

1447

ROSELLINI, L.

1986

ROSELLINI Luana, *Per uno studio del simbolico musicale nel medioevo* : StudMed XXVII 1986 785-800. | Avec rappel des théories musicales antiques : école pythagoricienne, Aristoxène, Boèce, les Stoiciens.

## NOTE

### Per uno studio del simbolico-musicale nel Medioevo

In una sorta di indispensabile premessa, la nostra indagine si motiva come tentativo di dare al simbolico-musicale un più vasto campo semantico. Quanto raccolto nelle seguenti pagine vuole essere un contributo iniziale, consistente nella elaborazione e codificazione di un vero e proprio metodo di interpretazione riguardante la corrispondenza dei rapporti numerico-armonici nella realtà (tangibile) delle arti visive. Simile corrispondenza risulta maggiormente evidente nell'ambito della produzione medievale fino al Rinascimento, ed è per tale motivo che abbiamo circoscritto l'argomento entro tale periodo.

Risalendo storicamente nella cultura umana, è stato possibile constatare come i simboli musicali e i rapporti armonici siano stati sovente presenti nelle espressioni di arte figurativa, e come in seguenti periodi e civiltà ne sia mutato il significato.

Nel ripercorrere la strada dell'evoluzione del simbolo, inizieremo dalla pura contemplazione del suono che si realizza con operazione univoca in segno di memoria, fino a trasformarsi con operazione polivoca in simbolo. Successivamente osserveremo come esso simbolo, man mano che ci si allontana dall'esito della seconda operazione, non costituisce più un mezzo espressivo collettivo bensì individuale, o tutt'al più, elitario.

Nel corso della nostra lettura ci permettiamo di introdurre nuovi fattori, includendo tra i rapporti simbolici anche i rapporti numerico-armonici, la cui soluzione si attua in un campo più vasto, che si estende fino al sec. XVII. Inoltre sono 'ammessi' elementi di carattere squisitamente musicale legati sia al sistema modale sia al tonale.

In ordine temporale, il momento della contemplazione pura dell'evento sonoro precede quello della organizzazione. Solitamente il termine 'suono' viene considerato nella sua accezione fisico-acustica mutuata dalle teorie antiche (scuola pitagorica, scuola di Aristosseno, Boezio e Stoici). Noi ci interessiamo invece al suono inteso come fenomeno che si compie in se stesso, che già di per sé può essere simbolo. Questo non avviene soltanto in area occidentale, ma già, come afferma Marius Schneider<sup>(1)</sup>, in area intercontinentale. La consuetudine di attribuire un valore simbolico immediato al suono è tipica delle culture orientali, mentre in Occidente diventa organiz-

(1) M. SCHNEIDER, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Barcelona, 1946.

zato. Inoltre già nel 1400, con Bartolomé Ramos del Pareja<sup>(9)</sup>, il suono è definito sferico, con una percezione geometrica che risale al cerchio come perfezione: dalla sua rotazione si origina la sfera, così come il quadrato genera il cubo. La sfericità del suono definita da Pareja, già può essere considerata un elemento-simbolo. Si evidenziano pertanto due aspetti, due ipostasi del simbolo: suono fisico e suono numero.

Alle origini dell'organizzazione sonora in Occidente, il calcolo delle quinte pitagoriche riveste un essenziale valore simbolico. La teoria elaborata in seno alla scuola pitagorica, comprende il calcolo di un cerchio di quinte che venne costruito con un procedimento specifico e che permise di andare a ricercare le ragioni numeriche con cui si potevano dimostrare le consonanze. Tali consonanze allora ammesse, e cioè quarta, quinta e ottava, corrispondevano alle lunghezze che si determinavano misurando un monocordo, e derivavano dai rapporti tra dette lunghezze. Il rapporto tra l'intera corda e la sua metà era di 1 a 2, e corrispondeva all'ottava; il rapporto tra l'intera corda con  $2/3$  ed  $1/3/4$  di essa corrispondeva rispettivamente ad una proporzione di 2 a 3 per la quinta e 3 a 4 per la quarta. Il cerchio di quinte venne così elaborato collocando nell'intervallo di una ottava i suoni costituenti una successione di quinte giuste naturali: FA, DO, SOL, RE, LA, MI, SI. Su tali calcoli si fondò in pratica la tradizione della teoria armonica.

È per tale motivo che nel nostro studio sperimentale ci siamo interessati alla teoria del cerchio di quinte pitagorico, proprio perché da questi calcoli numerico-armonici scaturiscono in reciproca concordanza le leggi matematico-geometriche e musicali.

Le basi dell'evoluzione musicale in Occidente ci sono state fornite da questa felice intuizione che i pitagorici hanno avuto del fenomeno sonoro. Tra l'altro siffatta concezione numerica, l'astronomia (musica delle sfere) e la mistica si tramanderanno per secoli sino al Medioevo.

I risultati dello Schneider ne sono la conferma più tangibile, sempre seguendo il sentiero riguardante l'evoluzione del cerchio di quinte pitagorico. Il principio di tensione che regola il fenomeno sonoro è stato tramandato nelle culture e nel tempo sublimandosi, prendendo corpo in quella tanto dibattuta quinta diminuita si-fa che completa il cerchio di quinte. Il tritono fa-si costituisce allo stesso tempo un legame e una rottura: un legame in quanto è il punto di congiunzione tra il si, ultima nota del sistema epafonico, e l'iniziale fa; una rottura all'interno della successione di quinte perfette, perché la quinta si-fa è una quinta falsa (diminuita).

Secondo lo schema di lettura dello Schneider, con la dissonanza fa-si si traducono una serie di corrispondenze mistiche definite come dolorose, discordanti e viste in continua opposizione: cielo e terra, luce e oscurità, Sole e Luna, fuoco e acqua, uomo e donna. In tal modo l'intervallo fa-si, costituendo la incarnazione mistica del dualismo tra cielo e terra, ha ottenuto un alto valore simbolico.

Un ulteriore elemento-simbolo individuabile all'interno dell'organizzazione sonora in Occidente è il tetracordo, che costituisce l'unità di misura

(2) C. TERNI, *Musica Pratica de Bartolomé Ramos de Pareja*, Madrid, 1983.

fondamentale sulla quale si è sviluppato il sistema musicale greco. È formato da quattro note che si succedono in ordine discendente, articolate da un semitono.

Dipendentemente dalla posizione del semitono, il tetracordo prende il nome di Dorico quando il semitono è tra il secondo e terzo grado (mi re do si); Frigio quando il semitono è tra il primo e secondo grado (do si la) e Lidio quando il semitono è fra il primo e secondo grado (do si la sol). Le due note esterne formanti un intervallo di quarta giusta non potevano mai essere alterate, mentre le due note centrali si, ed erano proprio quelle che potevano modificare gli intervalli dei generi cromatico ed enarmonico.

I generi praticati nella musica greca erano tre: il diatonico, il cromatico e l'enarmonico (*tria genera melorum*). Il cromatico si otteneva abbassando di un semitono le note mediane del tetracordo; si attuava così un'alterazione rispetto al diatonico. Il genere enarmonico comprendeva invece i quarti di tono.

