che l'uno si ritrova mediato almeno da una proporzione; l'altro è senz'alcun mezzo nei suoi estremi termini, come nei sottoposti esempj si può vedere.

	3	<i>Sesquialtera.</i>	2		4	<i>Sesquialtera.</i>	2		360
<i>Primo.</i>	4	<i>Sesquiterza.</i>	3	<i>modo.</i>	4	<i>Sesquialtera.</i>	2	<i>Tripla.</i>	
	5	<i>Sesquiquarta.</i>	4		3	<i>Sesquiterza.</i>	3		
	6	<i>Sesquiquinta.</i>	5		4	<i>Sesquiquarta.</i>	4		
					5	<i>Sesquiquinta.</i>	5		
	360	<i>Tripla</i>	120		<i>Secondo modo.</i>				

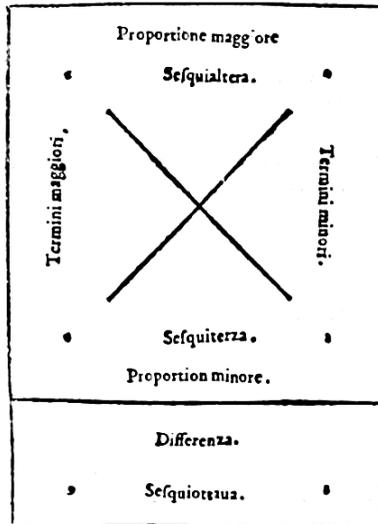
Del sottrar le proporzioni *Capitolo XXXIV*

La terza operazione si chiama sottrarre, la quale non è altro che il levare una proporzione o quantità minore da una maggiore, per saper le differenze over di quanta quantità l'una superi overamente sia superata dall'altra; la quale operazione si fa in questo modo. Prima bisogna disporre i termini radicali delle pro-

porzioni a modo d'una figura quadrata, di maniera che i termini della maggiore siano nella parte superiore e quelli della minore nella inferiore, l'un sotto l'altro, avvertendo però che i maggior termini dell'una e dell'altra tenghino la parte sinistra e li minori la destra. Fatto questo si moltiplicano in croce i detti termini a questo modo, il maggior posto di sopra col minore posto di sotto, e così il maggior posto di sotto col minore posto di sopra; e li prodotti si pongono perpendicolarmente sotto i termini moltiplicati posti di sopra, dividendoli dalle proporzioni con una retta linea in piano; e allora da tali prodotti si ha di quanto l'una proporzione supera l'altra, e la differenza che tra l'una e l'altra si ritrova.

Volendo adunque levare una sesquiterza da una sesquialtera e sapere di quanto la seconda avanzi la prima e la differenza che si ritrova tra loro, opereremo in questo modo. Ordineremo prima i termini delle proporzioni al modo che si vedono nell'esempio; dopoi avendo tirato di sotto una linea retta in piano, sotto di essa porremo i termini prodotti dalla moltiplicazione che si farà di un termine con l'altro. Incominciando poi dal 3, maggior termine della sesquialtera, lo moltiplicheremo col 3, minore della sesquiterza; e il prodotto, il quale sarà 9, porremo perpendicolarmente sotto 'l 3 maggior termine della sesquialtera, sotto la linea a banda sinistra; e questo sarà il maggior termine della proporzione ch'ha da nascere, la quale conterrà la differenza che noi cerchiamo. Il che fatto moltiplicheremo il 4, ch'è il maggior termine della sesquiterza, col 2 ch'è il minore della sesquialtera; e il prodotto, che sarà 8, verrà ad essere il minore della proporzione contenente la già detta differenza; imperoché posto sotto la nominata linea perpendicolarmente sotto il 2, minor termine della sesquialtera, averemo la proporzione sesquiottava,³⁸⁴ contenuta tra il 9 e l'8, la qual dico esser la differenza di quanto l'una è maggior dell'altra, come si vede nell'esempio.

³⁸⁴ *sesquiottava*: proporzione in cui il termine maggiore contiene il minore una volta più la sua ottava parte; per esempio 9 : 8 dove il 9 contiene l'8 una volta più un ottavo di 8.



Il perché potiamo dire che sottrata una sesquiterza da una sesquialtera, resta una sesquiottava, e questa esser la differenza che si trova tra l'una e l'altra, ed esser quella quantità per la quale la maggior supera la minore e questa da quella è superata, come si può provare; imperoché sommando insieme, nel modo mostrato, la sesquiterza con la sesquiottava, averemo da tal somma la sesquialtera, che fu quella proporzione che superava la sesquiterza di una sesquiottava. E da questo si può anco vedere che 'l sommar le proporzioni è la prova del sottrarre, e per il contrario il sottrarre la prova del sommare.

*Del partire o dividere le proporzioni, e quello che sia proporzionalità
Capitolo XXXV*

Si debbe avvertire che per la quarta operazione io non intendo altro che la divisione o partimento di qualunque proporzione che si fa per la collocazione di un ritrovato numero tra i suoi estremi, il quale è nominato divisore, che divida quella proporzionatamente in due parti; la qual divisione i matematici chiamano proporzionalità o progressione e anco mediocrità; onde mi è paruto esser conveniente dichiarare primieramente quello che importi questo nome proporzionalità e dopoi venire alle operazioni. La proporzionalità adunque, secondo la

mente d'Euclide,³⁸⁵ è similitudine delle proporzioni che si ritrova almeno fra tre termini che ne contengono due. E quantunque appresso i matematici (come dimostra Boezio)³⁸⁶ le proporzionalità siano diece over (secondo la mente di Giordano)³⁸⁷ undeci, nondimeno le tre prime, che sono le più famose e approvate dagli antichi filosofi, Pitagora, Platone e Aristotele, sono considerate e abbracciate dal musico come quelle che fanno più al suo proposito che l'altre. Di queste la prima è detta aritmetica, la seconda geometrica e la terza armonica. E volendo ragionare alcuna cosa particolarmente di esse, prima vederemo quello che sia ciascuna separatamente.

Incominciando adunque dalla prima dico che la divisione o proporzionalità aritmetica è quella la quale tra due termini di qualunque proporzione ne averà un mezano³⁸⁸ accomodato in tal modo che essendo le differenze dei suoi termini equali, inequali saranno le sue proporzioni;³⁸⁹ per il contrario, la divisione o proporzionalità geometrica è quella le cui proporzioni, per virtù del nominato termine mezano, essendo equali, inequali saranno le sue differenze.³⁹⁰ Ma quella si chiama armonica nella quale tal termine farà inequali non solo le sue differenze ma le sue proporzioni ancora,³⁹¹ di maniera che l'istessa proporzione, che si trova tra esse differenze, si ritroverà eziandio nei suoi estremi termini, come si vede nell'esempio.

³⁸⁵ [EUCLIDE], *Elementa*, libro 5, definizione 4.

³⁸⁶ [BOEZIO], *Arithmetice [De institutione arithmetica]*, libro 2, capitolo 53.

³⁸⁷ [GIORDANO NEMORARIO], *Elementa arithmetica*, libro 10.

³⁸⁸ *mezano*: medio proporzionale.

³⁸⁹ *aritmetica... proporzioni*: secondo l'esempio qui a p. 105, nella proporzione sesquialtera individuata dai termini 3 : 2 e raddoppiata 6 : 4, si calcola $6 + 4 = 10$; $10 : 2 = 5$; si ottiene così la serie 6 5 4 in cui il medio aritmetico 5 risulta equidistante dai due termini 6 e 4; la proporzione individuata dai termini maggiori 6 : 5 è minore di quella individuata dai termini minori 5 : 4.

³⁹⁰ *geometrica... differenze*: secondo l'esempio qui a p. 106, nella proporzione quadrupla individuata dai termini 4 : 1, si calcola $4 \times 1 = 4$; $\sqrt{4} = 2$; si ottiene così la serie 4 2 1 in cui il medio geometrico 2 non risulta equidistante dai termini 4 e 1; la proporzione individuata dai termini maggiori 4 : 2 è uguale a quella individuata dai termini minori 2 : 1.

³⁹¹ *armonica... ancora*: secondo l'esempio qui a p. 111, nella proporzione sesquialtera individuata dai termini 3 : 2 e raddoppiata 6 : 4, si calcola il medio aritmetico 5 ottenendo la serie 6 5 4; moltiplicando i termini estremi 6 e 4 per il medio aritmetico 5 si ottiene $6 \times 5 = 30$; $4 \times 5 = 20$, termini estremi della proporzione armonica; il medio armonico risulta dalla moltiplicazione dei termini estremi della proporzione aritmetica fra loro $6 \times 4 = 24$; si ottiene così la serie 30 24 20 in cui il medio armonico 24 non risulta equidistante dai termini 30 e 24; la proporzione individuata dai termini maggiori 30 : 24 ridotti a 5 : 4 è maggiore di quella individuata dai termini minori 24 : 20 ridotti a 6 : 5.

Arithmetica.	Geometrica	Harmonica.
Differenze equali. i r	Differenze inequali. i r	Differenze inequali. i r
4. Sefquiterza. 3. Sefquialtera. 1.	4. Dupla. 1. Dupla. 1.	6. Sefquialtera. 4. Sefquiterza. 3.
Proporzioni inequali.	Proporzioni equali.	Proporzioni inequali.

Dividendosi adunque le proporzioni regolatamente per uno dei modi mostrati, vederemo prima come si possa ritrovare il divisore aritmetico, e in qual modo ogni proporzione possa da lui esser divisa, e dopo in qual maniera si possano ritrovar gli altri per ordine.

Della proporzionalità o divisione aritmetica
Capitolo XXXVI

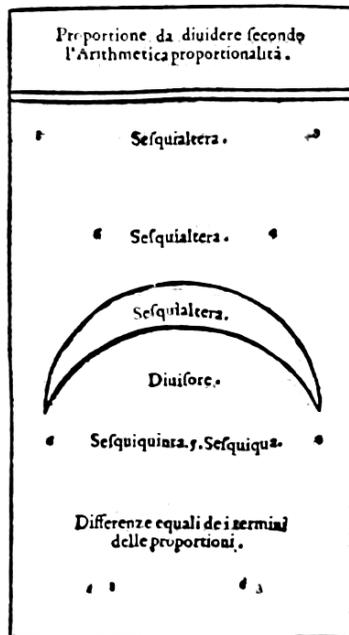
Si potrà divider qualsivoglia proporzione secondo la proporzionalità aritmetica, quando averemo ritrovato un divisore, il qual posto nel mezo dei termini della proporzion da esser divisa, dividerà quella in tal maniera che essendo le differenze dei termini (come si è detto) equali, le sue proporzioni saranno inequali; di modo che tra i maggiori numeri si ritroveranno le proporzioni minori e tra i minori le maggiori, cosa che solo appartiene a questa proporzionalità. Questo potremo ritrovar facilmente, quando sommati insieme i termini della proporzione proposta, divideremo il prodotto³⁹² in due parti equali; perciocché quel numero che nascerà da tal divisione sarà il ricercato divisore che dividerà, secondo le sopradette condizioni, la detta proporzione in due parti. Bisogna però avvertire che quando la proposta proporzione si ritroverà esser nei suoi termini radicali, non si potrà osservare il predetto modo; perciocché necessariamente sarà contenuta da numeri contra sé primi, i quali sommati insieme ne daranno un numero impare che non si può dividere in due parti equali, cioè in due numeri intieri; laonde volendo ritrovar tal divisore e schivare i numeri rotti,³⁹³ che non sono ricevuti dall'aritmetico, raddoppiaremo sempre i detti termini e ne verranno

³⁹² *prodotto*: in senso generico, risultato di un'operazione matematica; BATTAGLIA, *s.v.*

³⁹³ *numeri rotti*: decimali.

no due numeri pari, i quali non varieranno la prima proporzione. Ora fatto questo, sommando questi numeri insieme e dividendo il prodotto in due parti equali, quello che ne verrà sarà il ricercato divisore.

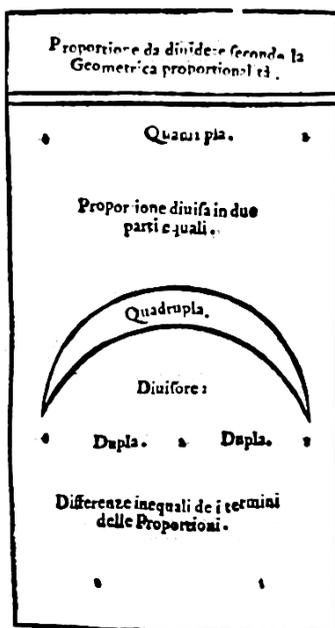
E sia per essemplio che noi vogliamo dividere la proporzione sesquialtera, contenuta tra questi termini radicali 3 e 2, secondo la divisione aritmetica; essendo tai numeri contra sé primi, si debbono prima raddoppiare; il che fatto avremo 6 e 4 continenti la sesquialtera, i quali sommati insieme ne verrà 10 che diviso in due parti equali ne darà 5 che sarà il divisore della proposta proporzione; imperoché oltre che costituisce in tal proporzionalità le differenze equali, divide anco la proporzione (come è il proprio di tal proporzionalità) in due proporzioni ineguali, in tal maniera che tra i maggiori numeri si ritrova la proporzione minore, e per il contrario tra i minori la maggiore, come tra 6 e 5 la sesquiquinta, e tra 5 e 4 la sesquiquarta, come si vede nell'essemplio.



È ben vero che questa più tosto si chiamerà progressione che proporzionalità, essendo che incominciando dal minimo termine e venendo al mezzano e da questo al maggiore, procede con equali differenze; perciòché sempre si trova la unità ovvero il binario o il ternario, overamente altro numero ch'è la detta differenza.

Della divisione o proporzionalità geometrica
Capitolo XXXVII

La divisione geometrica si fa quando il divisore collocato tra gli estremi d'alcuna proporzione ritiene le condizioni toccate nel capitolo precedente. Onde è da sapere che in ogn'altra proporzionalità per sua natura, si trova divisa la proporzione proposta in due parti ineguali; ma il proprio della geometrica è di essere divisa in due equali, dal quale effetto è detta propriamente proporzionalità; conciosia che tra i suoi termini maggiori e i minori, e tra le differenze de cotali termini siano le proporzioni equali; e il prodotto del divisore moltiplicato in se stesso è eguale al prodotto degli estremi termini di detta proporzionalità tra lor moltiplicati. Ma per ritrovare tal divisore osserveremo questa regola. Proposto ch'averemo qualsivoglia proporzione da dividere, contenuta nei suoi termini radicali, per schivar insieme la lunghezza dell'operare, la fatica e i molti errori che occorrer possono, primieramente moltiplicheremo quelli l'un con l'altro; dopoi caveremo la radice quadrata del prodotto, la quale sarà un numero che moltiplicato in se stesso renderà di punto tal prodotto; e tal radice sarà il ricercato divisore. E accioché più facilmente sia inteso, verrò all'esempio.



Pigliamo la quadrupla proporzione contenuta nei suoi termini radicali 4 e 1, la quale vogliamo dividere geometricamente; dobbiamo prima moltiplicare i detti termini l'un per l'altro; e avremo 4; dopoi pigliata la sua radice quadrata, che sarà 2, diremo tal numero essere il divisore geometrico di tal proporzione; perciocché il prodotto, che viene dalla moltiplicazione di se stesso, è eguale a quello che nasce dalla moltiplicazione dei proposti termini moltiplicati tra loro; onde tanto rende il 4 moltiplicato per la unità, quanto il 2 moltiplicato in se stesso. La quadrupla adunque è divisa in due parti equalmente da tal divisore, cioè in due duple, l'una delle quali si ritrova esser tra 4 e 2 e l'altra tra 2 e 1. Ma bisogna avvertire, quantunque il proprio della proporzionalità geometrica sia il dividere qualsivoglia proporzione in due parti equali, che questo si fa universalmente nella quantità continua; ma non intraviene questo nella discreta, essendo che in essa tutte le proporzioni non sono divisibili per tal modo, poiché i numeri non patiscono la divisione dell'unità. Onde si com'è impossibile di poter dividere razionalmente alcuna proporzione, la quale sia contenuta nel genere superparticolare in due parti equali, come affermano Boezio nella sua *Musica*³⁹⁴ e Giordano nella sua *Aritmetica*,³⁹⁵ e per quello ch'io dimostrarai nella nona del primo delle *Dimostrazioni*,³⁹⁶ per non cader tra i suoi termini altro numero che la unità, la quale non si può dividere, così sarà impossibile di divider quelle degli altri generi che sono dopo questo, essendo che quelle, le quali si possono dividere, sono contenute nel genere moltiplice; e hanno (per il corollario della ventesimaquinta del secondo delle *Dimostrazioni*)³⁹⁷ in un dei loro estremi un numero quadrato e nell'altro la unità; e così sono capaci (come eziandio afferma l'istesso Giordano)³⁹⁸ di tal divisione.

Laonde dalla proporzionalità geometrica potiamo avere due divisioni, la razionale e la irrazionale. Dico prima la razionale che è quella che si fa per via dei numeri razionali, di modo che 'l suo divisore sia di punto la radice quadrata del prodotto della moltiplicazione dei termini d'alcuna proporzione moltiplicati tra loro; e le parti di tal divisione si possono denominare, come è la mostrata contenuta tra questi termini 4 2 1; e dopoi la irrazionale ch'è quella che si fa per via de misure e anco de numeri, i quali si chiamano sordi e irrazionali, perciocché tal

³⁹⁴ [BOEZIO, *De institutione musica*], libro 3, capitolo 11 [*Demonstratio Archytae superparticularem in aequa dividi non posse eiusque reprehensio*].

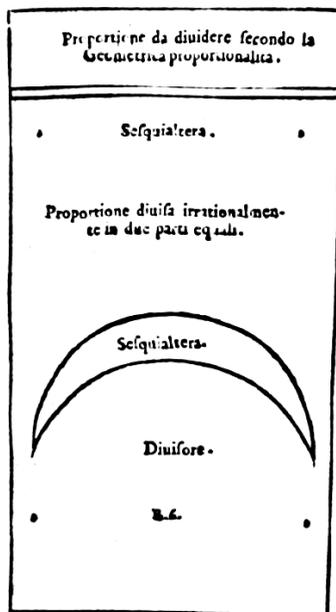
³⁹⁵ [GIORDANO NEMORARIO, *Elementa arithmetica*], libro 9, proposizione 61.

³⁹⁶ *quello... Dimostrazioni*. ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, proposta 9, p. 44.

³⁹⁷ *corollario... Dimostrazioni*. ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 25, corollario, p. 130.

³⁹⁸ [GIORDANO NEMORARIO, *Elementa arithmetica*, 9], proposizione 7, *demonstratio* 1.

divisione a modo alcuno non si può fare, né meno circoscrivere con numeri o misure razionali; e questo accade quando dal prodotto non potiamo aver la sua radice di punto, come per essemplio avrebbe quando volessimo dividere in tal modo una sesquialtera; perciocché allora moltiplicati tra loro i termini, che sono 3 e 2, e dal 6, che sarà il prodotto, non si potrà cavare tal radice, cioè non si potrà avere un numero che moltiplicato in se stesso faccia 6. È ben vero che tal numero si potrà denominare secondo 'l costume de' matematici in questo modo, dicendo radice 6, cioè la radice quadrata che si potesse cavar di cotal numero, quando fusse possibile, e questo sarebbe il suo divisore; ma tal radice o numero, per la ragione detta, sempre si nominerà sorda e irrazionale. E perché non si può aver la radice razionale di tal numero, però le parti di questa divisione non si possono denominare o descrivere, ancora che i suoi estremi siano compresi da numeri razionali; onde tal divisione, per le ragioni dette, si chiama sorda e irrazionale, la quale dal musico non è considerata, se non per accidente, com'altrove son per dimostrare.³⁹⁹



³⁹⁹ com'altrove... dimostrare: cfr. qui a p. 109.

In qual modo si possa cavar la radice quadrata da un proposto numero
Capitolo XXXVIII

Vederemo ora in qual modo si possa cavar la radice quadrata dai numeri. Descritto adunque il numero del quale vorremo la radice, incominceremo primieramente dalla prima figura⁴⁰⁰ posta a banda destra del predetto numero, ponendoli sotto un punto; il che fatto, lasciando quella figura che segue, ne porremo sotto la terza un altro e così sotto la quinta per ordine, lasciando sempre una figura, quando fossero molte. Dopoi incominciando dall'ultimo punto posto a banda sinistra, troveremo un numero quadrato che sia eguale a tutto il numero, che si ritrova dal punto indietro verso la parte sinistra, over li sia più vicino, purché non lo avanzi; la radice del quale porremo sotto il detto punto; e cavaremo il suo quadrato dal numero posto dall'ultimo punto indietro; e quello ch'avanzasse porremo sempre sopra questo numero. Raddopieremo oltra di questo la radice che fu posta sotto 'l punto; e quello che nascerà porremo sotto la figura che segue immediatamente dopo tal punto dalla parte destra, accomodando le figure di mano in mano verso la sinistra.

Fatto questo, vederemo quante volte il doppio della radice è contenuto da quel numero, ch'è posto sopra la radice e il suo doppio, e il risultante, che sarà la radice d'un altro numero quadrato, porremo sotto il punto seguente, moltiplicandolo col risultante del raddoppiato, cavandone il prodotto dal numero posto di sopra. Ma bisogna avvertire che avanzi un numero il quale sia eguale al numero quadrato di questa radice, accioché sottrato l'uno dell'altro avanzi nulla; perciocché allora averemo a punto la vera radice quadrata del numero proposto, che sarà contenuta tra le radici dei quadrati che sono sottoposte ai punti. E se avanzasse un numero che fusse maggior del quadrato, allora non si potrebbe aver se non la radice irrazionale e sorda, nel modo detto di sopra; onde sarebbe dibisogno ricorrere alla quantità continua, operando nel modo che nella seconda parte son per dimostrare, e nella decima e undecima del terzo delle *Dimostrazioni* ho dimostrato.⁴⁰¹

E perché è cosa molto difficile trattar questa materia in universale, però verremo ad un esempio particolare, accioché si possa comprender quello che si è detto. Poniamo adunque che si volesse cavar la radice quadrata di 1225, dico che primieramente dobbiamo porre un punto sotto la prima figura posta a banda destra ch'è il 5; dopoi, lasciando la seconda che segue, fare un altro punto

⁴⁰⁰ *figura*: cifra; BATTAGLIA, *s.v.*

⁴⁰¹ *ho dimostrato*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 3, proposte 10-11, pp. 160-168; cfr. qui a p. 213.

sotto la terza, cioè sotto il 2; il che fatto troveremo un numero quadrato che sia eguale o poco meno del 12 e sarà il 9 del quale il 3 è la radice. Questa accommodaremo primamente sotto il punto posto dalla parte sinistra, cioè sotto il 2; dopoi cavaremo il 9 di 12 e resterà 3, il quale porremo sopra il 2 puntato, accompagnandolo col 2 non puntato; e averemo 32. Raddoppiando ora la radice, cioè il 3 posto sotto il punto, averemo 6, il quale accommodaremo sotto il 2 non puntato; e vederemo quante volte sia contenuto dal 32; e saranno 5 fiate e avanzerà 2. Questo dopoi accompagnato col 5 puntato ne darà 25, il quale essendo pari al 25 ch'è il numero quadrato che nasce dal 5 ch'è la sua radice, ne darà a punto quello che si ricerca, cioè la radice di 1225 che sarà 35. Porremo adunque questa seconda radice sotto il 5 puntato; e cavando del 32 il 30, che nasce dalla moltiplicazione di tal radice col doppio della prima, resterà 2, il quale col 5 puntato dirà 25, come abbiamo detto; e così cavando da questo il 25, che è il secondo numero quadrato, resterà nulla; e averemo a punto la radice quadrata del proposto numero, la quale, secondo ch'ho detto, è 35 che si ritrova sotto i punti del sottoposto essemplio; conciosia che moltiplicato il 35 in sé rende a punto 1225 ch'è il suo quadrato, come facendone prova ad ognuno sarà manifesto.

		o		
	o	3	o	9
	1	2	2	5
		.	6	.
<i>Radice quadrata</i>		3	5	<i>del proposto numero:</i>

Della divisione over proporzionalità armonica
Capitolo XXXIX

La divisione over proporzionalità armonica si fa quando tra i termini d'alcuna proporzione si ha collocato un divisore in tal maniera che oltre le condizioni toccate nel capitolo 35 tra i termini maggiori si ritrovino le proporzioni maggiori e tra i minori le minori, proprietà che solamente si ritrova in questa proporzionalità, la quale è detta propriamente mediocrità; imperoché nei suoni prodotti da tre corde tirate sotto la ragione dei suoi termini, la mezana partorisce con le estreme quel soave concerto, detto armonia. Onde non senza ragione Pietro d'Abano, commentatore dei *Problemi* d'Aristotele, disse che 'l mezo è

quello che genera l'armonia.⁴⁰² Tal divisore adunque potremo facilmente ritrovare, quando pigliati li termini radicali di quella proporzione che vorremo dividere, li divideremo primamente nella proporzionalità aritmetica; dopoi moltiplicati gli estremi suoi termini per il loro termine mezano, i prodotti verranno ad essere gli estremi dell'armonica; il perché medesimamente moltiplicato il maggiore col minimo, si verrà a produrre il mezano di tal proporzionalità, cioè il divisore; perciòché tali termini verranno ad esser collocati sotto le condizioni narrate di sopra. Adunque se noi vorremo dividere armonicamente una sesquialtera, contenuta tra questi termini radicali 3 e 2, la divideremo prima aritmeticamente, secondo 'l modo mostrato di sopra;⁴⁰³ e averemo cotale proporzionalità tra questi termini 6 5 4. Ridurremo dopoi questa all'armonica, moltiplicando il 6 e il 4 per il 5, e il 6 per il 4, e averemo dai prodotti la divisione ricercata, contenuta tra questi termini 30 24 20, come nella figura si vede.



⁴⁰² [PIETRO D'ABANO, *Expositio problematum Aristotelis*], problema 22, *particula* 19 [l'autore (1257-1315 circa) astrologo e pensatore medievale, docente di medicina e di filosofia naturale all'Università di Padova, venne accusato di eresia e morì in prigione prima che la sentenza venisse eseguita].

⁴⁰³ [Cfr.] capitolo 36 [qui a p. 104].

Imperoché tanta è la proporzione che si ritrova tra 6 e 4, che sono le differenze dei termini armonici, quanta è quella che si trova tra 30 e 20 che sono gli estremi della sesquialtera, che si avea da dividere, la qual resta divisa in una sesquiquarta, contenuta tra 30 e 24, e in una sesquiquinta contenuta tra 24 e 20. E così tra i termini maggiori si ritrovano le proporzioni maggiori e tra i minori le minori, com'è il proprio di tal proporzionalità. Il che eziandio con più breve modo nella decimanona proposta del primo delle *Dimostrazioni* abbiamo dimostrato.⁴⁰⁴

Considerazione sopra quello che si è detto intorno alle proporzioni e proporzionalità
Capitolo XL

Non è dubbio alcuno che essendo la proporzione (com'altre volte ho detto)⁴⁰⁵ relazione d'una quantità ad un'altra, fatta sotto un istesso genere propinquo, ella non si possa considerare se non in due modi solamente; prima in quanto una quantità numera ovvero è numerata dall'altra; dopoi in quanto l'una misura o dall'altra è misurata; di maniera che da questo primo modo hanno origine le proporzioni e le proporzionalità aritmetiche, e dal secondo le geometriche. Essendo adunque due modi e non più, dai quali nascono queste due sorti di proporzioni e proporzionalità, veramente ogn'altra proporzione e proporzionalità ha il suo essere da loro.

Onde essendo l'armonica (come vedemmo)⁴⁰⁶ molto differente dalle due nominate, necessariamente viene ad esser composta di queste due. E benché si veda esser diversa dall'una e dall'altra, è nondimeno ad esse in tal modo congiunta che quella diversità, ch'hanno insieme le due toccate di sopra, con gran meraviglia in essa è moderata; perciocché si vede tallora esser lontana dall'aritmetica e accostarsi alla geometrica, e tallora per il contrario. Similmente alle volte si vede con mirabilissimo ordine assomigliarsi all'una e all'altra, e dall'una e dall'altra tallora esser molto differente. Di modo che se ben mancassero altre ragioni, da questo solo si può conoscere ch'ella si abbia meritamente acquistato il nome di armonica. Né, per dire ch'ella sia composta delle due nominate, debbe parere strano ad alcuno, perciocché il musico piglia non solo dall'aritmetica i numeri, ma dalla geometria ancora piglia l'altre quantità a prestanza. E sì come il puro matematico considera l'una e l'altra quantità come lontana dalla materia, se non in quanto all'essere, almeno in quanto alla ragione, così il musico, per

⁴⁰⁴ abbiamo dimostrato. ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, proposta 19, p. 56.

⁴⁰⁵ [Cfr.] *supra*, capitolo 22 [qui a p. 81].

⁴⁰⁶ *come vedemmo*: cfr. qui a p. 102.

non esser puro matematico, considera non solo la forma, ma la materia ancora delle consonanze, cioè le voci e i suoni come materia e i numeri e le proporzioni come forma.

Ma perché (com'altrove ho detto)⁴⁰⁷ le ragioni delle voci e dei suoni gravi e degli acuti non si possono sapere, se non col mezzo d'alcun corpo sonoro, il quale è di quantità continua, però la musica pigliando nel ritrovar tali ragioni il mezzo d'una corda sonora, servendosi dell'una e dell'altra quantità si viene a sottoporre all'aritmetica e alla geometria. Laonde fu dibisogno ritrovare una proporzionalità, la quale negoziando intorno alla quantità discreta non fusse lontana dalla continua, e si convenisse alla natura delle due nominate, accioché nei corpi sonori si scorgesse ogni consonanza accommodata secondo la forma dei numeri armonici. E perché le parti delle quantità sonore, dalle quali nascono le consonanze, sono ordinate e divise dal musico secondo la ragione dei numeri, i quali sono le loro forme, e i loro progressi sono senza dubbio aritmetici, de qui nasce che non si vede alcuna divisione, ovvero proporzionalità armonica, che appartenga ai concetti musicali, che non si ritrovi medesimamente nell'aritmetica; perciocché quelle proporzioni, che ne dà l'armonica, l'istesse l'aritmetica ne concede, ancora che in diverso modo; imperoché l'aritmetica, come è il suo proprio, non attende ad altro che alla moltiplicazione dell'unità, ponendola nell'ordine naturale de' numeri nel primo luogo e nel secondo il binario, dal quale nasce immediatamente la dupla proporzione, il ternario nel terzo e così gli altri per ordine; ma l'armonica all'incontro pare che attenda alla sua diminuzione, cioè alla diminuzione o divisione del corpo sonoro, nel numerare o moltiplicar le sue parti, secondo la ragione delle proporzioni contenute nell'ordine naturale dei numeri; perciocché diminuito d'una meza parte, tra il tutto e la metà si trova la forma della consonanza diapason che tiene il primo luogo nella progressione over ordine naturale delle consonanze e degli altri intervalli; e diminuito di due terze parti abbiamo la forma della diapente nel secondo luogo, tra la metà e una terza parte; overamente abbiamo la forma della diapasondiapente, tra il tutto e la terza parte.

Similmente abbiamo la forma della diatessaron over della disdiapason, diminuito di tre quarte parti, cioè l'una tra la terza e la quarta parte di esso e l'altra tra il tutto e la quarta parte. Si averebbe anco quella del ditono, quando fusse diminuito da quattro quinte parti, e quella del semiditono, quando fusse diminuito de cinque seste parti, e quella degli altri intervalli per ordine che sarebbe lungo il voler discorrere particolarmente sopra di ciascuno. Diminuendosi a-

⁴⁰⁷ [Cfr.] *supra*, capitolo 19 [qui a p. 73].

dunque in cotal modo, ritiene la natura della quantità continua; e nel diminuirsi numera e moltiplica le parti secondo le ragioni delle proporzioni contenute nell'ordine naturale dei numeri; e s'assimiglia alla discreta. E benché la proporzionalità armonica abbia le istesse proporzioni che si ritrovano nell'aritmetica, perciocché le forme delle consonanze (come abbiamo veduto)⁴⁰⁸ sono contenute tra le parti del numero senario, che sono in progressione aritmetica, nondimeno nell'aritmetica, tra i termini minori, le proporzioni sono maggiori, e tra i maggiori le minori, e nell'armonica si ritrova il contrario, cioè nei maggiori le maggiori e nei minori le minori.⁴⁰⁹ E tal diversità nasce perché negoziando l'una intorno i numeri puri e l'altra circa le quantità sonore, procedono al contrario, cioè l'una per accrescimento e l'altra per diminuzione del suo principio, come ho mostrato,⁴¹⁰ non si partendo qualsivoglia di loro dalla naturale progressione che si ritrova nell'ordine delle proporzioni collocate nei numeri; di modo che nell'aritmetica i numeri sono unità poste insieme; e nell'armonica sono parti delle quantità sonore.

E acciocché queste cose siano meglio intese, verremo ad uno essemplio. Poniamo la linea A B, la quale all'aritmico sia unità e al musico corpo sonoro, cioè una corda sonora; e sia lunga cotal corda un piede;⁴¹¹ dico che volendo dare un progresso aritmico, sarebbe necessario, lasciandola intiera e indivisibile, di procedere aritmeticamente alla moltiplicazione di cotal unità, raddoppiando prima (se fusse possibile) la detta linea, nel modo che veggiamo l'unità esser raddoppiata nel binario, il quale segue senza mezzo alcuno essa unità; il che fatto averessimo la linea A C lunga due piedi; onde aggiungendovi anco la terza unità, averessimo la A D lunga tre piedi; il perché cotal progresso, se fusse possibile, conterrebbe tre termini in questo modo, che la proporzione tripla, che sarebbe contenuta tra le due estreme unità, A B e C D, e verrebbe ad esser divisa dalla mezana B C, posta tra le sudette estreme A B e C D, in due parti; perciocché comparandosi la unità, o linea A C raddoppiata alla A B, si ritrovarebbe tra loro esservi la proporzione dupla che è prima nell'ordine naturale delle proporzioni,

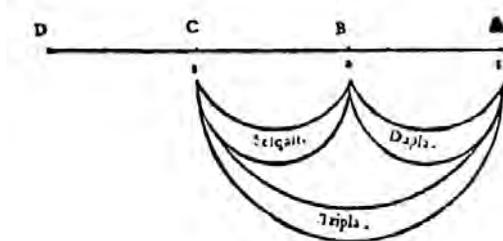
⁴⁰⁸ *come... veduto*: cfr. qui a pp. 60, 66.

⁴⁰⁹ *nondimeno... minori*: FRANCESCO ANTONIO VALLOTTI, *Trattato della moderna musica* cit., p. 55: «Sono fra di loro inverse le due proporzioni armonica ed aritmica, poiché in ambedue veggonsi fra i medesimi estremi le stesse ragioni inversamente collocate, cioè nell'armonica la maggiore nel grave e la minore nell'acuto, mentre per l'opposto nell'aritmetica trovasi nel grave collocata la minore e la maggiore nell'acuto».

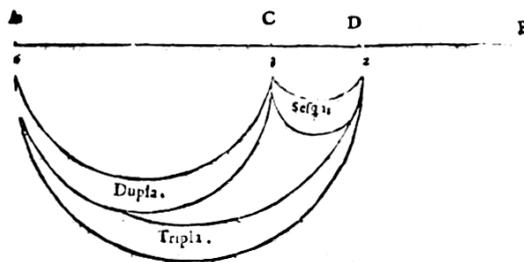
⁴¹⁰ *come... mostrato*: cfr. qui a p. 66.

⁴¹¹ *pie*: unità di misura lineare già in uso presso i Greci e i Romani; il valore varia a seconda dei luoghi e dei tempi; in Grecia era presumibilmente pari a 0,296 metri (pie attico) o a 0,308 metri (pie lungo); in Italia aveva un valore variante da 0,30 a 0,50 metri circa; BATTAGLIA, *s.v.*

come si ritrova anco l'istessa nei numeri tra il binario e la unità; e paragonata la D A alla B A si ritrovarebbe la proporzione tripla; imperoché la A D è misurata tre volte a punto dalla A B; over la A D contiene tre volte la A B, come nei numeri il ternario contiene tre volte la unità. E così tal proporzione resterebbe mediata e divisa in due parti dalla unità C B in una dupla, C A e B A, e in una sesquialtera, D C e C B, in proporzionalità aritmetica, come tra i termini nell'esempio manifestamente si può vedere.



Ma se noi volessimo accomodare alla sudetta unità un progresso armonico, bisognarebbe procedere in questo modo. Diminuir prima la detta unità, o linea A B, della sua metà in punto C, conciosia che la metà sia prima d'ogn'altra parte; il che fatto tra la data corda, o linea A B, e la sua metà, la quale è la C B (per le ragioni ch'altrove vederemo),⁴¹² si ritrovarebbe la proporzione dupla ch'è la prima nell'ordine naturale delle proporzioni. Diminuendo dopoi la detta A B di due terze parti ovvero la C B di una terza parte (per seguir l'ordine naturale) in punto D, averemmo la proporzione sesquialtera, la quale è nel secondo luogo nell'ordine delle proporzioni. La sesquialtera dico, tra C B e D B, e la tripla ancora tra A B e D B, la quale dalla C B è mediata e divisa in due proporzioni in armonica proporzionalità, come nell'esempio si vede.



⁴¹² *ch'altrove vederemo*. cfr. qui a p. 207.

Onde è manifesto che sì come i termini della progressione aritmetica sono unità moltiplicate, così quelli dell'armonica sono il numero delle parti numerate nel corpo sonoro che nascono dalla sua divisione, essendo che in quella si considera la moltiplicazione dell'unità contenuta in questo ordine 3 2 1 e in questa si considera la moltiplicazione delle parti nel soggetto diviso, contenute tra questi termini 6 3 2. Perciò che se noi considereremo il tutto diviso nelle parti, ritroveremo che la linea C D è la minima parte della linea A B e misura la A B sei volte intere, la C B tre volte, e la D B due volte. Ora si può vedere per qual ragione tra i maggiori termini della progressione armonica siano contenute le proporzioni maggiori e li suoni gravi, e tra i minori le minori e i suoni acuti; conciosia che questi sono prodotti dalle corde di minore estensione, e quelli da quelle di maggiore. E potiamo anco vedere che sì come nell'aritmetica (dato che si potesse fare al mostrato modo) si procederebbe senza dubbio dell'acuto al grave, moltiplicandosi la sudetta unità o corda, così nell'armonica per il contrario si andrebbe dal grave all'acuto diminuendola; e nella progressione o proporzionalità aritmetica gli intervalli di minor proporzione avrebbero luogo nel grave, contra la natura dell'armonica, il cui proprio è di avere i suoni gravi di maggiore intervallo degli acuti, e questi, per il contrario, di minore.

Ma perché tutte quelle proporzioni che si ritrovano nel progresso aritmetico, seguendo il loro ordine naturale, si ritrovano anco nel progresso armonico in quell'ordine istesso, però potiamo vedere, acciò alcun non s'inganni, in qual modo si abbia a pigliare il senso delle parole poste nel capitolo 15,⁴¹³ le quali dicono che tra le parti del numero senario sono contenute tutte le forme delle consonanze musicali semplici, possibili a prodursi, e come le consonanze chiamate dai pratici perfette si trovino naturalmente in esso collocate in armonica divisione; perciò che quando fussero accommodate nel corpo sonoro, tra questi termini 60 30 20 15 12 10, che sono le ragioni delle sue parti, si vederebbono tramezzate in quella istessa maniera che si veggono tramezzate nelle parti di esso senario, ancora che fussero ordinate in diverso modo. Similmente si potrà conoscere in qual senso si debbino intender le parole del dottissimo Giacompo Fabro Stapulense,⁴¹⁴ nella 34 del libro 3 degli *Elementi della musica*,⁴¹⁵ e quanta sia la necessità della proporzionalità armonica, e in qual modo, essendo concorde con l'aritmetica, quanto alla quantità delle proporzioni, sia discorde poi intorno al

⁴¹³ capitolo 15: cfr. qui a p. 66.

⁴¹⁴ *Giacompo Fabro Stapulense*: Jacques Le Fèvre (circa 1450-gennaio 1536) detto Stapulense perché nato a Étapes in Piccardia, uno dei più insigni eruditi ed esegeti del suo tempo.

⁴¹⁵ *parole... musica*: JACQUES LE FÈVRE, *Elementa musicalia*, 3, 34 *Omnis numerus ternaria progressionis ad se adiectus omnem consonantiam in arithmetica medietate complet.*

modo del procedere, e circa il sito loro. Il che non potrà apportar maraviglia, quando si avrà considerato ch'ogni effetto segue naturalmente la proprietà e la natura della sua cagione.

E perché l'una e l'altra di queste due proporzionalità si serve dei numeri, i quali sono per natura tra loro comunicanti, over hanno almeno tra loro una misura commune, la quale è (quando altro numero non vi fusse) l'unità, però ogni lor ragione è razionale; ma la geometrica, il cui soggetto (assolutamente parlando) è la quantità continua, divisibile in potenza in infinite parti, considera non solo le razionali ma le irrazionali ancora; perciocché è facil cosa al geometra, per virtù dei suoi principii, far di qualunque linea due o tre parti e anco più, che siano tra loro proporzionali, overo gli è facile il porre una o più linee mezzane tra due estreme, che siano proporzionali con le prime, come nella seconda parte mostreremo;⁴¹⁶ ma non così averrà all'aritmico, neanche al musico; perciocché non potranno mai ritrovare un termine mezzano ad ogni loro proposta proporzione che la divida in due parti equali; conciosia che tra i termini delle loro proporzionalità non cade alcun numero mezzano che la possa dividere secondo 'l proposito. E benché la quadrupla si veda alle volte divisa dal musico in due parti equali, cioè in due duple, non è però tal divisione semplicemente fatta da lui come musico ma si usurpa tal divisione come geometra.

Che 'l numero non è cagione propinqua e intrinseca delle proporzioni musicali, né meno delle consonanze, e quali siano le quattro cagioni, finale, efficiente, materiale e formale nella musica

Capitolo XLI

Avegna ch'io abbia detto di sopra⁴¹⁷ che i suoni siano la materia delle consonanze e i numeri e le proporzioni la loro forma, non si dee per questo credere che 'l numero sia la cagione propinqua e intrinseca delle proporzioni musicali, né meno delle consonanze, ma sì ben la remota ed estrinseca, come vederemo. Onde si debbe avertire ch'essendo il proprio fine del musico (come vogliono i filosofi, massimamente Eustrazio)⁴¹⁸ il cantare con modulazione, overamente il sonare ogni istrumento con armonia, secondo i precetti dati nella musica, similmente il giovare e il dilettere, com'è quello del poeta, avendo ei sopra 'l tutto

⁴¹⁶ [Cfr.] capitoli 24 e 25 [qui a pp. 82, 84].

⁴¹⁷ [Cfr.] capitoli 19 e 20 [qui a pp. 73, 76].

⁴¹⁸ [EUSTRAZIO], *Ethica [nicomachea]*, 1, capitolo 1 [l'autore (circa 1050-1120) metropolita di Nicea, è noto per il commento ad ARISTOTELE, *Ethica nicomachea*, e ad ARISTOTELE, *Analytica posteriora*].

riguardo a cotal cosa, piglia primieramente l'istrumento nel quale ritrova le corde, che rendono i suoni, apparecchiate; dopoi per poter conseguire il desiderato fine, introducendo in esse la forma delle consonanze, riducendole in una certa qualità e in un certo temperamento, pone tra loro una distanza proporzionata e le tira di modo che percosse da lui rendono perfetto concerto e ottima armonia.

E quantunque in questo concorrino quattro cose, come eziandio concorrono in ciascun'altra operazione, cioè il fine dell'azione, al quale sempre si ha riguardo, ch'è il sonare con armonia, ovvero il giovare e dilettere, che si dice cagion finale, lo agente, cioè il musico che si nomina cagione efficiente, la materia, che sono i suoni mandati fuori dalle corde, e si chiamano cagione materiale, e la forma o proporzione che si ritrova nelle distanze da un suono all'altro, la quale si addimanda cagione formale, nondimeno queste due ultime sono cagioni intrinseche e l'agente e il fine estrinseche della cosa; imperoché queste non appartengono né alla natura né all'esser suo; e quelle sono essenziali di essa; conciosia che ogni cosa corruttibile è composta di materia e di forma; e la materia si dice quella della quale si fa la cosa ed è permanente in essa, come i suoni dei quali si fa la consonanza; e la forma è quella specie o similitudine o vogliamo dire essemplio che la cosa ritiene in sé, per la quale è detta tale, com'è la proporzione nella consonanza; e questa si chiama cagione intrinseca, a differenza della estrinseca, la quale è (per dir così) il modello o vogliamo dire essemplio, alla cui similitudine si fa alcuna cosa, come è quella della consonanza ch'è la proporzione di numero a numero.

Nondimeno è da avvertire che di queste cagioni alcune sono dette prime e alcune seconde; e tal ordine di primo e di secondo si può intendere in due modi; primieramente secondo un certo ordine de numeri, nel quale una cosa è prima e remota e l'altra seconda e propinqua; secondariamente si può intender secondo l'ordine compreso dalla ragione in una sola cagione, il quale è posto tra l'universale e il particolare; imperoché naturalmente l'universale è primo e dopoi il particolare. Nel primo modo diciamo propriamente quella cagione esser prima, la quale dà virtù e possanza alla seconda di operare, come si dice nella cagione efficiente, che 'l sole è prima cagione (remota però) della generazione; l'animal poi è cagione seconda e propinqua di tal generazione, perciocché egli dà all'animale la virtù e la possanza di generare. Ma nel secondo, il genere è il primo e la specie il secondo; laonde dico che la prima e universal cagione della sanità è l'artefice e la seconda e particolare è il medico over il tal medico.

È ben vero che la prima e la seconda cagione del primo modo sono differenti dalla prima e dalla seconda del secondo; perciocché nel secondo modo non si distinguono in effetto l'una dall'altra, né la più universale dalla meno univer-

sale, né questa dalla singolare; ma sono distinte solamente nell'intelletto; ma nel primo modo sono distinte; conciosia che l'una è contenuta dall'altra, e non per il contrario. E questi due modi (massimamente in quanto al secondo) si ritrovano in tutti i generi delle cagioni; perciocché nella materiale il metallo è prima cagione del coltello e il ferro la seconda; come nella formale (venendo ad uno accommodato esempio secondo 'l nostro proposito) la prima cagione della consonanza diapason è il numero 2 e 1, e la seconda è la proporzione dupla, e così dell'altre per ordine. La proporzione adunque è la cagione formale, intrinseca e propinqua delle consonanze; e il numero è la cagione universale, estrinseca e remota; ed è come il modello della proporzione per la quale si hanno da regolare e proporzionare i corpi sonori, acciuché rendino formalmente le consonanze.

E questo accennò il filosofo,⁴¹⁹ mentre dichiarando quel che fusse la consonanza, disse che è ragione de' numeri nell'acuto e nel grave, intendendo della ragione secondo la quale si vengono a regolare i detti corpi sonori. Laonde non disse che fusse numero assolutamente, ma ragion de' numeri; il che si può vedere più espressamente nelle proporzioni musicali, comprese nei nominati corpi; imperoché non si ritrova in esse alcuna specie o forma di numero; conciosia che se noi pigliamo i loro estremi, misurandoli per il numero, dopoi ch'è fatta cotal misura, tai corpi restano nella loro prima integrità e continuati come erano prima; né si ritrova formalmente in essi numero alcuno, il quale costituisca alcuna proporzione, ma si ben la ragione del numero. Perciuché se ben noi prendiamo alcuna parte d'una corda in luogo d'unità e per replicazione di quella venimo a saper la quantità di essa e la sua proporzione, secondo i numeri determinati, e per conseguente la proporzione dei suoni prodotti dalle corde, come dal tutto e dalle parti, non potiamo però dire se non che tali numeri siano quel modello e quella forma dei suoni che sono cagione esemplare e misura estrinseca di essi corpi sonori che contengono le proporzioni musicali, le quali senza 'l suo aiuto difficilmente si potrebbero ritrovar nelle quantità continue.

Laonde il numero è sola cagione di far conoscere e ritrovare arteficiosamente le proporzioni delle consonanze e di qualsivoglia intervallo musicale; onde è necessario molto nella musica, in quanto che per esso più espeditamente si va speculando le differenze dei suoni, secondo il grave e l'acuto, e le loro passioni, e con più certezza di quello che si farebbe misurando coi compassi, ovvero altre misure i corpi sonori, avendo prima conosciuto con l'esperienza manifesta come si misurino secondo la loro lunghezza con proporzione e percossi insieme muovino l'udito secondo il grave e l'acuto, ma altramente di quello che si con-

⁴¹⁹ [ARISTOTELE, *Analytica posteriora*, 2, capitolo 1 [2 secondo la numerazione moderna].

siderano nei numeri puri secondo la ragione. Il perché dirò, per concludere, che sì come il numero non può essere a modo alcuno la cagione intrinseca e propinqua de tali proporzioni, così non potrà esser la cagione intrinseca e propinqua delle consonanze, come ho dichiarato.

Dell'invenzione delle radici delle proporzioni
Capitolo XLII

Ma per ritornare ormai, secondo l'ordine incominciato, dove lasciai, alla quinta e ultima operazione detta invenzione delle radici,⁴²⁰ dico che tale operazione non è altro che ridur le proporzioni nei primi loro termini radicali, quando si ritrovano fuori di essi; perciòché le proporzioni, che sono contenute tra i termini non radicali, oltra che si rendono più difficili da conoscere, fanno anco difficile le loro operazioni. Onde accioché si possa aver di loro più facile cognizione e più facilmente si possino adoperare, darò ora il modo di ridurle nei loro termini radicali, o nei numeri contra sé primi. E perché non solo quelle proporzioni, che sono contenute tra due termini, ma anche ogn'ordine de più proporzioni moltiplicate può esser contenuto da altri numeri, come tra quelli che sono tra loro composti, però mostrando prima in qual modo si possino ridurre ai loro termini radicali quelle che sono contenute solamente tra due termini, mostrerò dopoi in qual modo l'altre si potranno ridurre. Incominciando adunque dalle prime, terremo questo ordine. Essendoci proposta qualsivoglia proporzione contenuta da numeri tra loro composti, cercheremo di trovare un numero maggiore, il qual numeri o misuri comunemente i termini della proporzione proposta, per il quale dividendo tai termini, i prodotti siano le radici o termini radicali di tal proporzione.

Volendo adunque ritrovar tal numero, divideremo prima il maggior termine dalla proporzione per il minore; dopoi partiremo questo per quel numero ch'avanza dopo tal divisione; e se di nuovo avanzasse numero alcuno, divideremo il primo avanzato numero per il secondo e questo per il terzo e così di mano in mano, fino a tanto che si ritrovi un numero che divida a punto l'altro senz'avanzar nulla; e questo sarà il numero ricercato, per il quale dividendo dopoi ciascun termine della proporzione proposta, i prodotti saranno i minimi numeri e termini radicali della proporzione. Poniamo adunque che vogliamo ritrovar la radice della proporzione contenuta tra questi termini o numeri 45 e 40 che sono tra loro composti; divideremo primieramente il 45 per il 40 e verrà

⁴²⁰ *radici*: in questo caso riduzione ai minimi termini.

1 avanzando 5, dopoi lasciando l'unità, come quella che fa poco al proposito, si in questa, come anco nell'altre divisioni, pigliaremo il 5, il quale dividerà il 40 in otto parti a punto, senz'avanzare alcuna cosa; e questo sarà il numero maggiore ricercato che numererà l'uno e l'altro dei due proposti termini. Onde dividendo il 45 per il 5 ne verrà 9 e di nuovo dividendo il 40 per esso 5 avremo 8, i quai numeri 9 e 8 senza dubbio sono contra sé primi e minimi termini over la radice della proposta proporzione che fu la sesquioitava.

In che modo si possa ritrovar la radice de più proporzioni moltiplicate insieme
Capitolo XLIII

Ma volendo ritrovar la radice d'un ordine de più termini continuati, come sono quelli che nascono dalla moltiplicazione de più proporzioni poste insieme, over quelli che vengono dalla proporzionalità armonica, che sono senza dubbio termini o numeri tra loro composti, procederemo in questo modo. Ritrovaremo prima, per la terza del settimo d'Euclide,⁴²¹ un numero maggiore che divida o misuri communemente ciascun dei numeri contenuti in cotale ordine, per il quale divideremo poi ciascun di loro; e li prodotti che verranno da tal divisione saranno la sua radice.

Siano adunque i sottoposti cinque termini o numeri tra loro composti 360 240 180 144 120, prodotti dalle moltiplicazioni fatte nel capitolo 31 e 32,⁴²² i quali vogliamo ridurre in un ordine de numeri contra sé primi e alla loro radice; dico che bisogna ritrovar prima, nel modo che si è mostrato nel capitolo precedente, un numero maggiore che numeri o misuri communemente i due maggiori termini dei proposti, che sono il 360 e 240, e tal numero sarà il 120, perciocché divide o misura il 360 tre volte e il 240 due volte. Vederemo dopoi se può misurare il 180; ma perché non lo può misurare, è dibisogno di ritrovare un altro numero simile, il quale divida o misuri communemente il 180 e il 120, operando secondo la regola data, che sarà il 60. E questo, per il corollario della seconda del settimo di Euclide,⁴²³ numererà communemente i tre maggiori dei proposti termini e anco il 120, conciosia che numera il 360 sei volte, il 240 quattro volte, il 180 tre volte e il 120 due volte. È ben vero che non potrà misurare il 144, laonde sarà dibisogno di ritrovare un altro maggior numero che lo misuri insieme con gli altri; onde ritrovatolo secondo 'l modo mostrato, avremo il 12 che non solo misurerà il 144 ma gli altri ancora. E perché tal numero numera eziandio il

⁴²¹ *d'Euclide*: EUCLIDE, *Elementa*, 7, proposizione 3.

⁴²² *capitolo*... 32: cfr. qui a pp. 96, 98.

⁴²³ *corollario*... *Euclide*: EUCLIDE, *Elementa*, 7, proposizione 2, corollario.

minore dei proposti, ch'è il 120, però dico che il 12 è il numero maggiore ricercato, il qual numera comunemente ciascuno dei cinque proposti termini o numeri; conciosia che se noi divideremo ciascuno de questi numeri per il 12, che fu l'ultimo numero maggiore ritrovato, ne verrà 30 20 15 12 10 e tra questi termini dico esser la radice del proposto ordine, perciocché senza dubbio sono numeri contra sé primi, come nell'esempio si può esaminare. Laonde osservando tal regola, non solo si potranno avere i termini radicali di qualunque ordine, che contenga quattro, cinque e sei proporzioni, ma più ancora, se ben (dirò così) si procedesse all'infinito.

360	240	180	144	120
120.	<i>Numero maggiore, che misura comunemente i due primi termini maggiori.</i>			
3	2			
60.	<i>Numero maggiore, che misura i tre primi termini maggiori, & il ritrovato.</i>			
60	40	30		
12.	<i>Numero maggiore, che misura tutti i proposti termini, & anco il ritrovato</i>			
30	20	15	12	10

Numeri contra se primi, i quali sono termini radicali del proposto ordine.

Della prova di ciascuna delle mostrate operazioni

Capitolo XLIV

Perché l'uomo nelle sue operazioni può facilmente errare, massimamente nel maneggio dei numeri, ponendone per inadvertenza alle volte uno in luogo d'un altro, però per non lasciare a dietro alcuna cosa che possa tornare utile ai studiosi, ho voluto aggiungere il modo per il quale si possa conoscere se nelle operazioni si ritrova essere alcun errore, acciocché ritrovato si possa emendare. Onde incominciando dalla prima, che fu il moltiplicare, dico, quando averemo moltiplicato insieme molte proporzioni, i termini prodotti da tal moltiplicazione saranno (come altrove si è detto) fuor dei loro termini radicali; sì che volendo saper se le dette proporzioni saranno contenute in tali termini senz'errore, piglieremo prima due termini, tra i quali c'imaginiamo d'aver collocato alcuna proporzione, e li divideremo per i suoi termini radicali, il maggior per il maggiore e il minor per il minore; e se i prodotti da tal divisione saranno equali, tal

proporzione sarà contenuta nei suoi termini senz'errore alcuno; e se fusse altrimenti, sarebbe il contrario.

Volendo adunque sapere se la proporzione sesquialtera, posta tra questi numeri 360 e 240, sia contenuta nella sua vera proporzione, pigliaremo i suoi termini radicali 3 e 2 per i quali divideremo 360 e 240 in cotal modo, 360 per il 3 e 240 per il 2, e ne verrà da ciascuna parte 120; il perché tale equalità dimostrerà che la detta proporzione è contenuta tra i proposti numeri, quantunque non siano radicali. Ma quando l'uno dei prodotti venisse maggior dell'altro, sarebbe segno manifesto che in tal moltiplicazione si avesse commesso errore. Il medesimo potremo eziandio vedere, moltiplicando il maggior dei prodotti col minor termine radicale della proporzione e il minor col maggiore, cioè 360 per il 2 e 240 per il 3; perciocché allora dall'una e dall'altra parte il prodotto verrebbe 720, che ne dimostrerebbe che tal proporzione sarebbe contenuta tra i proposti prodotti senza errore. E benché il sommar delle proporzioni possa esser la prova del moltiplicare e il moltiplicar quella del sommare, tuttavia non potiamo vedere se nei loro mezani termini sia alcun errore, se non nel modo mostrato.

Ma veramente la vera prova del sommare è il sottrarre; perciocché se noi sottraremo di una in una le sommate insieme proporzioni del prodotto del sommare, senz'alcun fallo potremo conoscer tal somma esser fatta senza errore, quando all'ultimo si verrà alla equalità. Se noi adunque dal prodotto della somma posta nel capitolo 33 ch'è la tripla proporzione levaremo di una in una le proporzioni sommate, incominciando dalla maggiore che fu la sesquialtera, ne resterà la dupla, dalla quale sottraendo la sesquiterza resterà la sesquialtera; onde cavando da questa la sesquiquarta senza dubbio si pervenirà alla equalità e ad una proporzione simile⁴²⁴ alla sesquiquinta che resterà da cavare, la qual ne darà a conoscere che in tal somma non vi si trova errore alcuno;⁴²⁵ ma sì bene sarebbe quando alla fine restasse da cavare una proporzione da un'altra che fusse di maggiore o di minore quantità di quella che si avesse da cavare.

Ma la prova del sottrarre è senza dubbio il sommare. E perché a sufficienza ho ragionato altrove, dico tal cosa; però non accade ch'io replichi cosa alcuna.⁴²⁶

⁴²⁴ *simile*: geminazione per «simile» con l'accento piano.

⁴²⁵ *somma... alcuno*: sottraendo dalla proporzione tripla 3 : 1 la sesquialtera 3 : 2 si ottiene la dupla moltiplicata 6 : 3, ridotta ai minimi termini 2 : 1; sottraendo dalla dupla 2 : 1 la sesquiterza 4 : 3 si ottiene la sesquialtera moltiplicata 6 : 4, ridotta ai minimi termini 3 : 2; sottraendo dalla sesquialtera 3 : 2 la sesquiquarta 5 : 4 si ottiene la sesquiquinta moltiplicata 12 : 10, ridotta ai minimi termini 6 : 5; sottraendo dalla sesquiquinta 6 : 5 un'altra sesquiquinta 6 : 5 si ottiene 30 : 30, ridotta ai minimi termini 1 : 1.

⁴²⁶ [Cfr.] *supra*, capitoli 36, 37 e 39 [qui a pp. 104, 106, 110].

Ultimamente nel partire, quando nella equal divisione delle proporzioni i termini contenuti nella proporzionalità aritmetica non si ritrovassero collocati nel modo che di sopra ho mostrato, allora sarebbe segno manifesto di errore; come sarebbe eziandio errore nella geometrica e nella armonica, quando i loro fossero collocati altramente che nel modo dichiarato, e che le proporzioni o qualunque continuato ordine de proporzioni fossero fuori dei loro termini radicali, quando non si ritrovassero collocate nei numeri contra sé primi. Ora parmi che tutto ciò ch'ho detto di sopra sia a sufficienza, per mostrare i principii della musica e tutte quelle cose che concorrono intorno la cognizione delle forme delle consonanze, le quali se noi non saperemo non potremo aver già mai buona cognizione delle cose seguenti, né mai pervenire ad un perfetto fine. Laonde ognuno che desidera di fare acquisto di questa scienza debbe con ogni suo potere sforzarsi di possederli perfettamente, accioché possa acquistar degna laude e onorevole frutto delle sue fatiche.

Il fine della prima parte

La seconda parte delle *Istituzioni armoniche* del reverendo
messere Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di cappella
della serenissima signoria di Venezia, nella quale si tratta delle
voci e dei suoni che sono la materia delle consonanze; ed è la
seconda della prima parte della musica detta speculativa o
contemplativa

Quanto la musica sia stata da principio semplice, rozza e povera di consonanze
Capitolo I

Poiché nella prima parte a sufficienza si è ragionato dei numeri e delle porzioni, è cosa ragionevole che ora si ragioni in particolare, e secondo che tornerà a proposito, di quelle cose che la musica considera in universale, come dei suoni e delle voci degl'intervalli,¹ dei generi, degli ordini de' suoni, dei modi, delle mutazioni² e delle modulazioni;³ il che si vedrà più esattamente trattate nei nostri *Sopplimenti*. Ma prima che si venga a tal ragionamento, mostrerò in qual modo la musica sia stata da principio semplice, e come dagli antichi era usata; dopo, veduto in qual modo i suoni e le voci naschino, e fatta la loro divisione, verrò a quello ch'è la mia principale intenzione.

Dico adunque che se ben la musica nei nostri tempi è pervenuta a tal grado e perfezione d'armonia, in quanto all'uso de tutte quelle consonanze che si possono ritrovare, delle quali alcune appresso gli antichi non erano in considerazione,⁴ e che quasi non si vegga di poterle aggiungere cosa alcuna di nuovo, tuttavia non è dubbio che da principio (com'è avvenuto anco dell'altre scienze) ella non sia stata non solo semplice e rozza, ma eziandio molto povera di consonanze. Il che esser verissimo ne dimostra quel che narra Apuleio⁵ di essa, dicendo che da principio si adoperava solamente il piffero, non con fori, come quelli che si fanno al nostro tempo, ma senza, alla simiglianza d'una tromba; né si faceva-

¹ *suoni... intervalli*: nell'accezione di suoni strumentali e vocali; per le forme antichizzate ma ricorrenti nelle *Istituzioni*, cfr. *Nota al testo*, p. 727; gli *hapax* sono annotati volta per volta, mentre i significati desueti sono spiegati soltanto alla prima occorrenza; le note dell'autore si distinguono da quelle del curatore per le integrazioni fra quadre.

² *mutazioni*: trasposizione; ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 7, 1, pp. 269-270: «La mutazione si fa in quattro maniere, l'una per il genere, l'altra per la costituzione, la terza per il tuono e la quarta per la melopeia. Si fa prima la mutazione nel genere quando dal diatonico si passa nel cromatico o nell'enanarmonico [...]. Si fa dopo cotal mutazione nella costituzione, quando dal tetracordo congiunto si procede al separato o da questo a quello [...]. [La terza mutazione consiste nel] passaggio che si fa da un ad un altro tuono o modo [...]. Si fa ultimamente la quarta specie o maniera di mutazione nella melopeia, cosa ch'ai nostri tempi più s'appartiene al poeta che al musico».

³ *modulazioni*: derivato da *modulari*, il termine è presente nelle trattazioni di Agostino e di altri fino a Tinctoris (circa 1435-1511) col significato di misura ritmica; in seguito s'identifica con *cantare* o *cantare, cantum formare, componere*; DEUMM; ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 2, 17, pp. 79-81; 8, 1, pp. 276-279; cfr. qui a p. 183.

⁴ *consonanze... considerazione*: sesta maggiore e minore, terza maggiore e minore.

⁵ [APULEIO], *Floridorum [Florida]*, libro 1, [3; l'autore (125-180 circa) è noto soprattutto per *Metamorphoseon libri XI* ossia *L'asino d'oro*, l'unico romanzo latino tramandato per intero].

no tante sorti de concerti con variati istrumenti e variati modi; ma gli antichi ricreavano i loro spiriti e si davano tra loro piacere e solazzo col sopradetto piffero solamente, senza varietà alcuna di suono. E tal piffero usavano nei loro pubblici spettacoli e nei loro cori, quando recitavano le tragedie e comedie, come manifesta Orazio, parlando in cotal modo:

Tibia non ut nunc orichalco vincta tubaeque
aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco
adspirare et adesse choris erat utilis.⁶

Al quale dopoi Iagne frigio,⁷ a quei tempi dotto nella musica, che fu padre e maestro di Marsia,⁸ v'aggiunse i fori e incominciò a sonar quello con variati suoni; e fu il primo che fece sonar due pifferi con un sol fiato, e che sonò tale istrumento con la destra e con la sinistra mano, cioè mescolò il suono grave con l'acuto, con destri fori e sinistri. Usarono eziandio gli antichi da principio la cetera o la lira con tre corde over con quattro solamente, della quale fu inventore Mercurio, come vuol Boezio;⁹ ed erano in quella ordinate di modo che la prima con la seconda e la terza con la quarta contenevano la diatessaron, la prima con la terza e la seconda con la quarta la diapente, e di nuovo la seconda con la terza il tuono, e la prima con la quarta la diapason; e insino al tempo di Orfeo fu servato cotal ordine, il quale fu dopoi accresciuto in varii istrumenti; e prima Corebo di Lidia¹⁰ v'aggiunse la quinta corda; dopoi dal soprannominato Iagne vi fu aggiunta la sesta; ma la settima aggiunse Terpandro lesbio. E questo numero de corde (come dice Clemente Alessandrino)¹¹ era prima contenuto nell'antica lira

⁶ [ORAZIO], *De arte poetica*, [202-204: «La tibia, non guarnita d'oricalco come ora ed emula della tromba, ma debole nel suono e semplice per la scarsità dei fori, era utile a fare gli accordi e ad accompagnare i cori»].

⁷ *Iagne frigio*: inventore del flauto e dell'armonia frigia; APULEIO, *Florida*, 1, 3: «Hyagnis fuit, ut fando accepimus, Marsyae tibicinis pater et magister»; PLUTARCO, *Musica*, 1132f; l'autore (50-120 circa) letterato e filosofo greco, è noto soprattutto per le *Vite parallele*, una raccolta di biografie presentate a coppie, confrontando un generale o uno statista greco con uno romano; incerta l'attribuzione della *Musica*.

⁸ *Marsia*: figura mitica originaria dell'Asia minore; maestro nell'arte di suonare il flauto, sfida Apollo con cui sostiene una celebre gara; Apollo vince, lo uccide e ne appende la pelle in una grotta.

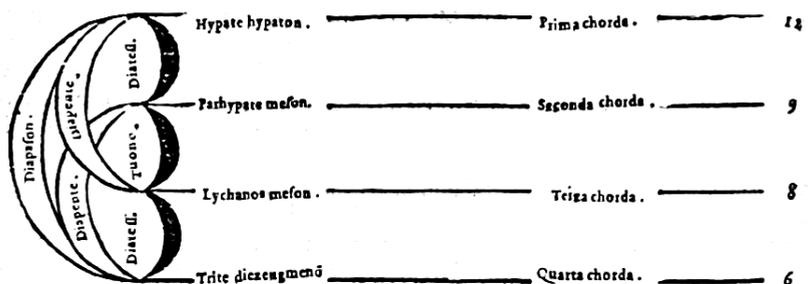
⁹ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 20.

¹⁰ *Corebo di Lidia*. BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 20: «Quintam vero chordam post Corobus, Atys filius, adiunxit, qui fuit Lydorum rex».

¹¹ [CLEMENTE ALESSANDRINO], *Stromata*, libro 6, [143-144; l'autore (145-215) greco cristiano, affianca allo studio della *Scrittura* un'ottima conoscenza della filosofia e della cultura greca].

o cetera; dopoi da Licaone da Samo¹² fu aggiunta la ottava, ancora che Plinio¹³ attribuisca l'invenzione di tal corda a Simonide,¹⁴ e della nona a Timoteo,¹⁵ e Boezio voglia che questa corda sia stata aggiunta da Profrasto periota,¹⁶ la decima da Estiaco colofonio¹⁷ e la undecima da esso Timoteo. Ma sia come si voglia, Suida¹⁸ attribuisce l'aggiunzione della decima e della undecima corda a Timoteo lirico. E certo è che da molti altri ve ne furono aggiunte tante che crebbero al numero de quindici. Aggiunsero dopoi a queste la sestadecima corda; né più oltra passarono; e si contentarono di tal numero e le collocarono nell'ordine che più oltra dimostreremo, dividendole per tuoni e semituoni in cinque tetra-cordi, osservando le ragioni delle proporzioni pitagoriche, ritrovate nei martelli da Pitagora, nel modo che nella prima parte ho mostrato,¹⁹ le quali contenevano quelle istesse che si ritrovavano tra le corde della sopradetta cetera o lira ritrovata da Mercurio e che nel sottoposto essemplio si veggono.

L I R A D I M E R C U R I O .



¹² *Licaone da Samo*: BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 20: «His octavam samius Lycaon adiunxit».

¹³ [PLINIO], *Naturalis historia*, libro 7, capitolo 56 [57 secondo la numerazione moderna: «Octavam Simonides addidit»].

¹⁴ *Simonide*: poeta (556 a.C.-467 circa) fra i maggiori rappresentanti della lirica corale greca.

¹⁵ *Timoteo*: di Mileto, poeta lirico e citaredo vissuto fra la metà del V e la metà del IV secolo a.C.; nota 102 qui a p. 27.

¹⁶ *Ibidem ut supra* [BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 20: «Prophrastus autem periotas ad graviorem partem unam addidit chordam»].

¹⁷ *Estiaco colofonio*: BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 20: «Histiaeus vero colophonius decimam in graviorem partem».

¹⁸ *Suida*: nome attribuito all'autore di un famoso *Lexicon*, nella forma ellenizzata della voce barbara Suda, riportata dai codici.

¹⁹ *nel... mostrato*: cfr. qui a pp. 16-17.

Imperoché il maggiore (come dicono) pesava libre dodici, l'altro nove e libre otto il terzo; ma il quarto e minore pesava libre sei; dai quali numeri Pitagora cavò le ragioni delle consonanze musicali, che furono appresso gli antichi cinque,²⁰ come narra Macrobio,²¹ e nascono da cinque numeri, il primo dei quali chiamarono epitrìto,²² il secondo emiolio,²³ il terzo duplo, il quarto triplo e il quinto quadruplo, con uno intervallo dissonante, il quale istimavano che fusse principio d'ogni consonanza e lo chiamarono epogdo.²⁴ Di modo che dall'epitrìto era contenuta la diatessaron, dall'emolio la diapente, dal duplo la diapason, dal triplo la diapasondiapente, dal quadruplo la disdiapason e dall'epogdo il tuono sesquioctavo. Alle qual consonanze Tolomeo²⁵ aggiunse la diapasondiatessaron, contenuta dalla proporzione dupla superbiparzierterza tra 8 e 3,²⁶ la qual consonanza è posta da Vitruvio anco nel capitolo 4 del quinto libro della *Architettura*,²⁷ e da noi nella undecima del secondo delle *Dimostrazioni* è dimostrata esser consonanza comunemente detta.²⁸ E veramente gli antichi non conobbero altre consonanze che le sopradette, le quali tutte dai musici moderni sono chiamate perfette; e non aveano per consonanti quelli intervalli che i moderni chiamano consonanze imperfette, cioè il ditono, il semiditono e li due esacordi, maggiore e minore, come manifestamente dimostra Vitruvio nel nominato luogo, dicendo che nella terza, sesta e settima corda non si possono far le consonanze; e questo dice avendo rispetto alla gravissima d'ogni diapason; il che si può eziandio vedere in ciascun altro autore, sì greco come latino. Laonde da questo potiamo comprendere la imperfezione che si ritrovava nell'antiche armonie e quanto gli antichi erano poveri di consonanze e di concetti.

E se bene alcuno, mosso dall'autorità degli antichi, la quale è veramente grande, più tosto che dalla ragione, volesse dire che oltre le nominate consonanze perfette non si possa ritrovare alcun'altra consonanza, non dubiterei af-

²⁰ *consonanze... cinque*: la quarta, la quinta, l'ottava, la dodicesima ossia ottava e quinta, la quindicesima ossia due ottave.

²¹ [MACROBIO, *Commentarium de somnio [Scipionis]*, libro 2, capitolo 1.

²² *epitrìto*: termine greco che indica il rapporto di sesquiterza 4 : 3 ossia l'intervallo di quarta detto diatessaron.

²³ *emolio*: termine greco che indica il rapporto di sesquialtera 3 : 2 ossia l'intervallo di quinta detto diapente.

²⁴ *epogdo*: termine greco che indica il rapporto di sesquioctava 9 : 8 ossia l'intervallo di un tono.

²⁵ [TOLOMEO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 1, capitolo 5.

²⁶ *proporzione... 3*: secondo la modalità di somma descritta qui a p. 89, 2 : 1 + 4 : 3 = 8 : 3.

²⁷ *capitolo... Architettura*: VITRUVIO, *De architectura*, 5, 4.

²⁸ *undecima... detta*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 11, pp. 107-108.

fermare simile opinione esser falsa; perciocché ella contraddice al senso, dal quale ha origine ogni nostra cognizione. Conciosia che niuno di sano intelletto negherà che oltre le sopradette consonanze perfette non si ritrovino ancora le imperfette, le quali sono tanto dilettevoli, vaghe, sonore, soavi e armoniose a quelli che non hanno corrotto il senso dell'udito, quanto dir si possa; e sono talmente in uso che non solo i periti cantori e sonatori di qualunque sorte si voglia istrumenti²⁹ le usano nelle lor armonie, ma quelli ancora che senza avere alcuna scienza cantano e suonano per pratica solamente.

Per qual cagione gli antichi nelle loro armonie non usassero le consonanze imperfette e Pitagora vietava il passare oltre la quadrupla
Capitolo II

Né dobbiamo maravigliarsi che gli antichi ricevessero non tali consonanze; perciocché essi prestarono grandissima fede alla dottrina di Pitagora, il quale essendo diligentissimo investigatore dei profondi secreti della natura, non le volse accettare e porre tra i consonanti intervalli, per esser egli amatore delle cose semplici e pure, perché si diletta di tutte le cose fino tanto che la materia loro non si partiva dalla semplicità; e in essa investigava le cose secrete, cioè le loro cagioni, avendo egli opinione che, ritrovandosi esser semplici, in quelle fusse fermezza e stabilità, ed essendo miste e diverse, incostanza e varietà. E perché istimava che di queste non si potesse aver ferma ragione, però, senza procedere più oltre, le rifiutava. Laonde solamente quelle consonanze li piacevano, le quali insieme si convenivano per ragion de numeri che fussero semplici e avessero la lor natura purissima, come sono quelli che nascono dal genere moltiplice³⁰ e dal superparticolare;³¹ e sono i cinque mostrati, contenuti nel numero quaternario; e rifiutò quelle che sono comprese da numeri che si ritrovano oltre esso quaternario ed entrano negli altri generi di proporzione, dai quali nasceva il loro ditono e il triemituono,³² lo semiditono e altri intervalli simili, come vederemo. Né pose tra le consonanze il ditono e il semiditono, contenuti nel genere superparticolare, i quali ho mostrato nella prima parte;³³ perciocché molto ben conosceva (com'io credo) la natura loro; e vedeva che dalla mistura di tal consonanze imperfette con le perfette potevano nascere i due esacordi, maggiore e

²⁹ *qualunque... istrumenti*: forse da emendare in «qualunque sorte si voglia di istrumenti».

³⁰ *moltiplice*: cfr. qui a p. 82.

³¹ *superparticolare*: cfr. qui a p. 87.

³² *triemituono*: intervallo che contiene tre semitoni ossia terza minore.

³³ *mostrato... parte*: cfr. qui a p. 60.

minore, i quali si contengono nel genere superparziente, come le forme loro ce lo manifestano.³⁴ Approvò adunque solamente quelle consonanze, come più semplici e più nobili, ch'hanno le forme loro tra le parti nel sudetto quaternario; perciocché da loro non ne può nascere alcun suono che non sia consonante.

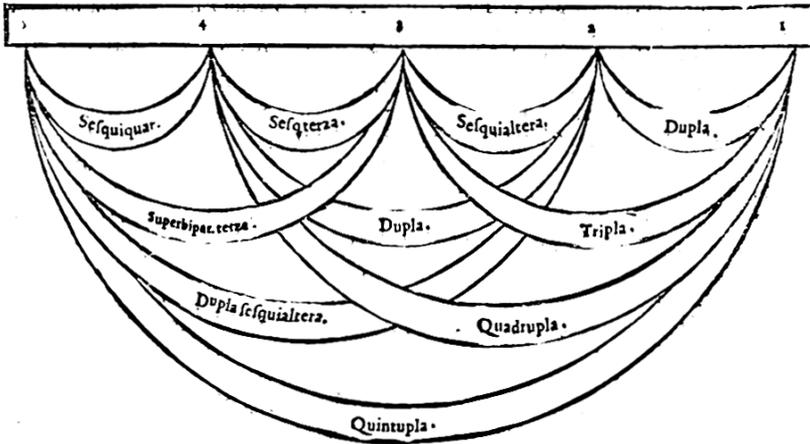
E forse che i pitagorici non per altro avevano in somma venerazione questo numero, se non perché vedevano che da esso nasceva cotale semplicità di contento, onde ebbero opinione ch'appartenesse alla perfezione dell'anima. E tanto ebbero questo per vero che volendo di ciò che affermavano (il che dice Plutarco³⁵ e Macrobio)³⁶ fusse loro prestata indubitata fede, dicevano: «Io ti giuro per colui che dà all'anima nostra il numero quaternario». Il divino filosofo adunque vietava il passare oltra la quadrupla, perciocché egli oltra di essa (secondo il parere di Marsilio Ficino, filosofo platonico, nel *Compendio del Timeo* di Platone)³⁷ non udiva armonia; conciosia che procedendo più oltra nasca la quintupla tra 5 e 4 e la superbiparziente tra 5 e 3 che genera dissonanza. È ben vero che se le parole del Ficino si pigliassero e s'intendessero semplicemente come sonano, s'intenderebbe il falso; perciocché la quintupla non si ritrova tra 5 e 4 ma sì bene tra 5 e 1; però giudico che overamente il testo sia incorretto, e che in luogo del 4 si debba intendere e porre la unità, o che tal parole s'abbiano da intendere in questo modo, che procedendo oltra la quadrupla, aggiunto il quinario al numero quaternario, come nell'esempio si vede, cioè aggiunta la sesquiquarta alla proporzione quadrupla in questa forma 5 4 3 2 1, nasca la proporzione quintupla tra 5 e 1, e similmente la superbiparzienteterza tra 5 e 3, la quale si parte dalla semplicità dei numeri ed è contenuta nel terzo genere di proporzione che si chiama superparziente; il qual genere diceva Pitagora non essere atto alla generazione delle consonanze musicali.

³⁴ *esacordi... manifestano*: gli intervalli di sesta, maggiore e minore, sono individuati rispettivamente dalle proporzioni 5 : 3 e 8 : 5; cfr. qui a p. 69.

³⁵ [PLUTARCO], *De Iside et Osiride*, [382a].

³⁶ [MACROBIO], *Commentarium de somnio [Scipionis]*, libro 1, capitolo 1.

³⁷ *secondo... Platone*. MARSILIO FICINO (1433-1499), *Compendium ad Timaeum, passim*.



Per questa cagione adunque, e non per altra, stimano alcuni che questo filosofo vietasse il trappassar la quadrupla, ancora ch'alcuni altri dicano che Pitagora voleva che non si avesse a trappassar la quadrupla nelle cantilene, cioè il numero delle quindici corde, contenute tra la disdiapason; perciocché egli giudicò ch'ogni ottima voce (avendo la natura posto termine a tutte le cose) potesse senza suo disconcio naturalmente ascendere dal grave all'acuto, o per il contrario discendere per quindici voci, e che qualunque volta si passasse più oltre, o nel grave o nell'acuto, che tali voci non fossero più naturali, ma sforzate, e che recassero noia agli ascoltanti; ma di queste due ragioni la prima (secondo 'l mio giudizio) è migliore e fa più al proposito. Evvi eziandio una terza ragione, la quale in fatto tengo d'ogn'altra migliore e più vera, ch'è posta nel principio del primo delle *Dimostrazioni*,³⁸ la quale lascio, per cagione d'essere breve, perciocché chi desiderasse saperla, leggendo il nominato luogo, sarà pienamente del tutto raguagliato. Non è adunque da maravigliarsi che gli antichi non ricevessero cotali consonanze, poiché dalle leggi pitagoriche gli era vietato il trappassar la quadrupla.

³⁸ *posta... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, p. 3.

Dubbio sopra l'invenzione di Pitagora
Capitolo III

Ora sopra la detta invenzione di Pitagora nasce un dubbio, in che modo potesse uscir contento da quei due martelli che contenevano la proporzione se-squiottava, che è la forma del tuono, il quale senza dubbio alcuno è intervallo dissonante. A questo si può rispondere e dire: è cosa ragionevole che i fabbri de quei tempi non percuotessero nel battere coi martelli tutti in un tempo, ma sì ben l'un dopo l'altro, come vediamo e udimo fare al dì d'oggi. Onde è credibile che la prima cosa che udisse Pitagora fusse un certo ordine armonico di suono e che molto li fusse grato, dal quale fusse mosso a volere investigar la ragione dei concetti armonici. Ma perché percuotendo i martelli l'un dopo l'altro, il tuono non li poteva offender l'udito, come gli avrebbe offeso quando tutti in un tratto avessero fatto la percossa, conciosia che la consonanza e la dissonanza si ode tra due suoni ch'in un tempo istesso percuotono³⁹ l'udito, però non si può dire che Pitagora in tale atto udisse cosa alcuna dissonante, di modo che lo potesse offendere, massimamente avendo prima rimosso il quinto martello, come dice Boezio,⁴⁰ perciocché non s'accordava con gli altri. E che questo sia vero Macrobio⁴¹ lo manifesta chiaramente, dicendo che passando Pitagora a caso per una via publica, gli pervennero alle orecchie alcuni suoni che si rispondevano con un certo ordine, i quali nascevano dai martelli d'alcuni fabbri che battevano un ferro infocato; e dice: «Erano suoni che si rispondevano con un certo ordine»; e non dice che fussero suoni consonanti. Per la qual cosa potiamo vedere che cotale intervallo non li poteva dare alcuna noia, come potiamo da noi stessi udire in ogni nostra modulazione, che non solo nel procedere di simile intervallo, ma di qualunque altro ancora, purché nasca da numeri sonori e armonici, il senso non è offeso.

Avendo dopoi il filosofo ritrovato che ciò procedeva dalla quantità del peso di ciascun martello, incominciò dai pesi ritrovati a investigar le proporzioni musicali e i numeri armonici, facendo l'esperienza d'un suono contra l'altro col peso loro; e ritrovò la loro ragione nei nominati numeri; e conobbe quelle proporzioni che davano le consonanze e quelle che facevano le dissonanze. Laonde Boezio⁴² volendo mostrare in fatto quelle proporzioni, ch'erano le vere forme

³⁹ *percuotono*: impressionare un organo sensoriale, eccitare i nervi, per lo più in maniera fastidiosa; BATTAGLIA, *s.v.*

⁴⁰ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 10.

⁴¹ [MACROBIO], *Commentarium de somnio [Scipionis]*, libro 2, capitolo 1.

⁴² *Ut supra* [BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 10].

delle consonanze, parlando di ciascuna di esse, le aggiunge una di queste parole *consonantia* o *concinentia*;⁴³ ma quando viene alla sesquiottava, senz'aggiungerle alcuna cosa, dice solamente che risonava il tuono, volendo inferire⁴⁴ che tal proporzione non era posta dal filosofo nel numero di quelle che fanno la consonanza.

Della musica antica

Capitolo IV

Ma se la musica antica (come si è mostrato)⁴⁵ aveva in sé tale imperfezione, non par credibile che i musici potessero produrre negli animi umani tanti varii effetti, come nelle istorie si raccontano; perciocché si legge che alle volte movevano l'animo all'ira, alle volte dall'ira lo ritiravano alla mansuetudine; ora inducevano al pianto, ora al riso ovvero ad altre simili passioni; e tanto meno par credibile, per esser ella oggidì ridutta a quella perfezione dalla parte dei suoni e consonanze, com'ho detto altrove,⁴⁶ che quasi di meglio non si può sperare; e non si vede che faccia alcuno dei sopradetti effetti, onde più tosto si potrebbe dire che la moderna e non l'antica fusse imperfetta. E perché tal cosa potrebbe generar negli animi dei lettori non picciol dubbio, però avanti che si vada più oltre mi è paruto di dover sopra tal materia ragionare alcune cose, e prima dimostrare in qual maniera dagli antichi la musica era posta in uso, dopoi quali materie recitavano nelle loro cantilene, e quali erano i musici antichi, oltre di questo quel ch'era potente d'indur l'uomo in diverse passioni, in qual modo le armonie potevano muover l'animo e produrre in esso varii costumi, e ultimamente da qual genere di cantilena fussero operati simili effetti.

Incominciando adunque dalla prima, dico che se ben la musica anticamente ha operato molte cose maravigliose, come si legge, e si dica ch'ora non operi più cosa alcuna delle nominate, tuttavia chi vorrà esaminar minutamente il tutto ritroverà che la musica eziandio al presente non è priva de cotali effetti; e ne potrebbe forse con grandissima maraviglia vedere alcuno che sarebbe di non poca importanza. È ben vero che l'uso moderno è tanto vario e lontano dall'uso antico che sarebbe quasi impossibile crederlo, quando da molti degni e

⁴³ *concinentia*: concinnità da *concinntas*, grazia, eleganza che risulta dal rapporto di più cose fra loro, armonia di un discorso, di uno scritto, di un'opera poetica o di un brano musicale, che deriva dall'opportuna disposizione delle parole, degli accenti o delle note; BATTAGLIA, *s.n.*

⁴⁴ *inferire*: significare, voler dire, far capire; BATTAGLIA, *s.n.*

⁴⁵ *come... mostrato*: cfr. qui a p. 130.

⁴⁶ [Cfr.] *supra*, capitolo 1 [qui a p. 126].

onorati scrittori, i quali sono stati per molto tempo avanti la nostra età, non ne fusse fatta menzione alcuna di tal cosa, perciocché i musici de quei tempi non usarono la musica con tante varie sorti d'istrumenti, lasciando da un canto quelli che nelle comedie e negli esserciti⁴⁷ loro adoperavano; neanco le loro cantilene erano composte de tante parti; né con tante voci facevano i loro concerti, come ora facciamo, ma l'essercitavano di maniera ch'al suono d'un solo istrumento, o piffero o di cetera o di lira che fusse, il musico semplicemente accompagnava la sua voce e porgeva in tal maniera grato piacere a sé e agli ascoltanti, come si legge; perciocché in cotal modo Omero⁴⁸ introduce cantare Achille, Femio⁴⁹ e Demodoco;⁵⁰ similmente Virgilio⁵¹ introduce Ioppa,⁵² Orazio Tigellio,⁵³ Silio Italico Teutrate;⁵⁴ e Svetonio⁵⁵ scrive che 'l simile faceva Nerone.⁵⁶ Questo istesso facevano coloro che i Greci chiamavano rapsodi,⁵⁷ i quali erano recitatori, interpreti e cantori dei versi dei poeti, tra i quali fu Ione,⁵⁸ come dimostra Platone in quello del *Furor poetico*,⁵⁹ che interpretava i versi d'Omero al suono della lira; e tanto gli era affezionato e tanto se lo avea fatto famigliare, che non voleva esporre altro poeta che lui.

⁴⁷ *esseriti*: forse da leggere «essercizi».

⁴⁸ *Iliade*, libro 9, e [*Odissea*], libro 8.

⁴⁹ *Femio*: aedo, personaggio dell'*Odissea*.

⁵⁰ *Demodoco*: nome di due figure mitologiche, entrambi aedi, l'uno della corte di Alcino, re dei Feaci, ricordato nell'*Odissea*, e l'altro alla corte di Agamennone, ricordato nell'*Iliade*, che il re aveva lasciato in patria partendo per la guerra di Troia, per sorvegliare e difendere la moglie Clitennestra.

⁵¹ [VIRGILIO], *Aeneidos*, libro 1, [740-746].

⁵² *Ioppa*: re africano pretendente alla mano di Didone.

⁵³ [ORAZIO], *Sermones*, libro 1, *satira* 3, [1-4; cfr. nota 134 qui a p. 34].

⁵⁴ [SILIO ITALICO], *De bello punico*, libro 11, [288-290: «Personat euboica Teuthras testudine, Cymes / incola et obtusas immiti murmure saevae / inter bella tubae permulcet cantibus auris»; l'autore, poeta latino vissuto nel I secolo d.C., oltre a scrivere questo poema epico in diciassette libri sulla seconda guerra punica, svolse una brillante carriera politica].

⁵⁵ [SVETONIO], in *Vita Neronis*, capitolo 20 [l'autore (69-140 circa) letterato, storico e segretario dell'imperatore Adriano, scrisse le dodici *Vitae Caesarum*].

⁵⁶ *Nerone*: imperatore romano dal 54 al 68; durante il suo regno, per molti aspetti controverso, diede ampio spazio alla cultura, in particolare a quella greca.

⁵⁷ *rapsodi*: cantore professionista itinerante che nell'antica Grecia eseguiva in pubblico poemi epici, generalmente altrui, che rimaneggiava, tagliava e interpolava; in contrapposizione con l'aedo, ritenuto cantore di testi propri; BATTAGLIA, *s.v.*

⁵⁸ *Ione*: di Chio, poeta, storico e filosofo vissuto nel V secolo a.C.

⁵⁹ *come... poetico*: PLATONE, *Ione*, 530b-c; nella traduzione latina il dialogo era noto anche col titolo *De furore poetico*.

Quando poi erano due che cantavano, non cantavano insieme e ad un tempo, come si fa al dì d'oggi, ma l'un dopo l'altro; e tal modo di cantare nominavano cantare a vicenda, modo ch'appresso di Teocrito⁶⁰ cantano i pastori Dafni e Menalca, e appresso di Virgilio⁶¹ Menalca e Dameta. Usavano eziandio i poeti lirici nei loro certami musicali cantare i lor poemi e composizioni con varii generi de versi al suono della lira over della cetera; e questo facevano adunati insieme in un cerchio al numero di cinquanta, in alcune lor feste; e tale ragunanza fu nominata coro; e cantavano le lodi dei dei e di coloro ch'erano stati vittoriosi ne' giuochi olimpici;⁶² e riportavano per premio del loro cantare un bue. I rustici anco solevano in tal modo porgere i lor voti ai dei per i frutti della terra; perciocché adunati in un coro appresso un altare, sopra il quale era la vittima del sacrificio, ora passeggiando e ora rivolgendosi in giro, cantavano a Bacco⁶³ alcune sorti de versi che sono ora a noi incogniti, al suono del piffero. E tal piffero non s'assimigliava a quelli ch'ora si usano; perciocché in quei tempi si faceva de ossa delle gambe di gru, onde furono chiamati tali istrumenti dai latini *tibiae*,⁶⁴ essendo cotal parte di ciascuno animale con voce latina nominata *tibia*. Né faceva allora dibisogno di maggiore istrumento, perciocché il popolo che concorreva a luoghi simili era poco; ed era maggiormente dedito alla fatica e al lavoro che alle feste e ai giuochi. Avevano medesimamente per costume di rappresentar le tragedie e le comedie loro cantando; e questo accenna Orazio dicendo:

Si plausoris eges aulaea manentis et usque
sessuri, donec cantor: «Vos plaudite» dicat.⁶⁵

⁶⁰ [TEOCRITO], *Idyllium*, 8 [dell'autore, poeta lirico greco, non si conoscono le date di nascita e di morte].

⁶¹ [VIRGILIO], *Ecloga* [*Eclogae*], 3.

⁶² *giuochi olimpici*: la più antica e la più celebrata delle quattro feste nazionali dei Greci; si svolse ogni quattro anni dal 776 a.C. al 393 d.C.

⁶³ *Bacco*: Dioniso, figlio di Zeus e di Semele, una delle divinità terrestri più importanti della Grecia antica; la leggenda narra che conquistasse l'India, nel corso di una spedizione metà guerriera e metà divina: OVIDIO, *Ars amatoria*, 1, 189-190: «Nunc quoque qui puer es quantus tum, Bacche, fuisti / cum timuit thyrsos India victa tuos».

⁶⁴ *tibiae*: strumento a fiato, simile al flauto, di legno, osso, canna o metallo; BATTAGLIA, *s.v.*; ANGELO INGEGNERI (1550-1613 circa), *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, in BATTISTA GUARINI (1538-1612), *Opere*, 3, Verona, Tumermani, 1738, p. 540: «I medesimi antichi usarono una tibia sola, over due, perché essendo quello istrumento che si suona col fiato, ei viene a mescolarsi col canto meglio di tutti gli altri stromenti».

⁶⁵ [ORAZIO], *De arte poetica*, [154-155: «Se vuoi che gli spettatori plaudenti rimangano in sala a sedere fino a quando il cantore dica: "Applaudite"»].

Ed era usanza (come afferma il filosofo)⁶⁶ che i poeti istessi recitavano le tragedie e le comedie che aveano composte. Onde (come narra Tito Livio)⁶⁷ uno chiamato Livio,⁶⁸ avendo fatto una favola in versi, ordinata col suo argomento, egli stesso la recitava; dopoi non potendo più dire, perciocché la voce gli era mancata, pregò che li fusse perdonato; e pose un fanciullo a cantarla, il quale avendosi portato bene fu introdotta una usanza, che cotali cose fossero cantate dagli istrioni.⁶⁹ E di questo ne tocca una parola Orazio, dicendo nella sua dell' *Arte poetica*:

Ignotum tragicæ genus invenisse camenæ
dicitur et plaustris vexisse poemata Thespis,
quæ canerent agerentque peruncti faecibus ora.⁷⁰

Credo anco che gli oratori orassero al popolo al suono di qualche istrumento, ancora ch'al parer mio tale usanza durasse poco tempo; imperoché Cicerone nella orazione che fece in favor di Publio Sestio ne tocca una parola;⁷¹ e anche nel fine del libro terzo dell' *Oratore*, parlando di Gaio Gracco, lo dimostra,⁷² benché questo paia alquanto strano ad Aulo Gellio;⁷³ ma Plutarco⁷⁴ modestamente recita cotal cosa e dice:

Essendo Gaio Gracco uomo veemente nel dire, spesse volte era trasportato dall'ira, di modo che veniva alle villanie e vituperii; e così egli soleva turbare la sua orazione; onde conoscendo tal cosa s'imaginò di rimediarsi, col fare ch'un servo dotto nella musica nominato Licino li stesse dopo le spalle nel pulpito, e che

⁶⁶ [ARISTOTELE], *Rhetorica*, 3, capitolo [1].

⁶⁷ [TITO LIVIO], *Historiarum decades* [*Ab urbe condita*], 1, libro 7, [8; l'autore (59 a.C.-17 d.C.) storico romano, in quest'opera narra, secondo lo schema annalistico, le vicende di Roma dalla venuta di Enea in Italia ai funerali di Druso, figliastro di Augusto, nel 9 a.C.].

⁶⁸ *Livio*: Livio Andronico vissuto nel III secolo a.C.; a imitazione dei Greci nel 240 mise in scena per primo un dramma teatrale regolare di cui era autore e interprete.

⁶⁹ *istrioni*: attore di teatro nell'antica Roma; BATTAGLIA, *s.v.*; TITO LIVIO, *Ab urbe condita*, 7, 6: «Vernaculis artificibus, quia hister tusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum».

⁷⁰ *Ignotum... ora*: ORAZIO, *De arte poetica*, 275-277: «Si dice che Tespi abbia inventato il genere della musa tragica, prima sconosciuto, e che trasportasse sui carri quelli che cantavano e recitavano i drammi col volto impiasticciato di mosto».

⁷¹ *orazione... parola*: cit. non reperibile in CICERONE, *Pro Sestio*.

⁷² *anche... dimostra*: CICERONE, *De oratore*, 3, 225-227.

⁷³ [AULO GELLIO], *Atticæ noctes* [altrove *Noctes atticæ* o *Atticæ noctis*], libro 1, capitolo 11 [l'autore, erudito latino vissuto nel II secolo d.C., raccoglie in quest'opera notizie filosofiche, antiquarie e giuridiche].

⁷⁴ [PLUTARCO], in *Vitis Tiberii et Caii* [*Gaii Gracorum*], [2, 5-6; cfr. qui a p. 19].

mentre lo udiva inasperire e ritirarsi fuori della sua voce, con un istrumento lo avvertiva e gli faceva achettare⁷⁵ cotal veemenzia.

E di ciò non ci dobbiamo maravigliare, poiché l'arte oratoria ha avuto principio (come vuole Strabone)⁷⁶ dalla poesia; e i poeti oravano al popolo cantando versi al suono della cetera o lira; e lo tiravano a fare il loro volere; il che ben lo dimostra anco l'Ariosto dicendo:

Li scrittori indi fer l'indotta plebe
creder che al suon delle soavi cetre
l'un Troia e l'altro⁷⁷ edificasse Tebe⁷⁸

e avesson fatto scendere le pietre
dagli alti monti e Orfeo tratto al canto
tigri e leon, dalle spelunche tetre.⁷⁹

Cantavano anco gli antichi al suono del piffero, recitando diverse canzoni composte in versi; e questo facevano alle volte, quando erano due insieme, l'un dei quali sapesse cantare e l'altro sonare, come accennò il poeta, quando introdusse Menalca dire a Mopso pastore queste parole:

Tu calamos inflare leveis, ego dicere versus;⁸⁰

perciocché l'uno era perito sonatore di piffero e l'altro era ottimo cantore. Era anco appresso gli antichi usanza di saltare e di ballare, mentre che 'l musico al suono della lira o cetera over d'alcuno altro istrumento recitava alcuna cosa, come si trova appresso di Omero⁸¹ nella *Odissea* che, cantando Demodoco al suono della cetera, i Greci saltavano e ballavano. E similgiatamente Virgilio, nel libro 1 dell'*Eneida*, imitandolo dice che cantando Ioppa al suono della cetera:

⁷⁵ *achettare*: variante di «acchetare».

⁷⁶ [STRABONE], *De situ orbis* [*Geographia*], libro 1, [6; l'autore (64 a.C.-24 d.C.) geografo e storico greco, intraprese e descrisse numerosi viaggi nel mondo allora conosciuto, dalla Spagna all'Asia minore].

⁷⁷ *l'un... l'altro*: rispettivamente Apollo e Anfione.

⁷⁸ *Tebe*: capitale della Beozia.

⁷⁹ [LODOVICO ARIOSTO (1474-1533)], *Satira*, 6, [82-87].

⁸⁰ [VIRGILIO], in *Daphnide* [ossia *Elogae*, 5, 2: «Tu a soffiare nelle canne leggere, io a cantare versi»; *levis* in luogo di *leveis*, forse da emendare].

⁸¹ *Odissea*, libro 8, [26-108].

Ingeminant plausu Tyrii Troesque sequuntur;⁸²

e in un altro luogo più chiaramente manifesta tal cosa dicendo:

Pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.⁸³

Similmente Orazio, nel luogo citato di sopra (avegna che non faccia menzione alcuna che si cantasse) dice:

Sic priscae motumque et luxuriam addidit arti
tibicen.⁸⁴

Di questo si potrebbero avere infiniti esempj, i quali ora per brevità lascio, poiché le ode di Pindaro⁸⁵ di ciò fanno indubitata fede; conciosia ch'essendo divise in tre parti, delle quali la prima è chiamata *στροφή*, *ἀντιστροφή* la seconda e la terza *ἔπιδός*, e sono comprese nei versi lirici, gli antichi le cantavano al suono della lira o della cetera e ballavano o saltavano in tal maniera, che quando i saltatori si volgevano dalla parte destra verso la sinistra cantavano la prima parte, e quando andavano dalla sinistra alla destra cantavano la seconda; e venivano a riposarsi quando cantavano la terza; la qual maniera di ballare o saltare dura fino al dì d'oggi appresso i Candiotti e quelli che abitano nell'isola di Cipro.⁸⁶ Gli antichi adunque usavano la musica nella maniera ch'abbiamo detto, accompagnando la voce ad un solo istrumento; e s'alle volte ne usavano de più sorti, vi accompagnavano la voce, come tra genti barbare al presente ancora si costuma in alcune parti e massimamente del Levante, come da uomini degni di fede più volte ho udito dire; ma i due primi modi (come fanno fede l'istorie) erano grandemente in uso.

Usarono anco gli antichi nei loro esserciti varie sorti d'istrumenti, imperoché i Toscani usarono la tromba, della quale (come vogliono alcuni) essi furono gli inventori,⁸⁷ gli Arcadi la sampogna, i Siciliani alcuni istrumenti i quali nomina-

⁸² *Ingeminant... sequuntur*. VIRGILIO, *Aeneidos*, 1, 747: «I Tiri rinnovano l'applauso, seguiti dai Troiani».

⁸³ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 6, [644: «Chi ritma danze coi piedi e chi intona canti»].

⁸⁴ *Sic... tibicen*. ORAZIO, *De arte poetica*, 214-215: «Così all'arte primitiva il suonatore di tibia aggiunse il gesto e la lascivia».

⁸⁵ *Pindaro*: uno dei maggiori rappresentanti della lirica greca (518 a.C.-438 circa) che compose inni, peani, ditirambi, encomi; i suoi quarantacinque epinici, dedicati agli atleti olimpici vincitori, venivano cantati dal coro accompagnato dal flauto o dalla lira.

⁸⁶ *Cipro*: isola del Mediterraneo orientale, dominio veneziano fino al 1571, quando la fortezza di Famagosta cadde in mano ai Turchi.

⁸⁷ *Toscani... inventori*: secondo la tradizione greca gli Etruschi avrebbero inventato la *salpinx* o *tuba*.

vano *πικτίδας*,⁸⁸ i Candiotti la lira, i Lacedemonii il piffero over la lira (come vuole Pausania)⁸⁹ al canto d'alcune canzoni, quelli di Tracia il corno, gli Egizii il timpano e gli Arabi il cembalo. I Romani si servirono nelle lor comedie d'alcune sorti de pifferi, dei quali alcuni chiamavano destri e alcuni sinistri, e alcuni nominavano saranni,⁹⁰ dai quali i spettatori potevano comprender sotto qual genere si contenessero le comedie che dovevano recitare. Imperoché quando la comedia conteneva in sé materia o soggetto severo e grave, si udiva il concento grave dei pifferi sinistri; e quando era giocoso e festevole, il concento era fatto coi pifferi destri ed era acuto; ma s'era mista, le cantilene musicali erano temperate dell'una e dell'altra sorte di concento. E tali cantilene non erano fatte dal poeta, ch'avea composto la comedia, ma da un perito nell'arte della musica, come nel principio di ciascuna comedia di Terenzio si può apertamente vedere, ove dice: «*Modos fecit Flaccus Claudii filius*»,⁹¹ nominando le sorti degli istrumenti detti di sopra, coi quali eran fatte le musiche, le quali erano variate di modo o tuono che lo vogliamo dire; e le facevano udire avanti che cominciassero a rappresentar la comedia, accioché la materia compresa in essa (com'ho detto) si potesse sapere avanti dagli spettatori.

Nondimeno ai nostri tempi sono incognite cotali sorti de pifferi, ancora che Servio nel libro 9 dell'*Eneide* di Virgilio, sopra quel verso: «*O vere Phrygiae*»,⁹² mostri ch'eran di due sorti, delle quali l'una nomina seranni e l'altra frigi. I primi erano pari; e così si chiamavano, perciocché avevano le loro caverne⁹³ pari ed equali; i secondi impari, conciosia che le caverne loro erano inequali. Adduce dopoi Servio l'autorità di Marco Varrone, volendo dichiarar quali fussero pifferi destri e sinistri, dicendo che la tibia frigia destra ha un solo foro e la sinistra ne ha due, de' quali l'uno ha il suono acuto e l'altro grave. Ma queste parole son molto differenti da quelle che sono poste nel libro 1 al capitolo 2 delle *Cose della*

⁸⁸ *πικτίδας πικτίδες*, in latino *fidiculae* piccola lira.

⁸⁹ [PAUSANIA], *Laconica* [*Descriptio veteris Graeciae, Laconia*], libro 1, [3, 17, 5].

⁹⁰ *saranni*: seranni, sarrani, abitanti di Tiro il cui antico nome era Sar o Sur, in latino Sarra, da cui deriva *sarranus* o *serranus*.

⁹¹ *Modos... filius*: TEREZIO, *Andria*, didascalìa; l'autore (195-159 a.C.) era il modello indiscusso per la rinascita della commedia regolare nel Cinquecento.

⁹² *Servio... Phrygiae*: SERVIO, *Commentarii in Aeneidos*, 9, 617: «*Tibiae aut serranae dicuntur quae sunt pares et aequales habent cavernas, aut phrygiae quae et impares sunt et inaequales habent cavernas*»; del commentatore latino vissuto fra il IV e il V secolo d.C., benché le sue chiose virgiliane costituiscano uno dei più significativi documenti tramandati dall'antichità, non si conosce la biografia.

⁹³ *caverne*: fori.

villa,⁹⁴ dove egli dice che l'una sorte de pifferi sonava i modi d'un istesso verso in voce acuta e l'altra in voce grave, onde seguendo più a basso, dalle sue parole si può comprendere che 'l sinistro mandava fuori il suono grave e il destro lo acuto. E questo si può confermare con l'autorità di Plinio,⁹⁵ il quale parlando dei calami acquatici⁹⁶ dice che si solevano tagliare in tempo conveniente⁹⁷ circa la stella Arturo,⁹⁸ fino all'età di Antigene⁹⁹ sonator di piffero, usandosi ancora la musica semplice a quei tempi; e così preparati dopo alcuni anni incominciavano ad esser buoni; e anche allora bisognava adoperarli molto spesso e quasi insegnar loro sonare, perciòché le linguelle¹⁰⁰ si venivano a toccare l'una con l'altra, il che era molto più utile per mostrare i costumi nei teatri; ma dopo che sopravvenne la varietà e la lascivia dei canti, incominciarono a tagliarli avanti il solsticio; e il terzo anno erano buoni, conciosia ch'aveano le linguelle loro più aperte e più atte a variare i suoni, le quali oggidì ancora così sono. Ma allora era opinione che s'accordassero insieme quelli ch'erano d'una medesima canna, e quella parte ch'era vicina alla radice convenirsi al piffero sinistro, e quella ch'era vicina alla cima al destro. Questo dice Plinio seguendo quello che dice Teofrasto¹⁰¹ nella *Istoria delle piante* con maggior copia di parole; e parmi esser ben detto; imperoché quelli che sono vicini alla radice sono necessariamente più grossi de quelli che sono più verso la cima, onde ogni giorno si comprende dalla esperienza ch'essendo il corpo loro più grande e più largo rende anco il suono più grave, come il contrario si scorge in quelli che sono più minuti e più ristretti; il che ancora si vede e ode negli istrumenti che chiamiamo organi, le canne dei quali quanto sono più larghe, tanto rendono i suoni più gravi, e le più ristrette i più acuti.

Ma a quello che si è detto par che sia contrario un autore incerto di quello epigramma greco ch'incomincia: «Τὸν σοφὸν ἐν κίθάρῃ»,¹⁰² perciòché chiama la

⁹⁴ *Varrone... villa*: VARRONE, *De re rustica*, 1, 2.

⁹⁵ [PLINIO], *Naturalis historia*, libro 16, capitolo 36 [in realtà 66-67].

⁹⁶ *calami acquatici*: fusto liscio, sottile e flessibile di alcune ciperacee o di piccole canne di palude; nel significato letterario diventa canna di strumento musicale a fiato, zupfola, flauto, zampogna; BATTAGLIA, *s.v.*

⁹⁷ *tempo conveniente*: nel mese di settembre.

⁹⁸ *stella Arturo*: stella α della costellazione di Boote nell'emisfero celeste boreale.

⁹⁹ *Antigene*: Antigenide, tebano vissuto nel IV secolo a.C., introdusse alcune innovazioni nella musica per flauto.

¹⁰⁰ *linguelle*: ancia, lamina sottile di metallo o di legno, posta all'imboccatura di certi strumenti a fiato, che determina la vibrazione della colonna d'aria, producendo il suono; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁰¹ [TEOFRASTO, *Περὶ φυτῶν ἱστορία*], libro 4, capitolo 12.

¹⁰² *epigramma... κίθάρῃ*: «L'esperto della cetra».

corda grave δεξιτερὴν ὑπάτην, cioè destra *hypate*,¹⁰³ e l'acuta λατὴν νήτην, cioè sinistra *nete*.¹⁰⁴ Ma questo importa poco, conciosia che considerata ben la cosa torna comodo all'uno e all'altro modo, essendo che le parti d'ogni strumento si possono considerare e denominare in due modi, prima in quanto a noi, dopoi in quanto ad esso strumento. In quanto a noi, la parte dell'istrumento posta dalla man destra è detta destra e rende i suoni acuti, come negli organi, monocordi e altri istrumenti simili si vede; e quella ch'è posta alla sinistra è detta sinistra e rende i suoni gravi. Ma in quanto all'istrumento, quella ch'è destra a noi ad esso è sinistra; e per il contrario, quella ch'è a lui destra a noi è sinistra, come si potrebbe vedere in due i quali insieme giuocassero alla lotta, che la parte destra dell'uno sarebbe la sinistra all'altro e la sinistra la destra. Non è adunque inconveniente, se l'uno nomina quella parte destra, la quale l'altro chiama sinistra, essendo tali parti diversamente, secondo alcune loro opinioni, considerate.¹⁰⁵ In questo modo adunque dagli antichi era posta in uso la musica; il qual modo quanto sia differente dall'uso moderno ciascuno da sé lo potrà sempre vedere, come eziandio potrà vedere altrove quanto era differente il loro concerto dal moderno. Ma quali materie recitassero nelle lor cantilene quel che contiene il seguente capitolo lo farà manifesto.

Delle materie, che recitavano gli antichi nelle lor canzoni, e d'alcune leggi musicali
Capitolo V

Gli antichi musici nelle lor cantilene recitavano materie e soggetti molto differenti da quelli che contengono le canzoni moderne; imperoché erano cose gravi, dotte e composte elegantemente in varii versi, come sono le lodi dei dei contenute negli inni di Orfeo, i fatti illustri degli uomini vittoriosi nei giuochi olimpici, pitii,¹⁰⁶ nemei¹⁰⁷ e istmii,¹⁰⁸ che si vedono tra le ode di Pindaro, over cantavano cantilene nuziali, simili a quelle di Catullo.¹⁰⁹ S'udivano anco argu-

¹⁰³ *hypate*: estrema corda grave, voce dotta dal greco ὑπάτη χορδή; BATTAGLIA, *s.p.*

¹⁰⁴ *nete*: ultima corda, voce dotta dal greco νήτη χορδή; BATTAGLIA, *s.p.*

¹⁰⁵ [Cfr.] *infra*, capitolo 29 [qui a p. 222].

¹⁰⁶ *pitii*: giochi in onore di Apollo, una delle quattro feste nazionali della Grecia antica, seconda per importanza alle olimpiadi; in origine consisteva unicamente in una gara musicale, poi si aggiunsero le gare ginniche.

¹⁰⁷ *nemei*: quarta e ultima in ordine cronologico delle feste nazionali dei Greci; già al tempo di Pindaro si festeggiavano le nemee in onore di Zeus.

¹⁰⁸ *istmii*: giochi molto frequentati che duravano più giorni, cominciavano con un sacrificio a Posidone e continuavano con le gare atletiche, equestri, musicali e forse navali.

¹⁰⁹ *Catullo*: notissimo poeta lirico latino (87-54 a.C.) qui cit. per gli epitalami.

menti funebri, lamentazioni, cose amatorie e appartenenti a conviti; e a certe cantilene aggiungevano alcuni prieghi, i quali chiamavano epilimia,¹¹⁰ per iscacciar la pestilenza.¹¹¹ I rustici eziandio aveano alcune sorti de canzoni, le quali se ben non contenevano cose tanto gravi e severe, erano almeno oneste e dilettevoli, com'era quella maniera che chiamavano ἐπιλήμιον ᾠσμα,¹¹² la quale cantavano mentre premevano le uve. Cantavano ancora gli antichi materie comiche e tragiche e altre cose simili piene di severità e di gravità, come ne dimostra chiaramente Galeno,¹¹³ dicendo che anticamente nei conviti si soleva portare a torno la lira o cetera, al suono della quale si cantavano le lodi dei dei, degli uomini illustri e altre cose simili; e duolsi ch'a' suoi tempi (come si fa anche da molti al dì d'oggi) si solevano portare i bichieri pieni de bianchi vini e vermigli; e sì come gli antichi si rallegravano d'aver passato il tempo virtuosamente con la musica, così allora e al presente si gloriavano e si gloriano molti dell'aver mangiato e bevuto assai, raccontando il numero dei bichieri da loro vuotati. Similmente Cicerone¹¹⁴ dice che i convitati erano soliti cantar nei conviti al suono del piffero le lodi e virtù degli uomini illustri, adducendo l'esempio di Temistocle, commemorato già nella prima parte.¹¹⁵ E nel libro dei *Chiari oratori*, intitolato *Bruto*, dice queste parole:

Dio volesse che si ritrovassero quei versi, i quali Catone¹¹⁶ per molti secoli avanti la sua età lasciò scritto nel libro delle *Origini*, essere stati cantati in ciascun convito delle lodi degli uomini chiari e illustri.¹¹⁷

¹¹⁰ *epilimia*: epilemia, composizione poetica che si cantava per scongiurare la pestilenza, dal greco ἐπιλοιμία; BATTAGLIA, s.p.

¹¹¹ [ZARLINO], *Supplimenti* [*Supplimenti musicali* cit.], libro 7, capitolo 2 [*Delle affezioni o costumi dell'animo, e quello che sia ciascuna da per sé*, pp. 270-273], e libro 8, capitolo 1 [*Quello che sia melopeia, e delli suoi modi, e delle sue specie*, pp. 276-279].

¹¹² ἐπιλήμιον ᾠσμα: canto dedicato a Bacco.

¹¹³ [GALENO], *Therapeutica* [*ad Glauconem*], libro 1 [l'autore (129-199) fisico, anatomista e fisiologo, chirurgo dei gladiatori a Pergamo e medico dell'imperatore Marco Aurelio, aveva studiato a Smirne, a Corinto e ad Alessandria].

¹¹⁴ [CICERONE], *Tusculanae* [*disputationes*], libri 1, [2: «Quamquam est in *Originibus* solitos esse in epulis canere convivas ad tibicinem de clarorum hominum virtutibus»], e 4, capitolo 3 [in realtà 2: «Gravissimus auctor in *Originibus* dixit Cato morem apud maiores hunc epularum fuisse, ut deinceps qui accubarent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes»].

¹¹⁵ *commemorato... parte*: cfr. qui a p. 25.

¹¹⁶ *Catone*: detto il Censore (234-149 a.C.) uomo politico e scrittore latino, caldeggiò la distruzione di Cartagine.

¹¹⁷ *Dio... illustri*: CICERONE, *Brutus*, 17, 66: «Iam vero *Originis* eius [di Catone] quem florem aut quod lumen eloquentiae non habent?»; la seconda parte del titolo *De claris oratoribus* non è dell'autore ma si trova nei codici di derivazione umanistica.

Tali materie si cantavano anco al suono del piffero nella lor morte, come l'istesso Cicerone afferma in un altro luogo.¹¹⁸ E i Latini seguitando i Greci chiamavano le canzoni lugubri *naenia*.¹¹⁹ Né per altro veramente ci è stato dato la musica, se non a questo fine, il che manifesta Orazio in questi versi:

Musa dedit fidibus divos puerosque deorum
et pugilem victorem et equum certamine primum
et iuvenum curas et libera vina referre.¹²⁰

E come dimostra Platone nel *Protagora*,¹²¹ gli antichi insegnavano tutte queste materie ai loro giovani, accioché le avessero a cantare al suono della lira over della cetera. Onde Omero scrive d'Achille:

” Αειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν,

cioè: «Ma le lodi degli uomini virili cantava».¹²² E di Demodoco dice che cantava le gloriose imprese degli uomini, la contenzione d'Ulisse¹²³ con Achille, la favola di Venere e di Marte, e il cavallo troiano.¹²⁴ Femio anco nella *Odissea* si escusa con Ulisse, dicendo che cantava ai dei e agli uomini.¹²⁵ Onde è da pensare che non cantava se non cose gravi e severe, avendo già cantato il lugubre e funebre ritorno dei Greci nella loro patria. E se ben cantò l'adulterio di Marte e di Venere, non lo fece perché lodasse tal sceleratezza, ma per rimuovere (come dice Ateneo)¹²⁶ i Feaci dalle disoneste loro voluttà e piaceri. In cotal modo ancora appresso di Virgilio:

¹¹⁸ [CICERONE], *De legibus*, libro 2, [23: «Extenuato igitur sumptu, tribus reciniis et tunicula purpurea et decem tibicinibus»].

¹¹⁹ *naenia*: canto funebre elogiato accompagnato dal suono della tibia o del flauto, in uso fino al III secolo a.C., intonato secondo schemi fissi dai parenti del defunto o anche da donne pagate appositamente, dette prefiche; BATTAGLIA, *s.v.*

¹²⁰ [ORAZIO], *De arte poetica*, [83-85: «La musa affidò alla lira il compito di celebrare gli dei e i loro figli e il pugile vincitore e il cavallo arrivato primo nella corsa e gli affanni giovanili e i brindisi liberi»].

¹²¹ *come... Protagora*: PLATONE, *Protagora*, 326b.

¹²² *Onde... cantava*: *Iliade*, 9, 189.

¹²³ *Ulisse*: figlio di Laerte e di Anticlea.

¹²⁴ *cantava... troiano*: *Odissea*, 8, 9-108, 352-491, 639-672.

¹²⁵ *Odissea*, 22, [330-353].

¹²⁶ [ATENEIO], *Dipnosophistae* [*Deipnosophistae*], libro 1, capitolo 7, [14d; l'autore di Naucrati in Egitto (II-III secolo d.C.) erudito dell'età imperiale, in quest'opera intitolata *Sofisti a banchetto*, raccoglie numerosi frammenti della commedia attica e della storiografia greca].

Cithara crinitus Iopas
 personat aurata, docuit quae maximus Atlas.¹²⁷
 Hic canit errantem lunam solisque labores,
 unde hominum genus et pecudes, unde imber et ignes,
 Arcturum pluviasque Hyadas¹²⁸ geminosque Triones,¹²⁹
 quid tantum oceano properent se tingere soles
 hiberni vel quae tardis mora noctibus obstet.¹³⁰

E Creteo¹³¹ amico alle muse medesimamente:

Semper equos atque arma virum pugnasque canebat.¹³²

Nerone eziandio, appresso di Svetonio nella *Vita* di questo sceleratissimo imperatore,¹³³ canta al suono della cetra la favola di Niobe¹³⁴ e molt'altre tragedie mascherato, come Canace¹³⁵ parturiente, Oreste¹³⁶ ucciditor della madre, Edippo¹³⁷ fatto cieco ed Ercole furioso.¹³⁸ E Luciano¹³⁹ dice che gli argomenti e

¹²⁷ *Atlas*: Atlante, appartenente alla generazione preolimpica, quella degli esseri mostruosi e smisurati; come punizione, in seguito alla lotta fra i giganti e gli dei, gli fu ordinato di reggere sulle spalle la volta del cielo.

¹²⁸ *Hyadas*: figlie di Atlante; gruppo di stelle nella costellazione del Toro, il cui sorgere in maggio era considerato annuncio di maltempo.

¹²⁹ *Triones*: letteralmente buoi da trebbiatura, da cui deriva *Septentrio* che indica le sette stelle dell'Orsa maggiore.

¹³⁰ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 1, [740-746]: «Iopa dai lunghi capelli, allievo del grandissimo Atlante, suona la cetra dorata. Canta la luna errabonda e le fatiche del sole, l'origine degli uomini e degli animali, della pioggia e del fuoco, Arturo e le Iadi piovose e le due Orse, canta il perché il sole d'inverno si affretti tanto a tuffarsi nel mare o quale indugio ostacoli le tarde notti»; *quem* in luogo di *quae*, *Atlans* in luogo di *Atlas*, *tingere* in luogo di *tingere*].

¹³¹ *Creteo*: figlio di Minosse e di Pasifae; la sua morte per mano del figlio Altemene gli fu predetta da un oracolo.

¹³² [VIRGILIO], *Aeneidos*, 9, [777]: «Cantava sempre destrieri, armi e battaglie d'eroi»].

¹³³ [SVETONIO], *Vita Neronis*, capitolo 21.

¹³⁴ *Niobe*: moglie di Anfione, ebbe quattordici figli, sette maschi e sette femmine; a causa della sua superbia ne furono uccisi dodici che pianse da sola per sette giorni e sette notti.

¹³⁵ *Canace*: una delle figlie di Eolo; secondo OVIDIO, *Heroides*, 11, generò un figlio col fratello; avendo Eolo scoperto il segreto, ordinò di gettare in pasto ai cani il neonato e inviò alla figlia una spada affinché si suicidasse.

¹³⁶ *Oreste*: figlio di Agamennone e di Clitennestra, vendicatore del padre.

¹³⁷ *Edippo*: Edipo, discendente di Cadmo, eroe tebano della leggenda più celebre della letteratura greca.

¹³⁸ *Ercole furioso*: creduto figlio di Alcmena e di Anfitrione, in realtà di Alcmena e di Zeus; impazzito, uccide moglie e figli.

¹³⁹ [LUCIANO], *De saltatione*, [37]: «La materia per l'azione è fornita interamente, come ho già detto, dalla storia antica, recuperata prontamente nella memoria e decorosamente rappresentata

le materie delle cantilene appresso gli antichi erano quelle cose, cominciando da principio del mondo ch'erano successe fino ai tempi di Cleopatra regina d'Egitto, le quali mi pare (secondo che lui racconta) che siano quasi tutte quelle che descrive e canta Ovidio nelle sue *Trasformazioni*,¹⁴⁰ e a cotal canto ballavano. Tutte queste cose recitavano sotto una determinata armonia, con determinati ritmi, versi e percussioni,¹⁴¹ ancora che fussero variati in ogni maniera di cantilena; e così con numeri, percussioni, modi e concenti, e con la voce umana, esprimevano materie convenevoli e buoni costumi.

Nominarono poi tali determinazioni leggi, imperoché altro non è legge nella musica che un modo di cantare, il qual contiene in sé un determinato concento e un determinato ritmo¹⁴² e metro.¹⁴³ E furono così chiamate, perciocché non era lecito ad alcuno di mutare ovvero innovare in esse alcuna cosa, sì nell'armonie, come eziandio nei ritmi e metri; ancora che siano alcuni che dicano che si chiamavano leggi, imperoché avanti che si scrivessero le leggi civili, si cantavano; onde Aristotele¹⁴⁴ afferma che nella sua etade erano anco solite a cantarsi dai popoli agatirsi.¹⁴⁵ Erano però cotali leggi scritte in versi e le cantavano al suono della lira o cetera, accioché i popoli più facilmente le ritenessero nella memoria e sapessero quello che dovessero osservare, come scrive Eliano¹⁴⁶ di quello che facevano i Candioti intorno le discipline. Ma sia come si voglia, era-

[...] a cominciare subito dal caos e dalla prima formazione dell'universo fino ai tempi di Cleopatra l'egizia»].

¹⁴⁰ *Cleopatra... Trasformazioni*. Cleopatra VII Filopatore (circa 69-30 a.C.) regina d'Egitto grazie all'aiuto di Cesare, dopo la cui morte conquistò l'amore di Marco Antonio; quando Ottaviano dichiarò guerra all'Egitto occupandolo, si suicidò facendosi mordere da un serpente; OVIDIO, *Metamorphoseon*, 15, 826-828.

¹⁴¹ *percussioni*: forse da emendare in «percussioni».

¹⁴² *ritmo*: ordine.

¹⁴³ *metro*: misura.

¹⁴⁴ [ARISTOTELE], *Problemata*, 28, *sectio* 19 [in realtà 19, 28: «Perché le composizioni che si cantano vengono chiamate leggi? È forse perché anticamente si cantavano le leggi per non dimenticarle, come è ancora in uso presso gli Agatirsi?»].

¹⁴⁵ *agatirsi*: popolo della Tracia dai costumi singolari; ERODOTO, *Historiae*, 4, 104: «Gli Agatirsi sono amanti del lusso e portano molto spesso ornamenti d'oro, praticano la comunanza delle donne per essere tutti fratelli fra loro e quindi, essendo tutti parenti, per non nutrire né invidia né odio reciproco».

¹⁴⁶ [CLAUDIO ELIANO], *De varia historia*, libro 2, [39: «I Cretesi obbligavano i fanciulli di condizione libera ad apprendere i testi delle leggi accompagnati da una melodia, affinché, affascinati dalla musica, ne conservassero più facilmente il ricordo; di conseguenza, se commettevano qualche reato, non potevano giustificarsi dicendo di aver agito così per ignoranza»; l'autore (170-235 circa) raccoglie in quest'opera una lunga serie di aneddoti relativi a personaggi mitologici e storici, uomini di stato, scrittori e artisti].

no cotal leggi di tre sorti; imperoché alcune eran dette citaristiche, che si cantavano alla cetera o lira, e alcune tibiarié, le quali si cantavano al suono dei pifferi; ma quelle della terza specie si chiamavano communi; e si cantavano al suono dell'una e dell'altra sorte degli istrumenti nominati. E benché cotal leggi fussero molte, nondimeno ciascuna avea il suo nome acquistato o dai popoli che le usavano, o dai ritmi e metri che contenevano, ovvero dai modi, o dagli inventori, o dai loro amatori, overamente dagli argomenti. Dai popoli fu nominata l'eolia¹⁴⁷ e la boezia,¹⁴⁸ dai ritmi e metri la ortia¹⁴⁹ e la trochea,¹⁵⁰ dai modi l'acuta e la tetraedia,¹⁵¹ dagli amatori e inventori la terpendria e la ieracia,¹⁵² e dagli argomenti il certame pitico¹⁵³ e il corrule.¹⁵⁴ Queste leggi (come vuol Plutarco)¹⁵⁵ furono publicate da Terpendro, il quale avendo prima diviso le citaristiche pose nome alle lor parti.

Le leggi tibiarié ebbero molti nomi che si lasciano per non andare in lungo, i quali (secondo che si dice) ritrovò Cleone¹⁵⁶ ad imitazione di Terpendro. La legge ortia apparteneva a Pallade¹⁵⁷ e conteneva in sé materie di guerra ed era una specie di modulazione nella musica, la quale Aulo Gellio¹⁵⁸ nomina verso ortio, forse detto in tal modo da' suoi numeri, i quali sono veloci e sonori; conciosia che i Greci nominan ὄρθιος quello che noi chiamiamo sonoro, ancora che molti lo interpretano per il canto appartenente ad uno essercito d'uomini d'arme. Era la trochea un segno che davano gli antichi ai soldati col canto o suono

¹⁴⁷ *eolia*: proveniente dall'antica regione dell'Asia minore che comprende le coste nord-occidentali della penisola anatolica, l'isola di Lesbo e altre minori.

¹⁴⁸ *boezia*: forse da emendare in «beozia», proveniente dalla regione della Grecia centrale.

¹⁴⁹ *ortia*: modo di canto greco particolarmente acuto ed elevato; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁵⁰ *trochea*: modo di canto greco caratterizzato da ritmo scattante e incalzante, idoneo a dare il segnale della corsa; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁵¹ *tetraedia*: nell'antica Grecia composizione di quattro strofe, ognuna cantata con una melodia diversa, la cui invenzione era tradizionalmente fatta risalire a Terpendro; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁵² *ieracia*: armonia di origine argolica che si cantava nelle feste di Proserpina; prende il nome da Ierace, allievo e amico di Olimpo; GIULIO POLLUCE, *Onomasticon*, 4, 10, 78-79.

¹⁵³ *pitico*: da Pitone, nome del serpente vinto da Apollo; cfr. qui a pp. 148-149.

¹⁵⁴ *corrule*: curule, sedia portatile e pieghevole, ornata di fregi d'avorio, simbolo del potere giudiziario, usata originariamente dai re di Roma, poi dai consoli, dai pretori e dagli edili; BATTAGLIA, *s.v.*; cfr. qui a p. 148.

¹⁵⁵ [PLUTARCO], in *Musica*, [1133a].

¹⁵⁶ *Cleone*: PLUTARCO, *Musica*, 1132c: «Κλονᾶς δὲ τῶν ἀλλοδακῶν νόμων ποιητής»; improbabile il riferimento al demagogo ateniese, morto nel 422 a.C., o a Cleonide, teorico musicale vissuto fra il II e il III secolo d.C.

¹⁵⁷ *Pallade*: Atena, la dea guerriera, per i Latini Minerva.

¹⁵⁸ [AULO GELLIO], *Noctes atticae*, libro 16, capitolo 19.

della tromba; e i Lacedemonii usavano nei loro esserciti il canto della legge castoria,¹⁵⁹ per accender l'animo dei soldati a prender l'arme contra gli inimici; e tal legge era composta sotto un ritmo detto embaterio.¹⁶⁰ La currelle s'acquistò il nome della materia che conteneva in sé, cioè dall'argomento, nel quale si narra il modo ch'Ettore,¹⁶¹ figliuolo del re Priamo,¹⁶² fu strascinato con le carrette intorno le mura troiane. Di queste leggi ho voluto far un poco di memoria, acciuché si possa vedere ch'erano composte di verso numeroso, accommodate a commuovere e generare negli animi diverse passioni. Non sarà eziandio fuori di proposito che veggiamo in qual maniera i musici anticamente recitassero alcune delle predette leggi al suono del piffero cantando, acciuché da una si possa comprendere in qual modo potessero recitar l'altre; e questa sarà il certame pitico, del quale fa menzione Orazio, dimostrando le qualità del musico ch'avea da recitarlo dicendo:

Abstinit Venere et vino; qui pythia cantat
tubicen didicit prius extimuitque magistrum.¹⁶³

Le quali troppo ben conobbe il vanissimo imperatore Nerone (come si legge in Svetonio)¹⁶⁴ che si asteneva dai pomi,¹⁶⁵ usava il vomito e li cristeri, per purgarsi bene il petto, acciuché avesse recitando nella scena la voce chiara e netta. L'argomento adunque di tal legge era la battaglia d'Apolline col serpente Pitone, il quale dà il nome alla favola; e il nome di tutta la cantilena era delona; e forse fu così nominata, perciuché Apollo nacque nell'isola di Delo.¹⁶⁶ Era questa legge (come mostra Giulio Polluce)¹⁶⁷ divisa come sono le nostre comedie, in cin-

¹⁵⁹ *castoria*: marcia militare degli eserciti spartani, eseguita sull'aulo nel corso delle battaglie; DEUMMI.

¹⁶⁰ *embaterio*: inno che nell'antica Grecia accompagnava la marcia dell'esercito, composto in metro anapestico; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁶¹ *Ettore*: figlio di Priamo e di Ecuba, marito di Andromaca; molto amato dal popolo ne riceve onori quasi divini.

¹⁶² *Priamo*: figlio più giovane di Laomedonte, sotto il cui regno si svolse la guerra di Troia.

¹⁶³ [ORAZIO], *De arte poetica*, [414-415: «Si è astenuto dagli amori e dal vino; il suonatore di tibia nelle gare pitiche prima ha dovuto imparare e temere il maestro»].

¹⁶⁴ [SVETONIO], in *Vita Neronis*, capitolo 20.

¹⁶⁵ *pomi*: frutti, mammelle; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁶⁶ *Delo*: la minore delle isole Cicladi nel mar Egeo.

¹⁶⁷ [GIULIO POLLUCE], *Onomasticon*, libro 4, capitolo 10, [segmento 84: «Pythici vero modo, qui tibia canitur, partes quinque sunt, rudimentum, provocatio, iambicum, spondeum, ovatio. Repraesentatio autem est modus quidem pugnae Apollonis contra draconem et in ipso experimento locum circumspicit, num pugnae conveniens sit; in provocatione vero provocat draconem; sed in iambico pugnat. Continet autem iambicum tubae cantus et odontismum, utpote dracone

que parti, delle quali la prima nominavano rudimento ovvero esplorazione, la seconda provocazione, iambico la terza, la quarta spondeo, e la quinta e ultima ovazione o saltazione.¹⁶⁸ La rappresentazione (com'ho detto) era il modo della pugna d'Apollo col dragone; e nella prima parte si recitava in qual modo Apollo investigava e contemplava il luogo, s'era atto alla pugna over non; nella seconda si dichiarava il modo che teneva a provocare il serpente alla battaglia; nella terza il combattimento, e questa parte conteneva un modo di cantare al suono del piffero chiamato ὀδοντισμός, dal battere dei denti che faceva il serpente quando era saettato; nella quarta si raccontava la vittoria d'Apollo; e nell'ultima si dichiarava com'egli faceva festa con balli e salti per la ricevuta vittoria del serpente. Non sarebbe gran meraviglia se gli antichi avessero anco saltato e ballato, quando si recitava cotal legge, perciocché usavano questo anco nelle loro tragedie e comedie; e a ciascuna saltazione aveano accommodato il suo proprio modo, conciosia che (come mostra Ateneo)¹⁶⁹ aveano una specie di saltazione detta emmelia¹⁷⁰ e accommodarono alla comedia quella ch'era detta cordace.¹⁷¹ Era anche appresso di loro una specie di saltazione satirica, la quale chiamarono σάκωνις;¹⁷² e fu istituita da Bacco, dopo che ebbe domata l'India. Questa era una delle leggi tibiari, nella quale i ritmi, i modi, i costumi e le armonie si mutavano, secondo che la materia ricercava. Aveano eziandio la saltazione detta carpea,¹⁷³ la quale lasciarò di raccontare, perciocché è recitata da Ateneo¹⁷⁴ tanto chiaramente ch'ognuno leggendola potrà conoscere quello che ella fusse e in qual maniera la usassero; e da queste due, cioè dal certame pitico e dalla saltazione carpea, si potrà scorgere in qual modo gli antichi recitassero l'altre leggi.

inter sagittandum dentibus frendente. Spondeum vero dei victoriam repraesentat et in ovatione deus ad victorialia carmina saltat; l'autore, grammatico greco di origine egiziana vissuto nel II secolo d.C., compila questo lessico enciclopedico citando indirettamente le fonti classiche].

¹⁶⁸ *saltazione*: ballo, danza saltata, ballo figurato, pantomima; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁶⁹ [ATENEO], *Dipnosophistae* [*Deipnosophistae*], libro 1, capitolo 16, [20e].

¹⁷⁰ *emmelia*: emmeleia, danza della tragedia greca, dai movimenti lenti e gravi; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁷¹ *cordace*: danza burlesca e licenziosa, eseguita generalmente dal coro nella commedia greca, contrapposta all'emmeleia; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁷² *σάκωνις*: danza dei satiri in onore di Dioniso, in ritmo molto veloce, eseguita dal coro del dramma satiresco; i principali gesti mimici erano portarsi la mano alla fronte come per ripararsi gli occhi dal sole, rivolgere la palma all'infuori o verso terra, sollevare una gamba ad angolo retto col piede perpendicolare al terreno, ruotare violentemente sul proprio asse e procedere con le mani tese in avanti; DEUMM.

¹⁷³ *carpea*: danza spartana in onore di Artemide, simile al cordace.

¹⁷⁴ *Ut supra* [ATENEO, *Deipnosophistae*], libro 1, capitolo 8.

Potiamo ora vedere da quello che si è detto che la musica avea più parti, l'armonia, il ritmo, il metro e l'istrumento, dal quale questa parte si diceva organica, e vi era eziandio la poesia e la saltazione. Ma queste parti alle volte concorrevano tutte in una composizione, e allora non tutte ma la maggior parte loro. Né era lecito (come altre volte si è detto) di mutare ovvero innovare alcuna cosa che di tal mutazione l'inventore non ne avesse a riportare la punizione; onde durò lungo tempo tal costume, perciocché conservandosi la musica in cotale essere, si conservò anche la sua riputazione, ridotta dopoi a poco a poco nello stato nel quale oggidì la veggiamo; avendosi dato i popoli alla crapula¹⁷⁵ e alla lussuria, poco curandosi di tal cosa, presero i musici maggior licenza; e con molte altre cose insieme perdettero eglino e la musica la sua antica gravità e riputazione; il che si vede detto da Orazio quando dice:

Postquam coepit agros extendere victor et urbem
latior amplecti muros vinoque diurno
placari genius festis impune diebus,
accessit numerisque modisque licentia maior.¹⁷⁶

E più oltre seguita dicendo quello che di sopra ho commemorato, cioè:

Sic priscae motumque et luxuriam addidit arti
tubicem.¹⁷⁷

E dopoi segue eziandio dicendo:

Sic etiam fidibus voces crevere severis.¹⁷⁸

Onde è da notare che Orazio nomina l'antiche corde severe, e bene, perciocché gli antichi al suono di quelle recitavano se non cose severe e gravi. In tal modo adunque i musici antichi, nella età che la musica più fioriva ed era in maggior prezzo e riputazione, recitavano le narrate materie nelle lor cantilene. Ma quali cose e in qual modo dai moderni siano recitate, e quali siano state lasciate da un canto, ognuno che ha cognizione della musica, da quello che leggerà e avrà accuratamente letto, lo potrà giudicare e conoscere.

¹⁷⁵ *crapula*: il mangiare e bere disordinatamente, smodatamente a lungo; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁷⁶ [ORAZIO], *De arte poetica*, [208-211: «Dopo che questi, vittorioso, cominciò a estendere il territorio e a chiudere la città in una cerchia muraria più ampia e a propiziare il genio con banchetti diurni nei giorni di festa, non frenato dalle leggi, subentrò nei versi e nei suoni una maggior licenza»; *urbes* in luogo di *urbem*, *murus* in luogo di *muros*].

¹⁷⁷ *Sic... tubicem*: ORAZIO, *De arte poetica*, 214-215: «Così all'arte primitiva il suonatore di tibia aggiunse il gesto e la lascivia»; *tibicen* in luogo di *tubicem*; cfr. qui a p. 139.

¹⁷⁸ *Sic... severis*: ORAZIO, *De arte poetica*, 216: «Di pari passo crebbero le corde alla severa lira».

Quali siano stati gli antichi musici
Capitolo VI

Non è cosa difficile sapere quali fossero gli antichi musici; conciosia che anticamente questi, i poeti o indovini e i sapienti erano giudicati essere una cosa istessa, essendo che nella poesia era contenuta per tal modo la musica che gli antichi per questa voce musica non solo intesero questa scienza, che principalmente tratta dei suoni, delle voci e dei numeri, com'altrove ho detto,¹⁷⁹ ma intesero ancora con questa congiunto lo studio delle umane lettere. Laonde il musico non era separato dal poeta, né il poeta dal musico; perciocché essendo i poeti de quei tempi periti nella musica e li musici nella poesia, come vuole Strabone,¹⁸⁰ l'uno e l'altro, per una di queste due voci, musico o poeta erano chiamati. E questo è manifesto da quello che dice Plutarco¹⁸¹ che Eraclide,¹⁸² in quello che raccolse gli antichi musici e gli inventori di tal arte, vuole che Anfione, figliuolo di Giove e di Antipa,¹⁸³ fabricator delle mura di Tebe, fusse il primo che ritrovasse il canto della cetera e la sua poesia, e che costui non sia stato solamente musico ma eziandio poeta e l'inventore del nominato istrumento, come scrive anco Plinio,¹⁸⁴ e ch'al suono di esso accompagnassi la voce; e seguendo più oltre dice che Lino da Negroponte¹⁸⁵ compose in verso lamentazioni e inni. Onde si può credere che costui non solamente fusse poeta ma anco musico, conciosia che il medesimo Plinio dice che costui cantò al suono della cetera. Segue ancora Plutarco¹⁸⁶ dicendo che Filamone¹⁸⁷ delfico compose il nascimento di Latona¹⁸⁸ e di Diana¹⁸⁹ e che Demodoco da Corfù musico antico compose la ruina di Troia, e che in uno poema celebrò le nozze di Venere e di Vulcano. Non è cosa dubbiosa che costui sia stato musico, perciocché questo è manifesto da quello che si è detto. Terpandro ancora fu musico e poeta, come chiaramen-

¹⁷⁹ *scienza... detto*: cfr. qui a p. 14.

¹⁸⁰ [STRABONE], *De situ orbis* [*Geographia*], libro 1.

¹⁸¹ [PLUTARCO], *in Musica*, [1132a].

¹⁸² *Eraclide*: pontico, filosofo e scienziato greco vissuto fra il 390 e il 310 a.C., autore di un trattato sulla musica.

¹⁸³ *Antipa*: Antiope, una delle figlie del fiume Asopo; di una bellezza straordinaria, fu amata da Zeus che si unì a lei sotto forma di satiro.

¹⁸⁴ [PLINIO], *Naturalis historia*, libro 7, capitolo 56 [57 secondo la numerazione moderna].

¹⁸⁵ *Negroponte*: Eubea, isola veneziana conquistata dai Turchi nel 1470, dove Lino sarebbe stato ucciso da Apollo.

¹⁸⁶ *Segue...* *Plutarco*: PLUTARCO, *Musica*, 1132b.

¹⁸⁷ *Filamone*: poeta e indovino, figlio di Apollo e padre di Tamira.

¹⁸⁸ *Latona*: dea della prima generazione, madre di Apollo e di Diana.

¹⁸⁹ *Diana*: dea romana identificata con Artemide.

te lo dimostra Plutarco¹⁹⁰ dicendo ch'ei fece in verso proemii al suono della cetera. Apollo eziandio non fu ignorante di queste due cose, come dimostra Orazio quando dice:

Ne forte pudori
sit tibi musa lyrae solers et cantor Apollo.¹⁹¹

Percioché dice prima sonatore della lira, come quello (come vogliono alcuni) che fu l'inventore di essa; dopoi lo chiama poeta col nome di cantore. Lascierò di raccontare quali fossero Orfeo e Arione, perciocché è manifesto che costoro non solo furono musici, ma celebratissimi poeti ancora. Esiodo eziandio fu posto tra i musici, ancora che non usasse mai d'accompagnare il canto col suono della lira; perciocché usava una verga di lauro, con la quale percotendo l'aria (come narra Pausania)¹⁹² faceva un certo suono, al quale era solito cantare i suoi poemi; laonde gli antichi li fecero una statua con la cetera sopra le ginocchia e la posero tra quelle di Tamira,¹⁹³ Arione, Sacada¹⁹⁴ e d'altri nobilissimi ed eccellentissimi musici, per non privarlo di cotale onore. Pindaro similmente fu musico e poeta, come dalle sue opere si può comprendere, e da quello eziandio che fece il Magno Alessandro, imperoché quando fece ispiantare e ruinare Tebe, fece scrivere (come dicono Dione Crisostomo¹⁹⁵, Arriano¹⁹⁶ e Plinio)¹⁹⁷ sopra la sua casa questo verso:

Πινδάρου τοῦ μουσικοῦ τὴν στέγαν μὴ καίετε,

¹⁹⁰ come... Plutarco: PLUTARCO, *Musica*, 1132c.

¹⁹¹ [ORAZIO], *De arte poetica*, [406-407]: «Affinché tu non abbia in spregio la musa, abile nella lira, e il cantore Apollo»; *sollers* in luogo di *sollers*].

¹⁹² [PAUSANIA], in *Descriptione veteris Graeciae*, [*Beotia*], libro 9.

¹⁹³ *Tamira*: Tamiri, figlio di Filamone e della ninfa Argiope, cantore mitico, al quale furono attribuite, in tempo storico, opere letterarie e invenzioni musicali, meravigliosa bellezza e vittorie pitiche.

¹⁹⁴ *Sacada*: di Argo, musicista e poeta vissuto intorno al VII secolo a.C., famoso per la composizione di un *nomos* auletico detto pitico in cui veniva descritta la lotta di Apollo col serpente Pitone.

¹⁹⁵ [DIONE CRISOSTOMO], *De regno, oratio 2* [«Pindari musici domum ne cremetis»; l'autore, re-tore, sofista e filosofo vissuto nel I-II secolo d.C., nelle orazioni documenta la vita giornaliera della sua città, Prusa in Bitinia].

¹⁹⁶ [ARRIANO], *De gestis Alexandri*, libro 1, [9]: «Narrano che la casa del poeta Pindaro e dei suoi discendenti fu risparmiata da Alessandro per rispetto verso Pindaro»; l'autore, scrittore greco vissuto nel II secolo d.C., descrive la spedizione di Alessandro, contrapponendosi, con un'esposizione seria e documentata, alle fantasie romanzesche sulla vita del condottiero].

¹⁹⁷ [PLINIO], *Naturalis historia*, libro 7, capitolo 29 [30 secondo la numerazione moderna].

che vogliono dire: «Non abbrusciate la casa di Pindaro musico». E per non andare più in lungo, il santissimo David, re di Ierusalem e gran profeta, da Basilio Magno¹⁹⁸ è chiamato non solamente musico ma poeta anco de sacre cantilene; e dal santo e dottissimo Ieronimo¹⁹⁹ vien chiamato Simonide,²⁰⁰ Pindaro, Alceo,²⁰¹ Flacco,²⁰² Catulo²⁰³ e Sereno,²⁰⁴ perciocché scrisse con stile elegante i sacri salmi in verso lirico, alla guisa di Orazio e dei nominati; e si può credere che più volte li cantasse al suono della cetera, nel modo che cantava quando iscacciava il maligno spirito da Saul. Onde non è dubbio ch'essendo stato poeta non si debba anco nominar musico, conciosia che la *Scrittura* santa lo chiama in più luoghi *psaltes*,²⁰⁵ che vuol dire cantore o sonatore, e il suo divino poema nomina *Psalterium*. E di questo è testimonio Origene²⁰⁶ dicendo:

Che diremo noi della musica? Della quale il sapientissimo David ne avea ogni scienza e avea raccolto la disciplina di tutta la melodia e dei ritmi, acciocché da tutte queste cose potesse ritrovar suoni con i quali potesse mitigar sonando il re turbato e molestato dallo spirito maligno.

Il simile dice Agostino²⁰⁷ ancora. Laonde ogni ragion ne persuade a credere che i poeti antichi cantassero da se stessi i loro poemi, e ch'avessero congiunto la musica con la poesia; perciocché se fusse stato altramente, non avrebbero

¹⁹⁸ [BASILIO DI CESAREA], *Homiliae*, [6], 54; [BASILIO DI CESAREA], *Oratio ad adolescentes*, [9], 8].

¹⁹⁹ [GIROLAMO], *Epistula ad Paulinum presbyterum*, 53, 8: «David, Simonides noster, Pindarus et Alcaeus, Flaccus quoque, Catullus et Serenus, Christum lyra personat et in decacordo psalterio ab inferis excitat resurgentem»; l'autore (340-420 circa) padre della chiesa e santo, fu anche un erudito e un filologo].

²⁰⁰ *Simonide*: uno dei massimi lirici greci (556 a.C.-467 circa) insieme a Pindaro; la sua produzione fu copiosissima sia nelle forme corali doriche (inni, ditirambi, peani) sia in quelle ioniche (elegie, epigrammi).

²⁰¹ *Alceo*: poeta greco (VII-VI secolo a.C.); oltre all'amore e alla natura, canta la guerra, l'azione militare, la lotta contro la tirannide e l'impegno civile.

²⁰² *Flacco*: Quinto Orazio Flacco.

²⁰³ *Catulo*: Gaio Valerio Catullo; improbabile il riferimento a Quinto Lutazio Catulo, oratore e console romano morto nell'87 a.C.

²⁰⁴ *Sereno*: potrebbe trattarsi di Quinto Sereno Sammonico, terapeuta latino vissuto nel III secolo d.C., autore di un famoso *Liber medicinalis* in versi.

²⁰⁵ *psaltes*: dal greco ψάλλω che significa suonare uno strumento a corde con le dita.

²⁰⁶ [ORIGENE], *Homiliae*, 18, capitolo 24, libro *Numeri* [«Quid autem dicemus de musica, cuius omnem peritiam ita attigerat sapientissimus David ac totius melodiae et rhythmorum colligerat disciplinas, ut ex his omnibus inveniret sonos, quibus posset etiam perturbatum regem vexatumque ab spiritu maligno psallendo mitigare?»; l'autore (185-253 circa) scrittore cristiano di origine greca, iniziò lo studio e il commento della *Bibbia*].

²⁰⁷ [AGOSTINO], *De civitate Dei*, libro 17, capitolo 4.

usato tanto spesso nelle loro composizioni questa voce cantare, come fece Omero, il quale diede principio all'*Iliade* in cotal modo:

Μῆνιν ἄειδε, θεά,²⁰⁸

cioè: «Canta dea Pira»; ed Esiodo che incominciò la *Theogonia* in questa maniera:

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχόμεθ' ἀείδειν,²⁰⁹

che vuol dire: «Le muse d'Eliconia incominciamo cantare». Ai quali aggiungeremo il precipe dei poeti latini Virgilio, il quale incominciò in cotal modo la sua *Georgica*:

Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
vertere, Maecenas,²¹⁰ ulmisque adiungere vites
conveniat, quae cura boum, qui cultus habendo
sit pecori atque apibus quanta experientia parcis
hinc canere incipiam;²¹¹

e alla sua *Eneide* pose un tal principio:

Arma virumque cano.²¹²

Così anche Ovidio incomincia i *Fasti* con questi versi:

Tempora cum causis Latium digesta per annum
lapsaque sub terras orta que signa canam.²¹³

Onde il Petrarca, imitando tutti costoro, diede principio ad una sua canzone in questa maniera:

²⁰⁸ Μῆνιν... θεά: *Iliade*, 1, 1.

²⁰⁹ Μουσάων... ἀείδειν: ESiodo, *Theogonia*, 1.

²¹⁰ Maecenas: Gaio Cilnio Mecenate (circa 70-8 a.C.) letterato, amico e consigliere di Augusto.

²¹¹ Quid... incipiam: VIRGILIO, *Georgica*, 1, 1-5: «Che cosa fecondi le messi, sotto quale stella convenga arare la terra, o Mecenate, unire agli olmi le viti, quale cura dei buoi, quale metodo di allevamento si debba tenere per gli ovini, quanta esperienza si debba dedicare alle frugali api, da qui comincerò a cantare»; *vitis* in luogo di *vites*; *apibus* in luogo di *atque apibus*.

²¹² Arma... cano: VIRGILIO, *Aeneidos*, 1, 1: «Canto le armi e l'eroe».

²¹³ Tempora... canam: OVIDIO, *Fasti*, 1, 1-2: «Canterò le ricorrenze stabilite dal calendario latino, le loro origini e le costellazioni che tramontano e risorgono oltre il globo terrestre».

Nel dolce tempo della prima etade,
che nascer vide ed ancor quasi in erba
la fera voglia che per mio mal crebbe,
perché cantando il duol si disacerba,
canterò com' io vissi in libertade.²¹⁴

E il moderno Ariosto per seguir tal costume incominciò anco lui il suo elegante poema in questo modo:

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto.²¹⁵

Ma dove vo io più vagando, se Terenzio²¹⁶ poeta comico, dimostrandoci la poesia e la musica esser congiunte e quasi una istessa cosa, la nominò studio musicale. Non è adunque maraviglia se i musici e li poeti erano anticamente riputati essere una cosa istessa. E se bene il poeta è chiamato alle volte con questa voce latina *vates*, che conviene eziandio all'indovino, non è fuor di proposito, conciosia che l'uno e l'altro (secondo il parer di Platone)²¹⁷ sono mossi e agitati da un'istessa divinità o divina alienazione di mente e da un istesso furore. Onde Omero²¹⁸ nomina il musico *αὐτοδίδακτος*, perciocché canta non per umana istituzione, ma ispirato dai dei; il che si scorge dalle parole che soggiunge, le quali dicono:

Θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας
παντοίας ἐνέφυσεν,²¹⁹

cioè: «Perciocché dio mi produsse in la mente ogni mia cantilena». Però adunque molti poeti gentili hanno alcuna volta predetto le cose ch'aveano da venire, come si vede che Virgilio, secondo l'opinione di Agostino²²⁰ dottor santo, non conoscendo il nostro Redentore, né per lume naturale né per viva fede, cantò sotto 'l nome d'un altro il suo nascimento quando disse:

²¹⁴ [FRANCESCO PETRARCA (1304-1374), *Canzoniere*], prima parte [*In vita di madonna Laura*], canzone 4 [23, 1-5].

²¹⁵ *Le... canto*: LODOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, 1, 1-2.

²¹⁶ [TERENZIO], in *prologis Heautontimorumeni, Hecyrae et Phormionis*.

²¹⁷ [PLATONE], in *Ione*, [533e-534].

²¹⁸ *Odissea*, 22, [347].

²¹⁹ *Θεὸς... ἐνέφυσεν*: *Odissea*, 22, 347-348.

²²⁰ [AGOSTINO], *De civitate Dei*, libro 10, capitolo 27, e libro 1, epistola 3 *Ad Volusianum*.

Ultima cumaei venit iam carminis aetas;
magnus ab integro, saeculorum nascitur ordo.
Iam redit et virgo,²²¹ redeunt saturnia regna.
Iam nova progenies caelo demittitur alto.²²²

Ancora che il divino Ieronimo, scrivendo a Paulino,²²³ sia d'altro parere; conciosia che Virgilio si mosse a cantar queste cose, invitato dagli oracoli della sibilla cumana,²²⁴ come cantò poco più oltra la liberazione del peccato originale in cotal modo:

Te duce, si qua manent sceleris vestigia nostri
irrita, perpetuo solvent formidine terras.²²⁵

E che colui ch'avea da nascere sarebbe Dio e uomo, seguendo più a basso:

Ille deum vitam accipiet divisque videbit
permixtos heroas; et ipse videbitur illis.²²⁶

E che il serpente nimico della umana natura dovea perdere il regno e che dovea rimanere in noi alcuna cosa, per rispetto del peccato originale, dicendo:

Occidet et serpens et fallax herba veneni.²²⁷

E più oltra ancora:

Pauca tamen suberunt priscae vestigia fraudis.²²⁸

Ovidio ancora lui nelle sue *Trasformazioni* chiaramente mostrò la venuta del figliuolo di Dio in carne, con queste parole:

²²¹ *virgo*: Astrea, dea della giustizia.

²²² [VIRGILIO], in *Pollione* [ossia *Eclogae*, 4, 4-7: «È giunta l'ultima età dell'oracolo cumano; nasce di nuovo il grande ordine dei secoli. Già torna la vergine e torna il regno di Saturno. Già la nuova prole discende dall'alto del cielo»].

²²³ *Ancora... Paulino*: GIROLAMO, *Epistula ad Paulinum presbyterum*, 53, 7: «Non sic etiam Maronem sine Christo possimus dicere christianum, quia scripserit: "Iam redit et virgo"».

²²⁴ *sibilla cumana*: celebre sibilla a cui Apollo aveva concesso di vivere tanti anni quanti erano i granelli di sabbia che poteva tenere in mano; guida Enea nella discesa agli inferi.

²²⁵ *Te... terras*: VIRGILIO, *Eclogae*, 4, 13-14: «Con te per guida, se resta traccia dei nostri delitti, sarà vanificata e scioglierà la terra dal continuo timore»; *perpetua* in luogo di *perpetuo*.

²²⁶ *Ille... illis*: VIRGILIO, *Eclogae*, 4, 15-16: «Egli riceverà la vita degli dei e vedrà gli eroi misti agli dei; e lui stesso apparirà a loro».

²²⁷ *Occidet... veneni*: VIRGILIO, *Eclogae*, 4, 24: «Svanirà anche il serpente, svanirà l'erba insidiosa e mortale».

²²⁸ *Pauca... fraudis*: VIRGILIO, *Eclogae*, 4, 31: «Resteranno tuttavia poche tracce dell'antica malizia».

Summo delabor Olympo
et deus humana lustris sub imagine terras.²²⁹

E dei miracoli che fece poco più a basso disse:

Signa dedi venisse deum.²³⁰

Pose eziandio le parole che dissero quelli che lo crucifissero, cioè, se era figliuol di Dio che si liberasse dalla croce, e disse:

Experiar deus hic discrimine aperto
an sit mortalis; nec erit dubitabile verum.²³¹

Lucano ancora cantò quello che averrebbe avanti il futuro universale e finale giudizio con tali parole:

Sic cum compage soluta
saecula tot mundi suprema coegerit hora,
antiquum repetens iterum chaos, omnia mistis
sidera sideribus concurrent, ignea pontum
astra petent, tellus extendere littora nolet
excutietque fretum, fratri²³² contraria Phoebe²³³
ibit et obliquum bigas agitare per orbem
indignata, diem poscet sibi totaque discors
machina divulsi turbabit foedera mundi.
In se magna ruunt.²³⁴

Avendo medesimamente Ovidio cantato tal cose con queste parole:

²²⁹ [OVIDIO], *Metamorphoseon*, libro 1, [212-213: «Scendo dal sommo Olimpo e, pur dio, esploro le terre sotto sembianza umana»].

²³⁰ *Signa... deum*: OVIDIO, *Metamorphoseon*, 1, 220: «Avevo dato un segnale dell'arrivo di un dio».

²³¹ *Experiar... verum*: OVIDIO, *Metamorphoseon*, 1, 222-223: «Proverò a sapere, con un esperimento palese, se questo sia un dio o un uomo; né la verità potrà essere messa in discussione».

²³² *fratri*: il sole.

²³³ *Phoebe*: la luna.

²³⁴ [LUCANO], *De bello civili*, libro 1, [72-81: «Così quando, scardinato il meccanismo che tiene insieme il mondo, l'ora estrema avrà concluso il ciclo di tante generazioni, dando nuovamente luogo all'antico caos, tutti gli astri si mescoleranno e cozzeranno fra loro, le stelle infuocate precipiteranno nel mare, la terra non vorrà estendere le sue spiagge e respingerà le acque, Febe si dirigerà contro il fratello e, sdegnatasi di percorrere l'orbita obliqua, chiederà per sé il giorno; e tutta la struttura del mondo, ormai scardinata, sconvolgerà le leggi dell'universo. La grandezza precipita su se stessa»; *littora* in luogo di *littora*].

Esse quoque in fatis reminiscitur, affore tempus
quo mare, quo tellus correptaque regia caeli
ardeat et mundi moles operosa laboret.²³⁵

Di coteste cose sono molti essempii; ma lasciandoli da un canto, verremo a quelli de' sacri libri e ritroveremo l'autorità del santissimo apostolo Paolo, il quale scrivendo a Tito,²³⁶ adducendo una sentenza di Epimenide²³⁷ poeta candioto, lo chiama profeta dicendo:

Ἴδιος τῶν αὐτῶν προφήτης,

che vuol dire: «Proprio profeta di costoro» cioè dei Candiotti. Dovendosi adunque allora chiamare il musico e il poeta o l'indovino per un nome commune, era conveniente ancora che 'l nome di sapiente li convenisse; perciocché (come ne fa avvertiti Platone)²³⁸ al vero musico appartiene sapere e aver cognizione de tutte le scienze, e così al poeta, secondo il parere di Strabone;²³⁹ laonde meritò dagli antichi esser chiamato solo sapiente, conciosia che a quei tempi le città della Grecia facevano imparare a' lor figliuoli la poesia non solo per cagione di piacere, ma per cagione di casta moderazione. Laonde i musici ch'insegnavano la poesia, il canto e li modi, che si sonavano con la lira o cetera e col piffero, fecero professione e si attribuirono tal virtù d'esser non solo correttori ed emendatori de' costumi; ma si fecero eziandio chiamare maestri; la qual cosa conferma Omero con queste parole:

Πᾶρ δ' ἄρ' ἔην καὶ ἀειδὸς ἀνὴρ, ᾧ πόλλ' ἐπέτελλεν
Ἄτρεΐδης Τροίηνδε κίων εἴρυσθαι ἄκοιτιν,²⁴⁰

che vogliono dire: «Avea presso di sé un cantore, al quale Atride andando a Troia impose molto, che dovessi servir casta la moglie». Meritamente adunque gli antichi riputavano i musici, i poeti ovvero indovini e li sapienti essere una cosa medesima.

²³⁵ [OVIDIO], *Metamorphoseon*, libro 1, [256-258: «Si ricorda pure che secondo il fato verrà un tempo nel quale il mare, la terra e la reggia celeste, assalita anch'essa, bruceranno e la mole del mondo ben costruita andrà in rovina»].

²³⁶ [Vulgata, *Epistula Pauli apostoli ad Titum*], capitolo 1, [12].

²³⁷ *Epimenide*: sacerdote e teologo greco vissuto verso la fine del VI secolo a.C., autore del famoso paradosso in cui si afferma che i Cretesi sono bugiardi; ma l'asserzione, che viene proprio da un cretese, sarà vera o falsa?

²³⁸ [PLATONE], *De legibus*, 1 [in realtà 2; cfr. nota 33 qui a p. 18].

²³⁹ [STRABONE], *De situ orbis* [*Geographia*], libro 1.

²⁴⁰ *Odissea*, 3, [267-268].

Quali cose nella musica abbiano possanza da indur l'uomo in diverse passioni
Capitolo VII

S'io non dubitassi d'esser tenuto mordace e maldicente, vorrei ora mostrare in parte l'ignoranza e temerità d'alcuni sciocchi compositori, non dirò musicisti,²⁴¹ moderni, i quali, perché sanno porre insieme quattro over sei cifre musicali, predicano di loro stessi le maggiori cose del mondo, riputando nulla gli antichi e poco istimando alcun altro dei moderni; di modo che chi loro udisse senza dubbio direbbe che valessero più costoro nell'arte della musica che non valsero Platone e Aristotele nella filosofia. Questi alle volte, dopo l'aversi lambicato il cervello per molti giorni, pongono fuori alcune loro assai bene inordinate e goffe composizioni con tal riputazione e superbia che li pare aver composto un'altra *Iliade* overo un'altra *Odissea* assai più dotta di quella di Omero. Meschini che sono, si dovrebbero pur accorgere del loro errore, perciocché mai si udirà che col mezo delle lor composizioni abbiano conservato la pudicizia e l'onestà d'alcuna femina, come già fece uno degli antichi la pudicizia di Clitennestra²⁴² moglie di Agamennone,²⁴³ come lasciarono scritto Omero²⁴⁴ e Strabone;²⁴⁵ né meno si udirà che la musica loro ai nostri tempi abbia costretto alcuno a pigliar l'arme, come si legge appresso de molti e specialmente appresso di Basilio Magno,²⁴⁶ del grande Alessandro, il quale da Timoteo musico qual si fusse fu col mezo della musica sospinto ad operare un tale effetto. Non si udirà ancora che col canto loro abbiano fatto diventare alcuno furioso mansueto, come mostra Ammonio²⁴⁷ d'un giovane taurominitano,²⁴⁸ che dall'accorgimento di Pitagora e dalla virtù del musico, di furioso ch'era, diventò umano e piacevole; ma ben si ode al presente il contrario, che le vituperose e sporche parole contenute nelle

²⁴¹ non... musicisti: cfr. qui a p. 56.

²⁴² Clitennestra: figlia di Tindaro e di Leda.

²⁴³ Agamennone: figlio di Atreo e fratello di Menelao, re di Micene, comandante supremo della spedizione achea contro Troia.

²⁴⁴ *Odissea*, 3, [338-346].

²⁴⁵ [STRABONE], *De situ orbis* [*Geographia*], libro 1.

²⁴⁶ [BASILIO DI CESAREA, *Oratio*] ad *adolescentes*, [8, 10; BASILIO DI CESAREA], *Homiliae*, [6], 54.

²⁴⁷ [AMMONIO DI ERMIA], in *Prædicabilibus Porphyrii* [*In Porphyrii Institutionem, Aristotelis Categoriarum et librum De interpretatione*, Venetiis, Vincentius Valgrisius, 1559, p. 7: «Pythagoram, cum adolescentulum quandam videret, qui tibicinam quandam cantilenam mollem modulantem comitabatur, iussisse eam inversa tibia canere; sicque iuvenis libidinem cohibuisse literis monumentisque, proditum est»; l'autore, filosofo alessandrino vissuto nella seconda metà del VI secolo d.C., è noto come matematico, astronomo e commentatore di testi aristotelici, platonici e neoplatonici come quelli di Porfirio di Tiro (234-305 circa) discepolo di Plotino].

²⁴⁸ taurominitano: di Taormina.

lor cantilene corrompono spesse volte gli animi casti degli uditori. E se ben costoro sono degni d'ogni biasimo e d'ogni castigo, sono nondimeno più da riprendere e castigare coloro che in luogo di ammonirli della lor pecoraggine pigliano gran piacere e molto si rallegrano e lodano grandemente simili cantilene, mostrando di fuori quanto bene siano composti nell'abito interiore; e di ciò non ci dobbiamo meravigliare, poiché l'animo lascivo (come dice Boezio)²⁴⁹ over si diletta e gode dei modi lascivi, over che udendoli spesse volte diviene molle ed effeminato, perciòché ogni simile appetisce il suo simile.

Ma lasciamo ormai costoro, poiché questi e simili altri errori lungamente si potrebbero piangere ma non già emendare; e ritorniamo al nostro proposito e diciamo che grandemente dobbiamo lodare e riverire i musici antichi, conciosia che per la loro virtù, col mezzo della musica, essercitata nel mostrato modo, succedevano tali e tanti effetti maravigliosi che 'l voler raccontarli sarebbe quasi impossibile, e l'affermare che ciò fusse vero incredibile. Ma a fine che queste cose non parino favolose e strane da udire, vederemo quello che poteva esser la cagione de tali movimenti. Ritrovo adunque che quattro sono le cose, le quali sempre hanno concorso insieme in simili effetti, delle quali mancandone alcuna, nulla o poco si potea vedere. Era la prima l'armonia che nasceva dai suoni o dalle voci, la seconda il numero determinato²⁵⁰ contenuto nel verso, il qual nominiamo metro, la terza la narrazione d'alcuna cosa, la quale conteneva alcuno costume;²⁵¹ e questa era la orazione overo il parlare; la quarta e ultima poi, senza la quale nulla o poco si potea vedere, era un soggetto²⁵² ben disposto, atto a ricevere alcuna passione. E questo può esser manifesto, perciòché se noi al presente poniamo in atto la semplice armonia, senz'aggiungerle alcuna altra cosa, ella non averà possanza di fare alcuno effetto estrinseco dei sopranarrati, ancora ch'avrà possanza ad un certo modo di dispor l'animo intrinsecamente ad esprimere più facilmente alcune passioni overo effetti, come è ridere o piangere; com'è manifesto che s'alcuno ode una cantilena che non esprima altro che l'armonia, piglia solamente piacere di essa, per la proporzione che si ritrova nelle distanze dei suoni o voci, e si prepara e dispone ad un certo modo intrinsecamente alla allegrezza overo alla tristezza; ma non è però indotto da lei ad esprimere alcuno effetto estrinseco dei sudetti over fare alcuna altra cosa manifesta. Ma se a tale armonia si aggiunge il numero determinato e proporzionato, subito

²⁴⁹ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 1.

²⁵⁰ *numero determinato*: misura.

²⁵¹ *costume*: rappresentazione dei caratteri umani, delle persone secondo i tempi, i luoghi e le circostanze in un'opera letteraria, pittorica, musicale; BATTAGLIA, *s.v.*

²⁵² *soggetto*: ascoltatore.

ella piglia gran forza e muove l'animo, come si scorge nell'armonia che si ode nei balli, la quale spesso ne invita ad accompagnar seco alcuni movimenti e-strinsechi col corpo e a mostrare il piacere che pigliamo di tale aggiunto pro-
porzionato.²⁵³

Aggiungendo poi a queste due cose la orazione, o il parlare, il quale esprima costumi col mezo della narrazione d'alcuna istoria o favola, è impossibile di poter dire quanta sia la forza di queste tre cose aggiunte insieme. È ben vero che se non vi si trovasse il soggetto disposto, cioè l'uditore, il quale udissi volentieri queste cose e in esse si diletta, non si potrebbe vedere alcun effetto, e nulla o poco farebbe il musico. Perciò che si come avviene al soldato, che per esser naturalmente inchinato alle cose della guerra è poco mosso da quelle che trattano la pace e la quiete, e alcune volte è alterato dai ragionamenti d'arme e de cose campestri, che molto li diletta, così il ragionar dell'arme nulla o poco diletto porge all'uomo che sia per natura pacifico, quieto e religioso; ma si bene il ragionar delle cose di pace e della gloria celeste molte volte li muovono l'animo e lo costringono per dolcezza a piangere. E si come poco possono mover i casti ragionamenti il lussurioso, così gli altri che sono lascivi e sporchi annoiano²⁵⁴ il temperato e casto; imperoché ognuno volentieri ode ragionare di quella cosa della quale maggiormente si diletta; e da simili ragionamenti è sommamente mosso; e per il contrario, ha in odio quelli che non sono conformi alla sua natura, onde da simili ragionamenti non può esser commosso. Per la qual cosa, se Alessandro figliuolo di Filippo²⁵⁵ re di Macedonia²⁵⁶ fu indotto da Timoteo musico o da Senofanto²⁵⁷ (com'alcuni vogliono) a prender l'arme con gran furore, non dobbiamo maravigliarsi, perciò che era in tal maniera disposto che volentieri e con sommo piacere udiva ragionamenti che trattavano delle cose della guerra; e da tali ragionamenti era indotto a far cose maravigliose. Onde ben lo dimostrò un certo uomo ad alcuni, che si maravigliavano che la musica avesse in lui tanta forza, dicendo:

Se questo Senofanto è uomo tanto valoroso, come di lui si dice, perché non ritrova egli alcuni modi, i quali lo rivochino dalla battaglia?²⁵⁸

²⁵³ *aggiunto proporzionato*: elemento ritmico-metrico.

²⁵⁴ *annoiano*: annoiano.

²⁵⁵ *Filippo*: Filippo II (382 a.C.-336 circa).

²⁵⁶ *Macedonia*: regione storica della penisola balcanica.

²⁵⁷ *Senofanto*: SENECA (4 a.C.-65 d.C.), *De ira*, 2, 2: «Alexandrum aiunt Xenophanto canente manum ad arma misisse».

²⁵⁸ *Se... battaglia*: ARISTOTELE, *Ethica nicomachea*, 7, 7, 10.

Volendo inferire che non è gran cosa e di molta arte spinger l'uomo da quella parte nella quale per sua natura è inchinato; ma sì bene è cosa meravigliosa a ritirarlo da quella; ed è così invero. Però se Alessandro ad altro non attendeva che a quelle cose, le quali potevano condurlo ad una gloria immortale, che erano l'arme, non era cosa difficile di poterlo indurre a far li narrati effetti; della qual gloria quanto fusse ambizioso e sitibondo²⁵⁹ da questo si può comprendere, che cercò d'avanzare ogn'altro; né ebbe invidia a chiunque si fusse nelle arme, perciocché ad alcuno mai non si riputò in cotal cosa inferiore, se non ad Achille, per avere avuto Omero che con sì sublime stile cantò di lui, onde lo dimostrò, perciocché si legge che:

Giunto Alessandro alla famosa tomba
del fero Achille, sospirando disse:
«O fortunato che sì chiara tromba
avesti che di te sì alto scrisse».²⁶⁰

Si ricerca adunque un soggetto tale che sia ben disposto, conciosia che senza esso (come ancora ho detto) nulla o poco si vedrebbe. E benché in simili movimenti fatti per la musica vi concorrino le nominate cose, nondimeno il preggio e l'onore si dà al composto delle tre prime²⁶¹ che si chiama melodia; perciocché se ben l'armonia sola ha una certa possanza di dispor l'animo e di farlo allegro o mesto, e che dal numero posto in atto le siano raddoppiate le forze, non sono però potenti queste due cose poste insieme di generare alcuna passione estrinseca in alcun soggetto, al modo detto, essendo che tal possanza acquistano dalla orazione che esprime alcun costume. E che questo sia vero lo potiamo vedere, perciocché Alessandro non fu mosso dall'armonia solamente, né meno dall'armonia accompagnata col numero, ma sì bene (come vuole Suida,²⁶² Eutimio²⁶³ e altri ancora) dalla legge ortia, di sopra commemorata, e dal modo fri-

²⁵⁹ *sitibondo*: assetato.

²⁶⁰ FRANCESCO PETRARCA, ode 115 [*Canzoniere, In vita di madonna Laura*, 187, 1-4].

²⁶¹ *preggio*... *prime*: armonia, metro e narrazione.

²⁶² *come*... *Suida*: SUIDA, *Lexicon*, s.v. Ἀλέξανδρος: «Τὸν ὀρθιον νόμον επικαλούμενον».

²⁶³ [EUTIMIO ZIGABENO], in *proemio libri Psalmorum* [*Commentarii in omnes psalmos*, Lugduni, Carolus Pensot, 1573, p. 17 n.n.: «Aliunt enim Pythagoram, adolescentis immodice amantis, mutatis tibiae modis, amorem simul mutasse; et alium gladium insilientem pari modo molliisse ac compe-scuisse et Timotheum in cena, atque inter voluptates dum cantum quendam caneret, qui orthius dicebatur, animum ferunt Macedonis excitasse atque effecisse, ut arrepta armatura protinus exiliret»]; l'autore, teologo e monaco a Costantinopoli, visse tra l'XI e il XII secolo].

gio,²⁶⁴ dal qual e forse anco da tal legge il sudetto giovane taurominitano ebbrio (come narra Boezio)²⁶⁵ fu sospinto, quando volse abbrusciar la casa d'un suo rivale, nella quale era nascosta una meretrice; laonde Pitagora o Damone musico²⁶⁶ che ei fusse, come scrive Galeno,²⁶⁷ conoscendo tal cosa, comandò al musico che mutasse il modo e cantasse lo spondeo,²⁶⁸ col quale placò l'ira del giovane e lo ridusse al primo stato. Arione eziandio musico e inventore del diti-rambo (secondo l'opinione di Erodoto²⁶⁹ e di Dion Crisostomo)²⁷⁰ prese ardire di precipitarsi nel mare, avendo (per mio parere) cercato di comporsi²⁷¹ prima col mezo di cotal legge (come recita Gellio)²⁷² un animo intrepido e virile, per poter fare cotal cosa senz'alcun timore.

Ora potiamo vedere che tali e così fatti movimenti sono stati fatti non per virtù delle prime parti della melodia,²⁷³ ma sì bene dal tutto, cioè dalla melodia istessa, la quale ha gran forza in noi, per virtù della terza parte, cioè delle parole che concorrono alla sua composizione, senza le quali sempre si avrebbe fatto o farà nulla o poco; perciocché il parlare da sé senza l'armonia e senza il numero ha gran forza di commover l'animo, conciosia che se noi averemo riguardo a cotal cosa, vederemo ch'alcune fiata, quando udimo leggere o raccontare alcuna favola ovvero istoria, siamo costretti ridere o piangere; e alcune volte c'induce all'ira e alla colera; e alle fiata di mesti ne fa diventare allegri, e così per il contrario, secondo il soggetto che in essa si contiene. Né dobbiamo di ciò maravigliarsi, perciocché il parlare ne induce alla furia e ne placa, ne fa esser crudeli e anco ne addolcisce. Quante volte è accaduto che, leggendosi semplicemente una pietosa istoria o novella, gli ascoltanti non siano stati presi da compassione in tal modo che al loro dispetto, dopo alcuni sospiri, li sia stato dibisogno accompagnarli le lagrime? Dall'altra parte quante fiata è avvenuto che, leggendosi o nar-

²⁶⁴ *modo frigio*: stile fiero e concitato, usato nell'antica Grecia prevalentemente per i canti guerreschi; BATTAGLIA, *s.v.*

²⁶⁵ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 1.

²⁶⁶ *Damone musico*: Damonide; cfr. nota 87 qui a p. 25.

²⁶⁷ [GALENO], *De [propriis] placitis*, libro 5.

²⁶⁸ *spondeo*: ha un carattere grave.

²⁶⁹ [ERODOTO], *Historiae*, libro 1, [24: «Arione indossò il suo abito da cantore, prese la cetra e, in piedi sul ponte di poppa, eseguì per intero un *nomos orthios*»].

²⁷⁰ [DIONE CRISOSTOMO], in *Oratione corinthiaca*, 37 [«Arion vixit et dithyrambum primus hominus fecit»].

²⁷¹ *comporsi*: atteggiare, disporre l'animo; BATTAGLIA, *s.v.*

²⁷² [AULO GELLIO], *Atticae noctis [Noctes atticae]*, libro 16, capitolo 19 [«Sumpta historia ex Herodoti libro super fidicine Arionis»].

²⁷³ *prime... melodia*: armonia e metro.

randosi alcuna facezia o burla, alcuni non siano quasi scoppiati dalle risa? E non è maraviglia, perciocché il più delle volte se 'l si rappresenta a noi alcuna cosa degna di commiserazione, l'animo è commosso da lei ed è indotto a piangere; e se udimo cosa, la quale abbia del feroce e del crudele, l'animo declina e si piega in quella parte. E di ciò (oltra ch'è manifesto) n'è testimonio Platone,²⁷⁴ quando dice che qualunque volta udimo Omero over alcun altro poeta tragico, che imiti alcuno degli eroi afflitto per il dolore gridar fortemente e pianger la sua fortuna con modi flebili, percuotendosi il petto con pugni, ad un certo modo si dilettiamo; e avendo una certa inclinazione a coteste cose, seguitiamo quelle e insieme siamo presi da tal passioni e lodiamo quello, come buon poeta, il qual grandemente commuova l'animo nostro. Questo ancora più espressamente conferma Aristotile dicendo:

Ancora si vede che gli uomini udendo l'imitazioni hanno compassione a quei casi, quantunque siano senza numero e senz'armonia.²⁷⁵

Ma se 'l parlare ha possanza di muover gli animi e di piegargli in diverse parti, e ciò senza l'armonia e senza il numero, maggiormente avrà forza quando sarà congiunto coi numeri e coi suoni musicali e con le voci. E tal possanza si fa chiaramente manifesta per il suo contrario, perciocché si vede che quelle parole muovono men l'animo, le quali sono proferite senza melodia e senza proporzione,²⁷⁶ che quelle che sono proferite con i debiti modi. Però gran forza ha da se stesso il parlare; ma molto più ha forza quando è congiunto all'armonia, per la simiglianza che ha questa con noi e alla potenza dell'udito; conciosia che niuna cosa è tanto congiunta con le nostre menti, come dice Tullio,²⁷⁷ che i numeri e le voci per le quali si commoviamo, infiammiamo, plachiamo e rendiamo languidi.

Non è questo gran maraviglia, dice egli ancora, che i sassi, le solitudini, le spelunche e gli antri rispondono alle voci? E le bestie crudeli e feroci spesse volte sono dal canto fatte mansuete e da esso sono fermate?²⁷⁸

Né ci dobbiamo di ciò maravigliare, conciosia che se 'l vedere una istoria o favola dipinta solamente ne muove a compassione tallora, tallora ne induce a

²⁷⁴ [PLATONE], *De republica*, 10, [605d].

²⁷⁵ [ARISTOTELE], *Politica*, libro 8, capitolo 5.

²⁷⁶ *proporzione*: metro.

²⁷⁷ [CICERONE], *De oratore*, libro 3, [196].

²⁷⁸ [CICERONE], *Pro Archia [poeta]*, 8, 19: «Saxa atque solitudines voci respondent, bestiae saepe immanes cantu flectuntur atque consistunt; nos instituti rebus optimis non poetarum voce moveamur?»].

ridere e allora ne sospinge alla colera, maggiormente questo può fare il parlare, il qual meglio esprime le cose che non fa alcun pittore, quantunque eccellente sia, col suo pennello. Onde si legge²⁷⁹ di uno il quale riguardò una imagine dipinta e fu sospinto a piangere, e di Enea che entrato nel tempio fabricato da Didone nella nuova Cartagine:

Videt iliacas ex ordine pugnas
bellaque iam fama totum vulgata per orbem,
Atridas Priamumque et saevum ambobus Achillem.
Constitit et lacrimans: «Quis iam locus» inquit «Achate,
quae regio in terris nostri non plena laboris?
En Priamus; sunt hic etiam sua praemia laudi;
sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.
Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem».
Sic ait; atque animum pictura pascit inani.
Multa gemens largoque humectat flumine vultum.²⁸⁰

E di Porcia²⁸¹ figliuola di Catone Uticense²⁸² si legge ancora che avendo veduto una certa tavola di pittura pianse amaramente.²⁸³ E benché la pittura abbia forza di commover l'animo, nondimeno maggior forza ebbe la viva voce di Demodoco musico e sonatore di cetera, il quale riducendo in memoria Ulisse, dipingendoli le cose passate, come se li fossero state presenti, lo costrinse a piangere; dal qual effetto, come dice Omero²⁸⁴ e Aristotele,²⁸⁵ fu subito cono-

²⁷⁹ ARISTOTELE, in *Poetica*, [16: «Una terza specie è quella che avviene per opera della memoria, quando ci si rende conto nel vedere qualcosa, come il riconoscimento nei *Ciprioti* [...] dove il protagonista, visto il quadro, scoppiò in pianto»].

²⁸⁰ [VIRGILIO], *Aeneidos*, libro 1, [456-465: «Vede nell'ordine loro le battaglie di Troia e la guerra ormai nota per fama in tutto il mondo, gli Atridi, Priamo e Achille inesorabile con tutti. Si fermò e in lacrime disse: "Qual luogo ormai, Acate, quale regione della terra non risuona del nostro dolore? Ecco Priamo; anche qui il valore trova un premio; si compiangono le sventure e gli eventi umani commuovono il cuore. Non temere: questa fama ti porterà salvezza". Così dice e ristora l'animo con quelle immagini dipinte. E riga il volto d'un fiume di pianto fra gemiti profondi»].

²⁸¹ *Porcia*: moglie di Calpurnio Bibulo e, dopo la morte di lui, di Bruto; donna di costumi esemplari, restò fino alla morte fervente repubblicana.

²⁸² *Catone Uticense*: Marco Porcio Catone detto Uticense (95-46 a.C.) pronipote del Censore, uomo politico e scrittore raffinato ed elegante, seguace di Pompeo, morto suicida a Utica dopo la vittoria di Cesare a Tapso.

²⁸³ PLUTARCO, in *Vita Marci Bruti*, [23].

²⁸⁴ *Odissea*, 8, [62-96].

²⁸⁵ [ARISTOTELE], in *Poetica*, [16: «Nella storia di Alcino, dove Odisseo, ascoltando il citarista e ricordandosi, pianse, donde venne riconosciuto»].

sciuto dal re Alcino.²⁸⁶ Ma non pure allora accascano coteste cose; ma eziandio ai nostri tempi si vede accascare il medesimo tra molte genti barbare;²⁸⁷ imperoché raccontandosi dai lor musici con certi versi al suono d'uno istrumento i fatti di alcuno loro capitano, secondo le materie che recitano, quelli ch'ascoltano cambiano il volto, facendolo per il riso sereno e tallora per le lagrime oscuro; e per tal modo sono presi da diverse passioni. Si può adunque concludere che dalla melodia, e principalmente dalla orazione, nella quale si contenga alcuna istoria o favola ovvero altra cosa simile, che esprima imitazioni e costumi, siano stati e ancora si possino porre in atto cotali effetti, e l'armonia e il numero esser cose le quali dispongono l'animo, purché 'l soggetto sia sempre preparato e disposto, senza il quale invano ogni musico sempre si affaticarebbe.

In qual modo l'armonia, la melodia e il numero possino muover l'animo e disporlo a varii effetti, e indur nell'uomo variati costumi
Capitolo VIII

Non sarebbe gran meraviglia, se ad alcun paresse strano che l'armonia, la melodia e il numero avessero forza ciascuna da per sé di dispor l'animo e, poste tutte insieme, indurlo in diverse passioni, essendo senz'alcun dubbio cose estrinseche, le quali nulla o poco fanno alla natura dell'uomo; ma invero è cosa pur troppo manifesta ch'hanno cotal forza, onde è da notare ch'essendo le passioni dell'animo poste nell'apetito sensitivo corporeo e organico, come nel suo vero soggetto, ciascuna di esse consiste in una certa proporzione di caldo e freddo e di umido e secco, secondo una certa disposizione materiale, quasi di numero a numero; di maniera che quando queste passioni sono fatte, sempre soprabonda una delle nominate qualità in qualunque di esse. Onde sì come nell'ira predomina il caldo umido, cagione dell'incitamento di essa, così predomina nel timore il freddo secco, il quale induce il ristrengimento dei spiriti. Il simile intraviene eziandio nell'altre passioni che dalla soprabondanza delle nominate qualità si generano. E queste passioni tutte, senza dubbio, sono riputate viziose nell'uomo morale; ma quando tali soprabondanze si riducono ad una certa mediocrità, nasce una operation mezzana che non solo si può dire virtuosa, ma anco lodevole.

Questa istessa natura hanno eziandio le armonie, onde si dice che l'armonia frigida ha natura di concitar l'ira e ha dell'affettuoso, che la mistalidia fa star l'uomo più ramarichevole e più raccolto in se stesso, e che la doria è più stabile

²⁸⁶ *Alcino*: mitico re dei Feaci, accolse Ulisse dopo il suo ultimo naufragio.

²⁸⁷ *ma... barbare*: i popoli del Medio Oriente.

e molto appropriata ai costumi de' forti e temperati, essendo che è mezzana tra le due nominate; e questo si comprende nella diversa mutazione dell'animo che si fa quando si ode coteste armonie. Per la qual cosa potiamo tener per certo che quelle proporzioni istesse, che si ritrovano nelle qualità narrate, si ritrovano anco nelle armonie, poichè d'un solo effetto non gli è se non una propria cagione, la quale nelle qualità già dette e nelle armonie è la proporzione. Laonde potiamo dire che quelle istesse proporzioni, che si ritrovano nella cagione dell'ira o del timore o d'altra passione nelle sopradette qualità, quell'istesse si ritrovano anco nell'armonie che sono cagioni di concitare simili effetti. Queste cose adunque essendo contenute sotto simili proporzioni, non è dubbio che sì come le passioni sono varie, che non siano anco varie le proporzioni delle cagioni, perchè pur troppo è vero che delle cose contrarie sono contrarii gli effetti. Essendo adunque le passioni, che predominano nei corpi per virtù delle nominate qualità, simili (dirò così) alle complessioni,²⁸⁸ che si ritrovano nelle armonie, facilmente potiamo conoscere in qual modo l'armonie possino mover l'animo e disporlo a varie passioni; perciocché s'alcuno è sottoposto ad alcuna passione con diletto, over con tristezza, e ode un'armonia, la quale sia simile in proporzione, tal passione piglia aumento; e di questo n'è cagione la similitudine, la quale (come vuole Boezio)²⁸⁹ ad ognuno è amica e la diversità gli è contraria e odiosa; ma se avviene che ne oda una di proporzione diversa, tal passione diminuisce; e se ne genera una contraria; e si dice che allora tale armonia purifica da tal passione colui che la ode per la corruzione e per la generazione d'un'altra cosa contraria, come si vede che s'alcuno è molestato d'alcuna passione, la qual venga con tristezza o con lo accendersi il sangue, come la ira, e oda un'armonia di contraria proporzione, la quale contenga alcuna dilettazione, allora cessa in lui l'ira e si corrompe; e immediatamente si genera la mansuetudine, cosa che suole avvenire anco nell'altre passioni, poichè ognuno naturalmente si diletta più di quella armonia, la quale è più simile, conveniente e proporzionata alla sua natura e complessione e secondo che è disposto, che di quella che gli è contraria.

Nascono adunque le disposizioni diverse negli uomini non da altro che dai diversi movimenti dello spirito, il quale è il primo organo sì delle sensitive quanto delle motive virtù dell'anima, per alterazione o per moto locale, dai quali movimenti alcuna volta intraviene il raccoglimento, alcuna volta il boglimento²⁹⁰ e

²⁸⁸ *complexioni*: essenza costitutiva, sostanza, natura, qualità; BATTAGLIA, *s.v.*

²⁸⁹ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 1.

²⁹⁰ *boglimento*: bollimento, ebollizione.

alle volte la dilatazione²⁹¹ dei spiriti; i quali movimenti diversi non solamente nascono dalla diversità delle armonie musicali, ma dai numeri soli ancora, come è manifesto; perciocché mentre noi attentamente udimo leggere o recitar versi, alcuni ci ritengono in una certa modestia, alcuni ci muovono a cose liberali e dilettevoli, e alcuni ci incitano a cose leggieri e vane, e altri c'inducono in un moto violento. E di questo basta solamente lo essemplio d'Archiloco il quale, come dice Orazio:

Proprio rabies armavit iambo.²⁹²

Dalle quali cose si può comprendere in qual modo l'armonia e il numero con una certa disposizione possono diversamente mutar le passioni e costumi dell'animo. Ma perché ho detto che ognuno naturalmente più si diletta di quella armonia, la quale è più simile, conveniente e proporzionata alla sua natura o complessione, e secondo ch'è disposto, però è da notare che essendo l'armonia e li numeri parti della melodia, e avendo l'armonia e li numeri facultà di mover l'uomo interiormente, come si è dimostrato, non è dubio che la melodia non abbia maggiormente forza di mutar di dentro le passioni e i costumi dell'animo di quello che ha ciascuna di esse parti separatamente. Avertisca però qui ognuno che (secondo la dottrina del filosofo)²⁹³ le virtù morali e li vizii non nascono con esso noi; ma si generano per molti abiti buoni o tristi frequentati, nel modo che uno per sonare o scrivere spesse fiato male, diventa tristo sonatore o scrittore, over per il contrario, essercitandosi spesse volte bene, diventa buono ed eccellente. Laonde colui che spesso essercita la iniustizia per tal cosa diventa iniusto; e colui ch'essercita la iustizia diventa iusto, nel modo che colui che si usa a temere i pericoli diventa timido e non li stimando diviene audace. Di maniera che quali sono le operazioni, tali sono gli abiti; e dalle buone sono i buoni e dalle triste i tristi abiti. Essendo adunque l'armonie e i numeri simili alle passioni dell'animo, come afferma Aristotele,²⁹⁴ potiamo dire che l'assuefarsi alle armonie e ai numeri non sia altro che uno assuefarsi e disporsi a diverse passioni e a diversi abiti morali e costumi dell'animo; perciocché quelli che odono le armonie e li numeri si sentono tramutare secondo la disposizione dell'animo, alcuna volta nell'amore, alcuna volta nell'ira e alcuna volta nell'audacia; il che da

²⁹¹ *dilatazione*: espansione dell'animo a sentimenti nobili e generosi, a uno stato di serenità, entusiasmo, euforia; liberazione da dolori, angosce, preoccupazioni; BATTAGLIA, *s.v.*

²⁹² [ORAZIO], *De arte poetica*, [79: «Lo sdegno lo armò del giambo»].

²⁹³ [ARISTOTELE], *Ethica [eudemia]*, 2, capitolo 1.

²⁹⁴ [ARISTOTELE], *Problemata*, 29, *particula* 19 [in realtà 19, 29].

altro non avviene, come ho detto, che dalla simiglianza che si trova tra le sopradette passioni con le armonie. E questo si vede, conciosia che uno il quale averà più volte udito una sorte d'armonia o de numeri si diletterà maggiormente per aversi già assuefatto in quella. Dobbiamo però sapere (per maggiore intelligenza di quello che si è detto) che il numero quantunque si piglia (come nella prima parte vedemmo)²⁹⁵ per la moltitudine composta de più unità e per l'aria (dirò così) d'alcuna canzone,²⁹⁶ come intese il poeta quando disse:

Numeros memini, si verba tenerem,²⁹⁷

e in molti altri modi; nondimeno in questo luogo non è altro che una certa misura di tempo breve o lungo, nel quale si scorge la proporzione o misura di due movimenti o più, insieme comparati, secondo una cambievole ragione di tempo di essi movimenti, il quale è detto ritmo; e si scorge nei piedi del metro e del verso che si compongono di più ritmi o numeri, con un certo ordine o spacio determinato. Ma il metro e il verso è una certa composizione e ordine de piedi, ritrovata per dilettar l'udito, overamente è un ordine e composizione de più voci, finita con numero e modo. Potrei ora dire la differenza che si ritrova tra il metro e il verso; ma per brevità la voglio passare, imperoché coloro che desiderassero di saperla, leggendo il capitolo 2 del terzo libro della *Musica* del padre santo Agostino,²⁹⁸ potranno d'ogni suo desiderio esser satisfatti. Solamente si avrà da avvertire che il ritmo è differente dal metro e dal verso in questo, che il metro e il verso contengono in sé un certo spacio determinato, e il ritmo è più universale e ha i suoi spacci liberi e non determinati, onde è come il genere; ma il metro e il verso sono meno universali e sono come la specie, perciocché da quello si ha la quantità o la materia, e da questi la qualità o la forma. Alcuni altri dicono che 'l metro e il verso è ragione con modulazione, e il ritmo modulazione senza ragione. Ma sia quello che si voglia, questo sia detto a bastanza intorno a total cosa.

²⁹⁵ [Cfr.] capitolo 12 [qui a p. 58].

²⁹⁶ *aria*. . . *canzone*. motivo musicale, melodia.

²⁹⁷ [VIRGILIO], in *Moeride* [ossia *Eclogae*, 9, 45: «Mi ricordo il motivo musicale, magari mi ricordassi le parole»].

²⁹⁸ *leggendo*. . . *Agostino*. AGOSTINO, *De musica*, 3, 2.

