

MONUMENTA MUSICAE REVOCATA

a cura di L. Alvini, M. Castellani e P. Paolini

11



STUDIO PER EDIZIONI SCELTE

VINCENZO GALILEI
" /
LIBRO D'INTAVOLATURA DI LIUTO /

FIRENZE 1584

FIRENZE
1992

Composto in «diversi tempi», riordinato dall'autore nel 1584 in previsione di una stampa che non vi fu, in seguito arricchito con l'aggiunta di altre composizioni, il *Libro d'intavolatura di liuto* di Vincenzo Galilei (1533 c.-1591)¹, «nel quale si contengono i passemizzi, le romanesche, i saltarelli, et le Gagliarde et altre cose ariose», è oggi conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Fondo Anteriori a Galileo 6. Il manoscritto, mm 358-241, porta due numerazioni: una originale, da pagina 1 a pagina 272, alla quale questa edizione fa riferimento; e una moderna di 141 carte, che comprende anche le guardie, le pagine dei titoli e le pagine 273-274 (inserite successivamente) omesse dalla prima. Le pagine 263-269, di filigrana diversa, presentano 13 esagrammi anziché 10 ed erano di formato più grande prima di essere ridotte in occasione della rilegatura. La «Gag.da» di pag. 269 e le annotazioni sulle pagine 273 e 274 sono di altra mano².

Il contenuto del *Libro d'intavolatura* indicato nel titolo è suddiviso in tre parti. La prima parte comprende 12 collezioni tonali di passemizzo (antico)-romanesca-saltarello³ (pagg. 1-71), che si susseguono in ordine ascendente per semitono, iniziando dal tono di accordatura del liuto. Quasi altrettante pagine sono poi dedicate ad integrazioni ed aggiunte: la «Romanesca

As its full title states, the *Libro d'intavolatura di liuto* by Vincenzo Galilei (c. 1533 - 1591)¹ - containing «i passamezzi, le romanesche, i saltarelli, et le Gagliarde et altre cose ariose» - was composed at «different times». In 1584 the pieces were re-ordered by the composer in preparation for publication (which never took place) and at a later date other compositions were added. Today it is preserved in the Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: Fondo Anteriori a Galileo 6. The manuscript (358 x 241 mm.) has two different page numberings: the original one (1-272), adopted in the present edition; and a modern numbering of 141 sheets including the flyleaves, title-pages and pp. 273-4 (inserted later) which were not included in the previous numbering. Pages 263-269, which have a different watermark and thirteen instead of ten staves, were of a larger size before being reduced at the time of binding. The «Gag.da» on p. 269 and the notes added to pp. 273-4 are in a different hand².

The *Libro d'intavolatura* is divided into three parts. The first part opens with twelve tonal collections - each including a passamezzo (antico), romanesca and saltarello³ - arranged in order of ascending semitones and starting with the tuning note of the lute (pp. 1-71). About the same number of pages is then devoted to supplements and additions: the «Romanesca undecima

¹ Questa la data di nascita indicata da A.FAVARO, *Ascendenti e collaterali di G.Galilei*, 'Archivio storico italiano', s.V, vol.XLVII, Firenze, 1911; 1533 c. invece in F.J.FETIS, *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie général de la Musique*, Paris, 1883; recenti indagini sembrerebbero però escludere la nascita dopo il 1532: cfr. C.ORSINI, *V.Galilei: catalogo tematico ragionato delle sue opere*, Diss., Pisa, 1986, p.33.

² Il *Libro* è stato studiato, descritto e in parte trascritto da O.CHILESOTTI, *Trascrizioni da un Codice musicale di V.Galilei*, in 'Atti del congresso internazionale di scienze storiche', Roma 1903, v.III, p.35; F.FANO, *La camerata fiorentina*, IM, vol.IV, Milano, 1934; B.BECKERINI, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel, 1959; W.BOETTICHER, *Handschriftliche Überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, RISM, B-VII, München, 1978; P.POSSIEDI, *Il manoscritto galileiano "6" della Nazionale di Firenze*, in 'Il Fronimo', nn.30 e 31, Milano, 1980; C.ORSINI, *V.Galilei...*, cit. alla nota 1.

³ Galilei sembra essere stato il solo ad aver usato questa disposizione del soggetto-schema. Si vedano i seguenti studi che rinviano a loro volta ad una completa bibliografia sulle arie, sui bassi ostinati e sulle «suites»: L.NOVAK, *Grundzüge einer Geschichte des Basso Ostinato*, Vienna, 1932; R.LITTERSCHEID, *Zur Geschichte des Basso Ostinato*, Diss., Vienna, 1932; O.GOMBOSI, *Italia patria del basso ostinato*, in *RaM*, 1934; E.APFEL, *Zur Folia und zur anderer Ostinato-Modellen*, in *MF*, 1975; id., *Rhythmische, metrische und andere Beobachtungen an Ostinatobässen*, in *AfMw*, 1976; J.WARD, *The vihuela de mano and its music*, Diss., New York, 1952; H.HALBIG, *Eine handschriftliche Lauten-Tabulatur des G.Gorzanis*, in *Festschrift T.Kroyer*, Regensburg, 1934; L.MOE, *Dance Music in Printed Italian Tablature*, Diss., Harvard, 1956; H.SPOHR, *Studien zur italienischer Tanzkomposition um 1600*, Diss., Freiburg, 1956; I.HORSLEY, *The 16th Century Variation*, in *JAMS*, 1959; K.H.TAUBERT, *Höfische Tänze, ihre Geschichte und Choreographie*, Mainz, 1968.

¹ This is the date of birth indicated by A.FAVARO, 'Ascendenti e collaterali di G.Galilei', *Archivio Storico Italiano*, XLVII, Florence, 1911; c.1533 is the opinion of F.J.FETIS, *Biographie universelle des musiciens e Bibliographie général de la Musique*, Paris, 1883. However more recent research excludes a dating post-1532: see C.ORSINI, *V.Galilei: catalogo tematico ragionato delle sue opere*, Diss., Pisa, 1986, p.33.

² The *Libro* has been studied, described and partly transcribed by O.CHILESOTTI, 'Trascrizioni da un Codice Musicale di V.Galilei', in *Atti del congresso internazionale di scienze storiche*, Rome 1903, vol.III, p.35; F.FANO, *La camerata fiorentina*, IM, vol.IV, Milan, 1934; B.BECKERINI, *Catalogo dei manoscritti musicali della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Kassel, 1959; W.BÖETTICHER, *Handschriftlicher Überlieferter Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis 18. Jahrhunderts*, RISM, B-VII, Munich, 1978; P.POSSIEDI, 'Il manoscritto galileiano "6" della nazionale di Firenze', in *Il Fronimo*, nos. 30 & 31, Milan, 1980; C.ORSINI, *V.Galilei*, cit., see note 1.