L'unione di due tetracordi uguali, cioè aventi il semitono nella stessa posizione, formava un'armonia, che potremmo anche avvicinare ad una nostra scala decrescente:

|                 |    |    |    |     |     |     |    |    |
|-----------------|----|----|----|-----|-----|-----|----|----|
| armonia dorica: | MI | RE | DO | SI  | LA  | SOL | FA | MI |
| armonia frigia: | RE | DO | SI | LA  | SOL | FA  | MI | RE |
| armonia lidia:  | DO | SI | LA | SOL | FA  | MI  | RE | DO |

Successivamente, abbassando il primo tetracordo sotto al secondo, si ebbero altre tre scale o armonie:

| Iperdorica            | Iperfrigia            | Iperlidia             |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| LA<br>SOL<br>FA<br>MI | SOL<br>FA<br>MI<br>RE | FA<br>MI<br>RE<br>DO  |
| MI<br>RE<br>DO<br>SI  | RE<br>DO<br>SI<br>LA  | DO<br>SI<br>LA<br>SOL |
| LA                    | SOL                   | FA                    |

le ultime tre note LA, SOL e FA venivano aggiunte per terminare con la stessa nota di partenza. Se invece si portava il secondo tetracordo sopra al primo, si avevano tre nuove armonie, che altro non erano poi che trasposizioni alla ottava superiore delle precedenti.

Il sistema musicale greco comprende quindi complessivamente nove armonie: Dorica, Iperdorica, Frigia, Iperfrigia, Lidia, Iperlidia, Iperlidia. Queste armonie erano tutte diatoniche e furono riunite in un sistema completo (denominato sistema *Tetralon*), che comprendeva le armonie Dorica, Iperdorica e Iperlidia, per un complesso di 15 suoni. I quattro tetracordi prendevano in successione il nome di: acuto (*iperteleon*); disgiunto (*diatetegenon*); mediano (*meson*) e grave (*ipaton*). Rispettando la struttura del tetracordo, ogni armonia comprendeva suoni fissi e suoni mobili.

Nel caso in cui due tetracordi siano uniti da una nota comune si dicono congiunti; quando sono separati da un tono disgiuntivo si dicono disgiunti. Nei tetracordi congiunti il punto di congiunzione è denominato *sinaf*; nei tetracordi disgiunti *diazensi*.

Ricordiamo che quanto detto per Pitagora vale per ceteros per i greci, e cioè che essi conoscevano soltanto tre intervalli consonanti: quarta, quinta e ottava, che erano anche detti sinfonie.

Nel sistema musicale greco, dunque, l'unità di misura fondamentale era il tetracordo (insieme di quattro suoni articolati da un semitono). Pertanto si definiva un elemento caratterizzante del periodo modale: il semitono visto come articolazione. Conseguentemente, notiamo che l'imperfessione è data dal non articolato, la perfezione dall'articolato.

Dalle nove possibilità di scala dell'organizzazione musicale greca sono derivati i Modi Ecclesiastici della musica medievale.

Per la pratica del canto gregoriano, il canto ufficiale della chiesa romana, dei tre generi della musica greca fu adottato solo il diatonico, con il tetracordo articolato dal semitono naturale. A sua volta detto tetracordo, esso assume tre figure diverse, dipendentemente dalla posizione del semitono tra i gradi terzo e quarto (DO, RE, MI, FA), secondo e terzo (RE, MI, FA, SOL) e primo e secondo (MI, FA, SOL, LA): l'esemplificazione è ricondotta alla nostra scala di DO. Sovrapponendo due tetracordi uguali si ottiene una scala o modo autentico: DO, RE, MI, FA-SOL, LA, SI, DO; RE, MI, FA, SOL-LA, SI, DO, RE; MI, FA, SOL, LA-SI, DO, RE, MI. Posponendo il primo tetracordo al secondo, si formano i relativi plagali: SOL, LA, SI, DO-DO, RE, MI, FA, (SI). A tali sei modi se ne aggiungono due, costituiti da tetracordi di natura diversa, il primo autentico: SOL, LA, SI, DO-RE, MI, FA, SOL; il secondo plagale: RE, MI, FA, SOL-SOL, LA, SI, DO, (RE). L'*octoechos* costituisce l'insieme di questi otto modi che formano quattro scale di undici suoni ciascuna:

|     |     |     |      |      |      |      |     |     |     |     |
|-----|-----|-----|------|------|------|------|-----|-----|-----|-----|
| LA, | SI, | DO, | RE,  | MI,  | FA,  | SOL, | LA, | SI, | DO, | RE  |
| SI, | DO, | RE, | MI,  | FA,  | SOL, | LA,  | SI, | DO, | RE, | MI  |
| DO, | RE, | MI, | FA,  | SOL, | LA,  | SI,  | DO, | RE, | MI, | FA  |
| RE, | MI, | FA, | SOL, | LA,  | SI,  | DO,  | RE, | MI, | FA, | SOL |

Per quanto riguarda gli intervalli consonanti, che sono pochi rispetto ai discordanti, nella organizzazione del tropo o scala modale, sono sei:

- 1) *dià tessaron*, quod de quatuor dicimus;
- 2) *dià phéle*, quod de quinque;
- 3) *dià paschén*, quod ex omnibus concinet;
- 4) *dià paschén + dià tessaron*;
- 5) *dià paschén + dià phéle*;
- 6) *dis dià paschén* e cioè *bis ex omnibus*.

Vediamone ora la descrizione.

- 1) *dià tessaron* = 4 suoni, 3 spazi, 2 toni e 1/2, 5 semitoni, 10 diesis; il rapporto è di 4 a 3 e cioè eplritico;

2) *diapente* = 5 suoni, 4 spazi, 3 toni e 1/2, 7 semitoni, 14 diesis; il rapporto è di 3 a 2 e perciò hemitico;

3) *diapason* = 8 suoni, 7 spazi, 6 toni, 12 semitoni, 24 diesis; il rapporto è di 1 a 2 e cioè di dupla;

4) *diapason + diatessaron* = 11 suoni, 10 spazi, 8 toni e 1/2, 17 semitoni, 34 diesis; il rapporto è di 8 a 3, cioè di diptasi-epidimotri;

5) *diapason + diapente* = 12 suoni, 11 spazi, 9 toni e 1/2, 19 semitoni, 38 diesis; il rapporto è di 4 a 3, cioè di triplasia;

6) *diadiapason* = 15 suoni, 14 spazi, 12 toni, 24 semitoni, 48 diesis; il rapporto è di 12 a 3, cioè di tetraplasia.

Vi è anche un 'modo' o 'tono' epogdico, cioè con un rapporto di 9 a 8 = 1 + 1/8; tale modo è il più fitto perché sono sempre presenti i quarti di tono o diesis enarmonici <sup>(9)</sup>.

Il tetracordo greco mediato dall'*aucloritas* boeziana regna indisturbato fino a Guido d'Arezzo. Egli amplia la scrittura musicale dal tetracordo all'esacordo, definito come un seguito di sei suoni articolati da un semitono. Rimaniamo ancora in ambiente modale, con la funzione articolante del semitono.

