**Il misconosciuto Don Nicola Vicentino**

Analizzando le fonti sulla storia della musica nella seconda metà del Cinquecento, in particolare quelle sulla pratica musicale qui raccolte e commentate, si constata con stupore che il trattato L’antica musica ridotta alla moderna prattica pubblicato da Nicola Vicentino nel 1555 non riceve l’attenzione che ci si aspetterebbe; considerato che a pagina 34 si legge: se si potessi far la Musica de gl’antichi, si farebbe gran cose (Doc. 102); e visto che pochi anni prima si era auspicato il ritorno alla musica di quelli buoni antichi, capaci di moderare le passioni e affetti dell’animo (Doc. 85).

**1** In quasi tutti i trattati sulla musica pubblicati nella seconda metà del secolo il nome del Vicentino non compare; e quando viene ricordato è solo per dire che il Musico speculativo Don Nicola si era occupato del genere cromatico et del enarmonico, ed inventato l’archicembalo. **Eppure, la lettura del trattato apre inedite prospettive sulle idee musicali e la temperie del tempo; fino a suggerire prassi esecutive e portamenti in grado di realizzare i tanto desiderati affetti e sentenze della musica di cui aveva parlato il Calmeta nel 1500, ad apertura di secolo** (Doc. 41).

STRUMENTI A TASTIERA E PRATICA MUSICALE FONTI E DOCUMENTI DAL XV AL XVII SECOLO II: 1551 - 1580

**1**.Il trattato del Vicentino non è citato ne Le istitutioni harmoniche che Gioseffo Zarlino pubblica nel 1558, e non viene discusso da Pietro Aaron, Thoscanello de la musica, 1562; Illuminato Aiguino, La illuminata, 1562; Vincenzo Galilei, Dialogo della musica antica, et della moderna, 1581; Giovanni Maria Artusi, L’arte del contrapunto, 1586; Orazio Tigrini, Il compendio della musica, 1588; Lodovico Zacconi, Prattica di musica, 1592; Pietro Pontio, Dialogo di musica, 1595; Valerio Bona, Regole del contraponto, 1595; Ercole Bottrigari, Desiderio, 1599.

Per valutare i meriti da riconoscere a Don Nicola si illustra qualche passo significativo del trattato, iniziando dal termine aria usato nel secondo decennio da Baldassarre Castiglione ne Il Cortegiano (Doc. 46). **Dell’aria, overo moto**, il Vicentino offre ragione in termini musicali illustrando in dettaglio i molti modi del suo utilizzo: quando il Compositore havrà contesto i gradi & salti, & le consonanze et dissonanze insieme: **allhora si darà il modo conveniente sopra à quel suggietto, che sia in proposito delle parole, overo sopra altri pensieri;** & questo **moto** appresso il vulgo è detto aria, onde s’alcune parole, overo compositioni senza parole, hanno il suo moto conveniente, allhora alcuni dicono questa compositione ha una bell’aria, & è parlar improprio: questo aria, overo moto, si può usare in molti modi, come nel Cap. del moto s’intenderà (Doc. 102).

**Per descrivere la diversità delle passioni dell’animo** (Doc. 51), **e gli affetti che può muovere la musica quando dona l’anima**, **à quelle parole**, Don Nicola inaugura il metodo descrittivo degli aggettivi di opposto significato (quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste), in uso oltre gli esiti del Barocco: Anchora saranno alcune altre compositioni Latine **che ricercheranno mantenere il proposito del tono, & altre Volgari lequali havranno molte diversità di trattare molte & diverse passioni, come saranno sonetti, Madrigali, ò Canzoni, che nel principio, intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni, & poi nel fine saranno piene di mestitia, & di morte, & poi il medesimo verrà per il contrario; all’hora sopra tali, il compositore potrà uscire fuore dall’ordine del Modo, & intrerà in un altro, perche non havrà obligo di rispondere al tono, di nissun Choro, ma sarà solamente obligato à dar l’anima, à quelle parole, & con l’Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro suggietto** (Doc. 102).

Nella descrizione del 1561 dell’Archicembalo il Vicentino inanella una ghirlanda di dieci coppie di aggettivi ‘avversi’, per imparare **a sonare**, **e a cantare** **le pronuntie delle passioni delle parole**: quando dolce, quando amaro, quando allegro, quando mesto, quando soave, quando aspro, quando ombroso e oscuro, e quando lucido e chiaro, quando pio e divoto, e quando crudele e disperato, quando di lamentazione e di pianto, quando di allegrezza e di iubilatione, quando morto, e quando vivo, **secondo l’affetto che vuol muovere il sonatore** (Doc. 116).