³ Galilei seems to have been the only one to use this arrangement of the subject-schema. A complete bibliography on arias, ostinato basses and «suites» can be reconstructed from the following studies: L.NOVAK, *Grundzüge einer Geschichte des Basso Ostinato*, Vienna, 1932; R.LITTERSCHEID, *Zur Geschichte der Basso Ostinato*, Diss., Vienna, 1932; O.GOMBOSI, 'Italia patria del basso ostinato', in *RaM* (1934); E.APFEL, 'Zur Folia und zur anderer Ostinato-Modellen', in *MF* (1975); id., 'Rhythmische, metrische und andere Beobachtungen an Ostinatobässen', in *AfMw* (1976); J.WARD, *The vihuela de mano and its music*, Diss., Harvard, 1956; H.HALBIG, 'Eine Handschriftliche Lauten-Tabulatur des G.Gorzanis', in *Festschrift T.Kroyer*, Regensburg, 1934; L.MOE, *Dance Music in printed Italian Tablature*, Diss., Harvard, 1956; H.SPOHR, *Studien zur italienischer Tanzkomposition um 1600*, Diss., Freiburg, 1956; I.HORSLEY, 'The 16th century variation', in *JAMS*, 1959; K.H.TAUBERT, *Höfische Tänze, ihre Geschichte und Choreographie*, Mainz, 1968.

undecima con cento parti» (pagg. 72-110); quattro parti sopra la «Romanesca 1^a» (pagg. 111-112); quattro sopra il «Passemazzo 11°» (pagg. 112-114); quattro sopra il «Passemazzo 6°» (pagg. 114-115); un contrappunto senza titolo (pagg. 116-117), «la Matriciana», in quattro parti, e dodici parti sopra l'«aria del Gazzella» (pagg. 119-131).

La seconda parte del libro si apre con un «Introito in materia di passemazzo» al quale fanno seguito 12 collezioni di passemazzo (moderno)-romanesca, (pagg. 133-178), ordinate come le precedenti, e per le quali valgono i saltarelli dello stesso numero di collezione della prima parte, a cui il manoscritto invia segnalando il numero di pagina.

I passemazzi e le romanesche di ogni collezione sono normalmente costituiti da uno o più cicli di quattro «parti». Ogni «parte» è un'elaborazione completa del soggetto, ed è quindi un passemazzo, o una romanesca. Ma è nell'insieme del ciclo, un passemazzo o romanesca in quattro parti, che le variazioni tendono a sviluppare interamente un «concetto». I saltarelli sono invece suddivisi in «modi», o «maniere», il cui schema armonico, di quattro misure, come quello delle «ripreses», si ripresenta molte volte (16, 17, 18, 19, 20, 21)⁴. La terza parte contiene «tutte le sue Gagliarde» (pagg. 179-235); due aggiunte alla sesta e all'ottava collezione di passemazzi (pagg. 236-241) e una composizione senza titolo (pag. 242).

Segue una raccolta di «Gagliarde et arie di diversi» (pagg. 243-245); altre aggiunte alla prima e undicesima collezione di passemazzi della prima parte, e alla undicesima, sesta e prima della seconda; alla sesta di romanesche della prima parte (pagg. 256-266); quindi tre «Arie francese» (pag. 267); e, infine, un ricercare senza titolo (pagg. 270-272).

Il contenuto e la straordinaria vastità del *Libro d'intavolatura* trovano la loro giustificazione nella convergenza di finalità didattiche strumentali, tecniche ed espressive, con quelle esigenze e finalità più generali della pratica e della teoria, relative all'intonazione, all'armonia, alla monodia e all'emancipazione della musica strumentale, sorte nel contesto degli interessi umanistici della seconda metà del secolo XVI.

Com'è noto, la cultura liutistica di quell'età dipendeva ormai dall'intavolatura; non tanto per mere necessità notazionali, ma perché essa raffigurava la composizione in relazione all'esperienza esecutivo-compositiva, e alle concezioni estetiche del suo autore, ed era per ciò anche uno strumento d'analisi contrappuntistica, tecnica e stilistica.

Con l'«arte dell'intavolare» discussa nel *Fronimo* (Venezia, 1568/9 e 1584), Galilei si propose di diffonderne le regole ed orientarne l'estetica. Tre erano i generi di composizione con i quali si esprimeva quest'arte: i ricercari e le fantasie; i mottetti, le canzoni e i madri-

con cento parti» (pp. 72-110); four *parti* on the «Romanesca 1^a» (pp. 111-112); four on the «Passemazzo 11°» (pp. 112-114); four on the «Passemazzo 6°» (pp. 114-115); a *contrappunto* without title (pp. 116-117); four *parti* on «la Matriciana»; and, finally, twelve *parti* on the «aria del Gazzella» (pp. 119-131).

The second part of the book opens with an «Introito in materia di passemazzo», followed by twelve passamezzo (moderno)-romanesca pairings (pp. 133-178) arranged in the same way as above; each pair of dances is intended to be completed by the corresponding saltarello in the first part (page references are indicated in the manuscript). The passamezzos and romanescas of each collection usually consist of one or more cycles of four *parti*. Although each «*parte*» is in itself a complete passamezzo or romanesca (as the case may be), it is only in the complete cycle (ie. all four *parti* of the passamezzo or romanesca) that the variations develop a «concept» in its entirety. The saltarellos, on the other hand are subdivided into «*modi*», or «*maniere*», with a four-bar harmonic framework (like that of the «*ripreses*») which reappears on a number of occasions (16, 17, 18, 19, 20, 21)⁴.

The third part contains «*tutte le sue Gagliarde*» (pp. 179-235), two supplements to the sixth and eighth passamezzo collections (pp. 236-41) and a composition without title (p. 242). This is followed by a group of «Gagliards and arias by various composers» (p. 243-245) and further supplements: to the first and eleventh passamezzo collections of Part One; to the eleventh, sixth and first of Part Two; and to the sixth romanesca collection of Part One (pp. 256-66). The work is rounded off by three «*Arie francese*» (p. 267) and a *ricercar* without title (p. 270-272).

The choice of contents and the sheer size of the *Libro d'intavolatura* can be explained if we consider not only its didactic, instrumental, technical and expressive objectives, but also the more general objectives of a practical and theoretical nature: concerning tuning, harmony, monody and the emancipation of instrumental music, all subjects that greatly involved humanist circles in the second half of the sixteenth century.

As is well known, tablature had already become indispensable to the lute music of the period. This was not only because it served as a means of notation: in so far as tablature represented the processes of composition and performance and clarified the composer's aesthetic ideas, it also constituted an instrument for contrapuntal, technical and stylistic analysis.

In his *Fronimo* (Venice, 1568/9 and 1584), Galilei set out to explain the rules and aesthetic principles governing the «*arte dell'intavolare*». This 'art' was to

⁴ Vedi R.HADSON, *The Follia, the Saraband, the Passacaglia and the Chaconne*, vol.III, MSD-35, Neuhausen-Stuttgart, 1982.

⁴ See R.HADSON, *The Follia, the Saraband, the Passacaglia and the Chaconne*, vol.III, MSD-35, Neuhausen-Stuttgart, 1982.

gali; i «soggetti ariosi»⁵, le arie, i balli. E tre erano di conseguenza gli indirizzi del lavoro di Galilei, già presenti nella prima edizione del *Fronimo*, visto che sei delle otto fantasie che esso contiene (III-VIII) rientrano nel terzo genere, essendo state composte sopra il «soggetto arioso» della romanesca, e che romanesche furono appunto intitolate quando vennero ricopiate nel *Libro d'intavolatura*⁶.