Per quanto attiene alla realizzazione del segno precedente a Guido d'Arezzo, è opportuno operare una breve *excursus*. Nelle fonti originarie del canto gregoriano, si colloca una prima forma di notazione denominata *clironomica*. I neumi venivano collocati al di sopra del testo, e senza alcuna indicazione sul tono della melodia o gli intervalli, servivano ad indicare semplicemente le variazioni in altezza della voce. In pratica riproducevano i movimenti della mano compiuti dal maestro del coro, e per tale motivo siffatta forma di notazione si identifica più propriamente come segno di esecuzione. Si evidenziava così, in un contesto figurativo-gestuale, un ausilio mnemonico utile ai cantori che già avevano imparato oralmente la melodia e che potevano dimenticare talune variazioni.

Successivamente venne sempre più abbandonato il sistema di notazione alfabetica derivato dai greci e si affermò il sistema di notazione neumatica. Dapprima i neumi erano disposti in campo aperto, poi lungo un rigo. In seguito ancora si giunse a due linee, che venivano tracciate anche con inchiostri colorati: giallo per il DO e rosso per il FA. Ponendo all'inizio del rigo le chiavi di DO (c) e FA (f), si riuscì finalmente a stabilire con maggior precisione l'altezza dei suoni e in particolare gli intervalli, tant'è che proprio per l'uso degli intervalli questo sistema fu denominato sistema *diastematico*.

Alla riunione di tre linee, Guido d'Arezzo ne aggiunse una quarta, con le chiavi collocate all'inizio, e codificò quindi il tetragramma in uso nel canto ecclesiastico.

L'adozione dell'esacordo scaturì da uno scopo eminentemente didattico: era necessario individuare la posizione dei semitoni. Ogni esacordo comprendeva cinque intervalli, quattro di tono ed uno di semitono. Per agevolare la ritenzione mnemonica degli esacordi, Guido utilizzò le sillabe iniziali

(3) C. TENNI, *Musica e versificazione nelle lingue romanza*, in *Studi Medievali*, 3ª ser., XVI (1975), p. 13.

di un noto inno a s. Giovanni diffuso in quel periodo: UT RE MI FA SOL LA, che servivano ad indicare la posizione relativa del semitono all'interno dell'esacordo e non l'altezza assoluta delle note, così come accade con la notazione moderna. In base a tale principio si formano una serie di 7 esacordi, 3 duri, 2 naturali e 2 molli, rispettivamente iniziati con le note DO, FA e SOL. Gli esacordi molli sono così denominati per il *si*; quelli duri, che iniziano con il *sol*, il *si* naturale.

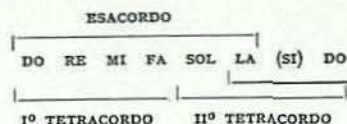
La serie di esacordi prende il nome di solmisazione, che alla lettera vuol dire andare da *SOL* a *MI*, esercitarsi su *SOL-MI*. Se trascriviamo di nuovo i tre tipi di tetracordo greco abbiamo:

|         |    |    |    |     |
|---------|----|----|----|-----|
| Dorico, | MI | RE | DO | SI  |
| Frigio, | RE | DO | SI | LA  |
| Lidio,  | DO | SI | LA | SOL |

muovendo dal *MI* e percorrendo verso sinistra o destra i lati esterni, giungiamo alla nota all'angolo opposto *SOL*, ed otteniamo l'esacordo guidoniano. Analogamente accade considerando la prima nota del Dorico, tutte le quattro del Frigio e l'ultima del Lidio (4). In tal modo si può spiegare il termine solmisazione. È inoltre evidente la sopravvivenza del metro precedente (il tetracordo) nell'esacordo, che si compone come sintesi della triplice veste tetracordale.

Nei casi in cui si verificava che la melodia superasse le sei note formanti l'esacordo, era necessario proseguire con l'esacordo immediatamente successivo; tale passaggio da un esacordo all'altro prendeva il nome di mutazione.

Anche se per molto tempo tetracordo ed esacordo continueranno a convivere, quest'ultimo rappresenta più un'evoluzione musicale, e non soltanto per il suo apporto pedagogico. Tramite esso si consacreranno due nuovi intervalli consonanti: la terza e la sesta. Se scriviamo:



abbiamo un modo composto da due tetracordi e compreso l'esacordo naturale: dunque notiamo DO-FA, quarta; DO-LA, sesta, e LA-DO, terza. Non appena si è riusciti a mettere in pratica ciò, è risultato evidente che la terza maggiore è più consonante della terza minore.

Con Guido d'Arezzo in effetti si attua una evoluzione della nozione di terza, con preferenza non a caso per la terza maggiore. Egli ci fa capire inoltre che considera la lettera come segno di memoria, e indica con una sillaba le note. Il dato letterario ricorda l'altezza del suono, non più il segno ritmico.

(4) TERNI, *Musica Practica* cit., p. 30.

Si elaborano di conseguenza nuovi rapporti numerici, determinati anche dal semitono caratterizzante.

Con Guido d'Arezzo si completa pertanto l'organizzazione ritmica nell'*ambitus* bivalente dell'*octoechos*: tetracordale-esacordale.

Dall'inizio del Quattrocento alla prima metà del Seicento i rapporti numerici di cui abbiamo parlato finora si ampliano ulteriormente, comprendendo anche i rapporti numerico-armonici in senso verticale. Tali rapporti sono stati codificati dal musicista teorico-pratico Bartolomé Ramos de Pareja nella seconda metà del Quattrocento all'interno del sistema ottocordale (tonale in divenire).

Dalle comuni nozioni di teoria musicale si ricava ben poco di rilevante circa il ruolo sostenuto da Pareja nella storia dell'evoluzione del mezzo espressivo musicale. Di solito si legge che egli pervenne all'ottocordo in sostituzione dell'esacordo guidoniano, da lui ritenuto limitante nel suo scopo eminentemente didattico. Solo avvalendosi di una accurata indagine circa la sua opera è possibile spiegare quel processo evolutivo che elevò il mezzo espressivo musicale dal sistema modale al tonale.

Già nel periodo in cui opera Pareja, il diaframma boeziano fra musicista teorico e pratico era stato abbattuto, e il rapporto dei termini si era capovolto. Egli si basava sulla pratica, teneva conto dell'ascolto, e non eccedeva in disquisizioni teoriche. Adottò un metodo di divisione razionale della corda sonora, per merito del quale pervenne alla formulazione dell'ottocordo come misura musicale. Se la corda era lunga 24 dita e comprendeva una doppia ottava, se ne deduceva che ad una sola ottava corrispondeva metà corda, cioè 12 dita. Partendo dalle estremità della corda, si potevano calcolare misure diverse in rapporti diversi.

Con questo nuovo metodo è nata una memoria, intesa come strumento per ricordare l'altezza dei suoni.

