

Parte seconda

Lodovico Zacconi, (Prattica di musica, Venezia 1592) è forse il più autorevole trattatista di stampo zarliniano. Egli è incredibilmente eusastivo trattando tutti i punti fondamentali della codificazione zarliniana, sia dal punto di vista della notazione che delle problematiche relative ad essa, approfondisce tutti gli argomenti che già interessarono Zarlino, più una incredibile quantità di cose, tra le quali scelgo i capitoli sottostanti, essendo pertinenti al nostro argomento:

Se tutte le figure musicali possano intravenire nelle Prolazioni (Cap. XXIX Libro secondo)

Nelle Prolazioni, più che in altri segni, si vietano alcune figure, per rispetto al fatto che se non si vietassero, non vi sarebbe alcuna differenza tra la Proporzione minore perfetta [o $3/2$] e la Prolazione, visto che ognuna di loro adopera e vuole tre minime per tatto [a parte il fatto che nella Proporzione la Breve è perfetta e viceversa, nella Prolazione è perfetta la Semibreve].

Cinque sono le figure usate nelle Prolazioni [Maggiore e Minore]: Massima, Longa, Breve e Semibreve con la Minima. Ma siccome, con queste figure sole, le composizioni di questo genere sarebbero meno varie delle altre, si sono istituite alcune figure bianche che possano sostituire quelle figure che non possono intervenire [perchè sarebbero uguali alle minime annerite].

Si deve sapere che nelle Prolazioni sono bandite tutte le figure che per loro natura sono oscure [dalla semiminima in giù] e per supplire a questa mancanza di figure, si usa aggiungere alla minima tutti quei segni [nella coda] che appartengono ai valori esclusi. In questo modo, con la combinazione di minima e ricciolo di croma, si ottiene la Semiminima [il valore intermedio ai due estremi] e con la stessa Minima, col ricciolo di Semicroma, si ottiene il valore intermedio di Croma.

Segue l'esempio di H. Isaac nella sequenza dell'Epifania.



Sebbene non vi siano riportate tutte le parti, ma le due principali, si possono notare le suddette figure usate con disinvoltura e perfezione di intenti.

Se qualcuno non intendesse bene le insolite figure che appaiono qui sopra, acciocchè non resti dubbioso, ho tradotto questo esempio in Proporzione minore perfetta [io la intendo piuttosto come Sesquialtera minore, essendo la Proporzione sempre scritta con Tempo perfetto] affinché se n'abbia maggior lume.



Se le Prolazioni vanno cantate sotto il tatto equale o vero inequale (Cap.XXX libro secondo)

Le Prolazioni appartengono ad una specie musicale particolare esse hanno la facoltà di esser cantate in tatto inequale e a volte, in tatto equale, contrariamente a tutte le altre specie musicali che non possono esser cantate se non con un solo tipo di tatto.

Si possono avere tre casi distinti in cui il tatto viene deciso in relazione al rapporto tra le parti che cantano.

1) Quando tutte le voci sono scritte per i segni di Prolazione [col punto al centro del cerchio o semicerchio] si manderanno sempre tre minime a tatto (salvando le perfezioni quando vanno salvate) niente meno che se fosse una semplice proporzione.

2) Quando la Prolazione è segnata in cantilene in cui non tutte le voci sono sotto il segno della Prolazione, allora, sottomettendosi al tatto delle compagne, la Parte in Prolazione procederà con tatto binario mandando un minima a tatto e salvando le perfezioni alla semibreve come indicano le regole [vedi Zarlino cap. 69]

3) Il caso precedente ha una variante, nell'ipotesi che non tutte le parti siano sottoposte alla Prolazione, ma quelle che lo sono, dopo il segno del tempo abbiano una cifra ternaria [3] allora, malgrado tutto, dette parti in prolazione manderanno tre minime a tatto come nel caso 1°.