Come gli otto ricercari esse non ricomparvero invece nella seconda edizione, per altro arricchita di «novità di concetti & d'esempi». Questo fatto non fu causato da ripensamenti sul loro valore; rivela piuttosto la volontà di Galilei di riordinare e suddividere la sua opera liutistica per specifiche trattazioni nei tre generi, come si può dedurre da quanto egli scrive nel *Fronimo* del 1584 (pag. 104):

«l'autore di questo Dialogo il quale ha in esso Liuto intavolate tutte le buone musiche del mondo, & suonale con le corde ordinarie, senza che gli manchi alcuna cosa ben che minima, in quel miglior modo forse, che dall'arte desiderar si possa, le quali a Dio piacendo (...) vuole in breve mandare in luce, a comune beneficio di quelli che di tal professione si diletano: tra le quali saranno canzoni Francese, Spagnole, Italiane, & motetti che in tutto passeranno il numero di tre milia, in cento libri divise. Ha in oltre tra sue & di altri, circa dugento Ricerche, & Fantasie sopra diversi soggetti, divise in dieci libri, ha questo medesimo huomo tra le altre molte cose, composto più di cinquecento Romanesche, trecento Pass'e mezzi, cento Gagliarde tutte diverse, oltre alle molte arie sopra diversi soggetti, & saltarelli, le quali tutte vuole dare alla Stampa in altri dieci libri divise».

Il passo lascia qualche dubbio, considerati i tempi di realizzazione e i costi di produzione del progetto, ma le 272 pagine del *Libro d'intavolatura* sono la prova che le sue affermazioni, pur nella loro intonazione pubblicitaria, esprimono una realtà. Le dimensioni del lavoro derivavano infatti da precise necessità professionali e dall'inclinazione didattica che in Galilei esse avevano assunto⁷; dalla necessità cioè che egli aveva come liutista, compositore e teorico, di intavolare, spartire e analizzare. Di questa sua attività tornerà a parlare qualche anno dopo, con le cifre del *Fronimo*, nel *Primo libro della pratica de contrapunto* (1587/1591)⁸:

be adopted in three categories of composition: ricercars and fantasias; motets, canzonas and madrigals; and lastly, «soggetti ariosi»⁵, arias and dances. These categories are already reflected in the first edition of the *Fronimo*, for six of the eight fantasias included (III-VIII) actually belong to the third group, as they were composed on the «soggetto arioso» of the romanesca and were in fact renamed 'romanescas' when later copied into the *Libro d'intavolatura*⁶.

Like the eight ricercars, they did not reappear in the second edition of the *Fronimo*, which instead included a series of «novità di concetti & d'esempi». This was not because Galilei had had second thoughts concerning their worth, but because he wished to re-order and classify his lute output into the three categories. This is confirmed by the following remarks added to the 1584 edition of this work (p. 104):

«the author of this Dialogue, who has intabulated all the best music in the world for the Lute, and plays it with ordinary strings, without there being anything lacking at all that one may desire from the Art, would like (God willing) [...] to publish it for the common benefit of those who delight in this occupation. Among the pieces there shall be *canzoni Francese, Spagnole, Italiane*, and motets, numbering in all over three thousand pieces, to be divided into a hundred volumes. He also has - among both his own works and those of others - about two hundred ricercars and fantasias on different subjects, divided into ten volumes. The same author has, among many other things, composed five hundred romanescas, three hundred passamezzos, a hundred gagliards, all different from one another, as well as many arias on different subjects, & saltarellos, all of which he wishes to publish in a further ten volumes.»

Although one may legitimately entertain doubts regarding the time required and expense of such a project, the 272 pages of the *Libro d'intavolatura* are proof that - over and above Galilei's evident intention to publicise his own projects - he was in fact expressing a genuine objective. The size of the work was in fact dictated by specific professional and didactic requirements⁷; in other words, by Galilei's need - as lutenist, composer and theorist - to intabulate, put into score and analyze. He returned to this subject some years later in the *Primo libro della pratica de contrapunto* (1587/1591)⁸, where he again displays his taste for large figures:

⁵ Così scrive Galilei nel *Fronimo* del 1568 a p.61:

«Hò di poi per far variato questo mio Mazzetto, acciò più vi diletiti, inseritoci alcune mie Ricerche, insieme con alquante mie Fantasie; fra le quali una ce ne haverete fatta sopra Nasce la pena mia (...) un'altra (...) sopra (...) Ancor che col partire. Le altre Fantasie che restano sono fabricate sopra soggetti ariosi, in quella maniera artificiosa & musicale, cha a voi tanto piacer soleva (...)».

⁶ Tra queste romanesche-fantasie l'ottava è «per be quadro» e incomincia pertanto sul primo grado. Il termine *romanesca*, qui come nella seconda parte del libro, sembrerebbe improprio. La locuzione «in materia di» potrebbe forse giustificarlo, se non fosse usata senza ragione apparente anche per i passamezzi della seconda parte.

⁷ Virtuosi allievi di Galilei furono i suoi figli Galileo e Michelangelo; del secondo è noto *Il Primo libro d'intavolatura di liuto*, (Monaco di Baviera, 1620); cfr. A.FAVARO, *cit.*, alla nota 1.

⁵ In the 1588 edition of the *Fronimo*, p.61, Galilei wrote: «To vary my collection and to make it more agreeable, I have also inserted Ricercars, together with a few of my Fantasias; one of which you will find has been made on *Nasce la pena mia* [...] and another [...] on [...] *Ancor che col partire*. The remaining Fantasias are based on *soggetti ariosi*, in that artificial and musical manner that you so liked [...]».

⁶ Of these romanesca-fantasias, the eighth is «per be quadro» and therefore starts on the first degree. The term *romanesca*, both here and in the second part of the book, seems inappropriate: it could perhaps be justified by being preceded by the term «in materia di», if it were not for the fact that the same expression was applied - for no apparent reason - to the passamezzos of the Part Two.

⁷ Among Galilei's virtuosos pupils we must include his sons Galileo and Michelangelo; of the latter see *Il primo libro d'intavolatura*, (Munich, 1620); see A.FAVARO, *cit.*, note 1.

«io sono uno di quelli che hanno voluto spartire et con ogni diligenza esaminare le Musiche di quanti Contrapuntisti hanno mai possuto havere; et quelle che ancor hoggi si conservano appresso di me di mia mano scritte et più intavolate nel liuto, ascendono alla somma di quattordici mila».

Tale necessità era conseguente alla diffusa concezione estetica secondo la quale «la più parte delle Cantilene» facevano «miglior udire ben sonate, che ben cantate», come esplicitamente dichiara nel *Dialogo della musica antica et della moderna* (Firenze, 1581, pag. 87), salvo che il soggetto fosse «disposto, o almeno non opposto» alla natura dello strumento e l'intavolatura fatta a regola d'arte.

In questo contesto il rapporto fra struttura della composizione e facoltà di espressione del liuto viene messo in evidenza dal vivo interesse di Galilei per le canzoni «facilissime», che per «l'harmonie che escono da note di alquanto valore, da pochissima quantità di parti, & dalla frequentia di non molte corde» sono le sole «atte a esprimere gli affetti humani»⁹; e per quelle «arie antiche» che «non aggiungono, o non trapassano la quantità di sei corde; come sarebbe per esempio la parte del soprano di *Come t'haggio lasciato vita mia*, *Ti parti cor mio caro*, *la brunettina mia*, *la pastorella si leva per tempo*, *l'aria comune della terza rima*, quella della romanesca et nelle altre, il soprano delle quali che è quello che dà principalmente loro l'aria, quando bene anco cantasse in consonanza con sei et otto altri; non passa oltre la detta quantità di corde»¹⁰.

