

Pronuntiatio

Ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale¹

F. ALBERTO GALLO (VICENZA)

Pronuntiatio era l'ultima delle cinque parti in cui veniva comunemente suddivisa la retorica latina². Corrispondente alla greca ὑπόκρισις³ indicava il momento della declamazione oratoria⁴ ed era costituita da due elementi: *vox* e *gestus*⁵. La trattazione della *pronuntiatio* era la parte della teoria retorica che offriva i maggiori motivi di relazione con la teoria della musica⁶, poichè la convenienza e la misura nell'uso della *vox* e del *gestus* erano di natura tipicamente musicale⁷, donde l'importanza determinante della musica per entrambi gli elementi costitutivi della *pronuntiatio*⁸.

Per la *vox*, mezzo espressivo comune alle due arti, la retorica faceva sovente particolari riferimenti alla teoria musicale: *Vocis rationem Aristoxenus musicus dividit in ὀυθυμὸν et μέλος, quorum alterum modulatione, alterum canore ac sonis constat. Num igitur non haec omnia oratori necessaria?*⁹. Se infatti una declamazione che abusasse di effetti musicali veniva generalmente riprovata¹⁰, tuttavia anche nella normale declamazione era sempre avvertibile

¹ Sullo studio storico della terminologia musicale cfr. H. H. EGGBRECHT, *Studien zur musikalischen Terminologie*, « Abhandlungen von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz », Wiesbaden 1955. L'origine retorica del termine musicale *pronuntiatio* è ricordata da W. GURLITT, *Musik und Rhetorik. Hinweise auf ihre geschichtliche Grundlageneinheit*, « Helicon » V (1943), 70; mentre nessun accenno alla storia del termine è invece in H. H. UNGER, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Würzburg 1941 che tratta, alle pp. 112-120, della *musikalische Elocutio*, ma quasi esclusivamente nel XVIII° secolo. In generale, per l'influenza della retorica antica sulla cultura europea sino all'età moderna cfr. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 3° ed., Bern und München 1961, 71ss.

² La partizione tradizionale comprendeva infatti: *inventio, dispositio, elocutio, memoria e pronuntiatio*. Cfr. comunque L. SPENGLER, *Die Definition und Eintheilung der Rhetorik bei den Alten*, « Rheinisches Museum » N. F. XVIII (1863), 481-526. Sulla *pronuntiatio* in generale cfr. R. VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*, Berlin 1872, 573-580; H. KROLL, voce « Rhetorik » in A. F. PAULY-G. WISSOWA, *Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, Suppl. VII, 1075-1076. Sulla *pronuntiatio* in Quintiliano in particolare cfr. H. KROLL, *Quintilianstudien*, « Rheinisches Museum » N. F. LXXIII (1920-1924), 269-270; J. COUSIN, *Etudes sur Quintilien*, Paris 1936, vol. I, 618-631.

³ Ὑπόκρισις... Latine dicitur *pronuntiatio*, J. RUFIN., *De schem. dian.*, 8, ed. C. HALM, *Rhetores latini minores*, Lipsiae 1863, 61. L'ὑπόκρισις introdotta nella teoria retorica da ARIST., *Rhet.*, III, 1, 1403b. 20 fu poi oggetto di particolare trattazione da parte del di lui allievo Teofrasto che (secondo DIOG. LAERT., *Vitae*, V, 2 Theophrastus, 48) scrisse un'opera περὶ ὑποκρίσεως.

⁴ Il momento cioè in cui l'orazione veniva recitata dinanzi al pubblico, donde il nome: *Pronuntiare dictum enuntiare; pro idem valet quod ante*, VARR., *De ling. lat.*, VI, 58.

⁵ La distinzione dei due elementi, risalente per l'ὑπόκρισις a Teofrasto (cfr. H. RABE, *Aus Rhetoren-Handschriften*, « Rheinisches Museum » N. F. LXIV [1909], 552), fu generalmente adottata dai retori latini.

⁶ Sugli elementi musicali nella declamazione oratoria in generale cfr. E. NORDEN, *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, vol. I, Leipzig 1898, 55-63. In particolare per le relazioni tra musica e retorica in Quintiliano cfr. G. PIETZSCH, *Die Musik im Erziehungs- und Bildungsideal des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters*, Halle (Saale) 1932, 5-15 e soprattutto J. COUSIN, op. cit., I, 84-92.

⁷ *Numeros musicae duplex habet, in vocibus et in corpore: utriusque enim rei aptus quidam modus desideratur*, QUINT., *De institutione oratoria*, I, 10. 22, ed. H. BORNECQUE, Paris 1933-1934.

⁸ *Per hanc [= musicam] ... pulchre loquimur, convenienter movemur*, CASSIOD., *Var.*, II, 40, ed. T. MOMMSEN, Berolini 1894, 70.

⁹ QUINT., I, 10. 22. Sulla citazione di Aristosseno cfr. J. COUSIN, op. cit., I, 89-90 e II, 128.

¹⁰ Cfr. E. NORDEN, op. cit., I, 294-295.

una sorta di musicalità¹¹, come mostrava il noto esempio di Caio Gracco regolante la propria *pronuntiatio* secondo un preciso modulo musicale¹². Ma il più interessante motivo di affinità tra musica e retorica quanto all'uso della vox era rappresentato dalla pratica, comune ad entrambe le arti, di variare il tono vocale in conformità all'argomento del testo rispettivamente cantato o declamato¹³. La musica antica era infatti così strettamente collegata alla poesia da realizzare una perfetta concordanza tra il canto ed i vari significati del testo poetico¹⁴. Analogamente nella declamazione l'oratore procurava di modificare il tono della voce adottando quello di volta in volta maggiormente conveniente alla natura degli argomenti trattati¹⁵. Talora il precetto della corrispondenza tra l'intonazione e il significato delle parole era esposto in forma schematica, limitandosi cioè a stabilire la relazione tra le due principali possibilità di modificazione vocale e i due principali generi di argomento¹⁶.