Quando in una parte sola sono dua ò piu segni, qual segno v adi cantato prima. (Cap.LI Libro secondo)

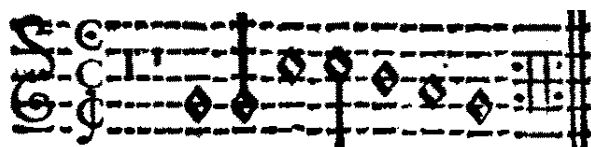
Ci sono dei compositori che per dare maggiore artificio alle loro composizioni, e per far cantare una sola sorta di figure, in maniere diverse, si sono serviti di diversi segni del tempo ponendoli uno sopra l'altro nella stessa parte.

A volte vi sono composizioni a 4 o 5 parti, in cui una sola voce ha diversi segni del tempo sovrapposti, questa parte dovrà fare uso anche dei segni di ripetizione, perchè, mentre gli altri continuano a leggere in avanti, essa dovrà ritornare da capo per ripartire sotto un nuovo segno del tempo.

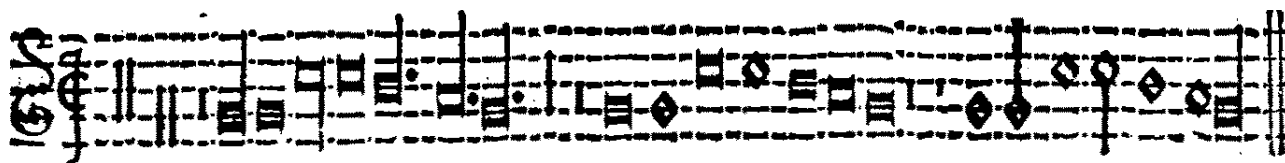
Il cantore sappia che il primo segno da esser cantato è il più in alto, dopo seguirà, a tempo dovuto, il secondo segno più in basso e così via fino che ce n'è sono.

L'esempio sottostante, il Benedictus del Palestrina nella Messa "Lommè Armè" [sic.] ci dimostra come vadano eseguiti brani in cui si canta con tre tempi diversi ritornando da capo al segno del ritornello.

Per maggiore chiarezza ridurrò il passo sotto un unico tempo per vedere come mutino i valori



che il cantore deve cantare.



Antonio Brunelli, Regole utilissime per li Scolari che desiderano imparare a cantare sopra la pratica della musica. Firenze 1606

Delle Proporzioni, Sequialtere, Emiolie, & della Meliola, che ordinariamente si cantano.
(Cap.16)

- Le Proporzioni sono due cioè Maggiore e Minore.
- Le Sesquialtere medesimamente due, Maggiore e Minore.
- L'Emiolie due, Maggiore e Minore.
- La Meliola è di una specie sola.

Della Proporzione Maggiore

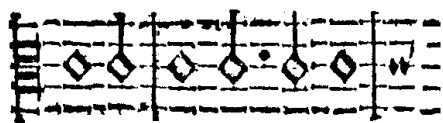
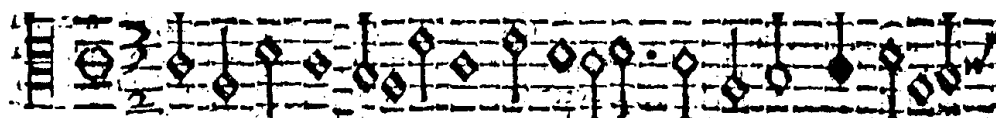
La Proporzione Maggiore si segna con $\phi \frac{3}{1}$ [è un errore, perchè non può mandare 3 Brevi, la cifra corretta è senza dubbio $\frac{3}{2}$], ma alcuni la segnano con $\circ \frac{3}{1}$. Molti la nominano Tripla, perchè dove prima andava una Semibreve, ora nè vanno tre. [prima sta per il "tatto prima"]. Si batte quindi a tre Semibreve a battuta, due in battere ed una in levare.



In questa Proporzione vi nascono le perfezioni ed imperfezioni infrascritte [vedi cap.69 di Zarlino].