È un interesse, in ultima analisi, per la forza espressiva del soprano, del basso e dell'armonia che caratterizza il «madrigale arioso», l'«aria per cantar rime», la «canzone a ballo», connaturali al liuto nella loro struttura. Concludendo i *Dubbi*¹¹, scriveva ancora:

«con grandissima ragione furono dagli antichi giudicate di somma eccellenza le arie d'Olimpo se non per altro per quella parte a noi nota, che è il ricercare pochissime corde; imperoche il cantare nel ricercare delle voci ha da essere solo differente del parlare, quanto basta a distinguere questo da quello. ma vedo sin qui che l'ignoranza o l'invidia farà dire ad alcuni maligni, che le musiche d'Olimpo sendo simile all'aria della Girometta et a quella di Gianbrunaccio, è forse ch'elle fussino maravigliose; et così verranno a deridersi et dagli antichi musici et di me ancora nel tempo medesimo; a quali io replicherò, che tra le cantilene più famose circa la bellezza dell'aria de moderni contrapuntisti ci si annoverano *Pur viv' il bel costume*, *Si gioioso*, *Qui cadde un bel pastore*, *Occhi miei che vedesti*, *Aspro core*, *Fuggi speme mia fuggi*».

«I am one of those who have wished to put into score and diligently examine more music than contrapuntalists have ever possessed; and those which I still possess - written in my own hand and for the most part intabulated for the lute - amount to fourteen thousand.»

This need was a consequence of the widespread aesthetic idea that «most of the melodies» were «better heard when well played than well sung», as he explicitly states in the *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florence, 1581, p.87), as long as the subject was «suited, or at least not unsuited» to the nature of the instrument and the intabulation was perfect.

In this respect, the link between the form of a composition and the expressive potential of the lute is highlighted by Galilei's particular interest in two forms: the «very easy» canzonas, which, on account of «the harmonies that arise from notes of large value, from the very limited number of parts, and the use of few strings» are the only ones «suited to expressing human affections»⁹; and those «arie antiche» which «do not add to, or exceed, the six strings: as for example the soprano part of the *Come t'haggio lasciato vita mia*, *Ti parti cor mio caro*, *la brunettina mia*, *la pastorella si leva per tempo*, *l'aria comune della terza rima*, that of the romanesca and in yet others in which the soprano part is what principally provides the air, even when it sings in harmony with six or eight others, and does not go beyond the said number of strings»¹⁰.

In short, Galilei is interested in the expressive power of the soprano, the bass and the harmony characterizing the «madrigale arioso», «aria per cantar rime» and the «canzone a ballo» - all forms that are particularly suited to the lute. At the end of his *Dubbi*¹¹, he wrote:

«Very rightly the arias of Olympus were judged to be of supreme excellence by the ancients, if for no other reason known to us than that they required very few voices; consequently singing in the composition of vocal music must be different from speech only as much as is necessary to distinguish the one from the other. But I already see that ignorance or envy will make some malicious people say that as the music of Olympus was similar to the Aria della Girolmetta and that of Gianbrunaccio, it is therefore doubtful whether it was marvellous; and thus they will make fun of both the ancient musicians and myself at one and the same time. To these people I reply that, as regards the beauty of the 'air' of the modern contrapuntalists, among the most famous melodies we must include *Pur viv' il bel costume*, *Si gioioso*, *Qui cadde un bel pastore*, *Occhi miei che vedesti*, *Aspro core*, *Fuggi speme mia fuggi*».

⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale, ant.a Gal.III, pubblicato in F.REMP, *Die Kontrapunkttraktate V.Galileis*, Köln, 1980, p.73.

⁹ *Fronimo*, cit., 1568, p.28.

¹⁰ V.GALILEI, *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonio, con la soluzione di essi*, FN, ant.a Gal.III, in F.REMP, cit., p.182.

¹¹ *Ibid.*, p.183.

⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale, ant.a Gal.III, published in F.REMP, *Die Kontrapunkttraktate V.Galileis*, Cologne, 1980, p.73.

⁹ *Fronimo*, cit., 1568, p.28.

¹⁰ V.GALILEI, *Dubbi intorno a quanto io ho detto dell'uso dell'enharmonio, con la soluzione di essi*, FN, ant.a Gal.III, in F.REMP, cit., p.183.

¹¹ *Ibid.*, p.183.

Tali considerazioni sul piano teorico riguardavano appunto il cantare più del suonare, la musica vocale più di quella strumentale. Ma le composizioni citate ad esempio appartenevano al repertorio del liutista in due maniere: per cantar col liuto a voce sola e per «sonar solo», e gli stessi ideali estetici di semplicità e chiarezza melodica, ritmica e armonica, finivano per informarle entrambe.

Significative a questo proposito sono le 20 carte autografe legate insieme ad una copia della prima edizione del *Fronimo*¹², perché documentano questo aspetto della pratica esecutiva, e perché contengono alcuni passamezzi e romanesche successivamente riveduti ed inseriti nel *Libro d'intavolatura*. Così, come le canzoni, anche «le arie antiche che giornalmente si suonano, com'è la Romanesca, et il Passamezzo»¹³, dalla loro prima funzione che era quella di «esprimere gli affetti col mezzo principalmente delle parole», pervengono, dalla «loro prima semplicità» e proprio in virtù del loro semplice schema, agli «artifici d'hoggi» dell'arte d'intavolare, e con essi all'espressione degli affetti e delle passioni «col semplice suono ben temperato»¹⁴.

Dell'espressione degli affetti dell'animo col liuto solo, ossia della facoltà dell'arte strumentale e dei suoi fini, Galilei parla già nella prima edizione del *Fronimo*; riprendiamo il passo della seconda, aggiornato con un rinvio al *Dialogo* pubblicato nel frattempo, che evidenzia bene l'intrecciarsi dell'esperienza liutistica con quella teorica della sua opera più famosa:

«(...) se noi volessimo per il contrario discorrere l'imperfezione, & mancamenti de sopradetti strumenti, & particolarmente quelle del meno imperfetto, che è l'Organo; ne troveremo molte più, & d'altra importanza che nel liuto, come nel Dialogo, dell'antica, & della moderna musica ha dimostrato il Galileo, & al presente alcune altre dir ve ne voglio io con sopportatione di Claudio da Coreggio, del maestro nostro di Capella, & del caro nostro Giosepho Guami, i quali tutti non per difetto dell'Arte & saper loro ma della natura dello strumento, non hanno possuto, non possono, ne potranno mai, esprimere gli affetti delle Armonie come la durezza, mollezza, asprezza, & dolcezza; & consequentemente i gridi, i lamenti, gli stridi, i pianti, & ultimamente la quiete e 'l furore, con tanta gratia, & meraviglia, come gli Eccellenti Sonatori nel Liuto fanno, (...) principali cagioni per le quali la Musica è sempre stata & è in pregio»¹⁵.