In qual genere di melodia siano stati operati i narrati effetti
Capitolo IX

Ritrovandosi nella musica (come al suo luogo vederemo)²⁹⁹ tre sorti di melodia, l'una delle quali è detta diatonica, l'altra cromatica e la terza enarmonica, sono stati alcuni che, indotti da una lor falsa ragione, hanno avuto parere che gli effetti della musica narrati di sopra non siano né possino esser stati operati nel primo dei nominati generi, ma sì bene nei due ultimi, nel cromatico over nell'enaarmonico; perciocché dicono: «Se fussero stati operati nel diatonico, si vederebbono tali operazioni anco nei tempi nostri, essendo solamente tal genere, e non gli altri, essercitato dai musici, conciosia che ogni cagione posta in atto non manca mai del suo effetto, quando da alcuno sopravvenente accidente non sia impedito». Onde non si vedendo ora tali cose, concludono che per il passato neanco siano state operate nel predetto genere. Costoro veramente di gran lunga s'ingannano, perciocché suppongono una cosa falsa per vera e pongono due cagioni diverse, come se fussero simili. La prima si dimostra esser falsa per questa ragione, che la musica mai cessa in diversi modi e tempi di operare e di produr varii effetti, secondo la natura della cagione e secondo la natura e disposizione del soggetto, nel quale opera cotali effetti. Laonde vediamo eziandio ai nostri giorni ch'ella induce in noi varie passioni, nel modo che anticamente faceva; imperoché alle volte si vede che recitandosi alcun bello, dotto ed elegante poema al suono d'alcuno istrumento, gli ascoltanti sono grandemente commossi e incitati a far diverse cose, come ridere, piangere over altre simili, e di ciò si è veduto l'esperienza dalle belle e leggiadri composizioni dell'Ariosto, che recitandosi (oltre l'altre cose) la pietosa morte di Zerbino e il lagrimoso lamento della sua Isabella,³⁰⁰ non meno piangevano gli ascoltanti mossi da compassione di quello che faceva Ulisse udendo cantare Demodoco musico e poeta eccellentissimo.³⁰¹ Di maniera che se bene non si ode che la musica al dì d'oggi operi in diversi soggetti, nel modo che già operò in Alessandro, questo può essere perché le cagioni sono diverse e non simili, come suppongono costoro; perciocché se per la musica anticamente erano operati tali effetti, era anco recitata nel modo che di sopra ho mostrato, e non con una moltitudine de parti e tanti cantori e istrumenti, nel modo ch'ella si usa al presente, ch'alle volte non si ode altro che un strepito e romor de voci mescolate con diversi suoni e un cantar senz'alcun giudizio e senza discrezione, con un disconcio proferir de parole, che non

²⁹⁹ [Cfr.] *infra*, capitolo 16 [qui a p. 186].

³⁰⁰ *Ariosto... Isabella*. LODOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, 24.

³⁰¹ *Ulisse... eccellentissimo*. *Odissea*, 8, 83-96.

si ode altro che confusione; onde la musica in tal modo essercitata non può fare in noi effetto alcuno che sia degno di memoria.

Ma quando ella è recitata con giudizio e più si accosta all'uso degli antichi, cioè ad un semplice modo, cantando al suono della lira, del leuto o d'altri simili istrumenti alcune materie che hanno del comico over del tragico e altre cose simili con lunghe narrazioni, allora si vedono i suoi effetti, perché veramente possono muover poco l'animo quelle canzoni, nelle quali si racconta con breve parole una materia breve, come si costuma oggidì in alcune canzonette, dette mandriali,³⁰² le quali benché molto dilettono non hanno però la sopradetta forza. E che sia vero che la musica più diletta universalmente quando è semplice che quando è recitata con tanto arteficio e cantata con molte parti, si può comprender da questo, che con maggior dilettaazione si ode cantare un solo al suono dell'organo, della lira, del leuto o d'un altro simile istrumento, che non si ode molti. E se pur molti cantando insieme muovono l'animo, non è dubio che universalmente con maggior piacere s'ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono dai cantori insieme pronunciate, che le dotte composizioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti. Per la qual cosa si vede che le cagioni sono molto diverse degli effetti e differenti l'una dall'altra e non simili, come costoro le pongono. Onde non sarebbe maraviglia, quando bene al presente uno dei narrati effetti non si vedesse. Ma tengo e credo per certo che quando i musici moderni fussero tali quali erano gli antichi, e la musica si essercitasse come già si faceva, che molto più effetti l'udirebbono ai nostri tempi che non sono quelli che si leggono operati per inanti, perciocché al presente è maggiore la moltitudine dei musici che già non era.

Ma lasciamo queste cose, perciocché sono manifeste ad ognuno che ha giudizio; e cerchiamo di ribattere l'opinione loro con vive ed efficaci ragioni, mostrandogli il loro errore; il che facilmente ne verrà fatto per uno inconveniente che ne seguirebbe, oltre gli altri che sono molti; ed è questo, che se fusse vero quel che dicono, ne seguirebbe che l'artificiale potesse più che 'l naturale, quando fusse sopravanzato nel porre in essere tali effetti, conciosia che 'l genere diatonico è naturale e gli altri due sono arteficiali, come dalle parole di Vitruvio si può comprendere, le quali dicono:

I generi delle canzoni sono tre; il primo è quello che i Greci chiamano armonia³⁰³ ed è modulazione conceputa dall'arte e la sua canzone ha molta gravità e autorità non poca; il croma con sottil diligenza e spessezza de modi ha diletta-

³⁰² *mandriali*: madrigale; TOMMASEO-BELLINI, s.n.: «Poesia pastorale, se non pecoresca».

³⁰³ *armonia*: genere enarmonico.

zione più soave; e il diatonico, per esser naturale, è più facile per la distanza degli intervalli che ei ritiene.³⁰⁴

Boezio³⁰⁵ ancora nomina il diatonico più d'ogn'altro duro e naturale; e dice più naturale, conciosia che ciascuno d'essi generi dalla parte dei suoni e delle voci è naturale, ma non dalla parte degli intervalli, perciocché il rimettergli e lo allungargli appartengono all'arte e non alla natura, come altrove vederemo.³⁰⁶ Franchino Gaffuro³⁰⁷ eziandio, mosso dall'autorità degli antichi, dice che 'l cromatico è arteficiosamente fatto per ornamento del diatonico, e lo enarmonico è detto perfetto ornamento del naturale e artificiale sistema musico diatonico e cromatico; e dice anco che 'l tetracordo diatonico è naturale. Appare similmente un altro grande inconveniente, che sforzandosi costoro di diffender la loro opinione pongono l'effetto inanti la cagione per grandissimo spacio di tempo; il che è contra ogni dovere, conciosia ch'ogni cagione overo è prima dell'effetto over si pone insieme con esso lui. Ma veramente lungo tempo dopo tali effetti successero non solamente gli inventori ma l'invenzione eziandio de tali generi; e di questo n'è testimonio Plutarco,³⁰⁸ il quale dice che 'l diatonico è d'ogn'altro genere antichissimo; perciocché essendo per avanti ogni cosa diatonica nella musica, gran tempo dopoi (s'è vero quello che scrivono alcuni) fu ritrovato il genere cromatico da Timoteo milesio lirico figliuolo di Tersandro o di Neomiso overo di Filopide, come vuole Suida³⁰⁹ e Boezio.³¹⁰ Di costui come ritrovator di cose nuove (com'io credo) fa menzione Aristotele nella sua *Metafisica*, dicendo:

Se non fusse stato Timoteo non averessimo la melopeia varia o molteplice, che la vogliamo dire, né costui avrebbe acquistato cotali cose, se Frinide³¹¹ non fusse stato avanti di lui.³¹²

³⁰⁴ [VITRUVIO, *De architectura*, libro [5], capitolo 4.

³⁰⁵ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 21 [«Et diatonum quidem aliquanto durius et naturalius»].

³⁰⁶ [Cfr.] *infra*, capitolo 15 [qui a p. 184].

³⁰⁷ [FRANCHINO GAFFURIO], *Operis angelici [Angelicum ac divinum opus musicae]*, libro 1, capitolo 10 [l'autore (1451-1522) teorico e compositore, scrisse fra l'altro *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, Mediolani, Gotardus Pontanus, 1518].

³⁰⁸ [PLUTARCO], *in Musica*, [1134f].

³⁰⁹ *Tersandro... Suida*: SUIDA, *Lexicon*, s.v. Τιμόθεος.

³¹⁰ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 2 [in realtà 1].

³¹¹ *Frinide*: maestro di Timoteo.

³¹² [ARISTOTELE, *Metaphysica*], libro 2, capitolo 2 [in realtà 1].

E se costui fu quello che operò col mezzo della musica in Alessandro quel tanto meraviglioso effetto, come di sopra abbiamo detto, visse nella centesima e undecima olimpiade, intorno anni 338 avanti l'anno di nostra salute, perciocché Alessandro regnava in quei tempi, e pur si legge de molti altri effetti meravigliosi operati per la musica, inanti che costui si nominasse. Dopo costui venne Olimpo,³¹³ quale egli si fusse, come di parere d'Aristosseno³¹⁴ riferisce Plutarco,³¹⁵ primo ritrovatore del genere enarmonico, essendo per avanti nella musica ogni cosa diatonica e cromatica. Ragionevolmente tali effetti dovrebbero esser successi dopo gli inventori e dopo l'invenzione, accioché (secondo la verità) le cagioni fussero prima degli effetti; ma stiamo a vedere se vogliamo scorgere la pazzia di costoro. Ritrovo nelle istorie che Pitagora, per la cui accortezza la musica operò nel giovine taurominitano il sopranarrato effetto, fu nel tempo che Servio Tullio³¹⁶ regnava in Roma e nei tempi di Ciro³¹⁷ re di Persia, intorno l'anno 600 avanti l'avvenimento del figliuol di Dio, nel tempo di Sedechia³¹⁸ re de' Giudei, anni intorno 260 avanti i tempi d'Alessandro. Come potevano adunque i due sudetti generi operar cosa alcuna, se per lungo tempo dopo dagli inventori furono ritrovati? Di più, Omero poeta famosissimo scrisse in verso eroico gli infortuni e casi diversi d'Ulisse e come da Demodoco fu provocato a piangere; e disse che per il pianto fu conosciuto da Alcino; nondimeno Omero fu per anni 490 poco più o meno avanti Pitagora e avanti che Roma fusse edificata anni 160, nei quali tempi regnava Iosafà³¹⁹ nella Giudea.³²⁰ Più oltre, David profeta, il quale iscacciò molte volte il maligno spirito da Saul, fu avanti Omero intorno anni 20, per quello ch'ho potuto raccorre³²¹ nelle istorie, e avanti esso Timoteo più de anni 700. Oh gran pazzia di costoro, come può essere che non vi essendo la cagione che pongono, se non per tanti e tanti anni dopo, ne possa da lei uscire alcuno effetto. Veramente se avessero posto insieme la cagione e lo effet-

³¹³ *Olimpo*: celebre suonatore di flauto.

³¹⁴ *Aristosseno*: di Taranto, filosofo peripatetico, scolaro di Aristotele, uno dei più grandi teorici di ritmica e di musica; i suoi *Harmonica elementa* si basano sull'osservazione diretta dei fenomeni del suono e non sull'aritmetica dei pitagorici.

³¹⁵ [PLUTARCO], in *Musica*, [1134f].

³¹⁶ *Servio Tullio*: il sesto re di Roma, vissuto nel VI secolo a.C.

³¹⁷ *Ciro*: detto il Grande, fondatore dell'impero persiano, vissuto nel VI secolo a.C.

³¹⁸ *Sedechia*: ultimo re di Giuda, vissuto nel VI secolo a.C.; era sul trono di Gerusalemme quando la città fu conquistata e distrutta da Nabucodonosor.

³¹⁹ *Iosafà*: Giosafat, re di Giuda dall'871 all'846 a.C.

³²⁰ *Giudea*: nome storico, rimasto nella terminologia moderna, che identifica la parte meridionale dell'altipiano interno della Palestina.

³²¹ *raccorre*: raccogliere; BATTAGLIA, *s.v.*

to, cotali cose sarebbero almen dette con qualche ragione; ma perché uomini sono, hanno (come molt'altri) potuto errare; però è dibisogno d'averli per iscusati.

Se adunque col mezo del cromatico non furono operati quei effetti, i quali abbiamo raccontati di sopra, minormente furono fatti col mezo dell'enarmonico, perciòché questo fu ritrovato molto tempo dopo. Non essendosi adunque operati col mezo de questi due generi, seguita che fussero operati col mezo del diatonico.³²² Ma poniamo che Timoteo inventore del genere cromatico non fusse stato quello che spingesse Alessandro a pigliar l'arme, come forse alcuni potrebbero dire, seguendo l'opinione di Suida greco dignissimo scrittore, ma sì bene un altro più antico di lui; imperoché questo (come dice Dione Crisostomo³²³ e Suida)³²⁴ fu veramente sonator di piffero e fu chiamato al serviggio d'Alessandro e fu più antico di quello che fu sonator di lira o di cetera; ciò non farà che non si appiglino al falso, essendo che tanto l'uno quanto l'altro si trovarono al tempo di questo re. Facciamo eziandio che le ragioni addotte di sopra da noi siano di poco valore, per questo non conseguiranno il lor volere; perciòché se lo effeminar l'animo o avilirlo e il farlo divenir molle, come è la natura del cromatico, secondo che scrive ogni greco e latino scrittore, è contrario effetto a farlo diventar virile e forte, non poteva quel Timoteo, qual ello si fusse, col mezo di questo genere operare in Alessandro un tale effetto, che veramente fu da virile e da forte, ma col mezo del diatonico, il quale è più d'ogn'altro severo.

Tutte queste cose ho voluto discorrere innanti ch'io incominci a trattar quelle cose che appartengono a questa seconda parte, per mostrar la differenza che si ritrova tra la musica antica e la moderna, accioché si veggia quello ch'era la cagion principale, di fare operare quei mirabilissimi effetti che si leggono, ch'ha operato la musica, e non si attribuisca alle armonie (come fanno alcuni sciocchi) se non quello che le conviene, e acciò non paia strano quello ch'io ragionerò intorno i due ultimi generi, cromatico ed enarmonico. Ma in qual modo gli antichi procedessero nelle loro armonie lo vederemo altrove.³²⁵ Ritornando adunque al nostro principale intendimento, incomincerò a ragionar dell'origine dei suoni e delle voci, conciosia che sono considerate dal musico come primi elementi dei quali si fanno le cose che ei considera nella sua scienza.

³²² Nota [dell'autore; sic].

³²³ [DIONE CRISOSTOMO], *De regno*, orazione 1.

³²⁴ *Vide* [ZARLINO], *Supplementi* [*Supplimenti musicali* cit.], libro 4, capitolo 3, [p. 125: «Onde si vede che Suida è confuso e forse per la incorrezione del testo, come si trovano gran parte dei libri greci, perciòché in un istesso capo (lasciando le parole ch'intravengono di mezo) confonde il lirico col tibicina, il perché in questo se gli può dar poca fede»].

³²⁵ *Ma... altrove*: cfr. qui a p. 186.

Dei suoni e delle voci e in qual modo naschino
Capitolo X

Fa mestieri³²⁶ adunque sapere che se tutte le cose fossero immobili, né l'una si potesse far verso l'altra o l'una non potesse muovere o spinger l'altra, mancherebbe necessariamente il movimento e mancherebbono i suoni e le voci, e per conseguente ogni consonanza musicale, ogni armonia e ogni melodia, poiché da altro non nascono che dalla repercussione violenta dell'aria, la qual senza dubbio alcuno non si può aver senza il movimento. Onde alla loro generazione (come vuole Aristotele)³²⁷ necessariamente concorrono tre cose, primieramente quel che percuote, dopoi il percosso e ultimamente il mezzo nel quale è ricevuto il suono. Dico quel che percuote e il percosso, perciocché dalla percussione si genera il suono, essendo massimamente il suono (come lo dichiara Boezio)³²⁸ repercussione d'aria non sciolta che perviene infino all'udito, nella quale si ricerca quel che percuote, come agente, e il percosso, come paziente, come nel movimento sempre si ricerca quel che muove e quel ch'è mosso. Dopo queste vi concorre il mezzo, nel quale il suono è ricevuto, come nel proprio soggetto; e questo è l'aria, conciosia che, acciò si generi il suono, fa dibisogno che quello che percuote tocchi il percosso in tal maniera che nel toccare faccia la botta, ma non senza movimento locale, nel quale l'aria mezzana si muove tra quel che percuote e quel ch'è percosso e perviene alle nostre orecchie movendo l'udito. Onde è vero quel che dicono i filosofi, che 'l movimento locale sempre si fa in alcun mezzo e non mai nel vacuo.

È ben vero che 'l suono può nascere in molti modi, primieramente quando due corpi duri sono percossi l'un con l'altro, come l'incudine e il martello; e questo conferma Aristotele³²⁹ dicendo che 'l suono nasce dalla collisione o confrazione³³⁰ di due corpi solidi e duri, i quali rompino fortemente l'aria; secondariamente nasce quando un corpo liquido percuote un duro e fermo, come l'aria che percuota con violenza in uno arbore, over per il contrario, quando un corpo liquido è percosso da un duro e fermo, come quando l'aria è percossa da una verga; simigliantemente quando due corpi liquidi concorrono insieme over s'incontrano, come fanno due acque correnti, overamente quando alcuno vento over altro vapore spinge velocemente una parte d'aria sopra un'altra, come a-

³²⁶ *Fa mestieri*: è necessario.

³²⁷ [ARISTOTELE], *De anima*, 2, capitolo 8.

³²⁸ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 3.

³²⁹ [ARISTOTELE], *De anima ut supra*, [2, 8].

³³⁰ *confrazione*: energico sfregamento; BATTAGLIA, *s.v.*

viene quando si scarica un'artiglieria³³¹ over altra cosa simile. E non solamente nasce il suono in questi modi, ma eziandio quando si separa alcuna parte d'un corpo dall'altra, come si fa per la divisione d'alcun legno, o per stracciar veluto, panno, tella³³² over altre cose simili, nei quali effetti concorre sempre la violenta repercussione dell'aria. E sì come quando si getta nell'acqua alcun sasso, subito si fa in essa un picciol cerchio, e tanto si fa maggiore quanto gli è permesso dal movimento, perciocché essendo stanco si ferma né procede più oltra, così intraviene dei suoni nell'aria e delle voci che tanto si diffondono i circoli fatti in esso e si fanno maggiori quanto gli è permesso dal movimento; e in tal modo ferisce l'orecchie dei circostanti.

Intravien però che sì come l'onde, che fanno i circoli, tanto maggiormente sono deboli e di minor possanza e dall'occhio son men comprese, quanto più sono lontane dalla loro origine, così ancora i suoni o voci tanto più debolmente feriscono l'udito quanto più sono lontani dal loro principio e si rendono all'udito più oscuri e minormente sono intesi da esso; onde poi stanco il movimento, non più si odono; ma se per caso avvenisse ch'alcuna cosa facesse ostacolo alle commemorate onde o circoli fatti nell'acqua, ovvero gli impedisce³³³ il farsi maggiori, per quanto dalla natura del movimento li fusse concesso, ritornano essi circoli fin là decrescendo, ove ebbero principio, e cessa il movimento. Questo istesso fa l'aria, che s'alcuna cosa se le oppone, subito ritorna al suo principio, cioè alla origine del movimento; e dalla riflessione si fa nelle nostre orecchie un nuovo suono, il quale chiamano eco. Dal movimento adunque come principale si fa il suono, alla cui similitudine nascono anco le voci, quantunque diversamente di quel che fanno i suoni, imperoché alla generazione delle voci non solo si ricerca le nominate cose concorrenti al nascer dei suoni, ma di più fa dibisogno che vi siano due istromenti naturali sommamente necessarii che sono il polmone e la gola. Il polmone dico che quasi come un mantice tiri e mandi fuori l'aria, e la gola, nella quale percuota l'aria. Conciosia che essendo la voce suono e generandosi il suono dalla repercussione, è necessario che quando la voce si genera che l'aria mandata dal polmone percuota alla gola, cioè alla canna che è detta arteria vocale, e per tal percussione sia generata. E benché dal polmone e dalla gola naschino molti suoni, non sono però tutti da nominare voci, come la tosse e altro simil strepito, ma quelli solamente che sono articolati

³³¹ *artiglieria*: artiglieria, il complesso delle bocche da fuoco pesanti, sostenute dagli appositi affusti, atte a lanciare proiettili utilizzando la forza espansiva dei gas prodotti da una certa quantità di materia esplosiva, detta carica di lancio; BATTAGLIA, *s.v.*

³³² *tella*: geminazione per «tela».

³³³ *impedisce*: forse da emendare in «impedisce».

e significano alcuna cosa, dai quali nasce il parlare, ch'è proprio dell'uomo, alla generazione de' quali fanno dibisogno tutti quelli istrumenti naturali³³⁴ ch'io commemorai nella prima parte;³³⁵ e questi sono considerati dal musico, perciocché fanno al suo proposito, ma non i primi che non sono atti a fare alcuno concerto.

Ora potiamo veder la differenza che si trova tra il suono e la voce, conciosia che il suono è quello che solamente si ode, ed è repercussione d'aria non sciolta che perviene sino all'udito e non rappresenta cosa alcuna all'intelletto; e la voce è repercussione di aria respirata all'arteria vocale che si manda fuori con qualche significazione, lasciando da un canto il latrar de' cani e altre come³³⁶ simili che non fanno qui al proposito. Si dee però avvertire che (come dice il filosofo nel capitolo 23 della *Poetica*)³³⁷ per traslazione si chiamano eziandio voci quei suoni che nascono dalle tibie e dalle fistole,³³⁸ dei quali anco il musico ne ha gran considerazione. E si può anco dire che 'l suono sia come il genere e la voce come la specie, imperoché ogni voce è suono, ma non per il contrario.

Da che nascono i suoni gravi e da che gli acuti
Capitolo XI

Dal movimento adunque nascono i suoni e le voci; ma perché dei movimenti alcuni sono equali e alcuni inequali, e de questi alcuni sono tardi³³⁹ e rari³⁴⁰ e alcuni veloci e spessi,³⁴¹ però è da sapere che dai primi nascono i suoni gravi e dai secondi gli acuti; e questo è manifesto al senso, perciocché se noi pigliaremo uno istrumento musicale, nel quale siano tese molte corde, e percuoteremo insieme equalmente alcune di esse, di modo che la percussione fatta all'una non sia più forte di quella fatta all'altra, ritroveremo nelle corde, che danno i suoni più gravi, i movimenti più tardi e più rari e più lungamente durare il lor suono, e nelle più acute i movimenti più veloci e spessi e li suoni più presto mancare. Conciosia che le corde più lasse debolmente percuotono l'aria e più dura il suono che nasce da loro; e questo è per la tardità dei movimenti; ma quelle che sono più tirate percuotono l'aria gagliardamente e con prestezza ed è men durabi-

³³⁴ *istrumenti naturali*: la gola, il palato, la lingua, le labbra, i denti e il polmone.

³³⁵ [Cfr.] capitolo 5 [qui a p. 34].

³³⁶ *come*: forse da emendare in «cose».

³³⁷ *come*... *Poetica*: ARISTOTELE, *Poetica*, 23.

³³⁸ *fistole*: termine latino che indica genericamente i tubi sonori e il flauto di Pan; nel Medioevo si utilizzava per indicare vari tipi di flauti; DEUMM.

³³⁹ *tardi*: lenti.

³⁴⁰ *rari*: a intervalli di tempo alquanto lunghi; BATTAGLIA, *s.n.*

³⁴¹ *spessi*: frequenti, ripetuti; BATTAGLIA, *s.n.*

le il suono che da esse procede, perciocché per la velocità dei movimenti cessa tanto più presto e arriva al fine.

Ogni giorno vediamo per esperienza che la corda più tesa rende il suono più acuto; e se la tiriamo più di quello ch'è tirata, ritroviamo in essa movimenti più veloci, e il suono fatto più acuto di quel ch'era di prima; e se la rallentiamo, i suoi movimenti sono più tardi e il suono prodotto da lei più grave, conciosia che 'l movimento quanto più è tardo tanto più è vicino al suo fine, cioè al fermarsi, e il suono quanto è più grave tanto è più vicino alla taciturnità. Si debbe però intender di quella tardità che si ritrova nel fine dei movimenti violenti, perciocché tali movimenti sono per loro natura gagliardi nel principio e veloci, nel fine poi sono deboli e tardi, essendo che a poco a poco vanno perdendo la sua velocità. E questa tardità si ritrova nella corda quando è vicina al fermarsi, conciosia che allora è più debole e più lassa. Laonde il movimento di qualunque corda percossa nel principio è veloce e rende molto suono; ma a poco a poco debilitandosi il movimento lo va perdendo. Nascono eziandio i suoni gravi dalle corde grosse e dalle sottili gli acuti, perciocché 'l suono acuto non tanto nasce dalla velocità del movimento quanto dalla sottigliezza della corda che è più penetrativa nell'aria. Né ci dobbiamo imaginare che qualunque volta una corda sia percossa ch'ella generi solamente un suono; anzi bisogna esser certi che i suoni e le percussioni siano molte, e che tante volte, quante da quella è l'aria percossa, che renda tanti suoni differenti, secondo la velocità o tardità dei movimenti fatti in essa corda, e che percuoti l'aria fino a tanto che tal corda tremi.³⁴² È ben vero che le differenze dei suoni gravi e acuti, nati dalla corda, non sono udibili; il che può avvenire non solo dalle percussioni, che sono veloci e in tal maniera congiunte che paiono a noi una sola, ma eziandio per i minimi intervalli che si ritrovano da un suono all'altro, dei quali l'udito non è capace, sì per la sua picciolezza, com'anco perché sono molto congiunti; onde l'udito resta ingannato nella cosa udibile, quasi all'istesso modo che fa il vedere nella cosa visibile; conciosia che se alcuno pigliarà in mano un tizzone acceso e lo girerà velocemente a torno, parerà che nell'aria sia un cerchio di fuoco; nondimeno secondo la verità non sarà così, perciocché dalla velocità del movimento unito e dalla forma di tal figura, la quale non ha angoli, l'occhio resta ingannato.

Essendo adunque i suoni gravi fatti dai movimenti tardi e rari e gli acuti dai veloci e spessi, potiamo dire che dalla agguinzione dei movimenti si facino i suoni de gravi acuti, e per il contrario dalla diminuzione de acuti gravi. Di modo che essendo fatti i suoni acuti dalla maggior parte dei movimenti e i gravi dalla

³⁴² *suoni... tremi*: i suoni armonici.

minore, da tal differenza, che consiste in una certa pluralità, è necessario che cadino sotto il numero, e che comparato il maggior numero loro al minore, si ritrovi quella comparazione e proporzione tra loro che si ritrova tra i numeri semplici nella quantità discreta. E sì come tali movimenti, comparati secondo 'l numero, parte sono tra loro equali e parte inequali, così ancora i suoni sono tra loro parte equali e parte distanti l'un dall'altro per l'inequalità. Onde in quelli, che non sono discordanti³⁴³ per alcuna inequalità, non si può trovare alcuna consonanza, né meno il suo opposto ch'è la dissonanza; conciosia che la consonanza è concordanza de più suoni tra loro differenti e inequali, redotta in uno;³⁴⁴ e la dissonanza è mistura di suono grave e acuto che offende l'udito. Adunque sì come dalle quantità, che sono tra loro inequali, l'una comparata all'altra (nel modo che nella prima parte vedemmo)³⁴⁵ nascono cinque generi di proporzione, detti di maggiore inequalità, dei quali le specie sono infinite, così ancora dalla comparazione dei suoni tra loro inequali nascono cinque generi e infinite specie.

E benché i suoni si ritrovino in atto nell'aria, come nel loro proprio soggetto, e che di loro per via del soggetto non ne possiamo avere alcuna cognizione o ragione determinata, essendo che i termini loro sono incogniti a noi, tuttavia in quanto nascono dai corpi sonori, che sono quantità commensurabili e si ritrovano in loro in potenza, dalla misura loro ne abbiamo perfetta cognizione; perciocché i suoi termini sono conosciuti dalla divisione delle corde, come già nella prima parte ho detto,³⁴⁶ dalla quale noi caviamo le ragioni dei suoni gravi e degli acuti e le loro differenze, e questo secondo 'l numero delle parti che le misurano, dal qual numero venimo ad esser certi della quantità dei suoni, e non pur di essi, ma delle voci ancora, le quali senza dubbio sono suoni, applicando però essi suoni, che nascono dai corpi sonori, alle voci, le quali sono prodotte dai corpi umani.

Quel che sia consonanza, dissonanza, armonia e melodia
Capitolo XII

Dai movimenti tardi e veloci, adunque, insieme proporzionati nasce la consonanza, considerata principalmente dal musico, la qual dichiarando da nuovo dico ch'ella è composizione di suono grave e acuto che perviene alle nostre o-

³⁴³ *discordanti*: diversi.

³⁴⁴ *inequalità*... *uno*: diversa dall'unisono che non produce consonanza ma identità.

³⁴⁵ [Cfr.] capitolo 22 [qui a p. 81].

³⁴⁶ [Cfr.] capitolo 19 [qui a p. 73].

recchie soavemente e uniformemente e ha possanza di mutare il senso, ovvero è (secondo che la definisce Aristotele)³⁴⁷ ragion de' numeri nell'acuto e nel grave. Dalle quali definizioni potiamo comprendere che la consonanza nasce quando due suoni, che sono tra lor differenti senz'alcun suono mezano, si congiungono concordevolmente in un corpo; ed è contenuta da una sola proporzione. Ma perché di due opposti, ritrovandosi l'uno in essere, è necessario che si ritrovi anco l'altro e si abbia di loro una istessa scienza, però essendo la dissonanza contraria alla consonanza, nel modo ch'io la dichiarai nel principio del secondo delle *Dimostrazioni*,³⁴⁸ non sarà difficile saper quello ch'ella sia; perciocché ella è composizione di suono grave e d'acuto, la quale aspramente perviene alle nostre orecchie. E nasce in tal maniera che mentre tali suoni non si vogliono unire l'un con l'altro, per la disproporzione che si ritrova tra loro, e si sforzano di restar nella loro integrità, offendendosi l'un l'altro pervengono senz'alcuna soavitate all'udito. Né solamente si ritrovano due suoni tra loro distanti per il grave e per l'acuto che consonino; ma tali suoni anco si odono molte fiato tramezati da altri suoni che rendono soave concerto, com'è manifesto, e sono contenuti da più proporzioni; però i musici chiamano tal composizione armonia. Onde si de' avvertire che l'armonia si ritrova di due sorti, l'una delle quali chiameremo propria e l'altra non propria. La propria è quella che descrive Lattanzio Firmiano, in quello dell'*Opera di Dio*, dicendo:

I musici nominano propriamente armonia il concerto di corde o di voci consonanti nei loro modi, senza offesa alcuna delle orecchie, intendendo per questa il concerto che nasce dalle modulazioni che fanno le parti di ciascuna cantilena, per fino a tanto che siano pervenute al fine.³⁴⁹

Armonia propria adunque è composizione o mescolanza de suoni gravi e de acuti tramezati o non tramezati, la qual percuote soavemente il senso; e nasce dalle parti di ciascuna cantilena, per il proceder che fanno accordandosi insieme, fin a tanto che siano pervenute al fine; e ha possanza di dispor l'animo a diverse passioni. E questa armonia non solamente nasce dalle consonanze, ma dalle dissonanze ancora; perciocché i buoni musici pongono ogni loro studio di fare che nelle armonie le dissonanze accordino, e che con meraviglioso effetto consonino di maniera che noi la potiamo considerare in due modi, cioè perfetta e imperfetta. La perfetta quando si ritrovano molte parti in una cantilena che vadino cantando insieme, di modo che le estreme siano tramezate dall'altre; e la

³⁴⁷ [ARISTOTELE, *Analytica posteriora*, 1 [in realtà 2], capitolo [2].

³⁴⁸ *principio... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, pp. 81-85.

³⁴⁹ [LATTANZIO, *De opificio Dei*], capitolo 16.

imperfetta quando solamente due vanno cantando insieme, senza esser tramezate da alcun'altra parte.

La non propria è quella ch'ho dichiarato di sopra, la quale più presto si può chiamare armoniosa consonanza che armonia, conciosia che non contiene in sé alcuna modulazione, ancora ch'abbia gli estremi tramezati da altri suoni; e non ha possanza alcuna di dispor l'animo a diverse passioni, come l'armonia detta propria, la quale di molte armonie non proprie si compone. E se ben pare che l'armonia propria non abbia da sé tal forza, tuttavia l'acquista col mezo del numero e dell'orazione, cioè del parlare o delle parole che se le accompagnano, le quali tanto più o meno commuovono, quanto più o meno sono accomodate al ritmo overamente al metro con proporzione.³⁵⁰ Laonde poi da tutte queste tre cose aggiunte insieme, cioè dall'armonia propria, dal ritmo e dall'orazione, nasce (come vuol Platone)³⁵¹ la melodia. Ma come l'armonia non propria si divide in quella ch'è detta semplicemente e nella detta ad un certo modo e quello che sia l'una e l'altra, da quello ch'io ho scritto nella quarta e quinta definizione del secondo delle *Dimostrazioni*,³⁵² si potrà comprendere, come eziandio si potrà dalla prima e dalla seconda³⁵³ conoscer quello che sia consonanza propriamente e la comunemente detta, nelle quali essa consonanza si viene a dividere.

Divisioni delle voci

Capitolo XIII

E benché la consonanza, la dissonanza e l'armonia possino nascere non solo dalle voci, ma anche dai suoni, nondimeno la melodia, nella quale entra la orazione non può nascere se non dalle voci. Però ogni voce quantunque sia articolata non è atta alla sua generazione; conciosia che non sono le voci tutte d'una specie, onde bisogna sapere che le voci umane (come vogliono Aristosseno,³⁵⁴ Tolomeo³⁵⁵ e Boezio)³⁵⁶ si dividono in due parti, delle quali alcune sono dette

³⁵⁰ *overamente... proporzione*: cfr. qui a p. 159.

³⁵¹ [PLATONE], *De republica*, 3, [398c-d].

³⁵² *scritto... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, definizioni 4-5, p. 86.

³⁵³ *come... seconda*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, definizioni 1-2, pp. 83-84.

³⁵⁴ *Aristosseno*: ARISTOSSENSO, *Harmonicorum elementorum libri III*, Venetiis, Vincentius Valgrisius, 1562, pp. 10-11.

³⁵⁵ [TOLOMEO], *Harmonica elementa [sen De musica]*, libro 1, [3].

³⁵⁶ *Boezio*: BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 12: «Omnis vox aut *suneches* est quae continua aut *diastematike* quae dicitur cum intervallo suspensa. Et continua quidem est qua loquentes vel

continue e alcune discrete o vogliamo dire (com'alcuni dicono) sospese con intervallo.³⁵⁷ Le continue dai Greci sono dette *συνεχαί φωναί*³⁵⁸; e sono quelle che usiamo nei domestici e famigliari ragionamenti, con le quali senza mutar suono leggiamo la prosa over il verso; e le discrete che i Greci chiamano *διαστηματικαί φωναί*, sono quelle con le quali cantiamo ogni sorte di cantilena, ordinata per intervalli musicali proporzionati, che si ritrovano nelle modulazioni; e queste solamente sono quelle che fanno al nostro proposito, imperoché da loro hanno l'essere ogni modulazione dalla quale nascono tutte le sorti d'armonia.

A queste due sorti aggiunge Albino³⁵⁹ filosofo, come mostra Boezio,³⁶⁰ quelle le quali partecipano della natura delle due nominate; e sono quelle con le quali leggiamo ogni sorte di poesia, non come la prosa senza mutazione di suono, neanche distintamente con intervalli determinati, come si usa nelle cantilene, ma ad un certo modo che piace più a noi, osservando quelli accenti che si danno alle parole, secondo che richiede la materia contenuta in esse. E benché le voci continue possano essere infinite, conciosia che 'l parlare e il leggere si possa continuare per lungo tempo, senz'alcun termine, e che le discrete non abbiano alcun termine prescritto di ascendere all'acuto o di descendere al grave, tuttavia la natura dà fine all'una e all'altra, perché lo spirito umano col tempo insieme termina le continue, concedendo a ciascheduno di parlare e similmente di legge-

prosam orationem legentes verba percurrimus. Festinat enim tunc vox non haerere in acutis et gravibus sonis, sed quam velocissime verba percurrere expediendisque sensibus exprimendisque sermonibus continuæ vocis impetus operatur. *Diastematike* autem est ea quam canendo suspendimus, in qua non potius sermonibus sed modulis inservimus estque vox ipsa tardior et per modulandas varietates quoddam faciens intervallum, non taciturnitatis sed suspensæ ac tardæ potius cantilenæ».

³⁵⁷ *sospese con intervallo*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 8, 1, p. 277: «E perché è cosa naturale che non solamente cantando, ma anche parlando alciamo e abbassiamo la voce, secondo che fa bisogno, però questo nome μέλος si trova essere di due sorti, l'uno che serve al parlare, ed è detto sermocinale e parlatorio, e l'altro al canto, detto musicale o cantatorio, dirò così. Onde il primo è quello ch'è fatto intorno il parlare e consta de accenti collocati nell'ordine delle parole dette da' Greci προσφθία. L'altro è armonicamente intervallato, percioché consiste nel canto o modulazione che si fa e si compone de intervalli sonori, nel quale fa dibisogno che vi concorri il moto intervallato della voce e molte riposate ancora».

³⁵⁸ *συνεχαί φωναί*: voci senza intervallo; forse da emendare in «συνεχῆς».

³⁵⁹ [ALBINO], *Harmonicorum*, libro 1, capitolo 4 [l'autore, amico e contemporaneo di Boezio vissuto nel VI secolo d.C., venne accusato di collusione con l'imperatore d'Oriente e messo a morte da Teodorico].

³⁶⁰ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitoli 12 [«His, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quæ medias voces possit includere, cum scilicet heroum poema legimus neque continuo cursu, ut prosam, neque suspenso signiorique modo vocis, ut canticum»] e 13.

re quanto gli è permesso dalla sua natura e dal tempo; e la natura degli uomini dà fine alle discrete, imperoché l'uomo naturalmente tanto ascende o discende con la voce quanto gli è permesso dalla disposizione degli istrumenti atti alla sua formazione. A quelle poi che partecipano della natura delle due prime, l'una e l'altra delle nominate cose dà fine. Sono adunque le discrete quelle che sono atte alle modulazioni, all'armonie e alle melodie, delle quali (lasciando l'altre come a noi poco utili) sarà il nostro ragionamento.

Quel che sia canto e modulazione, e in quanti modi si possa cantare
Capitolo XIV

Le voci discrete o sospese con intervallo adunque sono quelle che sono principalmente considerate dal musico, dopoi li suoni applicati ad esse, perciòché da questi e da quelle senza differenza alcuna si forma ogni nostra cantilena. Questa ognuno la chiama canto, dal cantare, il quale è modulazione che nasce principalmente dalla voce umana. Dico principalmente, perciòché si piglia anco il canto per l'armonia che nasce dal suono degli istrumenti arteficiali, ed eziandio per il canto degli animali, come si può vedere del canto dei cigni, del quale parla Virgilio dicendo:

Ut reduces illi ludunt stridentibus alis
et coetu cinxere polum cantusque dedere.³⁶¹

E questo ultimo modo non fa al nostro proposito ma i due primi, perciòché in essi si comprende ogni armonia e ogni melodia. È però la modulazione un movimento fatto da un suono all'altro per diversi intervalli, il quale si ritrova in ogni sorte d'armonia e di melodia; e la usiamo in due modi, prima quando si muoviamo da un suono all'altro senza varietà di tempo, con diversi intervalli, non facendo alcuna propria armonia, procedendo equalmente da un intervallo all'altro per il medesimo tempo, come si fa nei canti fermi;³⁶² e questa è detta modulazione impropriamente, perché contiene solamente un proceder semplice, senz'alcuna consonanza, dal quale effetto si vede che tal modulazione ha ragion de imperfezione, essendo che manca a se stessa del debito fine. Dopoi quando per il suo mezzo pervenimo all'uso dell'armonia e melodia, come al suo proprio fine, come facciamo nel canto figurato,³⁶³ nel qual cantiamo non solo

³⁶¹ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 1, [397-398: «Come reduci giunti in salvo, scherzano battendo le ali e cantano inghirlandando il cielo di giri»].

³⁶² *canti fermi*: cfr. qui a p. 51.

³⁶³ *canto figurato*: termine che indica le figure musicali aventi preciso valore di tempo.

con semplici suoni e semplici elevazioni e abbassamenti de voci, ma si muoviamo anco da un intervallo all'altro con veloci e tardi movimenti, secondo il tempo mostrato nelle sue figure cantabili, e questa è detta modulazione propriamente. Laonde toccando allora varie consonanze, dal nostro cantare è formata ogni sorte d'armonia e di melodia, la quale non può nascere se non con l'aiuto delle consonanze, ancora che possiamo aver la modulazione senza la armonia propria e senz'alcuna consonanza e senza melodia. Potiamo nondimeno aver la modulazione in tre modi,³⁶⁴ prima quando noi cantiamo nominatamente ciascuna corda o suono col nome di una di queste sei sillabe, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, secondo il modo ritrovato da Guidone aretino, come vederemo al suo luogo,³⁶⁵ il qual modo i pratici chiamano solfizzare o solmizare;³⁶⁶ e non si può far se non con la voce. Dopo quando noi proferimo solamente il suono o la voce e gli intervalli descritti, come fanno gli istrumenti artificiali. Ma l'ultimo modo è quando noi applichiamo le parole alle figure cantabili, il quale è proprio del cantore, perciocché da questa maniera di cantare nasce la melodia, come abbiamo detto.

Quel che sia intervallo e delle sue specie
Capitolo XV

Ma si debbe qui avvertire che alcune cose sono nella musica che si chiamano elementi, delle quali alcune si attribuiscono alla natura e alcune all'arte. Quelle che si attribuiscono alla natura sono l'acuto, il grave e l'intervallo, perciocché è necessario (usando le parole di Cicerone)³⁶⁷ che gli estremi di questo suonino gravemente dall'una parte e dall'altra acutamente; onde è manifesto che l'acuto e il grave sono gli estremi dell'intervallo. Le cose che si attribuiscono all'arte sono la estensione d'alcuna corda, il farla grave overo acuta, la consonanza, il concerto, e ogni proporzionata composizione, sia poi nelle voci over nei suoni, che non fa caso; le quali cose tutte cascano nella considerazione dello speculativo. È ben vero che ve ne sono alcune altre che solamente appartengono al pratico; e queste sono il sonare, il cantare e il comporre, perché nascono dall'esercizio e dal lungo uso; ma gli altri accidenti, che sono molti, che cascano nelle composizioni e nelle cantilene, sono non solamente in considerazione del pratico, ma eziandio dello speculativo.

³⁶⁴ Vide [ZARLINO], *Supplementi* [*Sopplimenti musicali* cit.], libro 2, capitolo 17 [*Del colore, terzo accidente o passione del suono, e della modulazione o canto, e delle sue parti appresso i musici antichi*, pp. 79-81].

³⁶⁵ come... luogo: cfr. qui a p. 226.

³⁶⁶ *sofizzare o solmizare*: intonare le note cantando le sillabe al posto delle lettere alfabetiche.

³⁶⁷ [CICERONE], *De republica*, libro 6.

L'intervallo adunque, il quale si attribuisce alla natura, si chiama in due modi, come vuole Aristide Quintiliano,³⁶⁸ commune e proprio. Si dice commune, conciosia ch'ogni grandezza terminata da certi fini è detta intervallo, considerando però lo spazio che si ritrova tra l'uno e l'altro estremo; e di questo non intendo parlare, perciocché è molto lontano dalla nostra considerazione. Si chiama proprio, perché la distanza, che è dal suono grave all'acuto, è detta intervallo; e questo è considerato dal musico; e si ritrova de dodici sorti, come maggiore, minore ed eguale, comparandone sempre due insieme, consonante, dissonante, semplice, composto, diatonico, cromatico, enarmonico, razionale e irrazionale.

Il maggiore è quello della diapason rispetto a quello della diapente. Minore come quello della diatessaron rispetto a quello della diapente over della diapason. Eguale come è quel di una diatessaron comparato a quello d'un'altra; e questo dico rispetto alla proporzione di numero a numero, e non altramente. Consonante si dice quello della diapason, quello della diapente, quello della diatessaron e gli altri tutti ch'hanno le forme loro tra le parti del numero senario. Dissonante com'è quello del tuono e tutti quelli che sono minori di lui. Semplice si chiama quello che non è tramezzato da un altro suono, il quale i Greci chiamano διάστημα, conciosia che i suoi estremi seguono l'un l'altro senz'alcun mezzo. Composto si dice quello che da altri suoni è tramezzato detto similmente dai Greci σύστημα. Diatonico è quello del tuono maggiore o del minore, o del maggior semituono. Cromatico quello del semituono minore, ed enarmonico quello del diesis,³⁶⁹ come vederemo. Razionale poi si chiama quello che si può descriver con numeri, come l'intervallo della diapente che si circoscrive con questi due termini 3 e 2; e lo irrazionale quello che per modo alcuno non si può descrivere, come nella prima parte io mostrai³⁷⁰. Tutte queste cose sono considerate dal musico, come vederemo, perciocché alla cognizione dell'arte e della scienza sono molto necessarie.

³⁶⁸ [ARISTIDE QUINTILIANO], *Musice [De musica]*, libro 1 [«Intervallum bifariam dicitur, communiter et proprie. Et quidem communiter, omnis magnitudo, quae a terminis quibusdam finitur; proprie vero in musica dicitur intervallum, magnitudo vocis a duobus sonis circumscripta»]; all'autore, teorico musicale vissuto a Smirne fra il II e il IV secolo d.C., alcuni attribuiscono l'invenzione della notazione alfabetica].

³⁶⁹ *diesis*: separazione, termine greco con cui dal XV secolo si indica il segno grafico che innalza di un semitono l'altezza del suono seguente; è il più piccolo intervallo del sistema musicale, la cui misura varia, a seconda delle scuole e dei generi, da mezzo tono per il diesis diatonico di Filolao, un terzo per il diesis cromatico di Aristosseno, un quarto per il diesis enarmonico; presso i Greci in origine indicava la differenza tra l'intervallo di quarta giusta e i due toni interi del genere diatonico, corrispondente al limma pitagorico; DEUMM.

³⁷⁰ [Cfr.] capitolo 21 [qui a p. 78].

Quel che sia genere, e di tre generi di melodia o cantilena appresso gli antichi, e delle loro specie

Capitolo XVI

E quantunque si possa dire che 'l genere sia quello ch'abbia sotto di sé molte specie, nondimeno il musico vuole anco che sia la divisione del tetracordo, la quale dimostra molte forme differenti e dà un certo modo d'armonia o melodia universale. Onde Tolomeo nel capitolo 12 del primo libro degli *Armonici*³⁷¹ dice che 'l genere nell'armonia non è altro che una certa abitudine o convenienza de' suoni, i quali tra loro compongono la diatessaron. Ma il tetracordo è un ordine de suoni contenuto tra quattro corde, le cui estreme si ritrovano l'una distante dall'altra in sesquiterza proporzione. Ed è detto tetracordo da τετραῦς, parola greca che vuol dir quattro, e da χορδή che significa corda, come di quattro corde. Però è da notare ch'appresso gli antichi musici tre furono i generi della melodia o cantilena, dei quali il primo chiamarono diatonico, il secondo cromatico e il terzo enarmonico; e furon nominati generi, perché dalle varie divisioni, che fecero molti del tetracordo, nacquero diverse specie de modulazioni, ciascuna delle quali fu ridotta dopoi sotto uno dei nominati tre capi, secondo che più si accostavano e ritenevano maggiormente la forma delle più antiche specie.

Lasciarò ora di por le varie divisioni fatte da Aristosseno,³⁷² tra le quali si trova due specie del diatonico, l'una delle quali nominò molle e l'altra incitato, e similmente tre specie del cromatico, cioè molle, sesquialtero e toniaco, e una specie dell'enaarmonico. Similmente lascierò da un canto le divisioni d'Archita,³⁷³ quelle di Didimo³⁷⁴ e quelle di Eratostene,³⁷⁵ le quali per esser state riprova- te con molte ragioni da Tolomeo, come appar nel capitolo 1 e 13 del primo libro e nel 13 e 14 del secondo degli *Armonici*,³⁷⁶ similmente nel capitolo 15, 16

³⁷¹ *Onde... Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 1, 12.

³⁷² *divisioni... Aristosseno*: enarmonico, cromatico molle, cromatico emiolico, cromatico tonico, diatonico molle, diatonico teso; ARISTOSSENSO, *Harmonicorum elementorum libri III* cit., pp. 36-45; BOEZIO, *De institutione musica*, 5, 16.

³⁷³ *Archita*: di Taranto, filosofo pitagorico e matematico vissuto nel V secolo a.C.; come teorico musicale contribuì all'enunciazione di regole per la composizione delle scale in dati intervalli; a lui spetta, tra l'altro, il calcolo della quinta come somma di una terza maggiore 5 : 4 e di una minore 6 : 5; TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 1, 13; BOEZIO, *De institutione musica*, 5, 17.

³⁷⁴ *Didimo*: pitagorico vissuto forse nel I secolo d.C.; TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 2, 13: «Didimus vero musicus».

³⁷⁵ *Eratostene*: celebre scienziato greco vissuto nel III secolo a.C.; uomo di vastissima e multiforme dottrina, si occupò anche delle applicazioni dei problemi matematici alla teoria musicale; a lui si deve l'invenzione del mesolabio; cfr. qui a p. 210.

³⁷⁶ *Tolomeo... Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 1, 1 e 13; 2, 13-14.

e 17 del libro 5 della *Musica* di Boezio,³⁷⁷ non fanno al nostro proposito; e porrò solamente quelle divisioni che fece Tolomeo, come quelle che dalla maggior parte dei musicisti sono state accettate per migliori, perché sono più razionali e più consonanti all'udito, delle quali avendo prima mostrato le forme contenute in diversi tetracordi, aggiungendo ad esse le prime specie dei nominati generi poste in uso dai più antichi, mostrerò dopoi l'ordine di ciascuna, contenuto nel sistema massimo³⁷⁸ diviso in cinque tetracordi; e insieme verrò a mostrar le divisioni del monocordo per ciascuna specie, per le quali si potrà veder l'utile che potevano avere gli antichi da ciascuna, quando avessero voluto essercitar l'armonia in quella perfezione che facciamo al presente.

Vederemo eziandio l'utile che si potrà cavar da ciascuna specie, acciò ne possa servire all'uso moderno, perciocché eleggendo quelli intervalli che faranno al nostro proposito, mostrerò la composizione di uno strumento, nel quale saranno accommodate le sue corde e il suo tastame in tal maniera che facilmente e distintamente si potranno conoscer le corde di ciascun genere separate da quelle di un altro; e si potranno porre in uso con facilità, quando torneranno commode. Incomincerò adunque dal primo, del quale sono cinque le sue specie, come si potrà comprendere dalle varie divisioni de' cinque tetracordi, come dimostra Tolomeo,³⁷⁹ cioè il diatono diatonico, ed è la prima specie che ponevano anco gli antichi pitagorici, il molle, il sintono ovvero incitato, il toniaco e l'eguale.

Il diatono era quello che procedeva nei suoi tetracordi per l'intervallo d'un minor semituono, contenuto dalla proporzione super 13 parziante 243,³⁸⁰ chiamato dai Greci (come mostra Boezio)³⁸¹ λεῖμμα over δίεσις, e per due intervalli di sesquiottava proporzione,³⁸² i quali nominarono tuoni. Similmente procedevano cotali tetracordi dall'acuto al grave per il contrario, discendendo per i spacci ovvero intervalli nominati, cioè per un tuono e per un altro e per un semituono minore, come si vede nell'esempio.³⁸³

³⁷⁷ *similmente...* Boezio: BOEZIO, *De institutione musica*, 5, 15-17.

³⁷⁸ *sistema massimo*: scala di due ottave, secondo la terminologia moderna.

³⁷⁹ [TOLOMEIO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 1, capitolo 15.

³⁸⁰ *super 13 parziante 243*: 256 : 243.

³⁸¹ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 2, capitolo 27 [in realtà 28: «Apud antiquiores autem limma vel diesis vocabatur»].

³⁸² *sesquiottava proporzione*: 9 : 8 proporzione che individua il tono.

³⁸³ *come... esempio*: 8192 : 7776 = 256 : 243 proporzione che individua il semitono minore; 6912 : 6144 = 9 : 8 oppure 7776 : 6912 = 9 : 8 proporzioni che individuano il tono.

Tetrachordo Diatonico Diatono .

6144.	_____	<i>Hypate meson .</i>
	<i>Tuono .</i>	
6912.	_____	<i>Lychanos hypaton .</i>
	<i>Tuono .</i>	
7776.	_____	<i>Parhypate hypaton .</i>
	<i>Semituono minore : omero Lemma .</i>	
8192.	_____	<i>Hypate hypaton .</i>

Era chiamato diatono diatonico dal proceder che fa per i nominati due tuoni; e fu molto favorito dagli antichi filosofi, massimamente da Platone e da Aristotele, conciosia che lo videro più d'ogn'altro naturale e molto conforme alla composizione del mondo. Ma il diatonico molle era quello il cui tetracordo procedeva dal grave all'acuto per uno intervallo di sesquivalentesima proporzione,³⁸⁴ per uno di sesquinona³⁸⁵ e per uno di sesquisettima,³⁸⁶ e similmente dall'acuto al grave procedeva al contrario per gli stessi intervalli, come nell'esempio si può vedere.³⁸⁷

Tetrachordo Diatonico molle .

63.	_____	<i>Hypate meson .</i>
	<i>Sesquivalentesima .</i>	
72.	_____	<i>Lychanos hypaton .</i>
	<i>Sesquinona .</i>	
80.	_____	<i>Parhypate hypaton .</i>
	<i>Sesquiseptima .</i>	
84.	_____	<i>Hypate hypaton .</i>

Il sintono, ovvero incitato che lo vogliamo dire, era quello del quale il tetracordo procedeva dal grave verso l'acuto per un intervallo contenuto tra la sua prima corda grave e la seconda dalla sesquiquintadecima proporzione,³⁸⁸ e per un di sesquiottava, posta tra la seconda e la terza, e per uno contenuto dalla sesquinona, posto tra la terza e la quarta corda acuta, e per il contrario discenden-

³⁸⁴ *sesquivalentesima proporzione*: 21 : 20.

³⁸⁵ *sesquinona*: 10 : 9 proporzione che individua il tono minore.

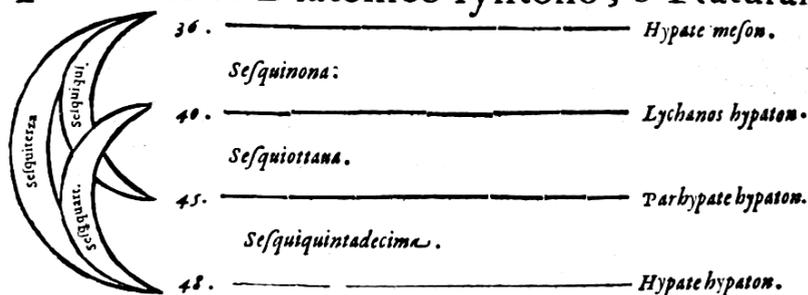
³⁸⁶ *sesquisettima*: 8 : 7.

³⁸⁷ *come... vedere*: 84 : 80 = 21 : 20; 80 : 72 = 10 : 9; 72 : 63 = 8 : 7.

³⁸⁸ *sesquiquintadecima proporzione*: 16 : 15.

do dall'acuto al grave, procedendo per gli istessi intervalli, come si vede.³⁸⁹ E questo è quello che, come più d'ogn'altro naturale, contiene in sé tutti quelli intervalli consonanti che possono esser prodotti dalla natura, il che negli altri non avviene, il quale chiameremo naturale; e lo usano i moderni nelle loro armonie, come vederemo, conciosia che le proporzioni dei suoi termini sono quelle che naturalmente sono contenute nei numeri sonori, come nel capitolo 15 della prima parte si vede.³⁹⁰

Tetrachordo Diatonico syntono, ò Naturale



Il toniaco è quello le cui corde erano in tal modo tese per ogni suo tetracordo che la prima grave e la seconda faceva uno intervallo di sesquivalentesimasettima proporzione,³⁹¹ questa e la terza uno di sesquiseptima, e la terza con l'estrema acuta uno di sesquiottava, e così per il contrario procedendo dall'acuto al grave per gli istessi intervalli, come si vede.³⁹²

³⁸⁹ *procedendo... vede:* $48 : 45 = 16 : 15$ proporzione che individua il semitono maggiore; $45 : 40 = 9 : 8$ proporzione che individua il tono maggiore; $40 : 36 = 10 : 9$ proporzione che individua il tono minore.

³⁹⁰ *come... vede:* cfr. qui a p. 66; figura qui a p. 67.

³⁹¹ *sesquivalentesimasettima proporzione:* $28 : 27$.

³⁹² *procedendo... vede:* $224 : 216 = 28 : 27$; $216 : 189 = 8 : 7$; $189 : 168 = 9 : 8$.

Tetrachordo Diatonico toniaco .

168.	—————	<i>Hypate meson .</i>
	<i>Sesquiottava .</i>	
180.	—————	<i>Lychanos hypaton .</i>
	<i>Sesquifsettima .</i>	
216.	—————	<i>Parhypate hypaton .</i>
	<i>Sesquiensefima settima .</i>	
224.	—————	<i>Hypate hypaton .</i>

Lo eguale era quello il cui tetracordo procedeva dal grave all'acuto per un intervallo contenuto dalla sesquiundecima proporzione,³⁹³ e per uno contenuto dalla sesquidecima,³⁹⁴ e per un altro contenuto dalla sesquinona, e così per il contrario procedendo dall'acuto al grave per gli istessi intervalli, come nell'esempio si vede.

Tetrachordo Diatonico eguale.

9.	—————	<i>Hypate meson .</i>
	<i>Sesquinona .</i>	
10.	—————	<i>Lychanos hypaton .</i>
	<i>Sesquidecima .</i>	
11.	—————	<i>Parhypate hypaton .</i>
	<i>Sesquiundecima .</i>	
12.	—————	<i>Hypate hypaton .</i>

E credo veramente che questo fusse chiamato da Tolomeo eguale, perché ha le differenze dei suoi termini eguali che senza dubbio alcuno dinotano che le sue proporzioni sono ordinate in progressione aritmetica.³⁹⁵ Si usò anticamente questo genere più d'ogni altro; e fin ai miei tempi si è creduto che si usasse nel sonare e nel cantare nella sua prima specie,³⁹⁶ come si può vedere nei scritti de molti antichi e de moderni; e credo che ancora ne sarebbero molti che terrebbero questo esser vero, s'io non avesse apertamente fatto conoscere il contrario, ma che si usa la sua terza specie,³⁹⁷ con modi però molto differenti da

³⁹³ *sesquiundecima proporzione.* 12 : 11.

³⁹⁴ *sesquidecima.* 11 : 10.

³⁹⁵ *proporzioni... aritmetica.* 12 : 11; 11 : 10; 10 : 9.

³⁹⁶ *prima specie.* diatonico diatono.

³⁹⁷ *terza specie.* diatonico sintono o incitato.

quelli che gli antichi la usavano, e con l'uso delle consonanze imperfette, com'altrove vederemo.³⁹⁸ Tolomeo³⁹⁹ comparò questo genere a due altri generi diversi, cioè al teologico e al politico, per la simiglianza e convenienza dell'ordine, della maestà e della sua eccellenza molto conforme a quelli due; perciocché, sì come è cosa più onesta il preporre le cose pubbliche alle private e le cose metafisicali o teologiche alle naturali e alle matematiche, poiché per le prime si reggono e conservano le seconde, né senza esse avrebbero l'essere, così è cosa giusta e onesta che si preponga questo genere agli altri due, come più nobile e più eccellente, avendo gli altri l'essere da lui, essendo che 'l diatonico virtualmente contiene il cromatico e l'enarmonico; e al fine li produce in atto, ma non per il contrario.

Fu veramente cosa giusta che Tolomeo dessi ogni preminenza a questo genere, poiché come generante senza dubbio è molto più nobile del generato; onde mi muovono a ridere alcuni i quali senz'assegnar ragione o autorità alcuna dicono che questo genere si usava anticamente nelle feste pubbliche all'uso delle orecchie volgari, e che gli altri due eran posti in uso tra privati signori; ma penso che costoro non abbiano mai veduto Tolomeo; e se pur l'hanno veduto non l'hanno inteso. Non mi estenderò ora a voler dimostrar in qual modo fusse usato, perciocch'io credo che quello che si è detto di sopra nel capitolo 4⁴⁰⁰ potrà bastare, per dimostrare ch'era usato magnificamente e con molta eccellenza dai periti musici antichi; ma verrò al secondo genere detto cromatico, le specie del quale erano tre, cioè l'antica e due di Tolomeo, l'una delle quali chiamò molle e l'altra incitato.

Il cromatico antico era quello che nella sua modulazione in ogni tetracordo procedeva dal grave all'acuto per un intervallo di semituono minore contenuto dalla mostrata proporzione⁴⁰¹ della prima specie diatonica, e per un altro semituono alquanto maggiore di questo, di proporzione super 5 parziente 76,⁴⁰² e un intervallo che conteneva tre semitoni, detto da Boezio⁴⁰³ triemituono incomposto, perché in tal genere da niun'altra corda poteva esser tramezato ed era contenuto dalla proporzione super 3 parziente 16,⁴⁰⁴ come nell'esempio si vede.⁴⁰⁵

³⁹⁸ *com'altrove vederemo*: cfr. qui a p. 260.

³⁹⁹ [TOLOMEO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 3, capitolo 5.

⁴⁰⁰ *detto... 4*: cfr. qui a p. 134.

⁴⁰¹ *mostrata proporzione*: 256 : 243.

⁴⁰² *super 5 parziente 76*: 81 : 76.

⁴⁰³ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 23.

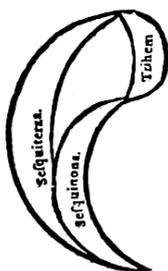
⁴⁰⁴ *super 3 parziente 16*: 19 : 16.

⁴⁰⁵ *come... vede*: 8192 : 7776 = 256 : 243; 7776 : 7296 = 81 : 76; 7296 : 6144 = 19 : 16.

Tetrachordo Chromatico antico .

6	1	4	4.	_____	<i>Hypate meson .</i>
					<i>Trihemituono .</i>
7	2	9	6.	_____	<i>Lychnos hypaton .</i>
					<i>Semituono .</i>
7	7	7	6.	_____	<i>Parhypate hypaton .</i>
					<i>Semituono minore .</i>
8	1	9	2.	_____	<i>Hypate hypaton .</i>

Il molle era quello le cui corde erano ordinate in tal modo che la prima gravissima e la seconda contenevano la proporzione sesquivalentesimasettima, questa con la terza la sesquiquartadecima,⁴⁰⁶ e la terza con l'ultima acuta la sesquiquinta,⁴⁰⁷ e questo era un intervallo consonante, come ne dimostrano i termini della sua proporzione, i quali radicalmente si ritrovano collocati tra 6 e 5 nelle parti del senario, come nel capitolo 15 della prima parte si può vedere;⁴⁰⁸ e tornerà al nostro proposito nella composizione dell'ordine cromatico nell'istrumento promesso; e sarà il triemituono consonante. E tale tetracordo procedeva dall'acuto al grave, al contrario, per gli istessi nominati intervalli, come si vede nello esempio.⁴⁰⁹



Tetrachordo Chromatico molle.

105 .	_____	<i>Hypate meson .</i>
		<i>Sesquiquinta .</i>
126 .	_____	<i>Lychnos hypaton .</i>
		<i>Sesquiquartadecima .</i>
135 .	_____	<i>Parhypate hypaton .</i>
		<i>Sesquiuentesima .</i>
140 :	_____	<i>Hypate meson .</i>

⁴⁰⁶ *sesquiquartadecima*: 15 : 14.

⁴⁰⁷ *sesquiquinta*: 6 : 5 proporzione che individua la terza minore.

⁴⁰⁸ *come... vedere*: cfr. qui a p. 66.

⁴⁰⁹ *come... esempio*: 140 : 135 = 28 : 27; 135 : 126 = 15 : 14; 126 : 105 = 6 : 5.

L'incitato era quello le cui corde erano ordinate in tal maniera che nei suoi tetracordi la prima e gravissima era distante dalla seconda per una sesquivalentesimaprima proporzione,⁴¹⁰ questa era lontana dalla terza per una sesquiundecima, e la terza dalla quarta per una sesquisesta,⁴¹¹ come nella figura chiaramente si comprende.⁴¹²

Tetrachordo Chromatico incitato .

66.		<i>Hypate meson.</i>
	<i>Sesquisepta.</i>	
77.		<i>Lycanos hypaton.</i>
	<i>Sesquiundecima.</i>	
84.		<i>Parhypate hypaton.</i>
	<i>Sesquivalentesimaprima.</i>	
88.		<i>Hypaton hypaton.</i>

Questo genere (come scrivono molti) non durò molto tempo appresso gli antichi, conciosia che lo rifiutarono, come narra Macrobio,⁴¹³ perché effeminava gli animi e li rendeva molli. Tolomeo⁴¹⁴ l'assimiglia al genere matematico e all'economico, per la commune mediocrità che tiene con gli altri estremi generi, conciosia che alle volte il matematico s'accompagna col naturale e col soprannaturale, e l'economico partecipa col morale per una certa ragione di cosa privata o particolare, posta nell'ordine inferiore, e col politico per ragione d'imperio, perciocché regge e governa una famiglia privata. Questo (come dice Boezio)⁴¹⁵ è detto cromatico, quasi colorato o variato, da $\chi\rho\omicron\mu\alpha$, parola greca che vuol dir colore; e prese questo nome dalla superficie d'alcuna cosa che levata le fa variare il colore; e dice bene, perciocché mutandosi solamente una corda mezzana del tetracordo diatonico, restando l'altre communi, da tal mutazione nascono differenti intervalli e varie proporzioni, cioè variate forme, variati suoni e colori. Ma in qual modo sia trasferito a noi l'uso delle sue corde, lo vederemo nella terza parte.

⁴¹⁰ *sesquivalentesimaprima proporzione*: 22 : 21.

⁴¹¹ *sesquisesta*: 7 : 6.

⁴¹² *come... comprende*: $88 : 84 = 22 : 21$; $84 : 77 = 12 : 11$; $77 : 66 = 7 : 6$.

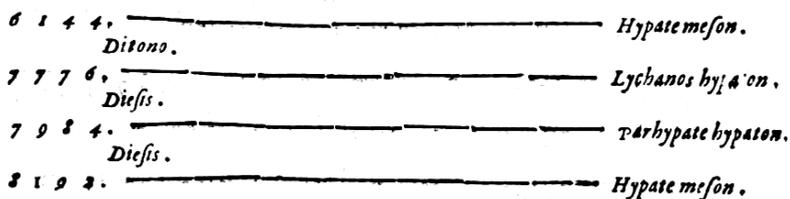
⁴¹³ [MACROBIO, *Commentarium de somnio [Scipionis]*], libro 2, capitolo 4.

⁴¹⁴ [TOLOMEIO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, 3, capitolo 5.

⁴¹⁵ *Ut supra* [BOEZIO, *De institutione musica*, 1], capitolo 21.

L'énarmonico similmente era di due specie, cioè l'antico e quel di Tolomeo. L'antico era quello che nei suoi tetracordi, procedendo dal grave all'acuto, si cantava per due diesis e uno ditono, chiamato da Boezio⁴¹⁶ incomposto, perciò in tal genere era accommodato con un solo intervallo. E dei diesis il grave era contenuto dalla proporzione super 13 parziente 499⁴¹⁷ e l'acuto dalla super 13 parziente 486;⁴¹⁸ ed erano collocati in proporzionalità aritmetica, come si può vedere. E volsero gl'antichi che 'l diesis fusse la metà del semituono minore,⁴¹⁹ se bene non era la metà intiera.

Tetrachordo Enarmonico antico.



Quel di Tolomeo era quello che procedeva dal grave all'acuto, cioè dalla prima alla seconda corda grave d'ogni suo tetracordo, per uno intervallo di proporzione sesquiquarantesimaquinta,⁴²⁰ e dalla seconda alla terza per uno di sesquivalentesimaterza,⁴²¹ e da questa alla quarta per uno di sesquiquarta; e questo ultimo intervallo è consonante, perciò la forma della sua proporzione è contenuta tra 5 e 4 nelle parti del numero senario, come nel capitolo 15 della prima parte si può vedere;⁴²² e sarà il vero ditono enarmonico nella composizione dell'istrumento promesso; ma procedendo dall'acuto al grave per gl'istessi intervalli faceva il contrario, come nel tetracordo si vede.⁴²³

⁴¹⁶ *Ut supra* [BOEZIO, *De institutione musica*, 1], capitolo 23.

⁴¹⁷ *super 13 parziente 499*: 512 : 499.

⁴¹⁸ *super 13 parziente 486*: 499 : 486.

⁴¹⁹ *semituono minore*: 512 : 499 + 499 : 486 = 256 : 243; è la somma del diesis grave col diesis acuto.

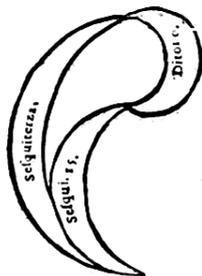
⁴²⁰ *proporzione sesquiquarantesimaquinta*: 46 : 45.

⁴²¹ *sesquivalentesimaterza*: 24 : 23.

⁴²² *come... vedere*: cfr. qui a p. 66.

⁴²³ *procedendo... vede*: 368 : 360 = 46 : 45; 360 : 345 = 24 : 23; 345 : 276 = 5 : 4.

Tetrachordo Enarmonico di Tolomeo.



276.	—————	<i>Hypate meson.</i>
		<i>Sesquiquarta,</i>
345.	—————	<i>Lycanos hypaton.</i>
		<i>Sesquinentesimaterza.</i>
360.	—————	<i>Parhypate hypaton.</i>
		<i>Sesquiquarantesimaquinta.</i>
368.	—————	<i>Hypate hypaton.</i>

Non durò molto tempo l'uso di questo genere, perciocché (come dicono alcuni) pareva agli antichi impossibile di poterlo intendere per la troppo sua ascosa difficoltà; né è stato però da alcuni dei moderni finora inteso, ancora che alcuni presumino d'averlo posto in luce, se ben dal suo vero uso e di quello del cromatico sono molto dalla verità lontani. Comparò Tolomeo⁴²⁴ questo genere a due altri generi diversi, cioè al naturale e al morale, non per altro se non per la commune diminuzione della sua grandezza che ha sopra gli altri; conciosia che sì come il naturale pratica tra quelle cose inferiori, che sono le men nobili che siano nel mondo, e il morale intorno ad un solo individuo, il quale è fuori del numero, così questo genere va praticando intorno a quelli intervalli che sono men nobili e minimi nelle armoniche modulazioni. Questo è detto enarmonico, quasi ottimamente e attamente congiunto, ovvero (come voglion alcuni) quasi inseparabile. Ma in qual modo le sue corde si ponghino in uso lo vederemo altrove.⁴²⁵

⁴²⁴ [TOLOMEIO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 3, capitolo 5.

⁴²⁵ *pongino... altrove*. cfr. qui a p. 248.

Per qual cagione ciascun degli intervalli contenuto nei mostrati tetracordi sia detto incomposto

Capitolo XVII

Quantunque abbia detto che il triemituono nel genere cromatico e il ditono nell'enarmonico siano chiamati incomposti,⁴²⁶ nondimeno tutti gli altri intervalli ancora di ciascuno dei nominati generi in ogni loro specie sono detti incomposti, perciocché (come dice Boezio)⁴²⁷ ciascuno si pone intiero nelle sue specie e senz'alcun mezzo. E se ben la parola incomposto si piglia per quello che si vuol dire senza ornamento e senz'alcuna eleganza, tuttavia Boezio la piglia per quello che significa senz'alcuna composizione, volendoci mostrare che questi intervalli sono gli elementi dei quali si compongono ciascuna delle mostrate specie; conciosia che quello si dice elemento del quale ogni cosa primieramente si compone e si ritrova in essa indivisibilmente secondo la sua forma.

Onde sì come diciamo che le lettere sono i primi elementi delle parole e che quelli delle cose miste sono la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco, e che i primi elementi di ciascuna scienza sono i primi principii, i quali sono indemostrabili in cotal scienza, così ancora si dice che i primi elementi dei generi di melodia o cantilena sono i mostrati intervalli; imperoché si compone di essi primieramente ogni modulazione armonica e ultimamente si termina e risolve in essi ogni composizione di più intervalli per ciascun genere e per ciascuna specie, essendo ciascun nel suo genere o nella sua specie in ogni tetracordo indivisibile; perciocché se fossero divisibili, restando l'estreme corde di ciascun tetracordo nella sua qualità, non si direbbe più tetracordo, ma pentacordo overo esacordo, o con altro nome si chiamerebbe, secondo 'l numero delle corde che contenesse. E questo non è contrario a quello che mostrai nella prima parte,⁴²⁸ cioè che ogni intervallo è almeno divisibile in due parti, secondo l'una delle tre proporzionalità, conciosia che allora non si consideravano come primi elementi, come si considerano al presente. Boezio adunque non per altro ha nominato ciascun di loro incomposto, se non per dinotarci che sono primi elementi di cotali generi e che, quando formano alcuno dei mostrati tetracordi, non ricevono alcuna divisione, perciocché di loro, come di elementi, si compone principalmente ogni sorte di melodia e di cantilena.

⁴²⁶ *incomposti*: un intervallo musicale formato da due gradi consecutivi, all'interno del quale non si deve supporre la presenza di altri gradi.

⁴²⁷ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 23.

⁴²⁸ *mostrai... parte*: cfr. qui a p. 66.

*In qual modo si possa accommodare alla sua proporzione qualsivoglia consonanza
overo intervallo*

Capitolo XVIII

Poiché li suoni primieramente si ritrovano in potenza nella quantità continua, detta corpo sonoro, e formalmente dopoi nell'aria suo vero sogetto, nel modo ch'altrove ho detto,⁴²⁹ né potendosi aver ragione alcuna di loro, se non col mezo dei nominati corpi, né meno delle voci se non in quanto i suoni si applicano ad esse, però avendo ragionato nella prima parte dei numeri e delle proporzioni, le quali sono le forme delle consonanze, verrò a mostrare ormai il modo che si tiene nell'accommodare i suoni o consonanze e qualunque intervallo nelle quantità sonore alla sua proporzione, accioché dopoi possiamo venire alla composizione over divisione del monocordo. Ma prima è bisogno che si ritrovi un'asse o tavola che la vogliamo dire, ben piana, lunga due braccia,⁴³⁰ o più o meno che non fa caso, la quale sia larga almen quattro dita e grossa due o più, accioché da parte alcuna non si possa piegare, e che da tutte le parti sia eguale nella sua superficie o planizie;⁴³¹ la qual ritrovata, tireremo nel mezo di essa per lungo una linea dritta che caschi perpendicolarmente da un capo all'altro della detta asse, accioché sia più comodo il misurare o dividere; e tal linea servirà in luogo di corda. Dai capi di quella poi si porrà due scannelli⁴³² immobili, sopra i quali, dopo fatta la misura, si potrà tirare una o più corde secondo 'l bisogno. Ma si debbe avertire che alcun di loro non sia più alto d'una costa⁴³³ di coltello e che siano equali e che faccino nella detta superficie quattro angoli retti.

Fatto questo, si debbe pigliare prima i termini radicali della proporzione della consonanza o intervallo che si vorrà accommodare, i quali saranno nella quantità discreta, cioè nei numeri, e divider tutta la linea, incominciando dall'uno dei scannelli immobili nei punti sopra i quali si porranno le corde, fino all'altro, in tante parti equali quante unità conterrà il maggior termine radicale di essa consonanza o intervallo; dopoi bisogna pigliare, per il termine minore, tante parti di essa linea, quante unità conterrà questo termine, incominciando sempre dalla parte destra, venendo verso la sinistra; e tra il tutto della linea, la qual ne rappresenta il suono grave overo il maggior termine della proposta con-

⁴²⁹ [Cfr.] capitolo 10 *primae partis* [qui a p. 54].

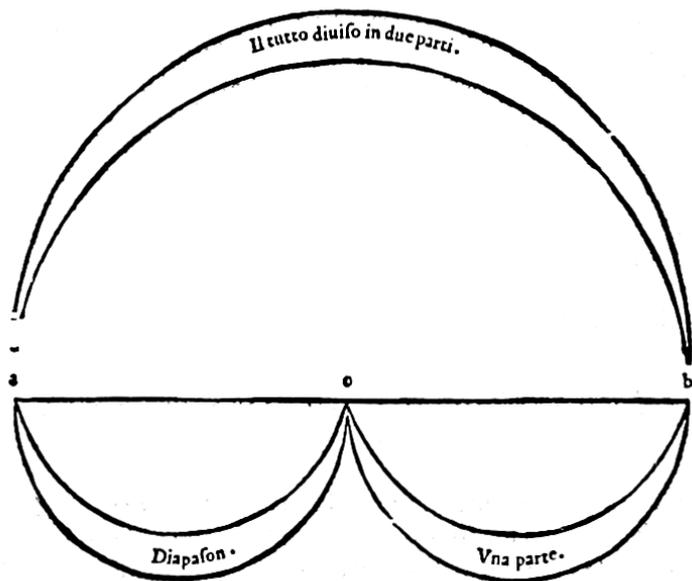
⁴³⁰ *braccia*: misura lineare affine al cubito romano, a Venezia pari a circa 0,68 metri.

⁴³¹ *planizie*: faccia piana di un solido; BATTAGLIA, *s.v.*

⁴³² *scannelli*: ponticello degli strumenti a corda; BATTAGLIA, *s.v.*

⁴³³ *costa*: parte laterale di una lama, opposta al taglio; BATTAGLIA, *s.v.*

sonanza overo intervallo, e la parte o le parti che saranno, le quali si pigliano per il suono acuto o per il minor termine, averemo accommodato tal consonanza o intervallo alla sua proporzione; perciocché (com'altre volte ho detto)⁴³⁴ i musici tengono questo per vero, che tanta sia la proporzione d'un suono all'altro di qualunque intervallo musicale quanta la proporzione delle sue corde, secondo la loro lunghezza, essendo tirate sotto un'istessa qualità. Ma veniamo all'esempio, acciocché più facilmente s'intenda quel che si è detto.

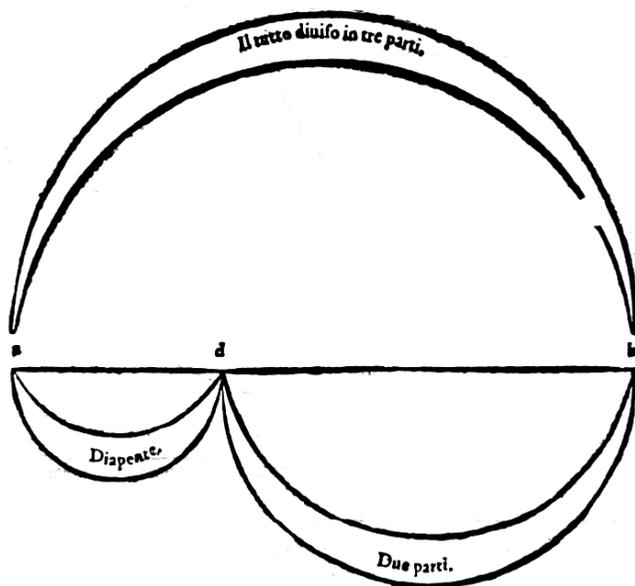


Sia la linea A B posta in luogo di corda, sopra la quale si voglia accommodare alla sua proporzione la consonanza diapason; bisogna prima ritrovare i termini radicali della sua proporzione, che sono 2 e 1, dopoi divider la linea in due parti equali, secondo 'l numero delle unità comprese nel maggior termine nel punto C; il che fatto, dico che tra la linea A B, ch'è il tutto, e la C B, ch'è una parte, avremo accommodato la consonanza diapason alla sua proporzione; perciocché si come A B è il tutto della linea e C B è la sua metà, e sono nella quantità continua in proporzione dupla, secondo la sua lunghezza, così ancora (per quello che si è detto più volte) i suoni prodotti dalle corde di simil lunghezza sono necessaria-

⁴³⁴ [Cfr.] *supra*, capitolo 19 [qui a p. 73].

mente in proporzione dupla, la quale è la prima del genere moltiplice; conciosia che 'l maggior termine di questa proporzione contiene il minore due volte, come si è mostrato nel capitolo 24 della prima parte.⁴³⁵

Similmente se 'l si volesse accommodare alla sua proporzione la consonanza diapente, contenuta tra questi termini radicali 3 e 2, divideremo la linea A B in tre parti equali, per il maggior termine della sua proporzione, il quale contiene tre unità; e incominciando dalla parte destra, venendo verso la sinistra, piglieremo due parti di essa per il termine minore, che contiene due unità, e avremo la D B che con la A B contiene la sesquialtera proporzione, nel modo che 3 e 2 contiene quell'istessa nei numeri. Onde per le ragioni addotte della diapason, i suoni, che saranno mandati dalle corde di tal lunghezza, renderanno la consonanza diapente, contenuta da tal proporzione, come nella quarantesima del terzo delle *Dimostrazioni* si è dimostrato.⁴³⁶ Il perché operando in tal modo, sempre si potranno collocare eziandio l'altre, senza esservi punto di errore.

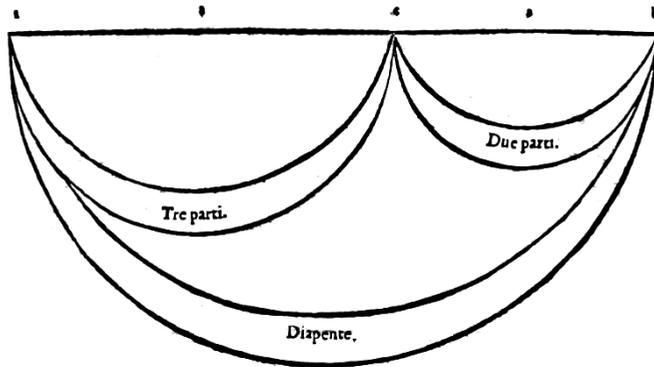


⁴³⁵ come... parte. cfr. qui a p. 82.

⁴³⁶ come... dimostrato: in realtà ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 3, proposta 42, pp. 193-194.

Un altro modo di accommodar le consonanze alla loro proporzione
Capitolo XIX

Si potrebbe⁴³⁷ anco avere il proposito, operando nel modo che insegna Boezio,⁴³⁸ cioè sommando prima i termini radicali della proporzione, che contiene la consonanza che si vuole accommodare alla sua proporzione, dividendo dopoi tutta la linea o corda in tante parti equali quante sono le unità contenute nel numero che viene dalla somma, perché pigliando dalla parte sinistra verso la destra tante parti quante sono le unità contenute nel maggior termine, quella parte di corda che si piglierà con la rimanente alla banda destra, la qual necessariamente averà tante parti quante sono le unità contenute nel minor termine, conterrà la proposta consonanza; come sarebbe se volessimo accommodare alla sua proporzione sopra la linea A B la consonanza diapente, bisognerebbe prima ritrovare i termini radicali della sua proporzione, che sono 3 e 2, dopoi sommandoli insieme averessimo 5, per il qual numero sarebbe dibisogno divider la sottoposta linea A B in cinque parti equali, e prender le tre poste dalla parte sinistra, secondo il numero delle unità contenute nel maggior termine della proporzione, che sono 3 in punto C; e averemmo la corda A C che con la C B insieme percosse ne darebbono la consonanza diapente, secondo il proposito; conciosia che la A C sotto la ragione del suono grave contenerrebbe tre parti della detta linea, over corda A B; e la C B sotto la ragione del suono acuto ne contenerrebbe due, che sono comparate l'una all'altra in proporzione sesquialtera, com' a tutti quelli che delle scienze matematiche si dilettono è manifesto.



⁴³⁷ *potrebbe*: geminazione per «potrebbe».

⁴³⁸ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 4, capitolo 18.

In qual modo si possa udire qualsivoglia consonanza accommodata alla sua proporzione
Capitolo XX

E perché nella musica non solo s'adopera la ragione ma il sentimento ancora, per far giudizio dei suoni e delle voci, perché non essendo l'uno discordante dall'altra abbiamo vera e perfetta cognizione delle consonanze, però è dibisogno che ora si dimostri il modo di rimetter tutto quello che fin qui si è operato con la ragione sotto 'l giudizio del sentimento; accioché possiamo esser certi che 'l senso con la ragione insieme sono concordi, e che le ragioni addotte più volte non siano vane; però adunque, dopo che si averà tirato sopra la già detta superficie due o più corde, le quali si posino sopra i sudetti due scannelli immobili, fa bisogno che siano accordate insieme perfettamente unisone; il che fatto, per la seconda dimanda del 3 delle *Dimostrazioni*,⁴³⁹ si debbono pigliare in luogo d'una sola corda. Dopo questo ritrovaremo tanti scannelli mobili quante sono le corde tirate sopra tal superficie; mobili dico, acciò si possino levar da un luogo all'altro, secondo il bisogno, fatti di tal lunghezza che solamente tocchino una di esse corde, e tanto alti che non eccedino quelli che sono immobili, e che siano tutti d'un'istessa altezza, e a questo modo fabricati overo in altra maniera, purché siano secondo le qualità che ho descritto.



Ordinate poi le cose in tal guisa, se noi pigliaremo uno de questi scannelli e lo porremo sotto qualsivoglia delle tirate corde, di maniera che tal corda si posi sopra lo scannello in punto C posto nello esempio del capitolo 18,⁴⁴⁰ se 'l si percuoterà la corda C B posta dalla parte destra con qualche altra corda senza scannello, percioché in tal parte sempre porrò i suoni acuti, sì per rispetto dei termini delle sue proporzioni come eziandio perché negli istrumenti si ritrovano da questa parte, tra 'l suono di questa, che sarà A B, e il suono della C B si udirà la diapason consonanza. Ma se noi segnaremo con uno dei scannelli mobili una terza corda in punto D, come si vede nel secondo esempio nel luogo nominato, percuotendo questa insieme con una delle non segnate, cioè D B con A B, dai

⁴³⁹ *seconda... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 3, domanda 2, p. 148: «Quando due o più corde saranno tirate sopra un istesso spacio uguale e accordate insieme perfettamente unisone, siano riputate over faciano una corda sola».

⁴⁴⁰ *scannello... 18*: cfr. qui a p. 198.

suoni nati da queste due corde si farà la consonanza diapente. Similmente se noi percuoteremo insieme le corde A B e C B con la D B, udiremo la diapason tramezzata dalla D B e divisa in proporzionalità armonica in una diapente, A B e D B, e in una diatessaron, D B e C B, le quali insieme aggiunte fanno la consonanza diapason.

Oltra di questo, se vorremo udire la già accommodata diapente nel capitolo precedente, basterà solamente porre uno dei scannelli mobili in punto C, perciòché percuotendo dalla parte destra e dalla sinistra le corde A C e C B si potrà udire senza dubbio tal consonanza, conciosia che in questa divisione è sofficente una sola corda. È ben vero che questo modo è più difficile che il primo, e nel primo fanno dibisogno più d'una corda, come abbiamo veduto, ed è modo più facile; e si può udire non solo ogni consonanza semplice, contenuta da due suoni solamente, ma qualunque altra eziandio che fusse tramezzata da più suoni; il che sarebbe molto difficile da udire, quando il musico si volesse servire d'una corda sola, seguendo il secondo modo. Essendo adunque il secondo modo meno utile e più faticoso del primo, lascerò quello da un canto e seguirò questo in ogni divisione, come quello che ha da condurre ogni mia fatica a quella perfezione ch'io desidero.

Del multiplicar le consonanze *Capitolo XXI*

Io dissi nella prima parte⁴⁴¹ ch'ogni proporzione che si ritrova nella quantità discreta ha luogo eziandio nella continua, perché in questa si ritrova ogni proporzione; e di nuovo dico che le proporzioni non solo hanno luogo in tal quantità ma anco in essa si possono moltiplicare, dividere e far qualunque altra operazione, come più a basso vederemo.⁴⁴² Avendo io adunque mostrato in qual modo si possa accommodar le consonanze alla loro proporzione nella quantità continua e corpi sonori, verrò a mostrare il modo che si dee tenere volendone accommodar molte l'una dopo l'altra, di maniera che l'estremo acuto dell'una posta nel grave sia l'estremo grave dell'altra posta in acuto; il qual modo potremo chiamar moltiplicare, conciosia che l'accommodar le consonanze in cotal maniera non è altro che moltiplicar le loro proporzioni, preponendole over soggiungendole l'una all'altra. Ma perché io mostrai nella prima parte che la moltiplicazione nei numeri si può fare in due modi,⁴⁴³ però voglio anche mo-

⁴⁴¹ [Cfr.] capitolo 21 [qui a p. 78].

⁴⁴² *come... vederemo*: cfr. qui a p. 204.

⁴⁴³ [Cfr.] capitoli 31 e 32 [qui a pp. 96, 98].

strare (acciò questa operazione corrisponda a quella) due modi di moltiplicarle che saranno molto necessarii; e il primo corrisponderà alla moltiplicazione, posta nel capitolo 31 della prima parte, che si chiama *soggiungere* e si fa quando s'incomincia dalla sinistra venendo verso la parte destra.⁴⁴⁴ Il secondo corrisponderà alla moltiplicazione del capitolo 32 che procede al contrario, cioè dalla destra parte alla sinistra, che si nomina *aggiungere* o *preporre*.⁴⁴⁵

Incominciando adunque dal primo, disporremo prima i termini radicali delle proporzioni degli intervalli che noi vorremo moltiplicare, l'un dopo l'altro per ordine; dopoi accommodaremo nella parte grave alla sua proporzione (come di sopra facemmo) la prima consonanza posta dalla parte sinistra. E per *soggiungere* a questa la seguente, pigliaremo sempre quella parte di corda o linea che rappresenta il suono acuto della consonanza accommodata, lasciando quella che si piglia per il suono grave; e sopra tal linea accommodaremo la seconda consonanza o intervallo, dividendola in tanti parti quante sono le unità contenute nel maggior termine della sua proporzione, nel modo dato; e tra la divisa, posta per il maggior termine della detta proporzione che contiene la detta consonanza, e le parti poste per il minore, averemo moltiplicato la seconda consonanza alla prima; perciocché pigliando sempre la minor linea, che rappresenta il suono acuto della moltiplicata consonanza, e dividendola secondo i termini della proporzione che contiene la consonanza, la qual vorremo *soggiungere*, lasciando da un canto quella che si piglia per il suono grave, averemo il proposito.

Volendo adunque moltiplicare o *soggiungere* una diatessaron ad una diapente e alla diatessaron il ditono e a questo il semiditono, è necessario saper prima i termini radicali o minimi numeri delle proporzioni di queste consonanze e collocarli l'un dopo l'altro, nel modo che le vogliamo moltiplicare, in cotal maniera 3 : 2, 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5. Dopoi incominciando dalla diapente, i cui termini sono 3 e 2, l'accommodaremo alla sua proporzione sopra la linea A B, al modo che nel capitolo 18 ho mostrato;⁴⁴⁶ e averemo tra A B e C B la proporzione di tal consonanza. Ora per *soggiungerle* o moltiplicarle la diatessaron, piglieremo la C B che rappresenta il suono acuto della diapente, lasciando la A C da un canto e accommodando sopra questa linea alla sua proporzione⁴⁴⁷ la diatessaron, tra C B e D B averemo il proposito. Per *soggiunger* dopoi a queste il ditono,⁴⁴⁸ lasciando da parte la A D e pigliando la D B, la divideremo in cinque parti equali; e pren-

⁴⁴⁴ *sinistra... destra*: dal grave all'acuto; cfr. qui a p. 96.

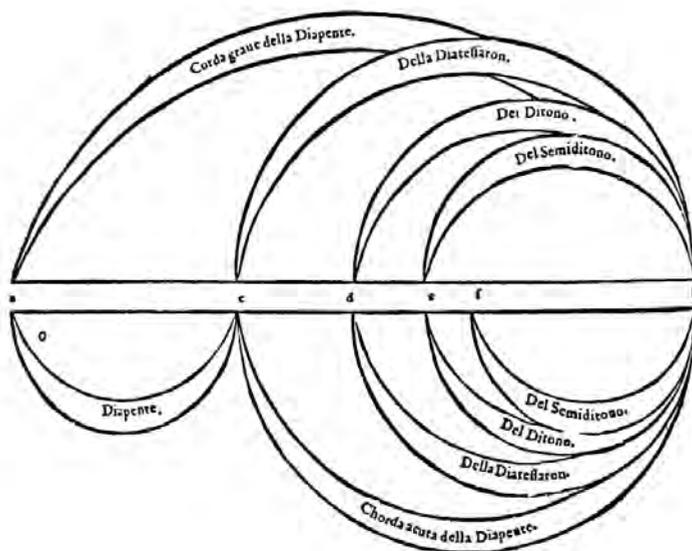
⁴⁴⁵ *destra... preporre*: dall'acuto al grave; cfr. qui a p. 98.

⁴⁴⁶ *al... mostrato*: cfr. qui a p. 199.

⁴⁴⁷ *proporzione*: i cui termini radicali sono 4 : 3.

⁴⁴⁸ *ditono*: i cui termini radicali sono 5 : 4.

dendo le quattro, tra la D B ed E B averemo congiunto il ditono alle due già accommodate o moltiplicate consonanze. Presa dopoi la E B, accommodandovi alla sua proporzione il semiditono⁴⁴⁹ al mostrato modo, tra E B ed F B averemo soggiunto o moltiplicato (secondo il proposito) il semiditono⁴⁵⁰ alle tre prime consonanze, come nella figura si vede. E questo è il primo modo di moltiplicare, chiamato soggiungere.



Del secondo modo di moltiplicar le consonanze
Capitolo XXII

Nel secondo modo è dibisogno (avendo prima posto per ordine le proporzioni delle consonanze, secondo che si vogliono moltiplicare nel modo che di sopra abbiamo mostrato) che si ritrovi primieramente le corde estreme che possono nascere da tal moltiplicazione, le quali agevolmente si potranno trovare, quando noi sommaremo insieme le lor proporzioni, contenute nei loro termini radicali; e divideremo la corda in tante parti equali quante saranno le unità contenute nel termine maggiore della proporzione nata da tal somma; dopoi pi-

⁴⁴⁹ *semiditono*: i cui termini radicali sono 6 : 5.

⁴⁵⁰ *semiditono*: forse da emendare in «semiditono».

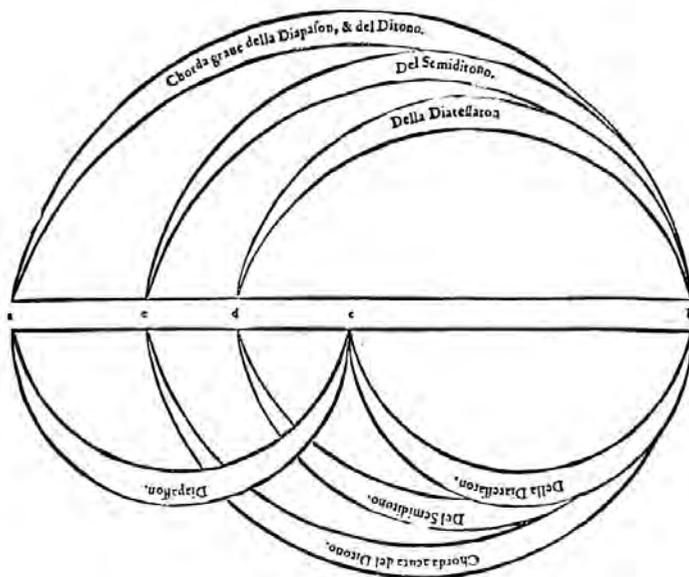
gliandone tante dalla banda destra, quante sono le unità contenute nel minor termine di tal prodotto, avremo il proposito; imperoché tutta la corda e queste parti saranno le ricercate che faranno al nostro bisogno. E per moltiplicar tali consonanze, divideremo l'estrema acuta in tante parti equali quante saranno le unità contenute nel minor termine della prima proporzione posta in acuto a banda destra; e con l'istessa ragione, aggiungendole tante parti ch'arrivino al numero delle unità, contenute nel maggior termine, tra la corda divisa e l'accresciuta per l'aggiungimento della parte avremo accommodato nella parte acuta alla sua proporzione la detta consonanza, alla quale se noi vorremo aggiungere o preporre e moltiplicare un'altra, pigliaremo la corda che ne dà il suono grave della già accommodata, che sarà l'acuta di quella che vorremo moltiplicare, e la divideremo in tante parti quante sono le unità contenute nel minor termine della proporzione che contiene la consonanza la quale vorremo moltiplicare; e più oltra, aggiungendovi tante parti che siano equali al suo maggior termine, tra questa corda, che ne darà il suono grave, e la divisa, che ne farà il suono acuto, avremo aggiunto la seconda consonanza alla già preposta e moltiplicata; e così dico dell'altre; ma veniamo all'esempio.

Poniamo che si voglia moltiplicare insieme un ditono, un semiditono e una diatessaron, di maniera che la diatessaron sia posta nella parte acuta, il ditono nella parte grave e il semiditono tenghi il luogo di mezzo; dico che noi dobbiamo prima porre i termini delle proporzioni di queste consonanze per ordine, nel modo che si vogliono moltiplicare; e per ritrovar le corde estreme di questa moltiplicazione, sommaremo insieme le proporzioni, nel modo ch'ho mostrato nel capitolo 33 della prima parte,⁴⁵¹ che saranno queste 5 : 4, 6 : 5, 4 : 3; e avremo una dupla, contenuta tra questi termini 120 e 60, la qual ridotta nei suoi termini radicali si troverà tra 2 e 1. Fatto questo divideremo la linea A B in due parti equali in punto C e avremo la A B e C B che saranno in proporzione dupla e verranno ad esser le corde estreme di tal moltiplicazione. Accomoderemo ora primieramente alla sua proporzione la diatessaron nella parte acuta, dividendo la linea C B in tre parti equali, secondo 'l numero delle unità contenute nel minor termine della sua proporzione; dopoi aggiungendole una quarta parte in punto D avremo la linea D B che conterrà quattro parti, secondo 'l numero delle unità comprese nel maggior termine della proporzione; e ne darà il suono grave della diatessaron. Così dalla C B, che contiene tre parti, e da essa D B, che ne contiene quattro, sarà contenuta la sesquiterza proporzione, e tra esse accommodata la diatessaron nell'acuto alla sua vera proporzione, come si potreb-

⁴⁵¹ *mostrato... parte.* cfr. qui a p. 99.

be vedere adducendo le ragioni del modo mostrato di sopra nel capitolo 18 e 19,⁴⁵² le quali per brevità si lasciano.

Ma per moltiplicare e preporre a questa il semiditono, divideremo la D B in cinque parti, per il minor termine della sua proporzione; e aggiungendole un'altra parte in punto E per il maggiore tra la E B e D B averemo collocato il semiditono alla sua proporzione e prepostolo alla diatessaron; e tra la A B ed E B avremo il ditono aggiunto al semiditono; perciocché tra queste due corde si ritrova la proporzione sesquiquarta, essendo che la A B contiene una volta la E B e una sua quarta parte; la qual proporzione, senz'alcun dubbio, è la sua forma, come altrove si è veduto. Potiamo adunque dire che tra gli estremi della diapason, incominciando dall'estremo acuto, abbiamo collocato alle loro proporzioni le tre nominate consonanze, avendole moltiplicate, preposte e aggiunte l'una all'altra, cioè tra la D B e C B la diatessaron, tra la E B e D B il semiditono, e tra la A B ed E B il ditono, come nella figura si veggono. Le quali se vorremo udire operando al mostrato modo, con l'aiuto dei scannelli mobili posti sotto le corde, potremo esser fatti chiari, non solo di questo ma d'ogni altro dubbio che sopra ciò ne potesse occorrere.



⁴⁵² *mostrato...* 19: cfr. qui a pp. 197, 200.

Come si possa dividere razionalmente qualsivoglia consonanza o intervallo
Capitolo XXIII

Dopo il moltiplicare (volendo osservar l'ordine tenuto nella prima parte intorno le operazioni delle proporzioni) seguitarebbe immediatamente il sommare e il sottrarre; ma perché non sono necessari, vederemo solamente in qual maniera si dividono gl'intervalli musicali, che non è altro che il porre una corda tra due estreme che divida l'intervallo in due parti. E questa divisione è di due sorti, razionale e irrazionale. La irrazionale non fa al proposito del musico, se non per accidente; ma la razionale è di tre maniere, conciosia che ovvero è aritmetica over geometrica overamente armonica; e corrispondono alle proporzionalità che si fanno nella quantità discreta, nel modo che si è mostrato nella prima parte,⁴⁵³ ancora ch'ogni consonanza e qualunque altro intervallo a caso e senza pensarvi altramente si possa dividere in due parti da una corda mezzana; la qual divisione non è considerata dal musico, perché trapassa i termini della sua scienza.

Quella consonanza adunque è divisa in proporzionalità aritmetica, i cui estremi sono da una corda mezzana tramezzati o divisi, che tra questa e la grave di tal consonanza si oda la minor parte di tal divisione, e tra essa mezzana e l'acuta la maggiore; imperoché quella è divisa armonicamente da tal corda, quando i due membri della divisione sono situati e posti al contrario dei sopradetti, in tal maniera, che la parte maggiore occupi il luogo grave e la minor l'acuto, come avviene nella divisione della diapason, che essendo divisa da una corda mezzana in una diapente e in una diatessaron, nell'aritmetica la diatessaron tiene il luogo grave e la diapente l'acuto; e nella armonica è il contrario, che nel grave si ritrova la diapente e la diatessaron nell'acuto, come ne dimostra la divisione di ciascuna che si fa nella quantità discreta.⁴⁵⁴ Quella consonanza over altro intervallo è diviso in geometrica proporzionalità che ha li suoi estremi suoni in tal modo da una corda mezzana tramezzati, che quelle due parti, che nascono da tal divisione, non siano maggiori l'una dell'altra in proporzione, ma di tanta quantità e proporzione sia quella posta in acuto quanto quella posta nel grave, come avviene quando la disdiapason, contenuta dalla proporzione quadrupla, è divisa in due diapason da una corda mezzana, che l'una e l'altra sono comprese, senz'alcun dubbio, dalla proporzione dupla.

Queste divisioni per maggior commodità si faranno prima coi numeri; dopoi si accommodaranno le lor proporzioni nella quantità continua sopra le corde

⁴⁵³ *mostrato... parte*: cfr. qui a pp. 104, 106, 110.

⁴⁵⁴ *Quella... discreta*: cfr. qui a p. 112.

sonore. Ma perché ogni divisione aritmetica e ogni divisione armonica è solamente razionale, e la geometrica può esser razionale e irrazionale, però essendo la razionale facile da farsi, e tornando maggiormente in proposito alle volte l'irrazionale al musico che la razionale, avanti ch'io vada più oltra, dimostrerò in qual modo si possa dividere ogni consonanza e ogni intervallo musicale quantunque minimo non solo in due parti, ma anco in più parti equali irrazionali; e dimostrerò primieramente un modo breve ed espedito da dividerlo in due parti solamente; dopoi darò il modo da dividerlo in più parti, quando farà dibisogno.

In qual modo si possa dividere qualsivoglia intervallo musicale in due parti equali
Capitolo XXIV

Farà molto al proposito nostro (volendo mostrare in qual modo si possa dividere qualsivoglia intervallo musicale in due parti equali) la nona proposta del sesto di Euclide, secondo il Campano,⁴⁵⁵ over la 13 e problema quinto, secondo Teone,⁴⁵⁶ che dice: «Essendo date due rette linee, potiamo ritrovar quella del mezo proporzionale»;⁴⁵⁷ conciosia che tanto è come se 'l si dicesse: «Essendo dati due suoni, potiamo ritrovare a questi un mezano suono proporzionale»; e questo è il modo. Poniamo che si abbia accommodata alla sua proporzione la consonanza diapason, tra la corda A B e la C B, e sia dibisogno di ritrovare una corda mezana che, posta tra queste due, la divida geometricamente in due parti equali. Allungaremo primieramente la linea A B, incominciando dal punto B verso la banda destra, infino al punto D, in tal maniera che la B D sia eguale alla C B; e averemo la A D. Fatto questo descriveremo un semicircolo, il cui diametro sia tutta la A D; dopoi tireremo una linea che partendosi dal punto B, dove la detta A B si congiunse con la B D, vada perpendicolarmente alla circonferenza del semicircolo in punto E; e sarà la B E e questa sarà la ricercata corda mezana.

E per dimostrar questo tirarò la linea A E e la E D e verrà il triangolo A E D, chiamato dai geometri ortogonio,⁴⁵⁸ il quale (come per la 31 del terzo d'Euclide⁴⁵⁹ è manifesto) è di tal natura ch'ha un angolo retto, che è l'angolo E; onde

⁴⁵⁵ nona... Campano: *Euclidis megarensis mathematici clarissimi Elementorum geometricorum libri XV cum expositione Theonis in priores XIII, Campani in omnes*, Venetiis, Ioannes Tacuinus, 1505, 6, in realtà proposta 11, c. 56^v n.n.

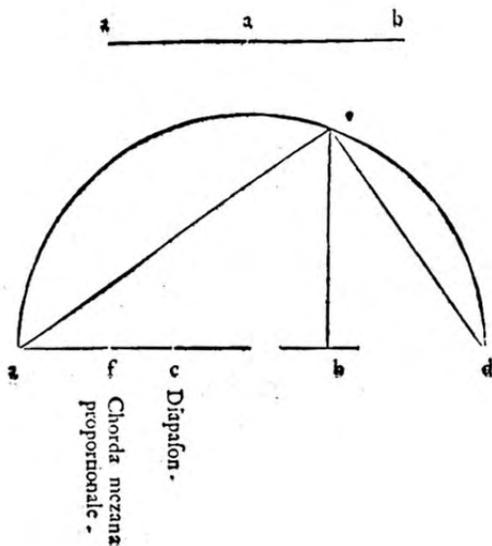
⁴⁵⁶ Teone: filosofo e matematico alessandrino vissuto nel IV secolo d.C.

⁴⁵⁷ Essendo... proporzionale: *Euclidis megarensis mathematici clarissimi Elementorum geometricorum libri XV* cit., 6, proposta 13 ovvero problema 5, c. 57^r n.n.: «Duabus datis rectis lineis, mediam proportionalem invenire».

⁴⁵⁸ ortogonio: figura geometrica con uno o più angoli retti.

⁴⁵⁹ come... Euclide: EUCLIDE, *Elementa*, 3, proposta 31.

essendo questo triangolo diviso dalla linea B E, che casca perpendicolarmente dalla circonferenza del semicircolo nell'angolo retto alla sua base, come si può veder nella figura, nascono eziandio due triangoli minori, l'un maggior dell'altro, i quali sono A B E ed E B D di specie e natura in tutto simili al triangolo A E D; e sono proporzionali l'uno all'altro, come per la ottava del detto sesto libro⁴⁶⁰ è manifesto. E per il corollario di tal proposizione, la proporzione della A B alla B E è quella istessa ch'è dalla E B alla B D, secondo 'l nostro proposito. Facendo ora la F B eguale alla B E, avremo la divisione eguale della proposta consonanza dalla corda F B, come si ricercava. E chi vorrà veder la prova di questa cosa potrà dividere la disdiapason al mostrato modo, perciocché allora conoscerà che quella corda mezzana, che la dividerà in due parti, sarà equalmente distante, tanto dalla estrema corda grave, quanto dalla estrema acuta di tal consonanza, per una diapason, secondo 'l proposito; il che è stato dimostrato eziandio nella decima del terzo delle *Dimostrazioni* ⁴⁶¹ con maggior diligenza e più copiosamente.



⁴⁶⁰ come... libro: EUCLIDE, *Elementa*, 6, proposta 8.

⁴⁶¹ dimostrato... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 3, proposta 10, p. 160.

Altro modo di divider qualsivoglia consonanza ovvero intervallo in due o in più parti equali
Capitolo XXV

L'altro modo di divider le consonanze in due ovvero in quante parti si voglia, che siano equali, è non solamente bello, ma anco più utile del primo, per esser più universale; e fu ritrovato (come vogliono alcuni) da Archita e altri da Eratostene, quando ritrovò il raddoppiamento del cubo, nel tempo che i Dali⁴⁶² (come narra Giovan Grammatico)⁴⁶³ erano molestati dalla pestilenza; la quale invenzione e molt'altre insieme raccolse Gregorio⁴⁶⁴ Valla piacentino nel quarto libro della *Geometria*,⁴⁶⁵ insegnando di ritrovar due mezzane linee proporzionali tra due proposte. È ben vero che senza l'aiuto d'un istrumento, nominato mesolabio,⁴⁶⁶ sarebbe vana e inutile ogni fatica; però avanti ch'io vada più oltra, mostrerò il modo di fabricar l'istrumento e dopoi insegnerò ritrovar le linee. Si debbe adunque primieramente apparecchiare un'asse over tavola ben piana e uguale nella sua superficie, la qual non sia men larga d'un piede e lunga quanto si vuole, ancora che quanto più fusse lunga tanto più tornerebbe comodo. Ridotta poi in una figura quadrata lunga,⁴⁶⁷ la quale contenga nei capi quattro angoli retti, per potere operar meglio e senz'alcuno errore, faremo sopra di essa con diligenza un canale, ponendo dalle bande per lungo della detta tavola o asse due righe o liste sottili fatte con discrezione, di modo che, essendo equidistanti,

⁴⁶² *Dali*: abitanti di Delo, isola delle Cicladi dove si veneravano Apollo e Artemide, dal greco δάλιος forma dorica per δήλιος.

⁴⁶³ [GIOVANNI FILOPONO, *Analytica posteriora*, 1, *commentarium* 36 [*Commentaria in libro Posteriorum Aristotelis*, Venetiis, Hieronymus Scotus, 1550, c. 17r; l'autore detto Grammatico, filosofo e teologo greco nato ad Alessandria nel 580 circa, scrisse anche di matematica; l'episodio a cui si riferisce narra che, durante una pestilenza a Delo, Apollo aveva predetto la guarigione agli abitanti se avessero raddoppiato un altare di forma cubica; essi accostarono un altare cubico al primo, raddoppiandolo, ma non guarirono dalla pestilenza e si rivolsero nuovamente al dio; questi rispose che così facendo avevano raddoppiato l'ara modificando la sua forma; chiesero allora consiglio a Platone che, giudicandoli ignoranti nella geometria, suggerì loro il modo per avere un altare doppio del primo sempre di forma cubica, calcolando per il suo lato la media proporzionale fra il lato del primo cubo e il suo doppio].

⁴⁶⁴ *Gregorio*: forse da emendare in «Giorgio».

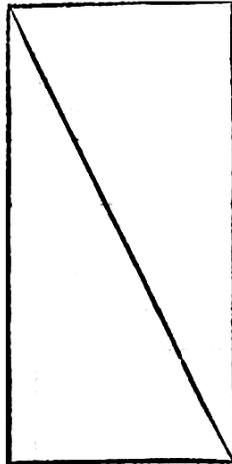
⁴⁶⁵ *quarto*... *Geometria*. GIORGIO VALLA (1430-1499 circa), *De expetendis et fugiendis rebus*, 4 *Geometria*.

⁴⁶⁶ *mesolabio*: dal greco μεσολαβέω prendo nel mezzo; strumento inventato da Eratostene di Cirene con cui era possibile determinare in maniera sperimentale due successive medie proporzionali fra due segmenti; BATTAGLIA, *s.v.*; ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 4, 32, p. 214, utilizza il mesolabio per descrivere la posizione dei tasti del liuto secondo le lunghezze delle corde corrispondenti al temperamento equabile.

⁴⁶⁷ *figura*... *lunga*. rettangolo.

le sponde del canale venghino ad esser alte quanto è una costa di coltello e non più.

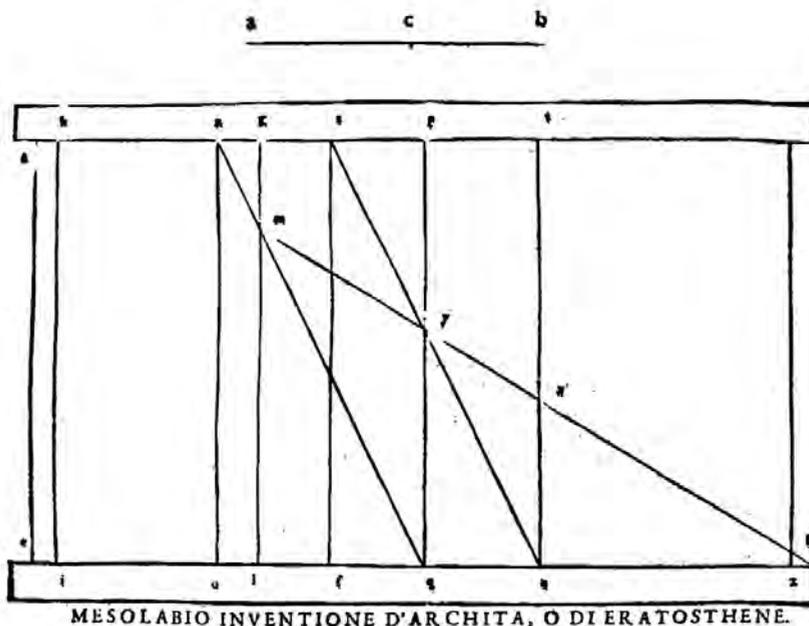
Fatto questo, faremo prima tre figure quadrate di metallo o di legno sottilissime, le quali i geometri chiamano parallelogrammi, che abbiano quattro angoli retti e che siano lunghe quanto è largo il canale e larghe quanto si vuole, purché siano fabricate in tal maniera che l'una sia eguale all'altra, cioè che i lati dell'una siano eguali ai lati dell'altra. Dopo tiraremo a due di esse una linea diametrale dall'angolo superiore sinistro all'angolo destro inferiore di ciascuno, in tal maniera che le superficie siano divise in due triangoli ortogonii equali, come nell'esempio si vede.



Porremo ora primieramente i quadrati⁴⁶⁸ nel detto canale l'un dopo l'altro in tal modo, che 'l primo senza diametro sia nella parte sinistra e resti immobile, dopoi gli altri che hanno i diametri, cioè il secondo e il terzo per ordine a banda destra, di maniera che il lato destro dell'uno sia posto sopra il sinistro dell'altro; e così averemo fatto e ordinato il detto istrumento, il quale sarà D E F G; e sia H I K L il primo quadrato immobile senza diametro, il secondo N O P Q, il cui diametro sia N Q; e il terzo sia R S T U, del quale R U sia il diametro. Poniamo ora che si abbia da ritrovare una corda mezana proporzionale, la qual divida in due parti equali la diapason, contenuta dalla proporzion dupla, tra le due sottoposte corde o linee A B e C B; e siano equali alla A B e alla C B poste nel capitolo pre-

⁴⁶⁸ *quadrati*. rettangoli.

cedente. Faremo primieramente il lato destro del primo quadrato, cioè L K, e-
 quale alla A B in punto M e sarà L M; dopoì pigliaremo il secondo quadrato e lo
 spingeremo sotto il primo, tanto che 'l suo diametro N Q seghi il lato K L del
 primo quadrato nel punto M; e così il primo e il secondo quadrato resteranno
 immobili. Faremo dopoì il lato destro del terzo quadrato, che è U T, equale
 alla C B in punto X; e fermato che si avrà un filo sottilissimo, che sarà M G
 nel punto M, lo distenderemo tanto che passi per il punto X. Spingeremo ora il terzo qua-
 drato tanto sotto 'l secondo che 'l lato P Q venghi ad esser segato dal diametro R U;
 e dal detto filo in un punto, che sarà Y, e quella parte del lato destro del se-
 condo quadrato, la qual resterà sotto 'l filo, che è la Q Y, sarà la ricercata linea o
 corda proporzionale, come nella figura si vede.



E questo è manifesto, imperoché la linea mezana proporzionale Q Y, ritrova-
 ta nel mesolabio tra la A B e la C B, è equale alla B E ritrovata nel capitolo prece-
 dente. Questo si potrebbe provare se 'l si descrivesse in una superficie piana
 tutte le linee fatte nel mesolabio, allungando primieramente, per la seconda di-

manda del primo d'Euclide,⁴⁶⁹ la linea M X nel punto Z; perciocché allora aversimo tre triangoli contenenti un angolo retto, cioè L M Z, Q Y Z e U X Z, dai quali si dimostrerebbe, per i principii e dimostrazioni di esso Euclide, il tutto esser vero, come per il secondo parer commune e per il nono, per la 28 e per la seconda parte della 32 del primo, per la seconda, per la quarta e per la sesta del sesto, e per la undecima del quinto,⁴⁷⁰ le quali lascio, perciocché nella undecima del terzo delle nostre *Dimostrazioni armoniche*⁴⁷¹ ho cotal cosa diffusamente trattato.

Bastami solamente ora dire che volendo ritrovar più linee mezzane o corde proporzionali, cioè volendo dividere in più parti qualsivoglia intervallo musicale, si potrà usare il mostrato modo. Bisogna però avvertire che per ogni linea o corda, che si vorrà aggiungere, oltre la ritrovata, sarà dibisogno di aggiungere eziandio un altro parallelogrammo o quadrato col suo diametro, fatto di maniera e di grandezza come sono i primi, facendo che i lati destri d'ogni quadrato venghino ad esser segati in un punto istesso dai diametri e dal filo al mostrato modo. Avvertendo eziandio di por sempre il primo quadrato senza diametro che sia immobile e che 'l suo lato destro sia segato dal diametro del seguente, in quel punto che si porrà per la lunghezza della linea o corda proposta maggiore, e che 'l lato destro dell'ultimo sia segato dal filo in quella parte che si piglia la lunghezza⁴⁷² della linea minore proposta, secondo 'l modo dato. E se la maggior linea proposta fusse più lunga che 'l quadrato posto nel mesolabio, non si potrebbe far cosa alcuna. È ben vero che pigliando la metà di ciascuna delle due proposte si potrà avere il proposito, perché dopo fatto il tutto, le mezzane ritrovate si potranno allungar secondo la ragione della parte presa delle proposte linee; e così ogni cosa tornerà bene.

In qual modo la consonanza si faccia divisibile
Capitolo XXVI

Ma perché tutto quello che ha possanza di immutare⁴⁷³ il senso dai filosofi è chiamato qualità passibile, però si debbe sapere che essendo la consonanza

⁴⁶⁹ *seconda...* Euclide: EUCLIDE, *Elementa*, 1, domanda 2.

⁴⁷⁰ *come...* quinto: EUCLIDE, *Elementa*, 1, pareri comuni *κοινὰ ἔννοια* 2 e 9; 1, proposte 28 e 32; 6, proposte 2, 4 e 6; 5, proposta 11.

⁴⁷¹ *undecima...* *armoniche*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 3, proposta 11, pp. 163-168.

⁴⁷² *lunghezza*: variante obsoleta di lunghezza come longezza, longezia, longezza, longhezza, lungheza; BATTAGLIA, *s.v.*

⁴⁷³ *immutare*: cambiare, trasformare, modificare, impressionare; BATTAGLIA, *s.v.*

senz'alcun dubbio suono e avendo in sé tal possanza, come nella sua dichiarazione di sopra si è detto,⁴⁷⁴ può anco esser detta qualità passibile, perciocché è tratta fuori della possanza del percuziente e del percosso. Laonde sopra quello ch'ho detto⁴⁷⁵ si potrebbe meritamente dubitare, in qual modo la consonanza si possa dividere o moltiplicare, non essendo né numero né proporzione, conciosia che la divisione e la moltiplicazione appartengano solamente alla quantità, ed è il suo proprio. Al qual dubbio rispondendo dico: quantunque la quantità sia divisibile e moltiplicabile essenzialmente e per sé, non si può però negare che la qualità anche non si possa dividere e moltiplicare per accidente; perciocché è sottoposta alla quantità, la qual dividendosi o moltiplicandosi essenzialmente e per sé viene ad essere insieme divisa o moltiplicata la qualità, non già propriamente, ma per accidente.

E questo si può vedere (dando di ciò un accommodato essemplio) nella divisione del grave e del leggiero,⁴⁷⁶ le quali cose non sono quantità, ma sì bene qualità; e non convengono alla divisione, se non in tanto che sono sottoposte ad un corpo divisibile, nella divisione del quale, ancora che gli accidenti siano indivisibili, si fanno però divisibili accidentalmente; conciosia ch'hanno il loro essere essenzialmente nelle cose che sono divisibili, come si può anco vedere del colore posto nel legno, che dividendosi tal legno essenzialmente, il colore medesimamente è diviso per accidente in molte parti. Onde dico in proposito che quantunque la consonanza sia da sé indivisibile per esser qualità, nondimeno dividendosi i corpi sonori, dai quali ella è prodotta, essenzialmente in più parti, anche lei per accidente viene ad esser divisibile, secondo la divisione del soggetto che sono essi corpi sonori. Potiamo adunque dire che quantunque la consonanza da sé non sia divisibile, è però divisibile per accidente, per la divisione del suo soggetto; e così da quello che si è detto di sopra e da quello che si è detto nel capitolo 41 della prima parte,⁴⁷⁷ si può vedere in qual modo si possa intendere la definizione di Aristotele della consonanza, che dice che è ragion de' numeri nell'acuto e nel grave, e anche come si potrà rispondere a coloro che con argomenti sofisticati a cotal definizione si volessero opporre.

⁴⁷⁴ [Cfr.] *supra*, capitolo 12 [qui a p. 179].

⁴⁷⁵ [Cfr.] capitolo 10 [qui a p. 175].

⁴⁷⁶ *Vide* [ZARLINO], *Supplementi* [*Sopplimenti musicali* cit.], libro 4, capitoli 14 [*Il dividere la differenza ch'è tra 'l grave e l'acuto di qualsivoglia intervallo in due o più parti equali, nella magnitudine o quantità continua, non è dividere cotal differenza in più equali e proporzionali nei suoni*] e 15 [*Che nella divisione del quanto continuo le parti non mutano alcuna sua qualità, se non in quella del suono*, pp. 164-167].

⁴⁷⁷ *capitolo... parte*: cfr. qui a p. 117.

Quel che sia monocordo e perché sia così chiamato
Capitolo XXVII

Vedute queste cose, verrò ormai (secondo 'l mio principale intendimento) alla ordinazione o composizione o vogliamo dire divisione del monocordo di ciascuna specie dei tre nominati generi; ma prima vederemo quel che sia monocordo. Monocordo dico esser quell'istrumento over qualunque altro simile ch'io mostrai di sopra nel capitolo 18,⁴⁷⁸ il quale da molti diversamente è stato chiamato. Imperoché Tolomeo⁴⁷⁹ e Boezio⁴⁸⁰ lo chiamano regola armonica; e alcuni dei Greci lo chiamano *μαγάς*;⁴⁸¹ ed è istrumento d'una sola corda col quale agguingendovi il giudizio della ragione, per virtù della proporzionalità armonica, investighiamo le ragioni delle consonanze musicali e d'ogni lor parte; e sono più suoni ritrovati e accettati, i quali collochiamo in esso secondo i gradi del grave e dell'acuto ai loro luoghi; e li descriviamo con i nomi proprii, accioché con arteficio impariamo ad essercitar le modulazioni e le armonie; e Pitagora (come vuol Boezio)⁴⁸² fu l'inventore di questo istrumento. Deriva questo nome monocordo da due nomi greci aggiunti insieme, da *μόνος*, che vuol dire solo, e da *χορδή*, che significa corda, come istrumento d'una sola corda, ancora che con tal nome si chiama eziandio quell'istrumento che si sona con le corde raddoppiate, conosciuto ormai da ognuno, per esser molto in uso; ma questo non fa al nostro proposito.⁴⁸³

Della divisione overo ordinazione del monocordo della prima specie del genere diatonico, detta diatonico diatono, del nome di ciascuna corda, e chi fu l'inventore di questo genere e del suo ordine
Capitolo XXVIII

E per venire alla ordinazione, over divisione che la vogliamo dire, del monocordo della prima specie del primo genere, chiamata da Tolomeo⁴⁸⁴ e da altri

⁴⁷⁸ *mostrai... 18*: cfr. qui a p. 197.

⁴⁷⁹ [TOLOMEIO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 1, capitolo 8.

⁴⁸⁰ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 5, capitolo 2.

⁴⁸¹ *μαγάς*: ponticello della lira.

⁴⁸² *Ibidem* [BOEZIO], *De institutione musica*, libro [5], capitolo 2.

⁴⁸³ *istrumento... proposito*: dall'XI secolo nelle fonti iconografiche e dal XII in quelle letterarie, il termine monocordo indica uno strumento ad arco destinato alla funzione di basso; perdutosi il significato etimologico, nel tardo Medioevo si usa per indicare strumenti muniti di più corde come la ghironda; DEUMM.

⁴⁸⁴ [TOLOMEIO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 2, capitolo 1.

ancora diatonico diatono, dobbiamo prima avvertire di ordinarlo over dividerlo in cinque tetracordi, acciò seguitiamo il costume dei musici antichi e de' moderni, dei quali il primo chiameremo *hypaton*, cioè principale, perciocché tiene la parte più grave, il secondo *meson* o mezano, conciosia che tiene quasi il luogo di mezo ed è più acuto del primo, il terzo *diezeugmenon*⁴⁸⁵ o separato, e l'ultimo dei quattro, che comprendono le quindici corde (come vederemo), nomineremo *hyperboleon* overamente eccellente. A questi poi aggiungeremo il quinto e lo chiameremo *synemennon*⁴⁸⁶ o congiunto; e averemo un ordine de sedici corde, contenuto nella disdiapason, la quale i Greci chiamano sistema massimo.

Ma si debbe avvertire che gli antichi divisero over ordinarono il loro monocoldo per tetracordi, e non per pentacordi overo esacordi, per due ragioni, prima perché aveano la diatessaron che si conteneva negli estremi del tetracordo per la prima consonanza, essendo che appresso di loro era la minore de tutte l'altre, dopoi perché al tetracordo si può sempre aggiungere dalla parte acuta quell'intervallo ch'è posto nel grave di esso tetracordo, o per il contrario porre nel grave quello che si ritrova essere in acuto, che ne darà sempre la consonanza diatessaron in ogni specie di armonia per ogni genere. E perché queste aggiunzioni non si potevano fare commodamente nella diapente, né meno nell'esacordo, perché togliendo un intervallo grave della diatessaron e aggiugnendolo in acuto, o per il contrario, togliendo quello ch'è posto nell'acuto e ponendolo nel grave, non si poteva sempre aver la consonanza diapente, quantunque si potesse avere il numero delle corde, dalle quali acquistò il nome, però i Greci avendo tale avvertimento fecero l'ordinazione over divisione del sistema massimo per tetracordi e non per pentacordi overo esacordi. E questa ragione stimo che sia la vera; ed è perché nel tetracordo si ritrovano tutti quelli intervalli dei quali si compone la specie, come dei suoi proprii e veri elementi.

Volendo adunque dar principio a tal ordine over divisione, seguendo il costume degl'antichi, non solo in questa, ma in ciascun'altra divisione, per suo fondamento accomoderemo primieramente nella parte più grave il tuono sesquiquattavo alla sua proporzione, acciòché la gravissima corda detta dai Greci *proslambanomenos*, con la corda acuta del secondo tetracordo chiamata *mesè*, contenga e faccia udire la consonanza diapason. Al qual tuono aggiungeremo il primo tetracordo e a questo il secondo;⁴⁸⁷ e porremo appresso questo l'inter-

⁴⁸⁵ *diezeugmenon*: forma variata di *diazeugmenon* termine greco da διαζεύγνυμι separo; tetracordo disgiunto la cui nota inferiore non coincide con quella superiore del vicino tetracordo.

⁴⁸⁶ *synemennon*: termine greco da συνάπτω congiungo, tetracordo la cui ultima nota coincide con la prima del tetracordo superiore.

⁴⁸⁷ *primo... secondo*: la corda acuta del primo tetracordo coincide con la corda grave del secondo.

vallo del tuono, contenuto dalla proporzione sesquiottava, chiamato tuono della divisione, come vederemo al suo luogo. E aggiungendo a questo il terzo tetracordo e al terzo il quarto,⁴⁸⁸ nella sua parte più acuta, avremo quindici corde contenute in tale ordine. Fatto questo, aggiungeremo sopra la corda *mese*⁴⁸⁹ verso l'acuto il quinto tetracordo; e così avremo l'ordinazione over divisione della prima specie diatonica, contenuta tra sedici corde e cinque tetracordi nel modo che vederemo.

Di questo ordine credo io che fusse l'inventore Terpandro lesbio, quando ridusse le prime sette corde antiche in uno, congiungendole per due tetracordi, come nel secondo esempio del capitolo 20 del primo libro della *Musica* di Boezio si può vedere, le quali furono dopoi ridotte da Licaone samio al numero di otto, e divise in due tetracordi separati, com'è manifesto per il terzo esempio posto da Boezio nel sopradetto luogo.⁴⁹⁰ Fu dopoi da altri in tal maniera accresciuto che arrivò al numero de sedici corde, nel modo ch'io intendo di mostrare, ancora che alcuni vogliono che Pitagora fusse l'inventore. Ma sia come si voglia, Pitagora fu quello che ritrovò la ragione dei suoni, nel modo ch'ho mostrato nella prima e nella seconda parte.⁴⁹¹

Volendo adunque mostrar l'ordine di questa prima specie e la divisione del suo monocordo, contenuto da cinque tetracordi, per poterla porre sotto 'l giudizio del sentimento, acciò che possa dopoi ragionar più liberamente sopra quello ch'io ho da dire, non deviando dal costume degli antichi, preparato che si averà un istrumento simile a quello che di sopra nel capitolo 18 ho mostrato,⁴⁹² dopo l'aver accomodato in esso una linea che passi dall'un dei capi all'altro per il mezzo, nel modo che si vede nell'esempio, e sarà la A B, accomoderemo prima alla sua proporzione il tuono sesquiottavo, che sarà tra A B e C B, come altrove ho insegnato;⁴⁹³ dopoi immediatamente soggiungeremo il primo tetracordo detto *hypaton* in questo modo; accomodato che si averà i suoi estremi alla loro proporzione, che saranno C B e D B, senza esser tramezzati da alcuna corda, moltiplicheremo nel mezzo loro le mezzane corde, contenute dalle loro proporzioni. Si debbe però avvertire che non solo in questa, ma in qualunque altra divisione, si debbe accomodare e moltiplicare in tal modo gli intervalli che sempre i maggiori contenuti da proporzioni maggiori siano moltiplicati

⁴⁸⁸ *terzo... quarto*: la corda acuta del terzo tetracordo coincide con la corda grave del quarto.

⁴⁸⁹ *mese*: la corda acuta del secondo tetracordo.

⁴⁹⁰ *capitolo... luogo*: BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 20.

⁴⁹¹ *modo... parte*: cfr. qui a pp. 16, 130, 133.

⁴⁹² *sopra... mostrato*: cfr. qui a p. 197.

⁴⁹³ *come... insegnato*: cfr. qui a p. 204.

prima degli altri, acciòché si venga a schivare insieme con molta fatica infiniti errori che potrebbero nascere; perciocché avendo prima moltiplicato quelli che sono maggiori, necessariamente e con poca fatica (come vederemo) vengono accommodarsi eziandio i minori; il che sarà manifesto moltiplicando gli intervalli dei tetracordi, accommodando ai loro luoghi proporzionatamente le corde mezzane; imperoché dopo che si averà accommodato alla loro proporzione i due tuoni sesquiotavi, moltiplicandoli al modo che nel capitolo 22 ho mostrato,⁴⁹⁴ averemo collocato nell'acuto il primo, tra E B e D B, e il secondo nel grave tra F B ed E B. E perché ogni tetracordo di questa specie si compone di due intervalli sesquiotavi e della proporzione super 13 parziente 243, la quale è la forma del semituono minore, essendo F B ed E B tuono, similmente E B e D B, seguita che C B ed F B sia l'intervallo del semituono, il quale è il supplimento delli due tuoni alla perfezione del tetracordo.⁴⁹⁵ E questo è manifesto, perciocché se caveremo dalla sesquiterza, ch'è la forma del tetracordo, due proporzioni sesquiotave, resterà la proporzione super 13 parziente 243 continente il semituono minore.⁴⁹⁶

Fatto questo, per aggiungere al detto tetracordo il secondo nominato *meson*, lo accommoderemo al modo che si fece il primo, sopra la linea D B, e verrà G B e D B che saranno gli estremi; e H B G B⁴⁹⁷ sarà il tuono acuto; e il grave sarà I B e H B. Ma D B e I B, per le ragioni dette, saranno il minor semituono. A questo tetracordo soggiungeremo il tuono sesquiotavo, per il quale separeremo il terzo da questo; e tal separazione chiameremo con Boezio⁴⁹⁸ διάζευξις che vuol dire divisione; il perché da questo cotal tuono è detto il tuono della divisione; e da questo nome anco il terzo tetracordo è detto *diezeugmenon* o separato. E questa separazione si ritrova solamente dove due tetracordi, per l'interposizione del tuono, si scompagnano l'uno dall'altro. Ma quando la corda estrema acuta di uno è la corda estrema grave dell'altro, allora sono l'uno all'altro congiunti; e tal congiunzione si chiama συναφή, cioè congiungimento, come il medesimo Boezio⁴⁹⁹ dimostra. Aggiunto adunque che si averà il tuono al tetracordo *meson*, che sarà contenuto tra la K B e la G B, allora senz'alcun mezzo aggiungeremo nella linea K B il terzo tetracordo, dividendola al modo mostrato; il che fatto averemo

⁴⁹⁴ moltiplicandoli... mostrato: cfr. qui a p. 204.

⁴⁹⁵ perfezione del tetracordo: il tetracordo diatonico diatono, formato da due toni e da un semitono minore.

⁴⁹⁶ manifesto... minore: $9 : 8 + 9 : 8 = 81 : 64$; $4 : 3 - 81 : 64 = 256 : 243$ proporzione che individua il semitono minore.

⁴⁹⁷ H B G B: forse da emendare in «H B e G B».

⁴⁹⁸ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 2 [in realtà 1], capitolo 24 [in realtà 25].

⁴⁹⁹ *Ut supra* [BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 25].

le sue corde estreme K B ed L B tramezate dalle M B ed N B che ne daranno la divisione del tetracordo fatta in due tuoni e in un semituono.

Ora sopra la corda L B collocaremo il quarto tetracordo detto *hyperboleon*, operando come negli altri si è fatto; e avremo L B e O B che sono le sue estreme corde, P B e Q B che sono le mezzane, le quali fanno la divisione in due tuoni e in un semituono, secondo l'ordine principiato; di modo che avremo un ordine o divisione de quindici corde, alle quali aggiungeremo l'ultimo tetracordo detto *synemennon*, congiungendolo al secondo in cotal modo, facendo sopra la corda G B la solita divisione; e tra essa e la M B avremo l'estreme corde, le cui mezzane saranno N B ed R B. È ben vero che si aggiungerà solamente da nuovo la corda R B, perciocché le altre sono comuni agli altri tetracordi. Onde credono alcuni che tal corda fusse stata aggiunta per due cagioni, l'una per dare ad intendere ch'ogni tuono si possa dividere in due semituoni, l'altra per fare acquisto d'una diatessaron verso l'acuto, partendosi dalla corda *parhypate meson*; ma sia come si voglia, se ben per altra cagione fusse stata aggiunta, questo è di poco momento; basta che avremo per tale aggiunta eziandio un semituono maggiore tra la R B e K B, contenuto dalla proporzione super 139 parziente 2187,⁵⁰⁰ detto dai Greci ἀποτομή,⁵⁰¹ il quale aggiunto al minore, chiamato λείμμα,⁵⁰² ne dà il tuono sesquiotavo; perciocché la corda R B di questo tetracordo divide il tuono G B e K B in due parti che sono le nominate.

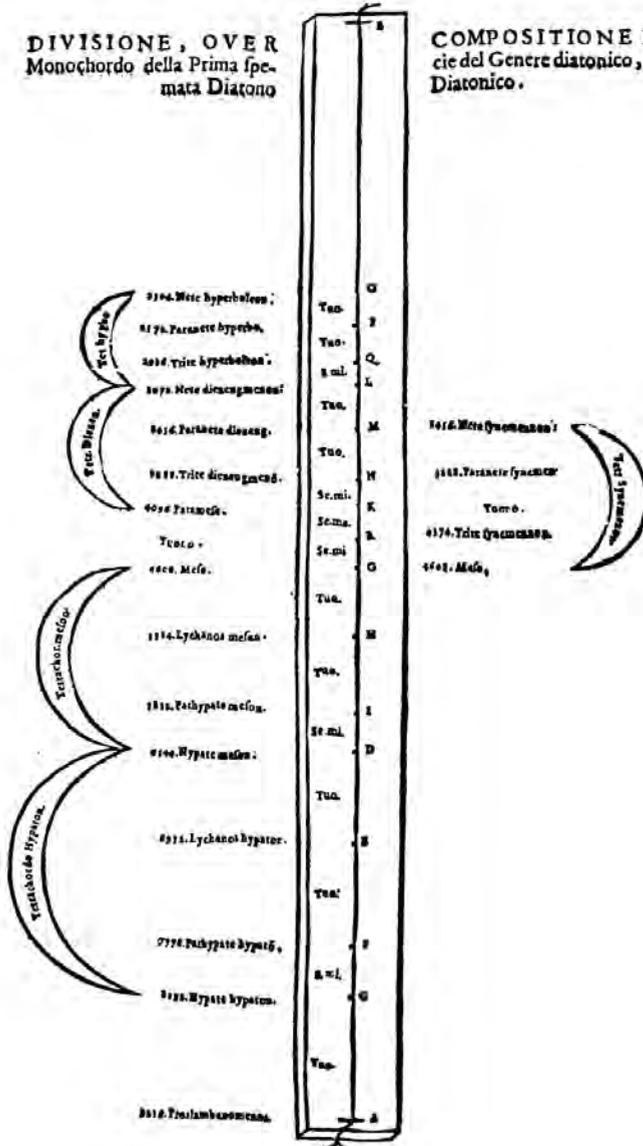
⁵⁰⁰ 2187: errore considerato d'autore, forse da emendare in «2048»; aggiungendo la proporzione che individua il semitono maggiore 2187 : 2048 alla proporzione del semitono minore 256 : 243 si ottiene la proporzione del tono 559872 : 497664 = 9 : 8.

⁵⁰¹ ἀποτομή: intervallo che risulta dalla differenza fra il tono e il limma.

⁵⁰² λείμμα: intervallo che risulta dalla sottrazione dei due toni dalla quarta.

DIVISIONE, OVER
Monochordo della Prima spe-
ciata Diatonica

COMPOSITIONE DEL
cio del Genere diatonico, chia-
Diatonico.



Questa adunque sarà la intiera divisione o composizione del monocordo della prima specie del diatonico, detta diatonico diatono, divisa overamente ordinata secondo la mente degli antichi e moderni pitagorici in cinque tetracordi, nella quale si contengono quindici intervalli tra sedeci corde, le quali ho descritte coi nomi antichi e notate con le loro proporzioni, moltiplicate secondo i modi mostrati nel capitolo 32 e 33 della prima parte,⁵⁰³ per maggiore intelligenza di quello che si è detto. E benché gli antichi nominassero le corde di questa ordinazione coi nomi i quali ho mostrato, che sono molto differenti da quelli che abbiamo al presente, questo non è di molta importanza; imperoché è concesso agli inventori delle cose nominarle dalla cagione over dall'effetto loro, overamente secondo che a loro piace. Nominarono adunque gli antichi le corde delle lor cetere con tali nomi, perché essendo la musica (come narra Boezio⁵⁰⁴ secondo 'l parer di Nicomaco)⁵⁰⁵ stata da principio in tal maniera semplice, che solamente si adoperava il quadricordo ritrovato da Mercurio, Terpandro lo ridusse dopoi al numero di sette corde. E di queste chiamarono la più grave *hypate* o principale over maggiore e più onorata; onde Senocrate appresso di Plutarco⁵⁰⁶ nomina Giove *hypaton* nelle cose immutabili; onde i consoli per la eccellenza delle lor dignità pigliarono anticamente il predetto nome.⁵⁰⁷ La seconda fu detta *parhypate*, perché era collocata appresso la *hypate*; la terza chiamarono *lychanos*, essendo che i Greci con tal nome chiamano quel dito che nominiamo indice, dal toccare che si fa con lui leggermente, e anco perché nel sonar la detta corda tal dito si poneva in opera. *Mese* dissero la quarta, conciosia che tra le sette era collocata nel mezo, la quinta *paramese*, cioè appresso la *mese* accommodata, la sesta *paranete*, perché era vicina alla *nete*; ma la settima chiamarono *nete*, quasi *neate* o inferiore. Accresciuto poi nel modo mostrato tale ordine, le nominarono dai nomi sopradetti, aggiungendole il nome dei tetracordi, nei quali erano collocate; e la corda gravissima di tale ordine dissero *proslambanomenos* o acquistata, conciosia che l'aggiunsero in ogni divisione, per ogni genere e per ogni specie, accioché con la ottava corda, detta *mese*, facesse udire la consonanza diapason. E non solamente le corde di questa specie furono denominate da tali nomi, in questo primo genere, ma l'altre ancora di ciascun'altra specie per ogni genere,

⁵⁰³ secondo... parte: cfr. qui a pp. 98 e 99.

⁵⁰⁴ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 20.

⁵⁰⁵ Nicomaco: di Gerasa, matematico e pensatore ellenistico vissuto fra il I e il II secolo d.C.

⁵⁰⁶ [PLUTARCO], *Platonicae quaestiones*, 8.

⁵⁰⁷ consoli... nome: presso gli scrittori greci di storia romana ὀπῆτος significa console.

percioché ogni specie è divisa ovvero ordinata in cinque tetracordi, come vedremo.⁵⁰⁸

Che gli antichi attribuirono alcune corde dei loro istrumenti alle sfere celesti
Capitolo XXIX

La opinione che gli antichi ebbero, massimamente i pitagorici, dell'armonia o concento del cielo, li diede cagione di contemplare intorno a questo varie cose. Laonde dalla diversità dei lor pareri nacquero diversi principii e varie ragioni; imperoché da una parte alcuni ebbero opinione che 'l firmamento, o vogliam dire sfera delle stelle fisse, la quale de tutte l'altre è più veloce nel movimento diurno, come afferma Platone,⁵⁰⁹ mandasse fuori il suono più acuto d'ogn'altra sfera, forse indotti da questa ragione, che quel corpo, il quale si muove più velocemente, è cagione del suono più acuto; onde movendosi i corpi superiori del cielo più velocemente degli inferiori, concludevano che tali corpi facessero il suono più acuto. Dall'altra parte erano alcuni che tenevano il contrario, che la sfera della luna facesse il suono più acuto; formando tal ragione, i corpi minori rendono minor suono e più acuto di quello che fanno i maggiori, come sensatamente si comprende; laonde essendo che i corpi inferiori celesti sono minori dei superiori, seguita che gli inferiori corpi minori mandino fuori suoni minori e più acuti dei superiori. Quelli che favorirono la prima opinione furono molti, tra i quali si trova Cicerone nel libro 6 della *Republica*,⁵¹⁰ come si può comprendere dalle parole poste nel capitolo 4 della prima parte;⁵¹¹ la quale opinione Ambrosio dottore santo recita nel suo *Esameron*.⁵¹² Ma tra i moderni scrittori si trova Battista Mantoano, poeta elegantissimo, che cotal cosa ci manifesta a questo modo:

Insonuere poli longequae auditus ab alto
concentus mixtumque melos; pars ocius acta
clarius et cantu longe resonabat acuto,
tarda ibat graviore sono.⁵¹³

⁵⁰⁸ *come vederemo*: cfr. qui a pp. 226.

⁵⁰⁹ [PLATONE], *De republica*, 10, [617b-c].

⁵¹⁰ *Cicerone... Republica*: CICERONE, *De republica*, 6.

⁵¹¹ *parole... parte*: cfr. qui a p. 30.

⁵¹² [AMBROGIO, *Hexameron*], libro 2, capitolo 2.

⁵¹³ [BATTISTA SPAGNOLI], *Parthenicae*, 2, libro 1 [«Risuonarono i cieli e un concento a lungo fu udito dall'alto, misto al canto; la parte che girava più velocemente risuonava di un canto più squillante e acuto, quella che girava lentamente di un suono più grave»; l'autore (1448-1515) detto

È ben vero che quello che dice si può accommodare a qualsivoglia delle due narrate opinioni, perciocché se noi vorremo attribuire la tardità del movimento annuale alla sfera di Saturno, veramente il suo movimento è più tardo d'ogn'altra sfera interiore, come mostra Platone nell'*Epinomide*,⁵¹⁴ conciosia che fa la sua rivoluzione in trenta anni; e questo sarà in favor de' quelli che tengono che i corpi maggiori fanno il suono più grave. Ma se la tardanza s'attribuirà al movimento diurno, sarà in favor de' quelli che favoriscono la prima opinione; e bisognerà intendere il contrario, poiché non è dubbio alcuno, come si vede col senso, che 'l movimento della sfera della luna sia più tardo d'ogn'altro, quando dall'Oriente si muove all'Occidente. Ma sia pure più tardo o più veloce quanto si voglia, come cosa che importa poco a noi, lasceremo della loro tardità o velocità la cura agli astronomi.

Dell'altra fazione si ritrovano molti, imperoché Dione storico,⁵¹⁵ raccontando la cagione perché i giorni siano stati denominati dal nome delle sfere celesti e non siano numerati secondo l'ordine loro, incomincia render tal ragione, secondo l'opinione degli Egizii, dalla sfera di Saturno venendo a quella del sole, ponendo l'una e l'altra per gli estremi della consonanza diatessaron; lasciando le due mezzane, cioè quella di Giove e quella di Marte, dopoi da quella della luna, e forma un'altra diatessaron; similmente da questa a quella di Marte e da Marte a Mercurio ne fa due altre; di modo che lasciando sempre le due mezzane sfere, rende la ragion di tal problema, ritornando sempre circolarmente alla prima sfera;⁵¹⁶ laonde si vede che incominciando dalla sfera di Saturno e venendo a quella del sole, e da questa a quella della luna, pone la prima come quella che fa il suono grave; e venendo verso l'altre sfere, le pone come quelle che fanno i suoni acuti; imperoché è costume della maggior parte di coloro che trattano della musica di por prima il grave nelle loro ragioni, come cosa più ragionevole, e dopoi l'acuto. Né debbe parer strano se Dione ritorna dalla sfera della luna a quella di Marte facendo un ordine riverso, procedendo dall'acuto al grave, contrario di quello che avea mostrato prima; perciocché a lui bastava solamente con

Mantovano entrò nell'ordine dei carmelitani scalzi, di cui seguì la regola e divenne generale; le *Parthenicae* sono canti in esametri dedicati alla Vergine e ad alcune sante].

⁵¹⁴ *come... Epinomide*. PLATONE, *Epinomide*, 987d.

⁵¹⁵ [DIONE CASSIO], *Historia [romana]*, libro 37, [18-19; l'autore, senatore e storico vissuto fra il II e il III secolo d.C., apparteneva a una nobile famiglia della Bitinia, forse la stessa di Dione Crisostomo].

⁵¹⁶ *Egizii... sfera*: secondo la teoria dell'armonia delle sfere ereditata dagli Egizi, collocando i pianeti in un'ipotetica ottava discendente nell'ordine luna, Mercurio, Venere, sole, Marte, Giove e Saturno, procedendo per intervalli di quinta discendente, si ottiene la sequenza dei nomi dei giorni della settimana.

tal mezzo di mostrar la ragione di cotal cosa, ancora che questa ragione non sia molto sufficiente a favorir tale opinione.

Evvi eziandio l'opinione degli antichi, che pone Plinio nella sua *Istoria naturale*,⁵¹⁷ primieramente dell'armonia celeste, dopoi dell'ordine, onde dice che la sfera di Saturno fa il tuono dorio, quella Giove⁵¹⁸ il frigio e l'altre per ordine gli altri tuoni. Onde non è dubbio, essendo il dorio tenuto dalla maggior parte dei musici più grave del frigio, che la sfera di Saturno sia quella che faccia il suono grave. Oltra di questo (lasciandone molt'altri da parte) vi è Boezio,⁵¹⁹ il quale, quasi recitando l'altrui opinione, attribuisce la corda *hypate* a Saturno ch'è d'ogn'altra gravissima; dopoi più abbasso attribuisce alla medesima sfera (secondo la prima opinione medesimamente da lui recitata) il suono acuto e i gravi per ordine, attribuendo il gravissimo al globo lunare. Da queste differenze nacque che i filosofi, per voler mostrare in atto quella armonia che per ragioni conoscevano esser nelle sfere celesti, attribuirono a ciascuna (come erano de diversi pareri del sito dei suoni gravi e acuti) diverse corde dei loro istrumenti variatamente ordinate; imperoché quelli che favorivano la prima opinione attribuirono alla sfera della luna, pianeta a noi più vicino, la corda *proslambanomenos*, perché fa il suono più grave di qualunque altra sfera, a quella di Mercurio la *hypate hypaton*, e all'altre sfere altre corde per ordine, secondo che sono poste nella figura.

Plutarco⁵²⁰ dice ch'alcuni attribuirono la corda *proslambanomenos* alla terra, e a la luna la *hypate* e al sole (lasciando di nominar gli altri pianeti) alla *mesè*.⁵²¹ Ma quelli ch'aveano contraria opinione attribuirono la corda *hypate meson* alla sfera di Saturno, perché si pensavano che facesse il suono più grave d'ogn'altra sfera, la *parhypate* a Giove, *lychanos* a Marte, *mesè* al sole; e così all'altre attribuirono altre corde, secondo il mostrato ordine. E sì come furono di vario parere intorno a quello ch'ho detto, così anco furono differenti nel porre le corde ai loro istrumenti, essendo che quelli, ch'ebbero opinione che Saturno facesse il suono acuto e la luna il grave, posero le corde acute nel soprano luogo, over nella parte destra, e le gravi nel luogo più basso over nella parte sinistra; e quelli ch'erano di contrario parere facevano al contrario, conciosia che ponevano le gravi nella parte superiore, over nella banda destra, e le acute nella inferiore over nella sinistra. Il che dimostra esso Plutarco nella questione 8 delle *Platoniche* e in quello che fa della *Procreazione dell'anima*, che alla corda acuta attribuisce il nome di

⁵¹⁷ [PLINIO, *Naturalis historia*], libro 2, capitoli 3 e 22 [20 secondo la numerazione moderna].

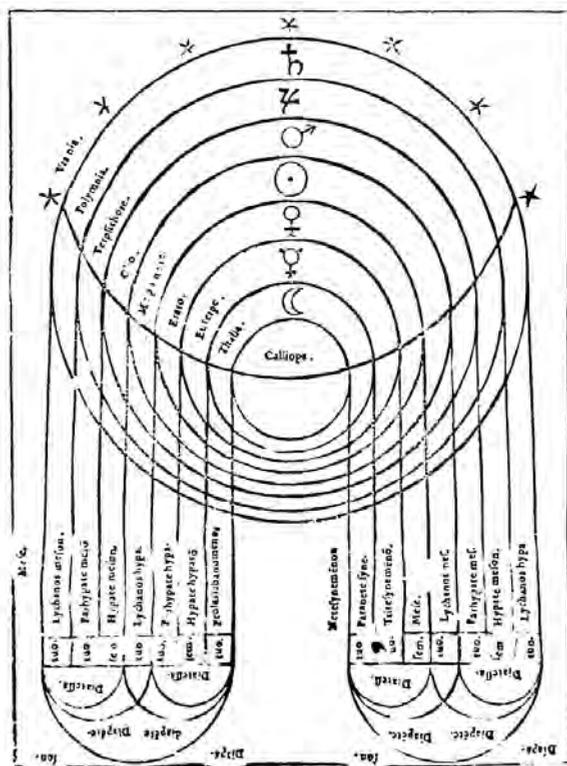
⁵¹⁸ *quella Giove*: forse da emendare in «quella di Giove».

⁵¹⁹ [BOEZIO], *Musice* [*De institutione musica*], libro 1, capitolo 27.

⁵²⁰ [PLUTARCO], *De animae procreatione ex Timaeo*, [1028].

⁵²¹ *alla mesè*: forse da emendare in «*la mesè*».

hypate, e alla grave il nome di *nete*.⁵²² Ma Platone⁵²³ accommodò a ciascuna sfera (come nella prima parte si è detto)⁵²⁴ una sirena, cioè una delle nove muse⁵²⁵ che manda fuori (come dice) la sua voce o suono, dal quale nasce l'armonia del cielo. E benché non ponga l'ordine loro, nondimeno il dottissimo Marsilio Ficino, sopra quello del *Furor poetico* di Platone, lo pone;⁵²⁶ e applica alla prima sfera lunare la musa detta Talia, Euterpe a Mercurio, Erato a Venere, al sole Melpomene e così l'altre per ordine, come nella figura si vede.



⁵²² *Plutarco... nete*. PLUTARCO, *Platonicae quaestiones*, 8; PLUTARCO, *De animae procreatione ex Timaeo*, 1019.

⁵²³ [PLATONE], *De republica*, 10, [617b-c].

⁵²⁴ [Cfr.] capitolo 6 [qui a p. 37].

⁵²⁵ *nove muse*: Talia, Euterpe, Erato, Melpomene, Clio, Tersicore, Polimnia, Urania, Calliope.

⁵²⁶ *nondimeno... pone*. PLATONE, *Ion vel De furore poetico Marsilii Ficini argumentum*, Lugduni, Antonius Vincentius, 1548, p. 117.

È ben vero ch'attribuisce Calliope a ciascuna sfera, per dinotarci il concerto che nasce dalle voci de tutte poste insieme. Ma perché (come dice Plinio)⁵²⁷ queste cose si vanno investigando più presto con sottile dilettazone che necessaria, però farò fine, avendo ragionato a bastanza di tal materia; e verrò a mostrare in che modo le predette sedeci corde siano state nominate dai latini.

In che modo le predette sedeci corde siano state dai latini denominate
Capitolo XXX

E benché gli antichi Greci nella fabrica, o divisione del monocordo, considerassero solamente sedeci corde, divise in cinque tetracordi, né tentassero di passar più oltra, per la ragione detta di sopra,⁵²⁸ nondimeno i moderni, non contenti di cotal numero, lo accrebbero, passando più oltra, ora nel grave e ora nell'acuto; imperoché Guido aretino nel suo *Introdottorio*,⁵²⁹ oltra le nominate corde, ve n'aggiunse dell'altre alla somma de ventidue e le ordinò in sette esacordi; e tale ordine fu ed è più che mai accettato e abbracciato dalla maggior parte dei musici pratici, essendo che in esse sono collocate e ordinate le corde al modo delle mostrate pitagoriche. È ben vero ch'a ciascuno di essi aggiunse, per commodità dei cantanti, alcune di queste sei sillabe, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, cavate dall'inno di San Giovanni Battista:⁵³⁰

Ut queant laxis
resonare fibris
mira gestorum
famuli tuorum,
solve polluti
labii reatum
Sancte Iohannes;⁵³¹

⁵²⁷ [PLINIO], *Naturalis historia*, libro 2, capitolo 32 [in realtà 20].

⁵²⁸ *per... sopra*: cfr. qui a p. 130.

⁵²⁹ *Introdottorio*: mano guidoniana; metodo impiegato tra la fine dell'XI secolo e il XVII per facilitare l'apprendimento della solmizzazione, consistente nell'attribuire a ciascuna falange e alle estremità delle dita della mano sinistra il nome di un suono; Guido d'Arezzo, a lungo creduto l'inventore del sistema, non ne fa menzione nei suoi scritti; DEUMM.

⁵³⁰ *Giovanni Battista*: cugino e precursore di Gesù.

⁵³¹ *Ut... Iohannes*: «Affinché i tuoi servi possano cantare con le corde vocali stanche le meraviglie delle tue gesta, sciogli il peccato del labbro contaminato, o San Giovanni».

e li concatenò con tale arteficio e in tal maniera che ciascuno contiene tutte le specie della diatessaron, le quali sono tre, come vederemo nella terza parte,⁵³² accommodando il semituono, circoscritto da queste due sillabe mezane Mi e Fa, nel mezo di ciascuno. Laonde aggiunse primieramente alla *proslambanomenos* di questo suo ordine nella parte grave una corda, distante per un tuono, segnata con lettera greca maiuscola ritrovata forse per inanti, ovvero aggiunta da altri musici de' suoi tempi all'ordine delle corde greche in questo modo Γ, e l'altre poi con lettere latine, che dinota la musica (come vogliono alcuni) essere stata ritrovata primamente dai Greci e posta in uso, e al presente dai Latini essere onorevolmente posseduta, abbracciata e accresciuta. E alla predetta lettera aggiunse la prima delle sei sillabe, cioè Ut, in questo modo Γ Ut, che vuol dire gamma Ut; e così nominò la corda aggiunta di tal nome; ed è la prima corda della sua ordinazione. Chiamò poi *proslambanomenos* dei Greci A Re, ponendo insieme la prima lettera latina e la seconda sillaba delle mostrate; e fu la seconda corda del suo *Introdottorio*. La terza poi, cioè la seconda greca, detta *hypate hypaton*, nominò ♮ Mi, ponendo insieme la seconda lettera latina e la terza sillaba seguente; e pose tal lettera quadrata, differente da la b rotonda, per dinotarci la differenza dei semituoni che fanno queste due corde, conciosia che non sono in un istesso luogo, quantunque siano alle fiato congiunte quasi in una istessa lettera sopra una istessa riga ovvero spacio, come altrove vederemo.⁵³³ Nominò dopo la quarta C Fa Ut e il resto per ordine, fino a *nete hyperboleon*, applicandoli una delle prime lettere latine, A, ♮ over B, C, D, E, F, G, descrivendole nel primo ordine maiuscole, nel secondo picciole e nel terzo raddoppiate, come nell'*Introdottorio* si vedono.

⁵³² *come... parte*: cfr. qui a p. 336.

⁵³³ *come... vederemo*: cfr. qui a p. 343.

INTRODOTTO.
Aretino, ordinato se-
tagoriche nel genere



Nete hyperbol.
paramete hyp.
Trite hypbo.
Nete diezou.
Paramete die.
Trite diezou.
paramete.



Triton.
Mese.
Lycha mes.
Parhy.mes.
Hypate mes.
Lycha.hyp.
parhy.hypa.
Hypate hypa.

Proslabanomen.

1536	cc					la	tuon.		
1728	dd					la	fol	tuono	
1944	cc					fol	fa	se.mi.	
2048	ff						m.	se.ma.	
2187	oa						c.	se.mi.	
2304	aa					la	mi	re	tuono
2592	g					fol	re	ut	tuono
2916	f					fa	ut		se.mi.
3072	e					la	mi		tuono
3456						la	fol	re	tuono
3888	c					fol	fa	ut	se.mi.
4098	ff						m.		se.ma.
4274	b					fa			se.mi.
4608	a					la	mi	re	tuono
484	G					fol	re	ut	tuono
4832	F					fa	ut		se.mi.
464	f					la	mi		tuono
4912	D					fol	re		tuono
7776	c					fa	ut		se.mi.
8192	m					mi			tuono
7216	A					re			tuono
10360	T					ut			tuono

RIO DIGVIDO
condo le diuisioni Pi-
Diatono Diatonico.

Nete synem.
Paramet.sya.
Tuono.
Trite synem.
Mese.



Ma sopra *nete hyperboleon* aggiunse altre cinque corde nel terzo ordine, cioè bb Fa, bb Mi, cc Sol Fa, dd La Sol ed ee La; e fece questo per finire gli ultimi due esacordi, dei quali l'uno ha principio in f, e l'altro in g; e per tal modo le corde greche acquistarono altra denominazione. Fu tenuto tale ordine da Guido (com'io credo) forse non senza considerazione, applicando cotali sillabe alle corde sonore, moltiplicate per il numero settenario, perché comprese che nel senario si conteneva la diversità dei tetracordi, e che nel settenario erano sette suoni o voci, l'una dall'altra per natural divisione al tutto variate e differenti, come si può vedere e udire nelle prime sette corde, le quali sono essenziali e

niuna di loro si assomiglia all'altra di suono; ma sono molto diverse. Questa diversità conobbe il dottissimo Omero quando nell'inno fatto a Mercurio disse:

Ἑπτὰ δὲ συμφώνους ὄτων ἔτανύσσατο χορδάς⁵³⁴

che vuol dire: «Ma sette corde fatte di budella di pecore distese che tra loro erano consonanti». Così Orazio parlando all'istesso Mercurio commemorò tali corde con queste parole:

Tuque testudo resonare septem
callida nervis.⁵³⁵

E se ben Teocrito pone che la sampogna di Menalca pastore⁵³⁶ facesse nove suoni differenti, quando disse:

Σύριγγ' ἂν ἐπόησα καλὰν ἐγὼ ἐννεάφωνον,⁵³⁷

che vuol dire: «Questa bella sampogna la qual feci de nove suoni», credo che questo abbia fatto perché (com'è manifesto e lo afferma Giovanni Grammatico)⁵³⁸ Teocrito scrisse nella lingua dorica le sue poesie, le quali cantandosi alla cetera, over lira, si cantavano nel modo dorico, che procedeva (secondo che vederemo nella quarta parte)⁵³⁹ dal grave all'acuto o per il contrario, per un tal numero di corde. Ma Virgilio suo imitatore, accordandosi con Omero, nella *Bucolica* espresse il numero di sette corde solamente dicendo:

Est mihi disparibus septem compacta cicutis
fistula.⁵⁴⁰

E nel libro sesto dell'*Eneida* toccò tal numero, quando disse:

Nec non thraecius longa cum veste sacerdos,
obloquitur numeris septem discrimina vocum.⁵⁴¹

⁵³⁴ Ἑπτὰ... χορδάς: *Hymnus Mercurio*, 51.

⁵³⁵ [ORAZIO], *Carmina*, libro 3, ode 11, [3-4: «E tu, o testuggine, adatta a suonare su sette corde»].

⁵³⁶ *Menalca pastore*: suonatore di siringa.

⁵³⁷ [TEOCRITO], *Idyllium*, 8, [18].

⁵³⁸ [GIOVANNI FILOPONO], *De dialectis*, [in *De graecarum proprietate linguarum ex scriptis de arte. De dorica lingua*, Venetiis, Melchior Sessa et Petrus de Ravanis, 1525, c. 8r n.n.].

⁵³⁹ [Cfr.] capitolo 8 [qui a p. 648].

⁵⁴⁰ [VIRGILIO], in *Corydone* [ossia *Eclogae*, 2, 36-37: «Possiedo una siringa campestre di sette canne disuguali»].

Similmente Ovidio nel secondo libro delle *Trasformazioni* disse:

Dispar septenis fistula cannis.⁵⁴²

E però con giudizio (com'ho detto) esse lettere da Guido furono replicate e non variate, perché conobbe che l'ottava corda era simile di voce alla prima, la nona alla seconda, la decima alla terza e l'altre per ordine. È vero che non mancano quelli che per le autorità addotte dei poeti vogliono intendere le sette consonanze⁵⁴³ diverse, contenute nella diapason, che sono l'unisono, il semiditono, il ditono, la diapente, l'esacordo minore, il maggiore ed essa diapason, e altri anche intendono il simigliante, lasciando fuori l'unisono, perché non è consonanza propriamente detta, come vederemo al suo luogo, ponendovi la diatessarion; le quali opinioni non sarebbero da sprezzare, quando fussero secondo la mente de tali autori e non fussero lontane dalla verità; imperoché seguendo i poeti indubitatamente l'opinione di Pitagora, di Platone, di Aristotele e d'altri eccellentissimi musici e filosofi più antichi, non si può dire che mai avessero alcuna opinione di porre il semiditono, il ditono e li due esacordi nel numero delle consonanze, per le ragioni dette di sopra.⁵⁴⁴ Ma s'alcun dicesse che nella diapason si ritrovano non solo sette suoni o voci differenti, ma di più ancora, come si può vedere negli istrumenti artificiali, il che arguisce contra quello che di sopra ho detto, si risponderebbe ch'è vero che tra la diapason si ritrovano molti suoni differenti, oltre i sette nominati;⁵⁴⁵ ma tali suoni non sono ordinati secondo la natura del genere diatonico; né meno sono acquistati per alcuna divisione della proporzionalità armonica.

Considerazione sopra la mostrata divisione over ordinazione e sopra l'altre specie del genere diatonico ritrovate da Tolomeo
Capitolo XXXI

Se noi vorremo esaminar la mostrata divisione over ordinazione, non è dubbio che ritroveremo in lei grande imperfezione, la qual nasce per esser priva de quelli intervalli che da tutti i musici, di commun parere, sono accettati al presente per consonanti; e sono quelli del semiditono, del ditono e i composti, i

⁵⁴¹ *Nec... vocum*. VIRGILIO, *Aeneidos*, 6, 645-646: «E il sacerdote tracio dalla lunga veste fa risuonare a tempo le sette corde differenti».

⁵⁴² *Dispar... cannis*: OVIDIO, *Metamorphoseon*, 2, 682: «Una zampogna con sette canne disuguali».

⁵⁴³ *sette consonanze*: i sette intervalli e non i sette gradi della scala.

⁵⁴⁴ [Cfr.] capitolo 1 [qui a p. 126].

⁵⁴⁵ *molti... nominati*: i suoni armonici.

quali nelle loro composizioni continuamente si odono. E benché questi intervalli, in quanto al nome, si ritrovino nella detta divisione, non sono però dai loro inventori stati considerati per consonanti, perciocché veramente non sono. E che ciò sia vero non sarà cosa difficile da mostrare, quando vorremo credere primieramente questi principii, parlando però delle consonanze semplici, che da niun altro genere o specie di proporzione che dal moltiplice e superparticolare in fuori (come vuol la miglior parte dei musici) potiamo avere la forma d'alcuno intervallo che sia atto alla generazione d'alcuna consonanza; dopoi che due qual si vogliano intervalli semplici, contenuti da un'istessa proporzione, siano di qual genere o specie si vogliano, da quelli in fuori ch'hanno la lor forma dalla dupla, aggiunti insieme non fanno consonanza alcuna nei loro estremi, come si può udire facendone la prova.⁵⁴⁶ Oltre di questo, che niuno intervallo sia semplice o composto, la cui forma si ritrova nei suoi termini radicali fuori delle parti del numero senario, è consonante. E questi tali principii saranno il fondamento di questo ragionamento, per i quali provarò esser vero quello ch'ho detto in questo modo.

Quella cosa si dice esser perfetta (secondo il filosofo)⁵⁴⁷ oltre la quale niuna cosa si può desiderare che faccia alla sua perfezione; essendo adunque che in tal divisione si può desiderare l'armonia perfetta, per esser priva de molte consonanze, che sono le già nominate, le quali fanno la perfetta armonia, non è dubbio alcuno ch'ella non sia imperfetta; perciocché se noi pigliaremo gli estremi della proporzione del ditono⁵⁴⁸ e del semiditono già mostrati, che sono la super 17 parziente 64 e la super 15 parziente 81,⁵⁴⁹ i quali senza dubbio sono nel genere superparziente, per il primo dei detti principii potremo esser chiari di quello ch'ho detto; conciosia che essendo queste due proporzioni contenute nel detto genere, non sono consonanti; onde non essendo consonanti, sono necessariamente dissonanti. Si può anco provare per il secondo principio che 'l ditono non sia consonante, perciocché in esso sono aggiunte insieme due proporzioni sesquiotave. Il terzo principio anco dimostra che né il ditono né il semiditono già mostrati siano consonanti, imperoché le proporzioni, che sono la for-

⁵⁴⁶ *intervalli... prova*: $4 : 3 + 4 : 3 = 16 : 9$ proporzione superparziente che non genera intervalli consonanti.

⁵⁴⁷ [ARISTOTELE], *De caelo*, 1, capitolo 1.

⁵⁴⁸ *ditono*: somma della proporzione di due toni; $9 : 8 + 9 : 8 = 81 : 64$; corrisponde alla proporzione $7776 : 6144$ che individua l'intervallo di terza maggiore nel tetracordo enarmonico antico; cfr. qui a p. 194; figura qui a p. 194.

⁵⁴⁹ *semiditono... 81*: somma di un tono e di un semitono minore; $9 : 8 + 256 : 243 = 2304 : 1944 = 96 : 81$.

ma de cotali intervalli, non hanno luogo tra le parti del senario. Il medesimo eziandio si potrebbe dir dell'esacordo maggiore e del minore, perché sono composti della diatessaron, ch'è consonanza, e del ditono e del semiditono mostrati che sono dissonanti; ma per brevità lascerò tal ragionamento da un canto. Se adunque tali intervalli non sono consonanti, non può esser per modo alcuno che tale ordine sia perfetto, essendo che in lui mancano quelle cose che fanno alla sua perfezione.

De qui facilmente si può comprendere in quanto errore incorrino quelli che si affaticano ostinatamente di voler persuadere che i sopraposti intervalli siano consonanti, e che siano quelli che si pongono in uso al presente dai musici nelle loro armonie; e insieme si può vedere in che modo dimostrino d'aver poco inteso Boezio,⁵⁵⁰ quando si vogliono prevalere della sua autorità, volendo provare la loro falsa opinione per vera. Ma se vogliono pure l'autorità degli antichi solamente, e non le ragioni addotte dai moderni, basterà solamente quello che dice Vitruvio⁵⁵¹ in questo proposito, per mostrare il loro errore, il quale dice chiaramente che la terza, la sesta e la settima corda non possono far le consonanze; e tutto s'intende quando s'aggiungono alla prima; ed Euclide nel suo *Introdottorio di musica*⁵⁵² chiaramente dice che gli intervalli che son minori della diatessaron, e sono il diesis, il semituono, il tuono, il triemituono e il ditono, sono dissonanti. E benché in questo genere si ritrovino molte specie, come ho mostrato,⁵⁵³ una di esse solamente è quella che ne dà tutte le consonanze e la perfezione dell'armonia ch'è la naturale o sintona diatonica di Tolomeo, come vederemo.⁵⁵⁴ Ma perché alcun potrebbe dire: «Se una sola specie è quella che ne dà quello che veramente è necessario, che bisogno adunque era dell'altre specie?» Veramente non facevano dibisogno, considerata la musica quanto all'uso moderno; ma considerata in quanto all'uso degli antichi non erano fuori di proposito, perché nulla o poca considerazione aveano de tali consonanze; e tutta la loro armonia consisteva nella modulazione semplice di una sola parte.

Onde si può dire che a loro bastava anco una sola specie di modulazione per ogni genere, cavandone i modi dei quali parleremo nella quarta parte, e che la varia divisione dei tetracordi era cosa che più presto apparteneva alla parte spe-

⁵⁵⁰ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitoli 5 e 6.

⁵⁵¹ [VITRUVIO, *De] architectura*, libro 5, capitolo 4.

⁵⁵² *Euclide... musica*: EUCLIDE, *Rudimenta musices eiusdem sectio regulae harmonicae*, Parisiis, Andreas Wechelus, 1557, p. 3: «Consona sunt diatessaron, diapente et diapason et similia. Dissona autem sunt ea quae sunt minora quam diatessaron».

⁵⁵³ [Cfr.] *supra*, capitolo 16 [qui a p. 186].

⁵⁵⁴ *naturale... vederemo*: cfr. qui a p. 250; figura qui a p. 189.

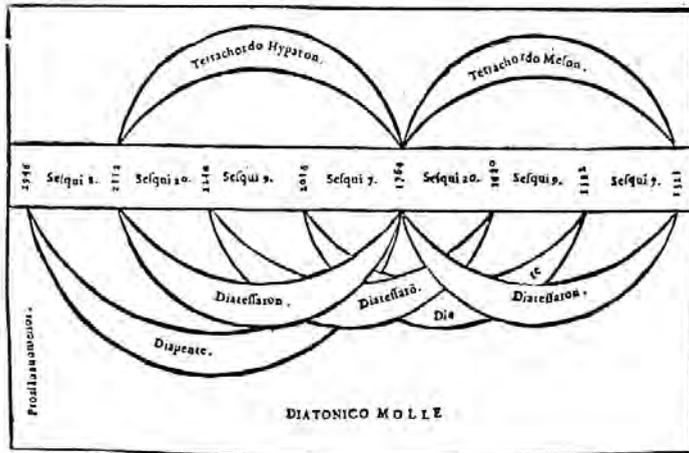
culativa che alla pratica; perciocché quando avessero voluto porre in uso perfettamente ogni specie di ciascun genere, ciò sarebbe stato impossibile, come vedremo. E acciocché questo non pari strano, avendo veduto di sopra la divisione della prima specie del diatonico,⁵⁵⁵ verrò alle divisioni dell'altre specie aggiunte da Tolomeo, le quali (come diceva) all'udito erano molto consentanee e grate; e le loro proporzioni (come si potrà vedere per ciascun tetracordo) sono sottoposte al genere superparticolare, conciosia che ebbe opinione che in questo genere di proporzione si ritrovasse una gran forza nelle modulazioni armoniche. Lascierò di ragionar della sua seconda specie, la quale ho nominato naturale, da lui chiamata, come ho detto poco fa, diatonico sintono,⁵⁵⁶ perciocché di essa intendo lungamente ragionare e mostrare che in lei si ritrova la perfezione dell'armonia; e verrò a ragionare della prima specie, la quale nomina diatonico molle;⁵⁵⁷ e mostrerò quanto d'imperfetto si trova in essa.

Dico adunque che dopo che noi averemo congiunto insieme i due primi tetracordi di questa specie, l'*hypaton* e il *meson*, aggiungendovi nel grave la corda *proslambanomenos*, di modo che contenghino la consonanza diapason, il numero di otto corde, che nascerà da tal congiunzione, sarà sufficiente a mostrar la sua imperfezione; imperoché nel primo aspetto vedremo che in esso non solo si ritrova la perdita del ditono, del semiditono e del maggior e del minore esacordo; ma di più vedremo che sarà privo del maggior e del minor semituono. Simigliantemente lo vedremo esser privo della diatessaron, tra la prima e la quarta corda, e della diapente in molti luoghi, conciosia che le corde estreme de tali intervalli non sono sufficienti a dare tal consonanze, per non esser tra loro proporzionate per numeri armonici. Per il che, sì come nella divisione del diatonico diatono si ritrova da *proslambanomenos* a *mese* cinque volte la diatessaron e la diapente quattro volte, così in questa l'una si ritrova quattro volte e l'altra una solamente, come nell'esempio si può vedere.

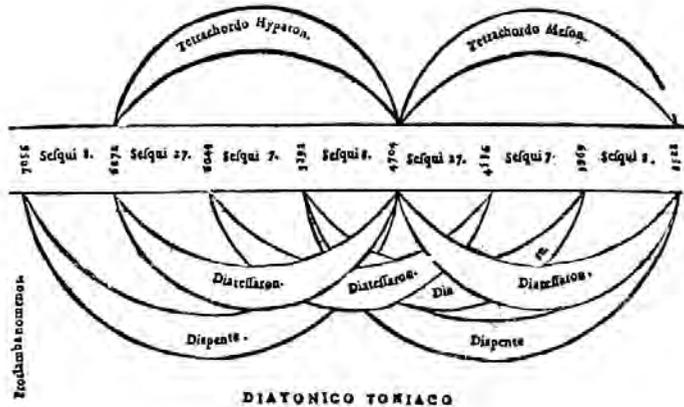
⁵⁵⁵ *veduto... diatonico*: cfr. qui a p. 187.

⁵⁵⁶ [TOLOMEO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 1, capitolo 5.

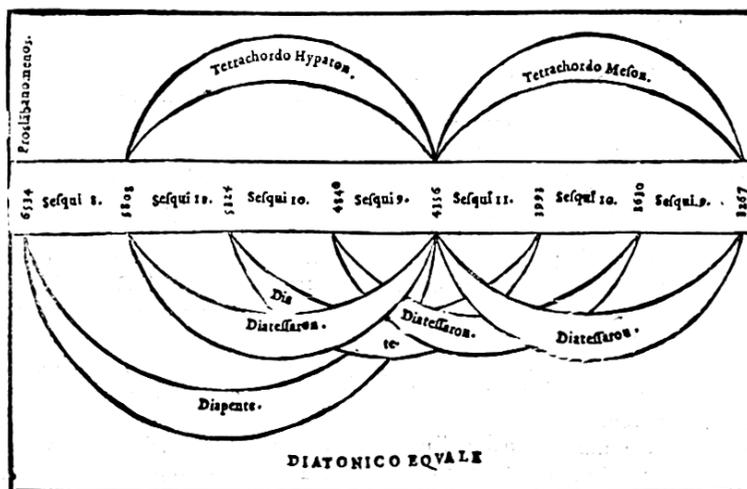
⁵⁵⁷ *specie... molle*: cfr. qui a p. 188; figura qui a p. 188.



La medesima imperfezione anche si potrà ritrovare nell'altre otto corde acute di questa specie da *meze* a *nete hyperboleon*, quando si vorranno aggiungere a queste; ma per brevità in questa e nell'altre seguenti si lasciano, perciocché il discreto lettore potrà, qualunque volta li piacerà, aggiungendole, chiarirsi d'ogni dubbio che li potesse occorrere. Ma per venire all'altra specie, dico che l'istessa imperfezione quasi si ritrova tra le otto corde del diatonico toniaco che si ritrova nel diatonico molle, come tra i loro intervalli si vede.



Non dobbiamo però credere che 'l diatonico equale sia lontano dalla imperfezione, perciocché quando questo si credesse, dalle corde poste nell'esempio ognuno sarà fatto certo di essere in errore. Onde si può tener per vero che gli antichi nelle loro melodie avessero maggior rispetto alla modulazione ch'alla perfezione dell'armonia; e questo ormai è manifesto, essendo che quando ben avessero tese le corde dei loro istrumenti sotto la ragione delle mostrate proporzioni e divisioni, sarebbe stato impossibile che da quelle ne avessero potuto cavare l'armonia perfetta, poiché alla sua perfezione non solamente vi concorrono le consonanze perfette, come è la diapason, la diapente e la diatessaron, ma eziandio le imperfette, che sono il ditono, il semiditono e l'uno e l'altro esacordo.



Né solamente si trova tal difetto nelle mostrate specie di questo primo genere, ma anco in tutte l'altre specie degli altri generi seguenti, come a mano a mano, venendo alla divisione o composizione della prima specie del secondo genere, detto cromatico, son per dimostrare.

Del genere cromatico e chi sia stato il suo inventore, e in qual maniera lo potesse trovare, e delle corde che aggiunse Timoteo nel solito istrumento

Capitolo XXXII

Volendo adunque ragionar del secondo genere di melodia, detto cromatico, dico che Timoteo milesio (come vuole Suida⁵⁵⁸ e Boezio)⁵⁵⁹ fu di esso l'inventore; imperoché avendo aggiunto una corda sopra quelle che ritrovò nell'antico istrumento, avendo prima ricevuto una modesta armonia, moltiplicandola per tal modo, la rivoltò nel detto genere, il quale senza dubbio è più molle⁵⁶⁰ del diatonico. Per la qual cosa i Lacedemonii, ch'ebbero sempre cura che non si rinnovasse cosa alcuna nella loro repubblica, lo bandirono di Sparta, perché aveano opinione che la musica accresciuta per tal modo offendesse grandemente l'animo dei giovani, a cui insegnava, e gli impedisse o ritraesse dalla modestia della virtù. E per mostrar che s'alcuno per l'avenire avesse avuto ardimento di aggiungere o rinovar più alcuna cosa nella musica, non sarebbe passato senza la debita punizione, sospesero (come scrive Pausania)⁵⁶¹ la sua cetera in un luogo eminente, accioché ognuno la potesse vedere. Ma perché Pausania dice che le corde, ch'aggiunse Timoteo alle sette antiche, furono quattro, e Boezio dice che fu una, però (per non lasciar tal cosa senza qualche considerazione) ripigliando alquanto in alto il nostro ragionamento, diremo che 'l genere diatonico, avanti ch'altro genere fusse ritrovato, e avanti che Pitagora ritrovasse la ragion dei numeri, fu prodotto dalla natura nell'essere che lo veggiamo nelle sue consonanze perfette; e di ciò ne fa fede la lira o cetera di Mercurio, la quale fu ritrovata intorno gli anni 1655 avanti l'anno di nostra salute, le cui corde (come mostra Boezio)⁵⁶² e di sopra al capitolo primo si è mostrato)⁵⁶³ erano ordinate in tal maniera che in esse (come nelle *Dimostrazioni*⁵⁶⁴ si è dimostrato) si scorgeva non solo la proporzionalità geometrica e l'aritmética ma l'armonica ancora, come si può vedere tra i termini delle loro proporzioni; di modo ch'alcuni ebbero opinione che in sé contenessero una massima e perfetta armonia; ma gli altri due generi furono ritrovati dopo per gran spazio di tempo e furono collocati tra 'l

⁵⁵⁸ come... Suida: SUIDA, *Lexicon*, s.v. Τιμηόθεος.

⁵⁵⁹ [BOEZIO], *Musice* [*De institutione musica*], libro 2 [in realtà 1], capitolo 1 [«Genus chromatium quod mollius est»].

⁵⁶⁰ molle: adatto a produrre suoni armoniosi, dolci, soavi, commoventi, piacevoli; BATTAGLIA, s.v.

⁵⁶¹ [PAUSANIA], *Laconica* [*Descriptio veteris Graeciae, Laconia*], libro 3, [12, 10].

⁵⁶² [BOEZIO], *Aritmetice* [*De institutione arithmetica*], libro 2, capitolo 54, e [BOEZIO], *Musice* [*De institutione musica*], libro 1, capitolo 20.

⁵⁶³ sopra... mostrato: cfr. qui a p. 126.

⁵⁶⁴ [ZARLINO], *Dimostrazioni armoniche* cit., libro 2, in *propositione* 12, [p. 109].

diatonico. Laonde essendo stati per tal modo posti insieme, molti musici antichi, tra i quali sono Tolomeo, Briennio⁵⁶⁵ e Boezio, hanno avuto parere ch'altro non fossero gli due ultimi generi che la inspessazione⁵⁶⁶ del primo, conciosia che chiamavano ogni tetracordo inspessato, quando rendeva l'intervallo acuto maggiore in quantità degli altri due primi gravi; e questo veramente è cosa loro propria, come nei loro tetracordi primi, posti di sopra al capitolo 16, si può vedere.⁵⁶⁷

Se adunque noi li vorremo considerare con diligenza, ritroveremo che le corde estreme del diatonico sono immutabili e agli altri due generi communi, non solo di proporzioni, ma eziandio di sito; e ritroveremo che le due mezzane (ancora che siano senza varietà de proporzioni) non sono per il sito nel loro ordine variate. Ritroveremo anco che cotale inspessazione si fa primieramente per l'aggiunger d'una corda che si pone tra la seconda e la terza del diatonico; la qual corda con la ultima acuta contiene un triemituono;⁵⁶⁸ e con la seconda e l'ultima acuta costituisce da per sé un tetracordo nuovo, il quale (per le ragioni dette di sopra)⁵⁶⁹ si chiama cromatico. Per l'aggiungimento poi d'un'altra corda posta tra la prima e la seconda diatonica grave, nasce il terzo genere detto enarmonico, perché divide il semituono in due parti, cioè in due diesis;⁵⁷⁰ e per tal modo questa corda con la estrema grave e la seconda diatonica e l'ultima fa da per sé un altro tetracordo detto enarmonico. E quantunque la seconda diatonica si muti nella terza enarmonica, quanto al sito, e che per questo venghi a perdere il nome, nondimeno non muta luogo né proporzione; ma resta di quella quantità ch'era prima.

⁵⁶⁵ *Briennio*: Emanuele Briennio, dotto matematico e astronomo vissuto nel XIV secolo, scrisse un trattato musicale intitolato *Harmonica*.

⁵⁶⁶ *inspessazione*: aumento; BATTAGLIA, *s.v.*

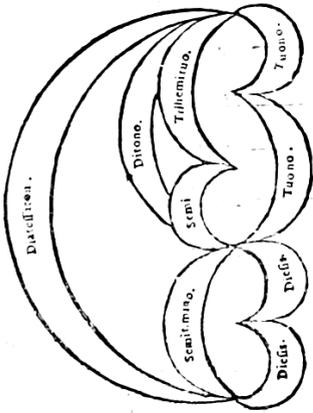
⁵⁶⁷ *posti... vedere*: cfr. qui a p. 186.

⁵⁶⁸ *trimituono*: individuato dalla proporzione 19 : 16.

⁵⁶⁹ [Cfr.] capitolo 16 [qui a p. 186].

⁵⁷⁰ *due diesis*: individuati dalle proporzioni 512 : 499 e 499 : 486.

Inspessimento del Tetracordo diatonico :



6. 6144 Hypate meson. Diat. Cbro. Enhar. Comune.
5. 6912 Lychanos hypaton. Diatonica. Particolare.
4. 7296 Lychanos hypaton. Chromatica. Particolare.
3. 7776 Parhyp. hypatō. Diat. Chr. Lych. hyp. Enh. cōe.
2. 7984 Parhypate hypatō. Enharmonica. Particolare.
1. 8192 Hypate hypaton. Diat. Chr. Enhar. Comune.

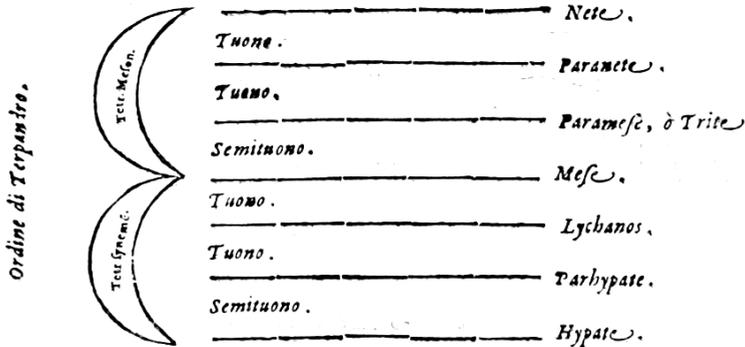
Si vede adunque che tale inspessimento è fatto per l'aggiunzione di due corde mezzane nel tetracordo diatonico, le quali fanno nel detto tetracordo gli altri due nominati, di maniera che sì come prima era uno, così si trovano ora esser tre aggiunti insieme, e di uno genere esserne fatti tre, e di tetracordo, ch'era per inanzi, esser fatto esacordo⁵⁷¹ che contiene i tre nominati generi e i loro tetracordi, come nell'esempio si può vedere; l'estreme corde del quale, cioè la grave e l'acuta, sono comuni e stabili e sono la prima e la ultima in ogni tetracordo di ciascun genere; ma la seconda è la seconda corda particolare del tetracordo enarmonico e non comune ad altro genere, com'è la terza la quale è comune a ciascuno; ancora che ella sia la terza dell'enarmonico e abbia variato il nome, tenendo il proprio nome negli altri due e similmente il secondo luogo dei lor tetracordi. La quarta poi è particolare ed è la terza del tetracordo cromatico; così anco la quinta essendo particolare del diatonico, viene ad esser la terza corda del suo tetracordo.

Né per altro il tetracordo diatonico fu inspessato per cotal modo dagli altri due generi dai loro inventori, secondo il parere d'alcuni, se non acciò che in un istesso istrumento, con quelle corde che sono naturalmente ordinate e divise nel genere diatonico, e con le cromatiche e le enarmoniche aggiunte e ritrovate prima con arteficio, si potesse aver nell'armonie maggior soavità. Per venire adunque alla risoluzione del dubbio proposto, dico, quando Boezio fa menzione d'una corda sola, intende solamente di quella che fa la inspessazione del tetra-

⁵⁷¹ esacordo: sistema di sei corde.

cordo diatonico dalla parte acuta, la quale è la particolare ed essenziale del cromatico; ed è la quarta nel mostrato ordine che con le due estreme e la seconda fa la varietà del tetracordo cromatico. Ma quando Pausania fa menzione de quattro, non vuole inferire altro se non le quattro nominate, cioè tutto il tetracordo intero, che sono le corde essenziali di tal genere, ancora che la prima, la terza e la sesta siano eziandio diatoniche. E che questo sia vero lo potiamo comprendere dalle sue parole che dicono:

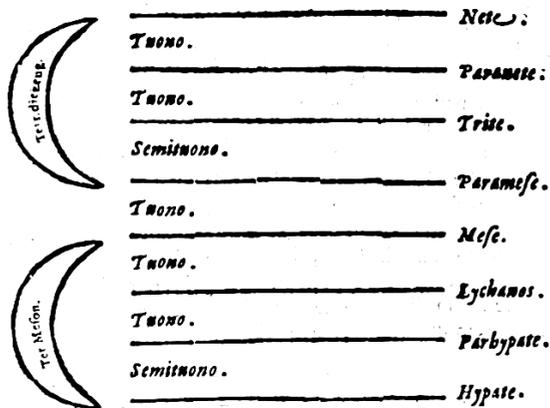
Timoteo aggiunse quattro corde alle sette antiche ordinate da Terpandro lesbio in cotal maniera, le quali essendovi stato aggiunto l'ottava da Licaone, furono separate in due tetracordi.⁵⁷²



Di modo che si come il tetracordo *meson* era già congiunto con il *synemennon*, così restarono divisi, perciocché li pose distanti l'un dall'altro per un tuono che si trova tra la corda *mese* e la *paramese*, come si vede nell'esempio.

⁵⁷² Timoteo... tetracordi. PAUSANIA, *Descriptio veteris Graeciae, Laconia*, 3, 12, 10.

Ordine fatto da Licone.



Onde nacque che l'uno de questi tetracordi fu chiamato *meson* e l'altro *diezeugmennon*; e la corda *trite* del sopraposto *synemennon* perse il nome né ebbe più luogo alcuno, come ne mostra Boezio nel primo libro della *Musica* al capitolo 20.⁵⁷³ Dopo aver Profrasto aggiunto nella parte più grave di quest'ordine una corda, acciò facesse un ordine di nove corde, lo chiamò *hyper hypate*, perciocch'era sopraggiunta alla corda *hypate*; ed Estiaco colofonio aggiunse la decima; e a queste due, senz'alcuna variazione delle prime, Timoteo aggiunse la undecima (come di sopra nel capitolo 1 dicemmo)⁵⁷⁴ per avventura, acciocché nel grave potesse avere un tetracordo intero e lo potesse congiungere alla corda *hypate*, onde fu nominato dopo tetracordo *hypaton*. E di tal corda non ne fa menzione alcuna Boezio nel capitolo 1 del libro primo della *Musica*, ma si bene nel capitolo 20.⁵⁷⁵

Essendo dopo stato accresciuto da molti il numero delle corde nel solito istrumento fino a quindici, e divise in quattro tetracordi, come nell'ottavo esempio del già detto luogo di Boezio si può vedere, Timoteo ritornò al suo luogo il tetracordo, il quale per avanti era stato levato da tale istrumento da Licone; e fu in tale ordine il quinto; e lo chiamò *synemennon*, come era chiamato per avanti, cioè congiunto. E tale aggiunzione fece nascere un tetracordo differente dagli altri, conciosia che la *trite synemennon* posta tra la *mese* e la *paramese* divise il

⁵⁷³ Boezio... 20: BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 20.

⁵⁷⁴ come... dicemmo: cfr. qui a p. 126.

⁵⁷⁵ Boezio... 20: BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 20.

tuono in due semituoni, come nel capitolo 28 di sopra si può vedere.⁵⁷⁶ E queste credo io che siano le quattro corde che dice Pausania che Timoteo aggiunse alle sette antiche, le quali sono veramente le sette principali ed essenziali del genere diatonico, come nel capitolo 30 di sopra ho mostrato; e sono le sette prime contenute nei due primi tetracordi della divisione posta nel capitolo 28,⁵⁷⁷ che sono ordinate in due tetracordi congiunti, come sono quelle che poste sono di sopra nel secondo essemplio, ancora che siano variate di nome e per altri nomi siano denominati i loro tetracordi, il che importa poco.

Per tal via adunque fu accresciuto il numero delle corde dell'antico strumento fino al numero de sedeci; e la detta corda *trite* venne ad esser la nona ed è quella della quale parlò Boezio, quando disse che Timoteo aggiunse una corda a quelle che ritrovò nell'istrumento antico; imperoché se fusse altramente non vedo in qual modo potesse esser vero quello che dice Plinio⁵⁷⁸ nella sua *Istoria naturale*, che Timoteo fu quello ch'aggiunse la nona corda nel solito istrumento. E benché Boezio nel libro 1 non faccia menzione alcuna di questo tetracordo, nondimeno lo pone nelle divisioni del monocordo che lui fa negli altri libri. E perché forse alcuno potrebbe dire ch'essendo il tetracordo aggiunto diatonico, e non cromatico, non poteva fare altra modulazione che diatonica né poteva servire al genere cromatico, conciosia che non avesse in sé quelle proporzioni che si ritrovano nei tetracordi cromatici, mostrati da Boezio, rispondo che veramente era diatonico e per questo non resta che non potesse formare il cromatico, procedendo dalla corda *mese* alla *trite synemennon* e da questa alla *paramese* e da *paramese* alla *nete synemennon*; le quali tutte fanno un tetracordo cromatico, ancora che le sue proporzioni siano molto differenti da quelle che ne dà Boezio; il che importa poco, imperoché la diversità del genere non nasce se non dalla mutazione e variazione degli intervalli che si può fare ottimamente modulando dal grave all'acuto per un semituono nel primo intervallo, e per un altro poi nel secondo, ponendo ultimamente nel terzo un triemtuono e così procedendo dall'acuto al grave per il contrario.

Ma la differenza delle proporzioni può nascer da questo, ch'avendo Timoteo ritrovato questo genere e volendo ei, overamente alcun altro musico, ridurlo sotto la ragione delle proporzioni, ritrovando la modulazione del tetracordo cromatico molto differente da quella del diatonico, volse ancora che le proporzioni dei suoi intervalli fussero differenti, perché tali differenze, per esser mini-

⁵⁷⁶ *come... vedere*: cfr. qui a p. 215.