**Pier Paolo Donati**

Secondo Nicola Vicentino per dar l’anima a quelle parole e far sì che gli oditori restino satisfatti, si deve a volte usare un certo ordine di procedere **che non si può scrivere**: come sono il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, **& secondo le parole muover la misura.**

**Come si vede, il passo contiene in nuce tutte le sperimentazioni che si registrano nella seconda metà del Cinquecento:** dall’uso di un’aria sola per commuovere altrui gl’affetti, come propone Girolamo Mei nel 1572 (Doc. 183), al far ragionare un solo cantando et non tanti nell’istesso tempo, come suggerisce Vincenzo Galilei nel 1582; dalla nobile sprezzatura di canto di cui si avvale Giulio Caccini nel 1602 per ***in armonia favellare***, all’invito di Girolamo Frescobaldi nel 1615 a ***non star soggetto à battuta***:

& s’avvertirà che nel concertare le cose volgari, a voler fare che gli oditori restino satisfatti, si de’ cantare le parole conformi all’oppinione del compositore; & con la voce esprimere, quelle intonationi accompagnate dalle parole, con quelle passioni Hora allegre hora meste, & quando soavi, & quando crudeli **& con gli accenti adherire alla pronunzia delle parole et delle note**; **et qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle composizioni, che non si può scrivere: come sono il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole muover la misura per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole & dell’armonia.**

**Nel trattato si trova anche una precoce attestazione dei procedimenti compositivi per illustrare musicalmente un testo poetico, poi compresi sotto il nome di madrigalismi** (Doc. 102): la **musica fatta sopra parole, non è fatta per altro se non per esprimere** **il concetto**, **& le passioni & gli effetti di quelle con l’armonia;** & se le parole parleranno di modestia, nella compositione si procederà modestamente, & non infuriato; & d’alegrezza, non si facci la musica mesta; e se di mestitia, non si componga allegra; et quando saranno d’asprezza, non si farà dolce; et quando soave, non s’accompagni in altro modo, perché pareranno difformi dal suo concetto, & quando di velocità, non sarà pigro e lento; & quando di star fermo, non si correrà; et quando dimostreranno di andare insieme, si farà che tutte le parti si congiugneranno.

Don Nicola propone **anche l’uso di strumenti mescolati con le voci in luoghi spatiosi et larghi**, **e per maggiore intonatione suggerisce di comporre a più chori; un anticipo sui fasti della policoralità di fine secolo** (Doc. 102): Nelle chiese, & in altri luoghi spatiosi et larghi, la musica composta à quattro voci fa poco sentire, anchora che siano molti Cantanti per parte, nondimeno & per varietà, & per necessità di far grande intonatione in tali luoghi, si potrà comporre Messe, Psalmi, & Dialoghi, & altre cose da sonare con varij stromenti, mescolati con le voci; & per far maggiore intonatione si potrà anchora comporre à tre chori. Nel trattato il Vicentino dichiara di trovarsi a Ferrara, dove con le sue composizioni offre a molti gentiluomioni

cognizione dellamusica Cromatica & Enarmonica; tanto che per la sua mirabil dolcezza, et per non deviare in parte alcuna dalla virtù de gli antichi Principi l’Eccellentiss. **Signor Principe di Ferrara Alfonso Estense** (GESUALDO ha lavorato alla corte ) oltre il favor che gli ha dato, l’ha con somma celerità e gratia imparata, acciò ch’il mondo cognosca in lui il ritratto del perfetto Principe (Doc. 162).

Don Nicola specifica che ha posto fine & ultima divisione alla pratticabil Musica, con voci, & co ’l nostro instrumento, ovvero l’Archicembalo, all’ombra di Ercole II (1508-1559) e del fratello Ippolito II (1509-1572). Se la citazione che si incontra nella lettura del passo di un genere di musica destinata a li privati sollazzi de Signori e Principi prelude alle meraviglie del Concerto delle Dame, l’Archicembalo rimanda alle prodezze del Luzzaschi, **alla sublime e snervante ricerca di Gesualdo da Venosa, alle invenzioni di strumenti enarmonici o cromatici:**

Un passo significativo è quello dove **il musico è paragonato all’oratore**, e al modo che tiene nell’Oratione, che hora dice forte, & hora piano, & più tardo, & più presto, e con questo muove assai gl’oditori, **& questo modo di muovere la misura, fà effetto assai nell’animo, & per tal ragione si canterà la Musica alla mente per imitar gli accenti, & gli effetti delle parti dell’oratione**.

Il Vicentino aggiorna lo status quaestionis quando scrive che nell’ascoltare una Messa sopra un Madrigale, & sopra una Canzone Franzese, ò sopra la battaglia si è indotti al ridere, che pare quasi che il tempio di Dio, sia diventato luogo da recitare cose lascive, & ridiculose, come se ‘1 si fusse in una scena, ove è lecito recitar ogni sorte di Musica da Buffoni, ridiculosa, et lasciva, non è da maravigliarsi, s’à questi tempi la Musica non è in pretio; perche è stata applicata à cose basse, come sono a Balli, a Napolitane, & a Villotte, & altre cose ridiculose (Doc. 102