Nel tentativo di ampliare le corrispondenze dei rapporti numerici che si creano dividendo ulteriormente le partizioni principali della corda sonora, proponiamo il seguente schema da adottare in fase sperimentale e utilizzabile come ulteriore spunto alla meditazione:

- 1)  $16 + \frac{1}{2} \cdot 18 = 18 - \frac{1}{2} \cdot 16 = 17 = \text{semitono}$
- 2)  $18/16 = 9/8 = \text{tono}$
- 3)  $18/15 = 6/5 = \text{terza minore}$
- 4)  $15/12 = 5/4 = \text{terza maggiore}$
- 5)  $12/9 = 4/3 = \text{quarta}$
- 6)  $18/12 = 3/2 = \text{quinta}$
- 7)  $24/15 = 8/5 = \text{sesta minore}$
- 8)  $15/9 = 5/3 = \text{sesta maggiore}$
- 9)  $24/12 = 2/1 = \text{ottava (7)}.$

Potremmo sintetizzare i principali argomenti su cui opera Pareja in alcuni punti (8):

— Superamento del problema del tritono.

(5) Ibid., p. 67.

(6) Ibid., pp. 37, 38, 39.

Pareja afferma che non solo il tritono si può usare, ma è necessario, dato che il biconcavo avente maggior carica di moto, in armonia, è proprio *fa-si*. Il finire dell'armonia nasce dal concetto di consonanza (*stasi*) e dissonanza (*spinta*). Essendo *fa-si* dissonante, i due suoni chiedono una risoluzione: il *fa* tende a scendere al *mi*, quindi si identifica con il *b* o sensibilità discendente. Il *si* tende a salire al *do*, si identifica con il *#* o sensibilità ascendente. A questo punto si evidenzia il passaggio dal sentimento inteso come mezzo articolante al sentimento come funzione di un evento sonoro successivo. Il tritono è dunque indispensabile per creare quella dialettica tonale *fa-mi* / *si-do*, ragion d'essere del nuovo ottocordo, sulla quale si fonda il principio: come si va a *do*, così *fa* va a *mi* <sup>(7)</sup>.

— Uguale quantità di suoni in intervalli diversi. Se si deve salire a *do* e *fa* deve scendere a *mi*, anche il biconcavo dissonante *fa-si* risolverà in *mi-do*, ed il biconcavo dissonante *si-fa* in *do-mi* <sup>(8)</sup>. Pareja pone in evidenza che la quantità di suoni di *fa-si* (quarta eccedente) è la stessa di *si-fa* (quinta diminuita), che è la sua inversione. Analogamente si verifica tra *do-sol* (quinta eccedente) e *do-la-b* (sesta minore).

— Inserimento del tetracordo e dell'esacordo nell'ottocordo. Nella intuizione guidoniana sopravvive il metro precedente (*tetracordo*), ma mentre che il nuovo metro (*l'esacordo*) si attua, viene proposto come sintesi dei tre tipi di tetracordo. L'ottocordo invece non è legato ai precedenti, tutt'altro, in quanto prodotto della visualizzazione funzionale del tetracordo ricusato: il tritono.

— Nuovo ruolo attribuito al V grado.

L'ottocordo non nasce dall'osservazione naturale dell'ottava, neppure da una operazione di ampliamento dell'esacordo, e neanche dalla successione di due tetracordi uguali *do-re-mi-fa* / *sol-la-si-do*, dato che torneremmo ai modi. La sua articolazione invece contempla una modifica sostanziale: assume rilievo la posizione della nota *sol*, per cui abbiamo *do-re-mi-fa-sol-sol-la-si-do*. Detta nota *sol* o quinto grado sarà la dominante nel sistema modale, con la funzione e l'importanza che ben conosciamo <sup>(9)</sup>.

— Simmetria modale che si sostituisce tramite l'asimmetria ottocordale.

Facendo il confronto tra

*do-re-mi-fa-sol-la-si-do* e  
*do-re-mi-fa-sol-sol-la-si-do*

la differenziazione sostanziale appare evidente. Nel primo caso rimaniamo ancora in ambito modale, dove i due tetracordi uguali disposti in successione determinano simmetria; l'armonia dunque deriva dalla simmetria. Nel secondo caso invece l'armonia è conseguenza della asimmetria; *do-sol* quinta, più *sol-do* quarta, che costituiscono le premesse del sistema tonale.

— Differenza tra armonia e musica.

(7) Ibid., p. 48.

(8) Ibid., p. 50.

(9) C. Terzani, *Musica, società e cultura*, Torino, 1982, pp. 65-66.

La sostanziale diversità tra i termini armonia e musica è espressa chiaramente. La prima si riferisce alla unione delle voci in senso verticale, la seconda riassume in sé le ragioni in base alle quali le voci sono concordi e discordi.

— Terza e sesta minori incluse tra le consonanze, ma con distinta *finis* siononia.

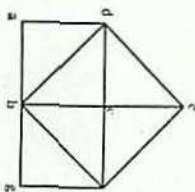
— Carattere modulante di due terze maggiori consecutive.

— Concezione rinascimentale della musica, valorizzazione del canto profano e sua equiparazione al liturgico.

Riguardo ai suoni, Pareja li dispone dal basso in alto, avvalorando la teoria dei suoni armonici.

Inoltre considera *sonus* non più un suono, ma più suoni, percepiti in un contesto globale.

Sembra che la sua opera completa, intitolata *Musica*, comprendesse tre libri. Nel secondo, considerando la testimonianza dell'allievo Spataro, veniva dibattuta e spiegata la questione della proporzione irrazionale, partendo da un quadrato <sup>(10)</sup>. Tale spiegazione ci ha interessato molto, e a nostro parere è ricca di sollecitazioni. All'interno di un quadrato *a-b-c-d* viene tracciata la diagonale *d-b* che, in quanto a misure, è diversa in lunghezza da tutti gli altri quattro lati. Ma se consideriamo tale diagonale a sua volta come lato di un quadrato costruito a partire da essa, il diametro *d-f* del nuovo quadrato *b-d-e-f*, sarà esattamente il doppio del lato *d-c*. E se sul lato *b-c* del primo quadrato ne costruiamo un altro uguale *b-c-f-g*, otterremo che il diametro *d-f* è esattamente il doppio dei due lati *d-c* e *c-f*, come da figura:



Nel disegnare tale figura, l'abbiamo disposta in modo che risulti evidente allo sguardo un particolare alquanto curioso: il disegno che se ne trae ci ha richiamato irresistibilmente alla mente, fin dal primo momento, la stilizzazione della facciata di una chiesa romanica. Può anche essere interpretata come una coincidenza, ma ne dubitiamo fortemente. Inoltre vi si possono individuare all'interno due rapporti: il primo di due a quattro, cioè di ottava, il secondo di quattro a sei, cioè di quinta. Ed anche questo particolare ci sollecita ulteriormente: il fatto che nella facciata romanica si possano individuare le due consonanze perfette di quinta e di ottava.

In Pareja i pianeti non sono più sette, ma otto, perché vi aggiunge il

(10) Terzani, *Musica Pratica* cit., pp. 53-54.