⁵⁷⁷ *come... 28*: cfr. qui a pp. 226, 215.

⁵⁷⁸ [PLINIO, *Naturalis historia*], libro 7, capitolo 56 [57 secondo la numerazione moderna].

me, difficilmente si possono capire. Laonde è da credere che dopoi le varie opinioni e diverse ragioni e principii, ch'ebbero i musici de quei tempi, li inducessero a ritrovar diversi intervalli; conciosia che non contenti d'una sola specie di modulazione e d'armonia per ciascun genere, fecero (dividendo il tetracordo in molti modi) in ciascun genere molte specie, come si è mostrato. E se bene è cosa difficile il voler narrare in qual maniera Timoteo potesse ritrovare o investigar questo genere, essendo ch'appresso d'alcuno scrittore mai finora non l'ho potuto ritrovare, nondimeno si può investigare e mostrar qualche ragione, ch'essendo le nominate corde ordinate in tal maniera ed essendo in loro la modulazione in potenza, Timoteo, essercitandosi nel genere diatonico, tentasse molte volte di passar con la modulazione per l'aggiunto tetracordo, toccando dopo la *mese* la *trite synemennon*, passando dopoi da questa alla *paramese*, arrivando eziandio alla *paranete synemennon* over *trite diezugmenon* che sono una corda istessa; ancora che i tetracordi a cui serve la faccia⁵⁷⁹ cambiare il nome; e dopoi considerando che 'l passaggio fatto per queste corde rendeva alcuna varietà, fatto sopra di ciò più lunga considerazione, cercasse di modulare per ogni tetracordo in cotal maniera; perciocché sarebbe stato, se non impossibile, almeno troppo difficile d'aver avuto alcuna considerazione sopra cotal cosa, quando non avesse udito in atto la modulazione. Ma di questo sia detto a sufficienza, acciò si venga alla ordinazione di tal genere, mostrandosi la sua divisione.

Divisione del monocordo cromatico
Capitolo XXXIII

Essendo adunque (come abbiamo veduto) la prima, la seconda e la quarta corda d'ogni tetracordo diatonico, senz'alcuna varietà o mutazione di sito e di proporzione, comuni ed essenziali del genere cromatico, resta che vediamo solamente in qual modo all'istesse tre corde per ogni tetracordo si possa aggiungere la terza, la quale contenga con la quarta il triemituono e sia particolare ed essenziale di questo genere, accioché possiamo avere, con quel più breve modo che si può fare, il tetracordo perfetto e la divisione del suo monocordo. Però lasciando da parte solamente la terza corda d'ogni tetracordo del mostrato monocordo diatonico, per esser particolare diatonica, eccettuando le corde N B ed M B, che vengono ad essere all'uno e all'altro genere comuni, alla seconda aggiungeremo la terza, dividendo quella parte di linea ch'è posta in luogo della quarta e più acuta corda d'ogni tetracordo in sedeci parti, secondo la ragione del

⁵⁷⁹ *la faccia*: forse da emendare in «le faccia».

minor termine della proporzione che contiene il triemituono,⁵⁸⁰ al modo che nel capitolo 22 di sopra ho mostrato;⁵⁸¹ e aggiungendole tre parti, che saranno eguali al maggior termine della proporzione, quello che verrà sarà la lunghezza della ricercata corda.

E per venire al fatto dico, se noi lasceremo da un canto le corde E B, H B e P B del monocordo diatonico, e divideremo la linea D B in sedici parti, aggiungeremo a queste altre tre parti; e ne averemo diciannove, le quali saranno per il maggior termine del triemituono, e la ricercata terza corda; e per tal modo tra a B, che contiene diciannove parti, e D B, che contiene sedici, averemo collocato alla sua proporzione il triemituono nel primo tetracordo detto *hypaton*, e tra le corde F B e a B il semituono più acuto. E che questo sia vero lo provo. Se dal detto tetracordo, cioè dalla sesquiterza proporzione, levaremo il semituono minore, posto tra C B ed F B, dalla parte grave, e il triemituono collocato tra le mostrate corde contenute sotto la proporzione super 3 parziente 16, necessariamente resterà il semituono più acuto, contenuto dalla proporzione super 5 parziente 76.⁵⁸² E così tra le corde C B, F B, a B e D B, averemo il primo tetracordo cromatico, chiamato *hypaton*. E per collocare cotal corda negli altri tetracordi, divideremo al detto modo le corde G B, M B, L B e O B e averemo le corde b B, e B, c B e d B, le quali saranno notate coi termini continenti le loro proporzioni, come nella figura si vede. Ma volendo ritrovar brevemente il termine col quale si dee notar questa corda, si piglierà sempre la differenza dei termini della proporzione che conviene⁵⁸³ il terzo intervallo del tetracordo diatonico, nel quale sarà collocato cotal corda, come (per essemplio) quelli dell'*hypaton* che contengono il tuono e sono 6912 e 6144; e trattone la loro differenza, che è 768, aggiungendo la sua metà, che è 384, al maggior delli due termini, che è 6912, ne verrà 7296; e questo sarà il termine col quale si segnerà la detta terza corda; il che facendo anco negli altri tetracordi tornerà bene.⁵⁸⁴

⁵⁸⁰ *proporzione... triemituono*: 19 : 16 proporzione che individua la terza minore.

⁵⁸¹ *capitolo... mostrato*: cfr. qui a p. 204.

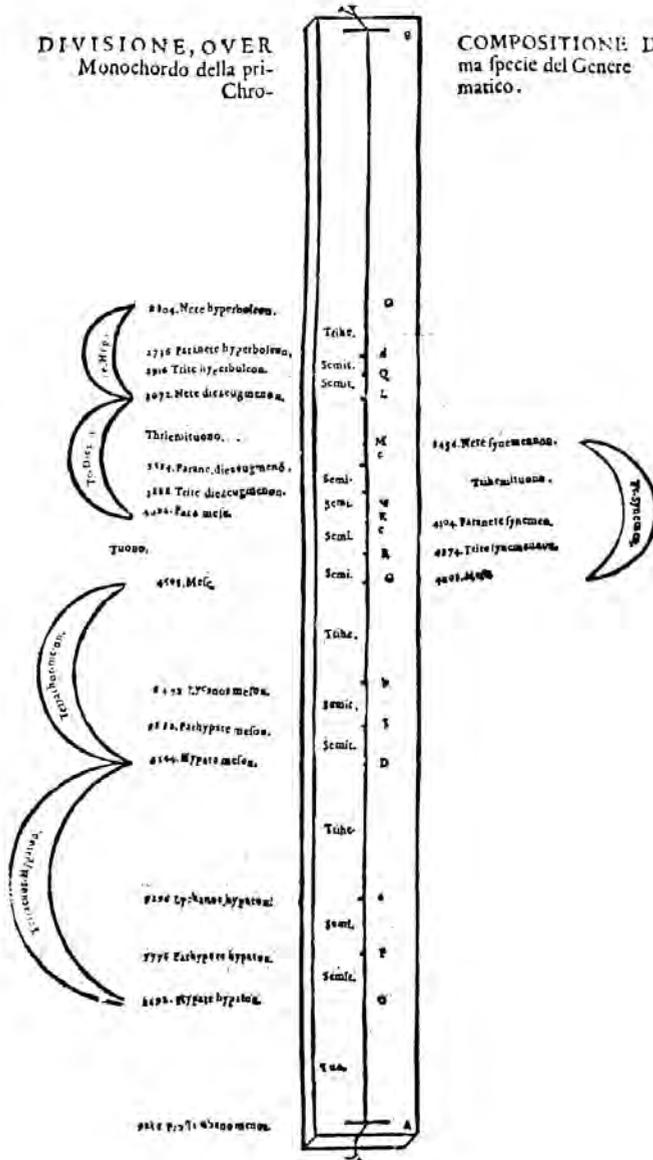
⁵⁸² *Se... parziente 76*: $4 : 3 - 256 : 243 = 972 : 768$; $972 : 968 - 19 : 16 = 15552 : 14592 = 81 : 76$.

⁵⁸³ *conviene*: forse da emendare in «contiene».

⁵⁸⁴ *il... bene*: nel tetracordo *meson* il terzo intervallo è individuato dalla proporzione 5184 : 4608; $5184 - 4608 = 576$; aggiungendo al maggiore dei due termini la sua metà, cioè 288, si ottiene $5472 : 4608 = 19 : 16$ proporzione che individua la terza minore.

DIVISIONE, OVER
Monochordo della pri-
Chro-

COMPOSIZIONE DEL
ma specie del Genere
matico.



È ancora da notare che i nomi delle corde del genere cromatico e dell'ènarmonico, non sono variati da quelle del diatonico; ancora che in questi due ultimi generi si ritrovino due corde di più che non si ritrovano nel diatonico; il che nasce dalla varietà degli intervalli che nascono dalla terza corda di questo genere; ma non vi è altra differenza quanto al nome, se non che nel diatonico la corda *lychanos* si chiama *lychanos* diatonica, nel cromatico *lychanos* cromatica e nell'ènarmonico si nomina *lychanos* ènarmonica, come più abbasso potremo vedere nell'ordine o composizione del monocordo diatonico, inspessato dalle corde di questi due generi.

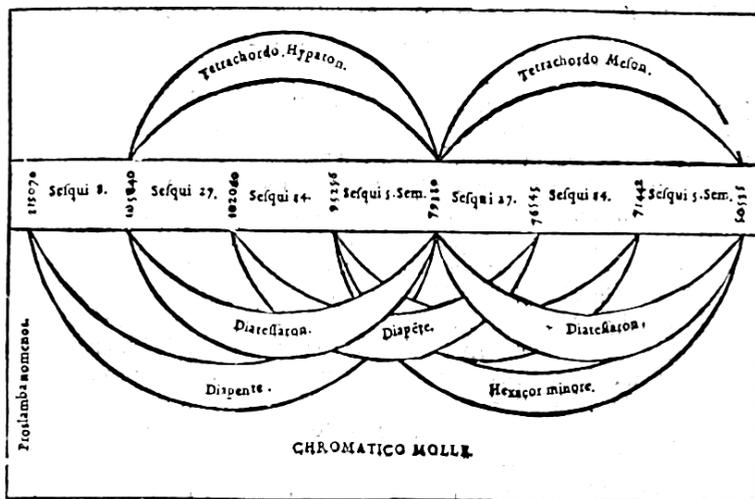
Considerazione sopra la mostrata divisione e sopra alcun'altre specie di questo genere, ritrovate da Tolomeo
Capitolo XXXIV

Non è credibile, se 'l genere diatonico, tra quelle specie che abbiamo mostrato, si ritrova imperfetto, che 'l cromatico sia di esso più perfetto, conciosia che nelle sue specie non solo è privo di quelle consonanze, che i pratici chiamano imperfette, ma eziandio è privo in molti luoghi delle perfette; perciocché se nella prima specie del diatonico, la qual Tolomeo chiama diatonico diatono, si ritrova la diatessaron nelle sue otto corde gravi cinque volte, e la diapente quattro e non più, nella poco fa mostrata divisione la diatessaron si ritrova solamente quattro volte e una sola volta la diapente da *proslambanomenos* ad *hypate meson*.⁵⁸⁵ E s'alcuno volesse dire che 'l suo triemituono fusse consonante e che fusse la terza minore o il semiditono, ch'è posto ai nostri tempi dai pratici nel numero delle consonanze, si potrà con verità rispondere che non è vero, imperoché la sua proporzione è contenuta nel genere superparziente dalla supertriparziente 16 che non è atto alla generazione delle consonanze; e di questo ognuno si potrà certificare quando ridurrà i suoni in atto, i quali nascono dalle corde tirate sotto la ragione delle già mostrate proporzioni, come più volte ho mostrato; conciosia che udirà veramente che non fanno consonanza alcuna, per non aver la lor forma tra le parti del numero senario.

E quantunque, oltre la mostrata specie di cromatico, Tolomeo ne abbia ritrovato due altre, l'una delle quali chiama cromatico molle e l'altra cromatico incitato, e siano approvate da lui per buone, conciosia che i loro intervalli sono contenuti nel genere superparticolare, nondimeno tutti non sono atti alla generazione della consonanza e dell'armonia perfetta, se non quello che si trova nel

⁵⁸⁵ *diapente... meson*: 9216 : 6144 = 3 : 2.

cromatico molle, tra le due corde più acute di ciascun suo tetracordo; e si chiama semiditono nel diatonico; e nel cromatico lo nominiamo triemituono. Ed è veramente consonante, essendo che la sesquiquinta, la quale è contenuta nel genere superparticolare, è la sua forma; e i suoi termini sono contenuti tra i numeri che sono le parti del senario, come nel capitolo 15 della prima parte si può vedere.⁵⁸⁶ E se ben questa specie è ornata di questo intervallo, ha nondimeno l'istessa imperfezione ch'hanno l'altre, contenute nel genere diatonico, come tra le otto più gravi corde del suo monocordo, contenute nell'esempio, si può vedere, tra le quali si ritrova eziandio l'esacordo minore che dai pratici moderni è posto tra gli intervalli consonanti.⁵⁸⁷

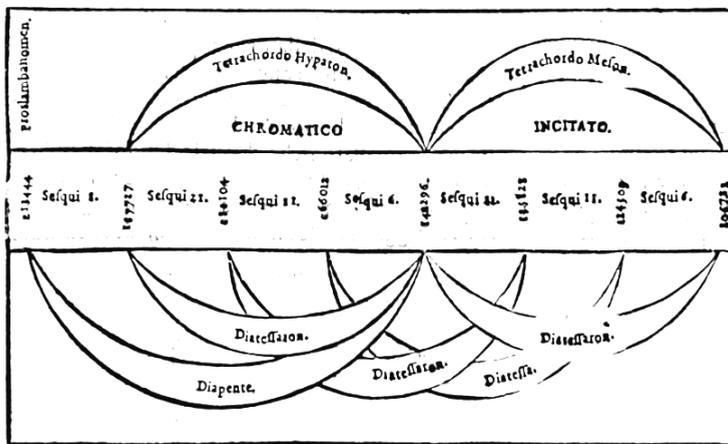


La medesima imperfezione ha anco la seconda specie, detta cromatico incitato, anzi dirò maggiore, conciosia che, tra le corde dei suoi tetracordi, non si trova alcuna consonanza, come si può vedere nel suo esempio, se non la diapente tra la prima corda grave e la quinta, che si trova eziandio nell'altre.⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ *come... vedere:* cfr. qui a p. 66.

⁵⁸⁷ *esacordo... consonanti:* $95256 : 59535 = 8 : 5$ proporzione che individua la sesta minore; risulta dalla somma delle proporzioni degli intervalli di quarta e di terza minore; $4 : 3 + 6 : 5 = 24 : 15 = 8 : 5$.

⁵⁸⁸ *diapente... altre:* $213444 : 142296 = 3 : 2$.



Chi sia stato l'inventore del genere enarmonico e in qual maniera l'abbia ritrovato
 Capitolo XXXV

Non è cosa difficile da sapere, se vogliamo credere a Plutarco, quanto al nome, ma sì bene quanto al tempo, qual fusse quello che fu l'inventore del genere enarmonico, ancora che difficilmente si possa mostrare il modo che lui tenne a ritrovarlo; imperoché esso Plutarco e molti altri ancora, con parole non molto chiare né con molta fermezza, adducendo l'autorità di Aristosseno, dice:

Olimpo (secondo l'opinione dei musici de quei tempi) fu il primo che ritrovò questo genere, essendo per avanti ogni cosa diatonica e cromatica;⁵⁸⁹

onde si pensarono che tale invenzione fusse proceduta in cotal modo, che praticando Olimpo nel diatonico, e trasportando spesse volte il modo alla *parhypate* diatona, partendosi tallora da *mese*, tallora da *paramese*, trasportando la *lychanos* diatona, considerando la bellezza e convenienza dei costumi che nasceva dal canto delle voci, avendosi forte maravigliato della congiunzione che costava di ragione,⁵⁹⁰ la quale i Greci chiamano *συστημα*, e abbracciato che l'ebbe, fece questo genere nel modo dorio, il quale non si può accommodare né alle cose che sono proprie del diatono, né meno a quelle che sono del cromatico. E questo è tutto quello che in questo proposito potemo sapere, non si ritrovando altro intorno a questa cosa che scriva alcuno scrittore. Ma se vogliamo vedere in

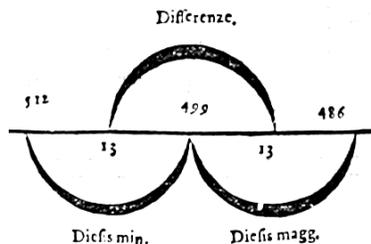
⁵⁸⁹ [PLUTARCO], in *Musica*, [1134f].

⁵⁹⁰ *costava di ragione*: consistere.

qual modo questo genere da per sé nella sua divisione si potesse adoperare, verremo a mostrarlo con la composizione del suo monocordo.

Della divisione o composizione del monocordo enarmonico
Capitolo XXXVI

Essendo (come nel capitolo 32 abbiamo veduto)⁵⁹¹ la prima, la seconda e la quarta corda d'ogni tetracordo della prima specie del genere diatonico corde essenziali dell'enarmonico, ancora che siano comuni all'uno e all'altro de questi due generi, e diventando la seconda corda diatonica terza enarmonica, è d'bisogno solamente che noi cerchiamo di porre nel tetracordo la seconda corda tra le due prime gravi diatoniche, la quale divida il semituono contenuto tra loro in due parti, cioè in due diesis, secondo le proporzioni mostrate di sopra nel capitolo 16.⁵⁹² Onde per seguir la brevità, amica dei studiosi, divideremo solamente in due parti equali le differenze dei maggiori e dei minori termini dei semituoni, che sono quelle parti di corda per le quali le corde maggiori, che danno i suoni gravi, superano le minori, che fanno i suoni acuti de tali semituoni; e porremo una corda mezzana di lunghezza quanto è la minore e la metà appresso della differenza; e averemo senz'alcun errore il proposito. Conciosia che tra due parti equali di qualunque corda, che siano misurate da un'altra quantità o misura commune, si ritrova la progressione aritmetica continua, comparandole al tutto; e le differenze, che si ritrovano tra le proporzioni de queste tre corde, vengono ad essere equali;⁵⁹³ e fanno che le proporzioni sono ordinate in proporzionalità aritmetica; e questo torna molto commodo, imperoché tra quelle proporzioni, che sono le forme dei due diesis 512 499 486, si ritrova la medesima proporzionalità, perché le loro differenze da ogni parte sono 13 come nella figura si può vedere.

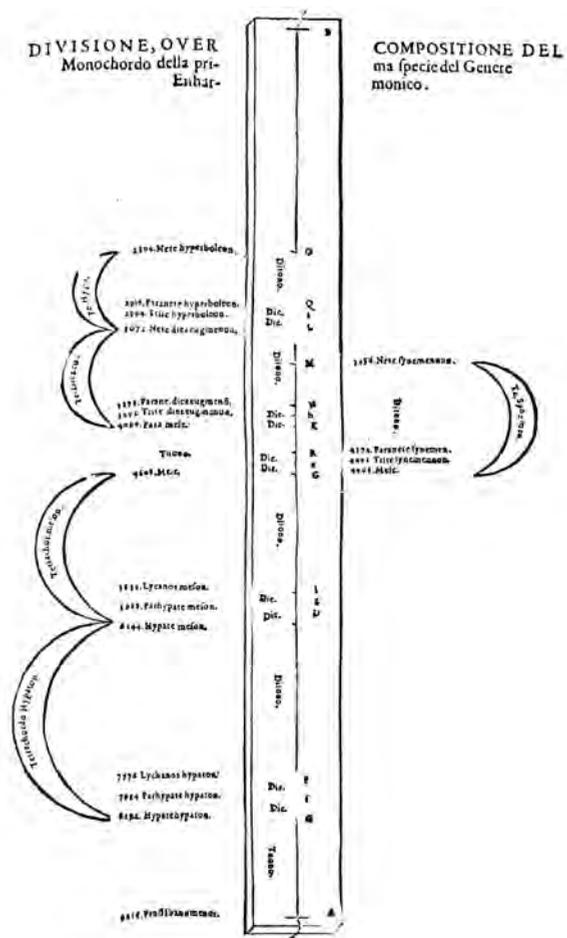


⁵⁹¹ *come... veduto*: cfr. qui a p. 236.

⁵⁹² *secondo... 16*: cfr. qui a p. 186; 512 : 499; 499 : 486.

⁵⁹³ *differenze... equali*: la differenza fra i termini che individuano il semitono minore è uguale alla differenza fra i termini che individuano i due diesis; 256 - 243 = 13; 512 - 499 = 13; 499 - 486 = 13.

Pigliaremo adunque il compasso e divideremo in due parti equali ciascuna delle dette differenze per ogni tetracordo della prima specie del diatonico, le quali sono C F, D I, K N, L Q e G R nei punti *f, g, h, i, k*; e avremo insieme le corde *fB, gB, hB, iB* e *kB*, secondo 'l nostro proposito, e collocato nel grave il diesis di minor proporzione e nell'acuto quello di maggiore, come nella divisione si può vedere, la quale eziandio contiene un ordine di proporzione contenute nei loro termini radicali e il nome delle corde di tale ordine.⁵⁹⁴



⁵⁹⁴ come... ordine: 8192 : 7984 = 512 : 499; 7984 : 7776 = 499 : 486.

Considerazione sopra la mostrata partitione, over composizione, e sopra quella specie d'enarmonico che ritrovò Tolomeo

Capitolo XXXVII

Se noi adunque esaminaremo diligentemente ciascun intervallo, cioè i termini di ciascuna proporzione di questa divisione o composizione, ritroveremo quella imperfezione istessa che negli altri due generi in diverse specie abbiamo ritrovato, massimamente essendo priva in ogni suo tetracordo di quello intervallo consonante, il quale chiamano ditono, perciocché si ritrova in luogo di esso il ditono di proporzione super 17 parziente 64 ch'è veramente dissonante.⁵⁹⁵ E perché forse alcun potrebbe credere che quella specie di enarmonico, che ritrovò Tolomeo, facesse l'armonia perfetta, conciosia che in ogni suo tetracordo abbia il ditono consonante, contenuto dalla proporzione sesquiquarta, e l'esacordo maggiore, contenuto dalla proporzione superbiparzienteterza, che hanno i lor minimi termini tra le parti del senario, però dico che eziandio questa specie non può esser lontana dalla imperfezione; perciocché si ritrovano in essa molte corde, le quali né verso il grave né verso l'acuto hanno relazione con alcun'altra corda che possa dare né la diapente né la diatessaron né il semiditono; ma sono al tutto fuori d'ogni lor proporzione, come nelle otto corde ordinate secondo la natura del suo tetracordo si può comprendere.

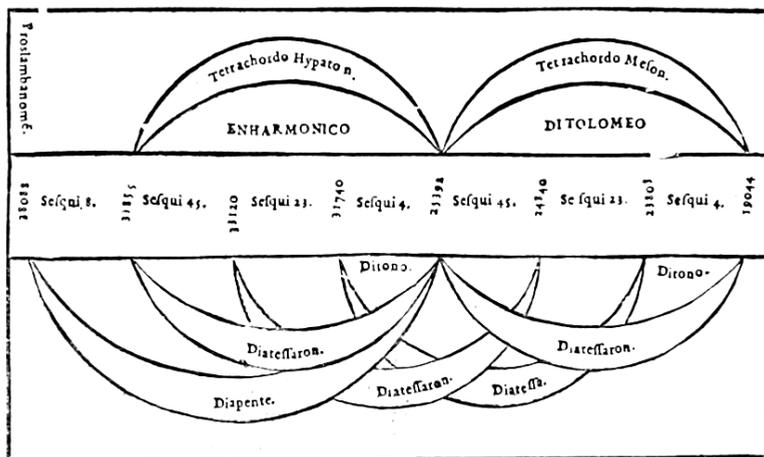
Potiamo ormai vedere quanto di utilità ne apporti qualsivoglia delle mostrate specie, nell'essercitazione dell'armonia perfetta; e simigliantemente abbiamo potuto vedere in qual modo la prima specie del diatonico venga ad essere inpesata dalla prima del cromatico e dalla prima dell'enarmonico. Onde dirò per ultima conclusione che ciascuna delle mostrate divisioni, sia qualsivoglia, non è atta alla generazione dell'armonia perfetta, e che alla costruzione o fabrica d'un istrumento, il quale abbia ciascuno dei detti tre generi, con quel modo più perfetto che si possa avere, si potrà elegere per il triemituono cromatico quello di Tolomeo, posto nel cromatico molle, il quale è contenuto dalla proporzione sesquiquinta,⁵⁹⁶ e per il ditono enarmonico il mostrato di sopra, che è contenuto dalla proporzione sesquiquarta;⁵⁹⁷ i quali intervalli, o consonanze che dir le vogliamo, sono eziandio contenuti nel diatonico naturale o sintono di Tolomeo,

⁵⁹⁵ *ditono... dissonante*: la proporzione del ditono 81 : 64 risulta dalla somma di due proporzioni che individuano il tono; 9 : 8 + 9 : 8.

⁵⁹⁶ *triemituono... sesquiquinta*: la proporzione nei suoi termini radicali risulta da $71442 : 59535 = 6 : 5$; cfr. figura qui a p. 246.

⁵⁹⁷ *ditono... sesquiquarta*: la proporzione nei suoi termini radicali risulta da $23805 : 19044 = 5 : 4$; cfr. figura qui a p. 251.

che l'una si chiama semiditono e l'altra ditono, come vederemo altrove.⁵⁹⁸ È ben vero che tali intervalli si considerano in ogni tetracordo diatonico composti over divisi in due altri intervalli; ma negli altri due generi si considerano semplici e senz'alcuna divisione.⁵⁹⁹



Della composizione del monocordo diatonico diatonico, inspessato dalle corde cromatiche e dalle enarmoniche
 Capitolo XXXVIII

Fatta la divisione o composizione del monocordo di ciascuna specie di qualsivoglia genere separatamente, non sarà fuor di proposito mostrare in qual maniera in un solo istrumento le corde della prima specie del diatonico siano inspessate dalle corde delle prime specie degli altri due generi, cioè dalla prima specie del cromatico, già mostrata, e della prima specie dell'enarmonico, acciò che alcun non credesse ch'essendo queste tre specie aggiunte insieme in un istrumento, col mezzo di tale inspessazione, si potesse far l'armonia perfetta. Onde è da sapere che se ben tal composizione è accresciuta per il numero delle corde, non fa però il diatonico più perfetto in cosa veruna di quello ch'era per

⁵⁹⁸ come... altrove: cfr. qui a p. 255.

⁵⁹⁹ intervalli... divisione: la terza minore risulta dalla somma di un tono e un semitono maggiori; $9 : 8 + 16 : 15 = 144 : 120 = 6 : 5$; la terza maggiore risulta dalla somma di un tono grande e uno piccolo; $9 : 8 + 10 : 9 = 90 : 72 = 5 : 4$.

avanti; conciosia che inspessato per tal modo tanto mancano in esso il ditono e il semiditono consonanti, quanto mancavano inanzi che fusse fatta tale inspessazione, come facendone ogni prova si potrà vedere. E benché tale imperfezione si ritrova in questa inspessazione fatta per cotal modo, si ritrovarebbe eziandio quando il medesimo diatonico fusse inspessato dalle corde del diatonico molle, da quelle del toniaco e da quelle dell'eguale, poste di sopra nel capitolo 31,⁶⁰⁰ se ben se gli aggiungesse le corde del cromatico incitato che sono specie ritrovate da Tolomeo.

Essendo adunque il diatonico inspessato dal cromatico nella parte acuta da una corda, la quale con la ultima acuta d'ogni suo tetracordo contiene il triemituono, e dall'enarmonico nella parte grave da un'altra, di maniera che con la prima grave e con la seconda d'ogni tetracordo diatonico viene a dar due diesis, in ogni tetracordo accresciuto in tal modo, si ritrovano sei corde; dal qual numero si può nominare veramente esacordo. Onde nasce che tale ordine contiene in sé vintisei corde, come nell'esempio si può vedere, delle quali (come n'avertisce Boezio)⁶⁰¹ alcune si chiamano in tutto stabili, alcune in tutto mobili⁶⁰² e alcune né in tutto stabili né in tutto mobili. Le prime sono la *proslambanomenos*, le due *hypate*, la *mese*, la *nete synemennon*, la *paramese* e l'altre due *nete*, conciosia che in niun genere cambiano né il luogo loro né il nome ma lo ritengono semplicemente senz'aggiunto alcuno. Ma le seconde sono le *paranete* e le *lychanos* alle quali, oltre i nomi proprii, s'aggiunge la denominazione del suo genere, nominate ora diatoniche, ora cromatiche e ora enarmoniche; imperoché la *paranete* diatonica è differente di luogo dalla *paranete* cromatica e dalla *paranete* enarmonica; e così la *paranete* cromatica è diversa dalla *paranete* enarmonica; il che anco si può dire dell'altre, perciocché si mutano in ciascun genere. Quelle poi che sono né in tutto mobili né in tutto stabili sono le *parhyypate* e le *trite* del diatonico e del cromatico, che *lychanos* e *paranete* dell'enarmonico si chiamano; perciocché restano stabili nei due primi generi ma nell'enarmonico variano il nome e di seconde diventano terze corde dei tetracordi.⁶⁰³

⁶⁰⁰ *poste... 31*: cfr. qui a p. 230.

⁶⁰¹ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 4, capitolo 12 [in realtà 13: «Harum vero omnium vocum partim sunt in totum immobiles, partim in totum mobiles, partim vero nec in totum immobiles nec in totum mobiles sonant»].

⁶⁰² *mobili*: non sottomesse a un'intonazione stabile.

⁶⁰³ *Quelle... tetracordi*: nei tetracordi diatonico e cromatico un intervallo di semitono divide *proslambanomenos* e *parhyypate hypaton*, come risulta dalla proporzione $8192 : 7776 = 256 : 243$; invece la *parhyypate hypaton* enarmonica è la corda che contiene la proporzione del diesis maggiore; $8192 : 7984 = 512 : 499$.

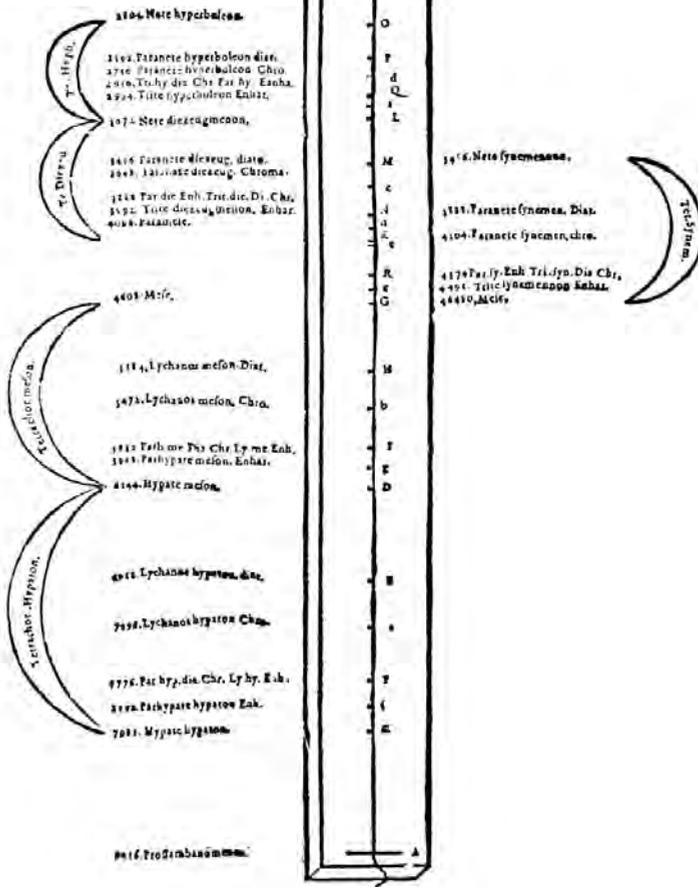
Onde da quello che si è detto e mostrato facilmente si può conoscere quanta arroganza sarebbe il voler affermare che tali generi e le loro specie si potessero usar semplici e misti con ogni perfezione ad ogni nostro piacere; imperoché mai per alcun tempo né misti né semplici dagli antichi perfettamente sono stati posti in uso. Resta adunque a dire che non solo le prime specie dei detti generi, separate over congiunte insieme, si ritrovano imperfette ma quelle eziandio che furono ritrovate da Tolomeo, dal diatonico sintono in fuori, come con la esperienza si potrà vedere. Per la qual cosa non so pensarmi a qual fine gli antichi ritrovassero tante divisioni in ogni genere, le quali facevano nulla o poco alla perfezione dell'armonie, se non fusse, come dissi altrove,⁶⁰⁴ che allora erano utili alla parte speculativa, per dimostrare il vero di quelle cose ch'appartenevano alla loro pratica, overamente (com'alcuni pensano) perché da cotali divisioni potevano prima venire nella vera cognizione della composizione d'ogni machina e formare con debita proporzione i vasi che riponevano nei loro teatri, collocandoli dopoi in esso nei loro luoghi convenevoli.⁶⁰⁵ Ma sia come si voglia, basta che de qui potiamo conoscere quanta imperfezione averebbe la musica, quando si volesse adoperare solamente negli intervalli mostrati, e la pazzia de quelli che volessero ostinatamente affermare che cotali intervalli fussero quelli dai quali si fanno le vere e legitime consonanze, che ora usiamo, e nascono da veri e legittimi numeri armonici e ci danno la perfetta armonia. Ma perché niuna delle mostrate divisioni fa al nostro proposito, conciosia che tutte contradicono alla ragione e al senso, desiderando io di mostrar quella che nasce dai veri e naturali numeri sonori, la quale usiamo al presente, e in qual maniera si possa usare il cromatico e l'enarmonico aggiunti al diatonico, lasciando di parlar più cosa alcuna de loro, verrò a dimostrare (secondo 'l mio proposito) la divisione o costruzione del monocordo diatonico natural o sintono, inspessando con le corde cromatiche e con l'enarmoniche, secondo che i sonori e veri numeri armonici lo concederanno.

⁶⁰⁴ [Cfr.] *supra*, capitolo 31 [qui a p. 230].

⁶⁰⁵ *vasi... convenevoli*: cfr. nota 57 qui a p. 21.

MONOCHORDO DIA.
inseffato dalle due prime
Chromatico &

TONICO DIATONO,
specie de gli altri due generi
Enharmonico.



Che 'l diatonico naturale o sintono di Tolomeo sia quello che dalla natura è prodotto e che naturalmente abbia la sua forma dai numeri armonici

Capitolo XXXIX

Avanti ch'io venga alla sopradetta divisione o costruzione, voglio primieramente mostrare per qual cagione ho detto che 'l diatonico naturale o sintono sia prodotto dalla natura e nasca dai veri numeri armonici; perciocché dopo fatta la sua divisione o composizione, verrò alla sua inspessazione, acciocché (secondo l'uso dei moderni) possiamo usar l'armonie in quel modo più perfetto che dalla natura e dall'arte ne sarà concesso. Onde per mostrar questo, proverò questa conclusione esser vera, che 'l tetracordo diatonico naturale, o vogliamolo dire sintono, posto nel capitolo 16,⁶⁰⁶ è diviso over ordinato secondo la natura e passione dei numeri armonici; conciosia ch'esso si ritrova in atto tra le corde della diapason, divisa nelle sue parti in sette intervalli, secondo la natura e proprietà dei detti numeri. E accioch'io possa dimostrarlo, aiutato dalla natura della proporzionalità armonica, piglierò per mio fondamento la divisione della diapason nelle sue parti, la quale sarà la *a b* posta nella figura, la forma della quale è contenuta tra 2 e 1 nella proporzione dupla.

Se adunque vorremo divider questa proporzione armonicamente in due parti, secondo 'l modo dato nel capitolo 39 della prima parte,⁶⁰⁷ averemo una sesquialtera *a c* e una sesquiterza *c b*, l'una delle quali è la sesquialtera, vera forma della diapente, e l'altra de la diatessaron, di maniera che questa verrà a tenere il luogo acuto e quella il grave nel concento, secondo la natura loro; e saranno le parti principali di essa diapason.⁶⁰⁸ Ora pigliando la maggior parte di queste due, che è la diapente *a c*, poiché la diatessaron né alcun'altra parte minore di qualsivoglia consonanza semplice divisa armonicamente non è capace di tal divisione, essendo che le parti che vengono sono contenute da altre forme e proporzioni che da quelle che si trovano tra le parti del senario, divideremo la sua proporzione, ch'è la sesquialtera posta tra questi termini 3 e 2, al modo detto; il che fatto averemo due altre parti, l'una maggior dell'altra, cioè *a d* contenuta dalla proporzione sesquiquarta, la quale chiameremo ditono, e *d c* contenuta dalla proporzione sesquiquinta che nomineremo semiditono; delle quali il ditono

⁶⁰⁶ *posto... 16:* cfr. qui a p. 186.

⁶⁰⁷ *secondo... parte:* cfr. qui a p. 110.

⁶⁰⁸ *parti... diapason:* si calcola la proporzione armonica dell'ottava; $2 : 1 = 4 : 2$; $4 + 2 = 6$; $6 : 2 = 3$; si ottiene così la serie 2 3 4; si moltiplicano gli estremi per il medio e fra loro; $2 \times 3 = 6$; $4 \times 3 = 12$; $2 \times 4 = 8$; si ottiene così la serie 12 8 6 che contiene due proporzioni; $12 : 8 = 3 : 2$ individua la quinta; $8 : 6 = 4 : 3$ individua la quarta.

(come ricerca la sua natura) terrà la parte grave e il semiditono l'acuta;⁶⁰⁹ e queste saranno le seconde parti della diapason e le prime della diapente, nella quale esse sono collocate; e per tal maniera averemo fatto tre parti della diapason, col mezzo della nominata proporzionalità, ciascuna delle quali (oltre che ha origine dalle proporzioni contenute nel genere superparticolare) ha i suoi termini radicali collocati tra le parti del senario, come si può vedere.

Tutte queste parti dai moderni musici sono chiamate consonanze; e sono veramente, come la esperienza ce lo dimostra, dalle quali potiamo incominciare a vedere quanta simiglianza abbiano con quelli intervalli che sono collocati tra le corde del soprannominato tetracordo naturale o sintono,⁶¹⁰ essendo che in esso si ritrovano quelli intervalli istessi che sono contenuti nella diapente *a d c* armonicamente divisa; cioè il maggiore *a d* posto nel grave, tra l'ultima corda acuta e la seconda grave, e il minore *d c* posto nell'acuto, tra la prima corda grave e la terza posta nell'acuto del detto tetracordo. E quantunque questi intervalli siano tutti consonanti, tuttavia quelli che sono le prime parti della diapason chiamano consonanze perfette; gli altri, che sono le seconde e le prime della diapente, nominano consonanze imperfette.

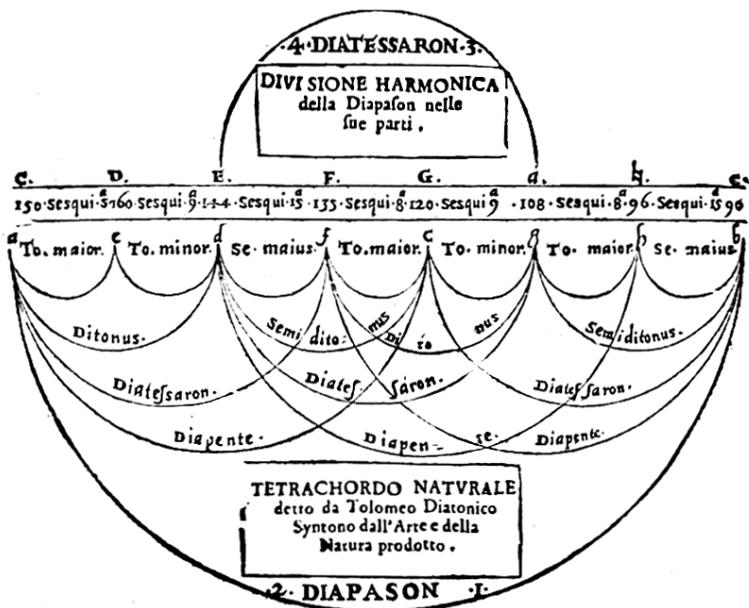
Volendo ora ritrovar le terze parti della diapason, che vengono ad esser le seconde della diapente, le quali danno le proporzioni o forme degli intervalli contenuti da una corda all'altra nel detto tetracordo, piglieremo il ditono *a d*, contenuto dalla proporzione sesquiquarta 5 e 4; e lo divideremo al mostrato modo; e averemo due parti *a e* ed *e d* l'una maggior dell'altra; delle quali la maggiore *a e* sarà contenuta dalla proporzione sesquiottava; e la nomineremo tuono maggiore; e la minore *e d*, contenuta dalla proporzione sesquinona, e la chiameremo tuono minore; e per tal modo averemo due tuoni inequali che si trovano tra le quattro corde del nominato tetracordo diatonico naturale o sintono di Tolomeo, come in esso si può vedere;⁶¹¹ dai quali la maggior parte fatta della diapente viene chiamata e denominata ditono e la minore è detta semiditono; perciocché non arriva alla quantità de due tuoni, essendo che contiene in sé un tuono maggiore e un maggior semituono,⁶¹² il quale come s'acquisti nel detto tetracordo, lo vederemo a mano a mano.

⁶⁰⁹ *divideremo... acuta*: si calcola la proporzione armonica della quinta; $3 : 2 = 6 : 4$; $6 + 4 = 10$; $10 : 2 = 5$; si ottiene così la serie 6 5 4; si moltiplicano gli estremi per il medio e fra loro; $6 \times 5 = 30$; $5 \times 4 = 20$; $6 \times 4 = 24$; si ottiene così la serie 30 24 20 che contiene due proporzioni; $30 : 24 = 5 : 4$ individua la terza maggiore; $24 : 20 = 6 : 4$ individua la terza minore.

⁶¹⁰ *Tutte... sintono*: cfr. figura qui a p. 189.

⁶¹¹ *come... vedere*: $9 : 8 + 10 : 9 = 90 : 72 = 5 : 4$.

⁶¹² *semiditono... semituono*: $9 : 8 + 16 : 15 = 144 : 120 = 6 : 5$.



Queste due parti adunque sono le maggiori contenute nel tetracordo già detto; e sono le terze parti della diapason, le seconde della diapente e le prime parti maggiori del ditono, nate per la divisione armonica, come si è dimostrato, e nella lor vera forma prodotte.⁶¹³ Laonde per tal modo potremo aver la ragione de tutti quelli intervalli semplici che col mezzo dell'armonica proporzionalità acquistar si possono. E se ben questa divisione è sufficiente a mostrar che 'l sudetto tetracordo sia diviso secondo la natura dei numeri armonici,⁶¹⁴ essendo che i suoi intervalli hanno le forme loro collocate tra essi, tuttavia per dimostrare in che modo nasca l'intervallo del semituono maggiore, che non si può avere per alcuna divisione armonica, procederemo all'intera divisione della diapason in questo modo. Accommodaremo primamente gli estremi della diatessaron *a f* over quelli della diapente *f b* di maniera che tra *a f* sia la proporzione sesquiterza, overo tra *f b* la sesquialtera; e l'estremo acuto della diatessaron *a f* over l'estremo grave della diapente *f b* verrà necessariamente a cascare tra gli estremi

⁶¹³ *terze... prodotte*: una terza maggiore aggiunta a una terza minore produce una quinta che aggiunta ad una quarta genera l'intervallo di ottava.

⁶¹⁴ *numeri armonici*: cfr. figura qui a p. 67.

del semiditono dc nel punto f ; e la f verrà a divider la sua forma o proporzione, ch'è la sesquiquinta, in due parti, cioè in una sesquiquintadecima dfe e in una sesquiottava fc ; laonde dico che tra df si trova il semituono maggiore, perciocché facendosi la diatessaron de due tuoni, l'un maggiore ae e l'altro minore ed , e di un semituono maggiore, come vederemo, essendo ae ed ed li due tuoni aggiunti insieme di proporzione sesquiquarta, non è dubbio alcuno che volendo arrivare alla sesquiterza, ch'è la forma della diatessaron, sarà dibisogno d'aggiungerle una proporzione sesquiquintadecima che sarà df ; perciocché (per la ventesimaseconda definizione del secondo delle *Dimostrazioni* e per la quintadecima proposta del medesimo)⁶¹⁵ di questa quantità il ditono è superato dalla diatessaron; e la proporzione sesquiottava fc è quella quantità per la quale la diatessaron è superata dalla diapente. Perciocché questa (per la ventesima definizione del detto)⁶¹⁶ è maggiore di quella d'un intervallo di tuono maggiore.

Ma se accommodaremo alla corda d una corda nella parte acuta, che sia distante per una sesquiterza, che caschi tra gli estremi della diatessaron cb , la verrà a dividere in una sesquinona proporzione cg , ovvero in un tuono minore, e in una sesquiquinta gb o semiditono; e si verrà a fare acquisto d'uno esacordo maggiore ag contenuto dalla proporzione superbiparzierterza;⁶¹⁷ e il tuono minore cg verrà ad esser la differenza che si trova tra la diapente ed esso esacordo; di modo che averemo la diatessaron $dfcg$ che tra la df conterrà il semituono maggiore di proporzione sesquiquintadecima, tra fc il tuono maggiore di proporzione sesquiottava, e tra cg il minore di proporzione sesquinona, secondo le ragioni delle proporzioni mostrate nel tetracordo diatonico naturale o sintono già nominato, ritrovato da Tolomeo, secondo 'l proposito.⁶¹⁸ Onde da questo si può concludere che 'l diatonico naturale o sintono di Tolomeo sia quello che nasce dai veri numeri armonici, secondo ch'io proposi di provare.

Ma se vorremo procedere più oltra alla divisione intiera della diapason, ponendo la corda d per l'estremo grave d'una diapente, la sua corda acuta verrà a cascare fuori della diatessaron dg nel punto h che dividerà il semiditono gb in due parti, cioè in un tuono maggiore gh di proporzione sesquiottava, il quale intervallo (com'abbiamo detto di sopra) è la quantità per la quale essa diatessaron è superata dalla diapente, e in uno semituono maggiore hb di proporzione sesquiquintadecima; perciocché il semiditono (per la ventesimasesta del secondo

⁶¹⁵ per... medesimo: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, definizione 22, p. 95; ragionamento 2, proposta 15, p. 118.

⁶¹⁶ per... detto: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, definizione 20, p. 94.

⁶¹⁷ esacordo... superbiparzierterza: $180 : 108 = 5 : 3$.

⁶¹⁸ ritrovato... proposito: cfr. figura qui a p. 189.

delle *Dimostrazioni*)⁶¹⁹ si viene a comporre de questi due intervalli. E per tal maniera averemo, secondo la natura dei numeri armonici, la divisione perfetta della diapason in sette intervalli, come dimostra la trentesimanona delle predette,⁶²⁰ cioè in tre tuoni maggiori, *a e, f c e g b*, in due minori, *e d e c g*, e in due semituoni maggiori, *d f e b b*, che si ritrovano collocati tra otto corde, le quali i moderni notano con queste lettere C D E F G a b c; e fanno la prima specie della diapason, come al suo luogo vederemo,⁶²¹ come nella 14 definizione del quinto delle *Dimostrazioni* ho dichiarato.⁶²²

E quantunque si veda che naturalmente il tuono maggiore *a e* tenga il luogo grave e dopo esso immediatamente seguita il minore *e d* verso l'acuto, e il semituono *d f* tenga il più acuto luogo nella diatessaron C D E F e che Tolomeo abbia prima collocato il semituono *d f* nel grave, e dopoi di mano in mano i duo tuoni *f c e c g* per l'ordine mostrato verso l'acuto, contra la natura dei numeri armonici, tuttavia si debbe scusare; perciocché lo fece per seguir nelle sue dimostrazioni il costume dei primi inventori dei generi mostrati, i quali ponevano primieramente nella parte grave dei loro tetracordi l'intervallo minore, e dopoi li maggiori per ordine; perciocché credettero che 'l primo intervallo nella musica fusse il minimo razionale che si potesse ritrovar, dal quale avessero origine e si componessero gli altri intervalli, come si vede che Aristotele⁶²³ pone il diesis per il principio di questo genere melodia, non potendo far di manco. Ma non è dubbio che tal semituono sempre tiene il suo luogo (come si può vedere) procedendo dal grave all'acuto, dopo il tuono minore e avanti il maggiore, anzi più tosto dopo il maggiore e lo minore, nella composizione e congiunzione dei tetracordi, come ricerca la natura dei numeri armonici, i quali ne danno primieramente i maggiori e dopoi i minori intervalli per ordine.

⁶¹⁹ per... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, definizione 26, p. 98.

⁶²⁰ come... *predette*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 39, p. 140.

⁶²¹ come... *vederemo*: cfr. qui a p. 331.

⁶²² come... *dichiarato*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, definizione 14, p. 275.

⁶²³ [ARISTOTELE, *Analytica posteriora*, 1, capitolo 17, e [ARISTOTELE], *Metaphysica*, 10, capitolo 2 [TOMMASO D'AQUINO, *In Metaphysicae Aristotelis libros commentaria praeclarissima*, 10, lectio 2, Venetiis, Ierolamus Scotus, 1552; TOMMASO D'AQUINO, *Praeclarissima commentaria in libros Aristotelis Peri hermeneias et Posteriorum analyticorum*, Venetiis, Iunta, 1553, p. 69: «Deinde cum dicit: "Atque ut caeteris in rebus principium simplex est, idque non est idem ubique; sed in pondere quidem est mina, in modulatione vero primus sensibilis sonus et in aliis aliud; sic in ratiocinatione quidem est unum, vacans medio propositio, in demonstratione autem et scientia intellectus" [...]. In melodiis autem accipitur ut unum principium tonus, qui consistit in sesquioctava proportione, vel diesis, quae est differentia toni et semitonii, et in diversis generibus sunt diversa principia indivisibilia»].

Ed è tanta la necessità di questo intervallo che senza il suo mezzo non si può procedere dal ditono alla diatessaron né dalla diapente all'esacordo minore, come vederemo.⁶²⁴ Ond'è chiamato semituono maggiore, a differenza di quella quantità contenuta dalla sesquivalentesimaquarta proporzione, detta semituono minore, per la quale il semiditono è superato dal ditono.⁶²⁵ Il perché aggiunti questi due semitoni insieme arrivano alla perfezione del tuono minore,⁶²⁶ contenuto dalla proporzione sesquinona, come dimostra la decimanona proposta del libro secondo delle *Dimostrazioni*.⁶²⁷ Concluderemo adunque di nuovo ch'avendo origine tutti gli intervalli del tetracordo diatonico naturale o sintono di Tolomeo dalla divisione della diapason, fatta armonicamente nelle sue parti, che esso tetracordo sia eziandio diviso e ordinato secondo la natura e passione dei numeri armonici, come ho detto. Ma veniamo ormai alla divisione o composizione del monocordo.

Della divisione del monocordo naturale over sintono diatonico, fatta secondo la natura e proprietà dei numeri sonori
Capitolo XL

Apparecchiato adunque che noi averemo in prima, secondo il già mostrato modo, un'asse over tavola, nella quale la linea A B sia la corda, sopra la quale abbiamo da far tal divisione, per disporre e collocar per ordine ogni suo tetracordo, secondo 'l modo tenuto nell'altre divisioni, collocaremo prima (per la prima del terzo delle *Dimostrazioni*)⁶²⁸ il tuono maggiore alla sua proporzione; e averemo la A B e la C B,⁶²⁹ delle quali la prima conterrà nove parti, per il maggior termine della sua proporzione, e la seconda otto, per il minore; e per tal modo tra loro averemo accommodato il detto tuono. A questo soggiungeremo il primo tetracordo, detto *hypaton*, dividendo la C B in quattro parti equali, per il termine maggiore che contiene la sua proporzione; il che fatto, prese le tre parti per il minore, averemo collocati gli estremi tra C B e D B. Volendolo poi dividere in due tuoni e in un semituono, secondo la ragione degli intervalli e proporzioni del detto tetracordo, accommodaremo prima il tuono minore alla sua propor-

⁶²⁴ come vederemo: cfr. qui a p. 343.

⁶²⁵ minore... ditono: $6 : 5 + 25 : 24 = 150 : 120 = 5 : 4$.

⁶²⁶ tuono minore: $16 : 15 + 25 : 24 = 400 : 360 = 10 : 9$.

⁶²⁷ come... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 19, p. 120.

⁶²⁸ per... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 3, proposta 1, p. 149.

⁶²⁹ A B... C B: cfr. figura qui a p. 263.

zione, dividendo (nel modo che si è tenuto nella seconda del terzo delle *Dimostrazioni*)⁶³⁰ la D B in nove parti equali, per il minor termine della sua proporzione; dopoi aggiungendo verso il grave un'altra parte, averemo accommodato il tuono minore tra la D B, che contiene nove parti, e la E B che ne contiene dieci.

A questo immediatamente (secondo il modo che si è dimostrato nella 4 di esso 3)⁶³¹ preponderemo il maggiore, dividendo la E B in otto parti, aggiungendovi la nona parte; e tra F B ed E B averemo il proposito, perciòché il semituono maggiore verrà ad esser collocato necessariamente tra C B ed F B, come si può provare;⁶³² conciosia che se noi aggiungeremo ad una sesquiquarta, che contiene il ditono, la proporzione sesquiquintadecima, che contiene tal semituono, per il corollario della 20 del primo delle *Dimostrazioni*,⁶³³ verrà necessariamente la proporzione sesquiterza ch'abbraccia gli estremi del tetracordo.⁶³⁴ Il medesimo averemo manifestamente da questo, che se noi levaremo una sesquiottava e una sesquinona dalla sesquiterza, ne resterà la sesquiquintadecima. Il primo tetracordo adunque verrà ad esser collocato al suo proprio luogo, diviso in due tuoni e in uno semituono, secondo la natura di tal tetracordo.

Soggiungeremo a questo il secondo detto *meson* e gli altri per ordine, secondo 'l modo tenuto nell'altre divisioni; e averemo il *meson* tra D B, I B, H B e G B, il *diezeugmenon* tra K B, N B, M B ed L B, lo *hyperboleon* tra L B, Q B, P B e O B, e il *synemennon* tra G B, S B, N B ed R B. Averemo eziandio in questa divisione dicesette⁶³⁵ corde, tra le quali si ritroverà non solamente il semituono minore, tra S B e K B,⁶³⁶ ma un minimo intervallo eziandio, il quale è la differenza che si trova tra 'l maggiore e il minor tuono che si chiama comma, contenuto (per la ventesima proposta del secondo delle *Dimostrazioni*)⁶³⁷ nel genere superparticolare dalla proporzione sesquiottantesima.⁶³⁸ E nasce questo intervallo per la congiunzione del tetracordo *synemennon* al tetracordo *meson* nella corda *mesè*; imperoché la corda acuta del detto *synemennon* divide il mezano intervallo⁶³⁹ del *diezeugmenon* in due parti, cioè in un tuono minore, che tiene la parte grave, e nel comma, che occupa la

⁶³⁰ nel... *Dimostrazioni*. ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 3, proposta 2, p. 150.

⁶³¹ secondo... 3. ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 3, proposta 4, p. 152.

⁶³² semituono... provare: $768 : 720 = 16 : 15$ proporzione che individua il semitono maggiore.

⁶³³ per... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, proposta 20, corollario, p. 59.

⁶³⁴ sesquiquarta... tetracordo: $5 : 4 + 16 : 15 = 4 : 3$.

⁶³⁵ dicesette: diciassette; BATTAGLIA, s.v.

⁶³⁶ semituono... K B: $432 : 384 = 9 : 8$; $9 : 8 - 16 : 15 = 135 : 128$.

⁶³⁷ per... *Dimostrazioni*. ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 20, p. 121.

⁶³⁸ genere... sesquiottantesima: $9 : 8 - 10 : 9 = 81 : 80$.

⁶³⁹ mezano intervallo: $360 : 320 = 9 : 8$ proporzione che individua il tono.

parte acuta di tal divisione, dei quali l'uno è posto tra la N B e la R B e l'altro tra la R B e la M B, come si vede.⁶⁴⁰ Questo intervallo, quantunque sia minimo, ha dato molto da speculare e da dire a molti, dove che hanno inciampato in molti luoghi; ma sia come si voglia, la cosa va in questo modo, che se bene l'intervallo del comma non è adoperabile, non è però nato in questo luogo senza utile; conciosia che quando si volesse adoperare in quel modo che l'arte ne concede, col suo mezo si verrebbe a fare acquisto di due consonanze, primieramente d'una diapente, posta tra R B e O B,⁶⁴¹ dopoi di un semiditono, posto tra R B e Q B,⁶⁴² le quali senza il suo aiuto non si potrebbero avere.

E perché, quando veramente lo volessero adoperare negli istrumenti artificiali, darebbe qualche noia all'udito, però la natura primieramente, e dopoi l'arte, hanno trovato rimedio (dirò così) a cotal cosa; conciosia che tra le voci, che per loro natura in ogni parte si piegano, si disperde e accomoda di maniera che non si ode; e negli istrumenti artificiali è diviso per la sua distribuzione che si fa in quelli intervalli che sono contenuti tra otto corde, continenti la diapason, come altrove vederemo.⁶⁴³ Onde si de' avvertire che quantunque le corde di cotal divisione siano denominate, secondo l'ordine tenuto nell'altre, con nomi greci, nondimeno io per seguir l'uso dei moderni l'ho eziandio notate con le lettere di Guidone; e ho segnato non solo la corda R B ma la M B eziandio con la lettera *d* per non confonder tale ordinanza; di maniera che sì come nell'istrumento mostrato tra queste due corde si contiene il detto comma, così nei moderni come sono organi, clavicembali, monocordi, arpicordi e altri simili, tale intervallo non ha luogo, perciocché le corde loro sono ridotte al numero delle corde pitagoriche. Ma se vorremo nel mostrato monocordo ritrovar qualsivoglia consonanza che in esso sia possibile di ritrovare, sia poi armonicamente ovvero ad altro modo tramezzata, poiché sopra di esso averemo tirato tre, quattro o più corde, secondo che ne faranno bisogno, potremo avere il nostro proposito e ridurla sotto 'l giudizio del sentimento, operando con i scannelli mobili in quel modo ch'abbiamo mostrato altrove;⁶⁴⁴ e potremo conoscere la differenza, che si ritrova tra questa e l'altre mostrate divisioni, e l'acquisto fatto delle consonanze che si chiamano imperfette.

⁶⁴⁰ *parti... vede*: la proporzione che individua il tono si divide in due parti; $360 : 324 = 10 : 9$ proporzione che individua il tono minore; $324 : 320 = 81 : 80$ proporzione che individua il comma.

⁶⁴¹ *diapente... O B*: $324 : 216 = 3 : 2$ proporzione che individua la quinta.

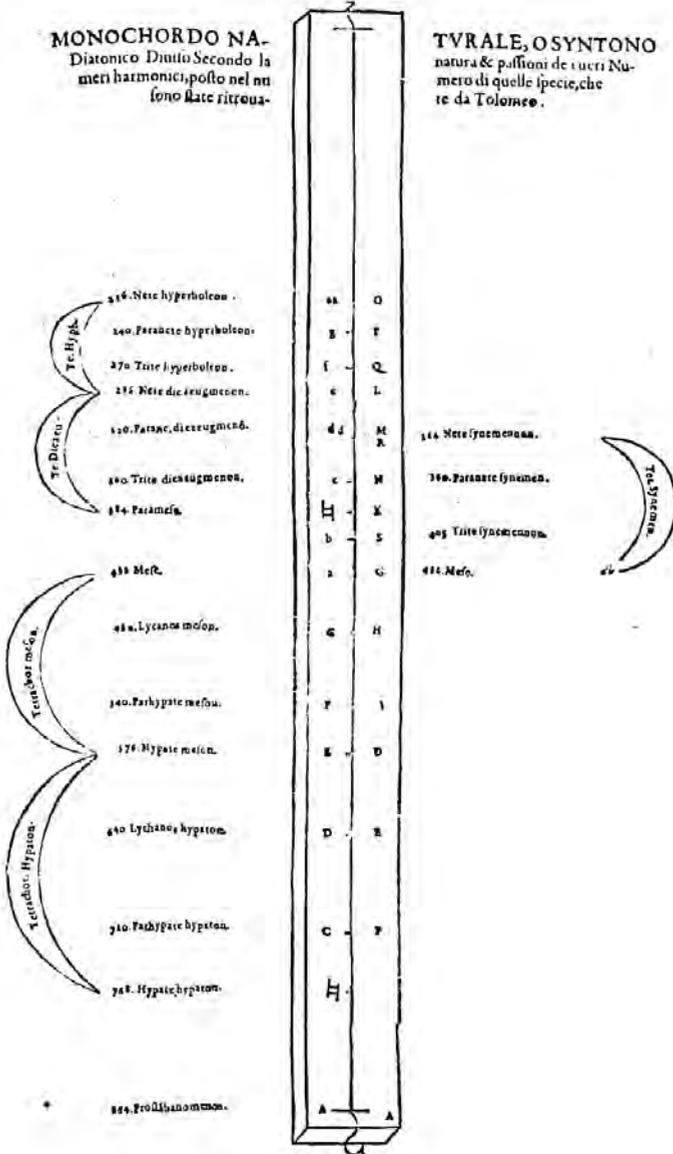
⁶⁴² *semiditono... Q B*: $324 : 270 = 6 : 5$ proporzione che individua la terza minore.

⁶⁴³ *come... vederemo*: cfr. qui a p. 267.

⁶⁴⁴ *operando... altrove*: cfr. qui a p. 197.

MONOCHORDO NA-
 Diatonico Dittio Secondo la
 metri harmonici, posto nel nu-
 sono Kate sicroua-

TVRALE, OSYNTONO
 natura & passioni de tutti Nu-
 mero di quelle specie, che
 te da Tolomeo.



Che negli strumenti artificiali moderni non si adopera alcuna delle mostrate specie diatoniche

Capitolo XLI

E se ben nel mostrato monocordo si ritrovano le forme vere e naturali de tutte quelle consonanze che sono possibili da ritrovarsi, per questo non dobbiamo credere che nei moderni strumenti, come sono organi, clavocembali, arpicordi, monocordi e altri di sorte diverse, tanto da fiato quanto da corde, i tuoni e i semituoni siano nella loro vera e natural forma; perciocché sarebbe errore, essendo che le corde e fori e qualunque altro accidente, che sia stabile e terminato, in essi sono comprese dal numero delle corde pitagoriche, contenute nel monocordo diatonico diatono, nelle quali (seguendo l'ordine già mostrato degli intervalli di tuono e di semituono) udendosi il ditono e il semiditono consonanti, non è possibile (se sono temperati nel modo ch'io son per dimostrare) che si possa ritrovar tra loro alcun intervallo, sia qualsivoglia, da quello del diapason in fuori, il quale mai non patisce alterazione alcuna, e quello del semituono minore, collocato tra le corde *b* e *ḅ*, che sia compreso nella sua vera e natural forma over proporzione; perciocché il numero delle lor corde non può dare gli intervalli che si ritrovano nel diatonico sintono; né meno comprendono quelli del diatonico diatono mostrato, perché in esso si ritrovano il ditono e il semiditono, come abbiamo veduto,⁶⁴⁵ che sono intervalli dissonanti; e tra quelle de questi strumenti sono consonanti, come ciascuno può udire; perciocché in essi sono ridotti dai musici nell'accordar in tal temperamento, con lo accrescerli o diminuirli secondo il proposito d'una certa quantità, nel modo che più oltre vederemo,⁶⁴⁶ che l'udito se ne contenta, quantunque siano fuori delle lor vere e naturali forme.

Ma perché ho detto di sopra che udendosi negli strumenti nominati gli intervalli del ditono e del semiditono, che sono consonanti, non è possibile, se sono temperati secondo il modo che son per dimostrare, che se ne possa ritrovar alcun altro, il quale sia compreso nella sua vera e natural forma o proporzione; però fa dibisogno sapere che in tre maniere (lasciando alcuni altri modi da un canto per brevità) si può fare il temperamento di qualsivoglia dei nominati strumenti e la distribuzione del nominato comma, come ho detto eziandio nella prima proposta del quarto libro delle *Dimostrazioni*,⁶⁴⁷ ciascuna delle quali

⁶⁴⁵ *come... veduto*: cfr. qui a p. 230.

⁶⁴⁶ *modo... vederemo*: cfr. qui a p. 267.

⁶⁴⁷ *come... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 4, proposta 1, p. 218.

nella equalità dei tuoni s'assimiglia al diatono diatonico; ma negli altri intervalli s'accostano al naturale o sintono di Tolomeo. Trovasi però in loro questa differenza, che la prima specie contiene tutti gli intervalli che sono irrazionali; ma nell'altre sono mescolati i razionali con gli irrazionali; perciocché nel secondo temperamento ogni ditono e ogni esacordo minore è contenuto da proporzioni razionali nella vera forma; e nel terzo si trova il semiditono e l'esacordo maggiore nella loro perfezione, come si potrà vedere. Essendo adunque temperati gl'istrumenti sudetti nell'uno dei tre sudetti modi, è necessario che si odino in essi l'intervallo del ditono e quello del semiditono che siano consonanti. E questi tali temperamenti i moderni chiamano partecipazione,⁶⁴⁸ dei quali finora non so che da alcun altro ne sia stato ragionato o dimostrato ragione alcuna che buona sia, se bene alcuni, ragionando fuori di proposito, si sforzano di dar da intender che loro siano stati gli autori.

Vogliono però alcuni altri che 'l temperamento de questi istrumenti sia stato fatto o ritrovato per ridurre il numero delle corde del monocordo diatonico sintono mostrato al numero delle pitagoriche, contenute nel diatono; acciocché tra loro fussero collocate tutte le consonanze, tanto perfette quanto imperfette, necessarie alla generazione della perfetta armonia, e acciocché il sonatore sonando fusse più libero e l'armonia, che uscisse da tali istrumenti, si potesse udir con maggior soddisfazione dell'udito, che non si averebbe fatto quando s'avesse voluto stare nel numero delle corde del diatonico sintono; perciocché sarebbe stato dibisogno di usar spesse volte l'intervallo del comma, aggiungendolo o levandolo d'alcuni intervalli, per fare acquisto di molte consonanze, massimamente volendo passare dal grave all'acuto, o per il contrario, da una consonanza all'altra; il che non solamente difficoltà al sonatore, ma eziandio poco diletto agli ascoltanti averebbe apportato, perché in cotal caso si averebbe udito un non so che di tristo ch'averebbe fatto non poco fastidio.

E quantunque dichino anco che tale temperamento o partecipazione sia stata ritrovata studiosamente, acciocché per essa in cotali istrumenti si venisse ad imitar la natura, la qual si dee imitare in tutte le cose più che si puote, perché si come nel genere diatonico si può procedere naturalmente con le voci (come è manifesto) per gli suoi intervalli dal grave all'acuto e per il contrario, senz'incomodo alcuno, così anche in tali istrumenti si potesse passar dall'acuto al grave o per il contrario, senz'alcuno impedimento e senz'alcuna offesa del sentimento, tuttavia credo veramente che tal temperamento o partecipazione sia

⁶⁴⁸ *partecipazione*: commistione del sistema diatonico e del cromatico, temperamento che determina il pareggiamento degli intervalli; BATTAGLIA, *s.n.*

stata introdotta a caso e non studiosamente. E ciò mi muove a credere, perché non è dubbio che né il ditono né il semiditono né i due esacordi e altri intervalli molti, i quali ora a noi sono consonanti, non furono mai da alcuno degli antichi (come dai loro scritti si può comprendere) ricevuti nel numero delle consonanze; neanco veramente le usarono per consonanti, nel modo che le usiamo noi, massimamente avendo loro sempre usato il numero delle corde pitagoriche, come da quelle che sono collocate in molti antichi istrumenti si può comprendere; se bene il dottissimo Fabro Stapulense, nella 1 e nella 2 del 3 degli *Elementi musicali*, non si sa risolvere se questi due intervalli siano consonanti o dissonanti, quando nel corollario della prima dice:

Unde sit ut et si sesquitonus⁶⁴⁹ iucunde suaviterque auditum feriat, nondum tamen consonantia ponendus sit.⁶⁵⁰

E nella seconda:

Itidem ditonus, inter sesquiterciam atque sesquiquartam medius, minime musicam complet atque perficit harmoniam;⁶⁵¹

perciocché quando dice che 'l sesquituono ferisce giocondamente e soavemente l'udito, lo dice perché lo ode in atto nella proporzione sesquiquinta; ma quando dice: «Nondum tamen consonantia ponendus sit» lo considera nella sesquiquinta e la sesquisesta proporzione; e l'istesso fa del ditono; ma non è maraviglia, se non ne avendo fatto altra esperienza, ei credesse che l'uno e l'altro fusse contenuto nelle lor forme vere in cotali proporzioni. È credibile adunque che alcun perito nella musica, dopo un certo spacio di tempo, a caso prima e dopo l'averne fatto molte esperienze, nell'istesso istrumento le riducesse a tal temperamento e sotto quelle proporzioni o forme, le quali ora usiamo, non però sotto alcuna de quelle che di sopra in molte divisioni ho mostrato; perciocché sarebbe stato impossibile d'osservare il numero delle corde, l'ordine degli intervalli e le forme o proporzioni mostrate, ma sì bene sotto quelle ch'io sono per mostrare.

⁶⁴⁹ *sesquitonus*: terza minore; JACQUES LE FÈVRE, *Elementa musicalia*, 3, 1: «[Sesquitonus] est qui tonum ac semitonum minus continet».

⁶⁵⁰ *Unde... sit*: JACQUES LE FÈVRE, *Elementa musicalia*, 3, 1: «Da ciò deriva che, anche se la terza minore colpisce l'udito in modo piacevole e soave, tuttavia non va posta nel novero delle consonanze».

⁶⁵¹ *Itidem... harmoniam*: JACQUES LE FÈVRE, *Elementa musicalia*, 3, 2: «Similmente la terza maggiore, medio aritmetico fra la sesquiterza e la sesquiquarta [in realtà sesquiquinta] non aggiunge alcuna perfezione alla musica e all'armonia».

Quel che si dee osservare nel temperamento degli istrumenti artificiali, di modo che nel numero delle corde e nella equalità dei tuoni s'assimigli al diatono diatonico, ma negli intervalli consonanti, quantunque accidentali, al naturale o sintono di Tolomeo
Capitolo XLII

E accioché il lettore studioso sappia con qual ragione e di quanta quantità ogni intervallo nei detti istrumenti si venga a temperare, e il modo che avrà da tenere, volendo far la partecipazione al primo modo, di maniera che non offenda il sentimento, piglierò questa fatica e mostrerò insieme in qual modo le dici-sette⁶⁵² corde poste nel diatonico naturale sintono si riduchino al numero delle sedeci contenute nel diatono. Laonde si debbe avvertire che volendo far cotal temperamento o partecipazione con qualche ragione e con qualche fondamento, fa dibisogno dividere il comma, contenuto tra le corde R B ed M B, in sette parti equali e distribuirle tra i sette intervalli, contenuti nelle otto corde della diapason, accioché possiamo ridurre le due mostrate corde, che contengono il comma, in una sola. Ma si debbe fare che l'ordine mostrato e insieme gli intervalli restino nella lor forma più che sia possibile, accioché l'udito non sia offeso, e che ciascuna consonanza, sì nel grave come anco nell'acuto, e qualunque altro intervallo, quantunque minimo, sia equalmente accresciuto o diminuto d'una certa e terminata quantità in tutti gli intervalli che sono simili di proporzione; il che tornerà molto bene, quando si farà ch'ogni diapente resti diminuta e imperfetta de due settime parti d'un comma, e che la diatessaron pigli uno accrescimento di tanta quantità; ed è il dovere, conciosia che, restando la diapason sempre immutabile e nella sua proporzione vera e naturale, ed essendo integrata da questi due parti, quel che si leva da una bisogna necessariamente dare all'altra, accioché aggiungendosi insieme negli estremi si oda la diapason perfetta.

Si farà anco il ditono imperfetto d'una settima parte; e di tanta quantità si diminuirà eziandio il semiditono; perciocché se queste due consonanze concorrono all'integrazione della diapente, essendo questa diminuta di due settime parti, è necessario che tal diminuzione si divida tra questi due intervalli; conciosia che facendo imperfetto il ditono d'una settima parte e il semiditono di altra tanto, che sono due settime, queste due consonanze, che sono parti della diapente, vengono ad esser diminute di quella quantità istessa ch'è diminuto il loro tutto. Ma le parti del ditono, che sono il tuono maggiore e il minore, si faranno imperfette in cotal modo; si levarà dalla prima quattro settime parti del comma e si farà maggiore la seconda di tre; e così tra loro verranno avere quella imperfe-

⁶⁵² *dici-sette*: non attestato in BATTAGLIA a differenza di «dicesette»; cfr. nota 635 qui a p. 261.

zione istessa che ha il loro tutto, cioè saranno imperfette d'una settima parte. Si darà poi al semituon maggiore l'accrescimento di tre settime parti, conciosia che essendo questo la minor parte del semiditono, e il tuono maggiore la maggiore, tra queste due parti si ritroverà l'istesso mancamento che si ritrova nel semiditono, cioè saranno diminute di una settima parte.

L'esacordo maggiore e il minore, e l'uno e l'altro, verranno a pigliare l'accrescimento d'una settima parte; imperoché l'uno si compone della diatessaron e del ditono e l'altro medesimamente della diatessaron e del semiditono; onde pigliando la diatessaron accrescimento di due parti e diminuendosi il ditono e anco il semiditono, ciascun da per sé, d'una settima parte, vengono tali esacordi a pigliare l'accrescimento di tal quantità. Di modo che avendo ultimamente per tal maniera proporzionato l'istrumento, ogni consonanza e ogni intervallo dal maggiore al minore, cavandone la diapason e il semituono minore mostrato,⁶⁵³ viene ad esser fuori della sua vera proporzione, non però molto lontano dalla sua vera forma, di maniera che l'udito non se ne contenti. Questo adunque bisognerà osservare, volendo far la partecipazione over distribuzione del comma in ogni istrumento, accioché ogni consonanza nella sua specie venga ad essere egualmente accresciuta over diminuta.⁶⁵⁴ Laonde ciascun perito del suono debbe avvertire che, volendo temperare over accordare gli istrumenti nominati, farà dibisogno di tirare o proporzionare ciascuna diapente in tal maniera che i suoi estremi acuti tenghino del grave, secondo la quantità detta, com'io son per mostrare, overamente che i gravi più si avvicino all'acuto, secondo che nell'accordare o temperar detti istrumenti tornerà più commodo.

Similmente ciascuna diatessaron, alla quale si danno le quantità che si tolgono alla diapente, si debbe accrescere in tal modo ch'ogni suo estremo acuto sia più lontano dal grave per tanta quantità e il grave similmente dall'acuto. E quantunque questi intervalli siano per tal maniera ora cresciuti e ora diminuti, non per questo l'udito (come ho detto) aborrisce tale distribuzione; conciosia che essendo minima e quasi insensibile la quantità che a loro si leva o si aggiunge, ed essendo non molto lontani dalle lor vere forme, il senso si accheta. Né di ciò dobbiamo maravigliarsi, perciocché all'udito intravien quello che suole intravenire agli altri sentimenti, massimamente al vedere, ch'alle volte non s'accorge d'una quantità minima per esser quasi insensibile, come avviene quando si leva over s'aggiunge ad un monte grande due, tre over più pugni di grano, che non si

⁶⁵³ *semituono... mostrato*: individuato dalla proporzione 135 : 128.

⁶⁵⁴ *Vide* [ZARLINO], *Supplementi* [*Sopplimenti musicali* cit.], libro 4, capitolo 24 [*Distribuzione o temperatura degli istrumenti da tasti, posta dal mio discepolo per nova invenzione e da lui ritrovata*, pp. 189-192].

può accorgere di tal cosa; ma sì bene s'accorgerebbe, quando se li levasse overamente s'aggiungesse una gran parte.

Ma s'alcuno dicesse, ponendosi in uso le consonanze che sono fuori delle lor vere proporzioni, le quali senza dubbio non sono senza soavità, che i veri e legittimi intervalli consonanti fussero questi ch'ho commemorato, e non quelli che già ho fatto vedere nella precedente divisione, costui veramente sarebbe in errore; conciosia che quantunque gli intervalli già mostrati non si trovino esser nei nominati istrumenti, non seguita però che non siano i veri e naturali e che non siano quelli che producono perfettamente in essere ogni consonanza ch'è possibile da esser prodotta. Neanco seguita che non si possano porre in atto e udire, perciocché si possano udire quando si vuole, come eziandio non seguita che l'uomo non sia risibile perché non rida sempre, perché se bene ora non ride, è almeno atto a ridere quando vuole. E benché nei detti istrumenti temperati in tal maniera non si possano usar le consonanze nella loro perfezione, cioè nella loro vera e naturale forma, è nondimeno possibile di poterle usare, quando le lor corde si volessero tirare sotto la ragione delle loro proporzioni vere e naturali. E questo dico perché molte volte n'è stato fatto l'esperienza sopra molti istrumenti, i quali furono fabricati a questo proposito, come già anch'io ne feci fabricare uno, ancora che tal prova si possa anco fare sopra qualunque altro istrumento, e massimamente sopra arpicordi o clavocembali che sono molto atti a tal proposito. E s'alcuno dicesse che quando tali istrumenti fussero accordati perfettamente, si verrebbe a perdere alquante consonanze che si ritrovano esser negli altri istrumenti, questo importerebbe poco; perciocché basta solamente ch'alcun non possa contraddir con verità a quello che si è detto di sopra e dire che tali consonanze non si possano porre in atto nelle lor vere forme o proporzioni; imperoché se bene in essi non si potesse essercitar l'armonie con quel comodo e libertà che si fa negli istrumenti communi, non resterebbe però che in essi non si potesse udire ogni consonanza e ogni armonia nella sua vera forma.

Ma se cotali inconvenienti (dirò così) si trovano negli istrumenti artificiali, nondimeno tra le voci (come altrove vederemo)⁶⁵⁵ non si trovano tali rispetti, essendo che riducono ogni cosa nella sua perfezione, com'è il dovere, poiché la natura, nel far le cose, come si è mostrato nel capitolo 4 del primo libro dei *Sopplimenti*,⁶⁵⁶ è molto superiore all'arte; e questa nell'imitare fa ogni cosa imperfetta; ma quella (rimossi gli impedimenti) ogni cosa riduce a perfezione. In cotal

⁶⁵⁵ come... vederemo: cfr. qui a p. 281.

⁶⁵⁶ come... *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 1, 4 *Della differenza che si trova tra la natura e l'arte, e tra il naturale e lo artificiale, e che l'artefice è solamente imitatore della natura*, pp. 18-21.

modo adunque si verrà a temperare ciascuno dei nominati istrumenti, nei quali si farà la distribuzione del comma in sette intervalli, come ho detto; né altrimenti verrebbe bene, volendo acquistar le consonanze perfette e le imperfette insieme, con quel modo migliore che si può fare; accioché ogni intervallo simile, si nel grave come nell'acuto, venghi ad essere egualmente accresciuto o diminuto della sua quantità e non si abbia più a porre la corda *d* raddoppiata. E se ad alcuno paresse strano che nella musica occorri simili cose, si debbe ricordare che non solo in questa scienza, ma in ogn'altra ancora, in ogni arte e in ogni altra cosa creata, si ritrova imperfezione. E questo credo ch'abbia voluto Iddio ottimo massimo, accioché vedendo noi cotal cosa nelle cose mondane inferiori, voltiamo l'intelletto nostro alla contemplazione delle superiori, cioè della sua infinita sapienza, nella quale si ritrova il tutto non solamente perfetto ma eziandio buono; e lo amiamo e adoriamo come quello dal quale viene ogni cosa ottima e santa.

Dimostrazione dalla quale si può comprendere che la mostrata partecipazione o distribuzione sia ragionevolmente fatta, e che per altro modo non si possa fare che stia bene
Capitolo XLIII

Verrò ora a dimostrar la ragione di tale partecipazione; ma si de' sapere che sono stati alcuni ch'hanno avuto parere che l'intervallo del comma mostrato di sopra si dovesse distribuire tra quelli due intervalli che sono a lui più propinqui, posti nella parte acuta e nella grave, facendo di esso due parti equali, accrescendo l'uno e l'altro intervallo di tanta quantità quanta è la metà di esso comma, lasciando poi gli altri intervalli nelle lor forme naturali; ma invero a me pare che molto s'ingannino per molte ragioni, prima perché quelli due intervalli, che sono al comma vicini, verrebbero soli a partecipar delle parti del comma, e non alcuno degli altri, e l'istrumento verrebbe ad esser proporzionato inequalmente; conciosia che si udirebbe in esso la diapente e la diatessaron con due intervalli l'uno maggiore dell'altro; dopoi perché quelli intervalli, nei quali si facesse questa distribuzione, verrebbero ad essere dissonanti, per la molta distanza ch'averebbono dalle lor forme vere; e li tuoni, i quali sono vicini a tal comma e partecipano di una delle sue parti, sarebbero contenuti da tale proporzione che non si potrebbero aggiungere né alla diapente né alla diatessaron né al semiditono per formare alcuna consonanza.

E se ben dicono che l'esperienza dimostra che questi intervalli, accresciuti o diminuti per tal modo, non si partono dalla lor propria forma di modo che l'udito ne patisca cosa alcuna, non altrimenti di quello che farebbe quando tal

comma non fusse in tal maniera distribuito, questo non è vero essendovi la esperienza in contrario. Onde mi penso che questi non abbiano mai fatto alcuna prova di questo, conciosia che 'l sentimento istesso lo fa manifesto che sono dissonanti; e ciò potrà ciascun da se stesso provare, dividendo il detto comma in due parti equali, nel modo che nel capitolo 24 di sopra ho mostrato;⁶⁵⁷ perciòché aggiunte le parti che nasceranno ai due tuoni sesquinoni, che li sono vicini, ciascuno potrà conoscere che quello ch'io ho detto è vero, e che bisogna cercare di distribuire tal comma per altra maniera, acciò l'udito non sia offeso. Ma di sopra ho detto che delle consonanze, ovvero altri intervalli, alcuni si diminuiscono⁶⁵⁸ (facendo tale distribuzione) di due, alcuni di quattro e alcuni di una settima parte del detto comma; similmente alcuni si accrescono di una settima parte, alcuni di due e alcuni di tre parti; di maniera che finalmente non solo ogni diapente, ogni diatessaron, ogni ditono e ogni semiditono, che sono intervalli consonanti, vengono ad essere accresciuti, o diminuti equalmente, e vengono a restare equali, sì nella parte grave come anco nel mezzo e nell'acuto dell'istrumento, ma eziandio i dissonanti, che sono il tuono maggiore, il minore e il maggiore e minor semituono; però tanto più questo tengo esser vero e che tal distribuzione sia buona e fatta con ogni dovere, quanto che 'l semituono contenuto dalla proporzione super 7 parziente 128, che non si adopera nel genere diatonico, ed è contenuto tra le corde S B e K B si fa minore di tutte le parti, cioè di tutto il comma intiero, ch'è contenuto da la proporzione sesquiotantesima, e resta nella proporzione sesquivalentesimaquarta che è razionale;⁶⁵⁹ l'altre poi, cavandone tutte le diapason che contengono la proporzione dupla, sono irrazionali e incognite; conciosia che le parti, le quali si levano o aggiungono alle quantità razionali, ch'erano le lor prime forme naturali, sono irrazionali, e questo per la divisione fatta del comma nelle sue parti ch'è irrazionale; laonde quello che viene è similmente irrazionale.

Ma questo non intraviene nelle razionali, perché tutto quello che nasce, aggiungendo o sottraendo l'una quantità razionale dall'altra, è razionale. Il perché questa distribuzione, che si fa aggiungendo o levando tal parti, non può esser per alcuna cagione razionale, perché non si può con determinati numeri denominare o descrivere. Per mostrare adunque che tal distribuzione si convien fare necessariamente nel detto modo e non in altra maniera, procederemo con que-

⁶⁵⁷ *modo... mostrato*: cfr. qui a p. 208.

⁶⁵⁸ *sopra... diminuiscono*: cfr. qui a p. 267.

⁶⁵⁹ *semituono... razionale*: secondo i criteri di sottrazione descritti qui a p. 100, $135 : 128 - 81 : 80 = 10800 : 10368 = 25 : 24$.

sto ordine. Pigliaremo prima dodici corde solamente del monocordo posto di sopra, F B, E B, D B, I B, H B, G B, S B, K B, N B, R B, M B ed L B, le quali saranno bastevoli a dimostrare il proposito; e dopo accommodaremo perfettamente le corde F B e N B di maniera che contenghino la consonanza diapason, le quali lasceremo immutabili;⁶⁶⁰ e sopra di esse daremo principio a fare tal distribuzione, ancora che si potrebbe incominciar sopra qual luogo si volesse; ma faremo questo, per seguir la maggior parte di coloro ch'accordano gli istrumenti moderni, imperoché danno principio sopra tali corde. Si debbe però avvertire ch'ho detto immutabili, essendo dibisogno che la prima corda, sopra la quale si viene a fondare la distribuzione, sia stabile e che ciascuna diapason si riduca alla sua perfezione, cioè nella sua vera forma, la quale è la proporzione dupla; percioché non patisce (come ho detto ancora) mutabilità o varietà alcuna.

Posto adunque che noi averemo queste corde stabili, tra quelle che si trovano collocate nel mezo di loro, faremo la distribuzione, servendosi però dell'altre che sono poste fuori di esse. Per incominciare adunque pigliaremo la prima diapente posta nel grave, che sarà la F B e H B, contenuta dalla proporzione sesquialtera; e senza muovere la F B faremo la H B più grave, secondo la quantità di due settime parti d'un comma, come ho detto, preponendo primieramente e moltiplicando alla corda H B il comma, soggiungendo prima alla corda I B il tuono minore contenuto nella proporzione sesquinona e dividendola in dieci parti; onde prese le nove parti di essa, tra la corda che conterrà tal quantità e la H B, la quale è la corda acuta del tuono maggiore I B e H B, averemo il comma; conciosia che se dal detto tuono levaremo il minore I B e la quantità delle nove parti, senza dubbio resterà esso comma, contenuto dalla proporzione sesquiotantesima, il quale divideremo in sette parti equali, secondo il modo mostrato di sopra nel capitolo 25;⁶⁶¹ dopoi lasciando da un canto le due parti più acute di esso e pigliando solamente le cinque poste nel grave, averemo in un tratto con la corda *a* B accommodato alle loro proporzioni irrazionali due consonanze, la diapente F B e *a* B, e la diatessaron *a* B ed N B.

Pigliaremo ora la *a* B, che con la M B contiene la diapente più acuta di due settime parti equali del detto comma; e diviso che averemo il comma R B ed M B in sette parti equali, come facemmo il primo, lasciando prima le quattro parti più acute, che sono le due parti che si lasciano accioché abbiamo la diapente nella sua vera proporzione, e due altre parti dopoi per la sua diminuzione, la corda *b* B ne darà il nostro intento. A questa corda ritroveremo la corrispon-

⁶⁶⁰ F B... *immutabili*: $720 : 360 = 2 : 1$.

⁶⁶¹ *mostrato*... 25: cfr. qui a p. 210.

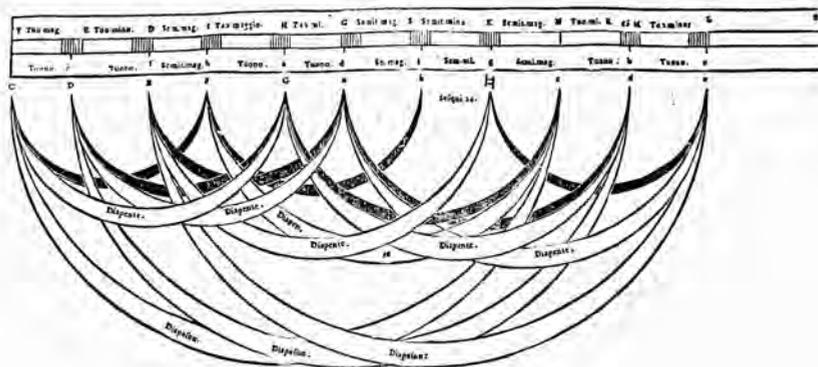
dente nel grave in proporzione dupla, accioché possiamo udire perfettamente la diapason; il che averemo fatto, quando dopo moltiplicato e preposto il comma alla $E B$ e diviso in sette parti equali, pigliaremo le quattro poste nell'acuto; percióché tra $c B$ ed essa $b B$ averemo la ricercata consonanza col mezo della corda $c B$, secondo il proposito; conciosia che essendo la $E B$ con la $M B$ corrispondenti per suono equale nella diapason, e aggiungendosi all'una e all'altra verso il grave quattro parti del comma, che sono tra loro equali, ne segue che medesimamente gli estremi de questi aggiunti siano equali e che rendino essa diapason; percióché per il secondo e per il terzo commun parere del libro 1 degli *Elementi* di Euclide,⁶⁶² se a cose equali si aggiunge over da esse si leva cose equali, quello che viene è similmente equale. Averemo eziandio tra $c B$ e $a B$ una diatessaron accresciuta de due parti del comma che sarà equale in proporzione alla $a B$ ed $N B$.

Faremo ora la corda $G B$ corrispondente in proporzione sesquialtera alla $c B$. Preponendo alla $G B$ il comma diviso secondo il modo dato, dopoi lasciando le quattro parti poste nell'acuto e le due, che seguono verso il grave, tra la $c B$ e la $d B$ averemo un'altra diapente, diminuta di due parti d'un comma, e tra la $d B$ e la $b B$ un'altra diatessaron accresciuta di tanta quantità. Seguono dopoi la $d B$ e la $L B$ che contengono la diapente diminuta di una settima parte; onde volendola diminuire d'un'altra parte, accioché si ritrovi con l'altre equale in proporzione, preponeremo alla $L B$ il comma, diviso come gli altri in sette intervalli; e lasciando il più acuto, prenderemo solamente i sei posti nel grave; e dalla $e B$ averemo il proposito. A questa ritroveremo primieramente la corrispondente in proporzione dupla, dividendo il comma preposto alla $D B$ in sette parti; dopoi presa la parte più acuta, averemo la $f B$, che con la detta $e B$ ne darà la consonanza diapason nella sua forma naturale, e un'altra diatessaron equale in proporzione con l'altre che sarà la $f B$ e $d B$ nella sua forma accidentale; e tra la $f B$ e $K B$ verrà una diapente medesimamente nella sua forma accidentale, più acuta di una delle dette parti; per il che volendola ridurre alla sua proporzione, preponeremo alla $K B$ il comma diviso al modo dato; e lasciando la parte acuta per il superfluo e le due parti seguenti per la diminuzione, col mezo della corda $g B$, non solo averemo la vera proporzione accidentale della diapente, ma eziandio quella della diatessaron contenuta tra la $g B$ e la $e B$.

Resta ora a ridurre alla loro proporzione la diapente $I B$ ed $N B$ e la diatessaron $F B$ e $I B$; onde soggiungeremo alla $I B$ il comma, il quale, dopo che sarà diviso in sette parti e prese che noi averemo le due settime più gravi, col mezo della corda $h B$, averemo la proporzione di dette consonanze, cioè averemo accresciuta

⁶⁶² libro... *Euclide*: EUCLIDE, *Elementa*, 1, pareri comuni 2-3.

la diatessaron posta nel grave de tante parti e fatta minore la diapente posta in acuto di tanta quantità. Ora per dar la sua proporzione alla S B, che con la *h* B si ritrova esser distante per una diatessaron, diminuta di due parti, soggiungeremo prima alla S B il comma; e dopoi che sarà diviso, pigliaremo le quattro parti più gravi in punto *i*; e tra *i* B e *h* B averemo fatto eguale la detta diatessaron all'altre in proporzione.



**DISTRIBUZIONE DEL COMMA FATTA TRA
GLI INTERVALLI DEL MONOCHORDO DIATONICO.
NICO NATYRALE, O' SYNTONO.**

Per tal modo adunque averemo accresciuto o diminuto egualmente non solo ogni consonanza nella sua specie, ma ogn'altro intervallo che tra le dette corde era contenuto; e de dodici corde ch'erano prima, le averemo ridotte al numero de undeci, corrispondenti al numero delle corde pitagoriche, poste di sopra nel capitolo 28,⁶⁶³ le quali potremo descrivere commodamente con le lettere di Guidone, senza raddoppiare altramente la *d*. E quello ch'ho detto di sopra intorno al semitono S B e K *b* si vede esser verificato; conciosia che ritrovandosi nella sua proporzione tra le dette corde e restando diminute nel grave (come si vede nella dimostrazione) delle quattro parti del comma, contenute tra la S B e la *i* B, e nell'acuto di tre parti, contenute tra *g* B e K B, se noi aggiungeremo queste tre parti alle quattro prime, non è dubbio che arriveranno al numero di sette e faranno tutto il comma. Ma perché il comma è contenuto dalla proporzione se-squiquattantesima, però se dalla super 7 parziente 128 ch'era la prima forma del

⁶⁶³ *poste...* 28: cfr. qui a p. 215.

detto semituono, ch'è razionale, levaremo la sesquiotantesima, la quale eziandio è razionale, il rimanente sarà la proporzione sesquivalentesimaquarta razionale, la quale è la forma razionale di tal semituono.

Potiamo ora vedere in qual maniera le parti del comma si vengano a distribuire, con una certa equalità, in ogni consonanza e in ogni intervallo, che non si trova che l'un sia maggiore o minor dell'altro in proporzione. Per la qual cosa potiamo tenere per certo che questo modo, di qualsivoglia altro in questa prima maniera di temperamento, tanto più sia migliore e più vero, quanto vediamo che ogni consonanza e ogni intervallo, sì nel principio come nel mezzo e nel fine, è accresciuto o diminuito d'una istessa quantità, secondo che ricerca la sua proporzione; né si vede per modo alcuno che l'un sia maggior dell'altro o minore; né si scorge che in essa sia alcuno avanzo, quantunque minimo, d'alcuna parte del detto comma; imperoché quando si ritrovasse alcuna di queste cose, sarebbe segno manifesto che tal distribuzione non fusse fatta coi debiti modi. Laonde concludo che quando si volesse tentar di fare tal temperamento o distribuzione altramente, com'alcuni hanno tentato, che tal fatica sarebbe vana e senza frutto, come l'esperienza sempre ce lo farà manifesto. Il perché non si potendo far cotal cosa in altra maniera che torni bene, seguita che quanto a questo primo modo tal partecipazione o distribuzione sia fatta perfettamente, con i debiti mezzi e senz'alcuno errore.

Della composizione del monocordo diatonico equalmente temperato nel primo modo
Capitolo XLIV

Potremo ora mostrare in qual maniera, con poca fatica e senz'alcuno errore, si possa comporre il monocordo diatonico al primo modo temperato di maniera nei suoi intervalli che si ritrovi esser mezzano tra il diatono e quello che naturale o sintono si chiama, ritrovato da Tolomeo; la qual composizione spero che sarà non men utile a tutti coloro che desiderano di saper la temperatura, e la vera proporzione dei suoi intervalli, di quello che sarà a coloro eziandio i quali fabbricano istrumenti musicali, e desiderano di saper la ragione e misura di qualunque si voglia di essi, per poter con ragione proporzionare quelli degli istrumenti loro. Dobbiamo adunque primieramente sapere che così come ciascun termine di qualunque intervallo collocato alla sua proporzione sopra qualunque corda, da qual parte si voglia, sia dalla parte grave over d'acuta, si può far maggiore o minore di tanta quantità quanta è la proporzione della parte della corda al suo tutto, che si piglia o si lascia dall'una di queste due parti, così eziandio si può far di tanta quantità più grave o più acuto, quanto è la proporzione che ha quella

parte di corda, che si lascia o se gli aggiunge nel grave, nell'acuto, col suo tutto, come è manifesto per la vigesimasesta e vigesimasettima definizione nel quinto libro delle *Dimostrazioni*,⁶⁶⁴ e come eziandio in molti luoghi si è potuto di sopra vedere.

Onde dico, dopo che si averà ritrovato un'asse o tavola ben piana e bene acconcia, come furono accommodate l'altre, porremo prima nel mezzo di essa la linea $a b$ in luogo di corda, sopra la quale faremo la composizione del detto monocordo. Sopra tal linea poi accommodaremo dalla parte sinistra il comma alla sua proporzione, al modo più breve e più espedito che sia possibile, in cotal maniera; accommodaremo primieramente sopra la detta corda, nel modo che si è dimostrato nella trentesimasesta del terzo delle *Dimostrazioni*,⁶⁶⁵ il tuono maggiore alla sua proporzione, dopoi il minore, di maniera che 'l termine minore del tuono maggiore sia anco il termine minore del tuono minore. Il che fatto tra 'l maggior termine dell'uno e l'altro de questi due tuoni sarà collocato il comma; perciòché viene ad esser la differenza che si trova tra le quantità dell'uno e dell'altro. A questo poi ne soggiungeremo un altro, collocandolo alla sua proporzione (come abbiamo fatto il primo) sopra la corda ch'è il termine maggiore del tuono minore; e dopoi divideremo ciascuno separatamente con diligenza, secondo 'l modo mostrato di sopra nel capitolo 25,⁶⁶⁶ in sette parti equali, ritrovando tra la corda $a b$ e la $c b$ del sottoposto esempio, che contengono il primo, e tra la $c b$ e la $d b$, che contengono il secondo, sei linee o corde mezzane proporzionali; imperoché divisi in tal maniera potranno servire ad ogn'ordine de suoni che si vorrà ridurre a tal temperamento, cominciando da qual corda tornerà meglio.

Ma si debbe avvertire che quelle parti, che saranno poste tra la $a c$, saranno quelle delle quali si averanno a diminuire le consonanze o altri intervalli di tal monocordo; e quelle che saranno poste tra la $c d$ saranno quelle con le quali si averanno a far maggiori ovvero accrescere. E quando si nominerà due over più parti, sempre s'intenderà di quelle che sono più vicine alla c , siano poste da qual canto si voglia. Ora intese queste cose, lasciando da un canto la $a c$, parte di detta linea, porremo primieramente la $c b$ in luogo della corda più grave del monocordo, il quale si vorrà ridurre alla partecipazione; e sarà secondo il modo de' musici moderni la corda A. Dopoi pigliando la $c b$, accommodaremo il tuono

⁶⁶⁴ come... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, definizioni 26-27, pp. 281-282.

⁶⁶⁵ modo... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 3, proposta 36, p. 188.

⁶⁶⁶ mostrato... 25: cfr. qui a p. 210.

maggiore alla sua proporzione, nel modo che facemmo nell'altre divisioni; e sarà il fondamento dei tetracordi. Ma perché questo tuono si pone diminuito di quattro settime parti d'un comma, com'altrove ho detto,⁶⁶⁷ pigliaremo col piede del compasso quattro parti del comma *a c* e le aggiungeremo alla linea *c b*; e divideremo il tutto in nove parti equali; e dove cascherà il fine della ottava parte a banda sinistra porremo il punto *e*; e averemo la *e b* che con la sopradetta divisa conterrà il tuono maggiore, collocato nella sua vera proporzione, e con la *c b* lo averemo diminuito di quattro settime parti del detto comma; perciò essendo tra il tutto diviso e le parti *e b* collocato il tuono nella sua vera proporzione, ch'è la sesquiottava, se dalla parte grave, cioè dalla divisa linea, levaremo tutta la proporzione aggiunta alla corda *c b*, che sono le quattro parti più acute del comma *a b* e *c b*, non è dubbio che 'l tutto diviso non resti diminuito di tal quantità e in suo luogo non venghi la *c b*.

Onde se la proporzione, posta tra il tutto diviso e la *e b*, resta diminuta di tante parti, per conseguente i suoni che nasceranno dalle corde tirate sotto tali proporzioni resteranno diminuti eziandio di tanta quantità; conciosia che (come nella prima parte ho detto)⁶⁶⁸ i musici giudicano tanto esser la proporzione di suono a suono quanto è la proporzione di ciascuna parte di corda col suo tutto. Averemo adunque per tal via fatto il tuono maggiore che si trova collocato tra queste due corde *A* e *b*, minore di quattro parte⁶⁶⁹ d'un comma. Soggiungeremo immediatamente a questo il semituono maggiore, contenuto dalla proporzione sesquiquintadecima; il quale aggiunto al tuono maggiore fa il semiditono, contenuto dalla proporzione sesquiquinta.⁶⁷⁰ E perché il semituono piglia aumento di tre settime parti del comma e il tuono discesce quattro, però cavando le tre dalle quattro ne resterà una, che sarà quella parte della quale il semiditono si viene a minuire, secondo che di sopra si è detto.⁶⁷¹ Pigliaremo adunque solamente una parte del comma *a b* e *c b*, che sarà la più vicina alla *c*, e la metteremo insieme con la *c b*, dividendo questo tutto in sei parti equali; e pigliando le cinque, che sarà in punto *f*, tra la divisa e la *f b*, averemo collocato il semiditono alla sua naturale proporzione; e tra la *c b* e la *f b* averemo, per le ragioni già dette, il diminuito di una settima parte del comma nella sua forma accidentale.

In tal maniera adunque averemo una terza corda, la quale segnaremo con la lettera *C*, e sarà la seconda del primo tetracordo che con la *b* conterrà il semi-

⁶⁶⁷ *com'altrove... detto*: cfr. qui a p. 267.

⁶⁶⁸ *come... detto*: cfr. qui a pp. 73, 117.

⁶⁶⁹ *parte*: in questo caso femminile plurale; BATTAGLIA, *s.v.*

⁶⁷⁰ *semiditono... sesquiquinta*: $16 : 15 + 9 : 8 = 144 : 120 = 6 : 5$.

⁶⁷¹ *secondo... detto*: cfr. qui a p. 267.

tuono maggiore, accresciuto di tre settime parti. Aggiungeremo a questo immediatamente il tuono, accioché la prima corda con la quarta abbiano la consonanza diatessaron; e tal tuono sarà il primo del primo tetracordo posto nel grave. Ma perché tal consonanza contiene il tuono maggiore, il minore e il maggior semituono, avendo collocato per avanti il tuono maggiore tra la prima e la seconda corda, fa dibisogno che noi abbiamo il minore; e però procederemo in tal modo, accomodando prima la detta consonanza alla sua proporzione, lasciando da un canto le due prime parti del comma *c b* e *d b* poste appresso la *c*; e dopoi pigliando solamente le cinque, divideremo tutta la linea *fin*⁶⁷² in punto *b* in quattro parti equali, per il maggior termine della sesquiterza proporzione ch'è la vera forma di essa diatessaron; e pigliando tre parti in punto *g*, avremo prima, tra la divisa e la *g b*, la diatessaron nella sua vera forma e dopoi l'accresciuta de due parti del comma tra la *c b* e la *g b*; conciosia che se le aggiunge quelle due parti che prima che si dividesse tal linea furono lasciate da un canto. E perché tra 'l tutto diviso e la *g b* si ritrova la proporzione sesquiterza, se per l'aggiunzione d'alcuna parte si viene a crescere alcuna proporzione di quella quantità che se le aggiunge, è manifesto (per quello che si è detto di sopra) che avendosi aggiunto due settime parti delle mostrate alla corda grave della proporzione sesquiterza, e rimanendo l'acuta nel suo primo essere, tal proporzione sia fatta maggiore di tanta quantità quanta era quella ch'è stato aggiunta.⁶⁷³ Ma perché tra la corda *c b* e la *e b* abbiamo il tuono maggiore diminuto, e tra la *e b* e la *fb* il semituono maggiore accresciuto, però tra la *fb* e la *g b* avremo il tuono minore, il quale verrà per la integrazione della diatessaron accresciuta de due parti del comma, come la ragione sempre ce lo farà vedere.

Averemo adunque la corda D, che con la C contiene il tuono minore, accresciuto di tre parti del comma; il qual tuono in questo luogo solamente, e nelle sue corde corrispondenti in proporzione dupla, segue immediatamente dopo il semituono maggiore, procedendo dal grave all'acuto. Onde mi penso che da altro non possa nascer la difficoltà che si trova nell'accordare o temperar bene i moderni istrumenti, la corda G con la *d* e questa con la *aa*, se non perché le corde D e *d* dei detti istrumenti pigliano il luogo del comma; onde ne seguono due tuoni minori immediatamente l'un dopo l'altro, tra le corde C e D e tra le D ed E, e così tra quelle che corrispondono con queste in dupla proporzione. E per seguitar quello ch'abbiamo incominciato, aggiungeremo alla corda D un'altra corda, la quale con essa lei dalla parte acuta contenga il tuono minore, il quale

⁶⁷² *fin*: fino, dialettale antico; BATTAGLIA, *s.v.*

⁶⁷³ *stato aggiunta*: cfr. qui a p. 738.

viene ad essere il secondo del primo tetracordo; e faremo che questa corda aggiunta con la A conterrà la diapente; ma prima è dibisogno che sappiamo la sua proporzione, la quale è la diminuzione di due settime parti d'un comma. Piglieremo adunque le due parti più propinque alla *c*, poste tra *a* e *c*, e le accompagneremo con tutta la *c b*; e così divideremo questo tutto in tre parti equali, secondo 'l maggior termine continente la proporzione della diapente; e pigliate le due per il minore, che sarà la *b b*, tra questa e la divisa averemo collocato alla sua vera proporzione la diapente; e la diminuta, secondo le ragioni altre volte addotte, sarà tra la *c b* e la *b b*; e per tal via averemo la corda E che con la D conterrà il sopradetto tuono, accresciuto de quelle parti che fanno dibisogno; e sarà l'ultima corda acuta del primo tetracordo e la prima grave del secondo.

E per ritrovar la seconda, la quale sia distante per un semituono maggiore dalla E e per uno esacordo minore dalla A, fa dibisogno di saper primamente la ragione della sua proporzione, la quale è, com'abbiamo veduto, che 'l detto esacordo si agumenta⁶⁷⁴ d'una settima parte del comma, come si accresce eziandio il maggiore. Per il che prenderemo la linea *c b* diminuta di cotal parte del comma *c b* e *d b* e divideremo il restante in otto parti equali, conciosia che 8 è il termine maggiore della proporzione dell'esacordo; pigliando dopoi cinque parti solamente, che saranno per il termine minore nel punto *i*, averemo tra il tutto della divisa e la *i b*, che sarà la corda F, il detto esacordo, collocato nella sua vera proporzione, e tra la *c b* e la *i b* l'accresciuta di tal parte. Aggiungeremo ora a questa sesta corda la settima, la quale sarà da lei distante per un tuono maggiore; ma bisogna sapere primieramente che proporzione abbia con la prima e di quanta quantità questo intervallo, che si nomina eptacordo minore, si accresca o diminuisca; e ritroveremo che la sua vera proporzione è la superquadriparzientequinta,⁶⁷⁵ e che si accresce di quattro delle sopradette parti; conciosia che de quelle parti, delle quali si diminuisce quell'intervallo che si aggiunge oltra la settima corda per venire all'ottava, de quelle medesime si accresce l'eptacordo, che gli è posto avanti, e per il contrario. E perché quell'intervallo, che resta per finire la diapason, è il tuono maggiore, il quale si diminuisce de quattro settime parti del comma, però si accresce il detto eptacordo de tante parti. Il medesimo anco si osserva nell'accommodar l'altre corde, avendo sempre riguardo a quell'intervallo che segue immediatamente quello che si vuole accommodare.

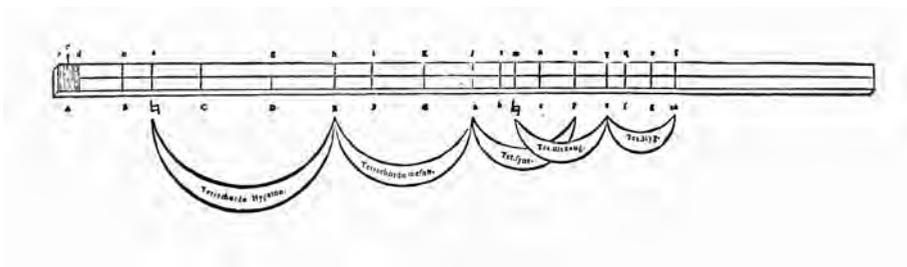
Pigliaremo adunque la linea *c b*, diminuta delle quattro parti più vicine alla *c*, che saranno quelle che sono poste tra *c* e *d*, e così la divideremo in nove parti

⁶⁷⁴ *agumenta*: aumentare; BATTAGLIA, s.v.

⁶⁷⁵ *superquadriparzientequinta*: 9 : 5.

equali; e pigliandone cinque in punto K, tra la divisa e la K *b* averemo accom-
 modato il detto eptacordo alla sua vera proporzione; e tra la *c b* e la K *b* lo ave-
 remo accresciuto di quattro parti del comma; e la corda G verrà ad esser la set-
 tima di tale ordine e la terza del secondo tetracordo. A queste aggiungeremo
 l'ottava corda, la quale con la prima conterrà la diapason, dividendo solamente
 la *c b* in due parti equali, perciocché tal consonanza resta nella sua perfezione e
 nella proporzione dupla; e nel punto *l* averemo la corda *a*, secondo il proposito;
 e tra le corde A B C D E F G e *a* averemo la diapason tramezata da sei corde e
 divisa in sette intervalli, ciascun dei quali è accresciuto over diminuito secondo
 la proporzione che se gli appartiene, nel modo che si è mostrato. E perché divi-
 dendo in due parti equali qualunque corda si vuole, se le può ritrovar la corri-
 spondente per una diapason, come ho mostrato, perché dalla metà della corda
 averemo sempre il proposito, però se noi divideremo le corde mezzane della
 diapason in due parti equali, averemo le corde *m b*, *n b*, *o b*, *p b*, *q b*, *r b*, e simil-
 mente la *s b*, dividendo la estrema acuta della diapason, che corrisponderanno
 alle corde *e b*, *f b*, *g b*, *h b*, *i b*, *k b* ed *l b* in dupla proporzione; e in tal maniera a-
 veremo la composizione del monocordo temperato nei suoi intervalli, secondo
 le loro proporzioni, e ridotte le sue corde al numero de quindici, contenute nei
 quattro primi tetracordi, ai quali volendo aggiungere il quinto, basterà d'ag-
 giungere in esso solamente la corda *trite synemennon*, cioè accomodare il semi-
 tuono maggiore e il minore alle loro proporzioni.

E perché il minore (come ho detto) resta nella proporzione sesquivalentesi-
 maquarta, la quale è razionale, però divideremo la linea o corda *m b* in venti-
 quattro parti equali; pigliandone venticinque dalla parte destra in punto *t*, ave-
 remo la corda *t b*, la quale ne darà il nostro proposito; perciocché le corde *l b*, *t b*,
n b e *o b* saranno quelle del tetracordo *synemennon* che noi cerchiamo, ancora che
 le corde *l b*, *n b* e *o b* siano agli altri tetracordi comuni. Ma quando vorremo
 ritrovar nel grave alcuna corda che corrispondi con una acuta in proporzione
 dupla e faccia udire la diapason, raddoppiaremo la corda acuta e averemo quello
 che desideriamo. Se noi adunque vorremo ritrovar la corrispondente corda gra-
 ve alla corda *t b*, raddoppiaremo solamente la detta corda *t b* e in punto *u* ave-
 remo il tutto; perciocché la corda *u b*, con la *t b*, saranno in proporzione dupla e
 faranno essa diapason. Per tal modo adunque averemo il monocordo diviso in
 cinque tetracordi, nel quale per l'aggiunzione della corda *u b*, conterrà il nume-
 ro di dici-sette corde, A B C D E F G *a b c d e f g* e *aa*, come nella figura si
 può vedere.



Laonde con questo mezzo potremo aver senza molta fatica e senz'alcun errore la via e il modo di comporre il monocordo temperato nei suoi intervalli e accommodato al numero delle corde pitagoriche nel primo modo, nel quale potremo accommodar quante corde vorremo, accrescendo o diminuendo i suoi intervalli, con la proporzione di ciascuno, secondo 'l modo che si è mostrato di sopra. Ma in qual modo si venga a comporre cotal monocordo nella seconda maniera, da quello che si è dimostrato nella prima proposta del quinto delle *Dimostrazioni*,⁶⁷⁶ si potrà con facilità comprendere.

Se nelle canzoni seguitiamo cantando gli intervalli prodotti dai veri numeri sonori, ovvero i temperati, e della risoluzione d'alcuni dubbii

Capitolo XLV

Ora può nascere un dubbio, considerato quello ch'io ho detto di sopra, se tra le parti delle canzoni o cantilene, le cui armonie nascono dagli istrumenti naturali, si odono i veri e legittimi intervalli contenuti nelle lor vere forme o pur gli accresciuti o diminuti negli istrumenti, secondo 'l modo mostrato. Al qual dubbio si può rispondere e dire che veramente si odono quelli che sono contenuti nelle lor vere forme, contenute tra i numeri sonori e dalla natura prodotti, e non gli altri; conciosia ch'essa natura (come vuole il filosofo)⁶⁷⁷ in tutte le cose è sempre inchinata a seguire il bene e a desiderare non solo il buono e dilettevole, ma il migliore e quello anco ch'è ordinato per il buono. Onde essendo ordinati cotali intervalli e consonanze per la perfezione dell'armonia e della melodia, i quali intervalli sono migliori e più dilettevoli, e non solo più dilettevoli ma appetibili maggiormente, però naturalmente nelle cantilene vocali ci sforziamo di segui-

⁶⁷⁶ quello... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, proposta 1, p. 283.

⁶⁷⁷ [ARISTOTELE], *De generatione [et corruptione]*, 2, capitolo 2.

tar quelli che sono prodotti nella lor vera forma che gli altri, i quali per loro natura non sono né migliori né più atti alla perfezione dell'armonie.

E che tale inclinazione sia in noi, questo si conosce da molti segni evidenti, e prima perché ognun naturalmente fugge il contrario del bene, ch'è il male e il cattivo o tristo che lo vogliamo dire, e non pure esso, ma eziandio il men buono e quello che è impedimento di esso buono; ed elegge sempre il migliore over fugge almeno il più tristo, come si vede ch'ezziandio ogni scienza (come dice Platone)⁶⁷⁸ con tutte le sue forze scaccia da sé le cose prave ed elegge le utili e più atte. Ed è pure il dovere, poich'ogni arte e ogni dottrina, come dice il filosofo,⁶⁷⁹ e similmente ogni atto e ogni elezione par che desiderino un certo bene e ogni perfezione; onde acquistata, si sforza dopoi con ogni suo potere di rimanere in essa e di conservarla. Vediamo in questo proposito che quelli intervalli, che sono nelle lor forme, sono maggiormente appetibili degli altri, perché sono migliori; e ciò sperimentiamo ogni giorno, conciosia che tanto quelli che conoscono confusamente gli estremi d'alcuna consonanza solamente, senza discernere il perfetto dallo accresciuto o diminuto, e non hanno la ragione della partecipazione, quanto quelli ch'hanno tal giudizio e tal ragione, qualunque volta vogliono accordare i loro istrumenti, riducono le consonanze alla loro perfezione. Quelli prima, perché non sanno la ragione dal temperare⁶⁸⁰ o proporzionare, essendo che seguono quello che maggiormente loro diletta e credono che quella sia la forma vera, la quale si ricerca nel volere accordare i detti istrumenti, onde ingannati dal senso non ottengono quel che desiderano; questi poi perché avendo la ragione della partecipazione vengono più facilmente ad accrescerle o minuirle; e più presto le riducono a quella forma che ricerca il numero delle corde de tali istrumenti, riducendo l'opera loro a perfezione.

E se fusse vero che tanto tra le voci quanto tra i suoni degli istrumenti si udissero solamente le consonanze e gli intervalli mostrati di sopra fuori delle loro naturali proporzioni, come alcuni poco accorti hanno detto, ne seguirebbe che quelli che sono della natura e nascono dai veri numeri armonici non si ritrovassero mai posti in atto; ma fussero sempre in potenza; la qual potenza sarebbe vana e frustatoria;⁶⁸¹ conciosia che ogni potenza naturale, quando per alcun tempo non si riduce all'atto, è senza utilità alcuna nella natura. E pure si vede che Iddio ed essa natura non fecero né fanno mai cosa alcuna invano; pe-

⁶⁷⁸ [PLATONE, *Civilis vel*] *De regno* [Marsilii Ficini argumentum, Lugduni, Antonius Vincentius, 1548, p. 145].

⁶⁷⁹ [ARISTOTELE], *Ethica [magna]*, 1, capitolo 1.

⁶⁸⁰ *dal temperare*: forse da emendare in «del temperare».

⁶⁸¹ *frustatoria*: frustratorio, privo di risultati, vano, inutile; BATTAGLIA, *s.v.*

rò bisogna dire che tal potenza si riduca alcune volte in atto, la quale se non si può ridurre col mezzo degli istrumenti nominati di sopra, è necessario che si riduca col mezzo delle voci, altramente il numero sonoro o armonico mostrato altrove, il quale è la cagione delle consonanze e si ritrova nelle quantità sonore, sarebbe al tutto vano e superfluo nella natura; e Iddio e la natura istessa (il che è pazzia a pensarlo, non che a crederlo) avrebbero prodotte queste forme invano.

Onde si può concludere che quelli intervalli, che si odono nelle cantilene vocali, sono contenuti nelle lor vere forme che si ritrovano tra le parti del numero senario, ancora che potrebbe forse alcun dire: «Se la natura è inchinata a seguire il buono e il migliore, e se gli intervalli, che nascono dai numeri armonici, sono migliori degli altri e per conseguente più consonanti, da che nasce che spesso udimo nelle cantilene vocali un non so che più presto di dissonanza che di consonanza?» A questo si può dire che può procedere da molte cagioni, prima perché alcuno dei cantori avrà l'udito imperfetto e impedito, il quale sopra ogn'altra cosa debbe esser in quelli che essercitano la musica senza difetto alcuno; dopoi, perché potrebbe essere che le voci dei cantori fussero tra loro sproporzionate; onde essendo l'una chiara e soave e l'altra per 'l contrario oscura e sgarbata, non può seguire contento che sia buono. Potrà anco essere che l'uno de' cantori averà maggior fianco⁶⁸² e che più si facesse udire dell'altro, ovvero che l'uno avrà tal natura che nel cantare crescerà più del dovere la voce nell'acuto e l'altro la calerà⁶⁸³ volentieri verso il grave; le quali cose sono sempre cagione che non si può udir mai alcuno contento che sia buono. Ma quando le voci sono tra loro proporzionate e bene unite, senz'aver alcuno impedimento, e sono proferite dai cantori con discrezione e buon giudizio, di maniera che l'una non supera l'altra, è da tener per fermo che tali intervalli si odono perfetti; onde gli uditori pigliano non poco piacere e contento delle cantilene che odono in cotal maniera concertate; perciòché oltre gli altri accidenti che intravengono nel cantare le parti, si odono alle volte alcuni accenti e (come si dice) alcune tirate di gorgia,⁶⁸⁴ con alcune diminuzioni⁶⁸⁵ molto garbate, che negli istrumenti artificiali non si possono udire.

⁶⁸² *fianco*: forza, resistenza, energia fisica e morale; BATTAGLIA, *s.v.*

⁶⁸³ *calerà*: geminazione per «calerà».

⁶⁸⁴ *alcune... gorgia*: gorgheggio improvvisato o studiato, breve o lungo, passaggio, abbellimento; BATTAGLIA, *s.v.*

⁶⁸⁵ *diminuzioni*: fioritura, melisma, coloratura; indica la pratica di ornare una melodia vocale o strumentale con note di passaggio o di volta, gruppetti, trilli; in altra accezione accorciamento della durata delle note rispetto al loro valore effettivo, ottenuto per mezzo di proporzioni dette

Dirà forse qui alcuno: «Poniamo che quello che si è detto sia vero; non ne segue da questo un grande inconveniente, che si potrà dire che qualunque volta s'accompagnerà gli istrumenti artificiali con le voci, mai queste con quelli per alcun modo si potranno unire?» Rispondo; chi vorrà esaminar minutamente la cosa ritrovarà questo inconveniente accadere infinite volte; conciosia che mai o di raro avviene che le voci coi suoni s'accordino tanto perfettamente che non si oda alcuna discrepanza tra loro, ancora che sia minima. E benché pari a molti che si uniscano, questo avviene per la picciola distanza ch'è tra loro, della quale l'udito de' quelli che non hanno molta pratica e buon giudizio delle cose della musica non può esser capace. Non è però impossibile che le voci non si possano unire perfettamente coi suoni, senza intravenire alcuno inconveniente, tanto più che (come ho detto) la natura desidera sempre d'accostarsi al buono e al migliore, il quale è per sé desiderabile, purché sia conosciuto; ed è il suo proprio di fuggire il tristo e quello ch'è ad impedimento del buono, ch'è abominevole. Onde il senso non può soffrire la dissonanza che si udirebbe quando il cantore volesse seguitare naturalmente gli intervalli che nascono secondo la natura dei numeri sonori; e perciò cerca di unire le voci con i suoni più che puote. E questo non gli è difficile, perché ad esse naturalmente è concesso che per ogni verso si possano piegare, e farsi di gravi acute e per il contrario d'acute gravi, con quel modo che più torna comodo. Né la natura le ha posto alcun termine o fine, se non nel modo che abbiamo veduto nella seconda parte.⁶⁸⁶

Ma gli istrumenti artificiali non possono far questo; conciosia ch'alcuni sono stabili e non si possono variare o mutar di suono per alcun modo, avendogli l'arte posto un certo termine o fine. Ma accordansi pure e uniscansi perfettamente quanto si vogliano queste due cose insieme, che quando poi si separeranno l'una dall'altra, le voci ritorneranno alla loro perfezione e gli istrumenti rimangeranno nella lor prima qualità. Né questo ci debbe parer strano, poiché si veggono maggiori effetti nelle cose naturali, nell'approssimarsi o nel mescolarsi l'una con l'altra; e ciò non solamente nelle cose ch'hanno tra loro qualche convenienza, ma tra quelle eziandio che sono l'una all'altra al tutto contrarie; perciòché pigliano tra loro scambievolmente la qualità dell'uno e dell'altro, essendo vero che ogni agente, il quale opera alcuna cosa, nel farla viene a repatire;⁶⁸⁷ ovvero una di esse solamente pigliando la qualità del suo contrario, separate dopo

diminuenti (*proportio dupla* 2/1, *tripla* 3/1, *quadrupla* 4/1, *sesquialtera* 3/2, *sesquitertia* 4/3); il procedimento veniva indicato modificando i segni di tempo in chiave; DEUMM.

⁶⁸⁶ [Cfr.] capitolo 13 [qui a p. 181].

⁶⁸⁷ *repatire*: subire; non attestato in BATTAGLIA ma nelle edizioni precedenti delle *Istituzioni*.

l'una dall'altra, ritornano alla lor prima qualità o natura e nel loro primo essere. Questo potiamo vedere commodamente nell'acqua, che per natura è fredda e umida, che approssimata al fuoco suo contrario, ch'è caldo e secco, piglia la qualità del fuoco, cioè diventa calda; ma separata dopoi ritorna nel suo primo stato. Il medesimo intraviene nell'altre cose naturali, le quali, come dice il filosofo,⁶⁸⁸ per la consuetudine mai non sono variate di natura, come si vede nelle cose gravi, la cui natura è di passare al centro, che quantunque siano gettate in alto violentemente infinite volte, mai pigliano natura d'ascendere; ma sempre declinano al basso, com'è manifesto della pietra che per sua natura è sempre inchinata⁶⁸⁹ a discendere. Questo istesso potiamo dir della voce umana che quantunque molte volte sia violentata dal suono degli istrumenti arteficiali, non resta per questo che dopo che si scompagna⁶⁹⁰ non ritorni alla sua prima natura.

Soggiungerà eziandio forse alcuno che con maggior piacere e diletto il più delle volte udimo i suoni e l'armonie degli istrumenti arteficiali, come sono organi, graveceembali, arpicordi, leuti e altri simili, che non udimo il concerto che nasce dalle voci; e questo è vero; ma ciò può nascere dalla disproporzione, che si trova tra le voci, e dalla proporzione e temperatura⁶⁹¹ posta tra i suoni dell'istrumento; perciocché il buono artefice ha cercato d'imitare in esso la natura quanto ha potuto e di ridurlo a quella perfezione che dall'arte gli è stato concessa, proporzionando prima con tal temperamento i suoi intervalli, di maniera che l'uno non superi l'altro in alcuna qualità, acciocché in esso non si oda alcuna discrepanza; laonde restando dopoi lo istrumento in tale accordo e temperamento e in un ordine de suoni invariabile, l'udito molto si diletta nell'armonia che nasce da lui, essendo massimamente che per natura si diletta dell'ordine proporzionato. Ma se per caso tale ordine e temperatura muta qualità, pare che immediatamente quei suoni, che da lui nascono, sommamente offendino. Questo medesimo vediamo intraverir spesso nelle voci ch'essendo disproporzionate e mal unite non si possono udire; ma se sono proporzionate e ben unite, sommamente diletano al sentimento. Onde senza dubbio alcuno, allora con maggior diletto si ode un'armonia e un concerto de voci che il concerto che nasce da qualsivoglia istrumento.

Questa adunque è la cagione perché alle volte udimo con maggior diletta- zione il suono d'un istrumento che l'armonia che nasce dalle voci, ancora che

⁶⁸⁸ [ARISTOTELE], *Ethica [nicomachea]*, 2, capitolo 1 [riporta l'esempio seguente a proposito della pietra che cade].

⁶⁸⁹ *inclinata*: indotta, costretta; BATTAGLIA, *s.v.*

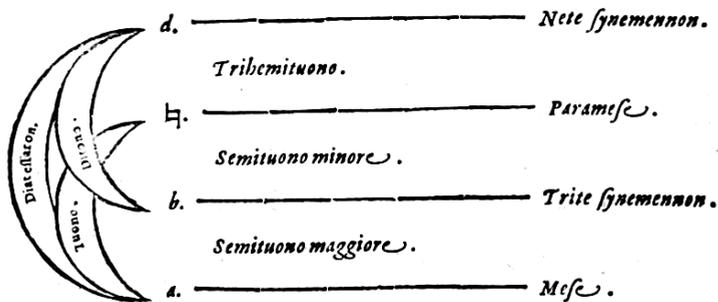
⁶⁹⁰ *scompagna*: separa.

⁶⁹¹ *temperatura*: temperamento.

tale strumento sia poco buono, ma i suoni che nascono da esso ottimamente siano proporzionati ed esse voci siano buone e sonore ma tra loro disproporzionate e male unite. E ciò non debbe parer strano, poich'alle frate con maggior diletto, maggior contento e con più soddisfazione vediamo un bel cavallo, il quale sia ben formato e proporzionato, ch'un uomo difforme e brutto; e pur l'uomo è il più bello, il più leggiadro e il più nobile animale che si ritrovi tra mortali, e una delle maravigiose⁶⁹² cose che Iddio benedetto abbia creato. Ma che si può dire a questo? Se non che la natura sommamente ha in odio quelle cose che nella loro specie sono imperfette, disproporzionate e mostruose; e si compiace grandemente in quelle che sono più vicine alla loro perfezione.

Della inspessazione del monocordo diatonico dalle corde del genere cromatico
Capitolo XLVI

Resta ora che noi vediamo in qual modo si possa inspessare utilmente il monocordo diatonico, mostrato di sopra, dalle corde del cromatico e da quelle dell'enarmonico. Laonde si debbe avvertire che avendosi aggiunto nella composizione mostrata il tetracordo *synemennon* col tetracordo *meson*, per tale congiunzione, il tuono, che è posto tra la corda *a* e la *b*, viene ad esser diviso dalla corda *b* in due parti, cioè in un semituono maggiore e in uno minore; per il che a caso e necessariamente nasce un nuovo tetracordo, tra le corde *a b b* e *d*; imperoché tra la *a* e la *b* si ritrova il semituono maggiore, tra la *b* e la *b* il semituono minore e tra la *b* e la *d* il triemituono, come nell'esempio si può vedere.



⁶⁹² *maravigiose*: dialettale; GIUSEPPE BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Cecchini, 1856, s.v.

E perché tale tetracordo non s'assimiglia per alcun modo ad alcuno dei tetracordi diatonici, posti nel capitolo 16,⁶⁹³ non si può con verità dire che sia diatonico; ma si può dire che sia cromatico, accostandosi molto al cromatico molle di Tolomeo, e in tutto e per tutto esser quello di Didimo, come si vede appresso di esso Tolomeo, nel capitolo 13 del secondo libro degli *Armonici*.⁶⁹⁴ Essendo che procede dal grave all'acuto per un semituono nel primo intervallo, nel secondo similmente per un altro semituono e nel terzo per uno triemituono, secondo la forma dei tetracordi cromatici già mostrati. Sì che potiamo veramente dire che questo sia il vero tetracordo cromatico ricercato, utile e necessario molto alla inspessazione del mostrato monocordo diatonico. E s'alcuno volesse dire che gli antichi ponevano il minore intervallo nella parte più grave dei loro tetracordi, e gli altri di maggiore proporzione poi per ordine, e che in questo si ritrova primamente il semituono maggiore e dopoi il minore, a costui si potrebbe rispondere che questo importa poco, poiché tal cosa non viene fatta fuori di proposito, essendo che tali intervalli vengono naturalmente esser collocati secondo che la natura dei numeri armonici lo comporta; i quali numeri danno prima nella parte grave le parti, ovvero intervalli maggiori, e dopoi per ordine le minori, come nel capitolo 39 di sopra abbiamo veduto.⁶⁹⁵ Per la qual cosa noi dobbiamo provvedere di collocare gli intervalli in tal maniera che possiamo acquistare tutte quelle consonanze, che sono atte alla generazione dell'armonia perfetta, e non aver riguardo che non sia posto il maggior intervallo nei tetracordi avanti il minore, e dopoi ne segua la perdita de molte consonanze.

Aveano bene gli antichi tal riguardo; ma non facevano il concerto loro al modo che facciamo noi; e avevano opinione che i maggiori intervalli (com'altrove ho detto) si componessero dei minori. Se ben è tutto al contrario; ma qual sia più ragionevole, che i maggiori intervalli si componghino in cotal maniera o pur che le consonanze e gli intervalli maggiori naschino dai minori, lo vederemo più oltre.⁶⁹⁶ E se l'aver posto il maggior semituono avanti 'l minore non fa cosa alcuna, non farà eziandio che cotale tetracordo non sia cromatico, poiché non è né diatonico né meno enarmonico, se bene ha tra la corda *b* e la \flat il semituono minore, che non si usa nelle modulazioni diatoniche, neanco nelle enarmoniche, e tra la corda \flat e la *d* ha il triemituono incomposto che nel diatonico è composto, il qual è contenuto dalla proporzione sesquiquinta,⁶⁹⁷ com'è contenuto

⁶⁹³ *posti... 16*: cfr. qui a p. 186.

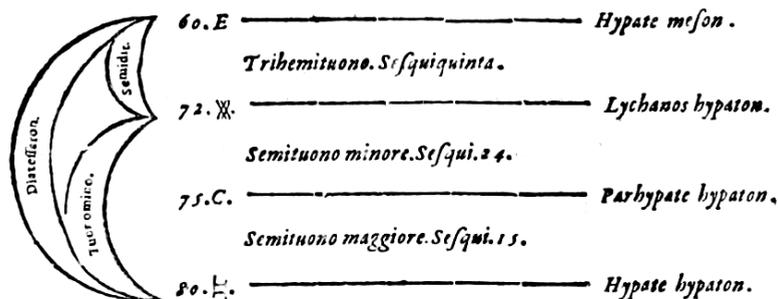
⁶⁹⁴ *capitolo... Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 2, 13.

⁶⁹⁵ *come... veduto*: cfr. qui a p. 110.

⁶⁹⁶ *vederemo... oltre*: cfr. qui a p. 295.

⁶⁹⁷ *proporzione sesquiquinta*: 6 : 5 proporzione che individua la terza minore.

quell'intervallo ch'è posto nella parte acuta del cromatico molle di Tolomeo e di quello di Didimo, come si può conoscer riducendo le quattro mostrate corde nelle lor proprie forme, che sono tra gli armonici numeri, nelle corde del primo tetracordo detto *hypaton*, le quali in questa figura si possono chiaramente vedere.



E ancora ch'ei sia nei due primi intervalli molto differente dal cromatico molle,⁶⁹⁸ questo eziandio importa poco, considerato il poco utile che da loro si cava, essendo che non possono dare alcuna consonanza, come allora sarebbe manifesto, quando adoperar si volessero. Questo tetracordo adunque verrà ad essere la forma degli altri quattro, quando vorremo inspessare il monocordo posto di sopra nel capitolo 40.⁶⁹⁹ È ben vero che quando si ponessero in tal monocordo che contenessero tali proporzioni, più presto si verrebbe a generar confusione che commodo, per la moltitudine dei tasti e delle corde che si accrescerebbono per poter ritrovar le consonanze secondo 'l proposito, oltre le mostrate. Però ridurremo solamente il sopradetto triemituono tra le corde diatoniche al modo mostrato, facendolo minore in ogni tetracordo una parte del comma,⁷⁰⁰ come facemmo di sopra,⁷⁰¹ over lo faremo minore d'una quarta parte, secondo 'l modo tenuto nel libro quinto delle *Dimostrazioni*,⁷⁰² quando si avesse temperato gli istrumenti in quella maniera ch'io dimostrai nella prima sua proposta; e per tal modo, oltre l'incommodo che si leva ai sonatori, averemo

⁶⁹⁸ *cromatico molle*: cfr. figura qui a p. 246.

⁶⁹⁹ *monocordo*... 40: cfr. qui a p. 260.

⁷⁰⁰ *facendolo*... *comma*: forse da emendare in «facendolo minore in ogni tetracordo di una parte del comma».

⁷⁰¹ *come*... *sopra*: cfr. qui a p. 267.

⁷⁰² *secondo*... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, proposta 1, p. 283.

schivato molte cose che sarebbero state molto strane da udire, per i passaggi che si farebbono dall'un intervallo all'altro, le quali non si odono dopo la partecipazione.

Accommodaremo adunque il triemituono al suo luogo proprio in questa maniera, aggiungendo prima alla corda acuta d'ogni tetracordo del monocordo posto di sopra una corda nel grave che sia da lei distante per una sesquiquinta. Questa poi aggiunta all'acuta detta di sopra, verrà a contenere il ricercato triemituono e similmente verrà a dividere il tuono maggiore d'ogni tetracordo in due parti, secondo la ragione dell'intervallo posto nel detto tetracordo; di modo che tra la prima e la seconda diatonica, e tra l'aggiunta e la detta corda acuta, avremo il tetracordo cromatico secondo 'l proposito. Tal corda dopoi ridotta alla sua proporzione col mezzo della partecipazione, ne darà il monocordo diatonico inspessato dalle corde cromatiche in ogni tetracordo; del qual monocordo non mi estenderò a dimostrar più cosa alcuna, per esser il suo ordine negli istrumenti moderni, già tanto tempo usati, ch'ormai da ognuno può esser conosciuto, nel quale, acciocché le corde cromatiche fussero più facilmente conosciute dall'altre, colui ch'accommodò il tastame loro nel modo che si vede fece i tasti colorati, e forse lo fece perché sapeva che il cromatico era detto colorato dal colore, come di sopra nel capitolo 16 fu detto.⁷⁰³ Né fu solamente contento d'inspessare con tali corde i sopradetti tetracordi, dividendo i tuoni maggiori in due parti; ma divise eziandio i minori in due semituoni, l'un maggior dell'altro, come in tal'istrumenti si può vedere; e questo credo che facesse per maggior commodità dei sonatori, acciocché potessero nel grave e nell'acuto esprimere con maggior libertà nelle loro modulazioni variati modi e variate armonie.

Le corde colorate poi furono dai musici pratici segnate nelle lor cantilene e notate con due segni, come la *trite synemennon* con questa lettera *b* rotunda, la quale chiamano *b* molle, e così tutte quelle che sono consonanti con questa, tanto nel grave, quanto nell'acuto, per una diapason overamente per una diapente o per una diatessaron; l'altre poi notarono con questo segno #, il quale nominarono diesis, seguitando forse l'opinione di Filolao,⁷⁰⁴ il quale (come recita Boezio)⁷⁰⁵ diceva che quello spacio per il quale la sesquiterza è maggiore di due tuoni si chiamava diesis; il quale spazio alcuni moderni chiamano semituono minore, perché il più delle volte si pone per dinotare che si debba far l'intervallo del semituono, com'altrove vederemo. E quando volevano che tal

⁷⁰³ *come... detto*: cfr. qui a p. 186.

⁷⁰⁴ *Filolao*: astronomo e matematico pitagorico.

⁷⁰⁵ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 3, capitolo 8.

semituono si cantasse in alcun luogo delle lor cantilene e salivano dal grave all'acuto, ponevano il *b*; ma quando discendevano dall'acuto nel grave, ponevano il #; il che fanno anco i più moderni, quando salendo e discendendo, col mezo de tali segni o corde, vogliono porre in essere il tuono.

Credo che la forma di questo segno # fusse introdotta da alcuni che si sognarono che 'l tuono fusse o si componesse di nove comma, over che si potesse dividere almeno in tante parti; perciocché volevano che 'l semituono maggiore fusse de cinque e il minore de quattro; e per questo, quando procedevano dalle corde diatoniche alle cromatiche nel modo ch'ho detto, per lo spazio d'un semituono ponevano tal segno, per dinotarci questo intervallo, perch'ebbero opinione, come hanno anche molti dei moderni, che tale intervallo fusse il semituono minore e fusse de quattro comma; onde segnavano lo spacio con quattro virgolette incrociate che sono le quattro poste in tal segno; conciosia che seguivano l'ordine delle corde, il numero e le proporzioni pitagoriche mostrate di sopra. Ma quanto costoro s'ingannino facilmente si può comprender da quello che detto e veduto abbiamo e da quello che si è dimostrato nella ventesimaprima proposta del secondo delle *Dimostrazioni* e nelle tre sequenti,⁷⁰⁶ similimente da quello che dice Boezio nel capitolo 15 del terzo libro della *Musica*, mostrando che 'l tuono di proporzione sesquiotava è maggiore di otto e minore di nove dei suoi comma.⁷⁰⁷ E nel capitolo 14 dice che 'l semituono minore è maggiore di tre comma e minore di quattro.⁷⁰⁸ Però adunque se 'l tuono è maggior di otto e minor di nove comma e non si può aver certezz'alcuna della sua quantità, per essere irrazionale, parmi certamente grande arroganza il volere affermare determinatamente una cosa che la scienza pone in dubbio e indeterminata. Onde se quest'intervallo non si può denominar con una quantità determinata, minormente si potranno denominar quelli che sono minori, come sono il semituono maggiore e il minore e gli altri simili.

In che maniera possiamo inspessare il detto monocordo con le corde enarmoniche
Capitolo XLVII

Volendo, dopo la inspessazione del monocordo diatonico con le corde cromatiche, inspessare il detto istrumento con le enarmoniche, accioché noi abbiamo in ogni tetracordo il semituono maggiore, diviso in due diesis, porremo

⁷⁰⁶ quello... sequenti: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposte 21-24, pp. 174-177.

⁷⁰⁷ quello... comma: BOEZIO, *De institutione musica*, 3, 15.

⁷⁰⁸ dice... quattro: BOEZIO, *De institutione musica*, 3, 14.

solamente una corda in mezo di esso, in tal maniera che con una delle nominate diatoniche o cromatiche sia consonante, e averemo il nostro proposito. Ma avanti che più oltre si proceda, parmi di dover mostrare le proporzioni del tetracordo, acciòché quando si volesse inspessare il monocordo diatonico sintono, si possa saper la ragione dei suoi intervalli. Per il che bisogna avvertire che, procedendo ogni tetracordo enarmonico dal grave all'acuto per due diesis e uno ditono incomposto, dobbiamo eleger quello che ha i suoi intervalli contenuti da proporzioni che ne possono condurre all'uso dell'armonia perfetta; né dobbiamo aver riguardo a quelli che sono stati posti in molti tetracordi dagli antichi, poiché non sono atti alla generazione dei concerti perfetti e poco fanno al nostro proposito. Laonde elegeremo quelli che sono utili, acciòché non si venghi a moltiplicar le cose senza necessità. E si debbe avvertire ch'io dico quelli intervalli essere utili, i quali, aggiunti ad alcun altro, ne danno una consonanza; però elegeremo primieramente quello che si può eleggere dei tetracordi mostrati di sopra che sarà utile e al proposito; dopo aggiungeremo intervalli contenuti da tali proporzioni che, dopo che sarà inspessato il sopradetto monocordo, secondo le ragioni delle proporzioni ch'io son per mostrare, ogni corda avrà la sua corrispondente diatonica o cromatica consonante.

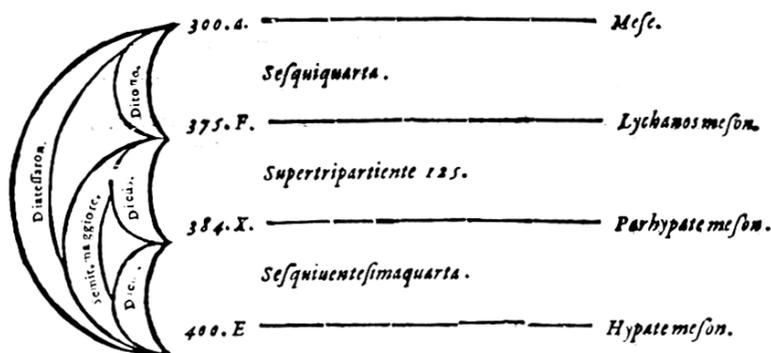
Il ditono adunque che pone Tolomeo nel suo tetracordo enarmonico, posto nel capitolo 37,⁷⁰⁹ farà al nostro proposito; perciòché è intervallo consonante e la sua vera forma si ritrova collocata tra i numeri, che contengono le proporzioni che sono tra le parti del senario, e non è in cosa alcuna differente dal ditono posto nel monocordo diatonico sintono; ancora che si consideri composto nel diatonico e nell'enarmonico senz'alcuna composizione; conciosia che l'uno e l'altro è contenuto dalla proporzione sesquiquarta. Questo adunque sarà l'intervallo acuto di questo tetracordo; e averemo tre corde, cioè le due estreme di ciascun tetracordo diatonico o cromatico, che sono communi a ciascun genere, e la seconda grave, la quale medesimamente a ciascun genere è commune. Questa, dopo che si averà ritrovata la quarta corda, la quale dividerà il semituono di ciascun tetracordo diatonico e cromatico in due parti, sarà la terza acuta del tetracordo enarmonico.

E la seconda corda enarmonica porremo tra la prima e la seconda diatonica in questo modo, facendola distante dalla prima per una proporzione sesquivesimaquarta, ch'è lo spacio del semituono minore, e sarà il diesis maggiore⁷¹⁰ di questo tetracordo, e dalla seconda per una supertriparziante 125 che sarà il die-

⁷⁰⁹ *posto*... 37: cfr. qui a p. 250.

⁷¹⁰ *sesquivesimaquarta*... *maggiore*: $400 : 384 = 25 : 24$.

sis minore,⁷¹¹ la quale segnaremo con questo segno ✕; e avremo questo tetracordo nel quale potremo veder l'utile che da lei ne viene; conciosia che aggiunta alla terza corda del tetracordo *hypaton* cromatica, che è la *perhypate hypaton*, si potrà udire il ditono, contenuto dalla proporzione sesquiquarta.⁷¹² Ma perché (come ho detto) le due estreme e la terza corda del detto tetracordo sono comuni, però basterà solamente aggiungere in ogni tetracordo la detta corda enarmonica, la quale si potrà facilmente avere, quando s'aggiungerà alla terza corda di ciascun tetracordo cromatico verso l'acuto un'altra corda che sia distante per una proporzione sesquiquarta.



Questa poi, dopo che si averà proporzionata nei sopradetti istrumenti, quando la partecipazione fusse fatta nel modo ch'ho dimostrato di sopra, over quando fusse fatta secondo 'l modo dimostrato nelle *Dimostrazioni*,⁷¹³ perciocché allora non accaderebbe farle altro, se non lasciarla nella nominata sesquiquarta, sarà di tale utile e tanto ch'ogni corda diatonica e ogni cromatica dei detti istrumenti, sì verso il grave, come eziandio verso l'acuto, averà una corda corrispondente per un ditono e per un semiditono; e ne darà un tale ordine, dal quale potremo comprendere quanto vaglia l'arte aiutata dalla natura nel congiungere e collocare mirabilmente con bello e regolato ordine le corde cromatiche tra le diatoniche e tra l'une e l'altre di queste le enarmoniche, le quali si conosceranno nel tastame dei detti istrumenti in questo, che a differenza delle diatoni-

⁷¹¹ *supertripartiente 125... minore*: $384 : 375 = 128 : 125$.

⁷¹² *conciosia... sesquiquarta*: $25 : 24 + 128 : 125 + 5 : 4 = 16000 : 12000 = 4 : 3$; «*perhypate*» forse da emendare in «*parhypate*».

⁷¹³ *over... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 4, proposte 17-20, pp. 245-250.

che e delle cromatiche, si porranno d'un altro colore, come nel seguente istrumento si può vedere. Ma si debbe sempre avvertire, com'altre volte si è detto, che quelle corde sono poste con qualche utilità in uno istrumento e in alcun ordine, le quali sono in tal maniera collocate che verso il grave overo verso l'acuto hanno una corda corrispondente consonante per una diapente o per una diatesaron, overamente per un ditono overo per un semiditono, come sono quelle che si ritrovano in questo istrumento. Così per il contrario, quelle sono poste senza utile alcuno, quando non hanno tali corrispondenti; perciocché niente o poco tornano al proposito alla generazione d'alcuna consonanza.

Potrà adunque ciascuno per l'avenire fabricare un istrumento alla simiglianza di quello ch'ho descritto, il quale sarà comodo e atto a servire alle modulazioni e armonie di ciascuno dei nominati tre generi; e questo non sarà ad alcuno difficile; perciocché uno de tali istrumenti feci fare l'anno di nostra salute 1548 in Vinegia, per avere nella musica una cosa che fusse quasi simile alla pietra che si esperimenta l'oro e l'argento;⁷¹⁴ acciò potesse conoscere e vedere in qual maniera potessero riuscire le armonie cromatiche e le enarmoniche e ogni sorte di armonia che si potesse avere da qualsivoglia divisione; e fu un gravecembalo ch'è anco appresso di me, il quale fabricò maestro Domenico Pesarese,⁷¹⁵ raro ed eccellente fabricatore de simili istrumenti, nel quale non solamente i semituoni maggiori sono divisi in due parti, ma anche i minori, di maniera ch'ogni tuono viene ad essere diviso in quattro parti. E ancora che se ne potessero far degli altri con diverse divisioni, nondimeno da loro si avrebbe poca utilità; perciocché in loro senz'alcuna necessità sarebbero moltiplicate le corde, le quali (oltre le mostrate) non sarebbero atte ad esprimere altri concetti più dilettevoli de quelli che fanno udir quelle che sono collocate nel nominato istrumento, i quali veramente sono diatonici over cromatici o pure enarmonici. E s'alcuni credessero che potessero esprimere altri concetti che i tre sopradetti, di gran lunga s'ingannerebbono, perché niun'altra specie di diatonico né di cromatico né di enarmonico si può ridurre alla sua perfezione, come vederemo altrove e come facendone ogni prova ciascun da sé lo potrà vedere.

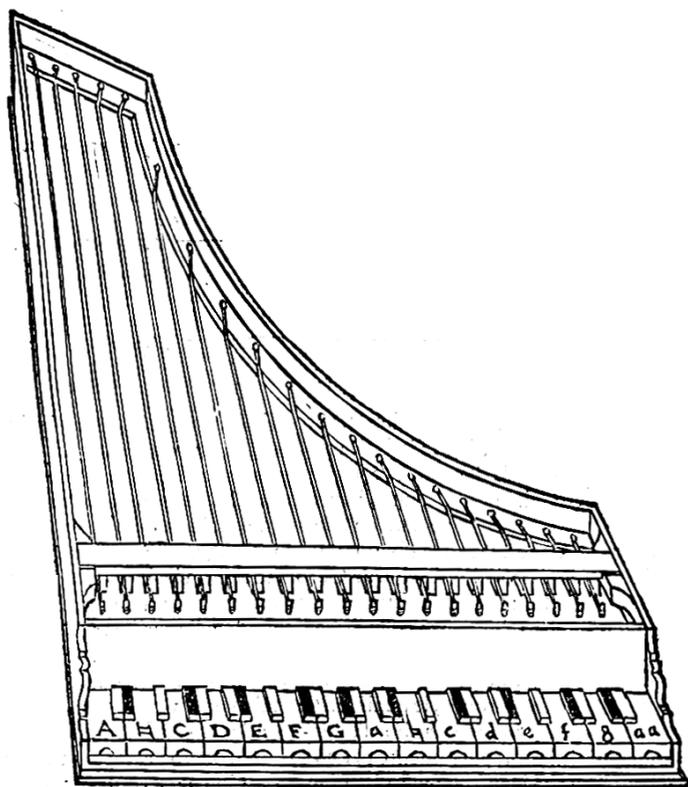
⁷¹⁴ *pietra... argento*: la pietra di paragone, una varietà di diaspro usata per saggiare le leghe d'oro e d'argento.

⁷¹⁵ *Dominico Pesarese*: Domenico da Pesaro o Dominicus Pisarenensis, costruttore del più antico clavicordo esistente che risale al 1543 e si conserva a Lipsia, Karl Marx Universität, Musikinstrumenten Museum; lo strumento monta ventidue coppie di corde e quarantacinque tasti, per un'estensione di quattro ottave di cui una corta al grave.

Andrea Alciatus mediolanensis [1492-1550; giurista italiano], *Emblemata*, 2, libro 1 [*Foedera italorum*]:

«Difficile est, nisi docto homini tot tendere chordas,
unaque si fuerit non bene tenta fides,
ruptaque (quod facile est) perit omnis gratia conchae
illeque praecellens cantus, ineptus erit».

[«È difficile, se non per un uomo preparato, tendere così tante corde, e se una sola corda non sarà stata bene stesa, e (cosa che è facile) sia rotta, finisce ogni armonia dello strumento e quello straordinario canto diventerà povera cosa»].



Ma perch'io credo ch'ormai la divisione de cotali generi e la lor natura sia nota a ciascuno ingegnoso, però non mi estenderò più oltra, in voler dar di loro alcuna altra ragione; conciosia che gran parte delle difficoltà, che potranno occorrere e saranno di qualche importanza in questa scienza, si potranno veder dimostrate e con ogni diligenza esplicate nelle nostre *Demostrazioni armoniche*; l'altre cose poi lascerò al giudizio del discreto lettore che si averà nel maneggio

dei numeri e delle misure ottimamente essercitato. Dirò adunque per concludere che questo è un istrumento sopra il quale si potrà essercitare ogni ottimo sonatore, non solamente nell'armonie diatoniche, ma eziandio nelle cromatiche e nell'enanarmoniche, quando potrà e saprà ridurle ai modi antichi overamente quando ai nostri tempi potranno riuscir migliori e più soavi di quello che si odono in alcune sgarbate composizioni d'alcuni compositori moderni. E dirò anco che quando si volesse aggiungere al numero delle mostrate corde alcun'altra corda, perciocché molte se ne possono aggiungere, senza dubbio sarebbe cosa vana e superflua; conciosia che vanamente e fuori di proposito si moltiplicano le cose, quando da quelle non si può cavare alcuna utilità; e gli intervalli utili e necessari, che concorrono alla costituzione d'ogni genere d'armonia, sono già accommodati ai lor proprii luoghi.

Ch'è più ragionevole dire che gli intervalli minori nascono dai maggiori, che dire che i maggiori si componano dei minori, e che meglio è ordinato l'esacordo moderno che il tetracordo antico

Capitolo XLVIII

Ora voglio soddisfare a quello ch'io promessi di sopra, quando dissi di voler mostrare quale è più ragionevole, che i maggiori intervalli si componghino dei minori over che le consonanze o minori intervalli nascano dai maggiori. Si de' adunque sapere che gli antichi Greci, avendo opinione che le consonanze e altri intervalli maggiori si componessero de più intervalli minori, avevano un intervallo minimo, il quale chiamano diesis, e lo ponevano non solo indivisibile, alla guisa dell'unità nell'aritmetica, ma lo chiamavano primo di tal genere, come si vede fatto da Aristotele nel libro 10 della *Metafisica*,⁷¹⁶ seguendo (secondo il mio parere) l'opinione d'Aristosseno, come eziandio fece nel primo libro dei *Posteriori*⁷¹⁷ dicendo: «'Εν δὲ μέλει δίεσις» cioè: «Nel canto è il diesis», volendo ch'ello fusse misura commune d'ogni consonanza, come la unità è misura commune de tutti i numeri. Ma parmi veramente che ciò dicevano fuor d'ogni proposito, poichè dalla divisione della diapason hanno origine tutte le consonanze e gli altri intervalli musicali quantunque minimi, essendo che veramente ella è la prima in tal genere ed è la cagione de tutti gli altri intervalli e la lor misura commune.

⁷¹⁶ [ARISTOTELE, *Metafisica*, 10], capitolo 2.

⁷¹⁷ [ARISTOTELE, *Analytica posteriora*, 1], capitolo 17 [in realtà 23].

Questo conferma Marsilio Ficino nell'*Epinomide* di Platone⁷¹⁸ e nel quarto della *Republica*,⁷¹⁹ quando parla della forma di tal consonanza e dice che la dupla è riputata esser proporzione perfetta, primieramente perché ella è la prima tra le proporzioni, generata tra l'unità e il binario, dopoi perché mentre che par che s'abbia partito dall'unità, la restituisce raddoppiandosi, oltra di questo perché contiene in sé ogni proporzione; conciosia che la sesquialtera, la sesquiterza e l'altre sono in essa come sue parti. Laonde la diapason nella musica, la cui forma è essa dupla, è la prima e la più perfetta d'ogn'altra consonanza e non patisce mutazione alcuna dei suoi estremi; e mentre par che si parta da una certa unità de suoni, restituisce tale unità, raddoppiandosi nelle sue parti. Questa contiene in sé ogni semplice consonanza e ogni minimo intervallo. Onde non è maraviglia se i Greci di commun parere, dal tempo di Terpandro in poi, come narra il filosofo,⁷²⁰ la chiamarono διὰ πᾶσῶν; perciocché ha ragione in qualsivoglia altra consonanza, ovvero in qualsivoglia altro intervallo, essendo che se è semplice e minore di essa, tale intervallo è come una delle sue parti, e se è composto e maggiore, è come composto di lei e d'una di esse parti, nel modo che nel capitolo 16 della prima parte ho mostrato.⁷²¹

E quello ch'ho detto si può comprender da questa ragione esser vero, che i suoni delle consonanze veramente hanno più tosto della quantità continua che della discreta; imperoché quando noi poniamo insieme la diapente e la diatessaron, l'una delle quali è contenuta da cinque e l'altra da quattro corde, viene la diapason che è contenuta tra otto e non tra nove corde, ancora che cinque e quattro posti insieme faccino nove; e questo avviene perciocché l'una e l'altra si congiungono ad un termine commune, com'è il proprio della quantità continua; il qual termine è la corda più acuta della diapente posta nella parte grave e la più grave della diatessaron posta nella parte acuta, congiunte insieme in armonica proporzionalità; overamente per il contrario nella congiunzione aritmetica, la corda più acuta della diatessaron posta nel grave, che è la più grave della diapente posta nell'acuto, verrebbe ad esser questo termine commune. Ma si come si fa errore a dire semplicemente che 'l tutto divisibile si componi delle sue parti, essendo che 'l tutto è prima di esse, così è errore il dire che la diapason si componi della diapente e della diatessaron o d'altre consonanze che le sono parti;

⁷¹⁸ *Questo... Platone*. PLATONE, *Epinomis vel Philosophus Marsilii Ficini argumentum*, Lugduni, Antonius Vincentius, 1548, p. 617: «Perfecta item proportio dupla putatur».

⁷¹⁹ *nel... Republica*. PLATONE, *De republica vel De iusto Marsilii Ficini argumentum*, Lugduni, Antonius Vincentius, 1548, pp. 388-397.

⁷²⁰ [ARISTOTELE], *Problemata*, 32, *sectio* 19 [in realtà 19, 32].

⁷²¹ *modo... mostrato*: cfr. qui a p. 69.

perciocché è prima di ciascuna altra ed è cotale tutto. Però meglio e con più ragione si può dire che gli intervalli minori nascono dalla divisione dei maggiori che i maggiori si componghino dei minori.

Ma si come la diapason, ch'è la maggiore de tutti gli altri intervalli consonanti semplici, ragionevolmente nell'ordine delle consonanze tiene il luogo più grave e così gli altri di mano in mano tengono per ordine il loro, secondo che le forme loro sono collocate nei numeri, così più ragionevolmente ordinarono i moderni il loro esacordo per tuoni e semituoni che non fecero gli antichi il loro tetracordo, fusse poi a caso o studiosamente fatto; conciosia che questi posero nella parte grave dei loro tetracordi gli intervalli di minor proporzione e dopoi per ordine quelli di maggiore; e quelli fecero il contrario; posero i maggiori nel grave dei loro esacordi e nell'acuto salendo i minori nelle prime quattro corde, come è il dovere e come ne danno i numeri armonici, il che nel capitolo 39⁷²² di sopra si è potuto vedere, i quali sono le parti delle quantità sonore, come abbiamo dimostrato altrove.

Che ciascun dei tre generi nominati si può dir genere e specie, e che ogn'altra divisione over ordinazione de suoni sia vana e inutile

Capitolo XLIX

Non voglio anco lasciar di dire che noi potiamo chiamare ciascheduno dei predetti generi, secondo diversi rispetti, generi e specie; conciosia che si possono considerare in due maniere, prima in quanto all'uso degli antichi, dopoi in quanto all'uso dei moderni. Onde considerati prima secondo l'uso degli antichi, i quali più presto cercarono di variar le loro modulazioni che di pervenire all'uso perfetto delle armonie col mezzo dell'acquisto de tutte le consonanze, ritrovaremo varie divisioni e diverse forme di tetracordi, come altrove ho mostrato,⁷²³ ridotte sotto uno de questi tre capi, diatonico, cromatico ed enarmonico. E perché quelle cose che si sottopongono ad alcuno universale sono dette specie, e quello universale, che contiene sotto di sé tali specie, è detto genere, però primamente si potranno chiamar specie, perciocché ciascuno è contenuto sotto questo genere universalissimo melodia overo armonia; dopoi si potranno nominar generi, imperoché ciascun di loro sotto di sé hanno molte specie. Considerati poi secondo l'uso dei moderni, con l'acquisto de tutte le consonanze e con la perfezione dell'armonia, non è dubbio che non averemo più d'una specie

⁷²² *come... 39*: cfr. qui a p. 255.

⁷²³ [Cfr.] *supra*, capitoli 31, 34 e 37 *secundae partis* [qui a pp. 230, 245 e 250], e [ZARLINO], *Supplementi* [*Sopplimenti musicali* cit.], 4, capitoli 1, 2 e 3, [pp. 111-130].

di ciascun di loro; imperoché è impossibile che da altri numeri e da altre proporzioni e da altro ordine che dal mostrato di sopra possiamo avere il fine desiderato; onde non generi ma specie solamente bisognerà chiamarli; perciocché sotto di sé non hanno se non gli individui che sono questa e quella cantilena. E saranno medesimamente sottoposti a questo genere universale melodia, ovvero armonia, della quale il diatonico, il cromatico e l'énarmonico saranno le specie. Per il che considerate al primo modo si potranno chiamare generi e specie; ma considerati al secondo si nomineranno solamente specie.

E se ben le forme degli intervalli di ciascuna specie de questi tre generi, mostrate da Tolomeo nel capitolo 16 del primo libro degli *Armonici*,⁷²⁴ si ritrovano collocate tra le proporzioni del genere superparticolare e gli antichi musici abbiano avuto opinione ferma, massimamente esso Tolomeo, che da altro genere di proporzione che dal molteplice e dal superparticolare in fuori, che sono generi della proporzione di maggiore inequalità, non potesse nascere alcuno intervallo che fusse atto alla consonanza, dalla dupla supertriparzierterza⁷²⁵ in fuori, dalla quale nasce la consonanza diapasondiatessaron; nondimeno la natura contraponendosi a tal legge, ne concede molti altri intervalli, i quali sono approvati dal sentimento e confirmati dal parer d'ognuno per buoni e consonanti, molto necessarii alle modulazioni e alla generazione dell'armonie in ciascheduna delle nostre specie, e hanno le lor forme contenute tra gli altri generi di proporzione. E benché le ragioni che adduce Tolomeo contra le divisioni fatte da Aristosseno, Archita, Didimo e contra molti altri,⁷²⁶ abbiano avuto forza di far credere ch'elle siano vane e inutili e persuadino ad alcuno che nelle proporzioni e negli intervalli di ciascuna specie, ritrovata da lui senza farne prova, consista la perfezione dei tre generi, nondimeno (come ho mostrato) questo non è semplicemente vero; perciocché non si ritrova in loro perfezione alcuna. Il perché desiderando io di mostrare un modo e un ordine, col mezzo del quale si potesse venire alla perfetta cognizione della scienza e alla cognizione dei veri intervalli, che fanno al proposito dell'armonie, che si essercitano perfettamente con le voci e con gli istrumenti arteficiali, acciocché il senso non fusse discordante dalla ragione, deliberai necessariamente di partirmi da cotal legge e vedere s'io poteva ritrovare il vero di cotal cosa; ond'io mi mossi a scrivere il presente trattato; del

⁷²⁴ *mostrate... Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 1, 16.

⁷²⁵ *dupla supertriparzierterza*: forse da emendare in «dupla superbiparzierterza» i cui termini radicali 8 : 3 risultano dalla somma di un'ottava e di una quarta; $2 : 1 + 4 : 3 = 8 : 3$.

⁷²⁶ Nota per i maligni [riferita a quanto segue].

che s'io abbia ottenuto il desiderato intento, lascio iudicare a tutti quelli che sono di candido animo e della musica hanno la vera e non sofistica cognizione.

E s'avesse fatto altramente, avrei con molti altri errato, seguitando quello solamente che da altri è stato lasciato scritto, senza farne esperienz'alcuna; né mai si averebbe saputo la verità di questa cosa; perciocché sarebbe intravenuto a me quello che suole intravenire a quelli ch'adoperano alcuno istrumento per condur qualche cosa al desiderato fine; nondimeno con tal mezo non lo possono condurre a perfezione e resta ogni loro disegno vano. Laonde s'è vero quello che dice il filosofo,⁷²⁷ che vanamente e senz'alcun utile si pongono quelle cose in opera, col mezo delle quali si vuol pervenire ad alcun fine, al quale poi non si perviene, io per modo alcuno non dovea seguire cotal legge, né meno le divisioni, le proporzioni e gli ordini ritrovati da Tolomeo, né da altro musico antico o moderno che 'l si fusse, da quelle del diatonico sintono in fuori, che, come abbiamo veduto, è dalla natura formato, ritrovato dall'arte con mirabile arteificio; perciocché s'io non avesse voluto ciò fare e avessi eletto tali ordini, per dimostrar la vera proporzione di ciascuno intervallo e in qual modo si potesse fabricare un istrumento, nel quale si avesse da essercitare perfettamente l'armonie, come è stato sempre il mio fine, e da quelli non avessi potuto aver quello che io desiderava, pazzia sarebbe stata la mia, vana la mia fatica e cotal legge e ordini sarebbero stati al tutto vani e senza utilità alcuna. Per la qual cosa non mi è paruto di far errore, se non ho voluto sottopormi a tali obblighi, essendo ch'io reputai ogn'altra divisione over ordinazione de suoni vana e inutile. Né penso ch'alcuno mi possa con verità e giustamente riprendere, se bene non mancano gli invidi⁷²⁸ e maligni repressori, s'io ho voluto cercare e investigare il vero e non seguire l'opinioni e le autorità degli uomini, le quali il più delle volte sono vane e fallaci; e spesse fiato difendono e pigliano alcuni principii, per dimostrare alcune loro conclusioni, che sono veramente lontani dal vero e poco fanno al proposito di quello che parlar vogliono; ma facciasi quello che si voglia, bisogna che la verità al fine resti vincitrice e gloriosa.

⁷²⁷ [ARISTOTELE], *Physica*, 2, capitolo 2.

⁷²⁸ *invidi*: invidiosi.

Per qual cagione le consonanze hanno maggiormente l'origine loro dalle proporzioni di maggiore inequalità che da quelle di minore

Capitolo L

Parmi, ora ch'abbiamo espedito tutte queste cose, di vedere alcuno dubitare e insieme voler sapere, da quello che si è detto nel capitolo 22 della prima parte⁷²⁹ nel fine, onde sia che le proporzioni di minore inequalità non siano atte alla generazione delle consonanze musicali; essendo che tanto si ode la consonanza diapason tra due suoni, dei quali l'uno sia contenuto sotto la ragione dell'unità e comparato all'altro, che sia contenuto sotto la ragione del binario, quanto si ode tra due, dei quali l'uno abbia ragione di binario e sia comparato a quello che sotto la ragion dell'unità è considerato; laonde non vi essendo altra differenza che la comparazione e restando i suoni e termini invariabili, non si può dar ragione alcuna, la qual ne convinca a dire che tal consonanza più presto si faccia dalla proporzione dupla, contenuta in uno dei generi di maggiore inequalità, che dalla subdupla che è contenuta tra uno de quelli di minore.

A questo dubbio alcuni rispondono dicendo: «Quantunque ogni consonanza musicale possa nascer dall'uno e dall'altro genere, quanto alla prodozione semplice, nondimeno nel modo del prodursi, tra loro è alcuna differenza; imperoché nella prodozione delle consonanze, un numero sonoro, comparato ad un altro, si compara con più perfetto modo secondo la proporzione di maggiore inequalità e più nobilmente ancora di quello che si fa comparandolo secondo quella di minore. Onde avendo ogni cosa prodotta maggior dipendenza dal modo più nobile della sua prodozione, che da altro, ragionevolmente segue che le predette consonanze abbiano maggiormente origine dalle proporzioni di maggiore inequalità, come da cosa più nobile, che da quelle di minore». Sogliono eziandio un'altra ragione dicendo: «Nei generi di maggiore inequalità, il maggior termine contiene il minore e in quelli di minore si trova il contrario; il perché pigliandosi il contenere per la forma e l'esser contenuto per la materia, essendo che la forma è più nobile della materia, è manifesto che 'l numero sonoro, comparato secondo le proporzioni di maggiore inequalità, si compari con più perfetto e più nobil modo che secondo quelli di minore».

E benché queste loro ragioni possino acchetar⁷³⁰ l'animo di qualcheduno, nondimeno mi pare che pigliando le proporzioni di minore inequalità, nel modo che nel capitolo 30 della prima parte⁷³¹ fu determinato, e come veramente si

⁷²⁹ *quello... parte*: cfr. qui a p. 81.

⁷³⁰ *acchetar*: geminazione per «acchetar».

⁷³¹ *modo... parte*: cfr. qui a p. 91.

debbono pigliare, facciano poco al proposito; conciosia che suppongono che ogni consonanza musicale possa nascere dall'uno e dall'altro dei nominati generi, quanto alla prodozione semplice che si fa di numero a numero; ma in fatto non è così; perciocché (come abbiamo veduto)⁷³² le proporzioni di maggiore inequalità sono contenute sotto un genere, cioè sotto l'abito, e quelle di minore sotto un altro, cioè sotto la privazione; e le proporzioni di maggiore inequalità sono reali e positive; e quelle di minore inequalità sono solamente razionali e privative; e le prime sono maggiori della equalità; ma le seconde sono (dirò così) minori. Onde essendo i termini delle prime reali, perché si trovano tra cose reali, e non i termini delle seconde, essendo ch'hanno al più un termine reale, è impossibile che le consonanze possino aver la loro origine da queste, poiché le voci e li suoni si cavano dalla potenza d'una cosa che percuote e da quella che è percossa, che sono cose reali e hanno il loro essere nella natura, come sono i corpi animati e li sonori.

E perché la consonanza è suono, overamente composizione di suono grave e acuto, ed essendo il suono cosa naturale, che nasce da istrumenti artificiali o naturali che si trovano in essere tra le cose naturali, non si può dire che le consonanze naschino dalle proporzioni di minore inequalità, pigliate al modo detto; conciosia che non hanno se non un termine reale, onde sono dette razionali e privative solamente. Laonde non essendo queste proporzioni atte alla generazione delle consonanze, dico che maggiormente hanno la loro origine da quelle di maggiore inequalità che da quelle di minore. Ma acciocché non pari strano ad alcuno, che non abbia le cose delle scienze così bene alle mani, quello ch'io ho detto, cioè che le proporzioni di minore inequalità abbiano solamente un termine reale, pigliando il mio ragionamento alquanto in alto, dirò che si debbe aver-tire, essendo ogni proporzione relazione, che nella relazione reale necessariamente concorrono due estremi reali, contenuti sotto un istesso genere propinquo, come appar nella sua diffinizione, posta nel capitolo 21 della prima parte;⁷³³ ma nella razionale non è inconveniente ch'un estremo possa esser compreso sotto un genere e l'altro sotto un altro; conciosia che la relazione (come vuole Aristotele)⁷³⁴ è di due sorti, lasciando quelle che non fanno al nostro proposito, la prima delle quali è quando si fa la relazione di due cose naturali l'una con l'altra, secondo una certa cosa che conviene realmente ad ambedue; e tal relazione è doppia; perciocché overamente è fondata sopra la quantità continua

⁷³² [Cfr.] capitolo 30 *primae partis* [qui a p. 91].

⁷³³ *posta... parte*: cfr. qui a p. 78.

⁷³⁴ [ARISTOTELE], *Metaphysica*, 5, capitolo 15.

o discreta; ovvero ch'è fondata sopra la potenza attiva e passiva, in quanto sono principii del fare e del patire.

Di questa seconda si potrebbe dire che si può considerare in due modi, cioè in quanto che tali cose non sono congiunte all'atto, onde si dicono attive e passive, e in quanto sono congiunte e si chiamano agenti e pazienti; e si potrebbe anco dire che tutte queste relazioni possono esser reali, purché siano fondate sopra la potenza attiva o passiva naturale e creata e non sopra l'increata; ma per brevità lascerò ogni cosa e dirò solamente di quella che si trova nella quantità continua, comparando due linee, over due quantità finite d'un istesso genere l'una all'altra, o di quella che si trova nella discreta, quando si compara un numero all'altro, nel modo ch'io ho mostrato nella prima parte.⁷³⁵ Laonde queste relazioni sono veramente reali e scambievoli; conciosia che dalla natura istessa della cosa, ogni due quantità numerali hanno cambievole ordine l'una all'altra, nella ragione della misura, fondata sopra la quantità. E questo si conosce, perciocché si come la metà riguarda il doppio, non solo per apprensione dell'intelletto ma eziandio per sua natura, così il doppio ha riguardo ad essa metà. La seconda relazione per tal ragione è quella ch'è fondata sopra due estremi che non sono di un istesso genere over ordine; e questa è similmente de due maniere; l'una è quando l'uno degli estremi è naturale e l'altro della ragione, ed è fondato sopra la dipendenza di uno all'altro, come è il sensibile e il senso, e l'intelligibile e l'intelletto; conciosia che quanto all'atto il senso dipende dal sensibile, avendo noi il senso acciuché sentiamo; similmente la scienza speculativa dipende dalla cosa che si può sapere e l'intelletto da quella che si può intendere; le quali cose, in quanto ch'hanno l'esser loro tra le cose naturali, sono fuori dell'ordine dell'essere sensibile e intelligibile.

Per il che tra la scienza e il senso è una certa relazione reale, secondo che sono ordinate al sapere overamente al sentire le cose; ma considerate in sé, sono fuori di questo ordine; e in esso non è alcuna relazione reale alla scienza e al senso, ma solamente razionale, in quanto l'intelletto le apprende come termini della relazione della scienza e del senso; perciocché (come dice Aristotile)⁷³⁶ non sono veramente dette relative, perché si riferiscono alle cose, ma perché le cose si riferiscono a loro, come si vede ch'una colonna, non avendo né parte destra né sinistra, se non in quanto si mette alla destra overo alla sinistra dell'uomo, non fa la relazione reale dalla sua parte, ma sì bene l'uomo. L'altra relazione è fondata sopra la imitazione d'una cosa alla cosa istessa, come è la imagine al-

⁷³⁵ *mostrato... parte*: cfr. qui a p. 91.

⁷³⁶ *Ut supra* [ARISTOTELE, *Metaphysica*, 5, 15].

l'uomo; onde si dice imagine perciocché imita o rappresenta l'uomo. Ma queste relazioni sono molto differenti dalle due prime, per esser quelle reali e scambievoli, essendo che l'uno dei loro estremi si riferisce all'altro scambievolmente, e queste non sono scambievoli, perciocché la relazione reale sta solamente in un termine ch'è quello che dipende ovvero imita la cosa; l'altro poi si dice solamente per relazione; conciosia che l'altro estremo si riferisce a lui ed esso è termine di tal relazione; di modo che, sì come la cosa, della qual si può avere cognizione, ha la relazione alla scienza, riferendosi questa a quella, la quale termina la dipendenza di essa scienza, così l'uomo ha relazione all'immagine, perché l'immagine si riferisce all'uomo e termina la sua imitazione.

Dico adunque in proposito che nel primo modo della prima relazione si ritrovano le specie o proporzioni contenute nel genere di maggiore inequalità che si applicano agli estremi di qualunque musicale intervallo; e questo perciocché i termini dell'uno e dell'altro dei loro estremi sono reali e hanno cambievole relazione l'uno all'altro; ma nelle relazioni della seconda sono quelle proporzioni che sono contenute nel genere di minore inequalità; conciosia che non vi è se non un termine reale fondato nella equalità, ch'è collocata tra le cose naturali ed è sempre stabile e rimanente in ogni proporzione, come nel capitolo 30 della prima parte⁷³⁷ ho detto; e l'altro è razionale solamente e imaginato. Di maniera che la relazione è reale se non in uno estremo, che è quello che dipende o imita la cosa naturale, e l'altro è detto per relazione, conciosia che l'altro estremo si riferisce a lui ed esso è il termine di tal relazione. Non è adunque inconveniente che le proporzioni di minore inequalità abbiano solamente un termine reale, poiché alle volte la relazione si fa de due cose che non sono comprese sotto un istesso genere, ovvero ordine, ma sì bene sotto due generi, over sotto due ordini diversi, come abbiamo veduto, ancora che tali proporzioni si potessero dire reali, quando si considerassero solamente nei puri numeri. Per le ragioni adunque ch'io ho detto, le consonanze musicali nascono dai generi di maggiore inequalità e non possono nascere da quelli che sono di minore per alcun modo.

Dubbio sopra quel che si è detto
Capitolo LI

Potrebbe forse alcuno dire: «Poiché le proporzioni di minore inequalità sono solamente razionali e non reali, in qual modo si potrà verificar quello che dicono i filosofi, parlando delle cose che tra loro hanno relazione reale e azione

⁷³⁷ come... parte. cfr. qui a p. 91.

scambievole, che dal genere di minore inequalità non proviene alcuna azione; conciosia che gli estremi de queste proporzioni sono veramente collocati tra le cose naturali?» Laonde per soddisfare a tal dimanda dico, nascendo l'azione (secondo l'opinione del commentatore)⁷³⁸ dalla vittoria della cosa che muove sopra la cosa mossa, molti filosofi considerando questa vittoria dalla parte dell'agente, le attribuirono il nome di maggiore inequalità; conciosia che molto ben videro che tal cosa non poteva esser senz'alcuna proporzione tra l'uno e l'altro; e perché la considerarono eziandio dalla parte del paziente, le attribuirono il nome di minore. Ma perché tra l'agente e il paziente si può considerar due cose, prima l'eccesso, dopo il difetto, l'eccesso dico dalla parte dell'agente, rispetto al paziente, e il difetto dalla parte del paziente, rispetto all'agente, però io son di parere che meglio averebbero fatto s'avessero detto che dalla proporzione dell'eccesso ne venisse l'azione e da quella del difetto la passione, essendo che la proporzione è relazione; e tal relazione (come vogliono i filosofi) si ritrova di tre maniere, cioè di agguaglianza,⁷³⁹ di sopraposizione e di sopposizione; laonde potevano commodamente dire che da questa ultima proporzione non viene azione, poiché tra due cose che si ritrovano d'eguale possanza e di virtù eguale, di maniera che l'una non possa superar l'altra, non viene azione né passione alcuna, ma si bene nell'altre; perciocché l'agente supera il paziente in virtù e possanza, per una certa ragione di soprabondanza, onde nasce l'azione solamente; overamente il paziente è superato dall'agente, onde nasce la passione; dei quali modi ne parla abbondantemente i filosofi.

E se bene le proporzioni di sopraposizione e quelle di sopposizione in quanto al soggetto e alla materia sono una cosa medesima, perché sono opposte per relazione solamente, e tanta è la proporzione della virtù e potenza dell'agente, che fusse poniamo 4, e quella del paziente, che fusse 2, quanta è la proporzione della virtù del paziente, che fusse similmente 2, e quella dell'agente 4, onde si ritroverebbero equali in distanza e l'agente supererebbe il paziente con quella proporzione con la quale il paziente fusse superato dall'agente; nondimeno sono differenti quanto alla ragione e la forma; conciosia che in un modo si considera l'azione e in un altro la passione, prima in quanto l'uno supera l'altro, dopo in quanto l'uno dall'altro è superato. Laonde l'agente supera il paziente secondo l'eccesso; e per il contrario il paziente è superato dall'agente secondo 'l difetto. Per la qual cosa è manifesto che l'eccesso e il difetto non sono una cosa

⁷³⁸ [ARISTOTELE], *Physica*, 4, *commentarium* 17.

⁷³⁹ *agguaglianza*: uguaglianza.

istessa secondo la forma e la ragione, ancora che siano una cosa istessa secondo il soggetto e la materia.

Considerate adunque queste proporzioni in questo modo, dico che tal proposizione si verifica quando per la proporzione del genere di minore inequalità intendiamo la proporzione o relazione di sopposizione; ma quando si volesse intendere il genere di minore inequalità in altro modo, tal proposizione non avrebbe in sé verità alcuna, come leggendo ed esaminando quello che s'è detto nel capitolo 30 della prima parte,⁷⁴⁰ ciascuno potrà vedere. Ora per metter fine a questo nostro ragionamento, dico che quello ch'ho detto finora potrà esser bastante a quello che si è ragionato intorno alla prima parte della musica, chiamata teorica o speculativa; perciocché è dibisogno che ormai veggiamo quelle cose che sono necessarie all'intelligenza della seconda che si nomina pratica, le quali saranno di molta utilità a ciascuno studioso; e saranno contenute nelle due parti seguenti.

Il fine della seconda parte

⁷⁴⁰ *quello... parte.* cfr. qui a p. 91.

La terza parte delle *Istituzioni armoniche* del reverendo messere Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di cappella della serenissima signoria di Venezia, nella quale si tratta del modo di porre insieme le consonanze, che sono la materia di che si compone le cantilene, detto arte del contrapunto; ed è la prima della seconda parte della musica che si chiama pratica

Quel che sia contrapunto, e perché sia così nominato
Capitolo I

Avendo io finora nelle due parti precedenti ragionato a sufficienza intorno alla prima parte della musica, detta teorica o speculativa, e veduto quelle cose che sono appartenenti e necessarie al musico,¹ resta che, in queste due seguenti, ragioni de quelle cose che concorrono nella seconda, che si chiama pratica, la qual consiste nel modo di porre insieme le consonanze, cioè nella composizione delle canzoni o cantilene, che si compongono a due ovvero a più voci, che i pratici nominano arte del contrapunto.² Ma perché il contrapunto è il soggetto principale di questa parte, però avanti d'ogn'altra cosa vederemo quel ch'ello sia e perché sia così chiamato.

Dico adunque che contrapunto è quella concordanza o concerto che nasce da un corpo il quale abbia in sé diverse parti e diverse modulazioni³ accomodate alla cantilena, ordinate con voci distanti l'una dall'altra per intervalli commensurabili e armonici; ed è quello che nel capitolo 12 della seconda parte nominai armonia propria.⁴ Si può anche dire che 'l contrapunto sia un corpo di armonia che contenga in sé diverse variazioni de suoni o de voci cantabili, con certa ragione di proporzioni e misura di tempo, overamente che 'l sia una certa unione artificiosa de suoni diversi, ridotta alla concordanza. Dalle quali definizioni potiamo raccogliere che l'arte del contrapunto non è altro ch'una facultà, la quale insegna a ritrovar varie parti della cantilena e a disporre i suoni cantabili con ragione proporzionata e misura di tempo nelle modulazioni.

E perché i musici già (come vogliono alcuni) componevano i lor contrapunti solamente con alcuni punti,⁵ però lo chiamarono contrapunto, perché li ponevano l'uno contra l'altro, come facciamo al presente che poniamo una nota contra l'altra; e pigliavan tal punto per la voce, conciosia che sì come il punto è principio della linea ed è anco il suo fine, così il suono o la voce è principio e fine della modulazione; e tra essa è contenuta la consonanza, della quale si fa poi il contrapunto. Sarebbe forse stato più ragionevole a chiamarlo contrasuono

¹ *musico*: cfr. qui a p. 56; per le forme antiquate ma ricorrenti nelle *Istituzioni*, cfr. *Nota al testo*, p. 727; gli *bapax* sono annotati volta per volta, mentre i significati desueti sono spiegati soltanto alla prima occorrenza; le note dell'autore si distinguono da quelle del curatore per le integrazioni fra quadre.

² *contrapunto*: termine che risale alla locuzione usata dal XIII secolo, *punctum contra punctum* ossia nota contro nota, combinazione di suoni simultanei di altezza differente; DEUMM.

³ *modulazioni*: linee melodiche.

⁴ *capitolo... propria*: cfr. qui a p. 179.

⁵ *punti*: segno per stabilire l'altezza delle voci; nell'accezione moderna nota.

che contrapunto, perciocch'un suono si pone contra l'altro; ma per non partirmi dall'uso commune, l'ho voluto chiamar contrapunto, quasi punto contra punto over nota contra nota. Si debbe però avvertire che 'l contrapunto si trova di due sorti, semplice e diminuito. Il semplice è quello che ha le modulazioni composte solamente di consonanze e de figure eguali, siano quali si vogliano, l'una contra l'altra; ma il diminuito non solo ha le parti composte di consonanze ma eziandio de dissonanze e in esso si pone ogni sorte de figure cantabili,⁶ secondo l'arbitrio del compositore; e le sue modulazioni sono ordinate per intervalli o spacci cantabili e le figure numerate secondo la misura del suo tempo.

Il proprio del contrapunto è d'ascendere e di discendere con diversi suoni o voci, per movimenti contrari in un medesimo tempo, per intervalli proporzionati, che siano atti alla consonanza, conciosia che l'armonia non nasce da altro che dalla diversità delle cose che si pongono insieme e sono tra loro opposte. E tanto più il contrapunto è giudicato dilettevole e buono quanto più si usa con buona grazia, migliori modi e con ornato e bel procedere, e questo secondo le regole che ricerca l'arte del bene e correttamente comporre. Bisogna però avvertire che l'intervallo nella modulazione si piglia per il tacito passaggio che si fa da un suono o voce all'altro, il quale è intelligibile, quantunque non si possa udire.

Dell'invenzione delle chiavi e delle figure cantabili *Capitolo II*

E perché ogni scienza matematica consiste più presto nella dimostrazione, per averne la verità, che in dispute e in opinioni, conciosia che concessi dall'avversario alcuni principii, chiamati premesse, si fa la dimostrazione, la quale fa ogni cosa chiara, senza difficoltà e risoluta, però volendo venire all'atto dimostrativo fu bisogno di trovare il mezo da condur le dimostrazioni ai nostri sentimenti, accioché fussemo pienamente capaci di esse.

Onde si come i matematici, veduto la necessità della cosa, ritrovarono alcune cifere, non però separate dalla materia, ancora che le considerino da essa lontane, se non in quanto all'esser loro, almeno secondo la ragione, ma si bene a lei congiunte,⁷ e furono punti, linee, superficie, corpi, numeri e molti altri caratteri che si depingono solamente in carte con alcuni colori, e le usarono in luogo della cosa significata; così eziandio i musici, per poter ridurre in atto le loro speculazioni e dimostrazioni e porle sotto 'l giudizio del sentimento, poi-

⁶ *figure cantabili*. cfr. qui a p. 183.

⁷ *cifere... congiunte*: il numero matematico, considerato un insieme astratto composto di più unità, e il numero naturale subordinato alla materia sensibile che si numera.

ché le voci e li suoni non si possono per alcun modo scrivere, né depingere in carte né in altra materia, ritrovarono alcuni segni o caratteri, i quali chiamarono figure o note; e li denominarono nel modo che più abbasso vederemo. Ma le corde dei loro istrumenti e le voci delle cantilene denominavano con una di queste sei sillabe poste in quest'ordine, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La come nel capitolo 30 della seconda parte ho mostrato.⁸ Tale ordine poi chiamarono deduzione o riduzione,⁹ la quale non è altro che una trasportazione de voci da un luogo all'altro, ovvero (come dicono) una progressione naturale de sei sillabe che sono le nominate di sopra. Ma perché tal deduzione può avere il suo principio in tre luoghi, come nella corda C, nella F e nella G, però Guido divise il suo *Introduttorio*¹⁰ in tre parti, applicando le dette sillabe a tre proprietà, in tal maniera che quando la prima delle dette sillabe (seguendo poi l'altre per ordine) incominciava dalla lettera C, voleva che tal ordine o deduzione si cantasse per la proprietà la quale chiama di natura; e quando incominciava dalla lettera F, per quella del b rotondo over molle, che lo vogliam dire; ma quando aveva principio dalla lettera G voleva che si cantasse per quella del \square quadrato over duro; e disse che la proprietà era una derivazione de più voci o suoni da un istesso principio, over ch'era una deduzione singulare o particolare di ciascun ordinato esacordo.

Laonde bisogna sapere che Guido congiunse ogni deduzione con uno dei tetracordi greci, aggiungendo a ciascun di loro due corde di più dalla parte grave, com'è quella dell'Ut e quella del Re; perciòché ogni tetracordo avea principio nella corda del Mi, come nella seconda parte fu commemorato,¹¹ di maniera ch'ogni esacordo contiene ciascuna specie della diatessaron che sono tre, come vederemo al suo luogo;¹² e la sede overo il luogo delle voci o suoni, il quale i musici nominano corde, nominò chiavi,¹³ le quali sono distante l'una dall'altra

⁸ *come... mostrato*: cfr. qui a p. 226.

⁹ *deduzione o riduzione*: scala diatonica ascendente o discendente; i teorici medievali ritenevano che la nota più bassa avesse un potere di attrazione rispetto alle altre, per cui salire comportava un allontanamento (*deductio*) dalla condizione di equilibrio, mentre scendere avvicinandosi al grave equivaleva al ritorno (*reductio*); l'avvento della polifonia introdusse la nozione che corrisponde, nella terminologia moderna, alla risoluzione della dissonanza nella consonanza, chiamata *deductio* perché la dissonanza veniva considerata una condizione instabile da cui la risoluzione permetteva di uscire; DEUMM.

¹⁰ *Guido... Introduttorio*: cfr. nota 529 qui a p. 226.

¹¹ *come... commemorato*: cfr. qui a p. 186.

¹² *come... luogo*: cfr. qui a p. 336.

¹³ *chiavi*: dal latino *clavis*, antica denominazione del tasto; nel tardo Medioevo la consuetudine di scrivere sui tasti dell'organo le lettere corrispondenti alle note estese il significato alle note stes-

per linee equidistanti, intendendovi però i spacci di mezo,¹⁴ a ben che le voci o suoni non siano equalmente distanti l'una dall'altra. Onde collocò la prima chiave, la quale nominò Gamma Ut, nella linea, over riga, e A Re, che è la seconda, nello spacio. Similmente collocò \square Mi in riga e C Fa Ut in spacio, e di mano in mano collocò eziandio in tal maniera l'altre, come si vedono per ordine nell'*Introdottorio* nominato,¹⁵ segnando ciascuna con la sua propria lettera. Ma perché alle volte tal cosa poteva generar confusione, i più moderni, forse ricordandosi che invano si fa alcuna cosa col mezo de più cose, che si può fare con poche e bene, ritrovarono prima alcune cifere per le quali i cantori s'avessero a reggere; acciòché avendone lasciate alcun'altre, per quelle solamente avessero cognizione d'ogni modulazione e d'ogni cantilena e da quelle avessero notizia dei spacci ovvero intervalli di tuono, di semituono e degli altri ancora.

Le quali cifere chiamarono poi chiavi, stando in questa similitudine, che si come per la chiave s'apre l'uscio e si entra in casa e ivi si vede quello che vi è entro, così per tali cifere s'apre la modulazione e si conosce ciascuno dei nominati intervalli. Ma intraverrebbe allora il contrario, quando fussero rimosse, perciòché ogni cosa si empirebbe di confusione, come ognuno si può imaginare. Nominarono poi le sudette chiavi coi nomi con i quali sono notate nel sottoposto essemio. Di queste, se ben tallora alcune sono poste sopra una medesima delle cinque mostrate righe, nondimeno sono distanti tra loro per cinque lettere, cioè per una diapente.



Ritrovarono eziandio quelle cifere ch'abbiamo commemorato di sopra, per segnare i luoghi, le voci e dei tempi delle loro composizioni e contrapunti, e le nominarono secondo che si vedono nominate in questo essemio.

se; l'espressione *claves signatae* indicava le lettere poste all'inizio del rigo per stabilire la chiave di lettura.

¹⁴ linee... mezo: rigo musicale.

¹⁵ come... nominato: cfr. qui a p. 226; figura qui a p. 228.



E il loro valore è tanto che l'una vale il doppio dell'altra; imperoché volsero che nel tempo imperfetto la massima valesse due lunghe, la lunga due brevi, la breve due semibreve e così discorrendo; percioché nel tempo perfetto, nel modo e nella prolazione le considerarono in un'altra maniera, come vederemo.¹⁶ Ma secondo che vogliono alcuni, la breve fu madre e principio de tutte l'altre, conciosia che la massima e la lunga furono ritrovate dopoi per il suo accrescimento e la semibreve con l'altre seguenti per la sua diminuzione. E se bene gli antichi nelle loro composizioni posero altri segni e cifere, come sono i segni del tempo, del modo, della prolazione,¹⁷ punti,¹⁸ □ quadrati, b rotondi, diesis,¹⁹ legature,²⁰ prese,²¹ coronate,²² ritornelli²³ e altri che possono accascare, dei quali una buona parte ne adoperano anco i moderni, nondimeno non intendo parlare se non de quelli che faranno al proposito e secondo che torneranno commodi; imperoché principalmente intendo di trattar quelle cose che sono necessarie alle buone armonie e cadono sotto 'l sentimento dell'udito, il cui soggetto è veramente il suono, lasciando (per quanto potrò) da parte quelle ch'a tal sentimento sono strane e forastiere.

¹⁶ *percioché... vederemo*: cfr. qui a p. 561.

¹⁷ *tempo... prolazione*: indicano rispettivamente la suddivisione, perfetta o imperfetta, della breve, della lunga e della semibreve in due o tre parti; cfr. qui a p. 561.

¹⁸ *punti*: il punto di valore può essere di quattro tipi, di perfezione, di accrescimento, di divisione e di alterazione o di raddoppiamento; cfr. qui a p. 573.

¹⁹ *♯... diesis*: cfr. qui a p. 355.

²⁰ *legature*: da *ligatura*, termine che indica i raggruppamenti di due o più neumi quadrati cui furono attribuiti, nella notazione mensurale dal XII secolo, valori ritmici diversi a seconda della forma e della collocazione all'interno di un sistema; DEUMM; cfr. qui a p. 714; da non confondere col significato moderno di legatura di valore, legatura di portamento o legatura di frase.

²¹ *prese*: segno convenzionale che, facendo riferimento alla scrittura musicale del canone, indica il punto in cui deve entrare la risposta; DEUMM.

²² *coronate*: nota sopra la quale si ferma la risposta o conseguente.

²³ *ritornelli*: ripetizione di una frase musicale.

Degli elementi che compongono il contrapunto
Capitolo III

Avendosi adunque a ragionar della composizione del contrapunto, bisogna avanti d'ogn'altra cosa conoscere gli elementi di che si compone; imperoché niuno saprà mai per modo alcun ordinare o comporre alcuna cosa né mai conoscerà la natura del composto, se primieramente non conoscerà le cose che si debbono ordinare o porre insieme e la natura o ragion loro. Laonde dico che gli elementi del contrapunto sono di due sorti, semplici e replicati. I semplici sono tutti quelli intervalli che sono minori della diapason, com'è l'unisono (seguendo in ciò l'uso dei pratici), la seconda, la terza, la quarta, la quinta, la sesta, la settima e l'ottava, cioè essa diapason. E li replicati sono tutti quelli che sono maggior di lei, come sono la nona, la decima, la undecima, la duodecima e gli altri per ordine.