**Canto a voce sola e sprezzatura**

Sulla monodia Gioseffo Zarlino osserva nel 1558 che con maggior dilettatione si ode cantare alcuno solo al suono di un’Organo, della Lira, del Leuto, o di altri simili instrumenti, che non si ode molti (Doc. 108); sull’uso nella musica greca di un’aria sola che commuoveva altrui gl’affetti in modo tanto gagliardo, come si è visto scrive nel 1572 lo studioso delle fonti elleniche Gerolamo Mei (Doc. 183). La prima attestazione sull’impiego in teatro di un canto monodico si ha alla corte ferrarese nel 1554: Andrea fratello di Alfonso dalla Viola Rappresentò il Sacerdote con la lira ne Il Sacrificio di Agostino Beccari (Doc. 100); la seconda a Napoli nel 1558: in un Intermedio dell’Alessandro del Piccolomini con musiche di Scipione del Palla, maestro di Giulio Caccini, donna Fomia si levò in piè e disse le sottoscritte stanze, con un modo, mezzo tra cantare e recitare (Doc. 110); la terza a Reggio Emilia nel 1568: nella commedia Alidoro i canti seguono il corso consueto nel parlare ordinario senza mai replicare cosa alcuna, risultando tanto aderenti alle parole da potersi quasi tosto dimandar ragionamenti che canti (Doc. 161); la quarta a Firenze nel 1579: Giulio Caccini per canto famoso nella commedia data per le nozze di Francesco dei Medici e Bianca Cappello cantò un’aria sopra una viola (Doc. 211). Fabrizio Dentice scrive nel 1552 che i cantanti devono saper rimettere & rinforzar la voce quando bisogna, (Doc. 93); Francesco Sansovino loda nel 1562 Virginia Vagnoli in quanto non ha pari, e per sicurezza nel canto, e per vaghezza et attillatura nel modo del cantare, et per dolcezza nella voce e nel tremolo ch’ella leggiadramente usa cantando (Doc. 122);

Nel 1576 Bartolomeo Arnigio, promotore dell’Accademia degli Occulti di Brescia, scrive che Giuochi dimandare si ponno gli honesti, e virtuosi trattenimenti, che nelle Accademie si fanno da sublimi e affinatissimi Ingegni, né quali oltre il trattenimento soave della Musica, ò per canne, ò per corde, ò per voci, ò per tutte insieme, chi della Storia, chi della Philosophia, chi della Poesia, chi dell’Astronomia, chi dell’Eloquenza, e chi della sagra Disciplina, altramente discorrendo, e bellissime poesie tessendo, come per ischerzo e diporto, traduce bene e con gloria sua il tempo; tra le quali quella de gli Intronati di Siena, quell’altra de gli Affidati di Pavia, de gli Occulti di Brescia, e de Philarmonici di Verona (Doc. 196).

**Gabriele Bombasi scrive nel 1568 che la cantante dell’Alidoro accompagna sempre il volto, gli occhi, i gesti et i movimenti alla varietà de’ concetti così gentilemente ch’innamora, volgendo gli animi di ciascuno a temere, sperare, a rallegrarsi et attristarsi (Doc. 161);**

Francesco Patrizi definisce nel 1577 la voce di Tarquinia Molza, dotata di chiara spiccatura, quale soprano non fosco, non soppresso, non sforzato, **ma chiarissimo, aperto, delicatissimo, piano, eguale, soavissimo**; insomma se si potesse dire, senza peccato più che angelico; **et quello che i musici sogliono appellare rotondo, che tanto vale di sotto, quanto in mezzo, e di sopra** (Doc. 200).

 Come si vede, **alla fine degli anni Settanta la strada che conduce alla Seconda pratica è già tracciata, e in parte percorsa; aveva dunque ragione Vincenzo Giustiniani, quando nel 1628 scrive che verso il 1575 era venuto in uso un modo di cantare molto diverso da quello di prima.**

102. **Proemio del Primo libro, della Prattica musicale, di don Nicola Vicentino** […] & particularmente in questa inclita città di Ferrara, dov’al presente mi trovo, dando altrui della Teorica di questa arte cognitione, & con le compositioni nostre, riducendo in prattica, à molti Signori e gentilhuomini intender facciamo la dolcezza di questa armonia, di cui senza modo invaghiti, si sono con ogni esquisita diligenza per impararla affaticati; perche con effetto comprendono che (come li scrittori antichi dimostrano) **era meritamente ad altro uso la Cromatica & Enarmonica Musica** riserbata che la Diatonica, perche questa in feste publiche in luoghi communi à uso delle vulgari orecchie si cantava: quella fra li privati sollazzi de Signori e Principi, ad uso delle purgate orecchie in lode di gran personaggi et Heroi s’adoperavano. Onde per la sua mirabil dolcezza, et per non deviare in parte alcuna dalla virtù de gli antichi Principi l’Eccellentiss. Signor Principe di Ferrara ALFONSO Estense, oltre il favor che gli ha dato, l’ha con somma celerità e gratia imparata, acciò ch’il mondo cognosca in lui il ritratto del perfetto Principe […]