Cielo Stellato. Al capitolo VIII del Primo Trattato, fornisce una esauriente motivazione. Fino ad allora erano considerati perfetti il numero sei ed il numero sette. Sei erano le note dell'esacordo guidoniano, sei erano le facce del cubo, ed inoltre il sei partecipava nella perfezione del tre, che sappiamo numero perfetto per eccellenza. Sette fu il numero di lettere stabilito da Gregorio, e sette, l'abbiamo detto, erano i pianeti. Ma l'autore si appella alle ragioni geometriche risalendo all'origine, il punto, per spiegare la perfezione dell'otto. Il punto non ha né lunghezza né larghezza né altezza. Se si prolunga, genera la linea, delimitata nella sua lunghezza da due punti agli estremi. Raddoppiando questa linea nel senso della larghezza, si origina un'altra entità geometrica [*sic*, matematica] denominata superficie. Tale superficie si sviluppa in due dimensioni, larghezza e lunghezza, ed è delimitata da quattro punti [angoli] e da quattro segmenti che li uniscono formando così un quadrato. Se poi si raddoppiano in altezza i quattro segmenti limitati dai quattro punti, abbiamo ottenuto un corpo solido, contenuto tra otto angoli: il cubo.

Ritornando un attimo indietro a s. Agostino, ricordiamo che matematicamente l'uno, visualizzato nel punto o *monas*, rappresenta l'origine dei numeri; ma la madre dei numeri, il primo, è il due, paragonabile alla linea delimitata dai due punti. Se moltiplichiamo il due per due otteniamo quattro, il lati del quadrato; il quattro, a sua volta, moltiplicato per due dà l'otto, che come detto rappresenta un corpo solido. Anche Macrobio, nel *De somnno Scipionis*, usando altri termini, attesta che un corpo solido è dato da due volte due, moltiplicato per due.

Sempre nel suo testo *Música Práctica*, trattato terzo, capitolo III, Pareja affronta l'argomento riguardante la conformità tra musica mondana, umana e strumentale. Dimostra come questo moto circolare si svolga in fondo nell'ordine delle cose, dominato da un principio unificante.

Secondo lui la musica strumentale esiste in conformità con la umana e la mondana. Con la umana lo dimostra riferendosi ai quattro modi *protus*, *deuterus*, *tritus* e *tetrartus* che influiscono sulle quattro componenti dell'uomo. Il primo domina la flemma, il secondo la collera, il terzo il sangue, il quarto, più lento e tardo, la melanconia.

Il *modus protus* è simboleggiato dal colore cristallino per il fatto che si riferisce al cielo cristallino composto di acqua e perciò suscitante la flemma. È precisato colore cristallino e non del colore dell'acqua perché non tutti gli uomini flemmatici sono capaci di apprezzare un suono dolce, e inoltre gli uomini di ingegno e brillanti (come il cristallo) per il troppo mangiare si trovano subito afflitti dalla flemma che produce uno stato di sopore, di stanchezza. Il suo plagale si comporta in modo contrario. È grave, cedevole, adatto per i pigri.

Il *modus deuterus*, invece, suscita la collera provocando l'ira. Per tale motivo viene rappresentato dal rosso del fuoco, impetuoso e con momenti di maggior vigore. Si addice soprattutto agli uomini superbi, iracondi, esaltati, aspri e crudeli, che se ne compiacciono. Il suo plagale, vale a dire il *tonus* quarto, viene considerato blando, particolarmente propizio per gli adulatori e per i chiacchieroni.

Il *modus tritus authenticus* domina il sangue e per questo s. Agostino lo definì dilettevole, moderato e allegro per i tristi e angustati, che rianima gli

stanchi e disperati. Per questo motivo si dipinge del colore del sangue. Il suo plagale, il *tonus* sesto, esprime invece pietà, è più appropriato per quelli che sono facili al pianto ed è caratterizzato da suoni molto raccolti.

Il *modus tetrartus authenticus* ha varietà di intervalli ed è fortemente eccitativo. Può rappresentare bene il temperamento dei giovani. Domina la melanconia ed è simboleggiato dal colore giallo che tende al cristallino. Il suo plagale è soave, discreto, così che si potrebbe concludere che l'autentico eccita gli uomini, invece il plagale li rallegra.

Dette relazioni tra gli otto modi evidenziano in maniera chiara la corrispondenza tra la musica strumentale e la musica umana. Ma esiste anche il rapporto fra musica mondana e strumentale, e questo riguarda i pianeti.

Secondo Pareja i pianeti ed i rapporti che tra essi intercorrono possono simboleggiare le note e i modi, oltre che le sedi della relativa musa.

Seguendo l'ordine delle note vengono disposti i pianeti dal *proslambanomenos* fino al *meses*. La Luna è il *proslambanomenos*, Mercurio l'*hypate hypaton*, Venere il *parhypate hypaton*, il Sole il *lichanos hypaton*, Marte l'*hypate meson*, Giove il *parhypate meson*, Saturno il *lichanos meson* e il Cielo stellato il *meses*.

La Luna corrisponde al *modus hypodori*, il Sole al *Dorius*. Mercurio all'*hypofrigius*, Marte al *phrygius*; Venere all'*hypolydius*, Giove al *lydius*; Saturno al *mixolydius* e il Cielo stellato all'*hypermixolydius*.

A questo punto appare chiara la spiegazione della conformità tra la musica umana e la musica mondana con la strumentale.

Ad ognuna delle nove muse si attribuisce un verso che indica l'attinenza con la musica. Seguono nell'ordine: Talia occupa il silenzio, come la terra; Clío viene attribuita alla Luna; Calliope a Mercurio; Tersicore a Venere, Melpomene al Sole, Erato a Marte, Euterpe a Giove e Polimnia a Saturno; l'ultima musa, Urania, al Cielo stellato.

Tracciando una serie di cerchi scendendo dalla prima musa alla seconda e progressivamente sino all'ultima, si forma il disegno di una spirale che giunta a completamento, sia che si parta dall'inizio o dalla fine, si ricongiunge a se stessa. In tal modo si chiarisce il significato del termine *tropo*, che si svolge nel suo divenire; dall'inizio si riallaccia alla fine, in pratica ritorna su se stesso. Simile svolgersi del *tropo* può essere interpretato come una proiezione del circolo che si crea nel rapporto fra musica umana, mondana e strumentale, che è poi una proiezione trinitaria. In fondo allora questo processo si identifica con la creazione, e ancora una volta possiamo constatare come il numero, in quanto è il più vicino alla creazione, sia sempre quello che domina. Si spiega così l'importanza che gli è stata attribuita nel corso dei secoli e delle culture.

Nel tentativo di documentare il processo di evoluzione del mezzo espressivo sonoro, abbiamo individuato momenti significativi con specifiche caratteristiche strutturali. Dalla fase iniziale, quella della pura contemplazione del suono, si è giunti alla sua realizzazione, con operazione univoca, in segno di memoria, caratterizzata da due momenti:

- 1) segno di memoria nel suo processo psicologico (s. Agostino, *res cogitans* e *res extensa*, numeri *intimi* e numeri *locali*);
- 2) segno di memoria nel suo processo storico: a) parametri delle durate: ritmo per addizione (prosodia greco-romana e canto gregoriano); e ritmo per

divisione (Marziano Capella e il processo: modo, tempo, prolazione); b) parametri delle altezze: tetracordo, esacordo, ottocordo.