Della Proporzione Minore

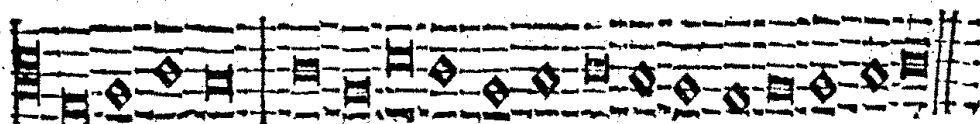
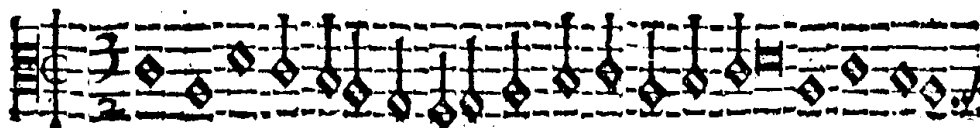
La Proporzione minore si segna sotto questo tempo $\circ \frac{3}{2}$, il quale dimostra che vanno tre Minime a Battuta cioè due in terra ed una in aria. È soggetta a tutte le perfezioni ed imperfezioni della sua simile Maggiore. [Brunelli sostiene che in questa proporzione si ha la perfezione della Semibreve e l'alterazione o raddoppiamento della minima, ma questo va contro ogni regola che vuole la Semibreve perfetta solo nella Prolazione perfetta, mentre qui semmai si deve fare perfetta una eventuale Breve come nella Proporzione Maggiore. È probabile che le regole Zarliniane fossero già in uno stato di oblio latente].



Della Sesquialtera Maggiore

La Sesquialtera Maggiore si segna sotto il tempo minore imperfetto $c \frac{3}{2}$ e manda tre Semibrevis a Battuta, come nella Proporzione Maggiore, dalla quale differisce solo per la mancanza della perfezione della Breve. Bisogna avvertire che alcuni autori vogliono che quando una Breve è appresso ad un'altra, sia perfetta e ancora gli danno perfezioni ed alterazioni [questo è completamente insensato, perchè rende i tempi uguali tra loro e ne toglie le peculiarità e caratteristiche principali]. Bisogna anche avvertire che questo tempo potrebbe anche esser scritto così:

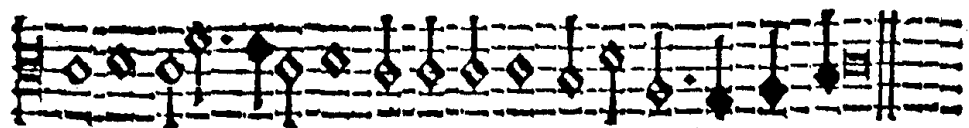
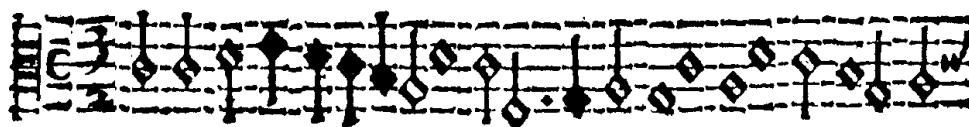
$c \frac{3}{1}$ e si canterebbe sempre allo stesso modo, prendendo il nome di Tripla.



Della Sesquialtera Minore

La Sesquialtera minore si segna con questo tempo $c \frac{3}{2}$ e va cantata nel medesimo modo

Esempio.



della Proporzione minore [tre minime a Battuta] eccettuate le perfezioni della Breve.

Dell' Emiolia Maggiore

L'Emiolia Maggiore è fatta di Brevi e Semibreve nere, manda tre Semibreve a Battuta e si canta nello stesso modo della Sesquialtera Maggiore, salvo che non ha nessuna cifra ternaria dopo il segno del tempo minore imperfetto ϕ . Trovandosi a cantare alcuna nota bianca, si intende che cessi l'Emiolia, e invece, pur continuando le minime nere se vi figura di nuovo il segno del tempo, cesserà di nuovo l'Emiolia [e le Minime nere saranno intese come Semiminime].