**Proemio del Secondo libro, della Prattica musicale, di don Nicola Vicentino** […] Il Terzo & ultimo modo sarà, che quando il Compositore havrà contesto i gradi & salti, & le consonanze et dissonanze insieme: **allhora si darà il modo conveniente sopra à quel suggietto, che sia in proposito delle parole, overo sopra altri pensieri**; & questo moto appresso il vulgo è detto aria, onde s’alcune parole, overo compositioni senza parole, hanno il suo moto conveniente, allhora alcuni dicono questa compositione ha una bell’aria, & è parlar improprio: questo aria, overo moto, si può usare in molti modi, come nel Cap. del moto s’intenderà [… p. 27] […] et la ragione perche si accorda spontata [la quinta], di sopra è stata detta, per poter usare quattro sorti di consonanze, di più ch’usarono gli antichi, et per far molto più ricca et abondante la Musica, come noi in questi tempi habbiamo, et non potemo far tanti miracoli (come gl’antichi hanno scritto) et il dover vorria, che noi facessimo muovere più gli Oditori, che non facevano gl’antichi, perche habbiamo più consonanze et più gradi; et la ragione è questa, che l’abondanza, et l’uso grande che noi habbiamo, non fa effetto di miracolo alcuno negli Oditori: vero è che la Musica buona et ben fatta, è abbracciata dalli buoni Musici, et diletta molto più à quelli che hanno gl’orecchi Musicali, che à gli altri, che hanno gl’orecchi solamente naturali. Ho fatto questo poco di digresso, si per acquietar gli animi d’alcuni che leggono l’historie Musicali, et dicono, s’el si potessi far la Musica de gl’antichi, si farebbe gran cose [… p. 34] […] così avviene al compositore di Musica, che con l’arte puo far varie commistioni, di Quarte, & di quinte d’altri Modi, et con varij gradi adornare la compositione proportionata secondo gli effetti delle consonanze applicati alle parole, & dè molto osservare il tono, ò il modo. Quando comporrà cose Ecclesiastiche, & che quelle aspetteranno le risposte dal Choro, ò dall’Organo, come saranno le Messe, Psalmi, Hymni, ò altri responsi che aspetteranno la risposta. Anchora saranno alcune altre compositioni Latine che ricercheranno mantenere il proposito del tono, & altre Volgari lequali havranno molte diversità di trattare molte & diverse passioni, come saranno sonetti, Madrigali, ò Canzoni, che nel principio, intraranno con allegrezza nel dire le sue passioni, & poi nel fine saranno piene di mestitia, & di morte, & poi il medesimo verrà per il contrario; all’hora sopra tali, il compositore potrà uscire fuore dall’ordine del Modo, & intrerà in un altro, perche non havrà obligo di rispondere al tono, di nissun Choro, ma sarà solamente obligato à dar l’anima, à quelle parole, & con l’Armonia di mostrare le sue passioni, quando aspre, & quando dolci, & quando allegre, & quando meste, & secondo il loro suggietto; & da qui si caverà la ragione, che ogni mal grado, con cattiva consonanza, sopra le parole si potrà usare, secondo i loro effetti [… p. 48]

**Regola da concertare cantando ogni sorte di compositione.**

Cap. XXXXII. […] s’avvertirà che nel concertare le cose volgari, a voler fare che gli oditori restino satisfatti, si de’ cantare le parole conformi all’oppinione del compositore; & con la voce esprimere, quelle intonationi accompagnate dalle parole, con quelle passioni Hora allegre hora meste, & quando soavi, & quando crudeli & con gli accenti adherire alla pronunzia delle parole et delle note; et qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle composizioni, che non si può scrivere: come sono il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole muover la misura per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole & dell’armonia, ad alcuno non li parrà cosa strana tal modo di mutar misura, tutti a’ un tratto cantando mentre che nel concerto s’intendino, ove si habbi da mutar misura che non sarà errore alcuno, & la compositione cantata, con la mutatione della misura è molto gratiata, con quella varieta, che senza variare, & seguire al fine, & l’esperienza di tal modo farà certo ognuno, però quelle cose volgari si ritroverà che tal procedere piacerà più à gl’oditori, che la misura continua sempre à un modo, & il moto della misura si dè muovere, secondo le parole, più tardo, & più presto, & se bene si considera nelle compositioni, che nel mezzo, & nel fine, si muove la misura, con la proportione, di equalità, avvenga che alcuni sono d’oppinione, che battendo la misura alla breve, non si dè mutare misura, & pur cantando muta; et non è gran male, et come cessa la proportione di equalità, si ritorna in un’altra misura, siche per l’uso gia fatto, non è inconveniente la mutatione della misura, in ogni compositione, & la esperienza, dell’Oratore l’insegna, che si vede il modo che tiene nell’Oratione, che hora dice forte, & hora piano, & più tardo, & più presto, e con questo muove assai gl’oditori, & questo modo di muovere la misura, fà effetto assai nell’animo, & per tal ragione si canterà la Musica alla mente per imitar gli accenti, & gli effetti delle parti dell’oratione, & che effetto faria l’Oratore che recitasse una bella oratione senza l’ordine de i suoi accenti, & pronuntie, & moti veloci, & tardi, & con il dir piano & forte: quello non muoveria gl’oditori. Il simile dé essere nella Musica perché se l’Oratore muove gli oditori con gli ordini sopradetti, quanto maggiormente la Musica recitata con i medesimi ordini accompagnati dall’Armonia, farà molto più effetto, et l’esperienza dell’Organo insegna, che solamente con l’intonatione delle voci accompagnate dalle consonanze, senza pronuntia di parole fa mirabil’udire, ò quanto sarebbe fuore di modo eccellente la Musica, sé i cantanti potessero con la pronuntia delle voci, & delle parole, intonare, & cantare, una compositione così giusta, come fa l’Organo. Hora se quelli non potranno usare tal giusta intonatione almeno non useranno diligenza di accordarsi, più che potranno ne i loro concerti, & quando la Musica sarà cantata alla mente sarà molto più gratiata, che quando sarà cantata sopra le carte, & si piglierà l’essempio delli predicatori, & da gli Oratori, che si recitassero quella predica, et quella oratione, sopra una carta scritta quelli non havriano ne gratia, ne audienza grata, perche i sguardi, con gli accenti musicali muoveno assai gli oditori quando sono insieme accompagnati [… p. 94v]