Anche in ordine ad un armonioso e conveniente uso del *gestus* da nessun'altra arte meglio che dalla musica la retorica poteva trarre utili insegnamenti: *Corporis quoque aptus et decens motus, qui dicitur εὐρυθμία, et est necessarius nec aliunde peti potest*¹⁷. Come il tono di voce, così anche l'atteggiamento fisico dell'oratore doveva infatti variare continuamente nel corso della declamazione per concordare in ogni circostanza con l'argomento trattato¹⁸, purché fosse peraltro sempre regolato da quel senso della misura e della convenienza che si soleva riassumere nel concetto di *decorum*¹⁹. Il saper mantenere nella pratica dell'arte questo difficile equilibrio distingueva appunto l'oratore dal volgare istrione²⁰.

¹¹ *Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior*, Cic., *Orat.*, XVIII, 57. Cfr. A. MACHABEY, *Le «chant obscur» et les rapports internes de la musique au langage latin*, «Revue de Musicologie» XIX (1935), 130.

¹² *quoties apud populum concionatus est servum post se musicae artis peritum habuit, qui occulte eburnea fistula pronuntiationis ejus modos formabat*, VAL. MAX., *De dictis factisque mem.*, VIII, 10. Cfr., anche Cic., *De orat.*, III, 60, 225; GELL., *Noctes Att.*, I, 11; QUINT., I, 10, 27; PLUT., *Vitae, Tiberius Gracchus*, II, 5.

¹³ *sonus in oratione . . . varie, pro rerum modo adhibetur, sicut in musice*, QUINT., I, 10, 23.

¹⁴ *Namque et voce et modulatione grandia elate, jucunda dulciter, moderata leniter canit totaque arte consentit cum eorum, quae dicuntur, affectibus*, QUINT., I, 10, 24.

¹⁵ E cioè, secondo i casi: *contenta voce atrociter dicere et summissa leniter et inclinata videri gravis et inflexa miserabilis*, Cic., *Orat.*, XVII, 56, e di conseguenza: *modo acriter, tum clementer, maeste, hilare in omnes partes commutabimus ut verba item pronuntiationem*, *Rhet. ad Her.*, III, 14, ed. H. CAPLAN, London-Cambridge, Mass. 1954, o, secondo una casistica ancor più minuziosa: [vox] . . . *laetis in rebus plena et simplex et ipsa quodammodo hilaris fluit; in certamine erecta totis viribus et velut omnibus nervis intenditur. Atrox in ira et aspera ac densa et respiratione crebra . . . in invidia facienda lentior . . . at in blandiendo, fatendo, satisfaciendo, rogando, levis et summissa. Suadentium et monentium et pollicentium et consolantium gravis. In metu et verecundia contracta, adhortationibus fortis, disputationibus teres, miserationibus flexa et flebilis et consulto quasi obscurior*, QUINT., XI, 3, 63-64. Un tono di voce adeguato all'argomento costituiva ciò che Quintiliano chiamava *pronuntiatio apta* (tale cioè *quae iis de quibus dicimus accomodatur*, XI, 3, 61) termine che ricorre anche, ad esempio, in C. FORTUNAT., *Ars rhetorica*, III, 19, HALM, 132; in VAL. MAX., VIII, 10; in PLIN., *Ep.*, V, 19, 3. Per *aptus* come termine tecnico retorico cfr. inoltre J. ERNESTI, *Lexicon Technologiae Latinorum Rhetoricae*, Lipsiae 1797, 24-27.

¹⁶ [vox] *Attollitur autem concitatis affectibus, compositis descendit pro utriusque rei modo altius vel inferius*, QUINT., XI, 3, 65; *id est, ut rem magnam dicturus pompam corporis vocisque praepandas, ut rem humilem dicturus haec eadem moderatius ostentes*, L. VICTOR., *Expl. in Rhet. M. T. Cic.*, I, 7, HALM, 178.

¹⁷ QUINT., I, 10, 26. Per il termine greco cfr. J. COUSIN, op. cit., II, 84.

¹⁸ Cfr. l'ampia casistica in QUINT., XI, 3, 65ss.

¹⁹ *Ut enim in vita sic in oratione nihil est difficilius quam quid deceat videre. Ποῦρον appellant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum*, Cic., *Orat.*, XXI, 70. Cfr. anche S. VICT., *Instit. orat.*, 15, HALM, 320-321. Per il termine greco cfr. M. POHLENZ, *Τὸ ποῦρον. Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes*, «Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaft zu Göttingen», Berlin 1933, 53-92.

²⁰ *Convenit igitur . . . in gestu nec venustatem conspiciendam nec turpitudinem esse, ne aut histriones aut operarii videamur esse*, *Rhet. ad Her.*, III, 15.

La salmodia cristiana era, come è noto, assai più vicina alla recitazione che al canto²¹. L'elemento musicale, pur contribuendo a rendere più completa la preghiera: *saturata oratio*²², non era che un mezzo per ottenere una migliore comunicazione del testo²³ importante per il suo valore religioso²⁴. Il recitativo ecclesiastico appariva quindi sostanzialmente una forma particolarmente efficace di *pronuntiatio* dei testi religiosi: *psalmorum et laudum significatiua pronuntiatio*²⁵. Si diceva infatti: *psalmorum verba . . . cum canticis consuetudinariis pronuntiare*²⁶, oppure: *laudes Dei cantando pronuntiare*²⁷, definendosi conseguentemente: *psalmista, qui psalmos pronuntiat*²⁸. In effetti la formazione del cantore ecclesiastico iniziava appunto con l'apprendimento della *pronuntiatio*²⁹, mentre l'attività dello stesso era poi oggetto di una precettistica riguardante sia la *vox* che il *gestus*.

L'ambiente religioso richiedeva, naturalmente, un uso della *vox* meno vario e complesso che nell'oratoria classica, ma pur sempre conveniente all'argomento, essendo stabilito che *vox lectoris simplex erit, et clara, et ad omne pronuntiationis genus accomodata*³⁰. Si conservò infatti nel recitativo ecclesiastico il fondamentale principio retorico secondo cui il tono della voce deve in ogni momento concordare col significato del testo³¹. In seguito il medesimo principio continuò a valere anche per la composizione del *cantus* ecclesiastico³² e fu talvolta

²¹ *Primitiva ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuntiantium vicinior esset quam canenti*, ISID., *De eccl. off.*, I, 5, MIGNE, P. L., LXXXIII, 742 che generalizza AUG., *Conf.*, X, 33. 80. Ma sulla mancanza di distinzione precisa tra le nozioni di *legere* e *cantare* cfr. P. VAN DIJK, *Medieval Terminology and Methods of Psalm Singing*, «Musica Disciplina» VI (1952), 8.