Né si debbe alcun maravigliare ch'abbia posto la diapason tra gli intervalli semplici, conciosia che non è veramente intervallo replicato né composto, come forse alcuni pensano; imperoché è il primo tra gli altri intervalli; e (come afferma Boezio)²⁴ è la prima consonanza. E per essere il primo intervallo non può esser composto, essendo ch'ogni composto è sempre dopo le parti di che si compone; e la diapason è prima e ogn'altro intervallo è dopo lei. E questo si vede, percioché ha la sua forma dalla proporzion dupla, la quale è la prima della inequalità; e l'altre consonanze o intervalli hanno le lor forme dalle proporzioni che seguono la dupla, che sono (com'altrove ho detto)²⁵ le parti della forma della diapason che nascon dalla sua divisione. Essendo adunque la diapason prima, non si può dire che ella sia composta, percioché sarebbe dibisogno che fusse composta d'intervalli più semplici e primi che non è il suo. Neanco potiamo dire che si componi de più unisoni, come alcuni sciocchi hanno avuto parere, percioché non sono gli unisoni (come vederemo)²⁶ intervalli, ma sono com'è il punto ch'è un minimo indivisibile che non si può continuare con un altro punto, come prova Aristotele nella *Fisica*.²⁷ E a chi dimandasse in qual maniera nasce la diapason si potrebbe rispondere senza errore alcuno che nasce quasi all'istesso modo che nasce la linea, la quale è la prima quantità divisibile. Essendo adunque prima tra gli intervalli musicali e non si potendo comporre d'unisoni né d'altri intervalli quantunque minimi, si può concludere ch'ella sia sem-

²⁴ [BOEZIO], *Musice* [*De institutione musica*], libro 2, capitolo 17 [in realtà 18].

²⁵ [Cfr.] *secundae partis* capitolo 48 [qui a p. 295].

²⁶ *come vederemo*: cfr. qui a p. 329.

²⁷ [ARISTOTELE], *Physica*, libro 6, capitolo 2.

plice e senza composizione; ed essendo prima, ch'ella sia madre, genitrice, fonte e principio dal quale deriva ogn'altra consonanza e ogn'altro intervallo; conciosia che quello ch'è primo sempre è cagione di quello che vien dopoi e non per il contrario.

E sì come diciamo che dall'equalità ha principio la inequalità, così bisogna dire che dall'unisono abbia principio la diapason, perciocché dall'una ha la sua forma l'unisono e nell'altra si ritrova la forma della diapason. E tanta è l'amicizia ch'hanno insieme questi due che per la lor simiglianza e semplicità quasi all'istesso modo è mosso l'udito dai suoni della diapason, come è mosso da quelli dell'unisono. E ciò avviene primieramente dalla simiglianza ch'hanno insieme; perciocché ogni generante sempre genera il generato simile a sé, e dopoi, perché l'uno e l'altra sono principii, cioè l'unisono per la equalità, dalla quale ha principio l'inequalità, e la diapason, ch'è prima d'ogn'altra consonanza, per la dupla dalla quale ha principio l'altre proporzioni della inequalità. Ed è in tal maniera semplice la diapason che se ben è contenuta da due suoni diversi per il sito,²⁸ dirò così, paiono nondimeno al senso un solo, perciocché sono molto simili; e ciò avviene per la vicinità del binario all'unità che sono contenuti negli estremi della sua forma che è la dupla; onde tal forma contiene due principii, l'unità, ch'è principio dei numeri ed è quella che tra loro non si può dividere, e il binario che è il principio della congiunzione delle unità ed è il minimo numero che dividere si possa, e dalla unità è misurato due volte solamente, ma non si può dividere in due numeri, perché non contiene in sé altro numero che l'unità replicata.

Onde, sì come il binario ha quasi l'istessa natura che ha l'unità per esserle vicino, così la diapason ha quasi la natura istessa dell'unisono, sì per esserli vicina, come si scorge nei termini delle loro forme, come eziandio perché gli estremi delle lor proporzioni non sono composti d'altri numeri che della unità; di modo che imitando lo effetto la natura della sua cagione ed essendo i numeri armonici cagione degli armonici suoni, è cosa ragionevole che il suono imiti anco la natura loro e che i detti due suoni della diapason parino un solo. Tale semplicità anco si conosce chiaramente quando s'aggiunge dalla parte grave over dall'acuta di essa diapason alcun intervallo che sia consonante o dissonante, perciocché allora pare che sia congiunto quasi ad un solo suono. Laonde vediamo che la diapasondiapente muove l'udito quasi all'istesso modo che fa la diapente, così la diapason col ditono²⁹ come fa il ditono solo. E tanto udimo esser dissonante la

²⁸ *sito*: posizione nel rigo musicale.

²⁹ *diapason col ditono*: intervallo di decima.

diapason col tuono³⁰ quanto è il tuono, e quasi all'istesso modo l'uno e l'altro muovere il sentimento; il che si potrebbe dire dell'altre ancora; e ciò non può accascare in alcun'altra consonanza, com'è manifesto, conciosia che non sono tanto semplici quanto è la diapason; il che è chiaro da conoscere, imperoché, se noi aggiungeremo il ditono al semiditono, gli estremi di tale aggiunzione produrranno la diapente.

Simigliantemente se noi congiungeremo due diapente, due diatessaron, due ditoni, due semiditoni over due altri simili in proporzione, oltre i suoni diversi che s'udiranno nelle lor corde estreme, l'intervallo (come abbiamo dimostrato nella seconda proposta del secondo libro delle *Dimostrazioni*)³¹ sarà eziandio dissonante; conciosia che l'uno e l'altro estremo di qualunque intervallo non hanno alcuna ragione né simiglianza d'un istesso suono, come quelli della diapason. E de qui nasce che le consonanze semplici, che sono poste oltre la diapason, hanno quella simiglianza ch'aveano quando erano semplici ed erano tra gli estremi di essa diapason. E ho detto semplici, perciocché si vede che ciascun'altra, ch'è collocata oltre la diapason, nasce in un certo modo che pare che da una di quelle semplici abbia la sua origine. Laonde si vede verificar quello ch'io dissi nella prima parte,³² che le consonanze e le dissonanze hanno quasi quell'istessa ragione nel moltiplicarsi di quello ch'hanno i semplici numeri oltre 'l denario; imperoché si come oltre esso non si vede aggiungere di nuovo altro numero, ma solamente replicarsi uno de quelli ch'è minore di lui, essendo che aggiunta la unità, che è prima, al denario nasce l'undenario, dopoi aggiunto il binario nasce il duodenario, simigliantemente aggiunti il ternario e gli altri per ordine si generano i numeri che sono simili nella lor terminazione a quei semplici che s'aggiungono; così anco, oltre la detta diapason non s'aggiunge alcun suono di nuovo, ma si bene quell'istessi che si contengono tra essa, i quali essendo finiti, si ritorna sempre circolarmente ai primi.

Laonde si può concludere, per le ragioni addotte, che la diapason si dee veramente chiamare intervallo semplice e non replicato o composto, atteso che è come elemento di ciascun'altra consonanza e intervallo. Seguendo adunque il costume dei pratici diremo che gli elementi semplici over (come dicono) le specie semplici del contrapunto sono sette e non più, lasciando fuori l'unisono;

³⁰ *diapason col tuono*: intervallo di nona.

³¹ *come... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 2, p. 99: «Raddoppiata qualsivoglia semplice consonanza, nei suoi estremi dalla diapason in fuori, non dà alcuno intervallo che sia consonante».

³² [Cfr.] capitolo 17 [qui a p. 71].

perciocché non è né consonanza né intervallo, il che al suo luogo vederemo,³³ come è la seconda, la terza, la quarta, la quinta, la sesta, la settima e l'ottava, avendo però rispetto solamente al numero delle corde, poste nel monocordo del capitolo 44 della seconda parte,³⁴ e non agli intervalli.

Semplici.	Primo.	Seconda.	Terza.	Quarta.	Quinta.	Sesta.	Settima.	Ottava.
Replicate.	9	10	11	12	13	14	15	
	16	17	18	19	20	21	22	

Et più oltra anco, secondo la disposizione de gli Istrumenti naturali & artificiali.

Da queste poi nascono le raddopiate che chiamano composte, le quali ho posto nell'esempio, acciò si possa vedere di che natura e a quali delle semplici siano sottoposte e s'assimigliano. De queste, dopo ch'io avrò mostrato la differenza e la proprietà, verrò a dimostrare in qual maniera si abbiano a porre nei contrapunti. Ma si debbe avvertire che si chiamano specie, perciocché si come la specie è nominata da Porfirio³⁵ quella forma o figura che contiene in sé qualunque cosa ed è contenuta sotto alcun genere, come si suol dire che l'uomo è specie dell'animale, il bianco e il nero del colore e il triangolo e il quadrato della figura, così le mostrate si nominano specie, perché ciascuna de loro ha la sua propria forma ed è sottoposta a questo genere intervallo.³⁶

Divisione delle mostrate specie

Capitolo IV

Boezio nel capitolo 10 e nello 11 del quinto libro della *Musica*,³⁷ seguendo il

³³ *il... vederemo*: cfr. qui a p. 329.

³⁴ *capitolo... parte*: cfr. qui a p. 275.

³⁵ [AMMONIO DI ERMIA, in] *Praedicabilibus* [Porphyrii ossia *In Porphyrii Institutionem, Aristotelis Categorias et librum De interpretatione* cit.], capitolo 2 [*De specie*, pp. 32-43].

³⁶ *genere intervallo*: forse da emendare in «genere di intervallo» o in «genere d'intervallo».

³⁷ Boezio... *Musica. De institutione musica*, 5, 10-11, citando Tolomeo: «Voces, inquit, inter se vel unisonae sunt vel non unisonae. Non unisonarum autem vocum aliae quidem sunt aequisonae, aliae consonae, aliae emmelis, aliae dissonae, aliae ecmelis. Et unisonae quidem sunt quae unum atque eundem singillatim pulsae reddunt sonum, aequisonae vero quae simul pulsae unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, ut est diapason eaque duplicata, quae est bisdiapason. Consonae autem sunt quae compositum permixtumque, suavem tamen, efficiunt sonum, ut diapente ac diatessaron. Emmelis autem sunt quaecumque consonae quidem non sunt, possunt aptari tamen recte ad melos, ut sunt hae quae consonantias iungunt. Dissonae vero sunt quae non permiscent sonos atque insuaviter ferunt sensum, ekmelis vero quae non recipiuntur in consonantiarum coniunctione, de quibus paulo posterius in divisione tetrachordorum dicemus».

parer di Tolomeo,³⁸ chiama alcune delle voci o suoni tra sé unisone e alcune non unisone. Quelle prima nomina unisone che ciascuna da per sé ovvero aggiunte insieme fanno un istesso suono. Dopo divide quelle che non sono unisone e fa molte parti, ponendone alcune equisone, alcune consone, altre emmeli e alcune dissonne; e pone eziandio ultimamente le ecmele molto differenti da queste. Quelle primieramente chiama equisone che percosse insieme, dal temperamento e mistura loro, de due suoni differenti che sono fanno ad un certo modo un suono semplice, com'è quello della diapason e quello della disdiapason ancora; ma consone nomina quelle che quantunque facino un suono composto, o misto che dir lo vogliamo, è nondimeno soave, com'è quello della diapente ed eziandio quello della diatessaron e di quelle che di queste due e dell'equisone sono composte, come quello della diapasondiapente e quello della diapasondiatessaron.

Emmeli poi chiama quelle che non sono consonanti, ma si possono accommodare ottimamente alla melodia; e sono quelle che giungono insieme le consonanze e tra loro si possono porre, com'è il tuono, il quale è la differenza che si trova tra la diapente e la diatessaron, per il quale di consone che sono si congiungono insieme equisone in una diapason. Così anco si possono nominare emmeli le semplici parti de queste consonanze, le quali, se bene non sono consonanti, si possono nondimeno accommodar bene alla melodia. Chiama dopoi dissonne quelle che non mescolano insieme alcun suono che sia grato, ma feriscono amaramente e senz'alcuna soavità il nostro sentimento. Ultimamente nomina ecmele quelle che non entrano nella congiunzione delle consonanze, come sarebbe dire (per dar uno esempio) il diesis enarmonico, ch'alcuni poco intelligenti di quello che abbia voluto dir Boezio l'hanno posto nel numero delle emmeli, e altri intervalli simili che non si possono aggiungere con altri che giungano insieme alcune consonanze. Questa è la divisione che fa Tolomeo di cotali specie, recitata da Boezio; ma io per seguir l'uso commune e per schivar la difficoltà, che potrebbe nascere, la dividerò solamente in due parti, in consonanti e in dissonanti.

Le consonanti saranno la terza, la quarta, la quinta, la sesta, la ottava e le replicate o composte; e le dissonanti saranno la seconda, la settima e tutte quelle che si compongono di una di queste e della ottava. E perché nella seconda parte abbiamo veduto quello ch'è consonanza e dissonanza, però, lasciando da un canto il replicare, ho posto solamente tal divisione in esempio, accioché più facilmente si scorga in esso quello che si è detto.

³⁸ [TOLOMEIO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 1, capitolo 4 [*De sonis et eorum differentiis*].

Consonanze.					
1	3	4	5	6	8
10	11	12	13	15	
14	15	19	20	22	

Dissonanze.	
2	7
9	14
16	21

Se la quarta è consonanza, e donde avviene che i musici non l'abbiano usata se non nelle composizioni de più voci

Capitolo V

Parerà forse ad alcuno cosa nova ch'io abbia posto la quarta nel numero delle consonanze, poiché finora dai pratici sia stata collocata tra le dissonanze.³⁹ Onde, acciòché di tal cosa si abbia qualche notizia, si de' avvertire che la quarta veramente non è dissonanza ma consonanza, come si può provare in tre modi, prima per l'autorità dei musici antichi, la quale non è da sprezzare, dopo per ragione e ultimamente per essemplio. Per l'autorità degli antichi prima, perciòché da ogni dotto scrittore greco e latino è collocata tra le consonanze. Tolomeo (lasciandone molti altri più antichi di lui) in molti luoghi degli *Armonici*, e specialmente nel capitolo 5 del primo libro,⁴⁰ la nomina consonanza. Il medesimo fa Boezio nella *Musica* molte fiata e massimamente nel capitolo 7 del primo libro e nell'undecimo del quinto.⁴¹ E Dione storico nel libro 37 con l'autorità dei più antichi di lui la chiama armonia.⁴² Euclide⁴³ nel capitolo primo

³⁹ *pratici... dissonanze*: OTTMAR LUSCINIUS, *Musurgia seu Praxis musicae*, Argentorati, Iohannes Scotus, 1536, *commentarius* 2, 2-4, pp. 88-92; l'autore (1487-1537) erudito e umanista di origine alsaziana, formatosi a Parigi, Lovanio, Padova e Vienna, dopo una serie di viaggi in Asia minore divenne organista a Strasburgo.

⁴⁰ *Tolomeo... libro*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 1, 5: «Consonantias vero sensus quidem percipit et eam quae diatessaron, id est quarta, dicitur».

⁴¹ *Boezio... quinto*: BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 7: «Illud tamen esse cognitum debet quod omnis musicae consonantiae aut in duplici aut in triplici aut in quadrupla aut in sesquialtera aut in sesquitercia proportione consistant»; BOEZIO, *De institutione musica*, 5, 11: «Quae autem proportiones dividunt duplicem proportionem primae ac maximae his aptandae sunt consonantibus quae dividunt diapason aequisonantiam. Unde fit ut diapente quidem sesquialtera, diatessaron vero sesquiterciae comparationi copulentur».

⁴² *Dione... armonia*: DIONE CASSIO, *Historia romana*, 37, 18.

⁴³ *Euclide*: EUCLIDE, *Rudimenta musices* cit., p. 3; cfr. qui a p. 232.

e Gaudenzio⁴⁴ filosofo nel capitolo 7 dei loro *Introdottorii*, Macrobio nel primo capitolo del secondo libro del *Sogno di Scipione* la connumera tra le consonanze.⁴⁵ Vitruvio anco nel capitolo 4 del quinto libro della *Architettura* è di parere ch'ella sia consonanza;⁴⁶ e Censorino in quello che scrive a Quinto Cerellio⁴⁷ ha l'istessa opinione.⁴⁸

Si prova dopoi per ragione in cotal modo; quell'intervallo, che in una composizione armonica si ode consonare perfettamente, posto da per sé non può essere a patto alcuno dissonante; essendo adunque la diatessaron o quarta di tal natura che accompagnata con la quinta in una armonica composizione rende soave e armonioso concento, seguita ch'ella sia anco fuori della composizione consonante, cioè quando è posta sola. L'assonto di tal ragione è manifesto per il suo contrario, cioè per le dissonanze che sono la seconda e la settima con le loro replicate, le quali non essendo nella composizione per alcun modo consonanti, sono eziandio fuori della composizione dell'istessa natura, com'è manifesto. Oltra di ciò si prova per un'altra ragione. Quello che ha ragione de' numeri nell'acuto e nel grave è consonante, com'è manifesto per la definizione del filosofo posta nel capitolo 13 della seconda parte;⁴⁹ laonde avendo la quarta cotal ragione è manifesto ch'ella sia consonante. E questa proposizione minore si prova per Giovanni Grammatico detto Filopono sopra la definizione data dal filosofo nel libro 2 dei *Posteriori*,⁵⁰ il quale chiama la sesquiterza, ch'è la sua vera forma, ragion de' numeri.

Ma perché gli essempli vagliono più appresso alcuni che l'autorità e le ragioni, però è necessario venire alla terza prova. Onde dico (lasciando di replicare in questo luogo quello ch'io dissi sopra la decima definizione del secondo delle

⁴⁴ *Gaudenzio*: GAUDENZIO, *Harmonica introductio*, ms., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Gr. Z 322, coll. 711, c. 130r: «Atque ita diatessaron consonantia in omni genere modulationis est sonorum quatuor, trium intervallorum, tonorum duorum semis, hemitoniorum quinque»; l'autore, vissuto nel II o nel IV secolo d.C., appartiene al cosiddetto *corpus dei Musici scriptores graeci*.

⁴⁵ *Macrobio... consonanze*: MACROBIO, *Commentarium de somnio Scipionis*, 2, 1, 24: «Sunt igitur symphoniae quinque id est diatessaron, diapente, diapason, diapasondiapente, disdiapason».

⁴⁶ *Vitruvio... consonanza*: VITRUVIO, *De architectura*, 5, 4.

⁴⁷ *Quinto Cerellio*: vissuto nel III secolo d.C., dedicatario CENSORINO, *De die natali*.

⁴⁸ *Censorino... opinione*: CENSORINO, *De die natali*, 11 *De temporibus ad pariendum aptis*: «Symphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae constant, una duorum tonorum et hemitonii habens diastema, quae vocatur diatessaron, altera trium et hemitonii, quam vocant diapente; tertia est diapason, cuius diastema continet duas priores»; l'autore, grammatico romano come si evince dalle sue parole (CENSORINO, *De die natali*, 4 *Quid primum in infante formatur*: «Romae, patriae nostrae communis»), visse nel III secolo d.C.

⁴⁹ *capitolo... parte*: in realtà capitolo 12; cfr. qui a p. 179.

⁵⁰ *prova... Posteriori*: GIOVANNI FILOPONO, *Commentaria in libro Posteriorum* cit., c. 57v.

Dimostrazioni in questo proposito)⁵¹ che, quando tal consonanza si ridurrà in atto nella sua vera proporzione over intervallo, ognuno di sano giudizio dirà sempre che veramente è consonanza; e di questo ognuno da sé potrà farne la prova, accordando un liuto overo un violone⁵² perfettamente; imperoché tra la corda che chiamano il basso e quella che nominano bordone,⁵³ overamente tra questa e quella che chiamano il tenore,⁵⁴ e tra quell'altre tre corde che sono più acute, udirà che la diatessaron o quarta farà meraviglioso concento.

E se pure alcuno vorrà dire ch'ella sia dissonante, questo avverrà perché seguirà l'uso dei pratici, i quali non sapendo addur ragione alcuna a gran torto così la chiamano e la separano dal numero delle consonanze, ponendola tra le dissonanze; ma in fatto non è così, perciocché quando si riducono ad udirla sopra alcun istrumento, che sia accordato perfettamente, s'acchetano. E se fusse veramente dissonante come dicono, non la userebbono nelle composizioni; e similmente i moderni Greci non la porrebbero nei lor canti a più voci, i quali si odono qui in Vinegia ogni giorno solenne nella lor chiesa,⁵⁵ nei lor canti ecclesiastici, nei quali cantano essa diatessaron nella parte grave, senza porre per sua base (dirò così) alcun'altra consonanza. Qui dirà forse alcuno: «Da che nacque adunque che i nostri pratici la posero nel numero delle dissonanze?» Penso che questo nascesse per la discordia ch'era tra i pitagorici e Tolomeo, perché quelli volendo che ciascuno intervallo, il quale fusse contenuto da altro genere di proporzione che dal molteplice e superparticolare, come molte fiato ho detto, non fusse atto a far consonanza alcuna, non acconsentivano che la diapasondiatessaron, contenuta dalla proporzione dupla superbiparzierterza,⁵⁶ fusse consonante; ancora che Tolomeo si sforzasse di mostrare che era il contrario, addu-

⁵¹ *lasciando... proposito*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, definizione 10, p. 88: «La diatessaron è consonanza che ha la sua vera forma dalla proporzione sesquiterza».

⁵² *violone*: nome generico degli strumenti più gravi della famiglia delle viole da braccio o da gamba.

⁵³ *bordone*: una delle sei corde del liuto (canto, sottana, mezzana, tenore, basso e bordone) che distano fra loro per un intervallo di quarta, eccetto la mezzana e il tenore che distano per una terza; in altra accezione, canna priva di fori che emette un unico suono contemporaneamente ad altre eseguendo un basso sempre uguale; per traslato, procedimento compositivo che ripropone questo effetto; nell'uso moderno, registro organistico oppure quarta corda degli strumenti ad arco.

⁵⁴ *tenore*: qui nel significato di corda di uno strumento; il termine, derivato da *teneo*, ha numerose accezioni oltre a quella generica di melodia; nella polifonia antica voce principale o *tenor* indica il *cantus firmus*; nel Medioevo *repercussio* o *tenor* indica la dominante del modo; nel lessico moderno indica un registro vocale o strumentale.

⁵⁵ *Greci... chiesa*: alla fine del Quattrocento i Greci residenti a Venezia ottennero il permesso di fondare una scuola e un luogo di culto; l'attuale chiesa dei Greci venne consacrata nel 1561.

⁵⁶ *diapasondiatessaron... superbiparzierterza*: 8 : 3.

cendo (come sopra la quarantesima del secondo delle *Dimostrazioni* abbiamo ragionato)⁵⁷ tal ragione, che sì come la diatessaron semplice è consonante, così aggiunta all'ottava l'estreme corde di tale aggiunzione non possono esser dissonanti; imperoché quei suoni che s'aggiungono alla diapason si vedono esser aggiunti quasi ad un suono solo, come (per quello che mostra Boezio)⁵⁸ è la natura di tal consonanza.

Onde vedendo i musici latini la lite, ch'era tra costoro, e parendoli che le ragioni che adducevano erano buone, non volsero far giudizio determinato di questa cosa; ma per non dare una certa libertà di por nelle cantilene questa consonanza e la sua semplice senza qualche considerazione, le separarono dal numero e ordine dell'altre, non perché veramente siano dissonanti, perciocché non averebbero comportato che fossero poste nelle composizioni, ma acciocché si avessero a porre con qualche buon ordine e con giudizio. E che questo sia vero si può vedere, che quelli ch'hanno avuto qualche giudizio nella musica l'hanno usata non solamente accompagnata con altre consonanze ma eziandio senz'alcuno accompagnamento nei canti de due voci; tra i quali fu uno Giosquino⁵⁹ che, nel principio di quella parte *Et resurrexit tertia die*⁶⁰ della messa detta *L'homme armé* a quattro voci,⁶¹ pose tal consonanza semplicemente, senz'accompagnarle alcun altro intervallo dalla parte grave; il che si può eziandio vedere in molte altre cantilene antiche e moderne, le quali non pongo per non fastidire il lettore.

E benché tali consonanze si ritrovino esser poste in opera rare volte, nondimeno si vede che le usarono; e se avessero avuto opinione che fossero state dissonanti, credo che non le averebbero usate. Ora da quello che si è detto si può comprendere che la quarta e le replicate sono consonanti e per qual ragione i musici le collocarono tra quelli intervalli che sono dissonanti. In qual maniera poi ella si dica perfetta e in qual modo si abbia a porre nelle composizioni lo vederemo al suo luogo.⁶² Ma la diatessaron qual consonanza ella sia

⁵⁷ *come... ragionato*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 40, p. 141: «La diatessaron non è consonanza propriamente ma comunemente detta».

⁵⁸ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 5, capitolo 19.

⁵⁹ *Giosquino*: Josquin de Prez (1440-1521 circa) compositore francese attivo a Milano, Roma e Ferrara, autore di numerose messe, mottetti, *chansons* e altre composizioni vocali profane.

⁶⁰ *Et... die*: versetto del *Credo*, antica professione di fede della chiesa romana, il cui testo, approvato dal concilio di Nicea nel 325, fu introdotto nella messa soltanto all'inizio dell'XI secolo per iniziativa di Benedetto VIII, papa dal 1012 al 1024.

⁶¹ *messa... voci*: JOSQUIN DE PREZ, *Missa «L'homme armé» sexti toni*, a quattro voci, sulla melodia dell'omonima *chanson* del XV secolo, utilizzata da numerosi compositori.

⁶² *vederemo... luogo*: cfr. qui a p. 492.

e come s'accordi l'opinione de' pitagorici con quella di Tolomeo, ciascheduno che vedrà la soprannominata quarantesima proposta del secondo lo potrà sapere.⁶³

Divisione delle consonanze nelle perfette e nelle imperfette
Capitolo VI

Sono divise le consonanze dai pratici in tal modo che alcune chiamano perfette e alcune imperfette; le perfette sono l'unisono, la quarta, la quinta, la ottava e le replicate, ancora che Aristotele attribuisca tal perfezione all'ottava solamente;⁶⁴ e per certo è vero, conciosia che la quarta e la quinta sono mezzane tra la perfezione e la imperfezione, come vederemo;⁶⁵ le imperfette sono la terza, la sesta e quelle che nascono da queste aggiunte alla ottava, come nell'esempio si vedono.

<i>Consonanze Perfette.</i>			
1	4	5	8
	11	12	15
	18	19	22

<i>Imperfette.</i>	
3	6
10	13
17	20

E dicono le prime esser perfette forse perché hanno la lor forma dalle proporzioni contenute tra le parti del numero quaternario⁶⁶ nel genere moltiplice e nel superparticolare, tra 4 3 2 1; il qual numero (come altrove ho detto)⁶⁷ appresso i pitagorici era tenuto perfetto; perciò dalle sue parti aliquote e non aliquote, che sono i quattro mostrati numeri, risultava un altro numero, il quale medesimamente chiamavano perfetto, ch'è il denario.⁶⁸ Ma invero le nominarono perfette, perché poste da per sé, overamente accompagnate ad altre consonanze, hanno possanza al primo apprenderle che fa il sentimento di acchetarlo e satisfarli a pieno, quando da loro è mutato; imperoché mentre se ne ode una posta nel grave over nell'acuto, contenuta nella sua vera forma, si fortifica

⁶³ *ciascheduno... sapere*. ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 40, pp. 141-143.

⁶⁴ [ARISTOTELE], *Problemata* 18, *particula* 19 [in realtà 19, 18].

⁶⁵ *perfezione... vederemo*: cfr. qui a p. 324.

⁶⁶ *forma... quaternario*: 1 : 1 unisono, 2 : 1 ottava, 3 : 2 quinta, 4 : 3 quarta.

⁶⁷ [Cfr.] *pars secunda*, capitolo 2 [qui a p. 130].

⁶⁸ *parti... denario*: 4 + 3 + 2 + 1 = 10.

l'udito e fa che niente desidera più oltra che faccia alla sua perfezione e la faccia più soave e più grata.

Né altra differenza si ritrova tra le dette consonanze poste nel grave di quello che si trova quando sono poste nell'acuto, se non che quelle, che sono poste nell'acuto, feriscono più velocemente l'udito che non fanno quelle che sono poste nel grave, per le ragioni dette nel capitolo 11 della seconda parte,⁶⁹ perciòché sono contenute da una istessa proporzione; ma l'altre chiamarono imperfette, conciosia che hanno la forma loro dalle proporzioni, i cui termini sono contenuti da numeri che si ritrovano oltra il quaternario, che sono 6 5 4. Onde il ditono nasce dalla proporzione sesquiquarta e il semiditono dalla proporzione sesquiquinta nel genere superparticolare. Questi due intervalli aggiunti alla diatesaron generano due esacordi, l'uno il maggiore e l'altro il minore, le cui proporzioni hanno luogo nel genere superparziente, dalla superbiparzienteterza e dalla supertriparzientequinta,⁷⁰ come nella prima parte ho dichiarato,⁷¹ le quali (secondo il parer dei pitagorici) non fanno consonanza. E sono queste di tal natura che, poste in essere da per sé nelle loro forme, non hanno possanza di acchetare l'udito, di modo che non desideri altro suono più grato, più dolce e più soave, come è manifesto a tutti coloro che sono periti nella musica, ma si bene quando sono accompagnate con altri intervalli in tal maniera che gli estremi della composizione facciano una consonanza perfetta overo una delle imperfette replicate, come vederemo altrove.⁷² E benché costoro facciano tal differenza, nondimeno tutte si possono chiamar perfette, quando sono contenute nella vera e naturale forma loro, cioè nella loro propria proporzione. Ma quali siano i lor veri e naturali luoghi nell'ordine delle consonanze, leggendo accuratamente quello ch'io ho discorso nel principio delle *Dimostrazioni*⁷³ e nel capitolo 5 del terzo libro dei *Sopplimenti*,⁷⁴ sarà manifesto.

⁶⁹ per... parte: cfr. qui a p. 177.

⁷⁰ aggiunti... supertriparzientequinta: secondo le modalità di somma descritte qui a p. 99, $4 : 3 + 5 : 4 = 20 : 12 = 5 : 3$ proporzione che individua l'intervallo di sesta maggiore; $4 : 3 + 6 : 5 = 24 : 15 = 8 : 5$ proporzione che individua l'intervallo di sesta minore.

⁷¹ [Cfr.] capitolo 16 [qui a p. 69].

⁷² come... altrove: cfr. qui a p. 385.

⁷³ quello... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, pp. 3-6.

⁷⁴ nel... *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 3, 5 *Che l'ordine naturale o natural sito delle consonanze non fu conosciuto da Pitagora né da alcun altro degli antichi filosofi*, pp. 97-101.

Che la quinta e la quarta sono mezzane tra le consonanze perfette e l'imperfette
Capitolo VII

E se ben l'ottava, la quinta, la quarta e le replicate si chiamano consonanze perfette, nondimeno l'ottava è solamente perfetta e la quinta men perfetta dell'ottava e la quarta men perfetta della quinta. Onde si può dire che così come quella cosa, la quale è più vicina alla sua origine overo alla sua cagione, ritiene maggiormente la natura di quella ed è più perfetta in quel genere che non sono quelle che le sono lontane, come si vede nella luce, che quella parte la quale è più vicina alla sua origine e alla sua cagione, ch'è il sole, ha più chiarezza e risplende più eccellentemente ed è più perfetta di quella che l'è più rimota o lontana, così quella consonanza, la quale è più vicina alla sua cagione e alla sua origine, ch'è l'unisono, il quale è contenuto nella proporzione della equalità e nelle voci unisone, è maggiormente perfetta d'ogn'altra consonanza; e questa è la ottava, la quale ha la sua forma dalla dupla, ch'è la più vicina alle proporzioni della equalità, ed è contenuta tra le voci equisone, che sono più vicine alle unisone, come di sopra abbiamo veduto. Onde la potiamo chiamar più semplice e più perfetta d'ogn'altra consonanza.

Dico più semplice e più perfetta, perciocché qualunque volta si ritrova una disposizione, che ricevi il più e il meno e denomini formalmente la cagione e l'effetto e convenga cotal cosa all'effetto per la cagione, sempre si denominerà primieramente la cagione semplicemente; e dopo l'effetto si denominerà overo si dirà tale ad un certo modo; e questo in tutti i generi delle cagioni. Laonde dico, quella cosa, che per un'altra è tale, quella che n'è cagione è detta maggiormente tale. Però, sì come diciamo, essendo la mano calda per il fuoco, il fuoco esser maggiormente caldo, così diciamo, essendo l'ottava semplice per l'unisono, che l'unisono è maggiormente semplice. Ma perché l'unisono non è considerato dal musico come consonante ma come principio della consonanza, però parlando delle consonanze diciamo che l'ottava semplicemente è semplice, la prima e la più perfetta d'ogn'altra consonanza; e in fatto è così, perciocché da lei ogn'altro intervallo ha il suo essere; e diciamo perfette le altre consonanze, non semplicemente ma ad un certo modo.

Laonde, essendo la quinta più vicina all'ottava che non è la quarta, diciamo che la quarta è men perfetta della quinta, perciocché la sua proporzione è più lontana dalla proporzion dupla, ch'è il principio dell'inequalità e cagione d'ogn'altra proporzione. Similmente diciamo che la quarta è più perfetta che non è il ditono, e questo più perfetto del semiditono, conciosia che la sesquialtera, ch'è la forma della diapente, è contenuta tra 3 e 2 ed è più vicina alla dupla,

la quale è la forma della diapason, contenuta tra questi termini 2 e 1; il che si può dire anco dell'altre. Ma se il principio d'alcuna cosa è più perfetto di quelle cose che seguono dopo, non è cosa ragionevole che noi diciamo che la quinta o la quarta siano equali nella perfezione all'ottava, perciocché da essa ottava dipendono. E bench'io abbia detto che la quinta e la quarta con le lor replicate siano consonanze perfette, secondo il mostrato modo, nondimeno la ottava solamente e le replicate sono semplicemente perfette, essendo che non se le può aggiungere né levare alcuna cosa, cioè non si possono accrescere o diminuire d'intervallo, fuori delle lor vere e legittime proporzioni per modo alcuno, se non con grande offesa dell'udito.⁷⁵

Essendo poi la quinta, la quarta e le replicate sottoposte a cotal passione, come nel capitolo 42 della seconda parte ho mostrato,⁷⁶ però dico ch'elle sono mezzane tra le consonanze perfette e le imperfette, overamente mezzane tra la perfezione e la imperfezione. E perché eziandio quelle che si chiamano imperfette a ciò sono sottoposte, però si possono chiamare non solo imperfette ma anco imperfettissime, poiché oltre l'imperfezione, che si ritrova in loro al modo detto, si possono anco accrescere e minuire nel modo che si fa la quinta e la quarta.

Quali consonanze siano più piene e quali più vaghe
Capitolo VIII

Alle volte sogliono i musici usar due termini, consonanza piena e consonanza vaga;⁷⁷ onde mi pare, inanti che si vada più oltre, di voler dire quel ch'importino e quali siano tali consonanze. Però è da avvertire che i musici rare volte hanno usato questi due termini senza aggiungerli l'una de queste due particelle, più o meno; onde hanno detto consonanza più piena o più vaga e consonanza men piena o men vaga, avendo avuto sempre rispetto ad un'altra consonanza. Laonde chiamano piene quelle consonanze le quali hanno maggior possanza d'occupar l'udito con suoni diversi; per il che si può dire che la quinta sia più piena della ottava, perciocché i suoi estremi occupano maggiormente e con più diletto l'udito con diversi suoni che non fanno gli estremi della ottava, i quali sono equisonanti e s'assimigliano l'un l'altro. Di modo che lasciando da un canto essa ottava, tutte l'altre si dicono esser più piene l'una dell'altra, in quanto l'una ha maggior forza di contentare l'udito, come sono quelle che sono più vi-

⁷⁵ aggiungere... udito: cfr. qui a p. 313.

⁷⁶ come... mostrato: cfr. qui a p. 267.

⁷⁷ vaga: tenue, debole, gradevole; BATTAGLIA, *s.v.*

cine al loro principio e hanno maggior perfezione de tutte l'altre. Sì che de qui si può cavare una regola, che tutte quelle che sono di maggior proporzione sono più piene, lasciando (come ho detto) da un canto la ottava e le replicate anco.

Quelle poi chiamano più vaghe le quali sono contenute da minori proporzioni. Ed è così in fatto, massimamente quando sono collocate ai loro proprii luoghi, conciosia che quelle consonanze, ch'hanno le lor proporzioni più vicine alla dupla, per loro natura amano la parte grave, come proprio luogo, e vengono ad esser più piene di quelle che hanno cotali proporzioni più lontane da essa dupla; imperoché queste sono di minor proporzione che non sono le prime e per loro natura amano l'acuto. Onde poste ai luoghi proprii vengono ad esser men piene e più vaghe dell'altre; percioché stando nell'acuto per la velocità dei movimenti penetrano più velocemente l'udito e con maggior diletto si fanno udire. E tanto più sono vaghe quanto più si partono dalla semplicità, della quale i nostri sentimenti non molto si rallegrano, poiché amano maggiormente le cose composte che le semplice e s'accompagnano ad altre consonanze.

Per la qual cosa intraviene all'udito intorno i suoni, udendo le consonanze prime, quello che suole intravenire al vedere intorno ai principali colori, dei quali ogn'altro color mezano si compone, che si come il bianco e il nero li porgono minor diletto di quello che fanno alcuni altri colori mezani e misti, così porgono minor diletto le consonanze principali di quello che fanno l'altre che sono men perfette. E sì come il verde, il rosso, l'azzurro e gli altri simili più gli diletano e tanto più si dimostrano a lui vaghi, percioché sono lontani dai principali, che non fa il colore che chiamano roano⁷⁸ ovvero il beretino,⁷⁹ dei quali l'uno è più vicino al nero e l'altro al bianco, così l'udito più si diletta nelle consonanze che sono più lontane dalla semplicità dei suoni, conciosia che sono molto più vaghe di quelle che le sono più vicine. E quasi all'istesso modo si diletta l'udito della composizione dei suoni che fa il vedere della composizione dei colori, poiché la composizione dei colori ovvero che non può esser senza qualche armonia, ovvero che ha con l'armonia qualche convenienza, essendo che l'una e l'altra si compone di cose diverse.

Onde potiamo dire che sì come le dette consonanze maggiori sono più piene che non sono le minori, così le minori sono più vaghe di quello che sono le maggiori; e tanto più si rendono sonore e grate all'udito quanto sono poste nei

⁷⁸ *roano*: colore bianco o chiaro picchiettato di marrone, di rossiccio, di nero o di grigio; BATTAGLIA, *s.v.*

⁷⁹ *beretino*: berrettino, colore grigio, cinereo; BATTAGLIA, *s.v.*

luoghi loro proprii, come al suo luogo diremo.⁸⁰ Si potrebbe anco dire che nell'istesse perfette la quinta è più vaga della ottava e la quarta più vaga della quinta, com'è manifesto, perciocché sono più lontane dalla equalità, poiché eziandio le consonanze perfette non sono prive di tal vaghezza; ma questo basti, perciocché quali siano i veri e naturali luoghi delle consonanze copiosamente nel principio del primo delle *Dimostrazioni*⁸¹ ne ho a sufficienza ragionato.

Della differenza che si trova tra le consonanze imperfette
Capitolo IX

Le consonanze imperfette si dividono in due parti e si pone tra loro questa differenza, che quelle che sono d'una istessa denominazione alcune sono maggiori e alcune minori. Le maggiori sono quelle i cui estremi sono contenuti da proporzioni maggiori e da maggiori intervalli; e sono il ditono e l'esacordo maggiore, dei quali il primo si chiama terza e il secondo sesta, e l'una e l'altra maggiori. E le minori sono quelle che sono di proporzione minore e hanno minor intervallo; e queste sono il semiditono, il quale chiamano terza minore, e l'esacordo minore, chiamato sesta minore. E se ben di sopra ho nominato le dette consonanze col nome semplice di terza e di sesta, senza fare alcuna menzione di maggiore o di minore, e ora gli aggiungo tali differenze, l'ho fatto per seguire il modo che tengono i pratici e per poterle ridurre prima sotto un genere e mostrar dopoi le loro specie e le loro differenze, acciocché dai pratici (ai quali voglio in queste due parti soddisfare quanto io posso) siano conosciute, perciocché da loro non sono altramente nominate. È ben vero che tra loro pongono la differenza di maggiore e di minore, come di sopra si è detto e come qui sotto sono notate.

Consonanze imperfette Maggiori .

Ditono , ò Terza maggiore.
Hexachordo , ò Sesta maggiore.
Et le Replicate.

Consonanze imperfette Minori .

Semiditono , ò Terza minore.
Hexachordo , ò Sesta minore.
Et le Replicate.

⁸⁰ *come... diremo:* cfr. qui a p. 397.

⁸¹ *principio... Dimostrazioni:* ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, pp. 1-18.

E quantunque la differenza di maggiore e di minore si ponga solamente nelle consonanze imperfette, nondimeno le specie, over intervalli dissonanti, anco possono avere tal differenza, ancora che non siano considerati dal musico se non in quanto hanno ragione d'intervallo, come altrove vederemo;⁸² perciocché la seconda è di due sorti appresso i pratici, cioè il tuono maggiore o minore e il semituono, onde si può dire seconda maggiore e seconda minore. E la quarta è di tre sorti, cioè la diatessaron consonanza, il tritono⁸³ ch'è una composizione di tre tuoni e la semidiatessaron ch'è una composizione di un tuono e di due semituoni, i quali due intervalli nei loro estremi sono dissonanti. Questo istesso si potrebbe eziandio dire della quinta, della ottava e delle replicate, le quali si lasciano per non andare in lungo.

Della proprietà o natura delle consonanze imperfette
Capitolo X

Il proprio o natura delle consonanze imperfette è ch'alcune di loro sono vive e allegre, accompagnate da molta sonorità, e alcune, quantunque siano dolci e soavi, declinano alquanto al mesto over languido. Le prime sono le terze e le seste maggiori e le replicate; e l'altre sono le minori. Tutte queste hanno forza di mutare ogni cantilena e di farla mesta overo allegra, secondo la sua natura. Il che potiamo vedere da questo, che sono alcune cantilene, le quali sono vive e piene d'allegrezza, e alcune altre per il contrario sono alquanto meste over languide. La cagione è che nelle prime spesso si odone le maggiori consonanze imperfette sopra le corde estreme finali o mezane dei modi o tuoni, che sono il primo, il secondo, il settimo, l'ottavo, il nono e il decimo,⁸⁴ come vederemo altrove;⁸⁵ i quali modi sono molto allegri e vivi, conciosia che in essi udimo spesse fiate le consonanze collocate secondo la natura del numero sonoro, cioè la quinta tramezzata o divisa armonicamente in una terza maggiore e in una minore; il che molto diletta all'udito. Dico le consonanze esser poste in essi secondo la natura del numero sonoro, perciocché allora le consonanze sono poste nei lor luoghi naturali, onde il modo è più allegro e porge molto piacere al sentimento, che molto gode e si diletta degli oggetti proporzionati, e per il contrario ha in odio e aborrisce i sproporzionati.

⁸² *come... vederemo*: cfr. qui a pp. 342-343, 351.

⁸³ *tritono*: dal greco τριτόνον, termine impiegato per la prima volta nella trattatistica in latino da Hermannus Contractus (1013-1054) erudito e teorico musicale tedesco.

⁸⁴ *primo... decimo*: tre modi autentici e tre plagali con *finales* Do, Fa e Sol.

⁸⁵ *come... altrove*: cfr. qui a pp. 674-694.

Negli altri modi poi, che sono il terzo, il quarto, il quinto, il sesto, l'undecimo e il duodecimo,⁸⁶ la quinta si pone al contrario, cioè mediata aritmeticamente da una corda mezzana, di modo che molte volte udimo le consonanze poste contra la natura del nominato numero. Per il che, si come nei primi la terza maggiore si sottopone spesse volte alla minore, così nei secondi si ode spesse fiato il contrario; e si ode un non so che di mesto o languido che rende tutta la cantilena molle; il che tanto più spesso si ode quanto più spesso in esse sono poste a tal modo, per seguir la natura e la proprietà del modo nel quale viene ad esser composta.

Hanno oltre di questo le consonanze imperfette tal natura che i loro estremi con più comodo e miglior modo si estendono verso quella parte, ch'è più vicina alla sua perfezione, che verso quella che le è più lontana, perciocché ogni cosa naturalmente desidera di farsi perfetta con quel modo più breve e migliore che puote. Onde le imperfette maggiori desiderano di farsi maggiori e le minori hanno natura contraria; conciosia che 'l ditono e l'esacordo maggiore desiderano di farsi maggiori, venendo l'uno alla quinta e l'altro alla ottava, e il semiditono e l'esacordo minore amano di farsi minori, venendo l'uno verso l'unisono e l'altro verso la quinta, come è manifesto a tutti quelli che nelle cose della musica sono periti e hanno il lor giudizio sano; perciocché tutti i movimenti che fanno le parti vengono a farsi col movimento d'alcuno intervallo, nel quale si contiene il semituono, ch'è veramente il sale (dirò così), il condimento e la cagione d'ogni buona modulazione e d'ogni buona armonia; le quali modulazioni, senza il suo aiuto, sarebbero quasi insopportabili di udire. Ma in qual maniera ogni consonanza si dica aritmeticamente ovvero armonicamente mediata, quello che si dirà nel capitolo 31⁸⁷ e quello che ragioneremo intorno le consonanze diapason nel capitolo 9 della quarta parte,⁸⁸ lo farà manifesto.

Ragionamento particolare intorno all'unisono *Capitolo XI*

Potiamo ora dire, se vogliamo considerar quello che di sopra abbiamo veduto, che gli elementi semplici, ovvero specie semplici del contrapunto, sì consonanti come eziandio dissonanti, siano dodici, cioè l'unisono, il semituono, il tuono, il semiditono, il ditono, la diatessaron, la diapente, l'esacordo minore, il maggiore, l'eptacordo minore, il maggiore e la diapason; delle quali specie si ra-

⁸⁶ *terzo... duodecimo*: tre modi autentici e tre plagali con *finales* Re, Mi e La.

⁸⁷ *quello... 31*: cfr. qui a p. 375.

⁸⁸ *quello... parte*: cfr. qui a p. 651.

gionerà al presente di ciascuna particolarmente, perciocché se bene il contrapunto si compone principalmente de consonanze, nondimeno per accidente anco si compone de dissonanze, acciocché sia più allegro e più bello. Volendo adunque ragionar de tali specie tenirò quest'ordine, che dopo ch'averò ragionato dell'unisono, come porta il dovere, perciocché è il principio dal quale nascono le consonanze e senza lui ogn'altro intervallo non averebbe il suo essere, verrò a parlare dell'altre specie, non già secondo l'ordine proposto, il quale è tenuto dai pratici, ma secondo che l'una si ritrova esser più perfetta dell'altra, e secondo che sono collocate per ordine nel progresso naturale dei numeri sonori, over delle proporzioni, incominciando prima da quelle che sono contenute nel genere molteplice, dopoi da quelle ch'hanno le lor forme nel genere superparticolare; le quali espedito ragionerò di quelle ch'hanno negli altri generi il loro essere.

Pigliaremo adunque il principio del nostro ragionamento dalla definizione dell'unisono dicendo: unisono è una adunanza di due over più suoni o voci equali che non fanno alcuno intervallo ma sono contenute in un medesimo punto e in un medesimo luogo; e si ritrova nella proporzione della equalità tra 1 e 1 overo tra 2 e 2 e altre simili; la qual proporzione è principio della inequalità. Questo non si pone tra le consonanze né tra gli intervalli, perciocché tanto è l'unisono appresso il musico quanto è il punto appresso il geometra. Onde si come il punto è principio della linea, ma non è però linea, né la linea è composta da punti, imperoché 'l punto non ha lunghezza né larghezza né altezza che si possa continuare o congiungere con un altro punto, così l'unisono è solamente principio della consonanza o dell'intervallo; ma non è consonanza né intervallo, essendo che non si può continuare, come non si può continuare il punto. E perché ogni consonanza si ritrova tra due suoni distanti per il grave e per l'acuto, i quali fanno un intervallo, ed è (come vedemmo nella seconda parte)⁸⁹ mistura o composizione di suono grave e di acuto, però non avendo l'unisono alcuna di queste qualità, non lo potiamo chiamare per alcun modo né consonanza né intervallo. La qual cosa si prova dalle parole del filosofo,⁹⁰ il quale riprendendo nella *Politica* il porre in una città la robba in commune e facendo tal cosa impossibile, conferma la sua opinione con uno essemplio musicale, dicendo che sarebbe non altramente come se uno volesse fare di una consonanza una voce unisona overamente del verso un solo piede. Onde si vede che la consonanza è presa da lui diversa dall'unisono.

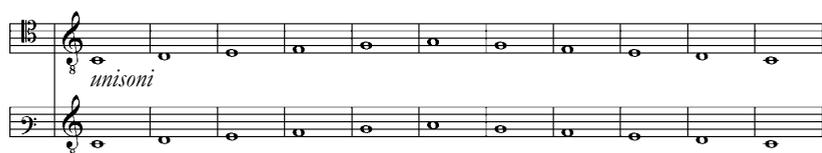
⁸⁹ [Cfr.] capitolo 12 [qui a p. 179].

⁹⁰ [ARISTOTELE], *Politica*, 2, capitolo 3.

Meritamente adunque è chiamato unisono quasi d'un suono solo; laonde quando ritrovaremo in una parte d'una canzone due o più figure in una istessa lettera o corda, siano poste in riga ovvero in spacio, diremo che quelle saranno unisone e di un solo suono, e che quel passaggio che si trova dall'una all'altra è unisono, come nell'esempio si vede.



Il medesimo potremo anco dire quando due o più parti di tal canzone si ritroveranno essere in una medesima corda, come sono le due sottoposte.



Della prima consonanza detta diapason over ottava
Capitolo XII

Essendo cosa ragionevole che in ogni nostra azione incominciamo dalle cose più semplici, le quali per loro natura sono maggiormente comprese dai nostri sensi e sono più manifeste e più intelligibili, accioché da queste più agevolmente passiamo alle meno semplici, però daremo principio al ragionamento delle consonanze dalla diapason over ottava; conciosia che di lei non si ritrova alcun'altra consonanza che sia più semplice e maggiormente conosciuta dal senso di lei. Ma perché sommamente desidero che i pratici non solo conoscano gli intervalli musicali in quanto sono consonanti o dissonanti e le loro specie, ovvero in quanto sono perfetti o men perfetti, ma eziandio da che proporzione siano contenuti, però incominciando da essa diapason, la quale è la prima consonanza, per servar l'ordine proposto, dico ch'ella è contenuta dalla proporzion dupla prima nel genere molteplice tra questi termini radicali 2 e 1; ed è prima tra quelli suoni che hanno la forma loro dalle proporzioni della inequalità. Onde mi penso ch'ella fusse chiamata dai musici con tal nome, perciocché (come altrove ho det-

to)⁹¹ ha iurisdizione in ogni consonanza e in ogni intervallo che sia maggiore o minor di lei. Il che è manifesto dal nome che tiene, perciocché è composto da δία, ch'è parola greca che significa per, e da πᾶσα, che vuol dire università ovvero ciascuno, onde è chiamata δία πασῶν, quasi voglia dire università di concerto.

Meritamente adunque e non senza proposito i musici l'hanno chiamata genetrice, madre, fonte, origine, principio, luogo, ricetta e soggetto universale d'ogni consonanza e d'ogni intervallo, quantunque minimo. Questa, quando è considerata dal musico semplicemente e in generale, cioè quando i suoi estremi sono senz'alcuna voce mezana, over altro suono, e fanno un solo intervallo, si ritrova avere una sola specie; imperoché tanto è contenuta dalla proporzione dupla nei suoi estremi una diapason, che sia posta nell'acuto, quanto un'altra posta nel grave; ma quando è considerata particolarmente e secondo ch'ella è divisa diatonicamente in tuoni e in semituoni, over mediata d'altri intervalli, allora dico che le sue specie sono sette, secondo che gli intervalli dei suoni mezzani si possono diversamente, secondo la natura del genere diatonico naturale, ordinare in sette maniere;⁹² perciocché ciascuna consonanza (come dice Boezio parlando delle perfette)⁹³ produce una specie meno di quello ch'è il numero delle sue corde; il che eziandio intenderemo de quelle semplici consonanze, le cui forme sono contenute tra le proporzioni superparticolari, come sono la diapente, la diatessaron, il ditono e lo semiditono, perciocché degli intervalli dissonanti⁹⁴ si de' avere altra considerazione.

E nasce cotal varietà delle specie dalla varietà dei luoghi che contengono in esse il semitono, conciosia che nella prima, che si trova da C in c, il semitono, il quale è la cagione della distinzione delle specie, è contenuto nel terzo e nel settimo intervallo di essa diapason, procedendo dal grave all'acuto; ma nella seconda specie, che è posta tra D e d, tal semitono si ritrova nel secondo e nel sesto; e così di mano in mano, secondo l'ordine delle mostrate sette lettere, tanto ascendendo quanto discendendo, come nella ottava definizione del quinto delle *Dimostrazioni* ho dichiarato.⁹⁵ Onde essendo in tal maniera mediata, dicono

⁹¹ [Cfr.] *secunda pars*, capitolo 48 [qui a p. 295].

⁹² *sette maniere*: le sette diverse posizioni dei toni grandi e piccoli e dei semitoni nelle scale di ottava.

⁹³ [BOEZIO], *Musice* [*De institutione musica*], libro 4, capitolo 13 [in realtà 14: «Erit igitur diapason quidem octo chordarum, diatessaron vero quattuor, diapente autem quinque. Ac per hoc habebit diatessaron quidem species tres, diapente autem species quattuor, diapason vero species septem; semperque una minus species erit, quam fuerint voces»].

⁹⁴ *intervalli dissonanti*: seconda e settima.

⁹⁵ *come... dichiarato*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, definizione 8, p. 270: «La prima specie della diapason è quella che tra la terza e la quarta corda e tra la settima e la otta-

i musici che la diapason è una composizione de otto suoni, diatonicamente e secondo la natura del numero sonoro accommodati e ordinati in essa, dai quali la nominarono eziandio ottava; e contengono in sé cinque tuoni, tre maggiori, due minori, e due semituoni maggiori, come nei sottoposti essempli si veggono.

The image displays seven musical staves, each representing a different species of the diatonic octave scale. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notes are arranged in a sequence of eight notes per staff, with the first note being the lowest and the eighth being the highest. The species are labeled as follows:

- prima specie*: C, D, E, F, G, A, B, C
- seconda specie*: C, D, E, F, G, A, B, C
- terza specie*: C, D, E, F, G, A, B, C
- quarta specie*: C, D, E, F, G, A, B, C
- quinta specie*: C, D, E, F, G, A, B, C
- sesta specie*: C, D, E, F, G, A, B, C
- settima specie*: C, D, E, F, G, A, B, C

Quando adunque nelle composizioni ritrovaremo due parti, l'una distante dall'altra per un simile intervallo, di modo che la grave occupi il luogo grave e l'acuta il luogo acuto di qualsivoglia dell'una delle specie dei mostrati essempli, allora diremo che cotali parti saranno distanti tra loro per una ottava, come in questo essemplio si vedono.

va contiene il semituono maggiore. La seconda è quella che lo contiene tra la seconda e la terza e tra la sesta e la settima corda. La terza è quella che lo contiene tra la prima e la seconda e tra la quinta e la sesta. La quarta è quella che lo contiene tra la quarta e la quinta corda e tra la settima e la ottava. La quinta è quella che lo contiene tra la terza e la quarta e tra la sesta e la settima corda. La sesta è quella che lo contiene tra la seconda e la terza e tra la quinta e la sesta corda. E la settima è quella che cotal semituono contiene tra la prima e la seconda corda e tra la quarta e la quinta, procedendo sempre dalla parte grave alla acuta».



Il perché, quando alcuno vorrà porre in una sua cantilena l'ottava, potrà porre la parte grave lontana dall'acuta per uno de' mostrati intervalli, sopra le notate corde, e otterrà il suo proposito.

Della diapente over quinta
Capitolo XIII

Bisogno è di ricordarsi ora quello che ho detto nel capitolo 13 della prima parte,⁹⁶ che ogni consonanza, over altro intervallo quantunque minimo, che sia minor della diapason, nasce non per aggiunzione de più proporzioni insieme, ma per la divisione della dupla che contiene la diapason. Il che abbiamo potuto vedere non solo dai numeri e dalle proporzioni poste nel capitolo 15 della prima parte,⁹⁷ ma nel capitolo 39 della seconda per via della divisione armonica;⁹⁸ perciocché dalla divisione della diapason, contenuta dalla dupla, nacque la diapente e la diatessaron. La diapente (dico) contenuta tra questi termini radicali 3 e 2 e la diatessaron tra 4 e 3. E perché la proporzione che si trova tra 3 e 2 segue immediatamente dopo la dupla, però avendo prima ragionato della diapason, mi par cosa onesta di ragionar della diapente e dopoi della diatessaron; imperoché si come la proporzione della diapason è la prima nel genere molteplice, così quella della diapente è la prima nel genere superparticolare.

Onde non è fuori di ragione che noi incominciamo da questi principii, essendo bisogno che siano conosciuti prima d'ogn'altra cosa. Ritornando adunque alla diapente dico, quando ella è considerata semplicemente nel modo ch'è contenuta nei suoi estremi termini senz'alcun mezo, si può dire che tal consonanza sia d'una sola specie; perciocché non si ritrova alcuna diapente che sia maggiore o minore d'un'altra di proporzione, né meno che gli estremi dell'una siano più distanti o più ristretti di proporzione de quelli d'un'altra. Ma quando la consideriamo tramezzata nei suoi estremi d'altre corde e d'altre proporzioni nell'ordine diatonico, allora diciamo che le sue specie sono quattro; imperoché

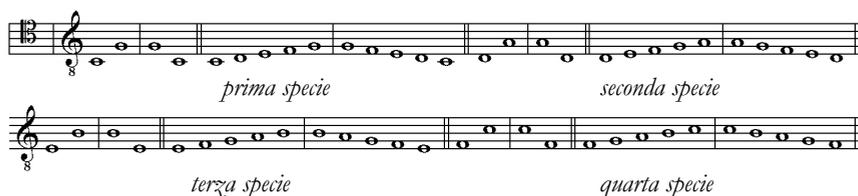
⁹⁶ detto... parte: cfr. qui a p. 60.

⁹⁷ poste... parte: cfr. qui a p. 66.

⁹⁸ capitolo... armonica: cfr. qui a p. 255.

essendo tali estremi tramezzati da altre corde diatonicamente, il maggior semituono è posto tra loro in quattro modi diversamente, lasciando però d'aver considerazione alcuna dei tuoni maggiori o minori, sì in questa come in ogn'altra consonanza; perciocché genererebbono eziandio altre specie differenti, quando si considerassero minutamente tali intervalli collocati tra esse.⁹⁹

Di quelle adunque che sono tra loro solamente differenti per le trasportazione¹⁰⁰ del semituono, quella è la prima specie che ha il semituono nel terzo intervallo nel grave; la seconda è quella che l'ha nel secondo, la terza nel primo, e la quarta nel quarto, tanto ascendendo quanto discendendo, come nella nona definizione del quinto delle *Dimostrazioni*¹⁰¹ si contiene e qui sotto si vedono.



E ciascuna de loro contiene in sé cinque voci o suoni e quattro intervalli ch'hanno tra loro due tuoni maggiori, un minore e un semituono maggiore; e per questa cagione, dal numero delle corde che contiene, è detta quinta dai pratici; ma i Greci la chiamano diapente, con queste due parole διά, che significa per, e πέντε che vuol dir cinque, quasi volendo dire consonanza che procede per cinque voci o suoni. Quando adunque saranno due parti lontane l'una dall'altra di maniera che l'una tenga la parte grave di ciascuna delle dette specie e l'altra l'acuta, allora diremo che saranno lontane l'una dall'altra per una diapente o per una quinta, come qui si vede.

⁹⁹ Vide [ZARLINO], *Supplementi* [*Sopplimenti musicali* cit.], libro 5 [in realtà 4], capitolo 8, [pp. 146-149].

¹⁰⁰ *le trasportazione*: forse da emendare in «la trasportazione».

¹⁰¹ *come... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, definizione 9, p. 273.



Boezio, nel capitolo 13 del quarto libro della *Musica*,¹⁰² pose la specie di questa consonanza tra le corde *hypate hypaton* e *parhypate meson*,¹⁰³ che è una quinta diminuta, essendo che contiene due tuoni e due semituoni;¹⁰⁴ ma credo che forse s'ingannasse nel porre l'esempio overamente che non si curasse di porre esattamente il vero della cosa, purché mostrasse col numero delle corde quello che volea intendere. Sia però stato quel che si voglia, basta sapere almeno che cotale esempio sia falso, acciò alcuno non pigliasse errore.

Della diatessaron over quarta
Capitolo XIV

La diatessaron, la quale è minor parte principale della diapason, la cui forma è contenuta nel secondo luogo del genere superparticolare tra questi termini 4 e 3, essendo considerata senz'alcun mezzo, non si ritrova di lei se non una sola specie, per le ragioni dette di sopra della diapason e della diapente; ma quando è considerata tramezzata diatonicamente da altri suoni o voci, allora si ritrovano tre specie che nascono dalla varietà del semituono, lasciando la considerazione dei tuoni; il qual semituono è diversamente collocato tra esse nelle lor corde mezane, come ho detto della diapason e della diapente; perciocché avendo la prima specie il tuono nel primo e nel secondo luogo più grave, ha dopo nel terzo il semituono maggiore. Ma la seconda ha il semituono nel secondo luogo e la terza nel primo, essendo i tuoni accommodati per ordine, come qui si vede e nella decima definizione del quinto delle *Dimostrazioni* ho dichiarato.¹⁰⁵

¹⁰² Boezio... *Musica*: in realtà BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 14.

¹⁰³ *hypate... meson*: fra Si naturale e Fa.

¹⁰⁴ *quinta... semituoni*: cfr. figura qui a p. 351.

¹⁰⁵ *decima... dichiarato*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, definizione 10, pp. 273-274.



Questa dai Greci è chiamata prima sinfonia, over (come la nomina Filon Giudeo)¹⁰⁶ prima armonia, e Boezio¹⁰⁷ la dimanda minima consonanza; laonde si vede che non ebbero il ditono né il semiditono per consonanze, come nel principio del primo libro delle nominate *Dimostrazioni* ho anco dichiarato.¹⁰⁸ La chiamarono eziandio diatessaron dal numero delle corde o voci che in sé contiene; perciòché ogni diatessaron procede al modo mostrato per quattro voci, imperoché è detta da διά, o per, e da τέσσαρα o quattro, consonanza di quattro voci o suoni, dal qual numero i nostri moderni la chiamarono quarta. Quando adunque vorremo far due parti nelle nostre composizioni, le quali siano tra loro distanti per una diatessaron, porremo in una delle corde estreme di uno dei sopraposti essempli la voce grave e nell'altro l'acuta, come si vede nell'esempio.



Il perché ritrovandosi anco nelle cantilene due parti accommodate l'una con l'altra in cotal modo, potremo dire che l'una sia distante dall'altra per una diatessaron overamente per una quarta.

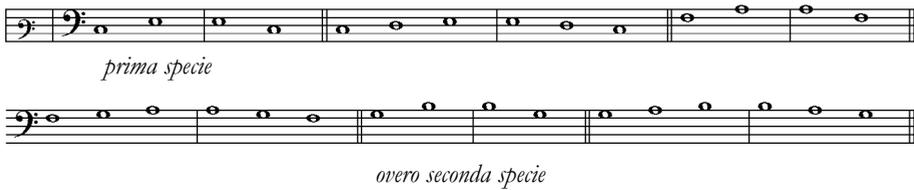
¹⁰⁶ [FILONE DI ALESSANDRIA], *De opificio mundi*, [15, 48; l'autore, storico e filosofo detto anche il Platone ebraico, visse intorno al I secolo d.C.].

¹⁰⁷ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 10 [«Cum igitur ante Pythagoram consonantiae musicae partim diapason partim diapente partim diatessaron, quae est consonantia minima, vocarentur, primus Pythagoras hoc modo repperit, qua proportione sibimet haec sonorum concordia iungeretur»].

¹⁰⁸ *come... dichiarato*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, pp. 2-3.

Del ditono over terza maggiore
Capitolo XV

Segue dopo la diatessaron, senz'alcun mezo, la consonanza nominata ditono, che è tra questi termini 5 e 4, nel terzo luogo del genere superparticolare, contenuta dalla proporzione sesquiquarta. Questo è veramente meraviglioso, che la natura abbia ordinato in tal maniera l'una consonanza dopo l'altra, che ritrovandosi tra le parti del senario la forma della diapente divisa aritmeticamente in due parti tra questi termini 6 5 4, il musico con un ordine contrario, tra l'istessa diapente divisa armonicamente in due parti, ritrova le istesse tra questi termini 15 12 10.¹⁰⁹ Considerato adunque il ditono senz'alcun mezo, secondo ch'è contenuto semplicemente nei suoi termini radicali, potiamo dir quello che si è detto dell'altre consonanze, che non se ne trova se non una specie; percióché tanto distanti in proporzione sono gli estremi di un ditono posto nell'acuto quanto quelli d'un altro posto nel grave; ma considerandolo tramezzato diatonicamente e diviso in due tuoni, dico che le sue specie sono due, come qui sotto appare.



E tal differenza nasce dalla varietà dei suoi intervalli, conciosia che nel primo intervallo della prima specie si ritrova il tuono maggiore e nel secondo il minore, ascendendo dal grave all'acuto e così discendendo, e nella seconda specie si ritrova il contrario, cioè il minore nel primo e nel secondo il maggiore, differenza ch'avrebbe accresciuto maggior copia nella diapente o quinta, come accennai parlando di essa.¹¹⁰ Diremo adunque che allora le parti dei contrapunti sono distanti l'una dall'altra per un ditono, quando l'una di esse si ritrova in alcuna delle corde estreme gravi dei mostrati essempli e l'altra nell'estreme acute, come nell'esempio si vede.

¹⁰⁹ *divisa... 10*: cfr. qui a p. 66.

¹¹⁰ *come... essa*: cfr. qui a p. 334.



Questa consonanza è detta ditono perché contiene in sé due tuoni, quantunque i pratici la dimandano terza maggiore, perché è divisa in due intervalli contenuti da tre corde, delle quali l'estreme sono più distanti di quello che sono l'estreme del semiditono per un semitono minore,¹¹¹ come a mano a mano vederemo.

Del semiditono over terza minore
Capitolo XVI

La parte minore della diapente è chiamata semiditono, la forma del quale è contenuta nel genere superparticolare dalla proporzione sesquiquinta nel quarto luogo.¹¹² Questa dai pratici eziandio è detta terza minore e le sue specie sono due, considerandola divisa diatonicamente in un tuono maggiore e in un maggior semitono; imperoché la prima contiene tal semitono nel suo secondo intervallo e la seconda lo contiene nel primo, salendo dal grave all'acuto e anco discendendo dall'acuto al grave, come qui si vede.



Ma considerandola senz'alcun mezano suono, cioè nei suoi estremi solamente, è di una sola specie, conciosia che le corde estreme d'uno posto nel grave e quelle d'un altro posto nell'acuto sono contenute da un'istessa proporzione. Dicono i pratici che quando le parti delle lor composizioni sono distanti l'una dall'altra, di maniera che l'una parte occupi qual corda si voglia grave e l'altra occupi qualsivoglia acuta d'uno degli essempli mostrati di sopra, sono lontane per un semiditono over terza minore, come sono le due sottoposte.

¹¹¹ *distanti... minore*: secondo le modalità di sottrazione descritte qui a p. 100, $5 : 4 - 6 : 5 = 25 : 24$ proporzione che individua il semitono minore ossia la differenza fra l'intervallo di terza maggiore e quello di terza minore.

¹¹² *sesquiquinta... luogo*: $6 : 5$.



Questo intervallo è chiamato semiditono, non già da *semis* parola latina, che vuol dir mezo, come fusse mezo ditono a punto, ma sì bene da *semus*,¹¹³ che significa sciamo, perciocché (come vuole Boezio)¹¹⁴ in tal maniera si chiama quella cosa che non è l'intero mezo del suo tutto; onde si dice semituono quell'intervallo che non arriva all'intero del tuono, ma è tuono imperfetto.¹¹⁵ Si dice adunque il semiditono ditono imperfetto, conciosia che è diminuto di un semituono minore, contenuto dalla proporzione sesquivalentesimaquarta. Lo nominano anco terza dal numero delle corde; e le aggiungono minore, perciocché i suoi estremi sono più ristretti e di minor proporzione che non sono quelli del ditono. Ma questo sia detto a bastanza intorno a quelli intervalli che sono veramente consonanti.

Dell'utile che apportano nella musica gli intervalli dissonanti
Capitolo XVII

E quantunque le consonanze siano principalmente considerate dal musico e non le dissonanze, perciocché compone di esse principalmente le sue canzoni, nondimeno par (come dice Plutarco nella *Vita di Marco Tullio*)¹¹⁶ che consideri anco quelle voci che sono dissonanti, cioè quelli intervalli che non fanno la consonanza; acciocché sappia elegger quelle cose, che li apportano utile e comodo, e fuggir quelle che poco fanno al suo proposito, essendo che quelli intervalli, i quali sono dissonanti, generano ingrato suono all'udito e fanno la cantilena aspra e senz'alcuna soavità. Ma perché è impossibile che nel cantare si possa andar da una consonanza all'altra, procedendo dal grave all'acuto o per il contrario, se non col mezo e con l'aiuto di tali intervalli, però è dibisogno che 'l

¹¹³ *semus*: termine latino tardomedievale per *semis*.

¹¹⁴ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, 1, capitolo 16.

¹¹⁵ *onde... imperfetto*: 16 : 15 proporzione che individua il semitono maggiore; aggiunta al tono dà la proporzione della terza minore, aggiunta al semitono minore 25 : 24 dà la proporzione del tono minore.

¹¹⁶ *come... Tullio*: PLUTARCO, *Vita Ciceronis*, 3, 7, e 4, *passim*.

musico non solamente li conosca, accioché non li ponga in luogo de quelli che sono consonanti, ma eziandio fa dibisogno ch'abbia notizia di loro, per poterli usare tra le parti della cantilena, nel modo ch'io mostrerò altrove.¹¹⁷

Onde essendo utili e anco necessarii, è cosa conveniente che si dica alcuna cosa in particolare di loro, perciocché, se bene non hanno ragione di consonanza, hanno almeno ragione d'intervallo. Né sono però tutti gli intervalli necessari al musico, ma solamente quelli che servono alle modulazioni diatoniche, i quali sono minori del semiditono e maggiori del semituono minore; e senza alcun dubbio sono contenuti tra le otto corde di ciascuna diapason, conciosia che sono separate l'una dall'altra armonicamente per divisione diatonica. Essendo adunque utili e anco necessari all'uso dell'armonie, fa dibisogno che si conoscano e si sappia la loro ragione, il numero loro e la loro utilità. E perché ogni cosa si andrà ai luoghi convenienti raccontando, però solamente vederemo ora il numero. Onde dico che veramente non sono più né meno di tre, cioè il tuono maggiore, il minore e il maggior semituono che sono veri e legittimi intervalli del genere diatonico, nel quale s'adopero. E si chiamano veri e legittimi di tal genere, perciocché nascono da numeri sonori e sono contenuti nel suo tetracordo come nel capitolo 39 della seconda parte abbiamo veduto.¹¹⁸

Si trovano eziandio altri intervalli che sono dissonanti, sì come si può veder nella divisione o composizione del monocordo mostrata nella seconda parte,¹¹⁹ e in qualunque altra che si potesse fare con l'aiuto dei numeri armonici; ma perché sono minori dei tre sopra nominati, il musico non ha dibisogno di essi; e questi sono il semituono minore, che si trova tra le corde S B e K B,¹²⁰ e il comma ch'è posto tra le corde R B e M B della sopradetta divisione.¹²¹ E se ben si vede in lei ch'alle volte sia impossibile di proceder dal grave all'acuto, o per il contrario, e da una consonanza all'altra, senza l'aiuto di uno de questi intervalli, questo importa poco, perciocché in tali istrumenti simili aggiunti sono necessari; ma non è però necessario che in un proceder diatonico si odono; neanco è utile l'intervallo del comma, perciocché genererebbe molto fastidio a chi l'udisse, tanto più che nelle voci questo non si ode, essendo che si possono fare acute e gravi, come torna meglio, e col mezzo loro si può ridurre a perfezione ogni cantilena, senz'alcuno incommodo; il che non intraviene negli istrumenti artificiali, conciosia che l'arte (come abbiamo detto nel capitolo 4 del primo libro dei *Sop-*

¹¹⁷ *modo... altrove*: cfr. qui a p. 359.

¹¹⁸ *come... veduto*: cfr. qui a p. 255.

¹¹⁹ *monocordo... parte*: cfr. qui a p. 260.

¹²⁰ *semituono... K B*: l'intervallo fra Si bemolle e Si naturale.

¹²¹ *comma... divisione*: cfr. qui a p. 260.

plimenti)¹²² mai non può in cosa alcuna agguagliarsi alla natura. Ma perché vediamo che le voci maggiormente s'accostano alla natura degli istrumenti ridotti al numero delle corde pitagoriche, nei quali non si ritrovano queste minuzie, che alla natura degli accordati perfettamente secondo le forme dei numeri armonici, però si potrebbe dire che la partecipazione fusse più utile al musico che l'accordo perfetto.

Laonde si debbe avvertire che in quanto alla scienza questo è più utile, perché da lui si può cavar la ragion vera d'ogni intervallo che sia accommodato perfettamente alla sua proporzione, massimamente perché le voci seguono la perfezione degli intervalli; ma quanto all'uso e alla pratica, è più commodo quello. È ben vero che l'uno e l'altro si può dir perfetto nella loro specie, nel modo ch'altre volte ho detto e mostrato. Tale utile adunque apportano alla musica i nominati intervalli, che volendo passare da una diatessaron ad una diapente, o per il contrario, non si può venire con altro mezo che col tuono maggiore; così procedendo dal semiditono alla diatessaron overamente da questa a quello, e dalla diapente all'esacordo maggiore, o per il contrario, non si viene se non col mezo del tuono minore. L'utile poi che si cava dal semitono maggiore è questo, che dal ditono si può venire col suo mezo alla diatessaron, e per il contrario, e dalla diapente all'esacordo minore o da questo a quella.

Laonde avendosi da loro un tal commodo, non sarà fuor di proposito che ragioniamo alcuna cosa di loro particolarmente, lasciando quelli che sono contenuti negli istrumenti artificiali, conciosia che non solo non si adoperano, ma è anco impossibile di potere avere la proporzione razionale de' quelli che s'accrescono o diminuiscono d'alcuna parte del comma, come altrove ho mostrato.

Del tuono maggiore e del minore *Capitolo XVIII*

Volendo adunque aver cognizione perfetta de' questi intervalli, bisogna ricordarsi quello che si è detto e mostrato nel capitolo 39 della seconda parte,¹²³ che 'l ditono si divide armonicamente in due tuoni, non già sesquiotavi, come da molti antichi e moderni musici è stato affermato, perciò che genererebbono nei loro estremi dissonanza, ma si bene in uno contenuto dalla proporzione sesquiotava e l'altro dalla proporzione sesquinona; e l'uno si chiama maggiore e

¹²² come... *Sopplimenti*. ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 1, 4 *Della differenza che si trova tra la natura e l'arte e tra il naturale e lo artificiale, e che l'artefice è solamente imitatore della natura*, pp. 18-21.

¹²³ *mostrato... parte*. cfr. qui a p. 255.

l'altro minore.¹²⁴ Onde per maggiore intelligenza dei studiosi della musica mostrerò tra quali corde diatoniche l'uno e l'altro siano contenuti. Incominciando adunque dal maggiore, dico ch'è quello che segue immediatamente verso l'acuto nelle corde diatoniche nominate il semituono maggiore in ogni tetracordo; ed è quello anco che si trova collocato tra le corde A \square e a \natural senz'alcun mezo; ma il minore segue sempre il maggiore verso l'acuto; e tiene sempre l'intervallo che è il terzo di ciascun tetracordo nella parte acuta, come nell'esempio si vede.



Abbiamo adunque nel genere diatonico due specie di tuono, cioè il maggiore e il minore; però quando ritrovaremo due parti nei contrapunti, che saranno distanti l'una dall'altra per uno de questi intervalli, diremo che quelle sono lontane per un tuono maggiore over minore; overamente diremo che siano distanti per una seconda maggiore, conciosia ch'è così nominato dai pratici tale intervallo, per differenza della minore ch'è il semituono maggiore; ed è così chiamata dal numero delle sue corde, le quali contengono questi intervalli che sono diatonici, come nell'esempio si veggono.



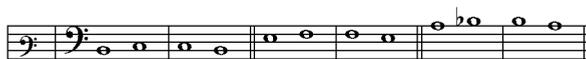
Del semituono maggiore e del minore *Capitolo XIX*

Segue dopo questi il semituono maggiore, contenuto dalla proporzione sequiquintadecima. Questo congiunto al tuono maggiore ne dà il semiditono.¹²⁵ E se bene non nasce per la divisione d'alcun intervallo, fatta per via della pro-

¹²⁴ *contenuto... minore*: $9 : 8 + 10 : 9 = 90 : 72 = 5 : 4$ proporzione che individua la terza maggiore.

¹²⁵ *congiunto... semiditono*: $9 : 8 + 16 : 15 = 144 : 120 = 6 : 5$ proporzione che individua la terza minore.

porzionalità armonica, nasce almeno per la reintegrazione della diatessaron, quando dal ditono pervenimo ai suoi estremi, perciocché è impossibile di venirvi senza 'l suo mezo, come nel capitolo 39 della seconda parte e di sopra anche ho dimostrato.¹²⁶ Onde tanta è la sua proporzione quanta è la differenza che si ritrova tra la sesquiquarta, che contiene il ditono, e la sesquiterza che è la forma di essa diatessaron. Questo è nominato dai pratici seconda minore e si ritrova sempre posta senz'alcun mezo nella parte grave nel principio di ciascun tetra-cordo, come si è potuto vedere; ed è collocato naturalmente tra le corde poste in questo esempio.



semituoni maggiori

Guidone pose il semituono nel mezo di ciascun esacordo, come in luogo più degno e più onorato, nel quale (come si dice) consiste la virtù;¹²⁷ conciosia che l'eccellenza e nobiltà sua è tale che senza lui ogni cantilena sarebbe aspra e insopportabile da udire; né si potrebbe avere alcuna armonia, che fusse perfetta, senza il suo mezo. Questo è detto maggiore, a differenza del minore, che si ritrova in acuto ascendendo tra le corde b e \flat o per il contrario, il quale non si adopera nel genere diatonico ed è il sottoposto.



semituono minore

Quando adunque l'una delle parti delle nostre canzoni sarà lontana dall'altra, per uno dei gradi acuti dei mostrati essempli, e l'altra per uno dei gravi, allora diremo che quelle sono distanti per un semituono maggiore over per una seconda minore, come nell'esempio seguente si vede.

¹²⁶ *come... dimostrato*: $5 : 4 + 16 : 15 = 80 : 60 = 4 : 3$ proporzione che individua la quarta; cfr. qui a p. 255.

¹²⁷ *Guidone... virtù*: cfr. qui a p. 226.



Fu chiamato semituono per le ragioni che io dissi parlando nel capitolo 16¹²⁸ del semiditono, da questa voce *semus* che vuol dir sciemmo e imperfetto, perciò che il tuono non è mai diminuito over fatto imperfetto della sua meza parte intera, come l'esperienza lo dimostra, essendo che niuna proporzione superparticolare (come ho detto più volte) si può dividere in due parti equali. E Guido monaco aretino nel primo libro detto *Micrologo* chiama il semituono non pieno tuono.¹²⁹ Ma questo sia detto a bastanza intorno queste due specie de semitoni che si ritrovano di cinque specie, come si è mostrato nel capitolo 11 del libro dei *Sopplimenti*,¹³⁰ e circa gli intervalli diatonici contenuti dalle proporzioni molteplici e dalle superparticolari.

Dell'esacordo maggiore overo sesta maggiore
Capitolo XX

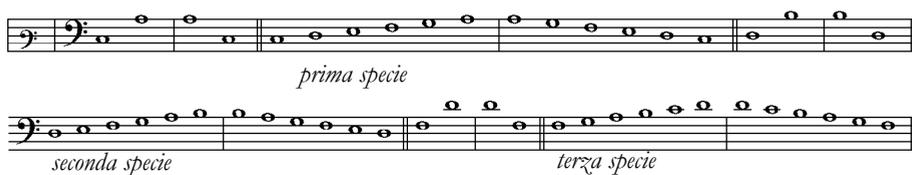
Venendo ora a quelli ch'hanno le forme loro tra le proporzioni del genere superparziente, dico che l'esacordo maggiore ha la sua forma dalla proporzione superbiparziante, la quale è la prima proporzione di questo genere, tra questi termini radicali 5 e 3. E benché questo intervallo non si possa chiamare assolutamente semplice, se non ad un certo modo, perciò che gli estremi della sua proporzione possono esser tramezzati dal numero quaternario in cotal maniera 3 4 5, e lo potiamo dire composto della forma della diatessaron e della forma del ditono, tuttavia lo chiameremo semplice in un certo modo, non già perché sia composto di due intervalli ma perché non è composto dell'intervallo della diapason, ch'è il tutto, e d'alcuna sua parte. Quando adunque considereremo que-

¹²⁸ *dissi...* 16: cfr. qui a p. 339.

¹²⁹ *Guido... tuono*: GUIDO D'AREZZO, *Micrologus*, 1, 4: «Dispositis itaque vocibus, inter vocem et vocem, alias maius spatium cernitur, ut inter Γ et A et inter A et B, alias minus, ut inter B et C et reliqua. Et maius quidem spatium tonus dicitur, minus vero semitonium. Semis videlicet id est non plenus tonus».

¹³⁰ *come...* *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 4, 11, p. 156: «Forma del semituono massimo 27 : 25, superbiparziante 25. Forma del semituono maggiore 16 : 15, sesquiquintadecima. Forma del semituono mezano 135 : 128, supersettimparziante 128. Forma del semituono minore 256 : 243, super 13 parziante 243. Forma del semituono minimo 25 : 24, sesquivesimaquarta».

sto intervallo nei suoi estremi solamente e senz'alcun mezo, ritrovaremo che è d'una sola specie, ancora che fusse posta nel grave o nell'acuto; ma quando lo consideraremo diviso diatonicamente, tante saranno le sue specie quanto saranno le variazioni dei luoghi del semituono compreso in esso, secondo i modi delle divisioni che fanno le sue corde mezzane, lasciando però la considerazione dei luoghi dei tuoni maggiori o minori, perché darebbono altre specie, come altrove dicemmo, le quali saranno tre, come qui si vede.



I musici chiamano questo intervallo esacordo, per il numero delle corde che contiene, che sono sei; perciocché appresso dei Greci tanto vuol dire ἕξ quanto sei appresso de noi, e similmente tanto vuol dire χορδή quanto corda. Onde è detto intervallo che contiene sei corde over consonanza de sei voci, perciocché è compreso da tal numero de corde. Laonde i pratici lo chiamano sesta maggiore, a differenza della minore, la quale è compresa da minor proporzione; e dicono che la sesta maggiore overo il maggiore esacordo è una composizione de sei voci o suoni che contiene quattro tuoni e un semituono maggiore. Quando adunque saranno due parti nei nostri contrapunti, distanti l'una dall'altra per il grave e per l'acuto, secondo la ragione degli estremi d'alcuno dei sopraposti esempi, allora diremo che tali parti seranno distanti l'una dall'altra per un esacordo over sesta maggiore, come ne l'esempio si vede.

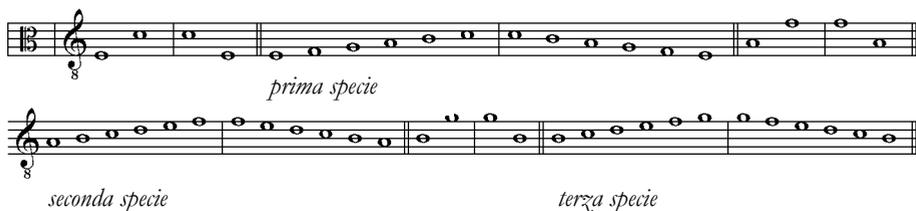


Dell'esacordo minore over sesta minore
Capitolo XXI

L'esacordo minore, ch'è contenuto dalla proporzione supertriparziantequinta,¹³¹ è (secondo che lo definiscono i pratici) una composizione de sei voci o

¹³¹ *supertriparziantequinta*. 8 : 5.

suoni, dalle quali prende il nome di sesta, che contiene tre tuoni e due semituo-
ni maggiori, avendo riguardo al modo che è tramezzato diatonicamente da quat-
tro corde. E perché è tramezzato solamente in tre modi, come dalla varia posi-
zione dei semituo-
ni si può comprendere, però tre solamente sono le sue specie, le quali si veggono qui sotto in essem-
pio.



Ma quando fusse considerato nei suoi estremi solamente, senza esser trame-
zzato d'alcuna corda mezzana, si troverebbe di lui una sola specie, per le ragioni
dette degli altri intervalli. E ancora che non si possa chiamare assolutamente
semplice, perciocché i suoi termini radicali sono tramezzati dal numero senario in
cotal modo 5 6 8, come si può vedere tra i numeri armonici posti nel capitolo
15 della prima parte,¹³² onde lo possiamo chiamar composto della diatessaron e
del semiditono,¹³³ tuttavia, per le ragioni dette dell'esacordo maggiore, lo chia-
maremo anco lui semplice ad un certo modo. Quando adunque due parti dei
nostri contrapunti saranno distanti l'una dall'altra per il grave e per l'acuto, se-
condo la ragione delle corde estreme d'alcuno dei mostrati esempj, allora po-
tremo dire che saranno distanti per uno esacordo o sesta minore, come nell'es-
sempio si ritrova.



Questo eziandio si chiama esacordo per le ragioni dette dell'esacordo mag-
giore; laonde a sua differenza gli aggiunsero minore; e tanto l'uno quanto l'altro
non erano connumerati dagli antichi tra le consonanze, conciosia che le loro
estreme corde sono tirate sotto le ragioni delle proporzioni predette, le quali si
ritrovano esser connumerate tra quelle del genere superparziente. Ma perché i

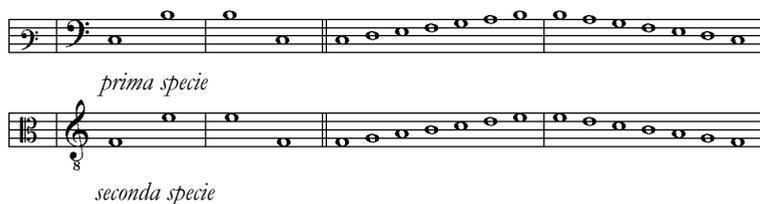
¹³² come... parte: cfr. qui a p. 66.

¹³³ composto... semiditono: $4 : 3 + 6 : 5 = 24 : 15 = 8 : 5$.

musicisti moderni le pongono in cotale ordine, e perché sono composte (se così le vogliamo considerare) della diatessaron e del ditono, over del semiditono, che poste insieme non possono esser se non consonanti, quando sono collocati ai loro luoghi proprii, però ho voluto far di loro particolar menzione e mostrar le loro specie. Onde facendo fine di ragionar più de quelli intervalli, le cui proporzioni sono comprese nel genere molteplice e nel superparticolare, e de quelli ch'hanno le lor forme nel genere superparziente e sono accettati da ciascun musico per consonanti, verrò a ragionar de quelli ch'hanno le lor forme in questo genere istesso e sono al tutto dissonanti.

Della diapente col ditono over settima maggiore
Capitolo XXII

Dalla proporzione supersettiparzianteottava adunque pigliano gli estremi suoni della diapente col ditono la loro forma.¹³⁴ Ho detto gli estremi suoni, perciò che se ben questo intervallo si può chiamar composto, perché i suoi termini radicali, che sono 15 e 8, possono esser tramezati in cotal modo 15 12 10 9 8, come nel capitolo 15 della prima parte¹³⁵ si può vedere, tuttavia, per le ragioni dette di sopra, lo chiameremo incomposto. È posto questo intervallo nell'ordine degli intervalli dissonanti, perciò che la sua proporzione non ha luogo tra i numeri armonici. Questo, essendo prima considerato semplicemente e senz'alcun mezzo, non ha sotto di sé alcuna specie; ma dopoi, considerato diviso diatonicamente in tuoni e in semitoni, le sue specie sono due. Dicono i pratici che questo intervallo tramezato è una composizione di sette suoni, over sette voci, che contiene sei intervalli, tra i quali sono cinque tuoni e un semitono maggiore, come qui si vede.



I pratici lo nominano settima dal numero delle voci o dei suoni che sono contenuti in esso; e lo chiamano anco eptacordo da ἑπτὰ sette e da χορδή cor-

¹³⁴ Dalla... forma: $3 : 2 + 5 : 4 = 15 : 8$.

¹³⁵ come... parte: cfr. qui a p. 66.

da; e a differenza del minore gli aggiungono questa parola maggiore. Diremo eziandio di esso quello che si è detto degli altri intervalli, che tutte le volte che si ritroverà in alcuna cantilena due parti, che siano poste l'una nelle corde gravi dei mostrati essempli e l'altra nell'acuta, che tali parti saranno distanti l'una dall'altra per una settima maggiore overamente per un eptacordo maggiore, come sono le due poste nell'esempio.



Della diapente col semiditono over settima minore
Capitolo XXIII

Sotto la proporzione superquadriparzientequinta è contenuta la diapente col semiditono nelle sue estreme corde.¹³⁶ E ancora che si possa chiamar composta, conciosia che i suoi termini radicali 9 e 5 siano tramezati nell'ordine naturale dei numeri armonici da 8 e 6, come nel capitolo 15 della prima parte si può vedere,¹³⁷ nondimeno per essere intervallo minore della diapason lo chiameremo incomposto. Questo considerato senz'alcun mezo (per le ragioni addotte altre volte) non ha sotto di sé alcuna specie; ma considerato tramezato secondo la natura del genere diatonico, i pratici dicono ch'è un composto de sette voci o suoni che contengono sei intervalli, tra i quali si trovano quattro tuoni e due semituoni maggiori; e le sue specie sono cinque che nascono dalla diversità dei luoghi che occupano i semituoni, come qui si vede.

¹³⁶ *Superquadriparzientequinta... corde:* $3 : 2 + 6 : 5 = 18 : 10 = 9 : 5$.

¹³⁷ *come... vedere:* cfr. qui a p. 66.

The image displays five musical staves, each representing a different species of scale. The staves are labeled as follows:

- prima specie*: A scale starting on C4, moving up by whole steps to G4, then down by whole steps to C4.
- seconda specie*: A scale starting on C4, moving up by whole steps to G4, then down by half steps to C4.
- terza specie*: A scale starting on C4, moving up by whole steps to G4, then down by half steps to C4, with a different interval pattern than the second species.
- quarta specie*: A scale starting on C4, moving up by whole steps to G4, then down by half steps to C4, with a different interval pattern.
- quinta specie*: A scale starting on C4, moving up by whole steps to G4, then down by half steps to C4, with a different interval pattern.

Dal numero delle corde i pratici lo chiamarono settima; è ben vero che v'aggiunsero questa parola, minore, per farlo differente dal maggiore. Lo nominarono eziandio eptacordo da quelle due parole greche poste nel capitolo precedente. Quando adunque saranno due parti distanti l'una dall'altra, come sono le corde estreme dei sopraposti essempli, allora diremo che sono lontani per una settima minore, come sono le sottoposte.

The image shows two staves of musical notation for minor seventh chords. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show a sequence of notes: C4, E4, G4, Bb4, D5, F5. The label *eptacordi minori* is placed between the two staves.

Qui porrò fine al ragionar delle consonanze e degli intervalli semplici, lasciando eziandio, per più brevità, di ragionar dei composti, conciosia che ogn'altro qualsivoglia che sia maggior della diapason si considera composto di lei e di una sua parte; e non sarà molto difficile il voler sapere la loro ragione, la quale sempre si potrà avere, quando aggiungeremo sopra la proporzione della diapason quella dell'intervallo che le vorremo porre appresso, sommando insieme i termini radicali che contengono tali proporzioni. Dirò ben questo, che gli estremi suoni della diapasondiapente over duodecima sono contenuti dalla proporzione tripla, quelli della disdiapason over quintadecima dalla quadrupla, quelli della

disdiapason col ditono over decimasettima dalla quintupla, e quelli della disdiapasondiapente over decimanona dalla sestupla, come si è detto altrove;¹³⁸ ma gli altri si potranno investigar facilmente con la ragione al modo detto.

In qual maniera naturalmente o per accidente tali intervalli dai pratici alle volte si ponghino superflui o diminuti

Capitolo XXIV

E quantunque ogni consonanza e ogni intervallo diviso in molte parti si possa denominar (come abbiamo veduto) dal numero delle corde, tuttavia si debbe avvertire di non cascare in un errore commune, nel quale sono cascati spesse volte alcuni pratici, i quali, considerando gli ordini de' suoni nel numero delle corde solamente e facendo poca stima degli intervalli contenuti in essi, hanno posto tallora nelle composizioni loro sotto 'l titolo o nome d'alcuna delle predette consonanze il suo intervallo superfluo¹³⁹ over diminuto, in luogo della vera e legitima specie. E ciò hanno fatto come poco intendenti delle cose della musica, non considerando che gli estremi di qualsivoglia ordine de suoni che pigliano, diatonicamente ordinato nel numero delle sue corde, si possono considerare o ritrovar di tre maniere, imperoché overo che sono consonanti o dissonanti o che veramente sono falsi. I due primi sono quelli ch'hanno i loro estremi contenuti da una proporzione compresa tra quelle che sono collocate nei numeri armonici, come sono gli intervalli già mostrati, i quali agevolmente cantar si possono, quantunque ve ne siano tra loro de dissonanti. Ma i terzi sono quelli che sono compresi da una proporzione che non ha luogo tra i nominati numeri né sono compresi tra gli armonici intervalli, i quali di sopra abbiamo dichiarato; e difficilmente e senza suavità alcuna si possono cantare, ancora che l'ordine tutto sia composto d'intervalli diatonici, dei quali al presente parleremo.

Questi si ritrovano eziandio esser di due sorti, facendosi il conto dal numero delle lor corde solamente; percioché overo che l'intervallo è diminuto per contenere in sé alcun intervallo minore in luogo d'un maggiore, come il semituono maggiore in luogo del tuono, overo ch'è superfluo, perché contiene un intervallo maggiore in luogo d'un minore, come il tuono in luogo del semituono. Onde quella quinta che naturalmente si trova da \square ad F collocata tra cinque corde, è senza dubbio alcuno diminuta d'un semituono minore, percioché in luogo di tre tuoni e di un semituono maggiore, contiene due tuoni e due semituoni; ed è nei

¹³⁸ *come... altrove*: cfr. qui a p. 60.

¹³⁹ *superfluo*: eccedente l'estensione regolare; BATTAGLIA, *s.v.*

suoi estremi dissonante, perché è contenuta dalla proporzione super 19 parziente 45 che non ha luogo tra i numeri armonici; e però la chiamano semidiapente e quinta imperfetta over diminuta.¹⁴⁰ Il medesimo potiamo dire della quarta contenuta nel numero de quattro corde, tra F e \flat che per ritrovarsi in lei tre tuoni è chiamata tritono; ed è superflua d'un semituono minore. Laonde non essendo le sue corde estreme contenute sotto le proporzioni degli armonici numeri, perciòché la sua forma è contenuta dalla super 13 parziente 32, è soprarmodo dissonante,¹⁴¹ come qui in essemplio si vede.



Questo errore non solamente può accascare nella quinta e nella quarta tra le corde pure diatoniche, ma eziandio nell'ottava tra le corde naturali dei modi e le accidentali cromatiche, perciòché se 'l si averà riguardo al numero delle corde solamente, che si ritrovano tra la corda \flat e la b, diremo che tale ottava sia senz'alcun dubbio diminuta d'un semituono minore, essendo ch'è contenuta nelle sue estreme corde dalla proporzione super 21 parziente 135,¹⁴² onde è dissonante quanto dir si possa; e si vede posta tra le corde diatoniche del sottoposto essemplio e si può anco nominare semidiapason.



Simili errori si possono ancora commettere tra la corda b, che si pone alcune volte nel grave tra A e la \flat , la quale corrisponde alla \flat e alla E poste ne l'acuto, e tra essa b e la \flat si troverà la diapason superflua di proporzione dupla super 7 parziente 64, e tra l'istessa b e la E il tritono, di proporzione super 13 parziente 32; il che averà simigliantemente tra le corde diatoniche e le cromatiche, perciòché se noi porremo la corda #, posta in acuto tra la c e la d, per l'uno degli estremi della ottava, e la corda C, posta nel grave per l'altro estremo, avremo una ottava dissonantissima, contenuta dalla proporzione dupla sesqui-

¹⁴⁰ quinta... diminuta: $9 : 8 + 10 : 9 + 16 : 15 + 16 : 15 = 23040 : 16200 = 64 : 45$.

¹⁴¹ Laonde... dissonante: $9 : 8 + 9 : 8 + 10 : 9 = 810 : 576 = 45 : 32$.

¹⁴² super... 135: forse da emendare in «super 23 parziente 25» ossia $48 : 25; 2 : 1 - 25 : 24 = 48 : 25$.

duodecima;¹⁴³ e sarà una diapason superflua d'un semituono minore. Onde se di novo pigliaremo la detta corda # con la F averemo una quinta dissonante, contenuta dalla proporzione super 9 parziente 16, detta diapente superflua. La medesima corda ancora accompagnata alla G ne darà il tritono che contiene tre tuoni e la proporzione super 7 parziente 18,¹⁴⁴ come sottoposti essempli si vede.¹⁴⁵

The image shows five musical staves, each representing a different interval. Each staff begins with a double bar line and a repeat sign. The notes are written in a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The intervals are labeled as follows:

- Staff 1: *diapason superflua* (Interval of a major second, e.g., G to A).
- Staff 2: *tritono* (Interval of a tritone, e.g., G to D#).
- Staff 3: *diapason superflua* (Interval of a major second, e.g., G to A).
- Staff 4: *diapente superflua* (Interval of a major third, e.g., G to B).
- Staff 5: *tritono* (Interval of a tritone, e.g., G to D#).

Tutti questi intervalli si potranno eziandio diminuire dell'istessa quantità, quando pigliaremo la corda cromatica #, posta nel grave tra la C e la D, in luogo della C, e faremo la ottava # e c, perciocché allora tale ottava sarà diminuta d'un semituono minore e contenuta dalla proporzione super 23 parziente 25, ch'è minor della dupla, laonde si chiama semidiapason.¹⁴⁶ Similmente tal corda accompagnata con la G ne darà una semidiapente, contenuta dalla super 11 parziente 25;¹⁴⁷ e accompagnata con la F ne darà la semidiatessaron, compresa sotto la forma della proporzione super 21 parziente 75,¹⁴⁸ la quale insieme con l'altre sono contenute nel sottoposto essemplio e sono al tutto dissonanti.

¹⁴³ *dissonantissima... sesquiduodecima*. $2 : 1 + 25 : 24 = 50 : 24 = 25 : 12$ proporzione che individua l'ottava aumentata.

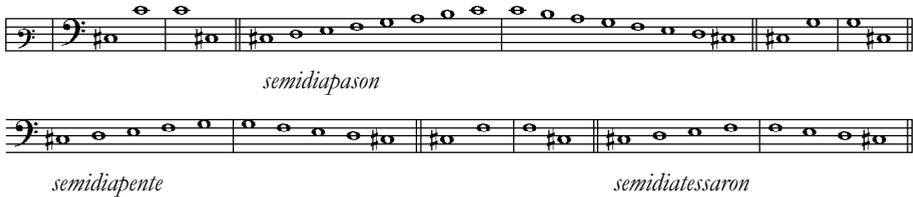
¹⁴⁴ *tritono*... $18 : 10 : 9 + 10 : 9 + 9 : 8 = 25 : 18$.

¹⁴⁵ *come... vede*: forse da emendare in «come nei sottoposti essempli si vede».

¹⁴⁶ *perciocché... semidiapason*: $2 : 1 - 25 : 24 = 48 : 25$.

¹⁴⁷ *semidiapente*... $25 : 3 : 2 - 25 : 24 = 72 : 50 = 36 : 25$.

¹⁴⁸ *semidiatessaron*... $75 : 4 : 3 - 25 : 24 = 96 : 75$.



Questi e tutti gli altri intervalli mostrati di sopra sono disonantissimi e non si debbono porre nei contrapunti, perché generano fastidio all'udito. Onde non senza giudizio i musici pratici più periti diedero una regola per schivar questi errori, che non si dovesse mai porre la voce del Mi contra quella del Fa,¹⁴⁹ nelle consonanze perfette. Si debbe però avvertire ch'alle volte si pone la semidiapente nei contrapunti in luogo della diapente, similmente il tritono in luogo della diatessarón che fanno buoni effetti; ma in qual maniera s'abbiano a porre lo dimostrerò più oltra.¹⁵⁰ Quando adunque ritrovaremo due parti, l'una delle quali nell'acuto tenga il luogo d'alcuna delle corde estreme d'alcuno dei mostrati esempi e l'altra tenga il luogo d'alcuna posta nel grave, allora diremo che saranno distanti l'una dall'altra per uno dei detti intervalli, come si vede.



Qui si avrebbe potuto porre molti altri esempi e mostrar più in lungo in quante maniere totali intervalli si accrescono e minuiscono col mezzo delle corde cromatiche; ma per non andare in lungo ho voluto lasciarli. Similmente si averebbe potuto mostrare in qual modo, per via dell'istesse corde cromatiche, il ditono diventi semiditono e il semiditono ditono. Ma perché cambiandosi in tal maniera non fanno alcun intervallo dissonante, però ho voluto eziandio lasciar

¹⁴⁹ *Mi... Fa*: IOHANNES TINCTORIS (1435-1511 circa), *Liber de arte contrapuncti*, 2, 33: «Id enim est quod in primis a magistris scholaribus praecipitur ne Mi contra Fa in concordantiis perfectis admittant. Verumtamen saepissime apud infinitos compositores [franco-fiamminghi attivi nel XV secolo] etiam celeberrimos oppositum comperi, ut apud [Guillaume] Fauges in *Missa "Le serviteur"*, apud [Antoine] Busnois in carmine *Je ne demande* et apud [Firminius] Caron etiam in uno carmine quod dicitur *Hellas [Hélas]*».

¹⁵⁰ *maniera... oltra*: cfr. qui a p. 371.

da parte tal ragionamento, accioché io possa dichiarare e mostrar gli effetti che fanno questi tre segni, ♯ quadrato, b molle e # diesis.

Degli effetti che fanno questi segni ♯, b e #

Capitolo XXV

Gli effetti delle dette cifere o segni (com'abbiamo potuto vedere) sono che dimostrano l'aggiungere al semituono maggiore il minore, overamente il levarlo dal tuono, e di far diventare minore alcuna consonanza maggiore o per il contrario la maggiore minore. Il semituono minore, ancora che non s'adoperi nelle modulazioni del genere diatonico, si ritrova tuttavia essere stato usato alcune fiato dai compositori nelle lor cantilene, e massimamente tra le modulazioni che fanno due parti ascendendo over discendendo insieme col movimento della terza, come si può vedere esaminando molte composizioni tanto degli antichi quanto dei moderni compositori. Ma Cipriano di Rore¹⁵¹ lo adoperò in una parte sola in quella canzone a quattro voci che incomincia *Hélas coment*,¹⁵² sì nella parte più grave come anco nella parte più acuta. E tal semituono si ritrova naturalmente tra la corda *trite synemennon* e la *paramese*, come nel capitolo 19 di sopra ho mostrato.¹⁵³ Dicono i pratici che tal semituono è descritto tra queste due cifere b e ♯ e tra queste due voci o sillabe Fa e Mi, stando il Mi sopra il Fa; le quali cifere sono differenti di forma, come si veggono descritte nel sottoposto esempio, perciocché la voce o corda segnata col ♯ è più acuta di quella ch'è segnata col b.



Laonde Guido aretino, per non confondere i cantori, pose nel suo *Introdottorio* queste due lettere o cifere differenti in un istesso luogo; e volse che per l'una di esse s'intendesse la corda *trite synemennon* e per l'altra la *paramese*.¹⁵⁴ Vedendo dopoi i musici questa differenza, ordinarono due sorti di cantilena, l'una delle quali chiamarono di natura e di ♯ quadrato; ed è quella che procede per le corde del tetracordo *meson* e per quelle del *diezeugmenon*; e non ponevano nel princi-

¹⁵¹ *Cipriano di Rore*: compositore fiammingo (1516-1565) maestro di cappella della basilica di San Marco a Venezia dopo Adrian Willaert e prima di Zarlino.

¹⁵² *canzone... coment*: CIPRIANO DE RORE, *Hélas coment, chanson* a quattro voci, 1552 circa.

¹⁵³ *come... mostrato*: cfr. qui a p. 343.

¹⁵⁴ *trite... paramese*: il Si bemolle e il Si naturale.

pio delle parti della cantilena alcuna delle mostrate cifere. L'altra nominarono di natura e di b molle, e questo quando le parti procedevano per le corde del tetracordo *synemennon* e quelle del *meson*, lasciando da un canto quelle che sono del tetracordo *diezeugmenon*; e in questa sorte di canzone ponevano nel principio delle parti della cantilena la cifra over segno del b molle, avanti i segni del tempo. E se ben nelle cantilene che procedono per il tetracordo *meson* e per il *diezeugmenon* non si costuma di porre la cifra del ♮, nondimeno i moderni ve la intendono; e tal cifra si ritrova nei libri ecclesiastici, cioè nei canti fermi molto spesso, se ben nei canti figurati sia stata ed è anco poco usata; perciocché quando vogliono porre alle volte la corda *paramese* in luogo della *trite synemennon*, pongono la cifra # in luogo del ♮, ancora che tal cosa si faccia impropriamente, conciosia che si dovrebbe usar la propria cifra della cosa che vogliono intendere e non un altro segno forestiero, quantunque questo importi poco, perciocché ormai ognuno conosce qual corda si ha da usare in luogo della *trite synemennon*, quando pongono la cifra del #. Ma invero io lodarei molto che si usasse il segno proprio.

Per tornare adunque agli effetti che fanno cotali cifere, dico che dinotano che si leva over aggiunge il sudetto semituono minore nel cantare, imperoché se noi vorremo esaminar con diligenza il primo dei sequenti essempli, ritroveremo che dalla prima figura alla seconda vi è l'intervallo del tuono, onde se tra loro porremo il segno del ♮, come si vede nel secondo, non è dubbio che verremo a levare della parte acuta del detto tuono il semituono minore; e tra le sue figure si ritroverà il maggiore,¹⁵⁵ perché dalla divisione del tuono, fatta per la corda *trite synemennon*, nasce il semituono maggiore e il minore, com'altrove si è detto.¹⁵⁶ Similmente il ♮ fa un tale effetto, nel quarto esempio, perché, sì come tra le figure del terzo si ritrova il tuono, così posta la corda ♮ in luogo della ♭, è rimosso dalla parte grave il minore e resta il maggior semituono. Tal effetto fa anco il # perciocché, sì come tra le figure del quinto esempio si scorge il tuono, così tra quello del sesto è posto il semituono maggiore. E tutto questo si è detto per la diminuzione dell'intervallo del tuono, col mezzo delle mostrate cifere o corde, levandoli il semituono minore.

¹⁵⁵ *levare... maggiore*: $9 : 8 - 135 : 128 = 1152 : 1080 = 16 : 15$ proporzione che individua il semitono maggiore.

¹⁵⁶ *com'altrove... detto*: cfr. qui a p. 255.



primo essemplio secondo essemplio terzo essemplio quarto essemplio quinto essemplio sesto essemplio

Ma se noi vorremo accrescere l'intervallo del semituoon maggiore, per passare al tuono con l'aggiungerli il minore, si potrà far l'istesso con le predette cifere o corde, come nei sottoposti essempli si vede.



Dobbiamo però avvertire, accioché le parti della cantilena riuscischino più facili e più agevoli da cantare, e gli intervalli siano più facili da proferire, che quando si vorrà porre la corda del \flat che la figura cantabile, la quale è posta avanti quella che si vuol segnare con tal segno, proceda dal grave all'acuto; e quando si vorrà porre il \sharp ovvero il \natural , fare che procedino al contrario, cioè dall'acuto al grave, ancora che non sarebbe grande errore e di molta importanza, quando si facesse altrimenti.

Quel che si ricerca in ogni composizione e prima del soggetto
Capitolo XXVI

Verrò ormai a ragionar del contrapunto; ma avanti ch'io dia principio a tal ragionamento fa dibisogno sapere che in ogni buon contrapunto ovvero in ogn'altra buona composizione si ricercano molte cose, delle quali se una ne mancasse si potrebbe dire che fosse imperfetta. La prima è il soggetto, senza il quale si farebbe nulla, imperoché sì come l'agente in ogni sua operazione ha sempre riguardo al fine e fonda l'opera sua sopra qualche materia, la quale chiama il soggetto, così il musico nelle sue operazioni, avendo riguardo al fine che lo muove all'operare, ritrova la materia, ovvero il soggetto, sopra 'l quale viene a fondar la sua composizione; e così viene a condurre a perfezione l'opera sua, secondo 'l fine proposto. Laonde, sì come il poeta il quale è mosso da questo fine di giovare e di dilettere, come Orazio chiaramente dimostra nella sua *Poetica* dicendo:

Aut prodesse volunt aut delectare poetae
aut simul et iucunda et idonea dicere vitae,¹⁵⁷

ha nel suo poema per soggetto l'istoria over la favola, la quale, o sia stata ritrovata da lui over se l'abbia pigliata d'altrui, adorna e polisse¹⁵⁸ in tal maniera con varii costumi, come più gli aggrada, non lasciando da parte alcuna cosa che sia degna e lodevole, per dilettrar l'animo degli uditori, onde ha poi del magnifico e meraviglioso; così il musico, oltra che è mosso dall'istesso fine di giovare e dilettere gli animi degli ascoltanti con gli accenti armonici, ha il soggetto sopra il quale è fondata la sua cantilena, la quale adorna con varie modulazioni e varie armonie, di modo che porge grato piacere agli ascoltanti.

La seconda è che sia composta principalmente de consonanze; dopoi abbia in sé per accidente molte dissonanze collocate in essa con debiti modi, secondo le regole, le quali più abbasso voglio mostrare.¹⁵⁹ La terza è che le parti della cantilena procedino bene, cioè che le modulazioni procedino per veri e legittimi intervalli, che nascono dai numeri sonori, accioché per il mezo loro s'acquisti l'uso delle buone armonie. La quarta condizione che si ricerca è che le modulazioni e il concento sia variato, percioché da altro non nasce l'armonia che dalla diversità delle modulazioni e dalla diversità delle consonanze messe insieme con varietà. La quinta è che la cantilena sia ordinata sotto una prescritta e determinata armonia o modo o tuono, che vogliamo dire, e che non sia disordinata. E la sesta e ultima (oltra l'altre che si potrebbero aggiungere) è che l'armonia, che in essa si contiene, sia talmente accommodata all'orazione, cioè alle parole, che nelle materie allegre l'armonia non sia flebile e per il contrario, nelle flebili, l'armonia non sia allegra.

Onde accioché del tutto si abbia perfetta cognizione, verrò a ragionar de tutte queste cose separatamente, secondo che mi verranno al proposito e secondo 'l bisogno. Incominciando adunque dalla prima, dico il soggetto d'ogni composizione musicale chiamarsi quella parte sopra la quale il compositore cava l'invenzione di far l'altre parti della cantilena, siano quante si vogliano; e tal soggetto può essere in molti modi; prima può essere invenzione propria, cioè che 'l compositore averà ritrovato da sé; dopoi può essere che l'avrà pigliata dall'altrui composizioni, accommodandolo alla sua cantilena e adornandolo con varie par-

¹⁵⁷ *Aut... vitae*. ORAZIO, *Ars poetica*, 333-334: «I poeti intendono giovare o dilettere o allo stesso tempo dire cose piacevoli e utili alla vita».

¹⁵⁸ *polisse*: rifinire con gran cura e con estrema minuziosità, perfezionare, antico e letterario; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁵⁹ *regole... mostrare*: cfr. qui a p. 359.

ti e varie modulazioni, come più gli aggrada, secondo la grandezza del suo ingegno. E tal soggetto si può ritrovare de più sorte, perciocché può essere un tenore, ovvero altra parte di qualsivoglia cantilena di canto fermo over di canto figurato, over potrà esser due o più parti, che l'una seguiti l'altra in conseguenza,¹⁶⁰ ovvero a qualunque altro modo, essendo che i varii modi de tali soggetti sono infiniti. Ritrovato adunque che averà il compositore il soggetto, farà l'altre parti nel modo che più oltra vederemo;¹⁶¹ il che fatto, cotal maniera di comporre si chiamerà, secondo i nostri pratici, far contrapunto.

Ma quando non averà ritrovato prima il soggetto, quella parte che sarà primieramente messa in atto, over quella con la quale il compositore darà principio alla sua cantilena, sia qualsivoglia, e incomincia a qual modo più li piace, o sia grave overamente acuta o mezzana, sempre sarà il soggetto sopra 'l quale poi accommodarà l'altre in conseguenza ovvero ad altro modo, come più li piacerà di fare, accommodando l'armonie alle parole, secondo che ricerca la materia contenuta in esse. Ma se 'l compositore andrà cavando il soggetto dalle parti della cantilena, cioè quando caverà una parte dall'altra e andrà facendo insieme la composizione, come vederemo altrove,¹⁶² quella particella che lui caverà fuori dell'altre, sopra la quale dopoi componerà le parti della sua composizione, si chiamerà sempre soggetto. E tal modo di comporre i pratici dimandano comporre di fantasia, ancora che si possa eziandio nominare contrapuntizzare¹⁶³ o far contrapunto, come dicono.

Che le composizioni si debbono comporre primieramente di consonanze e dopoi per accidente di dissonanze

Capitolo XXVII

E benché ogni composizione e ogni contrapunto, e per dirlo in una sola parola ogni armonia, si componi de consonanze principalmente e primieramente, nondimeno, per maggior bellezza e leggiadria, s'usano anco secondariamente in essa, e per accidente, le dissonanze, le quali quantunque poste sole all'udito non siano molto grate, nondimeno quando sono collocate nel modo che regolarmente debbono essere, e secondo i precetti che dimostreremo, l'udito talmente

¹⁶⁰ *conseguenza*: seconda parte di una frase o di un periodo, in risposta e completamento alla prima, detta antecedente; nello stile fugato e nei canoni, i due termini indicano rispettivamente la proposta e la risposta; DEUMM; cfr. qui a p. 445.

¹⁶¹ *modo... vederemo*: cfr. qui a p. 480.

¹⁶² *come... altrove*: cfr. qui a p. 453.

¹⁶³ *contrapuntizzare*: contrappunteggiare, in disuso; BATTAGLIA, *s.v.*

le sopporta che non solo non l'offendono ma li danno grande piacere e diletto. Da esse il musico ne cava due utilità, oltre l'altre che sono molte, di non poco valore; la prima è stata detta di sopra, cioè che con l'aiuto loro si può passar da una consonanza all'altra; la seconda è che la dissonanza fa parer la consonanza, la quale immediatamente la segue, più dilettevole; e con maggior piacere dall'udito è compresa e conosciuta, come dopo le tenebre è più grata e dilettevole alla vista la luce, e il dolce dopo l'amaro è più gustevole e più soave.

Proviamo per esperienza ogni giorno nei suoni che, se per alquanto di tempo l'udito è offeso d'alcuna dissonanza, la consonanza, che segue dopo, se li fa più soave e più dilettevole. Laonde gli antichi musici giudicarono che nelle composizioni avessero luogo non solo le consonanze, che chiamano perfette, e quelle che nominano imperfette, ma le dissonanze ancora; perciocché conobbero che con più bellezza e maggior leggiadria potevano riuscire di quello ch'averebbono fatto non le avendo; conciosia che se fossero composte di consonanze solamente, con tutto che facessero bello udire e da loro ne uscissero buoni effetti, averebbono tuttavia tali composizioni (non essendo mescolate le consonanze con le dissonanze) quasi dell'imperfetto, sì dalla parte del cantare, come anco per l'aiuto della composizione, perché mancherebbono d'una gran leggiadria che nasce da queste cose.

E bench'io abbia detto che nelle composizioni si usino principalmente le consonanze e dopoi per accidente le dissonanze, non si debbe per questo intendere che si abbiano a porre nei contrapunti o composizioni come vengono fatte senz'alcuna regola e senz'alcuno ordine, perciocché ne seguirebbe confusione; ma si de' avvertire di porle con ordine e con regola, acciò il tutto torni bene. Si debbe sopra 'l tutto aver riguardo (oltre l'altre) a due cose, nelle quali (per mio giudizio) consiste tutta la bellezza, tutta la leggiadria e tutta la bontà d'ogni composizione, cioè ai movimenti che fanno le parti della cantilena, ascendendo e discendendo per movimenti simili ovvero contrarii, e alla collocazione delle consonanze ai luoghi proprii nelle armonie; delle quali cose, con l'aiuto di Dio, intendo ragionarne, secondo che tornerà il proposito, imperoché questo è stato sempre il mio principale intendimento. E per introduzione di questo ragionamento intendo di esporre alcune regole date dagli antichi, i quali conobbero la necessità de' cotali cose, con le quali insegnando il modo che si avesse da tenere nel porre regolarmente le consonanze e anco le dissonanze l'una doppo l'altra nelle composizioni, venivano a dare eziandio alcune regole de' tali movimenti, ancora che questo facessero imperfettamente.

Queste regole adunque porrò io conseguentemente per ordine e porrò la sua dichiarazione, con la quale verrò a mostrar quello che si averà da fare; e con ra-

gioni evidenti mostrerò in qual maniera s'averanno da intendere, aggiungendovene eziandio alcun'altre che saranno non solo utili ma anco necessarie molto a tutti coloro che desiderano di ridursi in un modo regolato e ordine buono di comporre dottamente ed elegantemente, con buone ragioni e buoni fondamenti, ogni cantilena; e per tal modo ciascuno potrà conoscere in qual parte avrà da collocare le consonanze e le dissonanze, e in qual luogo potrà porre le maggiori e le minori nelle sue cantilene.

Che si debbe dar principio alle composizioni per una delle consonanze perfette
Capitolo XXVIII

Volsero prima gli antichi musici, il che è osservato eziandio dai migliori moderni, che nel dar principio ai contrapunti, ovvero ad altre composizioni musicali, si dovesse porre una delle nominate consonanze perfette, cioè l'unisono o la quinta o la ottava over una delle replicate. La qual regola non volsero però che fusse tanto necessaria che non si potesse fare altramente, cioè che non si potesse anco incominciare per una delle imperfette, poichè la perfezione sempre si attribuisce al fine e non al principio delle cose.

Laonde dobbiamo notare, per maggior intelligenza di cotal regola, che quando la parte del contrapunto incomincerà a cantare insieme con la parte del soggetto, allora si potrà incominciar per una delle perfette già dette; ma quando per maggior bellezza e leggiadria del contrapunto, e anco per maggior commodità, i musici facessero che le parti non incominciassero a cantare insieme, ma l'una dopo l'altra con l'istesso progresso¹⁶⁴ de figure o note, ch'è detto conseguenza, il quale rende il contrapunto non pur dilettevole ma eziandio arteficioso, allora potranno incominciare da qual consonanza vorranno, sia perfetta overo imperfetta, percioché intravengono le pause in una delle parti.

Si debbe però osservare ch'almeno i principii dell'una e dell'altra parte abbiano tra loro relazione ad una delle nominate consonanze perfette over d'una quarta; e ciò non sarà fatto fuor di proposito, conciosia che si viene a incominciare sopra le corde estreme over sopra le mezane dei modi,¹⁶⁵ sopra i quali sarà fondata la cantilena, che sono le lor corde naturali overo essenziali, come altrove vederemo.¹⁶⁶ E questo credo che intendessero gli antichi, quando dissero che nel principiare i contrapunti si dovesse dar principio ad una delle consonanze

¹⁶⁴ *progresso*: movimento.

¹⁶⁵ *corde... modi*: cfr. qui a pp. 674-700.

¹⁶⁶ *come... vederemo*: cfr. qui a pp. 674-700.

perfette; la qual regola non è fatale o necessaria, ma sì bene secondo 'l voler di colui che compone.

Quando adunque vorremo incominciare alcun contrapunto in conseguenza, lo potremo incominciare per qualsivoglia delle perfette ovvero imperfette e per quarta anche; non che le parti incomincino a cantare per questo intervallo, ma dico per quarta rispetto al principio del soggetto, con la parte del contrapunto o per il contrario, come si vede tra le parti del soggetto posto qui di sotto, la quale è una cantilena dell'ottavo modo,¹⁶⁷ e tra la parte del contrapunto del quarto essemplio nel grave; imperoché l'una incomincia nella corda F e l'altra nella corda C e sono distanti per quarta rispetto al principio dell'una e dell'altra; e così osservaremo la regola data di cominciar per una delle consonanze perfette, facendo incominciar le parti a cantare insieme in una terza maggiore, percióché l'una incomincia insieme nella corda E e l'altra nella corda C, come nel detto quarto essemplio si vede.

primo essemplio nell'acuto
soggetto dell'ottavo modo

secondo essemplio nell'acuto
soggetto dell'ottavo modo

soggetto dell'ottavo modo
terzo essemplio nel grave

¹⁶⁷ ottavo modo: plagale con *finalis* Fa; cfr. qui a p. 691.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in bass clef and contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Below it is the label *soggetto dell'ottavo modo*. The bottom staff is also in bass clef and contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Below it is the label *quarto esempio nel grave*.

Laonde tal principio dimostra veramente che tal precetto non è fatale o necessario, ma sì bene arbitrario. Né possono queste due parti generar cosa alcuna di tristo all'udito, essendo che se bene i loro principii corrispondono per una quarta, tuttavia nel principiare il canto insieme si ode il ditono over la terza maggiore. Il medesimo dobbiamo osservar nei principii dei contrapunti o composizioni, quando nella parte del soggetto si ponesse alcuna pausa, com'intravviene quando si piglia un tenore di qualche canzone o di qualsivoglia cantilena, per comporli sopra l'altre parti, perciocché allora le parti che s'aggiungono si debbono incominciare al modo mostrato, osservando quello ch'intorno ciò è stato detto, come si vede nei sottoposti esempi, dei quali il soggetto è composto nel sesto modo.¹⁶⁸

The image shows three staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. Below it is the label *esempio primo nell'acuto*. The middle staff is in bass clef and contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Below it is the label *soggetto del sesto modo*. The bottom staff is in bass clef and contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Below it is the label *esempio secondo nel grave*.

Si debbe eziandio avvertire (il che è cosa di non poca importanza e corrisponde quasi a quello ch'abbiamo detto di sopra) di ordinar nelle composizioni e nei contrapunti a più voci in tal maniera le parti che i loro principii corrispondino tra loro e abbiano relazione per una delle consonanze perfette ovvero imperfette, di modo che, volendole cantare nel pigliar le voci delle parti, non si oda alcuna dissonanza, essendo che questo non solo porge fastidio ai cantori,

¹⁶⁸ *sesto modo*: plagale con *finalis* Mi; cfr. qui a p. 687.

ma alle volte è cagione di farli errare più facilmente, pigliando una voce per un'altra, massimamente quando non sono molto sicuri nel cantare.

È ben vero ch'è lecito porre nel grave il principio de due parti che siano distanti l'una dall'altra per una quarta, senza esservi alcun'altra parte più grave, alle quali l'altre corrispondino per ottava, massimamente nei modi placali ovvero impari che li vogliamo dire, quando le parti della cantilena incominciano a cantar sopra le corde principali dei loro modi, nei quali è composta; conciosia che volendo torre la libertà al compositore di poter porre due parti in tal maniera, non è cosa onesta, massimamente potendolo fare a due voci; e sarebbe farlo soggetto e obbligato ad una cosa fuori d'ogni proposito, essendo che l'incominciare in tal modo è stato posto in uso da molti pratici periti, come da Giosquin de Pris, da Motone¹⁶⁹ e da altri antichi e moderni compositori; e di ciò potiamo aver l'esempio nel canto che fece Adriano a cinque voci *Laus tibi sacra rubens*,¹⁷⁰ lasciandone infiniti altri. Tal licenza presi anch'io in quelli tre canti *Osculetur me osculis oris sui*, *Ego rosa Saron* e *Capite nobis vulpes parvulas*,¹⁷¹ i quali già composi a cinque voci, come ognuno potrà vedere; e saranno esempio alle cose che di sopra sono state dette.

Questo adunque si concede a tutti li compositori; ma non è però anco da lodare che due parti siano distanti nei loro principii dalla parte del soggetto, o nel grave o nell'acuto, l'una per una quarta e l'altra per una quinta, perciocché allora queste parti verrebbero ad esser distanti l'una dall'altra per una seconda e nel pigliar le voci farebbono dissonanza; e potrebbe essere che l'una di esse parti facesse il suo principio sopra una corda che non fusse del modo sopra 'l quale è fondata la composizione o cantilena. E quantunque tale avvertimento sia buono, tuttavia non è anco necessario, quando 'l soggetto principale della composi-

¹⁶⁹ Motone: Jean Mouton (1459-1522 circa) contemporaneo di Josquin, impiegato nella cappella di Luigi XII (1462-1514) e compositore preferito di papa Leone X (1475-1521).

¹⁷⁰ Adriano... *rubens*: ADRIAN WILLAERT, *Laus tibi sacra rubens*, mottetto a cinque voci, 1544, su testo dell'umanista Stephanus Comes. D'ora in poi, per le composizioni cit. da Zarlino, si danno nell'ordine autore, titolo, forma, data e testo; se manca una notizia significa che non è segnalata nei repertori cartacei (DEUMM; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1999 sgg.; *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 2001; ecc.) o informatici (*The Latin motet. Indexes to printed collections. 1500-1600*, <http://www.binghamton.edu/faculty/lincoln/sources.html>; *Repertorio della poesia italiana in musica. 1500-1700*, <http://repim.muspe.unibo.it/>; *Rism biblioline*, <http://biblioline.nisc.com/>; ecc.).

¹⁷¹ anch'io... *parvulas*: ZARLINO, *Osculetur me osculis oris sui*, mottetto a cinque voci, 1549, su testo di *Vulgata, Canticum canticorum*, 1, 1; *Ego rosa Saron*, mottetto a cinque voci, 1549, su testo di *Vulgata, Canticum canticorum*, 2, 1; cfr. qui a pp. 753-754; *Capite nobis vulpes parvulas*, mottetto a cinque voci, 1549, su testo di *Vulgata, Canticum canticorum*, 2, 15.

zione fusse composto con tale artificio, che l'una parte cantasse sopra l'altra in conseguenza, di modo che due di loro cantassero sopra la principale di cotal soggetto nell'acuto over nel grave, l'una distante dall'altra per una quinta over per una quarta; overamente che l'una fusse distante dal soggetto per una quarta e l'altra per una quinta o per altro intervallo, come si può vedere nel canto fatto a sei voci *Pater de caelis Deus*, che fece Pietro della Rue,¹⁷² e nel canto *Virgo prudentissima*¹⁷³ ch'io composi simigliantemente a sei voci, nel quale tre parti cantano in conseguenza, due verso l'acuto e una verso il grave per gli istessi intervalli; e nel pigliar le voci si ode un tal incommodo.

Ma si debbe avvertire ch'io chiamo la parte del soggetto quella sopra la quale sono accommodate l'altre parti in conseguenza; ed è la principale e la guida de tutte l'altre. Io non dico quella che prima d'ogn'altra incomincia a cantare, ma quella che osserva e mantiene il modo sopra la quale sono accommodate l'altre distanti l'una dall'altra per qualsivoglia intervallo, come si potrà vedere nella orazione dominicale *Pater noster* e nella salutatione angelica *Ave Maria* ch'io composi a sette voci,¹⁷⁴ dove il principale soggetto de quelle tre parti, che cantano in conseguenza, non è quella parte che prima incomincia a cantare, ma la seconda. In simili casi adunque sarà lecito porre in una composizione molte parti tra loro discordanti nei loro principii, massimamente non volendo né potendo veramente discomodar l'arteficioso soggetto, che facendolo sarebbe pazzia; ma negli altri non si debbe (per mio consiglio) dar tale incommodità ai cantanti.

Che non si debbe porre due consonanze contenute sotto un'istessa proporzione l'una dopo l'altra ascendendo over discendendo senz'alcun mezzo

Capitolo XXIX

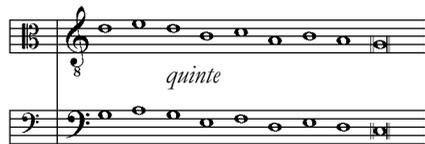
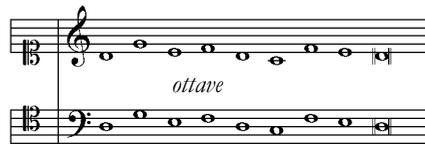
Vietavano ancora gli antichi compositori il porre due consonanze perfette d'un istesso genere o specie, contenute nei loro estremi da una proporzione istessa, l'una dopo l'altra, movendosi le modulazioni per uno o per più gradi,

¹⁷² *Pater... Rue*: PIERRE DE LA RUE, *Pater de caelis Deus*, mottetto a sei voci, su testo della prima invocazione delle litanie dei santi; l'autore (circa 1460-1518) franco-fiammingo, dopo un breve periodo come cantore nella cattedrale di Siena, divenne maestro di cappella alla corte borgognona e successivamente nella cappella inglese di Enrico VIII.

¹⁷³ *canto... prudentissima*: ZARLINO, *Virgo prudentissima*, mottetto a sei voci, 1566, su testo dell'antifona al *Magnificat* eseguito il 14 agosto per i vesperi della vigilia all'Assunzione.

¹⁷⁴ *Pater... voci*: ZARLINO, *Pater noster*, mottetto a sette voci, 1549, su testo della preghiera in *Vulgata, Evangelium secundum Matthaeum*, 6, 9-13; *Ave Maria*, mottetto a sette voci, 1549, su testo della preghiera in *Vulgata, Evangelium secundum Lucam*, 1, 28 e 42.

come il porre due o più unisoni, over due o più ottave, overamente due o più quinte e altre simili, come nei seguenti esempi si vede.



Conciosia che molto ben sapevano che l'armonia non può nascere se non da cose tra loro diverse, discordanti e contrarie, e non da quelle ch'in ogni cosa convengono. Laonde se da tal varietà nasce l'armonia, sarà dibisogno che nella musica non solo le parti della cantilena siano distanti l'una dall'altra per il grave e per l'acuto, ma eziandio che le lor modulazioni siano differenti nei movimenti e che contenghino varie consonanze, contenute da diverse proporzioni. E tanto più potremo allora giudicar che quella cantilena sia armoniosa quanto più si ritroverà nella composizione delle sue parti diverse distanze¹⁷⁵ tra l'una e l'altra per il grave e per l'acuto, diversi movimenti e diverse proporzioni. Videro forse gli antichi che le consonanze poste insieme in altra maniera di quella ch'io ho detto, ancora che fussero alle volte varie nei loro estremi per il grave e per l'acuto, erano simili nel procedere e simili di forma nelle loro proporzioni; però conoscendo che tale simiglianza non generava alcuna varietà di contento e giudicando (com'era vero) che la perfetta armonia consistesse nella varietà, non

¹⁷⁵ *distanze*: intervalli.

tanto dei siti o distanze delle parti della cantilena, quanto nella varietà dei movimenti, delle modulazioni e delle proporzioni, giudicarono che 'l por due consonanze l'una dopo l'altra, simili di proporzioni, variavano se non il luogo di grave in acuto o per il contrario, senza fare alcuna buona armonia, ancora che i loro estremi fussero variati l'uno dall'altro.

Però non volsero che due o più consonanze perfette, contenute da un'istessa proporzione, ascendenti insieme o discendenti le parti, si potessero porre nelle composizioni l'una dopo l'altra, senz'alcun altro mezano intervallo. E massimamente vietarono gli unisoni, i quali non hanno alcuno estremo nei suoni né sono differenti di sito né sono distanti tra loro né fanno variazione alcuna nel procedere e sono simili in tutto e per tutto; né si ritrova in loro cantando differenza alcuna di grave o di acuto, non cadendo tra l'uno e l'altro suono alcun intervallo, perciocché le voci di una parte si ritrovano in quell'istesso luogo che si ritrovano le voci dell'altra, come nell'esempio posto di sopra e nella definizione posta al capitolo 11 dell'unisono si può vedere;¹⁷⁶ neanco si ritrova diversità alcuna di modulazione, perciocché per quell'istessi intervalli canta una parte per i quali procede l'altra. Il medesimo si potrebbe eziandio dire di due o più ottave, se non fusse che i loro estremi sono differenti l'un dall'altro per lo grave e per lo acuto; cosa che porge all'udito alquanto più diletto di quello che non fanno gli unisoni, per esser l'ottava nei suoi estremi alquanto varia. L'istesso si può dire di due o più quinte che, per il proceder che fanno per gradi e per proporzioni simili, alcuni degli antichi ebbero opinione che più presto ne uscisse ad un certo modo dissonanza che armonia o consonanza. Onde ebbero per vero che qualunque volta si perveniva ad una consonanza perfetta, se fusse venuto al fine e alla perfezione, alla quale tende la musica, la qual perfezione non volsero che si replicasse molte volte per non generare sacietà all'udito.

Questo bello e utile avvertimento conferma esser vero e buono l'operazioni della natura, la quale nel produrre in essere gli individui di ciascuna specie mai li produce di maniera che s'assimiglino in tutto l'uno all'altro, ma variati per qualche differenza, la qual differenza o varietà molto piacere porge ai nostri sentimenti. Debbe adunque ogni compositore imitare un tale e tanto bell'ordine, perciocché sarà riputato tanto migliore quanto le sue operazioni s'assimiglieranno a quelle di una sì gran madre. A tale osservanza ne invitano i numeri e le proporzioni, perciocché nell'ordine loro naturale non si trova due proporzioni l'una immediatamente dopo l'altra che siano simili, come è un simil progresso 1 1 1 overamente 2 2 2 e altri simiglianti che sarebbero le forme di due unisoni, né meno

¹⁷⁶ *definizione... vedere: cfr. qui a p. 329.*

un tal progresso 1 2 4 8, il qual non è armonico ma geometrico, nel quale si contengono le forme di tre ottave continue; né meno si ritrova un tal ordine 4 6 9 che contiene le forme di due quinte continuate. Non dobbiamo adunque per alcun modo porre due unisoni l'uno dopo l'altro immediatamente né due ottave né due quinte, poiché naturalmente la cagione delle consonanze, che è il numero armonico, non contiene nel suo progresso over ordine naturale due proporzioni simili l'una dopo l'altra, senz'alcun mezo, come nel capitolo 15 della prima parte si può vedere;¹⁷⁷ perciòché se ben queste consonanze, quando fussero poste in tal maniera, non facessero evidentemente alcuna dissonanza tra le parti, tuttavia farebbono udire un non so che di tristo che dispiacerebbe.

Per tante ragioni adunque non dobbiamo a patto alcuno far contra questa regola, cioè non dobbiamo porre le consonanze l'una dopo l'altra al modo mostrato di sopra; ma dobbiamo cercare di variar sempre i suoni, le consonanze, i movimenti e gli intervalli; e per tal modo, dalla varietà di queste cose, verremo a fare una buona e perfetta armonia. E non si dee aver riguardo ch'alcuni abbiano voluto fare il contrario più presto per presunzione e propria autorità che per ragione alcuna che loro abbiano avuto, come vediamo nelle loro composizioni. Conciosia che non si deve imitar coloro che fanno sfacciatamente contra i buoni costumi e buoni precetti d'un'arte e di una scienza, senza renderne ragione alcuna; ma dobbiamo imitar quelli che sono stati buoni osservatori, e accostarsi a loro e abbracciarli come buoni maestri, lasciando sempre il tristo e pigliando il buono; e questo dico perché sì come il vedere una pittura, che sia dipinta con varii colori, maggiormente diletta l'occhio di quello che non farebbe se fusse dipinta con un solo colore, così l'udito maggiormente si diletta e piglia piacere delle consonanze e delle modulazioni variate, poste dal diligentissimo compositore nelle sue composizioni, che delle semplici e non variate.

Questo adunque volsero che si osservasse i musici antichi più diligenti, ai quali siamo molto debitori; e aggiungeremo a questo che, per le ragioni già dette, non si debbe anco porre due o più imperfette consonanze insieme ascendenti o discendenti l'una dopo l'altra senz'alcun mezo, come sono due terze maggiori, due minori, due seste maggiori anco e due minori, come nell'esempio si veggono.

¹⁷⁷ *come... vedere*: cfr. qui a p. 66.



Conciosia che non solo si fa contra quello ch'ho detto delle perfette, ma il loro procedere si fa udire alquanto aspro, per non aver nella lor modulazione da parte alcuna l'intervallo del semituono maggiore, nel quale consiste tutto 'l buono nella musica e senza lui ogni modulazione e ogni armonia è dura, aspra e quasi inconsonante. E ciò nasce anco, conciosia che tra le parti over tra le voci delle due terze maggiori e delle due seste minori non si trova la relazione armonica;¹⁷⁸ il che fa che siano alquanto più triste dell'altre, come più oltre vedremo.¹⁷⁹ Laonde dobbiamo sommamente avvertire ch'in ogni progresso over modulazione, che fanno le parti cantando insieme, almeno una di quelle si muova o faccia l'intervallo del semituono maggiore, potendolo fare, accioché la modulazione e l'armonia, che nasce dai movimenti che fanno insieme le parti della cantilena, siano più dilettevoli e più soavi. La qual cosa si averà facilmente, quando le consonanze si porranno l'una dopo l'altra che siano diverse di specie, come dopo la terza o la sesta maggiore si porrà la minore o per il contrario; e dopo la terza maggiore si porrà la sesta minore; over dopo questa si porrà quella e dopo la terza minore la sesta maggiore, similmente dopo la sesta maggiore la terza minore.

Né vi è maggior ragione che più ne vieti il porre due perfette che due imperfette consonanze immediatamente l'una dopo l'altra, perciocché se ben le prime sono consonanze perfette, tuttavia ciascuna dell'imperfette si ritrova esser perfetta nella sua proporzione. E si come non si può dire con verità ch'un uomo sia più uomo d'un altro, così non si può dire ch'una terza maggiore overo una minore, e così l'una o l'altra delle due seste posta nel grave, sia maggiore o minore d'un'altra posta nell'acuto o per il contrario, di modo che si come è vietato il porre due consonanze perfette d'una istessa specie l'una dopo l'altra, così maggiormente non dobbiamo porre due imperfette d'una istessa proporzione, conciosia che non sono tanto consonanti quanto sono le perfette.

È ben vero che due terze minori, poste l'una dopo l'altra ascendenti insieme over discendenti per grado, similmente due seste maggiori si potranno soppor-

¹⁷⁸ *non... armonica*: quando si vengono a formare intervalli dissonanti, per esempio un'ottava aumentata, fra le parti del contrappunto; cfr. qui a p. 351.

¹⁷⁹ *come... vederemo*: cfr. qui a p. 371.

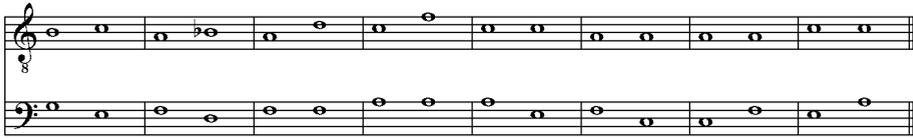
tare; perciocché se ben nelle lor modulazioni non si ode cantare il semituono maggiore e le terze siano per loro natura alquanto meste e le seste alquanto dure, quella poca differenza, che si trova nei movimenti che fanno le parti, viene a fare alquanto di varietà; conciosia che la parte grave sempre ascende o discende per un tuono minore e l'acuta per un maggiore, o per il contrario, e fa un non so che di buono all'udito, tanto più quanto che le voci delle parti sono lontane tra loro in armonica relazione. Ma quando le parti si movessero per salto, allora per niun modo porremo due o più simili ascendenti o discendenti l'una dopo l'altra; perciocché, oltre il non osservar le condizioni toccate di sopra, le voci delle parti non sarebbero distanti l'una dall'altra in armonica relazione, come qui sotto si veggono.

esempio delle terze

esempio delle seste

Per schivare adunque gli errori che possono occorrere, quando sarà dibisogno porre due terze o due seste l'una dopo l'altra, osserveremo di porre primieramente la maggiore e dopo la minore, o per il contrario; pongansi poi in qual maniera si vogliano o con movimenti di grado over di salto, perciocché ogni cosa tornerà bene. Ma si debbe avvertire che quando si porrà la terza dopo la sesta, overamente la sesta dopo la terza, di fare che l'una sia maggiore e l'altra minore; e ciò faremo quando ciascuna delle parti farà il movimento nel grave over nell'acuto. Ma quando l'una di esse non facesse alcun movimento, allora tal regola non si potrà osservare, senza partirsi dalle regole che più oltre daremo, che saranno per il benessere della cantilena; conciosia che allora dopo la terza maggiore sarà dibisogno darli la sesta maggiore e dopo la minore la sesta minore over per il contrario, come nel sottoposto esempio si vede.

esempio di tutto quello che si è detto



Aggiungeremo eziandio che, non essendo lecito porre due perfette né due imperfette nel modo ch'io ho mostrato, che non si dovrebbe anco porre due quarte in qualsivoglia composizione, come fanno alcuni in alcune particelle delle loro canzoni che chiamano falso bordone,¹⁸⁰ conciosia che, senza dubbio alcuno, la quarta è consonanza perfetta; ma di questo ne ragionerò quando mostrerò il modo di comporre a più voci.

Quando le parti della cantilena hanno tra loro armonica relazione, e in qual modo potiamo usare la semidiapente e il tritono nelle composizioni
Capitolo XXX

Avanti ch'io passi più oltra, voglio dichiarar quello ch'ho detto di sopra intorno le parti della cantilena, cioè quando le voci tallora hanno e tallora non hanno relazione armonica tra loro. Onde si de' sapere che tanto è dire che le parti della cantilena non abbiano tra loro relazione armonica nelle loro voci, quanto a dire che tra due consonanze vicine l'una all'altra, che fanno cantando insieme due parti ascendendo o discendendo, ovvero insieme ascendendo e discendendo, si venga a udire la diapason superflua o la semidiapente ovvero il tritono. Il che si trova fatto nello incrociamiento della prima figura o nota di una parte acuta con la seconda figura o nota di una parte grave, ovvero tra la prima della parte grave e la seconda della parte acuta. Laonde tal relazione si trova sempre tra quattro figure o note e non meno, cioè tra due poste nel grave e due nell'acuto di due consonanze, come qui si vedono.

¹⁸⁰ *falso bordone*: dal francese *faux bourdon*, indica una composizione che procede per seste parallele, con inizio e fine all'ottava, a cui si aggiunge, durante l'esecuzione, una terza linea, non scritta e collocata una quarta sotto alla voce superiore.

The image displays two systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system illustrates the intervals 'diapason superflua' and 'semidiapason'. The second system illustrates 'semidiapente' and 'tritoni'. The notes are represented by whole notes on a five-line staff.

È ben vero che due parti ch'insieme ascendono e abbiano un movimento che contenga il semituono, tanto in una quanto nell'altra, par che sian tollerate dall'udito, per cagione dei movimenti fatti per cotali semituoni, come sono quelli del primo luogo della diapason superflua e della semidiapente, posti nel primo e nel terzo luogo dell'esempio. Onde accioché le nostre composizioni siano purgate d'ogni errore e siano corrette, cercheremo di fuggir tali relazioni quanto più potremo, massimamente quando componeremo a due voci, perciocché genera alle purgate orecchie alquanto di fastidio, essendo che simili intervalli non si ritrovano esser collocati tra i numeri sonori e non si cantano in alcun genere di cantilena, ancora ch'alcuni abbiano avuto contraria opinione; ma sia come si voglia, sono molto difficili da cantare e fanno tristo effetto. E molto mi meraviglio di coloro che non si hanno punto schivato di far cantare o modulare in alcuna delle parti delle lor cantilene alcuno de questi intervalli; né mi so imaginare per qual ragione l'abbiano fatto.

E ancora che sia minor male il ritrovarlo per relazione tra due modulazioni che udirlo nella modulazione di una parte, tuttavia quel male istesso, che si ode in una parte sola, si ritrova diviso tra due; ed è quella istessa offesa dell'udito, perciocché nulla o poco rileva l'essere offeso d'uno istesso colpo più da uno che da molti, quando il male non è minore. Questi intervalli adunque, che nel modulare non si ammettono, si debbono schivare nelle cantilene di maniera che non si odino per relazioni tra le parti; la qual cosa verrà fatta quando le parti si potranno mutar fra loro con intervalli armonici proporzionati, contenuti nel genere diatonico, cioè quando da una voce della parte grave potrà ascender alla seguente della parte acuta per un spazio legittimo e cantabile e così per il contrario, ma non già quando tra le parti di qualsivoglia composizione, tra quattro voci al detto modo, non si udirà la relazione dei detti intervalli, perché non si

potranno, se non con gran discomodo, mutare, come nei sottoposti essempli tutti gli intervalli dell'altro essemplio mutati si veggono.



Tutte le volte adunque che le parti della composizione o cantilena non si potranno mutar l'una nell'altra, dalla qual mutazione ne nasca il procedere per veri e legittimi intervalli cantabili, tal composizione si debbe fuggire, massimamente se noi desideriamo d'aver una corretta composizione e purgata da ogni errore. È ben vero che nelle composizioni de più voci molte volte è impossibile di poterli schivare e di non incorrere in simili intrichi; perciocché accade alle volte che 'l compositore componderà sopra alcun soggetto che lo inviterà spesse volte a far contra questo precetto; onde astretto dalla necessità lo lascerà scorrere, come quando lui vedesse che le parti della composizione non potessero cantare commodamente, ovvero quando volesse accomodare una conseguenza che si potesse cantare commodamente, come altrove vederemo;¹⁸¹ ma quando la necessità l'astringesse, debbe almeno aver riguardo che tal difetto si commetta nelle corde diatoniche e in quelle che sono proprie e naturali del modo, e non tra quelle che sono accidentali che nel mezzo delle cantilene si segnano con questi segni ♯, # e ♭, perciocché allora non generano tanto tristo effetto.

Si debbe però notare ch'io chiamo errori naturali quelli che nascono nel modo mostrato di sopra nel primo essemplio; e quelli dico nascere per accidente, quando tra le vere corde d'alcun modo se ne pone un'altra, che non è di quell'ordine, e da tal corda nasce un tale incommodo, come può accascare nel quinto modo,¹⁸² del quale molte fiata la mezzana corda che è la \flat è lasciata da un canto e in suo luogo si pone la b per accidente. Onde tra questa e la precedente o la seguente nasce uno dei mostrati disordini, come nel primo essemplio seguente si vede.

¹⁸¹ *come... vederemo*: cfr. qui a p. 473.

¹⁸² *quinto modo*: autentico con *finalis* Mi e *repercussa* Si.

primo esempio

E tanto più è senza soavità quanto che la corda \flat , che è la principale del quinto modo, è rimossa dal suo proprio luogo e posto la corda b , la quale è accidentale. E benché per le ragioni dette non si possa usar tali intervalli accomodati in cotal maniera nelle cantilene, nondimeno potremo usare alle volte la semidiapente in una istessa percussione;¹⁸³ e ciò faremo quando immediatamente da essa verremo al ditono, come nel secondo esempio vediamo, perciocché le parti si possono mutar tra loro senz'alcun discomodo, come nel terzo esempio si può vedere.

E questo si osserva dai migliori musici moderni, com'è stato eziandio osservato per il passato d'alcuni dei più antichi. Né solamente sarà lecito usar la semidiapente ma il tritono anco alle volte, come vederemo al suo luogo.¹⁸⁴ È ben vero che tornerà meglio usar la semidiapente che 'l tritono, perciocché allora le consonanze saranno poste ai lor proprii luoghi; il che non sarà quando si porrà il tritono. Si debbe però avvertire che quelle parti ch'averanno la semidiapente, ovvero il tritono, debbono avere primieramente avanti essa semidiapente o tritono senz'alcun mezzo una consonanza, sia poi perfetta over imperfetta, che questo non fa cosa alcuna, perciocché dalla consonanza precedente e dalla seguente la detta semidiapente viene a temperarsi di maniera che non fa tristo effetto, anzi buono, come si prova con la esperienza e si ode nei seguenti esempj.

¹⁸³ *percussione*: nota ribattuta.

¹⁸⁴ *come... luogo*: cfr. qui a p. 473.

Che rispetto si de' avere agli intervalli relati nelle composizioni de più voci
Capitolo XXXI

Si debbe oltra di ciò avertire che le mostrate relazioni de tritoni, de semidiapenti, de semidiapason e altri simili, quando si trovano posti nei contrapunti che non sono accompagnati con altri intervalli, sono connumerate tra quelle cose che nella musica possono dar poco diletto. Onde dobbiamo sforzarsi di non porle nelle composizioni semplici che sono quelle di due voci, come ho detto, over quando due parti d'ogn'altra cantilena cantano sole, conciosia che allora simil cose si odono manifestamente per non vi esser quella armonia che noi chiamiamo propria, nella quale si ode un corpo pieno di consonanze e d'armonia, per aver gli estremi suoni tramezzati d'altri mezani; ma solamente si ode quella ch'è detta impropria,¹⁸⁵ nella quale si odono solamente due parti che cantano insieme senza esser tramezzate d'alcun altro suono, le quali sono maggiormente comprese dal senso che non sono tre over quattro. Laonde tra le due dobbiamo variar quanto potemo l'armonia e osserrar di non porre cotali relazioni; cosa che si può fare senza difficoltà alcuna; ma nelle composizioni de più voci tal rispetto non è molto necessario, sì perché non si potrebbe sempre osservare cotal cosa, se non con grande incommodo, come eziandio perché la varietà consiste non solo nella mutazione delle consonanze, ma eziandio dell'armonie e dei luoghi; il che non accade nelle composizioni che si compongono a due voci.

E questo dico, perciocché, sì come alle volte si trovano molte cose che da per sé sono triste e nocive e accompagnate con alcun'altre sono buone e salutifere, come si vede di quelle ch'entrano nelle medicine e altri elettuari¹⁸⁶ che da sé sono insuavi e anco mortifere, ma accompagnate con alcun'altre che ivi entrano senza dubbio fanno men tristo effetto e danno salute, così ancora fanno cotali relazioni nella musica; e vi sono alcuni altri intervalli che da per sé danno poca dilettaazione, ma accompagnati con altri fanno mirabili effetti. Però adunque altra considerazione dobbiamo aver di loro, quando si vogliono usare semplici di quello che facciamo volendoli usare accompagnati, conciosia che la varietà dell'armonia in simili accompagnamenti non consiste solamente nella varietà delle consonanze, che si trova tra due parti, ma nella varietà anco dell'armonie, la quale consiste nella posizione della corda che fa la terza over la decima sopra la parte grave della cantilena.

¹⁸⁵ *propria... impropria*: cfr. qui a p. 179.

¹⁸⁶ *elettuari*: farmaco ottenuto mescolando i medicinali con lo sciroppo e col miele.

Onde over che sono minori e l'armonia che nasce è ordinata o s'assimiglia alla proporzionalità o mediazione aritmetica, over sono maggiori e tale armonia è ordinata over s'assimiglia alla mediocrità armonica; e da questa varietà dipende tutta la diversità e la perfezione dell'armonie; conciosia che è necessario (come dirò altrove)¹⁸⁷ che nella composizione perfetta si ritrovino sempre in atto la quinta e la terza over le sue replicate,¹⁸⁸ essendo che oltra queste due consonanze l'udito non può desiderar suono che caschi nel mezzo over fuori dei loro estremi, che sia in tutto differente e variato da quelli che sono negli estremi di queste consonanze poste insieme, ritrovandosi ivi tutti quelli suoni differenti che possono far l'armonie diverse.



Ma perché gli estremi della quinta sono invariabili e sempre si pongono contenuti sott'una istessa proporzione, lasciando certi casi nei quali si pone imperfetta, però gli estremi delle terze si pongono differenti tra essa quinta. Non dico però differenti di proporzione ma dico differenti di luogo, perciocché (come ho detto altrove)¹⁸⁹ quando si pone la terza maggiore nella parte grave, l'armonia si fa allegra; e quando si pone nell'acuto si fa mesta. Di modo che dalla posizione diversa delle terze, che si pongono nel contrapunto tra gli estremi della quinta over si pongono sopra l'ottava, nasce la varietà dell'armonia.

Se adunque noi vorremo variar l'armonia e osservare più che si può la regola posta di sopra nel capitolo 29¹⁹⁰ (ancora che nelle composizioni de più voci non sia tanto necessaria quanto è in quelle di due) è dibisogno che noi poniamo le terze differente in questa maniera, ch'avendo prima posto la terza maggiore, che faccia la mediazione armonica, poniamo dopoi la minore che farà la divisione aritmetica; la qual cosa non si potrebbe osservar così di leggieri, quando s'a-

¹⁸⁷ *come... altrove*: cfr. qui a p. 480.

¹⁸⁸ *replicate*: la dodicesima e la decima.

¹⁸⁹ [Cfr.] *supra*, capitolo 10 [qui a p. 328].

¹⁹⁰ *posta... 29*: cfr. qui a p. 365.

vesse rispetto a queste relazioni; conciosia che, mentre si cercasse di fuggirle, si verrebbe a continuare il concento per alquanto spazio di tempo in una delle sopradette divisioni senz'alcun mezo, e far che la cantilena alle volte si udirebbe mesta nelle parole che portano seco allegrezza, over si udirebbe allegra in quelle che trattano materie meste, senz'alcun proposito. Io non dico già che 'l compositore non possa porre due divisioni aritmetiche l'una dopo l'altra; ma dico che non dee continuare in tal divisione lungo tempo, perché farebbe il concento molto maninconico.¹⁹¹ Ma il porre molte divisioni armoniche l'una dopo l'altra non potrà mai dar noia, purché siano fatte nelle corde naturali e con qualche iudicio e proposito nell'accidentali; perciocché allora l'armonia ha le sue parti collocate secondo i lor gradi e tocca il suo ultimo fine e fa ottimo effetto.

È ben vero che quando due parti ascendessero o discendessero per un grado over per due, la mediazione si debbe porre diversa, massimamente quando tra le due parti, che fanno tali ascese e discese, può cascare il tritono o la semidia-pente per relazione, che è quando si pone nel primo modo due terze maggiori l'una dopo l'altra e nel secondo due minori; ma quando la relazione fusse d'una semidiatessaron,¹⁹² e fusse tra i segni accidentali, come sarebbe il \flat e il \sharp , overamente quando concorresse un solo de questi segni solamente, non ci dobbiamo per niente schivare, perché essendo due mediazioni armoniche fanno buono effetto, com'è manifesto, ancora che non siano variate. E di ciò alcun non si debbe maravigliare, perciocché quando vorrà con diligenza esaminar le consonanze poste in cotali ordini, ritroverà che quell'ordine ch'è aritmetico, over s'assimiglia alla proporzionalità aritmetica, si lontana un poco dalla perfezione dell'armonia, conciosia che le sue parti vengono ad esser collocate fuori dei lor luoghi naturali. Per il contrario ritroverà che l'armonia che nasce dalla divisione armonica, overo a quella sì s'assimiglia, cononerà perfettamente perché le parti di tal divisione saranno collocate e ordinate secondo i proprii gradi di tal proporzionalità, e secondo l'ordine che tengono i numeri sonori nel loro ordine naturale, come si può vedere nel capitolo 15 della prima parte.¹⁹³ E questo sia detto a bastanza per ora, perciocché forse un'altra fiata, per maggiore intelligenza di questo ch'io ho detto, ne toccherò una parola.

¹⁹¹ *maninconico*: malinconico, desueto; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁹² *semidiatessaron*: per esempio fra Do diesis e Fa.

¹⁹³ *come... parte*: cfr. qui a p. 66.

In qual maniera due o più consonanze perfette ovvero imperfette, contenute sotto una istessa forma, si possono porre immediatamente l'una dopo l'altra
Capitolo XXXII

E se bene per le ragioni che si è detto di sopra non si possono porre nei contrapunti due consonanze simili in proporzione, che insieme ascendino over discendino, si concede nondimeno il porre due consonanze contenute da un'istessa forma, siano perfette ovvero imperfette, come sono due ottave, due quinte, due ditoni, due semiditoni e altre simili, l'una dopo l'altra, senza por di mezzo alcuna consonanza, quando che scambievolmente per contrarii movimenti la voce grave d'una parte della cantilena si pone nel luogo della voce acuta dell'altra e per 'l contrario, come qui si vede.



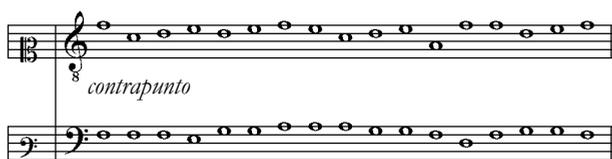
Percioché nel mutare o cambiare tali corde tra loro la consonanza non si trasporta dall'acuto al grave over dal grave all'acuto; ma resta nelle sue prime corde, non mutando né luogo né suoni; laonde non si ode alcuna varietà di grave o di acuto. Non si udendo adunque tal variazione, non si può dire che siano due consonanze contenute da un'istessa forma, poste l'una dopo l'altra, nel modo che s'intende di sopra, ma si bene una sola consonanza replicata nell'istesse corde, com'è manifesto al senso. E quantunque le parti si mutino tra loro ascendendo e discendendo e che l'una piglia il luogo dell'altra e le lor modulazioni siano variate per i movimenti contrarii che fanno, non sono però variati i lor suoni, ancora che si potesse udire qualche varietà, quando la parte che era nel grave s'udisse più nell'acuto e quella ch'era nell'acuto più si udisse quando fusse nel grave. Ma tal cosa non farebbe assolutamente varietà alcuna secondo 'l proposito, ma si bene ad un certo modo, come si può comprendere dal sottoposto esempio, che quando le parti non mutassero luogo necessariamente le modulazioni di ciascuna verrebbero ad essere unisone.



esempio di tutto quello che si è detto di sopra

Come due o più consonanze perfette ovvero imperfette, contenute sotto diverse forme poste l'una immediatamente dopo l'altra, si concedono
Capitolo XXXIII

Era veramente molto necessaria l'osservanza delle sopradette regole, acciòché dalla varietà delle consonanze poste nelle composizioni con tanto bell'ordine nascesse l'armonia soave e dilettevole. Laonde osservate tutte queste cose, i musici presero dopoi tal libertà che nei loro contrapunti ponevano le consonanze, come meglio li tornavano in proposito; e non si schivavano di porre due consonanze perfette, ovvero imperfette che fussero, l'una dopo l'altra variando il luogo, senza esser tramezate d'alcun'altra consonanza mezzana, purché fussero contenute sotto diverse forme. Noi adunque per seguir tal uso, per esser molto commodo e ragionevole, porremo nei nostri contrapunti le consonanze nel modo predetto, ponendo (quando tornerà commodo) l'ottava immediatamente dopo la quinta o per il contrario, e dopo ciascuna di queste la terza maggiore over la minore. Similmente potremo porre dopo la terza l'esacordo e dopo questo quella, come tornerà meglio, variando sempre le consonanze, come nell'esempio sequente si vede.



soggetto dell'ottavo modo

Osservando però che le parti procedino nelle lor modulazioni per intervalli cantabili e con bel procedere, acciòché ne risulti buona e dilettevole armonia.

Che dopo la consonanza perfetta sta bene il porre l'imperfetta, over per il contrario
Capitolo XXXIV

E benché nell'ordine naturale dei numeri armonici le forme delle consonanze perfette prima si ritrovino l'una dopo l'altra, senza esservi interposta alcuna forma dell'imperfetta, come si può vedere nel capitolo 15 della prima parte,¹⁹⁴ e dopoi quelle dell'imperfette, seguitando per ordine,¹⁹⁵ senza essere tramezate d'alcuna forma delle perfette, tuttavia non dobbiamo credere, se ben ci dobbiamo reggere sempre da cotali numeri, che gli antichi abbiano tenuto tal ordine nel porre le consonanze nei lor contrapunti; perciocché molto ben conobbero che 'l continuare nelle consonanze perfette over nelle imperfette, oltra che avrebbono apportato seco quasi fastidio, avrebbono eziandio aggiunto difficoltà. E veramente sarebbe stato quasi impossibile che le modulazioni delle parti avessero avuto in sé una certa perfezione, la qual si ricerca, conciosia che sarebbe stato difficile d'accomodarle con quella vaghezza che fa dibisogno che si ritrovi nella cantilena. Per il che adunque, acciò si levi questa difficoltà, osserveremo quello che eziandio da loro è stato osservato di porre e collocar nei contrapunti una delle consonanze imperfette dopo una perfetta, overo per il contrario, come dopo l'ottava over la quinta porre la terza o la sesta over le replicate, e così dopo queste porre una de quelle, come vediamo fatto qui sotto.

contrapunto

soggetto del secondo modo

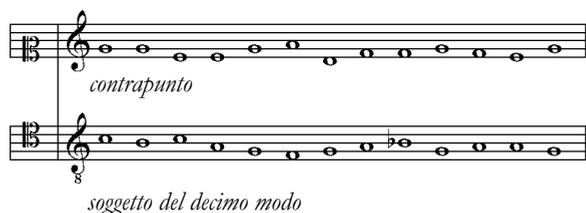
Imperoché da tal varietà non potrà nascere se non buona, vaga, dilettevole e perfetta armonia. Osservando sempre (com'ho detto ancora) che le parti della cantilena siano cantabili, cioè che cantino bene accioché dalla composizione de tante cose ben poste insieme abbiamo l'uso delle perfette armonie.

¹⁹⁴ *come... parte*: cfr. qui a p. 66.

¹⁹⁵ *perfette... ordine*: 1 : 1 unisono, 2 : 1 ottava, 3 : 2 quinta, 4 : 3 quarta, consonanze perfette; 5 : 4 terza maggiore, 6 : 5 terza minore, consonanze imperfette.

Che le parti della cantilena debbono procedere per movimenti contrarii
Capitolo XXXV

Si è detto di sopra che l'armonia si compone di cose opposte o contrarie; onde intendendosi eziandio dei movimenti, che fanno le parti cantando insieme, si debbe osservare quanto più si puote, il che non sarà fuori delle osservanze degli antichi, che quando la parte, sopra la quale si fa il contrapunto, cioè quando il soggetto ascende, che 'l contrapunto discenda, e così per il contrario, ascendendo questo quella discenda; ancora che non sarà errore, se alle volte insieme ascenderanno over discenderanno, per accommodar le parti della cantilena che procedino con acconci movimenti. Onde se noi osservaremo che quando l'una delle parti ascenda l'altra discenda, non è dubbio che le modulazioni faranno buono effetto, come dal sottoposto essempro si potrà conoscere.



The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'contrapunto' and the bottom staff is labeled 'soggetto del decimo modo'. Both staves are in G-clef (soprano and alto clefs) and show a sequence of notes. The top staff starts on a G4 and moves up stepwise to a G5. The bottom staff starts on a G3 and moves up stepwise to a G4. This illustrates the concept of contrapuntal movement where the two parts move in opposite directions.

In qual maniera le parti della cantilena possino insieme ascendere o discendere
Capitolo XXXVI

Non è da credere (ancora che i musici ne persuadino l'osservanza di tal regola) ch'ella sia in tal modo fatale e necessaria che non si possa alle volte fare il contrario; perciocché sarebbe un voler legare il musico senza proposito ad una cosa non molto necessaria e levargli il modo di procedere con leggiadria ed eleganza e l'uso insieme del cantare con armonia; conciosia che se fusse bisogno d'osservar sempre cotal cosa, non potrebbe (quando gli occorresse) usare il procedere per conseguenza; il che è molto lodevole ai tempi nostri in un compositore e si usa quando una parte della cantilena segue l'altra, nel modo che vederemo.¹⁹⁶ Osservando adunque la sopradetta regola più che si potrà, quando ne occorrerà di fare che le parti della composizione ascendino o discendino insieme, allora cercaremo di replicare i lor movimenti che non abbiano a generare

¹⁹⁶ nel... vederemo: cfr. qui a p. 445.

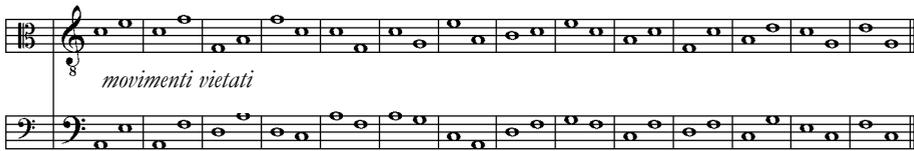
all'udito tristo effetto. Onde quando si vorrà porre due consonanze perfette l'una dopo l'altra, avvertiremo che 'l si proceda dall'una all'altra in cotal modo, che movendosi l'una per salto, l'altra si muova per grado;¹⁹⁷ perciocché allora si potrà passar dalla maggiore alla minore, come dall'ottava alla quinta, e per il contrario dalla minore alla maggiore, senz'alcuna offesa del sentimento, come dal sottoposto essemplio si può comprendere.



È ben vero ch'è molto più lodevole, quando le parti discendono insieme nel grave, perciocché allora necessariamente i movimenti loro si fanno tardi; e tanto più è lodevole quanto più sono gravi, perché per la tardità si comprende facilmente la diversità delle specie; il che non così facilmente si comprende nei suoni acuti nati dalla velocità dei movimenti, conciosia che tendono quasi ad una simiglianza, massimamente quando le parti ascendono insieme dalla perfetta minore alla perfetta maggiore. Ma perché queste cose non sono oggidì considerate dai pratici, essendo che pongono tali passaggi nei lor contrapunti senz'alcuno avvertimento, però dico solamente che non si debbono usare spesse fiate nei contrapunti a due voci; conciosia che dal senso sono maggiormente compresi di quello che sarebbono, se tali movimenti si ritrovassero in una cantilena a più voci; perciocché allora la diversità de' movimenti, che farebbono le parti tra loro, e la loro moltitudine non lascierebbono udire né questi né altri simili.

Neanco è cosa lodevole che si oda nei contrapunti due parti che ascendino insieme da una consonanza maggiore, che sia di specie imperfetta, ad una minore, che sia perfetta, e facino i loro movimenti per salto, cioè per più d'un grado, overamente due parti che ascendino o discendino insieme per detti movimenti da una consonanza contenuta da una proporzione maggiore, sia perfetta overo imperfetta, ad una che segue che sia perfetta, come dalla terza all'unisono e dalla decima all'ottava, perciocché sempre darà qualche noia alle purgate orecchie. Neanco torna bene il por la sesta avanti la quinta, quando le parti ascendono o discendono insieme, ancora che l'una si muovi per grado e l'altra per salto, come nel sottoposto essemplio si può comprendere.

¹⁹⁷ *grado*: grado congiunto.



Quanto poi siano grati questi movimenti all'udito, l'esperienza, maestra delle cose, per via del senso ce lo manifesta, essendo che la natura ha in odio le cose senza proporzione e senza misura e si diletta di quelle ch'hanno tra loro convenienza. Per il contrario adunque sarà lecito il porre una consonanza maggiore, che sia imperfetta, avanti una minore, che sia perfetta, quando le parti ascenderanno, delle quali l'una, cioè l'acuta, ascendi per grado e la grave per salto. Starà anche bene che da una consonanza imperfetta minore si vada ad una perfetta maggiore, ascendendo la parte grave per grado e l'acuta per salto, ovvero ascendendo l'acuta per grado e la grave per salto. Si concede eziandio che dalla consonanza imperfetta, che sia minore di proporzione della seguente, si vadi all'ottava, quando insieme ascendono over discendono le parti, purché una di esse faccia il movimento di grado e tal movimento sia d'un semitono maggiore, come nell'esempio seguente si vede.



È concesso eziandio il venire dalla consonanza perfetta all'imperfetta, quando le parti ascendono over discendono insieme, purché l'una di esse si muova per grado e la consonanza imperfetta sia di maggior proporzione della perfetta. È lecito eziandio por due consonanze l'una dopo l'altra che facciano tra due parti il movimento di salto, purché l'una di esse si muova per un semitono, come qui si vede.



Si può ancora con movimenti di salto por due parti nei contrapunti che insieme ascendino o discendino, quando la parte acuta discende per una terza e la grave per una quinta e si viene dalla terza alla quinta, over per il contrario si ascende dalla quinta alla terza e l'una delle parti, cioè la grave, ascende per una quinta e l'acuta per una terza. È ben vero che quando una de loro facesse il moto per un ditono, massimamente discendendo, che tali movimenti si potranno schivare, perciocché 'l procedere in cotal modo è alquanto aspro, come l'esperienza ce lo manifesta.



Ma l'ascendere dalla quinta al ditono si concede, perciocché le parti procedono per alcuni movimenti, i quali non solamente sono sopportabili ma anco molto dilettono, essendo che sono molto sonori, e questo perciocché procedono verso l'acuto, onde si generano i movimenti veloci, dai quali sono ascose le durezza che per la tardità de' movimenti si manifestano quando vanno verso 'l grave. Lungo sarebbe il voler porre d'uno in uno tutti i movimenti e passaggi che possono far le parti dei contrapunti, e di uno volerne assignare la ragione particolare; ma di ciò sia detto a sufficienza, poiché da quello che si è detto si può avere un modo o regola generale di conoscere i buoni passaggi dai tristi; la qual cognizione non sarà molto difficile d'acquistare a tutti coloro che si vorranno esercitare nell'osservanza delle nostre regole.

Che si debbe schivare più che si può i movimenti fatti per salto e similmente le distanze che possono accascare tra le parti della cantilena
Capitolo XXXVII

Sopra ogn'altra cosa dobbiamo avvertire che le parti delle cantilene, non solo quando ascendono insieme o discendono, ma eziandio quando si muovono in diverse parti, procedino più che sia possibile per gradi; e si debbe fare che l'una parte non molto s'allontani dall'altra con salti, come quando l'una procedesse per salto d'ottava e l'altra per salto di quinta o di quarta o per altri simili movimenti, come sono quelli del seguente essemplio.



Conciosia che tali distanze, oltra che sono difficili da cantarsi, perciôché non così facilmente si possono formar le voci e proporzionare gli intervalli e le consonanze in quelle modulazioni che procedono in cotal modo, come quelle che si cantano l'una per grado e l'altra per salto, generano eziandio alcuni effetti ch'alle volte all'udito non sono molto grati. Onde è da notare che i movimenti, quanto più sono uniti, cioè non molto lontani, come sono quelli che si muovono per grado, sono senza dubbio più cantabili e con maggior diletto fanno udire l'armonia che nasce da loro tra le parti, che quelli che sono lontani; e ciò nasce perché quanto più sono congiunti tanto più sono naturali, essendo che allora si procede naturalmente, quando si va dall'uno estremo all'altro d'alcuna cosa per i debiti mezzi. Di maniera che molto è da lodare e da commendare tale vicinità, come quella che s'accosta più alla natura. Il che molto lodò anco Agostino il santo nel capitolo 10 del secondo libro della *Musica*, dicendo:

La vicinità delle parti tanto è più degna d'essere approvata quanto è più vicina all'equalità.¹⁹⁸

Ancora che ivi ragionasse in altro proposito.¹⁹⁹ E quantunque queste distanze da sé non siano dissonanti, generano nondimeno un non so che di tristo all'udito che non si può udir con diletto. Schivaremo adunque queste distanze, acciôché i nostri contrapunti siano grati, dolci, sonori e pieni di buona armonia.

In qual maniera si debba procedere da una consonanza ad un'altra
Capitolo XXXVIII

Credono molti che non per altro che per schivare i disordini, i quali potevano occorrere contra la data regola, alcuni musicisti ordinassero che, quando si procedeva da una consonanza all'altra, che se li dovesse andare con la più vicina, come dall'unisono alla terza, da questa alla quinta, dalla quinta alla sesta, così

¹⁹⁸ *La... equalità*: AGOSTINO, *De musica*, 2, 10.

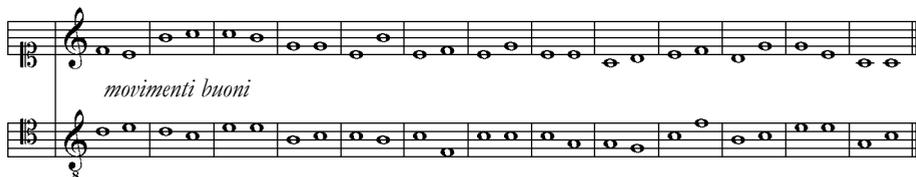
¹⁹⁹ *altro proposito*: il piede anfrabaco - - .

da questa all'ottava e per il contrario, per non venire ai movimenti distanti. La qual regola, ancora ch'al primo incontro pari che sia facile da intendere, nondimeno ha dibisogno di qualche considerazione; perciocché contiene alcune cose non solo utili ma anco necessarie a tutti quelli che vorranno seguir l'uso delle buone armonie e condurre a perfezione l'opere loro, le quali non solamente l'arte o la scienza ricerca ma sono eziandio osservate naturalmente da molti.

Quando adunque dicono che si dee procedere da una consonanza ad un'altra con la più vicina, si debbe intendere in cotal modo, che partendosi il compositore da una consonanza imperfetta e volendo andare alla perfetta, debbe fare che quella imperfetta, che precede, le sia veramente la più vicina, perciocché facendo altramente non osserverebbe tal regola, la quale è sommamente necessaria. Laonde si dee prima avvertire che quando vorremo venire dalla sesta all'ottava, tal sesta de' esser la maggiore, come a lei più vicina; e non dobbiamo porre la minore, perciocché (come più oltra vederemo) l'è più lontana. E ciò dobbiamo osservare non solo quando le parti della cantilena fanno contrarii movimenti ma eziandio quando una di esse non si movesse dal proprio luogo e l'altra ascendesse o discendesse per salto di due gradi. Similmente quando dalla sesta vorremo venire alla quinta, tal sesta debbe esser minore, come quella che a lei è più propinqua, e non la maggiore, perché le è più lontana, massimamente quando una delle parti della cantilena non fa movimento alcuno e l'altra ascende o discende per grado; e quando dalla terza vorremo venire all'ottava, la terza debbe esser la maggiore, come quella ch'è più vicina ad essa ottava, e non la minore. E fa dibisogno che le parti si muovino per movimenti contrarii, l'una per grado e l'altra per salto.

Ma quando dalla terza vorremo venire alla quinta e una delle parti non farà movimento alcuno, sarà dibisogno che la terza sia la maggiore. Ma la terza allora sarà minore, massimamente nelle cantilene di due voci, quando le parti procederanno per gradi e anco per movimenti contrarii, overamente quando l'una di esse discenderà per grado e l'altra similmente discenderà per salto; ancora che in quelle parti che procedono per movimenti contrarii si pone la terza minore, per schivar la relazion del tritono tra le parti, la quale non le è più vicina ma più lontana. Quando poi dalla terza vorremo venire all'unisono, ancora che non sia posto nel numero delle consonanze, se non in quanto è il loro principio, la terza sarà sempre minore, come più vicina; ma bisogna che le parti si muovino per contrarii movimenti e che tali movimenti siano per grado, perciocché quando le parti ascendessero insieme, l'una per grado e l'altra per salto, allora la terza si porrà maggiore. E se una delle parti non si muovesse e l'altra ascendesse o discendesse per salto, allora la terza si porrà sempre minore. E ciò dico avendo

sempre riguardo ai luoghi, over termini della consonanza perfetta, che saranno le corde, sopra le quali essa consonanza averà a terminare, come si vede nei sottoposti essempi.



Quando poi si porrà la consonanza imperfetta dopo la perfetta, allora non è necessario avere questa considerazione, purché si osservi che i movimenti che fanno le parti siano regolati secondo 'l modo mostrato di sopra. Io dico dalla perfetta all'imperfetta per questa ragione, perciocché ciascuna cosa desidera naturalmente la sua perfezione, alla quale desidera di pervenire più presto e col migliore e più breve modo che puote; la qual perfezione in questo genere s'attribuisce alle consonanze perfette. Laonde ciascuna cosa facilmente (come ad ognuno è manifesto) dalla perfezione può passare all'imperfezione ma non per il contrario, perciocché è cosa più difficile fare una cosa che non è il distruggerla e roinarla. Di modo che quando si operasse altramente di quel che ho detto, sarebbe un operare contra l'ordine e contra la natura delle cose; conciosia che le imperfette tanto più partecipano della perfezione quanto più s'accostano alla lor vicina perfetta e si rendono eziandio all'udito tanto più dolci e più soavi.

Mi potrebbe alcun dire: «Se la sesta maggiore è più vicina alla quinta che non è all'ottava, com'è manifesto, per qual cagione la dobbiamo maggiormente porre avanti la ottava che la quinta, poich'abbiamo d'andare dalla consonanza imperfetta alla perfetta con la più vicina?» Dico che quantunque la sesta maggiore sia più vicina alla quinta che all'ottava, per questo non è vero che la minore non sia più vicina alla quinta della maggiore. Onde dobbiamo sapere che essendo tra le consonanze perfette l'ottava maggior della quinta, e tra le seste la maggiore di maggior quantità che non è la minore, dobbiamo accompagnar la maggiore delle perfette con la maggiore dell'imperfette, per la simiglianza (dirò così) o consenso che è tra loro; perciocché facil cosa è di passar da una cosa ad un'altra e senza molta fatica, quando tra loro si ritrova qualche simiglianza. Onde dobbiamo andare alla quinta con la sesta minore, perciocché ha tal consentimento con lei e a lei è più vicina. Similmente andremo all'ottava con la maggiore, conciosia che con lei ha tal consenso ed è a lei più propinqua. Né so veder ragione alcuna che dimostri che ad una cosa, alla quale s'abbia solamente un rispetto, se le convenga due cose diverse e quasi contrarie; e parmi che usandole

ad altro modo sarebbe fare come fa quel medico che Galeno²⁰⁰ chiama empirico, il quale con una istessa medicina vuol curare diverse egritudini, non facendo caso alcuno che 'l male procedi più da umor caldo che da frigido, conciosia che non conosce l'umore peccante.²⁰¹

Alla ottava veramente si conviene la sesta maggiore e non la minore; e questa s'accompagna ottimamente con la quinta, come si può provar con ragione, con autorità e con l'esempio. E primieramente si prova con ragione, come ho mostrato di sopra, e anco perché se noi averemo riguardo al numero armonico, dal quale ha la sua forma ogni consonanza musicale, ritroveremo che la sesta maggiore ha la sua forma dalla proporzione superbiparzierterza, contenuta tra questi termini 5 e 3 che sono la radice tal proporzione.²⁰² Onde se noi procederemo più oltra nell'ordine naturale dei numeri sopradetti, ritroveremo che dopo 'l 5 senz'alcun mezo succede il 6 che col 5 contiene la forma della terza minore, la quale se noi accompagneremo con la detta sesta averemo a punto la ottava.²⁰³ Per la qual cosa se noi porremo il 3 che abbia due relazioni, com'è al 5 e al 6, procedendo per ordine naturale in questo modo 6 5 3 quasi nella maniera che procedono due parti, delle quali l'una vadi dall'acuto al grave e l'altra non si muovi, overamente se noi porremo l'istesso ordine tra 10 6 5 quasi nel modo che procedono due parti, delle quali l'una si parta dal grave e vada verso l'acuto, procedendo per un semiditono, e pervenga all'ottava, e l'altra sta ferma, medesimamente vederemo quanto sia necessaria l'osservazione della predetta regola. Questa osservanza ritroveremo eziandio in tale ordine tra il 15 e 9 che contengono la forma della sesta maggiore fuori dei suoi termini radicali, perché, sì come due parti, l'una delle quali ascendi per un tuono maggiore e l'altra discendi per un maggiore semitono, vengono all'ottava con mirabil modo, così ponendo l'8 sopra il 9 e aggiungendo 'l 16 sotto 'l 15 ritroveremo la forma della diapason fuori dei suoi termini radicali, tra il 16 e l'8, in questo ordine naturale 16 15 9 8.

E sì come non si ritrova in un tal ordine che dalla forma della sesta maggiore si possa venire alla forma della quinta, se non con l'aiuto del tuono, così mai si potrà procedere dalla sesta minore alla quinta, se non con l'aiuto del semitono, come si può comprendere da questi quattro termini 50 45 30 27, tra i quali

²⁰⁰ [GALENO], *De sectis* [ad eos qui introducuntur, 1].

²⁰¹ *l'umore peccante*: umore alterato per eccesso, diminuzione o cambiamento, per esempio durante la cattiva digestione.

²⁰² *radice... proporzione*: forse da emendare in «radice di tal proporzione».

²⁰³ *ritroveremo... ottava*: $6 : 5 + 5 : 3 = 30 : 15 = 2 : 1$ proporzione che individua l'intervallo di ottava.

commodamente si ritrova la forma della quinta, tra 45 e 30, e quella del tuono minore da ogni parte, e tra questi 24 16 15 10 la forma del semituono maggiore nel luogo di mezo, e quella della quinta da ogni parte, tra 24 e 16 e tra 15 e 10, a guisa d'una parte che proceda dal grave all'acuto o per il contrario, e l'altra posta nel grave o nell'acuto non faccia movimento alcuno; e questi termini non si potranno ritrovare in altra maniera nell'ordine naturale dei detti numeri armonici, se non con grande difficoltà; e non saranno posti nel detto ordine se non per accidente. E quelle ragioni, ch'io ho detto della sesta maggiore con la ottava, si possono applicare alla minore con la quinta e all'altre consonanze ancora, le quali lascio per brevità.

Ecci un'altra ragione ancora, per dimostrare cotal cosa, che di due consonanze imperfette proposte, siano qual si vogliano, purché siano denominate da un istesso numero di corde, sempre la maggiore è più atta a pigliare accrescimento nel grave o nell'acuto che la minore, la quale ha natura di restringersi e farsi anco minore, conciosia che la maggiore ha più del continuo che non ha la minore. Laonde avviene che, desiderando e appetendo ogni cosa simile naturalmente il suo simile, la sesta maggiore, per aver più perfezione della minore, maggiormente desidera di avvicinarsi all'ottava, la quale per sua natura è più perfetta della quinta, anzi d'ogn'altra è perfettissima, com'altre volte ho detto; e la sesta minore, come meno perfetta, da qual parte si voglia, sia grave o acuta, appetisce quella ch'è più conforme alla sua natura che è la quinta. Questa istessa osservanza si conferma con la autorità de molti musici moderni, i quali seguendo le ragioni e l'autorità de quelli che erano più antichi di loro, vogliono che 'l proprio della sesta maggiore sia di venire all'ottava e il proprio della minore d'avvicinarsi alla quinta.²⁰⁴

Essendo adunque tale la natura de queste consonanze, bisogna dire che sempre abbiano tal natura e inclinazione, e che quando si pongono altramente nelle composizioni, si ponghino contra la natura loro. Onde se quelle cose, che si pongono contra la lor natura in opera, non possono far buono effetto, perciocché sono ritirate dal proprio loro fine, potremo dire, qualunque volta che tali consonanze si porranno nei contrapunti contra la loro natura, che non potranno apportare all'udito cosa che molto diletta. Potiamo ora vedere cotal cosa esser vera con l'esperienza in mano e venire all'esempio promesso, conciosia che migliore effetto fanno poste nei contrapunti al modo mostrato di sopra che in altra maniera. Laonde la natura, la quale ha iurisdizione in ogni cosa, ha fatto che non pur quelli che sono periti nella musica ma gli idioti e contadini, i quali

²⁰⁴ FRANCHINUS GAFFURUS, *Practica [musicae]*, libro 3, capitolo 3, *regula* 7.

cantano al modo loro senz'alcuna ragione, usano di andare (come spinti e quasi violentati dalla natura) dalla sesta maggiore all'ottava; il che si ode maggiormente nelle cadenze²⁰⁵ che in ogn'altra parte delle lor canzoni, come è manifesto a ciascun perito nella musica. E forse che Franchino Gaffuro da questo prese ardir di dire che l'andare dalla sesta maggiore all'ottava si dovea osservare solamente nelle cadenze, perciòché in esse si fanno le terminazioni delle cantilene;²⁰⁶ ma parmi (come si può comprendere da quello che si è detto di sopra) che ciò non sia detto con ragione, se vorremo attendere alla natura dell'una e dell'altra. Non sarà adunque lecito (volendo osservar cotal regola) di passar dalla sesta maggiore alla quinta, neanco dalla minore all'ottava, senza depravazione della natura delle predette consonanze.

Onde bisogna avvertire, accioché con facilità si osservi questa regola, che qualunque volta si vorrà procedere dalla consonanza imperfetta alla perfetta, di fare che almeno una delle parti si muova con un movimento nel quale sia il semituono maggiore, tacito ovvero espresso. E per conseguire tal cosa gioverà molto l'uso delle corde cromatiche e dell'enarmoniche, adoperandole nel modo ch'altrove son per dimostrare. Ma perché, sì come non torna sempre comodo al compositore di passar dalla sesta maggiore all'ottava né dalla minore alla quinta, così non torna alle volte comodo di procedere dalla terza minore all'unisono, nel modo ch'io ho mostrato di sopra, pertanto, accioché ognuno sappia in qual modo abbia da fare in simil casi, porrò i sottoposti essempli, nei quali si potrà vedere in quanti modi si può passar dall'una all'altra sesta, e così dalla terza maggiore e dalla minore e altre simili ad un'altra consonanza.

movimenti perfetti dai quali si comprende come la sesta si possa salvare

²⁰⁵ *cadenze*: formula melodica o armonica che caratterizza la conclusione di una frase o di un brano; in questa accezione il termine fu introdotto dai trattatisti italiani del XVI secolo fra cui Pietro Aaron (1489-1545 circa), Nicola Vicentino (1511-1576) e lo stesso Zarlino, mentre i teorici tedeschi impiegavano il termine *clausola* o *clausula*; ma il principio della cadenza era attivo con funzione melodica e conclusiva già nel canto gregoriano e nella polifonia dei secoli XIII e XIV; cfr. qui a p. 432.

²⁰⁶ *Franchino... cantilene*. FRANCHINO GAFFURIO, *Practica musicae*, 3, 3, *regula* 7.

Questo è ultimamente da notare, che quello che si è detto delle consonanze semplici si dee anco intender delle replicate. Similmente si debbe avvertire che quando due parti della cantilena discenderanno insieme e dalla sesta maggiore verranno alla terza, che sia maggiore, allora la parte acuta cascherà meglio e farà migliore effetto che se cascasse sopra la minore, ancora che l'uno e l'altro modo sia buono; perciocché cascherà senza dubbio alcuno sopra una consonanza che più si avvicina alla perfezione che non fa la terza minore, come si potrà udire ed esaminare in questi due essempli, posti qui da canto.



In qual maniera si debba terminare ciascuna cantilena
Capitolo XXXIX

Volsero ultimamente i musici che le cantilene si dovessero finire per una delle consonanze perfette, perciocché videro veramente che per ogni dovere la perfezione della cosa si attribuisce al fine, dal quale si fa poi giudizio. E perché videro che non si poteva ritrovar maggior perfezione nelle consonanze di quello che si trova nell'ottava, per esser la più perfetta d'ogn'altra, volsero che tal regola fusse fatale e che si dovesse finire le cantilene nell'ottava,²⁰⁷ overamente nell'unisono, e per alcun modo non si facesse al contrario, ancora che questa regola d'alcuni di non molto giudizio sia stato poco osservata. Se adunque noi desideriamo di seguir tutti quelli che sono stati istitutori e osservatori delle buone regole, quando averemo da concludere alcun dei nostri contrapunti, lo termineremo per una delle nominate consonanze, perciocché sono le più perfette de tutte l'altre. Questa regola veramente fu molto bene istituita, conciosia che, se le cantilene finissero altramente, l'orecchie degli ascoltanti starebbono sospese e desiderarebbono la lor perfezione.

Onde intraverrebbe quello che suole intravenire a coloro che odono recitare alcuna orazione, che stando con l'animo attenti ad ascoltare, desiderano e aspet-

²⁰⁷ *regola... ottava*: FRANCHINO GAFFURIO, *Practica musicae*, 3, 3, *regula* 8: «Octava et ultima regula est quod omnis cantilena debet finiri et terminari in concordantia perfecta videlicet aut in unisono, ut Venetiis mos fuit, aut in octava aut in quintadecima, quod omnis musicorum schola frequentius observat gratia harmonicae mediocritatis perficiendae».

tano in un tempo il suo epilogo e la conclusione, nella quale l'orazione si riduce alla sua perfezione. Nascerebbe eziandio un altro incommodo, quando la cantilena si terminasse altramente, che essendosi attribuito il giudizio che si fa di qual modo ella sia composta all'ultima corda di ciascuna cantilena, per conoscere se l'armonia che nasce da lei sia del primo over del terzo o d'altro modo, come vederemo nella quarta parte,²⁰⁸ si potrebbe allora pigliar la corda finale di qual parte si volesse, ancora che non fusse la propria del modo, fusse poi la grave over l'acuta, e giudicar per quella, che non è la propria, un modo per un altro; e così si farebbe giudizio falso; il che veramente averebbe quando detti contrapunti finissero per quinta over per terza o per una delle replicate, massimamente stando la parte più grave nella corda con finale del modo, sopra 'l quale è fatta la cantilena; conciosia che allora non si saprebbe così facilmente qual corda si dovesse pigliare, o l'acuta over la grave, per far tal giudizio, ancora che si potesse giudicare cotal cosa nel mezo udendola e vedendola dalla sua forma, cioè dal procedere ch'ella farebbe.

Con gran giudizio adunque ordinarono gli antichi musici questa e l'altre sopra date regole, molto utili e grandemente necessarie a ciascuno che desidera di comporre correttamente ogni cantilena. Laonde ciascuno si sforzerà di porle in uso, accioché delle sue fatiche ne possa acquistare onore. Ma questo sia detto a sufficienza intorno le regole essenziali di comporre i contrapunti semplici de due voci che si chiamano di nota contra nota, le quali non solamente servono a queste composizioni, ma eziandio a qualunque altro modo di comporre, sia qualsivoglia, semplice o diminuito che sia il contrapunto, come si potrà vedere.

Il modo che si dee tenere nel fare i contrapunti semplici a due voci, chiamati di nota contra nota
Capitolo XL

Per venire ormai all'uso delle date regole mostrerò il modo che si ha da tenere nel far i contrapunti, incominciando da quelli che si compongono semplicemente a due voci di nota contra nota, accioché da loro si possa passare ai diminuiti²⁰⁹ e all'uso dell'altre composizioni.

Volendo adunque osservar quello che da tutti i buoni scrittori e compositori di qualunque altra materia è stato osservato, ragionevolmente incominceremo dalle cose più leggieri, accioché 'l lettore più facilmente si renda docile e non ne

²⁰⁸ *come... parte*: cfr. qui a p. 702.

²⁰⁹ *accioché... diminuiti*: cfr. qui a p. 399.

segua confusione. Primieramente adunque avendo riguardo a quello che si è detto di sopra nel capitolo 26,²¹⁰ fa dibisogno di ritrovare un tenore di qualsivoglia canto fermo, il quale sia il soggetto della composizione, cioè del contrapunto; dopoi bisogna essaminarlo con diligenza e veder sotto qual modo ello sia composto, per poter far le cadenze ai loro luoghi proprii con proposito e conoscer da quelle la natura della composizione, accioché facendole per inavvertenza fuor di proposito e fuor dei loro proprii luoghi, mescolando quelle d'un modo con quelle d'un altro, non venga poi il fine ad esser dissonante dal principio e dal mezzo della cantilena. Ma poniamo che 'l ritrovato soggetto sia il sottoposto tenore di canto fermo contenuto nel terzo modo,²¹¹ si de' avvertire avanti tutte l'altre cose quello che nel capitolo 28 di sopra si è detto²¹² intorno al modo di dar principio alla composizione; onde porremo la prima figura o nota del contrapunto lontana dalla prima del soggetto, in tal maniera che siano distanti per una delle consonanze perfette.

Fatto questo accompagneremo la seconda nota del contrapunto con la seconda del soggetto distanti l'una dall'altra per una consonanza, sia perfetta over imperfetta, purch'ella sia diversa dalla prima, acciò non si facesse contra quello che si è detto nel capitolo 29,²¹³ avendo sempre l'occhio a quello ch'è stato determinato nel capitolo 38,²¹⁴ facendo che le parti della cantilena stiano più unite che sia possibile e che l'una e l'altra non facciano movimenti di grande intervallo, accioché le parti non siano tra loro molto lontane, secondo la dottrina del capitolo 37.²¹⁵ Fatto questo si potrà venire alla terza figura, o nota del contrapunto, e accompagnarla con la terza del soggetto, variando non solamente le corde o luoghi, ma eziandio la consonanza, accompagnando la perfetta dopo l'imperfetta e così per il contrario, overamente ponendo due perfette overo imperfette differenti di specie l'una dopo l'altra, secondo le regole date nel capitolo 33 e 34.²¹⁶ Il medesimo faremo della quarta figura del contrapunto con la quarta del soggetto, e così della quinta, della sesta e dell'altre per ordine, fintanto che si venghi all'ultima; e secondo la regola data nel capitolo precedente, finiremo il contrapunto per una delle consonanze perfette.

²¹⁰ detto... 26: cfr. qui a p. 357.

²¹¹ terzo modo: autentico con *finalis* Re.

²¹² quello... detto: cfr. qui a p. 361.

²¹³ detto... 29: cfr. qui a p. 365.

²¹⁴ quello... 38: cfr. qui a p. 385.

²¹⁵ secondo... 37: cfr. qui a p. 384.

²¹⁶ regole... 34: cfr. qui a pp. 379-380.