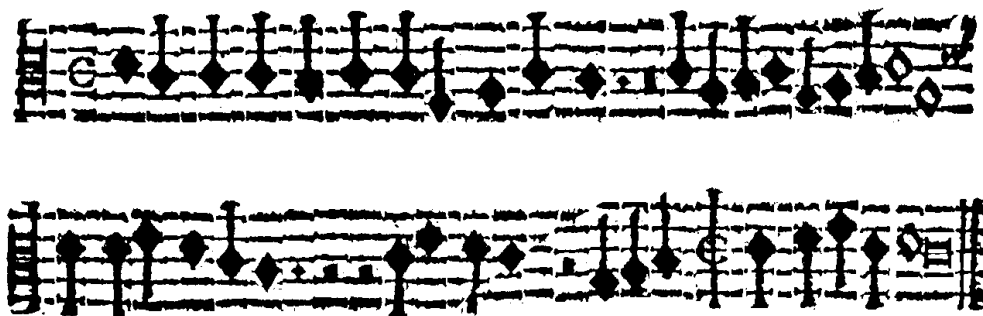
Esempio



Dell' Emiolia Minore

L'Emiolia minore si segna nel Tempo Maggiore imperfetto c , con Semibreve e minime nere, si mandano tre minime a battuta come nella Sesquialtera minore [Brunelli dice che si canta come la Proporzione minore, ciò è palesemente sbagliato, perchè ancorchè si volessero fare perfezioni o alterazioni, il colore le annullerebbe automaticamente] dalla quale si differenzia solo per la mancanza della cifra ternaria dopo il segno del tempo.

Esempio



Della Meliola

La Meliola si può segnare sotto qualsivoglia tempo e manda tre minime nere o bianche a battuta: due in terra ed una in aria. Si usa farla come si vede nell'esempio.

Esempio della Meliola.

[La terzultima battuta risultava scritta di 5 semiminime, mi è sembrato giusto modificarla sostituendo le ultime quattro semiminime con quattro crome].

Alcune devianze storiche ai precetti zarliniani

Innanzitutto si terrà presente che la codificazione che ha effettuato G. Zarlino con “Le istituzioni armoniche” Ve 1558, non è altro che il prendere atto di precetti ormai solidificati nel loro uso da diverse generazioni di musicisti, anzi, in parte non più rispondenti alle nuove esigenze compositive, vedi cap.71 parte terza (qui riportato a pag. 12 e seguenti), dove appare evidente la diffusa intolleranza per la soverchia e macchinosa serie di regole e precetti, che segnavano una latente frattura tra i musicisti teorici-speculativi e “musicisti pratici”.

La successiva semplificazione delle regole del Canto figurato, ha avuto un processo lento e mai espresso (con nuove regole), rendendo attiva una sorta di pratica oltre la regola. Nessun teorico, di nostra conoscenza, ha mai osato ribellarisi apertamente alle regole più macchinose del canto figurato, (oltre Zarlino nel Capitolo suddetto), ma piano piano, l’uso delle pause modali, dei tempi perfetti, delle prolazioni, delle legature, annerimenti macchiavellici, varie specie di punto, alterazioni ovvero raddoppiamenti, tatto di Breve ecc. sono stati dimenticati tacitamente.

Un grave problema che assilla i cultori di “musica antica” del nostro tempo è quello che, purtroppo, ai compositori del primo seicento, ma anche prima e fino alla seconda metà del XVII secolo, era ritornata, anche se in modo sporadico, la voglia di usare certi segni antichi, probabilmente per caratterizzare visivamente la loro intenzione, a volte semplicistica e retorica, di fare musica in stile antico. Il problema, per loro, era che in realtà pochi conoscevano il corretto uso di tali segni (essendo morti i Maestri che sapevano insegnarli) e il risultato di ciò è che noi poveri “marziani” del XX secolo vediamo usare alcuni segni in modo contrario alle regole in voga nei trattati del XVI secolo, cadendo in uno stato di confusione e smarrimento.