²² TERTULL., *De oratione*, XXVII. Sul termine *oratio* cfr. C. MOHRMANN, *Etudes sur le latin des Chrétiens*, vol. I, Roma 1958, 157 e vol. II, Roma 1961, 26, 43 e 102. H. ABERT, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle a. d. S. 1905, 195 n. 4 mette giustamente in relazione l'espressione di Tertulliano *saturata oratio* con il concetto retorico di *ieiuna oratio* (cfr. il ciceroniano *nec satura ieiune*, *Orat.*, XXXVI, 123), ma l'osservazione era già di L. A. MURATORI nel commento all'edizione del *De oratione* in *Anecdota, quae ex Ambrosianae Bibliothecae codicibus nunc primum erunt*, t. III, Patavii 1713, 52 n. 3.

²³ «the music has no independent significance and value, but only serves as a means of obtaining a distinct and clearly audible pronunciation of the words», W. APEL, *Gregorian Chant*, Bloomington 1958, 203.

²⁴ *Cantare est uero uerba Domini ore proferre*, CASSIOD., *Exp. in Ps.*, XX, 14, ed. M. ADRIAEN, *Tvrnholti* 1958, 187. Sulla prevalente importanza del testo rispetto alla musica cfr. H. ABERT, op. cit., 88ss.; T. GEROLD, *Les Pères de l'Eglise et la Musique*, Paris 1931, 105.

²⁵ GIOVANNI DA SALISBURY, *Policraticus*, I, 6, ed. C. WEBB, *Oxonii* 1909, t. I, 43.

²⁶ REGINONE DA PRUM, *De Ecclesiasticis Disciplinis*, I, *Inquisitio*, 84, MIGNE, P. L., CXXXII, 191.

²⁷ CS., III, 476a.

²⁸ ONORIO D'AUTUN, *Gemma Animae*, I, 176, MIGNE, P. L., CLXXII, 598. Cfr. anche C. DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, t. VI, Niort 1886, 530c; nonché M. GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, Typis S. Blasianis 1774, t. I, 36. *Pronuntiator* era naturalmente termine retorico: vale «declamatore» in C. FRONT., *Ep. ad M. Caes.*, I, 6, ed. A. MAI, *Romae* 1823, 13.

²⁹ Cfr. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *School en muziek in de middeleeuwen. De muziekdidactiek van de vroege middeleeuwen*, Amsterdam 1949, 43.

³⁰ ISID., *De eccl. off.*, II, 11, MIGNE, P. L., LXXXIII, 792.

³¹ *discernendo genera pronuntiationum, atque exprimendo sententiarum proprios affectus, modo indicantis voce, modo dolentis, modo increpantis, modo exhortantis, sive his similia secundum genera propriae pronuntiationis*, ISID., *De eccl. off.*, II, 11, MIGNE, P. L., LXXXIII, 791. Cfr. RABANO MAURO, *De clericorum institutione*, II, 52, MIGNE, P. L., CVII, 363; S. AMALARIO, *Forma institutionis canonicorum*, I, 3, MIGNE, P. L., CV, 823.

³² *oportet . . . ut in tranquillis rebus tranquillae sint neumae, laetisonae in iucundis, moerentes in tristibus, quae dure sunt dicta vel facta, duris neumis exprimi*, GS., I, 172 b. Cfr. GUIDO D'AREZZO, *Micrologus*, XV, ed. J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Rome* 1955, 174; CS., II, 474 b; CS., IV, 247 b; GS., III, 236 a.

esposto, come già nella retorica, secondo lo schema della corrispondenza tra le due principali possibilità di modificazione vocale e i due principali generi di argomento³³, nel qual caso il procedimento era esplicitamente ricondotto al concetto retorico di *ornatus*³⁴.

Anche per il *gestus* l'ambiente religioso esigeva un uso assai più limitato che nell'oratoria classica³⁵, prescrivendosi semplicemente che *de gestu corporis . . . talem modum quisquis habeat, ut corpus aut membrum hinc inde non moveat . . . sed sit devotus, humilis et erectus, veluti ymago depicta*³⁶. Era comunque sempre il principio retorico della misura e della convenienza che suggeriva nella fattispecie una compostezza dell'atteggiamento fisico che risultasse appunto conforme alla dignità della funzione religiosa³⁷. Tale compostezza costituiva per il cantore ecclesiastico un segno di maggiore nobiltà, un motivo di superiorità nei confronti dei disprezzati cantori profani, gli *histriones*³⁸ dalla immoderata gesticolazione; donde la severa riprovazione per quei cantori di cui *histrionicis quibusdam gestibus totum corpus agitat*³⁹.

Pronuntiatio finì per divenire nel Medio Evo un termine tecnico musicale⁴⁰ dando luogo ad espressioni come: *pronuntiare musicam mensurabilem*⁴¹, o *pronuntiare tenorem*⁴². L'originario significato retorico non andò però mai perduto⁴³ e si rafforzò anzi nell'ambito dell'estetica

³³ *Providendum igitur est musico, ut ita cantum moderetur, ut in adversis deprimatur et in prosperis exaltetur*, GIOVANNI D'AFFLIGEM, *De Musica*, XVIII, ed. J. SMITS VAN WAESBERGHE, Rome 1950, 118. Cfr. CS., I, 86 b.

³⁴ *quando fit ornatui esse dicimus*, GIOVANNI D'AFFLIGEM, *ibid.* *Ornatus etiam habet musica proprios sicut rhetorica. Ornat etiam cantum si cuilibet materiae . . . proprius adaptetur tonus, si cantus sententiarum seu verborum sequatur cursum, in laetis saliens et lasciviens, in tristibus bassius et modestius gradiens*, ENRICO DA KALKAR, *Cantuagium*, V, ed. H. HÜSCHEN, Köln and Krefeld 1952, 57. Sull'*ornatus* cfr. E. R. CURTIUS, *op. cit.*, 80—81.