I liutisti avevano dunque un chiaro concetto del «musico oratore» (cosa nota del resto). Ma quali potevano essere i loro «codici»? Quali generi e tecniche potevano meglio servire in quel momento all'identificazione sistematica delle funzioni espressive delle «figure»? I «soggetti ariosi», le arie e i balli del *Libro d'intavolatura di liuto* sembrano orientare la lezione liutistica di Galilei in tal senso.

From the theoretical point of view, these observations were more about singing and vocal music than instrumental performance. However the compositions cited also belonged to the lutenist's repertoire in two ways: as solo songs to be sung to the lute, and as pieces to be «played alone». Both ways were permeated by the same aesthetic ideals of simplicity and melodic, rhythmic and harmonic clarity.

In this respect it is interesting to study the twenty autograph pages bound into a copy of the first edition of the *Fronimo*¹², firstly because they document this aspect of performance practice, and secondly because they contain passamezzos and romanescas that were later revised and incorporated into the *Libro d'intavolatura*. And so, like the canzoni, even the «ancient arias that are played daily, such as the romanesca and the passamezzo»¹³, from their initial function which was that of «expressing the affections principally through the medium of words», arrive - from «this former simplicity» (and even thanks to their simplicity of form) - at the «present-day artifices» of the art of tablature and, at the same time, at the expression of the affections and passions «simply through well-tempered sound»¹⁴.

Concerning the expression of the affections of the soul by the lute alone, and the powers and aims of instrumental music in general, Galilei had already spoken in the first edition of the *Fronimo*. In the second edition (quoted here) he added a reference to the *Dialogo*, which had in the meantime been published. The intermingling of his experience as lute player and theorist is characteristic of this famous work:

«[...] if, on the other hand, we were to discuss the imperfections and shortcomings of the above instruments, and particularly those of the least imperfect, the Organ, we should find many more (and ones of greater consequence) than on the lute, as Galilei has shown in the *Dialogo, dell'antica, & della moderna musica*; to which I would now like to add certain others, with all due respect for Claudio da Correggio, our *maestro di cappella* and our beloved Giosepho Guami, all of whom, for no fault in their Art or skill, but due to the very nature of the instrument, have not been, are not, and never will be able to express the affections of Harmony, such as hardness and softness, harshness and sweetness, and thus also the cries, laments, complaints, weeping and finally tranquillity and tumult, with such grace and wonder, as do the Excellent Players on the Lute, [...] the principal reason why Music has always been and is still highly regarded»¹⁵.

As is well known, the lutenists had a clear idea of the rhetorical role of the musician. But what were the «codes» they adopted? And, at that time, what types of composition and techniques could best provide the lutenist with a systematic treatment of the expressive functions of the rhetorical «figures»?

¹² Firenze, Biblioteca Nazionale, Landau-Finaly, Mus.2''.

¹³ V.GALILEI, *Discorso intorno all'uso delle Dissonanze*, FN, ant.a Gal.III, in F.REMPPE, cit., p.137.

¹⁴ *Fronimo*, cit., 1584, p.107.

¹⁵ *Ibid.*, p.51.

¹² Florence, Biblioteca Nazionale, Landau-Finaly, Mus. 2''.

¹³ V.GALILEI, *Dialogo intorno all'uso delle Dissonanze*, FN, ant.a Gal. III, in F.REMPPE, cit., p. 137.

¹⁴ *Fronimo*, cit., 1584, p.107.

¹⁵ *Ibid.*, p.51.

Nei cicli di *passamezzo-romanesca-saltarello*, infatti, la ripetizione del soggetto rendeva possibile la variazione sistematica e progressiva delle scelte compositive ed esecutive, ossia l'applicazione analitica di «quei mezzi efficaci da indurre con la musica gl'uditori nell'affettione di sé medesima», che erano la «diversa natura del suono grave, et quella dell'acuto, il molto e il poco suono et la varia qualità del moto tardo et quella del veloce»; vale a dire l'intonazione, la consonanza, la dissonanza, la sonorità, il colore, l'altezza (assoluta e relativa), la dinamica, la «pronuncia», i contrasti metrici, ritmici e tonali¹⁶. Questo consentiva di cogliere nella configurazione sonora, compositivamente ed esecutivamente, la funzione affettiva insieme a quella didattica. E consentiva anche di ricercare le risposte alle domande sull'«anima» e sul «corpo» dell'armonia che non a caso introdurranno il suo *Discorso intorno all'uso delle dissonanze*¹⁷, risolutive per le tendenze monodiche vocali, non meno che per l'espressione degli affetti col «semplice suono», quando al «concetto delle parole» corrisponda il «senso» o «concetto della composizione».

«Nella diversità de libri ch'oggi sono in luce, scritti in materia dell'arte del moderno Contrapunto, i quali ho più volte con assai diligenza letti; due cose principalissime non vi ho mai saputo conoscere. una attenente all'Anima dell'armonia, che è il concetto delle parole; et attenente l'altra al corpo, che è la diversità de' suoni, et voci che nella Modulatione l'une dopo le altre successivamente con ordine procedano. Circa all'Anima non è come io ho detto, stato alcuno per ancora che io sappi, che ci habbia insegnato il modo di accompagnare le Parole anz'i concetti di esse con le Note, conforme al fine che deve avere il Musico non finto».

Il passo è seguito dalla dichiarazione di volere, delle dissonanze, «dimostrare interamente ciascheduna sua passione», rivelatrice di un proposito classificatorio che trova riscontro nel grande lavoro compiuto sul soggetto-schema del *passamezzo-romanesca*, nelle 24 post-tonalità del *Libro d'intavolatura*, ossia nei 24 ordini scaliari del liuto, 12 minori e 12 maggiori.

Questo per quanto riguarda gli «effetti delle armonie». Va detto ora che tra i «mezzi» nominati sopra, uno è principale: quello del contrasto. È molto significativo infatti che nel *Primo libro della pratica de contrapunto*, Galilei usi come paradigma del contrasto delle principali passioni dell'animo umano il *passamezzo-romanesca*:

«Quando (Pitagora) disse muta Modo, a quel Tibicine, il suono et l'Aria del quale andava (...) fomentando lo sdegno e 'l furore concepito nell'animo del Giovane Taurominitano (...) et di quanto intese il Tibicine si potrebbe trarre dal comparare il concitato suono della Romanesca, alla quieta del *Passamezzo*»¹⁸.

Nel *passamezzo* e *romanesca* Galilei vede quindi dei *modi*, simili, nella loro funzione espressiva, a quelli greci.

The «*soggetti ariosi*», arias and dances of the *Libro d'intavolatura* seem to provide the very material required for the lesson on the lute that Galilei set out to impart in that work.

In the *passamezzo-romanesca-saltarello* cycles, the repetition of the subject made it possible to have systematic and progressive variations of the compositional and performing choices; or, in other words, to analyze «those means of inducing the listeners, through the music, to the affection of the same». These 'means' were «the different nature of low and high sounds, greater and lesser volume and the differing qualities of slow and brisk movements»; in other words, tuning, consonance, dissonance, sonority, colour, pitch (both absolute and relative), dynamics, «pronunciation» and, finally, metrical, rhythmic and tonal contrast¹⁶. This made it possible to identify the 'affective' and didactic functions behind the arrangement of sounds from the points of view of both the composition and performance. And it also made it possible to find answers to those questions on the «body» and «soul» of harmony that introduce Galilei's *Discorso intorno all'uso delle dissonanze*¹⁷. The answers clearly come down in favour of vocal monody and the possibility of expressing the affections through «sound alone», in which the «*concetto delle parole*» can be substituted by the «meaning» or «*concetto della composizione*».