Ma sopra ogn'altra cosa si dee cercare che la parte del contrapunto sia variata, non solamente per diversi movimenti, toccando diverse corde ora nel grave ora nell'acuto e ora nel mezo, ma che sia anco variata di consonanze con la parte del soggetto. E si de' fare che la parte del contrapunto canti bene e proceda più che sia possibile per gradi, perciocché in questo consiste una parte della bellezza del contrapunto, la quale aggiunta a molte altre che si ricercano in esso (come vederemo) lo rende alla sua perfezione. Onde ciascuno, che si esserciterà primieramente in questa maniera semplice di comporre, potrà dopoi facilmente e presto pervenire a cose maggiori, imperoché cercando di far sopra un soggetto, ora nel grave, ora nell'acuto, varie composizioni e contrapunti, verrà a farsi buon pratico delle corde e delle distanze di ciascuna consonanza; e potrà, secondo i precetti che io son per mostrare, venire alla diminuzione delle figure, cioè al contrapunto diminuito, ponendo alle volte le parti dei contrapunti in conseguenza con quelle del soggetto e alcuna volta imitandole e ad altri modi facendo, come vederemo; e dopo questo potrà venire alle composizioni de più voci, conciosia che aiutato dai nostri avvertimenti e dal suo ingegno diventerà in tempo breve un buono compositore.

Ma si de' avvertire ch'io non pongo qui regola particolare del modo che si ha da tenere nel far la parte del contrapunto sopra un soggetto, ma solamente la pongo universale; onde da quelle regole, che sono poste di sopra, è dibisogno che 'l compositore col suo intelletto cavi cotal parte, operando con giudizio, all'acquisto del quale vagliono poco le regole e li precetti, quando dalla natura non è aiutato. Né di ciò prenda alcun maraviglia, essendo questo commune ad ogn'arte e ad ogni dottrina; perciocché tutti quelli, ch'hanno voluto dar notizia e insegnare alcuna arte o scienza, hanno sempre proposto l'universale, essendo che la scienza non è dei particolari, i quali sono infiniti, ma sì bene degli universali. Vediamo che i precetti della poesia e dell'arte oratoria, scritti da Platone, da Aristotele, da Ermogene,²¹⁷ da Demetrio Falereo,²¹⁸ da Cicerone, da Quintiliano, da Orazio e d'altri ancora, sono intorno l'universale e non intorno al particolare. E per dare un essemplio, mi sovien quello che scrive Orazio parlando in universale dell'ordine ch'hanno da tenere i poeti nel disporre il soggetto, che è la istoria over la favola nelle lor narrazioni, dicendo:

²¹⁷ *Ermogene*: di Tarso (160-225) retore e sofista greco.

²¹⁸ *Demetrio Falereo*: oratore e politico ateniese (circa 350-307 a.C.).

Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici
pleraque differat et praesens in tempus omittat.²¹⁹

La qual regola molto ben sapea il dottissimo Virgilio, come si può comprendere ch'avendo preso un soggetto determinato, ch'era di scrivere la roina e l'incendio di Troia e la navigazione di Enea, incominciò primieramente dalla navigazione, interrompendo l'ordine; nondimeno la navigazione fu dopo; ma comprese che con maggiore arteficio e con maggior maestà sarebbe riuscito il suo poema, se avesse fatto recitar l'istoria per ordine da Enea alla presenza di Didone, come fece prendendo l'occasione dalla fortuna ch'ei ebbe riducendolo in Cartagine.²²⁰ Così sogliono fare i poeti, e non solo i poeti, ma anco i pittori, i quali accommodano le istorie o favole come meglio li tornano in proposito, perciocché la pittura non è altro che una poesia muta.²²¹ Onde il pittore, avendosi proposto alcuna volta di dipingere un'istoria o favola, accomoda le figure e le accompagna insieme, secondo ch'a lui pare che stiano meglio e che facciano migliori effetti; né fa caso alcuno di porne una più in un modo che in un altro, cioè che più stia in piedi over a sedere in una maniera che in un'altra, purché osservi l'ordine della istoria o favola che vuol dipingere; il che si vede ch'infiniti pittori averanno dipinto una cosa istessa in infinite maniere, come più volte ho veduto l'istoria di Lucrezia²²² romana moglie di Collatino,²²³ quella d'Orazio Cocle²²⁴ e molte altre; nondimeno tutti averanno avuto un istesso fine di rappresentar le dette istorie. E non solamente questo si vede fatto da diversi pittori d'un istesso soggetto, ma eziandio da un solo, il quale avrà dipinto una cosa istessa in diversi modi.

Debbe adunque il musico eziandio cercare di variar sempre il suo contrapunto sopra un soggetto; e potendo far molti passaggi, eleggerà quello che sarà il migliore, che li tornerà più in proposito e che farà il suo contrapunto più so-

²¹⁹ [ORAZIO], *De arte poetica*, [42-44]: «Questa sarà la virtù e bellezza dell'ordine, se non mi sbaglio, che uno dica ora le cose che devono essere dette ora e ne differisca molte e al momento presente le trascuri».

²²⁰ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 2.

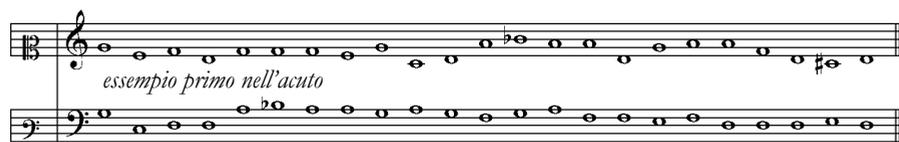
²²¹ *pittura... muta*: ORAZIO, *Ars poetica*, 361: «Ut pictura poesis erit».

²²² *Lucrezia*: patrizia romana vissuta nel VI secolo a.C., alla fine della monarchia, violentata da Sesto Tarquinio e suicida per sottrarsi al disonore.

²²³ *Collatino*: Lucio Tarquinio Collatino, vissuto nel VI secolo a.C., probabilmente uno dei cinque consoli nel primo anno della repubblica romana.

²²⁴ *Orazio Cocle*: Coclite, eroe romano della guerra contro l'etrusco Porsenna, difensore del ponte Milvio, vissuto intorno al VI secolo a.C.

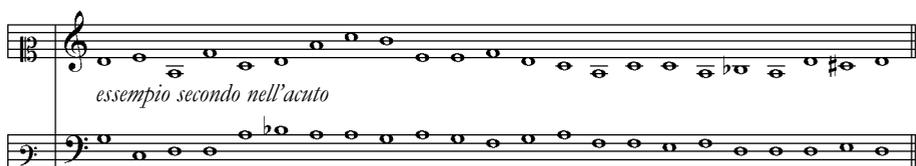
noro e meglio ordinato, e lascerà da un canto gli altri. Però adunque quando gli occorrerà di poter fare un passaggio, come sarebbe dire una cadenza, e non tornerà bene secondo 'l proposito, la debbe riservare ad un altro luogo più comodo; e ciò farà quando la clausula,²²⁵ over il periodo nelle parole over orazione, non sarà terminato, conciosia che debbe sempre aspettare che ciascun de questi sia finito; e similmente avvertir debba che sia il luogo proprio e che 'l modo, sopra il quale è fondata la cantilena, lo ricerchi. Tutte queste cose debbe osservar colui il quale desidera di introdursi bene nell'arte del contrapunto; ma sopr'ogn'altra cosa dee con ogni studio essercitarsi primieramente molti giorni in tal sorte di composizione, accioché con più facilità possa venire dopo all'uso del contrapunto diminuito, nel quale potrà usar molt'altre cose, come vederemo ai loro luoghi. Ma accioché si abbia qualche intelligenza di tutto quello ch'ho detto, porrò qui sotto alcuni contrapunti di nota contra nota variati, composti sopra 'l soggetto nominato, ora nell'acuto e ora nel grave, i quali prima esaminati, si potranno dopoi facilmente intender quelle cose, che mostrerò altrove, e si potrà operare con minor fatica.



The first musical example consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature and contains a melodic line of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a corresponding bass line: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

esempio primo nell'acuto

soggetto del terzo modo



The second musical example also consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature and contains a melodic line of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains a corresponding bass line: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1.

esempio secondo nell'acuto

soggetto del terzo modo

²²⁵ *clausula*: termine della metrica latina, usato per indicare un periodo musicale, anche nell'accezione di cadenza; cfr. nota 205 qui a p. 390.

The image displays four musical staves in bass clef, each containing a sequence of notes. The first staff is labeled "soggetto del terzo modo" and shows a melodic line starting on G2, moving up stepwise to B2, then down to G2, with a flat sign above the B. The second staff is labeled "esempio terzo nel grave" and shows a similar melodic line but with a sharp sign above the final B. The third staff is labeled "soggetto del terzo modo" and is identical to the first. The fourth staff is labeled "esempio quarto nel grave" and shows a melodic line with a sharp sign above the final B, similar to the second staff.

Ciascun però debbe esser avvertito che 'l fare del contrapunto di nota contra nota par che sia ed è veramente alquanto più difficile di quello che non è il farlo diminuito; e questo procede perché in questo non gli è quella libertà che si ritrova in quello, essendo che nel primo è dibisogno ch'ogni nota o figura cantabile abbia una consonanza solamente, e nel secondo se ne pongano molte mescolate con dissonanze, secondo l'arbitrio e il buon giudizio del compositore. Onde nel primo modo non si può così bene e a suo volere ordinar le parti che siano senza salti, massimamente quando sopra un istesso soggetto si volesse comporre molti contrapunti che fussero in ogni parte variati. Né per questo alcuno si debbe attristare, conciosia che quantunque da questa radice si gusti alquanto di amaritudine, dopo non molto tempo si godono i frutti che da essa nascono, che sono dolci, soavi e saporiti, essendo che la virtù (come affermano i savii) consiste intorno al difficile e non intorno alla cosa facile.

Che nei contrapunti si debbono schivar gli unisoni, più che si puote, e che non si de' molto di lungo frequentare le ottave
Capitolo XLI

E accioché possiamo compor le nostre cantilene, che diano grato piacere e diletto all'udito, avanti ch'io vada più oltra, darò alquanti avvertimenti molto utili per la bellezza e per la leggiadria del contrapunto; il primo dei quali sarà che 'l compositore debba, più che sia possibile, schivarsi di porre nei suoi contrapunti gli unisoni; e non debbe usar molto spesso le ottave, perciòché quelli non sono (come altrove ho detto) posti nel numero delle consonanze e queste, per una certa simiglianza che hanno con l'unisono, non sono così vaghe all'udito come

sono l'altre. E ciò non sarà fuor di proposito, perché, se gli antichi hanno col mezo della musica moderato e regolato non solo le arti ma anco molte scienze, sì intorno ai suoni come eziandio intorno ai numeri e le proporzioni, come si può considerar della grammatica e della retorica, similmente della poesia e de molte altre simili, che ciò ch'hanno di buono e di bello l'hanno (dirò così) per la musica, essendo ella veramente quella (come dimostra il sant'uomo Agostino)²²⁶ dalla quale tutte queste cose s'imparano, non sarà cosa disconvenevole ch'ella sia ordinata come sono l'altre arti e l'altre scienze. Anzi sarebbe cosa (al mio giudizio) molto biasimevole ch'ella fusse disordinata e senz'alcuna regola in quelle cose per le quali l'altre scienze e l'altre arti sono state ordinate e ben regolate.

Laonde se 'l grammatico, il retore e il poeta hanno dalla musica questa cognizione, che la continuazione d'un suono che si fa nel replicar molte volte una sillaba o una lettera istessa in una clausula d'una orazione, genera un non so che di tristo da udire, che i Greci chiamano *κακόφωνον*, o cattivo parlare o cattiva consonanza, come si ode in quel verso: «O fortunatam natam me consule Romam»,²²⁷ per il raddoppiamento delle due insieme aggiunte sillabe *natam* e per la terminazione del verso nella sillaba *-mam*, e nel principio di quella epistola che scrive Cicerone a Lentulo²²⁸ proconsule *Ego omni officio*,²²⁹ che in tre parole si legge quattro volte la lettera *o* e in altri luoghi quasi infiniti, onde si ode un non so che di tristo che le orecchie purgate non possono udire, sarebbe veramente il musico degno di repressione quando comportasse un simile disordine nei suoi componimenti; conciosia che se tutti costoro di commun parere hanno con leggi universali concluso che non è lecito, né in prosa né in verso (salvo se non fusse posto cotal cosa arteficiosamente per mostrar qualche effetto), porre questi modi strani di parlare, maggiormente il musico debbe bandire dalle sue composizioni ogni tristo suono e qualunque altra cosa che potesse offendere il senso. Debbe adunque il compositore avvertire di non commetter simil cose nelle sue cantilene, e di regolare in tal maniera i suoi concerti che in loro si odi ogni cosa buona. Non debbe adunque fare udire nei suoi contrapunti (come ho detto) molti unisoni o molte ottave, l'una dopo l'altra, che siano tramezate solamente da un'altra consonanza, massimamente quando sono poste sopra una corda istessa, ancora che procedessero le parti per salti; imperoché quando fus-

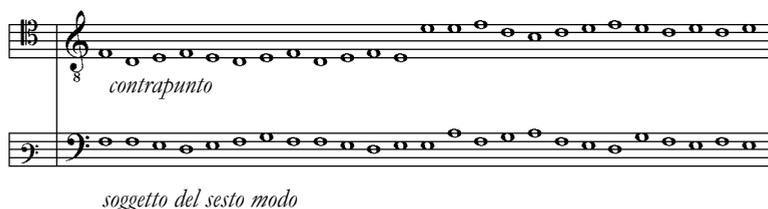
²²⁶ [AGOSTINO], *De doctrina christiana*, libro 4, capitolo 20.

²²⁷ O... *Romam*: CICERONE, *De consulatu suo*, frammento 7: «O fortunata Roma nata sotto il mio consolato».

²²⁸ *Lentulo*: Publio Cornelio Lentulo Spintere (I secolo a.C.) uomo politico, collaborò con Cicerone nella repressione della congiura di Catilina.

²²⁹ [CICERONE], *Epistulae familiares*, libro 1, *epistula* 1 [*Ad Lentulum*, 1].

sero collocate in cotal maniera, dal seguente essemplio si potrà conoscere quanto sarebbono grate a ciascun di sano giudizio.



Io non dico però che non si debbino adoperare; ma dico che non si debbono usare troppo spesso, perciocché, quando occorresse che 'l compositore non potesse accommodare una buona e commoda modulazione e un bello ed elegante procedere con un bello e leggiadro cantare, le debbe per ogni modo usare, tramezzate però d'alcun'altre consonanze; e debbe più presto porre sempre l'ottava che l'unisono quando li tornerà commodo.

Dei contrapunti diminuiti a due voci, e in qual modo si possino usar le dissonanze, e de molte regole che si deono osservare in essi

Capitolo XLII

Quando lo studioso di quest'arte averà usato ogni diligenza di fare il contrapunto di nota contra nota, il quale sommamente è necessario a tutti i principianti, per far la pratica di conoscere il sito e le distanze delle consonanze, poichè avrà conosciuto di farlo bene e correttamente, allora potrà passare al contrapunto diminuito, ritrovando primieramente il soggetto, secondo che facemmo nei contrapunti semplici. E perchè in quelli si ponevano solamente figure equali e d'un'istessa specie, però in questo si potrà porre figure differenti; di modo che sì come il semplice si componeva de consonanze solamente, senza esservi mescolata alcuna dissonanza, così il diminuito sarà capace non solamente delle consonanze ma anche delle dissonanze, e ciò per accidente, come vederemo; le quali non sono da porre in essi senza considerazione, acciò non seguiti confusione, la quale se ben si dee schivare in ogni cosa, si debbe sommamente vietare nella musica. Adunque dee prima avvertire che sì come nei contrapunti semplici si poneva ogni figura del soggetto corrispondente ad un'altra contenuta nella parte del contrapunto, così ora sopra qualunque figura di tal soggetto sarà lecito porre quante e quali torneranno al proposito, purchè quelle che si porranno nella parte del contrapunto siano equivalenti a quelle che sono nella parte del soggetto.

Onde sopra ogni semibreve contenuta nel soggetto potremo porre due minime over quattro semiminime, e così una minima e due semiminime e altre simili, come tornerà meglio, con quest'ordine però, che ponendo due minime nella parte del contrapunto sopra una semibreve della parte del soggetto, ciascuna di loro siano consonanti; perciocché queste due parti della semibreve sono considerate grandemente dal senso, per rispetto della battuta,²³⁰ la quale si considera in due modi, cioè nel battere e nel levare, come altrove vederemo;²³¹ delle qual parti, alla prima si dà una minima e l'altra alla seconda, le quali sono equali alla semibreve posta nel soggetto. Quando poi si vorrà porre nel contrapunto quattro semiminime equivalenti a tal semibreve, allora si osserverà che quelle semiminime, che cascherano sopra 'l battere e sopra il levare della battuta, siano consonanti. Per il che sarà dibisogno che tali siano la prima e la terza semiminima; l'altre poi (com'è la seconda e la quarta) non è necessario che siano in tal numero, ancora che quando occorresse che si ponessero consonanti tornerebbe meglio. E tutto questo ch'ho detto si debbe intendere quando la parte del contrapunto procede per gradi, perciocché procedendo per salti è necessario che quelle figure che contengono tali movimenti siano consonanti con la parte del soggetto.

The image contains two musical examples. The first example, labeled "primo esempio nell'acuto", consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values (minims, crotchets, quavers). The lower staff is in bass clef and contains a single semibreve note, which is the subject. The second example, labeled "soggetto del quinto modo", also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line similar to the first example. The lower staff is in bass clef and contains a single semibreve note, which is the subject.

²³⁰ *battuta*: il cosiddetto *tactus* che comprende due movimenti primi, uno in battere e uno in levare, ed equivale alla semibreve; secondo i criteri di trascrizione qui utilizzati ogni misura in tempo ♩ contiene due semibrevi.

²³¹ *come... vederemo*: cfr. qui a p. 425.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef with a soprano clef (C1) and contains a sequence of whole notes labeled "soggetto del quinto modo"; the lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes labeled "secondo esempio nel grave". The second system also consists of two staves: the upper staff is in treble clef with a soprano clef and contains a sequence of whole notes; the lower staff is in bass clef and contains a sequence of eighth notes.

Ma perché alle volte, per più leggiadria, si suol porre la minima legata, cioè la minima accompagnata con un punto, però è da avvertire di porre il punto che sia consonante; perciò che se 'l si ponesse altramente ciascun potrebbe da se stesso conoscere quanto fusse grato da udire. E benché la minima legata in cotal modo si possa porre in due modi nei contrapunti, prima nel battere o nel principio della battuta, dopoi nel levare, però il primo modo si debbe porre solamente nel principio dei contrapunti e non nel mezzo; e questo dico nei contrapunti di due voci; ma il secondo modo si può porre non solo nel principio ma eziandio nel mezzo, come nel sopraposto esempio si è veduto. Potrà anco alle volte il contrapuntista porre scambievolmente due minime, delle quali l'una sia consonante e l'altra dissonante, purché la consonante caschi nel battere e la dissonante nel levar la battuta; ma debbono procedere verso il grave o verso l'acuto per molti gradi continuati senz'alcun salto. E quando un simil procedere incominciasse nel principio del contrapunto, allora potrà avanti ogn'altra cosa usar la semibreve col punto, purché torni bene, ma non già nel mezzo; conciosia che anco non si usa in simil luogo la semibreve semplice, né la minima puntata se non sincopata;²³² anzi (fuori di tal caso) ogni figura del soggetto, che sia canto fermo, debbe avere almeno sopra di sé due consonanze, l'una nel battere e l'altra nel levare della battuta, nel contrapunto diminuito, perciò che poste in tal maniera hanno molta grazia, come l'esperienza ce lo manifesta. Ma quando 'l soggetto fusse diminuito, cioè una parte di canto figurato, allora le figure del contrapunto si possono fare equali alle sue figure, purché procedino in tal modo insieme,

²³² *sincopata*: sottoposta all'effetto della sincope, cioè al cambiamento dell'accento ritmico dovuto a un prolungamento del suono emesso nel levare; cfr. qui a p. 430.

che se ben è diminuito, il contrapunto abbia in sé qualche leggiadria; e talvolta procedi con figure d'alquanto più valore che quelle che sono contenute nel soggetto; perciocché fa dibisogno che si oda almeno una parte che faccia movimento, sì nel battere come anco nel levar della battuta.

Quando adunque tra molte minime se ne ritrovasse alcuna che non procedesse per grado, non sarà mai lecito ch'ella sia dissonante; anzi l'una e l'altra de due figure, che faranno tal grado, si debbono porre consonanti; conciosia che se ben la dissonanza è posta nella seconda minima nel movimento di grado, tal movimento e quel poco di velocità, che si ritrova nel proferir simili figure, non lasciano udir cosa veruna che dispiaccia. Ma non è già così nei movimenti di salto, perciocché per tal separazione la dissonanza si fa tanto manifesta ch' a pena si può tollerare, com'è manifesto a tutti quelli ch'hanno giudizio di cotal cosa.

Si potrà nondimeno porre la prima parte della battuta che sia dissonante, quando sarà la seconda minima d'una semibreve sincopata del contrapunto; perciocché la prima parte di tal figura sarà posta, senza dubbio, nel levar la battuta e la seconda nel battere, e tal dissonanza si potrà sopportare; perciocché nel cantar la semibreve sincopata si tiene salda la voce e si ode quasi una sospensione o taciturnità che si trova nel mezo della percussione, dalla quale nascono i suoni, e per essa si discernono l'un dall'altro e consiste nel tempo; onde l'udito quasi non la sente, perché da lei non è mosso di maniera che la possa comprendere pienamente, per non esser da lei percosso e anco per la debolezza del movimento che si scorge in essa, perché manca della percussione che lo muove; laonde la voce allora nel perseverar della sincopa perde quella vivacità ch'avea nella prima percussione, di modo che fatta debole ed essendo percossa da un movimento più gagliardo d'un'altra voce forte, che si muove da un luogo all'altro con più gagliardo movimento, nella quale è nascosta la dissonanza sopra la sua seconda parte, tal dissonanza a pena si ode, essendo anco che prestamente se ne passa. E se pure il senso è da qualche parte offeso, è dopoi ragguagliato per tal maniera dalla consonanza che succede senz'alcun mezo, che non solamente tal dissonanza non li dispiace ma grandemente in lei si compiace, perché con maggior dolcezza e maggior soavità fa udire tal consonanza. E questo forse avviene perché ogni contrario maggiormente si scopre e si fa al sentimento più noto per la comparazione del suo opposto. Ma non si debbe giamai por la prima parte della semibreve che sia dissonante, sia poi sincopata o non sincopata; e si dee avvertire per ogni modo due cose, la prima che dopo la dissonanza segua una consonanza a lei più vicina, la seconda che 'l movimento, il quale farà la parte della sincopa, debba sempre discendere ed esser di grado e non ascendere.

primo esempio nell'acuto

soggetto del decimo modo

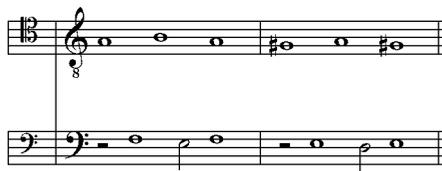
soggetto del decimo modo

secondo esempio nel grave

Onde potrà esser utile questa regola: quando la dissonanza sarà posta nella seconda parte della semibreve sincopata, la quale sarà una seconda, allora dopo lei accommodaremo ottimamente la terza che le è più vicina.

primo esempio nell'acuto

soggetto dell'ottavo modo



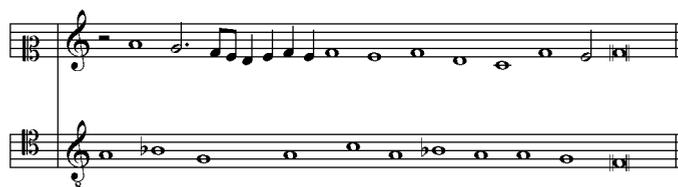
Sogliono ancora i pratici usar di porre la nona, quando dopo essa si viene all'ottava per contrarii movimenti e l'una delle parti ascenda per quarta o discenda per quinta e l'altra discenda per grado, come più oltra nell'esempio si vede. Si de' però osservare, accioché 'l tutto si faccia con quel modo migliore che far si pote, che quella figura, la qual segue la dissonanza e discende, non sia legata ad un'altra consonanza, cioè che non faccia un'altra sincopa, che sia tutta consonante, ma che di due cose sia l'una, over che tal figura, la qual sarà sempre di valor della metà di quella che contiene la sincopa, ne abbia un'altra dopo sé, sia qualsivoglia, la quale discenda o pure ascenda per grado o per salto, overo ch'ella sia legata ad un'altra figura che sia simigliantemente dissonante e che tra loro facciano un'altra sincopa, come nell'esempio si vede.



Ho detto legata ad un'altra figura, perciocché quando si risolve la sincopa di semibreve, nella quale sia la dissonanza, allora seguita la minima senz'alcuna figura mezzana; la quale dico allora esser legata, quando dopo la dissonanza segue non la minima ma un'altra semibreve sincopata overo una minima col punto, della qual semibreve la seconda parte battuta sia consonante o dissonante; e così ancora dico del punto che sta appresso la nominata minima. Laonde dico che al primo modo la minima è legata ad un'altra minima; e al secondo modo la minima è legata alla semiminima ch'è il punto. Quelle adunque che nelle cantilene si concedono sono le sottoposte, perché hanno molta grazia; ma quelle veramente che i boni compositori non usano sono quelle che seguitano, imperoché quando non si osserva in loro la sopradetta regola, la figura, che segue la dissonanza, non fa bene il suo officio e quel che debitamente a lei appartiene.



Onde non ha in sé quella grazia ch'ha la prima, perciocché la dissonanza si risolve con un modo freddo (dirò così) essendo che non raggiuglia pienamente l'udito di quello che forse per avanti in qualche modo fu offeso dalla dissonanza, come nel seguente essemplio si potrà udire.



E perché gli antichi pratici hanno usatto, e i moderni ancora usano, di porre alle volte confusamente nei loro contrapunti ora la prima e ora la seconda semiminima, che seguono la minima battuta, over la semibreve col punto o pur la detta semibreve senza 'l punto sincopata consonante, massimamente quando il loro procedere è per movimenti di grado verso la parte grave, però, acciocché non si generi confusione nell'animo del compositore, determineremo ora quale delle due semiminime si abbia da porre che sia consonante.

Onde dico che in tre maniere cotali semiminime si costumano porre, prima quando la seguente figura, sia qualsivoglia, dopo la seconda delle nominate semiminime immediatamente discende over quando ascende per grado, dopoi quando ascende per salto, ciascheduno dei quali modi over che si fa nella parte del contrapunto posta in acuto sopra la parte d'un soggetto, che sia canto fermo, over nel grave sotto la parte di esso soggetto. Il perché, quando 'l canto fermo farà la parte grave e discenderà per grado, e la parte che farà il contrapunto averà la minima, che precede le due semiminime, quinta sopra la prima nota del canto fermo, allora la seconda delle due semiminime del primo modo si porrà terza, perciocché la figura seguente con quella del canto fermo sarà simi-

gliante terza. Il simile si farà quando la predetta minima fusse decima²³³ e il canto fermo ascendesse per grado over per salto di terza, perciocché allora le figure seguenti sarebbero insieme sesta over quinta.

Ma quando 'l canto fermo non si muovesse da un luogo all'altro, allora si porrà la prima delle due semiminime consonante; quando però la minima, che le va inanti, sarà sesta minore, essendo che la seguente figura del soggetto verrebbe a far con quella del contrapunto terza, il che si farà eziandio quando la prefata minima sarà collocata nella sincopa di semibreve e farà col canto fermo la quarta e il detto canto fermo discenderà per salto di terza, perciocché le note seguenti faranno la terza; e l'istesso avverrà anco quando 'l canto fermo salirà per salto di quarta e la detta minima sincopata sarà undecima, perciocché le seguenti figure faranno insieme la quinta. Ma quando 'l canto fermo sarà con la sudetta minima posta in quinta e la nota seguente la seconda semiminima ascenderà un grado nel secondo modo, e il canto fermo simigliantemente discenderà per grado, allora si porrà consonante la seconda semiminima; e tutto questo si farà quando 'l canto fermo sarà il soggetto e la parte grave del contrapunto. Ma quando esso canto fermo terrà la parte acuta e il contrapunto si farà nel grave, la prima delle due nominate semiminime descendentì nel primo modo per grado si porrà consonante, quando la minima che la precederà sarà la seconda parte della semibreve sincopata e sarà col canto fermo una seconda ed esso canto fermo discenderà per salto di terza, perciocché le seguenti figure conteneranno simigliantemente la terza.

Il simile si osserverà quando 'l canto fermo salirà per salto di terza e la detta minima sarà terza, over quando non farà movimento alcuno e la minima predetta sarà sesta, essendo che le seguenti figure faranno la ottava. Si porranno eziandio a cotesto modo cotali semiminime, quando la detta minima sarà unisona col canto fermo e il detto canto fermo discenderà per grado. Quando poi la detta minima farà la terza col canto fermo e la seconda semiminima al primo modo si moverà per grado verso l'acuto e il canto fermo salirà per salto di terza, allora si porrà la seconda delle due semiminime consonante. Il che si farà eziandio quando la minima farà la sesta, come nel sottoposto esempio si può vedere.

²³³ *decima*. una terza sopra l'ottava.

The image displays two musical examples, each consisting of two staves. The first example, labeled 'primo esempio nell'acuto', features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with longer note values. The second example, labeled 'secondo esempio nel grave', also has two staves. In this case, the upper staff is a bass clef and the lower staff is a bass clef. The upper staff shows a melodic line, and the lower staff shows a more active accompaniment with many eighth notes.

primo esempio nell'acuto

soggetto del sesto modo

soggetto del sesto modo

secondo esempio nel grave

Ma quando per soggetto si piglierà una parte di canto figurato, allora si osserverà di porre cotali semiminime consonanti, secondo la disposizione sì della parte del contrapunto, come ancora del soggetto, come ai luoghi proprii son per dimostrare.

Il modo che ha da tenere il compositore nel fare i contrapunti sopra una parte o soggetto diminuito
Capitolo XLIII

Occorrerà oltra di questo che 'l contrapuntista, dopo l'aversi essercitato per molti giorni nel fare il contrapunto sopra un soggetto di canto fermo, conoscendo di farlo senz'alcuno errore, vorrà passar più oltra e venire ad un'altra composizione pur de due voci; laonde per assuefarsi alla buona e bella invenzione, non sarà fuori di proposito s'egli pigliarà primieramente per soggetto una parte d'alcuna cantilena di canto figurato e dopoi ne comporrà un'altra, secondo

che li tornerà più al proposito; e se ciò non vorrà fare, potrà comporre tal parte da se stesso, e secondo il suo ingegno comporne un'altra nel grave over, secondo che li verrà meglio fatto, nell'acuto.

Sci - mus hoc no - strum

parte grave del primo esempio

me - ru - is - se cri - men.

Nos su - mus cau - sae fa - te - a - mur i -

psi, fa - te - a - mur i - psi:

Chri - ste, sed no - bis mi - se - ran - do - par -

cc. Par - ce pre - ca - mur.

È ben vero che volendo comporre il soggetto da se stesso, potrà aiutato da una parte della sua composizione comporre l'altra, di modo che tutto in un

tempo verrà a comporre il soggetto e a dar fine alla cantilena. Laonde tanto più agevolmente lo potrà fare, quanto più vorrà osserrar quelle regole, le quali averà osservato nel fare i contrapunti sopra il canto fermo. Ben è vero che questo modo di comporre gli sarà più libero e più espedito, perciocché potrà diminuire qualsivoglia parte, sia grave ovvero acuta, lasciando una di esse parti con le figure di alquanto maggior valore, ovvero ponendo le figure tra tutte due, che siano simili o diverse, l'una contra l'altra, il che non poteva fare nel primo modo. Potrà adunque il compositore far quello che li tornerà più comodo, avvertendo però di accomodar sempre in tal maniera le parti della cantilena che cantino bene e abbiano bello ed elegante procedere, con un non so che misto di gravità.

The image displays a musical score for two parts. The first system, labeled "secondo esempio tutto di fantasia del terzo modo", consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The second system, labeled "parte grave del secondo esempio", consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score is written in a single system with two staves per system, showing a complex contrapuntal texture with various rhythmic values and accidentals.

E accioché si vegga il modo che ha da tenere nel comporre simili contrapunti o composizioni (poiché non si può dar regola particolare d'ogni cosa, per essere infiniti gli individui) ho posto due essempli, l'uno dei quali è fondato sopra il soggetto ch'incomincia *Scimus hoc nostrum meruisse crimen*, il quale è una parte d'una leggiadra composizione a due voci d'Adriano,²³⁴ composta del primo modo.²³⁵ L'altro poi è tutto composto di fantasia. Di maniera che, vedendo ed esaminando queste due e altre simili composizioni, potrà venire all'uso di comporre a cotesto modo facilmente e bene.

Quando è lecito usare in una parte della cantilena due o più volte un passaggio e quando non
Capitolo XLIV

Ma sì come la varietà delle cose apporta piacere e dilettazone, così la cosa istessa troppo usata alle volte genera noia e fastidio. Laonde dobbiamo cercare sopra ogn'altra cosa, per non cascare in alcuni errori communi, che i nostri contrapunti siano variati di maniera che non si odì due o più volte un passaggio e un istesso concento replicato nelle istesse consonanze, negli istessi movimenti e nelle istesse corde. E benché sia impossibile che in questi contrapunti fatti a questo modo, quando saranno bene ordinati, si oda alcuna cosa che sia dissonante e che non sia grata all'udito, tuttavia il replicar tante volte un'istessa armonia non dà quel piacere che darebbe quando fusse variato, oltra che 'l compositore sarebbe giudicato molto povero d'invenzione da quelli che sono intelligenti dell'arte; conciosia che pensarebbero (avendo egli usato l'istesso passaggio più d'una volta) che non avesse alle mani altro contrapunto. Debbe adunque ciascuno essere avvertito di non commettere cosa simile a quella che si ritrova nell'esempio seguente, poichè cotal cosa se gli può attribuire a vizio.

²³⁴ *Scimus... Adriano*: ADRIAN WILLAERT, *Scimus hoc nostrum meruisse crimen*, terza parte di *O iubar nostrae specimen salutis*, inno per la festa della sindone, 1542; cfr. qui a p. 539; esempio qui a pp. 539-540.

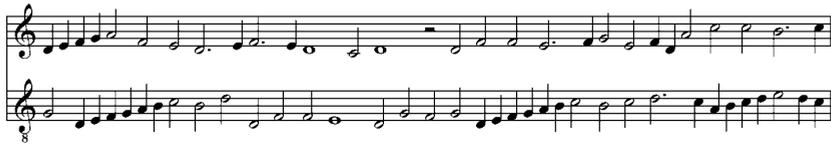
²³⁵ *primo modo*: autentico con *finalis Do*.

The image shows two musical systems. The first system is labeled 'contrapunto' and consists of a treble clef staff with a 3/8 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests, while the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The second system is labeled 'soggetto del quarto modo' and consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line that is a variation of the one in the first system, and the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Ho detto che non si debbe usar molte volte un passaggio intendendo del contrapunto replicato nelle istesse consonanze, negli istessi movimenti e nelle istesse corde, perciocché non solo è lecito ma è molto lodevole il replicar quante volte si vuole o puote una modulazione istessa e un istesso passaggio, purché 'l contrapunto sia sempre differente e variato, essendo che tali repliche hanno un non so che d'ingegnoso; laonde ognuno si dee sforzare di far tali repliche, qualunque volta gli occorrerà di poterle fare, che stiano bene, senza esserli alcuno errore, perciocché sarà riputato dagli intelligenti uomo di pellegrino²³⁶ ingegno e abbondante d'invenzione. Ho detto che si dee sforzare, perciocché a far questo il contrapuntista non è obligato di maniera che non possa mutare e cambiar simili passaggi secondo 'l suo volere, essendo che replicati in cotal modo non si potrebbero usar troppo di lungo, se non con gran discommodo delle parti, cioè con sinistre modulazioni. Ma quando non accaderanno cotali inconvenienti, si potranno replicare, perciocché fanno buono effetto, come nei sottoposti esempi si può udire.

The image shows two musical systems. The first system is labeled 'contrapunto del primo esempio' and consists of a treble clef staff with a 3/8 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests, while the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes. The second system is labeled 'soggetto del terzo modo e primo esempio' and consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line that is a variation of the one in the first system, and the bass staff contains a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

²³⁶ *pellegrino*: peregrino, dotato d'insolite qualità intellettuali; BATTAGLIA, s.v.



E perché alle volte i musici si sogliono obligar di fare il contrapunto usando sempre un passaggio e replicarlo, variando però il concerto, il qual modo dicono far contrapunto con obbligo, onde tali repliche o passaggi chiamano pertinacie,²³⁷ però quando alcun vorrà obligarsi ad una cosa simile, piglierà un tema o

²³⁷ *pertinacie*: ripetizione artificiosa di uno stesso disegno melodico, detta anche perfidia; JEAN JACQUES ROUSSEAU (1712-1778), *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768, s.v. *Perfidie*: «Terme emprunté de la musique italienne et qui signifie une certe affectation de faire toujours la

passaggio e incomincerà a fare il contrapunto sopra il proposto soggetto. Ma perché questa maniera di far contrapunto è molto difficile, però il contrapuntista potrà prendere alcune licenze, come sarebbe dire usare alle volte alcune modulazioni che non fussero così agevoli al cantare, come portarrebbe il dovere, quando il contrapunto si ponesse in iscritto e fusse senza obbligo alcuno. E potrà usar quelle figure che più gli torneranno commode, variando il concento, usando ora le brevi, ora le semibrevi, ora le minime e altre figure, le quali potrà porre ora sincopate e ora senza la sincopa, acciò possa soddisfare all'obbligo. Debbe nondimeno sempre aver l'occhio all'osservanza di quello ch'è stato detto di sopra e mostrato, e di schivar quanto potrà gli errori, acciòché il contrapunto non sia più tosto biasimato che lodato; perciocché quella cosa che si fa ben nel difficile è molto più da lodare che non è quella ch'è fatta bene senz'alcuna difficoltà. Adunque, acciòché si abbia di cotal cosa piena cognizione, ho posto due esempi, dai quali si potrà conoscer quello che si potrà far negli altri simili.

The image contains three musical systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The first system is labeled 'contrapunto' and 'soggetto ed esempio primo del sesto modo'. The second and third systems show further variations of the counterpoint over the same subject.

même chose, de poursuivre toujours le même dessein, de conserver le même mouvement, le même caractère de chant, les mêmes passages, les mêmes figures de notes».

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of two staves. The first system is labeled "soggetto ed esempio secondo del terzo modo" and the second "contrapunto". The notation is in a 16th-century style, featuring a mix of whole, half, and quarter notes with some accidentals.

Che non è necessario che la parte del soggetto e quella del contrapunto incomincino insieme, e di quattro differenze che si trovano delle figure cantabili

Capitolo XLV

Io non vorrei già ch'alcuno credesse che nella musica fusse tanta (dirò così) superstizione che ciascuno fusse tenuto per legge fatale di dar principio ai suoi contrapunti in un sol modo, facendo sempre che la parte del soggetto incominci a cantare insieme con quella del contrapunto, e che non fusse lecito d'usar le pause nel principio di qual parte si voglia; conciosia che l'uso delle pause non solamente fu ritrovato per ornamento della cantilena, ma eziandio per necessità, come dirò altrove.²³⁸ Onde quando tornerà comodo di porle nel principio di qual parte si voglia lo potrà fare, senza esservi alcuno errore; e potrà porre non solo le pause di breve o di semibreve, ma quelle di minima ancora. E ciò non sarà fuori dell'uso degli antichi e de' moderni compositori, i quali presero tal licenza, vedendo che tal cosa li tornava molto commoda.

Volendo adunque dar principio ai contrapunti in cotal maniera, si dee far cantare primieramente qual parte si voglia delle due, incominciando nel princi-

²³⁸ *pause... altrove: cfr. qui a p. 441.*

pio della battuta; l'altra poi si potrà far cantare, ponendo nel principio avanti la prima figura cantabile la pausa di minima, che si chiama volgarmente sospiro,²³⁹ dopo la quale si potrà porre qual figura tornerà meglio, purché 'l suo valore non ecceda il valor della semibreve, la qual posta dopo la pausa di minima, verrà necessariamente ad esser sincopata.

Ma si debbe schivare di dar principio alla parte del contrapunto e a quella del soggetto nel principio della battuta per altre figure che siano di minor valore della semiminima, perciocché si verrebbe a dar principio alla cantilena per un movimento molto veloce, anzi velocissimo. Incominciando poi dalla semiminima, sempre se le porrà avanti la pausa di minima. E veramente in ciò e in ogn'altra cosa dobbiamo imitar la natura, il cui procedere si vede esser molto regolato; conciosia che se noi averemo riguardo ai movimenti naturali, ritroveremo che sono nei loro principii alquanto più tardi di quello che non sono nel mezo e nel fine, come si può vedere in una pietra che sia lasciata cadere dall'alto al basso, della quale il movimento è più veloce, senza dubbio, nel fine che nel principio, contrario di quello che fa quando con violenza è gettata in alto.²⁴⁰ Imitaremo adunque la natura e procederemo in maniera che i movimenti che faranno le parti dei contrapunti non siano molto veloci nel principio; il che osserveremo eziandio nel mezo e nel fine di ciascuna parte, quando dopo le pause incominceranno a cantare e il loro principio sarà per una figura di qualche valore, come per una semibreve over altra maggiore. E volendo procedere per movimenti alquanto più veloci, faremo che dopo quella ne seguiti un'altra, che le sia più vicina e di minor valuta, come sarebbe la minima, e dopo lei la semiminima. Io non dico già che dopo la minima non si possa porre due o più figure simili l'una dopo l'altra; perciocché dopo una semiminima se ne può porre un'altra e più anche, e così dopo la minima; ma dico che volendo procedere da una figura maggiore ad una minore, il dovere vuole che la figura seguente sia la più vicina alla precedente. Né voglio anco che alcuno creda ch'io ponghi tal regola per sì fatto modo necessaria che non si possa fare altrimenti; conciosia che quello ch'ho detto è stato per dare un poco di lume e di giudizio al compositore.

E perché ho detto di sopra che si debbe procedere da una figura cantabile all'altra con la sua più vicina, però è da avvertire ch'alcuni musici, essercitati intorno un certo loro genere detto quantitativo, hanno posto le figure cantabili in quattro differenze, perciocché alcune hanno nominato parte propinque d'un'altra, alcune altre parti remote, alcune parti più remote e alcune altre parti remo-

²³⁹ *pausa... sospiro*: detta anche mezza pausa, respiro.

²⁴⁰ *pietra... alto*: cfr. nota 688 qui a p. 285.

tissime. Laonde dicono che quella figura è parte propinqua d'un'altra che nell'ordine posto di sopra nel capitolo 2 la segue senz'alcun mezo.²⁴¹ Però si può dire che la breve sia parte propinqua della lunga e la semibreve della breve e la minima della semibreve e così l'altre che seguono; ancora che in tal considerazione non passassero oltra la minima per essere ultima figura tra quelle che patiscono alterazione,²⁴² come forse mostrerò altrove.²⁴³ Ma quando lasciavano una figura di mezo e pigliavano la seguente, chiamavano tal figura parte remota della prima. Laonde si può dir con verità che la semibreve è parte remota della lunga e la minima parte remota della breve e così l'altre per ordine. Quando poi lasciavano le due mezzane, quella che era seguente alle due lasciate chiamavano parte più remota della prima, come potiamo dire della minima rispetto alla lunga e dell'altre ancora. Ma quando ne lasciavano tre, la seguente dimandavano parte remotissima, come la minima rispetto alla massima.

Tornando ora al nostro primo proposito, dico ch'è concesso a ciascuno di porre due semiminime e più ancora dopo il sospiro, come si possono porre dopo la minima; perciocché questa è di valore eguale al sospiro e ciascuna di esse è la sua parte propinqua, quantunque tal sospiro o pausa non si canti. Ma non si accomoderanno così bene tali semiminime dopo la pausa di semibreve o dopo un'altra maggiore, essendo ch'elle sono parti remote; né tornerà eziandio bene il porre dopo il sospiro molte crome. Sarà però lecito il porre due semiminime dopo la semibreve col punto over dopo la semibreve sincopata; perciocché nella parte, sopra la quale casca la battuta, che è sopra il punto overo sopra la seconda parte della sincopa, si considera come separata dall'altra per la battuta, cioè si piglia per una minima separata, sopra la quale casca la detta battuta. Non è però lodevole (quantunque pochi se ne guardino) il por le figure con tal ordine che dopo la semibreve, che sia battuta senza il punto, ne segua due o più semiminime; perciocché sono parti remote e non propinque della semibreve, le quali, poste in tal maniera, quanto siano grate e commode ai cantori ciascuno da sé lo potrà comprendere, quando udirà procedere da una figura cantabile ad un'altra con una subita mutazione di tempo tardo al veloce, senz'alcun'altra mezzana disposizione.

²⁴¹ *capitolo... mezo*: cfr. qui a p. 309.

²⁴² *alterazione*: termine introdotto da Francone di Colonia a metà del XIII secolo; indica una regola della notazione mensurale secondo cui, nella misura perfetta, si raddoppia il valore della seconda di due note successive del medesimo valore; la medesima regola vale per la *semibrenis* che assume la denominazione di *minor* o *maior*, secondo il valore, e anche per la minima da Philippe de Vitry (1291-1361) in poi; DEUMM.

²⁴³ *come... altrove*: cfr. qui a pp. 561-579.

Che le modulazioni debbono esser ben regolate, e quel che dee osservare il cantore nel cantare

Capitolo XLVI

Sarebbe cosa troppo difficile e non poco fastidio apportarebbe ai lettori, s'io volesse ragionar d'ogni minima cosa che può occorrere nel comporre. Laonde lasciando da un canto quelle cose che non sono così necessarie, verrò a quelle che sono di qualche importanza, delle quali alcune appartengono al compositore e alcune al cantore. Quelle ch'appartengono al compositore sono queste; primieramente debbe comporre le sue cantilene secondo le regole date di sopra, non si partendo dai precetti, i quali più oltra son per dimostrare; dopoi debbe porre ogni studio che 'l contrapunto, cioè le parti della sua cantilena, siano ordinate e regolate in tal maniera che si possano cantare agevolmente e che siano senz'alcuna difficoltà; perciocché se l'armonia nasce (come vedemmo nella seconda parte)²⁴⁴ dal cantare che fanno insieme le parti della cantilena, senza offesa alcuna dell'udito, non potrà ella già mai nascer da cose che siano tra loro senz'alcuna proporzione.

Sarà adunque avvertito di fare che le parti si possano cantar bene e che procedino per veri e legittimi intervalli, contenuti tra i numeri armonici, consonanti o dissonanti che siano. Consonanti dico, come di ottava, di quinta, di quarta, di terza e d'altri simili, come sono quelli di decima ancora, che sarà fatto senza errore alcuno, poichè Giosquino non pure ha usato un tale intervallo, ma eziandio usò quello di duodecima, come si può vedere nel canto che si canta a cinque voci *Imviolata, integra et casta es Maria*,²⁴⁵ dissonanti eziandio come sono quelli del semituono maggiore e quelli del tuono, che sono le differenze per le quali l'una consonanza supera l'altra, come ho mostrato nel capitolo 39 della seconda parte.²⁴⁶ È ben vero ch'alle volte si pone quello di settima e di nona, ancora che di raro, come hanno usato e usano anco alcuni buoni compositori. Ma quelli del tritono, della semidiapente e altri simili non si debbono usare, come fanno alcuni moderni, volendo ciò attribuire al proceder delle modulazioni cromatiche; conciosia che veramente questi intervalli non hanno le forme loro contenute tra i numeri armonici; laonde non è possibile che possano far nelle modulazioni alcun buono effetto; anzi offendono grandemente il sentimento, come la esperienza ce lo dimostra.

²⁴⁴ [Cfr.] capitolo 12 [qui a p. 179].

²⁴⁵ *canto... Maria*: JOSQUIN DE PREZ, *Imviolata, integra et casta es Maria*, mottetto a cinque voci, 1519, su testo di una sequenza mariana.

²⁴⁶ *mostrato... parte*: cfr. qui a p. 255.

E se la musica (come la definisce il padre santo Agostino)²⁴⁷ è scienza di ben cantare o ben modulare e ad altro non attende che a questo, in qual maniera si potrà porre quella cantilena nel numero di quelle che osservano e tendono a questo fine, la quale avrà le sue modulazioni piene de simili errori e sarà in tal modo disordinata, ch'a pena si potrà sopportar di vederla non che di cantarla? A questo anco si ricerca quello che nel capitolo 37 si è detto,²⁴⁸ che le parti procedino, più che sia possibile, per movimenti di grado, perciòché sono più naturali de quelli che sono di salto. Cercarà adunque il compositore di fare che le parti della sua cantilena si possino cantar bene e agevolmente, e che procedino con belli, leggiadri ed eleganti movimenti, accioché gli uditori prendino diletto de tali modulazioni e non siano da veruna parte offesi.

Quelle cose poi ch'appartengono al cantore sono queste; primieramente dee con ogni diligenza proveder nel suo cantare di proferir la modulazione in quel modo che è stata composta dal compositore, e non far come fanno alcuni poco avveduti, i quali, per farsi tenere più valorosi e più sapienti degli altri, fanno alle volte di suo capo alcune diminuzioni tanto salvatiche (dirò così) e tanto fuori d'ogni proposito, che non solo fanno fastidio a chi loro ascolta, ma insieme commettono nel cantare mille errori; perciòché alle volte vengono a fare in un colpo, con molte discordanze, due o più unisoni, o due ottave overamente due quinte e altre cose simili, che nelle composizioni senz'alcun dubbio non si sopportano. Sono poi alcuni che nel loro cantare fanno alle volte la voce più acuta o più grave di quello che è il dovere, cosa che non ebbe mai in mente il compositore, come quando in luogo del semituono cantano il tuono o per il contrario e altre simili cose; laonde, oltra l'offesa del senso, ne seguono infiniti errori. Debbono adunque i cantori avvertire di cantar correttamente quelle cose che sono scritte secondo la mente del compositore, intonando bene le voci e ponendole ai loro luoghi, cercando d'accomodarle alla consonanza e cantar secondo la natura delle parole contenute nella composizione, in tal maniera che quando le parole contengono materie allegre debbono cantare allegramente e con gagliardi movimenti, e quando contengono materie meste mutar proposito.

Ma sopra 'l tutto (accioché le parole della cantilena siano intese) debbono guardarsi da uno errore ch'è in uso appresso molti, com'è il mutar le lettere vocali nel proferir le parole, dicendo *a* in luogo di *e*, *i* in luogo di *o* overo *u* in luogo d'una delle nominate; ma debbono proferirle secondo la lor vera pronuncia. Ed è veramente cosa vergognosa e degna di mille repressionsi l'udir cantare alle

²⁴⁷ [AGOSTINO], *Musices [De musica]*, libro 1, capitolo 2.

²⁴⁸ *capitolo... detto*: cfr. qui a p. 384.

volte alcuni sciocchi e goffi, tanto nei cori e nelle cappelle pubbliche, quanto nelle camere private, tanto sgarbatamente, proferendo le parole corrottamente, quando le doverebbono proferir chiare, espedito e senz'alcuno errore. Laonde se (per cagione di esempio) udimo in una canzone alle fiato alcuni di poco giudizio sgridacchiare²⁴⁹ (non dirò cantare) come cornacchie, con voci molto sgarbate e con atti e modi anco tanto contrafatti che veramente paiono simie o buffoni, e proferir le parole in questa maniera: «Aspra cara e salvaggia e crada voglia» in luoco di dire «Aspro core e selvaggio e cruda voglia»,²⁵⁰ chi non riderebbe? Anzi (per dir meglio) chi non andrebbe in colera, udendo una cosa tanto contrafatta, tanto brutta e tanto orrida?

Non debbe adunque il cantore mutare il suono delle lettere, né meno nel cantar mandar fuori la voce con impeto e con furore a guisa di bestia; ma debbe cantar con voce moderata e proporzionarla con quelle degli altri cantori, di maniera che non superi e che non lascia udir le voci degli altri, facendo più presto strepito ch'armonia; conciosia ch'ella non nasce da altro che dalla temperatura²⁵¹ de molte cose poste insieme in tal maniera che l'una non superi l'altra. Averà eziandio il cantore questo avvertimento, che ad altro modo si canta nelle chiese e nelle cappelle pubbliche, e ad altro modo nelle private camere; imperoché ivi si canta a piena voce, con discrezione però, e non nel modo detto di sopra; e nelle camere si canta con voce più sommessa e soave, senza far alcuno strepito. Però quando cantarà in cotali luoghi, procederà con giudizio, acciò non sia (facendo altrimenti) degnamente biasimato. Debba oltra di questo osservare di non cantar con movimenti del corpo né con atti o gesti che induchino al riso chi lo vedono e ascoltano, come fanno alcuni i quali per sì fatta maniera si muovono, il che eziandio fanno alcuni sonatori che par veramente che ballino e saltino al loro suono. Ma se 'l compositore e il cantore insieme osserveranno quelle cose che appartengono al loro officio, non è dubbio ch'ogni cantilena sarà dilettevole, dolce e soave e piena di buona armonia, e apporterà agli uditori grato e dolce piacere.

Che non si de' continuar molto di lungo nel grave o nell'acuto nelle modulazioni
Capitolo XLVII

E perché alle volte avviene che 'l continuare, che fa una parte della cantilena alquanto più del dovere nel grave over nell'acuto, è cagione che 'l cantore si

²⁴⁹ *sgridacchiare*: cantare stonando; BATTAGLIA, *s.v.*, attestato soltanto in questo passo di Zarlino.

²⁵⁰ *Aspro... voglia*: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, *In vita di madonna Laura*, sonetto 265.

²⁵¹ *temperatura*: ordine, moderazione; BATTAGLIA, *s.v.*

stanchi, massimamente quando ha la voce grave e dimora nell'acuto, over quando ha la voce acuta ed è sforzato di stare nel grave, onde viene a far debole la voce e abbassarla, s'è nell'acuto, ovvero ad alzarla, se 'l si ritrova nel grave, e a far molta dissonanza, però vorrei, per levar cotal discommodo e disordine, che 'l contrapuntista avesse avvertenza a cotal cosa e accommodasse la cantilena in tal maniera che le parti non cantassero per lungo tempo nel grave, neanco molto di lungo stessero nell'acuto in cotali estremità; ma tutte le volte ch'ascendessero o discendessero non fussero poste in cotal maniera senza proposito. Ho detto senza proposito, perciocché i compositori moderni hanno per costume (il che non è da biasimar se non da quelli che sono troppo savii) che quando le parole dinotano cose gravi, basse, profonde, discesa, timore, pianti, lagrime e altre cose simili, fanno continuare alquanto le lor modulazioni nel grave; e quando significano altezza, acutezza, ascesa, allegrezza, riso e simili cose, le fanno modular nell'acuto; del che abbiamo ragionato nel capitolo 11 dell'ottavo libro dei *Sopplimenti*.²⁵²

Ben è vero che non debbono far continuare di lungo l'armonia in tali estremi; ma debbono fare che le modulazioni tocchino le corde gravi e anco le acute, con le mezzane delle parti della cantilena, variando sempre le modulazioni. Né debbono comportare che l'estremità delle parti trappassino nel grave o nell'acuto fuori dei loro termini, contra la lor natura e contra la natura del modo, sopra il quale sarà fondata la cantilena, cioè non debbe fare che 'l soprano pigli il luogo del tenore né questo il luogo del soprano, ma far che ciascuna parte stia nei suoi termini, come vederemo nella quarta parte, quando parliamo intorno al modo che si ha da tenere nell'accommodar le parti nella cantilena;²⁵³ ancora che in alcuni casi questo sia concesso per poco spacio di tempo, perciocché ordinandole che non trappassino i lor termini, non potrà seguir se non commodo grande al cantore e nascere buoni e perfetti concenti.

²⁵² ragionato... *Sopplimenti*. ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 8, 11 *Dell'imitazione che si può far nel comporre e recitar la musica o melopeia*, pp. 316-320.

²⁵³ *parlarem...* *cantilena*: cfr. qui a p. 705.

Che 'l porre una dissonanza over una pausa di minima tra due consonanze perfette d'una istessa specie, che insieme ascendino o discendino, non fa che tali consonanze non siano senz'alcun mezo

Capitolo XLVIII

Sogliono alcuni non aver per inconveniente il porre due perfette consonanze d'una istessa specie l'una dopo l'altra nelle lor composizioni che insieme ascendino o discendino, senza porvi di mezo alcun'altra consonanza; perciocché s'avvisano che 'l por tra loro una dissonanza, overamente una pausa di minima, faccia variar le specie, e che per questo non si faccia contra la regola data nel capitolo 29.²⁵⁴ Ma invero quanto costoro s'ingannino ciascun lo potrà conoscere dalla esperienza istessa, dopo che avranno udito quello che nei seguenti esempi si contiene; perciocché conosceranno che la dissonanza posta tra due consonanze perfette non fa varietà alcuna di concerto; neanco leva che tali consonanze non siano poste l'una dopo l'altra senz'alcun mezo, essendo le consonanze considerate dal musico per sé e le dissonanze per accidente solamente, come ho detto altrove.²⁵⁵

E se la dissonanza, ch'è suono, posta tra le dette consonanze non ha forz'alcuna di fare alcuna varietà, minormente avrà tal forza la pausa di minima che non rappresenta suono ma taciturnità e privazione. Non sarà adunque lecito por due ottave l'una dopo l'altra, tramezate solamente dalla settima over dalla nona; né due unisoni tramezati dalla seconda. E quantunque la quarta e la sesta siano consonanze, come fu determinato, e si possa dire che l'una o l'altra, posta tra due quinte, faccia alcuna varietà di concerto, nondimeno non si debbono usare se non nelle composizioni de più voci, perciocché nelle semplici generano non so che di tristo, come si può udire nei seguenti esempi.

²⁵⁴ *regola...* 29: cfr. qui a p. 365.

²⁵⁵ *come...* *altrove*: cfr. qui a p. 359.

passaggi proibiti

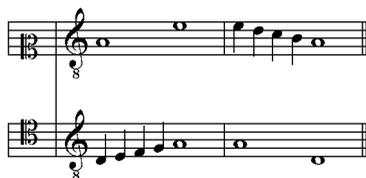
Sogliono anco alle volte i compositori in una particella della composizione, dopo l'ottava posta sopra una figura di semibreve, che discenda e abbia sopra o sotto di sé una minima, porre immediatamente due semiminime, le quali descendino per gradi e senz'altro mezo, e dopoi la figura seguente ascendi e venghi all'ottava. Simigliantemente sogliono, dopo una figura di semiminima posta in ottava sopra una minima che discendi, porre un'altra semiminima, la quale si muova per salto e venghi medesimamente all'ottava; e non solo ciò fanno ma eziandio pongono in luogo delle semiminime la minima col punto con due crome seguenti e altre cose simili, come qui si vedono.

passaggi da non usare molto di lungo

Le quali avenga che non si possa dire con verità che facciano due ottave poste l'una dopo l'altra senz'alcun mezo, perciocché si ritrova un'altra consonanza posta tra loro, ch'è la sesta over la decima, nondimeno non si debbono usar di

lungo per due ragioni. La prima delle quali fu detta nel capitolo 42;²⁵⁶ e la seconda è che per la mutazione veloce, che fa la sesta o la decima poste tra loro, ovvero per il veloce movimento che fanno, quasi non si ode, tanto più che nelle due semiminime, che seguono la minima over la semibreve sincopata, la prima è posta nel numero delle dissonanze. Onde maggiormente tali ottave si odono e si viene a far contra quello che si è detto nel sudetto capitolo, che non si dovesero usar molto spesso accommodate nel contrapunto in cotal maniera. E per dire il vero i passaggi, che fanno le due semiminime con la minima inanti, over la minima col punto e le due crome sequenti, non sono altro che la diminuzione del movimento di grado che fanno insieme due semibrevi.

A cotesti anco s'aggiunge che non si de' usar quel passaggio che fanno due parti ascendendo o discendendo insieme, l'una per i gradi della quinta, procedendo per quattro semiminime, e l'altra per il salto di quinta, ascendendo per semibrevi senz'alcuna diminuzione; e le consonanze che cascano nel battere sono due quinte, come nell'esempio si vede, perciocché se ben sono tramezate dalla terza hanno però poca grazia.



È ben vero che 'l secondo passaggio è più sopportabile del primo; ma non è però lodevole, perciocché nel cantar la parte diminuita si ode la terza posta tra due quinte nella terza semiminima, la quale è consonante ed è percossa nella seconda parte della battuta. E tanto più si possono sopportare quanto che le quinte tramezate in cotal maniera non sono così facilmente comprese dall'udito, perché non sono semplici, com'è l'ottava; e i movimenti che fanno le parti, che contengono le semibrevi, non sono di grado come sono quegli altri ch'ho mostrato. Ma perché alcuni cantano tali passaggi per diminuire il salto di quinta che fanno alle volte le parti, però dico che si debbono fuggire per ogni modo. E se pure ad alcun paresse d'usare non solamente questi ma gli altri ancora mostrati di sopra, non debbe però usarli molto spesso; perciocché, quando non vi fussero altre ragioni, vi sono almeno queste, che si viene a far contra quella regola che

²⁵⁶ detta... 42: cfr. qui a p. 399.

dice che dobbiamo procedere da una consonanza all'altra per movimenti contrarii, e contra quella che ne avvertisce che facciamo muovere le parti insieme, quando ascendono o discendono, l'una di esse almeno per grado, che dovrebbero ritrovarsi in quelle parti che si muovono per salto e contengono le semi-brevi; e nondimeno non lo fanno, come si può chiaramente vedere. Ma questo basti intorno ai movimenti che fanno due parti cantando insieme.

Della battuta *Capitolo XLIX*

Avendosi più volte usato queste voci battuta, sincopa e pausa, è ragionevole, avanti che si vada più oltra, che vediamo quello che sia ciascuna da per sé, acciòché non procediamo per termini non conosciuti, i quali non possono apportare alcuna scienza; laonde dobbiamo sapere che i musici, vedendo che per la diversità dei movimenti che fanno cantando insieme le parti della cantilena, per esser l'un più veloce o più tardo dell'altro, si poteva generar qualche confusione, ordinarono un certo segno, dal quale ciascun cantante s'avesse da reggere nel proferir la voce con misura di tempo veloce o tardo, secondo che si dimostra con le figure diverse cantabili, le quali sono poste nel capitolo 2.²⁵⁷ E s'immaginarono che fusse bene se cotal segno fusse fatto con la mano, acciòché ognuno dei cantori lo potesse vedere e fusse regolato nel suo movimento alla guisa del polso umano. Onde dopoi dato tal ordine, alcuni dei musici chiamarono cotal segno battuta, alcuni altri tempo sonoro e alcuni altri, tra i quali è Agostino dottore santissimo nel capitolo 10 del secondo libro della *Musica*,²⁵⁸ lo nominano *plausum* che viene da *plaudo* voce latina e vuol dire il battimento delle mani.

E veramente parmi che pensassero bene, perciòché non so vedere qual movimento potevano ritrovare, che fusse fatto naturalmente, e potesse dare a loro la regola e proporzione, fuori che questo. Perciòché se noi considereremo le qualità che si ritrovano in uno e l'altro, cioè nella battuta e nel polso, che dai Greci è detto σφυγμός, ritroveremo tra loro molte convenienze; conciosia che essendo il polso (come lo definisce Galeno²⁵⁹ e Paulo Egineta)²⁶⁰ un certo allargamento e ristrengimento, o pur vogliamo dire alzamento e abbassamento del

²⁵⁷ *poste... 2*: cfr. qui a p. 309.

²⁵⁸ *Agostino... Musica*: AGOSTINO, *De musica*, 2, 10.

²⁵⁹ [GALENO], *De differentia pulsuum*, libro 4.

²⁶⁰ [PAOLO D'EGINA, *De medica materia libri septem*], libro 2, capitolo 12; l'autore (620-680 circa) chirurgo greco, visse e operò ad Alessandria d'Egitto; il suo famoso trattato, in versione latina, venne più volte edito a Venezia nella prima metà del XVI secolo.

cuore e delle arterie, viene ad esser composto (come vuole Avicenna nel secondo *fen* del libro 1)²⁶¹ di due movimenti e di due quiete; delle quali cose similmente la battuta viene ad esser composta, e prima di due movimenti, che sono la posizione e la levazione che si fa con la mano, nei quali si trova l'allargamento e il restringimento, ovvero l'alzamento e abbassamento nominato, che sono due movimenti contrarii e dopoi due quiete; perciocché (secondo la mente d'Aristotele)²⁶² tra questi movimenti (come eziandio nel capitolo 42 di sopra commemorai)²⁶³ sempre si ritrovano, massimamente perché è impossibile che simili movimenti si possano continuare l'un con l'altro.

E sì come la medicina chiama il primo movimento *συστολή* e il secondo *διαστολή*, così la musica nomina la posizione ovvero il battere *θέσις* e la levazione *ᾄσις*. Simigliantemente, sì come il polso si ritrova di due maniere, secondo l'autorità dei commemorati precipi della medicina, cioè eguale e ineguale, pigliando però solamente quella equalità e inegualità che nasce della velocità e tardità, onde si fa il ritmo, dal quale nasce molti movimenti proporzionati, contenuti nei generi molteplice e superparticolare, oltre gli altri che si lasciano, che non sono contenuti sotto cotali generi, così la battuta si ritrova di due maniere, eguale e ineguale, ove si riduce ogni movimento proporzionato che si fa con la voce.

E questo dico perché gli antichi musici e i poeti anco, i quali già erano riputati una cosa istessa, per un certo loro istinto naturale divisero le voci in due parti e attribuirono ad alcune il tempo breve e ad alcune il tempo lungo; e al tempo lungo applicarono due tempi brevi e posero nel primo luogo quelle sillabe o voci del tempo breve, che sono di minor quantità, e nel secondo quelle del lungo che sono di maggiore, com'è il dovere, essendo che sì come la unità tra i numeri è inanti il binario che contiene due unità, così il tempo breve debbe tenere il primo luogo e il lungo il secondo. Ma si de' avvertire che considerarono la battuta in due parti; e tanto alla prima quanto alla seconda attribuirono la misura del tempo breve o lungo, come li tornava più commodo. È ben vero che i moderni applicarono primieramente alla battuta ora la breve e ora la semibreve imperfette, facendole equali al tempo del polso, distinto in due movimenti equali; onde cotale battuta si può veramente chiamare eguale, conciosia che tra la posizione e la levazione si ritrova la proporzione d'equalità, essendo che tanto alla

²⁶¹ [AVICENNA, *Liber canonis, De medicinis cordialibus et Cantica*, 1, *fen* ossia trattato 2], *doctrina* 3, *summa* 1 [*Summa prima dictionis secundae de pulsu cuius sunt 19 capitula*, 1 *Sermo universalis de pulsu*, Venetiis, Iunta, 1555, c. 46r: «Pulsus est motus receptaculorum spiritus ex diastole et systole compositus ad regendum spiritum per aerem attractum»].

²⁶² [ARISTOTELE], *Physica*, 8, [*passim*], capitolo [manca].

²⁶³ *come... commemorai*: cfr. qui a p. 399.

posizione quanto alla levazione si attribuisce il tempo lungo overamente il breve. Dopo le applicarono ora la breve con la semibreve e ora la semibreve con la minima e la divisero in due movimenti inequali, applicando alla posizione il tempo lungo e alla levazione il breve, ponendole in dupla proporzione.

E perché tra la posizione e la levazione casca la proporzione d'inequalità, però cotal battuta si può con verità chiamare ineguale. Avendo dopoi essi musici cotal rispetto, quando intendevano la battuta eguale, segnavano le lor cantilene nel principio col circolo o semicircolo intieri, over da una linea in due parti tagliati; e quando intendevano l'inequale aggiungevano a cotali segni o cifere il punto, come in questi essempli si vede.



E s'alle volte volevano segnare la battuta ineguale, con i segni del tempo non puntati, ponevano, dopo il segno del tempo, la cifra del ternario sopra quella del binario in cotal modo $\frac{3}{2}$; e cotali cifere nominavano della sesquialtera, e forse non senza ragione, perciocché (secondo la dottrina del loro genere quantitativo) si possono considerare in quattro maniere; prima, quando sono poste nel principio de tutte le parti della cantilena, e allora si usa la battuta ineguale; seconda, quando sono collocate medesimamente nel principio ma non in tutte le parti, onde ciascuna parte si viene a regolar sotto la battuta eguale; terza, quando sono poste nel mezo della cantilena in ciascuna parte e si usa medesimamente la battuta ineguale; e quarta quando sono poste nel mezo d'alcuna parte solamente e le parti si vengono a regolare similmente dalla battuta eguale.

Onde cotali cifere possono significar due cose; prima (com'è opinione dei moderni) ch'avendo rispetto al segno del tempo, si viene a porre la misura ineguale contra la eguale, cioè tre tempi lunghi o brevi contra due; dopoi significano che nella battuta intera sono contenuti tre tempi lunghi, o brevi che siano, dei quali due si pongono nella posizione e uno nella levazione, massimamente quando non vi concorrono altre cifere numerali che denotino alcuna propor-

zione nelle figure o note della cantilena, come già facevano alcuni musici; il perché per tal modo venivano a variar la prolazione over pronuncia delle figure, la qual segue senz'alcun dubbio i segni; onde intesa la battuta in questa maniera, leva molte difficoltà che possono occorrere ai compositori e ai cantori. Potiamo ora veder da quel che si è detto che la battuta non è altro che un segno fatto dal musico equalmente overo inequalmente, secondo alcuna proporzione, con la posizione e con la levazione della mano a simiglianza del polso umano.

Essendo adunque la battuta di due sorti, com'abbiamo veduto, tanto il musico quanto il poeta potranno in esse accommodar la misura del tempo di ciascun piede del verso. Imperoché nella equale potranno accommodare il pirrichio, ch'è un piede composto de due sillabe brevi, le quali i poeti sogliono segnare con tali cifere - - ; onde i musici sogliono porre i loro tempi che sono due tempi brevi con due figure equali, come sono due minime over due altre simili; conciosia che 'l poeta considera solamente la sillaba s'è lunga, la qual segna con questa cifra - overo se è breve notandola con quest'altra - ; e il musico considera 'l tempo lungo o breve e lo segna con una delle otto figure cantabili, come li torna più comodo. Potranno anco accommodar lo spondeo, che segnano con queste due - - che dinotano due sillabe lunghe, con due semibreve che significano due tempi lunghi, dei quali è composto, e il dattilo, il quale contiene una sillaba lunga e due brevi over un tempo lungo e due brevi, in cotal modo - - - over con una semibreve e due minime. Similmente potranno accommodar l'anapesto in questo modo - - - overamente con due minime e una semibreve, perché contiene due sillabe brevi e una lunga, over due tempi brevi e uno lungo, e in tal guisa lo proceleumatico - - - - con quattro minime; conciosia che tutti questi piedi sono contenuti sotto una proporzione equale, com'è noto a tutti gli intelligenti.

Sotto l'inequale poi si può accommodar lo iambo - - con una minima e una semibreve, perciocché è composto d'una sillaba breve e d'una lunga, over d'un tempo breve e di uno lungo. Così anco si potrà accommodare il trocheo - - con una semibreve e una minima, perché contiene una sillaba lunga e una breve che contengono un tempo lungo e un tempo breve. In cotal modo si potrà accommodar lo tribraco - - - con tre minime, così lo ionico maggiore - - - -, lo minore - - - -, il coriambò - - - -, l'antispasto - - - - e molti altri piedi, ora sotto l'una e ora sotto l'altra battuta, ancora che ciascuno dei nominati sotto la battuta inequale eziandio sotto la equale accommodar si possino. E non pur questi ma tutti gli altri piedi ancora, siano di che quantità si vogliano, per molti che ve ne siano, di due fino a sei sillabe, i quali arrivano al numero di cento e ventiquattro. Ma quelli ch'io di sopra ho nominato si potranno conoscer esser compresi in questi tre versi.

Gio - va - ne (co - min - ciò gri - dan - do for - te)
 noi sa - li - rem al no - bi - le ca - stel - lo
 pas - so pas - so là su co - me fan - ciul - la

Imperoché il pirrichio si trova tra questi due tempi o sillabe brevi - - *vane*, lo spondeo tra queste due tempi lunghi o sillabe - - *su co*, il dattilo - - - *giovane*, l'anapesto - - - *cominciò*, lo procelesmatico²⁶⁴ - - - *vane comin*, lo ionico maggiore - - - *su come fan*, lo minore - - - - *so là su co*, il coriambo - - - - *noi salirem*, l'antispasto - - - - *là su come*, lo iambo - - *gridan*, e lo tribraco - - - *bile ca*; i quali piedi (com'ho detto) tutti si possono ridurre anco sotto la battuta eguale. Ma di questo leggesi il capitolo 13 del libro 8 dei *Sopplimenti*,²⁶⁵ acciò non si prenda errore. E perch'è costume dei musici di porre il più delle volte nella battuta eguale una breve imperfetta, la quale contenga due tempi lunghi, e nella inequale una breve perfetta che ne contenga tre, però ci contenteremo al presente di queste due; perciocché ciascun'altra battuta, che l'uomo si potesse imaginare, si potrà sempre ridurre a queste, la prima delle quali si potrà veramente chiamar battuta spondaica e la seconda trocaica.

E s'alcuno prendesse di ciò maraviglia, com'io introducessi cosa nuova, legga Boezio nel proemio della *Musica*²⁶⁶ ove ritroverà che Pitagora, volendo ritrarre un giovine taurominitano dalla furia alla quiete, comandò che 'l musico dovesse cantar lo spondeo, il quale veramente s'udiva, come eziandio si ode ai

²⁶⁴ *procelesmatico*: forse da emendare in «proceleumatico», variante di procelesmatico preferita da Zarlino.

²⁶⁵ *capitolo*... *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 8, 13 *De tre sorti d'accento, grammatico, retorico e musico*, pp. 322-326.

²⁶⁶ *Boezio*... *Musica*: BOEZIO, *De institutione musica*, proemio.

nostri giorni nei balli che dimandano passo e mezo²⁶⁷ e padoane;²⁶⁸ e in quelli che nominano balletti udimo la battuta del trocheo. Dobbiamo oltra di ciò aver-tire, accioché alcuno non si maravigli, che essendo necessario ch'ogni composi-zione incomincia e finisca ancora nella posizione della mano, cioè nel principio della battuta, di sopra ho detto che lo iambo si può accommodare sotto la bat-tuta inequale, purché la cantilena venghi a terminar secondo 'l costume dei mu-sici moderni. Ma questo sia detto a bastanza intorno alla battuta.

Della sincopa *Capitolo L*

La sincopa veramente non si può conoscere dal musico senza la cognizione della battuta; ond'era necessario che primieramente si ragionasse di lei come di quella ch'è molto necessaria alla sua cognizione, e dopoi dichiarar quello ch'importa questo nome sincopa. Ma si de' sapere che la sincopa non è consi-derata dal musico come la considera il grammatico,²⁶⁹ il qual vuole ch'ella sia una figura di dizione o parola, che vogliamo dire, che si fa quando se le taglia o rimuove una lettera o sillaba nel mezo, come si fa quando per commodità del verso, in luogo di porre *audaciter*, si dice *audacter*, overamente bisognando dire *vendidit* si dice *vendit*; ma la considera come trasportazione o riduzione d'alcuna figura o nota cantabile minore, oltra una o più maggiori alla sua simile, ove convenientemente si possa applicare e numerare per finire il numero della misu-ra del suo tempo. E questo accasca non solamente nel tempo perfetto, inteso per il circolo intero over tagliato, che si termina per il numero ternario, ma e-ziandio nell'imperfetto che s'intende per il mezo circolo intiero o tagliato, ter-minato nel numero binario; perciocché il tempo (come vederemo al suo luo-go)²⁷⁰ appresso il musico è di due sorti.²⁷¹

Onde quella figura o nota si chiama sincopata, over si dice che fa la sincopa, quando incomincia nella levazione della battuta ed è sottoposta anco alla posi-zione; né mai può cascare (come porta la sua natura) sotto la posizione, fino a tanto che non ritrovi una figura minore over altre figure che siano equali a que-sta di valore, con le quali s'accompagni e ritorni ove la battuta ebbe principio.

²⁶⁷ *passo e mezo*: danza italiana in tempo tagliato \mathfrak{c} , in uso dal XVI secolo; prende il nome dal movimento coreografico di un passo e mezzo o di mezzo passo.

²⁶⁸ *padoane*: danza di corte del XVI secolo in ritmo binario; variante di passamezzo e pavana.

²⁶⁹ *sincopa... grammatico*: caduta di una vocale e quindi di una sillaba interna alla parola.

²⁷⁰ [Cfr.] *infra*, capitolo 67 [qui a p. 561].

²⁷¹ *due sorti*: perfetta e imperfetta.

Per il che è da notare, per dare uno essemplio, che 'l proprio della semibreve è di cascare e di essere insieme cantata nel tempo perfetto e nell'imperfetto anco, cioè sotto questi due segni O e C nel principio della battuta, e la breve sotto 'l semicircolo tagliato. Ma se avviene che l'una o l'altra si canti o proferisca nel levar della battuta, tal figura o nota è detta sincopa over sincopata, come nei due essempli posti qui di sotto si vede.



Si può eziandio chiamar sincopata quella minima ch'ha appresso di sé il punto nei primi segni, quando è posta nel levar della battuta; e così la semibreve col punto sotto l'altro segno,²⁷² come qui sotto si vedono, ancora che si possa veramente dire che non siano sincopate se non impropriamente.



È ben vero che la semibreve si chiama sincopata sotto qual segno si voglia, che dimostri il tempo perfetto o imperfetto, quando vien posta dai compositori nei loro contrapunti al detto modo. La sincopa adunque si fa da una figura o nota che le vadi avanti, la qual sia di valore della metà della figura sincopata; o veramente si fa quando se le pone avanti due o più figure che siano equivalenti a tal metà. Sono anco tali figure sincopate alle volte dalle pause che si pongono a loro inanti; e tali pause sono di valore della meza parte delle figure sincopate, come qui si veggono.



E benché la sincopa si faccia nelle figure mostrate, non è però lecito né sta bene il sincopar le pause, siano poste sotto qual segno si voglia, o perfetto over imperfetto che sia il tempo, come sono le sequenti.



²⁷² *altro segno*: il semicircolo tagliato.

Conciosia che si rompe la misura e il tempo che naturalmente casca sopra il principio di ciascuna sotto i lor segni proprii, come mostrerò altrove;²⁷³ e genera anco incommodo ai cantori, i quali confidandosi spesse volte nella loro integrità, non pensando che 'l tempo sia in loro variato, senza tenerne memoria e conto alcuno, pongono la battuta nel loro principio; e per tal maniera ingannati, vengono necessariamente ad errar cantando. Questi incomodi adunque si debbono per ogni modo schivare, perciocché non furono mai sopportati dai buoni e discreti musici, come si può veder nelle composizioni d'Ocheghen,²⁷⁴ di Giosquino, di Motone e d'altri più antichi di loro, purché non siano state guaste²⁷⁵ d'alcuno ignorante scrittore. Per la qual cosa, quando occorrerà di por le pause di breve o di semibreve e non cascheranno nel principio della battuta e del loro tempo, allora si debbono ridurre sotto l'uno e l'altro, come nel seguente essemplio si vede.



Della cadenza, quello ch'ella sia, delle sue specie e del suo uso
Capitolo LI

Poiché di sopra si è fatto menzione della cadenza, la quale (per dire il vero) è la più bella parte che si ritrovi nelle cantilene, perché si vede che ritrovandosene alcuna, che sia priva di essa, si ode in lei un non so che d'imperfetto, perciocché quelle cantilene maggiormente diletmano e più illustremente risonano che ritengono in sé cotali cadenze di quello che non fanno quelle che di esse sono prive; il perché avendo di sopra fatto commemorazione della cadenza²⁷⁶ e ragionato della sincopa, essendo la maggior parte delle cadenze formate dalle sincope, parmi che 'l tempo e il luogo ricerchi ch'avanti che più oltre si passi di essa cadenza si ragioni.

Adunque dirò ora quel ch'ella sia e mostrerò le sorti della cadenza e insegnerò in qual maniera s'usino. La cadenza adunque è un certo atto che fanno le parti della cantilena cantando insieme, la qual dinota o quiete generale dell'armonia o la perfezione del senso delle parole, sopra le quali la cantilena è

²⁷³ *come... altrove*. cfr. qui a p. 441.

²⁷⁴ *Ocheghen*. Iohannes Ockeghem (1420-1496 circa) compositore fiammingo, attivo in Francia nella cappella reale.

²⁷⁵ *guaste*: alterato, sciupato, corrotto; BATTAGLIA, *s.v.*

²⁷⁶ *sopra... cadenza*. cfr. qui a pp. 385, 392.

composta. Overamente potiam dire ch'ella sia una certa terminazione d'una parte di tutto 'l concento e quasi mezzana o vogliamo dir finale terminazione o distinzione del contesto dell'orazione. E benché la cadenza sia molto necessaria nell'armonie, percióché quando non l'hanno mancano (com'ho detto) d'un grande ornamento necessario, sì per la distinzione delle sue parti come anco di quelle della orazione, non è però da usarla, come fanno alcuni che non sanno far altro che cadenze nelle loro composizioni, se non quando s'arriva alla clausula over al periodo contenuto nella prosa o nel verso, cioè in quella parte che termina il membro di essa over una delle sue parti. Onde la cadenza è di tanto valor nella musica quanto è il punto nella orazione; e si può veramente chiamar punto della cantilena.

È ben vero che si pone anco dove si riposa, cioè dove si trova la terminazione d'una parte dell'armonia, nel modo che si fermiamo eziandio nel contesto dell'orazione, quando si trova non solamente la distinzione mezzana ma anco la finale. Né la dovemo porre sempre in un luogo ma sì bene in luoghi diversi, acciòché dalla varietà ne seguiti più grata e più dilettevole armonia. E debbono terminare insieme il punto dell'orazione e la cadenza, non già sopra qualsivoglia corda ma nelle proprie corde regolari dei modi, nei quali sarà composta la cantilena; le quali corde mostrerò nella quarta parte, quando ragionerò separatamente di ciascun di loro.²⁷⁷ Ma si debbe avvertire che le cadenze nei canti fermi si fanno in una parte sola; ma nei figurati s'aggiungono altre parti. E in quelli si pongono finita la sentenza delle parole; in questi poi non solamente si fanno quando si ode la clausula perfetta nell'orazione, ma alle volte s'usano per necessità e per seguire un cert'ordine nel contrapunto principiato dal compositore.

È ben vero che quelle del canto figurato si trovano di due sorti, cioè quelle che terminano tra due parti per l'unisono e quelle che finiscono per la ottava. E benché ve ne siano alcun'altre che finiscono per quinta, alcun'altre per terza e alcune per divers'altre consonanze, non sono però da esser dette assolutamente cadenze, se non ad un certo modo e con una aggiunzione, cioè cadenze imperfette. Si trovano tutte le sorti de cadenze di due modi over che sono semplici overamente che sono diminuite. Le semplici sono quelle le cui parti procedono per figure o note simili e contengono alcuna dissonanza;²⁷⁸ e le diminuite sono quelle che contengono tra le parti della cantilena varie figure e alcune dissonanze. E ciascuna di loro è contenuta almeno da tre figure, sia nella parte grave over nell'acuta della cantilena; e si fanno almeno tra due parti che procedino per

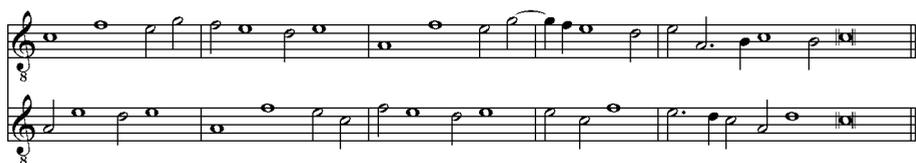
²⁷⁷ mostrerò... loro: cfr. qui a pp. 674-700.

²⁷⁸ e... dissonanza: forse da emendare in «non contengono alcuna dissonanza».

movimenti contrarii. La prima sorte di cadenza adunque terminata per l'unisono è quella che contiene in sé un progresso che fanno due parti l'una con l'altra, delle quali l'una ascendendo e poi discendendo, over discendendo solamente con le sue figure per gradi, e l'altra discendendo e poi ascendendo per gradi simili, essendo la seconda figura della parte grave con la seconda dell'acuta distante per una terza minore, le terze figure di ciascuna parte vengono a finire e congiungersi in una corda istessa, cioè in un istesso suono. Questa cadenza si può fare eziandio in diversi altri modi; ma facciasi in qual maniera si voglia, che importa poco, purché le sue ultime figure siano con le antecedenti collocate al modo detto e come nel sottoposto esempio si può vedere.



Le diminuite terminate per l'unisono sono quelle che contengono un simil procedere; ma si fanno con diverse figure, tra le quali si ritrova la sincopa, della quale la sua seconda parte, ch'è quella ch'è percossa dalla battuta, si trova dissonante, cioè una seconda. Onde dopo essa immediatamente seguendo la terza minore, si viene a finire all'unisono.



E perché i pratici sogliono il più delle volte diminuire quella parte della cadenza che contiene la sincopa, per potere, secondo che li torna comodo, accommodar le armonie alle parole, però avanti ch'io vada più oltre, voglio porre tali diminuzioni che si veggano; e saranno le seguenti, le quali potranno appor-

tar molto utile nell'accommodar le figure cantabili alle parole soggette, come vederemo nella quarta parte.²⁷⁹



Qui debbe ciascun compositore avvertire che quantunque le cadenze siano poste solamente nei mostrati luoghi, nondimeno si possono fare anco in qualunque altro luogo, ove torna più comodo, purché si osservi la regola data di sopra nel capitolo 38 di andare dalla consonanza imperfetta alla perfetta con la più vicina.²⁸⁰ Laonde fa dibisogno che nelle penultime figure di queste cadenze sia la terza minore, la qual sempre si udirà quando faranno il movimento all'unisono di maniera che l'una discenda per grado di tuono e l'altra con un simile movimento di semituono maggiore ascenda, o per il contrario. E ciò si potrà sempre fare in ciascun luogo, senza porre il segno # della corda cromatica, per far dell'intervallo del tuono un semituono; imperoché in quella parte che la penultima figura e l'ultima si trova il movimento, che ascende, sempre s'intende esser collocato il semituono, purché l'altra parte non discenda per simile intervallo; conciosia che allora il semituono non si potrebbe porre da due parti, cioè nella parte grave e nell'acuta, perché s'udirebbe un intervallo minore d'un semiditono che sarebbe dissonante.

Ma la natura ha provisto in simil cosa, perciocché non solamente i periti della musica ma anco i contadini,²⁸¹ che cantano senz'alcuna arte, procedono cantando a questo modo per l'intervallo del semituono. Queste sono dette cadenze propriamente, ancora che quando le lor prime figure si ritrovassero distanti l'una dall'altra per quinta e le seconde per un semiditono e le ultime finissero per l'unisono, come sono le sequenti, non farebbono che non si potessero anco chiamare cadenze, quantunque si potesse dire che si chiamassero impropriamente.



²⁷⁹ *come... parte*: cfr. qui a p. 712.

²⁸⁰ *capitolo... vicina*: cfr. qui a p. 385.

²⁸¹ *contadini*: cfr. nota 464 qui a p. 604.

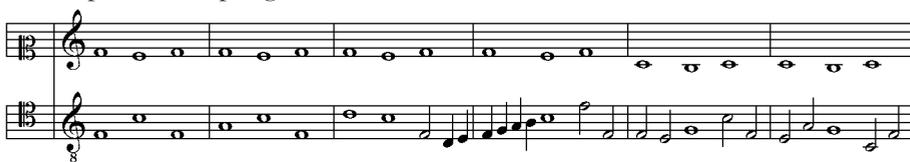
La cadenza terminata per ottava è di tal sorte che le sue figure vogliono esser ordinate di modo che la prima, la seconda e la terza della parte acuta, e la prima, la seconda e la terza della parte grave si muovino con movimenti contrarii di grado l'una parte contra l'altra; e le seconde figure delle parti siano distanti l'una dall'altra per una sesta maggiore e le ultime per una ottava.

E quantunque potesse essere alcuna differenza de movimenti tra le prime e le seconde figure, perciocché facendo le figure della parte acuta i loro movimenti sempre di grado, quelle della parte grave alcune volte potranno procedere per movimenti di salto, discendendo alcuna volta insieme, tuttavia siano accomodate in qual maniera si vogliano, le seconde figure della cadenza si porranno sempre distanti l'una dall'altra per l'intervallo di sesta maggiore e le ultime finiranno in ottava. E ciò sempre tornerà bene, quando una parte farà il movimento de grado de semituono, o nel grave overamente nell'acuto, e l'altra quello del tuono, così in queste come in ogn'altra sorte di cadenza, sia semplice o diminuita. È ben vero che le cadenze diminuite hanno la sincopa, nella quale si ode la settima sopra la sua seconda parte, cioè nel battere; ma la cadenza semplice è tutta consonante, perciocché le sue figure sono tra loro equali, come nei sequenti essempli si può vedere.

cadenze terminate nella ottava

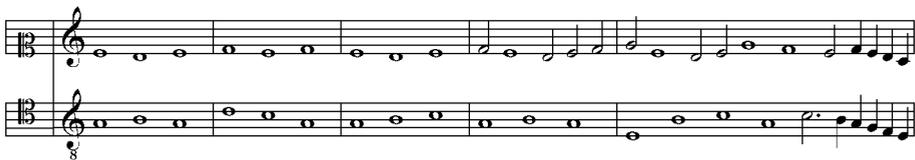
Si può eziandio vedere in qual maniera spesse volte si potrà cambiar le parti della cadenza tra loro e porre quel passaggio, che fa la parte posta nel grave, nella parte acuta, e per il contrario quel che fa la parte acuta nella parte grave, che corrispondino per una ottava, perciocché tali mutazioni sono molto comode ai compositori.

Oltra queste due sorti di cadenza, ve n'è un'altra terminata per ottava over per unisono, la qual si fa quando si pone le seconde figure della parte grave e quelle della parte acuta distanti tra loro per un ditono, facendo discendere la parte grave per un salto di quinta overo ascendere per quello di quarta, e ascendere la parte acuta per grado, come si vede.



glio che precetto, perciocché quando si ponessero anco nel principio e nel fine, non sarebbe errore.

Ultra di questo si trova la cadenza terminata per quinta ovvero per terza o per altra consonanza, la quale è detta cadenza impropriamente; ed è contenuta similmente da un numero simile de figure; ed è ordinata in tal modo che essendo le seconde figure dell'una e dell'altra parte distanti per una terza, le ultime vengono a cascare in una delle nominate consonanze, e questo quando la parte acuta fa il movimento di grado ascendendo; ed è di due sorti, semplice e diminuita, ciascuna delle quali ormai per tanti essempli dati di sopra credo che sia da ognuno conosciuta; laonde basterà dire solamente che nella diminuita si ode la quarta nella seconda parte della sincopa e non altra dissonanza, come si può udire in ciascuna che si trova nei sottoposti essempli.



cadenze usate alle fiato dai musici



Né in queste (quando si fanno a due voci) è necessario che sempre si odi in una parte il grado del semituono maggiore, o grave ovvero acuta ch'ella sia, perciocché si udirebbe alle volte tra le parti la relazione che non sarebbe armonica, come nel capitolo 30 ho dichiarato.²⁸³ Sarebbe cosa molto tediosa s'io volesse dare essemplio particolare d'ogni cadenza propria e non propria, conciosia che sono quasi infinite; onde è dibisogno che 'l contrapuntista s'ingegni di ritrovarne sempre di nuove, investigando di continuo nuove maniere e guardandosi di non commettere errore. E acciocché ei possa vedere in qual modo le cadenze si possono per diversi modi ordinare e in qual maniera si possono usare, per non andare in lungo, porrò molti essempli dai quali potrà scorgere quello che averà da fare nella invenzione delle altre.

²⁸³ *come... dichiarato*: si formerebbe un intervallo eccedente o diminuito; cfr. qui a p. 371.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'cadenze estravaganti'. The notation is in a common time signature and features a variety of note values and rests, including a semibreve with a dot, creating a complex and somewhat dissonant cadence.

Non voglio eziandio restar di dire che i pratici sogliono usare alle volte nelle cadenze e in altri luoghi ancora, invece della semibreve sincopata, la semibreve col punto che sia dissonante, usando poi quelle circostanze che convengono alla cadenza e alla sincopa posta in cotal modo. E benché cotal cosa sia tollerata, nondimeno non sodisfa a pieno il sentimento. Laonde essortarei il compositore a non far simil passaggi molto spesso nelle sue composizioni, se non sforzato da necessità, perciocché (secondo 'l mio giudizio) parmi che non siano da esser poste nel numero delle cadenze, massimamente non osservando tutto quello che ricerca la cadenza, come ognuno potrà giudicare dopo ch'avrà uditi ed esaminati i sequenti essemi.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled 'cadenze usate da molti compositori senza la sincopa'. The notation is in a common time signature and features a variety of note values and rests, including a semibreve with a dot, creating a complex and somewhat dissonant cadence.

Il perché concludendo ormai dico che se le cadenze furono ritrovate, sì per la perfezione delle parti di tutto il concetto, come anco acciocché per il loro mezzo si avesse a finire la sentenza perfetta delle parole, è onesto che, volendola terminare per esse, che si finisca per una delle consonanze perfettissime, cioè per la ottava o almeno per l'unisono, acciocché il perfetto proporzionatamente si venga a finire col perfetto. Ma quando si vorrà fare alcuna distinzione mezzana dell'armonia e delle parole insieme, le quali non abbiano finita perfettamente la loro sentenza o periodo, potremo usar quelle cadenze che finiscono per terza, per quinta, per sesta o per altre simili consonanze, perché il finire a cotesto mo-

do non è fine di cadenza perfetta, ma si chiama fuggir la cadenza,²⁸⁴ come ora la chiamano i musici.

E fu buono il ritrovar che le cadenze finissero anco in tal maniera, conciosia che alle volte accasca al compositore che venendoli alle mani un bel passaggio, nel quale si accomodarebbe ottimamente la cadenza e non avendo fatto fine al periodo nelle parole, non essendo onesto ch'abbiano a finire in essa, cerca di fuggirla, non solamente al modo mostrato, ma nella maniera ch'io mostrerò nel seguente capitolo. E se ben da quello ch'ho detto si possa concludere che qualunque volta alcuna cadenza non finirà nella ottava, over nell'unisono, si potrà chiamare imperfetta, perché si fugge il fine perfetto, tuttavia perché il fuggir la cadenza si fa in molti altri modi, voglio che vediamo ora in qual guisa si possa fuggire e il modo che si potrà tenere, quando una parte del contrapunto farà il movimento di salto, cioè quando si moverà di due o più gradi, come accade molte volte nelle composizioni.

Il modo di fuggir le cadenze, e quello che si avrà da osservare quando il soggetto farà il movimento di salto

Capitolo LII

Parmi che qui non s'abbia da far molta dimora, perciocché io penso, per quello che finora si è detto e mostrato, che ciascun possa ormai molto ben essere istruito in cotal materia e nelle cose eziandio che sono utili e necessarie all'arte del contrapunto. Laonde (come mi aveggo) basterà solamente dire che 'l fugir la cadenza sia (come abbiamo veduto) un certo atto il qual fanno le parti, accennando di voler fare una terminazione perfetta, secondo l'uno dei modi mostrati di sopra, e si rivolgono altrove; e basterà porre uno essemplio dal quale si potrà comprendere in quante maniere la si potrà fuggire, quando tornerà in proposito; e anco si potrà veder quello che si avrà da osservare, quando il soggetto farà alcuni movimenti di terza o di quarta o d'altri simili intervalli di salto. Di modo che quando alcuno sarà in ciò molto bene istruito, potrà saper quello ch'averà da fare quando gli accaderà usar simili passaggi.

²⁸⁴ *fuggir la cadenza*: oggi denominata cadenza d'inganno.

The image displays a musical score for a piece titled "parte acuta dell'esempio del modo di fuggir la cadenza" and "parte grave". The score is written in two systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled "parte acuta" and the second "parte grave". The music is in a 3/8 time signature and features a melodic line in the treble staff and a supporting bass line in the bass staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with a key signature of one flat.

Delle pause
Capitolo LIII

E sì come le note della cantilena sono figure o segni positivi, perciocché rappresentano le voci o i suoni, dai quali nascono l'armonie, e la varietà loro rappresenta il movimento veloce o tardo del tempo, che si tiene la voce, così le pause si chiamano figure privative, perciocché sono indicio della taciturnità o si-

lenzio; e rappresentano il tempo che si ha da tacere, il qual si scorge dalle loro diversità. Queste sono alcuni segni fatti dal musico con alcune linee tirrate diversamente secondo 'l suo arbitrio, le quali perpendicolarmente cadono sopra una o più delle cinque mostrate linee parallele. E le specie sono tante quante sono le figure cantabili, due meno; incominciando dalla lunga, lasciando quella della massima, essendo che in suo luogo si pone quella della lunga raddoppiata. E quella della semicroma anco si lascia, perciocché per esser di minimo valore non si usa. E sono dell'istesso valore e denominate con l'istesso nome della figura o nota che rappresentano. Le quali pause quantunque alle volte dinotano modo maggiore e minore perfetto, ovvero imperfetto ch'esso sia, non però mai abbracciano più de quattro delle sopradette linee, come qui sotto si vede.



Furono ritrovate le pause non senza ragione, per commodità del compositore e del cantore, per due ragioni, l'una per necessità e l'altra per ornamento delle cantilene. Per necessità prima, perché era impossibile che i cantori potessero pervenire dal principio al fine della cantilena senza mai posarsi, se non con loro grande incomodo; né veramente avrebbero potuto durare. Onde i musici, forse ricordevoli di quello ch'è detto da Ovidio nelle sue amorse *Epistole*:

Quod caret alterna requie durabile non est,²⁸⁵

ritrovarono questo opportuno rimedio. Laonde si può dir con verità della pausa quello che segue:

Haec reparat vires fessaque membra levat.²⁸⁶

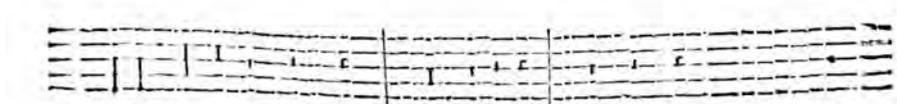
Furono poi ritrovate le pause per ornamento della cantilena, perciocché per mezzo loro le parti si possono porre l'una dopo l'altra in conseguenza, come vederemo; il qual modo fa la cantilena non solo artificiosa ma eziandio dilettevole, conciosia che 'l cantare di continuo, che fanno cotali parti insieme, genera

²⁸⁵ [OVIDIO, *Heroides*], *epistula* 4 *Phaedrae Hippolyto*, [89: «Ciò che manca di un alterno riposo non è duraturo»].

²⁸⁶ *Haec... levat*: OVIDIO, *Heroides*, 4, 90: «Questo ristora le forze e dà sollievo alle membra stanche».

noia non solamente ai cantori ma anche agli ascoltanti induce sacietà; e il farle tacere alcune volte con qualche proposito, facendone cantare ora due, ora tre, ora quatro e tallora (essendo la composizione a più voci) tutte insieme, massimamente nel fine, conciosia ch'è necessario che tutte le parti insieme cantino e insieme finiscano, fa che le composizioni per tal varietà riusciscono più vaghe e più dilettevoli.

Onde ritrovarono un segno che rappresentasse questa taciturnità o silenzio; e l'usarono per la cosa significata e lo nominarono pausa, la quale dal suo officio dissero esser un certo intralasciamento²⁸⁷ arteficioso di voce. E ben dissero arteficioso intralasciamento, volendoci avvertire che non dovessimo per le pause nelle cantilene fuor di proposito e senz'arteficio ma collocarle di maniera che si veda che la necessità e l'arteficio lo richieda. Imperoché sì come è viziosa cosa ad alcuno che parli sempre e non sappia por fine o meta al suo parlare, così è cosa viziosa al musico che non sappia a tempo e luogo dar riposo alle parti della sua composizione. Di modo che, sì come non è senza virtù il saper ragionare e tacere con proposito, così ancora non è senza virtù che 'l musico sappia far tacere e cantare le parti della sua cantilena a tempo e luogo. Ma si debbe avvertire che dove accascasse di porre più pause, le quali eccedessero il valore di quella della lunga, allora questa si debbe raddoppiare, come averebbe quando si volesse segnar la pausa della massima; ma quando si volesse raddoppiar le pause che rappresentano essa massima, over porle appresso altre pause minori, allora si potrà por quelle che si aggiungono sopra l'altre linee, perciocché non si costuma tra i musici di porre insieme tante pause sopra quelle righe istesse che sopravanzino il valore di essa massima, come in questo essemplio si veggono.



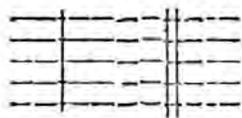
Sono state varie opinioni di questo nome pausa, perciocché alcuni hanno avuto parere che sia stata detta da *παύομαι*, parola greca, che significa cessare, posare o lasciare. Altri hanno voluto che sia così chiamata dal batter delle mani, che dai latini è detto *plausus*, conciosia ch'è misurata dalla posizione e dalla levazione della battuta, la quale si conosce dal segno formato dalla mano, come di sopra abbiamo veduto.²⁸⁸ E forse che non fu detta da principio né all'uno né

²⁸⁷ *intralasciamento*: interruzione, l'intralasciare, il por tempo in mezzo.

²⁸⁸ [Cfr.] *supra*, capitolo 49 [qui a p. 425].

all'altro modo dei due nominati, ma più presto (come pare ad alcuni) da *posa*,²⁸⁹ parola francese, che significa posata. Onde si suol dire una pausa, due pause e l'altre, cioè una posata, due posate e così il resto. Ma sia detta da che si voglia, questo importa poco, purché si sappia che quando 'l compositore pone le pause nella cantilena vuole che ivi il cantore taccia per tanto spacio di tempo quanto significa il valor delle pause.

Gli ecclesiastici eziandio pongono le pause nei lor canti, non già per ornamento ma per necessità, perché è impossibile di poter pervenire al fine di cotali cantilene senza pigliare alcun riposo. Laonde di ciò avveduti, ritrovarono un segno dal quale ciascuno cantore è avvertito che arrivando a quello s'abbia da fermare e pigliare spirito o fiato. Per il che da un tale effetto lo chiamarono $\pi\nu\epsilon\upsilon\mu\alpha$ che vuol dire spirito. Posero eziandio cotal segno, accioché ognuno dei cantori concordevolmente si avesse da fermare; onde lo dimandarono $\nu\epsilon\upsilon\mu\alpha$, che vuol dir cenno e consenso. È ben vero che non pongono tali pause nel modo che si pongono l'altre mostrate di sopra, perciòché le pongono di maniera che cingono e abbracciano tutte le linee della cantilena, tallora ponendole semplici e tallora raddoppiate, come qui si veggono.



E si debbe per ogni modo osservar quello che già molti degli antichi hanno osservato, di non porre tali pause se non nel fine delle clausule o punti della orazione, sopra la quale è composta la cantilena, e simigliantemente nel fine d'ogni periodo. Il che fa dibisogno che i compositori eziandio avvertiscano, accioché i membri dell'orazione siano divisi e la sentenza delle parole si oda e intenda interamente, perciòché facendo in cotal modo, allora si potrà dire che le pause siano state poste nelle parti della cantilena con qualche proposito e non a caso. Né si debbono per l'avenire porre per alcun modo avanti che sia finita la sentenza nel mezo della clausula, conciosia che colui che le ponesse a cotal modo dimostrerebbe veramente essere un «pecora campi»,²⁹⁰ un goffo e un ignorante. Però adunque il musico si sforzerà di non cascare in simili errori, accioché non dia ai dotti di sé mala opinione.

²⁸⁹ *posa*: *pose* forma variata per *pause*.

²⁹⁰ *pecora campi*: *Vulgata*, *Psalmi*, 8, 8; espressione con significato spregiativo.

Delle conseguenze
Capitolo LIV

E quantunque, osservando le regole date di sopra, non si ritrovasse nelle composizioni alcuna cosa che fusse degna di riprensione, essendo purgate e limate da ogni errore, né si udisse in esse se non buona e soave armonia, li mancherebbe nondimeno un non so che di bello, di leggiadro ed elegante, che a' nostri tempi si usa; e fu usato anco dagli antichi, come si vede nelle loro composizioni, quando in esse non si udisse alle fiate (poich'è impossibile di poterlo far sempre) alcune repliche o reditte d'una particella e tallora di tutta la modulazione d'una parte contenuta nella cantilena, fatte da un'altra over da più dell'altre parti, quando tra loro vanno cantando insieme, dopo un certo spacio di tempo l'una all'altra, quasi a guisa d'uno riflesso di voce, il quale è detto eco, rispondendosi, intorno alle quali arteficiosamente si affatica ogni buon compositore.

E tal modo di far cantare le parti in cotal maniera dai pratici diversamente è stato nominato, perciocch'alcuni, considerando che le parti cantando insieme al modo detto l'una segue l'altra a guisa d'uno, il quale fuggendo sia seguitato da un altro, l'hanno chiamato fuga, alcuni risposta,²⁹¹ perciocché tra loro cantando par che l'una parte all'altra quell'istessa modulazione risponda con proposito; alcuni l'hanno addimandato reditta, essendo che l'una parte viene a redire e a referir quello che l'altra ha detto o cantato prima; alcuni altri l'hanno chiamato conseguenza e meglio forse, perciocché questo è più proprio e più al proposito, essendo che, sì come dal dire che essendo ogn'animale sostanza ed essendo l'uomo animale nasce questa conseguenza che l'uomo sia sostanza, così da quell'ordine o modulazione, che è posta in alto dal compositore, ne segue che in conseguenza si possa da un'altra parte cantare l'istesso ordine o modulazione, senza lasciarvi cosa alcuna, o nell'istesso suono o più grave o più acuto.

Ma sotto questo nome porrò una specie di conseguenza, la quale nomineremo imitazione, perché è diversa dalla conseguenza, come vederemo,²⁹² essendo che l'una e l'altra tendono ad un istesso fine. Onde la conseguenza diciamo essere una certa replica o reditta di modulazione d'una parte, over di tutta la modulazione, che nasce da un ordine e collocazione de molte figure cantabili, fatta dal compositore in una parte della cantilena, dalla quale ne seguiti un'altra o più, o nel grave o nell'acuto o nell'istesso suono, per una diapason o per una

²⁹¹ *risposta*: cfr. qui a p. 359.

²⁹² *imitazione... vederemo*: cfr. qui a p. 453.

diapente o per una diatessaron ovvero all'unisono, dopo un certo e limitato spazio di tempo, procedendo l'una dopo l'altra, per gli stessi intervalli; ma l'imitazione diremo esser una replica o reditta, la quale non procede per gli stessi intervalli ma per quelli che sono in tutto differenti dai primi, essendo solamente i movimenti che fanno le parti cantando e le figure ancora simili. Il perché è da sapere che tanto la conseguenza o fuga quanto la imitazione si ritrova esser di due maniere, l'una delle quali nominaremo sciolta e l'altra legata. La prima perché è in tal maniera ordinata dal compositore tra le parti di qualsivoglia cantilena che una di esse ha un certo numero di figure solamente over una terminata particella di modulazione, la quale da una o più dell'altre parti può esser replicata, non essendo però il resto della cantilena sottoposta a cotal legge, ma sì bene al tutto libera.

Ma la legata chiamaremo quella che in tal modo è ordinata e con obbligo tale che tutta la modulazione d'una parte del concerto, sia poi grave ovvero acuta, da un'altra o più parti si può cantare, seguendo l'una dopo l'altra per un spazio di tempo determinato, e in tal maniera ordinata che in tutte le parti si possono scrivere e cantar sopra una parte sola, come costumano di fare i compositori, acciò si veda l'arteficio da loro osservato nel comporre la cantilena in simili modi di comporre, facendo che l'una seguiti l'altra, secondo un certo spazio di tempo (come ho detto) determinato e assegnato. Questo si può veramente chiamar conseguenza, perciocché si come nel sillogismo formale (come ho detto) vi entra l'orazione, nella quale essendo poste alcune cose di necessità ne segue un'altra, cioè la conclusione o conseguenza, così nella cantilena, essendo accommodata dal compositore una sorte di modulazione con debita forma, fatta in una parte del concerto, la quale chiamaremo guida, ne seguita necessariamente oltra di esse un'altra, come conclusione e conseguenza, ch'è quella parte che chiamaremo conseguente.

Laonde in queste conseguenze fa dibisogno d'osservare che quelle parti, che seguitano la prima in cotale maniera, abbiano da cantar non solamente quello che rappresentano le figure cantabili, ma debbono osservare il numero delle pause e ogn'altro accidente, come si costuma di fare alle volte, quantunque una delle parti raddoppiasse o minuisse nel cantare il valor delle figure e delle pause e l'altra cantasse due fiata replicando quello che contiene la prima. Ma per venire a mostrar queste cose acciocché si conoschino, incominceremo dalla conseguenza o fuga sciolta, nella quale il compositore non è obbligato di osservar l'equalità delle figure e di por le pause simili, né osservare altri simili accidenti; ma può far quello che più li torna comodo, come ch'una parte proceda per minime e l'altra per altre figure, cioè per semibreve e similmente per minime e

semiminime insieme mescolate, come s'osserva di far nei contrapunti fatti sopra 'l canto fermo. Si debbe però avvertire che quella parte che incomincia la fuga, o legata o sciolta ch'ella sia, è detta guida, come avemo detto di sopra, e quella che segue è chiamata conseguente. E perché quelle conseguenze, che si fanno distanti l'una dall'altra per lo spacio o tempo d'una pausa di minima o di una semibreve e d'alcun'altre ancora, per la lor vicinità sono più intelligibili, perciòché dal sentimento sono facilmente comprese, però si sforzarono i musici di fare che le parti delle lor cantilene fussero più vicine nella conseguenza che fusse possibile.

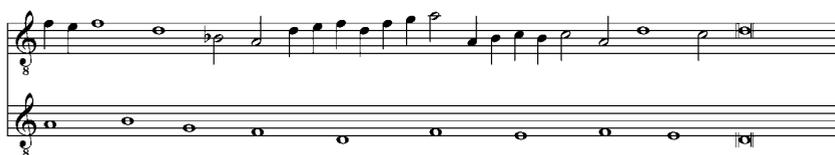
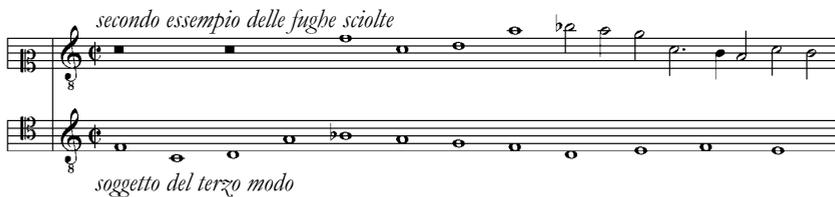
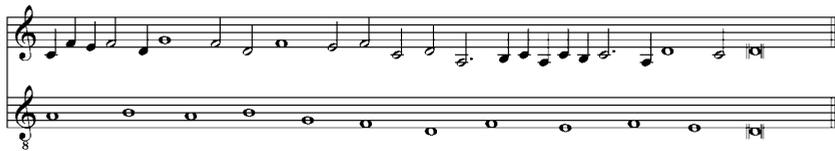
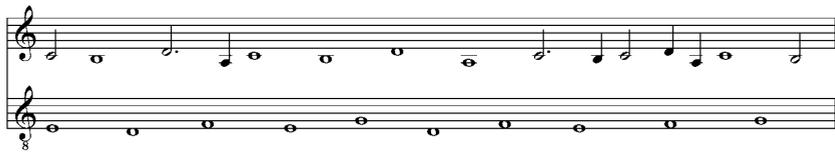
Ma il troppo continuare cotal vicinità fece che si cascò in un certo modo commune di comporre ch'al presente non si ritrova quasi conseguenza che non sia stata mille migliaia di volte usata da diversi compositori. Laonde accioché per l'avenire nelle cantilene si oda qualche varietà, si sforzaranno di usar più di rado le conseguenze così vicine e unite; e si allontanarono alquanto²⁹³ da quelle che sono tanto communi; e cercaranno con ogni lor potere di farle che fussero più nove; conciosia che quando si faranno la guida e il conseguente alquanto distanti l'uno dall'altro per tre pause di minima, over per cinque o per altre simili, verranno senza dubbio a far qualche nova variazione. Io non dico già che le conseguenze distanti per l'una pausa di minima o di semibreve non si debbino usare; ma dico che non si debbono usar molto spesso, per non cascare in quello ch'è tanto commune, che non si ritrova libro nel quale non sia molte e molte volte replicato; il qual lascio di mostrare, per non esser tedioso e per non offender alcuno. Ma accioché si cavi qualche frutto da quello ch'io ho detto, porrò prima l'esempio delle conseguenze sciolte, le quali si fanno sopra i canti fermi a loro imitazione, perciòché di quelle che si trovano tra due parti diminuite se ne potrà avere due accomodati essemi, posti di sopra nel capitolo 43.²⁹⁴

primo esempio delle fughe sciolte

soggetto del terzo modo

²⁹³ e... *alquanto*: forse da emendare in « si allontanarono alquanto ».

²⁹⁴ *essemi*... 43: cfr. qui a p. 408.



Ma delle legate, che si fanno in molte maniere, ne porrò qui alcune solamente, essendo ch'è impossibile di poterle por tutte e dimostrarle con brevità in poche carte, nelle quali s'averà da osservar questo nella prima maniera, che siano poste l'una con l'altra in conseguenza all'unisono overo alla quarta overamente alla quinta o pure all'ottava, incominciando da qual parte si voglia, sia la grave over l'acuta, che questo importa poco.

consequente

prima maniera di fuga legata, guida

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a soprano clef (8) and a bass clef staff. The second system also consists of a treble clef staff with a soprano clef (8) and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the relationship between the 'consequente' and the 'guida'.

Laonde finito che sarà il tutto, come qui si vede, si piglierà la parte che incomincia a cantare, cioè la guida, e si scriverà di lungo; e dove 'l consequente ha da incominciare a cantare, cioè sopra la figura posta nella guida, si porrà un segno tale §, il qual dai musici vien detto presa. E nel fine, ov'ha da fermarsi, si segnerà la parte della guida col detto segno over con questo ◊, ponendolo sopra la figura finale, ove si ha da fermare il consequente; e cotal segno chiamato coronata. Fatto questo, per dar notizia in qual maniera si abbiano a cantar le parti, si pone una regola sopra la parte della guida, la quale essendo chiamata dai Greci κανών, alcuni musici poco intelligenti dicono canon quello che dovrebbero dire conseguenza. E tal regola si scrive in questo modo, conseguenza alla diapason; e se 'l consequente è più acuto della guida, s'aggiunge in acuto, aggiungendovi oltre di ciò il tempo che ha da aspettare la parte del consequente, avanti ch'incomincia a cantare, ancora che sia segnato il luogo con il segno §. Laonde si scrive.

conseguenza de due tempi alla diapason acuta; guida e consequente ridutti uno

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a soprano clef (8) and a bass clef staff. The second system also consists of a treble clef staff with a soprano clef (8) and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and accidentals, illustrating the relationship between the 'guida' and the 'consequente' in a two-measure diapason.



Oltre di ciò, se 'l consequente cantasse nel grave, in luogo di dire acuta, si porrebbe grave. E se la conseguenza fusse fatta per una quarta, allora si direbbe in diatessaron; e se cantasse per una quinta, si direbbe in diapente; e se per l'unisono, si direbbe all'unisono overamente nell'istesso suono o voce istessa. Lungo sarebbe il voler raccontare tutte le specie delle conseguenze d'una in una, e il voler dar un essempro particolare; ma perché de queste ne sono i libri pieni, però lasciarò di ragionarne più oltra, rimettendo 'l resto al buon giudizio del compositore, che vedendo ed esaminando gli essempro sopra detti, li saranno guida e lume di ritrovar cose assai maggiori. Non voglio però restar di dire che si trova eziandio un'altra sorte di conseguenza, la quale si fa per gli istessi intervalli, per movimenti contrarii, detta conseguenza per ἄρσιν e θέσιν, cioè per levazione e abbassamento di voce; il qual modo è usato dai buoni pratici; e nel comporla si procede a quell'istesso modo col quale si procede nell'altre. Sono nondimeno due le sue specie, legate e sciolte. Le legate potremo conoscere quando avremo piena cognizione delle precedenti; il simile anco averrà delle sciolte.

Ma perché, considerato quello che di sopra ho detto, con facilità si può fare o compor le sciolte, lasciandole da un canto, verrò a mostrar le legate che sono alquanto più difficili; e porrò solamente alcuni essempro, dai quali si potrà conoscere e comprender quello che si de' osservare, quando si vorrà comporre in tal maniera. Se noi adunque ordinaremo la guida col consequente, che procedino l'uno contra l'altro per contrarii movimenti, osservando di porre quelli istessi intervalli de tuoni, de semituoni e gli altri in una parte che si pone nell'altra, non è dubbio che queste parti si potranno ordinare in diverse maniere; perciòché si potrà porre il consequente sopra la guida distante per lo spazio del semiditono, aspettando due tempi interi di breve imperfetta, cioè dimorando all'incominciare per lo spazio di una pausa di lunga e così avremo il seguente essempro.

Overo si potrà porre l'una delle parti, cioè il consequente, lontano dalla guida per una settimana, e averemo la sequente cantilena, nella quale il consequente seguirà la guida per due tempi di breve imperfetta, cioè dopo una pausa di lunga.

Volendo poi scrivere in lungo cotali essempli o cantilene, si potranno ordinare di maniera che i consequenti potranno aver le loro chiavi che dimostreranno per quali corde averanno a procedere nel cantare, come ha la guida. Le quali chiavi si porranno sempre avanti quella che serve ad essa guida; e tra queste e quelle si porranno le pause che 'l consequente avrà da fare, avanti che incominci

a cantare, ancora che la regola posta sopra di loro gli insegni in qual maniera si abbia da procedere, come nei due sottoposti esempi si vede.

consequenza de due tempi al semiditono acuto per contrarii movimenti; guida e conseguente ridotti in uno

consequente de due tempi alla settima acuta, per movimenti contrarii; guida e conseguente ridotti insieme

Vedremo poi al suo luogo quel ch'importi un tempo, due tempi e più ancora, conciosia che allora mostrerò eziandio quante figure in esso si pongano e a qual figura il tempo s'attribuisca.²⁹⁵ Si debbe oltra di ciò avvertire che queste maniere di conseguenza non sono per alcun modo da sprezzare; anzi si debbono abbracciare, perciocché oltra che sono belle, eleganti e ingegnose hanno anco un certo non so che di grandezza, essendo che un tal modo di comporre non è così commune come sono gli altri modi. Però adunque chi si vorrà essercitare nel comporre simili maniere non è dubbio che in breve tempo diventerà buon musico. E quello ch'ho detto nelle conseguenze legate voglio che s'intenda anco delle slegate o sciolte che si compongono senza obligo alcuno. Né si debbe alcuno imaginare, avendo io solamente posto i mostrati essempli, che queste solamente siano tutte le maniere delle conseguenze e che non se ne possa fare alcun'altra per altra maniera, come il porre più o meno tempi, e che la guida non si possa porre nell'acuto e il conseguente nel grave, conciosia che sono quasi infiniti li modi e lungo sarebbe il raccontarli di uno in uno; ma ho posto solamente questi pochi, acciocché siano un lume e una guida a ciascuno che vorrà sottoentrare a questa bella, ingegnosa e onorevol fatica.

Delle imitazioni e quello che elle siano
Capitolo LV

Non di poco utile è la imitazione ai compositori, imperoché, oltra l'ornamento che apporta alla cantilena, è cosa d'ingegno e molto lodevole; ed è di due sorti, come è la conseguenza, cioè legata e sciolta. È dai pratici eziandio chiamata conseguenza; ma invero tra questa e la imitazione è cotal differenza, che la conseguenza, legata o sciolta ch'ella si sia, si ritrova tra molte parti della cantilena, le quali, o per movimenti simili o per contrarii, contengono quell'istessi intervalli che contiene la lor guida, come ho mostrato; ma la imitazione sciolta o legata, come si vuole, quantunque si ritrovi tra molte parti (come mostreremo) e procedi all'istesso modo, nondimeno non camina per quell'istessi intervalli nelle parti consequenti che si ritrovano nella guida. Laonde, sì come la conseguenza si può fare all'unisono, alla quarta, alla quinta, all'ottava ovvero ad altri intervalli, così la imitazione si può accomodare ad ogni intervallo, dall'unisono e dai nominati²⁹⁶ in fuori.

²⁹⁵ *Vedremo... attribuisca*: cfr. qui a p. 561.

²⁹⁶ *nominati*: la quarta, la quinta e l'ottava.

parte acuta dello essemplio delle imitazioni sciolte

parte grave

The image shows a musical score for a piece titled 'parte acuta dello essemplio delle imitazioni sciolte'. It consists of three systems of two staves each. The first system is labeled 'parte acuta' and the second system is labeled 'parte grave'. The music is written in a style typical of 16th-century Italian lute tablature, using a G-clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. The third system continues the piece with similar rhythmic patterns.

Il perché si potrà porre alla seconda, alla terza, alla sesta, alla settima e ad altri intervalli simili. Diremo adunque che la imitazione è quella che si trova tra due o più parti, delle quali il conseguente, imitando i movimenti della guida, procede solamente per quell'istessi gradi, senz'aver altra considerazione degli intervalli. E la cognizione tanto della legata quanto della sciolta si potrà aver facilmente, quando s'averà conosciuto quello che voglia dire conseguenza legata e conseguenza sciolta. Ma per maggior chiarezza verrò ad uno essemplio particolare, dal quale si potrà conoscer quello ch'ho voluto dire in universale. Le imitazioni adunque, che si fanno per contrarii movimenti, hanno, al medesimo modo che hanno le conseguenze, la guida e il conseguente; onde si usa anco nel scrivere la guida in lungo gli istessi modi che furono usati nelle conseguenze, cioè porre le lor prese e le coronate come ho mostrato. Ma il canone o regola de queste si scrive in cotal guisa: «Si canta alla seconda overo alla terza o pur ad altre simili, acuta over grave, pausando due tempi o più o meno». E se le parti procedono per movimenti contrarii, s'aggiunge queste parole: «Per movimenti contrarii».

Si debbe dopoi avvertire che nelle sciolte si può cavare il conseguente dalla guida, parte per imitazione e parte in conseguenza. Così parte in movimenti simili e parte in movimenti contrarii, onde sarebbe cosa troppo lungo se 'l si volesse dar notizia particolare d'ogni cosa minima. Ciascuno però sarà avvertito per sempre di ordinare in tal maniera le parti della sua composizione, massimamen-

te nelle fughe e imitazioni legate che procedono per movimenti contrarii, che si possono cantar senza discomodo. E per dare di ciò qualche lume, ho posto di sopra lo essemplio particolare delle imitazioni sciolte, accioché da esso si possa trar frutto di quello ch'ho detto di sopra; e ora verrò a mostrare gli essempli delle imitazioni legate. La imitazione legata si potrà conoscer da questo, che averà la guida e il conseguente, che l'uno seguirà l'altro, non per gli istessi intervalli, ma per quelli stessi movimenti, over gradi, come nell'essemplio seguente si vede.

The image displays a musical score with two systems of staves. The first system consists of two staves, both in bass clef. The top staff is labeled *conseguente della prima maniera* and the bottom staff is labeled *guida della prima maniera d'imitazione legata*. The second system consists of two staves in treble clef. The music is written in a single melodic line across the staves, illustrating the relationship between the 'consequente' and the 'guida' in a linked imitation.

E questa si conosce esser manifestamente imitazione e non fuga, perciocché il conseguente canta per un ditono più acuto della guida. E ancora che l'uno e l'altro procedino per gli istessi gradi, non procedono però per gli istessi intervalli, come ho detto. Volendo adunque ridurre tale imitazione in una parte sola, la disponeremo a questo modo, ponendole di sopra la regola ch'insegnerà quello che si averà da tenere nel cantarla, in questa maniera.

si canta dopo un tempo procedendo per un ditono; guida e conseguente ridotti insieme

Musical score for the first exercise. It consists of four systems of two staves each. The first system is in bass clef with a 6/8 time signature. The second system is in treble clef. The third and fourth systems are in treble clef with a 6/8 time signature. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, with various rhythmic values and rests.

Ma in quelle imitazioni che procedono per movimenti contrarii, si tiene altro modo, come nell'esempio seguente si può vedere.

Musical score for the second exercise. It consists of four systems of two staves each. The first system is in bass clef with a 6/8 time signature. The second system is in bass clef with a 6/8 time signature. The third and fourth systems are in treble clef with a 6/8 time signature. The music features a melodic line in the upper staff and a supporting line in the lower staff, with various rhythmic values and rests.

E acciò si veggia in qual maniera per l'avenire s'abbia da procedere, quando si vorrà porre insieme la guida e il conseguente, scriverò tale imitazione in lungo, col suo canone o regola in cotal modo.

si canta all'unisono dopo due tempi, per contrarii movimenti; le due parti poste di sopra ridotte in una

The first system shows two staves. The top staff begins with a whole rest followed by a half note, then a series of eighth notes. The bottom staff begins with a whole rest followed by a half note, then a series of eighth notes. The second system continues the patterns. The third system also continues the patterns, ending with a double bar line.

Si trova eziandio una sorte di composizione simile, la qual contiene la guida e il conseguente, parte in conseguenza e parte in imitazione, come qui si vede.

The first system shows two staves. The top staff is labeled 'guida del misto di conseguenza e d'imitazione' and the bottom staff is labeled 'conseguente del misto'. The second system continues the patterns. The third system also continues the patterns, ending with a double bar line.

La quale si suol ridurre sopra una parte sola, col suo canone o regola in questo modo.

si canta il conseguente in diapente grave, dopo due tempi; le due parti mostrate del misto di fuga e d'imitazione

The musical score is presented in three systems, each with two staves. The first system features a treble clef staff with a whole note followed by a half note, and a bass clef staff with a whole note followed by a half note. The second system shows a treble clef staff with a sequence of eighth notes and a bass clef staff with a sequence of eighth notes. The third system shows a treble clef staff with a sequence of eighth notes and a bass clef staff with a sequence of eighth notes.

Questa comunemente dai pratici è detta fuga; e si usa molto spesso nelle composizioni a più voci, come si può vedere in molte cantilene. E invero non è da sprezzare, anzi da porla spesse volte in uso, perciocché fa la composizione ingegnosa e fa anco buonissimo effetto. Ma si dee sapere che nelle conseguenze e nelle imitazioni, che si trovano nelle composizioni a più voci, legate o sciolte che siano, si possono por le quarte e far molti passaggi che ritornano bene; perciocché l'altre parti sono di grande aiuto al compositore, ancora che nelle composizioni de due voci le quarte non si ponghino, perché non fanno quel buono effetto che fanno l'altre consonanze. Però sarà bisogno che 'l compositore stia avvertito, acciò non cada in qualche errore. Ma questo sia detto a sufficienza intorno alle conseguenze e alle imitazioni, perciocché d'alcune di quelle, che si pongono nelle composizioni a più voci, ragioneremo altrove.

Dei contrapunti doppii e quello che siano
Capitolo LVI

Avendo veduto in qual maniera si possa comporre ogni sorte di contrapunto a due voci, voglio che vediamo ora in qual modo si possa fare alcune sorte artificiose di contrapunto a due voci medesimamente, sopra qual soggetto si voglia, che si chiama contrapunto doppio, il quale non è altro che una composizione fatta ingegnosamente che si può cantare a più modi, mutando le parti di maniera che replicata si oda diverso concento da quello che nell'istesse primieramente si udiva. Onde dobbiamo sapere che tal contrapunto si trova essere di due sorti; la prima è quando il principale, cioè il primo che si compone e la replica, cioè quello che s'intende dopo il primo, si cantano mutando le parti in questo modo, che l'acuta diventi grave e grave l'acuta, senza variazione alcuna de movimenti. E questa si ritrova eziandio de due sorti, imperoché, mutate le parti, overo procede per gli istessi intervalli overamente per variati; se per gli istessi, il contrapunto replicato si canta facendo la parte acuta del principale più grave per una quinta, e la grave più acuta per una ottava; e se 'l si procede per variati, si canta la parte acuta del principale una decima più grave e la grave una ottava più alta.

La seconda poi è quando dopo il principale si canta la replica che procede per movimenti contrarii, cambiate primieramente le parti come si è detto, cioè la grave nell'acuta e questa nella grave. Quando adunque si vorrà comporre al primo modo che procede per gli istessi movimenti e per gli istessi intervalli, osserveremo di non porre mai la sesta nel principale, imperoché nella replica non può far consonanza. Né porremo mai le parti della cantilena tanto distanti l'una dall'altra che trappassino la duodecima corda; né mai porremo la parte acuta nel luogo della grave, né per il contrario la grave nel luogo della acuta; conciosia che non solo le figure, che passano la duodecima, ma eziandio quelle, per le quali si viene ad occupare con una parte il luogo dell'altra, vengono a far dissonanza nella replica. Non porremo anco la sincopa nella quale si contenghi la settima, percioché nella replica non torna bene. Potremo però usar la sincopa nella quale sia la seconda e la quarta, essendo che queste vengono a far nella replica buonissimi effetti, massimamente quando è risolta secondo i modi mostrati altrove.²⁹⁷

E accioché tra le parti della replica non si oda alcuna relazione che non sia armonica, si de' avvertire di non porre per alcun modo nel principale la decima minore, dopo la quale venghi la ottava o la duodecima, né la terza minore avanti

²⁹⁷ *massimamente... altrove.* cfr. qui a p. 399.

l'unisono o la quinta, quando le parti procedono per contrarii movimenti, per-
 ciocché poste in cotal modo ne segue il tritono over altro incommodo tra le par-
 ti. Debbesi oltra di ciò avvertire ch'ogni duodecima nel principale viene ad esser
 nella replica unisono, e ogni quinta torna ottava. Eziandio si de' osservare che
 ogni regola mostrata di sopra sia nel principale intieramente osservata, per-
 ché la replica verrà ad essere senz'alcuno errore. È ben vero che volendo finire
 il contrapunto con la cadenza, sarà necessario che 'l principale o la replica abbia
 la cadenza terminata per quinta o per duodecima; il che avviene eziandio nelle
 cadenze mezane, se bene tra le parti si udirà la relazione del tritono; ma questo
 sarà di poca importanza, quando il resto sarà ordinato regolatamente, come si
 può vedere nel principale. Cantaremo poi la replica in questo modo, facendo
 acuta la parte grave per una ottava e grave la acuta per una quinta, procedendo
 per gli istessi movimenti e per gli medesimi intervalli, come più oltra si vede
 nello essemplio, dal quale si potrà comprendere che 'l suo contrapunto e il suo
 concerto è molto variato da quello del principale; e questo si chiama contra-
 punto doppio alla duodecima.

The image displays a musical score for a 'contrapunto doppio' (double counterpoint) exercise. It consists of four systems of two staves each. The first system is labeled 'parte acuta del principale della prima maniera di contrapunto doppio' and shows the original melody in the upper voice and its double in the lower voice. The second system is labeled 'parte grave del principale e parte acuta della replica della prima specie del contrapunto doppio' and shows the original melody in the lower voice and its double in the upper voice. The third and fourth systems show the original melody in the upper voice and its double in the lower voice, with the original melody in the lower voice and its double in the upper voice. The score is written in G major and common time, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of C.

parte grave del principale e parte acuta della replica della prima specie del contrapunto doppio

parte grave della replica

Ma volendo comporre quello che tiene il secondo luogo nella prima maniera, cioè quello che nella replica procede per gli istessi movimenti, ma per intervalli differenti da quelli che sono nel principale, osservaremo di non porre per alcun modo nel principale due consonanze simili, come sono due terze o due seste, l'una dopo l'altra senz'alcun mezzo, ancora che l'una fusse maggiore e l'altra minore, e di porre le sincope che siano in tutte le lor parti consonanti. Io dissi che non si pone due seste, perciocché in questi e in altri simili contrapunti la sesta si può usare, che fa buono effetto, e si può far che la parte grave piglia il luogo dell'acuta e questa quella del grave, come torna più commodo, con questa condizione però, che quando saranno poste in tal maniera, l'una non sia lontana dall'altra per più d'una terza, essendo che restando ciascuna nei suoi termini, allora si potranno porre distanti l'una dall'altra per una duodecima.

È ben vero che, se ben passasse più oltra, non bisognerebbe porre per alcun modo la terzadecima, perché non tornerebbe molto commoda. Non passeremo adunque la duodecima e osservaremo le regole date e faremo che le parti della cantilena cantino commodamente, con movimenti di grado più che sia possibile, perciocché quelli di quarta e di quinta possono in alcuni luoghi della replica generar qualche discomodo. Il che osservato, potremo avere un contrapunto purgato da ogni errore, simile a quel che seguita. Dal quale potremo avere non solo una ma due repliche, l'una quando prima faremo la sua parte grave più

acuta per una ottava e l'acuta più grave per una decima, e l'altra quando si farà grave la parte acuta per una ottava e la grave si canterà acuta per una decima; e più piacerà, perché si udirà il modo mantenuto maggiormente nei suoi termini con altr'armonia. E queste sorte de contrapunti si potranno cantare eziandio a tre voci, facendo prima cantare sotto la parte acuta del principale un'altra parte distante nel grave per una decima; e dopo nella prima replica l'acuta si canterà più grave per una diapason; e restando la grave nel suo essere, si farà cantare una terza parte nel grave, distante per una decima da quella che si canta più grave nella replica per una diapason. Fatto questo, nella seconda replica si farà cantare una parte più acuta per una terza, sopra la parte grave della replica, e si avrà il proposito cioè tre maniere di contrapunto a tre voci che saranno l'una dall'altra differenti. È ben vero che 'l contrapunto non verria ad esser così bene espurgato da errori, come sarebbe il dovere.

parte acuta del principale della seconda maniera di contrapunto doppio

parte grave del principale

parte acuta della prima e seconda replica della seconda maniera del contrapunto doppio

parte grave della prima e seconda replica

parte acuta della prima e seconda replica della seconda maniera del contrapunto doppio

parte grave della prima e seconda replica



Ma perché il fare questa sorte di contrapunto è molto difficile, volendolo far che venghi nella replica senza errore, però voglio porre alcune regole generali, delle quali la prima sarà (lasciando molt'altre cose alla discrezione e al buon giudizio del compositore) che non si de' por mai la terza dopo l'unisono, né la terza medesimamente over la decima dopo la ottava, quando le parti della cantilena discenderanno insieme. Osserveremo anco che, quando le parti ascenderanno, di non por dopo la quinta la sesta, né meno la decima dopo la duodecima, massimamente quando la parte acuta non procederà per grado, il quale è alquanto più tollerabile del movimento per salto. Similmente si avvertirà di non procedere dalla ottava alla decima minore, se non quando la parte acuta farà il movimento di tuono e la grave quello del semituono, né meno dalla terza o dalla quinta alla decima minore, per contrarii movimenti.

Schivaremo il porre la parte acuta che si muova dalla quinta alla terza maggiore, quando la grave non farà movimento alcuno. Così quando la parte acuta non farà movimento e la grave si muoverà, procedendo dalla quinta alla terza minore over dalla duodecima alla decima minore, imperoché la replica non verrebbe secondo le regole date. In questa maniera di contrapunto ogni decima che si pone nel principale diventa ottava nella replica; e ogni terza ritorna quintadecima. Ma debbe il contrapuntista comporre insieme il principale e la replica; e così il tutto verrà ad esser senza errore. Quanto al secondo modo, ove la replica va modulando per movimenti contrarii a quelli che sono contenuti nel principale, osservando però nelle sue parti gli istessi intervalli, fa dibisogno ch'esso principale abbia sincope (se ne averà alcuna) che siano tutte consonanti, siano poste poi a qual modo si voglia, percioché, se avesse alcuna dissonanza, non verrebbero a far buoni effetti nella replica. Qui si potrà usare (facendo bisogno) la sesta nel principale; ma bisogna avvertire di non porre la decima, dopo la quale seguiti la ottava, né la terza avanti l'unisono, quando le parti ascendono insieme, come nel sottoposto esempio si è osservato.

parte acuta del principale del secondo modo dei contrapunti doppii

parte grave del principale

Averemo la replica ponendo grave la parte acuta e l'acuta grave, questa distante dalle parti principali per una settima e quella per una nona, come qui si vede.

parte acuta della replica del secondo modo delli contrapunti doppii

parte grave della replica

Componendo in cotal maniera, le parti della composizione si possono porre nel principale distanti l'una dall'altra per qualsivoglia intervallo, se bene arivassero alla quintadecima, perché nella replica tornano bene; ma non si debbe porre le parti molto lontane l'una dall'altra.

principale a due voci

se 'l si cantarà una parte sopra questa più acuta per una decima averemo una cantilena a tre voci con la parte acuta

prima replica a due voci

se aggiungeremo a questa replica una parte, che canti sopra questa per una decima più acuta, averemo un canto a tre voci

seconda replica a due voci

ma se a questa parte se n'aggiungerà un'altra che canti insieme nel grave per una decima e si farà cantar questa più acuta per una diapason, ovvero ottava, avremo una composizione di tre voci

terza replica a due voci

e se 'l si aggiungerà una parte a questa, che canti con essa lei per una terza over per una decima più acuta, si potrà udire il concerto fatto di tre voci

Ho voluto dar questi pochi essempli, accioché essaminati, il diligente compositore possa ritrovare col suo intelletto altre nove e belle invenzioni. Laonde voglio eziandio avvertire una cosa, che se 'l si osserverà tutto quello che le regole

ne toglie di potere usare alcuna cosa nei contrapunti mostrati di sopra, potremo comporre un contrapunto di tal sorte che si potrà cantare a ciascuno dei modi mostrati, con grande varietà d'armonia, come nei poco fa mostrati si potrà conoscere. Non voglio tacere anco questo, acciò si veda l'arteficio di questa sorte di contrapunto, che se noi aggiungeremo a qualsivoglia parte delle cantilene, che si cantano a due voci, un'altra nel grave o nell'acuto secondo ch'ho notato in esse particolarmente, ciascuna da per sé si potrà cantare a tre voci. È ben vero che le parti aggiunte non veranno fatte con l'osservanza delle regole date di sopra, ma questo basti. Si debbe eziandio sapere che, oltre le mostrate maniere di contrapunto doppio, se ne ritrovano molt'altre, le quali volendole raccogliere insieme sarebbe cosa lunga e difficile; ma per ora basterà di mostrarne alcune che si fanno in conseguenza, le quali sono maravigliose.

Laonde (per venire al fatto) dico che se nella conseguenza fatta per movimenti contrarii osserveremo di non por mai alcuna dissonanza, verrà una composizione di tal maniera ch'avrà una replica, nella quale quella parte, ch'era nel principale conseguente, potrà esser guida, come nel sequente essemplio, il quale corrisponde alla seconda maniera di conseguenza legata, posta nel capitolo 54,²⁹⁸ si può comprendere.

principale

²⁹⁸ *posta... 54*: cfr. qui a p. 445.

replica

The musical score for 'replica' consists of two systems of two staves each. The first system uses a soprano clef (C1) for the upper staff and an alto clef (C3) for the lower staff. The second system uses a soprano clef (C1) for the upper staff and a bass clef (C2) for the lower staff. The music is written in a single melodic line across both staves of each system, with various note values including minims, crotchets, and quavers.

Perciò essendo la parte acuta guida nel principale e la grave il conseguente, nella replica viene il contrario, cioè la grave guida e l'acuta conseguente. Questo stesso ne verrà fatto nelle imitazioni per contrarii movimenti, quando osserveremo medesimamente di non far mai alcuna dissonanza. Onde nascerà una composizione simile alla sequente, corrispondente al secondo modo d'imitazione legata posta nel capitolo 55,²⁹⁹ la quale averà la sua replica.

principale

The musical score for 'principale' consists of two systems of two staves each. The first system uses a soprano clef (C1) for the upper staff and an alto clef (C3) for the lower staff. The second system uses a soprano clef (C1) for the upper staff and a bass clef (C2) for the lower staff. The music is written in a single melodic line across both staves of each system, featuring a more complex rhythmic pattern with many quaver notes.

²⁹⁹ *posta...* 55: cfr. qui a p. 453.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with some rests and a sharp sign in the upper staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including a double bar line and a sharp sign in the upper staff.

replica

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a double bar line and a sharp sign in the upper staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including a double bar line and a sharp sign in the upper staff.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a sequence of eighth and sixteenth notes, with a double bar line and a sharp sign in the upper staff.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, including a double bar line and a sharp sign in the upper staff.

Ma al misto di conseguenza e d'imitazione posto nel nominato capitolo 55 corrisponde il seguente esempio, nel quale se 'l si osserverà, sopra ogn'altra cosa, di non fare sesta, onde ne viene che non si può fare la sincopa nella quale sia nascosta la settima, e averemo una replica, nella quale il conseguente del principale diventerà guida e la guida ritornerà conseguente, come nel seguente esempio si può vedere.

The image displays a musical score for two staves, likely representing a vocal line and a basso continuo line. The score is written in a single system with a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature, while the second staff begins with a bass clef and a 6/8 time signature. The music consists of several measures, with the first measure containing a whole note in the treble and a whole note in the bass. The second measure features a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The fourth measure contains an eighth note in the treble and an eighth note in the bass. The fifth measure has a sixteenth note in the treble and a sixteenth note in the bass. The sixth measure features a thirty-second note in the treble and a thirty-second note in the bass. The seventh measure contains a sixty-fourth note in the treble and a sixty-fourth note in the bass. The eighth measure has a one-hundred-twenty-eighth note in the treble and a one-hundred-twenty-eighth note in the bass. The ninth measure features a two-hundred-forty-eighth note in the treble and a two-hundred-forty-eighth note in the bass. The tenth measure contains a four-hundred-ninety-sixth note in the treble and a four-hundred-ninety-sixth note in the bass. The eleventh measure has an eighth note in the treble and an eighth note in the bass. The twelfth measure features a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The thirteenth measure contains a half note in the treble and a half note in the bass. The fourteenth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fifteenth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixteenth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventeenth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eighteenth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The nineteenth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The twentieth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The twenty-first measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The twenty-second measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The twenty-third measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The twenty-fourth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The twenty-fifth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The twenty-sixth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The twenty-seventh measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The twenty-eighth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The twenty-ninth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The thirtieth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The thirty-first measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The thirty-second measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The thirty-third measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The thirty-fourth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The thirty-fifth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The thirty-sixth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The thirty-seventh measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The thirty-eighth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The thirty-ninth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fortieth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The forty-first measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The forty-second measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The forty-third measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The forty-fourth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The forty-fifth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The forty-sixth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The forty-seventh measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The forty-eighth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The forty-ninth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fiftieth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fifty-first measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fifty-second measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fifty-third measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fifty-fourth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fifty-fifth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fifty-sixth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fifty-seventh measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fifty-eighth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The fifty-ninth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixtieth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixty-first measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixty-second measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixty-third measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixty-fourth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixty-fifth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixty-sixth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixty-seventh measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixty-eighth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The sixty-ninth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventieth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventy-first measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventy-second measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventy-third measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventy-fourth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventy-fifth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventy-sixth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventy-seventh measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventy-eighth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The seventy-ninth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eightieth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eighty-first measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eighty-second measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eighty-third measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eighty-fourth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eighty-fifth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eighty-sixth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eighty-seventh measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eighty-eighth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass. The eighty-ninth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The ninetieth measure features a whole note in the treble and a whole note in the bass. The hundredth measure contains a whole note in the treble and a whole note in the bass.

Ora volendo comporre una imitazione, la quale corrisponda alla prima maniera d'imitazione legata, posta nel detto capitolo 55, osserveremo primieramente queste cose che sono di maggiore importanza, cioè di non far mai due intervalli o consonanze che siano simili, siano poi qual si vogliano, né di usar mai la quinta, né di far mai la sincopa che abbia la settima, ancora che si possa usar la sesta, ma non mai sotto 'l conseguente; né mai sotto di questo si fa quinta, dopo la quale ne venga la terza insieme discendendo; e averemo una cantilena, com'è la seguente, con due repliche, nella prima delle quali quello ch'era conse-

quente nel principale e cantava dopo la guida per l'intervallo de due tempi, per una terza più grave, potrà cantar per lo spacio di essi due tempi per una diapente simigliantemente più grave; ma nella replica l'uno e l'altro dei due consequenti, cioè quello del principale, il quale cantò dopo la guida per una terza più grave, e anco questo che cantò per una diapente, potranno cantare insieme con la guida, facendo prima ciascheduno due tempi, come aveano fatto prima; e così si potrà avere una cantilena a tre voci, come nel sequente essemplio si potrà udire.

si cantano i consequenti l'uno alla terza e l'altro alla quinta grave

Ma bisogna avvertire di non procedere molto per salti di quarta e di quinta, essendo che nei consequenti alle fiato vengono discomodi, per li salti di tritono e semidiapente. Poniamo ormai fine a coteste cose, essendo che (per quello ch'io m'aveggio) finora ne ho insegnate tante che ognuno di elevato ingegno da se stesso potrà non solamente accommodarle nelle sue composizioni, ma eziandio ritrovarne dell'altre, con nuove e belle invenzioni, perciocché seguitando

i modi ch'ho insegnato di sopra non li sarà difficile. Ma di questo sia detto a sufficienza.

Quel che de' osservare il contrapuntista oltra le regole date e d'alcune licenze che potrà pigliare, quando li tornaranno commodo

Capitolo LVII

Ristringero in un capo ora alcune cose dando l'esempio particolare per il quale il compositore potrà comprendere l'universale, accioché dalla lor osservanza la sua cantilena venghi ad esser piena di soave armonia, e il concerto apporti diletto a tutti coloro che l'udiranno. Laonde dico che, oltra l'osservanza delle regole date di sopra, fa dibisogno che primieramente il compositore accompagni in tal maniera le parti della cantilena che, se una sarà contenuta per esempio tra le corde del primo modo, l'altra sia compresa da quelle del secondo, com'io intendo di mostrare nella quarta parte. E perché nel fare i contrapunti alle volte il compositore ritrovarà molte figure sopra una corda della parte del soggetto, essendo necessario che 'l contrappunto faccia movimento, onde spesse fiate non potrà continuar nella varietà delle consonanze molto di lungo, se non con grande difficoltà, però in tal caso potrà usar molte figure sincopate, come sono la semibreve e la minima col punto, variando sempre le corde e li suoni; e così le figure poste in questo modo faranno passare il contrapunto con molta grazia e apporteranno gran commodo al compositore, perché verrà ad esser legato di maniera che farà buonissimo effetto.

Ma si de' sapere che allora il contrapunto si potrà chiamar legato, quando sarà sincopato in tal maniera che la semibreve del soggetto non cascarà interamente battuta sopra la semibreve del contrapunto, ma si bene sopra la sua metà; il che avverrà quando sarà posta sincopata over quando cascarà sopra 'l punto della minima. Sarà eziandio detto legato, quando la parte del soggetto starà ferma, cioè non si muoverà da una corda all'altra, e il contrapunto si muoverà e andrà modulando per diverse corde. Similmente sarà chiamato legato, quando 'l contrapunto starà fermo e il soggetto passerà per varie corde; e ciò accaderà quando sarà diminuito. Quando occorrerà poi di volere usar gli unisoni o per necessità o per altra cagione, si potranno porre sopra la seconda parte della semibreve, purché la parte del soggetto e il contrapunto, nel battere o nel levare, in un tempo non s'incontrino a proferir l'unisono; conciosia che posto sopra la seconda parte di qual figura si voglia, quasi non si ode, come si udirebbe quando s'incontrassero insieme nella prima parte.

Onde per questa ragione si potrà anco porre quando cascherà sopra 'l punto della semibreve o della minima, posto in qual parte si voglia, purché tal parte sia diminuita; e ciò torna bene nelle composizioni de più voci, essendo che quell'unisono viene a pigliare il luogo di quella minima della quale il punto tiene il suo luogo, che non solamente quasi non si ode ma tal punto alle volte da' cantori si tace, onde è cagione spesse fiato di fare che l'armonia resta priva d'alcune delle sue parti, cioè della quinta o della terza, com'altrove vederemo;³⁰⁰ e per tal maniera resta imperfetta. Ma perché l'osservanza delle mostrate regole lega alle volte il compositore in tal guisa che non solo nei contrapunti può far acquisto d'una bella e leggiadra modulazione, che diletta, ma non può anco porre le parti della cantilena in conseguenza, secondo che sarebbe il suo desiderio, però, secondo ch'ai poeti è concesso alcuna volta di far contra le regole metriche e di usare una locuzione per un'altra e una sillaba lunga in luogo d'una breve o per il contrario, così sarà lecito al musico alle volte di poter porre in carte alcune cose contra le date regole.

Ma non però li sarà concesso il troppo continuarle, come eziandio non è permesso al poeta di usar spesse volte cotal licenze. Potrà adunque il musico, quando gli verrà comodo e non potrà far altrimenti per qualche accidente, per la quinta dopo la sesta maggiore, contra la regola data di sopra nel capitolo 38,³⁰¹ quando la sesta sarà posta nella seconda parte della semibreve sincopata, come nell'esempio si vede; perciocché se la seconda e la settima, che sono dissonanze, poste nelle sincope sono sopportate, quanto maggiormente si de' tollerare la sesta che non solamente non è dissonante ma appresso d'ognuno è ricevuta per consonante?

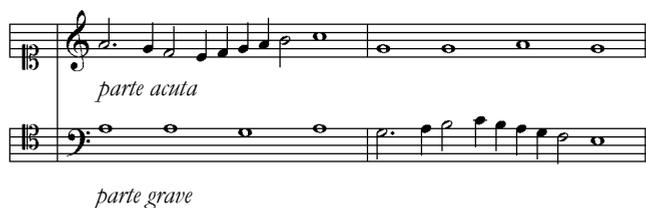


Potrebbe forse alcun dire che con questa licenza e con l'istesso modo si potrebbe anco pervenire dalla sesta minore all'ottava; rispondo che questo si farebbe contra ogni dovere, imperoché quantunque la maggiore abbia natura di

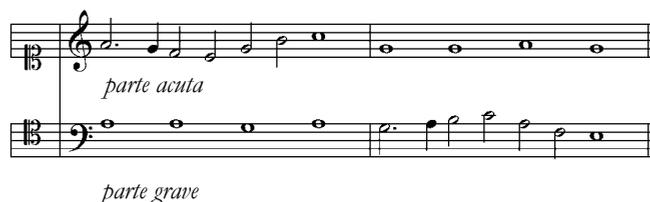
³⁰⁰ *onde... vederemo*: cfr. qui a p. 486.

³⁰¹ *contra... 38*: cfr. qui a p. 385.

pervenire all'ottava, come alla sua propinqua, è nondimeno più vicina alla quinta, che non è la minore all'ottava.



Laonde si vede che dovendosi (com'è il dovere) andar dalla consonanza imperfetta alla perfetta con la più vicina, stando in questa licenza, la sesta maggiore conviene più alla quinta che la minore all'ottava. Non gli è adunque ragione alcuna che scusi o diffendi, quando si volesse commettere un tal disordine. È ben vero che dalla sesta minore potrà alle fiata andare all'ottava con una figura di semiminima, perché la quarta semiminima, che si parte dalla terza col movimento di grado, si può sempre pigliar per non buona, come nel capitolo 42 fu detto.³⁰² Onde se una seconda over una settima o qualunque altra dissonanza posta in cotal modo si sopporta, quanto maggiormente si può tollerare una sesta? E tanto più è da tollerare quanto spesse fiata dai cantori periti, non potendo il lor udito sentire alcun discommodo in alcuna cosa, quantunque minima, è fatta maggiore.



Ma veramente questi passaggi non sono altro che la diminuzione de quelli che sono posti qui da canto, per i quali non si toglie ad alcuno che non possa aggiungere a suo bel piacere a tal semiminima, posta nei primi essempli, il segno # e far la sesta di minore maggiore per virtù della corda cromatica, e così quella del b, secondo che occorrer puote nel fare i contrapunti; e se ben tali corde non si segnassero, non si debbe attribuire al compositore che l'abbia fatte per errore, massimamente in cotali cose che sono minime.

³⁰² come... detto: cfr. qui a p. 399.

parte acuta

parte grave

Potrà similmente usar alle volte, ma non spesso, una modulazione d'una semidiapente, quando tornerà comodo nell'accommodar la modulazione alle parole, e procederà per le corde diatoniche naturali del modo sopra 'l quale è fondata la cantilena, come qui si vede. Ma quando vi entrasse alcuna delle corde cromatiche (quantunque si ponesse per l'acquisto d'alcuna consonanza) non si debbe usare, conciosia che tali corde non furono ritrovate a distruzione delle buone armonie e dei buoni costumi musicali, ma sì bene alla loro edificazione e al lor bene essere. Non sarà adunque lecito di usare alcun passaggio che sia simile ad uno de questi qui in essemplio; perciocché le corde cromatiche averanno sempre nella modulazione una corda diatonica corrispondente per una semidiapente over per un tritono o semitritono, secondo l'ordine della composizione, i quali sono intervalli o modulazioni senz'armonia.

parte acuta

parte grave

Gli sarà anco permesso di potere usare alle volte le corde cromatiche, quando vorrà procedere da una sesta fatta maggiore per virtù de tali corde alla decima o terza maggiore, col movimento di quarta o di quinta, per poter da quelle pervenire all'ottava overamente all'unisono, come qui si vede; e ciò per due ragioni, l'una delle quali è perché il procedere è diatonico nelle corde cromatiche, l'altra perché i movimenti che fanno le parti procedono per intervalli armonici e sono anco regolati secondo i precetti mostrati di sopra.

parte acuta

parte grave

Queste corde si debbono segnar col segno # per molti rispetti, e massimamente per i poco accorti cantori, acciò non commettessero alle volte qualche errore, ponendo una corda in luogo d'un'altra, cioè la diatonica in luogo della cromatica, e ne segua la dissonanza. È ben vero che nelle modulazioni si trovano alcun'intervalli, come sono quelli di quarta, di quinta e di ottava, nei quali il cantore de' porre la corda cromatica, ancora che non sia stata segnata dal compositore, accioché la modulazione delle parti sia drittamente ordinata. Né il compositore la debbe porre perché è superfluo, essendo che veramente non si de' cantare se non quelli intervalli che sono armonici, come qui si vede.

esempio di quello che si è detto

Né debbe far come fanno alcuni, i quali, fuori d'ogni proposito e senz'alcuna utilità o necessità, danno principio alle lor cantilene sopr'alcune corde, che non sono naturali dei modi, e mescolano le corde cromatiche con le diatoniche di maniera che, non solamente nel principio, ma nel mezzo e nel fine anco, non si vede altro che # diesis e b molli; la qual cosa, quando la composizione la ricercasse, sarebbe da sopportare. Però sarà avvertito ciascuno d'astenersi più che potrà da simil cosa, se non fusse costretto dalle parole over d'altra cosa che accade nella cantilena, conciosia che per il lungo continuare in essi la cantilena viene a mutare il modo, entrando d'uno nell'altro, com'è vizio particolare di qualche compositor moderno. E sopra 'l tutto si de' guardare da porre tali corde nel principio senza proposito, come fanno alcuni che non solamente segnano la seconda figura della modulazione col segno # cromatico, ma eziandio la prima, e fanno che spesse volte, credendosi dar principio ad una modulazione del terzo modo (per dar un esempio), non si accorgendo, incominciano una

cantilena del nono, come si può vedere nel principio dell'esempio posto qui da canto.



Avertisca eziandio ogni compositore che si pone alle volte, tra la corda g e la aa, un'altra corda, segnata col segno comune cromatico #, onde nascono alcune modulazioni che non si possono chiamar diatoniche semplicemente né cromatiche; perciocché tanto nell'acuto quanto nel grave non si possono accommodar tra le corde naturali diatoniche ad una modulazione che sia diatonica, come sono le sequenti; conciosia che essendo 'l primo intervallo che fanno le tre prime figure il semituono maggiore, e quello che fanno la terza e la quarta il ditono, e medesimamente è il semituono maggiore quello che è contenuto tra le due ultime.



Se noi discorreremo³⁰³ tutte le corde diatoniche e anche le cromatiche insieme, non ritroveremo, né verso 'l grave né verso l'acuto, di poter accommodar questi intervalli senza l'aiuto d'un'altra corda forastiera, la qual segnaremo con questo segno ✕, col quale si segna ogni seconda corda d'ogni tetracordo enarmonico.

E questa corda non si potrà chiamar diatonica, perché non ha luogo tra le corde diatoniche, neanche cromatica, conciosia che per il suo mezo da parte alcuna non si può avere il triemituono; né meno la potremo nominare enarmonica, essendo che non divide il semituono maggiore in due diesis, il che è ufficio della vera corda enarmonica, come si può vedere in ciascuna divisione fatta nella seconda parte.³⁰⁴ E bench'ella si possa chiamar diatonica, perché si trova in una composizione diatonica e fa il semituono, ch'è diatonico, tuttavia è nominata impropriamente, essendo che allora sarà detta diatonica o cromatica overamente enarmonica, quando sarà posta in luogo ove potrà in uno dei detti generi

³⁰³ *discorreremo*: esaminare con cura, attentamente; BATTAGLIA, *s.p.*

³⁰⁴ *vedere... parte*: cfr. qui a pp. 248, 251.

fare 'l suo ufficio, ma non giamai altramente, com'aviene di quella ch'è posta nel quarto luogo del quarto essempio qui di sotto.



E se ben tal corda posta in cotal maniera non è diatonica, non si debbe restar di usarla, poiché in questi e altri simili passaggi non fa alcun tristo effetto e torna molto al proposito alle volte al compositore. E perché si ritrovano infinite cantilene diatoniche, le quali sono piene di questi e d'altri simili passaggi e non sono considerati dai pratici, però ne ho voluto far qui menzione e rimettere cotal cosa al sano giudizio dei buoni ed eccellenti compositori, acciò vedino in qual maniera si debbino usare.

Rimetto eziandio molt'altre cose, delle quali non voglio tacere questa, che non è il dovere che si ponga la semibreve sincopata in modo che dopo le seguiti immediatamente la minima dissonante col movimento di grado, conciosia che si farebbe contra quello che si conviene alla natura della sincopa tutta consonante, la quale non riceve dopo sé alcuna dissonanza, ma si bene la consonanza. Però quando vorremo porre tal minima dissonante, porremo sempre la battuta sopra la semibreve, ponendo appresso il punto, il qual de' esser sempre consonante; venga poi la minima a qual modo si voglia, o consonante o dissonante, purché procedi per grado, come qui si vede.



Debbe oltre di questo avvertire che tutte le volte che vorrà fare il contrapunto alquanto languido o mesto, simigliantemente dolce o soave, debbe procedere anco per movimenti dolci e soavi, come sono quelli che procedono per il semitono, per il semiditono e altri simili, usando le consonanze imperfette minori che sono il semiditono, l'esacordo minore e l'altre replicate; le quali consonanze per sua natura sono (come ho detto nel capitolo 10)³⁰⁵ atte a tali cose. Per il

³⁰⁵ *come... 10*: cfr. qui a p. 328.

contrario volendolo fare allegro, usará il movimento del tuono, quello del ditono e d'altri simili, con i suoi intervalli. E volendolo far che qualche volta abbia dell'aspro, potrà usar le maggiori che sono il ditono, l'esacordo maggiore e le replicate nelle parti gravi della cantilena. E tanto più sarà aspro quanto maggiormente averà in sé il detto esacordo, nelle figure di alquanto valore, nella parte grave del concento. È cosa difficile veramente il volere insegnare particolarmente in qual maniera e a che tempo s'abbiano da usar cotal cose; ma perché questo ch'ho detto potrà molto giovare, quando si vorrà alle volte usar cotali maniere, però bastará questo per ora, perciocché forse un'altra volta ne dirò più diffusamente.

Il modo che si ha da tenere nel comporre le cantilene a più di due voci, e del nome delle parti

Capitolo LVIII

Ora che m'aveggo d'aver a sufficienza ragionato intorno al dar regole e insegnare il modo che si ha da tenere nel compor le cantilene a due voci, parmi esser tempo di rimetter tutte l'altre cose che intorno ciò potessero accascare al buono e giudicioso lettore, perciocché vedendo ed essaminando le dotte composizioni dei buoni ed eccellenti compositori, potrà esser chiaro di tutto quello che gli potrà occorrere; onde verrò a mostrare il modo che avrà da tenere, volendo comporre quelle che si fanno a più voci. Ma avanti che passiamo più oltre, si de' avvertire che i musici nelle lor cantilene sogliono il più delle volte porre quattro parti, nelle quali dicono contenersi tutta la perfezione dell'armonia. E perché si compongono principalmente de cotali parti, però le chiamarono elementali della composizione, alla guisa dei quattro elementi, perciocché, sì come ogni corpo misto di essi si compone, così si compone di quelle ogni perfetta cantilena.

Laonde la parte più grave nominarono basso, il quale attribuirono all'elemento della terra, conciosia che sì come la terra tra gli altri elementi tiene il luogo infimo, così 'l basso occupa il luogo più grave della cantilena. A questa, procedendo alquanto più in su verso l'acuto, accommodarono un'altra parte e la chiamarono tenore, il quale assimigliaremo all'acqua, la quale, sì come immediatamente segue, nell'ordine degli elementi, dopo la terra ed è con essa abbracciata, così nell'ordine delle dette parti il tenore senz'alcun mezzo segue il basso e le sue corde gravi non sono in cosa veruna differenti da quelle del basso poste in acuto. Simigliantemente accommodarono la terza parte sopra 'l tenore, la quale alcuni chiamano contratenore, alcuni contralto e altri la nominano semplice-

mente alto; e la posero nel terzo luogo ch'è mezano nella cantilena; e si può assimigliar veramente all'aria; il quale, sì come si conviene con l'acqua e col fuoco in alcune qualità, così anco le corde gravi dell'alto convengono con l'acute del tenore e l'acute convengono con le gravi della quarta parte posta più in acuto, chiamata canto, il quale accommodarono nel luogo supremo della cantilena; laonde dal luogo che tiene alcuni eziandio la chiamano soprano, il quale potremo assimigliare al fuoco che segue immediatamente dopo l'aria, nel grado supremo di tale ordine; e ciò non sarà fatto senza qualche ragione, perciocché tenendo la parte grave il luogo inferiore della cantilena e procedendo per movimenti tardi e rari, dai quali nascono i suoni gravi che per loro natura sono (com'ho detto nel capitolo 11 della seconda parte)³⁰⁶ vicini alla taciturnità, ha grande convenienza con la terra, la quale per sua natura è immobile e non può far nascere alcun suono.³⁰⁷

E se la parte più acuta d'ogn'altra assimigliai al fuoco, ciò feci perciocché avendo i suoni acuti, che nascono dai movimenti veloci e spessi, tal natura che per la loro subita e veloce percussione si fanno udire, rappresentandosi all'udito con prestezza, vengono a ritenere in loro quasi la natura del fuoco, il quale non solo è acuto e raro, ma eziandio veloce e attivo per se stesso. L'altre parti mezane, per la temperatura dei loro movimenti e per la simiglianza del sito, io l'assimigliai agli altri due elementi mezani, perché tengono secondo 'l sito diverso la natura loro. In qual maniera s'abbiano poi da ordinare queste parti e disporre e quanto l'una dall'altra debbiano esser lontane, ciò vederemo nella parte che segue.

Se ora da quello che si è detto vorremo esaminar la proprietà di queste parti, ritroveremo che 'l soprano, come quello ch'è più acuto d'ogn'altra parte e più penetrativo all'udito, farsi udire anco prima d'ogn'altra; laonde sì come il fuoco nutrisce ed è cagione di far produrre ogni cosa naturale, che si trova ad ornamento e a conservazione del mondo, così il compositore si sforzará di far che la parte più acuta della sua cantilena abbia bello, ornato ed elegante procedere, di maniera che nutrisca e pasci l'animo de quelli che ascoltano. E sì come la terra è posta per fondamento degli altri elementi, così 'l basso ha tal proprietà che sostiene, stabilisce, fortifica e dà accrescimento all'altre parti, conciosia che è posto per basa³⁰⁸ e fondamento dell'armonia, onde è detto basso, quasi basa e sostenimento dell'altre parti. Ma sì come averrebbe, quando l'elemento della terra

³⁰⁶ *com'ho... parte*: cfr. qui a p. 177.

³⁰⁷ *terra... suono*: cfr. nota 169 qui a p. 40.

³⁰⁸ *basa*: base, antico e dialettale; BATTAGLIA, *s.v.*

mancasse (se ciò fusse possibile) che tanto bell'ordine di cose ruinarebbe e si guasterebbe la mondana e la umana armonia, così quando 'l basso mancasse, tutta la cantilena si empirebbe di confusione e di dissonanza e ogni cosa andrebbe in ruina.

Quando dunque il compositore componderà 'l basso della sua composizione, procederà per movimenti alquanto tardi e separati alquanto, over lontani più de quelli che si pongono nell'altre parti, accioché le parti mezzane possino procedere con movimenti eleganti e congiunti, e massimamente il soprano, percioché questo è 'l suo proprio. Debbe adunque esser il basso non molto diminuito, ma procedere per la maggior parte con figure d'alquanto più valore di quelle che si pongono nell'altre parti; e debbe esser ordinato di maniera che faccia buoni effetti e che non sia difficile da cantare; e così l'altre parti si potranno collocare ottimamente nei proprii luoghi nella cantilena.

Il tenore segue immediatamente 'l basso verso l'acuto, il qual è quella parte che regge e governa la cantilena ed è quella che mantiene 'l modo sopra il quale è fondata; e si debbe comporre con eleganti movimenti e con tale ordine che osservi la natura del modo o tuono nel quale è composto, sia primo, secondo, terzo, over altro qualsivoglia, osservando di far le cadenze ai luoghi proprii e con proposito. Ma sì come, essendo l'aria illuminata dai raggi del sole, ogni cosa rasserena e ogni cosa si vede ridere di qua giù ed esser piena d'allegrezza, così quando l'alto è ben ordinato e ben composto, ornato de belli ed eleganti passaggi, adorna sempre e fa vaga la cantilena; laonde debbe il compositore avvertire di compor la parte dell'alto per tal maniera che canti allegramente e faccia buoni effetti. L'ufficio e la natura de queste parti giocosamente e con grande arteficio espresse quel faceto poeta mantoano con grossi versi, dicendo:

Plus ascoltantum sopranus captat orecchias.
Sed tenor est vocum rector vel guida canentum.
Altus apollineum carmen depingit et ornat.
Bassus alit voces, ingrassat, fundat et auget.³⁰⁹

³⁰⁹ MERLINUS [TEOFILO FOLENGO], *Striacis* [ossia *Baldus*], libro 1 [in realtà 21, 80-83: «Il soprano rapisce di più le orecchie di chi ascolta. Ma il tenore è la guida principale delle voci che cantano. L'alto abbellisce e orna il canto apollineo. Il basso nutre, ingrassa, consolida e aumenta le voci»; l'autore (1491-1544) apparteneva all'ordine benedettino; il suo capolavoro, *Macaronea* di cui fa parte il *Baldus*, venne pubblicato con lo pseudonimo Merlinus Cocaius nel 1517; Striaccia ossia Striazza è il nome di una delle muse invocate in *Baldus* 1, 14, e 21, 22].

I quali ho voluto porre acciòché 'l compositore ricordandoseli possa saper quello ch'avrà da fare, componendo coteste parti. Questo³¹⁰ sono adunque le parti principali ed elementali d'ogni composizione perfetta, delle quali, ancora che l'alto sia l'ultimo a comporsi, perciòché composte l'altre parti viene a supplire e a far perfetta l'armonia che tra loro non si potea (dove mancavano) avere, nondimeno non è legge fatale che 'l si abbia da porre sempre ultimo nel comporre, come eziandio non è cosa alcuna che ne astringa a compor prima l'una che l'altra parte della composizione.

Si debbe però avvertire che quando i musici vogliono comporre alcuna cantilena a tre voci, il più delle volte lasciano fuori il contralto over il soprano e pigliano l'altre parti. E se vogliono procedere oltre le quattro nominate, non vi aggiungono alcuna parte nuova; ma le vengono a raddoppiare, facendo due soprani o due alti o due tenori e così due bassi; e hanno il loro proposito. Qualunque volta adunque che si vorrà comporre alcun concerto sopra un soggetto ritrovato, sia canto fermo o figurato, over se 'l si vorrà comporre alcuna canzone, madrigale over altra cosa, e faccia dibisogno che 'l compositore sia l'inventore di tal soggetto, debbe prima avvertire di qual modo ella sia, overamente sopra qual modo vorrà comporre la cantilena, acciò conosca le corde sopra le quali si averanno da far le cadenze, per poter comporre il concerto in tal maniera che 'l fine non sia dissonante dal mezo e dal principio. Laonde considerate queste cose, potrà incominciare da qual parte li tornerà più comodo, incominciando però sempre in una corda la quale sia regolare del modo sopra 'l quale avrà da fondar la cantilena, osservando quello ch'in molte regole poste di sopra si contiene.

Ma perché i musici costumano di dar principio alle lor composizioni il più delle volte per il tenore, e dopoi pongono il soprano, al quale aggiungono il basso e ultimamente l'alto, avendo di sopra mostrato molti essempli contenuti tra queste due parti, soprano e tenore, però non accade se non porre la seguente tavola, nella quale si potrà comprender senza molta fatica tutti gli accordi³¹¹ che potranno far le parti aggiunte insieme alle due nominate, siano quanti si vogliono. E ho tenuto tal ordine di porre primieramente gli accordi che danno insieme il soprano col tenore, dopoi quanto potrà essere il basso lontano dal tenore nella parte grave, acciòché il tutto s'accordi, e così stante le nominate parti, quel che fa dibisogno che sia l'alto sopra 'l basso, acciòché l'armonia venghi ad esser

³¹⁰ *Questo*: forse da emendare in «Queste».

³¹¹ *accordi*: qui nell'accezione di emissione simultanea di due o più suoni diversi e non nel senso di accordatura o di consonanza, più frequente nelle *Istituzioni*.

perfetta. Ma si de' avvertire che si troverà alle volte nell'alto più d'uno accordo; onde tali accordi potranno servire non solamente ad esso alto, ma eziandio all'altre parti che si aggiungessero alla cantilena, oltre le quattro nominate. Né si troverà il contralto posto con l'altre parte in unisono, né in ottava se non in quattro luoghi, perciocché quando l'altre parti averanno tra loro la quinta e la terza, over una delle replicate, allora le aggiunte a queste, siano quante si vogliono, necessariamente verranno ad esser con una delle tre nominate in ottava o vero in unisono.

Ma acciocché si abbia piena intelligenza di quello che si è detto, porrò un esempio primieramente delle composizioni che si vorranno fare a tre voci, le quali si compongono senza la parte dell'alto; dopoi ne porrò un altro di quelle che si fanno a quattro. Sia adunque che noi vogliamo comporre una cantilena a tre voci e che 'l s'abbia posto il soprano unisono col tenore, dico ch'allora bisognerà porre la parte del basso terza o quinta o sesta, over ottava o decima o duodecima o terzadecima overamente quintadecima, sotto 'l tenore. Simigliantemente quando si avesse posto il soprano in terza col tenore, bisogno sarà di porre il basso terza o sesta over ottava o decima sotto 'l detto tenore. Si potrebbe anco dire che quando le dette due parti si ponessero lontane l'una dall'altra per una quarta, che 'l basso si potrebbe porre quinta o duodecima sotto 'l tenore, e così dell'altre; ma perché tutti questi e altri accordi si possono veder nella tavola seguente, però passerò più oltre e dirò che nelle composizioni di quattro voci bisogna tener quest'ordine, che quando nella composizione il soprano sarà posto unisono col tenore, cioè quando l'uno e l'altro staranno sopra una corda istessa, volendo aggiunger la terza parte a queste due, sarà dibisogno di porre il basso distante per una di queste consonanze, terza o quinta o sesta over ottava o per qualunque altra (come si vede nella tavola) sotto 'l tenore; onde essendo il basso lontano per una terza, l'alto potrà esser distante dal basso nell'acuto per una quinta o per una sesta, e l'altre parti (se fussero più di quattro) potranno esser unisone over distanti per una ottava dall'una di queste quattro.

Ma se 'l basso fusse distante dal tenore nel grave per una quinta, e l'alto si potrà porre sopra 'l basso distante per una terza over per una decima, e l'altre parti che s'aggiungessero sarebbero unisone over lontane dall'una di queste quattro per una ottava. E se 'l basso fusse anco distante per una sesta, riguardando nel terzo esempio della tavola, si troverà quello che potrà essere il contralto; il che si potrà eziandio vedere dell'altre qui di sotto, chiaramente e distintamente per ordine.

DELL'VNISONO.

<i>Se'l Soprano farà</i> <i>Et il Basso farà</i> <i>L'Alto si potrà</i>	<i>Vnisono col Tenore,</i> <i>Terza sotto'l Tenore,</i> <i>Quinta, ò Sesta sopra'l Basso.</i>
<i>Ma se'l Basso farà la</i> <i>L'Alto farà la</i>	<i>Quinta sotto'l Tenore,</i> <i>Terza, ouer Decima sopra'l Basso.</i>
<i>Similmente se'l Basso fusse</i> <i>L'Alto potrà esser</i>	<i>Sesta sotto'l Tenore,</i> <i>Terza, ouer Decima sopra'l Basso.</i>
<i>Et se'l Basso farà una</i> <i>L'altre parti si potranno</i>	<i>Ottava sotto'l Tenore,</i> <i>Terza, 5. 6. 10. 12. sopra'l Basso.</i>
<i>Essendo poi</i> <i>L'Alto si farà per una</i>	<i>Decima sotto'l Tenore,</i> <i>Quinta, ouer Duodecima distante dal Basso.</i>
<i>Ma se'l fusse</i> <i>L'Alto si potrà porre</i>	<i>Duodecima, allora</i> <i>Terza, ouer Decima sopra'l Basso.</i>
<i>Così essendo'l Basso</i> <i>L'Altre parti si potranno</i>	<i>Quintadecima sotto'l Tenore,</i> <i>Terza, 5. 6. 10. 12. 13. sopra'l Basso.</i>

DELLA TERZA.

<i>Se'l Soprano farà</i> <i>Et il Basso farà</i> <i>L'Alto si potrà fare</i>	<i>Terza col Tenore,</i> <i>Terza sotto di lui,</i> <i>Vnisono, ouer Ottava con le parti.</i>
<i>Essendo poi il Basso</i> <i>L'Alto si potrà</i>	<i>Sesta sotto'l Tenore,</i> <i>Terza, ò Decima sopra'l Basso.</i>
<i>Ma se'l Basso fusse</i> <i>Allora l'Alto farà</i>	<i>Ottava sotto'l Tenore,</i> <i>Quinta, ò Sesta sopra'l Basso.</i>
<i>Così facendo</i> <i>potranno esser</i>	<i>Decima, allora le parti</i> <i>Vnisono, ò in Ottava con le nominate.</i>

DELLA QVARTA.

<i>Quando'l Soprano farà la</i> <i>Et il Basso farà</i> <i>allora l'Alto farà</i>	<i>Quarta col Tenore,</i> <i>Quinta sotto'l Tenore,</i> <i>Terza, ò Decima sopra'l Basso.</i>
<i>Ma quando fusse</i> <i>L'alto si potrà</i>	<i>Duodecima sotto'l Tenore,</i> <i>Decima sopra'l Basso.</i>

DELLA QVINTA.

<i>Ma se'l Canto farà la</i> <i>Et il Basso farà</i> <i>L'Alto si potrà far</i>	<i>Quinta sopra'l Tenore,</i> <i>Ottava sotto di lui,</i> <i>Terza, ò Decima col Basso.</i>
<i>Et se'l Basso fusse</i> <i>L'Alto farà</i>	<i>Sesta sotto'l Tenore,</i> <i>Vnisono, ouer Ottava con le parti.</i>

DELLA SESTA.

<i>Se'l Canto farà</i> <i>Et il Basso</i> <i>L'Alto potrà essere</i>	<i>Sesta col Tenore,</i> <i>Quinta sotto'l Tenore,</i> <i>Vnisono, ouer Ottava con le parti.</i>
<i>Ma se'l Basso fusse</i> <i>L'Alto farà la</i>	<i>Terza sotto'l Tenore,</i> <i>Quinta sopra'l Basso.</i>
<i>Similmente se'l Basso fusse</i> <i>L'Alto medesimamente farà</i>	<i>Decima sotto'l Tenore,</i> <i>Quinta, ouer Duodecima sopra'l Basso.</i>

DELLA OTTAVA.	
<i>Se il Soprano sarà</i>	<i>Ottava co' l' Tenore,</i>
<i>Et il Basso fusse</i>	<i>Terza sotto l' Tenore,</i>
<i>L'altre parti faranno</i>	<i>Terza, 3. 6. 10. 12. 13. sopra'l Basso.</i>
<i>Così anco quando sarà</i>	<i>Quinta sotto l' Tenore,</i>
<i>L'altre parti poteran fare la</i>	<i>Terza sotto l' Basso.</i>
<i>Et se il Basso fusse</i>	<i>Ottava sotto l' Tenore,</i>
<i>L'altre parti faranno</i>	<i>Terza, 3. 10. 12. sopra'l Basso.</i>
<i>Finalmente se il B. Basso fusse</i>	<i>Duodecima sotto l' Tenore.</i>
<i>Le parti faranno la</i>	<i>Decima, o per la Decima/decima sopra'l Basso.</i>

Onde da questi accordi ciascun da se stesso potrà vedere, quando 'l soprano fusse lontano dal tenore per un'altra consonanza e il basso fusse per alcun altro intervallo sotto 'l tenore, quello che necessariamente sarebbe dibisogno, che 'l contralto fusse distante nell'acuto dal basso; il che si lascia al giudizio del discreto compositore, per non andare in lungo. Debbe però avvertire ch'alle volte (secondo 'l volere de chi compone) la parte del basso si pone nel luogo del tenore, ancora che ciò intravenga di raro, e per il contrario quella del tenore nel luogo del basso; così ancora il soprano alle fiato si pone nel luogo dell'alto e questo in quello del soprano, over si pone il tenore nel luogo del contralto e così per il contrario; però ciascuno sarà avvertito che in questa tavola sempre si piglia il soprano per la parte più acuta e il basso per quella che è più grave, quantunque alle volte le parti nominate con questi nomi cambiano per accidente i loro assignati e proprii luoghi. Debbe eziandio intendere per il tenore quella parte che segue immediatamente il basso verso l'acuto, e per il contralto quella che si compone dopo le tre nominate; imperoché intesa la cosa per tal maniera, ciascun potrà commutar le parti l'una nell'altra, secondo che li tornerà commodo, senz'alcuno errore.

Delle cantilene che si compongono a tre voci, e di quello che si de' osservar nel comporre
Capitolo LIX

Passando ora al modo che si ha da tenere nel comporre le cantilene a tre voci, accioché da queste si possa con facilità venire alla composizione di quelle che si compongono a quattro e a più ancora, dico ch'è dibisogno sapere che, oltre l'osservanza delle regole date, è necessario di osservare eziandio alcun'altre cose, le quali di mano in mano verrò mostrando, secondo che mi occorreranno. E per incominciare, poniamo che si avesse a far un contrapunto a tre voci sopra un soggetto che fusse il tenore posto più a basso nell'esempio. Dico che dopo che si avrà accommodato e ordinato le parti ch'entrano nella composizione

l'una sotto l'altra, ponendo prima il soggetto di sopra e dopoi l'altre per ordine, facendo che la parte grave sempre tenghi il luogo più basso e l'acuta il più alto, si potrà (secondo le regole date) avanti che s'incomincia a far cantare la parte del soggetto, comporre l'altre due a sua imitazione. Dopoi facendolo entrare nella cantilena con grazia, tenendo quell'ordine nella diminuzione della parte che s'aggiunge, che fu tenuto nelle composizioni a due voci, aiutati dalla tavola posta di sopra, si potrà continuar di maniera che si avrà la cantilena sequente per essemplio.

The musical score consists of three systems, each with three staves. The top staff is labeled *canto*, the middle staff is labeled *soggetto e tenore del terzo modo*, and the bottom staff is labeled *basso*. The music is written in a single system with a common time signature. The first system shows the beginning of the piece with rests for the upper voices. The second system shows the voices entering. The third system continues the piece.

Ma si de' avvertire che, quando una delle parti del contrapunto darà principio alla cantilena, dee incominciar sopra quella corda ch'incomincia la prima figura del canto fermo, come porta 'l dovere, imitandolo più che sia possibile, ponendo le parti del contrapunto tra loro in conseguenza; e se bene si potranno eziandio col canto fermo non sarà male; è ben vero che 'l porle a questo secondo modo non è nova maniera né invenzion nova, perché non si può far cosa alcuna che non sia stato fatta le migliaia di volte. Ma dirò bene che 'l primo modo, se non sarà cosa nova, almen sarà poco usato; anzi potrà eziandio, con grandissimo comodo (il che è anco lodevole), porre in conseguenza le parti tra loro, non con quell'ordine istesso e disposizione, come si usa nella legata, ma con un ordine interrotto, ponendo parte delle figure ascendenti e parte discendenti e porre solamente in numero³¹² delle figure che siano d'un istesso valore, ponendo tallora una imitazione de figure al contrario, cioè la guida o principale, che procedi per un numero de figure ascendenti, e il conseguente, che con l'istesso numero discendi, come dai sottoposti essempli si può comprendere, nei quali ho voluto porre una parte sola per due cagioni; prima perché non mancano le dotte composizioni di molti eccellenti musici, che sono piene di queste cose, dalle quali si potrà comprendere il modo che si avrà da tenere nella composizione dell'altre cantilene; dopoi per non accrescere il volume con tanti essempli, essendo che da questa sola parte si potrà comprender quello ch'ho voluto dire e in qual maniera si potrà procedere, cavando l'invenzione d'una parte dal proceder dell'altra, per potere impire³¹³ il contrapunto di belle fantasie e leggiadre invenzioni.

esempio di quello che si è detto

The musical example consists of five staves of music. Each staff contains two measures of music, with the final measure of the fifth staff being a single measure. The notation is in a single system with a common time signature and a key signature of one flat. The music is written in a style that is characteristic of 17th-century Italian musical treatises, featuring simple rhythmic patterns and melodic lines.

³¹² *in numero*: forse da emendare in «il numero».

³¹³ *impire*: riempire, fiorire.

Ma si debbe anco avvertire che, quantunque il basso possa alle volte tenere il luogo del tenore e così l'una dell'altre parti quel dell'altra, nondimeno si de' fare che 'l basso finisca sempre sopra la corda regolare e finale, del modo sopra 'l quale è composta la cantilena, e così l'altre parti ai lor luoghi proprii, perciocché da tal corda averemo a giudicare il modo. E se bene il tenore venisse a finire in altra corda che nella finale, questo non sarebbe di molta importanza, purché si abbia proceduto nella sua modulazione secondo la natura del modo della cantilena; il che si debbe anche intendere di ciascuna dell'altre parti.

Oltra di questo è da avvertire che quella composizione si può chiamar perfetta, nella quale in ogni mutazione di corda, tanto verso 'l grave quanto verso l'acuto, sempre si odono tutte quelle consonanze che fanno varietà di suono nei loro estremi. E quella è veramente armonia perfetta, ch'in essa si ode tal consonanze; ma i suoni o consonanze che possono far diversità al sentimento sono due, la quinta e la terza over le replicate dell'una e dell'altra, perciocché i loro estremi non hanno tra loro alcuna simiglianza, come hanno quelli dell'ottava, essendo che gli estremi della quinta non movono l'udito nella maniera che fanno quelli della terza né per il contrario; onde aggiunto il ditono al semiditono, generano la quinta, la quale è nei suoi estremi contenuta da suoni molto variati da quelli che si odono negli estremi del ditono o del semiditono, perché gli estremi del ditono sono anco molto differenti da quelli del semiditono. E ciò non si ritrova nell'ottava, imperoché i suoi estremi hanno tal simiglianza che paiono un solo suono e s'assimigliano di maniera all'unisono che, aggiungendole qual consonanza si voglia, par che sia congiunto (come eziandio ho detto altrove) quasi ad un solo suono. Ritrovandosi adunque la varietà solamente tra gli estremi della quinta e quelli della terza, e componendosi l'armonia di cose che tra loro sono diverse, dobbiamo per ogni modo (acciocché abbiamo perfetta cotal armonia) cercare con ogni nostro potere di fare udir nelle nostre composizioni queste due consonanze, più che sia possibile, over le loro replicate.

È ben vero che molte volte i pratici pongono la sesta in luogo della quinta ed è ben fatto. Ma si de' avvertire che, quando si porrà in una delle parti la detta sesta sopra 'l basso, di non porre alcun'altra parte che sia distante per una quinta sopra di esso, perciocché queste due parti verrebbero ad esser distanti tra loro per un tuono over per un semituono, di maniera che si udirebbe la dissonanza. Ho detto però che dobbiamo far ogni nostro potere di por sempre queste due consonanze nelle composizioni, conciosia che sempre non si possono porre massimamente nelle composizioni di tre voci, perché in luogo d'una di loro si pone spesso l'ottava, per non guastar il bello, elegante e facile cantare che fanno le parti; laonde volendo osservare di por sempre cotali consonanze in simili

composizioni, sarebbe quasi impossibile, massimamente volendo far cantare cotali parti e voler acquistar le sudette consonanze, perciocché si potrebbe procedere per alcuni movimenti tanto scomodi che sarebbero cagione di roinare in parte la composizione; ma nelle composizioni de quattro o più voci, sarebbe più errore lasciarne una delle due nominate che in quelle che si compongono di tre, conciosia che, ove non si può osservar cotal regola con tre parti, la quarta parte ce lo permette; e tanto maggiormente siamo obligati all'osservanza di cotal legge quanto più cresce 'l numero delle parti; laonde non osservando quello che si è detto si verrebbe a mostrar quanto si fusse stato buoni imitatori della natura, la quale, quando non è depravata, riduce tutte le cose alla loro perfezione.

Ma veramente è gran vergogna d'alcuni che non solo fanno povere le lor composizioni de quattro voci d'una delle dette consonanze, ma fanno anco peggio, che pongono le parti in tal maniera che sono tra loro unisone over lontane l'una dall'altra per un'ottava solamente; onde simili ottave si chiamano raddoppiate e fanno l'armonia molto smembrata e povera. E questo sarebbe anco di poco momento, quando non si ritrovasse l'istesso errore nelle composizioni de cinque, de sei, de sette e de più voci, nelle quali sono alcuni luoghi smembrati e poveri in tal maniera che s'odono con poca soddisfazione dell'udito. Però il contrapuntista si debbe guardare da commettere tali mancamenti, degni veramente di correzione; e debbe sapere che tali errori si commettono non solamente nelle figure, che si proferiscono nel battere o levare della battuta, ma anche in ogni figura cantabile che si pone nel numero delle consonanze. Osserverà adunque il compositore questo ch'ho detto nelle sue composizioni, cioè di far più ch'ello potrà che si ritrovi la terza e la quinta e qualche fiata la sesta in luogo di questa o le replicate, acciocché la sua cantilena venghi ad esser sonora e piena, e acciocché contenga in sé ogni perfezione d'armonia.

Ma non per questo de' intendere ch'ei debba osservar cotal legge dal principio della composizione infìn al fine, imperoché de' anco avertire in ogni cantilena di dar qualche riposo alle parti e di non farle cantare sempre insieme, ma far che se ne odi ora due, ora tre, ora quattro, secondo 'l numero che saranno, e tallora tutt'insieme e massimamente nel fine; perciocché tal variazione verrà a portar seco comodo al compositore e al cantore, bellezza alla cantilena e diletto e piacere all'udito.

canto nel terzo modo

tenore

basso

Oltra di questo si debbe sapere ch'accommodato che si avrà tre parti di qualunque composizione, le quali tra loro contenghino le già dette consonanze over la sesta in luogo della quinta, l'altre parti, che s'aggiungessero a queste, verrebbono ad esser necessariamente unisone over in ottava con una delle tre nominate, siano poi quante si voglino le aggiunte, come di sopra nell'esempio in molti luoghi si può comprendere. Però il compositore potrà accomodarle alla cantilena, come meglio li tornerà commodo; è ben vero che più tosto debbe porre nella sua composizione l'ottava che l'unisone, percioché (come dicemmo altre volte) non è consonanza.

In qual maniera la quarta si possa porre nelle composizioni
Capitolo LX

E benché nelle composizioni de due voci la quarta non si ponga se non sincopata,³¹⁴ e in queste si possa porre eziandio non sincopata, come torna meglio, perciocché 'l suo uso non solamente è utile ma anco necessario, tuttavia è da sapere ch'essendo la quarta consonanza, com'altrove ho provato,³¹⁵ ella si può accommodar nelle composizioni in due maniere, come costumano di fare i musici moderni; prima ponendo il basso e il tenore distanti l'un da l'altro per una quinta, aggiungendovene a queste due parti un'altra lontana dal basso per un'ottava, di maniera che la corda del tenore venga a dividere o tramezzare tal ottava in armonica proporzionalità; il perché essendo collocate le parti in tal maniera nasce dilettevole e soave armonia; né mai finora i musici l'accompagnarono con la quinta altramente.

L'accompagnarono poi con la terza e ciò in due maniere; perciocché over l'accompagnarono con la terza posta nel grave over con la terza posta nell'acuto; e ciascuno di questi due accompagnamenti si può far eziandio in due modi, essendo che quando se le accompagna la terza nel grave, overamente che ella è la maggiore overo che è la minore. Il perché dobbiamo sapere che la quarta accompagnata in tal maniera farà sempre migliore effetto accompagnata con la terza minore di quello che farebbe s'avesse sotto di sé la maggiore, essendo che posta in cotal modo è collocata naturalmente secondo i gradi delle consonanze, come si può vedere nel capitolo 15 della prima parte,³¹⁶ nel quale si vede che dopo 'l semiditono, contenuto tra questi termini 6 e 5, segue immediatamente la diatessaron, posta tra questi termini 8 e 6.

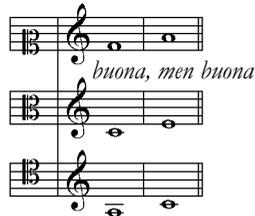
Ma quando è accommodata col ditono, non può far quello effetto, perché non sono poste insieme secondo l'ordine naturale de cotali consonanze; anzi sono agiunte insieme in un ordine accidentale, perché non si trova nell'ordine nominato che 'l ditono sia posto senz'alcun mezo avanti la diatessaron; laonde essendo queste due consonanze accommodate l'una dopo l'altra contra la loro natura, essendo posta nell'acuto quella che dovrebbe esser collocata nel grave e nel grave quella che dovrebbe tener l'acuto, de qui viene che i suoni, che nascono dalle corde ordinate in tal maniera, sono men grati all'udito de quelli che nascono dalle corde tese secondo i lor gradi naturali; il perché ciascuno da se stesso

³¹⁴ *due... sincopata*: cfr. qui a p. 399.

³¹⁵ [Cfr.] *supra*, capitolo 5 [qui a p. 318].

³¹⁶ *come... parte*: cfr. qui a p. 66.

con l'esperienza potrà conoscer dai seguenti esemipi sensatamente ed evidentemente comprender delli due accompagnamenti qual sia veramente il buono.



Quando poi s'accompagna la quarta con la terza posta in acuto, ciò si può fare simigliantemente in due modi, perciocché over se le aggiunge la terza maggiore over se le accompagna la minore. Quando è accompagnata con la maggiore fa buon effetto; ma quando è accompagnata con la minore fa quasi dissonanza. E ciò non è senza cagione, perciocché, oltra che si potrà comprendere dai due esemipi seguenti, quando le voci o i suoni saranno ridotti in atto, l'ordine naturale dei numeri armonici ce lo dimostra, nel quale ritrovandosi la proporzione della diatessaron tra questi termini 4 e 3, come si può vedere nel detto luogo, segue senz'alcun mezo la proporzione del ditono posta tra 5 e 4. Ma in cotal ordine non si trova che dopo la proporzione o forma della quarta segua immediatamente quella della terza minore, come ognun può vedere.



Per questo adunque avviene che quelle consonanze, che sono fuori dei loro luoghi naturali e non sono ordinate secondo ch'hanno le forme tra i numeri armonici, senz'alcun dubbio fanno qualche rumore. Onde dico che la quarta, accompagnata con la terza minore posta nel grave, si potrà sempre usare, e quella eziandio che avrà la terza maggiore nell'acuto, perciocché non potranno far se non buoni effetti; ma quando avrà la terza maggiore nel grave over la minore nell'acuto, sempre s'udirà qualche effetto tristo. Né ciò debbe parer

strano ad alcuno, conciosia che quello ch'intraviene al vedere, intorno la cosa visibile, intraviene anco all'udito intorno l'udibile.

Onde sì come sarebbe strana cosa da vedere in un edificio una parte posta nel luogo d'un'altra, come sarebbe se i fondamenti fossero posti nel luogo del tetto e nel luogo delle porte le finestre e tutte le cose fossero poste al contrario fuori dei loro luoghi e senz'alcuna proporzione, così sarebbe cosa strana da udire una massa de suoni o consonanze poste insieme senza proporzione e fuori dei lor luoghi naturali, i quali parmi che d'alcuni moderni scrittori finora siano stati male intesi, tra i quali è uno Andrea Papio nel capitolo 20 del libro secondo del suo trattato *De diatessaron*.³¹⁷ Si ritroverà eziandio, volendo investigare più oltra, che la quarta, la quale ha nell'acuto il ditono, è più grata all'udito di quella che l'ha nel grave, come eziandio è più grata quella ch'ha il semiditono nella parte grave di quella che l'ha nell'acuta, e che di queste due composizioni quella quarta, che sarà accompagnata con la terza minore nel grave, farà miglior effetto di ciascun altro accompagnamento, come si potrà comprendere dai seguenti esempi.