 **Vicentino, 1555**

 **[…] il corpo della Musica son le note, et le parole son l’anima e sì come l’anima per essere più degna del corpo deve da quello essere seguita et imitata, così ancho le note devono seguire, et imitare le parole, et il compositore le deve molto bene considerare, e con le note meste, allegre, o severe, come saranno convenienti, esprimere il soggetto loro, uscendo alcuna volta di tono, come fa Archadelt per imitare le parole.**

**Mazzone, 1569**

116. […] Molte altre commodità sono in detto instrumento, come sarebbe a dire da imparare a sonare, e a cantare le pronuntie delle passioni delle parole, cosa che non si puo se non in qualche parte della comune Musica; quando dolce, quando amaro, quando allegro, quando mesto, quando soave, quando aspro, quando ombroso e oscuro, e quando lucido e chiaro, quando pio e divoto, e quando crudele e disperato, quando di lamentazione e di pianto, quando di allegrezza e di iubilatione, quando morto, e quando vivo, secondo l’affetto che vuol muovere il sonatore.

**Vicentino, 1561**

120. […] Quanto alle cose che si suole trattare con **musica polifonica o con l’organo, nulla vi deve essere di profano in esse […] In ogni modo, tutta questa maniera di salmodiare in musica non deve essere composta per un vacuo diletto delle orecchie, bensì in modo tale che le parole siano percepite da tutti [ut verba ab omnibus percipi possint] Trento, Concilio**; Ventiduesima sessione 1562 121. 20 settembre […]

Et così stando con solenne musiche et organo si cominciò l’officio della Santa Trinità […] l’arcivescovo intonò il Te Deum Laudamus et la musica con l’intermedio dell’organo et di trombe cantarono il rimanente […] 21 settembre […] Dapoi con detta compagnia et processione con suon di trombe si venne al coro […] et in questo tempo che si preparava la messa, continuavan hor le trombe, hor l’organo, et hor la musica […]

**Bergamo, Santa Maria Maggiore (?) Cronaca di Cerbonio Besozzi, strumentista al servizio del principe Mauritz di Sassonia (1548-1563) Baroncini, 1998, p. 29 1562 122.**

[…Virginia Vagnoli, Siena c. 1540-1587] non si truova un’altra sua pari, e per sicurezza nel canto, e per vaghezza et attillatura nel modo del cantare, et per dolcezza nella voce e **nel tremolo** ch’ella leggiadramente usa cantando. Dicono oltre a ciò che sonando di Violone, ella non cede punto né ad Alfonso, né allo Strigghia ch’è così famoso in questa materia. […]

 **Sansovino, 1562, p. 230 1562 123.**

 La quarta è, che più voluntieri si faccia il passaggio nella parola, o sillaba dove si porta la lettera, o, in bocca col passaggio, che nell’altre; et accioche questa regola sia meglio intesa, hora dichiaro, le vocali (com’ogniun sa) sono cinque, delle quali alcuna come **è la U, porta uno spaventevole tuono all’orrecchia** [...] Et alcuna, si come è **la i,** **portando co’l passaggio, rappresenta un’animaletto che si vada lagnando per haver ismarrita la sua madre**; pure si può concedere ch’al soprano istia manco brutto il passagiare per la i ch’all’altre voci. L’altre vocali che rimangono, si ponno senza scrupolo portare; pure fando fra loro comparatione, dico che la **o** è la migliore, percioche con essa si rende la voce più tonda, e con l’altre, oltre che non così bene s’unisce il fiato, perche si formino passaggi, sembianti al ridere, pure non istringendo, tanto questa regola; mi rimetto al buon giudicio del cantante […p. 23] **voce flessibile, pieghevole e variabile** [… p. 27] e per il contrario, poi se ne trovano alcuni, ch’il basso, il tenore, & ogni altra voce, con molta facilità cantano; e fiorendo; e diminoendo con la gorga, fanno passaggi, hora nel basso, hora nel mezzo, & hora nell’alto, ad intendere bellissimi […] […] nel madrigale non si facciano più di quattro o cinque passaggi, accioché l’orecchia gustando di rado la dolcezza, si renda sempre d’ascoltar desiderosa. Il che non avvenirebbe, se continuamente passeggiando si cantasse, perchioché i passaggi di piacevoli, diventarebbono noiosi, quando l’orecchia appieno satia ne divenisse. […] se ne trovano alcuni, ch’il basso, il tenore e ogni altra voce, con molta facilità cantano; e fiorendo, e diminuendo, con la gorga, fanno passaggi, hora nel basso, hora nel mezzo, et hora nell’alto, ad intendere bellissimi […] l’uno debba dar luogo all’altro; per che se due o tre tutti in un tempo passeggiassero, confonderebbono l’armonia […]

**Maffei, 1562, p. 23, 27, 29, 33**

28 novembre […] che alcuno delli Canonici, Sottocanonici, nè altro Sacerdote sia qual si voglia, non ardiscano interrompere li suoni delli organi mentre si suoneranno, ma debbano star quieti et con patientia fino a tanto che li organisti verranno ad haver finito li suoi suoni […]