«In the variety of books available today on the art of modern counterpoint that I have repeatedly and diligently read, there are two things in particular I have never found mentioned: firstly, anything relating to the Soul of harmony, which is the meaning of the words; and secondly, anything concerning the Body, which is the diversity of sounds and voices which in the composition (*Modulatione*) follow one another in order. As regards the Soul, as I have said, there has not been to my knowledge anyone who has yet taught how to accompany Words, or better still their meanings, with Notes, in accordance with the objective that every true musician should set himself».

He goes on to say, on the subject of dissonances, that he wished to «demonstrate fully the passion of each». This statement reveals that desire for classification that was applied on a large scale in the *passamezzo-romanesca* subject-scheme of the *Libro d'intavolatura* with its 24 tonality-postures, or rather 24 scales (12 major and 12 minor) for the lute.

So much, then, for the «effects of harmonies». As regards the other «means», the most important of all is that of contrast. It is significant therefore that in the *Primo libro della pratica de contrapunto* Galilei uses the *passamezzo-romanesca* as a example of the contrast between the principal passions of the human soul:

«When [Pythagoras] gave instructions to change Mode to Tibicine, whose playing and manner was arousing the indignation and fury conceived in the mind of the young

¹⁶ V. GALILEI, *Il libro primo...*, in F. REMPP, *cit.*, p. 13.

¹⁷ F. REMPP, *cit.*, p. 77.

¹⁸ F. REMPP, *cit.*, p. 71.

¹⁶ V. GALILEI, *Il libro primo...*, in F. REMPP, *cit.*, p. 13.

¹⁷ In F. REMPP, *cit.*, p. 77.

Inoltre il passo dimostra anche che egli considera il «soggetto arioso» della romanesca come «*variatio tripla*» del *passamezzo*: l'inizio sul terzo grado, nelle tonalità minori, è un dettaglio che s'inquadra nella logica del contrasto; come il saltarello d'altra parte, il quale sviluppa «il concitato suono della romanesca» con la reiterazione ostinata del suo stretto schema in maggiore, e lo conclude.

Tutto ciò assume un particolare interesse in relazione alle tendenze della pratica e della teoria. Concludendo il *Primo libro della pratica de contrapunto*, Galilei arriva a negare l'«ethos» dei modi ecclesiastici, come ad esempio lo indicava G.Zarlino, attribuendolo, semmai, allo stile dell'elaborazione:

«dicendo egli (Zarlino) che tra i nostri Tuoni ve n'è alcuno di natura quieto, altro deprecativo, altro querulo, altro incitato, altro lascivo, altro allegro, altro sonnolento, altro tranquillo, altro infuriativo, et altro di qualità et natura delle dette diverso (...) gli risponderai (...) quando per alcuna minima particella delle dette facultadi ritenesse in sé questa nostra Pratica, non dal Tuono, non dalla corda finale, né dall'armonica o aritmetica divisione gl'avrebbe, ma dalla maniera del procedere delle parti, la qual costumano i contrapuntisti secondo che più gli aggrada, in qual sia Tuono fatto a modo loro»¹⁹.

Nei vari scritti che dovevano costituire il suo *Trattato di contrappunto*²⁰, via via che egli cerca di definire le regole di una tecnica compositiva alternativa a quella complessa e talvolta ambigua fondata sui modi, meglio adatta alla formulazione delle sue teorie monodiche, si avverte una crescente necessità di semplificazione e la volontà di ricondurle ad una lucida e razionale funzione; se non già ad un unico sistema in cui il basso potesse determinare sia il «corpo» che l'«anima» dell'armonia:

«la parte grave (...) è quella veramente che dà principalmente l'aria alla Cantilena; come manifestano ancora le Dissonanze che con essa cagionano le altre parti, le quali più che con altre si fanno al senso manifeste»²¹.

Emerge di nuovo l'esperienza dello spartire, dell'intavolare e del *Libro d'intavolatura*.

Di quei «mezzi» per l'espressione degli affetti manca ancora di parlare di quello che, insieme alla «pronuncia», determina la qualità di tutti: l'intonazione. Presupposto fondamentale di tutta la ricerca di Galilei è il temperamento equabile, realizzato con la proporzione 18/17 e con opportuni ed empirici aggiustamenti²², che egli nella formulazione del *Dialogo* riconduce al pensiero di Aristosseno, discepolo di Aristotele, significativamente dimenticato da Boezio e riscoperto e tradotto

Taurominitanus [...] and we may conclude what Tibicine understood by comparing the turbulent sound of the Romanesca with the tranquillity of the *Passamezzo*»¹⁸.

In the *passamezzo* and romanesca Galilei therefore perceived the use of *modi* that were similar - at least in their expressive functions - to the Greek modes. Furthermore the passage shows that he considers the «*soggetto arioso*» of the romanesca as a «*variatio tripla*» of the *passamezzo*: the opening on the third degree of the scale in the minor tonalities is another element of contrast. As for the saltarello, it develops «the turbulent sound of the romanesca» with its repetition of the brief structure in the major, and rounds off the group.

All of this is particularly interesting for the insight it provides into the prevailing trends in practice and theory. At the end of the *Primo libro della pratica de contrapunto*, Galilei even rejects the «ethos» of the ecclesiastical modes - as propounded by Zarlino for example - and attributes it to the style in which the piece is elaborated:

«although he [Zarlino] said that among our Modes there are some whose nature is calm, deprecating, querulous, inciting, lascivious, lively, soporific, tranquil, incensing, and yet others that are different in quality and nature from the above [...], I would answer him by saying [...] that if our Practice expresses even a minimal part of the above faculties, it would not be due to the Mode, or the final note, or the harmonic or arithmetic division, but to the manner of conducting the parts, which the contrapuntalists shape as they please in whatever Mode fashioned to their needs»¹⁹.

The various writings making up his *Trattato di contrappunto*²⁰, illustrate an attempt to define the rules of a composition technique that could become both a valid alternative to the complex and often ambiguous modal system and also one better suited to the formulation of his monodic theories. In the process we notice a growing need for simplicity and rationalisation even to the extent of reducing the rules to a single system in which the bass determined both the «body» and «soul» of the harmony:

«the bass part [...] is truly the one which principally gives the character (aria) to the composition as we see from the dissonances it forms with the other parts, dissonances that are more clearly heard than those with the other parts»²¹.

This brings us again to the importance of score, tablature and the particular experience of the *Libro d'intavolatura*.

But returning to the expression of the affections, there is another «means» which - together with «pronunciation» - determines the quality of them all:

¹⁹ *Ibid.* p.71.

²⁰ Pubblicati in F.REMP, cit.

²¹ *Libro primo*, cit., in F.REMP, p.68.

²² Cfr. *Dialogo*, p.49 e *Libro primo*, cit., in F.REMP, p.37.

¹⁸ In F.REMP, cit., p.71.

¹⁹ *Ibid.*, p. 71.

²⁰ Published in F.REMP, cit.