Percioché quantunque le seste, che contengono gli estremi de queste parti poste insieme, non siano l'un dall'altro differenti nella proporzione e non facciano variazione de suoni e di consonanze, nondimeno la varietà delle corde, che ricevono nel loro mezo, è cagione che l'accompagnamento s'udirà esser migliore dell'altro, e di far la differenza tra due accompagnamenti, che siano buoni, dal buono al migliore. Tanta è la possanza delle consonanze, quando sono poste nei lor proprii luoghi e naturali, che non solamente quelle, che sono tramezate in cotal maniera secondo la natura degli armonici numeri, sono più grate all'udito di quelle che sono poste al contrario, ma anche fanno più allegra e più sonora ogni composizione nella quale sono poste.

³¹⁷ *scrittori... diatessaron*: ANDREA PAPIO, *De consonantiis seu Pro diatessaron*, 2, 20; l'autore (1542-1581) teorico fiammingo e canonico della chiesa di San Martino a Liegi, annegò nella Mosa lo stesso anno in cui quest'opera fu stampata.

Questo adunque raccoglieremo da quel che si è detto, che le quarte si potranno porre ottimamente nelle composizioni, quando saranno collocate in tal maniera che sotto di loro nel grave abbiano la quinta over la terza, come ho mostrato di sopra; ed eziandio si potrà porre alle volte con la terza nell'acuto, massimamente quando sarà la maggiore, ancora che questo dall'università dei musici pratici finora sia stata poco considerata; perciocché se l'accompagnamento della quarta con la terza maggiore posta nel grave, che non è veramente molto consonante, è sopportata, non so veder ragione perché non si de' sopportare l'accompagnamento della terza maggiore posta nell'acuto, essendo che questo veramente è migliore, come la esperienza ce lo farà sempre vedere. Non bisogna però fermarsi molto sopra tale composizione, come anco non si dimora per molto tempo sopra la sesta, o maggiore o minore che ella sia.

D'alcune regole poste in commune
Capitolo LXI

Non è dubbio, essendo la quarta consonanza e avendo mostrato nel capitolo precedente in qual modo s'abbia da comporre con la quinta e con la terza, che qualunque volta sarà accompagnata nelle maniere ch'ho mostrato farà sempre buono effetto nella composizione. Qualunque volta adunque che vorremo usarla potremo, senza porre la quinta o la terza nel grave, por la terza maggiore nella parte acuta, massimamente quando le parti procederanno per ordine naturale, nel modo che si vede negli essempli; perciocché apporgerà gran comodo al compositore, aiutandolo la vaghezza delle modulazioni e lo schivare il tritono che potrebbe nascere alle volte tra le parti della cantilena, come nel secondo essemplio si può comprendere.³¹⁸

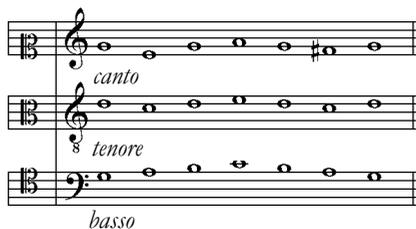


³¹⁸ Vide definitionem Demonstrationum [ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 40, pp. 141-143].



Potrà ancora usar la undecima, come più a basso si vederà, la qual si compone dell'ottava e della quarta, poiché Tolomeo, nel capitolo 5 del primo libro degli *Armonici*³¹⁹ e Boezio, nel capitolo 10 del libro primo della *Musica*,³²⁰ la pongono tra le consonanze, di modo che da questi essempli si potrà conoscere la loro natura e quanto possano esser grate all'udito, ancora che ne potrebbe bastar l'uso dei moderni e degli antichi compositori, i quali molte volte l'hanno accompagnata in tal maniera.

Usano alcuni di porre la parte acuta con la mezzana distante per una quarta, e questa con la grave per una terza, di maniera che 'l basso viene ad esser lontano dal soprano per una sesta, tramezzata dalla terza, o maggiore o minore; onde essendo le parti composte in tal maniera, sogliono farle ascendere o discendere insieme più gradi; e tal modo di procedere chiamano falso bordone. Ma in verità, ancora che tal maniera sia molto in uso e che con difficoltà grande si potesse levare, non è però molto lodevole, imperoché, oltre che la quarta è consonanza perfetta, com'altrove ho mostrato,³²¹ e che non dobbiamo far contra la regola data nel capitolo 29,³²² genera alle volte tra le parti alcune relazioni che non sono armoniche; laonde poco diletto apportano all'udito, come ciascuno col mezzo dell'esempio posto qui di sotto potrà conoscere.



³¹⁹ Tolomeo... *Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 1, 5.

³²⁰ Boezio... *Musica*: BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 10.

³²¹ [Cfr.] *supra*, capitolo 5 [qui a p. 318].

³²² *contra*... 29: cfr. qui a p. 365.

L'errore di cotesto abuso si manifesta da questo, perciocché se noi vorremo porre le terze ai lor luoghi naturali, ove si debbono ragionevolmente porre, over sopra l'ottava almeno, si potrà conoscere con quanta ragione si possa fare una cosa simile, conciosia che si come nel mostrato essemplio si udivano molte quarte, così nel sottoposto potremo udire altrettante quinte.



Io so ben ch'appresso de molti più varranno le autorità d'alcuni, che si abbiano usurpata cotal licenza, che le ragioni addotte di sopra; ma faccino pur il peggio che sanno, con dire: «Questa cosa è stata usata da molti», che poco mi curo, poiché non sono né vogliono esser capaci di ragione. E benché la terza sia consonanza e si possa porre in qual luogo torna commodo, tuttavia il suo vero luogo non è nel grave ma nell'acuto, sopra la disdiapason over quintadecima; imperoché naturalmente l'ottava posta nel grave non può esser tramezata d'altro suono; ma vuol esser posta semplice, senz'alcuna mediazione, come ho raccontato nel principio del primo libro delle *Dimostrazioni*,³²³ e come eziandio ci mostrano i numeri armonici, posti nel capitolo 15 della prima parte,³²⁴ tra i quali si vede la prima dupla contenuta nel senario tra 2 e 1, ch'è la sua forma, la quale non è mediata d'alcun termine mezano, ma si bene la seconda posta tra 4 e 2, la quale è divisa dal 3 in una sesquialtera, che si trova tra 3 e 2, e in una sesquiterza, che si trova tra 4 e 3, che sono le forme della diapente e della diatesaron consonanze.

Onde la sesquialtera nella detta seconda diapason resta non divisa e intera; ma oltre la quadrupla, ch'è la forma della disdiapason, si trova divisa in due parti, cioè in una sesquiquarta, ch'è la forma vera del ditono, e in una sesquiquinta, ch'è quella del semiditono, delle quali l'una è collocata tra 5 e 4 e l'altra tra 6 e 5. Si vede adunque che la prima ottava è collocata naturalmente tra i numeri sonori senz'alcun altro numero mezano, e che la quinta le succede senz'alcun mezo; dopoi segue la quarta e da queste due parti maggiori si compone la seconda

³²³ come... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, p. 4.

³²⁴ posti... parte: cfr. qui a p. 66.

diapason, onde nasce la disdiapason o quintadecima. Dopo queste viene il ditono e immediatamente dopo lui segue il semiditono, di maniera che, se tali consonanze fossero poste nei contrapunti (se ciò si potesse far sempre commodamente) ai lor luoghi proprii e naturali, non è dubbio che nascerebbe un concento tanto armonioso quanto l'uomo si potesse immaginare.

E di ciò potiamo veder l'esperienza sempre negli istrumenti artificiali, massimamente nell'organo,³²⁵ ove poste le consonanze nominate per ordine l'una dopo l'altra, secondo ch'ho mostrato, non si può dire il buono effetto che fanno. Ma se per caso la prima ottava si pone tramezzata nel grave dalla quinta, allora il concento si fa alquanto tristo; e se tal quinta si dividesse in due terze, non si potrebbe a pena udire tal composto, massimamente se la terza minore tenesse il luogo della maggiore, cioè s'ella fusse posta nel grave. È nondimeno sopportabile la prima ottava tramezzata in proporzionalità armonica per la quinta; e quando sopra di essa si pone la terza, non fa tristo effetto, ancora che cotali consonanze non siano poste ai lor luoghi proprii; e ciò intraviene perciocché tengono il luogo mezano nell'istrumento ove si contiene tale ordine. Si debbe adunque porre la terza immediatamente dopo la quintadecima o almeno dopo l'ottava in ordine; e debbe esser la maggiore, acciocché 'l concento sia più allegro e più pieno; ma se 'l si abatterà³²⁶ ch'ella sia la minore, come infinite volte suole accascare, allora il concento sarà più mesto.

Queste cose veramente sono poco considerate dai pratici, perciocché senz'alcun riguardo pongono la quinta tra le corde gravi e anco la terza, come torna a loro più comodo; la qual cosa quanto diletto apporti all'udito lasciarò considerare a coloro ch'hanno giudizio. Onde voglio dir questo solamente, che dovendosi porre la terza nella composizione è meglio porla sempre sopra l'ottava che tra essa; voglio inferire che migliore effetto farà sempre la decima che la terza. E quantunque si potrebbe dire che meglio sarebbe anco porre la quinta sopra l'ottava posta nel grave della cantilena, come cosa più propinqua, secondo la natura dei numeri armonici, che la terza come più lontana, tuttavia pongansi a qual modo si voglia, tornerà sempre bene. Ma quanto miglior effetto faccia la decima che la terza, da questi due essempli ciascuno che ha giudizio lo potrà conoscere.

³²⁵ *potiamo... organo*: la disposizione dei registri dell'organo nella chiesa del Santissimo Corpo di Cristo di Valvasone, unica testimonianza rimasta dell'opera di Vincenzo Colombi, cit. qui a p. 604, prevede tenori, ottava, quintadecima, decimanona, vigesimaseconda, vigesimasesta, vigesimanona e flauto in quindicesima.

³²⁶ *abatterà*: accadere, capitare, imbattersi; BATTAGLIA, *s.v.*

Si debbe però avvertire ch'in uno essempio, cioè nel primo, si contiene il tritono e nel secondo la semidiapente, i quali tanto più sono sopportabili, quanto che dopo sé l'uno ha la terza e l'altro la decima maggiori che fanno relazione armonica con le voci che contengono il tritono, over la semidiapente. E se bene gli intervalli, che sono nelle seconde figure dei mostrati essempi, sono veramente dissonanti, tuttavia sono in tal maniera collocati che per il procedere, secondo l'ordine mostrato nelle regole, se ne passano, che l'udito se ne contenta. Si debbe oltre di ciò avvertire che, quando dissi che la prima ottava si pone senz'alcun mezzo, potiamo intendere tale ottava esser quella la quale incomincia nella corda più grave del basso della cantilena, salendo di mano in mano all'acuto fin all'ottava corda; e per la seconda si può intender quella ch'incomincia dalla corda estrema acuta di tale ottava e va fino alla quintadecima.

Pongono i pratici alle volte il tritono tra due parti, il quale casca sopra la seconda parte d'alcuna semibreve sincopata posta nel grave in cotal maniera, il quale si ode nella loro relazione; ma non è percossa l'una delle parti acute con la parte grave di tale intervallo.

E perché le parti procedono in cotal modo e sono concatenate tra loro di maniera che, senza partirsi dall'osservanza delle regole date, fanno buono effetto, però queste parti porgono all'udito e grato e soave piacere, perché quel poco di dissonanza, che si ode nel tritono e nella semidiapente, se ne passa presto e

aggiunge soavità alla consonanza seguente, più di quello che si udirebbe se non vi fusse, essendo che di due opposti l'uno si conosce maggiormente per la comparazione che si fa con l'altro. Frequentano i moderni molto spesso tali passaggi; onde parendoli la cosa riuscibile pongono alle volte la parte grave sincopata in tal maniera che la seconda parte della sincopa contiene col tenore la seconda, e il tenore col soprano ora la terza, ora la quarta e tallora la quinta, come si vede nell'esempio.

Ma quello che contiene la quarta senza dubbio è men buono degli altri, perciocché si ode tale intervallo senz'alcun accompagnamento. Oltre di questo si de' avvertire che alle volte si potrà passare dalla sesta minore all'ottava, quando le parti saranno collocate in tal maniera che 'l basso col tenore procedino ordinatamente, secondo l'ordine e modo dato nelle regole universali, e il soprano procedi per decima sopra 'l basso, come qui si vede.

Si potrà anche dalla terza maggiore passare all'unisone, quando 'l soprano procederà dall'acuto al grave col movimento del ditono, e il basso col soprano sarà ordinato secondo i precetti dati di sopra, stando il tenore senza mutar luogo, come si vede, perciocché essendo le parti estreme, che sono più dell'altre comprese dal senso, ben regolate, s'alle volte verrà qualche cosa nell'altre che non sia così ben regolata, si potrà sopportare.

Laonde si concede al compositore che possa pigliare alle fiata qualche licenza fuori della regola data di sopra nel capitolo 38.³²⁷ Gli sarà eziandio lecito di passar dalla terza minore, per contrarii movimenti, all'ottava, quando le parti saranno ordinate in tal maniera che quella che si troverà lontana per simile consonanza, e dopoì passerà all'ottava, abbia nel grave la terza maggiore, di maniera che la parte acuta sia lontana dalla grave per una quinta, come nell'esempio seguente si vede.

Anzi dirò di più, che sarà necessario che le parti stiano in cotal modo, perché, se si ponessero altrimenti, facendo maggiore quella terza ch'è minore col segno #, accioché (secondo le date regole) dalla imperfetta più propinqua si pervenghi alla perfetta, non si potrebbe far tal cosa per alcun modo senza grande offesa dell'udito, conciosia che si verrebbe a fare una quinta che averebbe due terze maggiori. Ma ciò sia detto per sempre, che l'obbligo sta nelle cose possibili e non nelle impossibili, al quale niuno è obbligato. Dobbiamo oltre di questo osservare che, nelle cadenze principali della cantilena, le parti siano ordinate e accommodate in tal maniera che la seconda parte della figura sincopata, la qual si pone dissonante, sia sempre con la parte grave distante per una quarta, overamente per una undecima, e con l'altra sempre lontana per una seconda o per una settima; il che si debbe osservare eziandio in ogni figura sincopata, nella quale sia la dissonanza, come si vede nei seguenti esempi, dai quali si potrà comprender il modo che si avrà da tenere in altre simili, quando accascheranno.

³²⁷ regola... 38: cfr. qui a p. 385.

Ma se vorremo aggiungere la quarta parte a queste, sempre ella si porrà in ottava dell'una delle due che sono distanti tra loro per quinta o per duodecima, accomodandola ora in un luogo e ora in un altro secondo che tornerà meglio.

A musical score for three voices: *canto* (soprano), *tenore* (alto), and *basso* (bass). The score is written in a single system with three staves. The top staff is for the *canto* voice, the middle for the *tenore*, and the bottom for the *basso*. The music consists of a series of notes and rests, with some melodic lines and some sustained notes.

E perché la cadenza si può fare in molte maniere con varietà delle parti, però voglio por qui molti essempli accomodati sopra quattro parti, i quali potranno eziandio servire alle composizioni di tre voci, over se li potrà aggiungere nell'altre, quando fusse bisogno, accioché io non abbia da replicar più cosa alcuna in questa materia.

A musical score for four voices: *soprano*, *alto*, *tenore*, and *basso*. The score is written in two systems, each with four staves. The top staff of each system is for the *soprano*, the second for the *alto*, the third for the *tenore*, and the bottom for the *basso*. The music consists of a series of notes and rests, with some melodic lines and some sustained notes.



Ma non voglio restar di dire che si conosce per esperienza che quella cadenza non ha grazia alcuna o leggiadria in sé, la qual sia senza la dissonanza che si trova nelle mostrate, massimamente quando le parti procedono insieme per l'istesse figure, ancora che siano sincopate over non sincopate, che si proferiscono nel levare o nel battere della battuta, come sono queste.



Però il contrapuntista si guarderà di usarle e debbe schivare al tutto di fare ch'alcuna parte della cantilena non faccia la cadenza, quando l'altre parti fussero ordinate in un modo che qualunque altra delle più gravi facesse la quinta con la figura mezzana della cadenza posta nell'acuto, movendosi per l'intervallo del semituono, quando tal figura si potrà segnare con la cifra # cromatica; perciocché (com'ho detto altrove) proferendosi tal parte della cadenza naturalmente col semituono, sarebbe cosa difficile che 'l cantore potesse aver in tal caso riguardo di non proferirla con quel modo che si proferisce naturalmente. Onde verrebbe poi a commettere errore e a porre una dissonanza in luogo della consonanza, cioè verrebbe a porre la diapente superflua in luogo della vera, come qui si vede.

The image shows a musical score for four voices: *canto*, *alto*, *tenore*, and *basso*. Each voice part is written on a five-line staff. The *canto* part is on a soprano clef, *alto* on an alto clef, *tenore* on a tenor clef, and *basso* on a bass clef. The notes are arranged such that the *tenore* part is significantly higher in pitch than the *basso* part, creating a large interval between them.

Accascherà anco un simile errore quando le parti a tre voci saranno ordinate in tal maniera che essendo 'l tenore sopra 'l basso lontano per una terza, discendendo per salto di quarta sotto 'l basso una terza, ascendendo il basso per grado di tuono, e ritornando dopoi ciascun ai suoi primi luoghi, il soprano farà la cadenza distante dalla parte grave per una quinta verso l'acuto, come in questo essemplio si vede.

The image shows a musical score for three voices: *soprano*, *tenore*, and *basso*. Each voice part is written on a five-line staff. The *soprano* part is on a soprano clef, *tenore* on a tenor clef, and *basso* on a bass clef. The notes are arranged such that the *soprano* part is significantly higher in pitch than the *basso* part, creating a large interval between them.

Seguirebbe anco un altro errore, che qualunque volta si volesse sonar queste tre parti sopra un istrumento, si udirebbe senz'alcun dubbio tre quinte. Laonde i compositori debbono avvertire cotal cosa e non far che le parti mutino luogo tra loro in questa maniera; perciocché tale inconveniente apportarebbe all'udito cosa che non molto li piacerebbe, ancora che nel cantar le parti non si potessero udire tali quinte. E perché da molti pratici questo non è molto avvertito, però ho voluto toccarne una parola. Ora avendo a bastanza ragionato intorno alle cose necessarie a simili composizioni, lascerò l'altre cose, che possono accascare e non sono di molto momento, al giudizio del compositore; imperoché col mezzo delle regole date, potrà quando gli occorrerà alcun dubbio, quantunque fusse di molta importanza, darne perfetta risoluzione.

Lasciando adunque di parlare più intorno a cotal materia, verrò a ragionar dei contrapunti che arteficiosamente si compongono a tre voci, i quali si chiamano doppii, e de quelli che si fanno con qualche obbligo. Ma perché i primi con maggior libertà dai compositori e più correttamente secondo i nostri precetti possono esser composti, ma non già i secondi, perciocché 'l compositore non può così ben purgare il suo contrapunto, per esserli levato il potere dalla natura della cosa in sé, la quale ricerca (come vederemo) alcune osservanze che non si possono lasciare, volendo condur l'opera sua al desiderato fine, però ragionerò prima dei primi; dopoi dimostrerò gli altri, scoprendo quelle regole e precetti che concorrono alla lor composizione, acciocché ognuno possa restar (per quanto si potrà da me fare) soddisfatto.

Delle varie sorti dei contrapunti arteficiosi e prima de quelli che si chiamano doppii
Capitolo LXII

Incominciando adunque dai primi, dico che 'l contrapunto doppio a tre voci è quasi quell'istesso che si compone a due, il quale nel capitolo 56 di sopra ho dichiarato e mostrato;³²⁸ conciosia che tra l'uno e l'altro si trova tal differenza, che l'uno non si può cantare a più che due over tre, aggiungendoli una parte che canti nell'acuto o nel grave, di sopra o di sotto d'una delle parti principali per una decima; ma l'altro non si può cantare se non con quelle parti che si compongono principalmente, cioè a tre voci, con grande varietà d'armonia nella replica, e molto differente da quella che si ode nel principale. Però adunque, ricordandosi quello ch'è contrapunto doppio a due voci, è superfluo il voler replicare e dir quello che sia contrapunto doppio a tre voci, perciocché sapendo quel ch'importa il primo facilmente, si può aver notizia di quel ch'importa il secondo.

Volendo adunque ragionar de quei contrapunti doppii che si compongono a tre voci, dico che le specie loro son molte; imperoché si possono comporre in varie maniere, con l'osservanza d'alcune regole, che cantandosi prima ad un modo nel principale e udendosi una sorte d'armonia, nella replica poi diversamente si cantano le parti con quelle figure e intervall'istessi e si ode gran diversità di contento. Ma ancora che molti siano i modi di comporre tali contrapunti, come ho detto, porrò solamente quelli che mi sono paruti più difficili e più eleganti, acciò non sia tedioso ai lettori, dai quali ciascuno ingegnoso potrà com-

³²⁸ *capitolo... mostrato*: cfr. qui a p. 459.

prendere come si avrà da reggere in qualunque altra maniera de simili composizioni.

Il primo modo adunque sarà che composto che si averanno prima tre parti principali, con l'aiuto d'alcune avvertenze molto necessarie ad un tal negozio, averemo la prima specie; perciocché quando vorremo la replica, porremo poi il basso del principale nel luogo del soprano più acuto per una quinta, e il soprano in quello del tenore, e il tenore nel luogo del basso, l'uno e l'altro più grave per una ottava, come nell'esempio si vede.

soprano del principale del primo modo dei contrapunti doppj composti a tre voci

tenore

basso

The image displays a musical score for three voices: soprano, tenor, and bass. The score is organized into three systems. The first system features three staves: the top staff is for the soprano, the middle for the tenor, and the bottom for the bass. The soprano part is labeled 'soprano della replica della composizione mostrata di sopra', the tenor 'tenore', and the bass 'basso'. The second and third systems show the instrumental accompaniment for these parts, with each voice part having its own staff.

Ma sarebbe veramente impossibile che potesse riuscir bene, quando non si osservasse di non por mai il basso nel principale con l'altre parti distante per una sesta, ancora che l'altre due tra loro si possino porre, né di porre la quarta tra le due parti più acute. Similmente bisogna osservare di non por mai il basso col tenore in terza, dopo la quale seguiti la quinta, né il basso col soprano in decima, dopo la quale venghi la duodecima, quando le parti insieme discendono; perciocché la duodecima, che si pone nel principale tra 'l basso e il soprano, nella replica viene unisono tra 'l tenore e il soprano, e la quinta simigliantemente viene ottava, e l'unisono del basso col tenore diventa duodecima. Potiamo ora vedere che in simil sorte di contrapunto o composizione, nel principale non si può far la sincopa di settima, conciosia che non si può risolvere con la sesta. In questa sorte di contrapunto il tenore potrà discendere sotto 'l basso per terza e sesta, ma non per quinta; ma bisogna avvertire che non passi la sesta, perciocché

le parti vengono ad esser distanti l'una dall'altra per lungo spazio. Molt'altre cose sarebbe da mostrare, per aver il modo facile da comporre; ma per non andare in lungo e per non esser molto necessarie, si lasciano. E veramente questa cagione mi muove a lasciarle, perché desiderando alcuno di voler far cosa ottima, è dibisogno che faccia insieme il principale e la replica; e così potrà vedere tutti gli incomodi che potranno occorrere.

Ultimamente è dibisogno sapere che, se 'l si componerà il principale secondo l'osservanza delle regole nostre mostrate di sopra, la replica similmente verrà ad esser osservata, e se 'l si farà altramente ne seguirà il contrario. E ciò sia detto a bastanza intorno la prima sorte di contrapunto doppio a tre voci, la cui replica procede per gli istessi movimenti che sono contenuti nel principale; perciò la seconda è quella della quale la replica procede per movimenti contrarii a quelli che si trovano nelle parti del suo principale, come nei seguenti essempli si può vedere.

The image shows two systems of musical notation for three voices: *canto del principale* (soprano), *tenore* (tenor), and *basso* (bass). The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with rests for the first two measures. The second system continues the melody for all three parts.

soprano della replica del secondo modo dei contrapunti doppij fatti a tre voci

tenore

basso

Ma la replica non potrebbe mai tornar bene, se non si osservasse alcune cose, come sarebbe dire far che tutte le parti delle sincope, che si pongono nel principale, siano consonanti e non por mai il tenore distante dal soprano per una quarta. Queste cose si debbono principalmente per ogni modo osservare; l'altre poi, che potrebbero accascare, non saranno difficili, quando si comporrà la replica insieme col principale. In simil sorte di contrapunto si potranno usar le seste e porre le parti lontane l'una dall'altra per qual intervallo si vorrà. Il tenore potrà pigliare il luogo del basso, e il soprano quello del tenore e quello del basso anco. E per aver la replica si porrà il basso del principale nel luogo del soprano più acuto per una sesta, il soprano nel luogo del basso più grave per una decima, e il tenore più grave per un tuono, facendo che le parti procedino per contrarii movimenti di quelli che si trovano nel principale; e così averemo l'armonia differente, come varii e differenti sono i siti e li movimenti dell'uno e dell'altro. E se noi osservaremo nella composizione del principale le regole che di sopra nel far le sudette due sorti de contrapunti sono state dichiarate, non è dubbio che la replica (se non in tutto almeno in molte parti) verrà ad esser osservata.

Si potrà anco comporre una terza specie di contrapunto doppio che parteciperà dell'una e dell'altra sorte de questi contrapunti, quando si osserverà tutte quelle regole che s'osservano nelle composizioni delle due mostrate specie, le quali regole sono negative, cioè vietano il far alcuna cosa; il che fatto averemo

poi un contrapunto che potrà aver la replica simile a quella del primo e del secondo modo mostrati, come qui si può vedere.

canto del principale del terzo modo che contiene le due maniere dei contrapunti dichiarati

tenore

basso

prima replica e canto

tenore

basso

seconda replica e canto

tenore

basso

Ma quando prima si componderà il principale di maniera che dopo il basso resterà nelle sue corde principali senz'alcuna mutazione, e il soprano diventerà nella replica il basso trasportato per una duodecima più grave, e il tenore si trasportarà per una quinta, si avrà una quarta specie di contrapunto doppio, nel modo che qui di sotto si vede.

*principale e soprano della quarta specie dei contrapunti doppi
tenore del principale
basso del principale e canto della replica della quarta specie dei contrapunti doppi*

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in alto clef. The music is written in a complex rhythmic style with many accidentals and rests.

*basso del principale e canto della replica della quarta specie dei contrapunti doppi
tenore della replica
basso della replica*

The second system of music consists of three staves. The top staff is in alto clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns and accidentals.

È ben vero che questo modo è più difficile di ciascuno dei mostrati; onde volendolo fare, acciò la replica torni bene, bisogna osservar molte cose. E prima, quando 'l tenore si farà cantare col basso a due voci, non bisogna che le parti siano distanti l'una dall'altra per ottava né per sesta, massimamente quando 'l tenore si porrà sopra 'l basso; ma quando si porrà di sotto, non si de' porre distante da esso basso né per terza né per quinta, ma sì ben per sesta o per ottava e per quinta ancora, con questa condizione, che tal quinta si trovi nella seconda parte della sincopa, dopo la quale senz'alcun mezzo ne venga la sesta; perciocché quando queste due parti si pongono ai loro luoghi proprii, non possono esser distanti l'una dall'altra per maggior spacio che di quello della quinta; e tal quinta nella replica viene a far l'unisono. Simigliantemente, quando il soprano e il basso canteranno soli, bisogna avvertir di non fare che 'l soprano passi sotto 'l basso; né si debbe porre la sincopa di settima, benché quella di seconda e di quarta si possa usar ottimamente nel soprano; né si debbe por queste parti lontane l'una dall'altra per una sesta; né vogliono esser più distanti d'una duodecima. Non si fa la terza e dopoi la quinta, over non si fa la decima e dopoi la duodecima, quando le parti discendono. Quando poi il tenore e il soprano canteranno insieme, non si de' far la quinta, se non quando il tenore farà la sincopa, nella seconda parte della quale tal quinta sia contenuta, e dopo lei bisogna che seguiti senz'alcun mezzo la sesta, e dopo questa la terza over un'altra sesta. Non si fa sesta e dopoi ottava, quando le parti discendono; ma si pone la sesta ad un altro modo che venga bene. Il soprano può discendere sotto 'l tenore fin alla ottava voce, quando torna commodo, e quando si porrà la sincopa di quarta nell'una e nell'altra di queste due parti, tornerà molto bene. Bisogna avvertire di non dimorar lungo tempo sopra la terza, perciocché nella replica viene sesta col basso; né dobbiamo anco fermar le parti sopra l'ottava, conciosia che torna unisono.

Tutte queste cose si debbono osservare, acciocché si possa pervenire con qualche facilità al fine desiderato, e perché osservando queste regole sarà facile il comporre questi contrapunti a tre voci, tanto più componendo in un tempo il principale e la replica, acciocché il compositore possa veder gli incomodi che possono occorrere in tali composizioni. Però si de' avvertire per ultima conclusione che, quantunque il principale si purgasse da ogni errore che si potesse commettere contra le date regole universali, è impossibile che la replica in tutti possa venire osservata. Questi pochi essempli ho voluto porre, dai quali ciascun potrà vedere il modo che avrà da tenere volendone comporre degli altri.

Delle varie sorti de contrapunti a tre voci, che si fanno a mente in conseguenza sopra un soggetto, e d'alcune conseguenze che si fanno di fantasia, e quel che in ciascheduna si ha da osservare

Capitolo LXIII

È cosa di non poca meraviglia il veder nascere alcune cose nella musica dai numeri armonici, quando dal musico, il quale sappia conoscer la natura loro, sono posti in atto, che se non si udissero e anco vedessero, impossibile sarebbe quasi di poterle credere. Laonde è da sapere che, sì come l'ingegnoso prospettivo³²⁹ col mezzo della linea dritta e della obliqua, prima materia della sua arte, essendo condutte in diverse parti, rappresenta al senso del vedere tante cose e diverse che paiono miracolose, col far parere una cosa picciola grande, e quello che non si muove girarsi e quasi andar dietro in ogni parte a chi la mira, similgiatamente il far una figura che parerà che guardi ognuno, sia da qual parte e in qual luogo si voglia che riguarda in quella, così il musico, il quale conosca la natura dei nominati numeri e li ponga in atto, come si debbe, rappresenterà al senso dell'udito tante e tante armonie, con nuove foggie e variate, che sarà un stupore di udirle, cantando lui una sola parte, tirandosene (dirò così) dietro una o più in conseguenza.

E perché di questo finora non credo ch'alcuno s'abbia mosso a scrivere, dando regole ferme di poter con breve studio far coteste cose, dopo l'aver scoperto di sopra molti belli secreti di quest'arte, i quali da molti (com'io credo) non furono stati mai imaginati, voglio ancora scoprirne alcun'altri, i quali (com'io penso) saranno di gran giovamento e di non poca soddisfazione ai studiosi di questa nobile arte; e saranno i sequenti. Però è d'avvertire che oltre le varie maniere de contrapunti, tanto semplici quanto doppii, e varie conseguenze e imitazioni, che sono quasi infinite, le quali si compongono a mente³³⁰ sopra 'l canto fermo a tre voci, se ne trovano alcune che sopra di esso over sopra qualch'altro soggetto in conseguenza e in imitazione, il conseguente seguirà la guida per un certo spacio di tempo, ora cantando per l'unisono, ora per la diapente e ora per la diapason, così grave come eziandio acuta; il qual modo, quantunque sia di fatica, quanto alla invenzione nel por le consonanze nella guida di maniera che nel conseguente tornino commode, rivoltando i numeri e le pro-

³²⁹ *prospettivo*: pittore di vedute prospettiche.

³³⁰ *contrapunti... mente*: termine usato dal XVI secolo per indicare il contrappunto non scritto ma improvvisato; ADRIANO BANCHIERI (1568-1634), *Contrappunto bestiale alla mente*, parte del famoso *Festino nella sera del giovedì grasso avanti cena* del 1608, prevede, oltre al severo *cantus firmus*, quattro voci che imitano i versi del cane, del gatto, del cuculo e dell'assiolo.

porzioni che l'un dopo l'altro consonino, è nondimeno ingegnoso e da udir dilettevole; ancora ch'alle fiato non si possa far quel contrapunto in esse così candido e netto quanto ricerca l'ordine e precetti contenuti nelle regole date di sopra. Il perché volendo io al presente di queste copiosamente ragionare, accioché i spiriti gentili, virtuosi e nobili non siano privi di questi secreti, non solamente volendoli fare a mente, ma accioché eziandio (sapendoli) accommodar li possino nelle lor composizioni, e ritrovare in esse col loro mezo infinite altre belle invenzioni, si debbe sapere che i contrapunti, che si fanno nel modo ch'io dimostrerò al presente, sono de più maniere; imperoché il conseguente si ritrova esser con la guida di due sorti, se ben possono esser molte le sue specie, le quali è impossibile di poterle trattare in breve tempo e in poche carte; imperoché over che 'l conseguente canta dopo la guida per una pausa di minima over per una di semibreve; e di questa seconda maniera ne porrò solamente una specie; e sarà di quella che si canta per una diapente più acuta dopo la guida; ma della prima maniera se ne trovano molte, essendo che in questo il conseguente può seguitar la guida in molti modi; onde prima ne porrò due di quelle che si possono cantare all'unisono, tanto di sopra quanto di sotto la parte del soggetto, dopoi una di quelle che si potrà cantare alla diapason sopra la guida, stando essa guida sotto la parte di esso soggetto; simigliantemente ne dimostrerò quattro nelle quali la guida sarà seguitata dal conseguente per una diapente.

Laonde due di queste saranno nelle quali il conseguente seguirà la guida in acuto, tanto di sopra quanto di sotto la parte di esso soggetto, e due ch'esso conseguente la seguirà nel grave, tanto di sotto quanto di sopra la parte nominata. Ma per incominciar dalle cose che sono men difficili, daremo principio a quelle nelle quali dopo una pausa di minima il conseguente seguita la guida per unisono sopra la parte del soggetto. Si dee però sapere che in questo, e negli altri ancora di questa sorte, si hanno da osservare tre cose, la prima che 'l contrapunto che si fa consiste in due figure o note del soggetto, il quale sarà di canto fermo, cioè in quella sopra la quale allora si canta o fa il contrapunto, e in quella che segue immediatamente sopra la quale si ha da cantare. Quella nominaremo prima e questa seconda; e chiamaremo quella sempre prima, sopra la quale allora si fa il contrapunto; e dopo essa ne segua un'altra, la quale adimanderemo prima anco, se bene ella sia stata seconda a quella che le andava inanti.

La seconda cosa è ch'essendo la semibreve di valor di due minime, così faremo eziandio valere le figure del soggetto, quando sarà di canto fermo; laonde la cosa viene a consistere che la guida abbia da collocare ogni seconda minima sopra la prima semibreve in tal maniera che, quando il conseguente incomincerà a cantare, quella istessa che sarà (necessariamente) sopra essa prima semibre-

ve, non ne abbia da seguitare alcuna discordanza; il che si farà anco quando canterà la prima minima sopra la seguente semibreve che sarà la seconda, della seguente seconda semibreve, accioché nella seconda della prima semibreve il conseguente accordi con la detta prima minima della seconda. E perché ogni movimento, che fa il canto fermo da una figura o nota all'altra, per venire alla terza cosa, over ch'è di unisono o di seconda o di terza o di quarta o di quinta o pur (com'aviene alle fiato) di sesta o di ottava, però lasciando quelli dell'unisono, dico che gli altri overo vanno verso l'acuto, overo verso il grave; onde in ciascheduno de questi movimenti bisogna sapere in qual modo s'abbia a porre la detta seconda minima della prima semibreve, accioché 'l conseguente accordi cantando sopra la sua prima.

E perché varii sono i modi, varii anco saranno le regole, perciò bisogna aver-tire oltra l'altre cose, il che è di molta importanza, di non far mai alcun movimento di grado passando d'una minima ad un'altra, e che quando si troverà la modulazione fatta per unisono che nelle due prime semibrevi la seconda minima della prima semibreve (lasciando di dir della prima minima, perciocché si può accommodar come si vuole, purché accordi) si porrà unisona o terza over quinta e anco ottava; ma quando 'l soggetto ascenderà per grado, allora tal minima sarà sesta overamente (per un certo comodo che ne risulta, ancora che non sia troppo reale, essendo un passo stravagante, e per acquistare un poco più di varietà) la prima minima della prima semibreve sarà terza e l'altra, ch'è la seconda, farà due semiminime verso 'l grave, delle quali la prima farà seconda e l'altra l'unisono col soggetto. Quando poi tal grado sarà discendente, allora la seconda minima nominata sarà quinta. Ma quando 'l canto fermo si muoverà per salto di terza all'insù, tal minima dovrà essere terza o quinta over ottava e anco decima. E quando farà il movimento di terza all'ingìù, la detta minima si farà unisono o terza o sesta o pur ottava overamente decima.

Nel salto di quarta all'insù tal minima si porrà sesta over ottava, e all'ingìù sarà terza o quinta over ottava. Se 'l salto sarà di quinta verso l'acuto, la minima si porrà terza over quinta, e se verso 'l grave unisono o sesta o pure ottava. E se per caso tal salto fusse di sesta (come suole alle fiato avvenire) all'insù, si porrà tal minima decima, ma se all'ingìù terza over quinta. Ultimamente nel salto d'ottava verso l'acuto tal minima si porrà ottava o decima o duodecima. E verso 'l grave s'accomoderà unisono o terza o quinta; delle quali regole se ne potrà veder molto osservate nel sequente esempio, perciocché ho pigliato questa impresa di voler dimostrar tutte queste sorti de contrapunti fatti in conseguenza sopra un

soggetto di canto fermo; però cotal soggetto sarà l'inno³³¹ dello Spirito Santo *Veni creator Spiritus*,³³² al cui nome cantaremo il seguente primo, che sarà più d'ogn'altro semplice, per maggiore intelligenza di quello che si è detto.

primo modo sopra il quale il conseguente canta all'unisono per una pausa di minima dopo la guida sopra la parte del soggetto guida e conseguente

Ve - ni cre - a - tor Spi - ri - tus, men -
tes tu - o - rum vi - si - ta im - ple
su - - per - - na gra - ti - a, quae
tu cre - a - - sti, pec - - to - ra.

³³¹ *inno*: canto eseguito durante la liturgia delle ore; la composizione dei primi inni è attribuita a Sant'Ambrogio.

³³² *Veni... Spiritus*: testo attribuito a Rabano Mauro (780-856 circa).

L'altra sorte de contrapunto all'unisono si fa sotto la parte del soggetto, con l'istess'osservanze de gradi e salti, nel quale si de' anco sommamente avertire, come ho detto della mostrata di sopra, di non far alcun movimento di grado da una minima all'altra, né verso 'l grave né verso l'acuto; e in questa particolarmente non si farà alcun salto di quarta. E quando le due nominate semibrevi saranno unisone, la detta seconda minima della prima potrà esser unisono o terza over quinta. Ma quando conteneranno il movimento di grado ascendente, tal minima si porrà terza o quarta overamente quinta; e vorrà esser quinta o sesta quando tal grado sarà discendente. Il salto di terza ascendente vorrà unisono o terza; e quel di terza discendente vorrà unisono o terza overamente quinta. Quel di quarta ascendente vorrà unisono o terza o quinta e sesta; overamente ottava dovrà essere quello di quarta discendente. Quando tal salto sarà di quinta ascendente, tal minima dovrà essere unisona o quarta over sesta e anco terza sopra 'l soggetto. Ma quando sarà discendente, potrà esser decima over duodecima. In quello di sesta ascendente potrà esser terza overamente quinta; e in quello che sarà di sesta discendente, sarà dibisogno che sia quarta o sesta over ottava e anco decima. Ma in quelli d'ottava s'accomoderà l'unisono o la terza overamente alla quinta, come nel seguente essemplio si vede osservato.

secondo modo nel quale il conseguente segue la guida per una pausa di minima sotto la parte del soggetto guida e conseguente

The musical score consists of two systems. Each system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics. The two bottom staves are bass lines in bass clef. The music is in C major and 4/4 time. The lyrics are: "Ve - ni cre - a - tor Spi - ri - tus, men - tes tu - o - rum vi - si - ta im - ple su - -".

per - - - na gra - ti - a, quae tu

cre - a - - - sti, pec - - - - to - ra.

E questo è quanto ai due primi modi, nei quali il conseguente canta all'unisono con la guida dopo 'l tempo d'una minima, tanto di sopra quanto di sotto la parte del soggetto. Ma se 'l conseguente si vorrà far cantare in diapason nell'acuto con la guida, dopo il tempo che importa una minima, facendo ch'essa guida canti sotto la parte del soggetto, si potrà ottimamente fare quando si osserverà, sopra ogn'altra cosa, alcune regole molto necessarie, come è di non far mai movimento nel contrapunto per grado, né mai salto di quarta all'ingiù. Ancora di non fare la sesta, dopo la quale ne venga l'ottava, quando 'l soggetto discende per grado, neanche ottava, quand'è salto di quarta. Il grado eziandio non vuole ottava; né il salto di terza ascendente vuol quinta. Il movimento del soggetto fatto di unisono vuole aver la seconda minima unisona o terza over quinta, sopra over sotto la parte del soggetto; ma 'l grado ascendente vuol terza over quinta, e il discendente quinta o sesta. Quel salto che si fa per terza ascendente vuole unisono overamente terza o quinta over ottava sopra 'l soggetto; e lo discendente vuole unisono o terza o quinta e anche ottava sotto esso soggetto, overamente terza di sopra. Il salto di quarta ascendente vuol terza o quinta overamente sesta sopra la parte del soggetto; e quel di quarta discendente vuol sesta over ottava nel grave. Salto di quinta all'insù vuol sesta over ottava o pur quinta sopra 'l soggetto; e quello all'ingiù vuol terza, pur di sopra, overamente ottava o decima o duodecima di sotto. Quel di sesta ch'ascende vuole unisono o terza o quinta over la medesima terza sopra cotal soggetto; come quello che discende

vuole ottava o sesta over decima. E sì come il salto d'ottava ascendente vuole unisono o terza o quinta, così quel della discendente vuole ottava over decima, come si può considerare nel seguente essemplio.

terzo modo nel quale il conseguente segue la guida per una diapason acuta, dopo l'aver prima fatto una pausa di minima guida e conseguente

Ve - ni cre - a - tor Spi - ri - tus, men - tes tu - o - rum

vi - si - ta im - ple su - - per - - na gra - ti - a, quae

tu cre - a - - - sti, pec - - - to - ra.

E questo sia detto intorno ai consequenti d'unisono e di ottava. Ma per venire a quelli che seguono la guida per una diapente acuta over grave, incominceremo da quelli che si fanno sopra la parte del soggetto e hanno il conseguente in acuto; onde tra l'altre cose che sono d'importanza in questa sorte de consequenti, si de' osservar di fare che la guida non faccia mai salto né di quarta né di sesta all'insù, neanche salto di terza né di quinta all'ingiù. E quando le due nominate semibreve saranno l'una dall'altra lontane per unisono, sarà dibisogno che la seconda minima, che casca sopra la prima di esse, sia ottava sopra over terza sotto 'l soggetto. Ma quando conteneranno il movimento di grado all'insù, tal minima sarà terza over quinta sopra di esso; overamente si porrà tutta la prima semibreve che sarà ottava; onde nel conseguente nascerà la sincopa di undecima che si avrà da risolvere, come di sopra si è mostrato, con la decima, perciocché allora necessariamente bisognerà che la guida faccia la prima minima della seconda semibreve sesta, e la seconda quinta; similmente si potrà porre la prima semibreve che nella prima minima siano due semiminime, l'una terza e l'altra seconda, e che la seconda minima sia tutta terza.

Ma quando le due semibreve conteneranno il grado ascendente, allora la detta seconda minima sarà terza over quinta. Quando poi il salto sarà di terza ascendente, la detta minima sarà unisona o terza; e se 'l sarà discendente, si farà terza sotto la parte del soggetto. Salto di quarta ascendente vuol terza; e discendente vuol simigliantemente terza over quinta. Il salto di quinta ascendente vuol quinta e quel che discende vuol medesimamente quinta, ma sotto esso soggetto. Quel di sesta ascendente vuol sesta e quello che discende vuol terza. Salto d'ottava ascendente vuol sesta; e quando è discendente vuol quinta o pure ottava, l'una e l'altra sotto la parte del soggetto. Laonde osservando queste cose primieramente che sono necessarie e continuamente essercitandosi, potrà nascere un tal contrapunto con la sua guida e conseguente, come è quello che segue.

quarta maniera nella quale il conseguente seguita la guida per una diapente acuta, dopo una pausa di minima sopra 'l soggetto guida e conseguente

Ve - ni cre - - - a - - - tor Spi - ri - tus,

men - tes tu - o - rum vi - si - ta

im - ple su - - - per - - - na

gra - ti - a, quae tu ere - a -

sti, pec - - - to - - - ra.

Dopo questo seguita il quinto modo, dove 'l consequente segue la guida, la quale canta sotto la parte del soggetto nel grave per una diapente acuta; nel qual modo si de' osservar sopra ogn'altra cosa che la guida non faccia salto di terza né di quinta all'ingiù, né di quarta né di sesta all'insù. E quando 'l soggetto canterà le due nominate semibrevi, che saranno unisone, la guida farà la detta seconda minima della prima semibreve unisono o terza o quinta over ottava, come li tornerà più comodo; e quando farà il movimento di grado all'insù, porrà tutta la detta minima sesta over ottava, overamente porrà tutta la prima semibreve unisona over terza, onde nascerà la sincopa nel consequente. E quando tal movimento sarà fatto all'ingiù, la detta minima sarà terza o sesta overamente ottava. Al salto di terza ascendente si darà l'unisono o terza o quinta o sesta over ottava, secondo che si ritroverà ordinata la parte del soggetto; ma a quello di terza discendente si darà la quinta over decima. Quello di quarta ascendente vuole la detta seconda minima che sia sesta, e la discendente quella che sia ottava o decima. Salto di quinta ascendente ricerca la terza o sesta over l'ottava; e quella della discendente ricerca la sesta o la duodecima. A quello di sesta ascendente s'accommoda la terza o la quinta; e a quello di sesta discendente se li dà l'ottava o la decima. Quel di ottava ascendente vuole unisono o terza o quinta over ottava; e quello di discendente ricerca ottava o decima o duodecima, come nel sequente essemplio in gran parte si può vedere.

*quinto modo nel quale il consequente canta sotto 'l soggetto dopo la guida nella diapente acuta,
per una pausa di minima dopo
guida e consequente*

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It contains a series of notes with lyrics underneath: 'Ve - ni cre - - - a - tor Spi - ri - tus, men -'. The middle and bottom staves are for lute accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both with a common time signature. The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

tes tu - o - rum vi - si - ta im - ple su -

- - per - - - na gra - ti - a, quae tu

cre - a - - - sti, pec - - - to - ra.

E questo sia detto intorno a quelle conseguenze che si cantano alla diapente acuta. Ma quando vorremo far quelle che si cantano alla diapente grave, sopra la parte del soggetto, bisognerà osservar sopra ogn'altra cosa di non far che la guida canti per salti di quarta all'ingiù, se non quando si porrà la prima minima della prima delle due nominate semibrevi, e due semiminime sequenti che vadino per gradi verso 'l grave, perciocché torna alle fiate comodo. Né debbe far due salti di quarta l'una dopo l'altra. Ma quando la parte del soggetto si muoverà da una figura all'altra per unisono, la seconda minima, già tante fiate nominata, si porrà unisona o terza over quinta sopra la prima delle due nominate semibrevi. Facendo poi il passaggio di grado verso l'acuto, potrà porsi ottava over decima. E non solamente si potrà far questo ma eziandio si potrà far la detta prima semibreve che sia tutta duodecima, perciocché nel conseguente verrà la

sincopa. Ma quando tal passaggio sarà verso 'l grave, cotal minima potrà esser quarta o sesta overamente ottava.

È ben vero che la detta prima semibreve potrà anco esser tutta decima, perciocché medesimamente 'l conseguente conterà la sincopa. Quando 'l salto sarà di terza all'insù, allora si porrà la seconda minima duodecima; e anco si potrà far la prima che sia decima, con due semiminime sequenti che discendino per grado, delle quali l'una sia nona e l'altra ottava, che saranno (come di sopra ho detto) di gran comodo. Il salto eziandio di terza all'ingiù ricerca che tale minima si ponga terza o quinta over decima; ma 'l movimento di quarta all'insù vuole ottava o decima, come quell'all'ingiù vuol sesta. Quel di quinta verso l'acuto vuol la prima minima della prima semibreve duodecima, e la seconda divisa in due semiminime, delle quali la prima sia undecima e decima l'altra. Ma all'ingiù vuol terza over quinta. Il movimento di sesta verso l'acuto vuole ottava o decima overamente duodecima; e quello verso il grave vuol la prima minima che sia terza e quarta la seconda. Ma i movimenti d'ottava all'insù vogliono la duodecima; e quelli all'ingiù vogliono quinta, come nell'esempio una buona parte delle nominate cose si possono ottimamente vedere osservate.

sesto modo nel quale il conseguente segue la guida per una diapente grave sopra 'l soggetto dopo una pausa di minima guida e conseguente

Ve - ni cre - a - tor Spi - ri - tus, men -

tes tu - o - rum vi - si - ta im - ple su -

per - - - na gra - ti - a, quae tu cre -

a - - - - sti, pec - - - - to - - - ra.

Se vorremo dopo questa far quella maniera di conseguenza alla quinta grave, sotto la parte del soggetto, sopra tutte l'altre cose osserveremo di non far salto di quarta all'ingù. Però quando il canto fermo procederà da una figura all'altra per unisono, osserveremo di far che la guida faccia la sudetta seconda minima della prima semibreve che sia unisono over ottava. Ma quando si muoverà di grado verso l'acuto, la detta minima farà terza over quinta, imperochè 'l grado discendente vuol quinta over decima; o pur la prima minima della prima semibreve si farà sesta e la seconda sarà divisa in due semiminime, delle quali l'una sarà settima e l'altra ottava con la parte del soggetto. Il salto di terza all'insù vuol sesta over che la prima minima sia unisono e delle due sequenti semiminime l'una sia seconda e l'altra terza; e quel di terza all'ingù vuol sesta over ottava. Salto di quarta all'insù vuol terza o quinta; e quello all'ingù vuol quinta over che la prima minima sia ottava e la seconda sia divisa in due semiminime, delle quali la prima faccia nona e l'altra decima. Quel di quinta verso l'acuto vuol quarta overamente quinta; e verso 'l grave vuol sesta over ottava o decima. Quando la parte del soggetto fa il salto di sesta in su, tal minima vorrà esser sesta over ottava o decima e quando in giù, si farà la prima minima ottava e la seconda due semiminime nona e decima; overamente si farà la prima minima sesta e le semiminime settima e ottava. Ma 'l movimento di ottava tanto all'insù quanto all'ingù vuol sesta. Laonde osservando cotali regole, nasce la composizione che si vede nello essemplio e altre simili.

settima maniera nella quale il conseguente segue la guida per una diapente grave dopo la pausa di minima sotto la parte del soggetto guida e conseguente

Ve - ni cre - - - a - - tor Spi - ri - - tus,

men - tes tu - o - rum vi - si - ta im -

ple su - - - per - - - na gra - ti - a,

quae tu cre - a - - sti, pec - - - to - ra.

E tutte queste sono conseguenze fatte alla diapente or acuta e ora grave, sì di sopra come anco di sotto la parte del soggetto. Ma per venire all'ottava maniera di conseguenza, nella quale il conseguente seguita per una diapente acuta la guida dopo una pausa di semibreve, bisogna avvertire che questo modo è alquanto più difficile degli altri, perciocché, sì come in quelle che fin qui abbiamo mostrato, il conseguente seguitava la guida dopo una pausa di minima e si avea a considerar due semibrevi l'una sequente l'altra, per cagione dei movimenti che contenevano, così in questa fa dibisogno considerarne e aver l'occhio a tre; però bisogna osservar nelle due prime (secondo i gradi e salti che faranno insieme) la seconda minima della prima e la prima della seconda semibreve, e saper la consonanza, che si ritrova nella seconda, quel ch'ella potrà fare o ritorni nella terza; acciò il conseguente con la guida non faccino dissonanza nel muoversi la parte del canto fermo over soggetto da un luogo all'altro, così verso l'acuto come eziandio verso 'l grave.

Bisogna adunque avvertire che nelle due prime semibrevi, quando si troverà la modulazione fatta per unisono, allora la seconda minima della prima semibreve sarà quinta grave sotto la parte del soggetto e la prima della seconda sarà simigliantemente terza grave, overamente l'una terza grave e l'altra unisona over terza grave; simigliantemente l'una e l'altra si porrà unisona e overamente l'una unisona e l'altra terza, over che nella prima si farà la pausa e l'altra farà la quinta; ancora la seconda si porrà sesta e la prima nominata si farà quinta. Ma nel grado ascendente la seconda e la prima saranno terze, over la seconda sarà quinta e la prima terza; overamente l'una sarà quinta e l'altra quarta acuta, o pur l'una terza e l'altra simigliantemente terza, grave però e sotto la parte del soggetto; e si potrà far anco che la semibreve avrà la prima minima unisona, la seconda due semiminime che faranno seconda e terza; e la prima minima della seconda semibreve sarà terza grave; ancora la prima semibreve potrà aver la prima minima terza e la seconda due semiminime seconda e unisono; e così la prima minima della sequente semibreve potrà esser terza grave.

Ma nel grado discendente la detta seconda minima sarà terza e la prima della sequente simigliantemente terza; overamente l'una sarà terza e l'altra quinta, over unisona la seconda e terza la prima; ancora la seconda potrà esser terza e la prima quarta, over la seconda quinta e la prima sesta, eziandio l'una farà terza nel grave e l'altra farà la seconda sincopata. Il salto di terza all'insù vuol la seconda unisona e la prima terza grave over l'una e l'altra di queste terza, overamente che la seconda sia terza e la prima unisona, com'anco a tutta la prima semibreve si dà la prima minima che sia quarta sincopata, dopo la quale ne seguino due semiminime, che l'una sia terza e seconda l'altra, o pur la seconda

minima terza e terza nel grave la prima minima della seguente semibreve. Il salto veramente di terza all'ingìù vuole la detta seconda minima che sia terza grave e la prima unisona over terza, e anco la detta seconda che faccia quinta e terza la prima. Ma 'l salto di quarta verso l'acuto vuol terza nella seconda e terza o quinta nella prima overamente che vuol nella seconda la quinta e nella prima l'unisono o terza, come il salto di quarta verso 'l grave vuol la seconda che sia terza e la prima che sia quinta o sesta over ottava. Simigliantemente il salto di quinta all'insù vuol la seconda che sia quinta e la prima unisono, come quando va all'ingìù vuole la seconda che faccia una pausa over che sia quinta grave, e che la prima sia quinta over unisono o pur che la seconda abbia la pausa e la prima sia ottava.

Quanto al salto di sesta verso l'acuto, la seconda minima della prima semibreve vuol esser quinta e la prima della seconda terza grave; e quel che va verso 'l grave vuol la seconda che sia terza grave e la prima che sia terza acuta. Il salto d'ottava all'insù vuol la detta seconda unisona e la prima che sia quinta; e quella che viene all'ingìù vuol la seconda che sia quinta e la prima che sia terza over quinta. E queste sono una parte de quelli avvertimenti che si debbono aver nel passare dalla prima alla seconda semibreve delle tre nominate di sopra. Ma bisogna di nuovo avvertire, accioché la terza semibreve accordi nel conseguente, di porre sopra la seconda tal consonanza nella guida che accordi nella terza col conseguente; però è da avvertire che nella modulazione, che fa il soggetto per unisono, l'unisono che fa la guida nella seconda semibreve delle tre già nominate torna al conseguente quinta sopra la detta terza semibreve. Nel grado ascendente primieramente la quinta torna ottava e la terza torna sesta; ma dipoi nel grado discendente l'unisono torna sesta, la terza viene ottava e la quinta torna decima.

Nel salto di terza verso l'acuto, l'unisono vien terza, la terza grave unisona e la sesta ottava e la ottava torna duodecima; ma a quello di terza verso 'l grave la sesta torna duodecima e la terza grave viene quinta. Nel salto di quarta all'insù la sesta torna settima e la terza vien quarta; e in quello ch'è all'ingìù l'unisono torna ottava, la terza decima e la quinta duodecima. E sì come nel salto di quinta all'insù l'ottava torna ottava, la quinta viene quinta e la terza viene terza grave, così all'ingìù la quinta grave ritorna quinta acuta. Il salto di sesta ascendente fa che la sesta venga quinta e quel di sesta discendente fa che l'unisono torna decima. Avendo adunque il contrapuntista riguardo a tutte queste cose, potrà compor la guida sopra 'l suo soggetto di maniera che 'l conseguente la seguirà senz'alcuno discommodo, come nel sequente essemplio si può vedere.

*ottava maniera nella quale il conseguente segue la guida per una diapente acuta
dopo una pausa di semibreve
guida e conseguente*

Ve - ni cre - - a - - tor Spi - ri - tus, men -

tes tu - o - rum vi - si - ta im - ple

su - - - per - - - na gra - ti - a,

quae tu cre - a - - sti, pec - to - ra.

Ma queste conseguenze siano per una parte di quelle che si possono dimostrare, per fare a mente sopra un soggetto qualsivoglia, poiché le maniere sono quasi infinite, le quali guidico essere a bastanza ai studiosi di pronto e vivace ingegno, essendo che da queste maniere ne potranno cavar dell'altre con lo studio che vi porranno. Debbe però avvertire ciascheduno che in queste sorti de contrapunti o composizioni, con simili osservanze e oblihi, il compositore non può a suo piacere limare (dirò così) e correggere 'l suo contrapunto, secondo quelle regole che di sopra abbiamo mostrato, perciocché non è libero; ma è sforzato di por le consonanze l'una dopo l'altra, secondo che richiede la natura del soggetto; laonde tali contrapunti o composizioni si possono chiamar veramente sforzati; e chi non lo vorrà credere, facendone la prova da se stesso, potrà esser chiaro che in queste cose è gran pazzia il volere ostinarsi e cercar quello che per via alcuna mai si potrà ritrovare. È ben vero che colui il quale si esserciterà in simili contrapunti potrà correggerli con qualche facilità.

Ora lasciando da un canto queste maniere de composizioni, voglio che veniamo a dimostrare alcune sorti de conseguenze doppie che si fanno a mente senza soggetto, le quali dico esser de molte maniere; e porrò questa per la prima, la quale primamente dà un contrapunto doppio a due voci, dove 'l conseguente nel principale canta dopo la guida per una diapente grave, avendo fatto una pausa di lunga; e nella replica, quel ch'era conseguente diventa guida e la guida conseguente, il quale canta dopo essa guida per una diapason acuta, dopo lo spacio di tanto tempo quanto cantarono prima, cioè della pausa di lunga. Laonde si ode un contrapunto molto diverso dal primo. Dopo se 'l si ritornerà a far cantare il principale e la replica con i loro conseguenti dopo le lor guide per ordine, come prima si fece, averemo una doppia conseguenza che si potrà cantare a tre voci insieme, come nel sequente essemplio si può udire e vedere.

doppia conseguenza in diapente grave e in diapason acuta l'una e l'altra insieme

Ma in questa sorte di doppia conseguenza sopr'ogn'altra cosa si de' osservare che nel principale non vi sia sesta per niun modo; né si de' far che la guida passi sotto 'l consequente; né si de' por mai terza e poi quinta discendendo l'una e l'altro; né si passa dall'ottava alla quinta per contrarii movimenti, perciocché nella replica il contrapunto non ritornarebbe bene. E perché in tal sorte de contrapunti la quinta che si pone nel principale ritorna ottava nella replica, però cotal quinta non si avrà da continuare molto di lungo.

Si debbe eziandio sapere che quando questa sorte di conseguenza si restringe a far che 'l consequente seguiti la guida per poco spacio di tempo, come sarebbe dire d'una pausa di semibreve, come nel seguente essemplio si vede, oltre quello che si ha osservato di sopra, bisogna anco avertire non solamente di non continuare quattro terze l'una dopo l'altra ascendendo, over discendenti le parti,

perciocché non tornerebbono bene, quando cantassero le guide e li consequenti insieme, ma che i movimenti nel discendere siano di terza o di quinta, e nell'ascendere non siano minori de' quelli di quarta.

doppia conseguenza alla quinta grave e all'ottava acuta, dopo una pausa di semibreve

Non si farà terza e poi decima per contrarii movimenti; e sopra ogn'altra cosa bisogna avvertire di non replicare immediatamente alcun passaggio in quarta più acuta; il qual passaggio contenga tante figure che siano equivalenti ad un tempo, cioè a due semibrevi; e questo perché nel secondo conseguente ritornano tante ottave. Ultimamente, quando si porrà il soprano che sia guida del tenore e questo dell'alto, e siano l'uno all'altro consequenti, e che l'uno canti dopo l'altro per una pausa di semibreve, cioè il tenore dopo il soprano per una diapason grave e l'alto sopra esso tenore per una pausa simigliantemente di semibreve per una diapente acuta, overamente sotto esso soprano dopo un tempo o pausa di breve, per una diatessaron grave, ne verrà una cantilena come è la sequente.

doppia conseguenza alla diapason grave e alla diapente acuta, dopo una pausa di semibreve

The musical score is written for three voices in G major and 4/4 time. It consists of six systems, each with three staves. The first system includes a basso continuo line with a 9/8 time signature. The music features a sequence of intervals: a double octave (diapason grave) and a fifth (diapente acuta), followed by a half rest (semibreve). The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some half notes and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Quando però si osserverà di non far mai sesta, né due terze che ascendino o discendino l'una dopo l'altra, né di far sincopa alcuna, nella quale sia alcuna dissonanza, quelli gradi, che si osservano nel modulare o cantare, sono che si ascende per terza over per altro salto maggiore; ma non si discende per minore di quello di quarta. E questo basti intorno a quelli contrapunti e conseguenze che si fanno a mente. Non creda però alcuno ch'io abbia posto in ciascheduna sorte di esse tutte quelle regole che osservar si debbono, perciocché sarebbe in errore, essendo che solamente ho posto quelle che mi è paruto esser di maggior importanza ed essenzialmente fanno alla natura del contrapunto; però colui il quale si vorrà esercitare in simili maniere di conseguenze e contrapunti, dando opera allo studio, potrà ritrovar quello da che si avrà da guardare e quel che doverà osservare, acciocché il suo contrapunto venga netto e purgato da molti errori, i quali possono occorrere facendo dette sorti di contrapunti.

Si de' però sapere ch'è impossibile in tutte queste sorti de contrapunti doppii, quando sono fatti con simili obblighi, di potere osservar pienamente le regole date di sopra, come ho detto ancora, massimamente quando cotali obblighi crescono, essendo che non si può osservar in essi la bellezza e il decoro, sì quanto alla modulazione, quanto ancora intorno all'invenzione e il modo di por le consonanze; perciocché è levata la libertà al compositore ch'avea nel comporre gli altri senz'alcun obbligo; e questo dico acciocché 'l diligente osservatore dei nostri precetti, vedendo alcune cose che non vengono così ben corrette, non si maravigli, perché non ho posto qui cotali composizioni, acciocché lungamente e per sempre s'abbiano da usare, ma sì bene alle volte, quando li tornerà in proposito, per mostrar la vivacità del suo ingegno e la prontezza del suo intelletto con alcuni che ad altro non attendono che a simil cose e poi nel resto si ritrovano esser nudi come una pietra. Sono queste maniere veramente molto ingegnose, perciocché scoprono quanto possa fare il musico, il qual sappia adoperare gli armonici numeri, ancora che si oda alle volte qualche cosa che sia strana da udire; ma è buono saper tutte le cose (se fusse possibile) massimamente le necessarie e le utili in ciascun'arte e in ciascuna scienza, e non solo queste che sono buone, ma l'altre ancora quantunque siano triste, l'une per mettere in opera, l'altre poi per sapersi guardare e servirsene di esse a tempo e luogo conveniente.

E s'alle volte ho mostrato delle cose che non sono molto buone, ho voluto in ciò imitare il filosofo, il quale, avendo mostrato il buono della logica e della filosofia e mostrato il vero modo d'argumentare, dopo l'aver scritto molte cose nell'una e nell'altra facultà, scrisse eziandio i libri dei sillogismi fallaci o soffisti-

ci, i quali chiamò *Elenchi*,³³³ non perché s'avessero da usare, ma acciòché (accadendo) ognuno si sapesse guardare dagli intrichi dei sofisti, che vogliono esser tenuti dotti, ancora che non siano. Buona cosa è veramente e ottima il sapere cotali contrapunti e usarli quando torna comodo; ma il frequentarli nelle composizioni non lodo molto, conciosia che non si può far ch'essendo 'l contrapuntista obligato all'osservanza de tante cose, il contrapunto venga ad essere in tal maniera elegante e sonoro che porga in tutto e per tutto grato piacere all'udito.

*Quel che si de' osservare quando si volesse fare una terza parte alla sproveduta*³³⁴
sopra due altre proposte
Capitolo LXIV

Sogliono alle volte i valorosi contrapuntisti, per dimostrar la loro memoria, quando si canta alcuna cantilena a due voci, aggiungere alla sproveduta elegantemente una terza parte di maniera che fanno udire il concerto a tre voci. Onde io per non lasciare alcuna cosa indietro, che sia utile e di qualche onore in quest'arte, ho deliberato, oltra l'aver mostrato il modo che si ha da tenere nel comporre a tre voci diverse sorti de contrapunti, di mostrare il modo che si avrà da tenere volendosi essercitare nel cantare cotal parte in cotal maniera. E questa impresa ho pigliato volentieri, conciosia ch'alle volte ho udito alcuni, non dirò sciocchi ma presuntuosi a fatto e arroganti, che per dar ad intendere al volgo che siano di molto valore, si pongono a volere eziandio passar più oltra; imperoché non solamente si contentano di voler fare cotal parte; ma di più sopra qualsivoglia altra cantilena se ben fusse a dodici voci ne vogliono aggiungere una terzadecima, la qual fanno in questo modo, facendo solamente contrapunto sopra 'l basso, senza vedere alcuna dell'altre parti; e spesso si vagliono d'una loro regola sciocca, la quale hanno per un bel secreto, di por spesso la parte ch'aggiungono lontana dal basso per una terza overamente per una decima; e per tal modo danno ad intendere ai sciocchi, come loro, e che non intendono più oltra, che fanno miracoli. Ma quanto ciò sia ben fatto lascerò giudicare a ciascuno ch'ha qualche giudizio, essendo che quando queste lor parti aggiunte si vedessero scritte nel modo che le cantano, oltra che dai periti della musica si odono le cose che fanno contra l'arte, se ben non sono in scrittura, si scopri-

³³³ *filosofo*... *Elenchi*: ARISTOTELE, *Elenchi sophistici*.

³³⁴ *alla sproveduta*: in modo improvvisato; BATTAGLIA, *s.v.*

rebbono mille errori che fanno contra le regole comuni e si vederebbono esser piene d'infinita dissonanze.

Ora per venire al mio primo intendimento dico, dopo che ciascuno si averà ottimamente essercitato nella composizione dei mostrati contrapunti e vorrà aggiungere alla sprovveduta cotal parte, sarà dibisogno che lui dia opera separatamente per qualche giorno a tal cosa in questa maniera. Proposto che lui si avrà alcuna cantilena composta a due voci, alla quale vorrà aggiungere la terza parte, debbe con diligenza por mente ai passaggi e alle modulazioni che fanno insieme le due parti proposte, acciò possa comprendere in che maniera il loro contrapunto sia ordinato e possa dopoi aggiunger, senz'alcun errore, quella parte che lui vorrà aggiungere. E debbe per ogni modo tenere quest'ordine, perché non è sufficiente (come s'avisano molti che non sanno) una parte sola a mostrar il contrapunto che s'ha da aggiungere con la terza parte, massimamente potendosi aggiungere molti e variati sopra un istesso soggetto.

Per il-lud a-ve pro-la

terza parte aggiunta tra l'acuta e la grave delle due proposte parti di Giosquino

Per il-lud a-ve pro-la

tum et per tuum re-spon-sum da-tum ex te ver-bum in-car-

tum et per tuum re-spon-sum da-tum ex te ver-bum in-

na-tum quo sal-van-tur o-mni-a quo sal-

-car-na-tum quo sal-van-tur o-mni-a quo

van-tur o - mni - a quo sal - van - tur o - -

sal - van - tur o - mni - a quo sal - van - - - - tur o -

- - - - - mni - a.

- - - - - mni - a.

overamente a quest'altro modo si farà una terza parte che servirà per basso nel canto di Giosuino

Per il - lud a - ve pro - la - - - - - tum et per tuum

Per il - lud a - ve pro - - - - la - - - - tum et

re - spon - sum da - - - tum ex te ver - bum in - car -

per tuum re - spon - sum da - tum ex te ver - bum in -

na - - - tum quo sal - van - tur o - mni - a quo sal -

- car - na - tum quo sal - van - tur o - - - - mni - a quo

van - tur o - mni - a quo - - - sal - van - tur - - - -
 sal - van - tur o - mni - a quo sal - van - - - -
 o - - - - mni - a.
 - - - tur o - - - - mni - a.

Avendo adunque il contrapuntista tal riguardo, potrà ottimamente accomodare 'l suo contrapunto in quella maniera che li parerà meglio e li tornerà più comodo, tanto volendo aggiungere una parte acuta sopra la parte grave delle due proposte, quanto volendo far sotto di esse una parte grave. È ben vero che 'l porre alle volte la parte, che si aggiunge distante per una decima over per una terza dall'una delle due, torna molto comodo; ma bisogna avvertire che, quando le parte proposte fussero per una terza lontane l'una dall'altra e quella che s'aggiunge cantasse per una decima, tra l'aggiunta e l'una delle due, che sarebbe la grave, quando la parte s'aggiungesse nell'acuto, over sarebbe l'acuta, quando l'aggiunta fusse più grave, sempre si udirebbe l'ottava; e così dico quando fussero distanti per una decima e l'aggiunta cantasse per una terza; onde se le due proposte avessero molte terze o decime l'una dopo l'altra, come si sogliono porre alle volte, s'udirebbono con l'aggiunto tante ottave senza mezo alcuno, quante erano le terze o le decime contenute tra le parti; e per tal maniera si verrebbe a far errore.

Però è cosa buona, anzi necessaria, il vedere il contrapunto delle due proposte, per potere schivare gli errori che potessero occorrere, perciocché, quando si facesse altrimenti, sarebbe impossibile di far cosa buona, s'almen non s'avesse alla memoria ciascuna delle due parti della cantilena proposta. E perché può occorrere d'accomodare over aggiungere tal parte in due maniere, prima ad alcune cantilene che non saranno composte secondo gli avvertimenti o regole date, dopoi ad alcune che saranno ordinate secondo i modi mostrati, però il contrapuntista non sarà obbligato così strettamente d'osservare i precetti dati di sopra, nel fare la terza parte sopra quelle che saranno composte senza i dati avvertimen-

ti; ancora che sarà sempre lodevole, quando potrà fare che tal parte aggiunta sia posta con quelle condizioni che si ricerca in ciascuna buona composizione.

Ma quando la cantilena sarà composta regolarmente, debbe per ogni modo star nell'osservanza dei mostrati precetti più che puote, perciocché è il dovere. Ma acciocché si possa comprendere il modo che si de' tenere in un tal negozio, ho voluto prima aggiungere due terze parti, variate l'una dall'altra, ad una composizione de due voci di Giosquino che si trova nel canto *Benedicta es caelorum regina* a sei voci;³³⁵ e dopo n'ho aggiunto due altre ad una leggiadra composizione d'Adriano,³³⁶ fatta pure a due voci, le quali, dopo che saranno state vedute ed essaminate, si potrà vedere il modo che si avrà a tenere volendo aggiungere tal parte in alcun'altra composizione, composta pure a due voci.

Sci - - mus hoc no - - - - strum

Sci - mus hoc no - - - - strum me -

me - ru - is - se cri - - - - - men. Nos su - mus

ru - is - - se cri - - - - - men. Nos su - mus cau - -

terza parte aggiunta tra l'acuta e la grave del soggetto

³³⁵ Giosquino... voci: JOSQUIN DE PREZ, *Per illud ave prolatum*, a due voci, seconda parte di *Benedicta es caelorum regina*, mottetto a sei voci, 1520; cfr. esempio qui a pp. 536-538.

³³⁶ leggiadra... Adriano: ADRIAN WILLAERT, *Scimus hoc nostrum meruisse crimen* cit.; cfr. qui a p. 408.

*overamente a quest'altro modo si farà cotale terza parte e servirà per basso
alle due proposte parti del canto d'Adriano*

Sci - - - mus hoc no - - - strum

Sci - mus hoc no - - - - - strum me -

me - ru - is - se cri - - - - - men. Nos su - mus

ru - is - - - se cri - - - - - men. Nos su - mus cau - -

cau - - - - - sae fa - te - a - mur i - - - -

sae nos su - mus cau - sae fa - te - a - - - - mur i - - - -

psi, fa - - - te - a - mur - - - i - - psi; Chri - ste, sed

psi, fa - te - a - mur i - - - - - psi; Chri - ste sed no - -

no - bis mi - se - ran - do par - ce.

bis mi se - ran - do par - ce.

Par - ce pre - ca - mur.

cc. Par - ce pre - ca - mur.

Si debbe però avvertire che se le parti aggiunte alcune volte procedessero per alcuni movimenti alquanto lontani, questo sarà sopportabile per la difficoltà che si trova nell'accommodar tal parte alla modulazione continua della cantilena, essendo che altro è il comporre insieme tutte le parti e altro è aggiungere a due parti la terza, ch'è cosa molto difficile e da uomo consumato nella musica; ed è cosa molto lodevole, quando s'aggiunge che stia bene. E quello ch'ho detto dell'aggiungere una parte a due si può anco intendere quando se ne volesse aggiungere una a tre e anco a quattro, perciocché non è cosa impossibile, se ben è difficile. È ben vero che quanto più sarà il numero delle parti tanto più difficoltà apporgerà a colui che vorrà aggiungere cotal parte. Ma bisogna sopra il tutto tre cose, buona memoria e lunga essercitazione e buon occhio per potere raccogliere con prestezza le parti della cantilena, sopra le quali s'avrà da aggiungere cotal parte; senza le quali cose nulla o poco almeno si farebbe.

Quel che bisogna osservare intorno le composizioni de quattro o de più voci
Capitolo LXV

Veduto a sufficienza quel che si ricerca nella composizione delle cantilene a tre voci, è convenevole che ormai mostriamo quelle cose che concorrono nelle cantilene che si compongono a quattro e anco a più voci. Però è d'avvertire che si de' osservare in queste composizioni tutte quelle cose che furono osservate

nell'altre. Onde la maggior difficoltà che possa occorrere è d'accomodar le parti della cantilena in tal maniera che l'una dia luogo all'altra, che siano facili da cantare e abbiano bello, regolato ed elegante procedere. Queste cose non si possono così facilmente in carte insegnare; laonde si lasciano alla discrezione e al giudizio del compositore.

Voglio ben dire che suole intraverir al musico quello che intraviene anco al medico, che sì come questo non può aver cognizione perfetta della medicina per aver solamente studiato Ipocrate,³³⁷ Galeno, Avicenna e molti altri eccellentissimi scrittori, se non dopoi che averà praticato con altri medici e spesse volte ragionato e discorso seco molte cose appartenenti a tal arte, e toccato molti polsi, veduto gli escrementi e fatto mille esperienze, così quello non potrà esser perfetto per aver letto e riletto molti libri; ma li sarà dibisogno alla fine d'intender ben quello ch'ho mostrato di sopra e molt'altre cose che son per mostrare, che si riduchi alle volte a ragionar con alcuno ch'abbia cognizione della pratica o contrapunto, accioché se avesse pigliato alcun vizio e intendesse qualche cosa al contrario di quello che si dee intendere, si possa correggere; conciosia che 'l vizio preso dal principio si converte in abito, quando molto si continua; il quale abito si può difficilmente lasciare, come dimostra Orazio dicendo:

Quo semel est imbuta recens, servabit odorem
testa diu.³³⁸

E se la speculativa senza la pratica (com'altre volte ho detto) val poco, ateso che la musica non consiste solamente nella speculativa, così questa senza la prima è veramente imperfetta. E questo è manifesto, conciosia ch'avendo voluto alcuni teorici trattar le cose della musica, per non aver avuto buona cognizione della pratica, hanno detto mille chiacchiere e commesso mille errori. Simigliantemente alcuni che si hanno voluto governare con la sola pratica, senza conoscere alcuna ragione, hanno fatto nelle loro composizioni mille e mille pazzie, senza punto avedersene di cosa alcuna. Ma per ritornare al nostro proposito dico che volendo dar principio alle composizioni nominate di sopra,

³³⁷ *Ipocrate*: medico greco (circa 460-370 a.C.) a cui si può attribuire soltanto in parte il cosiddetto *Corpus hippocraticum*, un'importante collezione di trattati, appartenenti forse alla scuola di Cos, da lui fondata nell'isola natale.

³³⁸ [ORAZIO], *Epistulae*, libro 1, [2] *Ad Lolium* [*Lollium Maximum*, 69-70: «L'anfora nuova conserva a lungo il profumo di quello con cui è stata riempita la prima volta»].

primieramente si ritroverà il soggetto; dopoi ritrovato, si potrà incominciare 'l contrapunto da quella parte che tornerà più commodo.

Laonde poniamo che si volesse dar principio alla cantilena con la parte del basso, subito il compositore potrà conoscere il luogo del contralto, del soprano e quello del tenore. Così ancora volendo dar principio per il mezo di qualunque altra parte, come per il tenore o per il contralto, saprà i luoghi dell'altre parti per ordine, reggendosi secondo 'l modo mostrato nella tavola,³³⁹ osservando anche quelle regole che di sopra in molti luoghi ho dichiarato, quando fu ragionato intorno il modo di comporre a due e a tre voci. Per la qual cosa osservando il tutto, potrà avere il desiderato fine e acquistarsi onore, al quale spesse fiate ne conseguita grande utile ancora. Ma accioché si vegga 'l modo che si avrà da tenere e il procedere in simili composizioni, ancora che siano infiniti gli essempli a quattro voci, composti da molti compositori eccellenti, porrò solamente due composizioni sopra 'l canto fermo, dalle quali (poi che si averanno essaminate) si potrà aver qualche lume per poter seguire più oltre di bene in meglio e porsi a maggiori imprese e comporre altre cantilene di fantasia, preparandosi il soggetto o pigliando alcun altro canto fermo over qualunque altra parte, come parerà meglio al compositore.

E benché in ogni composizione perfetta quattro parti solamente siano bastevoli, come il soprano, l'alto, il tenore e il basso, tuttavia quando si vorrà passar più oltre e aver maggior numero de parti, basterà solamente raddoppiare (com'ho detto altrove)³⁴⁰ una delle quattro nominate; e cotal parte aggiunta si chiamerà medesimamente soprano o tenore over alto o basso, secondo la parte che si averà doppiata, aggiungendoli questa parola secondo o terzo, secondo 'l numero de quelle parti che si troveranno aggiunte. E le corde estreme della parte aggiunta si fanno equali a quelle della parte che viene raddoppiata, ancora che non sarebbe errore, quando non fussero equali e le corde della parte aggiunta si estendessero più verso 'l grave o verso l'acuto che quelle della raddoppiata, cioè della parte principale.

Si debbe però avvertire ch'alle volte si costuma di compor la cantilena senza 'l soprano, nel luogo del quale si pone un contralto, alquanto più acuto del principale per una terza più o meno che importa poco. Il medesimo si fa lasciando il soprano e l'alto, componendo con tre tenori e un basso, overamente con tre bassi e un tenore, e alle volte con quattro bassi e ad altro modo anco, come torna più commodo; il qual modo di comporre si chiama a voci mutate over a

³³⁹ *reggendosi... tavola*: cfr. figura qui a pp. 485-486.

³⁴⁰ [Cfr.] *supra*, capitolo 58 [qui a p. 480].

voci pari³⁴¹. Si compone anche con due soprani e un contralto over un tenore e il basso, alle volte con tre soprani e un basso, e tal fiata con quattro soprani, tanto a quattro voci quanto a cinque e più oltra, sempre aggiungendo quelle parti che fanno dibisogno, come si vede ogni giorno nelle moderne composizioni. Ma questa maniera di comporre, ancora che le parti si venghino a moltiplicare e accommodare altramente di quello che si fa nell'altre, non fa però varietà alcuna di concerto, cioè non partorisce variazione d'accordi, oltra quelli che nel capitolo 58 di sopra ho mostrato.

È ben vero che si trova tal differenza tra le prime e queste seconde composizioni, che essendo in quelle il campo più largo, cioè più lontana la parte grave dalla parte acuta di tutto il concerto, in questo luogo è più ristretto; perciòché gli estremi delle parti gravi e dell'acute insieme si conchiudono commodamente tra quindici corde al più e meno anco, secondo che fa dibisogno, e in quelle si conchiudono in venti, come nella quarta parte vederemo.³⁴²

Hostis Herodes impie

The musical score is written on four staves. The top staff is for the soprano, the second for the alto, the third for the tenor, and the bottom for the bass. The music is in a single melodic line with a basso continuo line below. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The tempo and key signature are not explicitly shown but are implied by the notation.

il soprano

l'alto

soggetto e tenore di questa composizione del decimo modo

il basso

³⁴¹ *voci pari*: di tessitura uguale o simile.

³⁴² [Cfr.] capitolo 31 [qui a p. 705; seguono gli esempi *Hostis Herodes impie*, inno su testo di Celio Sedulio (poeta latino cristiano del V secolo), eseguito durante i vesperi dell'Epifania; *Vexilla regis prodeunt*, inno su testo di Venanzio Fortunato (530-609), eseguito il venerdì santo e per l'invenzione della croce].

Vexilla regis prodeunt

il canto

l'alto

il basso

soggetto del secondo esempio e tenore di questa composizione fatta nell'undecimo modo

Alcuni avvertimenti intorno le composizioni che si fanno a più di tre voci
Capitolo LXVI

Debbe oltre di ciò avvertire il compositore che, quantunque abbia detto altrove che si debba sforzare di por le parti della cantilena, che procedino per movimenti contrarii, che nelle composizioni de più voci questa regola s'in-

tenderà esser osservata, quando farà ch'almeno una delle nominate parti ascendi o discendi per contrarii movimenti; imperoché se 'l si volesse osservar cotal regola in tutte le parti, questo, se non fusse impossibile, sarebbe almen difficile.

Debbe anco avertire ch'in simili composizioni, quando si porrà alcuna figura sincopata, nella quale si trovi la dissonanza nella sua seconda parte, di por tutte l'altre parti della composizione, siano quante si voglino, ch'accordino tra loro; percioché (come si è detto altrove)³⁴³ la dissonanza posta nella sincopa, per molte ragioni, non è quasi compresa dal senso. E se pure in alcuna parte dalla dissonanza posta in tal maniera è offeso, non debbono l'altre parti esser tra loro dissonanti, acciò non offendino doppiamente. Onde quando si porrà la seconda parte della figura sincopata dissonante, quelle parti, che percuoteranno insieme sopra quella parte dissonante, debbono esser tra loro consonanti. Quando adunque si troverà la dissonanza posta in tal maniera, allora potremo porre quattro parti l'una dall'altra distanti per una terza, tra le quali non si udirà l'ottava, come qui si vede.

The image shows a musical score for four voices: soprano, alto, tenore, and basso. The music is written in a 13th-century style, with a 13/8 time signature. The soprano part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The alto part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The tenore part starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The basso part starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The dissonance occurs in the second part of the syncopated figure, where the soprano and alto parts are on G4 and A4, while the tenore and basso parts are on G4 and A3.

³⁴³ [Cfr.] *supra*, capitolo 42 [qui a p. 399].

overo soprano

overo alto

tenore

basso

E perché accaderà alle volte di compor sopra alcune parole, le quali ricercano l'armonia alquanto dura e aspera, acciò si venga con gli effetti (quanto può fare il musico) ad imitar il soggetto contenuto nell'orazione, però, quando bisognerà usar simili durezza, allora si potranno porre le seste, nelle quali siano le figure d'alquanto valore, come de brevi e de semibreui mescolate; overamente si porranno le dissonanze tra loro che siano ordinate secondo le regole e modi mostrati di sopra; e si averà il proposito, come averrebbe ponendo la quarta o ver l'undecima nella sincopa, come nei sottoposti esempi si può vedere.

canto

alto

tenore

basso

Accascherà alle volte che nella prima o nella seconda parte della battuta si troveranno due parti sopra una medesima corda unisone; overo si troveranno in un istesso tempo esser lontane l'una dall'altra per una diapason; dico, se bene tali parti ascendessero o discendessero dopoi per un sol grado e per più gradi ancora e toccassero un'istessa corda, purché ascendessero o discendessero una dopo l'altra, e che quella che sarà la prima a tocar la seconda corda non aspetti l'altra parte, ma subito muti luogo, avendo la seconda primieramente una pausa

che sia di valore della figura posta sopra la seconda corda, se ben l'una e l'altra di queste due parti toccassero cotal corda, che mai si potrà con verità dire che tra loro siano fatti due unisoni over due ottave.

E se ben ho già detto nel capitolo 48³⁴⁴ che la pausa o la dissonanza posta tra due consonanze perfette di un'istessa specie, che ascendino o discendino, non è atta a far varietà alcuna di concerto, e non fa che elle siano senz'alcun mezo, dico ora che ivi mostrai le figure che fanno il contrapunto esser poste in altra maniera di quello che sono poste in simili contrapunti; perciòché veramente allora si fanno due unisoni o due ottave, quando le parti ascendono o discendino insieme, senza esser tramezate d'alcuna pausa, over quando dopo la pausa l'una delle parti casca sopra l'altra, senz'alcun mezo. Quando adunque s'interpongono le pause e l'una parte fugge, avanti che l'altra arrivi alla già toccata corda, non s'intendono né sono né si potrà mai dire per alcun modo che siano poste contr'alcune delle date regole, come qui sotto in essemplio si vede.

The musical score consists of four staves, each representing a different voice part. From top to bottom, they are labeled: *canto*, *alto*, *tenore*, and *basso*. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The *canto* part starts with a quarter note, followed by eighth notes, and then a half note. The *alto* part has a quarter rest, followed by eighth notes, and then a half note. The *tenore* part has a quarter rest, followed by eighth notes, and then a half note. The *basso* part starts with a quarter note, followed by eighth notes, and then a half note. The notation illustrates the concept of a 'diapente' (a fifth interval) between parts, as mentioned in the text.

Il perché quando si porranno in tal maniera, si potranno sempre usare in ciascuna composizione di quattro, di cinque o di qual altro numero si voglia de voci. Né si potrà anco dire, se ben quello ch'ho detto nel capitolo 48 pare che sia contrario a questo, che due parti distanti l'una dall'altra per una diapente, ascendendo over discendendo insieme per grado, faccino due quinte, quando l'una di esse avrà la pausa inanti la seconda figura, e un'altra parte del contrapunto farà sesta nel luogo della pausa, sopra la seconda figura di quella parte che si muoverà senza pausa, come qui si vede tra la quarta e la quinta figura posta nel basso, con la parte del tenore e quella dell'alto.

³⁴⁴ detto... 48: cfr. qui a p. 422.

E questo ch'io dico in questo essemplio voglio che s'intenda in altri simili che potranno occorrere, perciocché allora ciascun potrà aver da quello che si è detto piena risoluzione; laonde non mi estenderò più oltra per non perder tempo. Qualunque volta eziandio occorrerà di voler comporre alcuna cantilena a cinque over a sei overamente a più voci, si potrà osservar quello che da molti musici celebratissimi è osservato; conciosia che prima pigliano alle volte per soggetto un tenore di canto fermo e dopoi l'accommodano con varie figure, come li tornava più commodo; e fondano la composizione sopra al tenore e fanno cantar le parti a quel modo che li tornano meglio, di maniera che facciano buona armonia, usando di porle in conseguenza l'una con l'altra, over di fare che l'una imita l'altra, nel modo ch'ho mostrato di sopra.³⁴⁵ Il che si può vedere, volendo di ciò qualche essemplio, in più canti già composti d'Adriano, come in quello che incomincia *Nil postquam sacrum*, a sei voci, e in quelli *Victor io salve* e *Inclite Sfortiadum*, composti a cinque voci,³⁴⁶ e in molt'altri fatti d'altri compositori.

Pigliano anco un tenore di canto fermo, sopra 'l quale accommodano due o tre parti in conseguenza, e dopoi sopra di quelle fanno l'altre; e di ciò si può aver l'essemplio nei canti *Verbum supernum*, sopra 'l canto di *O salutaris hostia*, e in quello ch'incomincia *Praeter rerum seriem*, composti dal medesimo Adriano a sette voci.³⁴⁷ Nella medesima maniera si ritrovano i canti *Miserere mei Deus*, *miserere*

³⁴⁵ [Cfr.] *supra*, capitoli 54 e 55 [qui a pp. 445, 453].

³⁴⁶ *Adriano... voci*: ADRIAN WILLAERT, *Nil postquam sacrum*, mottetto a sei voci, perduto; *Victor io salve*, mottetto a cinque voci, 1539; *Inclite Sfortiadum princeps*, mottetto a cinque voci, 1539.

³⁴⁷ *canti... voci*: ADRIAN WILLAERT, *Verbum supernum*, mottetto a sette voci, 1559, su testo dell'inno di Tommaso d'Aquino per il *Corpus Domini*, che termina con le due strofe dall'*incipit O salutaris hostia*; *Praeter rerum seriem*, mottetto a sette voci, 1559, su testo di una sequenza mariana.

mei,³⁴⁸ con tre parti, fatto sopra l'antifona³⁴⁹ *Ne reminiscaris Domine*,³⁵⁰ e il canto *Misereris omnium Domine*,³⁵¹ fatto sopra due soggetti, cioè sopra la sudetta antifona *Ne reminiscaris*, e sopra un tenore *Miserere mei Deus*, i quali composi a sei voci. Vi è anco la orazione dominicale *Pater noster*, con la salutatione angelica *Ave Maria*, ch'io composi a sette voci.

Debbe però avvertire il compositore che in quelle conseguenze, le quali si fanno sopra cotali tenori, le parti possono esser tra loro distanti per terza, quarta, quinta, sesta e per altre simili consonanze; ma di raro si pone la quarta, dopo la quale segua immediatamente la sesta, o per il contrario. Similmente rare volte si pongono due seste, perciocché sono difficili d'accompagnare con l'altre parti. Tali conseguenze si sogliono e si debbono veramente comporre, prima che si componghino l'altre parti; ma bisogna aver sempre riguardo, nel comporre, in qual maniera le parti, che si avranno d'aggiungere, si possano accomodar nella cantilena, acciocché non si abbia doppia fatica nel comporre tutto il corpo della composizione, quando venisse alcuna cosa di sinistro in tali conseguenze. E se nell'aggiunger l'altre parti si trovasse qualche discomodo over che per mutar le parti del canto fermo posto in tali conseguenze facesse miglior effetto, allora non de' il compositore perdonare a fatica; ma debbe mutar proposito, aggiungendo o levando alle dette parti quel che farà dibisogno. Il che sarà facile, quando le parti saranno state ben ordinate da principio.

Ma si de' avvertire che le parti che cantano in conseguenza non si possono sempre ordinare in tal maniera che 'l consequente canti tutto quello che canta la guida; onde è necessario che, seguendo la guida il cantare in fino al fine, il consequente si venga a fermar poco lontano, come si può vedere in molte cantilene composte a tal guisa, e massimamente in quelli canti *Veni Sancte Spiritus* d'Adriano, composto a sei voci,³⁵² e *O beatum pontificem* ch'io composi ad imitazione del canto fermo a cinque voci.³⁵³ Si debbe usare eziandio tal discrezione nell'accomodar

³⁴⁸ *Miserere... mei*: ZARLINO, *Miserere mei Deus, miserere mei*, mottetto a sei voci, 1566, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 50.

³⁴⁹ *antifona*: breve testo eseguito prima e dopo un salmo o un cantico; nell'accezione medievale canto autonomo, come le antifone mariane *Alma Redemptoris mater, Ave regina caelorum, Regina caeli laetare* e *Salve regina*.

³⁵⁰ *Ne... Domine*: *Vulgata, Tobias*, 3, 3.

³⁵¹ *canto... Domine*: ZARLINO, *Misereris omnium Domine*, mottetto a sei voci, 1566, su testo di *Vulgata, Sapientia*, 11, 24-27.

³⁵² *Veni... vocè*: ADRIAN WILLAERT, *Veni Sancte Spiritus*, mottetto a sei voci, 1559, su testo della sequenza attribuita a Stephen Langton, arcivescovo di Canterbury (XIII secolo).

³⁵³ *O... vocè*: ZARLINO, *O beatum pontificem*, mottetto a cinque voci, 1549, su testo dell'antifona al *Magnificat* per la festa di San Martino.

le parti, che quella che canta nel suo luogo proprio il canto fermo, dopo l'aver cantato tutto quello che fa dibisogno, o sia canto fermo over sua imitazione, quel che avrà da cantare più oltra di quello che de' cantare 'l conseguente sia almen quasi replicato. Il conseguente poi debb'essere ordinato in tal modo che canti e finisca tutto 'l canto fermo e non fuori del suo ordine. De questi si potrà aver molti essempli accommodati, come sarebbe il canto *Salve regina misericordiae* e quello che incomincia *Litigabant Iudaei*,³⁵⁴ sopra 'l canto fermo *Comedite pinguis*,³⁵⁵ i quali composi a sei voci. Si potrà anco pigliare una o due parti de canto fermo e ordinar sopra quelle molte parti in conseguenza continua o legata, come vogliamo dire, come fece Adriano nella cantilena *Salve sancta parens* a sei voci.³⁵⁶

Potremo simigliantemente pigliare un tenore e ordinarlo con un'altra parte in conseguenza in tal maniera che, volendo replicar le parti, facino una seconda parte, di modo che quella che prima fu la guida diventi il conseguente, e similmente quella che era 'l conseguente diventi la guida. Di questa maniera si trovano molte composizioni, tra le quali è il canto d'Adriano *Venator lepores*,³⁵⁷ sopra 'l canto fermo *Argentum et aurum non est mihi*,³⁵⁸ e il canto *In principio Deus antequam terram faceret*,³⁵⁹ sopra quel canto fermo *Omnis sapientia*,³⁶⁰ il quale composi da cantare a sei voci, come si canta eziandio il sopradetto.

Usano eziandio alle volte i pratici, imitando due o più tenori diversi de varii canti ecclesiastici, comporre alcune cantilene a più voci, di maniera che l'una delle parti venga ad imitar l'uno e l'altra l'altro, come fece Giosquino, il quale in cotal maniera in una composizione di sei voci³⁶¹ ne imitò quattro, cioè *Alma Redemptoris mater*, *Ave regina caelorum*,³⁶² *Inviolata, integra et casta* e *Regina caeli*,³⁶³ e

³⁵⁴ *Salve... Iudaei*: ZARLINO, *Salve regina misericordiae*, mottetto a sei voci, 1566, su testo dell'antifona mariana destinata alla liturgia delle ore, eseguita dal primo vespro della Trinità fino alla nona della domenica precedente all'avvento; *Litigabant Iudaei*, mottetto a sei voci, 1566, su testo di *Vulgata, Evangelium secundum Iohannem*, 6, 53.

³⁵⁵ *Comedite pinguis*: *Vulgata, Esdrae*, 2, 8, 10.

³⁵⁶ *Adriano... voci*: ADRIAN WILLAERT, *Salve sancta parens*, mottetto a sei voci, 1559, su testo di SEDULIO, *Carmen paschale*.

³⁵⁷ *canto... lepores*: ADRIAN WILLAERT, *Venator lepores*, mottetto a sei voci, 1542.

³⁵⁸ *Argentum... mihi*: *Vulgata, Actus apostolorum*, 3, 6.

³⁵⁹ *canto... faceret*: ZARLINO, *In principio Deus antequam terram faceret*, mottetto a sei voci, 1566, su testo del responsorio per il primo notturno della prima domenica di agosto.

³⁶⁰ *Omnis sapientia*: antifona al *Magnificat* per i vesperi della prima domenica di agosto.

³⁶¹ *Giosquino... voci*: è attestato un mottetto perduto a quattro voci sui primi due *incipit*.

³⁶² *Alma... caelorum*: antifone mariane destinate alla liturgia delle ore, eseguite rispettivamente dalla prima domenica dell'avvento al venerdì antecedente alla presentazione di Maria al tempio (2 febbraio) e dalla presentazione di Maria alla domenica della Trinità.

³⁶³ *Inviolata... caeli*: antifone mariane eseguite durante il periodo pasquale.

Gomberto³⁶⁴ in una cantilena a quattro voci, ne imitò pur quattro, cioè *Salve regina*, *Alma Redemptoris*, *Inviolata* e *Ave regina caelorum*,³⁶⁵ come si può vedere; il che potrà eziandio far ciascuno, imitandone diverse altre, perciocché veramente cotal cosa è molto lodevole per esser ingegnosa.

Si potrà anco pigliar due tenori di canto fermo e accommodarli, come torna meglio alla cantilena, e sopra di essi comporre l'altre parti, come fece Costanzo Festa³⁶⁶ nel canto *Exaltabo te Domine*,³⁶⁷ a sei voci, ch'accommodò l'antifona *Cum iucunditatem*³⁶⁸ e il primo verso del cantico di Zaccaria *Benedictus Dominus Deus Israel*.³⁶⁹ Potremo eziandio (com'han fatto degli altri) por due parti della cantilena, lasciando da parte 'l canto fermo, in conseguenza, overamente porle legate insieme con la imitazione, del che si può avere l'esempio nel canto *Ecce tu pulchra es*, il quale composi a cinque voci.³⁷⁰ Si potrebbe anche comporre le cantilene facendo le parti raddoppiate, cioè ponendo le parti a due a due in conseguenza over nella imitazione, come fece Motone nel canto *Nesciens mater*³⁷¹ e Gomberto nel canto *Inviolata, integra et casta*,³⁷² l'uno e l'altro composto a otto voci, e Adriano il già nominato canto *Salve sancta parens* e la canzone *Sur l'herbe brunette*, che l'una e l'altra si cantano a sei voci.³⁷³

Oltra di questo si potrà comporre a quattro, a cinque e a più voci in mille modi, dirò così, ponendo le parti ora in conseguenza, ora nella imitazione, ove si ritroverà esser tanti i consequenti quante saranno le guide, come si può vede-

³⁶⁴ *Gomberto*: Nicolas Gombert (1500-1556 circa) compositore fiammingo, probabilmente allievo di Josquin de Prez; dal 1526 fece parte della cappella privata di Carlo V (1500-1558); nominato maestro della cappella imperiale, viaggiò a lungo in Italia e in Spagna al seguito della corte.

³⁶⁵ *cantilena... caelorum*: NICOLAS GOMBERT, *Salve regina*, *Alma Redemptoris mater*, *Inviolata, integra et casta es Maria* e *Ave regina caelorum*, mottetto a quattro voci, 1541, su testi cit.

³⁶⁶ *Costanzo Festa*: compositore romano (circa 1480-1545) probabilmente allievo di Mouton; entrato nel coro della Sistina nel 1517, divenne il primo *cantor* italiano della cappella.

³⁶⁷ *canto... Domine*: COSTANZO FESTA, *Exaltabo te Domine*, mottetto a sei voci, 1519, su testo di *Vulgata*, *Psalmi*, 29.

³⁶⁸ *Cum iucunditatem*: *Cum iucunditate*, antifona mariana.

³⁶⁹ *cantico... Israel*: intonato da Zaccaria per la nascita del figlio San Giovanni Battista; *Vulgata*, *Evangelium secundum Lucam*, 1, 68-79.

³⁷⁰ *canto... voci*: ZARLINO, *Ecce tu pulchra es*, mottetto a cinque voci, 1549, su testo di *Vulgata*, *Canticum canticorum*, 1, 14.

³⁷¹ *Motone... mater*: JEAN MOUTON, *Nesciens mater*, mottetto a otto voci, 1534, su testo del responsorio di Natale.

³⁷² *Gomberto... casta*: NICOLAS GOMBERT, *Inviolata, integra et casta es Maria*, mottetto a otto voci, su testo cit., talora attribuito a Mouton o ad altri.

³⁷³ *Sur... voci*: ADRIAN WILLAERT, *Sur l'herbe brunette*, *chanson* a sei voci, non attestata in *The new Grove* cit., su testo di un'anonima *chanson* a tre pubblicata nel 1520.

re in quel canto d'Adriano *Sancta, immaculata virginitas* e in una sua canzone *Petite camuseté* a quattro voci.³⁷⁴ Sarà anco lodevole il comporre quattro parti sopra una, ponendone alcune in conseguenza e alcune nella imitazione, come fece Pietro della Rue nella messa *O salutaris hostia*³⁷⁵ e Adriano anche, con molta leggiadria, nella messa *Mente tota*,³⁷⁶ delle quali l'una e l'altra si trova a quattro voci. Infiniti sono i modi del comporre in simili maniere e difficile, anzi impossibile, sarebbe il voler raccontare d'una in una le disposizioni delle parti e dell'ordine tenuto; ma per non esser lungo farò fine, massimamente perché ogni giorno si veggono molt'altre composizioni, composte dall'eccellentissimo Adriano Willaert, le quali, oltra che sono piene de mille belle e leggiadre invenzioni, sono anche vaghe, dottamente ed elegantemente composte.

Infinite altre eziandio ve ne sono, composte da altri eccellentissimi musici, delle quali molte se ne ritrovano in un libretto, che già fu stampato in Vinegia da Andrea Antico³⁷⁷ in ottavo foglio,³⁷⁸ le quali vedute potranno esser di grande aiuto per ritrovar altre simili invenzioni; perciocché da quelle si averà un tal lume che ciascun dopoi si potrà porre a maggiori e più difficile imprese e onorate. Non mancherebbono veramente oltra di queste mille leggiadre invenzioni che si potrebbero fare, come sarebbe il voler comporre tre parti sopra un tenore di canto fermo in questa maniera, che due in conseguenza si seguitino per movimenti contrarii e l'altra sia composta secondo 'l volere del compositore, come qui in essemplio si veggono.

³⁷⁴ *Sancta... voci*: ADRIAN WILLAERT, *Sancta et immaculata virginitas*, mottetto a quattro voci, 1520, su testo del responsorio del mattutino di Natale; *Petite camuseté, chanson* a quattro voci, 1520.

³⁷⁵ *Pietro... hostia*: PIERRE DE LA RUE, *Messa «O salutaris hostia»*, a quattro voci, 1516.

³⁷⁶ *Adriano... tota*: ADRIAN WILLAERT, *Messa «Mente tota»*, a quattro (*The new Grove* cit.) o a sei voci (DEUMM), su JOSQUIN DE PREZ, *Mente tota tibi supplicamus*, mottetto a quattro voci, 1505.

³⁷⁷ *Andrea Antico*: di Montona in Istria (1480-1538 circa) editore musicale e compositore.

³⁷⁸ *libretto... foglio*: probabile allusione a *Motetti novi*, Venezia, Andrea Antico, 1520, in ottavo.

canto e conseguente del basso

alto fatto senz'alcuno ligamento

soggetto e il tenore della seguente composizione fatta nel quinto modo

basso guida del soprano di questa composizione

E comporre eziandio quattro parti in tal maniera che 'l soprano col basso e il contralto col tenore cantino in conseguenza per contrarii movimenti, come nell'esempio posto qui di sotto si vede.

The image shows a musical score for four voices, arranged in two systems of four staves each. The first system includes the following parts:

- canto e guida del basso* (Soprano)
- alto e guida del tenore* (Alto)
- tenore e il conseguente dell'alto* (Tenor)
- basso e il conseguente del canto* (Bass)

The second system continues the musical notation for these four parts. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

Ma si debbe avvertire di non por mai l'alto col soprano che facino quarta, perciocché l'altre parti non tornarebbono bene. Quattro parti simili compose eziandio l'eccellentissimo Adriano di maniera che, quando si è arrivato al fine di nuovo, si può incominciare dal principio e ritornar quante fiate si vuole, come dimostrano i ritornelli posti nel fine di ciascuna di esse, e nell'esempio, dal quale si potrà comprendere come elle si componghino.

The image shows a musical score for four voices, arranged in four staves. The top staff is labeled 'soprano e guida del basso' and contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is labeled 'alto e guida del tenore' and contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is labeled 'tenore e conseguente dell'alto' and contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff is labeled 'basso e conseguente del canto' and contains a melodic line with a bass clef and a key signature of one sharp. The score consists of two measures, each ending with a double bar line and repeat dots.

E perché dagli antichi musicisti si è osservato, e anco al presente dai moderni si osserva, di non comporre il canto di alcuna messa se non sopra qualche soggetto, il medesimo si farà eziandio per l'avenire. Ma bisogna sapere che tal soggetto può essere fatto dal compositore, come fece Giosquino i tenori *La, Sol, Fa, Re, Mi* ed *Hercules dux Ferrariae*,³⁷⁹ cavati dalle vocali de cotali parole, sopra i quali tenori ei compose il canto de due messe a quattro voci che sono degne d'essere udite; overamente tal soggetto lo piglia da altri, perciocché si piglia alcun tenore di canto fermo, come fece il medesimo Giosquino, quando compose il canto delle messe *Pange lingua, Gaudeamus* e *Ave maris stella*,³⁸⁰ e Brumello³⁸¹ in quello³⁸² dei defunti,³⁸³ tutte a quattro voci; perciocché molto si diletta vano di comporre sopra i canti fermi, sopra i quali se ne vedono infinite altre che sarebbe impossibile a numerarle.

Quando adunque vorremo comporre il canto di alcuna messa, ritrovaremo prima il soggetto, sia di canto fermo o qualche altro canto di musica figurata, come si usa, overamente altro simile; e dopoi cercheremo d'accommodarlo a diversi modi, ritrovando nove invenzioni e belle fantasie, imitando gli antichi, pi-

³⁷⁹ Giosquino... *Ferrariae*: JOSQUIN DE PREZ, *Messa «La, Sol, Fa, Re, Mi» (Lesse faire a mi)*, a quattro voci, 1502; *Messa «Hercules dux Ferrariae» (Re Ut Re Ut Re Fa Mi Re)*, a quattro voci, 1505.

³⁸⁰ Giosquino... *stella*: JOSQUIN DE PREZ, *Messa «Pange lingua»*, a quattro voci, 1539, sulla melodia dell'inno per il venerdì santo; *Messa «Gaudeamus omnes in Domino»*, a quattro voci, 1502; *Messa «Ave maris stella»*, a quattro voci, 1505, sulla melodia dell'inno mariano.

³⁸¹ Brumello: Antoine Brumel (1460-1520) compositore francese di scuola fiamminga, cantore e maestro di cappella attivo a Chartres e a Parigi; improbabile il riferimento a Jacques Brumel, organista vissuto nel XVI secolo.

³⁸² *quello*: forse da emendare in «quella».

³⁸³ Brumello... *defunti*: ANTOINE BRUMEL, *Missa pro defunctis*, a quattro voci, fine del XV secolo.

gliando l'esempio da quella messa che fece Pietro Molù *Alma Redemptoris*,³⁸⁴ la quale compose in tal maniera che si può cantar con le pause e senza, e torna molto bene, e da quella che fece Giovanni Occheghen, maestro del sudetto Giosquino, la qual compose di maniera che si poteva cantare sotto diversi tempi e diverse prolazioni,³⁸⁵ che faceva buon effetto. Accaderà di comporre alle volte alcuni salmi in una maniera che si chiama coro spezzato,³⁸⁶ i quali spesse volte si sogliono cantare in Venezia nei vesperi³⁸⁷ e altre ore delle feste solenni; e sono ordinati e divisi in due o più cori, nei quali cantano quattro o più voci; e li cori si cantano ora uno ora l'altro a vicenda, e alcune volte (secondo 'l proposito) tutti insieme, massimamente nel fine, il che sta molto bene.

E perché cotali cori si pongono alquanto lontani l'un dall'altro, però avvertirà il compositore (acciò non si odi dissonanza in alcun di loro tra le parti) di fare in tal maniera la composizione che ogni coro sia consonante, cioè che le parti d'un coro siano ordinate in tal modo, quanto fussero composte a quattro voci semplici, senza considerar gli altri cori, avendo però riguardo nel por le parti che tra loro insieme accordino e non vi sia alcuna dissonanza; perciocché composti i cori in cotal maniera, ciascun da per sé si potrà cantare che non si udirà cosa alcuna che offendi l'udito. Questo avvertimento non è da sprezzare, perciocché è di grande comodo; e fu ritrovato dall'eccellentissimo Adriano.

E benché si rendi alquanto difficile, non si debbe però schivar la fatica, perciocché è cosa molto lodevole e virtuosa; e tal difficoltà si farà alquanto più facile, quando si averà esaminato le dotte composizioni di esso Adriano, come sono questi salmi *Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum*, *Laudate pueri Dominum*, *Lauda Ierusalem Dominum*, *De profundis*, *Memento Domine David* e molti altri, tra i quali sono i salmi *Dixit Dominus Domino meo*, *Laudate pueri Dominum*, *Laudate Dominum omnes gentes*, *Lauda anima mea Dominum*, *Laudate Dominum*

³⁸⁴ *Pietro... Redemptoris*: PIERRE MOULU (1484-1550 circa), *Messa «Alma Redemptoris»*, a quattro voci, 1539, detta anche *Messa «Duarum facierum»* perché si può eseguire rispettando le pause oppure trascurando quelle di valore superiore alla semiminima.

³⁸⁵ *quella... prolazioni*: IOHANNES OCKEGHEM, *Missa prolotionum*, a quattro voci, forse del 1488.

³⁸⁶ *coro spezzato*: in uso nella basilica di San Marco; BARTOLOMEO BONIFACIO, *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale*, ms., 1564, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. III, 172, coll. 2276, c. 15^v *In vigilia Pentecostes*: «Post prandium hora solita aperta solemniter palle vesperae cantantur cum omni pompa, ut in nostris libris, psalmi omnes *Laudate* sub hac antiphona *Veni Sancte Spiritus* et psalmos cantant cantores divisi in duobus choris, videlicet quatuor cantores in uno choro et reliqui omnes in altero, ut moris est in solemnitatibus».

³⁸⁷ *vesperi*: penultima parte dell'ufficio, eseguita fra l'ora nona e compieta; la liturgia delle ore era costituita da otto celebrazioni (mattutino, lodi, prima, terza, sesta, nona, vesperi e compieta) ridotte a cinque dal concilio vaticano secondo.

quoniam bonus est psalmus, *Lauda Ierusalem Dominum*³⁸⁸ e il cantico della beata Vergine *Magnificat anima mea Dominum*, il quale composi già molt'anni fa a tre cori,³⁸⁹ per uso della cappella del famosissimo tempio di San Marco, della quale, da questi signori illustrissimi già ventiquattro anni sono, mi fu dato il governo.³⁹⁰

Queste composizioni vedute ed essaminate saranno di gran giovamento a tutti coloro che si diletteranno di comporre in tal maniera, conciosia che ritroveranno che i bassi dei cori si pongono tra loro sempre distanti, per unisoni o ver per ottava, ancora ch'alcune volte si pongano in terza; ma non si pongono però in quinta, se non sopra la parte del tenore, perciocché altramente torna molto incommodo; e oltra la difficoltà che nasce, è impossibile di far cosa che torni bene secondo il proposito, essendo che si ode sempre nel cantare qualche asprezza. E questa osservanza vien ad essere molto commoda ai compositori perciocché lieva a loro la difficoltà di far cantar le parti dei cori, che tra loro non si ritrova dissonanza. Lodarei però, né avrei per inconveniente quello che molte fiata ho fatto anch'io, che quando si passasse 'l numero de due cori, e anco nell'istessi due cori, che i bassi d'un coro cantasse anco la parte dell'altro; perciocché ne seguitarebbe che 'l canto tutto e l'armonia tutta averebbe una base e un fondamento, dirò così, che la sustentarebbe di maniera che la farebbe comparere altra tanto, essendo che quella parte che è raddoppiata si viene più a udire che se la si cantasse semplicemente da una voce, come ben lo dimostra Aristotele nel problema 2 della diciannovesima sezione.³⁹¹

Oltra di questo il compositore potrebbe variare l'armonia più che non si fa, perciocché ponendo i bassi differenti di modulazione, non si può far molta varie-

³⁸⁸ Adriano... *Dominum*. ADRIAN WILLAERT, *Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum*, salmo spezzato a otto voci, 1550, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 110; *Laudate pueri Dominum*, salmo spezzato a otto voci, 1550, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 112; *Lauda Ierusalem Dominum*, salmo spezzato a otto voci, 1550, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 147; *De profundis*, salmo spezzato a otto voci, 1550, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 129; *Memento Domine David*, salmo spezzato a otto voci, 1550, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 131; *Dixit Dominus Domino meo*, salmo spezzato a quattro voci, 1555, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 109; *Laudate pueri Dominum*, salmo spezzato a otto voci, 1550, su testo cit.; *Laudate Dominum omnes gentes*, salmo spezzato, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 116; *Lauda anima mea Dominum*, salmo spezzato a otto voci, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 145; *Laudate Dominum quoniam bonus est psalmus*, salmo spezzato a otto voci, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 146; *Lauda Ierusalem Dominum*, salmo spezzato a otto voci, 1550, su testo cit.

³⁸⁹ cantico... cori. ZARLINO, *Magnificat anima mea Dominum*, ante 1558, su testo di *Vulgata, Evangelium secundum Lucam*, 1, 46.

³⁹⁰ signori... governo. Zarlino viene nominato maestro di cappella dopo Cipriano de Rore nel 1565 sotto il dogado di Girolamo Priuli (1559-1567), essendo procuratori di San Marco de *supra* Zuane da Leze *quondam* Michiel, Zuane da Leze cavaliere e Marchiò Michiel.

³⁹¹ come... sezione. ARISTOTELE, *Problemata*, 19, 2.

tà d'armonia nelle composizioni. E chiunque proverà cotesta cosa potrà conoscer l'utile ch'ella potrà apportare. Né però alcuno si dee conturbar di questo, perciocché se 'l bisognasse avere cotal rispetto, per dire che canteranno quest'istesso l'una parte che canteranno l'altre parti, non bisognerebbe anco che nelle capelle, nei cori, non vi fusse altro che una voce per parte, nel cantar le composizioni che ivi si cantano. Ora per concluder questo ragionamento, dico che avendo il compositore intese tutte queste cose, de' avertire anco a quello ch'è obligato, poich'è legge osservata dagli antichi di terminare il numero delle figure di ciascuna sua composizione, secondo che ricercano il tempo, il modo e la prolazione, sotto i quali accidenti componderà la cantilena. E perché simili accidenti erano già in grande considerazione, e anco appresso d'alcuni sono in uso, però, accioché ciascun abbia cognizione di simil cose, verrò a ragionar di quelle che sono più bisognose, lasciando quelle che sono superstiziose³⁹² e fanno poco al proposito; e incomincerò dal tempo, come da quello ch'è (secondo 'l mio parere) più universale e primo d'ogn'altro accidente.

Del tempo, del modo e della prolazione, e in che quantità si debbino finire o numerar le cantilene

Capitolo LXVII

Avea veramente deliberato, quando incominciai a scriver le cose della musica, di non voler ragionar cosa alcuna, oltra quello ch'è necessario alla cognizione delle proporzioni, dei suoni, delle voci e de tutte quelle cose che concorrono alla costituzione della buona armonia e alla cognizione di quelle ch'appartengono a questa scienza. Ma perché alle volte vengono alle mani del musico moderno alcune cantilene antiche, le quali sono composte sott'alcune osservanze del tempo, del modo e della prolazione, delle quali non ne sapendo render ragione, resta (per cosa di sì poca importanza) con vergogna, però ho mutato proposito; ed essendomi necessario ch'io ragioni alcune cose del tempo, ragionerò eziandio dell'altre due seguenti, cioè di quelle le quali saranno le più reali e più importanti.

Dico adunque ch'essendo la breve (com'ho detto altrove)³⁹³ madre e genitrice di qualunque altra figura cantabile, è dibisogno primieramente ragionar de tutti quelli accidenti che possono accascare intorno a lei, perciocché gli antichi le attribuirono il tempo, e dopoi degli altri che accascano intorno l'altre figure che

³⁹² *superstiziose*: minuziose; BATTAGLIA, *s.v.*

³⁹³ [Cfr.] *secundae* [in realtà *tertia*] *partis* capitolo 2 [qui a p. 309].

sono sottoposte alla mutazione. Laonde dico che in questo luogo io non chiamo tempo quello che significa lo stato buono o la buona fortuna d'alcuno, come quando si dice: «Francesco è uomo di buon tempo», cioè mena tranquilla e lieta vita; né meno quella buona temperatura d'aria, come si suol dire: «Oggi è buon tempo», cioè oggi è giorno sereno, chiaro e lieto; neanco nomino tempo quello che 'l filosofo³⁹⁴ definisce esser numero o misura di movimento o d'alcun'altra cosa successiva; ma dico tempo, secondo la definizione degli antichi musici, essere una certa e determinata quantità de figure minori, contenute o considerate in una breve. E questo tempo è di due maniere, perfetto e imperfetto.

Il perfetto si trova nella cantilena segnata nel suo principio col circolo O, per il quale si denota che la breve in essa cantilena è perfetta, cioè si pone in luogo di tre semibrevis, o per il contrario tre semibrevis in luogo di una breve; ma l'imperfetto si trova quando nel detto principio è posto il semicircolo C in luogo del circolo, per il quale si comprende che la breve si pone imperfetta, cioè in luogo di due semibrevis, o per il contrario due semibrevis in luogo di una breve. Quando adunque gli antichi componevano alcuno canto sotto 'l segno del tempo perfetto, inteso per il circolo che dinota il numero ternario, secondo alcuni rispetti detto numero perfetto, lo numeravano a brevi perfette, cioè a tre semibrevis per ogni tempo; ma quando lo componevano sotto 'l segno dell'imperfetto, dinotato per il semicircolo, lo numeravano a brevi imperfette, cioè a due semibrevis per ogni tempo, essendo che in questo si considera 'l numero binario, chiamato d'alcuni numero imperfetto. Bisogna però avvertire che l'ultima figura o nota d'ogni cantilena non è da porre in tal numero, conciosia che essendo finale in essa si termina il concento e il tempo; e ciascun de questi terminano sopra quella figura nella quale ebbero principio, ch'è la prima semibrevis.

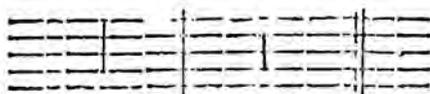
Il modo (lasciando da parte quello del quale si ragiona nella quarta parte) gli antichi dicevano esser una quantità de lunghe considerata nella massima, o di brevi considerata nella lunga, secondo la divisione binaria o ternaria, perciocché lo divisero in due parti, cioè in maggiore e in minore; e ciascun de questi consideravano perfetto over imperfetto. Intendevano il maggiore quando ponevano due pause di lunga over tre insieme, le quali pigliassero due over tre spaci e tre o quattro linee delle cinque già mostrate, come si vede nell'esempio;

³⁹⁴ [ARISTOTELE], *Physica*, 4, capitolo 5 [in realtà 5, 4].



Modo maggior perfetto. Modo maggiore imperfetto.

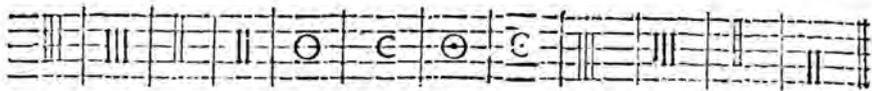
ma 'l minore si consideravano quando ponevano una sola pausa ch'abbracciasse tre over quattro delle predette linee.



Modo minor perfetto. Modo minor imperfetto.

Il modo perfetto maggiore intendevano quando ponevano tre delle mostrate pause insieme e l'imperfetto maggiore quando erano solamente due. Ma lo perfetto minore pigliavano per quello ch'avea una pausa ch'abbracciava quattro linee e tre dei soprannominati spacci, e il minore imperfetto quando la detta pausa posta in tal maniera abbracciava solamente tre linee e due spacci, di maniera che nel modo maggior perfetto facevano valer la massima tre lunghe e nell'imperfetto due. Similmente nel modo minor perfetto facevano valer la lunga tre brevi e due nell'imperfetto. Laonde quando componevano ordinavano in tal maniera le lor cantilene che nel modo maggior perfetto numeravano di tre in tre lunghe, o perfette over imperfette che fussero, e sotto 'l modo maggiore imperfetto di due in due. Simigliantemente nel modo minor perfetto numeravano di tre in tre brevi e nell'imperfetto di due in due. Laonde quando 'l moderno compositore componerà sotto alcuno de questi modi e non numererà la cantilena secondo 'l detto numero al modo detto, si potrà veramente dire che sia stato poco considerato e che non abbia avuto cognizione alcuna di tal cosa.

È però d'avvertire che gli antichi ponevano le nominate pause in due maniere, imperoché ne ponevano alcune avanti i segni del tempo e alcune dopo. Le prime chiamavano indiciali solamente, perciocché non si numeravano nella composizione; ma erano poste in cotal luogo per dimostrar solamente il modo, o maggiore o minore che si fusse, o perfetto over imperfetto, sotto 'l quale era composta la cantilena. Le seconde nominavano indiciali ed essenziali, conciosia che non solo servivano a dimostrar qual si fusse il modo, ma servivano eziandio alla cantilena, come nel sottoposto essemplio si può comprendere.



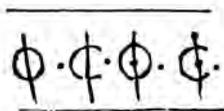
Pause Inditiali solamente.

Pause Inditiali & Essentiali.

Aveano oltra di questo la prolazione, la quale (oltra che questa parola voglia dir molte altre cose) dicevano ch'era una quantità de minime considerata over applicata ad una semibreve; e la dimostravano col segno circolare over semicircolare; onde la facevano de due sorti, percióché l'una nominavano perfetta e l'altra imperfetta. Intendevano la perfetta quando ponevano nella cantilena i mostrati segni puntati in questa maniera \odot C , e l'imperfetta quando erano posti senza i punti \circ C ; e facevano valere la semibreve tre minime sotto i due primi e sotto quelli che non erano puntati due; il perché nelle cantilene numeravano in questa maniera, che quelle ch'erano poste sotto la prolazione perfetta procedevano ed erano numerate di tre in tre minime, e quelle ch'erano composte sotto la imperfetta di due in due. E perché nei moderni spesse volte s'aggiungevano insieme questi gradi, cioè maggiore e minore, e anco il perfetto e l'imperfetto, dei quali il maggiore include over in sé contiene il minore, il che fa eziandio il perfetto che in sé contiene l'imperfetto, ma non per il contrario, però avvertivano in tale congiunzione che se 'l modo maggiore era congiunto col minore, e l'uno e l'altro fussero stati perfetti, allora numeravano la cantilena di tre lunghe in tre perfette; ma se 'l modo fusse stato maggiore perfetto e minore imperfetto, la numeravano di tre lunghe in tre lunghe, le quali fussero imperfette.

Oltra di questo, quando 'l modo maggior imperfetto era posto insieme col minor perfetto, numeravano le lor composizioni di due in due lunghe perfette; e se l'uno e l'altro modo erano imperfetti, numeravano quelle di due lunghe in due, l'una e l'altra imperfette. Ancora quando 'l modo era solamente minor perfetto, le numeravano con due lunghe perfette; e quando era imperfetto, numeravano quella a lunghe imperfette, cioè d'una in una. E con simile considerazione procedevano negli altri gradi, come nel tempo e nella prolazione, perfetti e imperfetti, percióché nei perfetti numeravano di tre in tre, e negli imperfetti numeravano di due in due. Potiamo ora vedere che per i segni, cioè per il circolo e per lo semicircolo, davano la cognizione del tempo perfetto over imperfetto, per le pause quella del modo maggiore o minore perfetto, over imperfetto che 'l si fusse; e per i segni del tempo, puntati o non puntati, intendevano la prolazione perfetta over imperfetta. Di maniera che potiamo eziandio comprendere che attribuirono il modo maggior perfetto alla massima di valore di tre

lunghe, e a quella di valor di due il modo maggiore imperfetto; similmente alla lunga di valore di tre brevi attribuirono il modo minor perfetto e a quella di valor di due il modo minore imperfetto. Il tempo perfetto attribuirono alla breve di valor di tre semibrevi, e l'imperfetto a quella che val due, e la prolazione perfetta alla semibreve di valor di tre minime; ma la imperfetta diedero a quella di due. Solevano anco gli antichi tagliare i segni del tempo in tal maniera.



E questo facevano quando volevano che le figure sottoposte alla perfezione e all'imperfezione, e anche all'alterazione nel tempo perfetto e nell'imperfetto, fossero più veloci; le quali figure (come vederemo) sono cinque, massima, lunga, breve, semibreve e minima. È ben vero che né per il tagliare i segni né per il far nere le dette figure, come molte fiata accade e più oltra vederemo,³⁹⁵ levavano a loro il nome; ma lo ritenevano tanto quanto che tali segni fossero stati intieri e le figure senza colore. Né per il tagliare dei detti segni si levava la perfezione o l'imperfezione, né meno l'alterazione; ma tanto erano sottoposte a tali accidenti e passioni quanto s'essi segni fossero stati intieri.

Bisogna però sapere che nella prolazione perfetta gli antichi usarono la figura della croma bianca³⁹⁶ in luogo di quella che è di valore della metà della minima, la quale noi chiamiamo semiminima, come son per dimostrare;³⁹⁷ e questo fecero acciò che se per caso bisognasse fare tal minima nera, per rispetto di levar l'alterazione a cotale figura, il che può intravenire molte fiata, rispetto a diversi accidenti che occorrer possono, ch'ella non fusse riputata esser cotale semiminima, la qual (com'altrove ho mostrato)³⁹⁸ si divide in due crome e la croma in due semicrome. Aveano eziandio gli antichi sotto 'l segno del tempo perfetto tagliato doppia considerazione nel numerar componendo le cantilene; perciò che numeravano a tre a tre e anco a due a due, cioè di due breve perfette in due, overamente di tre semibrevi in tre, di maniera che 'l numerar delle semibrevi finiva nel numero senario; conciosia che se misuravano altramente non ritrova-

³⁹⁵ *come... vederemo*: cfr. qui a p. 570.

³⁹⁶ *croma bianca*: usata in luogo della semiminima quanto alla forma, ma sempre del valore di una minima nella mutazione della prolazione perfetta.

³⁹⁷ [Cfr.] *infra*, capitolo 70 [qui a p. 573].

³⁹⁸ [Cfr.] *supra*, capitolo 2 [qui a p. 309].

vano nelle lor cantilene la misura della breve. Il che parimenti cercaremo anche noi di osservare, non solo nel tempo perfetto ma anco nell'imperfetto tagliato, procedendo in questo de due brevi imperfette in due, acciò la cantilena finisca nel numero quaternario.

Ma che diremo ora d'alcuni compositori moderni, i quali non solamente non osservano la misura del numero senario o quaternario nelle lor cantilene, ma di più non osservano il numero ternario nel tempo perfetto, né meno nell'imperfetto il binario, siano pur tagliati o non tagliati; il che veramente è gran vergogna, conciosia che vengono a rompere il tempo e la misura, delle quali cose gli antichi furono osservatori molto diligenti; e per tal maniera guastano e confondono ogni cosa di buono, dimostrandosi essere poco intelligenti delle cose della musica.

Della perfezione delle figure cantabili
Capitolo LXVIII

Da quel che si è detto si può comprendere che in ogni composizione si ritrova tempo, modo e prolazione, sotto i quali accidenti ciascuna delle cinque figure nominate viene a variare il suo valore, secondo ch'è accompagnata con altri accidenti. Laonde è da sapere che gli antichi osservarono di nominar le dette figure dagli effetti, alcune agenti e alcune pazienti. Nominarono prima la minima agente, perciocché la posero immutabile, cioè che non potesse ricevere alcuna perfezione, ma potesse far l'imperfezione. Io dissi immutabile, conciosia che non si può dividere in alcune dell'altre nominate, per esser quella che in questo genere è la minima d'ogn'altra di valore, ancora ch'ella sia divisibile in due semiminime e in quattro crome, come altrove s'è detto.³⁹⁹ La massima poi chiamarono paziente, imperoché, essendo la maggior de tutte l'altre, può patire imperfezione; ma la lunga, la breve e la semibreve dissero agenti e pazienti, perciocché possono far perfetto e imperfetto; ed esse non solamente si possono far perfette ma eziandio patiscono imperfezione.

Onde è da notare che nominarono perfetta quella figura che val tanto quanto vagliono tre delle figure che le sono parti propinque, come la massima, la quale è detta perfetta, quando val tre lunghe, e la lunga, quando è di valore di tre brevi, e la breve, quando val tre semibrevi, e la semibreve quando è di valore di tre minime. Similmente chiamarono cotali figure imperfette, quando valevano due, come la massima due lunghe, la lunga due brevi, la breve due semibrevi

³⁹⁹ [Cfr.] *supra*, capitolo 2 [qui a p. 309].

e la semibreve due minime. Considerarono oltre di ciò queste figure in molt'altre maniere, come parte propinque o remote o più remote overamente remotissime, l'una dell'altra, come nel capitolo 45 ho mostrato.⁴⁰⁰ Laonde la lunga non ha parte remotissima né la breve ha parte più remota né remotissima; e la semibreve non ha la parte remota né la più remota né meno la remotissima.

E perché alcun potrebbe dubitare se le figure sottoposte al tempo, al modo e alla prolazione possono esser sempre perfette, però è da sapere (per non partirsi dall'autorità degli antichi) che veramente possono esser perfette e anco imperfette, secondo 'l volere del compositore. Il perché si dee notare che gli antichi volsero che qualunque figura posta avanti un'altra simile, bianca o nera, sempre fusse perfetta, come nel modo maggior perfetto una massima avanti un'altra, bianca o nera ch'ella fusse, la lunga nel modo maggiore imperfetto e minore perfetto, la breve nel tempo perfetto e la semibreve nella prolazione perfetta. E ciò fecero con qualche ragione, perciocché il simile non patisce imperfezione alcuna dal suo simile, come si comprende in due cose che siano equali in virtù e possanza, che l'una non può superar né meno può esser superata dall'altra.

Ma la simiglianza nelle figure s'intende rispetto alla forma e non al colore, imperoché la forma è quella che veramente dà l'essere alla cosa; onde l'esser nera non le toglie la forma, come il color nero non lieva all'etiope essere uomo e razionale, conciosia che 'l colore non è altro che accidente, quantunque alle volte sia inseparabile dal soggetto. Onde niuna figura può esser fatta imperfetta da una sua maggiore, ma sì bene da una sua minore, essendo che la maggiore rispetto alla minore è sempre paziente; e per il contrario la minore rispetto alla maggiore è sempre agente. E anco si osserva questo in ogni figura, quando è posta avanti le pause della sua propria denominazione, sì come la massima avanti tre pause che dinotano il modo maggior perfetto, o siano pause di tre tempi over de due, per esser le dette pause la quantità e il valore d'una massima, è perfetta. Così la lunga del modo minor perfetto appresso la pausa di tre tempi o di due, e la breve e la semibreve del tempo perfetto e della prolazione perfetta, avanti le lor pause, come qui si vede.

⁴⁰⁰ *come... mostrato*: cfr. qui a p. 415.



La prima figura di ciaschedun essemplio è perfetta.



La massima eziandio posta avanti una legatura di valor di due lunghe, e la lunga avanti quella di due brevi, e la breve avanti quella di due semibreve, over avanti due pause di semibreve poste sopra una linea istessa, sempre saranno perfette, essendo che tali legature o pause poste in cotal maniera hanno virtù di unione; perciocché la legatura contiene sempre in sé un tempo perfetto, se ben alle fiate l'ultima sua figura è fatta imperfetta dalla figura propinqua che la segue; e le pause hanno in quel caso questo privilegio, che sono come se fossero la figura che rappresentano, imperfetta però e non altrimenti; il che avviene anche nella semibreve, quando è posta avanti due pause di minima poste all'istesso modo. Ma se tali pause fossero separate, tal regola non avrebbe luogo. E s'alcun volesse dire che la figura posta avanti la legatura non può esser perfetta, adduca che ragione si voglia, si potrà rispondere che se la breve è perfetta, quando è posta avanti due pause di semibreve, poste sopra una istessa linea sotto 'l segno del tempo perfetto, maggiormente dee esser perfetta avanti la legatura, poiché le pause sono privative e non dinotano altro che privazione di suono o di voce, e la legatura è positiva e dinota posizione e pone il suono in essere, come qui si vede.



La prima figura di ciaschedun essemplio è perfetta.

Alle volte alcune delle mostrate figure si dimostrerà perfetta, quando dopo sé, per qualche cagione, se gli porrà appresso il punto di perfezione, come la massima nel modo maggior perfetto, la lunga nel modo minor perfetto, la breve nel tempo perfetto e la semibreve nella prolazione perfetta, come qui in essemplio si vede.

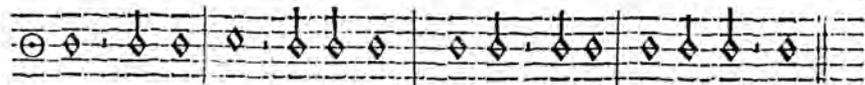
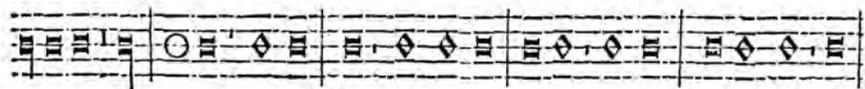
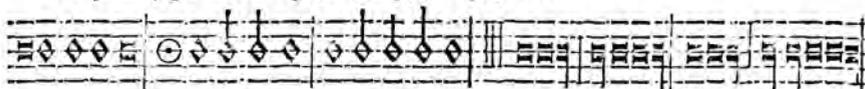


Tutte sono perfette per il punto.

Quando saranno eziandio collocate tra due figure maggiori due o tre minori propinque, la prima maggiore sempre sarà perfetta. Come per esempio nel modo maggior perfetto due o tre lunghe poste tra due massime fanno che la prima massima sia perfetta; nel modo minor perfetto due o tre brevi poste tra due lunghe fanno che la prima lunga sia perfetta. Quest'istesso fanno della breve due o tre semibreve poste tra due brevi nel tempo perfetto, e della semibreve nella prolazion perfetta due o tre minime poste tra due semibreve, perciocché la prima breve e la prima semibreve diventano perfette. L'istesso faranno le figure e le pause insieme d'un istesso valore nell'istessa maniera collocate. Ma si de' avvertire, volendo che la prima maggiore sia perfetta, che quando si porrà tra due maggiori una sola minore e la sua pausa, si porrà primieramente la pausa e dopo la figura; ma quando si porrà due figure minori e una pausa, allora la pausa si potrà porre in qual luogo tornerà più comodo, come nel sottoposto esempio si può vedere.



Le prime figure de tutti questi essempj sono perfette.



Quando nel tempo perfetto tra due brevi si porrà cinque o sei semibreve, allora la prima breve sarà perfetta e l'ultima delle cinque semibreve alterata, cioè

raddoppiata; ma la prima breve posta avanti le sei semibrevi sarà sempre perfetta, senz'alterazione d'alcuna delle semibrevi, perciocché le sei semibrevi sono poste per due tempi intieri, come qui si vedono.



La prima breve di ciascuno essemplio è perfetta.

Ma per qual cagione le mostrate pause si ponghino più in un luogo che in un altro, da quel che dirò altrove facilmente si potrà comprendere.⁴⁰¹ E bench'io abbia in quest'ultimo essemplio posto solamente la breve nel tempo perfetto, si può intendere tutto quello ch'ho detto eziandio della massima e della lunga nel modo maggiore e minore perfetti, e della semibreve nella prolazione, imperoché non si trova ragione che maggiormente ne costringa a far perfetta più l'una che l'altra, massimamente essend'accomodate a' lor luoghi e sotto i segni loro proporzionatamente.

Dell'imperfezione delle figure cantabili
Capitolo LXIX

E perché ogn'imperferito ha la sua origine dal perfetto, però avendo fatto menzione della perfezione delle figure cantabili, resta che noi vediamo i modi per i quali ognuna di esse si possa fare o chiamare imperferita. Onde s'è vero quel che dice il filosofo,⁴⁰² ch'egli è un'istessa disciplina quella dei contrarii, ch'avendo veduto quello che si ricerca alla perfezione sarà facil cosa di conoscer quello che si ricerca intorno alla lor imperfezione, imperoché si ritroveranno essere imperferite quando non saranno accompagnate con gli accidenti mostrati di sopra. Ma avanti che si vada più oltra, vederemo prima alcune cose generali intorno tal materia; e dopoi discenderemo al particolare.

Dico adunque che le figure che si possono fare imperferite sono quattro; e sono tutte le pazienti mostrate di sopra, cioè la massima, la lunga, la breve e la semibreve. E quella che patisce l'imperfezione è sempre maggior di quella che la fa; per il contrario quella ch'è cagione della imperfezione è sempre minore. E quella figura, ch'è cagione di tal imperfezione, si ha da considerar quanto alla quantità perfetta, cioè quanto a quelle figure che sono sottoposte al numero

⁴⁰¹ dirò... *comprendere*: cfr. qui di seguito.

⁴⁰² [ARISTOTELE], *Topica*, 1, capitolo 2.

ternario e non a quelle che sono sottoposte al binario, come la massima nel modo maggiore, la lunga nel modo minor perfetti, la breve nel tempo perfetto e la semibreve nella prolazione perfetta. E perché la massima (com'ho detto) è solamente paziente, però non dà ma patisce⁴⁰³ imperfezione. Così la minima, per esser solamente agente non patisce, ma è cagione dell'imperfezione.

Laonde la lunga, la breve e la semibreve sono quelle che, per esser non solo agenti ma eziandio pazienti, fanno e patiscono l'imperfezione. Ma bisogna avvertire che l'esser imperfetto si considera in due modi, prima in quanto al tutto, dopoi in quanto alle parti. In quanto al tutto s'intende imperfetta quella figura ch'è imperfetta d'una sua parte propinqua; e questa è la maggiore imperfezione che se le possa dare; ma in quanto alla parte s'intende quand'è fatta imperfetta d'una parte remota o più remota o remotissima. E la figura che si può far imperfetta non solo si può fare imperfetta quanto al tutto con la parte propinqua, ma con le parti remote e con l'altre ancora, purché la quantità sia eguale alla terza parte del suo tutto, imperoché l'imperfezione nelle figure non è altro che una certa diminuzione d'una terza parte, riducibile alla figura nella perfezione del numero ternario. Le figure che fanno l'imperfezione si pongono in tre maniere, imperoché over si pongono dopo quella che si fa imperfetta, ovvero inanti, overamente inanti e dopoi, essendo ch'ogni figura si può far imperfetta solamente in uno dei tre modi. E tanto si leva a ciascuna figura, che si fa imperfetta, quanto è il valore delle figure che fanno tale imperfezione.

E se ben la minima è figura agente, non può però far imperfetta alcuna figura che non sia sottoposta alla prolazione perfetta. Né si de' credere che tali imperfezioni si facciano solamente con tali figure nel modo ch'ho detto, imperoché le pause, il colore ed eziandio i punti hanno l'istessa forza. È ben vero che le pause non sono sottoposte all'imperfezione, perciocché sono solamente agenti ma non pazienti, cioè fanno perfetto e imperfetto; ed esse, per qualsivoglia accidente, non si fanno imperfette. Il colore leva sempre la terza parte del tutto alle figure sottoposte alla perfezione; ma nell'imperfezione (come usano e non bene i moderni) leva sempre la quarta parte. L'imperfezione adunque delle figure è il levarle una terza parte del loro valore ch'è la parte loro propinqua; e questa è l'imperfezione quanto al tutto. Ciascuna delle dette figure adunque è imperfetta quanto al suo tutto, quando senz'alcun mezzo le segue la sua parte propinqua, come dopo la massima la lunga, dopo questa la breve, dopo la breve la semibreve e dopo questa la minima, sotto i lor segni di perfezione, come si può vedere nel sottoposto esempio.

⁴⁰³ *partisce*: forse da emendare in «*patisce*».



La prima figura posta in ciascheduno esempio è imperfetta.

Il medesimo anco può accascare nelle già dette figure, quando dopo esse immediatamente segue alcuna pausa di valor della lor parte propinqua; similmente il colore, o nero overamente rosso ch'ello si sia, come usavano gli antichi, è cagione di tal' imperfezione; ma perché nelle modulazioni della prolazione perfetta la minima colorata non è in cosa alcuna differente dalla figura semiminima, però bisogna sapere che gli antichi (come ho detto altrove)⁴⁰⁴ acciò si conoscesse tal diversità, giudiciosamente usarono di porre in cotali modulazioni la cromia bianca invece della sudetta semiminima, come si vede fatto nella prima parte del canto *Optime divino date munere pastor* d' Enrico Izac⁴⁰⁵ a sei voci.



Figure imperfette dalle Pause sequenti.

Laonde molti dei moderni, i quali non hanno osservato cotal cosa, hanno ciò fatto con poca considerazione, non attendendo che se bene la minima colorata per rispetto dell'alterazione non è quanto a questo accidente del colore diversa dalla semiminima, è nondimeno differente quant'al valore, perciocché, o colorata o non colorata, sempre vale una minima. Laonde il non osservar cotal cosa è cagione spesse fiate che i cantori pigliando l'una per l'altra, errando discordino nel cantare, com'è ad ognuno manifesto.

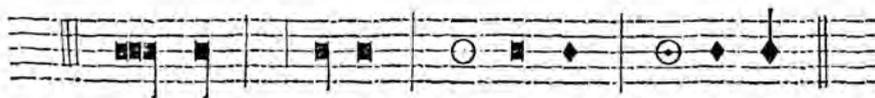


Figure imperfette per il Colore.

Ma l'imperfezioni che si fanno con le figure o con le pause si dicono esser fatte dalla parte dopo, imperoché dalla parte inanti si fanno cotali imperfezioni, quando le figure sono poste al contrario; come quando le pause o le figure mi-

⁴⁰⁴ [Cfr.] *supra*, capitolo 67 [qui a p. 561].

⁴⁰⁵ *canto...* Izac: HEINRICH ISAAC, *Optime divino date munere pastor*, mottetto a sei voci, 1520; l'autore (1450-1517 circa) compositore fiammingo, era noto in Italia col nome di Arrigo il Tedesco.

nori sono poste inanti le maggiori. Tali figure saranno eziandio imperfette tanto dalla parte dopo quanto dalla parte inanti, cioè dalla seguente e dalla antecedente, per il punto, quando tra due figure maggiori saranno poste due figure minori propinque, tra le quali sia il punto, come qui si vede.



In questi essempli la prima e l'ultima delle figure sono imperfette per cagione del punto.

Imperoché la prima e l'ultima resteranno imperfette della lor parte propinqua, per virtù del punto posto tra le minori, che si chiama di divisione, come più oltra vederemo.⁴⁰⁶ Saranno eziandio imperfette cotali figure, quando tra due maggiori dalla parte sinistra sarà collocata una figura che le sia parte propinqua, alla quale senz'alcun mezo succeda una pausa dell'istesso valore, come qui si vede.



Le prime figure de tutti questi essempli & le ultime sono imperfette per cagione delle pause.

In molt'altre maniere le figure si fanno anco imperfette, quanto al loro tutto; ma perché sono modi alquanto superstiziosi, basterà solamente quel ch'ho detto intorno all'imperfezione loro, quanto al tutto, cioè quanto alla parte propinqua; imperoché quanto all'imperfezione dell'altre loro parti, dopo che si averà considerato tutto quello ch'ho detto di sopra, ritrovaremo che tal imperfezione si fa quando sono fatte imperfette d'una quantità minore delle mostrate, siano poi imperfette dalla parte inanti over dalla parte dopo, o pur dall'una e l'altra delle nominate. Ma vediamo quel che sia punto nella musica e di quante sorti si trovi.

Del punto, delle sue specie e dei suoi effetti
Capitolo LXX

Il punto non è considerato dal musico nel modo che lo considera il geometra, il qual vuole (come dimostra Euclide)⁴⁰⁷ che non abbia alcuna parte e che

⁴⁰⁶ *come... vederemo*: cfr. qui di seguito.

⁴⁰⁷ [EUCLIDE], *Elementa*, libro 1, definizione 1.

sia indivisibile. Né lo considera come unità, la quale abbia posizione, come lo definisce il filosofo;⁴⁰⁸ ma dice che 'l punto è una minima particella over una certa quantità indivisibile, overamente un minimo segno che s'aggiunge alle figure cantabili per accidente, ora dopo, ora di sopra e alle volte si pone tra loro; e lo considera in quattro modi, cioè in quanto fa perfetto, in quanto accresce, in quanto divide e in quanto altera o raddoppia le dette figure. Onde i musici, considerando i suoi ufficii, dicono che si trova de quattro maniere, lasciando gli altri che fanno poco al proposito, cioè di perfezione, d'accrescimento, di divisione e d'alterazione over raddoppiamento. Punto di perfezione chiamano quello che si pone alle fiato immediatamente dopo la figura, che si può fare over può esser perfetta nei segni di perfezione solamente, per conservar la perfezione di tal figura, come qui di sotto si vede.



Figure perfette per rispetto de i loro punti, detti di Perfezione.

Quello di accrescimento è quello che si pone senz'alcun mezzo dopo la figura, la qual non può essere né si può far perfetta per alcun modo, come è ciascuna che è posta nei segni d'imperfezione e nei segni della perfezione a quelle che sono di minor valore della semibreve, come qui si veggono.



punti di Accrescimento.

Onde si de' avvertire che i punti nominati si scrivono (come ho mostrato) nel mezzo del lato destro della figura, tanto perfetta quanto imperfetta; onde fanno maggior la figura imperfetta di tanta quantità quanta è la metà di essa figura, cioè quanta è la metà del suo tutto, come per essemplio nella lunga, che val quattro semibreve, aggiuntole il punto varrà sei; ma quando s'aggiunge a quelle che si possono far perfette, sempre il punto val la terza parte della figura perfetta alla quale si pone appresso. Per il che si vede la differenza che è tra 'l punto di perfezione e quello d'accrescimento, che l'uno si pone solamente appresso quelle figure che si possono far perfette sotto i segni della loro perfezione, e

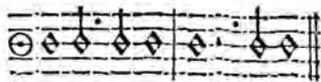
⁴⁰⁸ [ARISTOTELE], *De anima*, libro 1, capitolo 4; [ARISTOTELE], *Metaphysica*, 5, capitolo 6.

l'altro si pone a canto quelle che non si possono far perfette. E tali punti tanto operano nelle figure legate quanto nelle sciolte.

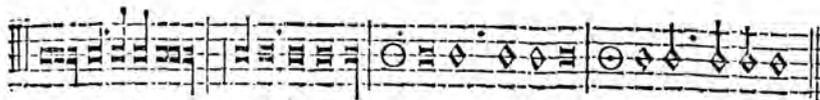
Il punto di divisione è quello che si pone tra due figure simili minori e propinque, poste tra due maggiori, nei segni della perfezione, il cui ufficio è di dividere e di far imperfetta l'una e l'altra delle figure maggiori, come la prima dalla parte dopo e l'altra dalla parte inanti. E si scrive sopra tale figure nel mezzo de loro; e tal punto non si canta. Di maniera ch'in quanto separa l'una figura dall'altra delle due minori e le accompagna con le maggiori, è chiamato di divisione; ma in quanto fa la imperfezione delle maggiori, si può nominare anco punto d'imperfezione, perciocché (con ogni dovere) sempre si de' porre nel fine del tempo passato, e nel principio di quello ch'al presente, il ch'è poco osservato dai compositori moderni. E si pone eziandio tra la pausa, che tiene il primo luogo, e una figura che tenga 'l secondo, le quali siano d'un istesso valore, come nel sottoposto esempio si vede.



Punti di Divisione, ouero d'Imperfezione.

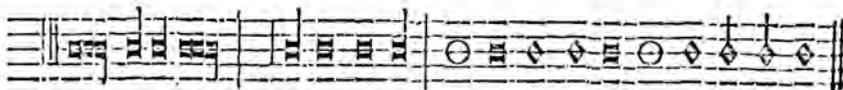


Il punto d'alterazione è quello che si pone avanti due figure minori poste avanti una maggiore propinqua, il cui ufficio è di raddoppiar la seconda figura minore che segue dopo lui, ed è posta inanti la maggiore, acciuché tra queste due minori si veda il tempo perfetto. E si de' osservar di porre tal punto in tal maniera che sia nel fine del tempo precedente e nel principio del seguente, com'hanno osservato i buoni musici antichi; e tal punto (come anco quello di divisione) non si canta. Né altro vuol dire alterazione che raddoppiamento che si fa nelle parti propinque delle note o figure che si cantano, le quali si possono far perfette sotto i lor segni, e questo sempre (com'ho detto) nella seconda figura che si pone dopo lui, perché avendo la prima ragione d'unità e la seconda ragione di binario, è il dovere che 'l binario sia posto dopo tale unità; onde tal punto si pone in questo modo.



Punti di Alteratione, ò Raddoppiamento.

Ma cotale alterazione o raddoppiamento era considerato dagli antichi musici non solo nelle figure poste in tal maniera, ma eziandio in molt'altri modi, come era quando ponevano due figure minori, parti propinque, tra due maggiori sotto i lor segni. Onde facevano perfetta la prima maggiore e la seconda minore raddoppiata over alterata, come qui si vede.



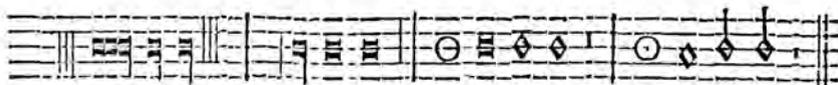
Prime figure perfette, & le Seconde delle due minore alterate per ogni effempio.

Il medesimo facevano quando ponevano queste minori tra due pause di valore delle due figure maggiori, perciocché raddoppiavano similmente la seconda minore, come nel sottoposto essemplio si può vedere.



Seconde figure alterate per ogni effempio.

Facevano alterare o raddoppiare eziandio la seconda figura minore, quando ponevano primieramente la maggiore e dopoi due figure minori propinque e una pausa di valor della maggiore, come nell'essemplio.



Le prime figure di questi effempj sono perfette, & le seconde delle due minori alterate.

Similmente intendevano tale raddoppiamento quando ponevano tra due maggiori una pausa di valor della minore propinqua a banda sinistra, e alla parte destra ponevano cotale minore, come qui si vede.



Le figure minori sono alterate, ò raddoppiate per ogni effempio.

Si debbe però avvertire che le figure alterabili sono quattro, per quanto si è potuto vedere, cioè la lunga, la breve, la semibreve e la minima; ma la massima, per non esser parte propinqua d'alcun'altra figura, non si può alterare. Similmente la minima è fine di tale alterazione, essendo che non si può dividere in due parti equali; e se fusse altramente sarebbe non solamente agente ma anco paziente. Onde casca l'alterazione sopra quelle figure che sono parti propinque delle maggiori; né mai alcuna pausa è sottoposta all'alterazione; e tale alterazione si ritrova solamente nei segni di perfezione; e si fa per il difetto d'una figura che manca al compimento del numero ternario. Le due figure minori eziandio, poste tra le due maggiori, possono esser collocate in tal maniera ch'in luogo della prima si può porre la sua pausa; il che non avviene nella seconda, com'abbiamo veduto, perciòché sempre si raddoppia la seconda figura, tanto nelle figure legate quanto nelle sciolte, e non mai la prima. Ma la negrezza ovvero il colore, e spesse volte il punto di divisione, scaccia tale alterazione, come ho mostrato.

Si debbe oltre di ciò avvertire che la perfezione delle figure si può considerare in tre maniere, prima per virtù delle pause, dappoi per virtù del segno, come del circolo, ultimamente per virtù del punto posto in esso circolo over semicircolo. Però la massima e la lunga sempre saranno perfette per virtù delle pause, siano sottoposte a qual segno si vogliano; la breve si fa perfetta per virtù del circolo e la semibreve per virtù del segno puntato. Onde si debbe notare che niuna figura è perfetta per virtù del segno, se non la breve, e per il punto che è nel segno la semibreve, l'altre poi, che sono la massima e la lunga, sono perfette (come si è detto) per virtù delle pause.

Oltre di ciò si debbe avvertire che tali accidenti si considerano non solamente in quelle cantilene, che sono contenute sotto i modi, tempi e prolazioni mostrate, ma eziandio in quelle nelle quali si pone la battuta ineguale che nel capitolo

49 chiamai trocaica,⁴⁰⁹ la quale si dimostra per le cifere ternaria e binaria e la nominano sesquialtera, come ivi ho commemorato e come nell'esempio che segue si può vedere; ancora che i pratici intendino eziandio tal battuta quando pongono le figure tutte nere, senz'alcuna cifra; ma allora la addimandano emiolia⁴¹⁰ da ἡμιόλιος, parola greca che tanto importa quanto appresso di noi sesquialtera o meza parte; e allora non vi accasca alcuno dei predetti accidenti, imperoché 'l colore leva tutte queste cose, come qui di sotto si comprende.



Tal battuta usano non solamente nei segni del tempo perfetto over imperfetto puntati e tagliati, ma anche nei semplici, i quali si pongono senza i punti e senza il taglio. È ben vero che tra questi e quelli si ritrova qualche differenza, che nei tagliati senza punti usano di porre la breve e la semibreve, l'una nel battere e l'altra nel levare della battuta, e nei semplici la semibreve e la minima. Laonde quando pongono la breve e la semibreve nella battuta, tal battuta o prolazione chiamano sesquialtera over emiolia maggiore; e quando pongono la semibreve e la minima, la nominano minore. Ma tutto questo si può far commodamente nella prolazione perfetta, come qui sotto si può vedere nel terzo esempio, tanto nel perfetto quanto nello imperfetto.



Bisogna però avvertire nel compor le cantilene di numerar la composizione, tanto in queste loro sesquialtere over emiolie maggiori, quanto nelle minori, secondo 'l modo che ricercano il modo, il tempo e la prolazione, come nel capitolo 67 ho mostrato,⁴¹¹ e di por la breve e la semibreve, contenuta nella sesquialtera o nell'emiolia maggiore, per un sol tempo, così anco la semibreve con la minima, posta nella sesquialtera over emiolia minore, per un mezo tempo; il che

⁴⁰⁹ capitolo... trocaica: cfr. qui a p. 425.

⁴¹⁰ emiolia: rapporto di 2 : 3 fra i valori di durata.

⁴¹¹ come... mostrato: cfr. qui a p. 561.

da pochi è osservato, sia poi sottoposta la cantilena a qual segno si voglia, perfetto over imperfetto che 'l si sia. E perché i musici sogliono alle volte lasciar da parte non solo le pause, che sono indiciali nei modi maggiore e minore, ma alle volte eziandio non gli accasca di porre le essenziali, però sarà avvertito il cantore che le perfezioni e l'imperfezioni si conoscono alcune volte d'alcuni segni, i quali chiamano intrinsechi, come sono i colori e li punti, conciosia che tali segni sono di due maniere, come sono i nominati e gli estrinsechi, che sono le pause, i segni del tempo e quelli della prolazione. Però quando si troveranno tali segni intrinsechi si potrà giudicar facilmente sotto qual modo o prolazione sia composta la cantilena, come si potrà giudicare il seguente tenore esser composto sotto 'l modo maggiore e minor perfetto, perciocché nelle figure sottoposte alla perfezione nei soprannominati modi si trova il punto di divisione e quello d'alterazione e il colore, come in esso si vede.



Aveano oltra di questi gli antichi nelle loro composizioni molti altri accidenti e cifere di più maniere; ma perché poco più s'usano e non sono d'utile alcuno alle buone e sonore armonie, però lasceremo il ragionar più in lungo di simil cose a coloro che sono oziosi e che si dilettono di simili cifere più di quello che facciamo noi.

Dell'utile che apportano i mostrati accidenti nelle buone armonie
Capitolo LXXI

Qui è da vedere, avanti che si passi più oltra, di quanto utile siano i mostrati accidenti alle buone e sonore armonie; ma per maggiore intelligenza (pigliando 'l nostro parlare alquanto in alto) è dibisogno sapere che essendo 'l vero oggetto del senso il corpo, che lo muove mediante l'organo, in quanto tal corpo è considerato secondo diverse ragioni di movimenti, viene a porre necessariamente nel senso diverse possanze, essendo che considerato in quanto si può vedere è detto visibile, e non si può sentire da altro sentimento che dal vedere; e questo oggetto è veramente di due maniere, conciosia che over è principale, com'è il colore che si vede prima d'ogn'altra cosa, overo ch'è adeguato o vogliamo dir proporzionato; e questo non è il colore; e si ritrova in molte cose che non sono colorate, come è il fuoco, la luna, il sole, le stelle e altre cose simili. Quest'og-

getto per tal cagione non ha veramente proprio nome; ma si dice solamente visibile e sotto di lui si contengono tutte quelle cose che si veggono per il lume, come sono tutti i corpi lucidi, che sono quelli ch'ho nominato di sopra. In quanto tal oggetto si può udire, come sono le voci e li suoni, si chiama udibile e non si può sentire d'altro sentimento che dall'udito; il che si potrebbe anche dire degli altri. Questi oggetti sono detti proprii sensibili, perciocché qualsivoglia di loro può esser compreso da uno dei nominati sentimenti solamente.

È ben vero che si trovano alcuni oggetti che si chiamano comuni, i quali possono esser compresi da molti sentimenti, come è il movimento, la quiete, il numero, la figura e ogni grandezza che si possono vedere, udire e toccare, com'è manifesto. Sono eziandio alcuni altri oggetti sensibili per accidente, i quali sono quelli che non si possono sentire se non col mezzo d'un'altra cosa, come sono i corpi sonori che non si possono udire se non per il suono che si fa nell'aria, come nella seconda parte ho mostrato;⁴¹² i quali oggetti tanto più sono grati al proprio sentimento e tanto più soavi quanto più sono a lui proporzionati, e così per il contrario, come si vede dell'occhio nostro, il quale riguardando nel sole è offeso, perché tale oggetto non è a lui proporzionato; e quel che dicono i filosofi, che l'eccellente sensibile, se non corrompe il sentimento, almen corrompe il suo strumento, è vero.⁴¹³ Se adunque i proprii oggetti sensibili non si possono sentire né giudicare d'alcun altro sentimento che dal loro proprio, come 'l suono dall'udito, il colore dal vedere e così gli altri per ordine, dicami ora (di grazia) quelli che tanto s'affaticano e pongono cura di por nelle lor cantilene tanti intrichi, quale e quanto diletto e utile possino porgere al sentimento; e se sono più vaghe e più sonore di quelle che non hanno tali cose, le quali sono, se non visibili e non cadono sotto alcun sentimento che sotto quello del vedere, né si possono per alcun modo udire, perciocché non sono oggetti comuni, come sono i sudetti, che possono esser compresi da molti sentimenti. Io so che risponderanno, s'averan giudizio, che non danno in questo utile alcuno; perciocché quando saranno ridotte ad un modo semplice e commune, fuori de tali cifere, tale e tanta sarà l'armonia che si ode in quelle, quale e quanta è quella che si ode in queste.

Se adunque non sono d'alcun utile per l'acquisto delle buone armonie, né apportano utile alcuno al senso, a che proposito aggiungere obbligo e accrescer fastidio al cantore con simili cose senza proposito? Perché quando dovrebbe esser intento a cantare allegramente quelle cantilene che li sono proposte, gli è

⁴¹² [Cfr.] capitolo 10 [qui a p. 175].

⁴¹³ [ARISTOTELE], *De anima*, libro 2, capitolo 12, e libro 3, capitolo 13.

dibisogno che stia attento a considerare simili chimere che cadono (secondo i varii accidenti) sotto 'l modo, sotto il tempo e sotto la prolazione, e che non lascia passar cosa che sia dipinta, che non ne abbia grande considerazione, essendo che se facesse altramente, sarebbe riputato (dirò così) un goffo e un ignorante. E se non danno utile alcuno, come veramente non danno, parmi veramente gran pazzia ch'alcuno d'elevato ingegno abbia da fermare il suo studio e spendere il tempo e affaticarsi intorno a simili cose impertinenti; laonde consiglierai ciascuno che mandasse da un canto queste cifre e attendesse a quelle cose, col mezo delle quali si può acquistar le buone e soavi armonie.

Dirà forse alcuno: «Non è bella cosa vedere un tenore ben ordinato sotto i segni del modo, del tempo e della prolazione, come facevano quelli antichi musici, i quali ad altro quasi non attendevano?» Sì veramente ch'è cosa bellissima, massimamente quand'è scritto o dipinto e miniato anche per le mani d'un eccellente scrittore e miniatore con ottimi inchiostri, colori fini e con misure proporzionate, e li sarà aggiunto uno scudo (come ho già veduto), una mitra o capello, con qualche altra bella cosa appresso;⁴¹⁴ ma che rileva questo, se tanto sarà sonora o senz'alcuna grazia quella cantilena ch'averà un tenore scritto semplicemente e senz'alcun intrico, ridotto ad un modo facile, quanto se fusse pieno di queste cose? Adunque si può veramente dire ch'un tal modo di comporre non sia altro che un molteplicar difficoltà senza necessità alcuna, e non un molteplicar l'armonia, e che tal cosa si fa senza utile alcuno, poiché vanamente si moltiplicano le cose senz'alcuna necessità, come vogliono i filosofi; perché essendo la musica scienza, la qual tratta dei suoni e delle voci, che sono oggetti proprii dell'udito, va speculando solamente il concento (come dice Ammonio)⁴¹⁵ che nasce dalle corde e dalle voci e non considera tant'altre cose. Laonde parmi che tutto quello che nella musica si va speculando e non si indirizza a tal fine sia vano e inutile; conciosia che essendo stato veramente ritrovata la musica non ad altro fine, come altre volte dicemmo,⁴¹⁶ che per dilettere e per giovare, niun'altra cosa ha possanza dalle voci e dai suoni in fuori che nascono dalle corde, le quali (come s'imaginò Aurelio Cassiodoro)⁴¹⁷ sono in tal maniera no-

⁴¹⁴ *miniato... appresso*: probabile allusione a qualche graduale da coro completo, come quello del 1567, composto da quattro volumi manoscritti e miniati, tre per l'anno liturgico e uno per le feste dei santi, conservato a Venezia, Museo della Basilica di San Marco.

⁴¹⁵ [AMMONIO DI ERMIA], in *Praedicabilibus* [*Porphyrii* cit., p. 7: «Musice profecto nihil praeter chordarum concentum speculab»].

⁴¹⁶ [Cfr.] *pars prima*, capitolo 3 [qui a p. 29].

⁴¹⁷ E [cfr. anche CASSIODORO, *Variarum libri XII*], libro 2, [40 *Epistula*] *ad Boetium patricium* [altrove *Ad Boetium* o *Ad Boethum*: «Hinc etiam appellatam existimamus chordam, quod facile corda

minate, perciòché muovono i cuori, come lo dimostra con molta grazia con queste due parole latine *chordae* e *corda*; e per tal via sentiamo il piacere e il gio-
vamento che noi pigliamo nell'udire l'armonie e le melodie.

Concluderemo adunque, da quel che si è detto, che 'l modo di comporre in tal maniera non solamente non sia utile ma anco dannoso, per la perdita del tempo ch'è più prezioso d'ogni altra cosa, e che i punti, le linee, i circoli, i semicircoli e altre cose simili, che si dipingono in carte, sono sottoposte al sentimento del vedere e non a quello dell'udito; e sono cose considerate dal geometra; ma i suoni e le voci (come quelli che veramente sono il proprio oggetto dell'udito, dai quali nasce ogni buona consonanza e ogni armonia) sono principalmente dal musico considerate, ancora che consideri per accidente eziandio molt'altre cose.

Vorrà forse alcuno qui riprendermi e biasimarmi, atteso che molti dotti e celebratissimi musici antichi, dei quali il nome loro ancora vive appresso di noi, hanno dato opera ad un tal modo di comporre, e che li voglia ora biasimare. Dico a questo che, se tali biasimatori considereranno la cosa, non ritrovaranno maggiore utile nelle lor composizioni involupate in tai legami di quello che ritrovarebbono se fussero nude e pure senz'alcuna difficoltà; e vedranno che si dolgono a gran torto; e comprenderanno loro esser degni di riprensione, come quelli che s'oppongono al vero, perciòché se bene gli antichi seguitarono un tal modo, conoscevano molto bene che tali accidenti non potevano apportare alcun accrescimento o deminuzioni d'armonia; ma davano opera a simil cose per mostrar di non essere ignoranti di quella teorica che da alcuni oziosi speculativi de quei tempi era stata posta in uso, essendo ch'allora la cosa era ridotta a tal fine che la parte contemplativa della scienza consisteva più tosto nella contemplazione de simili accidenti che nella considerazione dei suoni, delle voci e dell'altre cose mostrate nella prima e nella seconda parte di queste mie fatiche.

E di ciò fanno fede molti libri composti da diversi autori che non trattano se non di circoli e semicircoli, puntati e non puntati, interi e tagliati, non solo una volta ma anco due e tre fiato, nei quali si vedono tanti punti, tante pause, tanti colori, tanti cifre,⁴¹⁸ tanti segni, tanti numeri contra numeri e tant'altre cose strane che paiono alle volte libri d'un intricato mercatante. Né altro si legge in cotesti loro libri, che possa condur l'uomo alla intelligenza d'alcuna cosa, che

moveat»; l'autore (480-575 circa) famoso erudito, letterato e statista, fu ministro e consigliere di Teodorico].

⁴¹⁸ *tanti cifre*: forse da emendare in «tante cifre»; ma F89 concorda con A58, B61, C62 («tanti cifere») ed E73.

caschi sotto 'l giudicio del senso dell'udito, come sono le voci o i suoni, dai quali nascono le armonie e le melodie, che le cose nominate. E se ben vive ancora onorevolmente il nome d'alcuni musici appresso di noi, non s'hanno però acquistato riputazione alcuna con tali chimere, ma con le buone armonie e armoniosi concetti e con le belle invenzioni, i quali si vedono e odono nelle lor composizioni. E quantunque mescolassero in quelli cotali intrichi, si sforzarono anco, se non con la speculazione, almeno aiutati dalla pratica e dal lor giudicio, di ridur le loro armonie a quella ultima perfezione che dare le potevano, ancora che da molti altri fusse malintesa e malamente usata; del che ne fanno fede molti errori commessi dai pratici compositori nelle lor composizioni.

Quanto poi alle ragioni, cioè in quanto alla speculativa, pochi si vedono essere stati quelli ch'abbiano tenuto la buona strada; conciosia che, oltra quello che scrisse Boezio in lingua latina di tal scienza, che si trova anco esser imperfetto, non si trova alcuno (lasciando Franchino e il Fabro Staupulense da un canto, i quali sono stati, si può dire, commentatori di Boezio) che abbia proceduto più oltra, speculando intorno le cose appartenenti alla musica, ritrovando le vere proporzioni degli intervalli musicali, da Ludovico Fogliano⁴¹⁹ da Modena in fuori,⁴²⁰ il quale avendo forse considerato quello che Tolomeo lasciò scritto del diatonico sintono, s'affaticò nel scrivere un volume latino in tal facultà, per mostrare com'ei puote le vere proporzioni dei nominati intervalli. Il resto poi dei musici teorici, stando a quel che scrisse Boezio intorno a simili materie, non volsero o non potero passar più oltra; ma si diedero a scrivere le cose mostrate, le quali chiamarono del genere quantitativo, che sono contenute nel modo, nel

⁴¹⁹ Franchino... Fogliano: Gaffurio, autore di tre importanti trattati musicali, *Theoricum opus musicae disciplinae* del 1480, ristampato col titolo *Theorica musicae* nel 1492, *Practica musicae* del 1496, ristampata col titolo *Musicae utriusque cantus practica* nel 1497, e *De harmonia musicorum instrumentorum opus* del 1518; cfr. nota 307 qui a p. 172; Fogliano, teorico e compositore (fine XV secolo-1539) cantore a Roma e a Modena, pubblicò a Venezia nel 1529 il trattato *Musica theorica docte simul ac dilucide pertractata, in qua quamplures de harmonicis intervallis non prius tentatae continentur speculationes*.

⁴²⁰ Nota per i maligni [riferita a quanto segue].

tempo e nella prolazione; come nel *Recaneto di musica*,⁴²¹ nel *Toscanello*,⁴²² nelle *Scintille*⁴²³ e in mille altri libri simili si può vedere.

E di più si trovano anco sopra tali materie varie opinioni e disputazioni lunghissime da non venire mai al fine. Si trovano eziandio molti trattati, invettive e molte apologie d'alcuni musici, scritti contr'alcun'altri, nei quali (se bene si leggessero mille fiata) dopo letti, riletti ed esaminati, non si ritrova altro che infinite villanie e maledicenzie che dicono l'uno dell'altro (oh che vergogna) senz'alcuna modestia, e finalmente poco di buono, di maniera ch'è un stupore. Ma veramente cotali scrittori sono anco escusabili, perciocché sì come al tempo di Socrate e di Platone erano i sofisti, così anco si trovavano costoro a quei tempi, i quali erano stimati tanto quanto erano quelli nella età loro; e tanto si esercitava allora questo loro genere quantitativo che si può veramente chiamare arte sofistica nella musica e tali musici sofisti, quanto i sofismi ai tempi dei detti filosofi. Laonde dobbiamo di continuo lodare e ringraziare Iddio ch'a poco a poco (non so in che maniera) cotal cosa sia quasi spenta ed estinta, e che n'abbia fatto venire ad una età nella quale non si attende ad altro che alla moltiplicazione dei buoni concetti e delle buone melodie, com'al vero fine al quale debbe il musico indirizzare ogni sua opera.

Delle corde comuni e delle particolari delle cantilene diatoniche, cromatiche ed enarmoniche
Capitolo LXXII

Avend'io fin qui ragionato intorno quelle cose ch'appartengono alla composizione delle cantilene del genere diatonico, è ragionevole (per non lasciar indietro alcuna cosa degna di considerazione) ch'io ragioni un poco intorno gli altri

⁴²¹ *come... musica*: STEFANO VANNEO, *Recanetum de musica aurea*, 4 *De modo maiori perfecto et imperfecto*, 5 *De modo minori perfecto et imperfecto*, 6 *De tempore perfecto et imperfecto*, 7 *De prolazione perfecta et imperfecta*, Romae, Valerius Doricus, 1533, pp. 46-53; l'autore (1493-1539 circa) monaco agostiniano, compositore e teorico, era nativo di Recanati, luogo da cui deriva il titolo del trattato.

⁴²² *Toscanello*: PIETRO AARON, *Toscanello de la musica*, Venezia, Bernardino e Matteo de Vitali, 1523; l'autore (circa 1490-1545) originario di Firenze, monaco dell'ordine di Gerusalemme, venne chiamato a Roma da Leone X nel 1516.

⁴²³ *Scintille*: GIOVANNI MARIA LANFRANCO, *Scintille di musica che mostrano a leggere il canto fermo e figurato, gli accidenti delle note misurate, le proporzioni, i tuoni, il contrappunto e la divisione del monocordo, con la accordatura dei vari instrumenti, dalla quale nasce un modo onde ciascun per se stesso imparare potrà le voci di La, Sol, Fa, Re, Ut*, Brescia, Lodovico Britannico, 1533; l'autore, letterato, sacerdote e musicista morto nel 1545, fu maestro di cappella nella cattedrale di Brescia e nella chiesa della Steccata a Parma.

generi che sono il cromatico e l'enanarmonico, massimamente perché oggidì alcuni pratici, poco intendenti di cotal cosa, molto s'affaticano e pongono ogni lor cura per volerli porr'in uso.

Ma inanti ch'io venga a ragionar cosa alcuna, parmi che sarà ben fatto ridur le corde di ciascun de questi tre generi ai luoghi loro per ordine tra l'usate linee e spazii, secondo 'l modo che tengono costoro, e mostrar tutte quelle che sono communi e servono a ciascun genere e anco le particolari, accioché più facilmente s'abbia da intender quello ch'avrò da dire. Onde si de' sapere che ritrovandosi nel sistema massimo di ciascun genere, da *proslambanomenos* a *nete hyperboleon*, diciotto corde, divise e ordinate in cinque tetracordi, com'èziandio mostra Boezio,⁴²⁴ alcune si chiamano naturali ed essenziali del genere e alcune accidentali. Le naturali sono quelle che sono contenute tra i quattro tetracordi, *hypaton*, *meson*, *diezeugmenon* e *hyperboleon*, e le accidentali quelle che sono contenute nel tetracordo *synemennon*. E queste si nominano accidentali, percioché sono collocate tra le prime per accidente, come si può comprendere, essendo che poche di loro si trovano ch'abbiano corrispondenza con alcun'altra corda, posta tra *proslambanomenos* e *mese* per una diapason, com'hanno quelle degli altri tetracordi, *diezeugmenon* e *hyperboleon*; anzi molte di loro non sono differenti d'alcune corde di questi due tetracordi, se non per il nome; di maniera che le corde naturali ed essenziali di ciascun genere vengono ad essere quindici, e tre si trovano esser le accidentali, conciosia che la corda *mese* è il fine del tetracordo *meson* e il principio del *synemennon*, come in più luoghi si può vedere.

E benché tali corde siano state denominate secondo l'ordine mostrato nel capitolo 28 della seconda parte,⁴²⁵ di maniera che, in quanto alla loro denominazione, non si ritrova alcuna differenza dalla *parhypate* e la *lychanos* del diatonico da quelle del cromatico e dell'enanarmonico, tuttavia quando ciascuna di loro è collocata in un istrumento, sono differenti in quanto alla posizione over in quanto al sito; conciosia che l'una sia più verso 'l grave o verso l'acuto dell'altra, come si può vedere nella *parhypate* enarmonica, la quale è più grave della *parhypate* degli altri due generi, e similmente nella *lychanos* diatonica ch'è più acuta della *lychanos* cromatica e della enarmonica, come nel capitolo 38 della seconda parte si può comprendere.⁴²⁶ Onde accioché manifestamente appari quali siano le corde proprie e naturali e quali le accidentali e le communi di qualunque dei tre nominati generi, porrò tre ordini de corde, il primo dei quali contenerà sola-

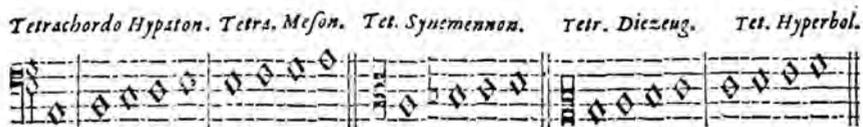
⁴²⁴ [BOEZIO], *Musice* [*De institutione musica*], libro 1, capitolo 22.

⁴²⁵ *mostrato... parte*: cfr. qui a p. 215.

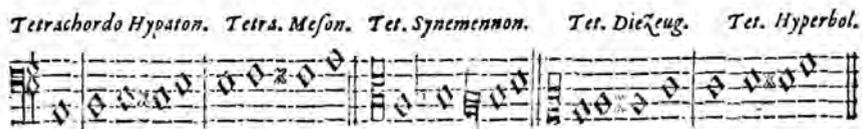
⁴²⁶ *come... comprendere*: cfr. qui a p. 251.

mente quelle che servono al diatonico, senza porli alcun'altra corda che sia (dirò così) forestiera; e le ridurrò nell'ordine commune usato dai pratici; il secondo contenerà quelle che servono al cromatico, ancora che ne ritroveremo molte tra loro che saranno comuni a ciascun genere; ma non saranno però particolari diatoniche over particolari enarmoniche; e in questo ordine potremo conoscer le particolari cromatiche dalle particolari degli altri due generi, perciocché saranno tutte segnate col # e le comuni saranno senza. E se bene le corde b e \flat fanno in questo genere il tetracordo *synemennon*, non saranno però particolari, ma comuni a ciascun genere, perché tal tetracordo si congiunge ai quattro primi per accidente, com'ho detto. Il terzo ordine poi contenerà quelle corde che servono all'enarmonico, nel quale ritroveremo le corde particolari di questo genere che saranno segnate con questo segno \times a differenza di quelle che sono particolari e anco comuni degli altri due generi, come si può vedere nei seguenti ordini.

esempio delle corde naturali degli ordini dei tre generi d'armonia, diatonico, cromatico ed enarmonico, per ogni tetracordo



Primo Ordine Diatonico.



Secondo Ordine Chromatico.



Terzo Ordine Enarmonico.

Onde le corde particolari de questi generi saranno queste. Primieramente la terza corda d'ogni tetracordo del primo ordine, procedendo dal grave all'acuto, sarà particolare diatonica; dopoi la terza d'ogni tetracordo posto nel secondo ordine, segnata con questo segno #, sarà particolare cromatica, ma ogni secon-

da corda d'ogni tetracordo del terzo ordine, segnata con tale cifra ✕, sarà particolare enarmonica; l'altre poi, che non saranno segnate con alcuni de questi caratteri, saranno comuni a ciascun dei nominati generi. E se ben tali ordini sono ristretti in poche corde, tuttavia si potranno far maggiori, secondo che tornerà comodo, come finora nelle cose della pratica è stato fatto dai compositori; il che si può veder nelle loro cantilene. Né alcun de' prender meraviglia ch'io abbia posto in uso cotal segno ✕, forse non più usato per avanti, perciocché non ho ritrovato segno più comodo che sia stato posto in uso d'alcuno, col mezzo del quale potessi mostrar la corda enarmonica e l'intervallo, fuori che questo.

Ma s'è lecito ai filosofi (come vuole Aristotele nei *Predicamenti*)⁴²⁷ fingere o comporre nuovi nomi o vocabuli, per manifestare i lor concetti, perché non è anco lecito al musico di ritrovar nuovi segni, per manifestar quelle cose che fanno al proposito dell'armonie? Tanto più che (com'è noto ad ogni studio)⁴²⁸ la musica è parte della filosofia.

Se l'uno dei due ultimi generi si possa usar semplice nelle sue corde naturali, senz'adoperar le corde particolari degli altri
Capitolo LXXIII

Io credo finora aver ragionato tanto intorno al genere diatonico che ciascun può comprendere se tal genere si possa usar perfettamente nelle sue corde naturali overamente non; però essendo tal cosa manifesta, mi par fuora di proposito sopra di ciò farne più parola. Passando adunque più oltre, vederemo se 'l si potrà far l'istesso anco ne l'uno degli altri due senz'adoperar le corde particolari d'un altro e senza la perdita de molte consonanze che fanno alla generazione delle perfette armonie. Il che potremmo conoscer facilmente da questo, che se noi pigliaremo per soggetto della composizione il tenore posto qui sotto,⁴²⁹ ch'è del terzo modo, contenuto tra le corde naturali del genere diatonico, non è dubbio alcuno che, se lo vorremo accommodare ad una cantilena de quattro e de più voci, noi potremmo procedere dal principio al fine per le corde naturali di questo genere per ogni verso, senza toccare alcuna corda particolare degli altri generi, come ciascuno potrà vedere.

⁴²⁷ [ARISTOTELE, *Praedicamenta*], capitolo [7] *De relatione*.

⁴²⁸ *studio*: forse da emendare in «studioso».

⁴²⁹ *tenore*... sotto: *Ernisti animam meam Domine periret*, su testo parafrasato da *Vulgata, Isaia*, 38, 17.



E - ru - i - sti a - ni - mam me - am Do - mi - ne ne pe - ri - ret

Ma se lo vorremo ridurre nelle corde cromatiche, che saranno le contenute nel seguente tenore, ognuno, ch'averà giudizio, potrà conoscere ciò essere impossibile; conciosia che quando non si vorremo partire dalle sue corde essenziali, contenute nel secondo ordine mostrato, e astenersi di por mano alle corde particolari degli altri generi, ritroveremo che molte corde di questo tenore non potranno aver quelli accompagnamenti perfetti che ricerca ogni perfetta composizione.



E - ru - i - sti a - ni - mam me - am Do - mi - ne ne pe - ri - ret

Laonde senz'alcun dubbio potremo comprendere che in tal genere non si potrà comporre perfettamente alcuna cantilena, com'alcuni s'hanno sognato; oltre che ritroveremo eziandio alcune modulazioni molto strane, i cui intervalli saranno molto lontani dalle forme che sono contenute nel numero sonoro. Ma lasciamo questo, perciocché credo che sia manifesto a tutti quelli ch'hanno intelligenza dell'arte; e passiamo all'enarmonico, che noi vedremo quanto poco sapienti siano stati quelli che hanno detto che si può comporre in questo genere qualsivoglia cantilena, non si partendo dalle sue corde proprie e naturali, senz'aver aiuto alcuno dalle corde particolari degli altri generi; perciocché riducendo il mostrato tenore nelle corde enarmoniche nella maniera che si vedono, se non si vorrà passar fuori delle corde mostrate in questo terzo ordine, ritroveremo molte figure che non si potranno accompagnare in modo che dapoi, accompagnate, s'odi l'armonia perfetta, come ricercano le buone, sonore e perfette composizioni; anzi ritroveremo molte corde che non potranno aver quelle consonanze che si desiderano; e se pur l'averanno in alcuni luoghi, sarà necessario che le parti cantino in tal maniera che rendino ingrato e insoave suono all'orecchie degli ascoltanti, come l'esperienza sempre ce lo farà vedere.



E - ru - i - sti a - ni - mam me - am Do - mi - ne ne pe - ri - ret

Potiamo adunque concludere ch'è impossibile di potere usar semplicemente e da per sé questi due generi ultimi, di maniera che vi sia l'armonia perfetta, senza l'uso delle corde particolari d'alcun altro genere.

Che la musica si può usare in due maniere, e che le cantilene, che compongono alcuni dei moderni, non sono d'alcuno dei due nominati generi

Capitolo LXXIV

Usandosi la musica in due maniere, cioè nel modo che la usavano gli antichi, com'ho mostrato nella seconda parte⁴³⁰ e di nuovo son per mostrare, e nel modo che la usano i moderni, è da notare che quando alcun la volesse usare nel primo modo, non sarebbe impossibile che potesse osservar tutto quello ch'osservarono gli antichi nelle lor melodie; ma quando la volesse usar secondo 'l modo dei moderni, con la moltiplicazione de molte parti, e far che in essa si udisse l'armonia perfetta, qualunque volta pigliasse questa impresa e volesse porre in uso i due mostrati generi, s'affaticarebbe invano, come si può comprendere da quello che s'è detto nel capitolo precedente, massimamente non si volendo partire dai precetti dati dagli antichi pratici e da me mostrati di sopra nel compor le cantilene. E se bene alcuni hanno opinione di comporre ai nostri giorni le antiche armonie cromatiche e le enarmoniche, non è però così; perciocché veramente non le conoscendo, passano i termini e non usano quelle cose che concorrono alla composizione loro, che sono l'armonia, il numero e le parole poste insieme.⁴³¹

Né solamente si servono delle corde proprie di quel genere, del quale dicono ch'è la composizione, ma eziandio di quelle che sono proprie e servono particolarmente agli altri generi, e d'alcun'altre che sono al tutto forestiere; e usano anco molti intervalli diatonici e modulazioni tanto strane quanto si possa dire, come sono intervalli de tritoni, semidiapente e altri simili, i quali dagli antichi erano molto schivati; perciocché non solamente offendono il sentimento, ma anche contradicono alla ragione, come nelle lor composizioni si può insieme udire e vedere, le quali, per non contener alcuna delle già dette cose, non si possono chiamar composte in alcun de questi due generi che usavano già i musici antichi, ma in un genere ritrovato e fatto ad un modo loro, molto conforme ai loro capricci.

⁴³⁰ [Cfr.] capitolo 4 [qui a p. 134].

⁴³¹ Vedi il capitolo 9 del [libro] 6 dei *Sopplimenti [musicali cit., pp. 265-268]*.

Che 'l diatonico può procedere nelle sue modulazioni per gli intervalli di terza maggiore e di minore, e che ciò non faccia variazione alcuna di genere

Capitolo LXXV

E quantunque s'accorgino di non aver alcuna ragione ferma, per la qual possono mostrare che le lor composizioni siano pure cromatiche over enarmoniche, tuttavia si sforzano di provar che sia così in fatto, col dire che 'l diatonico procede per due tuoni e un semituono per ogni suo tetracordo, il cromatico per due semitoni e un triemituono, ch'è la terza minore, e l'enaarmonico per due diesis e un ditono, ch'è la terza maggiore; e non potendo il diatonico procedere per il ditono, né meno per il semiditono, segue che quando si usano quest'intervalli la cantilena venga a variar genere. Questo loro argomento veramente concluderebbe quando quel che dicono fusse vero; ma secondo 'l mio giudizio parmi che s'ingannino, conciosia che ritrovandosi nel diatonico tutti quest'intervalli, come nella seconda parte in più luoghi abbiamo veduto, non è inconveniente che si possano usar alle volte in tal genere, senza essere tramezati; né per questo la cantilena viene ad esser cromatica né enarmonica, come si pensano, essendo che, quando s'usano in cotal maniera, non s'usano come elementi o semplici parti di tal genere, ma come misti o parti composte dei primi intervalli che sono cotali elementi.

E che questo sia vero si può comprender da quello che dice Boezio nel capitolo 23 del primo libro della *Musica*,⁴³² il quale, parlando in questo proposito, dice ch'anco il tuono e lo semituono si può chiamare triemituono nel genere diatonico; ma non è incomposto, perciocché si fa de due intervalli. Di modo che si può vedere (come eziandio ho mostrato nella seconda parte)⁴³³ che Boezio piglia il triemituono incomposto per elemento del genere cromatico; e nel diatonico lo piglia per un misto o composto de due elementi che sono il tuono e lo semituono; il che si può anco dire del ditono nel diatonico, ch'è composto e non semplice; e nell'enaarmonico è incomposto, cioè elemento di tal genere. Ma anco meglio si comprende da questo, che quando parla de cotali intervalli sempre dice: «Si chiamano»; né mai dice: «Sono incomposti»; perciocché molto ben sapea che i due ultimi generi pigliavano i loro intervalli (come si dice) a prestantza dal diatonico, come in molti luoghi nella seconda parte si è potuto vedere.

Né può esser inconveniente che dai semplici si possa passare ai composti, perciocché così porta l'ordine delle cose; ma ben sarebbe impossibile, quando

⁴³² *comprender... Musica*: BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 23.

⁴³³ [Cfr.] capitolo 17 [qui a p. 196].

dai semplici over elementali si volesse passare ad altre cose più semplici nell'istesso genere, come per essemplio vediamo nelle lettere, delle quali si compongono tutte le parole, che volendo passare a cose più semplici di quello che sono, non è possibile, perciocché nel loro genere non si trova alcuna cosa più semplice. Né veramente è impossibile ch'una cosa composta in un genere sia semplice over elementale in un altro, conciosia che in un genere si può considerare ad un modo e in un altro ad un'altra maniera. Laonde non è errore che 'l triemituono e lo ditono, che si trovano nel diatonico composti, si pongano negli altri due generi per elementi. E se ben questi due intervalli non si trovano nel genere diatonico incomposti in atto, sono tuttavia in potenza, essendo che si possono ridurre a cotal modo facilmente; altramente tal potenza sarebbe vana. E ciò non debbe parer strano, perché sì come l'uomo, ch'è animal risibile, non si vede che in atto sempre rida, così nel genere diatonico non si trova che sempre si proceda per tuono, tuono e semituono per ogni suo tetracordo.

Onde dico che 'l passar da un genere all'altro non si può intendere, quando si usa i composti, i quali servono per elementi d'un altro genere, ma quando si usano i semplici intervalli, che sono proprii e s'adoperano particolarmente in quel genere, che non si possono ritrovar né semplici né composti in un altro. Però non varrà la conseguenza che fanno costoro dicendo: «In questa cantilena si trova l'intervallo del ditono e quello del semiditono posti senz'alcun mezo; adunque è cromatica over enarmonica»; ma si bene varrà a dire: «Questa cantilena procede per il semituono minore, adunque è cromatica; e questa procede per il diesis adunque è enarmonica»; come vale a dire: «Questo è animale razionale, over questo è risibile; adunque è uomo», essendo che la differenza specifica è quella che costituisce la specie, come fanno quest'ultime differenze del semituono e del diesis, che sono proprie de questi due generi. Laonde è da sapere che gli intervalli, che si trovano nei tetracordi diatonici, si possono considerare in due modi, cioè semplici, come sono i poco fa nominati, e composti, come sono quelli di terza maggiore e di minore; il perché considerati con alcun suono mezano, li potremo chiamar, insieme con i Greci, sistemati, quasi complessioni over ordinate composizioni; e considerati senza mezo alcuno, si potranno dire diastemati, cioè spacci over intervalli senza mezo alcuno.

Sarebbe veramente gran pazzia a credere che noi ora e inanti a noi gli antichi, prima che fussero in uso gli altri due generi, non avessero potuto usar se non una sorte d'intervalli minori, che sono quelli che sono contenuti nei sistemati, e non possono esser sistemati, e non quelli che sono maggiori e possono anco esser sistemati; perciocché se non vi fusse stato e non vi fusse tal libertà, non so vedere in qual maniera potessero riuscir bene l'armonie, atteso che sa-

rebbe stato, e sarebbe anco dibisogno, che qualunque volta s'incominciasse a cantare, incominciando nel grave salissemo nell'acuto, per gli intervalli minori solamente, e tanto salire che si venisse a finire poi nell'acuto, e non ritornar mai nel grave e ripigliare alcuna delle prime voci, e così per il contrario. Ma di grazia qual dolcezza o qual soavità d'armonia potrebbe esser questa? Parmi ch'intendendola a questo modo, che tanto sia dire quanto ch'incominciando noi a parlare da qual lettera si voglia dell'alfabeto, fusse dibisogno di seguitar per ordine tutte l'altre, come sono poste fino al fine, e non ne lasciare alcuna; ma in qual maniera si potrebbe esprimere i concetti?

Dirà forse alcuno che i ripigliamenti de voci sono leciti, quando si ripiglia la voce per una ottava o per una quinta o per una quarta. Se ciò è lecito, adunque erano leciti i diastemati over intervalli maggiori; e se era lecito usar non solamente questi nei ripigliamenti, ma anco i tritoni, i quali sono intervalli dissonanti, come usano costoro, non so vedere per qual cagione non erano leciti anco in ogni parte della cantilena tanto questi quanto eziandio i minori de questi, che sono quelli del ditono e quelli del semiditono, poich'hanno le lor forme contenute tra i numeri sonori; e sono consonanti. Laonde non vi essend'altre ragioni, potiamo dire ch'essendo leciti nel genere diatonico i diastemati maggiori, erano anco leciti gli altri mostrati; e per questo non impedivano che tal genere non fusse diatonico, e non solamente diatonico, ma semplice anco senz'alcuna mistione d'alcun altro genere; il che non avveniva negli altri due, perciocché qualunque volta procedevano per tuono maggiore o minore venivano a ricevere un intervallo che è proprio del diatonico; e per tal maniera tai generi si potevano chiamar misti.

E quello che ho detto di un genere intendo anco degli altri intorno al procedere per i diastemati over intervalli maggiori, essendo che quando nelle cantilene diatoniche si udisse una modulazione del semituono minore over del diesis, quella modulazione si potrebbe chiamar mista; il che si potrebbe anche dire delle cromatiche. Ma dobbiamo avvertire che quantunque la modulazione diatonica sia propriamente di modulare dal grave all'acuto per un semituono e per due tuoni per ogni tetracordo, e la cromatica per un semituono maggiore, per un minore e per un triemituono, e l'enarmonica per due diesis e per un ditono, e così per il contrario, procedendo dall'acuto al grave, nondimeno cantandosi i diastemati maggiori, molti di questi vengono ad esser communi; onde resta solamente di propio al genere diatonico la modulazione del tuono, al cromatico quella del semituono minore e all'enarmonico quella del diesis, come facendone l'esperienza ciascun potrà conoscere.

Concludendo adunque diremo che se la conseguenza or vale a dire: «In questa cantilena si canta la terza maggiore senz'alcun mezzo, adunque è enarmonica», over: «Si canta la minore, adunque è cromatica», tal conseguenza valeva eziandio avanti che fossero ritrovati tali generi, quando semplicemente s'usava il diatonico e non erano altramente in uso il semitono cromatico, neanco 'l diesis, poiché (come si può veramente tener per certo, per le ragioni addotte di sopra) gli antichi modulavano tali intervalli senz'alcun mezzano suono. La qual cosa quanto sia fuor di ragione, lascerò considerare a ciascuno ch'abbia ogni poco di giudizio nelle cose della musica. Ma di questa materia veda il lettore quello ch'io ho discorso nel capitolo 9 del libro sesto dei *Sopplimenti*,⁴³⁴ acciò intendi meglio quello ch'ho detto.

Che dove non si ode nelle composizioni alcuna varietà d'armonia, ivi non può esser varietà alcuna di genere
Capitolo LXXVI

Abbiamo veduto di sopra che la mutazione del genere non consiste nel por la terza maggiore o la minore, tramezate o non tramezate d'alcun altro suono, ma nella modulazione degli intervalli proprii dei generi; resta or a dire che la mutazione d'un genere nell'altro similmente consiste nella mutazione dell'armonie, come la mutazione d'un modo nell'altro consiste nella mutazione delle modulazioni d'una specie di sistema nell'altra e nella mutazione delle cadenze; perciocché s'io udirò quell'istessa armonia in una cantilena, le cui parti procedino per un sistema di ditono over di semiditono, ch'io odo in una, le cui parti procedino per il loro diastema, e che in quella maniera mi muoverà l'udito l'una che mi muoverà l'altra, io non so veder che differenza grande possa esser tra queste due cantilene. Però dico che non può esser alcuna differenza di genere in quelle composizioni che non si ode differenza alcuna d'armonia; come non può esser differenz'alcuna di modo ove non è differenza di modulazione e di cadenze; e soggiungo eziandio che allora si potrà dir essere differenza e varietà di genere in quelle, quando s'udirà varietà di armonia che sia numerosa, con parole convenienti accommodate in essa.