**Venezia, San Marco Caffi, 1854, p. 30-31**

 […] Mi ha persuaso la memoria […] d’un ragionamento che V.S.R. [Andrea Pampuro, abbate del convento di San Giorgio Maggiore a Venezia] mi fece sei mesi addietro, quando parlando meco in camera sua dimesticamente […] mi raccontò con quanta noia nel suo per noi ben aventuroso viaggio da Roma a Venezia, **havesse udito la settimana santa cantare in Perugia et in Arezzo le lamentationi di Geremia profeta con tante gorghe, et con tante moltitudini di voci, che le erano parute più tosto un confuso strepito et romore ch’una distinta musicha, & pietosa e divota quale si conviene in questi santi giorni** […]

**Ferrarese, 1564**

3 luglio […] l’organo è riuscito tanto buono che io non saprei dimandar meglio et par che a questa chiesa sempre vi sia il giubileo per la frequantacione del populo che ci viene per questo. […] Mantova, Santa Barbara, lettera di Girolamo Cavazzoni a Guglielmo Gonzaga; Graziadio Antegnati Mari, 1999, p. 45 1565 139. 11 ottobre […] voce puerile per un’ sovrano […] d’un putto o, d’uno Eunuco di quella Cappella [di San Pietro…] buona grazia di cantare con i suoi passaggi alla napoletana, la voce fusse naturale non falsetto […] ha à cantare solo in una sala grande in compagnia di quattro violoni, et di quattro tromboni […] nel salon grande del Palazo, bisogna voce gagliarda et che si senta […] Firenze, Salone Cinquecento, Teatro Mediceo;

Cosimo ad Averardo Serristori ambasciatore a Roma Carter, 1987, p. 14 1565 140. […] la Sala oltre alla meravigliosa bellezza, di grandezza, & altezza singulare, & forse la maggiore di che oggi si habbia notizia, fú necessario fare i Concerti della Musica molto pieni […] I Intermedio. […] molto artifizioso Cielo. Di cui à poco à poco si vide uscire una Nugola, in cui era con singolar maestria congegnato un dorato, & ingemmato Carro, cognosciuto esser di Venere, percioche da due bianchissimi cigni si vedeva tirare, in cui, come Donna e guidatrice si vedeva quella bellissima Dea con molta maestà sedendo tutta nuda inghirlandata di rose e mortella […] in sua compagnia le tre Grazie cognosciute anch’esse dal mostrarsi tutte nude da’ capegli biondissimi odori soavissimi,] una dolcissima Armonia, più somigliante à divina, che ad humana cosa […] quattro Gravicembali doppi, quattro Viole d’Arco, dua Tromboni, dua Tenori di Flauti, un Cornetto muto, una Traversa, dua Leuti [per la scesa del Carro] Venere. Due strofette. Canto […] fu à otto: cantata fuori solo da voci, & accompagnata dentro la scena ma ben con singular difficoltà, & artifizio.

Da dua Gravicembali Da quattro Violoni Da un Leuto Mezano Da un Cornetto muto Da un Trombone Et da dua Flauti diritti Amore. Stanza […] fu a cinque cantata anch’ella fuora tutta da voci e accompagnata dentro Da dua Gravicembali Da un Leuto grosso Da un sotto basso di Viola aggiunto sopra le parti Da un soprano di Viola aggiunto anch’egli Da un Flauto similmente aggiunto Da quattro Traverse Et da un Trombone [p. 16] [musica di Alessandro Striggio]

II Intermedio […] un picciolo Cupidino, il quale pareva che in braccio vezzosamente tenesse un Cigno, in cui molto maestrevolmente era congegnato un non molto gran violone; il quale con una verga di palustre sala che nell’una mano havea, sotto a cui era nascosto l’archetto […] quattro altri Cupidi […] con quattro ornatissimi liuti venivan sonando [p. 8]. Il secondo [intermedio] fu à quattro cantato fuori da quattro voci & sonato Da quattro Leuti Da una Viola d’Arco Et da un Lirone. Et dentro Da tre Gravicembali Da un Leuto grosso Da una Viola soprano Da una Traversa contralto Da un Flauto grande Tenore Da un Trombone basso Et da un Cornetto muto che sonava una Quinta parte aggiunta di soprano [p. 17] [musica di Alessandro Striggio] III Intermedio. Inganni […] In mano Altri di loro havea Trappole, Altri ami, & altri Oncini, ò Rampi, sotto ciascun de’ quali erano ascose Storte musicali [p. 8-9] Fu il terzo Intermedio à sei sonato & cantato tutto fuori cioè Da cinque Storte Da un Cornetto muto Et da otto voci raddoppiando i sovrani & i bassi [p. 18] [musica di Francesco Corteccia] IV Intermedio. Due Antropofaghi, o Lestrigoni […] sonando sotto forma di trombe ordinarie due tromboni pareva che volessero eccitare i riguardanti a combattere [una] stravagante Moresca La Musicha del Quarto fú anch’ella à sei cantata similmente, & sonata tutta fuori raddoppiando nelle voci tutte le parti, & aggiugnendovi Dua Tromboni Una Dolzaina Dua Cornetti ordinari Un Cornetto grosso Et dua Tamburi [p. 18] [musica di Francesco Corteccia] V Intermedio. Psiche […] ne i Serpenti erano con singolare artifizio congegnati quattro Violoni, & ella poi cantò con tanta grazia […] una voce sola di soprano accompagnata fuori Da quattro Violoni Et dentro Da un lirone Et da quattro Tromboni [p. 18] [musica di A. Striggio] VI Intermedio. L’ultimo fú a quattro allegrissimo, & pienissimo quadruplicando tutte le voci. Et aggiugnendovi Dua Cornetti muti Dua Tromboni Una Dolzaina Una Stortina Un Lirone Una Lira Un Ribechino Et dua Liuti [p. 18-19] [musica di Francesco Corteccia (1502-1571)]