²¹ *Libro primo*, cit., in F.REMP, p. 68.

dagli umanisti²³. Tale accordatura era ormai praticata da molte scuole liutistiche. Intorno alla metà del secolo le intavolature di liuto di balli dimostrano l'uso di un crescente numero di poste. Giacomo Gorzanis sembra però essere stato il primo ad intavolare in tutte e 24, «12 per be molle» e «12 per be quadro», proprio con una collezione di passamezzi e saltarelli in due parti²⁴. Si avverte insomma in quel momento una forte esigenza di «allargare il campo del comporre e del sonare»²⁵, di allargare cioè le possibilità della tecnica compositiva ed esecutiva semplificando i problemi dell'intonazione.

Tuttavia, la divisione equabile del liuto pur liberando con tali possibilità «la maniera del procedere delle parti», non lo faceva, com'è noto, in uguale misura in tutte le poste, nelle quali anzi, paradossalmente, anche l'intonazione risultava più o meno flessibile e disuguale, per cause di ordine fisico, organologico, compositivo ed esecutivo: variabilità del diametro delle corde di budello²⁶; variabilità delle pressioni delle dita della mano sinistra, rapporto d'intonazione fra corde diteggiate (variabile) e corde a vuoto (non variabile), variabilità di suono fra le stesse posizioni di diverse poste, variabilità degli impulsi e degli accenti della mano destra, e così via; le quali caratterizzavano e delimitavano il campo espressivo della posta.

L'indole sperimentale e le inclinazioni didattiche ed estetiche di Galilei non potevano non portarlo ad indagare anche sui rapporti tra caratterizzazione espressiva della posta, elaborazione ed effetto-affetto²⁷. Nel *Fronimo*, ancora una volta col passamezzo-romanesca, tocca questa delicata e infinita variabile espressiva:

Eumatio: «Sete adunque di parere che quella terza che tra il dua del tenore & quello della mezzana, appaia maggiormente acuta del suo ordinario, nel sonare le canzoni per be molle?

Fronimo: «Veramente sì, ma non tanto quanto quelle che più di rado sogliono essere alterate, il che potete maggiormente comprendere dalle Romanesche, et Passamezzi, l'un & l'altra delle quali sono del primo tuono, & nondimeno la

tuning. The fundamental premise that lay behind Galilei's research is equal temperament, achieved by means of the 18:17 frequency ratio modified by a few necessary empirical adjustments²². In the *Dialogo* it is ascribed to Aristoxenus, a disciple of Aristotle's who had been significantly forgotten by Boethius and was later rediscovered and translated by the humanists²³. In this period, it was a tuning that was adopted by many of the lute schools. In about the middle of the century, lute tablatures of dance music reveal the increasing use of postures. Giacomo Gorzanis, however, seems to have been the first to intabulate in all twenty-four postures - «12 per be molle» and «12 per be quadro» - significantly with a collection of passamezzos and saltarellos that was again divided into two parts²⁴. There was in fact at that time a strong need for «widening the field of composition and playing»²⁵; in other words, for extending the technical possibilities of composition and performance by simplifying the problems of tuning. However, while equal temperament on the lute thus freed «the manner in which the parts proceed», it did not, as we know, do so in an equal fashion in all the postures. Indeed even tuning was paradoxically flexible and unequal - in varying degrees - for reasons that were either physical, organological, compositional or attributable to performance: variability in the diameters of the gut strings²⁶; variability of left hand finger pressure; different tuning ratios between fingered strings (variable) and open strings (fixed); variability of sound between the same positions of different postures; variability in the impulses and accents given by the right hand; and so on - all of which constituted both characterizing elements and limitations of the expressive field of the postures.

Given Galilei's partiality not only for experimentation, but also for didactic and aesthetic matters, it is not at all surprising that he also investigated the links between the expressive characteristics of the posture, composition and effect-affection²⁷. In the *Fronimo*, once again in connection with the passamezzo-romanesca, he touches on the subject of the subtle and infinite variability of expression:

²³ Una traduzione *Degli Elementi armonici di Aristosseno* è tra i manoscritti della BN di Firenze, ant.a Gal.VIII. Per una conoscenza delle accordature usate dai liutisti si veda M.LINDLEY, *Lutes, Viols & Temperaments*, Cambridge, 1984.

²⁴ G.GORZANIS, *Libro de intabulatura de liuto*, München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms.1511a.

²⁵ La metafora è in P.F.VALENTINI, *Musica Dimostrazione*, Roma, Biblioteca Vaticana, Barb. Lat., 4429, p.1; il teorico, compositore e liutista romano (1586-1654), conosceva il *Fronimo* di Galilei ma non il *Libro d'intavolatura* (cfr. *Il leuto anatomizzato*, Firenze, SPES, 1989), ispirandosi al temperamento del liuto, ideò un sistema di temperamento equabile per l'organo, il cembalo, e l'arpa, intorno al 1640; cfr. *Monochordo*, RBV, Barb.lat.4430.

²⁶ Cfr. *Dialogo*, cit., p.133.

²⁷ Si vedano a questo proposito gli articoli: W.PALISCA, *Empirismo scientifico nel pensiero musicale*; D.P.WALKER, *Vincenzo Galilei e Zarlino*; entrambi in 'La musica nella rivoluzione scientifica del seicento', a cura di P.GOZZA, Il Mulino, Bologna, 1989.

²² Cf. *Dialogo*, p. 49 and *Libro primo*, cit., in F.REMMP, p. 37.

²³ A translation, *Degli Elementi armonici di Aristosseno*, is among the manuscripts of the Biblioteca Nazionale in Florence, ant.a Gal.VIII. For information on tunings used by lutenists, see M.LINDLEY, *Lutes, Viols & Temperaments*, Cambridge, 1984.

²⁴ G.GORZANIS, *Libro de intabulatura de liuto*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 1511a.

²⁵ The metaphor appears in P.F. VALENTINI, *Musica Dimostrazione*, Rome, Biblioteca Vaticana, Barb. Lat., 4429, p.1. This Roman theorist, composer and lutenist (1586-1654) knew of Galilei's *Fronimo*, but not his *Libro d'intavolatura* (cfr. *Il leuto anatomizzato*, SPES, Florence, 1989); basing himself on lute temperament, he conceived of an equal temperament for the organ, harpsichord and harp in c.1640; cf. *Monochordo*, RBV, Barb. lat. 4430.

²⁶ Cf. *Dialogo*, cit., p. 133.

²⁷ On this subject, see the following articles: W.PALISCA, 'Empirismo scientifico nel pensiero musicale'; D.P.WALKER, 'Vincenzo Galilei e Zarlino'; both in *La musica nella rivoluzione scientifica del seicento*, ed. P.GOZZA, Il Mulino, Bologna, 1989.

diversità delle poste le fanno parere hora più et hora meno meste, & hora più et hora meno allegre»²⁸.

Se l'arte d'intavolare ne conosceva la natura, le facoltà espressive del liuto non venivano per ciò compromesse da tale flessibilità, né dalle altre variabili delle poste, ma arricchite.

Tornando al *Trattato*, è anche da notare che i frequenti riferimenti al *passamezzo* e alla *romanesca* che vi s'incontrano sono sempre connessi con le idee innovatrici teorizzate nel *Dialogo*. Diventa pertanto evidente che nel «soggetto arioso» del *passamezzo* e della *romanesca*, al margine del sistema dei modi ecclesiastici e degli «obblighi» del contrappunto, Galilei sente le semplici e razionali regole armoniche che dovrebbero orientare tutta la pratica e la teoria.