Gli esempi di questo atteggiamento scorretto nei musicisti del primo barocco, sono una grande moltitudine, mi soffermerò solo su alcuni tra i più clamorosi, per ragioni di spazio.

Vorrei prima sintetizzare in pochi punti quali siano gli argomenti che hanno subito questa tacita trasformazione e semplificazione d’uso.

1) Semplificazione progressiva della notazione, mediante l’abolizione dei Modi perfetti, tempi perfetti e prolazioni perfette.

2) Trasgressione della battuta alla Breve, anche quando indicata dal Compositore mediante il tempo tagliato (L.Zacconi nel Cap.XXXVI op. cit. Afferma che ormai, nessun cantore sapeva cantare al tatto di Breve e che di fatto, molti lo cantavano erroneamente, come fosse alla semi-breve), anche se taluni lo avrebbero cantato col tatto più rapido.

3) Uso retorico di Tempi, Proporzioni e Prolazioni, abbandonate di fatto, e reintrodotte quasi sempre a sproposito.

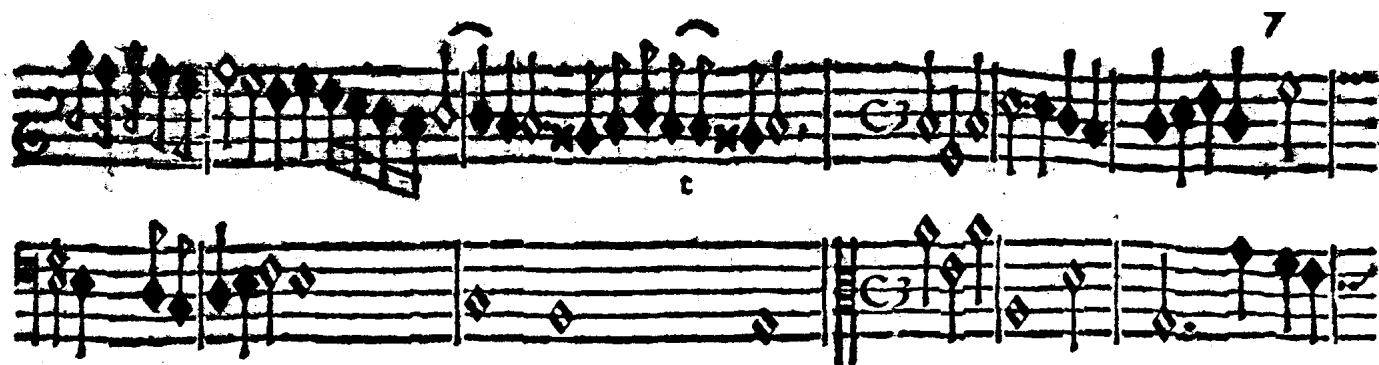
Girolamo Frescobaldi, Il primo libro delle Canzoni, Roma 1628

Quasi in ogni sonata utilizza tempi, proporzioni o prolazioni impropri, inutili, palesemente errati, anche in modo multiplo. (alcuni esempi:)

Canzona prima, Prolazione perfetta con cifra ternaria. *Non è necessario aggiungere il 3 per rendere di tre minime a battuta una prolazione perfetta in tutte le parti che suonano.*



Canzona seconda, Sesquialtera minore segnata solo col numeratore (uno degli errori più comuni in quell'epoca). *La mancanza del denominatore (indicante il valore precedente, che ora verrà triplicato) rende possibile confusione essendo ambigua la Sesquialtera che potrebbe essere sia di 3/1 che 3/2 che 3/4.*



Canzona terza, Tempo perfetto con cifra ternaria e note annerite. *Qui abbiamo una duplicazione di Tatto, ovvero il tempo perfetto con l'addizione del 3 (inteso per $3/1$) indica il tatto ternario formato da 3 semibrevis, in più l'hemiola [maggiore] che necessiterebbe del tempo tagliato, per essere*



tale, indica anch'essa il tatto ternario di tre semibreve a tatto. Inoltre, il tempo perfetto comanda la perfezione delle brevi (fatte di tre semibreve) a meno che esse brevi, non siano annerite, abbiamo dunque comandi contrastanti tra di loro.