³⁵ *Auribus enim et cordi consulere debet lector, non oculis, ne potius ex seipso spectatores magis quam auditores faciat*, ISID., *De eccl. off.*, II, 5, MIGNE, P. L., LXXXIII, 792. Cfr. RABANO MAURO, *De cler. inst.*, II, 52, MIGNE, P. L., CVII, 364; UGO DA S. VITTORE, *De Sacramentis Christianae Fidei*, II/3, 7, MIGNE, P. L., CLXXVI, 424.

³⁶ CS., II, 477 b—478 a. Cfr. CS., IV, 251 a.

³⁷ *Cantare autem et legere . . . cum humilitate et gravitate et tremore fiat*, S. BENEDETTO, *Regula*, XLVII, 3—4, ed. R. HANSLIK, Vindobonae 1960, 114, e Bernardo da Montecassino spiega: *gravitate in gestu exteriore*, MIGNE, P. L., LXVI, 702.

neque cum motu corporis, sed tantummodo cum gravitatis specie, ISID., *De eccl. off.*, II, 11, MIGNE, P. L., LXXXIII, 792.

corporis quoque motum impudentem habere non debet, sed gravitatis speciem, RABANO MAURO, *De cler. inst.*, II, 52, MIGNE, P. L., CVII, 364.

³⁸ Sulla distinzione tra *musici* e *cantores* ecclesiastici e *histriones* e *joculatores* profani cfr. W. GURLITT, *Zur Bedeutungsgeschichte von musicus und cantor bei Isidor von Sevilla*, «Abhandlungen von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz», Wiesbaden 1950, 555(17); H. HÜSCHEN, in *Kongress-Bericht Köln 1958*, 355. Sempre in quest'ordine di idee la gesticolazione del cantore veniva riprovata come *rusticitas*, cfr. CORRADO DA ZABERN, *De modo bene cantandi*, ed. K. W. GÜMPPEL, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, «Abhandlungen von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz», Wiesbaden 1956, 279(135): *Alia . . . rusticitas est in cantando ineptos mores habere, ut gratia exempli non fixe stare, sed hinc inde movere*. Per *rusticitas* come termine tecnico retorico opposto a *urbanitas* cfr. J. ERNESTI, *op. cit.*, 337—338 e 424—425.

³⁹ AELRED, *Speculum Charitatis*, II, 23, MIGNE, P. L., CXCV, 571. Cfr. J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age*, Paris 1950, 199 e 329.

⁴⁰ *PRONUNCIATIO est venusta vocis emissio*, J. TINCTORIS, *Terminorum Musicae Diffinitorium*, ed. A. MACHABEY, Paris 1951, 43. Cfr. *venuste pronuntiare*, *Rhet. ad Her.*, IV, 56.

⁴¹ CS., IV, 277 b.

⁴² CS., III, 362 a e CS., IV, 295 a/b. Cfr. R. DAMMANN, *Geschichte der Begriffsbestimmung Motette*, «Archiv für Musikwissenschaft» XVI (1959), 353—354.

⁴³ Cfr. ad esempio CS., II, 461 b: *Primum est voluntas; secundum delectatio; tertium diligentia; quartum capacitas; quintum memoria; sextum inventio; septimum iudicium; octavum electio; ultimum vero pronuntiatio*. Tra i termini qui elencati derivano dalla teoria retorica, oltre *pronuntiatio*,

rinascimentale che, come è noto, mirava a ricostituire l'antica stretta connessione tra parola e musica. Così la ricerca di una *verborum et cantuum coniunctio modulata*⁴⁴ faceva sì che la recitazione musicale sostenuta dal liuto richiamasse alla mente la declamazione musicalmente regolata di Caio Gracco⁴⁵ ed in effetti pare assai probabile che tale recitazione musicale consistesse in una sorta di *pronuntiatio* implicante un uso efficace ed appropriato della vox e del *gestus*⁴⁶.

Il principio retorico della corrispondenza tra il significato e l'intonazione del testo, già attuato nel canto ecclesiastico, fu ripreso comunque con particolare interesse dagli artisti del Rinascimento⁴⁷ e venne descritto talvolta anche con espressioni tratte di peso dalla letteratura retorica⁴⁸. Più spesso però il precetto della concordanza tra parola e musica era esposto nella forma schematica della corrispondenza tra i due principali generi di argomento e le due principali possibilità di intonazione⁴⁹. Tale schema di concordanza era anche ricondotto

sicuramente *memoria* e *inventio* e probabilmente anche *judicium* che qualche autore pone tra le parti della retorica subito dopo l'*inventio*, così Aug., *De rhetorica*, I, HALM, 137: *Oratoris officium est . . . invenire . . . exinde iudicare de inventis*.

⁴⁴ P. CORTESIUS, *De Cardinalatu*, II, 7, In Castro Cortesio 1510, LXXIII. L'espressione si riferisce a Serafino dall'Aquila. Cfr. A. PIRRO, «Léon X et la musique», in *Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris 1934, 222; E. HARASZTI, *La technique des Improvisateurs de langue vulgaire et de latin au Quattrocento*, «Revue Belge de Musicologie» IX (1955), 28.

⁴⁵ Diranno che la pronuntia li dava gratia; confessaremo in questo haver superato se stesso. Li concedeno el proferir singulare, ma che cercava concordare le parole al leuto per più imprimerle nello animo delle genti et per hor infiammare hora remectere, come Gracco ne' senati la sua lyra adaptava, «Apologia di Angelo Colotio nell'opere de Seraphino», in *Le Rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, a cura di M. MENGhini, vol. I, Bologna 1894, 27. Fu assai diffusa nella letteratura musicale del Rinascimento la rievocazione dell'episodio di Caio Gracco che, secondo la tradizione retorica, *cum in tribunatu apud populum romanum orationem haberet seruum post se musices artis peritum eburnea fistula occulte pronuntiationis sue modos formantem tenebat*, F. GAFURI, *Theoricum opus musice discipline*, I, 1, Neapolis 1480. Cfr. P. AARON, *Thoscanello de la Musica*, I, 1, Vinegia 1523; G. ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, I, 2, in *Tutte l'opere*, Venetia 1589, vol. I, 7; P. PONTIO, *Dialogo ove si tratta della Theoria, e Prattica di Musica*, I, Parma 1595; S. CERRETO, *Della prattica musica vocale et strumentale*, VII, Napoli 1601.