Temperamento equabile, analisi delle implicazioni tecnico-esecutive, armoniche ed espressive e loro identificazione, sono dunque, a nostro avviso, il presupposto e gli scopi della vasta ricerca di Galilei «in materia» di *passamezzo-romanesca-saltarello*.

Naturalmente essi si estendono anche al resto del *Libro*, a cominciare dalle due arie variate, quella «del *Gazzella*» e quella della «*Matriciana*» che trova una concordanza inaspettata col *tune* «Go from my window». Inaspettata e tuttavia normale, considerata, per così dire, la fluidità del materiale motivico che caratterizza la musica europea dell'epoca; come si riscontra anche nelle «sue» gagliarde, ad esempio in «*Fiordiligi*», tratta dalla *chanson* «*Un gay berger*» di T. Crequillon. In queste composizioni raccolte nella terza parte del *Libro*, (dedicate alle muse, alle ninfe e ad altri personaggi della mitologia greca, ad erbe, fiori, città ed altri luoghi)²⁹, forme e tecnica compositiva risultano diversificate, ma si possono forse ricondurre a tre indirizzi concettuali: all'estensione dell'arte d'intavolare del *Fronimo*, com'è appunto il caso della canzone di Crequillon; alle melodie, ai ritmi e alle armonie delle «canzoni» e delle «arie antiche»; all'«equilibrata fusione delle tendenze innovatrici del Nostro con quelle che egli ancora conservava della tradizione contrappuntistica»³⁰; alla fusione, cioè, del primo col secondo.

Le «Gagliarde et arie di diversi» trovano ampie concordanze soprattutto con le fonti delle opere di Santino Garsi³¹. Istruttive le versioni di Galilei per la scrittura armonicamente più «disciplinata» e in alcuni casi addirittura costretta nei sei cori (pur dimostrando in altri l'uso del settimo), che rivela «affetti» meno disinvolti e spregiudicati. Esse costituiscono probabilmente un momento di studio e riflessione sull'evoluzione tecnica e stilistica di questo genere, e sull'opportunità o meno di definire le «regole» e le «osservazioni» per bene intavolarle.

Eumatio: «You think therefore that the third between the two on the *tenor* and that on the *mezzana* is sharper than the ordinary one when playing *canzonas per b molle*?

Fronimo: In truth, it is; but not as much as those which are altered more rarely, which you can notice better in the *Romanescas* and *Passamezzos*, for though both are in the *primo tuono*, the difference of the postures make them appear either more or less sad, or more or less lively²⁸.

And where the art of tablature was aware of this property, the expressive power of the lute was enriched rather than compromised by the flexibility and the other kinds of variability of the postures. If we return to the *Trattato*, we notice that the frequent references to the *passamezzo* and the *romanesca* are always related to innovative ideas put forward in the *Dialogo*. It is therefore clear that in the case of the «soggetto arioso» of the *passamezzo* and *romanesca*, which lay very much on the fringe of the ecclesiastical modes and the various contrapuntal «obblighi», Galilei was aware of the simple and rational harmonic rules that should guide all practice and theory.

Equal temperament and due consideration of the implications on performance technique, harmony and expression (as well as the identification of these implications) are therefore, we feel, the premises and aims that lay behind Galilei's vast research into the whole matter of the *passamezzo-romanesca-saltarello* cycle.

Naturally these considerations are also present in the rest of the *Libro*, in particular the two arias with variations: the «*aria del Gazzella*» and «*La Matriciana*». Concerning the latter, there is an unexpected concordance with the *tune* «Go from my window» - though this is not altogether surprising if we consider the 'fluidity' of motivic material in European music at the time. Another case is «*Fiordiligi*», one of 'his' gagliards, which in fact turns out to be borrowed from T. Crequillon's «*Un gay berger*». While the works collected in Part Three of the *Libro* (dedicated to the muses, nymphs, other characters from Greek mythology, herbs, flowers, cities and other places)²⁹ vary in form and composition technique, they nevertheless all illustrate three basic ideas: the development of the art of intabulation as proposed in the *Fronimo* (a case in point being the Crequillon *chanson*); the employment of the melodies, rhythms and harmonies of *canzonas* and «*arie antiche*»; and the «balanced fusion of Galilei's innovative tendencies with what he still preserved of the contrapuntal tradition»³⁰.

In the «*Gagliarde et arie di diversi*» there are numerous concordances with the sources of Santino Garsi's works³¹. A comparison between them can be

²⁸ *Fronimo*, cit., 1584, p.107.

²⁹ Sui nomi delle gagliarde cfr. M.T. ANNONI, *Ulteriori osservazioni sul ms. Gal. 6*, in 'Il *Fronimo*', n.69, Milano, 1989.

³⁰ F.FANO, *La camerata... cit.* p.XII.

³¹ Cfr. H. OSTHOFF, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1926, rist. 1973; D. KIRSCH, *Santino Garsi da Parma Lautenwerke*, 'Gitarre & Laute', Köln, 1989.

²⁸ *Fronimo*, cit., 1584, p.107.

²⁹ On the names of the gagliards, see M.T. ANNONI, 'Ulteriori osservazioni sul ms. Gal. 6', in *Fronimo*, no. 69 Milano, 1989.

³⁰ F.FANO, *La camerata... cit.*, p. XII.

³¹ See H. OSTHOFF, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1926, republished 1973; D. KIRSCH, 'Santino Garsi da Parma Lautenwerke', *Gitarre & Laute*, Cologne, 1989.

Il *Libro d'intavolatura* si chiude col terzo genere, quello del ricercare, anch'esso esemplare per le varianti e gli «affetti delle armonie» determinate dalle sue «figure».

Quest'opera, dunque, rimasta a lungo pressoché estranea alla tradizionale identità storica di V. Galilei tracciata intorno alle teorie del *Dialogo*, e alle idee che animarono le riunioni di casa Bardi, dimostra, nei presupposti della sua origine e nelle ragioni che determinarono la sua evoluzione di costituire, insieme al *Fronimo*, l'esperienza che quell'identità ha generato, a sostegno del grande progetto umanistico di rinnovamento della pratica e della teoria musicale.

Si ringrazia la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze per aver concesso l'autorizzazione alla pubblicazione della presente riproduzione in *fac-simile*.

ORLANDO CRISTOFORETTI

instructive, for the harmonic writing in Galilei's versions is more «disciplined» and in certain cases confined to the six courses (though a seventh was used in others), resulting in «affects» that are somewhat less imaginative and uninhibited. They probably represented a moment of study and reflection on the technical and stylistic evolution of this type of composition, and on the question of whether correct intabulation required one to define the «rules» and the «observances».

The *Libro d'intavolatura* closes with the third type of composition, the *ricercar*, which again served as an example of the variants and «affects of the harmonies» generated by its 'figures'.

For a long time the *Libro d'intavolatura* did not feature greatly in the traditional historical portrait of Galilei, based as it was largely on the *Dialogo* and the ideas associated with the Camerata of the Bardi. And yet the ideas behind the conception of the *Libro* and the reasoning that shaped this work provide, along with the *Fronimo*, a clear picture of an experience dedicated to a grand humanist project of renewing musical theory and practice.

ORLANDO CRISTOFORETTI
(translated by Hugh
Ward-Perkins)