A loro volta, si determinano pertanto due fondamentali sistemi distinti dall'aspetto ritmico:

- 1) ritmo ottenuto per addizione,
- 2) ritmo ottenuto per divisione.

Il primo è caratterizzato dall'addizione dell'unità di misura, e l'articolazione si attua mediante l'alternarsi di brevi e lunghe. L'unità di misura o tempo semplice corrisponde al segno  $\vee$ ; a sua volta essa può addizionarsi producendo il tempo composto che è quindi costituito da due tempi ed ha come segno  $\sim$ .

Il ritmo ottenuto per divisione è successivo, e contempla la divisione dell'unità di misura, articolandosi in tre momenti:

- 1) divisione della lunga; corrisponde al momento in cui si usano i modi (trocaico, spondaico, dattilico);
- 2) divisione della breve, con individuazione dei tempi imperfetto e perfetto. Il tempo imperfetto è binario, con la conseguente divisione:  $\square = oo$ . Il tempo perfetto è invece ternario,  $\square = ooo$ ;
- 3) divisione della semibreve, logicamente conseguente a quella della breve. Si attua nel cosiddetto momento della prolazione:

prolazione imperfetta o minore  $\text{J}^o$  binaria

prolazione perfetta o maggiore  $\text{JJ}^o$  ternaria

Il ritmo misurato si manifesta dunque attraverso il processo: modo > tempo > prolazione > battuta.

L'ottocordo codificato da Pareja si è mantenuto nell'ottava che sta alla base della scala tonale. Abbiamo verificato che il concepire la musica in modo verticale e la formazione degli accordi hanno condotto alla formulazione di nuovi rapporti numerici, che sono poi rapporti armonici. Il nostro materiale si è dunque arricchito ulteriormente, ed il campo di indagine si è esteso fino a comprendere il sec. XVII.

Una storia dell'evoluzione avvenuta da segno di memoria a simbolo, in un tanto vasto arco di tempo, vuol essere giustificata col chiarirne e delimitarne il concetto.

Il segno si determina in quanto è circoscritto; è necessario comunque distinguerlo dal segno di memoria, il quale a sua volta assume tre diversi aspetti: segno di memoria comune, di carattere pedagogico, estetico.

Il segno di memoria, di per se stesso *in obiecto*, si distingue ulteriormente dalla memoria del segno, *in subiecto*; questo accade quando si ha il ricordo del segno di memoria.

Il segno di memoria personale, cioè *in obiecto*, può essere limitato in se stesso all'interno di un ambito ristretto, ma acquista la facoltà di diventare simbolo solo quando è sociale, collettivo. Tuttavia, affinché si attui il passaggio a simbolo, occorre una operazione polivoca. Talvolta il segno si identifica con l'imitazione, ma è necessario rifuggire da un simile processo analogico dovuto ad accostamenti diretti. Inoltre successivamente al segno di memoria si

ha il passaggio a metafora, dopo di che perveniamo alla polivalenza del simbolo con la sua unicità scientifica.

La metafora, come sappiamo, consiste nell'esprimere un'idea con un termine solitamente usato per indicarne una diversa, ed è giustificata nel suo uso irregolare da una similitudine sottintesa. L'espressione si attua tuttavia ancora in senso univoco, come nel caso dell'allegoria, che però rimane al di fuori della musica. L'allegoria è assurda a metodo nell'interpretazione medievale, in particolare delle Sacre Scritture e più diffusamente in senso religioso. Ma in quanto tale, il termine ha generato confusione con altre espressioni definite impropriamente come simboliche: metafora, emblema, attributo, *similitudine*, per citarne alcune.

Noi invece studiamo il simbolo in un aspetto dialettico, scientifico-cryptografico. Scientifico, perché quando si rivela è razionale; crittografico, in quanto nasconde una chiave interpretativa che solo l'iniziato può conoscere.

Il simbolo, così come lo intendiamo noi, rappresenta una determinata realtà, ma cerca di essere più ampio del segno di memoria. Libera da certe strettoie la realtà, riuscendo a descriverla molto meglio della parola, limitante nell'uso in forma testuale. La sua vera potenza consiste pertanto nella capacità di trascendere la realtà.

A tale intuizione lo Schneider non perviene, in quanto per lui il simbolo riveste un significato concretamente percorribile nella storia dello scibile umano, ma sempre legato al contingente attributo mistico. Riteniamo che ciò sia dovuto precipuamente ai fattori che differenziano l'ambito dell'indagine. Egli agisce principalmente in veste di etnomusicologo, segue un itinerario che ha inizio nelle prime forme di cultura umana, e che si estende fino al periodo medievale compreso. Noi invece ci interessiamo anche al fenomeno della soluzione rinascimentale della musica, nel senso introdotto da Pareja. Questa esigenza ci ha portato ad individuare quegli elementi-simbolo che, succedendosi nel tempo, ci sono apparsi come la traccia 'significativa' che andavamo cercando.

Il nostro proposito era quello di formulare un quadro di metodo, nel quale abbiamo inserito detti elementi-simbolo: figure, colori, numeri (ritmi), suoni (note musicali), astri, animali, ore, ideologie, organizzazioni sonore (quinte, quarte, ottave e successive), con l'intenzione di comporre un prontuario per tentare interpretazioni. Ricordiamo: la serie pitagorica delle quinte, il tetracordo articolato da semitono, il tritono, l'ottocordo modale, l'esacordo e finalmente l'ottava con i relativi rapporti numerico-armonici.

Dal punto di vista del tempo: la distinzione di cui abbiamo parlato tra ritmo binario (imperfetto) e ritmo ternario (perfetto), prolazione minore o maggiore, è un segno di memoria, che però diventa simbolo nel momento in cui significa qualcosa di 'altro', oltre al segno tecnico di per se stesso. Inoltre, anche quando il tritono ha finalmente ragione e si impone l'ottocordo, esso ottocordo diventa simbolo. Non appena si evidenzia la naturalezza del tritono che tende a soluzione, l'elemento dialettico prevale. Per fare un esempio, nel periodo in cui si pratica il contrappunto, nota contro nota, esso è ancora un mezzo plurivoco a sé stante, mentre nell'armonia intesa in senso moderno un evento sonoro dipende sempre dal precedente. Allorché si giunge nella pratica a visualizzare il tritono, sappiamo dunque che in qualche modo dovrà

risolvere; ma può anche darsi che ciò non si verifichi, ed allora il suo significato cambierà.

Anche il concertativo, derivato dalla fusione dei due stili diatonico e cromatico, può essere interpretato come elemento-simbolo. Lo testimonia il conte Emanuele Tesauro (1592-1675) nel suo *Giudicio* <sup>(11)</sup>.

Altro elemento-simbolo è il tropo. In ragione del termine, che vuol dire svolgere, non rappresenta solo una spiegazione ma è, alla lettera, un qualche cosa che si svolge, diviene; dall'inizio si riallaccia alla fine, ritorna su se stesso, assumendo un significato che si collega a quella tendenza all'unificazione evidenziata nel rapporto tra musica umana, mondana e strumentale.