Non dico però che la varietà sia nelle armonie d'un modo ad un altro, come del modo primo al terzo, perciocché questa varietà senza dubbio si trova nelle cantilene diatoniche; ma dico varietà d'armonia ch'in tutto e per tutto sia differente dall'armonia che nasce dalle composizioni diatoniche, e che usata nel mo-

⁴³⁴ quello... *Sopplimenti*. ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 6, 9, pp. 265-268.

do che facevano gli antichi, accompagnata col numero, per un'altra maniera insolita, muovino l'udito di quel che fanno le communi armonie che s'odono di continuo composte d'alcuni sciocchi compositori e organisti; e faccia udir diversità de modi, la qual diversità, se si ode o non nelle composizioni moderne, le quali chiamano cromatiche e semplici, lasciarò di dire; e lasciarò giudicare a quelli che sono periti nell'arte e nella scienza della musica.

Dell'utile ch'apportano i predetti due generi e in qual maniera si possino usare che faccino buoni effetti
Capitolo LXXVII

S'io dissi di sopra che i due ultimi generi non si possono usar semplici senza la mistione del genere diatonico, parmi ciò non aver detto fuori di ragione; imperoché non ho ritrovato alcun scrittore, né greco né latino, che dica veramente che s'usassino o si possino usar separatamente e semplici, dal diatonico in fuori, come ho mostrato. E per confirmazione di questo, Boezio, nel capitolo 4 del libro 4 della *Musica*,⁴³⁵ pone la divisione del modo lidio nel genere diatonico semplice, ancora che non mostri la divisione degli altri modi; e nel principio del capitolo 5⁴³⁶ lo chiama non solamente più semplice ma anco principe de tutti gli altri; nella qual divisione (per confirmare eziandio con un essemplio quello che ho detto di sopra) pone prima quattro volte l'intervallo della terza minore, senza por di mezzo alcuna corda. Nel capitolo 3⁴³⁷ poi pone le cifere del detto modo de tutti tre i generi ridotti in uno, riservandosi di por quelle degli altri modi in un altro tempo e luogo più commodo; tuttavia non ho trovato essemplio alcuno degli altri generi semplici, perciocché se ben Tolomeo, nel capitolo 15 del secondo libro degli *Armonici*,⁴³⁸ pone gli essempli dei modi negli altri generi, nondimeno non li pone senza mistione, com'ognuno potrà vedere.

Quest'ho voluto dire, perciocché altro è il porre gli intervalli d'un genere in un ordine de suoni e altro è dire che si possino usar semplicemente nel loro genere che facino buono effetto; conciosia che si ritrovano molte cose che sono semplici nel loro essere, le quali da sé sono poco buone, ma accompagnate con altre cose e usate con i debiti mezi sono buone e fanno mirabile effetto, come vediamo della farina, tra l'altre cose, che da sé non so veramente immaginarmi quanto possa esser al gusto nel mangiarla dilettevole e buona, ma accompagnata

⁴³⁵ capitolo... *Musica*: BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 4.

⁴³⁶ principio... 5: BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 5.

⁴³⁷ Nel... 3: BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 3.

⁴³⁸ capitolo... *Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 2, 15.

con altre cose e posta in uso con i debiti mezzi, abbiamo il pane e altre composizioni che apportano gran comodo e gran diletto al genere umano. Laonde si può dir il medesimo de questi due generi ultimi, i quali da sé non possono esser sufficienti a dar diletto all'udito, ma accompagnati al diatonico sono di grande utilità e di molto comodo, usandoli e accompagnandoli l'uno con l'altro con quei modi che si ricerca nella composizione; e questo da quello ch'io son per dire si potrà comprendere.

Primieramente da loro potiamo aver questo utile, che col mezzo delle lor corde, accommodate tra le corde diatoniche, potiamo passare all'uso dell'armonie perfette, accommodandosi di loro per l'acquisto de molte consonanze imperfette maggiori o minori, le quali in molti luoghi non si possono avere nell'ordine delle corde diatoniche, com'è manifesto a ciascun che sia essercitato nell'arte del comporre; le quali vengono alle volte al proposito, per fare l'armonia che corrispondi allegra o mesta secondo la natura delle parole. Potiamo dopoi col mezzo delle corde di questi generi far le trasportazioni dei modi verso l'acuto ovvero verso 'l grave; le quali trasportazioni sono molto necessarie agli organisti che servono alle cappelle; conciosia che fa dibisogno ch'alle volte trasportino il modo, ora dall'acuto nel grave e tallora dal grave nell'acuto, secondo che la natura delle voci, che si trovano in quelle, lo ricerca, che senza 'l loro aiuto sarebbe impossibile poterlo fare. E quantunque tali corde s'usino spesse fiate in simili occasioni, tuttavia non si procede per esse se non diatonicamente, secondo i modi mostrati di sopra; di maniera che nasce sommo piacere e diletto a tutti quelli ch'ascoltano; per il contrario molto fastidiscono gli audienti e molto gli offendono il senso, quando sono usate fuor di proposito, senza regola e senz'alcun ordine; e quando si passa per queste corde tanto strane lasciando da un canto le diatoniche, fuori di proposito, nasce quel che dice Orazio in questo proposito, che allora:

Citharoedus

ridetur, corda qui semper oberrat eadem.⁴³⁹

E non si maraviglia alcuno ch'io abbia detto che s'usino le corde dei generi e si proceda secondo i modi mostrati di sopra; imperoché usiamo veramente le corde, ma non essi generi, cioè usiamo le parti ma non il tutto, essendo che (come più oltra vederemo) l'uso intiero del genere non può far buon effetto, ma sì bene l'uso delle parti, cioè delle corde segnate con questi segni accidentali ♯ ♭

⁴³⁹ [ORAZIO], *De arte poetica*, [355-356; «Il citaredo che inciampa sempre nella stessa corda viene deriso»].

e # e anche con questo ✕, usandole nel modo che di sopra ho mostrato. E s'alle volte ritrovaremo alcuna cantilena libera al tutto da queste cifere, potremo dir (com'è vero) che proceda per le corde diatoniche solamente; ma quando ne ritrovaremo alcuna ch'abbia in sé simili caratteri ♭ e #, allora diremo che procede per le corde cromatiche, mescolate con le diatoniche. E se ne ritrovaremo alcuna la quale avesse alcuna corda che non si ritrovasse connumerata tra le diatoniche né tra le cromatiche, la potremo nominar enarmonica, purché tal corda si possa segnare con questo segno ✕, e possa dividere il semituono maggiore in due parti; imperoché tal corda verrà ad essere una di quelle che si ritrovano nel terzo ordine mostrato di sopra;⁴⁴⁰ e potremo dire che tal cantilena proceda per le corde di ciascun dei tre nominati generi.

Ma si debbe avvertire che tal mistione si può fare in più maniere, secondo 'l voler dei compositori e dei sonatori, trasportando i modi più nel grave over nell'acuto fuori delle lor corde naturali, contenuti nelle corde del genere diatonico; e la composizione (come dicono impropriamente) si canta per musica finta.⁴⁴¹ La prima delle quali è (lasciando da parte quelli che non sono così in uso) quando le cantilene procedono per le corde segnate col b rotondo dal loro principio, trasportate verso 'l grave per un tuono, come è il canto *Verbum iniquum et dolosum* di Morale⁴⁴² spagnolo a cinque e il bellissimo e arteficioso *Aspice Domine* d'Adriano a sei voci.⁴⁴³ La seconda maniera è quella nella quale si procede per le corde segnate dal principio della cantilena col segno # e si trasporta il modo per un tuono verso l'acuto. E nell'una e l'altra sorte di queste cantilene alle volte si tocca le corde enarmoniche, per poter aver le consonanze imperfette maggiori e le minori secondo 'l proposito, a ben che si tocchino di raro; di modo che per tal maniera venimo ad usare i due generi detti, che fanno mirabilissimi effetti. Non dico già (come anch'ho detto) che usiamo tutto 'l genere, ma sì bene alcuna parte del genere, cioè alcune corde, accommodandole al genere diatonico e procedendo secondo la sua natura per tuoni e semituoni maggiori, com'a ciascuno è manifesto.

⁴⁴⁰ *terzo*... *sopra*: cfr. figura qui a p. 586.

⁴⁴¹ *musica finta*: *musica ficta*, termine usato dai teorici del Medioevo e del Rinascimento per indicare l'introduzione delle alterazioni, estranee all'esacordo, nella pratica musicale.

⁴⁴² *Verbum... Morale*: CRISTÓBAL DE MORALES, *Verbum iniquum et dolosum*, mottetto a cinque voci, 1554; l'autore (circa 1500-1553) compositore spagnolo di scuola andalusa, era attivo a Roma dal 1535.

⁴⁴³ *arteficioso*... *voci*: ADRIAN WILLAERT, *Aspice Domine*, mottetto a sei voci, 1559, su testo di un'antifona al *Magnificat*.

Per qual cagione le composizioni, che compongono alcuni moderni per cromatiche, facciano tristi effetti

Capitolo LXXVIII

Parmi (per quello che si è detto) ch'a sufficienza abbiamo risposto a quelli che vogliono che noi allora usiamo il cromatico e l'enarmonico nelle composizioni, quando usiamo le corde dei già detti generi; ma veramente altro è usare il genere e altro accommodarsi d'alcune corde di tal genere over accommodarsi anco d'alcuni suoi intervalli, come eziandio altro è l'uso del tutto e altro quel delle parti. Onde l'uso delle corde e anco d'un intervallo che sia sonoro si può concedere, perciocché fa buono effetto; e tal è l'uso delle parti; ma quello del tutto, cioè de tutte le corde di un genere e de tutti i suoi intervalli, non è lecito, conciosia che fa tristo effetto. Per la qual cosa l'uso del genere è usar tutte le sue corde e quelli intervalli tutti che sono considerati dal musico in tal genere e non alcun altro; e questo dico nelle modulazioni che fanno le parti della cantilena; ma l'uso delle corde non è altro che l'accommodarsi di esse nelle modulazioni delle cantilene diatoniche, procedendo per quelli intervalli che si ritrovano e anco si potessino ritrovare nel genere diatonico, come da molti sono state e anco sono felicemente usate, lasciando da un canto quelli che sono proprii de quelle corde cromatiche ed enarmoniche che noi usiamo, cioè il semituono minore e li diesis.

E perché sono alcuni che dicono che se l'uso delle corde cromatiche (se bene non s'usa il genere) fa nelle cantilene effetti mirabili, che quando s'udisse 'l genere puro, si moltiplicarebbe la melodia, però dico che, quantunque a questi bastarebbe la risposta data di sopra, cioè che 'l genere semplice cromatico e l'enarmonico non si possano usare, si può anche dire (poniamo che si potesse usare 'l genere) che non vale sempre la conseguenza a dire: «L'uso delle parti torna comodo, adunque maggiormente l'uso del tutto»; conciosia che si trova in fatto che non è vera, come ciascheduno sano di giudizio può esser certo.

E questo non solamente si verifica nella musica, ma anche nell'altre arti, come vediamo nell'arte del scultore, che tutto quel marmo, ch'ei piglia per far una statua, non torna al suo proposito, ma alcune parti, essendo che prima lo elegge, dopoi s'accommoda a quelle parti che gli tornano più al proposito, levandogli il superfluo, e conduce l'opera al fine desiderato. Non piglia adunque il scultore tutta quella pietra che s'avea posto inanti, ma quella parte solamente ch'ei vede esser necessaria al suo bisogno. Onde i musici eziandio conoscendo che l'uso delle corde cromatiche li tornava molto al proposito, e che l'uso dei generi era molto incomodo, presero quella parte, che faceva per loro, a far più

bello e più leggiadro il diatonico; e con tal mezzo lo ridussero alla sua perfezione, conciosia che in esso (secondo i propositi) si possono far udire ogni maniera di concento, sia dolce overo aspro o come si voglia; massimamente quando le consonanze sono adoperate con proposito dal compositore ch'abbia giudizio.

L'uso adunque delle parti è utile, anzi dirò necessario, e non quello del tutto; perciocché con l'aiuto d'una corda cromatica potiamo pervenire all'uso d'una buona e sonora armonia e schivar nel genere diatonico alcune discommode relazioni de tritoni, semidiapenti e d'altri simili intervalli che fanno le parti cantando insieme, com'altrove ho mostrato, senza l'aiuto delle quali molte volte si potrebbe udir non solamente assai durezze, ma anco alcune disconze modulazioni. E quantunque tutti questi inconvenienti si potessero schivare, usando solamente le corde diatoniche, tuttavia ciò si farebbe alquanto più difficilmente, massimamente volendo (come porta 'l dovere) cercar di variar l'armonia; laonde avviene che per l'uso di tal corda i modi si fanno più dolci e più soavi.

Io voglio credere che gli antichi non chiamassero il diatonico più duro e più naturale degli altri due generi, per altro se non perché videro che dalle corde cromatiche gli era moltiplicata l'armonia e si faceva più lascivo; e stando nelle sue proprie corde, era alquanto più virile e più avea del forte. E credo eziandio che 'l cromatico pigliasse il nome di lascivo, di molle e di effeminato, dall'effetto che facevano le sue corde poste tra quelle del diatonico; e ciò mi fa credere Boezio,⁴⁴⁴ quando dice ch'una corda sola posta da Timoteo nell'istrumento antico, il quale era ordinato in un ordine de suoni divisi diatonicamente, faceva un tal effetto, come anco faceva quella aggiunta da Terpandro (come si legge) nell'istesso istrumento; il perché si può eziandio comprendere che non usassero il cromatico semplice e anco che non adoperassero tal corda se non per ornamento del diatonico. E perch'io vedo che 'l passar per le corde enarmoniche, poste nei nostri istrumenti moderni, è cosa alquanto più difficile e vuole il sonatore alquanto più esperto di quel che non vuole quando passa insieme per le corde diatoniche e per le cromatiche, però questo mi fa pensare che gli antichi, avendo rispetto a cotal cosa, chiamassero l'enaarmonico difficile, ancora che la difficoltà era posta in molt'altre cose, come più oltre son per dimostrare.

Diremo adunque, ritornando al nostro proposito, che l'uso delle parti è buono e torna molto commodo al compositore, e che l'uso del tutto (oltre l'incommodità) fa la cantilena senz'alcuna vaghezza, perché nella sua composizione entrano alcune cose le quali senza dubbio sono molto sproporzionate e

⁴⁴⁴ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 1.

fuori d'ogni armonia e non possono far alcuno buon concento. E s'alcuno dirà che tali cose spiacciono, non perché siano triste da sé ma perché l'udito non è assuefatto ad udirle, parmi che costui voglia dire ch'un cibo tristo e insipido abbia da piacere, dopo che lungamente si averà assuefatto il gusto; ma sia pur come si voglia, io non credo che così come colui il quale avrà usato il suo gusto ad un cibo tristo (se non fusse al tutto fuori di sé) dopo che n'avrà gustato un altro che sia buono e perfetto, non conosca e insieme non confessi veramente tal cibo esser buono, dilettevole e soave, e che quello che mangiava prima era tristo e senza soavità alcuna; così non credo che ciascuno il quale avrà assuefatto il suo udito a cotali cantilene, dopo l'averne udito una diatonica ben ordinata, non confessi veramente quella esser buona e l'altre tristi. E accioché non pari che quel ch'io ho detto sia detto senz'alcuna ragione, voglio ch'investighiamo ora la cagione perché queste cantilene non possino esser buone.

Laonde è da sapere che sì come è impossibile che quella cosa la quale ha le sue parti che tra loro hanno una certa corrispondente proporzione, la quale dai Greci è chiamata *συμμετρία*, non diletta 'l senso, che si diletta grandemente degli oggetti proporzionati, così è impossibile che quella che ha le sue parti fuori di tal proporzione possa diletta. Il perché dico che avendo il genere diatonico in sé cotale proporzione corrispondente (come son per dichiarare) non può far che veramente non diletta e che 'l senso di tal cosa non ne piglia sommo piacere. Per contrario, essendo le parti del cromatico e quelle dell'enarmonico disproporzionate col tutto, è impossibile che possino diletta. Però è da notare ch'io chiamo il tutto in questo luogo tutto 'l corpo della cantilena, cioè tutte le parti insieme; e la parte nomino la modulazione d'una di esse. Similmente chiamo 'l tutto una consonanza e la parte ciascun intervallo contenuto nel sistema di tal consonanza.

Ora inteso questo, dico ch'è impossibile che 'l diatonico non diletta, avendo le parti proporzionate col tutto; conciosia che non si trova nelle sue parti alcun intervallo cantabile che non sia simile ad una consonanza che si pone nel contrapunto, come potiamo vedere per essempro che 'l diastema dell'ottava cantato nelle parti è simile in proporzione all'intervallo dell'ottava che si trova collocata nel contrapunto tra una parte e l'altra. Simigliantemente l'intervallo della quinta cantato è simile a quel della quinta posta nel contrapunto; il che si può anche dire dell'intervallo della quarta, delle due terze, delle due seste e de quelli dei tuoni e del semituono maggiore, che di quell'istessa proporzione si pongono nei contrapunti, nella quale si trovano esser cantati nelle parti della cantilena. Onde non è maraviglia s'io ho detto che 'l genere diatonico non può far se non buono effetto, per il contrario che 'l genere cromatico lo fa tristo e simigliantemente

l'enanarmonico; perciocché gli intervalli dell'uno e dell'altro posti nei contrapunti non sono proporzionati con quelli che si cantano nelle parti né per il contrario; imperoché l'intervallo del semituono minore, che si canta nel cromatico, non è proporzionato con alcun de quelli che si pongono nel contrapunto.

Né veramente si pone nel contrapunto cotale intervallo, perciocché farebbe tristo effetto, com'è manifesto, ancora che si ponesse sincopato, non essendo contenuto da tal proporzione, ch'aggiunto ad un altro qualsivoglia intervallo possa far una consonanza; imperoché è connumerato tra quelli che si chiamano *ecmeli*, i quali ho mostrato di sopra nel capitolo 4.⁴⁴⁵ Tra questi eziandio si pone il diesis enarmonico, il quale è in tutto fuori d'ogni proporzione con gli intervalli posti nel contrapunto, perciocché a niun di essi s'assimiglia ed è molto più lontano da tal proporzione che non è il semituono minore. Onde avviene che meno armonioso è l'enanarmonico nel contrapunto che 'l cromatico, essendo che quanto più alcun genere si lontana da tale proporzione corrispondente, tanto più offende 'l sentimento. E se ben l'enanarmonico è detto da molti armonico, dalla commune armonia, e vogliono che sia genere bonissimo, perciocché (nel modo ch'io ho dichiarato) quando entra nella modulazione degli altri generi, può far buono effetto, tuttavia, come dice Psello:

Δυσμελωδικώτατον μέντοι τὸ ἀρμονικὸν γένος τῆς μελωδίας ἐστί,⁴⁴⁶

cioè: «Il genere armonico ha tristissima melodia nella melodia»; ancora che alcuni vogliono che s'intenda che in cotal genere con gran difficoltà si possa esercitare l'armonia; ed è troppo vero che ha tristissima melodia, conciosia che quando si viene al suo contrapunto fa tristissimo effetto non avendo (come ho detto) gli intervalli cantati simili in proporzione a quelli che si pongono nei contrapunti. Per questo adunque dico che 'l contrapunto over l'armonia de questi due generi ultimi non può per alcun modo esser buono; è ben vero che l'armonia è tanto men trista quanto più s'accosta alla proporzione corrispondente, già nominata.

⁴⁴⁵ *ecmeli*... 4: cfr. qui a p. 316.

⁴⁴⁶ [MICHELE PSELLO], in *Musica* [*Opus dilucidum in quattuor mathematicas disciplinas, arithmetica, musicam, geometriam et astronomiam*, Venetiis, Stephanus Sabius, 1532, 2 *Elaboratum musices compendium*, p. 39 n.n.; l'autore (1018-1078) scrittore, giudice e ministro bizantino, venne chiamato a corte dall'imperatrice Teodora].

Delle cose che concorrevano nella composizione dei generi
Capitolo LXXIX

E se ben nella seconda parte⁴⁴⁷ mostrai il modo che tenevano gli antichi nel recitare la musica e quelle cose che concorrevano nella composizione delle lor melodie, e ciò potrebbe bastare al lettore per conoscer la differenza in quanto all'uso e alla composizione della musica moderna dalla antica, tuttavia voglio (per non lasciar alcuna cosa che sia degna di considerazione) che vediamo ora alcune cose che gli antichi osservavano nella composizione delle melodie de questi generi, accioché manifestamente si possa conoscere se i moderni cromatisti si accostano al vero o se pur sono al tutto fuori della buona strada. Ci dobbiamo adunque ricordare ch'io dissi che gli antichi nelle loro cantilene consideravano una composizione di numero, d'armonia e di parole; la qual composizione nominarono melodia; ma si de' avvertire che nella composizione dei generi avevano non solamente l'armonie differenti, ma anco il numero o metro, che lo vogliamo chiamare, determinato e diverso, percioché quei piedi contenuti in un verso che ponevano in un genere non ponevano nell'altro.

E ciò si può comprendere leggendo la *Musica* di Plutarco,⁴⁴⁸ ov'ei parlando manifestamente dei piedi che si ponevano negli enarmonii, oltre molte altre parole che ciò manifestano, dice che nel primo luogo si poneva lo spondeo; e più a basso parlando degli enarmonii d'Olimpo, si vede che fa manifestissimamente commemorazione del peone⁴⁴⁹ e del trocheo ch'intravano nella composizione di cotal genere, come si può anco vedere nel capitolo 9 del sesto libro dei *Sopplimenti musicali*.⁴⁵⁰ E non solamente usavano tal cosa negli enarmonii ma eziandio negli altri, come si può comprendere dalle parole di Boezio, poste nel capitolo 3 del quarto libro della *Musica*,⁴⁵¹ le quali dicono brevemente che gli antichi, per non por sempre i nomi intieri delle corde nelle lor cantilene, ritrovarono alcune cifere, con le quali notavano cotali nomi, e le divisero per i generi e per i modi; e cercarono di far con brevità, quando volevano scrivere alcuna lor cantilena sopr'alcuna composizione fatta in versi, di porre cotali cifere, onde non solamente venivano ad esplicar le parole contenute in tali versi, ma eziandio la cantilena.

⁴⁴⁷ [Cfr.] capitoli 4, 5 e 7 [qui a pp. 134, 142, 159].

⁴⁴⁸ *comprendere...* Plutarco: PLUTARCO, *Musica*, 1135a.

⁴⁴⁹ *peone*: piede di quattro sillabe variamente disposte - - - -; dalla posizione della lunga prende il nome di peone primo, secondo, terzo e quarto; BATTAGLIA, *s.v.*

⁴⁵⁰ *come...* *musicali*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 6, 9, pp. 265-268.

⁴⁵¹ *poste...* *Musica*: BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 3.

Plutarco ancora dice più avanti che le prime leggi delle cantilene, che si cantavano con gli strumenti da corde, erano mescolate con versi, nei quali si cantava la dizione o parola ditirambica;⁴⁵² e questa parola era prima composta di più parole, come è questa *σελαενονεοάεια*, posta da Platone nel *Cratilo*,⁴⁵³ che è composta di tre, cioè di *σελας* che vol dir lume, di *νέον* che significa nuovo, e di *ένον* che importa vecchio; col qual nome dice che si dovrebbe chiamar la luna che di continuo viene a cambiare il lume e a rinnovarsi; delle quali parole n'è copiosissimo Aristofane⁴⁵⁴ nelle commedie; e sono forse quelle ch'Orazio chiama «sesquipedalia verba».⁴⁵⁵ E dopo la parola ditirambica era contenuta sotto alcuni piedi veloci più d'ogn'altro piede; e da cotali piedi, ch'erano posti nei versi, aveano la misura dei movimenti dell'armonia; la quale armonia era terminata e costituita sott'un certo modo, over aria che lo vogliamo dire, di cantare, come sono quei modi sopra i quali cantiamo i sonetti o canzoni del Petrarca overamente le *Rime* dell'Ariosto.⁴⁵⁶ Né cotali modi non si poteano mutare over alterare in parte alcuna fuori del loro terminato numero o metro, senz'offesa dell'udito, come vediamo nell'armonia dei balli, la quale offende grandemente quando è alterata in un minimo piede.

Onde si vede manifestamente che nella composizione dei generi intrava 'l numero o metro contenuto nei piedi dei versi. E non solamente il numero, parlando assolutamente, ma questo over quel numero, cioè questo o quel piede, o datilo o spondeo o trocheo over altro simile che fusse. Il perché è pur troppo manifesto che gli antichi usavano in cotali generi una sorte de versi terminata; ancora che non si possa fermamente sapere qual maniera fusse, come anco non potiamo aver cognizione alcuna del modo over aria del loro cantare, poichè da niuno (per quanto si vede) è stato lasciato scritto cosa alcuna. Né si ritrova anco che gli antichi facessero cantar molte parti (come facciamo noi) in un concerto, ma cantavano soli, accompagnando la lor voce col suono d'un strumento, il che facevano anco gli ebrei, come di ciò ne fa fede Gioseffo⁴⁵⁷ e il divino Ieronimo,⁴⁵⁸ i quali dicono ch'anticamente i sacri salmi si cantavano con la voce congiunta all'organo.

⁴⁵² *Plutarco... ditirambica*: PLUTARCO, *Musica*, 1141a.

⁴⁵³ *posta... Cratilo*: PLATONE, *Cratilo*, 409b-c.

⁴⁵⁴ *Aristofane*: notissimo commediografo greco (450 a.C.-385 circa).

⁴⁵⁵ [ORAZIO], *Ad Pisones* [*Ars poetica*, 97: «Parole lunghe un piede e mezzo»].

⁴⁵⁶ *aria... Ariosto*: schema melodico-ritmico per intonare le strofe di endecasillabi, in particolare terzine o capitoli, quartine e ottave.

⁴⁵⁷ [GIUSEPPE FLAVIO], *De antiquitatibus* [*indaicis*], libro 6, capitolo 9.

⁴⁵⁸ [GIROLAMO, *Epistula*], *ad Marcellum* [cit. non reperita].

E io tengo per fermo ch'alcune delle corde dei loro istrumenti erano accordate (come n'ho veduto e udito molti antichissimi) per ottava, per quinta e per quarta; e l'armonia, che usciva da queste corde, sempre si udiva continuata e senz'alcuna quiete, mentre sonavano; e dopo sopra di esse facevano una parte al modo loro con l'altre corde più acute. E quel che mi fa creder questo è ch'io vedo che fin oggidì si ritrovano alcuni istrumenti antichissimi, i quali sono in tal modo fatti che si sonano, come ho detto, e in essi si cantano, tra i quali si trova quello che dai Toscani si chiama sinfonia,⁴⁵⁹ il quale alcuni vogliono che fusse la lira antica. E forse Ottomaro Lusciniò nel libro 1 della *Musurgia*⁴⁶⁰ avendo tal opinione lo nominò lira. E potrebbe facilmente esser quello che commemora Orazio dicendo:

Ut gratas inter mensas symphonia discors.⁴⁶¹

Si ritrova eziandio un'altra sorte d'istrumento lungo intorno un braccio, il cui nome si chiama in Vinegia altobasso⁴⁶² ed è quadrato e vacuo, sopra 'l quale sono tese alquante corde, accordate tra loro per una delle nominate consonanze; e s'usa in questa maniera che mentre 'l sonatore di questo istrumento sott'un certo numero o tempo percuote con una mano le sue corde con una barchetta, con l'altra sona un flauto e fa udir un'aria di cantilena, fatto a suo modo. E non solamente si trovano cotali istrumenti da corde; ma eziandio se ne trova tra quelli da fiato uno ch'in Toscana si chiama cornamusa,⁴⁶³ nel quale già si soleva udire due o tre suoni continui accordati insieme consonanti che nascevano da due o tre pifferi gravi, accordati al sudetto modo; ancora ch'al presente se ne odì solamente uno e dappoi si ode un'aria di cantilena che si fa da un piffero acuto, che se ben non accorda col concento de tali pifferi in ogni parte, almeno s'accorda nel fine e in alcune cadenze, come si fa eziandio in ciascuno dei nominati istrumenti, al suono dei quali cantano i rustici le lor canzoni, simile a

⁴⁵⁹ *sinfonia*: nel Medioevo il termine *symphonia* indicava alcuni strumenti in grado di produrre due suoni simultaneamente; tra il XII e il XVI secolo indicò la ghironda e la cornamusa, dotata di bordone, che diede origine alla zampogna; negli organi del XVI secolo era un registro detto anche lira, arpa, cornamusa o *musette*; DEUMM.

⁴⁶⁰ Ottomaro... *Musurgia*: OTTMAR LUSCINIUS, *Musurgia seu Praxis musicae* cit., pp. 1-33.

⁴⁶¹ [ORAZIO], *De arte poetica*, [374; «Come uno strumento stonato durante i banchetti festosi»].

⁴⁶² *altobasso*: una cetra rettangolare a corde percosse da suonare con la sinistra insieme al flauto impugnato con la destra; lo strumento è raffigurato nel 1489 a Roma, Santa Maria sopra Minerva, negli affreschi di Filippino Lippi (circa 1457-1504).

⁴⁶³ *cornamusa*: strumento della famiglia degli aerofoni, costituito da un otre che contiene l'aria, al quale sono collegate diverse canne in legno; una serve per l'insufflazione dell'aria e le altre per la produzione del suono, melodia o bordone.

quella ch'io ho posto nel capitolo 2 del libro 8 dei *Sopplimenti*.⁴⁶⁴ L'uso di quest'istrumento e l'istrumento ancora è descritto da Battista Mantoano, il quale, parlando d'un suo Tonio sonatore di cotale istrumento, nella sua *Bucolica* dice:

Et cum multifori Tonius cui tibia buxo,
tandem post epulas et pocula multicolorem
ventriculum sumpsit, buccasque inflare rubentes
incipiens, oculos aperit ciliisque levatis
multotiesque altis flatu a pulmonibus hausto
utrem implet, cubito vocem dat tibia presso.
Nunc huc, nunc illuc digito saliente vocavit
pinguibus a mensis iuvenes ad compita cantu,
saltidico dulcique diem certamine clausit.⁴⁶⁵

Quest'istesso si ritrova eziandio nelle trombe che s'usano negli esserciti e nelle armate di mare; perciocché, mentre molte di loro sonano con un suono continuo, fuori di quelle se ne ode una, che chiamano chiareto,⁴⁶⁶ che fa udire nell'acuto un'aria di canzone, nel modo di quella ch'io ho nominato poco fa, che rende mirabile effetto negli auditori, oltra che dà segno all'essercito di combattere o di dar all'arme, come dicono, e finalmente il raccogliero in uno. Laonde mi penso che quei pifferi, che gli antichi chiamavano destri e sinistri, i quali usavano (com'altre volte ho detto)⁴⁶⁷ nelle comedie, fussero accordati in tal maniera. Gli organi antichi eziandio a tal maniera s'accostavano, perciocché non erano fatti come moderni; e di ciò me n'ha fatto fede il rarissimo fabricatore de simili istrumenti maestro Vincenzo Colombi da Casal San Vas,⁴⁶⁸ il quale ritro-

⁴⁶⁴ *rustici*... *Sopplimenti*: *La Girometta*, famosa canzone popolare; ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 8, 2, p. 284: «Torna torna nel tuo paese, tu non fai per me, tu non fai per me Girometta, tu non fai per me».

⁴⁶⁵ *Et*... *clausit*: BATTISTA SPAGNOLI, *Bucolica*, 1 *Faustus et Fortunatus*, 163-171: «E quando Tonio, che ha una tibia in bosso con molti fori, dopo i pranzi e i brindisi prende la piccola sacca multicolore e cominciando a gonfiare le gote rosse apre gli occhi e alzando le palpebre riempie l'otre facendo uscire il fiato con grande sforzo dal profondo dei polmoni, con la pressione del gomito la tibia emette il suono. Spostando il dito ora qui, ora lì, chiama dalle ricche mense i giovani all'impegno del canto e della danza e pone fine alla giornata con una piacevole contesa»; *multotiesque* in luogo di *multotiesque*.

⁴⁶⁶ *chiareto*: clareta, una sorta di piccola tromba acuta; OTTMAR LUSCINIUS, *Musurgia seu Praxis musicae* cit., p. 24.

⁴⁶⁷ [Cfr.] *secundae partis* capitolo 4 [qui a p. 134].

⁴⁶⁸ *Colombi*... *Vas*: organaro di Casale Monferrato, anticamente Casal Saint Évas, San Vas o Sant'Evasio, vissuto nel XVI secolo, attivo a lungo nel Veneto e a Venezia; nel 1564 gli venne affidata la manutenzione degli organi della basilica di San Marco; cfr. nota 325 qui a p. 498.

vandosi già molt'anni nel Piemonte appresso Turino, ne ritrovò un molto antico ch'era senza canne e tutto marcio e avea un tastame di tal maniera che dalla parte sinistra, cioè nel grave, avea i tasti tanto larghi che per man grande che fusse stata a pena poteva arrivare il quinto tasto; e cotale tastame, tanto più che si andava verso la banda destra, cioè nell'acuto, tanto più si faceva minore.

Un tastame quasi simile, anco taccato⁴⁶⁹ al somiero,⁴⁷⁰ mi trovo aver nelle mani, che mi diede messere Vincenzo Colonna⁴⁷¹ nella sudetta arte a niuno inferiore de' nostri tempi, ritrovato in un organo antichissimo; i fori del quale somiero, e dalla lontananza d'uno dall'altro, si comprende che le canne dell'organo di cui era, e dal tastame, erano d'un'istessa grossezza; onde nella lunghezza di necessità doveano proporzionatamente esser differenti; la cui forma si può vedere nel capitolo 3 del suddetto libro dei *Sopplimenti*⁴⁷² e fu d'una chiesa di Grado.⁴⁷³ E (per quel che l'uno e l'altro videro) tengono per fermo che si doveano anco accordare in altra maniera di quel che s'accordano i nostri moderni. Si ritrovano eziandio ai nostri tempi molti altri istrumenti, sì da corde come da fiato, che si sonano in tal modo, i quali (per non esser lungo) lascio de nominare.

Erano adunque composti i generi d'armonia, di numero e d'orazione; né intravano nelle composizioni loro tutte le sorti de versi o piedi, ma questo o quello, cioè un terminato numero; e per tal maniera i musici antichi essercitavano la musica nei loro generi; né ciò era a loro difficile, neanco impossibile, perché potevano, usandola in cotal modo, far udire quale intervallo volevano nelle lor canzoni, che non poteva generar fastidio di maniera che non si potesse tollerare; conciosia che non usavano i contrapunti che usiamo nelle nostre composizioni, anzi usavano un semplice modo d'armonia, come si è potuto vedere.

Opinioni dei cromatisti ributtate *Capitolo LXXX*

Hanno opinione finalmente i moderni cromatisti che nelle cantilene si possono usar qualsivoglia intervallo cantando, quantunque non abbia la sua forma o

⁴⁶⁹ *taccato*: attaccato.

⁴⁷⁰ *somiero*: cassa lignea contenente l'aria che viene distribuita nelle canne attraverso l'azionamento dei tasti.

⁴⁷¹ *Vincenzo Colonna*: organaro (1542-1628) capostipite di una famiglia di musicisti e di organari, allievo di Vincenzo Colombi; nel 1582 sposò Marta Dal Corno, nipote di Zarlino; dal 1588 fu incaricato della manutenzione degli organi della basilica di San Marco a Venezia.

⁴⁷² *vedere...* *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 8, 3, pp. 285-292.

⁴⁷³ *Grado*: centro del litorale veneto orientale, sede di un patriarcato dal V secolo, quando vi si insediò temporaneamente il primate di Aquileia.

proporzione collocata tra i numeri armonici; e si muovono con questa ragione, che potendo la voce formare ogn'intervallo ed essendo necessario d'imitare il parlar familiare nel proferir le parole, come usano gli oratori e come vuole anche il dovere, non è inconveniente che si possa usar tutti quelli intervalli che fanno al proposito, per potere esprimere i concetti che sono contenuti nelle parole, con quelli accenti e altre cose, nel modo che ragionando li proferimo, acciò muovino gli affetti. Ai quali si risponde che veramente è grande inconveniente, imperoché altro è parlare familiarmente e altro è parlar modulando o cantando. Né mai ho udito oratore (poiché dicono che bisogna imitar gli oratori, acciòché la musica muova gli affetti)⁴⁷⁴ che usi nel suo parlare quei così strani e sgarbati intervalli ch'usano costoro; perciocché quando li usasse, non so vedere in qual maniera potesse piegar l'animo del giudice e persuaderlo a far il suo volere, com'è il suo fine, se non per il contrario; conciosia che quantunque si potesse far il tutto commodamente in una parte della cantilena e si udissero tali accenti fatti con proposito e che facessero buoni effetti, tuttavia nei accompagnamenti si udirebbono cose tanto ladre e assassine, dirò così, che sarebbe dibi-sogno chiudersi l'orecchie.

Né vale cotesta loro conseguenza: «La voce può far ogni intervallo; adunque si può e si debbe usar ogn'intervallo», perché tanto sarebbe dire quanto che, potendo far l'uomo bene e male, li fusse lecito di fare ogni sceleraggine e usar ogni modo illecito contra i buoni costumi, contra ogni dovere e contra ogni giustizia. Ma veramente gli antichi non ebbero mai opinione tanto maligna né presero licenza alcuna tanto presuntuosa che volessero guastare cosa alcuna di buono della musica; anzi cercarono d'acconciare il tristo, d'accrescere il buono e di farlo anche migliore. Per la qual cosa quanto fusse lodevole appresso di loro cotali licenze si può comprender da quello che scrisse in molti luoghi il prencipe dei musici de' suoi tempi Tolomeo contr'Aristosseno, Didimo, Archita ed Eratostene che non volse lodare, anzi biasimò alcune loro divisioni de' tetracordi; perciocché erano fatte di maniera che i loro intervalli non erano contenuti dalle proporzioni che sono del genere superparticolare.⁴⁷⁵ E se per la modulazione d'un tetracordo, che non faceva (come diciamo al presente) contrapunto, quelli furono tanto biasimati e tanto ripresi, quanto sarebbero stati ripresi questi nostri compositori moderni, s'ei avesse veduto le loro cantilene? Che non solamente in una delle parti, ma alle volte in tutte procedono insieme per discomodi e disproporzionati intervalli. Veramente, come uomo di grande autorità e

⁴⁷⁴ Vide capitolo 11, libro 8 *Supplementi* [*Supplimenti musicali* cit., pp. 316-320].

⁴⁷⁵ *Tolomeo... superparticolare*: cfr. qui a p. 87.

come buon maestro, non avrebbe fatto molte parole; ma gli avrebbe dato tal castigo che sarebbe stato degno della loro presunzione e arroganza.

Dicono eziandio che si debbono adoperar tutte quelle corde che sono in un istrumento, acciòché non siano poste in esso vanamente; veramente dicono il vero, perciocché quando non s'adoperassero, sarebbero poste fuori di proposito; ma bisogna adoperarle con ragione e con proposito, essendo che fuori di ragione e fuori di proposito non si usano bene; ma si adoperano male. E se bisognasse adoperare tutti gli intervalli che sono in uno istrumento, che alle volte fanno un gran numero, con dire che sono in un tale ordine, si potrebbe anche dire l'istesso, quando questi intervalli fussero divisi in due parti e gli altri in due ancora e così procedendo in infinito, moltiplicando gli ordini dei suoni, per aver (come dicono) ogni sorte di voce, per potere esprimere ogni sorte di accento; la qual cosa quanto sia ridicolosa, lasciarò giudicare a tutti coloro che sono capaci di ragione. E se ben sono molte corde in uno istrumento, tra le quali si trovano molti e variati intervalli, non si debbono però adoperar se non con proposito e quando la cantilena e il modo lo ricerca; conciosia che l'adoperare qualunque cosa senza necessità e senza proposito è cosa veramente vana e dinota poca prudenza, oltra che genera al proprio sentimento di tale oggetto gran fastidio.

È ben vero che molti non sentono tal noia, purché odino cose nuove e fantastiche, siano buone o triste quanto si vogliono, perché ne tengono poco conto. Ma quelli che si dilettono delle cose rare e buone non possono patire alcuna cosa di tristo. Sono però alcuni che sono ingannati dalla opinione de molti e non avendo giudizio più che tanto, si attengono alle parole d'alcuni, che hanno più autorità di loro, e dicono: «Questo è buono e questo è tristo»; ma se a questi fusse mostrato il vero, muterebbono consiglio subito e sarebbero d'altro parere. Questi si possono assimigliare a quelli che non hanno giudizio alcuno di gioie, che quando a loro ne è mostrata una di quelle che sono contrafatte e false, la qual sia bella, e sia a loro detto ch'è di gran valore, l'appreciano molto, perché non la conoscono, per la opinione ch'hanno che le gioie vaglino assai denari; e quella che sarà la buona, ma non così bella, apprezzano poco; ma quando gli è detto quella esser la falsa e questa esser la buona, subito mutano consiglio e hanno altra opinione.

Ho voluto dir tutto questo per quelli che credono che un pulice sia uno elefante, acciòché possino vedere e udire che mai sono per aver cosa buona, fuori del nostro genere che usiamo, usando nel modo che facemmo in esso le corde cromatiche e le enarmoniche con proposito, se non si ritornasse a congiungere insieme (come facevano gli antichi) il numero, l'armonia e le parole, nelle quali

si contenessero le cose mostrate nel capitolo 7 della seconda parte;⁴⁷⁶ perciocché se 'l si avesse potuto ritrovare alcuna cosa di buono, oltre il nostro uso, non è dubbio che già tanti e tanti anni sono che la musica è in essere, dopo l'aversi dismessi i due ultimi generi, è impossibile che non fusse stato alcuno d'ingegno tanto eccellente che non avesse posto in uso almeno uno di essi, essendo veramente stati alcuni che già più anni sono (come ho udito dire da molti) intorno questa cosa ci sono affaticati; né mai poterono ritrovar cosa alcuna che li diletta-
tasse. Veramente sarebbe stato la musica tra l'altre arti e scienze molto infelice, che il buono e il bello d'essa si avesse lasciato da un canto e il men buono ritenuto. Ma ciò non è credibile, perciocché sì come nell'altre arti e nell'altre scienze, che sono di grande speculazione e di poco utile, sempre si è riservato il buono, e lo tristo, come cosa inutile, si è lasciato smarrire, così credo che sia stato nella musica; a ben che spero di vedere un giorno darsi opera a questa scienza di tal maniera che io la vederò in tal modo perfetta che non si potrà desiderare in essa cosa alcuna, oltre quello che si porrà in uso.

E questo dico perciocché non la vedo ancora in quella perfezione che può venire, la quale si riserva in tal modo in me, che veramente non la posso esprimere né dire. Il che avverrà quando sarà abbracciata da qualche spirito gentile che non avrà per ultimo fine il guadagno, ch'è cosa da vile e meccanico, ma sì bene l'onore e la gloria immortale che potrà acquistare, dopo l'aversi affaticato intorno tal scienza e accresciuta a quel grado ultimo ch'io ho detto.

Il fine della terza parte

⁴⁷⁶ *cose... parte*. cfr. qui a p. 159.

La quarta e ultima parte delle *Istituzioni armoniche* del reverendo messere Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di cappella della serenissima signoria di Venezia, nella quale copiosamente si tratta dei modi o tuoni che sono le forme delle composizioni musicali; ed è la seconda della seconda parte della musica detta pratica

Quel che sia modo o tuono, e delle sue specie
Capitolo I

Veduto nella parte precedente e a sufficienza mostrato il modo che s'ha da tener nel compor le cantilene, e in qual maniera e con quanto bello e regolato ordine le consonanze l'una con l'altra ed eziandio le dissonanze si concatenino, verrò ora a ragionar dei modi o tuoni. E benché tale impresa sia non poco difficile, massimamente volendo ragionare alcune cose di loro secondo l'uso degli antichi, sì perché (com'altre volte ho detto)¹ la musica moderna dall'antica è variatamente essercitata, com'anco per non ritrovarsi alcun essemplio o vestigio alcuno di loro, che ne possa condurre in una vera e perfetta cognizione, tuttavia non voglio restar di discorrere prima alcune cose; e con quel miglior modo ch'io potrò, ragionando in universale e in particolare, anco di toccare alcune delle più notabili, secondo che mi soveniranno alla memoria e anco mi torneranno in proposito, dalle quali i studiosi potranno venire alla risoluzione di qualunque dubbio che sopra tal materia li potesse occorrere; il che fatto, verrò a mostrar dopoi in qual maniera i musici moderni li usino; e dirò de quante sorti si trovino, l'ordine loro e in che maniera l'armonie, che nascono da loro, s'accommodino al parlare, cioè alle parole.

Dovendo adunque dar principio a tal ragionamento, vederemo prima quello che sia modo o tuono, acciò possiamo sapere che cosa sia quello di cui intendiamo ragionare; né ciò sarà fatto fuori di proposito, poiché 'l modo è il principal soggetto di questo nostro ultimo ragionamento. Si debbe adunque avvertire che questa parola modo (oltra d'ogn'altra sua significazione che sono molte) significa propriamente la ragione, cioè quella misura o forma ch'adopriamo nel fare alcuna cosa, la qual ne astreng² poi a non passar più oltre, facendone operar tutte le cose con una certa mediocrità o moderazione; ed è ben detto veramente, imperoché (come dice Pindaro):

Ἔπεται δ' ἐν ἑκάστῳ

μέτρον³

¹ [Cfr.] parte 2, capitolo 4 [qui a p. 134; per le forme antichate ma ricorrenti nelle *Istituzioni*, cfr. *Nota al testo*, p. 727; gli *hapax* sono annotati volta per volta, mentre i significati desueti sono spiegati soltanto alla prima occorrenza; le note dell'autore si distinguono da quelle del curatore per le integrazioni fra quadre].

² *astrengere*: costringere.

³ [PINDARO], *Olympicae*, ode 13, [strofe 3, 47-48].

cioè: «In ciascuna cosa è modo o misura». Il che disse anco Orazio dopo lui:

Est modus in rebus, sunt certi denique fines
quos ultra citraque nequit consistere rectum.⁴

Imperoché tal mediocrità o moderazione non è altro che una certa maniera over ordine terminato e fermo nel procedere, per il quale la cosa si conserva nel suo essere, per virtù della proporzione, ch'in essa si ritrova, che non solo diletta, ma eziandio molto giovamento apporta. De qui viene che se per caso over a bello studio tal ordine da essa si allontana, non si può dire quant'offendi e quanto il sentimento aborrisca. Avendo adunque i musici e i poeti antichi considerato tal cosa, perché gli uni e gl'altri erano una cosa istessa (come ho detto altrove)⁵ chiamarono le loro composizioni modi, nelle quali sotto varie materie per via del parlare accompagnate l'una all'altra con proporzione, esprimevano diversi numeri o metri e diverse armonie. Onde nacque che posero tre generi de modi, non avendo considerazione al suono over all'armonia che nasceva ma solamente all'altre parti aggiunte insieme, l'uno dei quali chiamarono ditirambico, l'altro tragico e il terzo nomico;⁶ dei quali le lor specie furono molte, come epitalamii,⁷ encomii,⁸ inni, peani⁹ e altri simili, come si è dichiarato nei *Sopplimenti*.¹⁰ Considerando dopoi l'armonie da per sé, che uscivano da tali congiungimenti, perché ritenevano in loro una certa, propria e terminata forma, le nominarono simigliantemente modi, aggiungendoli dorio, o frigio, over altro nome, secondo 'l nome dei popoli che furono inventori di quell'armonia, over da quelli che più si diletavano di una specie che d'un'altra; imperoché l'armonia doria fu denominata dai Doriensi che furono i suoi inventori, la frigia dai popoli che abitavano la Frigia, e la lidia da quelli di Lidia e così l'altre per ordine.

⁴ [Orazio], *Sermones*, libro 1, *satira* 1, [106-107: «In tutte le cose c'è una misura, ci sono limiti precisi, al di là dei quali non ci può essere il giusto»].

⁵ [Cfr.] *in proemio* e capitolo 6 *secundae partis* [qui a pp. 8, 151].

⁶ *nomico*: proprio del nomo greco; cfr. qui a p. 142.

⁷ *epitalamii*: componimento poetico scritto e recitato in occasione di un matrimonio; BATTAGLIA, *s.v.*

⁸ *encomii*: canto conviviale della festa e del banchetto, in uso nell'antica Grecia per celebrare la vittoria nei giochi, le azioni insigni di un defunto, le imprese o i meriti di un personaggio famoso; BATTAGLIA, *s.v.*

⁹ *peani*: canto corale greco in onore di Apollo, in origine per allontanare la peste o un'altra calamità, in seguito come inno guerresco nell'imminenza del combattimento o dopo la vittoria; BATTAGLIA, *s.v.*

¹⁰ [ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., nel] capitolo 2 del libro 7, [pp. 270-273], e nel capitolo 1 del libro 8, [pp. 276-279].

È ben vero ch'avendo ciascuna di esse in sé alcuna cosa propria nel suo canto ed essendo accompagnata con diversi numeri, chiamarono alcune di esse gravi e severe, alcune baccanti e furiose, alcune oneste e religiose; e alcun'altre nominarono lascive e bellicose. Onde per questo rispetto ebbero grand'avvertimento nell'accompagnar cotali armonie ai numeri e questi insieme con proposito a materie convenienti, le quali esprimevano nell'orazione o parlare, secondo la lor natura. Il perché avendo considerazione a tutte queste cose, nominarono le lor composizioni secondo la natura del composto, come sarebbe dire modi flebili, i quali sono le elegie,¹¹ imperoché contengono materie meste e flebili, come si può veder espressamente in quelli due volumi, oltra gli altri quasi infiniti che sono d'altri autori, i quali scrisse Ovidio, dopo che fu mandato in essilio in Ponto da Augusto;¹² e da quell'anco che scrive nella epistola di Saffo¹³ a Faone,¹⁴ volendo mostrar che le cose amatorie sono materie flebili e che conven-gono alla elegia, dicendo:

Forsitan et quare mea sint alterna requiris
 carmina, cum lyricis sim magis apta modis;
 flendus amor meus est. Elegeia flebile carmen.
 Non facit ad lacrimas barbitos¹⁵ ulla meas.¹⁶

Fece anche Orazio menzione de questi modi, dicendo:

Tu semper urges flebilibus modis
 Myster¹⁷ adeptum.¹⁸

¹¹ *elegie*: componimento caratterizzato dall'alternanza di esametri e pentametri; BATTAGLIA, *s.v.*

¹² [OVIDIO], *De tristibus* [*Tristia*], e *De Ponto* [*Epistulae ex Ponto*]; cfr. nota 3 qui a p. 14.

¹³ *Saffo*: di Lesbo, poetessa greca (VII-VI secolo a.C.) scrisse in dialetto eolico canti d'amore, inni ed epitalami, di cui restano alcuni frammenti e un'ode.

¹⁴ *Faone*: pescatore vecchio e brutto, diventato bellissimo per aver trasportato Afrodite rifiutando ogni compenso; Saffo, innamorata di lui ma non corrisposta, si gettò in mare dallo scoglio di Leucade.

¹⁵ *barbitos*: strumento simile alla lira.

¹⁶ *Forsitan... meas*: OVIDIO, *Heroides*, 15 *Sappho Phaoni*, 5-8: «Forse mi chiederai anche perché i miei versi siano alterni, mentre io sono più portata al metro lirico; devo piangere il mio amore. L'elegia è un genere lacrimoso. Non c'è lira che si adatti alle mie lacrime».

¹⁷ *Myster*: il giovane prediletto da Gaio Valgio Rufo, poeta amico di Orazio, oppure suo figlio.

¹⁸ [ORAZIO], *Carmina*, 1 [in realtà 2], ode 9 [*Ad Valgium Rufum*, 9-10: «Tu piangi sempre Miste, che ti fu tolto, in metri malinconici»].

E anco Boezio nel libro 3 della *Consolazione filosofica*:

Quondam funera coniugis
vates threicius¹⁹ gemens,
postquam flebilibus modis
silvas currere, mobiles
amnes stare coegerat.²⁰

Come li commemorò eziandio Cicerone nelle *Tuscolane*, quando (facendo insieme menzione degli umili e depressi) disse:

Haec cum pressis et flebilibus modis, qui totis theatris maestitiam inferant, concinuntur.²¹

E in un altro luogo, facendo menzioni dei tardi:

Solet idem Roscius²² dicere se quo plus aetatis sibi accederet, eo tardiores tibicinis modus et cantus remissiores esse facturum.²³

Altre nominarono modi lamentevoli, come si può vedere appresso Apuleio, quando dice:

Et sonus tibiae zygiae²⁴ mutatur in querulum Lydii modum.²⁵

Alcune poi chiamarono modi dolci, come ne mostra l'istesso Orazio in un altro luogo, quando dice:

¹⁹ *vates threicius*: Orfeo.

²⁰ [BOEZIO, *De consolatione philosophiae*, 3], metro 12, [5-9: «Una volta il vate di Tracia piangeva la morte della sposa, dopo aver costretto, con metro malinconico, le selve a scorrere e il flusso delle acque a fermarsi»].

²¹ [CICERONE], *Tusculanae [disputationes]*, libro 1, [44, 106: «Queste cose si cantano con armonie lente e tristi, che riempiono tutto il teatro di mestizia»].

²² *Roscus*: Quinto Roscio di Lanuvio, il più grande attore dei suoi tempi, amico e maestro di Cicerone nell'arte oratoria.

²³ [CICERONE], *De oratore*, libro 1, [60, 254: «Roscio era solito dire che quanto più fosse avanzato nell'età, tanto più lenti avrebbe richiesto i modi del suonatore di tibia e più calmi i canti»].

²⁴ *zygiae*: dal greco ζυγόν giogo, in latino *ingum*, nodo coniugale, matrimonio; appellativo di Giunone che presiedeva alle nozze.

²⁵ *Et... modum*: APULEIO, *Metamorphoseon*, 4, 33: «E il suono della tibia nuziale si muta nel lamentevole modo del Lidio».

Me nunc thressa Chloe regit,
dulces docta modos et citharae sciens.²⁶

E Seneca anco:

Sacrifica dulces tibia effundat modos.²⁷

Nominarono eziandio alcun'altri modi mesti, come si può vedere dall'autorità di Boezio:

Carmina qui quondam studio florente peregi,
flebilis heu maestos cogor inire modos.²⁸

E alcune modi impudici, i quali commemora Quintiliano dicendo:

Apertius tamen profitendum puto, non hanc a me praecipì, quae nunc in scaenis
effeminata et impudicis modis fracta.²⁹

Altre chiamarono modi rudi o grossi, il che dimostra Ovidio:

Dumque, rudem praebente modum tibicine tusco,
lydius aequatam ter pede pulsat humum.³⁰

E altre modi discordanti e de questi ne fa menzione Stazio:

Discordesque modos et singultantia verba
molior.³¹

Ultimamente (lasciandone molt'altri per brevità) chiamarono in universale alcune composizioni modi lirici, come dall'autorità d'Ovidio commemorata di

²⁶ [ORAZIO], *Carmina*, libro 3, ode 9 [*Ad Lydiam*, 9-10: «Ora sono vinto da Cloe di Tracia, abile nelle dolci armonie e sapiente con la cetra»].

²⁷ [SENECA], in *Agamemnone*, [584: «La tibia sacrificale diffonda dolci suoni»].

²⁸ [BOEZIO], *De consolatione [philosophiae]*, 1, metro 1, [1-2: «Io, che una volta con passione giovanile scrissi versi, ahimè triste, sono costretto a intonare canti malinconici»].

²⁹ [QUINTILIANO], *Institutio oratoria*, libro 1, capitolo 10 [*An oratori futuro necessaria sit plurimum artium scientia*, 31: «Tuttavia ritengo di dover dichiarare più apertamente che non consiglio questa musica di oggi, effeminata e rammollita con modi lascivi sulle scene»].

³⁰ [OVIDIO], *De arte amandi [Ars amatoria]*, 1, [111-112: «E intanto, mentre un etrusco segna un ritmo rude con la tibia, il lidio batte col piede per tre volte il terreno spianato»].

³¹ [STAZIO], *Silvae*, libro 5 *Epicedii in filium*, [26: «Produco metri discordanti e suoni disarmonici»; l'autore (circa 45-96 d.C.) visse a Roma e poi ritiratosi nella natia Campania, dove compose l'*Achilleide*, è uno dei personaggi di DANTE, *Purgatorio*, 21-33].

sopra si può comprendere. E le loro materie non si esprimevano con la voce solamente; ma se le accompagnava l'armonia che nasceva d'alcuno istrumento, fusse stato poi cetera o lira overamente piffero o di qualunque altra sorte. Si trovava nondimeno gran differenza tra questi modi, essendo che i popoli di questa provincia usavano una maniera de versi e un istrumento e quelli di quella ne usavano un altro e un'altra maniera de versi. E non erano differenti solamente in questi ma nelle armonie ancora; imperoché una sorte d'armonia usava un popolo e un altro un'altra, di maniera ch'erano anco differenti nei numeri, i quali si ritrovavano nei versi. De qui nacque dopoi che i modi erano denominati da quei popoli (come di sopra ho detto) che più si diletavano di quella maniera over erano stati gl'inventori. Laonde da questo si può comprendere che se un popolo, come quello di Frigia, udiva alcuna maniera forestiera, diceva quello essere modo di quella provincia, ove più si usava overamente ov'era stato ritrovato; di maniera che chiamavano il modo eolio dai popoli della Eolia suoi inventori, ch'era contenuto in un certo inno, composto nel modo lirico sott'alcuni numeri; conciosia che questi popoli si diletarono molto della lira o cetera, che secondo l'opinione d'alcuni (la qual reputo falsa) a quei tempi erano una cosa istessa, al suono della quale cantavano il sudetto inno; ma di questo si legga il capitolo 16 del libro 1 dei *Sopplimenti*,³² che si potrà conoscere il vero di cotal cosa. Tal istrumento usavano similmente i Doriesi, ancora che forse cantassero altra maniera de versi e usassero l'armonia molto differente; del che ne fa fede Pindaro, quando nomina simile istrumento δωρίαν φόρμιγγα,³³ cioè dorica cetera; e Orazio:

³² *lira... Sopplimenti*: in realtà ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 4, 33, pp. 216-218; nella *Tavola degli istrumenti artificiali, i quali in molte maniere percossi fanno diversi suoni*, la cetera e la lira appartengono allo stesso genere, quello degli strumenti a corda, ma a due specie diverse «con tasti o senza tasti»; la specie coi tasti si suddivide a sua volta in tre «percioché over che il sonatore con una mano, fregando le corde con l'archetto, con l'altra le preme sopra i loro tasti, com'è il violone; o con una mano tocca le corde con una penna e con l'altra le preme nel luogo dei tasti, com'è la cetera; o con una mano muove le corde, con l'altra premendole sopra il manico dell'istrumento nei luoghi dei tasti, viene a formar le sue armonie, come nel liuto»; in due si suddivide anche la specie senza tasti «com'è il violino prima, che si suona fregando le sue corde separatamente l'una dall'altra con l'archetto e con le dita premendole sopra 'l suo manico, secondo che torna al proposito; nel qual numero si può porre la nostra lira, ch'al medesimo modo si sona, ma si fregano in essa con l'archetto in un tratto molte corde con la destra, premendone insieme molte con la sinistra mano sopra 'l suo manico».

³³ [PINDARO], *Olympicae*, ode 1, [antistrophe 1, 26-27].

Sonantem mistum tibiis carmen lyra,
hac dorium, illis barbarum.³⁴

Onde si può vedere dalla parola «barbarum», la quale s'intende per il modo frigio, ch'anco i popoli della Frigia usassero i pifferi. E cotal modo veramente solevano sonare con simili istrumenti, come potrei mostrar con molti essempli, i quali lascio per brevità, bastando solamente uno di Virgilio, il quale dice in tal maniera:

O vere Phrygiae (neque enim Phryges) ite per alta
Dindyma,³⁵ ubi assuetis biforem dat tibia cantum;³⁶

e uno d'Ovidio:

Tibia dat phrygios, ut dedit ante, modos;³⁷

dai quali si può comprendere esser vero quel ch'ho detto. Con questo istrumento similmente quei popoli ch'abitavano la Lidia facevano le lor armonie; e di ciò n'è testimonio Orazio dicendo:

Virtute functos more patrum duces,
lydis remisto carmine tibiis,
Troiamque et Anchisen et almae
progeniem Veneris canemus.³⁸

E Pindaro il quale, avanti di lui, supplicando Giove per Psaumido Camarineseo,³⁹ vincitore nei giuochi olimpici, dice:

Io vengo a te supplichevole o Giove sonando λυδίαις ἀύλοις con pifferi lidii.⁴⁰

³⁴ [ORAZIO], in *Epodon*, ode 7 [in realtà 9, 5-6: «Suonando una musica con la lira mescolata alle tibiae, quella nel modo dorico, questi nel modo barbaro»; *Sonante* in luogo di *Sonantem*].

³⁵ *Dindyma*: monte della Frigia, sacro a Cibele.

³⁶ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 9, [617-618: «Frigie (non Frigi) andate per l'alto Dindimo, dove la tibia suona un doppio canto per gli iniziati»].

³⁷ [OVIDIO], *Fasti*, libro 4, [214: «La tibia, come un tempo, suona ritmi frigi»].

³⁸ [ORAZIO], *Carmina*, libro 4, ode 15 [*Ad divum Augustum*, 29-32: «Canteremo, col canto accompagnato dalle tibiae lidie, i condottieri morti valorosamente secondo il costume degli antenati, Troia e Anchise e la stirpe della madre Venere»].

³⁹ *Psaumido Camarineseo*: vincitore nella gara del carro tirato dai buoi, detta ἀπήνη, alle olimpiadi del 452 o del 456 a.C.

⁴⁰ [PINDARO], *Olympicae*, ode 5, [strofe 3, 17-19].

Non manca per dimostrar questo eziandio il testimonio d'Apuleio, con l'autorità addutta di sopra, e de molti altri; ma questi bastino. Da questo adunque potiamo comprendere che i modi anticamente consistevano nell'armonie e nei numeri espressi da una sorte d'istrumento, e che la diversità loro era posta nella variazione dell'armonie, nella diversità dei numeri e nella maniera dell'esprimere, cioè dell'istrumento. E se bene alcuni popoli convenivano con alcun'altri nelle armonie over negli istrumenti, erano poi differenti nei numeri; e se in questi erano concordi, discordavano poi nelle armonie e negli istrumenti; di maniera che se in una cosa over in due erano conformi, variavano poi nel resto. Questo istesso vediamo eziandio oggidì in diverse nazioni; imperoché l'italiano usa 'l numero o verso de piedi o sillabe commune col francese e col spagnolo, com'è quello d'undici sillabe; nondimeno quando s'odono cantar l'uno e l'altro si scorge un'armonia differente e altra maniera nel procedere; conciosia che altramente canta l'italiano di quello che fa il francese; e in altra maniera canta lo spagnuolo di quel che fa 'l tedesco, lasciando di dire delle nazioni barbare e infideli, com'è manifesto.

Usa l'italiano e anco il francese grandemente 'l leuto e lo spagnolo usa il ceterone,⁴¹ ancora che questo varia poco da quello, e altri popoli usano il piffero. Nei numeri o versi, quanta differenza sia tra i popoli e quanto un popolo abbia differente maniera dell'altro si può conoscere, incominciando da questo capo, che se ben fuori dell'Italia in alcuna parte non si usa 'l verso legato o sciolto d'undeci sillabe, fatto alla simiglianza dell'endecasillabo latino,⁴² tuttavia nella Italia, nella Franza e nella Spagna molto si usa. E quel che in Italia si chiama rima credo che sia detto da questa parola greca ῥυθμός che significa (com'altrove ho detto)⁴³ numero o consonanza; percioché da quelle corrispondenze e legature, che si trovano nel fine dei versi, le quali chiamano cadenze, nasce la consonanza over armonia che si trova in essi.⁴⁴ Usano gli italiani cotali cadenze non tanto in quella maniera de versi, che si trovano nell'ottave rime o stanze,⁴⁵ nei

⁴¹ *ceterone*: una cetra dalle dimensioni piuttosto grandi, inserita anche da Claudio Monteverdi (1567-1643) nell'elenco degli strumenti per l'*Orfeo*, sembra essere stata usata come basso continuo a partire dalla fine del XVI e durante tutto il XVII secolo.

⁴² *endecasillabo latino*: il falecio, usato per esempio da Catullo.

⁴³ [Cfr.] *secundae partis* capitolo 8 [qui a p. 166].

⁴⁴ Vedasi il capitolo 13 del libro 8 dei *Supplimenti [musicali cit., pp. 322-326]*.

⁴⁵ *ottave... stanze*: strofa di otto endecasillabi rimati abababcc nel caso dell'ottava toscana, ababab nel caso di quella siciliana; BATTAGLIA, *s.v.*

sonetti,⁴⁶ nei capitoli⁴⁷ e altri simili, che dimandano intieri, quanto nelle canzoni ancora e madrigali, ove si pone molte sorti de versi, come sono quelli di sette sillabe e altri simili che chiamano versi rotti,⁴⁸ com'è manifesto; imperoché nell'Italia, madre dei buoni e rari intelletti, s'usa varie maniere di comporre, come si può comprendere dalle nominate ottave rime o stanze, che dir le vogliamo, dai terzetti, dalle sestine,⁴⁹ dai sonetti e dai capitoli, nei quali s'adoperano una sola maniera de versi, che sono gli intieri,⁵⁰ e nelle canzoni e nei madrigali con altri simili, nei quali si pongono varie sorti de numeri ad imitazione dell'ode d'Orazio; a ben che i numeri oraziani siano senza le commemorate cadenze e gli italiani siano per esse cadenze al detto modo legati, come nelle dotte e leggiadre canzoni del Petrarca e de molt'altri eccellentissimi uomini si può vedere, delle quali tengo per certo che i dotti spiriti italiani siano stati inventori; conciosia che non mi ricordo aver mai trovato appresso d'alcun altro poeta, né greco né latino, un simil modo di comporre con tali cadenze, con tutto che 'l dottissimo Orazio abbia cantato assaissime ode in molte maniere. È ben vero ch'altri poeti latini (ancora che non molto spesso) hanno usato simili cadenze o corrispondenze nelle mezzane sillabe⁵¹ e nell'ultime d'alcuni loro versi, i quali chiamano leonini o canini,⁵² come in ciascun de questi ha fatto il poeta:

Ad terram misere aut ignibus aegra dedere.⁵³

Cornua vellatarum obvertimus antennarum.⁵⁴

Illam indignanti similem similemque minanti.⁵⁵

⁴⁶ *sonetti*: componimento poetico formato da quattordici endecasillabi disposti in due quartine e due terzine; BATTAGLIA, *s.n.*

⁴⁷ *capitoli*: componimento in terza rima; BATTAGLIA, *s.n.*

⁴⁸ *versi rotti*: di misura inferiore all'endecasillabo o con rima interna; BATTAGLIA, *s.n.*

⁴⁹ *sestine*: strofa di sei endecasillabi, composta da due distici a rima alternata e conclusa da due versi a rima baciata; componimento formato da sei stanze di sei endecasillabi e da un commiato di tre endecasillabi.

⁵⁰ *intieri*: endecasillabi.

⁵¹ *cadenze... sillabe*: la rima al mezzo.

⁵² *leonini o canini*: col primo emistichio in rima o in assonanza col secondo; da Leonio, monaco di San Vittore a Parigi, vissuto nel XII secolo, a cui si attribuisce l'origine del verso; BATTAGLIA, *s.n.*

⁵³ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 2, [566: «Si lanciarono a terra o si gettarono disperatamente tra le fiamme»; *aegre* in luogo di *aegra*].

⁵⁴ *Ibidem* [VIRGILIO, *Aeneidos*], 3, [549: «Voltiamo l'estremità delle antenne con la loro velatura»].

⁵⁵ *Ibidem* [VIRGILIO, *Aeneidos*], 8, [649: «Simile a uno indignato e simile a uno minaccioso»; *Illum* in luogo di *Illam*].

Tum caput orantis nequicquam et multa precantis.⁵⁶

Ora citatorum dextra contorsit equorum.⁵⁷

E Ovidio anche in questo ha osservato cotal legge:

Vim licet appelles et culpam nomine veles.⁵⁸

E in molt'altri che non si mettono per non crescere 'l volume. Onde 'l Petrarca (com'io credo) imitando tal maniera di comporre, le pose in un altro modo, accordando 'l fine del verso precedente col mezzo del seguente in cotal guisa:

Mai non vo' più cantar com'io soleva,
ch'altri non m'intendeva, onde ebbi scorno;
e puossi in bel soggiorno esser molesto.⁵⁹

E così il restante di tal canzone. Il che osservò eziandio nella canzone *Vergine bella*.⁶⁰ Quest'istesso fece il Sanazaro nel principio dell'*Arcadia* in quella parte, quando parlando Ergasto con Selvaggio pastore dice:

Menando un giorno gli agni appresso un fiume,
vidi un bel lume in mezzo di quell'onde,
che con due bionde trecce allor mi strinse
e mi dipinse un volto in mezzo 'l cuore;⁶¹

e il resto che segue. Ma quando ben si ritrovasse tra i greci o tra i latini poeti una tal maniera di comporre, con simili cadenze, questo poco importerebbe, essendo che tanto si potrebbe gloriare il primo inventore d'una tal maniera di comporre italiano, se bene avesse pigliato l'invenzione d'alcun poeta greco o latino, quanto si gloriava Orazio d'esser stato il primo che ritrovato avesse il

⁵⁶ *Ibidem* [VIRGILIO, *Aeneidos*], 10, [554: «Poi il capo di uno che prega invano e richiede molte cose»].

⁵⁷ *Ibidem* [VIRGILIO, *Aeneidos*], 12, [373: «Con la destra storse il muso dei cavalli impetuosi»].

⁵⁸ [OVIDIO, *Heroides*], 8 in *Epistola* [*Epistula*] *Helena ad Paridem* [in realtà 5 *Oenone Paridi*, 131: «Puoi chiamarla violenza e velare la colpa con tale nome»].

⁵⁹ [FRANCESCO PETRARCA], *Canzoniere*, [*In vita di madonna Laura*], 22 [105 secondo la numerazione moderna, 1-3].

⁶⁰ [FRANCESCO PETRARCA], *Canzoniere*, [*In morte di madonna Laura*], 49 [366 secondo la numerazione moderna].

⁶¹ *Menando... cuore*. IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, ecloga 1, 61-64; l'autore (1457-1530) legato alla corte aragonese di Napoli, è considerato un antesignano della poesia pastorale.

modo di comporre in latino i versi lirici alla guisa dei Greci; il che si può comprendere dalle sue parole, quando dice:

Dicar, qua violens obstrepat Aufidus⁶²
et qua pauper aquae Daunus⁶³ agrestium
regnator populorum, ex humili potens
princeps aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos.⁶⁴

Del che si può eziandio gloriare Claudio Tolomei sanese⁶⁵ d'essere stato il primo che abbia espresso 'l verso eroico e l'essametro e lo pentametro nelle italiane muse, ancora che da pochi finora cotal cosa sia stata abbracciata. Vogliono alcuni che 'l dottissimo Dante Alighieri poeta fiorentino fusse 'l primo inventore dei terzetti⁶⁶ e il Boccaccio dell'ottava rima;⁶⁷ per il che quando a cotali maniere di comporre si volesse dare un nome particolare, volendole denominar dalla ragione⁶⁸ nella quale furono ritrovate, l'una e l'altra maniera si chiamerebbe (come ne invita Orazio con l'autorità posta di sopra) modi italiani; o volendole denominar dalla patria, si chiamerebbono modi toscani. Ma se si volessero denominar dai proprii inventori, la prima maniera si nominerebbe (dirò così) modo dantesco e la seconda maniera modo boccacciano, come le legge citaristiche e le tibiali (il che abbiamo veduto nella seconda parte)⁶⁹ furono denominate parte dei popoli⁷⁰ e parte dagli inventori. E se ben nell'Italia si trova non solo una maniera de versi ma anco più maniere particolari, come ho mostrato, tuttavia i

⁶² *Aufidus*: Ofanto, fiume principale della Puglia.

⁶³ *Dannus*: territorio della Puglia che prende il nome da Dauno, uno dei tre figli del pelasgo Licaone, capostipite dei popoli italici.

⁶⁴ [ORAZIO], *Carmina*, libro 3, ode 31 [in realtà 30 *Ad Melpomenen*, 10-14: «Li dove risuona l'Aufido violento e dove Dauno, povero di acqua, fu re dei popoli dei campi, si dirà di me, divenuto da oscuro importante, che ho portato per primo fra i modi italici la poesia dell'Eolia»].

⁶⁵ *Claudio Tolomei sanese*: vescovo e letterato (1492-1555) autore di sonetti e di un poema in ottave intitolato *Laude delle donne bolognesi*; nel trattato *Versi e regole della nuova poesia toscana*, Roma, Antonio Blado d'Asola, 1539, applica la metrica quantitativa e i sistemi strofici classici alla lirica italiana, presentando componimenti propri e di altri autori.

⁶⁶ *Dante... terzetti*: la terzina incatenata di DANTE, *Commedia*, che rima aba bcb cdc.

⁶⁷ *Boccaccio... rima*: a GIOVANNI BOCCACCIO, *Teseida* (1341), si attribuiva l'introduzione dell'ottava toscana, già comparsa alla fine del XII secolo.

⁶⁸ *ragione*: forse da emendare in «regione».

⁶⁹ [Cfr.] capitolo 5 [qui a p. 142].

⁷⁰ *dei popoli*: forse da emendare in «dai popoli».

Greci ai nostri giorni, oltra l'altre loro maniere, hanno il verso de quindici sillabe, come sono questi che sono di Constantino Mannasi loro filosofo:

Ὅ τοῦ Θεοῦ παντέλειος καὶ παντοκτίστῳ λόγος
τὸν οὐρανὸν τὸν ἄναστρον παρήγαγεν ἀρχῆθεν.⁷¹

E vogliono dire: «La parola di Dio in tutto è perfetta; e colui che fabricò tutte le cose del mondo da principio fabricò il cielo senza stelle»; dei quali versi tutto 'l suo *Esameron*⁷² è pieno; e li cantano sotto un modo particolare, secondo 'l costume loro, il che non si usa nella Italia. Per il che (lasciando di dir degli altri popoli) da questi due potiamo veder la differenza che poteva esser dei numeri e delle armonie nei modi de quei popoli, nel tempo che nella Grecia la musica era in fiore. Percioché, come vediamo questi due popoli a' nostri tempi avere una maniera particolare di verso e una maniera particolare di cantare, il simil dovemo creder che fusse anticamente tra quei popoli. E ancora che ai nostri giorni alcuni popoli di nazione diversa convenghino insieme nel numero o nei piedi del verso e nella maniera della composizione delle lor canzoni, tuttavia sono differenti intorno la maniera del cantare. E non solamente si trova tra diverse nazioni tal differenze, ma anco in un'istessa patria, come si può veder nell'Italia; percioché in una maniera si cantano le canzoni che si chiamano villotte⁷³ nella provincia di Venezia, e in un'altra maniera nella Toscana e nel reame di Napoli, com'era anco appresso gli antichi; percioché se bene i popoli della Doria e quelli dell'Eolia usavano un'istessa qualità o sorte di verso e un istesso istrumento, le armonie loro poi erano in qualche parte differenti.

De qui si può comprendere adunque la diversità dei nomi nei modi, che si come in alcun modo si trovava il numero, l'istrumento e l'armonia differente da un altro modo, così anco nacque la diversità dei nomi. Laonde credo che 'l modo dorio fusse differente dall'eolio, come il frigio era diverso dal lidio, e ciò non solamente nell'armonie ma eziandio nei numeri, come si può comprendere dai varii effetti che nascevano dall'uno e dall'altro, i quali vederemo al suo luogo.⁷⁴

⁷¹ Ὅ... ἀρχῆθεν. COSTANTINO MANASSE, *Compendium chronicum ab exordio mundi usque ad Nicephorum Botaniatem*, 26-27.

⁷² *Esameron*: la prima parte di COSTANTINO MANASSE, *Compendium*, che narra la creazione del mondo, avvenuta in sei giorni; l'autore (1143-1180) storico bizantino, compose una cronaca in versi dalla creazione del mondo alla caduta dell'imperatore d'Oriente Niceforo Botoniate (1081).

⁷³ *villotte*: composizione polifonica vocale apparsa in Italia verso la metà del XV secolo, caratterizzata dall'alternanza di sezioni in metro binario e ternario.

⁷⁴ *vederemo*... *luogo*: cfr. qui a p. 634.

Però adunque quando leggiamo di Filosseno, avendo ei tentato di fare il poema ditirambico nel modo dorico,⁷⁵ che non lo puote mai condurre al desiderato fine, perciocché dalla natura del modo fu tirato di nuovo nell'armonia frigia,⁷⁶ convenevole a tal poema, non dobbiamo prendere ammirazione, essendo che i suoi piedi e il suo numero è più veloce d'ogn'altro poema; e per il contrario, i numeri del modo dorico più tardi e più rimessi. Per il che essend'altri numeri nella dorica e altri nella frigia armonia (come si è detto) era impossibile che Filosseno potesse far cosa alcuna che fusse buona; come anco sarebbe impossibile, quando sotto i numeri d'un verso saffico, che si compone del trocheo, dello spondeo, del dattilo e nel fine di due trochei over d'un trocheo e uno spondeo, come sono questi due oraziani:

Mercuri facunde nepos Atlantis,

e:

Persicos odi, puer, apparatus,⁷⁷

si volesse cantare o tirare in verso eroico che si compone di sei piedi diversamente con dattili e spondei; come si può comprendere in ciascun dei due virgiliani sequenti:

Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus;⁷⁸

e:

Parcere subiectis et debellare superbos.⁷⁹

Tutto questo discorso ho voluto fare non ad altro fine, se non accioché più facilmente si potesse comprendere quel ch'era il modo nella musica. Onde possiamo veramente dire che 'l modo anticamente era una certa e determinata forma di melodia, fatta con ragione e con arteificio, contenuta sotto un determinato e proporzionato ordine de numeri e d'armonia, accommodati alla materia con-

⁷⁵ *Filosseno... dorico*: Filosseno di Citera, vissuto ad Atene nel IV secolo a.C., introdusse le parti solistiche nel ditirambo corale e scrisse il poema ditirambico *Οἱ μῦθοί*; PLUTARCO, *Musica*, 1142a.

⁷⁶ [ARISTOTELE], *Politica*, 8, capitolo 7.

⁷⁷ [ORAZIO], *Carmina*, 1, ode 10 [*Ad Mercurium*, 1: «O Mercurio dalla parola facile, nipote di Atlante»], e 38 [*Ad puerum ministrum*, 1: «O fanciullo, odio lo sfarzo dei Persiani»].

⁷⁸ [VIRGILIO], *Georgica*, 3, [284: «Ma intanto fuggi, fuggi irreparabile il tempo»].

⁷⁹ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 6, [853: «Perdonare chi si arrende e vincere i ribelli»].

tenuta nell'orazione. E benché i musici moderni non considerino nelle lor cantilene se non un certo ordine di cantare e una certa specie d'armonia, lasciando da parte il considerare il numero o metro determinato, perciocché dicono che questo appartiene ai poeti, massimamente essendo la musica ai nostri tempi separata dalla poesia, tuttavia considerano cotal ordine in quanto è contenuto tra una delle sette già mostrate specie della diapason, armonicamente ovvero aritmeticamente mediata,⁸⁰ come più oltra vederemo,⁸¹ tra le quali si trova una certa maniera di cantare in una che in un'altra è variata.

E tal ordine di cantare con diversa maniera, ovvero aria, dimandano modo; e alcuni lo chiamano tropo e altri tuono. Né di ciò dobbiamo prender maraviglia, poiché *τρόπος* è parola greca che significa modo o ragione, dalla quale vogliono che siano così detti. E se fusser anco nominati da *τροπή*, che vuol dire conversione o mutazione, staria medesimamente bene, essendo che l'uno si converte e muta nell'altro, come vederemo;⁸² e i grammatici alle volte chiamano tropi quelle conversioni che si fanno d'una parola o voce dal proprio significato in un altro. Lo nominano eziandio tuono; e ciò non è mal detto, perciocché per il tuono (come mostra Euclide nel suo *Introdottorio*) si può intendere quattro cose,⁸³ primieramente quel che i Greci chiamano *φθόγγος*, che significa ogni suono o voce inarticolata, la quale non si estende né verso il grave né verso l'acuto, secondariamente quelli due intervalli mostrati nel capitolo 18 della terza parte,⁸⁴ dopoi una forte e sonora voce, come quando diciamo: «Francesco ha un buon tuono, sonoro e gagliardo» cioè una buona, sonora e gagliarda voce. Ultimamente s'intende per quello ch'abbiamo nominato di sopra, come quando si dice il tuono dorio, il frigio e gli altri, cioè il modo dorio, il frigio e li seguenti per ordine. E perché questo nome tuono si estende in più cose, come vedemmo, però per schivar la equivocazione, più ch'ho potuto, ho voluto nominarli modi e non tuoni.

Volendo adunque dichiarar quello che sia modo, diremo con Boezio,⁸⁵ il quale parla dei modi o tuoni antichi, che modo è una certa costituzione in tutti gli ordini de voci, differente per il grave e per l'acuto; e tale costituzione è come

⁸⁰ sette... mediata: cfr. qui a p. 331.

⁸¹ come... vederemo: cfr. qui a p. 651.

⁸² conversione... vederemo: cfr. qui a p. 670.

⁸³ come... cose: EUCLIDE, *Rudimenta musices* cit., p. 6: «At tonus quatuor significationes habet. Usurpatur enim et pro phthongo et pro intervallo et pro loco vocis et pro tenore».

⁸⁴ mostrati... parte: cfr. qui a p. 342.

⁸⁵ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 4, capitolo 4.

un corpo pieno di modulazione, la quale ha l'essere della congiunzione delle consonanze, come è la diapason, la diapasondiapente over la disdiapason. Di maniera che da *proslambanomenos* a *mese* viene ad essere una costituzione, connumerando le corde o voci mezane, così ancora da *mese* a *nete hyperboleon*, intendendovi sempre i suoni mezani. Ma perché queste costituzioni sono veramente le varie specie della diapason, che si trovano dall'una lettera all'altra, come nel capitolo 12 della terza parte abbiamo veduto,⁸⁶ numerando le lor corde mezane, però diremo, come dicemmo eziandio nell'undecima definizione del quinto delle *Dimostrazioni*⁸⁷ e anco abbiamo detto di sopra, che 'l modo secondo i moderni è una certa forma o qualità d'armonia che si trova in ciascuna delle nominate sette specie della diapason, le quali tramezzate armonicamente, secondo che si considerano ora, ne danno sei modi principali e autentichi, dai quali poi nascono i suoi collaterali per la divisione aritmetica, che si chiamano (come vedremo)⁸⁸ plagali over placali.

Che i modi sono stati nominati da molti diversamente e per qual cagione
Capitolo II

E bench'io abbia nominato tali maniere di cantare modi, sono però stati alcuni i quali eziandio li hanno chiamati armonie, alcuni tropi, come abbiamo detto di sopra, alcuni tuoni, e alcuni sistemati over intiere costituzioni.⁸⁹ Quelli che li chiamarono armonie furono molti, tra i quali fu Platone,⁹⁰ Plinio⁹¹ e Giulio Polluce.⁹² È ben vero che 'l Polluce (secondo 'l mio parere) pone differenza tra l'armonia e il modo, essendo che prima piglia l'armonia per il concento solamente che nasce dai suoni, o dalle voci aggiunte al numero; e dopoi piglia il modo per il composto d'armonia, di numero e d'orazione, che Platone nomina melodia; e fa veder quanto il modo sia differente dall'armonia. Laonde essendo ai nostri tempi l'uso della musica molto differente dall'uso di quella degli anti-

⁸⁶ *come... veduto*: cfr. qui a p. 331.

⁸⁷ *undecima... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, definizione 11, p. 274.

⁸⁸ *come vederemo*: cfr. qui a p. 659.

⁸⁹ *alcuni... costituzioni*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 5 *Nel quale si discorre delle costituzioni, dette avastijata, che sono considerate nella musica nel terzo luogo*, pp. 230-239.

⁹⁰ [PLATONE], *De republica*, libro 3, [398c-400].

⁹¹ [PLINIO], *Naturalis historia*, 2, capitolo 22 [20 secondo la numerazione moderna].

⁹² [GIULIO POLLUCE], *Onomasticon*, libro 3, capitolo 9, 4 [in realtà 4, 10].

chi, come altrove ho mostrato,⁹³ né osservandosi in essa alcuna cosa intorno al numero (lasciando quell'armonie che si odone nei balli, perciocché vengono necessariamente ad esser congiunti a cotal numero) secondo l'opinione di costui li doveressimo più presto chiamare armonie che modi; ma ciò si è fatto, perché questo nome è più commune tra i musici in simil cosa che non è armonia. Quando adunque il Polluce li chiama armonie, non discorda punto da Platone, intendendo quel concerto che nasce dai suoni o dalle voci congiunt'al numero; ma quando li nomina modi allora intende la melodia, cioè il composto delle nominate tre cose.

Né dobbiamo prender maraviglia ch'una istessa cosa sia denominata in tante maniere, perciocché non è inconveniente che quando ella è considerata diversamente, sia anco diversamente nominata. Però quando Platone e gli altri le nomina armonie, può essere che lo dica indotto dalla concordanza de molti suoni, o voci dissimili che ritrovò tra loro, e dalla congiunzione anco de molte consonanze unite insieme che si trova tra molte parti e anco in una sola; imperoché *ἁρμονία*, secondo 'l parere di Quintiliano,⁹⁴ si chiama quella concordanza che nasce dalla congiunzione de più cose poste insieme, tra loro dissimili. E s'alcuni altri li chiamarono tropi fu anco ben detto, come ho dimostrato nel capitolo precedente, per le qualità per le quali sono tra loro differenti; perciocché essendo tutte le corde d'un modo più gravi o più acute per un intervallo di tuono o di semituono delle corde di quello che gli è più vicino, considerando eglino il passaggio che fanno l'un nell'altro per l'ascendere o discendere con le corde d'un ordine nelle corde d'un altro, furono da essi nominati in tal maniera, quasi che volessero dire voltati dal grave all'acuto o per il contrario. Ma se noi li considerassimo secondo l'uso moderno, cioè in quanto alla conversione o trasportazione delle loro diatessaron, le quali si pongono (come vederemo)⁹⁵ tallora sotto e tallora sopra la diapente commune, si potrebbero eziandio chiamare tropi. Laonde parmi che non fuor di proposito alcuni dimandarono le due nominate specie, cioè la diapente e la diatessaron, lati over membra della diapason, ed essa diapason corpo, poiché ne segue una tale e tanta varietà che fa un effetto mirabile.

De qui viene ch'alcuni chiamarono parte di essi modi laterali come sono i plagali, dall'uno dei loro lati che si muta, ch'è la diatessaron. E quelli che i nominarono tuoni non lo fecero senza ragione, dei quali l'uno fu Tolomeo, il qual

⁹³ *come... mostrato*: cfr. qui a p. 134.

⁹⁴ *ἁρμονία... Quintiliano*: ARISTIDE QUINTILIANO, *De musica*, 1.

⁹⁵ *come vederemo*: cfr. qui a p. 672.

dice che forse si chiamarono in cotal modo dallo spacio del tuono, per il quale i tre modi principali dorio, frigio e lidio (come dimostra nel capitolo 7 e nel 10 del secondo libro degli *Armonici*)⁹⁶ sono lontani l'uno dall'altro; ancora ch'alcuni vogliano che siano nominati in tal maniera da una certa soprabondanza d'intervali, come dai cinque tuoni, che sono in ogni diapason, oltra i due semituoni maggiori, overamente dall'ultimo suono o voce finale di ciascuno (come vogliono alcuni altri) mediante il quale cavano una regola di conoscere e giudicare dall'ascesa e dalla discesa delle lor modulazioni qualsivoglia cantilena, sotto qual modo sia composta. Ma quest'ultima opinione a me non piace, conciosia che non ha in sé alcuna ragione che accheti l'intelletto.

Sono anco detti modi da questa parola latina *modus* che deriva da questo verbo *modulari*, il quale significa cantare; over sono detti modi dall'ordine moderato che si scorge in loro, imperoché non è lecito, senz'offesa dell'udito, passar oltra i loro termini e di non osservar la proprietà e natura di ciascuno. Quelli che li nominarono sistemati, overo intiere costituzioni, tra quali uno è Tolomeo, si mossero da questa ragione, perché sistema vuol significare una congregazione de voci o suoni che contiene in sé una certa ordinata e intera modulazione over congiunzione delle consonanze, come sono della diapente e della diatessaron e dell'altre ancora. Di maniera ch'ogni modo si colloca interamente in una delle sette specie della diapason, ch'è la più perfetta d'ogn'altra qualsivoglia costituzione; se bene la disdiapason dal sudetto Tolomeo,⁹⁷ e non alcun'altra, è detta perfetta e intiera costituzione o complessione.

Del nome e del numero dei modi

Capitolo III

Sì come appresso di tutti quelli ch'hanno fatto qualche menzione dei modi si vede gran varietà intorno al loro nome in generale, come abbiamo veduto, così anco l'istesso è intravenuto intorno ad alcuni nomi particolari e intorno al numero loro; imperoché se noi vorremo aver riguardo a quel che scrive Platone⁹⁸ in tal materia, ritroveremo che pone sei modi solamente di armonie, chiamando alcune di esse armonie lidie miste, alcune lidie acute, altre ioniche e altre lidie, senz'aggiungervi cosa alcuna. Aggiunge poi a queste la dorica e la frigia, lodando solamente e approvando sopra tutte l'altre queste due ultime, come molto

⁹⁶ *come... Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 2, 7 e 10.

⁹⁷ [TOLOMEO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, 2, capitolo 4.

⁹⁸ [PLATONE], *De republica*, 3, [398e-400].

utili ad una bene istituita republica.⁹⁹ In un altro luogo poi commemora solamente la dorica, la ionica, la frigia e la lidia; e così tra queste par che lodi solamente la dorica, come più severa e miglior d'ogn'altra. Aristosseno anco lui (come vuol Marziano Capella)¹⁰⁰ pone quindici modi, cioè cinque principali, lidio, iastio, eolio, frigio e dorico, con dieci collaterali, aggiungendo a ciascun di loro queste due particelle greche ὑπέρο, che vuol dire sopra, e ὑπό che significa sotto, onde fa nascer due altri modi, l'un dei quali chiama iperlidio e l'altro ipolidio; e così fa degli altri per ordine. L'istesso numero con nomi simili pone Cassiodoro nel suo *Compendio di musica*,¹⁰¹ e scrivendo a Boezio¹⁰² ne pone cinque, cioè il dorio, il frigio, l'eolio, l'iastio e il lidio; e dice ch'ogni modo ha l'alto e il basso; e questi due sono così detti per rispetto del mezo, volendo inferire che ciascun dei nominati ha due modi collaterali, come dimostra dopoi, quando dice che la musica arteficiata è contenuta da quindici modi; e in ciò è concorde con Marziano. Ma Euclide,¹⁰³ il quale seguitò anche lui l'opinione d'Aristosseno, ne pone tredici solamente; il che fa medesimamente Censorino.¹⁰⁴

Laonde si vede due seguaci d'un istesso autore esser molto discordi e varii nel numero. Tolomeo,¹⁰⁵ quando ragiona di tal cosa, ne pone sette, l'ipodorio, l'ipofrigio, l'ipolidio, il dorio, il frigio, il lidio e il mistolidio; ai quali Boezio nel suo ordine aggiunge l'ottavo,¹⁰⁶ chiamato da Tolomeo istesso ipermistolidio e da Euclide iperfrigio; e questo fece acciò che 'l sistema massimo, cioè le quindici corde da *proslambanomenos* a *nete hyperboleon*, fussero comprese dalle corde de questi modi. E quantunque Tolomeo conoscesse molto bene ch'oltra de questi sette modi e lo suo aggiunto, se ne ritrovano molt'altri, come si può vedere,¹⁰⁷ quando commemora l'ionico e l'iastio eolico, nominandoli armonie, tuttavia

⁹⁹ [PLATONE], in *Lachete* [nel *De fortitudine*, 193e].

¹⁰⁰ [MARZIANO CAPELLA], *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, libro 9 [*De musica*, 935: «Tropi vero sunt quindecim sed principales quinque, quibus bini tropi cohaerent»; l'autore, avvocato ed erudito cartaginese vissuto nel V secolo d.C., probabilmente pagano, era notissimo durante il Medioevo cristiano].

¹⁰¹ *pone... musica*: CASSIODORO, *De musica*, in *Opera*, Parisiis, Marcus Orry, 1588, c. 307r: «Toni sunt quindecim».

¹⁰² [CASSIODORO], *Variarum libri XII*, libro 2, *Epistula ad Boethum* [Boetium, 40].

¹⁰³ [EUCLIDE], in *Isagoge* [*Rudimenta musices* cit., pp. 6-7].

¹⁰⁴ [CENSORINO], *De die natali ad Quintum Caerelium*, [22 *De modulatione*: «Genera carminum tredecim sunt»].

¹⁰⁵ [TOLOMEO], *Harmonica* [*elementa seu De musica*], libro 2, capitolo 10.

¹⁰⁶ *Boezio... ottavo*: CASSIODORO, *Variarum libri XII*, 2, *Epistula ad Boetium*, 40.

¹⁰⁷ [TOLOMEO], *Harmonica* [*elementa seu De musica*], libro 1, capitolo 16, e libro 2, capitolo 15.

non volse passar tal numero; forse perché avea fatto disegno d'accommodare a ciascuna sfera celeste uno dei suoi nominati sette modi, come si può vedere nel capitolo 9 del terzo libro degli *Armonici*,¹⁰⁸ nella maniera che gli antichi eziandio avevano dissegnato, come mostra Plinio nell'*Istoria naturale*.¹⁰⁹

Giulio Polluce¹¹⁰ s'accorda con Platone nel numero; ma discorda nel nome, perciò che pone 7 il dorico, l'ionico e l'eolio e li nomina prime armonie, alle quali aggiunge la frigiana, la lidia, la ionica e locrense, con quella che nomina continua, come una di quelle armonie che servivano al suono dei pifferi. Aristide Quintiliano nel primo libro della *Musica* pone sei modi,¹¹¹ i quali dimanda tuoni, che sono il lidio, il dorico, il frigio, l'astio, il mistolidio e il sintono lidio, il quale possiamo nominare lidio acuto. Ma Gaudenzio filosofo, avendo nel suo *Introdottorio*¹¹² fatto menzione del mistolidio, del lidio, del frigio, del dorico, dell'ipolidio, dell'ipofrigio e di quel che chiama commune, nominandolo locrico e ipodorico, aggiunge dopoi negli essempli che pone quello dell'eolio e quello dell'ipeolio. Apuleio¹¹³ oltre costoro ne commemora cinque, l'eolio, l'astio, il lidio, il frigio e il dorico; e Luciano¹¹⁴ ne racconta quattro, il frigio, il lidio, il dorico e l'ionico. Lasciarò di dir oltre di questi quello che faccia Boezio,¹¹⁵ poiché nel capitolo 14 e nel 15 del quarto libro non discorda in cosa alcuna dai modi posti da Tolomeo, se non nell'ottavo, nel modo ch'io ho detto di sopra. E quantunque Plutarco¹¹⁶ voglia che i modi siano tre solamente, dorico, frigio e lidio, tuttavia dice questo

¹⁰⁸ come... *Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 3, 9 *Quod motui stellarum in longitudinem sonorum successio sit similis*.

¹⁰⁹ [PLINIO, *Naturalis historia*], libro 2, capitolo 22 [20 secondo la numerazione moderna: «Ita septem tonis effici quam διὰ πᾶσῶν ἁρμονίᾶν vocant, hoc est universitatem concentus; in ea Saturnum dorico moveri phthongo, Iovem phrygio et in reliquis similia, iucunda magis quam necessaria subtilitate»].

¹¹⁰ [GIULIO POLLUCE], *Onomasticon*, libro 4, capitoli 9 e 10.

¹¹¹ *Aristide... modi*: ARISTIDE QUINTILIANO, *De musica*, 1: «Sex tonorum systema».

¹¹² *Gaudenzio... Introdottorio*: GAUDENZIO, *Harmonica introductio* cit., cc. 132r-134r: «Vocatur autem prima species diapason mixolydia, altera lydia, tertia phrygia, quarta doria, quinta hypolydia, sexta hypophrygia, septima communis appellatur et locrica et hypodoria [...]. Aeolii modi notae genere diatono [...]. Hypoaeolii modi notae genere diatono».

¹¹³ [APULEIO], *Floridorum [Florida]*, libro 1 [in realtà 4: «Tibicen quidam fuit Antigenidas, omnis voculae melleus modulator et idem omnimodis peritus modifier, seu tu velles aeolion simplex sive iastium varium seu lydiu[m] querulum seu phrygium religiosum seu dorium bellicosum»].

¹¹⁴ [LUCIANO], in *Harmonide*, [1; describe il carattere di ciascun modo, l'invasamento del frigio, la frenesia bacchica del lidio, la gravità del dorico, la grazia dello ionico].

¹¹⁵ [BOEZIO], in *Musica [De institutione musica]*, 4, 14-15].

¹¹⁶ [PLUTARCO], in *Musica*, [1134b].

commemorandoli come principali, perché soggiunge dopoi che qualunque altro modo dipende e deriva da questi. E ciò disse, imperoché vide non esserli più de tre sorti di diatessarón, come nel capitolo 14 della terza parte ho mostrato,¹¹⁷ dalle quali nasce la varietà dei modi.

Non mancano quelli (lasciando da parte il raccontare 'l loro nome che quasi sono infiniti) che hanno fatto menzione solamente del dorio, dell'eolio e dell'ionico, come di quelli ch'erano veramente modi greci, perciocché (come mostra Cicerone)¹¹⁸ la Grecia era divisa in tre parti, nella Doria, nella Eolia e nella Ionia, come racconta anche Plinio nel libro sesto al capitolo 2 della sua *Istoria naturale*.¹¹⁹ Altri hanno fatto menzione incidentalmente d'una parte di loro, come Pindaro¹²⁰ che nominò il dorio sotto 'l nome della cetera dorica e così l'eolio; e Orazio in diversi luoghi nomina l'ionico, l'eolio, il dorio e il lidio. Di maniera che dalla diversità dell'ordine, dalla varietà del numero e dalla differenza dei lor nomi, che si trova in tutti questi autori, non si può cavare altro che confusione di mente. Ma siano a qual modo si vogliano collocati over ordinati, siano anco quanti si vogliono in numero e abbiano qual nome si vogliano appresso gli antichi, questo importa poco a noi; ci basta saper questo per ora, ch'essi antichi usavano i lor modi nella maniera che di sopra ho mostrato, e che considerandoli secondo l'uso dei musici moderni collocati in una delle sette specie della diapason, armonicamente over aritmeticamente mediata e divisa, siano dodici; imperoché in dodici maniere solamente e non più commodamente si possono dividere, dei quali sei sono i principali e sei loro collaterali, come vederemo, abbiano poi avuto gli antichi quanti modi si vogliono.

Da che veramente nascesse una tanta discordia tra i scrittori, sì intorno al numero, com'anco intorno al nome e all'ordine loro, è cosa difficile da giudicare, se non volessimo dire che ciò accascasse perché over ch'al tempo d'alcun di loro tutti i modi non erano ancora conosciuti, o che non facessero menzione se non de quelli che li venivano in proposito a tempo e luogo comodo. Potiamo adunque da quel che si è detto ricogliere, come è anco il parere d'alcuni altri, che i modi principali appresso gli antichi erano sei, dorio, frigio, lidio, mistolidio, eolio e ionico. E se ben Tolomeo con Apuleio e molt'altri anco chiamano il modo ionico modo iastio, questo nulla o poco rileva; imperoché considerandoli

¹¹⁷ come... mostrato: cfr. qui a p. 336.

¹¹⁸ [CICERONE], *Pro Lucio [Valerio] Flaco [Flacco]*, 59, 64].

¹¹⁹ come... naturale: PLINIO, *Naturalis historia*, 6, 4 secondo la numerazione moderna.

¹²⁰ [PINDARO], *Olympicae*, ode [3, strofe, antistrofe ed epodo] 1, [1-15].

l'uno e l'altro nella lingua greca, tanto importa l'uno quanto l'altro, poiché anco il modo mistolidio da Giulio Polluce è chiamato locrico over locrense, e Ateneo tenne per cosa certa che l'ipodorio fusse l'eolio.¹²¹ Cosa molto difficile è veramente il voler aver di ciò chiara e perfetta cognizione, volendo seguir l'uso degli antichi; perciocché questo non si può dimostrar per alcuna via, per esser il loro uso totalmente spento, che non potiamo ritrovar di loro vestigio alcuno. Né di ciò si dobbiamo maravigliare, essendo che il tempo consuma ogni cosa creata; ma più presto si dobbiamo maravigliar d'alcuni sciocchi che credendosi porr'in uso il genere cromatico e l'enanarmonico, già per tanto e tanto spacio di tempo lasciati, non conoscendo di loro maniera né avendone veduto vestigio alcuno, non si accorgono che non hanno ancora intiera cognizione del diatonico; perciocché veramente non sanno in qual maniera cotali modi si ponessero in uso, secondo 'l costume degli antichi.

Laonde credo che, se ben vorranno esaminar la cosa, ritrovaranno senza dubbio alcuno, doppo l'aversi lungamente lambicato il cervello con molte fatiche e stenti, che averanno gettato via il tempo, più prezioso ch'ogn'altra cosa, ed esser stati ingannati alla guisa degli alchimisti intorno il voler ritrovare quello che mai ritrovar potranno, quello, dico, che chiamano quinta essenza.¹²²

Degli inventori dei modi *Capitolo IV*

Non sarebbe fuor di proposito (se 'l si potesse fare) il narrar chi sia stato il primo inventore dei modi moderni, perciocché finora non ho ritrovato alcuno che lo dica, ancora che sia manifesto, a tutti quelli che leggono il Platina,¹²³ che papa Gregorio primo,¹²⁴ uomo di santissima vita e piena di mirabil dottrina, fu quello ch'ordinò che si cantasse gli introiti,¹²⁵ il Κύριε ἐλέησον nove volte,¹²⁶

¹²¹ *Ateneo... eolio*: ATENEO, *Deipnosophistae*, 14, 624e.

¹²² *quinta essenza*: quintessenza o essenza purissima, ottenuta mediante cinque distillazioni, dotata di qualità portentose; nella fisica aristotelica indica l'etere, quinto elemento di cui sono composti i cieli, distinto dai quattro terrestri (acqua, aria, terra, fuoco).

¹²³ [PLATINA, *Historia de vitis pontificum [pericunda diligenter recognita et nunc tantum integre impressa, Venetiis, Philippus Mantuanus, 1504, c. 35r: «Eius quoque inventum est ut novies Kyrie eleison canerent et alleluia»]; l'autore, al secolo Bartolomeo Sacchi (1421-1481) noto umanista, fu al servizio della corte pontificia].*

¹²⁴ *Gregorio primo*: santo (circa 540-604) fu papa dal 590.

¹²⁵ *introiti*: canto antifonico del *proprium missae*.

¹²⁶ *Κύριε ἐλέησον*: canto dell'*ordinarium missae* ripetuto tre volte dopo l'introito.

l'*aleluia*¹²⁷ e l'altre cose che si cantano nel nostro santissimo sacrificio. Similmente che Vitaliano,¹²⁸ primo di questo nome, ordinò il canto e aggiunse insieme gli organi (come vogliono alcuni) per consonanza. Ma Leone secondo,¹²⁹ uomo perito nella musica, compose 'l canto dei salmi, cioè ritrovò le loro salmodie¹³⁰ o intonazioni, cioè il modo che si cantano; e ridusse gli inni a miglior consonanza, avendo Damaso primo¹³¹ per inanti ordinato che tali salmi si cantassero in chiesa cambievolmente un verso per coro e nel loro fine s'aggiungesse il verso *Gloria patri* col resto.¹³² E per quello che racconta Socrate¹³³ nel capitolo 9 del libro 10 della *Istoria tripartita* di Cassiodoro,¹³⁴ e anco di questo ne scrive Giovanni Gerson,¹³⁵ Ignazio,¹³⁶ uomo santissimo e martire di Cristo, fu quello che ritrovò l'antifone; il che manifesta dicendo:

Antiphonas dedit ad psalmos Ignatius aptas
monte prout quodam desuper audierat.¹³⁷

Tutto questo è stato detto intorno al canto ecclesiastico, ancora che di esso non si possa ritrovare il primo inventore, se bene alcuni l'attribuiscono al dottore di santa chiesa Gregorio primo sudetto; ma in quanto all'invenzione de quei

¹²⁷ *aleluia*: espressione veterotestamentaria; *Vulgata, Tobias*, 13, 22; *Vulgata, Psalmi, passim*.

¹²⁸ *Vitaliano*: santo, fu papa dal 657 al 672; PLATINA, *Historia de vitis pontificum* cit., c. 40r: «Et cantum ordinavit, adhibitis ad consonantiam, ut quidam volunt, organis».

¹²⁹ *Leone secondo*: santo, fu papa dal 682 al 683; PLATINA, *Historia de vitis pontificum* cit., c. 41r: «Praeterea vero adeo musices peritus et habitus, ut psalmodiam composuerit hymnosque ad meliorem concentum redegerit».

¹³⁰ *salmodie*: modo d'intonare i salmi fondato su una sorta di recitativo omofono detto cantilazione diretta, responsoriale o antifonica.

¹³¹ *Damaso primo*: santo, fu papa dal 366 al 384; PLATINA, *Historia de vitis pontificum* cit., c. 22r: «Ut psalmi quoque alternis vicibus in ecclesia canerent in fineque eorum verba haec ponerent "Gloria patri et filio et Spiritui Sancto" instituit».

¹³² *Gloria... resto*: preghiera alla Trinità: «Gloria patri et filio et Spiritui Sancto sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, amen».

¹³³ *Socrate*: storico della chiesa vissuto nel V secolo, autore di testi tradotti e rielaborati da Cassiodoro.

¹³⁴ *capitolo... Cassiodoro*: CASSIODORO, *Historia ecclesiastica tripartita*, 10, 9: «Dicendum tamen est unde sumpsit initium, ut in ecclesia antiphonae decantentur. Ignatius Antiochiae Syriae tertius post apostolum Petrum episcopus, qui etiam cum ipsis degebat apostolis, vidit angelorum visionem, quomodo per antiphonas Sanctae Trinitati dicebant hymnos».

¹³⁵ *Giovanni Gerson*: Jean Gerson (1363-1429) teologo francese.

¹³⁶ *Ignazio*: di Antiochia santo, vissuto nel II secolo.

¹³⁷ [JEAN GERSON], *De canticis, tractatus 3* [*De laude musicae*, 53-54: «Ignazio compose antifone adatte ai salmi, come le aveva sentite sopra un monte»].

modi, che sono nel canto figurato, e l'invenzione di comporre nella maniera che facciamo al presente, non è dubbio che di ciò non ne potiamo aver alcuna certezza; ancora che (per quello che si può vedere) non è molto tempo, rispetto al canto ecclesiastico, che un tal modo di comporre fu ritrovato. E benché intorno gli inventori dei modi antichi nasca quasi l'istessa difficoltà, tuttavia potiamo aver alcuna cognizione degli inventori de molti de loro; imperoché Plinio¹³⁸ vuole che Anfione, figliuolo di Giove o come alcuni vogliono di Mercurio e di Antipa, fusse inventor dell'armonia lidia, con la quale (secondo che riferisce Plutarco¹³⁹ di Aristosseno nel libro della *Musica*) Olimpo fu quello che sonò col piffero i funerali nella sepoltura del serpente Pitone; la qual armonia s'adopero' anco nella pompa funebre della vergine Psiche, come di sopra fu commemorato.¹⁴⁰ È ben vero che Clemente Alessandrino¹⁴¹ attribuisce l'invenzione dell'armonie lidie ad Olimpo di Misia, il quale fu forse il di sopra nominato; e altri vogliono che la melodia lidia fusse ritrovata non ad altro effetto che per usarla ad un tale ufficio, come è detto di sopra. Dicono ancora che tal melodia usavano i rustici nei trivii e nei quadrivii in onore di Diana, ad imitazione di Cerere¹⁴² che con grande gridi cercava la rapita Proserpina,¹⁴³ come accenna il poeta quando dice:

Non tu in triviis, indocte, solebas
stridenti miserum stipula disperdere carmen?¹⁴⁴

Ove si vede che non facevano un tale ufficio con molti istrumenti, ma con un piffero solo, del quale (come vuole Apuleio)¹⁴⁵ Iagne frigio, che fu padre di quel Marsia che fu punito gravemente da Apollo della sua arroganza, fu l'in-

¹³⁸ [PLINIO], *Naturalis historia*, libro 7, capitolo 56 [57 secondo la numerazione moderna].

¹³⁹ *secondo... Plutarco*: PLUTARCO, *Musica*, 1136c.

¹⁴⁰ *Olimpo... commemorato*: secondo l'oracolo di Apollo, il padre di Psiche deve celebrare le nozze funebri della fanciulla, viva e vegeta, con un mostro alato e feroce ossia Amore; APULEIO, *Metamorphoseon*, 4, 31-35; cfr. qui a p. 142.

¹⁴¹ [CLEMENTE ALESSANDRINO], *Stromata*, libro 1, [16].

¹⁴² *Cerere*: dea romana identificata con Demetra, figlia di Crono e di Rea.

¹⁴³ *Proserpina*: dea romana identificata con Persefone, figlia di Demetra, rapita da Ade o Plutone, nei pressi dell'Etna, e divenuta regina d'Averno.

¹⁴⁴ [VIRGILIO], in *Palaemone* [ossia *Eclogae*, 3, 26-27: «Non usavi, inetto, disperdere quel misero canto nei trivi con uno stridulo zufolo?»].

¹⁴⁵ [APULEIO], *Floridorum* [*Florida*], libro 1 [in realtà 3].

ventore. Questo istesso facevano eziandio col zuffolo,¹⁴⁶ del quale (come vogliono alcuni e massimamente Virgilio) Pan, dio de' pastori, fu l'inventore, perché, com'egli dice:

Pan primus calamos cera coniungere plures
instituit.¹⁴⁷

Ma le melodie dorie, secondo l'istesso Clemente, del qual parere fu anche Plinio, furono ritrovate da Tamira di Tracia. Le frigie, la mistalidia e la mistafri-gia (come vuole il detto Clemente) furono ritrovate da Marsia, che fu di Frigia,¹⁴⁸ quantunque alcuni vogliano che Saffo lesbia, poetessa antica, fusse l'inventrice delle mistelidie, e altri attribuiscono tale invenzione a Tersandro e altri ad un trombetta chiamato Pitoclide;¹⁴⁹ ma Plutarco,¹⁵⁰ pigliando 'l testimonio d'un Lisia,¹⁵¹ vuole che Lamprocla d'Atene¹⁵² fusse l'inventore de tali melodie. Alcuni anco vogliono che Damone pitagorico fusse inventor dell'ipofrigio e Polimnestre¹⁵³ dell'ipolidio. Degli altri modi non ho ritrovato gli inventori; ma quando l'autorità d'Aristotele,¹⁵⁴ posta nel libro 2 della *Metafisica*, valesse in questo proposito, si potrebbe dire che Timoteo fusse stato l'inventore del resto, ancora che Frinide, musico perfetto de quei tempi, fusse avanti lui; perciocché (com'ei dice) se non fusse stato Timoteo non avressimo molte melopeie e non molti modi.

Ma in verità parmi che siano più antiche di Timoteo, come leggendo molti autori ed esaminandoli intorno al tempo si può vedere. Qual di loro fusse il primo ritrovato, questo è non dirò difficilissimo, anzi impossibile da sapere, ancora ch'alcuni vogliano che 'l lidio fusse 'l primo; alla quale opinione si potremmo accostare quando l'ordine dei modi, posti da Platone, da Plinio, da Marzia-

¹⁴⁶ *zuffolo*: zuffolo, flauto di Pan; il termine indicava strumenti per lo più di tessitura acuta, non chiaramente identificabili; DEUMM.

¹⁴⁷ [VIRGILIO], in *Alexide* [ossia *Eclogae*, 2, 32-33: «Per primo Pan introdusse l'usanza di unire molte canne con la cera»; *primum* in luogo di *primus*].

¹⁴⁸ *dorie... Frigia*: PLINIO, *Naturalis historia*, 7, 57: «Lydios modulosa Amphion, dorios Thamyras thrax, phrygios Marsyas phryx»; CLEMENTE ALESSANDRINO, *Stromata*, 1, 16.

¹⁴⁹ *Pitoclide*: di Ceo, celebre auleta vissuto nel VI secolo a.C.

¹⁵⁰ *Plutarco*: PLUTARCO, *Musica*, 1136d.

¹⁵¹ *Lisia*: uno dei due interlocutori di PLUTARCO, *Musica*, scritto in forma di dialogo.

¹⁵² *Lamprocla d'Atene*: auleta vissuto nella prima metà del V secolo a.C.

¹⁵³ *Polimnestre*: Polimnesto, figlio di Meles da Colofone, vissuto nel VII secolo a.C.; come Taleta di Gortina e Sacada, appartiene alla seconda scuola musicale di Sparta.

¹⁵⁴ [ARISTOTELE, *Metafisica*, 2], capitolo 1.

no e da molt'altri, fusse posto secondo che l'un fu ritrovato prima dell'altro; ma veramente è debile argomento, perciocché potressimo dir l'istesso di qualunque altro modo che fusse posto primo in qualunque altro ordine, come del frigio, ch'è posto da Luciano primo, e dell'eolio che è posto in cotal luogo da Apuleio. Lasciaremos ora di ragionar più di cotali cose e verremo a dir della loro natura, perciocché della proprietà dei modi moderni un'altra fiata ne parliamo.

Della natura o proprietà dei modi
Capitolo V

Essendo già i modi antichi, com'abbiamo veduto altrove,¹⁵⁵ una composizione de più cose poste insieme, dalla varietà loro nasceva una certa differenza, dalla quale si poteva comprendere che ciascun di essi riteneva in sé un certo non so che di vario, massimamente quando le cose ch'entravano nel composto erano poste insieme proporzionatamente. Ond'era potente con l'altre parti che concorrevano d'indur negli animi degli ascoltanti varie passioni, inducendo in loro nuovi e diversi abiti e costumi. De qui venne che tutti quelli ch'hanno scritto alcuna cosa di loro attribuirono a ciascuno la sua proprietà dagli effetti che vedevano nascer da loro. Onde chiamarono il dorio stabile e volsero che fusse per sua natura molt'atto ai costumi dell'animo degli uomini civili, come dimostra Aristotele¹⁵⁶ nella *Politica*, ancora che Luciano¹⁵⁷ lo chiami severo, perché serva in sé una certa severità, e Apuleio¹⁵⁸ lo nomini bellicoso; ma Ateneo¹⁵⁹ gli attribuisce severità, maiestà e veemenzia; e Cassiodoro¹⁶⁰ dice ch'è donatore della pudicizia e conservator della castità. Dicono eziandio ch'è modo che contiene in sé gravità; per il che Lachete appresso di Platone¹⁶¹ soleva comparar quelli che ragionavano o disputavano de cose gravi e severe, come della virtù, della sapienza e d'altre cose simili, al musico che cantasse al suono della cetera o lira, non la melodia ionica né la frigia o la lidia, ma sì bene la dorica, la quale istimava che fusse veramente la vera armonia greca, e ciò massimamente quando

¹⁵⁵ com'abbiamo... altrove. cfr. qui a pp. 166, 610.

¹⁵⁶ [ARISTOTELE, *Politica*], libro 8, capitolo 7.

¹⁵⁷ [LUCIANO], in *Harmonide*, [1].

¹⁵⁸ [APULEIO], *Floridorum* [*Florida*], 1, [4; cfr. nota 113 qui a p. 628].

¹⁵⁹ [ATENEIO], *Dipnosophistae* [*Deipnosophistae*], libro 14, capitolo 10, [624d].

¹⁶⁰ [CASSIODORO], *Epistolarum* [*Epistularum*; altrove *Variarum libri XII*], libro 2, *Ad Boethium* [*Boetium*, 50, 4: «Dorius prudentiae largitor et castitatis effector est»].

¹⁶¹ gravità... Platone. PLATONE, *Lachete*, 188d.

erano uomini degni de tal parole e tra loro e le parole dette si comprendeva una certa consonanza.

E perché i Doriensi usavano un'armonia alquanto grave e severa, con numeri non molto veloci, i quali accompagnavano con l'orazione, e conteneva in sé cose severe e gravi, però volevano gli antichi che per mezzo del modo dorio s'acquistasse la prudenza e per esso s'inducesse in noi un animo casto e virtuoso. E ciò non era detto senza qualche ragione, come si può comprendere dagli avvenimenti, imperoché (come racconta Strabone)¹⁶² il re Agamennone, avanti che si partisse dalla patria per andar alla guerra troiana, diede la moglie Clitennestra in guardia ad un musico dorico, perché conosceva che mentre 'l musico era appresso non poteva essere viciata d'alcuno; della qual cosa accorgendosi il vizioso Egisto,¹⁶³ levandoselo dagli occhi, diede fine ai suoi sfrenati desiderii. Ma perché questo potrebbe parer ad alcuno cosa strana, però considerato quel ch'ho detto nella seconda parte,¹⁶⁴ ritroverà che non è impossibile, imperoché è da credere che 'l buon musico fusse tale che la stimolasse continuamente con dotte narrazioni, accompagnate con armonie appropriate, all'operazioni virtuose e al dispreggio dei vizii, essortandola al viver castramente,¹⁶⁵ col preporle molti essempli de castissime e ben accostumate matrone da dover imitare, insegnandole il modo che avesse da tenere per conservar la sua castità, e la intratenesse eziandio con narrazioni filosofiche e soavissime cantilene, come si conveniva a donna casta e pudica. In tal maniera anco Didone appresso di Virgilio¹⁶⁶ con severe e gravi canzoni dal buon musico Ioppa era tratenuta; il che si costuma di far tra l'oneste e caste donne, ma non già tra le lascive e men che oneste, come leggiamo appresso l'istesso Virgilio delle ninfe:

Inter quas curam Clymene¹⁶⁷ narrabat inanem
Vulcani Martisque dolos et dulcia furta.¹⁶⁸

¹⁶² [STRABONE], *De situ orbis* [*Geographia*], libro 1, [3].

¹⁶³ *Egisto*: generato da Tieste e dalla figlia di quest'ultimo, Pelopia; dopo aver sedotto Clitennestra e aver trucidato Agamennone, regnò sette anni su Micene prima di essere ucciso da Oreste, figlio di Agamennone.

¹⁶⁴ [Cfr.] capitoli 7 e 8 [qui a pp. 159, 166].

¹⁶⁵ *castramente*: forse da emendare in «castamente».

¹⁶⁶ [VIRGILIO], *Aeneidos*, libro 1, [740-756].

¹⁶⁷ *Clymene*: nome di una figlia di Oceano e Teti, di una figlia di Nereo e Doride, di una figlia di Minia, re d'Orcomeno, e di una figlia di Catre re di Creta.

¹⁶⁸ [VIRGILIO], *Georgica*, libro 4, [345-346]: «Fra loro Climene narra la vigilanza inutile di Vulcano e gli inganni e i dolci furti di Marte».

Per tali effetti adunque gli antichi attribuirono le narrate proprietà al modo dorico; e ad esso applicavano materie severe, gravi e piene di sapienza. E quando da queste si partivano e passavano a cose piacevoli, liete e leggiere, usavano 'l modo frigio, essendo che i suoi numeri erano più veloci dei numeri di qualunque altro modo e la sua armonia più acuta di quella del dorio; onde da questo credo io che sia venuto quel proverbio che si dice: «Dal dorio al frigio»¹⁶⁹ che si può accommodar quando da un ragionamento di cose altissime e gravi si passa ad uno che contenga cose leggiere, basse, non molto ingegnose e simigliantemente cose liete e festevoli e anche non molto oneste.

Clemente Alessandrino,¹⁷⁰ seguitando l'opinione d'Aristosseno, vuole che 'l genere enarmonico convenghi grandemente all'armonie doriche, come genere ornato ed elegante, e alle frigie il diatonico, come più veemente e acuto. Fu già tanto in venerazione il dorio che niun altro, da lui e il frigio in fuori, fu approvato e adnesso dai due sapientissimi filosofi Platone e Aristotele,¹⁷¹ perciocché conoscevano l'utile grande che apportavano ad una ben istituita republica, istimando gli altri di poco utile e di poco valore. Onde volsero che i fanciuli dalla lor tenera età fussero istruiti nella musica. Volevano eziandio gli antichi che l'ipodorio avesse natura in tutto diversa da quella del dorio, imperoché si come il dorio disponeva ad una certa costanza virile e alla modestia, così l'ipodorio per la gravità dei suoi movimenti inducesse una certa pigrizia e quiete. Laonde (come raccontano Tolomeo¹⁷² e Quintiliano)¹⁷³ i pitagorici aveano cotale usanza che solevano col mezzo dell'ipodorio, tra 'l giorno e quando andavano a dormire, mitigar le fatiche e le cure dell'animo del giorno passato, e nella notte svegliati dal sonno, col dorio ridursi ai tralasciati studii. Ma Ateneo¹⁷⁴ (com'altrove ho anco detto) si pensò che questo fusse l'eolio e gli attribuì che inducesse negli animi un certo gonfiamento e fasto, per esser di natura alquanto molle. Attri-

¹⁶⁹ *Dal... frigio*: GLAREANUS, *Dodecachordon*, 2, 11: «Est igitur sensus huius adagii: “A dorio ad phrygium” ut diximus quoties a proposito aliquo in longe diversum labimur».

¹⁷⁰ [CLEMENTE ALESSANDRINO], *Stromata*, libro 6, [11].

¹⁷¹ *adnesso... Aristotele*: PLATONE, *Lachete*, 193e; ARISTOTELE, *Politica*, 8, 7.

¹⁷² [TOLOMEO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 3, capitolo 7 [in realtà 6 *Quomodo congruorum sonorum mutationes respondent circumstantibus animam mutationibus*].

¹⁷³ [QUINTILLIANO], *Institutio [oratoria]*, libro 9, capitolo 4 [*De compositione*, 12: «Pythagoreis certe moris fuit et cum evigilassent animos ad lyram excitare, quo essent ad agendum erectiores et cum somnum peterent ad eandem prius lenire mentes ut, si quid fuisset turbidiorum cogitationum, componerent»].

¹⁷⁴ [ATENEIO], *Dipnosophistae [Deipnosophistae]*, libro 14, [624e-f].

buiroano anco gli antichi al frigio (come ci manifesta Plutarco)¹⁷⁵ natura d'ac-cender l'animo e d'infiammarlo all'ira e alla colera, e di provocare alla libidine e alla lussuria; perciocché lo istimarono modo alquanto veemente e furioso, e anco di natura severissimo e crudele, e che rendesse l'uomo attonito. Laonde (secondo 'l mio parere) Luciano toccò molto ben la sua natura con queste parole:

Si come quelli, dice egli, i quali odono il piffero frigio, non tutti impaciscono, ma solo quelli i quali sono tocchi da Rea,¹⁷⁶ e questi, avendo udito il verso, si ricordano del primo affetto o passione prima ed *etiam* della prima perturbazione, così quelli ch'odono i filosofi, non tutti si partono attoniti e impiagati, ma solamente quelli nei quali si ritrova un certo incitamento intrinseco alla filosofia.¹⁷⁷

Similmente Ovidio l'accennò in questi due versi dicendo:

Attonitusque seces, ut quos cybeleia mater
incitat, ad phrygios vilia membra modos.¹⁷⁸

Aristotele¹⁷⁹ l'accenna bacchico, cioè furioso e baccante; e Luciano¹⁸⁰ lo chiama furioso o impetuoso, ancora ch'Apuleio¹⁸¹ lo nomini religioso. Questo modo (come abbiamo veduto) si sonava anticamente col piffero, il quale è istrumento molto incitativo; per il che (come dicono alcuni) col mezzo del suono dei pifferi i Spartani invitavano i soldati a pigliar l'arme e (come narra Valerio)¹⁸² costretti dalle severissime leggi di Licurgo, osservavano di non andar mai con l'essercito a combattere, se prima non erano bene inanemiti¹⁸³ e riscaldati dal suono dei detti istrumenti, con la misura del piede anapesto, il qual si compone di tre tempi, due brevi e uno lungo. Laonde dai due primi, i quali fanno la battuta più spessa e più veloce, comprendevano d'aver assalire l'inimico con grand'empito, e dal lungo d'aver a fermarsi e resistere animosamente, quando

¹⁷⁵ [PLUTARCO], in *Politicis*, [*Ad Traianum imperatorem*, 53].

¹⁷⁶ *Rea*: moglie di Cronos e madre di Zeus che venne allevato di nascosto dal padre nell'isola di Creta; frattanto i semidei detti cureti coprivano i suoi vagiti, suonando strumenti a percussione, eseguendo danze frenetiche e cozzando gli scudi.

¹⁷⁷ [LUCIANO], in *Epistola [Epistula] ad Nigrinum*, [37].

¹⁷⁸ [OVIDIO], in *Ibin*, [ossia *Ibis*, poemetto imprecatorio, 453-454: «E stordito, come quelli che la madre Cibeles eccita, che tu ti possa tagliare le parti vergognose al ritmo frigio»].

¹⁷⁹ [ARISTOTELE], *Politica*, 8, capitolo 5.

¹⁸⁰ [LUCIANO], in *Harmonide*, [1].

¹⁸¹ [APULEIO], *Floridorum [Florida]*, 1, [4; cfr. nota 113 qui a p. 628].

¹⁸² [VALERIO MASSIMO], *Dictorum et factorum [memorabilium] libri*, 2, capitolo 1 [in realtà 6, 2].

¹⁸³ *inanemiti*: animare, incoraggiare, esortare, spronare.

non l'aveano rotto nel primo assalto. Il che facevano anco i Romani, come narra Tullio,¹⁸⁴ i quali non pur col suono della tromba, ma col canto accompagnato a cotal suono, solevano incitare gli animi dei soldati a combattere virilmente; e ciò ne mostra anco Virgilio, parlando di Miseno:¹⁸⁵

Quo non praestantior alter,
aere ciere viros Martemque accendere cantu.¹⁸⁶

E Orazio parlando di Tirteo¹⁸⁷ dice:

Tyrtheusque mares animos in martia bella
versibus exacuit.¹⁸⁸

Imperoché gli Italiani usarono la tromba, che fu invenzione dei popoli tirreni,¹⁸⁹ come vuol Diodoro,¹⁹⁰ e Plinio vuole che l'inventore fusse un nominato Piseo,¹⁹¹ pur tirreno. Di questa invenzione Virgilio ne tocca una parola quando dice:

Thyrrenusque tubae mugire per aethera clangor.¹⁹²

Ma Gioseffo¹⁹³ nel primo libro delle *Antichità giudaiche* vuole che l'inventore

¹⁸⁴ [CICERONE], *Tusculanae [disputationes]*, libro 1.

¹⁸⁵ *Miseno*: trombettiere dell'esercito, accompagna il viaggio di Enea; avendo sostenuto di suonare meglio di tutti gli dei, viene punito da Tritone, divinità marina raffigurata mentre soffia in una conchiglia, che lo fa annegare nel golfo di Pozzuoli, vicino al promontorio che porta il suo nome.

¹⁸⁶ [VIRGILIO], *Aeneidos*, 6, [164-165]: «Nessuno era più abile di lui a incitare i guerrieri con la tromba e a spingere al combattimento col canto».

¹⁸⁷ *Tirteo*: di Mileto, poeta elegiaco vissuto a Sparta nel VII secolo a.C.

¹⁸⁸ [ORAZIO], *De arte poetica*, [402-403]: «E Tirteo coi suoi canti incitò gli animi maschili alle guerre».

¹⁸⁹ *invenzione... tirreni*: secondo alcune fonti la tromba sarebbe stata inventata dallo stesso Tirreno di Lidia, progenitore degli Etruschi; PAUSANIA, *Descriptio veteris Graeciae*, 2, 21.

¹⁹⁰ [DIODORO SICULO], *Bibliotheca historica*, libro 6 [in realtà 5, 40].

¹⁹¹ [PLINIO], *Historia naturalis*, libro 7, capitolo 56 [57 secondo la numerazione moderna: «Invenisse dicunt [...] aeneam tubam Pisaeum»].

¹⁹² [VIRGILIO], *Aeneidos*, 8, [526]: «E un etrusco fragore di tromba strepitare in cielo».

¹⁹³ *Gioseffo*: GIUSEPPE FLAVIO, *Antiquitates iudaicae*, 1; le trombe appaiono per la prima volta sotto Mosè; *Vulgata*, *Numeri*, 10, 1-10; il corno d'ariete detto *shophar* accompagna la consegna delle tavole sul Sinai; *Vulgata*, *Exodus*, 19, 19; la tromba dell'acclamazione detta *iobel* annuncia il giubileo; *Vulgata*, *Leviticum*, 25, 9.

sia stato Mosè; e Omero dice che fu Dirceo,¹⁹⁴ alcun'altri Tirteo e alcuni Maleto;¹⁹⁵ col suono della quale, ch'era aspro, veloce, gagliardo e forte, come si può comprendere dalle parole di Ennio poeta antico, il quale esprimendo la natura di questo istrumento disse:

At tuba terribili sonitu taratantara dixit,¹⁹⁶

proferivano il modo frigio. Invitati i Lacedemoni o Spartani adunque al combattere con grande veemenza dal suono del detto istrumento, erano dalla tardità del suono, cioè dalla tardità del movimento e dalla gravità del modo, invitati a lasciar di combattere. Il grande Alessandro anco col mezzo d'un piffero (come narra Suida)¹⁹⁷ fu invitato da Timoteo a pigliar l'arme, recitando la legge ortia nel modo frigio. Similmente un giovine taurominitano (come recita Ammonio¹⁹⁸ e Boezio¹⁹⁹ e come molte volte ho commemorato)²⁰⁰ fu da questo modo riscaldato. Per il che volevano gli antichi che le materie, che trattavano di guerra e fossero minacciovoli e spaventose, si accomodassero a cotale modo, e che l'ipofrigio moderasse e sottraesse la natura terribile e concitata del frigio. Onde dicono alcuni, sì come i Spartani e li Candiotti inanemivano i soldati al combattere col modo frigio, così li rievocavano dalla pugna con l'ipofrigio al suono dei pifferi. Vogliono anco che Alessandro fusse rievocato dalla battaglia da Timoteo col mezzo di questo modo, recitato al suono della cetera, e che 'l giovine taurominitano commemorato, col mezzo di questo modo e col canto dello spondeo, fusse placato. Vuol Cassiodoro²⁰¹ che 'l frigio abbia natura di eccitare al combattere e d'infiammare gli uomini al furore, e che 'l lidio sia rimedio contra le fatiche dell'animo e similmente contra quelle del corpo.

¹⁹⁴ *Dirceo*: tebano; introvabile in *Iliade* e in *Odissea*.

¹⁹⁵ *Maleto*: Maleus o Meleus, principe etrusco di Regisvilla; LATTANZIO PLACIDO (III-IV secolo d.C.), *In Statii «Thebaida» commentum*, 4, 224: «Maleus Tuscorum rex qui tubam primus invenit».

¹⁹⁶ *At... dixit*: QUINTO ENNIO, *Annales, Incertae sedis reliquiae*, frammento 372: «Ma la tromba con un terribile strepito fece taratantara»; l'autore vissuto in epoca preclassica (239-169 a.C.) è considerato il fondatore dell'epica romana.

¹⁹⁷ *come... Suida*: SUIDA, *Lexicon*, s.v. Ἀλέξανδρος; cfr. nota 262 qui a p. 162.

¹⁹⁸ [AMMONIO DI ERMIA], in *Praedicabilibus [Porphyrii] ossia In Porphyrii Institutionem, Aristotelis Categorias et librum De interpretatione* cit., p. 7].

¹⁹⁹ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 1, capitolo 1.

²⁰⁰ *come... commemorato*: cfr. qui a pp. 159, 170, 425.

²⁰¹ [CASSIODORO], *Variarum [libri XII]*, libro 1, *Boethum [Ad Boetium]*, 50, 4: «Phrygius pugnas excitat, votum furoris inflammat»].

Ma alcuni vogliono che 'l lidio sia atto alle cose lamentevoli e piene di pianto, per partirsi dalla modestia del dorio, in quanto è più acuto, e dalla severità del frigio. Sotto questo modo, Olimpo (come narra Plutarco)²⁰² al suono del piffero nella sepoltura di Pitone cantò gli epicedii, che sono alcuni versi che si cantavano avanti 'l sepolcro d'alcun morto; imperoché anticamente era usanza di far cantare al suono del piffero o d'altro istrumento nella morte dei parenti o degli amici più cari; dal qual canto erano indotti a piangere i circostanti la lor morte; e ciò facevano fare ad una femina vestita in abito lugubre, come anco si osserva al presente in alcune città, massimamente nella Dalmazia,²⁰³ nella morte d'alcun uomo onorato. Tale usanza commemorò Stazio Papinio dicendo:

Cum signum luctus cornu grave mugit adunco
tibia, cui teneros suetum producere manes,
lege Phrygum maesta.²⁰⁴

Onde si vede che tali armonie erano fatte nel modo frigio over nel lidio, come dall'autorità d'Apuleio addotta di sopra si può vedere.²⁰⁵ Alcuni hanno chiamato il lidio dagli effetti orribile, tristo e lamentevole; e Luciano²⁰⁶ lo nomina furioso overo impetuoso; è ben vero che Platone pone tre sorti d'armonie lidie, cioè miste, acute e semplici, senza porvi alcun aggiunto.²⁰⁷ Hanno avuto opinione alcuni che l'ipolidio abbia natura differente e contraria a quella del lidio, e che contenga in sé una certa soavità naturale e abbondante dolcezza che riempia gli animi degli ascoltanti d'allegrezza e di giocondità, mista con soavità, e che sia lontano al tutto dalla lascivia e da ogni vizio; perciò l'accommodarono a materie mansuete, accostumate, gravi e continenti in sé cose profonde, speculative e divine, come sono quelle che trattano della gloria di Dio, della felicità eterna, e quelle che sono atte ad impetrare la divina grazia. E volsero similmente che 'l mistolidio avesse natura d'incitar l'animo e di rimetterlo.

²⁰² [PLUTARCO], *in Musica*, [1136d].

²⁰³ *Dalmazia*: regione della Croazia, sottoposta al dominio veneziano dal 1437 e conquistata in gran parte dai Turchi entro il 1540.

²⁰⁴ [STAZIO], *Thebais*, libro 6, [120-122: «Quando la tibia dal corno ricurvo diede il segno solenne del compianto, dopo il quale è solito far comparire i dolci mani, secondo la mesta consuetudine dei Frigi»].

²⁰⁵ *come... vedere*: cfr. nota 113 qui a p. 628.

²⁰⁶ [LUCIANO], *in Harmonide*, [1].

²⁰⁷ *Platone... aggiunto*: PLATONE, *De republica*, 3, 398e-400.

Apuleio dimanda l'eoio semplice;²⁰⁸ e Cassiodoro vuole che abbia possanza di far tranquillo e sereno l'animo oppresso da diverse passioni, e che dopo scacciate tali passioni abbia possanza d'indurre il sonno,²⁰⁹ natura e proprietà veramente molto conforme a quella dell'ipodorio. Onde non è da maravigliarsi s'Ateneo, adducendo l'autorità d'Eraclide di Ponto, fu di parer che l'eoio fusse l'ipodorio, o per il contrario.²¹⁰ Vogliono alcuni che all'eoio si possino accomodar materie allegre, dolci, soavi e severe, essendo che (come dicono) ha in sé una grata severità mescolata con una certa allegrezza e soavità oltra modo; e sono di parer che sia molto atto alle modulazioni dei versi lirici, come modo aperto e terso. Ma s'è vero quel che si pensò Eraclide, sarebbe a tutte queste cose contrario molto, perciocché avrebbe diversa natura, come di sopra ho mostrato. Apuleio chiama lo iastio overo ionico (che tanto vale) vario;²¹¹ e Luciano lo nomina allegro, per essere (secondo 'l parere d'alcuni) molto atto alle danze e ai balli.²¹² Laonde nacque che lo dimandarono lascivo; e i popoli inventori di tal modo, che furono gli Ateniesi, popoli della Ionia, amatori de cose allegre e gioconde, e molto studiosi della eloquenza, chiamarono vani e leggieri. Cassiodoro vuole che abbia natura d'acuire l'intelletto a quelli che non sono molto elevati, e d'indurre un certo desiderio delle cose celesti in coloro i quali sono gravati da un certo desiderio terrestre e umano.²¹³

Queste cose dicono intorno la natura dei modi; laonde si scorge una gran varietà nei scrittori, volendo alcuni una cosa e alcuni un'altra. Il perché mi penso che tal varietà poteva nascere dalla varietà dei costumi d'una provincia ch'essendo dopo molto tempo variati, variassero ancora i modi, e che una parte dei scrittori parlasse di quei che perseveravano d'esser nella lor prima e pura semplicità; e l'altra parte parlasse di quelli che già aveano perso la loro prima natura, come per cagione d'esempio diremo del dorio ch'essendo prima onesto, grave e severo, per la variazione dei costumi, fusse variato anche lui, e dopo applicato alle cose della guerra. E per questo non ci dobbiamo maravigliare,

²⁰⁸ *Apuleio... semplice*: APULEIO, *Florida*, 4.

²⁰⁹ *Cassiodoro... sonno*: CASSIODORO, *Variarum libri XII*, 2, *Epistula ad Boetium*, 40: «Aeolius animi tempestas tranquillat somnumque iam placatis attribuit».

²¹⁰ *Ateneo... contrario*: ATENEO, *Deipnosophistae*, 14, 624e.

²¹¹ *Apuleio... vario*: APULEIO, *Florida*, 4.

²¹² *Luciano... balli*: LUCIANO, *Harmonide*, 1.

²¹³ *Cassiodoro... umano*: CASSIODORO, *Variarum libri XII*, 2, *Epistula ad Boetium*, 40: «Iastius intellectum obtusis acuit et terreno desiderio gravatis caelestium appetentiam bonorum operator indulget».

perciocché se dalla varietà dell'armonie nasce la variazione dei costumi, com'altrove si è detto, non è inconveniente anco che dalla variazione dei costumi si venga alla varietà dell'armonie e dei modi. Poteva anco nascere dalla poca intelligenza ch'aveano i scrittori di quei tempi intorno a cotal cosa, come suole accasare eziandio ai tempi nostri, ch'alcuni si porranno scrivere alcune cose che non intendono; ma si rimettono al giudizio e alla opinione d'un altro, il quale alle volte ne sa men di lui; e così molte volte pigliano una cosa per un'altra e attribuiscono a tal cosa alcune proprietà che, considerandola per il dritto, è da tal proprietà tanto lontana e diversa quanto è lontano e diverso il cielo dalla terra. E molte volte vediamo che pigliano una cosa per un'altra, come si può vedere in quello che scrive Dion Crisostomo²¹⁴ d'Alessandro Magno nei *Commentarii del regno*, esempio addutto da molti, ove dice che fu costretto da Timoteo a pigliar l'arme col mezo del modo dorio; tuttavia è solo di questo parere, per quello ch'ho potuto comprendere, imperoché il Magno Basilio (com'altre fiato ho detto)²¹⁵ e molt'altri avanti lui vuole che fusse costretto a fare un simile atto dal frigio. Ma di questo sia detto a bastanza, imperoché è dibisogno che si venghi a ragionare intorno all'ordine.

Dell'ordine dei modi
Capitolo VI

Dobbiamo adunque avvertire che sì come gli antichi furono di molti pareri intorno ai nomi dei modi e intorno alle lor proprietà, così furono differenti anco dell'ordine e del sito loro; imperoché alcuni li ordinarono in una maniera e altri in un'altra. Platone²¹⁶ prima d'ogni altro pose nel suo ordine l'armonie lidie miste nel primo luogo, alle quali soggiunse le lidie acute; nel secondo luogo accomodò le ioniche e quelle che chiama semplicemente, senz'altro aggiunto, lidie, e nel terzo la doria e la frigia armonia. È ben vero che si può dir che non abbia posto tal ordine come naturale, ma a caso e accidentalmente, secondo che nel suo ragionamento li tornava in proposito, come fece anco in un altro ragionamento,²¹⁷ nel quale pose prima la dorica, dopoi la ionica, soggiungendole la frigia, e dopoi quest'aggiunse la melodia lidia nell'ultimo luogo. Altri tennero altro ordine, imperoché posero l'ipodorio nella parte grave del loro ordine pri-

²¹⁴ [DIONE CRISOSTOMO, *De regno*], *oratio* 1.

²¹⁵ *com'altre... detto*: cfr. qui a p. 159.

²¹⁶ [PLATONE], *De republica*, 3, [398e-399b].

²¹⁷ [PLATONE], *in Lachete*, [188d].

mo d'ogn'altro e il mistolidio nell'acuta, ponendoli di sopra l'ipermistolidio e sopra l'ipodorio l'ipofrigio, dopo questo l'ipolidio, aggiungendoli il dorio, dopo il quale seguiva immediatamente il frigio, di maniera che fecero che 'l lidio era posto di sopra a questi quattro mezani; e tra costoro si ritrovano Tolomeo e Boezio.²¹⁸ E quantunque alcun'altri tenessero un altro ordine, come fece Apuleio,²¹⁹ il quale pose l'eolio avanti d'ogn'altro, dopoi l'astio e gli altri secondo che si vedono nel suo ordine, tuttavia Marziano pone primo il lidio, dopoi aggiunge l'astio e così gli altri;²²⁰ ma altri posero primo il mistolidio, tra i quali sono numerati Euclide²²¹ e Gaudenzio.²²² Giulio Polluce in due luoghi pone il dorio prima d'ogn'altro,²²³ come fecero Plutarco e Cassiodoro; ma Aristide Quintiliano accomodò il lidio²²⁴ come fece Marziano, ancora che Luciano abbia posto il frigio nel primo luogo.²²⁵

Onde da tal diversità non ne segue altro che confusione grande di mente; e questo può nascere perché alcuni scrivendo in tal maniera tennero un ordine naturale nel porre i modi l'un dopo l'altro; e altri (non attendendo a tal cosa) posero un ordine accidentale. I primi furono quelli che ragionarono de tali cose secondo l'ordine della scienza e anco in maniera dimostrativa, come fu Euclide, Tolomeo, Gaudenzio, Briennio, Aristide, Boezio, Cassiodoro e Marziano. Ma gli altri ragionarono di essi a caso, secondo che li tornavano in proposito, ove non faceva dibisogno che li ponessero secondo che si debbono porre l'un dopo l'altro, seguendo l'ordine naturale, ma in quel modo che tornavano a loro più commodi. Tra questi fu Platone, Plutarco, Luciano, il Polluce e Apuleio. Non è però da maravigliarsi che questi tra loro tenessero un ordine diverso; ma ci dobbiamo maravigliare dei primi che, trattando una cosa istessa scientificamen-

²¹⁸ *Tolomeo e Boezio*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 2, 15 *Expositio numerorum facientium in septem tonis usitatorum generum dissectiones*; BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 15 *De modorum exordiis in quo dispositio notarum per singulos modos ac voces*.

²¹⁹ [APULEIO], *Floridorum [Florida]*, 1 [in realtà 4; cfr. nota 113 qui a p. 628].

²²⁰ *Marziano... altri*: MARZIANO CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, 9 *De modis*.

²²¹ *primo... Euclide*: EUCLIDE, *Rudimenta musices* cit., p. 5: «*Iam consonantiae diapason species septem sunt, quarum prima a barypycnicis phthongis comprehenditur [...] estque ab hypate hypaton a paramesen, qui modus ab antiquis mixolydius vocabatur*».

²²² *Gaudenzio*: cfr. nota 112 qui a p. 628.

²²³ *Giulio... altro*: GIULIO POLLUCE, *Onomasticon*, 4, 10.

²²⁴ *Aristide... lidio*: ARISTIDE QUINTILIANO, *De musica*, 1: «*Sunt autem generatim modi tres, dorius, phrygius, lydius. Ex quibus dorius ad graviore vocis effectus est accommodus, lydius ad acutiores, phrygius ad medios*».

²²⁵ *Luciano... luogo*: LUCIANO, *Harmonide*, 1.

te, fussero così differenti di parere. Ma cessi tal meraviglia, poiché (come dissi altrove)²²⁶ sì come suole avvenire nell'altre scienze, nelle quali si trovano molte sette, così nella musica si ritrovavano a quei tempi esser due sette principali, l'una delle quali si chiamava pitagorica, la qual seguiva la dottrina di Pitagora, e l'altra aristossenica ch'era de quelli che seguivano i pareri d'Aristosseno.

Essendo adunque tra costoro molte differenze e pareri diversi intorno ad una cosa istessa, perciòché alcuni la volevano ad un modo e alcuni ad un altro, dalla varietà dei loro principii non nasceva altro che varietà di conclusioni. Laonde nacque che sì come furono differenti in molte cose (come in alcuni luoghi, secondo che mi tornava in proposito, ho mostrato) così ancora furono discordanti nel numero, nel sito e nell'ordine dei modi; imperoché se noi avremo riguardo a quel che scrivono Tolomeo e Boezio in questa materia, ritroveremo che pongono il modo mistolidio nella parte acuta dei lor ordini²²⁷ e vogliono che la corda gravissima di ciascun si chiami *proslambanomenos*, la mezzana *mesè* e l'acuta *nete*; e Boezio vuole che le distanze e gli intervalli che si trovano in ciascun modo siano solamente di tuono o di semituono; nondimeno Euclide numerando le specie della diapason pone la prima specie nei suoni gravi spessi, i quali chiama βαρύπυκνοι, da *hypate hypaton* a *paramese*; e dice che quest'era chiamata dagli antichi mistolidio; la seconda pone tra i mezzani spessi, i quali dimanda μεσόπυκνοι, da *parhypate hypaton* a *trite diezeugmenon*, e la nomina lidio. E la terza tra gli ὀξύπυκνοι,²²⁸ cioè acuti spessi, e la chiama frigio, nominando la quarta dorio, la quinta ipolidio, la sesta ipofrigio; e la settima non solamente nomina ipodorio, ma anche locrica e commune;²²⁹ la qual cosa fa eziandio Gaudenzio, come si può vedere appresso di loro.²³⁰ Il perché si vede manifestamente che fa l'una de due cose, over che pone il modo mistolidio nella parte grave del suo monocordo, com'è veramente, e l'ipodorio o locrico più acuto, over che pone le corde nel detto istrumento ad altro modo di quel che fanno gli altri musici. Laonde vediamo ora verificarsi quella opinione ch'io toccai nel capitolo 29 della

²²⁶ [ZARLINO], *Supplementi* [*Sopplimenti musicali* cit.], 1, capitolo 15 [*Delle sette de' musici, e di dove nacque che gli antichi chiamassero la musica canonica*, pp. 40-42].

²²⁷ *ordini*: sistemi di due ottave; TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 2, 2; BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 15.

²²⁸ βαρύπυκνοι... ὀξύπυκνοι: i termini corrispondono alle tre note gravi dei tetracordi cromatico ed enarmonico che formano un sistema denso detto πυκνός.

²²⁹ *Euclide*... *commune*: EUCLIDE, *Rudimenta musices* cit., pp. 5-6.

²³⁰ *Gaudenzio*... *loro*: cfr. nota 112 qui a p. 628.

seconda parte,²³¹ ragionando dell'opinione che ebbero gli antichi dell'armonia celeste.

Ma chi volesse narrar il modo, che tenevano nel cantar i detti modi, sarebbe cosa difficile, prima perché non si ritrova alcuno essemplio di cotal cosa, dopoi perché (quantunque Boezio ponga gli intervalli che si trovavano da una corda all'altra di ciascun modo)²³² Tolomeo e Aristide pongono altri intervalli diversi; né però l'uno né l'altro pone la maniera del procedere quando cantavano dal grave all'acuto o dall'acuto al grave. E se ben si trovavano molti esemplari scritti a mano di Tolomeo che dimostrano tali intervalli, tuttavia sono talmente negli essempli e in altri luoghi, o per il tempo o per l'ignoranza dei scrittori, in tal maniera imperfetti, che si può da loro cavar poco di buono. È ben vero che nel capitolo 1 del terzo libro²³³ applica manifestamente la diatessaron, ch'è il tetracordo diatonico diatono, al modo eolio; degli altri poi non ne ho potuto avere ragione alcuna. Ma cotali distanze sono alquanto meglio poste da Aristide, di maniera che si possono intendere, ancora che due esemplari, che mi sono pervenuti alle mani, siano in tal modo scorretti che a pena ho potuto cavar queste poche parole che seguono, le quali voglio porre come stanno, accioché si veda in qualche parte la diversità dei modi antichi e quanto siano differenti dai nostri moderni; e dicono:

Τὸ μὲν οὖν Λύδιον διάστημα συνετίθησαν, ἐκ διέσεως καὶ τόνου καὶ τόνου, καὶ διέσεως καὶ διέσεως, καὶ τόνου καὶ διέσεως. Καὶ τοῦτο μὲν ἦν τέλειον σύστημα. Τὸ δὲ Δώριον, ἐκ τόνου καὶ διέσεως, καὶ διέσεως καὶ τόνου καὶ τόνου καὶ διέσεως καὶ διέσεως καὶ διτόνου. Ἦν δὲ τοῦτο τόνῳ τοῦ διὰ πασῶν ὑπερέχον. Τὸ δὲ Φρύγιον, ἐκ τόνου καὶ διέσεως καὶ διέσεως, καὶ διτόνου καὶ τόνου, καὶ διέσεως καὶ τόνου. Ἦν δὲ καὶ τοῦτο τέλειον διὰ πασῶν. Τὸ δὲ Ἰάστιον, συνετίθησαν ἐκ διέσεως καὶ διέσεως καὶ διτόνου, καὶ τριημιτονίου καὶ τόνου. Ἦν δὲ τοῦτο τοῦ διὰ πασῶν ἐλλειπὸν τόνῳ. Τὸ δὲ Μιξολύδιον, ἐκ δύο διέσεων κατὰ τὸ ἐξῆς κειμένων, καὶ τόνου, καὶ τόνου, καὶ διέσεως καὶ τριῶν τόνων. Ἦν δὲ καὶ τοῦτο τέλειον σύστημα. Τὸ δὲ λεγόμενον σύντονον λύδιον, ἦν διέσεως καὶ διέσεως καὶ διτόνου καὶ τριημιτονίου. Δίσεις δὲ νῦν ἐπὶ πάντων ἀκουστέον τ' ἦν ἐναρμόνιον.²³⁴

²³¹ *opinione... parte*: cfr. qui a p. 222.

²³² [BOEZIO], *Musice* [*De institutione musica*], libro 4, capitoli 14 e 15.

²³³ *vero... libro*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 3, 1.

²³⁴ [ARISTIDE QUINTILIANO], *De musica*, libro 1.

Cioè:

Hanno adunque composto il lidio diastema di diesis e di tuono e tuono, e di diesis e diesis, di tuono e diesis; e questo è sistema perfetto. Ma il dorio di tuono e diesis e di diesis e tuono e di tuono e diesis e di diesis e ditono; e questo superava la diapason per un tuono. Il frigio poi di tuono e diesis e di diesis e ditono e tuono e di diesis e tuono; e questo era una diapason perfetta. Ma composero l'astio di diesis e diesis, di ditono e triemituono e di tuono; e mancava della diapason d'un tuono. Il mistolidio poi di due diesis, posti l'un dopo l'altro, e di tuono e tuono e d'un diesis e tre tuoni; e quest'era un sistema perfetto. Ma quel ch'era detto sintono lidio era composto di diesis e diesis e d'un ditono e un triemituono. Ma il diesis ora in tutti si ha da intender quello dell'enarmonico.

Il perché dalle parole di Aristide potiamo comprendere che i modi (secondo la sua opinione) erano varii non solamente negli intervalli, ma anco nel numero delle corde, quantunque Boezio nel capitolo 4 del libro 4 della *Musica* ponga solamente undici corde nel lidio, e nel capitolo 14 e nel 15 ne ponga per ogni modo quindici, alle quali aggiunge anco il tetracordo *synemennon*.²³⁵ Ma per quel che potiamo comprendere dalle parole d'Euclide e di Gaudenzio poste di sopra, ciascun dei modi, quando era perfetto, era compreso sott'una specie della diapason, cioè tra otto corde; e cotal uso è anco appresso i moderni; imperoché tra la prima specie della diapason C e c (per tener il modo ch'io ho tenuto ragionevolmente nella terza parte e nel quinto delle *Dimostrazioni* intorno alle dimostrazioni dei modi)²³⁶ porremo il primo e l'ottavo modo, il terzo e il decimo tra la seconda specie, D e d, similmente tra la terza, E ed e, il quinto e il duodecimo, e tra la quarta, F ed f, il settimo. Ma tra la quinta, Γ e G over G e g, porremo il nono e il secondo, e tra la sesta, A e a overamente a e aa, l'undecimo e il quarto. Ultimamente tra ♮ e ♮, che è la settima specie, porremo il sesto modo, come più a basso vederemo. E sono al numero de dodici, non solamente appresso i compositori pratici ma eziandio appresso gli ecclesiastici, ancora che da molti non siano considerati in tanto numero, dei quali intendo ragionar particolarmente e mostrare in qual maniera al presente si usi ciascuno di loro.

²³⁵ Boezio... *synemennon*: BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 4; 4, 14-15.

²³⁶ per... *modi*: cfr. qui a p. 331; ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, definizione 14, pp. 275-276.

Che l'ipermistolidio di Tolomeo non è quello che noi chiamiamo decimo modo
Capitolo VII

Sono alcuni pratici moderni che tengono per cosa certa che 'l decimo modo, che noi usiamo, sia l'ipermistolidio di Tolomeo, del quale ne fa menzione nel capitolo 10 del libro 2 degli *Armonici*,²³⁷ posto nell'ottavo luogo dell'ordine commemorato nel capitolo precedente; ma veramente costoro di gran lunga s'ingannano; imperoché 'l decimo (come vederemo)²³⁸ è contenuto tra la seconda specie della diapason, D e d, over tra *lychanos hypaton* e *paranete diezeugmenon* aritmeticamente tramezzata; e l'ipermistolidio è contenuto tra la sesta, a e aa, cioè da *mesè* a *nete hyperboleon*, come ne mostra chiaramente Boezio nel capitolo 17 del libro 4 della *Musica*.²³⁹ Onde insieme si può veder la differenza che si trova tra l'uno e l'altro e l'errore che costoro pigliano. E bench'alcun'altri abbiano avuto parere che dall'ipodorio loro, il quale è più grave d'ogn'altro modo, all'ipermistolidio, posto nella parte più acuta, non si trova alcuna differenza, se non di grave e d'acuto, perciocché l'un e l'altro sono contenuti sotto un'istessa specie della diapason, tuttavia parmi (secondo 'l mio giudizio) che costoro siano in grand'errore; imperoché tanto sarebbe dire che Tolomeo avesse replicato nell'acuto quel ch'era posto nel grave, senza far alcun'altra differenza d'armonia. Ma ciò non è credibile, essendo che un sì gran filosofo e matematico, com'era Tolomeo, non sarebbe stato sì privo di giudizio ch'avesse moltiplicato una cosa fuor di proposito, com'era questa, tanto più che quest'era tra' filosofi un grande inconveniente.

Bisogna adunque dire che tali modi fussero differenti l'un dall'altro, non solamente per il sito, ma anco per natura, mediante la melodia ch'era diversa, e che Tolomeo avesse tal intenzione quando nominò lo ipermistolidio, come si può comprendere dalle sue parole poste nel sudetto capitolo. Alcuni altri hanno voluto chiamar cotal modo eolio; e veramente ciò parmi esser fatto senz'alcuna ragione, essendo ch'esso Tolomeo nel capitolo 1 e nel 15 del libro 2 degli *Armonici*²⁴⁰ fa menzione dell'eolio, nominandolo eolia armonia. Potrebbe forse alcun addimandare per qual cagione Tolomeo non abbia aggiunto 'l suo collaterale o placale all'ipermistolidio, né meno abbia posto l'eolio in cotal ordine, neanche l'ionico, il quale chiama iastia armonia; ma perché ciascun leggendo il sudet-

²³⁷ *decimo... Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 2, 10.

²³⁸ *come vederemo*: cfr. qui a p. 694.

²³⁹ *come... Musica*: BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 17.

²⁴⁰ *Tolomeo... Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 2, 1 e 15.

to capitolo 10 e il capitolo 3 di questo,²⁴¹ e il capitolo 8 del sesto libro dei *Sopplimenti*,²⁴² di tal dubbio o questione proposta potrà aver risposta sufficiente, però non mi par di replicar cosa alcuna.

In qual maniera gli antichi segnavano le corde dei loro modi
Capitolo VIII

Quando mi sovviene di non aver mai ritrovato appresso d'alcuno autore, né greco né latino, pur un essemplio, per il quale si possa comprendere in qual maniera gli antichi facessero cantare molte parti insieme, se non il modo che tenevano nel scriver le corde dei loro modi o cantilene separatamente, e in che proporzione ponevano le voci lontane l'una dall'altra, più mi confermo nel credere che mai non usassero la musica altramente di quello ch'ho mostrato nel capitolo 14 della seconda e nel capitolo 79 della terza parte;²⁴³ oltre ch'è manifesto che non usavano quelle figure o caratteri nelle lor cantilene, né meno quelle linee e spacci mostrati nel capitolo 2 della terza parte,²⁴⁴ i quali usiamo al presente; imperoché (come dice Boezio)²⁴⁵ aveano alcune loro cifere, le quali ponevano sopra le sillabe dei loro versi, e da quelle comprendevano in qual maniera dovesero cantare, movendo la voce verso 'l grave over verso l'acuto. È ben vero che tali cifere ponevano raddoppiate l'una sopra l'altra; e dice l'istesso Boezio che quelle, ch'erano le prime poste di sopra, erano le note o caratteri delle dizioni o parole, e le seconde, ch'erano di sotto, quelle delle percussioni, volendo inferire (com'io credo) che le prime dimostravano le corde e le seconde il tempo lungo o breve; ancora che tal brevità o lunghezza potevano apprendere dalla sillaba posta nel verso, la quale era non altramente che o lunga o breve. Tali cifere poi erano l'una dall'altra differenti, perciòché a ciascuna corda aveano segnato una cifra particolare, di maniera che la cifra di *proslambanomenos* era differente da quella d'*hypate hypaton* e dall'altre; e similantemente la cifra di *proslambanomenos* del modo dorio era differente dalla cifra di *proslambanomenos* del modo frigio, e così l'altre.

²⁴¹ leggendo... questo: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 2, 3 e 10.

²⁴² capitolo... *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 6, 8, pp. 262-264.

²⁴³ mostrato... parte: cfr. qui a pp. 183, 601.

²⁴⁴ mostrati... parte: cfr. qui a p. 309.

²⁴⁵ [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 4, capitolo 3.

Ma tali cifere dai Greci sono state lasciate da un canto, imperoché Giovan Damasceno,²⁴⁶ dottore santo, ritrovò (come vogliono i moderni) altri caratteri nuovi, i quali accomodò alle cantilene greche ecclesiastiche, di maniera che non significano le corde, come facevano i nominati caratteri o cifere, ma dimostrano l'intervallo che si ha da cantare ascendendo o discendendo;²⁴⁷ percioché hanno i suoi caratteri o cifere divise in due parti; onde una parte serve cantando nell'ascendere e l'altra nel discendere; e per tal modo ogni intervallo cantabile ha la sua cifra, di maniera che quella del tuono è differente da quella del semituono, e quella della terza minore da quella della maggiore, e così l'altre che ascendono; e sono differenti tra loro eziandio quelle cifere di tuono, di semituono e altri intervalli che discendono da quelli che ascendono, alle quali tutte s'aggiungono i lor tempi; di modo che si può ridurre ogni cantilena sotto cotali caratteri o cifere con maggior brevità di quel che facciamo noi adoperando i nostri, come potrei mostrare in molte mie composizioni, nelle quali sono commodati tutti quelli accidenti che in esse concorrono, sia qualsivoglia, secondo che tornano al proposito.

Ma dobbiamo avvertire, acciò non si prendesse errore, che se noi considereremo le parole di Boezio poste nel capitolo 14 e nel 16 del libro 4 della *Musica*,²⁴⁸ le quali trattano della materia dei modi, potremo comprender due cose, dalle quali si scoprono due grand'inconvenienti, secondo 'l mio giudizio; il primo dei quali è che non potremo ritrovar alcuna differenza de intervalli più in un modo che in un altro, essendo che vuole che tutte le corde dell'ipodorio, nella maniera che sono collocate, siano fatte più acute per un tuono, acciò si abbia il modo ipofrigio, e che tutte le corde di questo modo siano medesimamente fatte acute per un altro tuono, per aver quelle della modulazione (com'egli dice) dell'ipolidio. Laonde se tutte queste corde si faranno più acute per un semituono, vuole che ne venga 'l dorio; e così segue dicendo degli altri modi. Per il che se in tal maniera si ha da procedere, per far acquisto dei modi, non so comprendere tra loro alcuna varietà, se non che accomodati tutti per ordine in un istesso istrumento, l'un sarà più acuto dell'altro per un tuono over per un semituono, procedendo per gli istessi intervalli. Ma che differenza, di grazia, si troverebbe tra l'uno e l'altro modo, quando nelle corde gravi, nelle mezane e nelle acute di

²⁴⁶ *Giovan Damasceno*: teologo, erudito, padre della chiesa e santo (675-750 circa) nato a Damasco e vissuto in Palestina.

²⁴⁷ *ritrovò... discendendo*: SUIDA, *Lexicon*, s.v. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός.

²⁴⁸ *parole... Musica*: BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 14 e 16.

uno si trovasse quell'istessi intervalli tra le gravi, le mezane e le acute d'un altro? Se ben fussero più acuti l'un dell'altro o più gravi per qualsivoglia distanza, essendo che gli intervalli, che fanno la forma dei modi, sono quelli che fanno la differenza loro, e non l'essere un poco più acuto over un poco più grave.

Il secondo è che dalle sue parole e dagli essempli, come male intesi, potremo comprendere che i musici moderni, parlando in simil materia, molto s'ingannano; perciocché credono che 'l settimo modo moderno, secondo l'ordine che tenimo, sia il lidio antico; e lo fanno più grave del nono, il quale chiamano mistolidio, per un tuono, essendo che pongono che questo lor lidio sia contenuto tra la quarta specie della diapason, F ed f, e il mistolidio tra la quinta G e g, i quali sono distanti l'un dall'altro per un tuono; nondimeno Boezio mostra chiaramente che 'l lidio antico è distante dal mistolidio per un semituono.²⁴⁹ Similmente vuole che 'l dorio sia lontano dal frigio per un tuono, il che dimostra anche Tolomeo nel capitolo 10 del libro 2 degli *Armonici*,²⁵⁰ e questo dal lidio per un altro tuono; e pur vogliono i moderni che 'l terzo modo del nostro ordine sia anco il dorio antico, il quinto il frigio e il settimo il lidio; il che verrebbe ad essere tutto 'l contrario di quello che costoro tengono, perché 'l terzo è distante dal quinto per un tuono, e questo dal settimo per un semituono, di maniera che potiamo dire che sono in grande errore quando nominano il terzo dorio, il quinto frigio e così gli altri, secondo che sono collocati da Tolomeo e da Boezio; imperoché se pur si volessero nominare per tali nomi, quando i modi moderni fussero simili in qualche parte agli antichi, più presto dovrebbero chiamar il primo dorio, il terzo frigio e lidio il quinto, come facciamo, che altrimenti, essendo che in tal modo sono distanti l'un dall'altro per gli intervalli che li pongono Tolomeo e Boezio.

Questa è stata veramente una delle cagioni oltra l'altre (acciò ch'alcun non si maravigli) che ha fatto ch'io non nomini i modi né dorio né frigio né lidio o con simili altri nomi, ma primo, secondo, terzo e gli altri per ordine, e ch'io ho tenuto nell'ordinarli l'un dopo l'altro altra maniera di quel che hanno tenuto tutti i nostri moderni e anco i nostri antichi; perciocch'io vedeva che 'l nominarli in tal maniera e ordinarli per altro modo non era ben fatto. E benché Franchino Gaffuro²⁵¹ nella sua *Teorica* tenga un altr'ordine, nel situare e porre i modi l'un più acuto o più grave dell'altro, tuttavia non pone gli intervalli d'un modo differenti

²⁴⁹ Boezio... *semituono*. BOEZIO, *De institutione musica*, 4, 17 *Ratio superius dispositae modorum descriptionis*.

²⁵⁰ *dimostra*... *Armonici*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 2, 10.

²⁵¹ [FRANCHINO GAFFURIO, *Theorica*], libro 5, capitolo 8 [*De speciebus diapason consonantiae*].

da quelli d'un altro; ma solamente pone gli istessi più acuti, ora d'un tuono, ora d'un semituono, e non varia altramente la modulazione. Quest'ho voluto dire non già per parlar contra alcuno degli antichi né dei moderni scrittori, ai quali ho sempre portato e porterò somma riverenza, ma accioché i lettori siano avvertiti e considerino bene cotal cosa con diligenza e possino far giudicio e conoscer sempre il buono dal tristo e il vero dal falso nelle cose della musica. Né credo che sarebbe grande inconveniente quando alcuno volesse dire che, se ben Boezio sia stato dottissimo delle cose speculative della musica, che poteva essere che delle cose della pratica non fusse così bene intelligente; il che veramente si può confermare con quello che si è detto di sopra e con quello che ho mostrato nel capitolo 13 della terza parte,²⁵² quando ragionai delle quattro specie della diapente. Né di ciò abbiamo da maravigliarsi, perciocché ciascuno, in quanto è uomo, dalla propria opinione può esser ingannato; ma ricordiamoci quel che scrive Orazio nella epistola dell'*Arte poetica* quando dice:

Verum opere in longo fas est obrepere somnum.²⁵³

Perciocché potrà essere ottima iscusazione a questo gravissimo autore ed eziandio a ciascun altro che scrive molto di lungo.

In qual maniera s'intenda la diapason esser armonicamente over aritmeticamente mediata
Capitolo IX

E perché ho detto di sopra²⁵⁴ che i dodici modi nascono dalla divisione delle sette specie della diapason, fatta or armonicamente e or aritmeticamente, però voglio che vediamo in qual maniera s'intenda la diapason essere mediata o divisa all'uno e l'altro modo. Si debbe adunque avvertire che la diapason, la quale è la prima consonanza (com'altrove ho mostrato)²⁵⁵ si divide primieramente per una corda mezana nelle sue parti principali che sono la diapente e la diatessarion; le quali parti (perché spesse volte si uniscono insieme, ponendosi or la maggiore e or la minore nel grave) ne danno due congiunzioni over unioni, delle quali l'una non essendo in tutto sonora, l'altra viene ad esser molto buona e soave. E tal

²⁵² *mostrato... parte*: cfr. qui a p. 334.

²⁵³ *Verum... somnum*: ORAZIO, *Ars poetica*, 360: «Ma in un'opera lunga è lecito che sopraggiunga il sonno».

²⁵⁴ *E... sopra*: cfr. qui a p. 610.

²⁵⁵ [Cfr.] *primae partis* capitolo 13, *secundae partis* capitolo 39 e *tertiaie partis* capitolo 3 [qui a pp. 60, 255, 313].

soavità nasce quando la diapente si pone sotto la diatessaron, perciocché essendo congiunte e unite in cotal maniera, gli estremi della diapason viene ad esser tramezzati da una corda mezzana, la quale è l'estrema acuta della diapente e l'estrema grave della diatessaron; onde tal divisione, anzi congiunzione, si chiama armonica, perciocché i termini delle proporzioni, che danno la forma alla diapente e alla diatessaron, che sono 6 4 3, sono posti in proporzionalità armonica, essendo che 'l mezzano divide i due estremi nel modo ch'ella ricerca, secondo ch'io ho mostrato nel capitolo 39 della prima parte.²⁵⁶

L'altra, la quale è men buona, perché veramente non è così sonora, per non esser in essa collocate le consonanze ai proprii luoghi, si dice aritmetica; e si fa quando le sudette parti s'uniscono per una corda mezzana al contrario, cioè quando la diatessaron tiene la parte grave e la diapente la parte acuta. E perché i termini continenti le proporzioni che danno la forma alla diatessaron e alla diapente, i quali sono 4 3 2, si ritrovano esser posti in divisione aritmetica, essendo che 'l mezzano, ch'è 3, divide gli estremi 4 e 2 nel modo che ricerca tal divisione, come nel capitolo 36 della prima parte si è mostrato,²⁵⁷ però meritamente è detta aritmetica. E la prima unione è tanto miglior della seconda, quanto che l'ordine delle consonanze, che sono collocate in essa, si ritrova aver tutte le sue corde nel loro proprio luogo naturale, secondo la natura delle forme delle consonanze contenute in esso. Perciocché nel secondo ordine le consonanze sono poste in tal maniera che più presto si può nominare ordine accidentale che naturale. Però adunque tutte le volte che ritrovaremo alcuna diapason divisa nel primo modo, si potrà dire che ella sia tramezzata armonicamente; e quando si ritroverà tramezzata al secondo si potrà dire (per le ragioni dette) ch'ella sia divisa aritmeticamente; il che si potrà anco dir della diapente, quando sarà divisa in un ditono e in uno semiditono, come nel capitolo 31 della terza parte²⁵⁸ si è dimostrato; ma poniamo gli essempli.

²⁵⁶ *mostrato... parte*: cfr. qui a p. 110.

²⁵⁷ *come... mostrato*: cfr. qui a p. 104.

²⁵⁸ *come... parte*: cfr. qui a p. 375.

HARMONICA DIVISIONE. ARITHMETICA DIVISIONE.



Che i modi moderni sono necessariamente dodici, e in qual maniera si dimostri
 Capitolo X

Se dall'unione o composizione della diapente con la diatessaron nascono i modi moderni, come vogliono i pratici, potremo ora dimostrar che cotali modi necessariamente ascendono al numero de dodici;²⁵⁹ né possono esser meno, siano poi posti quanti si vogliano i modi antichi; perciocché nulla o poco fanno più al nostro proposito, massimamente perché ora li usiamo (come s'è detto) in un'altra maniera molto differente dall'antica. E per mostrare cotal cosa piglieremo per fondamento quel che supponemmo di sopra, cioè l'unione delle quattro specie della diapente con le tre specie della diatessaron, mostrate nel capitolo 13 e nel 14 della terza parte.²⁶⁰ Laonde quante saranno le maniere che potremo unire commodamente queste parti insieme, ponendo ora di sopra, ora di sotto la diatessaron alla diapente, tanto sarà anco 'l numero dei modi.

Incominciando adunque per ordine, se noi piglieremo la prima specie della diapente, collocata tra C e G, e la uniremo nell'acuto con la prima specie della diatessaron, contenuta tra G e c, non è dubbio che da tale unione o congiunzione averemo quel che ora chiamiamo primo modo, contenuto tra la prima specie della diapason, posta tra C e c. Similmente se noi piglieremo l'istessa prima specie della diapente e le aggiungeremo dalla parte grave la prima specie della diatessaron, posta tra C e Γ, senz'alcun dubbio ne risulterà la quinta specie della diapason, collocata tra G e Γ, la quale conterrà quello che noi chiamiamo secondo modo. Ora se noi piglieremo la seconda specie della diapente, conte-

²⁵⁹ *modi... dodici*: cfr. qui a pp. 674-700; il primo modo procede da Do e gli altri di seguito in ordine, come nell'edizione delle *Istituzioni* del 1573; nelle precedenti del 1558 e del 1561, il primo modo procede da Re.

²⁶⁰ *mostrate... parte*: cfr. qui a pp. 334, 336.

nuta tra D e a, e le aggiungeremo nell'acuto la seconda della diatessaron, posta tra a e d, avremo quello che nominiamo terzo modo, contenuto tra la seconda specie della diapason, D e d. E se alla detta diapente aggiungeremo nel grave la nominata diatessaron, collocata tra le corde D e A, avremo la sesta specie della diapason, a e A, la qual ne darà un modo diverso dai tre primi, che sarà quello che noi dimandiamo quarto. Pigliaremo ora la terza specie della diapente, collocata tra E e ♭, e le aggiungeremo nell'acuto la terza della diatessaron, posta tra ♭ ed e, e avremo tra la terza specie della diapason, E ed e, quel che noi dimandiamo quinto modo. Se pigliaremo ora l'istessa diapente e le aggiungeremo nel grave la diatessaron, E e ♭, avremo la settima specie della diapason, ♭ e ♭, e insieme quel modo che nominiamo sesto.

E per tal maniera avremo sei unioni o congiunzioni, cioè quelle della prima specie della diapente con la prima della diatessaron, tanto nel grave quanto nell'acuto, e quelle della seconda di ciascuna similmente nel grave e nell'acuto, così quelle della terza specie fatte ora nel grave, ora nell'acuto; e per tal via avremo sei modi. Resta ora d'accompagnar la quarta specie della diapente con la prima della diatessaron che si può accompagnar commodamente. Onde è d'avvertire che tutte le specie della diatessaron si possono di nuovo accomodare e accompagnar con la diapente in tre maniere; perciocché la prima specie si può accompagnar con la quarta specie della diapente, la seconda con la prima e la terza con la seconda specie di essa diapente; né tali specie si possono congiungere insieme commodamente in altra maniera, come è manifesto.

Pigliando adunque la quarta specie della diapente, posta tra F e c, le accompagneremo la prima della diatessaron, c ed f, e tra le corde F ed f, estreme della quarta specie della diapason, con le sue mezzane, avremo il modo che chiamiamo settimo. Il perché se di nuovo pigliaremo la diatessaron, posta tra F e C, l'accompagneremo nel grave con la nominata diapente, avremo tra la diapason c e C, prima specie, il modo chiamato ottavo. Aggiungeremo ora la seconda specie della diatessaron, posta tra d e g, alla prima della diapente, collocata tra G e d, dalla parte acuta; il che fatto tra la quinta specie della diapason, G e g, avremo un altro modo, il quale per esser dagli otto modi mostrati differente, lo nominaremo nono modo. Dalla parte grave poi di tal diapente congiungeremo l'istessa diatessaron, g e D, e avremo tra la seconda specie della diapason, d e D, quel che drittamente chiamiamo decimo modo. Ultimamente se noi accompagneremo la terza specie della diatessaron, posta tra e e aa dalla parte acuta, con la seconda della diapente, posta tra a ed e, nella sesta specie della diapason, a e aa, avremo il modo che si chiama undecimo; imperocché s'accompagneremo le dette specie per il contrario, ponendo la diatessaron nella parte gra-

ve tra le corde a ed E, averemo l'ultimo modo, detto duodecimo, contenuto nella terza specie della diapason, e ed E, come qui in essempro si vede.



E per tal maniera non averemo più neanco meno de dodici modi, imperoché cotali specie non si possono accompagnar in altro modo l'una con l'altra, se non con grande incommodo, come è manifesto a ciascheduno perito nella musica.

Altro modo da dimostrar il numero dei dodici modi
Capitolo XI

Potiamo anco mostrar che i modi ascendino al numero de dodici per un altro mezzo, il quale è la divisione della diapason, ora secondo l'armonica e ora secondo l'aritmética divisione. E per osservar un buon ordine incominceremo dalla prima specie e dopoi seguitaremo all'altre, dividendole prima nell'armonica e dopoi nell'aritmética. Se adunque noi pigliaremo la prima specie della diapason, contenuta tra C e c, e la divideremo armonicamente in due parti con la corda g, non è dubbio che nel grave averemo tra C e g la prima specie della diapente e tra g e c la prima della diatessaron, le quali, come di sopra s'è veduto, costituiscono (aggiunte insieme) il primo modo.

Per il che pigliando dopoi la seconda specie, tra D e d, e dividendola in tal maniera con la corda a, averemo la diapente D a,²⁶¹ seconda specie, e la seconda della diatessaron, a e d, le quali aggiunte insieme al mostrato modo ne danno il

²⁶¹ *diapente D a.* forse da emendare in «diapente D e a».

terzo. Ma pigliando la terza specie, E ed e, e dividendola in tal maniera con la corda \flat , avremo il quinto, il quale medesimamente nasce dalla congiunzione della terza specie della diapente e della terza della diatessaron, che sono E e \flat e \flat ed e, come s'è detto. Presa dopoi la quarta specie della diapason, contenuta tra F ed f, e divisa armonicamente con la corda c, avremo la quarta specie della diapente, F e c, aggiunta alla prima specie della diatessaron, c ed f, e il settimo modo. Dopoi pigliata la quinta specie della diapason, collocata tra G e g, divisa armonicamente dalla corda d, avremo la prima specie della diapente, G e d, e la seconda della diatessaron, d e g, ch'insieme aggiunte ne danno il nono. Pighiamo ora la sesta, a e aa, e la divideremo al sopradetto modo con la corda e, e da tal divisione nascerà la seconda specie della diapente, a ed e, e la terza della diatessaron, e e aa, e l'undecimo modo, come qui si vede.



E perché, per la decima proposta del quinto delle *Dimostrazioni*,²⁶² tra la settima specie della diapason non cade corda alcuna mezzana ch'armonicamente in due parti divider la possa, però dalle divisioni delle sei prime specie, fatte di sopra al modo mostrato, avremo solamente sei modi; ma dalla divisione aritmetica de sei specie sole ne avremo altri sei; imperoché s'incominceremo dalla quinta specie della diapason, posta tra Γ e G, over da quella che è posta tra G e g, che non fa varietà alcuna se non di grave e di acuto, perciòché, per l'ultima del quinto delle dette *Dimostrazioni*,²⁶³ ogni modo si può trasportare più acuto o

²⁶² proposta... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, proposta 10, p. 296.

²⁶³ l'ultima... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, proposta 25, pp. 309-312.

più grave per una diapason, e la divideremo aritmeticamente con la corda C, pigliando però la F e G, averemo la prima specie della diatessaron, C e F, posta nel grave, e la prima specie della diapente, G e C, posta nell'acuto; le quali unite insieme nella maniera come abbiamo veduto ne danno quel modo che noi diamandiamo secondo. Pigliaremo poi la sesta specie della diapason, posta tra A e a, e la divideremo al mostrato modo con la corda D, e averemo tra D e A la seconda specie della diatessaron e tra A e D la seconda della diapente, le quali unite insieme ne daranno medesimamente il quarto modo.

Ma la settima specie della diapason, \square e \flat , divisa per la corda E, ne darà il sesto, perciocché la terza specie della diatessaron, E e \square , posta nel grave, s'unisce con la terza della diapente, \flat ed E, posta in acuto. Ma se pigliaremo la diapason C e c, prima specie, divisa dalla corda F aritmeticamente, averemo l'ottavo modo, perciocché F e C, prima specie della diatessaron, si congiunge con la quarta della diapente, c ed F, nel grave. Ora prenderemo la seconda specie della diapason, D e d, e la divideremo al modo mostrato con la corda G e averemo la seconda della diatessaron, G e D, e la prima della diapente, d e G, che costituiscono il decimo modo. Pigliando ultimamente la diapason E ed e, terza specie (lasciando la F ed f, quarta specie, perciocché per la duodecima proposta del quinto delle *Dimostrazioni*²⁶⁴ non si può dividere in tal maniera) se noi la divideremo con la corda a, averemo il duodecimo modo, perciocché per tal divisione nascerà la terza specie della diatessaron, a ed E, nella parte grave, unita alla seconda della diapente, e ed a, come qui sotto si può vedere.

ESSEMPIO DE I MODI PLACALI, OVER IMPARI.

Quinta specie della Diapason G & F.	Sesta specie della Diapason a & A.	Settima specie della Diapason \square & \flat .	Prima specie della Diapason c & C.	Seconda specie della Diapason d & D.	Terza specie della Diapason e & E.
-------------------------------------	------------------------------------	---	------------------------------------	--------------------------------------	------------------------------------

²⁶⁴ duodecima... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, proposta 12, p. 298.

E per tal maniera verremo ad aver dodici modi, sei dalla divisione armonica e sei dall'aritmética, come ho mostrato.

ESSEMPIO VNIVERSALE DE TVTITI MODI.	
Secondo modo nato dalla diuisione arithmetica.	
Quarto modo acquistato per la diuisione arithmetica.	
Sesto modo arithmeticamente diuiso.	
Primo modo nato dalla diuisione harmonica.	
Ottauo modo acquistato per la diuisione arithmetica.	
Terzo modo diuiso harmonicamente.	
Decimo modo arithmeticamente diuiso.	
Quinto modo acquistato dalla diuisione harmonica.	
Tredicesimo modo nato dall'arithmetica diuisione.	
Settimo modo diuiso harmonicamente.	
Nono modo harmonicamente diuiso.	
Undicesimo modo acquistato per la diuisione harmonica.	

E benché la settima specie della diapason, \flat e \natural , non si possa dividere armonicamente com'ho detto, perciocché dalla parte grave verrebbe la semidiapente, \flat ed F, e il tritono, F e \natural , nella parte acuta, quando fusse tramezata dalla corda F, né meno la quarta specie F ed f aritmeticamente, essendo che si udirebbe nel grave tra la corda \natural ed F il tritono, quando fusse divisa dalla \flat , e dalla parte acuta la semidiapente, f e \natural , tuttavia sono stati alcuni che, oltre i dodici mostrati, le hanno attribuito altri modi, come alla prima divisione il terzodecimo e alla seconda il quartodecimo; ma veramente non possono esser più de dodici, i quali sono notati per ordine nell'esempio di sopra, come abbiamo anco dimostrato nella quartadecima proposta del quinto e ultimo ragionamento delle *Dimostrazioni*²⁶⁵ e nel capitolo 3 del libro 6 dei nostri *Sopplimenti*.²⁶⁶

²⁶⁵ come... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, proposta 14, pp. 299-300.

²⁶⁶ capitolo... *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 6, 3, pp. 246-250.

Divisione dei modi in autentichi e plagali
Capitolo XII

Si dividono immediatamente i mostrati modi in due parti, imperoché da' moderni alcuni sono chiamati principali, over autentichi e di numero impari; e alcuni sono dimandati laterali e plagali, over placali e di numero pari. I primi sono il primo, il terzo, il quinto, il settimo, il nono e l'undecimo; ma i secondi sono il secondo, il quarto, il sesto, l'ottavo, il decimo e il duodecimo. I primi furono chiamati principali, perché l'onore e la preeminenza si dà sempre a quelle cose che sono più nobili; onde considerando il musico principalmente le consonanze tramezzate armonicamente, che sono più nobilmente divise di quello che non sono l'altre, e dopo quelle che si ritrovano divise in altro modo, meritamente gli attribuirono questo nome, essendo che in essi si trova l'armonica medietà tra le due parti maggiori della diapason, che sono la diapente e la diatessaron, l'una posta nel grave e l'altra nell'acuto; il che negli altri non si ritrova. Ma alcuni vogliono che siano detti autentichi, perché hanno più autorità degli altri over perché sono augmentativi, atteso che, secondo una certa loro regola,²⁶⁷ possono ascendere più sopra il loro fine di quel che non fanno i secondi. Sono anche detti di numero impari, perciocché, posti con i secondi in ordine naturale in cotal maniera 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12, tengono il luogo dei numeri impari.

I secondi sono chiamati laterali, dai lati della diapason, che sono (com'altrove ho detto)²⁶⁸ la diapente e la diatessaron, perciocché pigliate le parti che nascono dalla divisione degli autentichi o principali, che sono le due nominate, da quell'istesse poste al contrario (rimanendo la diapente commune e stabile) nascono cotali modi. Il che si può vedere nel primo e nel secondo dei mostrati, che rimanendo la diapente C e G stabile, dall'aggiunzione della diatessaron G e c, posta in acuto, nasce 'l primo modo autentico, e aggiungendola nel grave, tra C e Γ, nasce il secondo ch'è il suo collaterale. Il medesimo anche accasca negli altri, come si può veder manifestamente negli essempli. Però alcuni meritamente li chiamano plagii o plagali, essendo che tali nomi derivano dal greco *πλάγιον* che vuol dire lato, over da *πλάγιος* che significa obliquo o ritorto, quasi obliqui, ritorti o rivoltati, essendo che procedono al contrario dei loro autentichi, procedendo questi dal grave all'acuto e i plagali dall'acuto al grave. Ben è vero che

²⁶⁷ secondo... regola: cfr. qui a p. 660.

²⁶⁸ com'altrove... detto: cfr. qui a p. 255.

alcuni li dimandarono placali, quasi che volessero dire placabili, imperoché hanno il lor cantare e la loro armonia più rimessa di quello che non hanno i lor principali, over perché hanno (come dicono) natura contraria a quella dei loro autentichi; percioché se l'armonia che nasce dall'autentico dispone l'animo ad una passione, quella del placale la ritira in diversa parte.

Sono poi detti pari di numero, perché nel sudetto ordine naturale de' numeri tengono il luogo dei pari. Ma perché ogni cosa sia naturale overo artificiale, la quale abbia avuto principio, è necessario anco ch'abbia fine, riducendosi in esso il giudizio, come a cosa perfetta, però voglio mostrare in qual maniera ciascun di loro si abbia da terminare regolatamente, mostrando insieme i termini dei principali e dei collaterali, e quanto possino ascendere e discendere di sopra e di sotto la corda ultima del loro fine; accioché possiamo comporre le cantilene con giudizio e con buon ordine, overamente che vedendole composte possiamo giudicare e sapere in che modo e sotto qual modulazione si ritrovino.

Delle corde finali di ciascun modo, e quanto si possa ascendere o discendere di sopra e di sotto le nominate corde

Capitolo XIII

È cosa facile da sapere quali siano le corde finali di ciascun modo, considerata la sua composizione, cioè l'unione della diatessaron con la diapente, over considerata la sua origine dalla divisione delle maniere mostrate di sopra; imperoché i musici moderni pigliano per tal corda la più grave di ciascuna diapente, come nella definizione decimasettima del quinto delle *Dimostrazioni*²⁶⁹ ho dichiarato, sia poi la diatessaron posta nell'acuto over nel grave, che non fa cosa alcuna di vario. E perché la corda gravissima di ciascuna diapente è commune a due modi, per esser anco esse diapenti a due modi communi, però usano d'accompagnarli a due a due; percioché essendo la corda gravissima della prima specie della diapente posta nel primo e nel secondo modo in C e commune a questi due modi, viene ad esser la finale non solamente del primo, ma eziandio del secondo. Laonde per tal legamento e parentella²⁷⁰ (dirò così) che si trova tra loro, sono in tal maniera uniti che quando bene alcuno li volesse separar l'un

²⁶⁹ come... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, definizione 17, p. 278.

²⁷⁰ *parentella*: geminazione per «parentela».

dall'altro non potrebbe, come vederemo,²⁷¹ quando si ragionerà di quello che si ha da fare nell'accommodar le parti nelle cantilene.

Meritamente adunque accompagnano il primo col secondo modo, il terzo col quarto, e così gli altri per ordine, poiché la corda più grave della prima specie della diapente, C e G, è commune finale de quelli, ed è la C, e di questi la D, la quale è la gravissima della seconda specie della diapente, commune all'uno e l'altro di questi due. Pongono poi commune la E gravissima della terza specie della diapente al quinto e al sesto modo e li uniscono insieme; perciocché tal diapente è commune all'uno e all'altro, come si può vedere. Accompagnati questi, accompagnano il settimo con l'ottavo, perché hanno la quarta specie della diapente tra loro commune, onde la gravissima corda F viene ad esser la finale di questi due modi. Ma pongono la corda G commune finale del nono e del decimo, perciocché è la gravissima della prima specie della diapente; e uniscono questi due modi insieme, essendo che tal diapente si trova esser commune all'uno e l'altro. La a pongono commune corda finale dell'undecimo e del duodecimo, perciocché viene ad esser la più grave della seconda specie della diapente; e accompagnano questi due insieme, per rispetto di tal diapente ch'è all'uno e l'altro commune.

Inteso tutte queste cose, non sarà alcuno ch'avendo tal riguardo non sappia accompagnare il modo autentico col suo plagale, massimamente conoscendo che la corda finale del primo e del secondo modo è la C, quella del terzo e del quarto la D, quella del quinto e del sesto la E, quella del settimo e dell'ottavo la F, quella del nono e del decimo la G e quella dell'undecimo e del duodecimo la a, come più oltre si vede. E non solamente hanno le corde finali comuni ma hanno eziandio i luoghi delle cadenze, come vederemo. Si dee però notare che i modi, quando sono perfetti, toccano le otto corde della loro diapason; è ben vero che si trova questa differenza tra gli autentici e li plagali, che questi ascendono solamente alla quinta corda sopra il loro fine e discendono alla quarta; ma quelli toccano l'ottava acuta solamente e alle volte discendono sotto la lor diapason per un tuono o per un semituono; e li plagali simigliantemente ascendono sopra la loro diapente per un tuono over per un semituono, come si vede in molti canti ecclesiastici. Di maniera che l'autentico si trova tra otto corde tramezzate armonicamente e lo plagale tra otto aritmeticamente divise, nel modo che si può vedere di sopra e nei seguenti essempli.

²⁷¹ *come vederemo*: cfr. qui a p. 705.



Estendendosi adunque i modi di sopra e di sotto il loro fine a cotal modo, si possono chiamare perfetti. Per il che l'introito che si canta nella messa della quarta dominica dell'advento,²⁷² *Rorate caeli desuper*,²⁷³ si chiamerà terzo modo secondo 'l nostro ordine naturale; e quello che si canta nella messa dell'ottava della natività del Signore,²⁷⁴ *Vultum tuum deprecabuntur*,²⁷⁵ si potrà dimandar quarto modo, l'uno e l'altro perfetto. Ma quando i plagali nel grave passassero più oltra over gli autentichi nell'acuto, cotali modi si potranno nominare (come li nomina Franchino Gaffuro)²⁷⁶ superflui, com'anco si chiamerebbono imperfetti o diminuti, quando non arrivassero alla loro ottava corda acuta over alla prima grave delle loro diapason. Dei primi abbiamo un essemplio nell'introito *Iustus es Domine*²⁷⁷ del terzo modo, che si canta nella messa della dominica decimasettima dopo la solennità delle Pentecoste;²⁷⁸ ma dei secondi sono quasi infiniti gli essempli, tra i quali si ritrova l'introito *Puer natus est nobis* del nono modo, che si canta alla terza messa²⁷⁹ il sacrosanto giorno della natività del figliuolo di Dio.

Si debbe ora avvertire per sempre che quel ch'ho ragionato intorno ai modi del canto fermo intendo anco che sia detto intorno le parti dei modi del canto figurato, se ben io non pongo di loro gli essempli, perciocché voglio che cotal ragionamento sia commune all'uno e l'altro. Ma perché ho detto di sopra ch'ogni

²⁷² messa... *advento*: la messa detta «Rorate» o «degli angeli» per l'ultima domenica dell'avvento, periodo preparatorio alla venuta di Cristo con cui in dicembre inizia l'anno liturgico; cfr. qui a p. 675.

²⁷³ *Rorate... desuper*: *Vulgata*, *Isaia*, 45, 8.

²⁷⁴ messa... *Signore*: il primo gennaio.

²⁷⁵ *Vultum... deprecabuntur*: *Vulgata*, *Psalmi*, 44, 13.

²⁷⁶ [FRANCHINO GAFFURIO], *Practica [musicae]*, libro 1, capitolo 8 [*De diversis tonorum accidentibus et de formatione primi toni*].

²⁷⁷ *introito... Domine*: *Vulgata*, *Psalmi*, 118.

²⁷⁸ *Pentecoste*: dal greco πεντηχοστή ημέρα ossia cinquantesimo giorno dopo la Pasqua; celebra la discesa dello Spirito Santo sugli apostoli raccolti nel cenacolo.

²⁷⁹ *Puer... messa*: *Vulgata*, *Isaia*, 9, 6; nelle tre messe previste dalla liturgia il 25 dicembre si medita rispettivamente sulla nascita del Verbo, sull'umiltà della carne e sul giudizio finale.

cosa si debbe denominare dal fine, come da cosa più nobile, però da ogni corda finale averemo da giudicar ciascun modo, di maniera che quello che terminerà nella corda C e salirà alla corda c dimanderemo primo modo perfetto, e quando non arriverà (come ho detto) lo nominaremo imperfetto; e quel che finirà nell'istessa C e ascenderà alla corda G, discendendo anco alla Γ, chiamaremo medesimamente secondo modo perfetto e simigliantemente imperfetto, quando non vi arrivasse. Così anco l'uno e l'altro si addimandarebbe superfluo o abondante, quando 'l primo passasse la ottava corda sopra il suo fine e il secondo la quarta sotto di esso. E ciò dico quando finissero nelle lor corde proprie finali e tenessero la lor forma propria; perciocché se finissero nelle lor corde che si chiamano confinali, over in altre corde, e tal forma non si comprendesse esser in loro, allora averemo da far altro giudizio, come altrove son per dimostrare.