Canzona quinta, 12/8 (dosduppla minore) *questa volta la proporzione viene rispettata in modo perfetto, anzi, la parte del Continuo resta col tempo primitivo di C, rendendo indiscutibile la regola che vuole il $12/8$ composto da 12 crome allo stesso tatto delle 8 crome del C.*



Canzon sesta, Tempo perfetto con $3/2$. *Dovrebbe mandare 3 minime a battuta (essendo la battuta del tempo perfetto conducibile ad una semibreve per tatto). Se voleva mandare tre semibreve a tatto, come si vede dalle stanghette e dall'inequivocabile conduzione ritmica delle tre semibreve iniziali, doveva addizionare il tempo perfetto da un $3/1$. Da notare che più avanti nella composizione ripropone un'altra volta lo stesso segno del tempo e stessa proporzione minore, ma questa volta conduce chiaramente 3 minime a tatto.*



Ignatio Donati nel 1612 pubblica a Venezia i suoi **Sacri Concerti** A 1. 2. 3. 4. & 5. dove appare (sembra per la prima ed ultima volta) la pratica del "Cantar lontano" che ha molti punti di interesse sia per la notazione, che per il risultato fonico, che per la pratica documentata della

battuta come ausilio indispensabile alla lettura. Vediamo prima la prefazione del Donati alle sue musiche.

DICHIARATIONE DEL CANTAR LONTANO

Nell'ultimo di questi miei concerti, ve nè sono, alcuni a 4. & a 5. voci, accomodati in doi modi da potersi cantare lontano dall'Organo, senza veder battere la battuta.

[Da qui si deduce che i cantori non dovessero essere soggetti al gesto di un direttore essendo nascosti ad esso]

IL PRIMO MODO, ci sarà il Basso seguito, che sona in Organo, spartito in due battute per casella con la parte di sopra, che si ha da cantare. Il Cantore pratico, essendo lontano dall'Organo senza veder battere la battuta, deve stare attento con le orecchie all'Organo secondo che l'organista sona il Basso continuo. Il detto Cantore, secondo la sua voce, andará pian piano intonando, overo osservando quelle note di detto Basso, fintanto che si arriva all'incontro della nota, che si ha da cantare, & da per se stesso ancora potrà batter la battuta se li piace, per maggior sua sicurezza, adagio, e presto secondo che sentirà sonar dall'Organista. Avvertendo al detto Organista, che soni sempre una misura competente, senza farci nissuna sorte di sminutioso, e sopra il tutto il Cantore habbia buona orecchia.

Al primo modo di cantare lontano dall'Organo. Questo Motivo fuo per organo di Enrico Bassi.

B

Tanta vir qui sequitur, et dicitur: Tanta. Tanta. Tanta. Tanta. Tanta. Tanta.

IL SECONDO MODO. La parte del Basso seguito è inserita in ciascheduna parte in loco delle pause, ma conforme alla parte, che si canta. Nel Basso ci sarà il Basso reale seguito solo per quel tanto che deve tacere. Nel Tenore il detto Basso seguito sarà trasportato nella parte del Tenore, così nell'Alto come nel Canto, acciò ciascheduno nello stato della sua voce possa intendere, e mettere in esecuzione il detto cantar lontano. Si ha da avvertire, che dove sono le note, ove di sotto non sono le parole, non si devono cantare ma porgere l'orecchia all'Organo, e pian piano fra se intonerà le dette note, insieme con l'Organo, & anco potrà batter la battuta. E quando si arriverà alle note, dove di sotto son poste le parole, all'ora il buon cantore potrà cantare allegramente. Et questa inventionione è stata sperimentata da me, & dalli Cantori del Domo di Pesaro, e fuori dove son stato.