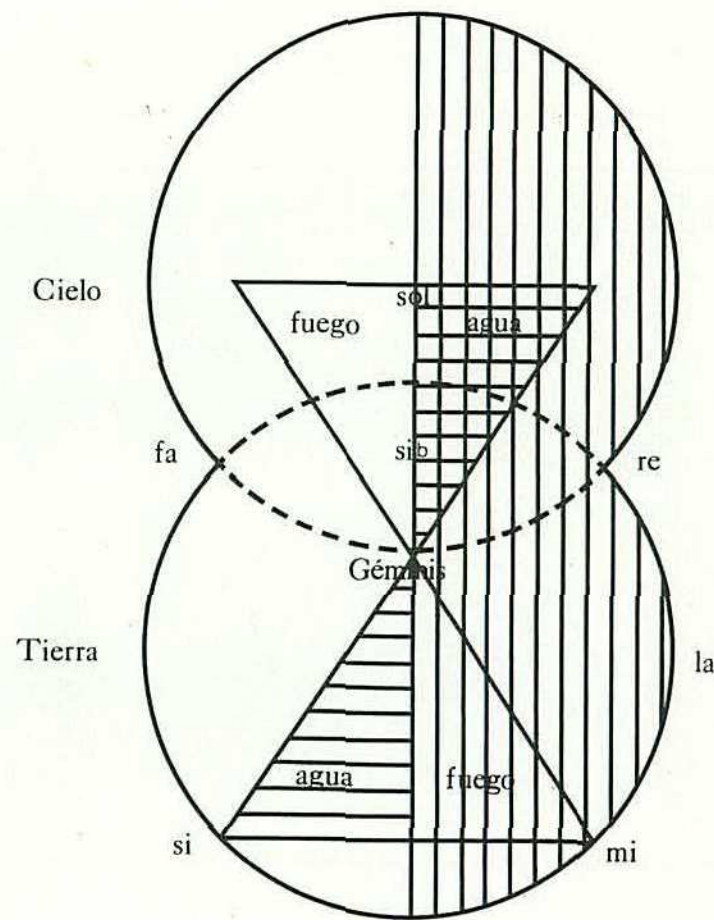
L'ultimo elemento-simbolo su cui ci preme soffermarci è quello raffigurato dalla mandorla, concepita come risultato di intersezione fra celeste e terrestre. Riproduciamo, a titolo esplicativo, la figura n° 25 del testo *El origen musical de los animales-simbolos en la mitología y la escultura antiguas* dello Schneider nella Tavola I. Il cerchio superiore rappresenta il cielo; il cerchio inferiore indica la terra. La mandorla, formata dall'intersezione dei due cerchi, costituisce la via di accesso al cielo. Nel suo centro sorge la montagna di Marte, dove dimorano le anime degli antenati. I due cerchi racchiudono la figura di un tamburo a forma di orologio di sabbia (clessidra), simbolo dell'inversione, al cui centro si trova il segno zodiacale dei Gemelli. Il processo di inversione è spiegato nel seguente modo: il cielo e la terra sono due mondi analoghi, ma con termini opposti, che per la legge di tesi e antitesi si invertono a vicenda; ciò che è bianco nel cielo appare nero in terra, e viceversa. La natura doppia dei Gemelli esprime molto chiaramente il significato della loro collocazione centrale.

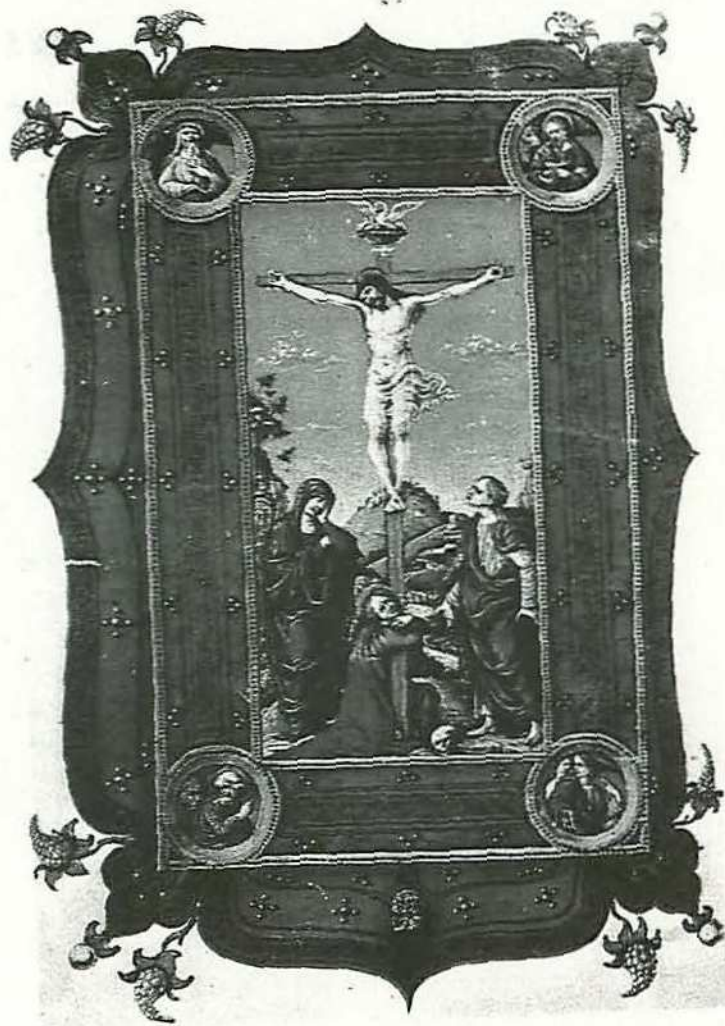
La mandorla simbolizza la vita perfetta, la fecondità, è un evento che risolve necessariamente in senso positivo. Invece la clessidra, in quanto simbolo materiale dell'intervallo FA-SI, dà costrizione, e può risolversi solo se FA-SI ha una soluzione. Ma il dinamismo inerente a suddetto processo genera la spirale, simbolo dell'evoluzione del cosmo, e dunque visualizzata nella linea SI-FA-DO, ciclo di nascita, morte e resurrezione.

Anche un evento storico come quello della scelta di una musica povera e facilmente comprensibile operata dal movimento francescano, tende evidentemente ad assumere un significato simbolico. Nella lauda francescana, genere extraliturgico tipicamente popolare, la musica accompagna il contenuto umile e contemplativo del testo. Le monodie sono cantate all'unisono dai fedeli, coinvolti unitamente dal significato comunitario del messaggio religioso.