Dei modi communi e dei misti
Capitolo XIV

Trovasi eziandio un'altra differenza nei modi, imperoché quando gli impari e li pari anco trappassassero le loro diapason, questi nell'acuto e quelli nel grave, e arrivassero alla quarta corda, tali modi si chiamerebbono communi, essendo che sarebbero composti del principale e del suo collaterale, e tutta la composizione di cotal modo si ritrovarebbe tra undici corde communi all'autentico e al plagale, i quali hanno un'istessa diapente e un'istessa diatessaron commune, come negli esempj si può vedere. E di questi modi communi si trovano molte cantilene appresso gli ecclesiastici, come quella prosa o sequenza²⁸⁰ (ch'in tal maniera dimandano) che si canta dopo la epistola²⁸¹ il sacratissimo giorno della resurrezione di Giesù Cristo figliuolo di Dio, *Victimae paschali laudes immolent christiani*,²⁸² l'antifona *Salve regina misericordiae* e li due responsorii²⁸³ che si cantano al

²⁸⁰ *prosa o sequenza*: canto liturgico nato intorno all'XI secolo; nel XII raggiunse una struttura contraddistinta dall'alternanza di strofe e antistrofe; dopo il concilio di Trento, svolto dal 1545 al 1563, rimasero in vigore soltanto quattro dei circa cinquemila canti conosciuti: *Victimae paschali laudes* per il giorno di Pasqua, *Veni Sancte Spiritus* per la Pentecoste, *Laude Sion Salvatorem* per il Corpus Domini, *Dies irae, dies illa* per la messa dei defunti; una quinta sequenza, *Stabat mater dolorosa* per il venerdì santo, fu introdotta da Benedetto XIII nel 1727; BATTAGLIA, *s.v.*

²⁸¹ *epistola*: brano del *Nuovo testamento*, spesso tratto da un'epistola apostolica, la cui lettura precede quella del vangelo.

²⁸² *Victimae... christiani*: sequenza pasquale attribuita a Wipo di Burgundia (X secolo) o a Notker Balbulus, monaco dell'abbazia svizzera di San Gallo (840-912 circa).

²⁸³ *responsorii*: canto eseguito in modo alterno dal coro e dal solista.

matutino,²⁸⁴ *Duo seraphin*²⁸⁵ e *Sint lumbi vestri praecincti*,²⁸⁶ le quali tutte sono denominate dal modo principale, cioè dal terzo, perciocché (com'è il dovere) ogni cosa debbe esser denominata dalla cosa più perfetta, più degna e più nobile.

È ben vero che questi modi comuni si possono chiamare alle volte imperfetti, massimamente quando non abbracciano le dette undici corde; ma quando in alcuno dei mostrati modi, fusse autentico o plagale, perfetto o imperfetto, superfluo o diminuto, e nei comuni anco accadesse che fusse composto sott'un modo terminato, come sarebbe dire del terzo o del quarto o d'altro simile, e in esso si udisse replicar molte volte una diapente o una diatessaron che servisse ad un altro modo, come al quinto, al sesto over ad un altro, tal modo si potrà chiamar misto; perciocché le diapenti o diatessaron d'un modo si vengono a mescolare con la cantilena d'un altro, come si può veder nell'introito *Spiritus Domini replevit orbem terrarum*,²⁸⁷ che si canta nella messa della solennità delle Pentecoste, il quale è stato composto del decimo modo e ha nel suo principio la seconda specie della diapente, che serve al terzo, e replica molte volte nel mezo la quarta specie, che serve solamente al settimo e anco all'ottavo, come in esso si può vedere.

Altra divisione dei modi, e di quello che si ha da osservare in ciascuno, nel comporre le cantilene, e in qual maniera le otto sorti di salmodie con essi s'accompagnano
Capitolo XV

Si debbe anco avvertire che i modi si considerano in due maniere, imperoché ne sono alcuni sotto i quali si cantano i salmi di David e li cantici evangelici,²⁸⁸ che si chiamano salmodie, come le nomina anco Dante Alighieri nel principio del XXXIII canto del *Purgatorio*, quando dice:

²⁸⁴ *matutino*: prima parte dell'ufficio, eseguita anticamente a mezzanotte e in seguito spostata alle prime ore del mattino; consisteva in una serie di inni, salmi, antifone, responsori, letture bibliche e agiografiche; BATTAGLIA, *s.v.*

²⁸⁵ *Duo seraphin*: *Vulgata*, Isaia, 6, 2; *seraphim* in luogo di *seraphin*.

²⁸⁶ *Sint... praecincti*: *Vulgata*, *Evangelium secundum Lucam*, 12, 35.

²⁸⁷ *Spiritus... terrarum*: *Vulgata*, *Sapientia*, 1, 7.

²⁸⁸ *cantici evangelici*: i cosiddetti cantici maggiori, quello della Vergine *Magnificat anima mea Dominum* (*Vulgata*, *Evangelium secundum Lucam*, 1, 46-55), quello del sacerdote Simeone *Nunc dimittis seruum tuum* (*Vulgata*, *Evangelium secundum Lucam*, 2, 29-32) e quello di Zaccaria *Benedictus Dominus Deus Israel* (*Vulgata*, *Evangelium secundum Lucam*, 1, 68-79); del *corpus* dei cantici minori fanno parte quarantacinque brani tratti dall'*Antico testamento* e dodici dal *Nuovo*.

«Deus venerunt gentes», alternando
or tre or quattro dolce salmodia,
le donne incominciare lagrimando.²⁸⁹

E alcuni sotto i quali si cantano le antifone, responsorii, introiti, graduali²⁹⁰ e simili altre cose. Questi si possono chiamare modi varii, essendo che non gli è di loro un solo canto over una sola e determinata forma di cantare per tutti i modi, nella quale si abbiano da cantar tutte le antifone, responsorii e altre cose simili nel primo modo (dirò per essemplio) sotto un tenore²⁹¹ o aria, nella maniera che cantano i salmi e li cantici, e sotto un altro tutte quelle del secondo, e così tutte quelle degli altri modi; ma sì bene è variato, come si può vedere in molte cantilene; perciocché cantano sotto un tenore over modulazione l'introito *Gaudete in Domino*,²⁹² che si canta la domenica terza dell'advento del Signore, e sotto un altro *Suscipimus Deus misericordiam tuam*,²⁹³ che si canta la domenica ottava dopo la solennità delle Pentecoste, l'uno e l'altro dei quali è composto nel terzo modo. Ma non avviene così dei primi, i quali potiamo chiamar stabili; perciocché sempre si cantano tutti i salmi con i suoi versi di qualsivoglia salmodia sotto un tenore o modulazione determinata, senz'alcuna mutazione; e non è lecito variar cotal tenore, essendo che ne seguirebbe confusione.

E benché si trovino molte forme variate de tali salmodie, o modi di cantare che le vogliamo dire, come sono alcune che chiamano patriarchine²⁹⁴ e alcune monastiche,²⁹⁵ tuttavia in ciascuna chiesa non se ne usa comunemente più che otto, le quali dimandano regolari; e li cantori le riducono sotto l'antifone contenute negli otto modi mezzani dei dodici mostrati,²⁹⁶ lasciandone i quattro estremi, cioè il primo, il secondo e l'undecimo, col duodecimo in questa maniera; perciocché la prima sempre cantano dopo tutte quelle antifone che sono contenute nel terzo modo, la seconda dopo quelle che sono comprese nel quarto, e la terza intonano dopo ciascheduna, che sia del quinto modo; e il medesimo fanno dell'altre per ordine, di maniera che l'ottava delle salmodie viene a finire quelle antifone che sono composte nel decimo modo. Il perché hanno questa regola,

²⁸⁹ *Deus... lagrimando*: DANTE, *Purgatorio*, 33, 1-3; *Vulgata, Psalmi*, 78, 1.

²⁹⁰ *graduali*: canto responsoriale del *proprium missae*.

²⁹¹ *tenore*: qui sinonimo di melodia.

²⁹² *Gaudete in Domino*: *Vulgata, Epistula Pauli apostoli ad Philippenses*, 4, 4.

²⁹³ *Suscipimus... tuam*: *Vulgata, Psalmi*, 47, 10.

²⁹⁴ *patriarchine*: proprie del rito del patriarcato di Aquileia.

²⁹⁵ *monastiche*: proprie dell'ordine monastico fondato da San Benedetto da Norcia (480-547).

²⁹⁶ *otto... mostrati*: i modi autentici e plagali con *finales* Re, Mi, Fa e Sol.

per sapere applicar bene cotali salmodie alle dette antifone, che riguardando il loro fine e il principio del S E U O U A E,²⁹⁷ il qual segue subito dopo loro, che contiene le lettere vocali de queste parole *saeculorum amen*, hanno cognizione del tutto. Percioché a quella cantilena, che finisce in D e il principio del suo S E U O U A E sia in a, applicano la prima salmodia; e quando tal fine medesimamente è posto in D e il nominato principio sia in F, gli applicano la seconda. Laonde, applicando la terza a quella che è terminata in E, e il detto principio sia posto in c, e la quarta a quella il cui fine si trova eziandio essere in E, e il principio sia in a, le vanno applicando all'altre antifone per ordine. Ma perché nei sequenti versi, acciò più agevolmente ognuno ricordar si possa quello che detto abbiamo, sono contenute cotali regole, essendo che mostrano qual fine e qual principio dei nominati ricerca l'un dei tenori o forme delle otto salmodie commemorate, però contentandomi di por solamente cotali versi, i quali saranno i seguenti, non ne farò d'essi più altro ragionamento:

Psalmodiam primam Re La, Re Faque secundam,
per sextam Mi Fa ternam praebent et Mi La quartam.
Fa Fa dant quintam, Fa La ostendunt tibi sextam,
Ut Sol septenam Ut Fa demonstrantque octavam.²⁹⁸

Ma i principii delle forme ovvero intonazioni delle dette salmodie, acciò più facilmente ricordar si possino, saranno eziandio ridotti in questi altri quattro versi seguenti:

Psalmodiam retinent primam sextamque Fa Sol La,
Ut Re Fa octavam, sic ternam sicque secundam,
La Sol La quartam, Fa Re Fa dant tibi quintam,
septenam vero Fa Mi Fa Sol tibi monstrant.²⁹⁹

²⁹⁷ *S E U O U A E*: abbreviata preferibilmente in E U O U A E, nelle fonti liturgiche la sequenza vocalica sostituisce spesso le parole *saeculorum amen* alla fine del salmo.

²⁹⁸ *Psalmodiam... octavam*: «Re La formano la prima salmodia, Re e Fa la seconda, Mi Fa, mediante la sesta, la terza e Mi La la quarta. Fa Fa danno la quinta, Fa La ti mostrano la sesta, Do Sol la settima e Do Fa indicano l'ottava»; STEFANO VANNEO, *Recanetum* cit., 1, 48 *De solemnibus tonorum applicatione ad psalmos quo ad principium*.

²⁹⁹ *Psalmodiam... monstrant*: «Fa Sol La danno la prima e la sesta salmodia, Do Re Fa l'ottava, la terza e la seconda, La Sol La la quarta, Fa Re Fa ti danno la quinta, Fa Mi Fa Sol ti mostrano la settima».

Laonde, da cotali mezzi aiutati, facilmente possono conoscere qual salmodia hanno da intonare e sotto qual tenore o forma l'abbiano da cantare. Otto adunque sono le salmodie ovvero intonazioni che usano comunemente gli ecclesiastici (com'è manifesto) nei loro divini officii; e se alle fiata accascherà di cantarne alcuna sotto un altro tenore, che sia oltra le otto forme nominate, le quali chiamano principali, come è quella posta nel capitolo 28 più a basso,³⁰⁰ che serve all'undecimo modo e al salmo *In exitu Israel de Aegypto*,³⁰¹ come vederemo al suo luogo, cotali salmodie dicono irregolari, ancora che impropriamente; ma in questo proposito fa dibisogno vedere e leggere i capitoli 2, 3, 11, 12 e 13 del ventiquattresimo libro *De re musica*,³⁰² acciò si abbia maggior lume di questa cosa e si levi ogni confusione che potrebbe accadere.

Tali intonazioni sono anco variate per ogni modo, quantunque non sia variato il tenore della prima maniera, col quale cantano ora un salmo, da quello che cantano dopoi l'istesso primo modo³⁰³ un altro. E benché queste varietà nel cantar diversi salmi sotto un istesso tenore non si odono, tuttavia si trova un'altra differenza; perciocché gli ecclesiastici hanno due sorti di salmodie, festive e feriali; e ciò avviene, perché altra maniera e più breve tengono nel cantare i salmi feriali di quel che fanno i festivi, ancora che si trova poca differenza tra l'una e l'altra. Né si trova differenza alcuna tra le salmodie tanto festive quanto feriali, con i quali cantano i cantici evangelici, da quelli che cantano i salmi, se non che nelle festive del cantico evangelico *Magnificat anima mea Dominum* sogliono variare alquanto i principii solamente di quelle che servono al quarto, al nono e al decimo modo, come si può veder nel primo libro della *Prattica* di Franchino Gaffuro³⁰⁴ dal capitolo 8 insino al fine di tal libro, e nel *Recanetto di musica* nel capitolo 59 e nel 60 del primo libro;³⁰⁵ ove si può eziandio vedere in

³⁰⁰ *come... basso*: cfr. qui a p. 696.

³⁰¹ *In... Aegypto: Vulgata, Psalmi*, 113.

³⁰² *De re musica*: mai pubblicato; ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 8, 14, p. 330: «Laonde rendendo grazie immortali a quello che abita col suo figliuolo nostro Redentore e con lo Spirito Santo nel celeste regno, di avermi concesso tanta grazia ch'io abbia posto in luce queste mie fatiche, oltra gli altri doni ricevuti da sua maestà, spero che di nuovo mi sarà da lei concesso ch'io potrò soddisfare al debito, che già molto tempo ho contratto con ciascheduno studioso, ponendo in luce ormai i promessi venticinque libri *De re musica*, fatti in lingua latina, con quello ch'io nomino *Melopeo o Musico perfetto*».

³⁰³ *l'istesso... modo*: forse da emendare in «dell'istesso primo modo».

³⁰⁴ *come... Gaffuro*: FRANCHINO GAFFURIO, *Prattica musicae*, 1, 8-15.

³⁰⁵ *Recanetto... libro*: STEFANO VANNEO, *Recanetum* cit., 1, 59 *De tonorum mediatione atque fine*, cc. 36v-38r; 1, 60 *De simplicibus tonorum intonatione*, cc. 38v-39r.

quante maniere usino gli ecclesiastici di finir cotali loro salmodie.

E benché nei tenori, con i quali cantano i versi dei salmi negli introiti delle messe e il loro *Gloria patri*, si trovino alcune forme alquanto variate da quelle che si cantano nei salmi del vespero e dell'altre ore canoniche, come si può vedere nel capitolo 62 del nominato *Recanetto*,³⁰⁶ tuttavia anche loro si cantano sempre sotto un tenore terminato senz'alcuna varietà; il che eziandio si osserva nei versetti dei responsorii, che si cantano nel matutino, imperoché vanno cantati sott'una modulazione non variata, se non in alcuni luoghi che si allungano o si accorciano per cagione della brevità o lunghezza delle parole che in essi si cantano. Ma il loro *Gloria patri*, cavati dai predetti versetti, sempre si canta secondo un tenore prescritto, come nel capitolo 64 del nominato *Recanetto*³⁰⁷ si può vedere. Tutto questo ho voluto dire, accioché se accaderà al compositore di comporre alcuna cantilena, volendo seguir l'ordine di cotali modi, abbia da saper quello che avrà da fare; perciocché quando vorrà comporre sopra le parole del cantico evangelico nominato, che si canta nel vespero, fa dibisogno che seguiti la salmodia e l'intonazione che si canta nei canti fermi cantandosi il detto cantico; il che leggiadramente (per dare un essemplio) è stato osservato oltra molti altri da Morale spagnolo.

Quel medesimo debbe anco osservare quando componderà sopra le parole d'alcun salmo, che si canta nel vespero overo in altre ore canoniche, sia poi tal salmo composto in maniera che i suoi versi si possino cantare con un altro coro scambievolmente, come ha composto Giachetto³⁰⁸ e molti altri, o pur siano tutti intieri, come compose Lupo³⁰⁹ i salmi *In convertendo Dominus captivitatem Sion* e *Beati omnes qui timent Dominum*,³¹⁰ a quattro voci sotto 'l modo ottavo delle salmodie, overamente siano composti a due cori, come i salmi d'Adriano *Laudate pueri Dominum*, *Lauda Ierusalem Dominum* e molti altri, che si chiamano a coro spezzato. Ma quando avrà da compor altre cantilene, non debbe seguire 'l

³⁰⁶ come... *Recanetto*: STEFANO VANNEO, *Recanetum* cit., 1, 62 *De modo cantandi «Gloria patri» super versiculum psalmi introitus*, cc. 39v-41r.

³⁰⁷ come... *Recanetto*: STEFANO VANNEO, *Recanetum* cit., 1, 64 *De modo cantandi «Gloria patri» super versiculum responsorii*, cc. 41v-42v.

³⁰⁸ *Giachetto*: Jacquet de Mantova o Jacques Colebault (1483-1559) compositore francese attivo in Italia; possibile il riferimento a Jacques Buus, organista nella basilica di San Marco dal 1540 al 1549.

³⁰⁹ *Lupo*: Iohannes Lupus o Jean Leleu di Cambrai (1506-1539 circa) compositore fiammingo.

³¹⁰ *In... Dominum*: IOHANNES LUPUS, *In convertendo Dominus captivitatem Sion*, mottetto a quattro voci, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 125; *Beati omnes qui timent Dominum*, mottetto a quattro voci, su testo di *Vulgata, Psalmi*, 127.

canto o tenore de tali salmodie, perciocché non è obligato a questo; anzi quando ciò facesse, se li potrebbe attribuire a vizio e che non avesse invenzione. Né de' per cosa alcuna far quello che fanno alcuni compositori, i quali componendo (per modo di essemplio) alcuna cantilena sotto 'l decimo modo, non sanno partirsi dal fine dell'ottava salmodia; il che fanno anco negli altri modi, di maniera che par che vogliono che sempre si canti 'l S E U O U A E posto negli antifonarii nel fine di ciascuna antifona. Quando adunque vorrà comporre alcuna cantilena fuori delle salmodie, allora sarà libero e potrà ritrovar quella invenzione che li tornerà più commoda.

Ma nei modi sudetti debbe spesso far cantare i proprii membri della diapason, che contiene il modo sopra il quale si comporrà la cantilena, che sono la diapente e la diatessaron. Dico i proprii e non quelli d'un altro modo, come fanno alcuni, perciocché dal principio al fine fanno udire un procedere d'un modo, toccando spesso le sue diapente e le diatessaron in ogni parte; ma quando arrivano a tal fine, entrano fuori di proposito in un altro, il che fa tristissimo effetto. E perché io veggio ch'alcuni fanno poca differenza nel procedere che si fa in un modo principale, dal procedere che si usa nel suo collaterale, essendo che quelli istessi movimenti e passaggi, che usano in uno, usano anco nell'altro, ove poi non si ode alcuna variazione di contento e poco di vario si trova tra loro; però avvertirà eziandio il compositore, che desidera di fare il tutto con ragione, di usare i movimenti e passaggi principali che vadino (più che si potrà fare) verso l'acuto, massimamente quelli della diapente e quelli della diatessaron, ripigliando sempre (quando tornerà commoda) nel grave, e li movimenti dei collaterali, per il contrario, cioè nel grave, massimamente quelli che procedono per le due nominate specie; perciocché è il dovere, essendo veramente situate nei modi al contrario l'una dell'altra, cioè la diapente nel grave, e procedendo più oltre, e la diatessaron nell'acuto nel principale, e nel suo collaterale la diapente collocata nell'acuto e la diatessaron nel grave.

Veramente è cosa giusta, avendo il collaterale (come ho detto) natura contraria a quella del suo principale; di maniera ch'essendo per natura differenti debbono esser anche differenti nei movimenti; conciosia che da tali membri vien tal differenza e anche dai movimenti veloci o tardi. Onde s'al principale vorremo attribuire i movimenti verso l'acuto e al suo collaterale verso 'l grave, il tutto sarà fatto con ragione; prima perché 'l modo principale si ritrova più acuto del suo collaterale per una diatessaron, laonde a questo conviene i movimenti

tardi, i quali (com'altre volte si è detto)³¹¹ fanno la gravità, e a quello i veloci dai quali è generata l'acutezza; dopoi perché usando i movimenti tardi nel collaterale e li veloci nel principale, verremo a commodare il tutto al suo proprio luogo. Però parmi che fuori d'ogni proposito alcuni abbiano usato alle volte le parti gravi delle loro composizioni con movimenti troppo veloci e molto diminuite, e le acute con troppo tardi, cioè con movimenti molto rari; ancora che non biasimo che alle fiato non si possa porre nell'acuto il movimento tardo e nel grave il veloce, quando la materia lo ricerca; ma in ogni cosa bisogna adoperare 'l giudizio, senza 'l quale poco si può far di buono. E questo sia detto a bastanza intorno tali materie; imperoché avanti ch'io passi più oltra, voglio che veggiamo un errore che si trova tra alcuni poco periti delle cose della musica; il quale mostrato, seguiremo al particolare ragionamento di ciascuno dei nominati dodici modi.

Se col levare da alcuna cantilena il tetracordo diezeugmenon, ponendo il synemennon in suo luogo, restando gli altri immobili, un modo si possa mutare nell'altro
Capitolo XVI

Sono stati alcuni sciocchi, non voglio dire ignoranti, i quali hanno avuto parere che pigliata qualsivoglia specie della diapente o della diapason, che contenesse tra le sue corde essenziali il tetracordo *diezeugmenon*, se 'l si levasse il detto tetracordo, ponendovi in suo luogo il *synemennon*, che tal mutazione non averia forza di mutare il modo, perché dicono che 'l tetracordo *synemennon* non è naturale, ma accidentale, e che non ha forza di poter trasmutare in tal maniera i modi l'un nell'altro. Io non starò ora a disputar se questo tetracordo sia naturale overo accidentale; ma dirò ben che, se quel che dicono fusse vero, ne seguirebbe che 'l semituono fusse superfluo nella musica e che non avesse alcuna posanza di variar le specie delle consonanze. Il che quanto sia vero si può veder nella terza parte in molti luoghi, ove si mostra che per il semituono si ritrova la varietà delle dette specie che si fa per la sua trasportazione da un luogo all'altro. È ben vero che 'l levare un tetracordo da una cantilena e porvene un altro si può fare in due maniere; la prima è quando in una parte sola della cantilena, cioè in una particella del tenore o d'altra parte (ma non per tutto) si pone la corda b, che è la *trite synemennon*, incidentalmente una o due fiato, tra la *mesè* e *paramesè*; e così potiamo dire che 'l levare il tetracordo *diezeugmenon*, il cui princi-

³¹¹ [Cfr.] *secundae partis* capitolo 11 [qui a p. 177].

pio abbiamo nella corda \flat , cioè in *paramese*, e il porre il *synemennon*, che ha il suo principio nella corda a, ch'è il porre la \flat sopradetta, non ha forza di trasmutare un modo nell'altro, e che tal tetracordo posto nella cantilena non sia naturale ma accidentale; e in questo caso dicono bene.

Ma la seconda maniera si fa quando per tutta la cantilena, cioè in ciascuna parte, in luogo del tetracordo *diezeugmenon*, usiamo il *synemennon*, e in luogo di cantar la detta cantilena per la proprietà del \flat , la cantiamo per quella del \flat molle; laonde essendo posto in cotal maniera non dicono bene; perciocché questo tetracordo non è posto accidentalmente nella cantilena; ma è in essa naturale; e il modo si chiama trasportato, come più a basso vederemo; e cotal tetracordo ha possanza di trasmutare un modo nell'altro. E che ciò sia vero facilmente potremo conoscere con un accomodato esempio. Poniamo il sottoposto tenore del nono modo, contenuto nelle sue corde naturali, cioè nei suoi proprii e naturali luoghi, tra la quinta specie della diapason.



Dico che se in tal tenore over in un altro simile si mutasse la corda \flat solamente una o due volte nella \flat , questa non farebbe che tal modo si trasmutasse, se non in quella parte ove fusse posto, e non averebbe possanza di far che tal modo non fusse anche nono; imperocché se bene tal corda posta in cotal maniera è necessaria per poter regolare la modulazione, tuttavia essendo accidentale, non muta la forma del modo di sorte che non si abbia da conoscer per nono, come da questo esempio si può vedere.



Ma se noi porremo nel principio de tali tenori il segno \flat , il quale dimostra che per tutta la cantilena dobbiamo procedere per le corde del tetracordo *synemennon*, dico che allora tal corda sarà naturale, e non accidentale, e avrà possanza di mutare il nono modo nel terzo; perciocché varia la specie della diapente ch'era prima per inanti, tra G e d, e pone in essere la seconda tra le istesse corde, come qui si vede.



È ben vero che 'l modo non si trova nelle sue corde naturali, perciocché è trasportato per una diatessaron più acuta; il perché quando si volesse porre al suo luogo, si ritroverebbe collocato in cotal maniera tra le corde della diapason D e d.



Non è adunque vero assolutamente che 'l porre il tetracordo *synemennon* in una cantilena in luogo del *diezeugmenon* non abbia forza di mutar quel modo in cui si pone in un altro; ma è ben vero, quando è posto secondo 'l modo mostrato. Diremo adunque, se per la varietà del tetracordo segue la variazione della diapason e dalla varietà della diapason la varietà del modo, procedendo dal primo all'ultimo, che tal tetracordo posto al secondo modo abbia possanza di mutare un modo nell'altro. In questa maniera variò il modo Gioan Motone nella messa che compose sopra l'antifona *Argentum et aurum non est mihi*,³¹² la quale antifona è del nono; perciocché trasportando in essa il tetracordo *diezeugmenon* over mutandolo nel tetracordo *meson*, la fece del primo. Concluderemo adunque che qualunque volta porremo in una cantilena la corda b, in luogo della \flat , che tal corda farà sempre variare il modo, e così per il contrario, ponendo la \flat in luogo della b, come ne mostra l'esperienza.

Della trasportazione dei modi *Capitolo XVII*

Se è possibile adunque (per quello che si è mostrato) che per la mutazione d'una corda nell'altra, cioè per il porre la corda b in luogo della \flat , ovvero per dir meglio, per la trasportazione del semitono, si possa variare un modo nell'altro, e di terzo farlo diventar nono e di nono terzo, non è dubio che qualunque modo sia primo, secondo, terzo, quarto overo alcuno degli altri, col favore d'alcuna corda che muti una diapason nell'altra, si potrà trasportare verso l'acuto o verso 'l grave, a nostro bel piacere. Il che quanto alle volte possa tornar commodo lasciarò giudicare a ciascuno che abbia giudizio; perciocché tali trasportazioni non sono utili solamente ma sommamente necessarie anco ad ogni perito organista che serve alle musiche coriste, non solo nelle messe e nei vesperi, ma anco nel-

³¹² *Gioan... mihi*: JEAN MOUTON, *Messa «Argentum et aurum non est mihi»*, perduta; gli esempi qui e a p. 671 sono tratti rispettivamente da un'antifona e dal *Miserere*.

l'altre ore canoniche, e ad altri sonatori similmente che suonano altre sorti d'istrumenti e che non sono così bene istrutti, come dovrebbero essere, per accommodare il suono de quelli alle voci, le quali alle volte non possono ascendere o discendere tanto quanto ricercano i luoghi proprii dei modi accommodati sopra i detti istrumenti. E tali trasportazioni sono ora in uso appresso i musici moderni, come furono anche appresso gli antichi, Ocheghen e il suo discepolo Giosquino e infiniti altri, come nelle loro composizioni si può vedere; e furono anco in uso appresso gli antichi Greci, come si può vedere nel capitolo 3 del libro 7 dei nostri *Sopplimenti*,³¹³ perciocché chiamarono cotale trasportazione μεταβολή, la quale è di più maniere, come si potrà vedere.

Quando adunque accascarà che, per necessità o per qualunque altr'accidente, farà dibisogno di trasportare il modo contenuto in alcuna cantilena, sopra ogn'altra cosa bisognerà avvertire d'accommodarlo in tal maniera e in tal luogo che si possa, ascendendo e discendendo, aver tutte quelle corde che sono necessarie alla costituzione di tal modo, cioè che diano gli intervalli dei tuoni e i semituoni necessari al suo esser essenziale. E ciò debbono sommamente osservare i compositori, quando vorranno compor tali cantilene, per sonare sopra qualche istrumento; imperoché quando le vorranno comporre per cantare solamente, non sarebbe grande errore, quando segnassero alcune corde con alcun segno accidentale, che non si ritrovassero sopra l'istrumento, massimamente sopra il gravocembalo, come sono le enarmoniche, le quali si trovano in pochi istrumenti artificiali. E questo ho detto, perciocché la voce si può fare acuta e grave, over si può usare in qualunque altra maniera, secondo 'l voler del cantore, che non si può far così liberamente con tali istrumenti. Ora per mostrare in qual maniera commodamente si possa trasportare qualsivoglia cantilena fuori delle sue corde naturali, non pigliaremo altro essemplio che 'l terzo e il quarto, posto nel capitolo precedente; perciocché ne potranno ottimamente mostrare in qual maniera ogni cantilena, che procede per la corda \flat , si possa trasportare per una diatessaron in acuto, con l'aiuto della corda b ; over per il contrario, quando il canto procedesse per la corda b , in qual maniera si potesse trasportare nel grave commodamente per un simile intervallo, con l'aiuto della \flat .

Ma perché alle volte i musici, non già per necessità, ma più presto per burla e per capriccio o forse per volere intricare il cervello (dirò così) ai cantanti, sogliono trasportare i modi verso l'acuto overo verso il grave per un tuono o per

³¹³ come... *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 7, 3 *Delle mutazioni che si dicono farsi per tuoni*, pp. 273-275.

altro intervallo, adoperando non solamente le corde cromatiche ma anco l'enarmoniche, per poter commodamente, quando li fa dibisogno, trasportare ai loro luoghi i tuoni e li semituoni, secondo la propria forma del modo, però mostreremo il modo e come si potranno trasportare. E benché sogliono usar di trasportarli in più maniere, tuttavia ne porrò qui due solamente più usate, fatte nel terzo modo, dalle quali potrà ognuno comprendere il modo che averà da tenere nell'altre; e saranno le sottoposte, l'una delle quali si fa con l'aiuto delle corde segnate col \flat e l'altra con l'aiuto di quelle che sono segnate con il \sharp . Bisogna avvertire che i moderni chiamano queste trasportazioni modi trasportati per musica finta,³¹⁴ la quale (secondo che la dichiarano) dicono essere una trasportazione de figure (intendendo però di tutto l'ordine che si trova in ciascun modo) dalla lor propria sede in un'altra.

In-san-cti-ta-te ser-vi-a-mus Do-mi-no et li-be-ra-bit nos ab i-ni-mi-cis no-stris

In-san-cti-ta-te ser-vi-a-mus Do-mi-no et li-be-ra-bit nos ab i-ni-mi-cis no-stris

Ma questo si de' saper sopr'ogn'altra cosa, che quantunque abbia posto gli essempli solamente del terzo modo, che tali trasportazioni si possono far nell'altre cantilene degli altri modi; il che nella ventesimaquinta del quinto delle *Dimostrazioni*³¹⁵ ho chiaramente dimostrato e nel capitolo 3 dei *Sopplimenti*³¹⁶ ho similantemente dichiarato.

Ragionamento particolare intorno al primo modo e della sua natura, dei suoi principii e delle sue cadenze
Capitolo XVIII

Verrò ora a dar principio al ragionamento di ciascun modo separatamente, incominciando dal primo, acciò procediamo con ordine; e mostrerò primieramente che non solamente appresso tutta la scuola dei musici è in uso, ma eziandio appresso gli ecclesiastici; dopoi dimostrerò dove regolarmente si possa dar principio ad esso modo, e dove (tanto in questo quanto in ciaschedun degli

³¹⁴ *musica finta*: cfr. qui a p. 594.

³¹⁵ *ventesimaquinta*... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, proposta 25, pp. 309-312.

³¹⁶ *capitolo*... *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 7, 3, pp. 273-275.

altri) si possano far le cadenze, non lasciando di ragionare alquanto intorno la sua natura e proprietà, e secondo che mi verrà in proposito. Dico adunque che 'l primo modo è quello, come ho mostrato,³¹⁷ il quale nasce dalla prima specie della diapason, C e c, dalla corda G armonicamente mediata. Laonde dicono i pratici che questo si compone della prima specie della diapente, e C e G,³¹⁸ posta nel grave, e della prima della diatessaron, G e c, posta in acuto; e dicono ch'è di natura molto atto alle danze e ai balli; il perché vediamo che la maggior parte di quelli, che udimo ora in Italia, sono composti sotto questo modo; onde nacque che ai nostri tempi alcuni lo chiamano modo lascivo. Di questo modo nei libri ecclesiastici, massimamente negli antichi, dei quali ne ho uno appresso di me, si trovano molte cantilene, come la messa la qual chiamano «degli angiolli»,³¹⁹ le antifone *Alma Redemptoris mater*, *Regina caeli laetare aleluia* e molt'altre, oltre quelle ch'erano del settimo, contenuto nella quarta specie della diapason, F ed f, le quali sono state ridotte sotto questo modo con l'aggiungerle la corda b in luogo della b.

I moderni compositori hanno eziandio composto in questo modo un numero quasi infinito d'ogni maniera di cantilena, come sono messe, inni e altre sorte de canzoni, tra le quali si ritrovano *Stabat mater dolorosa* di Giosquino³²⁰ a cinque voci, *O salutaris hostia*, *Alma Redemptoris mater* e *Pien d'un vago pensier* d'Adriano,³²¹ *Descendi in hortum meum* di Giacchetto,³²² tutti composti a sei voci. Così anco il canto *Audi filia et vide* di Gomberto,³²³ con *Ego veni in hortum meum*,³²⁴ il quale composti a cinque voci, e infiniti altri che 'l voler riferirli d'uno in uno sarebbe impossibile. E benché i veri e naturali principii, non solamente di questo ma eziandio di qualsivoglia altro modo, siano nelle corde estreme della loro diapente

³¹⁷ Dico... mostrato: cfr. qui a p. 653.

³¹⁸ e C e G: forse da emendare in «C e G».

³¹⁹ messa... angiolli: celebrata la quarta domenica dell'avvento; cfr. qui a p. 662.

³²⁰ *Stabat...* Giosquino: JOSQUIN DE PREZ, *Stabat mater dolorosa*, mottetto a cinque voci, 1480, su testo attribuito a Iacopone da Todi (1236-1306).

³²¹ *Alma...* Adriano: ADRIAN WILLAERT, *Alma Redemptoris mater*, mottetto a sei voci, 1559, su testo cit.; *Pien d'un vago pensier che mi disvia*, madrigale a sei voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, *In vita di madonna Laura*, sonetto 169.

³²² *Descendi...* Giacchetto: JACQUET DE MANTOVA, *Descendi in hortum meum*, mottetto a sei voci, 1534, su testo di *Vulgata*, *Canticum canticorum*, 6, 10; *nucum* in luogo di *meum*.

³²³ *canto...* Gomberto: NICOLAS GOMBERT, *Audi filia et vide*, mottetto a cinque voci, 1541, su testo di *Vulgata*, *Psalmi*, 44, 11.

³²⁴ *Ego...* *meum*: ZARLINO, *Ego veni in hortum meum*, mottetto a cinque voci, 1549, su testo di *Vulgata*, *Canticum canticorum*, 5, 1.

e diatessaron e nella corda mezzana, la qual divide la diapente in un ditono e in un semiditono, tuttavia si trovano molte cantilene ch'hanno i lor principii sopra l'altre corde, le quali non starò ora a commemorare. Ma dirò solamente ch'osservarono gli ecclesiastici nei lor canti alcuni fini mezzani, nel fine d'ogni clausula o periodo e d'ogni orazione perfetta, i quali chiamarono cadenze, che sono molto necessarie per la distinzione delle parole che generano il senso perfetto, le quali s'alcun vorrà saper quello ch'elle siano, potrà leggere il capitolo 51 della terza parte,³²⁵ perciocché ivi di tal materia ho a sufficienza ragionato, e potrà aver di loro piena cognizione.

Laonde basterà in questo luogo dir ora per sempre che le cadenze si trovano esser di due sorti, regolari e irregolari. Le regolari sono quelle che sempre si fanno negli estremi suoni o corde dei modi, e dove la diapason in ciaschedun modo armonicamente over aritmeticamente è mediata o divisa dalla corda mezzana; le quali corde sono l'estreme della diapente e della diatessaron, nelle quali è divisa simigliantemente, dove la diapente è divisa da una corda mezzana in un ditono e in un semiditono e, per dirla meglio, ove sono i veri principii e naturali di ciaschedun modo; l'altre poi, facciansi dove si vogliono, si chiamano irregolari. Sono adunque le cadenze regolari di questo modo quelle che si fanno in queste corde C, E, G e c; e le irregolari sono quelle che si pongono nell'altre. Ma acciocché più facilmente si conosca quello che si è detto, porrò un esempio composto a due voci, dal quale si potrà conoscere i proprii luoghi delle regolari e vedere il modo che si avrà da tenere nel compor le sue modulazioni; il che non solamente osserverò in questo primo modo ma negli altri modi ancora; e sarà quel che segue.

³²⁵ leggere... parte. cfr. qui a p. 432.

The image displays a musical score for two voices: soprano and tenor, both in the first mode. The score is organized into eight systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is for the soprano, and the bottom staff is for the tenor. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The music is written in a style characteristic of early modern lute tablature transcriptions.

Si debbe però avertire che le cadenze delle salmodie si debbono sempre far dove casca 'l termine della mediazione delle loro intonazioni. Laonde le cadenze della mediazione o mezano punto della prima, della quarta e della sesta si faranno in a; quella della seconda in F, quella della terza, della quinta e dell'ottava in

c, e quella della settima in e, essendo che tali mezzi o punti mezzani finiscono ivi, come si può vedere nel soprannominato libro *Recanetto* e in molti altri, i quali contengono simili salmodie ovvero intonazioni che dir le vogliamo.³²⁶ Le finali poi si fanno sempre nel luogo che ciaschedun verso di tali salmodie over di ciaschedun salmo si fanno finire. Dobbiamo eziandio sempre osservar di far le cadenze principalmente nel tenore, essendo questa parte la guida principale di ciaschedun modo, sopra il quale si compone la cantilena; e da esso debbe il compositore pigliar l'invenzione dell'altre parti; è ben vero che tali cadenze si fanno anco nell'altre parti, e questo secondo che tornano più commode. Questo modo si trasporta fuori delle sue corde naturali per una diatessaron verso l'acuto, tra la diapason F ed f, passando per le corde de l'esacordo *synemennon*, nelle quali si trova la corda b, come si può vedere in tutte quelle composizioni che di sopra ho nominato.

Del secondo modo
Capitolo XIX

Segue immediatamente dopo il primo il secondo modo dei dodici, il quale è contenuto tra la quinta specie della diapason, G e Γ, divisa aritmeticamente dalla sua corda finale C. Questo (come dicono i pratici) nasce dal congiungimento della prima specie della diatessaron, C e Γ, posta nella parte grave, con la prima della diapente, G e C, posta in acuto. Tal modo appresso gli ecclesiastici anticamente fu molto in uso nelle sue corde naturali, come nei libri loro antichi si può vedere; ma i moderni, con l'aiuto de l'esacordo *synemennon*, nel quale si trova la corda b, hanno fatto la maggior parte delle lor cantilene, ch'erano dell'ottavo modo, del secondo; e li più moderni anco hanno composto nuove cantilene di questo modo, tra le quali si trova l'antifona *Ave regina caelorum* e molt'altre. Questo quanto alla sua salmodia, la quale è la sesta, è atto ad esprimer cose amatorie che contengono cose lamentevoli; onde è detto modo lamentevole, perciocché contiene in sé una modulazione (secondo l'parere dei musici) alquanto mesta e languida; tuttavia, considerato come secondo modo nella sua propria forma, è modo allegro; e da questo si può conoscere che ciaschedun compositore, il qual desidera di comporre alcuna cantilena che sia allegra, non si parte da questo modo. I suoi principii regolari si pongono insieme con le sue regolari

³²⁶ *Recanetto... vogliamo*: STEFANO VANNEO, *Recanetum* cit., 1, 60, cc. 38v-39r.

cadenze (come nell'esempio si vede) nelle corde Γ, C, E e G, e le irregolari sopra l'altre corde.

soprano della cantilena del secondo modo

tenore della cantilena del secondo modo

Si trovano composte sotto questo modo innumerevoli composizioni da molti musici pratici, tra le quali è il canto *Mittit ad Virginem* a sei voci e *Quando nascesti amor* a sette voci, *I' vidi in terra angelici costumi* a sei, e *Quando fra l'altre donne* a cin-

que voci, tutti composti d'Adriano,³²⁷ oltre il canto *Inviolata, integra et casta es Maria* di Giosquino a cinque voci e d'Adriano a sette,³²⁸ ai quali s'aggiunge il canto a cinque voci di Giachetto *Decantabat populus*,³²⁹ e *Litigabant Iudaei* e *O quam gloriosum est regnum*, i quali ho composto da cantar con sei voci.³³⁰ E se ben le corde naturali di questo modo sono le mostrate di sopra, tuttavia i musici, con l'aiuto della corda b dell'esacordo *synemennon*, lo trasportano nell'acuto per una diatessaron, tra le corde della diapason c e C, come nella maggior parte delle composizioni nominate si può chiaramente vedere.

Del terzo modo *Capitolo XX*

Per osservar quello che con ogni ragione osservar si debbe, ragioneremo al presente del terzo modo, il quale finora con poca ragione dall'università dei musici è stato posto nel primo luogo; e ora (per le ragioni addotte nel quinto libro delle *Dimostrazioni* e nel sesto dei nostri *Sopplimenti*)³³¹ meritamente possiede il terzo. Questo è contenuto tra la seconda specie della diapason, che si ritrova tra queste due corde estreme D e d divisa armonicamente; dalla qual divisione dicono i pratici che tal modo è contenuto dalla seconda specie della diapente, D e a, e dalla seconda della diatessaron, a e d, posta di sopra di essa diapente. Di questo modo quasi infinite sono le cantilene, le quali si trovano nei libri ecclesiastici, come sono introiti, graduali, *aleluia*, antifone, responsorii, prose e altre cose simili. Ma appresso gli altri musici non si possono numerare le messe, gli inni e altre sorti di canti latini e volgari che sono state composte nelle due modulazioni, tra le quali si trovano i canti *Veni Sancte Spiritus* composto a sei

³²⁷ *Mittit... Adriano*: ADRIAN WILLAERT, *Mittit ad Virginem*, mottetto a sei voci, 1559, su testo della sequenza attribuita a Pietro Abelardo (1079-1142); *Quando nascesti amor? Quando la terra*, madrigale a sette voci, 1559, su testo di SERAFINO AQUILANO (1466-1500), sonetto 127; *I' vidi in terra angelici costumi*, madrigale a sei voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere, In vita di madonna Laura*, sonetto 156; *Quando fra l'altre donne ad ora ad ora*, madrigale a cinque voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere, In vita di madonna Laura*, sonetto 13.

³²⁸ *d'Adriano a sette*: ADRIAN WILLAERT, *Inviolata, integra et casta es Maria*, mottetto a sette voci, 1559, su testo cit.

³²⁹ *Giachetto... populus*: JACQUET DE MANTOVA, *Decantabat populus*, mottetto a cinque voci, 1541, su testo del responsorio per l'ottava di Pasqua.

³³⁰ *O... voci*: ZARLINO, *O quam gloriosum est regnum*, mottetto a sei voci, 1566.

³³¹ *per... Sopplimenti*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, proposta 17, pp. 301-302; ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 6, 4 *Dei tuoni o modi secondo l'opinione d'alcuni moderni*, pp. 251-256.

voci e il *Giunto m'ha amor* a cinque d'Adriano.³³² Composi ancora io molte cose, tra le quali sono i canti *Hodie Christus natus est*, con *Victimae paschali* e *Salve regina misericordiae* a sei voci, e uno a cinque *Nigra sum sed formosa*.³³³ Si trovano anco molt'altre composizioni composte d'altri compositori, le quali lascio di nominar per non esser lungo. I veri e naturali principii di questo modo sono nelle corde D, F, a e d, similgiatamente le sue cadenze regolari, come nel seguente essem-
pio si vedono.

The image displays a musical score for two voices: soprano and tenor, in the third mode. The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled 'soprano del terzo modo' and the bottom staff is labeled 'tenore del terzo modo'. The music is written in a style characteristic of the 16th-century Italian madrigal, featuring a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one flat (F major/D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values and rests, illustrating the 'natural principles' and 'regular cadences' mentioned in the text.

³³² *Giunto... Adriano*: ADRIAN WILLAERT, *Giunto m'ha amor fra belle e crude braccia*, madrigale a cinque voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, *In vita di madonna Laura*, sonetto 171.

³³³ *Hodie... formosa*: ZARLINO, *Hodie Christus natus est*, mottetto a sei voci, 1566; *Victimae paschali laudes*, mottetti a sei voci, 1549 e 1566, su testo cit.; *Salve regina misericordiae* cit.; *Nigra sum sed formosa*, mottetto a cinque voci, 1549, su testo di *Vulgata*, *Canticum canticorum*, 1, 4.



E non solamente i principii irregolari, ma anco le irregolari cadenze si ritrovano esser fatte nell'altre corde, come si vede in molte cantilene, non solamente ecclesiastiche, ma eziandio nell'altre. Questo modo ha strettissima parentella (dirò così) con l'undecimo, il quale è contenuto tra le corde a e aa; perciò che i musici compongono nelle sue corde le lor canzoni del modo undecimo, trasportandolo nell'acuto per una diatessaron, lasciando da un canto la corda \flat e ponendovi la b, la qual serve all'esacordo *synemennon*, come fece Morale spagnuolo nel canto *Sancta et immaculata virginitas*³³⁴ e Giachetto nel *Spem in alium*,³³⁵ l'uno e l'altro composto per cantare a quattro voci. E perché il terzo modo ha un certo mezano effetto tra 'l mesto e l'allegro, per cagione del semiditono che s'ode nel concento sopra le corde estreme della diapente e della diatessaron, non avendo altramente il ditono dalla parte grave, però per sua natura è riputato dolce e alquanto mesto. Onde potremo ad esso accommodare ottimamente quelle parole le quali saranno piene di gravità e che tratteranno di cose alte e sentenziose, accioché l'armonia si convenghi con la materia che in esse si contiene.

³³⁴ Morale... *virginitas*: CRISTÓBAL DE MORALES, *Sancta et immaculata virginitas*, mottetto a quattro voci, 1541.

³³⁵ Giachetto... *alium*: JACQUET DE MANTOVA, *Spem in alium*, mottetto a quattro voci, 1539.

Del quarto modo
Capitolo XXI

Volevano alcuni che 'l quarto modo contenesse in sé una certa gravità severa, non adulatoria, e che la sua natura fusse lagrimevole e umile, di maniera che mossi da questo parere lo chiamarono modo lagrimevole, umile e deprecativo. Laonde si vede che avendo gli ecclesiastici questo per fermo, l'hanno usato nelle cose meste e lagrimevoli, come sono quelle dei tempi quadragesimali e d'altri giorni di digiuno; e dicono ch'è modo atto alle parole che rappresentano pianto, mestizia, sollicitudine, cattività, calamità e ogni generazione di miseria; e si trova molto in uso nei loro canti; e le sue cadenze principali e regolari (per esser questo dal terzo modo poco differente, perciocché l'uno e l'altro si compongono dell'istesse specie) si pongono nelle corde a, F, D e A, che si vedono nell'esempio; l'altre poi che si pongono negli altri luoghi sono tutte irregolari.

The image displays a musical score for the fourth mode cantilena, consisting of two systems of staves. Each system contains a soprano part (treble clef) and a tenor part (bass clef). The first system is labeled 'soprano della cantilena del quarto modo' and 'tenore del quarto modo della cantilena'. The music is written in a simple, diatonic style with various note values and rests, characteristic of a cantilena. The second system continues the melodic and harmonic development of the piece.



Imperoché i pratici dicono questo modo comporsi della seconda specie della diapente, a e D, posta nell'acuto, e della seconda della diatessaron, D e A, posta nel grave; e lo chiamano collaterale over plagale del terzo. Si trovano molte composizioni del quarto modo, composte da molti antichi e da moderni musici, tra le quali è il canto *Praeter rerum seriem*, composto a sei voci da Giosquino³³⁶ e da Adriano a sette voci, e *Che fai alma* simigliantemente a sette, con *Avertatur obsecro Domine* e *Ove ch'i' posi gli occhi*, l'uno e l'altro a sei voci, dal detto Adriano³³⁷ con molt'altri composti. Composi anch'io in tal modo l'orazione dominicale *Pater noster* con la salutatione angelica *Ave Maria*, a sette voci, e li canti *Ego rosa Saron* e *Capite nobis vulpes parvulas* a cinque voci. Si trovano eziandio molte altre composizioni fatte da diversi compositori, le quali per esser quasi infinite si lasciano. Questo modo rare volte si trova nei canti figurati nelle sue corde proprie; ma il più delle volte si ritrova trasportato per una quarta, come si può veder nei canti nominati, e questo perciocché si può trasporre, come anco si può

³³⁶ *Praeter...* Giosquino: JOSQUIN DE PREZ, *Praeter rerum seriem*, mottetto a sei voci, 1519 circa, su testo cit.

³³⁷ *Che...* Adriano: ADRIAN WILLAERT, *Che fai alma, che pensi, avrem mai pace*, madrigale a sette voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere, In vita di madonna Laura*, sonetto 150; *Avertatur obsecro Domine*, mottetto a sei voci, 1559; *Ove ch'io posi gli occhi lassi o giri*, madrigale a sei voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere, In vita di madonna Laura*, sonetto 158.

trasporre il terzo con l'aiuto della corda *trite synemennon* verso l'acuto. E si come il terzo col undecimo ha molta convenienza, così questo l'ha veramente col duodecimo.

Del quinto modo
Capitolo XXII

Il quinto modo nasce dalla terza specie della diapason divisa armonicamente della³³⁸ corda \flat over dall'unione della terza specie della diapente, E e \flat , posta nel grave, con la terza della diatessaron, \flat ed e, posta nell'acuto. Questo modo ha la sua corda finale E commune col sesto; e gli ecclesiastici hanno infinite cantilene, come nei loro libri si può vedere. Le sue cadenze principali si fanno nelle corde dei suoi principii regolari, i quali sono le corde mostrate E, G, \flat ed e, che sono l'estreme della sua diapente e della sua diatessaron e la mezana della diapente; l'altre poi, che sono irregolari, si possono far sopra l'altre corde.

The image displays four systems of musical notation for the fifth mode cantilena. Each system consists of two staves: the upper staff is for the soprano and the lower staff is for the tenor. The notation is in a single system with a common time signature. The first system is explicitly labeled with 'soprano della cantilena del quinto modo' and 'tenore della cantilena del quinto modo'. The music features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, with some rests. The overall structure is that of a cantilena, a type of plainchant used in liturgical music.

³³⁸ della. forse da emendare in «dalla».



Ma perché, conosciuto le regolari, facilmente si può conoscer le irregolari, però ho dato l'esempio delle prime, acciò veniamo in cognizione delle seconde. Si debbe però avvertire che tanto in questo quanto nel sesto, nel nono e nel decimo modo, regolarmente si fanno le cadenze nella corda \flat ; ma perché tal corda non ha corrispondenza alcuna per quinta nell'acuto né per quarta nel grave, però è corda alquanto dura; ma tal durezza si sopporta nelle cantilene composte a più di due voci, perciocché si tiene tal ordine che fanno buono effetto, come si può veder tra le cadenze poste nel capitolo 51 della terza parte.³³⁹ Molte composizioni si trovano composte sotto questo modo, tra le quali è questa *O Maria mater Christi*, a quattro voci di Izac,³⁴⁰ e d'Adriano i canti *Te Deum patrem*, *Huc me sidereo* e *Haec est domus Domini*, composti a sette voci, e *I' mi rivolgo indietro* composto da lui medesimamente a cinque voci,³⁴¹ ai quali aggiungeremo *Ferculum fecit sibi rex Salomon*, il quale composti simigliantemente a cinque voci.³⁴²

³³⁹ *come... parte*: cfr. qui a p. 432.

³⁴⁰ O... *Izac*: HEINRICH ISAAC, *O Maria mater Christi*, mottetto a quattro voci, 1520.

³⁴¹ d'Adriano... *voci*: ADRIAN WILLAERT, *Te Deum patrem*, mottetto a sette voci, 1559; *Huc me sidereo*, in realtà mottetto a sei voci, 1559; *Haec est domus Domini*, in realtà mottetto a sei voci, 1559, su testo di *Vulgata, Paralipomena*, 1, 22; *I' mi rivolgo indietro a ciascun passo*, madrigale a cinque voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere, In vita di madonna Laura*, sonetto 15.

³⁴² *Ferculum... voci*: ZARLINO, *Ferculum fecit sibi rex Salomon*, mottetto a cinque voci, 1549, su testo di *Vulgata, Canticum canticorum*, 3, 9.

Se questo modo non si mescolasse col nono e si udisse semplice, avrebbe la sua armonia alquanto dura; ma perché è temperata dalla diapente dell'undecimo e dalla cadenza che si fa in a, che in esso grandemente si usa, però alcuni hanno avuto parere ch'abbia natura di commovere al pianto; laonde gli accommodarono volentieri quelle parole che sono lagrimevoli e piene di lamenti. Ha grande convenienza col detto undecimo, perciocché hanno la terza specie della diatessaron commune tra loro; e spesse volte i musici moderni lo trasportano fuori delle sue corde naturali per una diatessaron più acuta, con l'aiuto della corda b, ancora che l' più delle volte si ritrovi collocato nel suo proprio e natural luogo.

Del sesto modo
Capitolo XXIII

Segue dopo questo il sesto modo contenuto tra la settima specie della diapason, \flat e \natural , mediata dalla sua corda finale E aritmeticamente. Questo (come dicono i pratici) si compone della terza specie della diapente, \flat ed E, posta in acuto, e della terza della diatessaron, E e \flat , congiunta alla diapente dalla parte grave. Questo medesimamente, secondo la loro opinione, s'accommoda maravigliosamente a parole o materie lamentevoli che contengono tristezza over lamentazione supplichevole, come sono materie amorose e quelle che significano ozio, quiete, tranquillità, adulazione, fraude e detrazione;³⁴³ il perché dall'effetto alcuni lo chiamarono modo adulatorio. Questo è alquanto più mesto del suo principale, massimamente quando procede dall'acuto al grave per movimenti tardi e contrarii. Credo io che se l' si usasse semplicemente, senza mescolarvi la diapente e la cadenza posta in a, che serve al duodecimo, che avrebbe alquanto più del virile di quello che non ha così mescolato; ma accompagnato in tal maniera s'usa grandemente, di modo che si trovano molte cantilene composte sotto questo modo, tra le quali si trova *De profundis clamavi ad te Domine*, a quattro voci di Giosquino,³⁴⁴ e *Peccata mea Domine*, con *Rompi dell'empio cor il duro scoglio* e *In qual parte del ciel*, composti da Adriano, l'uno e l'altro a sei voci.³⁴⁵ Composi

³⁴³ *detrazione*: calunnia, diffamazione.

³⁴⁴ *De... Giosquino*: JOSQUIN DE PREZ, *De profundis*, mottetto a quattro voci, 1521, su testo cit.

³⁴⁵ *Peccata... voci*: ADRIAN WILLAERT, *Peccata mea Domine*, mottetto a sei voci, 1559; *Rompi dell'empio cor il duro scoglio*, madrigale a sei voci, 1563, su testo di Filippo Strozzi (1488-1538); *In qual parte del ciel, in quale idea*, madrigale a sei voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, *In vita di madonna Laura*, sonetto 159.

anch'io molte cantilene, tra le quali si trova a sei voci il canto *Miserere mei Deus, miserere mei*, e anco *Misereris omnium Domine*, e una messa, senza usar in essa le osservanze mostrate nella terza parte; e ciò feci non per altro, se non per mostrare che ciascuno, il quale vorrà compor senza partirsi dalle date regole, potrà eziandio comporre facilmente senza queste osservanze e assai meglio di quello che fanno alcuni che non le sanno.

Si trovano di questo modo quasi infinite cantilene ecclesiastiche, nelle quali rarissime volte (anzi s'io dicesse mai non errarei) si vede toccar la corda \flat . Ben è vero che passa nell'acuto alla corda c , di maniera che quando 'l semitono dovrebbe udirsi nel grave si ode nell'acuto; e così gli estremi di cotal modo vengono ad esser le corde c e C . I suoi principii irregolari appresso gli ecclesiastici si trovano in molti luoghi; ma li regolari sono nelle corde \flat , E , G e \flat , solamente che si trovano anco le sue cadenze regolari che sono le sottoposte, ancora che molte siano le irregolari. Il più delle volte i pratici lo trasportano per una diatessaron nell'acuto, ponendo la corda b in luogo della \flat , come si può veder in infinite cantilene; il che fanno eziandio (come ho detto) negli altri modi.

The image shows a musical score for two voices: soprano and tenor. The score is written in a 6/8 time signature and consists of five systems of two staves each. The top staff is for the soprano and the bottom for the tenor. The music is in a 6/8 time signature and features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests. The first system includes the labels "soprano della cantilena composta nel sesto modo" and "tenore della cantilena del sesto modo".



*Del settimo modo
Capitolo XXIV*

Il settimo modo è contenuto dalla quarta specie della diapason, F ed f, tramezzata armonicamente dalla corda c. Dicono i pratici che si compone della quarta specie della diapente, F e c, e della prima della diatessarion, c ed f, posta nella parte acuta della diapente, del quale la corda F è corda comune finale con l'ottavo modo suo collaterale. Da tal specie di diapason abbiamo solamente questo modo, perciocché non riceve altra divisione che l'armonica. Alcuni vogliono che nel cantar arrechi modestia, letizia e sollevazione agli animi dalle cure noiose. Però gli antichi usarono di accomodarlo alle parole o materie che contenessero alcuna vittoria, onde da tal cose alcuni lo dimandarono modo giocondo, modesto e dilettevole. E quantunque i suoi principii naturali si pongano nelle corde F, a, c ed f, perciocché sono corde regolari, tuttavia appresso gli ecclesiastici si ritrovano altri principii in diverse altre corde, come si può vedere nei libri loro. Le cadenze regolari di questo modo si fanno nelle nominate quattro corde, come nell'esempio si veggono; e le irregolari, quando si vogliono usare, si fanno nell'altre.

soprano del settimo modo

tenore del settimo modo

The image displays a musical score for two voices, soprano and tenor, in the seventh mode. The score is organized into eight systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is for the soprano, and the bottom staff is for the tenor. The music is written in a single melodic line on each staff, with various note values and rests. The notation includes clefs, a key signature of one flat, and a common time signature. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.

Molte cantilene si trovano nei libri ecclesiastici che contengono la forma di questo modo, ancora che non sia molto in uso appresso i compositori moderni, perciocché par a loro che sia modo più duro e più insoave di qualunque altro; tuttavia si trovano composte in esso molte cantilene, come l'inno di San Francesco *Spoliatis Aegyptiis* d'Adriano³⁴⁶ e due altri canti di Cipriano di Rore *Di tempo in tempo mi si fa men dura* e *Donna che ornata sete*,³⁴⁷ con quel di Francesco Viola *Fra quanti amor*,³⁴⁸ tutti composti a quattro voci, e molt'altri ancora che non mi soccorrono alla memoria. Questo si può trasportare per una diapente nel grave, con l'aiuto della corda b, lasciando la ♭, come degli altri si è fatto, nell'acuto; e la sua corda finale verrà ad essere la b, il che ciascun potrà vedere.

Dell'ottavo modo
Capitolo XXV

Dopo il settimo seguita l'ottavo modo, contenuto tra la prima specie della diapason, c e C, divisa aritmeticamente. Dicono i pratici che questo modo si forma e nasce dalla congiunzione della quarta specie della diapente, c ed F, posta nell'acuto, con la prima della diatessaron, F e C, accompagnata nel grave, e che la corda F è la sua corda finale. Questo dagli ecclesiastici è stato molto frequentato, come era frequentato anche molto il suo principale, imperoché si trova nei loro libri molte cantilene, composte di questo modo, il quale dicono non esser molto allegro né molto elegante; e però l'usarono nelle cantilene gravi e devote che contengono commiserazione; e l'accompagnarono a quelle materie che contengono lagrime. Di maniera che lo chiamarono divoto e lagrimevole, a differenza del quarto, il quale è più tosto funebre e calamitoso che altro. I principii regolari di tal modo e le sue cadenze regolari si fanno nelle corde c, a, F e C; nell'altre poi si fanno le irregolari. Ma perché conosciute le prime è facil cosa di conoscer le seconde, però non sarà fuor di proposito porre di loro un esempio, acciocché più facilmente si conosca 'l tutto; e sarà il posto qui di sotto.

³⁴⁶ inno... Adriano: ADRIAN WILLAERT, *Spoliatis Aegyptiis*, sezione dell'inno a quattro voci *Proles de caelo prodiit*, su testo di GREGORIO IX (1170-1241), *Hymnus officii Sancti Francisci*.

³⁴⁷ Rore... sete: CIPRIANO DE RORE, *Di tempo in tempo mi si fa men dura*, madrigale a quattro voci, 1550, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, *In vita di madonna Laura*, ballata 149; *Donna ch'ornata sete*, madrigale a quattro voci, 1550.

³⁴⁸ Viola... amor: FRANCESCO VIOLA, *Fra quanti amor, fra quante fede al mondo*, madrigale a quattro voci, 1548, su testo di LODOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, 10, 1; l'autore, attivo alla corte estense e morto a Ferrara nel 1568, è uno degli interlocutori di ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., scritto in forma di dialogo.

The image displays a musical score for two voices: soprano and tenor, both in the eighth mode. The score is written in a single system with two staves. The top staff is for the soprano, and the bottom staff is for the tenor. The music is in a 3/8 time signature and features a melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The tenor part provides a harmonic accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

soprano dell'ottavo modo

tenore dell'ottavo modo

Molte cantilene mi ricordo aver veduto composte in questo modo; ma al presente mi soccorrono alla memoria solamente queste, un canto di Giovan Motone a quattro voci, *Ecce Maria genuit nobis Salvatorem*,³⁴⁹ e un salmo a due cori spezzati di Adriano a otto voci, *In convertendo Dominus captivitatem Sion*,³⁵⁰ composto sopra la sesta salmodia. Questo eziandio si può trasportare nell'acuto per una quarta, con l'aiuto dell'esacordo *synemennon*, cioè con la corda b che contiene, come si trasportano gli altri; il che quanto sia facile ciascun lo potrà conoscere dalle due nominate cantilene.

Del nono modo
Capitolo XXVI

Nella quinta specie della diapason, G e g, armonicamente mediata, è contenuto il nono modo, il quale (come dicono i moderni) nasce dalla congiunzione della seconda specie della diatessaron, d e g, con la prima specie della diapente, G e d, questa posta nel grave e quella posta nell'acuto. A questo (secondo che dicono) si conviene parole o materie che siano lascive o che trattino di lascivia, le quali siano allegre, dette però con modestia, e quelle che significano minaccie, perturbazioni e ira. I suoi principii regolari e le sue cadenze principali e regolari si pongono nelle corde G, b, d e g, come qui sotto si veggono; ma le irregolari si pongono sopra l'altre.



³⁴⁹ Motone... *Salvatorem*. JEAN MOUTON, *Ecce Maria genuit nobis Salvatorem*, mottetto a quattro voci, 1514.

³⁵⁰ Adriano... *Sion*. ADRIAN WILLAERT, *In convertendo Dominus captivitatem Sion*, salmo spezzato a otto voci, 1550, su testo di *Vulgata*, *Psalmi*, 125.

Molte cantilene si trovano composte dai musicisti sotto questo modo, tra le quali sono *Pater peccavi* e *I' piansi, or canto* d'Adriano³⁵¹ a sei voci. Questo modo è molto in uso appresso gli ecclesiastici; e nelle cantilene degli altri musicisti si trova il più delle volte nelle sue corde naturali; ma molte volte con l'aiuto della corda b, cioè col mezzo dell'esacordo *synemennon*, è trasportato nel grave per una diapente, senz'alcun incommodo.

Del decimo modo
Capitolo XXVII

Segue dopo il nono il decimo modo, contenuto tra la seconda specie della diapason, d e D, divisa aritmeticamente dalla corda G; e (come dicono) nasce dalla congiunzione della quarta specie della diapente, d e G, posta nell'acuto, con la prima della diatessaron, G e D, posta nel grave. Questo col nono ha la corda commune finale, la G; e dicono i pratici che ha natura di contenere in sé

³⁵¹ *Pater... Adriano*: ADRIAN WILLAERT, *Pater peccavi*, mottetto a sei voci, 1559, su testo di *Vulgata, Evangelium secundum Lucam*, 15, 21; *I' piansi, or canto, che 'l celeste lume*, madrigale a sei voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere, In vita di madonna Laura*, sonetto 230.

una certa naturale soavità e abbondante dolcezza che riempie d'allegrezza gli animi degli ascoltanti, con somma giocondità e soavità mista; e vogliono che sia al tutto lontano dalla lascivia e da ogni vizio. Laonde l'accompagnarono con parole o materie mansuete, accostumate, gravi, continenti cose profonde, speculative e divine, come sono quelle che sono accommodate ad impetrar grazia da Iddio. Molte cantilene si ritrovano nei libri ecclesiastici di questo modo, il quale ha i suoi principii regolari nelle corde d, b, G e D; ma gli irregolari si trovano nell'altre; e le sue cadenze regolari si pongono similmente nelle mostrate quattro corde, come nel seguente essemplio si può vedere; ma le irregolari si pongono sopra l'altre ancora.

The image displays a musical score for a cantilena in the tenth mode, consisting of six systems of two staves each. The top staff of each system is for the soprano part, and the bottom staff is for the tenor part. The music is written in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The tenor part is marked with an '8' below the staff, indicating an octave shift. The score is labeled as 'cantilena composta nel decimo modo'.

soprano della cantilena composta nel decimo modo

tenore della cantilena composta nel decimo modo

Appresso gli altri musici si trovano molte composizioni, tra le quali si trovano *Benedicta es caelorum regina*, di Giosquino a sei voci, e *Audite insulae* pur a sei voci, con il canto *Verbum supernum prodiens* e *Liete e pensose, accompagnate e sole donne*, tutti d'Adriano³⁵² a sette voci, e molt'altri. Questo modo si può trasportar come gli altri, fuori delle sue corde naturali, ponendolo in acuto per una diatessaron con l'aiuto della corda b o dell'esacordo *synemennon*, imperoch'altramente sarebbe impossibile. Gli ecclesiastici sogliono a tutte quelle antifone, che incominciano nella corda C over D e finiscono nella sua finale G, le quali sono (considerata la loro forma) del terzo modo, quantunque finiscano nella sopradetta corda G, applicare la salmodia, che è posta nel capitolo seguente del salmo *In exitu Israel de Aegypto*, come sono le *Nos qui vivimus* e *Martyres Domini*³⁵³, con molt'altre simili che si trovano negli antifonari vecchi; il che dimostra il loro S E U O U A E. Laonde per non lasciare indietro cosa che al musico appartenga, ne ho voluto far menzione, acciocché occorrendoli veder cotal cosa non si maravigli; perciocché si può veramente dire che tale salmodia sia più al proposito di quello che non è l'ottava, la quale applicano all'altre antifone di questo modo, essendo che la sua modulazione è molto conforme alle modulazioni delle già commemorate antifone. Ma veniamo a ragionare dell'undecimo.

Dell'undecimo modo *Capitolo XXVIII*

L'undecimo modo (come dicono i pratici) nasce dalla congiunzione della seconda specie della diapente, A ed E, overo a ed e (come più piace) con la terza della diatessaron, E e a, overo e e aa; e per dir meglio, è contenuta nella sesta specie della diapason, A e a, overo a e aa, mediata armonicamente dalla corda E over dalla e. Non si potrà mai dire con verità che questo sia modo novo ma si bene antichissimo, ancora che fin qui sia stato privo del suo nome e del suo luogo proprio; perciocché alcuni l'hanno posto tra alcuni lor modi che dimandano irregolari, quasi che non fusse sottoposto a quell'istessa regola alla quale gli altri si sottopongono, e che la sua diapason non fusse tramezzata armonicamente, come quella degli altri modi, ma a qualch'altra maniera strana.

³⁵² *Audite...* Adriano: ADRIAN WILLAERT, *Audite insulae*, mottetto a sei voci, 1559, su testo di *Vulgata*, Isaia, 49; *Verbum supernum prodiens* cit.; *Liete e pensose, accompagnate e sole*, madrigale a sette voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, *In vita di madonna Laura*, sonetto 222.

³⁵³ *Nos... Domini*: antifone eseguite rispettivamente per il vespro domenicale, su testo di *Vulgata*, *Psalmi*, 113, e per l'ufficio comune dei martiri.

È ben vero (com'ho detto altrove)³⁵⁴ ch'alle intonazioni dei salmi o salmodie, che dir le vogliamo, gli ecclesiastici ne hanno segnato solamente otto modi, al terzo, al quarto, al quinto, al sesto, al settimo, all'ottavo, al nono e al decimo, come si può vedere nei loro libri; ma per questo non si può dire che sia irregolare, conciosia ch'altra cosa è la salmodia, over intonazione dei salmi, e altra le modulazioni che si trovano in diversi modi, sì nei canti fermi com'anco nei figurati. Né si dee creder per cosa alcuna che qualunque volta si trovasse una antifona che fusse composta sott'alcun de questi modi, primo over secondo, undecimo o duodecimo, non se le potesse applicare una delle otto intonazioni nominate o salmodie, massimamente avendo ciascuna da esse varii fini, com'è manifesto a tutti quelli che sono pratici in cotal cosa; perciocché al primo modo si può applicar la quinta salmodia commodamente, al secondo la sesta, all'undecimo la prima e anco la quarta, come più a basso dimostreremo,³⁵⁵ e al duodecimo la seconda, procedendo per quella specie di diapente e diatessaron che ricercano i nominati quattro modi, come si è mostrato nel libro 24 *De re musica*.³⁵⁶ Questo modo alcuni l'hanno chiamato aperto e terso, attissimo ai versi lirici; laonde se li potranno accomodar quelle parole che contengono materie allegre, dolci, soavi e sonore, essendo che (come dicono) ha in sé una grata severità, mescolata con una certa allegrezza e dolce soavità oltra modo.

È cosa notissima a tutti i periti della musica che questo modo col terzo sono tra loro molto conformi; perciocché la seconda specie della diapente è commune a l'uno e l'altro e si può passar dall'uno in l'altro facilmente; il che si può anco dire del quinto e del primo modo. Sono di questo modo molte cantilene ecclesiastiche che longo sarebbe il referirle, tra le quali si trova il canto dell'orazione dominicale *Pater noster*, la quale ha la sua forma contenuta tra la sesta specie della diapason, A e a, e finisce nella corda A in tal maniera, come si può vedere in alcuni esemplari antichi corretti.



Si trova anche di questo modo il canto del simbolo niceno *Credo in unum Deum*, il quale ha principio per la sua intonazione nella corda D e viene a terminare (come si vede nei detti corretti esemplari) nella corda A medesimamente e

³⁵⁴ [Cfr.] *supra*, capitolo 15 [qui a p. 664].

³⁵⁵ *come... dimostreremo*: cfr. qui a p. 699.

³⁵⁶ *come... musica*: cfr. nota 302 qui a p. 667.

non nella \flat over nella E, trasportato per una diatessaron nell'acuto con l'aiuto della corda b, come nei moderni libri si vede; il qual canto trasportato dovrebbe per il dovere finir nella corda D; ma è stato guasto e scorretto per l'ignoranza dei scrittori e per la presunzione e temerità d'alcun'altri, com'intraviene anco nell'altre cose di maggiore importanza.



E non solamente i fini dei mostrati canti si ritrovano fuori della lor propria e natural corda, ma degli altri ancora che si trovano in tal maniera guasti e corrotti, che sarebbe cosa troppo lunga da mostrare, quando si volesse dar di ciascuno uno essemplio particolare. Ma quanto sia facile il trasmutare nei canti ecclesiastici un modo nell'altro, variando solamente la corda finale over trasportandolo dall'acuto al grave over dal grave all'acuto, senz'alcun aiuto dalla corda b, questo sarebbe facil da vedere, quando si vorrà esaminar minutamente le modulazioni loro e il lor procedere. In questo modo si ritrova composta l'antifona *Ave Maria gratia plena*, la quale nei libri antichi si trova terminata tra le sue corde naturali, come qui si vede, che nei moderni si trova scritta più grave per una diapente; e la sua salmodia è la prima, la quale incomincia nella corda c.



E che ciò sia vero da questo lo potiamo comprendere, che Pietro della Rue compose una messa a quattro voci³⁵⁷ sopra questa antifona nelle corde vere ed essenziali di cotal modo, nel quale si trova eziandio composto l'introito *Gaudemus omnes in Domino*.³⁵⁸ Né alcuno prenda di questo maraviglia, massimamente vedendo che la salmodia che segue sia la prima, perciòché (com'ho detto ancora) non è inconveniente che ciascun dei quattro ultimi modi, poco fa nominati, si possa ridurre all'intonazione d'alcuna delle otto nominate. E se la corda b, posta in luogo della \flat , ha possanza di mutare un modo nell'altro, non è dubbio

³⁵⁷ *Pietro... voc.* PIERRE DE LA RUE, *Messa «Ave Maria»*, a quattro voci.

³⁵⁸ *Gaudemus... Domino*: antifona mariana su testo attribuito a Gregorio I, eseguita come introito per altre feste fra cui Ognissanti e Sant'Anna.

che ritrovandosi 'l detto introito collocato nella seconda specie della diapason e cantandosi per la proprietà di b molle, non sia anco dell'undecimo modo, come esaminando il tutto e quello ch'ho detto di sopra nel capitolo 16³⁵⁹ manifestamente si può vedere.

Ma quando si volesse ridur nelle sue vere corde naturali, trasportandolo nell'acuto per una diapente, si troverebbe collocato tra la sesta specie della diapason, a e aa, come fece Giosquino che compose a quattro voci la messa sopra il sudetto introito e la ritirò nelle sue corde naturali, come si può vedere. Mi soviene ora ch'alcuni non hanno detto male, quando giudicarono che l'intonazione o salmodia del salmo *In exitu Israel de Aegypto* fusse la nona, perciocché vogliono che la antifona *Nos qui vivimus* sia stata guasta e trasportata fuori del suo luogo da alcun scrittore che abbia voluto mostrarsi più savio degli altri, com'han fatto molti anco dell'altre; ma di questo si è detto a bastanza nel capitolo precedente.



Questo modo ha, com'hanno gli altri, i suoi principii e le sue cadenze regolari e irregolari. I regolari sono quelli che si pongono nelle corde A, C, E e a, come eziandio le cadenze che si vedono in questo esempio.

soprano della cantilena composta dell'undecimo modo

tenore della cantilena composta dell'undecimo modo

³⁵⁹ detto... 16: cfr. qui a p. 670.



Ma i principii e similmente le cadenze irregolari si pongono nell'altre corde. Trovansi in questo modo composte varie cantilene, tra le quali è il canto *Spem in alium nunquam habui* di Giachetto e *Sancta et immaculata virginitas* di Morale spagnuolo, l'uno e l'altro composto a quattro voci, e le due nominate messe. Composti anch'io sotto questo modo il canto *Si bona suscepimus de manu Domini, P' vo piangendo il mio passato tempo* a cinque voci³⁶⁰, la messa sopra il canto *Benedicam Dominum in omni tempore* di Gian Motone³⁶¹ a sei voci e altre cose le quali non nomino. Ma questo modo si può trasportar per una diapente nel grave, con l'aiuto della corda b, come si trasporta eziandio gli altri.

Del duodecimo e ultimo modo *Capitolo XXIX*

Sarebbe cosa longhissima quando si volesse mostrar tutte le cantilene che si trovano nei libri ecclesiastici, composte sotto 'l primo e secondo modo e anche sotto l'undecimo e duodecimo, che sono per la maggior parte graduali, offertorii, *post* communioni³⁶² e altre simili, e non sono tanto facili da conoscere da

³⁶⁰ *Composi... voci*: ZARLINO, *Si bona suscepimus de manu Domini*, mottetto a cinque voci, 1549, su testo di *Vulgata*, *Iob*, 2, 10; *P' vo piangendo il mio passato tempo*, madrigale a cinque voci, 1562, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, *In morte di madonna Laura*, sonetto 365.

³⁶¹ *canto... Motone*: JEAN MOUTON, *Benedicam Dominum in omni tempore*, mottetto a sei voci, su testo di *Vulgata*, *Psalmi*, 33.

³⁶² *offertorii... communioni*: canti antifonici del *proprium missae*.

quelli che non sono nella musica ben istrutti; ma lascerò da un canto cotesta cosa e verrò a seguitar 'l mio principale intendimento; e dirò solamente che volendo aver perfetta cognizione del duodecimo modo, il quale è l'ultimo dei dodici, s'avvertirà che egli è contenuto nelle corde della terza specie della diapason, E ed e, divise aritmeticamente dalla corda a; e per questo dicono alcuni che 'l detto modo si compone della seconda specie della diapente, e ed a, posta nell'acuto, e della terza della diatessaron, a ed E, posta nel grave, congiunta alla corda a, la quale è la sua finale. Potiamo dir che la natura di questo modo non sia molto lontana da quella del quarto e del sesto, se tal giudizio si può far dall'armonia che da esso nasce; imperoché si serve della diapente, ch'è commune col quarto, e della diatessaron che serve anch'al sesto modo. I suoi principii regolari sono nelle corde e, c, a ed E, similmente le sue cadenze. Ma perché avendo cognizione delle cadenze regolari, facilmente si può saper in quali corde si fanno le irregolari, però solamente delle prime darò un essemplio, il quale sarà il seguente.

The image shows a musical score for two voices: soprano and tenor. The score is written in two systems, each with a soprano staff and a tenor staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The soprano part is labeled "soprano del modo duodecimo e ultimo" and the tenor part is labeled "tenore del modo duodecimo e ultimo". The music consists of a series of notes, including whole, half, quarter, and eighth notes, with some rests. The notation is in a style typical of 18th-century music.

Di questo modo si trovano molte composizioni, come *Gabriel archangelus locutus est Zachariae* di Verdeloto,³⁶³ similmente *Flete oculi, rorate genas* d'Adriano,³⁶⁴ l'uno e l'altro a quattro voci, e molt'altre; e trasportasi per una diapente nel grave con l'aiuto della corda b, senza la quale poco si farebbe che fusse buono e stesse bene. Ma quello che io ho detto finora intorno la natura e proprietà dei modi e circa l'uso, i principii e le cadenze di ciascheduno, voglio che sia detto a sufficienza; imperoché fa dibisogno ormai che si ragioni e tratti alcun'altre cose che saranno molto utili e anco necessarie al compositore; le quali vedute, parleremo prima del valore d'alcune delle figure cantabili che insieme si legano; il che fatto, dopoi (a Dio piacendo) faremo fine.

In qual maniera si debba far giudizio dei modi, e quel che si de' osservare nelle composizioni
Capitolo XXX

Primieramente si de' avertire che quantunque si ritrovino quasi infinite le cantilene di ciascun dei mostrati modi, nondimeno molte di loro si trovano, le quali non sono composte nei lor modi semplici, ma nei misti; imperoché ritroveremo il quinto modo mescolato col duodecimo, il decimo col primo e così gli

³⁶³ *Gabriel...* Verdeloto: PHILIPPE VERDELLOT, *Gabriel archangelus locutus est Zachariae*, mottetto a quattro voci, 1532; l'autore, nato in Francia e morto entro il 1552, dal 1505 si trasferì in Italia dove diresse la cappella del battistero di Firenze, per poi spostarsi a Roma e a Venezia.

³⁶⁴ *Flete...* Adriano: ADRIAN WILLAERT, *Flete oculi, rorate genas*, mottetto a quattro voci, 1545.

altri, come si può comprendere esaminando le dette cantilene, massimamente quelle del quinto modo, le quali in luogo della terza specie della diapente, E e ♮, posta nel grave, hanno la terza della diatessaron, E e a; e in luogo della terza della diatessaron, ♮ ed e, si trova la seconda specie della diapente, a ed e, posta nell'acuto; di maniera che se ben le dette specie sono contenute sott'un'istessa diapason, che è la E ed e, nondimeno si trova in uno dei modi tramezzata armonicamente, e tiene la forma del quinto modo, e nell'altro aritmeticamente, e tiene la forma del duodecimo; laonde udendosi tali specie tante e tante volte replicate, non solamente la maggior parte della composizione viene a non aver parte alcuna del quinto, ma tutta la cantilena viene ad esser composta sotto 'l duodecimo modo.

E che ciò sia vero da questo si può comprendere, che se noi aggiungeremo queste due specie insieme, la diatessaron E e a con la diapente a ed e, collocando questa nell'acuto e quella nel grave, non è dubbio ch'averemo la forma di cotal modo, contenuto tra la terza specie della diapason aritmeticamente mediata. Di maniera che quella composizione, che noi giudichiamo esser del quinto modo, non viene ad aver cosa alcuna per la quale possiamo far giudizio che sia tale, se non il fine, perciocché finisce nella corda E; il che è cosa molto fallace. Però adunque, se ben la corda finale del modo è quella dalla quale (come dal fine e non avanti) dobbiamo far giudizio della cantilena, com'alcuni vogliono, essendo ch'ogni cosa da esso o in esso drittamente si giudica, non dobbiamo però intender che per tal corda semplicemente noi possiamo venire in cognizione del modo, sopra il quale è fondata la cantilena; perciocché non si de' credere che semplicemente da lei si debba far giudizio, ma che dobbiamo aspettar tanto che la cantilena sia condotta al fine e ivi giudicare, secondo il dritto, cioè secondo la sua forma; conciosia che allora la cantilena è perfetta e ha la sua forma, dalla quale si prende la occasione di far tal giudizio.

Ma si de' notare che da due cose si può pigliar simile occasione, prima dalla forma di tutta la cantilena, dopoi dal suo fine, che è la sua corda finale. Laonde essendo la forma quella che dà l'essere alla cosa, giudicerei che fusse ragionevole che non dalla corda finale semplicemente, come hanno voluto molti, ma dalla forma contenuta nella cantilena s'avesse da far tal giudizio. Onde avendosi da giudicar la cantilena da tal forma, cioè dal procedere, com'è il dovere, non è inconveniente che 'l modo principale possa finir nella corda mezzana della sua diapason armonicamente tramezzata, e così 'l modo collaterale nell'estreme della sua diapason aritmeticamente divisa, lasciando da un canto la corda finale. Il che quanto gentilmente si possa fare si può comprendere dal canto *Si bona susce-*

pimus de manu Domini, composto da Verdeloto³⁶⁵ a cinque voci, e dal canto *O invidia nemica di virtute*, composto medesimamente da cantare con cinque voci da Adriano,³⁶⁶ i quali da un capo all'altro l'uno ha il procedere dell'undecimo e l'altro del quarto modo; tuttavia non finiscono nella loro vera corda finale ma nella mezana. E questo, ch'io dico del quinto e del duodecimo, si può anche mostrar negli altri modi, i quali per brevità lascio da un canto.

Per la qual cosa non è da maravigliarsi se molte volte non si ode alcuna differenza tra un modo, che finisca nella corda E, e tra un altro che termini nella a, poiché nella maniera che s'è detto si compongono misti; ma se si componessero semplici, non è dubio che si udirebbe tra l'uno e l'altro gran varietà d'armonia. Quando adunque averemo da far giudizio di qualsivoglia cantilena, averemo da considerarla molto bene dal principio al fine e veder sotto qual forma ella si trova esser composta, se sotto la forma del primo o del secondo o di qualunque altro modo, avendo riguardo alle cadenze, le quali danno gran lume in tale cosa, e dopoi far giudizio, ancora che non avesse il suo fine nella sua propria corda finale ma nella mezana over in qualunque altra che tornasse al proposito. E se noi usaremo nelle composizioni una tal maniera di finire, non sarà fatto fuori di proposito, essendo che gli ecclesiastici anco hanno usato un tal modo nelle lor cantilene, come si può vedere nell'ultimo dei Κύριε ἐλέησον, i quali chiamano il doppio minore,³⁶⁷ over degli apostoli, la cui forma (com'è manifesto) è del terzo modo; nondimeno finisce nella corda a, la quale chiamano confinale ed è la mezana della diapason D e d, continente la forma di cotal modo; oltre che si trova l'offertorio che si canta nella messa della quarta feria della domenica terza di quadragesima,³⁶⁸ *Domine fac mecum*,³⁶⁹ contenuto tra le sue corde

³⁶⁵ *Si... Verdeloto*: PHILIPPE VERDELLOT, *Si bona suscepimus de manu Domini*, mottetto a cinque voci, 1532, parodiato da Jacquet de Mantova, Orlando di Lasso, Cristóbal de Morales e altri, su testo cit.

³⁶⁶ *canto... Adriano*: ADRIAN WILLAERT, *O invidia nemica di virtute*, madrigale a cinque voci, 1559, su testo di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, *In vita di madonna Laura*, sonetto 172.

³⁶⁷ *doppio minore*: le feste liturgiche, a seconda della loro solennità, si celebrano con rito semplice, semidoppio o doppio di prima classe, di seconda classe, maggiore o minore; in quest'ultimo caso si ripetono per intero le antifone, sia prima che dopo ciascun salmo dell'ufficio.

³⁶⁸ *quarta... quadragesima*: la quaresima, in uso dal concilio di Nicea del 325, commemora i quaranta giorni di digiuno osservati da Cristo prima d'iniziare il proprio magistero; *Vulgata*, *Evangelium secundum Matthaeum*, 4, 2; in realtà dura quarantasei giorni, dal mercoledì delle ceneri al sabato santo, e comprende quattro domeniche più due dette «di passione»; la terza domenica di quaresima, destinata in origine all'esame dei catecumeni, è seguita da cinque riti feriali; il quarto cade di giovedì.

³⁶⁹ *Domine... mecum*: offertorio su testo di *Vulgata*, *Psalmi*, 108.

estreme,³⁷⁰ F ed e, e due cantilene, la prima delle quali è *Tollite hostias*,³⁷¹ contenuta tra le nominate corde estreme, che si canta fatta la comunione della messa della dominica decima ottava dopo la Pentecoste; la seconda è *Per signum crucis* che si canta nei giorni solenni dell'invenzione ed essaltazione di santa croce;³⁷² ed è contenuta tra le corde estreme, F e g; le quali cantilene tengono in sé la forma del nono modo, perciocché in esse si trova la modulazione della sua diapente, G e d, e della sua diatessaron, d e g, e finiscono nella corda b, la quale è la mezzana della detta diapente.

È ben vero ch'alcuni moderni (secondo il lor parere) attribuiscono tali canti al quartodecimo modo; ma di questo lascerò far giudizio ad ognuno ch'abbia intelletto. Tali canti, in alcuni dei libri moderni, si trovano trasportati nel grave per una diapente senza l'aiuto della corda b, fuori delle loro corde naturali, sia stata lor ignoranza over dapocaggine dei scrittori o pur la presunzione d'alcuni poco intendenti; ma nei buoni e corretti esemplari, dei quali ne ho un appresso di me antico e scritto a mano, che si può ancora vedere ed esaminare, si trovano tra le corde nominate di sopra. Si de' però avvertire ch'io nomino la forma del modo la ottava, divisa nella sua quinta e nella sua quarta, e anco queste due parti, che nascono dalla divisione armonica e aritmetica, che si odono replicate molte fiata nei proprii modi. Quando adunque averemo da comporre, potremo saper, da quel che si è detto, il modo ch'averemo da tenere nel far cantar le parti della cantilena, e nel por le cadenze ai luoghi convenienti per la distinzione delle parole. E simigliantemente potremo saper quello ch'averemo da fare nel giudicar ogn'altra composizione, sia poi in qual maniera si voglia composta, tanto nel canto fermo quanto nel canto figurato.

Del modo che si ha da tenere nell'accommodar le parti della cantilena, e dell'estremità loro
Capitolo XXXI

Ma perché si ritrovano alcuni tanto indiscreti e di sì poco giudizio, nel comporre e nell'accommodar le parti nella cantilena, che le fanno passar alcuna volta oltre modo nel grave over nell'acuto, che non si possono cantare se non con gran fatica, però accioché si levi in questa arte tutti gli incomodi, che possono

³⁷⁰ corde estreme: ambitus del canto.

³⁷¹ *Tollite hostias*: *Vulgata*, *Psalmi*, 95, 8.

³⁷² *Per... croce*: *l'invenio sanctae crucis*, ritrovata nel IV secolo da Sant'Elena, madre di Costantino, si celebra nell'anniversario del 3 maggio 628, giorno in cui l'imperatore Eraclio riconquistò la reliquia caduta in mano persiana.

occorrere, e si componi di maniera ch'ogni cantilena si possa cantar commodamente, mostrerò in qual modo le parti si venghino a commodar tra loro e quanto possino simigliantemente ascendere o discendere e quanto l'estreme corde di ciascuna cantilena vogliono esser distanti l'una dall'altra. Dico adunque che qualunque volta il musico avrà proposto di comporre alcun canto, considerato prima ch'egli avrà ben le parole del soggetto, dee dopo eleggere il modo conveniente alla loro natura. Il che fatto osserverà che 'l suo tenore procedi regolatamente, modulando per le corde di quel modo che si avrà eletto, facendo le cadenze secondo che ricerca la perfezione della orazione e il fine dei suoi periodi. E sopra 'l tutto cercherà con ogni diligenza di far che tal tenore sia tanto più regolato e bello, leggiadro e pieno di soavità, quanto più che la cantilena si suol fondare sopra di lui; accioché venga ad esser il nervo e il legame de tutte l'altre parti, le quali debbono essere unite insieme in tal maniera e in tal modo congiunte che, occupando il tenore le corde d'un modo autentico o plagale, il basso sia quello ch'abbraccia le corde del suo compagno. E se bene il tenore trappassasse oltre le corde della diapason continenti il modo nel grave o nell'acuto per una corda over per due, questo importarebbe poco; imperoché i musici non curano che i tenori e l'altre parti dei lor modi siano perfetti overo imperfetti o soprabondanti, purché le parti siano commodate bene alla modulazione, di maniera che faccino buona armonia.

Sarebbe il dovere che ciascuna di esse non passasse più d'otto corde e stesse raccolta nelle corde della sua diapason; ma perché torna alle volte comodo grandemente ai compositori il passar più oltre, però questo attribuiremo più tosto ad una certa licenza, che si pigliano, ch'alla perfezione della cosa. Le parti però debbono esser ordinate in tal maniera che fondando il modo, sopra il quale si compone la cantilena, nel tenore, se 'l modo occuperà in tal parte le corde dell'autentico, com'ho detto, il basso contenga nelle sue il modo collaterale o plagale. Così per il contrario, se 'l tenore occuperà nelle sue corde il modo plagale, il basso venghi a contenere l'autentico, di maniera che, quando saranno collocate in tal maniera, l'altre poi s'accomodaranno ottimamente senz'alcun incomodo della cantilena. Laonde si de' avvertir di far che le corde estreme del basso non siano più distanti dall'estreme del tenore di una diatessaron over per una diapente, ancora che non sarebbe errore, se passassero più oltre per un'altra corda.

Stando poi in tal guisa legati il basso col tenore, sarà facil cosa di porre al suo luogo e collocar nella cantilena l'altre parti; imperoché le corde estreme del soprano si porranno con l'estreme del tenore distanti per una diapason; e così tanto il tenore quanto il soprano verranno a cantar nelle corde del modo auten-

tico. Simigliantemente si porranno quelle dell'alto con quelle del basso distanti per una diapason; e queste parti verranno collocate in tal maniera ch'occuparanno le corde del modo plagale. Collocate adunque in tal guisa, il soprano tenerà il luogo più acuto della cantilena e il basso il più grave; e il tenore e l'alto saranno le parti mezane, con questa differenza però, che le corde dell'alto saranno più acute di quelle del tenore per una diatessaron, poco più o poco meno. E tanto saranno le corde estreme del soprano lontane da quelle dell'alto, quanto quelle del tenore da quelle del basso. E benché (com'ho detto) tali parti si possano estender alle volte per una corda nel grave e anche nell'acuto, e per due anco e più (se fusse dibisogno) oltre le loro diapason, tuttavia si debbe cercare che le parti cantino commodamente e che non trapassino la decima over la undecima corda nei loro estremi, essendo che verrebbero ad esser sforzate, faticose e difficili da cantarsi per la loro ascesa e discesa.

Si debbe oltre di ciò avvertire che 'l basso non si estenda molto fuori delle corde della sua diapason continenti il modo nel grave, né 'l soprano medesimamente nell'acuto; perciocché questo sarebbe cagion di far che la cantilena si farebbe estrema; laonde ne seguirebbe discomodo grande ai cantanti. Debbe adunque fare il compositore che, computando l'estrema corda grave del basso della cantilena con l'estrema acuta del soprano, non trappassi la decimanona, ancora che non sarebbe molto incomodo, quando s'arrivasse alla ventesima ma non più oltre; perciocché osservandosi questo, le parti resteranno nei lor termini e saranno cantabili senza fatica alcuna. E perché alle volte si suol comporre senza 'l soprano, e tal maniera di comporre si chiama dai pratici comporre a voci mutate, over componendo solamente più tenori e il basso lo chiamano comporre a voci pari, però voglio che si sappia che nelle prime composizioni si piglia il contralto in luogo del soprano e l'altra parte viene ad esser contenuta tra l'istesse corde del contralto over nelle corde del tenore; di maniera che tal cantilena viene ad esser composta con due contralti over con tre tenori. È ben vero che si ha rispetto alla parte che si piglia per il soprano, perciocché è alquanto più acuta sempre di quella che si piglia per l'alto, essendo che questa procede in una maniera alquanto più rimessa. Ma sia come si voglia, bisogna comporre le parti della cantilena in tal guisa che i lor estremi non passino oltre la quintadecima corda,³⁷³ connumerando l'estrema grave e l'estrema acuta.

³⁷³ *quintadecima corda*: corrisponde a un intervallo di due ottave.

E se altre parti s'aggiungessero oltra le quattro nominate, come si è detto nel capitolo 65 della terza parte,³⁷⁴ non si potrebbero aggiungere in altra maniera, se non raddoppiando l'una di esse, e si chiamarebbe tenor secondo o secondo basso, e così dico dell'altre; e sempre quella parte, che continuasse di star più nell'acuto che nel grave e arrivasse più in alto dell'altre, quella veramente si potrà chiamar soprano. Ma si de' avvertire che le chiavi dei soprani e dei tenori in tutti i modi si scrivono e accomodano come si è mostrato di sopra negli esempj di ciascun modo; e quelle dei bassi s'accomodano di maniera che le lor corde possino esser (come ho detto) distanti da quelle dei tenori per una diatesaron over per una diapente; il che dico eziandio dei soprani da quelle dei contralti. E si de' avvertire ancora che nel principio delle seconde parti delle cantilene, le parti ch'incominciano a cantar sole ripigliano le lor modulazioni sopra una corda d'alcun principio regolare del modo, sopra il quale è fondata la cantilena, over sopra qualunque altra corda, purché ella sia corda naturale di tal modo, perché non è lodevole che nel fine d'alcuna prima parte termini il contralto o tenore o soprano sopr'una corda, come sarebbe dire sopra la \flat , e nella seconda parte dia principio sopra la corda b , o per il contrario. Sarà adunque avvertito il compositore di tal cosa, acciò che la sua composizione sia purgata da ogni errore e da ogni discomodo, e lui sia riputato buono e perfetto musico.

In qual maniera l'armonie s'accomodino alle soggette parole
Capitolo XXXII

Resta ora da vedere (essendo che 'l tempo e il luogo lo ricerca) in qual maniera si debba accompagnar l'armonie alle soggette parole. Dico accompagnar l'armonie alle parole per questo, perché se bene nella seconda parte³⁷⁵ (secondo la mente di Platone)³⁷⁶ si è detto che la melodia è un composto d'orazione, d'armonia e di numero, e par che in tal composizione l'una di queste cose non sia prima dell'altra, tuttavia pone l'orazione come cosa principale, e l'altre due parti come quelle che servono a lei; perciò che dopo che ha manifestato il tutto col mezo delle parti, dice che l'armonia e il numero debbono seguitar l'orazione; e ciò è il dovere, imperoché se nell'orazione o per via della narrazione o della imitazione (cose che si trovano in lei) si può trattare materie che siano allegre o meste overamente gravi e anco senz'alcuna gravità, simigliantemente materie

³⁷⁴ *come... parte.* cfr. qui a p. 542.

³⁷⁵ *perché... parte.* cfr. qui a p. 159.

³⁷⁶ [PLATONE], *De republica*, 3, [398c-d].

oneste over lascive, fa dibisogno ch'ancora noi facciamo una scielta d'armonia e di un numero simile alla natura delle materie che sono contenute nell'orazione; accioché dalla composizione di queste cose messe insieme con proporzione risulti la melodia secondo 'l proposito. E veramente dobbiamo avvertire a quello che dice Orazio nell'epistola dell'*Arte poetica* quando dice:

Versibus exponi tragicis res comica non vult.³⁷⁷

E anco Ovidio in questo proposito dice:

Callimachi³⁷⁸ numeris non est dicendus Achilles;
Cydippe³⁷⁹ non est oris Homere tui.³⁸⁰

Percioché se non è lecito tra i poeti comporre una comedia con versi tragici, non sarà anco lecito al musico d'accompagnar queste due cose, cioè l'armonia e le parole insieme, fuor di proposito. Non sarà adunque conveniente ch'in una materia allegra usiamo l'armonia mesta e i numeri gravi; né dove si tratta materie funebri e piene di lagrime è lecito usar un'armonia allegra e numeri leggiери, o veloci che li vogliamo dire. Per il contrario bisogna usar l'armonie allegre e i numeri veloci nelle materie allegre, e nelle materie meste l'armonie meste e i numeri gravi, accioch'ogni cosa sia fatta con proporzione. Il che penso che ciascun saprà fare ottimamente, quando avrà riguardo a quel ch'ho scritto nella terza parte³⁸¹ e considerato la natura del modo sopra 'l quale vorrà comporre la cantilena.

E debbe avvertire d'accompagnare quanto potrà in tal maniera ogni parola, che dove ella dinoti asprezza, durezza, crudeltà, amaritudine e altre cose simili, l'armonia sia simile a lei, cioè alquanto dura e aspra, di maniera però che non offendi. Simigliantemente quando alcuna delle parole dimostrerà pianto, dolore, cordoglio, sospiri, lagrime e altre cose simili, che l'armonia sia piena di mestizia,

³⁷⁷ *Versibus... vult*: ORAZIO, *Ars poetica*, 89: «La materia comica non va esposta con versi tragici».

³⁷⁸ *Callimachi*: Callimaco, poeta ed erudito alessandrino vissuto nel IV secolo a.C. presso la corte tolemaica.

³⁷⁹ *Cydippe*: nome della figlia di Ochimo, uno dei sette figli di Elio, e della fidanzata di Aconzio; OVIDIO, *Heroides*, 20 *Acontius Cydippae*.

³⁸⁰ [OVIDIO], *De remediis amoris* [*Remedia amoris*], libro 1, [381-382: «Non si può raccontare Achille coi versi di Callimaco; o Omero, Cidippe non è materia per il tuo linguaggio»].

³⁸¹ *scritto... parte*: cfr. qui a p. 307.

ancora che questo d'alcuni moderni aristarchi³⁸² sia biasimato; ma di questo si veda il capitolo 11 del libro 8 dei *Sopplimenti*.³⁸³ Il che farà ottimamente, volendo esprimere i primi effetti, quando usará di por le parti della cantilena che procedino per alcuni movimenti senza 'l semituono, come sono quelli del tuono e quelli del ditono, facendo udire la sesta over la terzadecima maggiori, che per loro natura sono alquanto aspre, sopra la corda piú grave del concento, accompagnandole anco con la sincopa di quarta o di undecima sopra tal parte, con movimenti alquanto tardi, tra i quali si potrà usar eziandio la sincopa della settima. Ma quando vorrá esprimere i secondi effetti, allora usará (secondo l'osservanza delle regole date) i movimenti che procedono per semituono e per quelli del semiditono e altri simili, usando spesso le seste over le terzedecime minori, sopra la corda piú grave della cantilena, che sono per natura loro dolci e soavi, massimamente quando sono accompagnate con i debiti modi e con discrezione e giudizio.

Ma si debbe avvertire che la cagione d'esprimere simili effetti non s'attribuisce solamente alle predette consonanze, poste in tal maniera, ma eziandio ai movimenti che fanno cantando le parti; i quali movimenti sono di due sorti, naturali e accidentali. I naturali sono quelli che si fanno tra le corde naturali della cantilena, ove non intraviene alcun segno o corda accidentale; e questi movimenti hanno piú del virile che quelli che si fanno col mezo delle corde accidentali, segnate con tali segni # e ♭, i quali sono veramente accidentali e hanno alquanto del languido, dai quali nasce similmente una sorta d'intervalli, chiamati accidentali; ma dai primi nascono quelli intervalli che si chiamano naturali. Laonde dobbiamo notare che i primi movimenti fan la cantilena alquanto piú sonora e virile, e li secondi piú dolce e alquanto piú languida. Per il che i primi potranno servire ad esprimere i primi effetti; e li secondi movimenti potranno servire agli altri, di maniera che, accompagnando gli intervalli delle maggiori e delle minori consonanze con li movimenti naturali e accidentali, che fanno le parti con qualche giudizio, si verrà ad imitare le parole con la ben intesa armonia.

Quanto poi all'osservanza dei numeri, considerata primieramente la materia contenuta nell'orazione, se sarà allegra si de' procedere con movimenti gagliardi e veloci, cioè con figure che portano seco velocità di tempo, come sono le minime e le semiminime; ma quando la materia sarà flebile, si de' procedere con movimenti tardi e lenti, come n'ha insegnato Adriano ad esprimere l'uno e l'al-

³⁸² *aristarchi*: da Aristarco di Samotracia, grammatico vissuto nel II secolo a.C., critico arcigno e pedante che curò con estrema diligenza edizioni e commenti; BATTAGLIA, *s.v.*

³⁸³ *capitolo... Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 8, 11, pp. 316-320.

tro modo in più cantilene, tra le quali si trova queste *I' vidi in terra angelici costumi*, *Aspro core e selvaggio*, *Ove ch'ì' posi gli occhi*, tutte composte a sei voci, e *Quando fra l'altre donne* e *Giunto m'ha amor* a cinque voci,³⁸⁴ e infiniti altri. E questo non solamente si de' osservare intorno i numeri, ancora che gli antichi intendessero tal cosa in un'altra maniera di quello che fanno i moderni, come si vede chiaramente in molti luoghi appresso di Platone; ma eziandio dobbiamo osservar di accommodare in tal maniera le parole dell'orazione alle figure cantabili, con tali numeri che non si oda alcun barbarismo,³⁸⁵ come quando si fa proferire nel canto una sillaba longa, che si dovrebbe far proferir breve, o per il contrario una breve che si dovrebbe far proferir longa, come in infinite cantilene si ode ogni giorno; il che veramente è cosa vergognosa. Ma di questa cosa si dee ad ogni modo ben considerare³⁸⁶ quello che si è detto nel capitolo 13 dell'ottavo libro dei *Sopplimenti*,³⁸⁷ acciò le cose passino bene, e non si commetta errore veruno.

Né si ritrova questo vizio solamente nei canti figurati ma anco nei canti fermi, com'è manifesto a tutti coloro che hanno giudizio, conciosia che pochi sono quelli che non siano pieni di simili barbarismi e che in essi infinite volte non si odì proferire le penultime sillabe di queste parole *Domínus, angèlus, filius, miracùlum, glorià* e molt'altre, che sono brevi e passano presto, con lunghezza di tempo; il che sarebbe cosa molto lodevole e tanto facile da correggere che, mutandoli poco poco, si accommodarebbe ottimamente la cantilena; né per questo mutarebbe la sua prima forma, essendo che consiste solamente nella legatura di molte figure o note, che si pongono sotto le dette sillabe brevi, senz'alcun proposito fatto lunghe, quando sarebbe sofficiente una sola figura.

Si debbe similmente avvertire di non separare le parti della orazione l'una dall'altra con pause, come fanno alcuni poco intelligenti, fino a tanto che non sia finita la sua clausula over alcuna sua parte, di maniera che 'l sentimento delle parole sia perfetto, e di non far la cadenza, massimamente l'una delle principali, o di non porre le pause maggiori di quelle della minima, se non è finito 'l periodo o la sentenza perfetta dell'orazione, e di non por quella di minima nei punti mezani; perciocché veramente è cosa viziosa, la quale quanto sia osservata d'al-

³⁸⁴ *Adriano... voci*: ADRIAN WILLAERT, *I' vidi in terra angelici costumi* cit.; *Aspro core e selvaggio e cruda voglia*, madrigale a sei voci, 1559, su testo cit.; *Ove ch'io posi gli occhi lassi o giri* cit.; *Quando fra l'altre donne ad ora ad ora* cit.; *Giunto m'ha amor fra belle e crude braccia* cit.

³⁸⁵ *barbarismo*: contrario alle regole e al buon gusto.

³⁸⁶ *considerate*: forse da emendare in «considerare».

³⁸⁷ *quello... Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 8, 13, pp. 322-326.

cuni pratici poco avveduti de' nostri tempi ciascuno che vorrà por mente a tal cosa lo potrà con facilità vedere e conoscere. Debbe adunque il compositore in cose simili aprir gli occhi e non li tener chiusi, perciocché è di molta importanza, acciocché non sia riputato ignorante d'una cosa tanto necessaria; e debbe avvertire di porre la pausa di minima o di semiminima (come li torna comodo) in capo dei mezzani punti dell'orazione, perciocché serviranno in essa per i comma;³⁸⁸ ma in capo dei periodi potrà porre quanta quantità de pause ch'ei vorrà, perciocché mi pare che poste in cotal maniera si potrà ottimamente discernere i membri del periodo l'un dall'altro, e udir senz'incomodo alcuno il sentimento perfetto delle parole.

Il modo che si ha da tenere nel por le figure cantabili sotto le parole
Capitolo XXXIII

Chi potrebbe mai raccontare il mal ordine e la mala grazia, che tengono e han tenuto molti pratici, e quanta confusione hanno fatto nell'accommodar le figure cantabili alle parole dell'orazione proposta, se non con gran difficoltà? Però quand'io mi penso ch'una scienza, la quale ha dato leggi e buoni ordini all'altre, sia in alcune cose tanto confusa che a pena si può tollerare, io non posso fare che non mi dolga; perciocché è veramente un stupore l'udire e il vedere alcune cantilene, le quali, oltra che in esse si odono, nel proferir delle parole, i periodi confusi, le clausule imperfette, le cadenze fuor di proposito, il cantar senza ordine, gli errori infiniti nell'applicare l'armonie alle parole, le poche osservazioni dei modi, le mal accommodate parti, i passaggi senza vaghezza, i numeri senza proporzione, i movimenti senza proposito, le figure nei tempi e prolazioni mal numerate e infinit'altri disordini, si trova anco in esse le figure cantabili accommodate in tal maniera alle parole, che 'l cantore non si sa risolvere né ritrovar modo comodo da poterle proferire. Ora vede sotto due sillabe contenersi molte figure, e ora sotto due figure molte sillabe. Ode ora una parte che cantando in alcun luogo farà l'apostofre³⁸⁹ o collisione nelle lettere vocali, secondo che ricercano le parole; e volendo lui far l'istesso cantando la sua parte, gli viene a mancar il bello e l'elegante modo di cantare, col porre una figura che porta seco il tempo lungo sotto una sillaba breve, e così per il contrario. Laonde tallora ode proferire nell'altre parti quella sillaba lunga che nella sua

³⁸⁸ *comma*. qui nel senso d'inciso della frase e non nell'accezione acustica; cfr. qui a p. 260.

³⁸⁹ *apostofre*. probabile metatesi per «apostrofe», qui nel senso di sinalefe o di elisione.

necessariamente gli è d'bisogno di proferirla breve, di maniera che, sentendo tanta diversità, non sa che si fare; ma resta in tutto attonito e confuso.

E perché 'l tutto consiste nell'accommodar le figure cantabili alle soggette parole, e nelle cantilene si ricerca che le corde siano con esse descritte e notate, accioché i suoni e le voci si proferiscano bene in ogni modulazione, essendo che col mezo di tal figure si viene a proferire il numero, cioè la lunghezza e la brevità delle sillabe contenute nell'orazione, sotto le quali sillabe spesse volte si pone non solamente una, due, tre ma più delle nominate figure, secondo che ricercano gli accenti posti nell'orazione proposta; però accioché non intravenga confusione alcuna nell'accommodarle alle sillabe e alle parole, volendo levare (s'io potrò) tanto disordine, oltre le date regole in diversi luoghi, che sono molte, accommodate alle materie secondo 'l proposito, porrò ora queste, le quali serviranno non solo al compositore ma anche al cantore; e saranno secondo 'l nostro proposito.

La prima regola adunque sarà di por sempre sotto la sillaba longa o breve una figura conveniente, di maniera che non si odi alcun barbarismo; perciocché nel canto figurato ogni figura cantabile che sia distinta e non legata (dalla semiminima e tutte quelle che sono di lei minori in fuori) porta seco la sua sillaba; il che si osserva eziandio nel canto fermo, essendo ch'in ogni figura quadrata³⁹⁰ si accomoda la sua sillaba, eccettuandone alcune volte le mezzane che si mandano come le minime e anche come le semiminime; il che si comprende in molte cantilene, e massimamente nella cantilena del simbolo niceno, *Credo in unum Deum*, il quale chiamano cardinalesco.³⁹¹ La seconda regola è che ad ogni legatura di più figure o note, sia posta nel canto figurato o nel piano, non se le accomoda più d'una sillaba nel principio. La terza ch'al punto, il qual si pone vicino alle figure nel canto figurato, ancora che sia cantabile, non se gli accomoda sillaba alcuna. La quarta che rare volte si costuma di por la sillaba sopra alcuna semiminima, né sopra quelle figure che sono minori di lei, né alla figura che la segue immediatamente. La quinta che alle figure che seguono immediatamente i punti della semibreve e della minima, le quali non sono di tanto valore quanto sono cotali punti, come la semiminima dopo 'l punto della semibreve e la croma dopo 'l punto della minima, non si costuma d'accompagnarle alcuna

³⁹⁰ *figura quadrata*: neuma, segno della notazione tipica del canto piano; DEUMM.

³⁹¹ *cardinalesco*: il *Credo cardinalis* detto *Symbolum cardineum* o *patriarchinum*, usato nelle festività maggiori; databile al XV secolo, costituisce un esempio di canto piano scritto con la notazione del canto figurato.

sillaba, e così a quelle che seguono immediatamente tali figure. La sesta, quando si porrà la sillaba sopra la seminima, essendo bisogno, si potrà anco porre un'altra sillaba sopra la figura seguente. La settima che qualunque figura, sia qualsivoglia, che sia posta nel principio della cantilena o sia nel mezo dopo alcuna pausa, di necessità porta seco la pronunzia d'una sillaba.

La ottava che nel canto piano non si replica mai parola o sillaba, ancora che si odino alle volte alcuni che lo fanno, cosa veramente biasimevole; ma nel figurato tali repliche alle fiato si comportano, non dico già d'una sillaba né d'una parola, ma d'alcuna parte dell'orazione, quando 'l sentimento è perfetto; e ciò si può far quando vi sono figure in tanta quantità che si possino replicar commodamente, ancora che 'l replicar tante fiato una cosa (secondo 'l mio giudizio) non stia troppo bene, se non fusse fatto per isprimere maggiormente le parole che hanno in sé qualche grave sentenza e fusse degna di considerazione. La nona che dopo l'aver accommodato tutte le sillabe, che si trovano in un periodo overo in una parte dell'orazione, alle figure cantabili, quando resterà solamente la penultima sillaba e l'ultima, tale penultima avrà questo privilegio, che potrà aver alquante delle figure minori sotto di sé, come sono due o tre e altra quantità, purché la detta penultima sillaba sia longa e non breve; perciocché se fusse breve si verrebbe a commettere il barbarismo; il perché cantando in tal modo si viene a far quello che molti chiamano *neuma*,³⁹² che si fa quando sott'una sillaba si proferisce molte figure, ancora che, essendo poste cotali figure in tal maniera, si faccia contra la prima regola data. La decima e ultima regola è che la sillaba ultima dell'orazione de' terminare, secondo l'osservanza delle date regole, nella figura ultima della cantilena.

Ma perché in questa materia si potrà aver infiniti essempli, esaminando le composizioni d'Adriano e de quelli che sono stati e sono suoi discepoli e sono osservatori delle buone regole, però senza mostrare altro esempio passerò a ragionare delle legature che si fanno con alcune delle figure cantabili e servono ad un tale negozio.

Delle legature *Capitolo XXXIV*

Sono veramente le legature nel canto figurato (per molti rispetti) necessarie; perciocché tornano commode non solamente ai compositori nell'accommodar le

³⁹² *neuma*: qui nel senso medievale di passo melodico con melisma eseguito su un'unica sillaba.

figure o note cantabili alle sillabe dell'orazione proposta, ma anco perché alle volte pigliano per soggetto un'antifona di canto fermo, nella quale entrano molte figure legate, sopra la quale volendo fondar la cantilena e volendola imitare, li fa dibisogno che nel medesimo modo usino le dette legature, non però tutte, perciòché alle volte torna discommodo, ma sì bene alcune, neanche con quelle istesse figure ma con diverse, secondo che pare al compositore. Però accioché s'abbia piena cognizione di tal cosa e si sappia in qual maniera si abbiano da fare, e quali figure si abbiano da legare e quanto sia il loro valore, tratteremo di esse al presente; ma prima è da veder quello che sia legatura.

Dicono i pratici che la legatura è una certa colligazione o congiunzione di due ovvero più semplici figure cantabili, fatta con tratti o lineamenti convenienti, nella quale si forma ciascuna figura che si può legare, di corpo quadrato over obliquo.³⁹³ E la legatura si fa con tre sorti di figure, con la massima, con la lunga e con la breve, delle quali le due estreme, la massima e la breve, variano il lor valore, secondo che sono diversamente legate e secondo i vari accidenti che ricevono; laonde la massima è figura passiva, sottoposta alla diminuzione del suo valore, e non può mai esser accresciuta; e la breve è similmente passiva, conciosia che può esser accresciuta e diminuita, secondo 'l modo ch'è posta e secondo il luogo che tiene nella legatura; ma la longa non è sottoposta a cotal cosa, essendo che non riceve augumento né discredimento alcuno, e questo perché sempre si pone nella legatura senz'alcuna variazione della sua forma, sia posta da qual parte si voglia.

Ogni legatura si considera in due maniere, prima quando la figura seguente è posta più in alto dell'antecedente, onde è detta ascendente, dopoi per il contrario, quando l'antecedente è posta più in alto della seguente, e si chiama discendente. È ben vero che si suol fare una legatura, le cui figure sono legate ascendenti e discendenti, come vederemo; laonde si de' avvertire che la massima si pone nella legatura in due maniere, prima secondo la sua vera forma, cioè col corpo lungo dritto, dopoi col corpo lungo obliquo, o ritorto che dir lo vogliamo. Quando si pone senza l'obliquo, si pone in due maniere, prima con la coda, o gamba che la vogliamo chiamare, della parte destra, over si pone senza; e posta in cotali maniere, sia nel principio o nel mezo o nel fine della legatura, sempre resta nel suo valore, cioè vale due lunghe over quattro brevi; dopoi si pone obliqua simigliantemente in due modi; perciòché over che ascende dal grave,

³⁹³ *corpo... obliquo*: raggruppamento di due o più neumi quadrati di valore ritmico diverso che dipende dalla forma e dalla posizione della nota.

cioè dalla sua prima parte, ch'è quella ch'è posta a banda sinistra all'acuto, con la sua seconda parte, la quale si chiama quella che è posta alla banda destra, overamente che dall'acuto, cioè dalla sinistra, discende alla destra nel grave, e questo in due maniere, avendo la gamba dalla sinistra parte over essendo senza.

S'è posta con la gamba, over l'ha all'ingìu overamente l'ha all'insù. Quando ha la gamba all'ingìu ed è obliqua verso 'l grave, tanto la sua prima parte quanto la seconda vale una breve, così ancora quando è obliqua all'insù, ancora che questa poco sia in uso. Ma quando ha la gamba voltata in suso ed è similmente obliqua, tanto verso 'l grave quanto verso l'acuto (se ben questa anco non si usa) sempre la prima e la seconda parte di ciascuna da per sé vagliono una semi-breve. Quando poi tali oblique non hanno la gamba, se la sua seconda parte va verso 'l grave, la prima parte vale una lunga e la seconda una breve; ma quando va verso l'acuto, il che più non usano i musici di fare, tanto la prima quanto la seconda parte, ciascuna da per sé, vale una breve; e ciò s'intende quando non sono accompagnate o legate con altre figure, percioché quando sono accompagnate o legate si ha altra considerazione. In quanto alla breve dico che si trova collocata in dette legature in due modi, cioè con la gamba e senza. Quando ha la gamba, si trova di due maniere, con la gamba della parte sinistra volta in giù e con la gamba voltata in su, di modo che posta nella legatura in cotal maniera si fa altra considerazione; imperoché ciascuna figura, che si può legare, si pone nella legatura in tre modi, nel principio, nel mezo e nel fine; e così dal principio, dal mezo e dal fine si conosce il valore delle parti di ciascuna legatura.

Volendo adunque aver cognizione perfetta del valore di qualsivoglia figura, posta nella legatura, si danno molte regole, la prima delle quali è: ogni massima che sarà obliqua all'ingìu e sarà senza gamba avrà la sua prima parte che sarà di valor d'una lunga. Ma ho detto prima parte, percioché quella è veramente prima d'una figura che per la sua obliqua nel principio sia posta sopra una corda della cantilena e nel fine ne occupa un'altra diversa, com'è veramente il proprio della massima obliqua, abbia poi la gamba voltata all'insù o all'ingìu o sia anco senza. La seconda regola è: ogni figura quadrata senza gamba, posta nel principio della legatura, dalla quale ne discenda un'altra, tal figura sempre è di valor d'una lunga. La terza regola è ch'ogni prima figura quadrata o prima parte d'alcuna figura obliqua, la quale abbia la gamba dalla parte sinistra voltata all'ingìu, sempre è di valor d'una breve. La quarta: quando alcuna figura senza gamba è posta nel principio e la seconda che segue ascende, è tal figura di valor d'una breve. La quinta: ogni figura posta nel principio di qualunque legatura si sia, la qual abbi la gamba voltata all'insù a banda sinistra, ascendendo o discendendo la seconda,

sia poi quadrata over obliqua, tanto lei quanto la seguente sempr'è di valor d'una semibreve, come si può vedere.

E queste regole siano dette intorno le prime figure; ma intorno le mezzane s'ha d'avere altra considerazione, imperoché tutte le figure mezzane, siano quadrate over oblique, dalla mostrata seconda semibreve in fuori, sempre saranno di valore d'una breve. L'ultime poi, quando saranno la seconda parte d'alcuna obliqua senza gamba ascendente o discendente, o se pur avrà la gamba dalla sinistra parte ingiù, sempre sarà di valor d'una breve. E le figure quadrate, che discenderanno da qualsivoglia prima o mezzana figura, tutte saranno di valore d'una lunga. L'ultime poi, quando saranno quadrate e discenderanno da qualsivoglia figura, saranno tutte di valor d'una lunga. E se saranno la seconda parte d'alcuna obliqua, tanto ascendente quanto discendente, ch'abbia la gamba ingiù o senza dalla sinistra parte, sempre sarà del valor d'una breve.

Ma quando da qualsivoglia legatura sarà ascendente, il suo valor sarà sempre d'una breve, come anco sarà la seconda parte dell'obliqua legata discendente. Ma se discenderanno da una quadrata over da qualsivoglia obliqua ascendente o discendente, sempre saranno di valore d'una semibreve. Bisogna però avvertir tre cose; la prima che 'l ragionamento de tali figure è stato intorno la forma del corpo loro e non intorno ad altro accidente; la seconda che qualsivoglia figura posta nelle nominate legature è sottoposta a quelli istessi accidenti che sono sottoposte le figure semplici non legate, quantunque alcuni abbiano tenuto il contrario; ma la terza è che ciascheduna legatura (come ho detto altrove)³⁹⁴ conterrà interamente i suoi tempi che rappresentano, tanto quando sono sottoposte al tempo perfetto quanto all'imperfetto, purché non siano alterate della sua natura per qualche accidente; di maniera che nel tempo perfetto, se quella nota che è posta prima nella legatura di tre note, come quella che è posta ultima nell'esempio, valerà una semibreve, l'altra verrà a valerne due, cioè una breve imperfetta, percioché sempre s'intenderà esser alterata; e la sequente terza sempre sarà perfetta, purché non sia fatta imperfetta per qualche accidente; percioché bisogna che si trova in essa i tempi perfetti e il numero ternario; onde le mezzane varranno sempre una breve perfetta e l'ultima sempre sarà eziandio perfetta, purché da qualche altro accidente non siano fatte imperfette; ma nel tempo imperfetto si considerano i tempi perfetti e il numero binario.

³⁹⁴ *come... altrove*: cfr. qui a p. 566.



E perché tal legature (come io credo) sono state ordinate in tal maniera dal primo inventore e apprezzate d'una certa quantità, secondo i diversi modi delle figure poste in esse e secondo i luoghi differenti, come gli è paruto, però ciascun si potrà contentare di quanto ho parlato intorno ad esse, non cercando per qual cagione ei abbia voluto apprezzar più l'una che l'altra, e porre in ordine tal legature più in una maniera che in un'altra; perciocché sarebbe cosa vana e superflua, poiché poco importa il saperlo e non saperlo.

Quel che de' aver ciascuno che desidera di venire a qualche perfezione nella musica
Capitolo XXXV

Ora ch'io mi accorgo d'esser, col divin favore, pervenuto al fine desiderato di queste mie fatiche, avanti ch'io concluda questo ragionamento, voglio che vediamo due cose, l'una delle quali sarà che noi mostriamo quelle cose che richiedono ad uno che desidera di pervenire all'ultimo grado di questa scienza, l'altra che noi diciamo che nel far giudizio delle cose della musica non dobbiamo attribuire tal giudizio in tutto al senso, perciocché è fallace, ma sì bene accompagnarli la ragione, come abbiamo dimostrato nel capitolo 13 del primo libro dei *Sopplimenti*,³⁹⁵ secondo il consiglio di due eccellentissimi musici e filosofi, Aristosseno e Tolomeo; conciosia che, essendo queste due parti insieme aggiunte concordi, non è dubbio che non si potrà commettere alcun errore e si farà il giudizio perfetto.

Incominciando adunque dalla prima, dico che colui il quale desidera di venire a quella perfezione delle cose della musica, alla qual si può arrivare, e di veder

³⁹⁵ come... *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 1, 13 *Quali siano gli arbitri o giudici, che li vogliamo dire, nella musica e che l'intelligenza nasce dal senso e dalla memoria*, pp. 36-38.

tutto quello che n'è permesso in cotale scienza, fa dibisogno ch'abbia in sé molte cose; accioché facilmente possa venire in cognizione di quelle che sono a molti occulte in questa facultà, senza l'altrui mezo; delle quali quando una ne mancasse, non potrebbe sperar di poter arrivare a quel segno dov'ei avea dissegnato. Laonde è da sapere che, essendo la musica scienza subalternata alla aritmetica, come ho dichiarato nel capitolo 20 della prima parte,³⁹⁶ perché le forme delle consonanze sono contenute sott'alcune proporzioni determinate, le quali sono comprese nei numeri, per poter aver la ragione de tutti quelli accidenti che accascano intorno di esse, è dibisogno che sia bene istruito nelle cose dell'aritmetica, nel maneggio dei numeri e delle proporzioni; overamente che volendo da queste mie fatiche imparar quelle cose che sono solamente dibisogno a tale negozio, almeno sappia il maneggio dei numeri mercanteschi,³⁹⁷ accioché venendo all'uso delle proporzioni, trattate nella prima parte, possa aver facilmente quello che desidera.

E perché le ragioni dei suoni non si possono sapere se non col mezo dei corpi sonori, che sono quantità che si può dividere, e sono veramente quelli che danno la materia delle consonanze, però fa dibisogno che sia istruito nelle cose della geometria, overamente che sappia almeno adoperar bene il compasso o sesto nel dividere una linea, e sappia quello ch'importi un punto, una linea, sia ritorta over dritta, una superficie, un corpo e altre cose simili ch'appartengono alla quantità continua; accioché nelle sue speculazioni possa con più facilità aver aiuto da questa scienza, nel divider qualsivoglia quantità sonora, come si è dimostrato nella seconda parte.³⁹⁸

Debbe anco, se non perfettamente almeno mediocrementemente, saper sonar di monocordo o arpicordo; e questo perché è il più perfetto e il più stabile negli accordi d'ogn'altro istrumento; accioché possa da quello aver cognizione degli intervalli sonori consonanti e dissonanti e possa ridurre alle volte in atto quelle cose ch'ogni giorno va ritrovando di nuovo, e farne la prova per sapere investigar con la prova in mano le passioni proprie dei numeri sonori. Ma questo presuppone ch'ei sappia accordar perfettamente cotale istrumento, e ch'abbia l'udito perfetto; accioché possa conoscere e discernere ogni picciola differenza tra suono e suono volendo investigar (come accade alle volte) molte differenze degli intervalli, e possa far giudizio perfetto, senza commetter errore, e volendo

³⁹⁶ *come... parte.* cfr. qui a p. 76.

³⁹⁷ *maneggio... mercanteschi.* l'arte di calcolare in colonna con le cifre arabe.

³⁹⁸ *come... parte.* cfr. qui a p. 207.

accordar ogn'altro istrumento, sappia quel che bisogna operare. Fa dibisogno eziandio che sia istrutto nell'arte del cantare principalmente e nell'arte del contrapunto, over comporre, e che n'abbia buona intelligenza; accioché sappia porr'in atto tutto quello che occorre nella musica, e sappia farne giudicio, se è riuscibile over non; perciocché il porre in esser le cose della musica non è altro veramente che il ridurle nel loro ultimo fine e nella loro perfezione, come intraviene eziandio nell'altre arti e nell'altre scienze che hanno in sé queste due parti, la speculativa e la pratica, come è la medicina.

Non lasciarò ora di dir brevemente di quanto commodo li potrà esser la cognizione dell'altre scienze, prima della grammatica, per la quale s'ha perfetta cognizione delle sillabe lunghe e brevi, mediante le regole che danno i grammatici, e la cognizione delle lingue per il cui mezo s'intendono distintamente gli autori, che trattano la musica, e anco l'istorie, come parte della musica, del che si è ragionato nel capitolo 2 del primo libro dei *Sopplimenti*,³⁹⁹ nelle quali si ritrovano alle fiate molte cose che sono di grand'aiuto e danno gran lume, volendo esattamente aver cognizione delle cose di cotale scienza; oltra che volendone di essa scrivere qualche cosa è molto necessaria la dialettica; accioché col suo mezo si possa discorrere con ragione e buoni fondamenti e venire alle dimostrazioni, senza le quali nulla o poco di buono si farebbe, essendo la musica scienza matematica che si serve grandemente di esse, come per tutti i cinque ragionamenti dell'*Armoniche dimostrazioni* si può vedere.

La retorica di quanto utile possa essere ai studiosi di questa scienza, per poter esprimer con ordine i loro pensieri, e l'essere istrutto anco nelle cose della scienza naturale, lasciarò giudicare ad ognuno ch'abbia punto di giudicio, poiché la musica non solamente è sottoposta alla scienza matematica ma anco alla filosofia naturale, com'altrove ho dichiarato;⁴⁰⁰ e non pur queste, ma la cognizione di molte altre scienze ancora non li può se non giovare. E se bene il fine della musica consiste nella operazione, che è l'esser ridotta in atto, e che l'udito, quando è purgato, non possa esser facilmente defraudato dal suono, tuttavia possono occorrer alle volte alcune cose che l'uomo (essendo privo d'alcuna delle nominate cose che fanno grande utile a conoscere le cagioni di esse) resta di gran lunga ingannato. A ciascuno adunque, che vorrà acquistar la perfetta cognizione della musica, sarà dibisogno che sia dotato di tutte queste cose; perciocché qualunque volta mancherà d'alcuna di esse, tanto meno potrà pervenire a

³⁹⁹ capitolo... *Sopplimenti*. ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 1, 2, pp. 10-12.

⁴⁰⁰ [Cfr.] capitolo 20 *primae partis* [qui a p. 76].

quel grado ch'ei desidera di pervenire, e con tanta maggior difficoltà li potrà arrivare, quanta maggior sarà l'ignoranza delle cose nominate che saranno di maggior importanza e più necessarie. Ma perché diffusamente ho trattato questo nel libro titolato *Il melopeo over Musico perfetto*,⁴⁰¹ però basterà d'aver toccato al presente queste poche cose e quasi accennate, perciocché colui che più minutamente vorrà veder la necessità di cotal cosa, leggendolo, potrà pienamente esser soddisfatto.

Della fallacia dei sentimenti, e che 'l giudizio non si de' far solamente col loro mezo, ma se li debbe accompagnar la ragione
Capitolo XXXVI

E se bene appresso i filosofi questa proposizione sia molto famosa,⁴⁰² che 'l senso intorno al proprio sensibile over oggetto proprio mai non erra, tuttavia se tale proposizione s'intendesse semplicemente come le parole suonano, alle volte sarebbe falsa; imperoché il proprio oggetto si piglia in due maniere, prima per quello che d'altro sentimento non è compreso e per se stesso muta il senso e contiene sotto di sé tutte quelle cose che per se stesse sono comprese solamente da cotal senso, come il colore o la cosa visibile, che è proprio oggetto del vedere, e il suono, che è oggetto proprio dell'udito, e così degli altri, come ho dichiarato nel capitolo 71 della terza parte;⁴⁰³ dopoi per quello che per sé muta il senso e non può esser sentito o compreso da altro senso. Di maniera che la specie contenuta sotto 'l proprio oggetto preso al primo modo è detto proprio sensibile, come la bianchezza e la negrezza è il proprio oggetto del vedere, essendo che lo mutano, imprimendo in esso la sua specie; la qual specie non è compresa per sé, se non da esso vedere; e così s'intende delle specie dei suoni e dell'altre cose. Laonde quantunque il senso non erri intorno all'oggetto proprio nel primo modo, può molto bene errar nel secondo, massimamente non si trovando quelle condizioni che si ricercano, cioè che 'l senso sia debitamente propinquo all'oggetto, che l'organo sia debitamente disposto, e che 'l mezo sia puro e non depravato.

E se bene non errasse (com'intende il filosofo) intorno al proprio oggetto al secondo modo, stante le condizioni già dette, può nondimeno errare intorno al soggetto dei proprii oggetti sensibili, cioè intorno al luogo e dove sia posto;

⁴⁰¹ *titolato... perfetto*: mai pubblicato; cfr. nota 302 qui a p. 667.

⁴⁰² [ARISTOTELE], *De anima*, 2, *textum* 63.

⁴⁰³ *come... parte*: cfr. qui a p. 579.

perciocché questo non appartiene al sentimento esteriore ma all'interiore, ch'è la virtù o potenza cogitativa, la quale è la più nobile tra le potenze sensitive, per esser più d'ogn'altra vicina all'intelletto. E ciò ho voluto dire, perciocché molti credono ch'avendo avute le scienze origine dai sensi noi doveremmo maggiormente prestare a loro fede che ad ogn'altra cosa, essendo che non si possono ingannare intorno ai loro proprii oggetti. Ma veramente costoro credendo questo, sono grandemente lontani dalla verità; perciocché se bene è vero ch'ogni scienza abbia avuto principio da loro, tuttavia non ha da essi acquistato il nome di scienza e da loro non si ha avuto la certezza di quello che in essa si ricerca, ma si ben dalle ragioni e dalle dimostrazioni fatte per via dei sensi interiori, cioè per opera dell'intelletto ch'è il discorso. E se l'intelletto può errare alle volte discorrendo, come veramente erra, quanto maggiormente potrà errare il senso? Laonde dico che né il senso senza la ragione né la ragione senza il senso potranno dar buon giudizio di qualunque oggetto si voglia scientifico, ma si bene quando queste due parti saranno aggiunte insieme.

E che ciò sia vero lo potiamo conoscere facilmente da questo, che se noi vorremo (per dar un esempio accomodato) dividere solamente col mezo del senso alcuna cosa in due parti, le quali siano equali, mai la potremo dividere perfettamente. E se pure avvenisse che dopo fatta la divisione fussero equali, ciò sarebbe fatto a caso e non potremmo mai esser certi di tal cosa, se non si facesse altra prova. E tanto più difficile sarà ogni divisione fatta in cotal modo, quante più parte vorremo fare della cosa che si avrà da dividere; né mai l'intelletto si potrà acchetare, fino a tanto che la ragione non li mostri ciò esser fatto bene; e questo avviene perché il senso non può conoscer le minime differenze che si trovano tra le cose, essendo che dal troppo e dal poco resta confuso e si corrompe anco, come si comprende del sentimento dell'udito intorno i suoni che dalla grandezza d'alcun strepito è offeso e della piccolezza o quantità minima non è capace. Però adunque non servendo a ciò il sentimento solamente, sarà d'bisogno accompagnarlo con una pensata ragione, per voler ritrovar simili differenze.

Si vede anco che se da un gran monte di grano se ne levasse venticinque o ver cinquanta grani, ovvero altra quantità minore o maggiore, purché non fusse una disconcia,⁴⁰⁴ il vedere non sarebbe capace di tale alterazione, per esser la quantità quasi insensibile, rispetto al monte, come non potrebbe anche far giudizio alcuno, se 'l si aggiungesse il predetto numero de grani a tal monte; onde volendo conoscere tal cosa, bisognerebbe procedere altramente che per via del

⁴⁰⁴ *disconcia*: esagerazione, eccesso.

sensu. Il simile veramente intraviene intorno i suoni che, quantunque l'udito non possa errare al primo modo, nel giudicar gli intervalli consonanti dai dissonanti, tuttavia il suo ufficio non è di giudicar quanto l'uno sia lontano dall'altro, secondo 'l grave e l'acuto, e di quanta quantità l'uno superi o sia superato dall'altro, essendo che se 'l senso non potesse errare intorno cotali cose, veramente invano si adoperarebbono tante ritrovate misure e i tanti pesi e altre cose simili. Ma veramente cotali cose non furono ritrovate invano, perciocché gli antichi filosofi conobbero molto bene che 'l senso intorno ciò si poteva ingannare.

Ma diciamo quello che è vero, che quantunque la scienza della musica abbia avuto origine dal senso dell'udito, come nel capitolo primo della prima parte si è detto,⁴⁰⁵ e l'ultima sua perfezione e fine ultimo sia di esser ridotta in atto ed essercitata, ancora che 'l suono sia il proprio sensibile over oggetto dell'udito, non è perciò da dar questo ufficio di giudicare al senso solamente nelle cose dei suoni e delle voci; ma li dobbiamo accompagnar sempre la ragione. Né meno si debbe dare tutto 'l giudizio alla ragione lasciando da parte il senso, perciocché l'uno senza l'altro potrà sempre essere cagione d'errore. Dovendo adunque aver cognizione perfetta delle cose della musica, non basterà riportarsi al senso, ancora ch'alcun fusse di ottimo giudizio; ma si debbe cercar d'investigare e di conoscere il tutto di maniera che la ragione da esso non sia discordante, né il senso dalla ragione; e allora il tutto starà bene. Ma sì come a far questo giudizio nelle cose della scienza fa dibisogno che concorrino queste due cose insieme, così fa dibisogno che colui il quale vorrà giudicare alcuna cosa che appartenghi all'arte abbia due parti, prima che sia perito nelle cose della scienza cioè della speculativa, dopoi in quelle dell'arte che consiste nella pratica; e bisogna che abbia buono udito e sappia comporre; imperoché niun potrà mai drittamente giudicar quella cosa che lui non conosce; anzi è necessario che non la conoscendo la giudichi male.

Laonde sì come uno il quale sia solamente dotto nella parte della medicina detta teorica non potrà mai far giudizio perfetto d'una egritudine, se non averà posto mano alla pratica, over potrà sempre errare, confidandosi solamente nella scienza, così il musico pratico senza la speculativa, over lo speculativo senza la pratica, potrà sempre far errore e far cattivo giudizio delle cose della musica. Onde sì come sarebbe pazzia il fidarsi d'un medico che non avesse l'una e l'altra delle cose nominate aggiunte insieme, così sarebbe veramente balordo e pazzo colui che si volesse fidar del giudizio d'uno che fusse solamente pratico over

⁴⁰⁵ *come... detto*: cfr. qui a p. 14.

avesse dato opera solamente alla teorica. Questo ho voluto dire perché si trovano alcuni di sì poco giudizio e tanto temerarii e presuntuosi che, quantunque non abbiano alcuna di queste parti, vogliono far giudizio di quello che non conoscono. E sono alcuni altri che per loro trista natura, per mostrar di non esser ignoranti, biasimano tanto le buone quanto le triste fatiche d'ognuno. Alcuni altri sono che non avendo né giudizio né cognizione seguono quello che piace al volgo ignorante e tallora della sufficienza d'alcuno vogliono far giudizio dal nome, dalla nazione, dalla patria, dalla servitù che tiene con alcuni e dalla persona; che se l'essere eccellente e raro in una professione consistesse nel nome, nella nazione, nella patria, nella servitù, nella persona e in altre cose simili, io credo per certo che non passerebbe molti anni che non si troverebbe uomo che se gli potesse dire che fusse ignorante; perciocché ciascun padre aprirebbe gli occhi bene in cotal cosa e farebbe tutto quel che fusse possibile, per avere figliuoli segnalati in qualunque si voglia professione, essendo che non si ritrova (come mi penso) padre che non abbia questo desiderio naturale, che i lor figliuoli siano superiori a ciascuno in qualsivoglia scienza e professione.

Ma invero si vede il contrario, che dove sono nati gli uomini grandi e famosi d'alcuna professione, i quali sono stati pochi, rispetto al numero, vi sono nati le migliaia e migliaia d'uomini oscuri, ignoranti, goffi e pazzi, come discorrendo si potrebbe vedere. Questo ho voluto dire, perciocché tanto vale alle volte un pubblico grido e una fama pubblica, non solamente appresso gli uomini idioti e privi di ingegno, ma anco appresso quelli di qualche giudizio, che cotal cosa fa che niuno ardisce di dir contra la commune opinione (quantunque la comprendino alle volte essere evidentissimamente falsa) cosa alcuna; anzi lo fa tacere e starsi sospeso e mutolo. E per dar qualche esempio accomodato di questo, mi ricordo che, leggendo per mio diporto una fiata *Il cortigiano* del conte Baldessara Castiglione,⁴⁰⁶ ritrovai ch'essendo appresentati nella corte della serenissima duchessa d'Urbino⁴⁰⁷ alcuni versi sotto 'l nome del Sannazaro, da tutti prima furono giudicati essere molto eccellenti, e li lodarono sommamente; ma dopo saputo per cosa certa che non erano suoi, ma che erano stati composti da un altro, subito persero la riputazione e furono giudicati men che mediocri. Simigliantemente ritrovai che, cantandosi in presenza della nominata signora un canto,

⁴⁰⁶ [BALDASSARRE CASTIGLIONE, *Il cortigiano*], libro 2, [35; l'autore (1478-1529) delinea nel trattato in quattro libri, scritto in forma di dialogo, la figura ideale del gentiluomo perfetto, espressione della civiltà rinascimentale].

⁴⁰⁷ *serenissima... Urbino*: Elisabetta Gonzaga di Montefeltro (1471-1526).

non piacque né fu riputato nel numero dei buoni, fino a tanto che non si seppe che la composizione era di Giosquino; laonde allora fu riputato, per il nome ch'avea esso Giosquino a quei tempi, cosa rara.

Quanto possa eziandio alcuna volta la malignità e la ignoranza insieme degli uomini, voglio dir quello che intravenne all'eccellentissimo Adriano Vuillaerte in Roma nella capella del pontefice, quando venne di Fiandra in Italia al tempo di Leone decimo, che cantandosi sotto 'l nome del sudetto Giosquino il canto *Verbum bonum et suave*,⁴⁰⁸ il quale si soleva cantare ogni festa di nostra donna, ed era tenuto per una delle belle composizioni che a quei tempi si cantasse, avendo detto ai cantori che cotal canto era il suo, com'era veramente, tanto valse la ignoranza over (dirò più modestamente) la malignità e la invidia de quei cantori che mai più non lo volsero cantare. Di costoro, che sono senz'alcun giudicio, soggiunge in quello istesso luogo il conte Baldessara un altro essemplio d'uno che, bevendo d'uno istesso vino, diceva tallora che era perfettissimo e tallora insipidissimo; perciocché gli era persuaso ch'erano di due sorti vino.⁴⁰⁹

Veda ora ognuno che 'l giudicio non è dato a tutti; e da questo impari di non esser così precipitoso nel lodare o biasimare alcuna cosa, così nella musica, come eziandio in ciaschedun'altra scienza over arte, secondo che s'è discorso nel capitolo 14 dell'ottavo libro dei *Sopplimenti*,⁴¹⁰ poiché per tante cagioni, come sono molti impedimenti che possono occorrere e molte cose delle quali non si può saper le loro cagioni, onde il giudicare è cosa molto difficile e pericolosa; tanto più che si trovano diversi appetiti, di maniera che quello che piace ad uno non piace all'altro; e diletlandosi costui di un'armonia dolce e soave, quello poi la vorrà alquanto più dura e più aspera. Neanco per udir simili giudicii i musici debbono disperare, se bene anco udissero costoro biasimare e dire ogni male delle loro composizioni; ma debbono pigliar animo e confortarsi, poiché 'l numero de quelli che non hanno giudicio è quasi infinito; e pochi si ritrovano esser quelli i quali non si giudichino esser degni da esser connumerati tra gli uomini prudenti e giudiciosi. Assai cose si potrebbe dire oltra di queste; ma perché mi accorgo d'aver sopra tal cosa ormai detto più che forse non conveniva, però rendendo grazie a Iddio, larghissimo donatore de tutti i beni, a queste fatiche con questo ragionamento darò fine.

⁴⁰⁸ *Verbum... suave*: ADRIAN WILLAERT, *Verbum bonum et suave*, mottetto a sei voci, 1515, su testo della sequenza mariana.

⁴⁰⁹ *sorti vino*: forse da emendare in «sorti di vino».

⁴¹⁰ *secondo... Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 8, 14 *Che non bisogna essere precipitosi nel giudicare alcuna cosa, avanti l'averla bene esaminata*, pp. 326-330.

ZARLINO, MUSICO «PRATTICO» E SPECULATIVO, SEMPLICEMENTE PERFETTO

Ci si rappresentò in questo intermedio le serene celesti, guidate dall'Armonia, delle quali fa menzion Platone ne' libri della *Repubblica*, e due, oltre alle mentovate da lui, secondo l'opinion de' moderni, vi se n'aggiunse, cioè quelle della nona e decima sfera. E perché nello stesso luogo si truova scritto che ciascuna delle dette serene siede sopra il cerchio o circonferenza di esse sfere e gira con essa circonferenza e girando manda fuori una sola voce distesa e di tutte se ne fa un'armonia consonante, il poeta, poiché Platone vuole che da tutte ne nasca una consonante e sola armonia e l'Armonia per natura va sempre avanti a color che cantano, la diede loro per iscorta e mandolla avanti in iscena.¹

Il termine greco armonia trova corrispondenza in latino nelle voci *compositio*, *concordia*, *concentus*. Presente nell'attributo del titolo, esso ricorre con frequenza incalzante nelle *Istituzioni* e ne diventa la chiave di lettura. In questa parola convergono e si accordano molteplici significati. Armonia è intesa sia nel senso più squisitamente musicale, quindi melodia o cantilena secondo il pensiero degli antichi, oppure sviluppo simultaneo e verticale di più suoni, secondo la teoria che inizia ora ad affermarsi, sia come armonia delle sfere, riscontrata nella regolarità dei movimenti dei corpi celesti, secondo la filosofia di Pitagora e di Platone, a cui si deve la prima immagine dell'universo che rispecchia l'assetto musicale e incarna la lira di Apollo,² e infine come consonanza dell'anima che sull'ordine cosmico si deve intonare.³ Intimamente collegate fra loro, diventano l'una il modello per l'altra. Sono dunque i rapporti matematici espressi in termini musicali a giustificare la posizione dei corpi celesti:

Si conosce ancora tale armonia dalle distanze delle sfere celesti, perciòché sono distanti tra loro (come piace a molti) in armonica proporzione, la quale, benché

¹ *Descrizione dell'apparato e degli intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' serenissimi don Ferdinando Medici e madama Cristina di Loreno [sic], granduchi di Toscana*, Firenze, Anton Padovani, 1589, p. 18; PLATONE, *De republica*, 10, 617b-c; cfr. qui a p. 38.

² LEO SPITZER, *L'armonia del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1967, p. 12.

³ PLATONE, *Timeo*, in *I dialoghi*, a cura di Enrico Turolla, Milano, Rizzoli, 1953, III, pp. 39-131.

non venga misurata dal senso, è nondimeno misurata dalla ragione; imperoché i pitagorici (come dimostra Plinio) misurando la distanza de' cieli e i loro intervalli ponevano innanzi ogni altra cosa dalla terra alla prima sfera lunare essere lo spazio di 12600 stadii; e questo dicevano essere l'intervallo del tuono [...]. Dopo andavano ponendo dalla sfera della luna a quella di Mercurio l'intervallo d'un semituono maggiore, e da Mercurio a Venere quello del minore, e da Venere al sole il tuono e il minore semituono; e questa dicevano esser distante dalla terra per tre tuoni e uno semituono, il qual spazio è nominato diapente. E dalla luna al sole ponevano la distanza di due tuoni e uno semituono, i quali costituiscono lo spazio della diatessaron [...]. Per la qual cosa dall'ultimo cielo alla sfera del sole si comprende esser lo spazio o intervallo della diatessaron, e dalla terra all'ultimo cielo lo spazio de cinque tuoni e due minori semitoni, cioè la diapason.⁴

L'armonia dell'universo diventa dunque «armonia musicale, inaccessibile all'orecchio umano, ma paragonabile alla musica umana e, in quanto riducibile a numeri, accessibile in certa misura alla ragione umana».⁵ Questo raffinato e perfetto ordine dell'universo diventa il modello da imitare. A immagine del cosmo si deve modellare il «legame dal qual risulta ogni umana armonia; ed è quello che congiunge le diverse qualità degli elementi in un composto, cioè nel corpo umano, seguendo l'opinione de' filosofi, i quali concordemente affermano che i corpi umani sono composti di terra, acqua, aria e fuoco».⁶

Gli intervalli consonanti perfetti, l'unisono, l'ottava, la quinta e la quarta sono i principi ideali a cui riferirsi, secondo la tradizione che risale a Pitagora e a Platone, perché individuati da proporzioni che rientrano nella *tetractys* ossia nella sequenza dei numeri 1, 2, 3 e 4, la cui somma è pari a 10. Considerata la musica ancora come scienza speculativa matematica, ci si preoccupa di trovare una giustificazione razionale ai fenomeni sonori, esprimendo ogni intervallo sulla base di precisi rapporti aritmetici.⁷ Da qui l'importanza, più volte sottolineata da Zarlino, della differenza fra «musicò» e «prattico», laddove il primo «è perito e ha facultà di giudicare non per il suono, ma per ragione, quello che in tal scienza si contiene, il quale se alle cose appartenenti alla pratica darà opera, farà la sua scienza più perfetta; e musicò perfetto si potrà chiamare». Il secondo, «compo-

⁴ Cfr. qui a pp. 39-40.

⁵ LEO SPITZER, *L'armonia del mondo* cit., p. 13; DANIEL PICKERING WALKER, *L'armonia delle sfere*, in *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento*, a cura di Paolo Gozza, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 69-77.

⁶ Cfr. qui a p. 50.

⁷ RAFFAELLO MONTEROSSO, *L'estetica di Gioseffo Zarlino*, «Chigiana», XXIV, 1967, pp. 13-14.

sitore o cantore o sonatore ch'egli sia», è «colui che i precetti del musico con lungo essercizio apprende e li manda ad effetto con la voce o col mezo d'alcuno artificiale istrumento».⁸ Nel Rinascimento la necessità di rispettare questi principi, ereditati dai secoli precedenti, e la convinzione che tutto debba essere giustificato e calcolato, sulla base di proporzioni matematiche, si avvertono sempre più urgenti. Questo intreccio di numeri, rapporti e intervalli musicali diventa in ogni disciplina l'assioma da rispettare.

A testimonianza dell'universale accettazione e del rispetto delle regole armoniche è significativo quanto avviene durante la costruzione della chiesa di San Francesco della Vigna,⁹ iniziata nel 1534 su progetto di Iacopo Sansovino, nato a Firenze nel 1486 e morto nel 1570 a Venezia, dov'era proto della basilica di San Marco dal 1529. Nel 1535 Andrea Gritti, doge dal 1523 al 1538, affida a Francesco Zorzi, un frate di quel convento che nel 1525 aveva pubblicato un importante studio sulle proporzioni intitolato *De harmonia mundi totius*, il compito di redigere un documento che contenga tutte le indicazioni per la costruzione della chiesa. Nel memoriale di Zorzi si legge:

Per condur la fabrica della chiesa con quelle debite e consonantissime proporzioni che si può, non mutando cosa alcuna di quello è fatto, io proseguirei in questo modo. Vorei che la larghezza del corpo della chiesa fusse passa 9 che è il quadrato del ternario, numero primo e divino, e che con la lunghezza di esso corpo, che sarà 27, abbi la proporzione tripla, che rende un diapason e diapente. E questo concerto mistero e armonia è tale che, volendo Platone descrivere la consonantissima partizione e fabrica del mondo nel *Timeo*, lo tolse per fondamento e prima descrizione, moltiplicando quanto faceva bisogno quelle medeme proporzioni e numeri con le debite regole e consonanze [...]. Dalla qual simetria non si partirà il coro, il qual sarà in lunghezza di altri 9 passa e arriverà alla proporzione quincupla in rispetto alla larghezza che ne dà la bellissima armonia di un bisdiapason e diapente. La larghezza veramente delle capelle serà di 3 passa in proporzione tripla col corpo della chiesa. E rende un diapason e diapente. E colla larghezza della capella grande sarà dupla, che dà el diapason. Né mancherà di proporzione con le altre capelle che saranno appresso la cappella grandi con li suoi scontri, che saranno di 4 passa in proporzione sesquiterza, che rende il diatessaron, proporzione celebrata. Per muodo che tutte le misure del piano, sì in lunghezza come in larghezza, saranno consonantissime; e per forza daran-

⁸ Cfr. qui a p. 57.

⁹ ANTONIO FOSCARI - MANFREDO TAFURI, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1983.

no diletto a chi le veggiarà, salvo se i loro occhii non fussero obliqui e disporzionati.¹⁰

Anche le proporzioni architettoniche si devono accordare all'ordine cosmico¹¹ e modellare secondo i principi dell'armonia musicale. Infatti:

Quei numeri che hanno il potere di dare ai suoni la *concinnitas*, la quale riesce tanto gradevole all'orecchio, sono gli stessi che possono riempire di mirabile gioia gli occhi e l'animo nostro. Pertanto proprio dalla musica, la quale ha fatto tali numeri oggetto di approfondita indagine, e inoltre dagli oggetti nei quali la natura ha dato di sé cospicue e alte prove, ricaveremo tutte le leggi della delimitazione.¹²

E ancora il milanese Giovan Paolo Lomazzo, nel *Trattato dell'arte della pittura* del 1584, a sua volta propone la necessità di rispettare i principi delle proporzioni musicali e determina che nei dipinti la distanza dall'estremità del capo al naso si accordi «con lo spazio che è da quivi al mento in proporzione tripla, onde riesce la diapason e diapente; ed a detto spazio che è fra il naso e 'l mento, quello che è dal mento alla fontanella, viene a risuonare in proporzione doppia che fa la diapason; e con questo risuona tutta la testa nella medesima proporzione. Le tre faccie che sono dalla fontanella al pettignone risuonano alle due che sono da qui al ginocchio in proporzione sesquialtera, onde ne risulta la diapente consonanza; ma con la gamba sono unisone, per esser ella nella medesima proporzione con la coscia».¹³ A lungo si potrebbe continuare per mostrare questo legame tra le arti con «iucunda magis quam necessaria subtilitate».¹⁴ Ma, come afferma Zarlino citando le parole di Plinio, «queste cose si vanno investigando più presto con sottil diletazione che necessaria, però farò fine, avendo ragionato a bastanza di tal materia».¹⁵

¹⁰ FRANCESCO ZORZI, [*Memoriale*], in GIANNANTONIO MOSCHINI, *Guida per la città di Venezia*, Venezia, tipografia di Alvisopoli, 1815, I, pp. 56-59.

¹¹ RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, Einaudi, 1964.

¹² LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, a cura di Giovanni Orlando e Paolo Portoghesi, Milano, Il Polifilo, 1966, 9, 5, p. 822.

¹³ GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, Roma, Saverio Del Monte, 1844, 1, 6, pp. 63-64.

¹⁴ PLINIO, *Naturalis historia*, 2, 20.

¹⁵ Cfr. qui a p. 226.

Gioseffo Zarlino, «musicò eziandio, cioè matematico, teorico in quella professione»,¹⁶ nasce a Chioggia probabilmente nel 1517.¹⁷ Ordinato sacerdote alla fine degli anni '30, si trasferisce a Venezia nel 1541.¹⁸ Il primo periodo di permanenza nella città lagunare è dedicato allo studio e alla formazione intellettuale:

Ivi dunque attese a la logica e a la filosofia sotto la disciplina d'un Cristoforo da Ligname, filosofo, medico e gentiluomo padovano; la lingua greca finì d'imparare da un Guglielmo Fiammingo e i principii de la lingua ebraica apprese da un nepote di quel grandissimo grammatico ebreo Elia Tesbite [...]. Aveva egli in pensiero, mosso da una naturale inclinazione, di farsi grande ne lo studio de la musica e arrivar in quello a qualche grado di eccellenza; per affinarsi dunque e dar perfezione a que' principii ch'egli s'aveva preparati in Chioggia, accostossi ad Adriano Villaert.¹⁹

Ben presto viene affiliato all'Accademia della Fama, voluta da Federico Badoer nel 1557:

¹⁶ BERNARDINO BALDI, *Le vite de' matematici*, a cura di Elio Nenci, Milano, Franco Angeli, 1998, p. 543.

¹⁷ GIROLAMO RAVAGNAN, *Elogi di Giuseppe Zarlino e di Cristoforo Sabbadino*, Venezia, Zirletti, 1819; FRANCESCO CAFFI, *Zarlino Gioseffo, prete, maestro*, in *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1854, pp. 129-161; ALESSANDRO CARLO FUSTINONI, *Cenni biografico-storici di Giuseppe Zarlino e Benedetto Marcello, classici veneziani scrittori di musica nei secoli XVI e XVIII*, [Padova], Pietro Prosperini, [1860]; IGINIO TIOZZO, *Tra i maestri della cappella di San Marco*, «Rivista mensile della città di Venezia», XIII, 1934, pp. 547-554; ISABELLA PALUMBO FOSSATI, *La casa veneziana di Gioseffo Zarlino nel testamento e nell'inventario dei beni del grande teorico musicale*, «Nuova rivista musicale italiana», XX, 1986, pp. 633-643; ENRICO FUBINI, *Zarlino, Venezia e la musica strumentale*, in *Andrea Gabrieli e il suo tempo*, a cura di Francesco Degradà, Firenze, Olschki, 1987, pp. 387-402; GIUSEPPE MASSERA, *Zarlino, Gioseffo*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, Torino, UTET, 1988, s.p.; LORIS TIOZZO, *Gioseffo Zarlino teorico musicale*, Conselve, Veneta Editrice, 1992; BERNARDINO BALDI, *Le vite de' matematici* cit., pp. 542-557; IAIN FENLON, *Gioseffo Zarlino e l'Umanesimo veneziano*, in GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni armoniche*, Bologna, Forni, 1999, pp. 1-6 (edizione anastatica); PAOLO DA COL, *Tradizione e scienza*, in GIOSEFFO ZARLINO, *Le istituzioni armoniche* cit., pp. 13-33; CLAUDE V. PALISCA, *Zarlino, Gioseffo*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, London, Macmillan, 2001, s.p.

¹⁸ GIOSEFFO ZARLINO, *Sopplimenti musicali*, Venezia, Francesco de Franceschi, 1588, p. 326: «A questo antico fatto ne voglio aggiungere anco un moderno, che accascò nell'anno di nostra salute 1541, il primo ch'io venni ad abitar Venezia [sic]».

¹⁹ BERNARDINO BALDI, *Le vite de' matematici* cit., p. 544.

Ho fondata essa academia alla similitudine del corpo umano, il quale essendo fatto alla similitudine di Dio, conseguentemente ho giudicato non poter ricever essa perfezion maggiore. Per la testa adunque io ho fatto l'oratorio, dal quale dipendono i sacramenti e uffizii divini a tutti nobili ed eccellentissimi dottori academici, per il petto il consiglio di tutte le scienze, arti e facultà e di tutte le provincie e stati del mondo, per il braccio destro il consiglio iconomico, per il sinistro il consiglio politico [...], per la gamba destra la volta, per la sinistra il secreto, per il piè destro la stamparia, per il sinistro la libreria [...]. Al consiglio delle scienze deuto ed eleggo in conservatore perpetuo Giustiniano Badoero mio nipote [...]. E appresso vi sono quattro colegi o stanze separate, cioè di leggisti, filosofi, matematici e umanisti, in ciascun de' quali colegi o stanze vi sono venti academici con i loro reggenti e secretarii. Il colegio de' leggisti è diviso in canonici e civili [...]. Quello dei matematici in geometri, aritmetici, astrologhi, musichi e cosmografi.²⁰

Zarlino figura fra i responsabili della «stanza della musica»:

Musici il reverendo padre fra Francesco da Venezia ai Crosecheri [...], Ieronimo Orio [...], Alessandro Contarini, il reverendo padre Iseppo Cerlino.²¹

Designato cappellano della chiesa di San Severo, soggetta a quella di San Lorenzo nel sestiere di Castello, l'una e l'altra appartenenti a un ordine monastico femminile,²² nel 1565, sotto il *dogado* di Girolamo Priuli, in carica dal 1559, Zarlino viene nominato maestro di cappella della basilica di San Marco:

1565, 5 luglio. Desiderando li clarissimi signori procuratori de supra provvedere d'un maestro per la capella de San Marco che sia non solamente dotto e pratico della musica, ma come quello che ha da essere superiore alli altri musici, sia anche prudente e modesto in far el suo offizio, avendo avuto ottima informazione della sufficienzia e della modestia de messere pre' Iseppo Zarlino e avendone voluto sue signorie aver sopra ciò partecipazione con sua serenità, lo hanno eletto per maestro della sopradetta capella [...], il quale sia obligato a insegnare can-

²⁰ [Statuto dell'Accademia della Fama] 1560, 30 dicembre. In Venezia, in contrada di San Canzian, nella casa dell'abitazione del clarissimo messer Ferigo Badoer, s.n.t. [post 1560], cc. 1v-3r; PIETRO PAGAN, *Sulla Accademia Veneziana o della Fama*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», CXXXII, 1973-1974, pp. 359-392; IAIN FENLON, *Gioseffo Zarlino e l'Umanesimo veneziano* cit., pp. 1-2.

²¹ [Statuto dell'Accademia della Fama] cit., c. 8v.

²² EMMANUELE ANTONIO CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Venezia, Giuseppe Molinari, 1827, II, p. 371.

to figurato, contrapunto ed canto fermo a tutti li zagli della chiesa che saranno atti a riuscir nella musica.²³

Com'è noto, fino alla caduta della Serenissima la basilica di San Marco era cappella ducale e chiesa di stato,²⁴ destinata a un uso non solo religioso ma anche civile. Accoglie le cerimonie ufficiali della repubblica, di cui la più nota e importante è il lontano incontro di pacificazione tra il papa Alessandro III e l'imperatore Federico Barbarossa nel 1177, mentre era doge Sebastiano Ziani. Un cerimoniale particolarmente ricco ed elaborato, che doveva servire ad affermare di fronte ai cittadini e ai visitatori stranieri il prestigio della città, si definisce nel tempo e viene fissato da Bartolomeo Bonifacio nel 1564.²⁵ La necessità di affidare l'incarico a professionisti che potessero garantire un'ottima qualità musicale determinò nel corso dei secoli la nomina di personaggi di spicco. Fra questi Adrian Willaert, «eccellentissimo maestro» di cui Andrea Calmo scrive:

Mi e ve dirò zusto la pura, simplice e santa veritae e si no ve dirò ponto de busia, che 'l me piase tanto el sentir solfizar che assae volte, aldando qualche bel vespero, e von in leto senza cenar, passuo da quella rara armonia, solazzo de le rechie, consolazion d'i spiriti, delecto de l'anema e sufragio del cerebro.²⁶

Willaert, maestro di cappella dal 1527 al 1563, collabora con Iacopo Sansovino dal 1530 al 1540, durante il *dogado* illuminato di Andrea Gritti, per realizzare importanti interventi nella zona presbiterale della basilica, volti a migliorare e a perfezionare le esecuzioni musicali.²⁷ Dopo Willaert, che faceva saltare allegramente i pasti a Calmo, copriranno la carica Cipriano de Rore, Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Giovanni Legrenzi e Baldassarre Galuppi fra gli altri, senza contare organisti del calibro di Claudio Merulo, Andrea e Giovanni Gabrieli o Antonio Lotti. Zarlino sarà maestro di cappella per venticinque anni, dal 1565 fino alla morte, avvenuta nel febbraio del 1589 *more veneto*, cioè nel 1590. Il

²³ Venezia, Archivio di Stato, *Procuratori di San Marco de supra*, b. 90, proc. 204, fasc. 1, c. 6r (copia settecentesca del documento originale).

²⁴ FRANCESCO SANSOVINO, *Venezia città nobilissima e singolare*, Venezia, Iacomo Sansovino, 1581; STAAL SINDING LARSEN, *San Marco, church of the Venetian government*, in *Christ in the Council Hall*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1974, pp. 179-217; MARIN SANUDO, *De origine, situ et magistratibus urbis venetae*, a cura di Angela Caracciolo Aricò, Milano, Cisalpino La Goliardica, 1980.

²⁵ BARTOLOMEO BONIFACIO, *Rituum ecclesiasticorum ceremoniale*, ms., 1564, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Lat. III, 172, coll. 2276.

²⁶ ANDREA CALMO, *Le lettere*, a cura di Vittorio Rossi, Torino, Loescher, 1888, p. 200.

²⁷ LAURA MORETTI, *Lo spazio della musica. Iacopo Sansovino e Adrian Willaert a San Marco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXII, 2003-2004, pp. 399-435.

compositore venne sepolto a San Lorenzo «nell'arca de' cappellani di San Severo senz'apposita iscrizione»²⁸ ma con un «raro onore a quell'età: una medaglia colla sua effigie e nell'esergo colla leggenda “Laudate eum in chordis” [*Vulgata, Psalmi*, 150, 4]».²⁹

Zarlino affianca all'erudizione letteraria e alla conoscenza del mondo scientifico l'eredità raccolta da Willaert, «uno de' più rari che abbia essercitato la pratica della musica».³⁰ Membro a pieno titolo della schiera umanistica, studioso colto e appassionato dell'antichità classica, infaticabile conoscitore delle opere di moltissimi autori greci e latini, letti in lingua originale o nelle traduzioni commentate pubblicate nel corso del XVI secolo, diventa un punto di riferimento importante nella vita musicale e intellettuale di Venezia. A lui, come responsabile della «stanza della musica» nell'Accademia della Fama, probabilmente si deve la pubblicazione di molte opere teoriche antiche perché, come ricorda Fustinoni, esortava Antonio Ermanno Gogavino (1529-1600), studioso di filosofia, medicina e matematica, «a tradurre i greci scrittori di musica».³¹

Oltre alle *Istituzioni armoniche*, pubblicate per la prima volta nel 1558 e successivamente ristampate in quattro edizioni con varianti curate dall'autore, Zarlino scrive altri importanti e famosi trattati: le *Dimostrazioni armoniche* del 1571, suddivise in cinque «ragionamenti», in forma di dialogo i cui interlocutori sono, oltre all'autore, Adrian Willaert, Claudio Merulo, Francesco della Viola e Desiderio «di nazione lombardo da Pavia»,³² ristampate come secondo volume di *Tutte l'opere* nel 1589; i *Sopplimenti musicali* in otto libri, pubblicati nel 1588, terzo volume della medesima raccolta, in cui «si dichiarano molte cose contenute nei due primi volumi delle *Istituzioni* e *Dimostrazioni* per essere state mal intese da molti e si risponde insieme alle loro calornie».³³ Suoi sono inoltre scritti di carattere religioso, spirituale o morale, contenuti nella quarta parte di *Tutte l'opere*: il *Trattato della pazienza*, il *Discorso intorno il vero anno e il vero giorno nel quale fu crocifisso il nostro signor Giesù Cristo*, l'*Informazione intorno la origine della congregazione dei reverendi frati capuccini* e le *Resoluzioni d'alcune dimande sopra la correzione dell'anno di*

²⁸ EMMANUELE ANTONIO CICOGLIA, *Delle iscrizioni veneziane* cit., p. 373.

²⁹ FRANCESCO FAPANNI - GABRIELE FANTONI, *La cappella musicale*, in *La basilica di San Marco in Venezia*, Venezia, Ongania, 1888, p. 84; ISABELLA PALUMBO FOSSATI, *La casa veneziana di Gioseffo Zarlino* cit., pp. 633-643.

³⁰ Cfr. qui a pp. 9-10.

³¹ ALESSANDRO CARLO FUSTINONI, *Cenni biografico-storici di Giuseppe Zarlino* cit., p. 13; IAIN FENLON, *Gioseffo Zarlino e l'Umanesimo veneziano* cit., pp. 3-4.

³² PAOLO GOZZA, *Desiderio «di nazione lombardo da Pavia» e la teoria musicale del Rinascimento*, «Il sagggiatore musicale», I, 1994, pp. 129-148.

³³ GIOSEFFO ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., frontespizio.

Giulio Cesare fatta di ordine della santità di nostro signore papa Gregorio XIII, stampati separatamente in precedenza. Altri due testi teorici annunciati dall'autore non sono stati pubblicati: il *De re musica*, in venticinque volumi in latino, e *Il Melopeo over Musico perfetto*. Di queste due opere Zarlino parla nei *Sopplimenti*:

Rendendo grazie immortali a quello che abita col suo figliuolo nostro redentore e con lo Spirito Santo nel celeste regno di avermi concesso tanta grazia ch'io abbia posto in luce queste mie fatiche, oltre gli altri doni ricevuti da sua maestà, spero che di nuovo mi sarà da lei concesso ch'io potrò soddisfare al debito che già molto tempo ho contratto con ciascheduno studioso, ponendo in luce ormai i promessi venticinque libri *De re musica*, fatti in lingua latina, con quello ch'io nomino *Melopeo o Musico perfetto*.³⁴

E nelle *Istituzioni* dichiara:

Otto adunque sono le salmodie overo intonazioni che usano comunemente gli ecclesiastici (com'è manifesto) nei loro divini officii; e se alle fiata accascherà di cantarne alcuna sotto un altro tenore, che sia oltre le otto forme nominate, le quali chiamano principali [...] cotali salmodie dicono irregolari, ancora che impropriamente; ma in questo proposito fa dibisogno vedere e leggere i capitoli 2, 3, 11, 12 e 13 del ventiquattresimo libro *De re musica*, acciò si abbia maggior lume di questa cosa e si levi ogni confusione che potrebbe accadere.³⁵

«Molti furono ed eccelsi i di lui lavori»³⁶ che in parte Zarlino cita nelle *Istituzioni*, come il *Magnificat anima mea Dominum*, composto «già molt'anni fa a tre cori, per uso della cappella del famosissimo tempio di San Marco».³⁷ Però sono veramente pochi i brani giunti fino a noi. Fra i sacri si annoverano alcuni motetti, di cui uno a cinque voci dall'*incipit Ego rosa Sharon*³⁸ ovvero «Io sono la rosa di Sharon» detta anche *hypericum perforatum*, in Inghilterra barba di Aronne o *Aaron's beard*. Siccome la *Vulgata* riporta questo versetto del *Canticum canticorum* nella forma *Ego flos campi*, Zarlino potrebbe essersi servito di una traduzione diversa da quella canonica, più letterale ma vagamente in odore di eresia, confe-

³⁴ GIOSEFFO ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., p. 330.

³⁵ Cfr. qui a p. 667; FRANCESCO SANSOVINO, *Venezia città nobilissima e singolare* cit., c. 276r.

³⁶ FRANCESCO CAFFI, *Zarlino Gioseffo, prete, maestro* cit., p. 137.

³⁷ Cfr. qui a p. 560; per la ricognizione e la collocazione del materiale, cfr. *The new Grove* cit., s.v.; *Répertoire international des sources musicales, on line*.

³⁸ Cfr. qui a p. 364.

zionata da Isidoro Chiari e conservata anche a Venezia nella Biblioteca Marciana.³⁹

Analogo il destino della produzione profana, di cui sopravvive una dozzina di madrigali.⁴⁰ Infatti sono perdute le musiche per le celebrazioni della vittoria di Lepanto, conseguita il 7 ottobre 1571, che ebbero il momento culminante nel giorno di Santo Stefano dello stesso anno, definite come «straordinarie» dall'ambasciatore ferrarese e comunemente attribuite a lui, pur senza una fonte certa.⁴¹ Per i festeggiamenti in occasione della visita a Venezia di Enrico III «cristianissimo re di Francia e di Polonia» nel luglio del 1574, è Francesco Sansovino che descrive nei dettagli la cerimonia in chiesa a San Marco, dove «fu cantato musicalmente con gli organi il *Te Deum*», e il successivo «convito, il quale fu veramente da re, essendosi fatte tuttavia musiche e concerti inauditi, dai più valenti uomini d'Europa, de' quali ordinariamente è gran copia in questa città, e da monsignor Gioseppo Zarlino, maestro di cappella e persona di molto valore e bontà, il quale nella teorica e nelle composizioni è senza pari».⁴² In quell'occasione va in scena la *Tragedia* di Cornelio Frangipane preceduta, secondo alcuni documenti, da una specie di pantomima in cui compare Orfeo. Forse è questa l'origine dell'affermazione di Francesco Caffi che attribuisce a Zarlino una misteriosa *pièce* intitolata al cantore trace.⁴³ In realtà la *Tragedia* venne intonata da Claudio Merulo, mentre il nostro diresse i festeggiamenti sonori e compose le note di un dialogo latino perduto, *Nais et hospes*, dall'argomento scoperatamente encomiastico.⁴⁴

Quella delle *Istituzioni armoniche* è una storia lunga un trentennio, cominciata con la *princeps* del 1558 per i tipi di Pietro da Fino, editore e libraio originario di Fino del Monte presso Bergamo, attivo a Venezia nel XVI secolo, multato

³⁹ *Canticum canticorum Salomonis, ad hebraicam veritatem nunc demum emendatum, adiectis scholiis ex arcanis hebraeorum erutis, autore Isidoro Clario [1495-1555] brixiano monacho casinate, Venetiis, apud Gabrielem Giolium de Ferrariis, 1544, c. 8r; GIOSEFFO ZARLINO, Motets from 1549, a cura di Christine Collins Judd, Madison (Wisconsin), A-R Editions, 2006-2007.*

⁴⁰ GIOSEFFO ZARLINO, *Nove madrigali a cinque voci tratti da varie raccolte*, a cura di Siro Cisilino, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, [1963].

⁴¹ ANNA LAURA BELLINA - THOMAS WALKER, *Il melodramma: poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta, Il Seicento*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, 4/1, pp. 409-432.

⁴² FRANCESCO SANSOVINO, *Venezia città nobilissima e singolare* cit., c. 165v.

⁴³ FRANCESCO CAFFI, *Zarlino Gioseffo, prete, maestro* cit., pp. 140-141.

⁴⁴ ANNA LAURA BELLINA, *A suon di musica da Cracovia a Lione. I trionfi del cristianesimo Enrico III, in I Gonzaga e l'impero. Itinerari dello spettacolo*, Firenze, Le Lettere, 2005, pp. 81-105. Cfr. FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, in *Saggi*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, p. 152.

dall'Inquisizione perché in possesso di libri proibiti e morto fra il 1571, data in cui è ancora nominato in alcuni documenti della corporazione degli stampatori, e il 1575, quando gli eredi compaiono nella ragione sociale. La vicenda prosegue con le impressioni del 1561, del 1562 e del 1573, tutte stampate «appresso Francesco [de Franceschi] senese, al segno della Pace», tipografo, editore e libraio attivo a Venezia dal 1560 al 1599. Nel 1589, pochi mesi prima della morte, Zarlino licenziava l'ultima versione dell'imponente trattato, pubblicandolo come primo volume in *Tutte l'opere*, il cui sottotitolo specifica «ora di nuovo corrette, accresciute e migliorate, insieme ristampate».

Effettivamente questa edizione, più ponderosa, più ricca di esempi musicali e ampliata in molti capitoli, presenta un apparato di riferimenti estremamente puntuale. Basta un fugace sguardo alle note a margine, assenti nelle prime edizioni, inserite a partire da quella del 1573 e ulteriormente arricchite in quest'ultima redazione, per scoprire la profonda conoscenza di classici come Omero, Pindaro, Erodoto, Esiodo, Plinio, Orazio, Virgilio, Cicerone e primi fra tutti Platone e Aristotele, ma anche di teorici musicali, da Euclide a Tolomeo, da Aristide Quintiliano a Gaudenzio fino a Boezio, che circolavano in rare edizioni e probabilmente anche mediante qualche manoscritto che Zarlino poteva avere a disposizione.⁴⁵ L'autore chiosa con scrupolosa attenzione e cura tutti i riferimenti e tutte le citazioni aggiungendo più di una volta, con allusione evidente ai diffamatori delle *Istituzioni*, un appunto a margine in cui si sottolinea un passo particolare con la definizione «nota per i maligni».⁴⁶

Con l'opera, suddivisa in quattro parti, due dedicate alla «musica contemplativa» e due alla «musica pratica», Zarlino non intende introdurre novità clamorose ma chiarire per quanto possibile il passato e insieme convalidare la prassi compositiva del suo tempo. La necessità di far ricorso all'autorità dei classici, *topos* comune ai letterati di formazione aristotelica, per Zarlino, lungi dall'essere un'operazione di recupero archeologico,⁴⁷ diventa il motivo per lunghe digressioni sull'origine della musica e sulle sue finalità ma soprattutto l'occasione per un costante confronto fra teoria e prassi antiche e moderne:

Dico adunque che se ben la musica nei nostri tempi è pervenuta a tal grado e perfezione d'armonia, in quanto all'uso de tutte quelle consonanze che si possono ritrovare, delle quali alcune appresso gli antichi non erano in considerazio-

⁴⁵ Per esempio GAUDENZIO, *Introductio harmonica*, ms., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Gr. Z 322, coll. 711; IAIN FENLON, *Giuseppe Zarlino e l'Umanesimo veneziano* cit., pp. 3-4.

⁴⁶ Cfr. qui a pp. 10, 298, 583.

⁴⁷ RAFFAELLO MONTEROSSO, *L'estetica di Giuseppe Zarlino* cit., p. 14.

ne, e che quasi non si vegga di poterle aggiungere cosa alcuna di nuovo, tuttavia non è dubbio che da principio (com'è avvenuto anco dell'altre scienze) ella non sia stata non solo semplice e roza, ma eziandio molto povera di consonanze. Il che esser verissimo ne dimostra quel che narra Apuleio di essa, dicendo che da principio si adoperava solamente il piffero, non con fori, come quelli che si fanno al nostro tempo, ma senza, alla simiglianza d'una tromba; né si facevano tante sorti de concerti con variati istrumenti e variati modi; ma gli antichi ricreavano i loro spiriti e si davano tra loro piacere e solazzo col sopradetto piffero solamente, senza varietà alcuna di suono.⁴⁸

Nella prima e nella seconda parte compare, come impongono i canoni della tradizione, la *laus musicae*,⁴⁹ un'approfondita e appassionata indagine sull'origine dell'arte sonora e sugli effetti che provoca nell'uomo. Il ricorso ai riferimenti classici, fra mito e storia, è naturalmente d'obbligo. Perciò si legge che Timoteo «con la musica incitava il re Alessandro al combattere; e quello medesimo essendo incitato rievocava» oppure che «Senocrate [...] col suono degli organi ridusse i pazzi alla pristina sanità, e Talete di Candia col suono della cetera scacciò la pestilenza»; e ancora che «Asclepiade [...] col suono della tromba restituì l'udito ai sordi» fino alla leggendaria descrizione del funerale del serpente Pitone durante il quale «sotto questo modo [dorio], Olimpo (come narra Plutarco) al suono del piffero [...] cantò gli epicedii, che sono alcuni versi che si cantavano avanti 'l sepolcro d'alcun morto».⁵⁰ Non mancano inoltre le testimonianze bibliche su David che «racchetava lo spirito maligno di Saul col suono della sua cetera» oppure su Eliseo che «non volse profetizzare al re d'Israele quel che dovesse fare per l'acquisto delle acque, acciòché gli esserciti non morissero di sete, se prima non gli fu menato al suo conspetto un musico, il quale cantasse».⁵¹ Non è dunque immaginabile che l'uomo se ne stia «senza musica».

Collocata fra le «discipline lodevoli», in queste due prime parti del trattato la musica è intesa come scienza e come *ars*.⁵² Consegnato al lettore l'elogio dovuto, prima di ogni altra riflessione vengono definiti i termini di questa scienza, cioè i numeri e le proporzioni che sono «la forma delle consonanze», mentre le voci e i suoni costituiscono «la materia». Per definire l'altezza di un suono in relazione alla lunghezza di una corda, Zarlino, saldamente ancorato alla tradi-

⁴⁸ Cfr. qui a pp. 126-127.

⁴⁹ PAOLO GOZZA, *Introduzione*, in *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento* cit., p. 15.

⁵⁰ Cfr. qui a pp. 27, 26, 25, 640.

⁵¹ Cfr. qui a pp. 26-27.

⁵² PAOLO GOZZA, *Introduzione*, in *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento* cit., p. 14.

zione, esprime gli intervalli attraverso rapporti matematici, soprattutto del tipo superparticolare in cui il numeratore supera il denominatore di una sola unità, ma avverte la necessità di allungare la sequenza di numeri utili a giustificare le consonanze approvate all'epoca. Si tratta infatti di legittimare anche la terza, maggiore o minore, e di conseguenza la sesta che risulta dall'unione di una quarta e di una terza. È il cosiddetto «senario» dunque il numero che contiene tutte le specie delle consonanze, unisono, ottava, quinta, quarta, terza maggiore e terza minore.⁵³ Infatti il 6 è il primo dei numeri perfetti cioè di «quelli che sono integrati dalle loro parti; e sono numeri pari e composti, terminati sempre nel senario over nell'ottonario»,⁵⁴ come per esempio, oltre a quelli descritti da Zarlino, il numero 8128, i cui divisori, sommati insieme, lo restituiscono intero.⁵⁵ Il capitolo quattordicesimo della prima parte, intitolato *Che dal numero senario si comprendono molte cose della natura e dell'arte*, è una lunghissima apologia del 6:

Se adunque incominciaremo dalle cose superiori naturali e affissaremo il nostro intelletto a contemplar quelle che si trovano di là su, nel circolo detto il zodiaco ritroveremo che de dodeci segni sempre ne veggiamo sei alzati sopra 'l nostro ermisferio, rimanendo gli altri sei nell'altro di sotto a noi ascosi; e ritroveremo che sei sono i pianeti discorrenti per la larghezza di esso zodiaco, ora di qua e ora di là dalla linea detta ecclittica, come Saturno, Giove, Marte, Venere, Mercurio e la luna, e sei li circoli posti nel cielo, come artico, antartico, due tropici, cioè quello del Cancro e quello del Capricorno, l'equinoziale e l'ecclittica. E qua giù ritroveremo che sono sei sostanziali qualità degli elementi, acuità, rarità e moto, e i loro opposti, ottusità, densità e quiete [...]. Sei sono i gradi dell'uomo, essenza, vita, moto, senso, memoria e intelletto. Sei le sue età, infanzia, puerizia, adolescenza, giovinezza, vecchiezza e decrepità [...] e sei appresso i logici sono i modi delle proposizioni, cioè vero, falso, possibile, impossibile, necessario e contingente [...]. Tutto questo ho voluto dire per dimostrare che avendo la natura mirabilmente rinchiuso molte cose in questo numero, ha voluto ancora co l'istesso abbracciarne la maggior parte di quelle che si ritrovano nella musica; conciosia che primieramente (come si vederà altrove) sei sono le spezie delle voci, tra le quali è contenuto ogni contento musicale, cioè unisone, equisone, consone, emmelle, dissona ed ecmele, e sei quelle che i pratici addimandano consonanze, cioè cinque semplici ed elementali, che sono (come di sopra ho mostrato) la diapason, la diapente, la diatessaron, il ditono, il semiditono e uno

⁵³ LORENZO FICO, *Consonanza e dissonanza nelle «Istituzioni armoniche»*, Bari, Adriatica Editrice, 1989.

⁵⁴ Cfr. qui a p. 61.

⁵⁵ $1 + 2 + 4 + 8 + 16 + 32 + 64 + 127 + 254 + 508 + 1016 + 2032 + 4064 = 8128$.

principio di esse, il quale chiamano unisono, ancora che questo si nomini consonanza impropriamente, come altre volte vederemo. Oltre di questo si ritrovano appresso gli antichi musici sei specie d'armonia poste in uso, che sono doria, frigia, lidia, mistalidia o locrense, eolia e la iastia ovvero ionica, e appresso i moderni sei modi principali, detti autentici, e sei non principali, detti plagali.⁵⁶

Si può quindi considerare solamente una svista il fatto che Zarlino, veneziano d'adozione, si sia dimenticato di aggiungere a questo lungo elenco i sei settieri che già allora dividevano la città e «che così dal numero senatorio, perfettissimo sopra ogn'altro, son chiamati».⁵⁷ Dunque il senario, «numero sonoro o armonico»,⁵⁸ e i rapporti che si vengono a determinare all'interno della sequenza da 1 a 6, chiamati anch'essi numeri sonori, diventano il riferimento per l'identificazione di tutti gli intervalli consonanti necessari alla buona armonia. Infatti, anche nella descrizione dei generi del tetracordo, sono le proporzioni contenute nei numeri sonori a giustificare quanto Zarlino dichiara a proposito del diatonico sintono, l'unico che «contiene in sé tutti quelli intervalli consonanti che possono esser prodotti dalla natura [...], il quale chiameremo naturale; e lo usano i moderni nelle loro armonie».⁵⁹ Questa affermazione diventerà uno dei motivi dell'accesa polemica innescata con Vincenzo Galilei, suo «amorevole discepolo»⁶⁰ che, nel *Dialogo della musica antica e della moderna* e nel *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia*, criticherà ferocemente il maestro, costringendolo all'autodifesa, affidata in particolare ai *Sopplimenti musicali*:

Dissi (come si dice) fuori dei denti, che si cantava la sudetta specie naturale o sintonia diatonica di Tolomeo, e non l'antica diatona o altra specie; se ben tutti concorrevano in una opinione, come dai loro scritti si può conoscere che si cantasse e sonasse (come ho detto) la nominata poco fa specie diatona; e di questo

⁵⁶ Cfr. qui a pp. 63-66.

⁵⁷ *Le cose notabili e maravigliose della città di Venezia, già riformate e accomodate da Nicolò Dolgioni e ora grandemente ampliate da Zuanne Zittio*, Venezia, Giovanni Giacomo Hertz, 1662, p. 322.

⁵⁸ Cfr. qui a p. 283.

⁵⁹ Cfr. qui a p. 189.

⁶⁰ VINCENZO GALILEI, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1581; VINCENZO GALILEI, *Discorso intorno all'opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia e altri importanti particolari attenenti alla musica*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1589; DANIEL PICKERING WALKER, *Vincenzo Galilei e Zarlino*, in *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento* cit., pp. 179-186; DON HARRÁN, *Sulla genesi della famosa disputa fra Gioseffo Zarlino e Vincenzo Galilei. Un nuovo profilo*, «Nuova rivista musicale italiana», XXI, 1987, pp. 467-475; PAOLO GOZZA, *Introduzione*, in *La musica nella rivoluzione scientifica del Seicento* cit., pp. 20-22.

ne scrissi ampiamente nei due già nominati miei volumi; dicasi poi ognuno quello che più li piace.⁶¹

Nei primi capitoli della terza parte delle *Istituzioni*, dedicata alla musica pratica che «consiste nel modo di porre insieme le consonanze, cioè nella composizione delle canzoni o cantilene, che si compongono a due ovvero a più voci», vengono singolarmente descritte, a partire dalle proporzioni che le individuano, le consonanze, suddivise in perfette, «mezane tra la perfezione e la imperfezione» e imperfette, e le dissonanze, cioè quegli intervalli la cui proporzione «non ha luogo tra i numeri armonici» ma ugualmente utili al compositore.⁶² Ed è via via dimostrato come, attraverso l'uso sapiente e ordinato di questi intervalli, il «musicista» potrà realizzare un «buon contrapunto» e una «soave armonia». Al di là dell'etimologia del sintagma contrappunto, è ancora una volta uno dei significati attribuiti alla parola armonia a essere utilizzato da Zarlino per spiegare che si tratta di «quella concordanza o concerto che nasce da un corpo il quale abbia in sé diverse parti e diverse modulazioni accommodate alla cantilena, ordinate con voci distanti l'una dall'altra per intervalli commensurabili e armonici; ed è quello che nel capitolo 12 della seconda parte nominai armonia propria».⁶³

Avendo costantemente presente l'insegnamento dei «buoni antichi», ai quali sono paragonati i «migliori moderni», in questa terza parte delle *Istituzioni* Zarlino, attraverso un cospicuo numero di esempi musicali originali o utilizzando composizioni di autori quali Willaert, Mouton, de La Rue e altri, soprattutto di scuola fiamminga, codifica le «leggi» del contrappunto rinascimentale. In modo didascalico fornisce regole dettagliate, per esempio nei capitoli intitolati *Che si debbe dar principio alle composizioni per una delle consonanze perfette, Che non si debbe porre due consonanze contenute sotto un'istessa proporzione l'una dopo l'altra ascendendo over discendendo senz'alcun mezo, Che dopo la consonanza perfetta sta bene il porre l'imperfetta, over per il contrario, Che nei contrapunti si debbono schivar gli unisoni, più che si puote, e che non si de' molto di lungo frequentare le ottave*.⁶⁴ Vale però la pena di ricordare quanto Zarlino fosse attento a non generare «grande offesa dell'udito». L'autore infatti non esiterà a scrivere che «per maggior bellezza e leggiadria del contrapunto»⁶⁵ talvolta sarà necessario allontanarsi da uno dei suoi precetti, definendoli non «fatali» o «necessari» bensì «arbitrari».

⁶¹ GIOSEFFO ZARLINO, *Supplimenti musicali* cit., p. 9.

⁶² Cfr. qui a pp. 308, 322, 348.

⁶³ Cfr. qui a p. 308.

⁶⁴ Cfr. qui a pp. 361, 365, 380, 397.

⁶⁵ Cfr. qui a p. 361.

Anche lo stile e la scelta delle «materie» delle composizioni sono oggetto del paragone fra antichi e moderni. E in questo caso il modello dei Greci, che cantavano «cose gravi, dotte e composte elegantemente in varii versi»⁶⁶ accompagnati da un solo strumento, è quello da seguire. Non si può certo escludere che in alcune affermazioni di Zarlino si possa leggere una riflessione sulla monodia accompagnata o sul cantar «a liuto» per poter meglio esprimere e «muovere» gli affetti:

Ma quando ella [la musica] è recitata con giudizio e più si accosta all'uso degli antichi, cioè ad un semplice modo, cantando al suono della lira, del leuto o d'altri simili istrumenti alcune materie che hanno del comico over del tragico e altre cose simili con lunghe narrazioni, allora si vedono i suoi effetti, perché veramente possono muover poco l'animo quelle canzoni, nelle quali si racconta con breve parole una materia breve, come si costuma oggidì in alcune canzonette, dette mandriali, le quali benché molto diletтино non hanno però la sopradetta forza. E che sia vero che la musica più diletти universalmente quando è semplice che quando è recitata con tanto arteficio e cantata con molte parti, si può comprendere da questo, che con maggior diletтazione si ode cantare un solo al suono dell'organo, della lira, del leuto o d'un altro simile istrumento, che non si ode molti. E se pur molti cantando insieme muovono l'animo, non è dubio che universalmente con maggior piacere s'ascoltano quelle canzoni, le cui parole sono dai cantori insieme pronunciate, che le dotte composizioni, nelle quali si odono le parole interrotte da molte parti.⁶⁷

La questione musicale per Zarlino è seria, importante, etica e politica. Di qui l'attacco spesso rivolto a quegli «sciocchi» compositori moderni i quali «alle volte, dopo l'avarsi lambicato il cervello per molti giorni, pongono fuori alcune loro assai bene inordinate e goffe composizioni con tal riputazione e superbia che li pare aver composto un'altra *Illiade* overo un'altra *Odissea* assai più dotta di quella di Omero».⁶⁸ Significativo a questo proposito un episodio riportato nei *Sopplimenti*. Zarlino ricorda una serata musicale nella chiesa di San Giovanni Elemosinario a Rialto, dove si esegue un brano di «messer Alberto»⁶⁹ che, estremamente soddisfatto e compiaciuto del suo capolavoro, si rivolge a Girola-

⁶⁶ Cfr. qui a p. 142.

⁶⁷ Cfr. qui a p. 171.

⁶⁸ Cfr. qui a p. 159.

⁶⁹ Forse Alberto da Ripa, liutista e compositore mantovano (circa 1500-1551) morto a Parigi e noto in Francia come Albert de Rippe.

mo Parabosco, letterato, compositore e organista presente all'esecuzione, chiedendogli:

«Ditemi, di grazia, messer Girolamo, quanto tempo sarebbe stato messer Adriano a comporre un canto simile?» Rispose il Parabosco: «Veramente messer Alberto [...] che a fare un canto di tanta lunghezza non sarebbe stato men di due mesi». Rise allora il compositore e disse: «È possibile ch'ei stesse tanto? Sapete che eri sera [*sì*] mi posi a sedere e non mi levai ch'io gli ebbi dato fine». «A fé messer Alberto» disse subito il Parabosco «ch'io ve lo credo e mi maraviglio che in tanto tempo non ne abbiate fatto dieci di questa sorte» [...]. Questo ho voluto dire acciòché alcuni guastamistieri de' nostri tempi abbiano la sua lezione e imparino a non esser tanto precipitosi nel comporre, se vogliono che duri la sua memoria appresso quelli che sono amatori e intendenti della buona musica.⁷⁰

L'autore avverte perciò la necessità di elencare tutti gli elementi che il compositore deve tener presenti per ottenere una «perfetta armonia»: il tema sul quale si basa la «cantilena», l'uso non solo delle consonanze ma anche delle dissonanze che fanno «parer la consonanza, la quale immediatamente la segue, più dilettevole»,⁷¹ la disposizione ordinata delle parti, la varietà degli intervalli e soprattutto la scelta del modo o delle «armonie», secondo la definizione degli antichi, la quale deve adattarsi al testo e all'argomento. Nella quarta parte infatti, quando affronta a lungo la questione dei modi, l'origine, il numero, la qualità e addirittura gli inventori, Zarlino ribadisce, con gran determinazione, quanto sia necessario rispettarne la natura e accompagnare le parole della composizione con l'«armonia» più adatta e conveniente. Definisce una sorta di lessico musicale a cui il compositore deve attenersi,⁷² perché ogni modo contiene ed esprime un'aura particolare:

E perché il terzo modo ha un certo mezano effetto tra 'l mesto e l'allegro, per cagione del semiditono che s'ode nel concento sopra le corde estreme della diapente e della diatessaron, non avendo altramente il ditono dalla parte grave, però per sua natura è riputato dolce e alquanto mesto. Onde potremo ad esso accommodare ottimamente quelle parole le quali saranno piene di gravità e che

⁷⁰ GIOSEFFO ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., p. 326.

⁷¹ Cfr. qui a p. 360.

⁷² ENRICO FUBINI, *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 122-124.

tratteranno di cose alte e sentenziose, accioché l'armonia si convenghi con la materia che in esse si contiene.⁷³

La nuova numerazione dei modi, formulata da Zarlino, appare per la prima volta nelle *Dimostrazioni armoniche* del 1571, seguite dalle *Istituzioni* del 1573 e del 1589, ma non nelle prime tre stesure del trattato. Alla descrizione di ciascun modo segue un esempio musicale volto a esprimere il pensiero estetico dell'autore:

Se non è lecito tra i poeti comporre una comedia con versi tragici, non sarà anco lecito al musico d'accompagnar queste due cose, cioè l'armonia e le parole insieme, fuor di proposito. Non sarà adunque conveniente ch'in una materia allegra usiamo l'armonia mesta e i numeri gravi; né dove si tratta materie funebri e piene di lagrime è lecito usar un'armonia allegra e numeri leggieri, o veloci che li vogliamo dire. Per il contrario bisogna usar l'armonie allegre e i numeri veloci nelle materie allegre, e nelle materie meste l'armonie meste e i numeri gravi, accioch'ogni cosa sia fatta con proporzione. Il che penso che ciascun saprà fare ottimamente, quando avrà riguardo a quel ch'ho scritto nella terza parte e considerato la natura del modo sopra 'l quale vorrà comporre la cantilena.⁷⁴

Se dunque la ragione accompagnerà il senso «senza offesa», se il «musicista» seguirà questi principi e queste regole, se saranno rispettate le qualità naturali dei suoni, se i cantori non gracchieranno «come cornacchie», allora si realizzerà l'armoniosa consonanza fra musica «speculativa o contemplativa» e musica «prattica».

⁷³ Cfr. qui a p. 682.

⁷⁴ Cfr. qui a p. 709.