L'ordine che si ha da tenere, è questo, cioè che da quella parte, che incomincia prima a cantare, quella sola deve restare in Organo, & l'altre tre, dua, o una, devono stare lontano dall'Organo in

A musical score for a vocal part labeled 'CANTUS'. It features a large 'C' in a circle at the beginning. The score consists of three staves of music with various notes and rests.

A musical score for a vocal part labeled 'CANTUS'. It features a large 'V' in a circle at the beginning. The score consists of three staves of music with various notes and rests.

già poco chiaro e vorticosamente mutante mondo musicale del tardo seicento.

Come al solito i veri problemi avvengono nel trattare i Tempi, le Prolazioni e le Proporzioni, come pronosticava Zarlino (cap. 71) .

Cominciando dal Cap.40 del 1° libro, egli ammette, con tono sibillino, che il Tempo Maggiore (sbarrato) si può cantare alla Breve, mentre il Tempo Minore (non sbarrato) non si può cantare alla Breve.

Una cosa molto importante ed interessantissima per noi contemporanei che facciamo vanto di un vezzo chiamato Hemiola (utilizzato nella musica barocca per combinare gli accenti ternari di un brano in Sesquialtera o Proporzione, in modo binario, vezzo che non solo non è corroborato da nessuna citazione storica, bensì viene sconfessato da questo esempio, dove il Penna dice “Si trovano alle volte alcune Brevi nere & alcune Semibreve nere, che sono poste per la sincopazione, queste vagliono come fossero bianche”. Questa affermazione ci fa supporre anche, che egli non sapesse affatto che le rare brevi nere poste in tempo perfetto, servivano a togliere la perfezione ad esse stesse, completando, nello stesso tempo la battuta ternaria, con l’ausilio della Semibreve nera che di solito le precedeva.

Che fossero nere per la “sincopazione” come lui afferma, pur essendo vero che in quel luogo avviene una sincope, non serviva certo a nessuno evidenziarla col colore, infatti, a volte queste sincopi sono annerite, ma spesso non lo sono affatto.

Inoltre egli dimostra che le Brevi di seguito valgono come fossero perfette e questo è giustificato dall’incipit sotto la dicitura “Antica” che fa uso della Proporzione Maggiore, la perfezione viene estesa anche alla scrittura “Moderna” benchè il 3/1 non dichiara affatto se si tratta ancora di Proporzione o di Sesquialtera. (vedi cap.16 di Brunelli).

Il peggio avviene quando estende le stesse identiche regole alla Proporzione minore in cui intende dichiaratamente che la Semibreve debba essere perfetta, cosa che avviene solo in caso di Prolazione (evidentemente scomparsa nella sua epoca).

Anche qui parla di “Sincopazione” che avviene questa volta, sulle semibreve nere e minime nere, che “sono come bianche” [dello stesso valore].

A musical score comparing two styles: 'Antica' and 'Moderna'. The 'Antica' style shows a sequence of notes with a semibreve and a minime. The 'Moderna' style shows a similar sequence but with a different rhythmic interpretation. The score is titled 'Esempio de tutto ciò che detto'.

Io sono del parere che queste note nere per “sincopazione” non fossero altro che un ricordo vago di una cultura ormai scomparsa, il di cui uso (interpretato a lume di naso) aveva in realtà

uno scopo grafico di tipo retorico, come ad indicare che quella composizione era scritta con tutti i canoni della scienza musicale dei gloriosi tempi degli Antichi musici (Palestrina in testa).

Esempio della Proporzione-Sesquialtera minore:

Ovviamente, la commistione tra tempi perfetti ed imperfetti, ormai in atto, rendeva lecite anche le minime bianche, che si debbano usare solo in prolazione perfetta.

Lo sforzo evidente del Penna è quello di giustificare nei moderni l'uso di una grafia che non avrebbe più ragione di esistere e che da lì a poco sarebbe scomparsa del tutto.

Parlando di Hemiolie, egli concorda pienamente con la teoria classica, dimenticando tuttavia che il segno del tempo è impossibile non metterlo, perchè, in realtà, esso è quello che differenzia L'Hemiolia maggiore da quella Minore. (1° e 2° esempio)

Esempio d'antiqua.