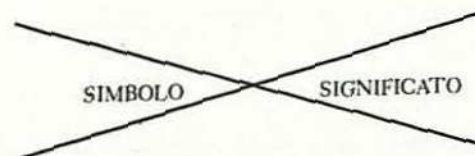
La forma monodica viene pertanto praticata per queste sue doti di semplicità esecutiva, contrapposta alla forma polifonica. Ed il movimento francescano, soprattutto nella figura di Giuliano da Spira, dichiara esplicitamente la propria volontà di farsi capire da tutti proprio nel momento in cui rifiuta di accettare il discorso polifonico. Allo stesso modo, quanto più il simbolo ha bisogno di spiegazione letteraria, tanto più perde della sua natura intrinseca. Tant'è che la sua scomparsa coincide proprio con la comparsa

(11) E. TESAURO, *Il Giudicio*, in E. RAIMONDI, *Trattatisti e narratori del 600*, Milano-Napoli, s.d., p. 13.





della lettura a senso. Nel momento in cui il sistema tonale arriva all'apice, il simbolo si degrada, lasciando il posto alla teoria degli affetti che lo porta ad individualizzarsi. Finché rimane legato ad un elemento univoco funziona, quando invece è legato ad un elemento plurivoco, si perde. Su questa sua degradazione vince il significato. Raffigurandolo graficamente, il peso del simbolo diminuisce e quello del significato aumenta:



Noi abbiamo concepito il simbolo come fonte di saggezza, tendente, per sua natura, alla comunicazione, in quanto deriva dal risultato di molti e non di pochi. Sempre per sua natura non viene mai imposto, dato che piuttosto preferisce celarsi, invece il significato si impone: e quando serve a spiegare l'opera di uno o più artisti, di qualsiasi genere essa sia, risulta restrittivo e poco stimolante.

Concludendo: ci sono sì simboli dove effettivamente la capacità di comprendere diventa fase di iniziazione, come si verifica nel nostro caso, ma riteniamo che ciò possa attribuirsi al fatto che nel tempo, e a causa dei mutamenti avvenuti a livello di estetica musicale, si siano perse determinate conoscenze che esulano indubbiamente dalle cronache musicali ufficiali. Conseguentemente il nostro tentativo potrebbe essere visto nell'ottica limitata di una operazione di recupero, ma noi preferiamo definirlo con l'espressione: intimo desiderio di accedere alle fonti di una conoscenza sopita, ma non spenta.

A questo punto vorremmo proporre una lettura che riguarda il simbolismo del motivo decorativo della perla nei libri miniati: scorrendo infatti le pagine del libro di Mario Salmi *La miniatura italiana* (12), ci siamo trovati di fronte ad una tavola dove il motivo decorativo della perla è, secondo la nostra opinione, posto decisamente in risalto. Ci riferiamo a *La crocifissione e i quattro Evangelisti* di Liberale da Verona (Tavola II).

Una prima nota riguarda i colori: rosso, azzurro e oro. L'azzurro della cornice interna, oltre ad essere il colore tipicamente celestiale, contribuisce a far risaltare maggiormente l'immagine al centro, in quanto ha irradiazione centripeta. Il rosso invece, all'esterno, costituisce la cornice decorativa dai toni più intensi e che si irradia verso chi guarda. Il tutto risalta nelle sottili linee dorate che decorano anche i quattro Evangelisti. Riconducendo il colore dorato al giallo, si può riconoscere l'alternanza azzurro-rosso e azzurro-giallo, simbolo ambedue di dolore-amore.

I personaggi sono in rapporto di 4 (gli evangelisti) a 3 (al centro nell'immagine, escluso il Cristo), cioè di quarta o *diatessaron* o *sesquialtera*.

(12) M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano, 1956.

Tra i motivi decorativi esterni, 4 sono le perle agli angoli e 8 gli elementi vegetali, che riteniamo simbolizzino l'ottava intesa come perfezione.

Da notare è anche la figurazione base di rettangolo della figura interna; rettangolo il cui uso può essere motivato da fattori estetici e che come sappiamo rientra nella perfezione del quadrato, in quanto in questo caso è un quadrato allungato nel senso della croce.

Prendendo in esame la cornice azzurra, le perle sono disposte su doppia fila in gruppi di 3 ed in numero identico per ogni coppia di lati. Considerando una sola fila su due lati, abbiamo un totale di 15 perle sul lato più lungo e 9 sul più corto. Il 15 è chiaramente la doppia ottava ed il 9, in quanto multiplo di 3, rientra nella sua perfezione. Il rapporto di 15/9 si può semplificare in 5/3, che corrisponde alla sesta maggiore.

Essendo identici i raggruppamenti di perle su tutti i lati ed in doppia fila, se sommiamo quelle del lato più lungo (30) alle altre del lato più corto (18), abbiamo un totale di 48. Messa in relazione con un'unica fila comprendente esattamente metà numero di perle ( $15 + 9 = 24$ ), dà un rapporto di  $48/24$ , uguale a  $24/12$ ,  $12/6$ ,  $6/3$  e  $2/1$ , cioè di ottava.

Calcoli identici si possono applicare a due lati nella cornice rossa: quello più corto in alto e quello più lungo a destra di chi guarda. In ambedue si ha un raggruppamento di 4 perle al centro e  $3 + 3$  ai lati = 10: tale numero permette di visualizzare il tetracordo (4) all'interno dell'esacordo ( $3 + 3 = 6$ ). Inoltre è presente il rapporto di 4 a 3, ovvero di *diatesarion*.

Nella cornice rossa, in basso, vi sono due raggruppamenti di perle: il primo, interno, è dato da  $3 + 3 + 3 + 3 = 12$ ; dividendo il 12 per i quattro gruppi di perle si ottiene 3, e di nuovo si ha il rapporto di 3 a 4. Il secondo, esterno, ha 4 gruppi di 5 perle ciascuno:  $5$  per  $4 = 20$ ;  $20$  diviso  $4 = 5$ , ed abbiamo un nuovo rapporto, quello di 5 a 4 o terza maggiore.

Rimane da vedere la parte di cornice rossa alla sinistra di chi guarda, indubbiamente interessante. Anche qui si hanno due raggruppamenti di perle. In quello interno ne calcoliamo 5 al centro e 3 ai rispettivi lati, in rapporto pertanto di 3 a 5, cioè di sesta maggiore. All'esterno i gruppi di 5 perle sono 5, e potrebbero visualizzare a nostro avviso la serie di quinte pitagoriche. Sia, considerando DO-SOL / SOL-RE / RE-LA / LA-MI / MI-SI, oppure FA-DO / DO-SOL / SOL-RE / RE-LA / LA-MI, il SI e MI conclusivi si possono identificare con i Gemelli o Pesci, segni dupli e simbolizzanti il ciclo di nascita, morte e resurrezione.

Negli angoli della cornice rossa i quattro gruppi di 3 perle ciascuno possono essere messi in relazione di quarta tra loro.

Riassumendo: abbiamo visualizzato i rapporti di doppia ottava, ottava, quarta, sesta maggiore, terza maggiore e serie delle quinte pitagoriche; abbiamo notato la possibilità di intravedere la soluzione del tetracordo e dell'esacordo nell'ottocordo, e che in ogni caso, comunque, è evidente la presenza di tutti e tre.

Per il momento la nostra indagine si ferma qui; il nostro tentativo è ancora in fase iniziale, e ciò che abbiamo cercato di illustrare è da ritenersi solo la base di un metodo che dovrà essere ulteriormente sviluppato.