**Firenze, Salone Cinquecento, La Cofanaria, Nozze Francesco de Medici e Giovanna d’Austria Lasca, 1566, p. 3-6; a soddisfazione de curiosi Musici: p. 16-19 Pirrotta, 1981, p. 204, 258**

Primo si apre il libro di Capella, et a sorte si trova un principio di Kirie, o vero di Motetto, et si copia mandandolo a l’organista che concorre, il quale sopra quel sugetto, ne l’istesso Organo vacante deve sonar di fantasia regolatamente, non confondendo le parti come che quattro Cantori cantassero. Secondo si apre il libro dei Canti fermi pur a sorte, et si copia un Canto fermo, o d’introito o d’altro, et si manda al detto organista, sopra il quale deve sonar cavando le tre parti, facendo il detto Canto fermo, una volta in Basso l’altra in Tenore, poi in contralto, et soprano cavando fughe regolatamente et non semplici

accompagnamenti. Terzo si fa cantare la Capella de cantori, qualche Versetto di compositione non troppo usitata, la qual deve imitare et rispondergli, sì in tuono come fuori di tuono; et queste cose fatte d’improvviso dan chiaro indicio del valor de l’organista facendole bene. Venezia, San Marco; Prova solita per esperimentar li organisti che pretendono concorrere a l’organo della chiesa di San Marco in Venezia. Caffi, 1854, I, p. 28 1567 149.

[…] in modo e con tal proportione, che tutte le parti insieme una soave armonia apportino agli occhi de’ riguardanti [… come] le proporzioni delle voci sono armonia delle orecchie, così quelle delle misure sono armonia agli occhi nostri […]

**Andrea Palladio, sul progetto del nuovo duomo di Brescia Wittkower, 1964, p. 113**

I Intermedio. Furie e famosi huomini stati viziosi […] cantarono, & sonarono due volte un madrigale a voci pari, a sei cantato da sei voci, et sonato da cinque Dolzaine, e un Trombone […] II Intermedio. Il Piacere ed Ercole […] et dentro si sonava tre Gravicembali, tre Liuti, quattro Tromboni, quattro viole d’Arco, due Flauti e una Traversa […] III Intermedio. Pastori e Ninfe […] madrigale a otto, quattro soprano e quattro bassi di violoni […] IV Intermedio. Calumnia […] a cinque, cantato da cinque voci, et sonato da una Storta per basso, due Tromboni, et due Cornetti muti […non apparenti] V Intermedio. Amore e Vizi, Nove Muse, Tre Grazie […] dal Cielo ne calava dodici, et cantavano un Madrigale a cinque, et si sonava quattro Viole, un Cornetto muto, due Tromboni, una Lira et un Liuto; quegli di Terra ripondevano con un Madrigale a quattro cantato da quattro voci, et sonato da dua Tromboni, et tre Flauti, che erano nove […] et poi tutti insieme, cioè numero ventuno, con tutti i detti strumenti, et voci cantavano un’altra Canzone a sei, dipoi dodici si partivano, et nove ne rimanevano che cantavano la Canzone: Vatten’ o bella schiera […] VI Intermedio. 29 Dei […] una Canzona a sei, sonata da due Cornetti, quattro Tromboni, sei Liuti, un basso e un Soprano di Viola, due Flauti, una Traversa et dal resto delle voci [12] cantata, i quali tutti erano tramezzati voci et istrumenti […]

**Firenze, Feste per battesimo primogenita Francesco dei Medici; musica di Alessandro Striggio Ceccherelli, 1567 Pirrotta, 1981, p. 209-211**