Antica. Moderna.

Hanno a questa Tripola Minore li Moderni, invece di Semiminime vi Seminao Crume bianche, quali vagliano, come se fossero Semiminime.

Esempio.

Quanto poi al terzo esempio, benchè si veda spesso usare annerimenti insieme a segni di sesquialtera, la giustificazione che egli nè dà è piuttosto debole, in quanto la battuta ternaria di due in battere ed uno in levare non era in nessun

Esempio.

Hemiolia Maggiore. Hemiolia Maggiore.

E' Hemiolia Minore era di Minime nere, e Semibreui nere, tre Minime nere andavano alla Battuta, due in giù, & vna in su, come le Minime nella Tripola Minore; Si contavano le Battute, come nel Tempo, e non si levavano nel Tempo, ne le battute.

Esempio.

Hemiolia Minore. Hemiolia Minore.

E' batti intorno alle Tripole più usate.

Auerto, che alcuni moderni hanno scritto qualche Tripola Maggiore con note nere, & il segno del numero 3, con la dichiaratione di douere contare le tre Note Semibreui nere al reuercio della Tripola Maggiore, cioè vna in battere, e due in levate di mano, come l'Esempio.

1. Elem.

modo collegabile ad un ipotetico fraseggio o scrittura e non vi era nessuna differenza (documentabile) dal punto di vista qualitativo o quantitativo dei tre movimenti della battuta.

Lorenzo Penna, Li primi albori musicali. Bologna 1684

Epilogo

Sembrava che le “buone maniere” dei tempi in cui L.Zacconi affermava “...conforme ai precetti, & alle regole musicali che sono quelli ch’hanno mantenuto, & mantengono la musica in stato si felice” fossero ormai dimenticate e sepolte, ma, sopra a tutti sorge la figura di un dottissimo musicista e teorico (Musico perfetto): aprlo di **Angelo Berardi** autore di gustosissimi trattati, tra i quali spicca, per l’aderenza al nostro argomento: “**Il perchè musicale o vero Staffetta Armonica**” Bo 1693, nel quale mette ordine con rara competenza a tutte le distorsioni provocate dall’effettivo abbandono delle regole rinascimentali, dando lume all’umanità del suo secolo.

Fine

Giorgio Pacchioni
25/04/1996

Indice

G. Zarlino “Le Istitutioni Harmoniche”	Pag. 2
I segni del diesis, bequadro e bemolle	Pag. 2
Della battuta	Pag. 2
Della Sincopa	Pag. 2
Delle Pause	Pag. 4
Del Tempo, del Modo, della prolazione	Pag. 4
Della perfettione delle figure cantabili	Pag. 5
Della Imperfettione delle figure cantabili	Pag. 7
Del Punto.....	Pag. 8
Dell’utile che apportano li mostrati accidenti.....	Pag. 12
Il modo che s’ha da tenere nel porre le figure cantabili sotto le parole.....	Pag. 13
Delle Legature	Pag. 14
L. Zacconi “Prattica di musica”	Pag. 16
Se tutte le figure musicali possano intravenire nelle prolationi.....	Pag. 16
Quando in un aparte sola sono due o più segni.....	Pag. 17
A. Brunelli “Regole utilissime”	Pag. 18
Delle Proportioni, Sequialtere, Emiolia e Meliola.....	Pag. 18
Alcune devianze ai precetti zarliniani	Pag. 21
G. Frescobaldi “Il primo libro delle Canzoni”	Pag. 22
Canzon prima	Pag. 22
Canzon seconda.....	Pag. 22
Canzon terza.....	Pag. 22
Canzon quinta.....	Pag. 23
Canzon sesta.....	Pag. 23
I. Donati “Sacri concerti”	Pag. 24
L. Penna “Li primi albori musicali”	Pag. 23
Proporzioni maggiori e minori, sesquialtera ed hemiolia.....	Pag. 27
Epilogo	Pag. 28