⁴⁶ *Pronuntiavit heroicum deinde carmen . . . Vox ipsa nec quasi legentis, nec quasi canentis, sed in qua tamen utrumque sentires, neutrum discerneres, varie tamen prout locus posceret, aut aequalis, aut inflexa, nunc distincta, nunc perpetua, nunc sublata, nunc deducta, nunc remissa, nunc contenta, nunc lenta, nunc incitata, semper emendata, semper clara, semper dulcis. Gestus non ociosus, non somniculosus, sed nec uultuosus tamen ac molestus*, A. POLIZIANO, *Epistolae*, XII, 2, in *Omnia Opera*, Venetiis 1498. Cfr. D. P. WALKER, «Le chant orphique de Marsilio Ficino» in *Musique et Poesie au XVI^e siècle*, Paris 1954, 20 n. 9.

⁴⁷ Per alcuni dei quali, del resto, la monodia ecclesiastica restava un modello esemplare di musica aderente alla parola. Cfr. D. P. WALKER, *The Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries*, «The Music Review» III (1942), 291.

⁴⁸ *dum grandia elate, moderata leniter, iucunda dulciter, tristia moeste, inflat ac modulatur, totaque arte cum affectibus consentit*, L. SENEL, *Varia Carminum genera*, Norimbergae 1534, 5v [prefazione di S. MINERVIVS]. Nè R. VON LILIENCRON, *Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts*, «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft» III (1887), 30—31 che riporta l'intera prefazione, nè W. GURLITT, *Musik und Rhetorik* cit., 81 che riporta il passo, notano la derivazione quasi letterale da QUINT., I, 10. 24 (cfr. nota 14). Assai simile a quella dell'umanista Minervius è la formulazione dell'umanista GLAREANUS, *Dodecachordon*, II, 39, Basileae 1547: *Et moesta hic habent locum, laeta item, iracunda, gravia, et gravibus mixtim nonnumquam levia, ut poscit dicendorum materia*.

⁴⁹ *Studeat insuper cantilenae compositor cantus suavitate cantilenae verbis congruere: ut quum de amore vel morte petitione aut quavis lamentatione fuerint verba flebiles pro posse sonos . . . pronuntiet et disponat . . . Quum vero verba indignationem et increpationem dicunt: asperos decet sonos et duriores emittere*, F. GAFORI, *Practica Musicae*, III, 15, Mediolani 1496, ma cfr. già G. ANSELMIVS, *De Musica* [1434], III, ed. G. MASSERA, Firenze 1961, 202.

esplicitamente al concetto retorico di *decorum*⁵⁰, oppure comportava espresso riferimento alla tecnica oratoria⁵¹.

Anche l'ideale di compostezza nell'atteggiamento fisico proposto dalla retorica classica e accentuato dalla precettistica religiosa medievale fu fatto proprio dal cantore rinascimentale. Continuò la riprovazione per gli esecutori che cantavano *con atti et modi tanto contraffatti, che veramente paiono* . . . Buffoni⁵², mentre a differenza di tale disprezzata categoria di artisti, il musico doveva conservare anche nell'atteggiamento fisico la dignità conveniente alla nobiltà della propria arte procurando di *non cantar con mouimenti del corpo, ne con atti, o gesti, che induchino al riso, chi lo uedono et ascoltano*⁵³. Alla riprovazione di ogni movimento improprio si aggiunse in seguito l'apprezzamento per un gestire conveniente alle espressioni del testo cantato⁵⁴ ed anche a questo proposito veniva fatto esplicito riferimento alla tecnica oratoria⁵⁵.

quando il cantor canta alcuna composition con parole placabile lui fa la pronuncia placabile se gioconda et lui con il modo giocondo, S. GANASSI, *Opera intitolata Fontegara*, II, Venetia 1535.

Identico schema è anche in G. ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, III, 46 e IV, 32 in op. cit., I, 252 e 438 (cfr. H. ZENCK, *Zarlinos « Istitutioni harmoniche » als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance*, « Zeitschrift für Musikwissenschaft » XII, [1929—1930], 564—573 e 577); in A. P. COCLICO, *Compendium musices*, II, Norimbergae 1552 (cfr. M. VAN CREVEL, *Adrianus Petit Coclico*, Haag 1940, 42 e 51); in O. TIGRINI, *Il compendio della musica*, II, 13, Venetia 1588; in T. MORLEY, *A plaine and easie introduction to practicall Musicke*, III, London 1597, Cfr. inoltre nota 59.

⁵⁰ *Decorum est quoque in materia laeta (ascendere) vel iracunda et profundiora loca occupare in tristitia declaranda*, G. DRESSLER, *Praecepta musicae poeticae* [1563—1564], XIII, cfr. W. M. LUTHER, *Gallus Dressler*, Kassel [1941], 105. Il concetto di *decorum* era diffuso nel Rinascimento anche nella letteratura artistica dove l'aveva introdotto, traendolo dalla retorica, L. B. Alberti, cfr. J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, trad. it. di F. Rossi, Firenze 1935, 137. La possibilità di ricondurre a tale concetto la concordanza tra parola e musica ricercata dai musicisti del Rinascimento è stata prospettata da E. E. LOWINSKY, *Music in the Culture of the Renaissance*, « Journal of the History of Ideas » XV (1954), 547.