à22. di Febraro […] For. Per il corso di due hore, che duro la cena: li fidelissimi Musici del Duca di Baviera, che di continovo al suo servitio li tiene, fecero varij e ben concertati concerti, de instrumenti di fiato, di cordi, e di voci, e di tal sorte, alli ascoltanti prestavano la Melodia: ch’io potrei rettamente giurare, che nel terreste paradiso, mi parve di stare quella felicissima sera. [… p. 56] Mar. Chi vi è per Organista? For. Messer Gioseppe da Lucca, giovane degno di molta laude per le sue infinite virtù, & honorati costumi. Mar. Il conosco, in Venetia quando che sotto la disciplina di Messere Adriano ivi era. For. Vi è anco Messer Giovan Battista Morsolino da Cremona, virtuoso certo tanto qualificato di honorati intertenimenti, che s’ io vi volesse dire, come compartite tiene l’hore del giorno, vi faresti maraviglia. Mar. Maraviglia non è che un virtuoso, nell’esercitio delle virtù dispensa il tempo, che dalla quieta le vien concesso. For. Vi è anco Messer Ivo de Vento, nell’arte della Musica molto esercitato. Mar. Dunque vi fono tre Organisti. For. Tre sono e vanno a vicenda ogni fettimana al servitio. [… p. 70-71] Mar. In che tempo si serve sua eccellenza, di tutti questi virtuosi. For. I cantori ogni Mattina alla Messa grande, & il Sabbato e le Vigilie, delle feste comandate, al Vespro. Gli strumenti di fiato, le Domeniche del Signore, e li giorni festivi, alla Messa, & al vespro in compagnia delli cantori suonano. Mar. E le viole da Brazzo, a che sene serve. For. Nel tempo ch’io vi fui non li vidi servire, se non in tavola, ma sono informato, che spesse volte al hora del sonno di mezo giorno, hanno fatte, hora con viola de brazzo, & hora con viola di Gamba, & hora con Clavicordo, Fiffaro e Cithera, & altri variati concerti, che quelli di viola di braccio, con quelli strumenti di fiato, gionti insiemi far sogliono, con le voci di Camera, che certo, sonore & artificiose ve ne sono. [… p. 72] Mar. Che strumenti furono sonati. For. Una Battaglia ad otto, di Messere Aniballe Organista, con Tromboni, e Cornetti alti, & altre opere pure a otto [… p. 93] Et a questa prima vivanda sonarono, cinque cornetti alti, e duo tromboni opere a sette, e nelle seconda vivanda furono portate, a suono di Trombe. [… p. 94] Alla quale vivanda sonò

 una Musica di sei Tromboni grossi, dove il Basso, va otto voci più basso de gli altri comuni, fino che si porto la terza vivanda. [… p. 96] E qui fù fatta una Musica, di sei viole da brazzo, quali sonarono artifitiosi Motetti e vaghi Madrigali, & a suon di Trombe dalla Cucina usci la quarta vivanda. [… p. 97] Qui sonarono opra a dodici, un Regale dolce, sei viole da brazzo, cinque Tromboni, & un Cornetto, & similmente a suon di Tube e Taballi fù portata la quinta vivanda. [… p. 98] Sei viole da gamba grosse, quali vanno una quarta più bassi, delli ordinari, sei flauti, e sei voci con lo strumento da penna. E fù portata la sesta vivanda. [… p. 99] Qui suavemente sonò uno strumento da penna, un Trombone, un Flauto, un Lauto, una Cornamusa, un Cornetto muto, una Viola di Gamba, e un Fiffaro, quale certo questa Musica molto mi piacque. Mar. E chi sono il Lauto. For. Giovanne Kolmann, virtuoso certo molto prattico di questo strumento. [… p. 100] E qui se sonò a dodeci, a tre Chori: primo Choro con quattro viole da Gamba, secondo, quattro flauti grossi, e terzo, quattro stromenti varij: Cioe una Dolzaina, una Cornamusa, un Fiffaro, e un Corno muto […] e fu portata la settima vivanda [… p. 102] E qui canto suavemente tutta la Cappella di voci insieme: e messere Orlando, per variare concento all’udito, delli ascoltanti, alcuni quarti Cantar fece, da prattici e scelti Cantori, con la quale harmonia portate furono le confettioni [… p. 104] For. Dopo cantato la bella & artefitiosa Messa ad otto di Messere Orlando di Lasso, con l’ordine detto di sopra, si sentarono a disinare: e tra le altre Musiche, che fatte vi furono, questo bel concerto udivi: opera a 24. Otto viole da Gamba, otto viole da braccio, & otto strumenti varij: cio è un Fagoto, una Cornamusa, un Cornetto muto: un Cornetto alto: un Cornetto grosso storto, un Fiffaro, una dolzaina, & un Trombone, grosso: una volta senza voci, prima e seconda parte fu sonato: e dopo compartiti, da Messere Orlando, con otto Sonore voci, unaltra volta fu fatto: e fù tanto dolce quella (che mai spero udirla meglio) armonia, ch’io stesso non sapevo, se in paradiso o in terra mi ritrovava. [… p. 150] La Domenica, fu cantata sollennemente, una Messa à 24. dell’eccellente Messere Anniballe Paduano, Organista dello Sereniss: Arciduca Carlo d’Austria. E nel desinare l’eccellente Messere Orlando di Lasso, tra le altre Musiche, che fatto havea: Un Mottetto a quaranta fece cantare e sonare quale fù degno d’ogni honore e laude. Mar. Ditemi a che modo furono compartite le parte? For. Otto Tromboni, Otto viole da gamba, otto flauti grossi, un strumento da penna, & vn Liuto grosso, tutto il restante supplirono le voci, e fù ditto tre volte, con grandissima audienza. Mar. E chi fù l’autore di questa superba, & inodita compositione? For. Lo Signore Alesandro Striggio gintilhuomo Mantuano: quale per il merito delle sue gran virtù, con grandissima provisione, e comodità presso del gran Cosimo, Duca di Firenze, se intertiene. [… p. 183] Nel secondo Atto […] fù fatta una Musica di quattro voci, con dui liuti, un strumento da penna, un fiffaro, & un basso di Viola da gamba. [… p. 187]

**Monaco, Nozze di Guglielmo V di Baviera con Renata di Lorena Troiano, 1568**