⁵¹ *num convenit excellenti musico rhetorem esse? Ita certe opinor. Cui si aliquam extraneam disciplinam adiungendam putemus, enimvero multas, haec ipsa Rhetorica est . . . Neque enim parvi refert compositores cantuum noscere debite illis verba adaptare . . . Enimvero alium modum postulat carmen laetitiae, tristitiae alium; alium cursum commiserationis oratio, exacerbationis alium*, M. HERBENUS, *De natura cantus ac miraculis vocis* [1496], ed. J. SMITS VAN WAESBERGHE, Köln 1957, 42.

si come all'Oratore, nel recitare è concesso, secondo le materie che tratta tallora, non dirò parlare; ma con alta uoce et horribile, gridando et esclamando, esprimere il suo concetto; et questo quando parla di cose, con le quali egli uoglia indur spauento et terrore; et tallor con uoce sommessa et bassa; quando uole indur commiseratione, così non è cosa disconuenueole al Musico, d'usar simili attioni, nell'acuto et nel graue, hora con uoce alta, et hora con uoce sommessa, recitando le sue Compositioni, G. ZARLINO, *Sopplimenti Musicali*, VII, 11, in op. cit., III, 319.

con la uoce esprimere, quelle intonationi accompagnate dalle parole, con quelle passioni. Hora allegre, hora meste, et quando soauì, et quando crudeli, et con gli accenti adherire alla pronuntia delle parole et delle note, et la esperienza, dell'Oratore l'insegna, che hora dice forte, et hora piano, et più tardo, et più presto, et con questo muoue assai gl'oditori . . . Il simile dè essere nella Musica, N. VICENTINO, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, IV, 42, Roma 1555.

Gleich wie eines Oratoris Ampt ist/ nicht allein eine Oration mit schönen anmutigen lebhaftigen Worten/ und herrlichen Figuris zu zieren/ sondern auch recht zu pronuncijren, und die affectus zu movieren: In dem er bald die Stimme erhebt/ bald sincken lesset/ bald mit mächtigen und sanffteri/ bald mit gantzer und voller Stimme redet: Also ist eines Musicanten nicht allein singen/ sondern künstlich und anmutig singen, M. PRAETORIUS, *Syntagma Musicum*, t. III, Wolfenbüttel 1619, III, 9. Cfr. anche t. I, Wittebergae 1615, II/I, 7: *De uoce et pronuntiatione in cantu*.

⁵² G. ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, III, 46, in op. cit., I, 252.

⁵³ G. ZARLINO, *Istitutioni Harmoniche*, III, 46, in op. cit., I, 253.

⁵⁴ *con azione del viso, e dei sguardi e dei gesti che accompagnavano appropriatamente la musica e li concetti*, V. GIUSTINIANI, *Discorso sopra la musica* [1628], in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino 1903, 108. Il passo del Giustiniani si riferisce ad una pratica musicale successiva al 1575.

⁵⁵ *si come al oratore si ricerca et conuiene non solo la vaghezza della fauella con che il suo bel con-*

L'interesse dell'Umanesimo per la retorica antica rese largamente note anche le regole della *pronuntiatio*⁵⁶ e in un ambiente culturale incline a considerare la musica come un elegante spettacolo sia per l'udito che per la vista⁵⁷ e favorevole ad istituire analogie tra la formazione del musico e quella dell'oratore⁵⁸, i precetti della *pronuntiatio* retorica circa un efficace ed appropriato uso della voce e del gesto furono senz'altro assunti tra le regole fondamentali della pratica musicale⁵⁹. Nella prima metà del Seicento venne poi elaborata in forma sistematica, sulla base della retorica latina e soprattutto di Quintiliano⁶⁰, la teoria di una *pronuntiatio* musicale analoga a quella oratoria⁶¹.

La trattazione del Burmeister⁶² inizia con la tradizionale distinzione delle due parti: *vox* e *gestus*⁶³. Definita quindi la *pronuntiatio* musicale come *vocis moderatio conjuncta cum*

petto dichì et narri: ma gli atti, i gesti, et i costumi con che i concetti suoi sieno ben esplicati et dimostrati: così anco si ricercano al Cantore, L. ZACCONI, *Prattica di Musica*, I, 63, Venetia 1592.

E' notevole che il riferimento alla *pronuntiatio* oratoria valesse non solo per la pratica vocale, ma anche per quella strumentale: *però il muovere suo [dello strumentista] sera proportionato alla musica ben formata su la parole . . . e questo mio ragionamento è in tanto proposito et necessario, quanto è ne l'oratore audacia esclamationi gesti mouimenti, et alle volte imitar il ridere, et il pianger per la conformita de la materia, et altre cose conueniente*, S. GANASSI, *Regola Rubertina*, II, Venetia 1542.

⁵⁶ Non solo attraverso la riscoperta e la divulgazione delle opere classiche, ma anche con nuovi scritti. Ad esempio, il quarto libro della celebre *Rhetorica* di Giorgio da Trebisonda (« che fu il codice dell'eloquenza umanistica », V. ROSSI, *Il Quattrocento*, Milano 1933, 50) tratta ampiamente della *pronuntiatio*.

⁵⁷ Cfr. J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, V, trad. it. di D. Valbusa, Firenze 1952, 360—361.

⁵⁸ *formai, a guisa dell'Oratore perfetto di Marco Tullio Cicerone, un perfetto Musico*, G. ZARLINO, *Dimostrazioni Harmoniche*, IV, in op. cit., II, 190. Il *perfetto Musico* la definizione del quale è data da Zarlino nelle *Istitutioni Harmoniche*, I, 11, op. cit., I, 27, è chiamato nei *Sopplimenti Musicali*, VIII, 14, op. cit., III, 330 anche *Meloepo*. In effetti l'accento di Zarlino fu sviluppato, successivamente, appunto in P. CERONE, *El Meloepo y Maestro*, I, 1, Napoles 1613: *Si alguno quisiere en pocas palabras saber el intento mio en este tractado, sepa que assi como Iulio [= Tullio?] y Quintiliano quisieron en ciertos libros suyos formar vn perfecto Orador: assi yo (con el fabor de Dios) pretendo formar aqui vn perfecto Orador*.

⁵⁹ *De decem mandatis omni canenti necessarijs . . . Tertium, vocem quisque canentium verbis conformare studeat: Ita vt in re lamentabili tristem, Hylari vero quantum potest iucundum concentum promat . . . Nonum, indecens oris hyatus, atque indecorus corporis motus, cantorem declarat insanum*, A. ORNITOPARCHUS, *Musice Actiue Micrologus*, IV, 8, Lipsiae 1517. Cfr. G. M. LANFRANCO, *Scintille di musica*, III, Brescia 1533; J. BERMUDO, *Declaracion de instrumentos musicales*, I, 18, Ossuna 1555 (cfr. R. STEVENSON, *Juan Bermudo*, The Hague 1960, 39); nonché la prima delle sei regole dello *Psalterium Monasteriense* [1537] in K. G. FELLNER, *Regeln des Choralvortrags aus dem 16. Jahrhundert*, « *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* » XXXIV (1950), 106 ed infine L. ZACCONI, op. e loc. cit.: *la vaghezza del cantare stà nel porger con gratia et attitudine la voce, et ne gli atti et la modestia della uita*.

⁶⁰ Quintiliano era stato uno degli autori maggiormente utilizzati anche nella cultura letteraria; a proposito della sua opera fu osservato: *utilitas autem tanta in his uoluminibus existit, quantum uix fortasse in unis, alterisque ex omni graecorum, latinorumque copia inueneritis*, A. POLIZIANO, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Syluis*, in op. cit.

⁶¹ Similmente avvenne per la recitazione teatrale. Nel noto trattato di A. INGEGNERI, *Del modo di rappresentare le favole sceniche*, [Ferrara 1598], in *Delle opere del Cavaliere Battista Guarini*, t. III, Verona 1738, 535, i principi della Azione teatrale sono ricalcati su quelli della *pronuntiatio* oratoria. E' detto infatti che *L'Azione contiene due parti, cioè la Voce, e il Gesto, che la voce si ha a variare conforme ai soggetti, che si esprimono, che Il gesto consiste nei movimenti opportuni del corpo, e delle parti sue, nel senso che L'opportunità di esso si regge dalla qualità delle parole, e delle sentenze, concludendosi col rilevare l'importanza del decoro: Dalla voce regolata, e dal buon gesto nasce necessariamente il decoro, il quale è la perfezione d'ogni ben rappresentata favola*. Cfr. L. SCHRADER, *La representation d'Edipo Tiranno au Teatro Olimpico* (Vicence 1585), Paris 1960, 55—56.

⁶² J. BURMEISTER, *Musica autoschediastike*, III, 4, Rostochii 1601. La quarta sezione dell'*accessio tertia* è interamente dedicata alla trattazione *de vigore modulaminis comparato conservando, et de*

decoro, ad affectus movendos, l'autore si sofferma ad illustrare in particolare il concetto di *decorum* che, secondo si riferisca alla *vox* o al *gestus*, viene distinto rispettivamente in *poëticum* e *practicum*⁶⁴. Il *poëticum decorum* consiste nel conveniente uso della *vox*, vale a dire nel procurare la concordanza della musica col testo mediante procedimenti che sono ampiamente e sistematicamente esposti nella trattazione della *musica* appunto *poëtica*⁶⁵. Il *practicum decorum* consiste invece nel conveniente uso del *gestus*⁶⁶ a proposito del quale è richiamato un lungo passo di Quintiliano⁶⁷, con la precisazione che se anche non tutto ciò che è utile all'oratore può essere senz'altro adottato dal cantore⁶⁸, tuttavia il riferimento alla tecnica oratoria del *gestus* implica per il cantore almeno il suggerimento di tenere un atteggiamento fisico conforme ai significati del testo cantato⁶⁹.

Il proposito del Mersenne⁷⁰ di ricavare dai retori classici, soprattutto da Quintiliano, precetti utili per la *pronuntiatio* musicale si fonda sulla concezione di una sostanziale analogia tra musica e retorica⁷¹. Circa l'uso della *vox* l'autore propone infatti al musico, come esempio per una perfetta corrispondenza tra musica e testo, il lungo passo di Quintiliano illustrante la *pronuntiatio apta*⁷². Anche per l'uso conveniente del *gestus*⁷³ il musico viene rinviato direttamente all'opera di Quintiliano⁷⁴, poichè però non è scomparsa l'antica preoccupazione.

pronunciatio. Cfr. M. RUHNKE, Joachim Burmeister. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600, Kassel und Basel 1955, 94—97.

⁶³ Vigor modulaminis consistit in pronunciatio, cujus partes cum Rhetoribus duas constituemus in tantum, quantum res nostra musica ipsi opus habebit, Vocem nimirum et Gestus.

⁶⁴ Decorum est ornatus, qui ex gestibus et ipsa vocis enunciatione pronunciationi musicae additur. Hoc duplex est: Poëticum et Practicum.

⁶⁵ Cfr. J. BURMEISTER, *Hypomnematum Musicae Poeticae* . . . Synopsis, Rostochii 1599, sostanzialmente ristampata poi come prima parte della stessa *Musica autoschediastike*, e cfr. anche la successiva *Musica Poetica*, Rostochii 1606. Per la realizzazione di una conveniente intonazione del testo è predisposto in queste opere un preciso sistema di figure retorico-musicali. Cfr. H. BRANDES, *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jahrhundert*, Berlin 1935, 10ss.; M. RUHNKE, op. cit., 147ss.

⁶⁶ Definito come *quaedam inter pronunciandum actio in corpore membrorum ad permovendum suscepta et parata*.

⁶⁷ QUINT., XI, 3. 65—67.

⁶⁸ omnia tamen ab oratoribus ad Cantores non tuto mutantur, sed tantum aliqua.

⁶⁹ cantores tristia ne dicant vel canant hilares, et sic vice versa, caput, oculos, vultum, ceteraque membra composite pro iudicio adhibentes, decorum ipsi pronunciationi concilient.

⁷⁰ F. M. MERSENNE, *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, LVII, Lutetiae Parisiorum 1623. Della cinquantasettesima quaestio l'articolo quarto è intitolato *de pronunciatio eorum, quae canuntur*, e l'articolo decimo *de gestibus, atque motu corporis quos in canendo Musici servare debent*. Anche successivamente al Mersenne la *pronuntiatio* musicale fu in Francia oggetto di ampie trattazioni, cfr., T. GEROLD, *L'art du chant en France au XVII^e siècle*, Strasbourg 1921, 211—234.

⁷¹ *musica debet esse quaedam veluti rhetorica*, LVII, 3, 1564. Se il Mersenne non giunse ad elaborare un sistema di figure retorico-musicali, appare però assai vicino a tale concezione: *toutes sortes de Chants, qui doiuent en quelque façon imiter les Harangues, afin d'auoir des membres, des parties, et des periodes, et d'vser de toutes sortes de figures et de passages harmoniques, comme l'Orateur, et que l'Art de composer des Airs, et de Contrepoint ne cede rien à la Retorique*, F. M. MERSENNE, *Traitez des consonances, des dissonances, des Genres, des Modes, et de la Composition*, VI/3, in *Harmonie Universelle*, Paris 1636.

⁷² QUINT., XI, 3. 63—64 (cfr. nota 15) che il Mersenne riporta quasi letteralmente concludendo: *quae licet Fabius in oratore desideret, ausim ego in musico requirere, ut cantus perfectissime commoveat et finem suum assequatur*, LVII, 3, 1565.

⁷³ Così descritto: *canentes vel pulsantes aliquo gestu, vel motu corporis, sive capitis, sive digitorum, et manuum, sive pedum uti debent, quibus ad vivum expriment, quae canuntur*, LVII, 3, 1564.

⁷⁴ *At non est quod latius de musicorum gestibus, atque motibus corporis agam, quandoquidem caetera ex Quintil. lib. 11. cap. 3 fusissimo, et aliis rhetoribus petere poteris e quorum doctrina musici proprios sibi motus effingere valent*, LVII, 10, 1617.

pazione che l'eccesso nel gestire possa abbassare il cantore al rango del volgare istrione⁷⁵, così è raccomandata particolarmente l'osservanza del *πρέπον*⁷⁶ che determina la misura della concordanza tra il gesto e il significato del testo cantato⁷⁷.

Nell'esposizione del Kircher⁷⁸ la *pronuntiatio* musicale appare definitivamente inquadrata nel sistema teorico di una retorica musicale concepita in perfetta analogia con la retorica letteraria⁷⁹. Alla tradizionale partizione in cinque è sostituita una divisione in tre sole parti⁸⁰: l'*inventio* e la *dispositio* si riferiscono alla composizione, l'*elocutio* alla esecuzione dell'opera musicale⁸¹. In questa sistemazione trovano posto anche i due elementi costitutivi della *pronuntiatio*. Per quanto riguarda la *vox* la formula della corrispondenza tra i due principali generi di argomento e le due principali possibilità di intonazione assume la veste di due distinte figure retorico-musicali⁸². Per quanto riguarda il *gestus* viene particolarmente rilevata l'importanza del *decorum* nell'atteggiamento fisico⁸³. Il *decorum* anzi viene assunto, in generale, ad indice di misura, di convenienza, di perfetta armonia e coerenza tra tutti gli elementi della rappresentazione artistica, onde è la sua presenza nella *pronuntiatio* retorico-musicale, e quindi nella *vox* e nel *gestus*, che assicura la piena riuscita dell'opera⁸⁴.

⁷⁵ Scio non paucos vereri, ne si motibus istis in canendo utantur, histriones habeantur, LVII, 10, 1613.

⁷⁶ O anche, latinamente, del *decorum*: Pedibus etiam uti poterit musicus ita tamen ut suae personae dignitatem, atque decus retineat, nec enim eum histrionem esse velim, LVII, 10, 1616.

⁷⁷ Denique quantum fieri poterit, dummodo τὸ πρέπον semper observent, motum corporis, vultum praesertim, et manum cantui conformare debent, LVII, 10, 1615.

⁷⁸ A. KIRCHER, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, Romae 1650.

⁷⁹ Vti Rhetorica tribus constat partibus, inventione, dispositione et elocutione, ita et nostra Musurgica Rhetorica, VIII/3, 8/4.

⁸⁰ Risulta esclusa la memoria e la *pronuntiatio* viene ricompresa nella *elocutio*.

⁸¹ Inventio Musurgicae Rhetoricae nihil aliud est, quam apta Musarithmorum verbis congruorum adaptatio; Dispositio vero est pulchra quaedam eorundem per aptas notarum applicationes expressio; Elocutio denique est ipsa Melothesia omnibus numeris absolutae, tropis figurisque exornatae per cantum exhibitio, VIII/3, 8/4.

Analogia partizione è introdotta anche a proposito della *musica pathetica* per la realizzazione della quale occorrono quattro condizioni che possono però essere facilmente ricondotte alle precedenti tre parti retorico-musicali: prima est, vt symphoneta peritus eligat thema affectui concitando aptum (corrispondente all'*inventio*) . . . Secundo, vt assumptum thema congruo Tono adaptet. Tertio, vt Rhythmus, sive mensuram verborum harmonico rhythmio, mensuraeque exacte coaptet (corrispondenti alla *dispositio*) . . . Quarto, vt compositam iuxta dictas conditiones melothesiam a peritissimis phonascis pronunciandam, cantandamque loco congruo et tempore exhibeat (corrispondente alla *elocutio-pronuntiatio*), VII/3, 3.

Per il termine *aptus* così frequentemente adoperato dal Kircher cfr. nota 15.

⁸² VII. Anabasis, sive Ascensio est periodus harmonica, qua exaltationem, ascensionem vel res altas et eminentes exprimimus.

VIII. Catabasis sive descensus periodus harmonica est, qua oppositos prioris affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendis, VIII/3, 8/8.

⁸³ Sono lodati infatti quegli esecutori qui simul vultu, oculis, caeterisque totius corporis gestibus appositis gratiam harmoniae, totique actioni decorem conciliare noverint, VII/3, 5.

⁸⁴ Magni igitur ad affectus concitandos momenti est, vt phonasci decentem corporis habitum, gestusque compositos decenti pronuntiationi; decenti vocis flexurae coniungere studeant atque hoc pacto harmonia non in concentu tantum, sed etiam in vocibus et in ipsis corporis gestibus eleganti proportionem, cuiusmodi phonasci iudicio predicti faciunt, elucescet, VII/2, 4.