

A FONTEGARA DE SILVESTRO GANASSI E A TEORIA DAS PROPORÇÕES NA ÉPOCA DE ANDREA GRITTI (1523-1538).

La Fontegara di Silvestro Ganassi e la Teoria delle Proporzioni nella Epoca di Andrea Gritti (1523-1538).

Giulia da Rocha Tettamanti

Mestranda pelo Instituto de Artes da UNICAMP

Resumo

Durante o século XVI, a música teve papel importantíssimo durante as celebrações político-religiosas venezianas e foi fundamental componente para a propagação do “Mito de Veneza”. A ligação entre a música e a cidade remonta à sua constituição, proclamada por Gasparo Contarini como um eco das harmonias celestes. Assim, esta música formada pelas proporções harmônicas tornaria a República bela e florescente. O tema das proporções foi constante em todas as artes na Veneza do Renascimento e de uma maneira intensa durante o governo de Andrea Gritti (1523-1538). Nos anos em que foi Doge, Gritti adotou uma política de renovação urbana a fim de recuperar a imagem da cidade após a crise gerada pela derrota na batalha de Agnadello. E é neste contexto de *renovatio* que Silvestro Ganassi dal Fontego, músico da Senhoria de Veneza publica seu tratado de flauta doce, o qual também ensina a arte da *diminuição*, técnica de improvisação musical corrente no século XVI. Neste artigo pretendo expor e contextualizar o conteúdo desta obra, na qual Ganassi propõe um sistema de diminuição baseado nas proporções rítmicas, o que é uma iniciativa única no gênero, e em total concordância com o momento da *renovatio* grittiana.

Palavas-chave: Renascimento, Veneza, Música

Riassunto

Durante il XVI secolo, la musica ebbe un significato importantissimo per le celebrazioni politico-religiose veneziane e fu un componente fondamentale per la propagazione del Mito di Venezia. Il legame fra la musica e questa città rimonta alla sua costituzione, proclamata per Gasparo Contarini come un'eco delle armonie celesti. Così, questa musica formata di proporzioni armoniche tonerebbe la Repubblica bella e fiorente. Il tema delle proporzioni fu costante in tutte le arti nella Venezia del Rinascimento e più intensa durante il governo di Andrea Gritti (1523-1538). Negli anni in cui fu doge, Andrea Gritti adottò una politica di rinnovazione urbana con lo scopo di ricuperare l'immagine della città dopo la crisi generata per la sconfitta della battaglia di Agnadello. Ed è in

questo contesto di *renovatio* che Silvestro Ganassi dal Fontego, musico della Signoria di Venezia pubblica il suo trattato sul flauto dolce il quale insegna anche l'arte della *diminuizione*, tecnica di improvvisazione musicale molto utilizzata nel XVI secolo. In questo articolo pretendo esporre e contestualizzare il contenuto di quest'opera nella quale Ganassi propone un sistema di diminuição basato sulle proporzioni ritmiche, il quale è un'iniziativa unica nel genere, ed in totale concordanza col momento della *renovatio* grittiana.

Parole chiavi: Rinascimento, Venezia, Musica

Em 1535, Silvestro Ganassi dal Fontego (1492- ?), músico da Ilustríssima Senhoria de Veneza, publicou um tratado, de nome Fontegara¹, no qual ele discorre sobre a técnica da flauta doce e a arte da diminuição². A

¹ *Opera Intitulata Fontegara, la quale insegna a sonare di flauto chò tutta l'arte opportuna a esso istrumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni istrumento di fiato et chorde: et ancora a chi si diletta di canto, co[m]posta per Sylvestro Ganassi dal Fontego sonator della Illma. Sa. D. V* [“**Obra Intitulada Fontegara**, a qual ensina a tocar flauta com toda arte oportuna a esse instrumento e também o diminuir, o qual será útil a qualquer tipo de instrumento de sopro e corda: e ainda a quem se deleita com o canto, composta por Silvestro Ganassi dal Fontego músico da Ilustríssima Senhoria de Veneza”]

² Prática de ornamentação de obras polifônicas, de altíssimo nível, amplamente fundamentada na improvisação. Sobre a origem das diminuições, Imogene Horsley em seu artigo “Improvised Embellishment in the Performance of Renaissance Polyphonic Music.” *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 4, No. 1 (Spring, 1951), pp. 3-19; diz ter encontrado vestígios de uma prática similar em discussões sobre a técnica do canto árabe na Espanha durante o século IX, mas não foi possível ainda traçar suas fontes originárias. Além disso a autora cita outros autores e suas respectivas hipóteses: Max Kuhn (*Die Verzierungskunst in der Gesangs-Musik des 16.-17. Jahrhunderts*. Leipzig, 1902.) acredita que o uso das diminuições originou-se junto com o estilo contrapontístico da escola franco-flamenga e, com ela, espalhou-se; Arnold Schering (*Aufführungspraxis alter Musik Berlin*, 1931.), considera que as diminuições têm origem na música oriental. Eleanor Selfridge-Field em seu *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Third, Revised Edition. New York: Dover Publications, INC, 1994, concorda com a hipótese de Schering, afirmando que essa prática é conceitualmente muito similar à aspectos característicos da música indiana e do Oriente Médio e que Veneza os teria incorporado através do contato com esses países pelo Mediterrâneo. Há uma outra hipótese, formulada por Ernest T. Ferand na introdução de *Improvisation in nine centuries of western music. An anthology with a Historical Introduction*. Cologne: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG, 1961, onde ele afirma que as diminuições constituem a última reminiscência de uma vital arte de improvisação presente na música desde seu nascimento e, que esta “oralidade” característica das primeiras manifestações musicais,

importância histórica da Fontegara reside no fato de esta ser o primeiro tratado a abordar detalhadamente aspectos da técnica de um único instrumento, no caso a flauta doce; e por ser o primeiro dentre uma longa série de manuais de diminuição impressos durante o século XVI e início do XVII.

O processo da *diminuição* consiste em “quebrar”, de diferentes maneiras, longas notas (semibreves, mínimas) de uma melodia, preenchendo o espaço correspondente com figuras de valores menores (colcheias, semicolcheias, etc.), criando assim, notas de passagem entre a estrutura principal de uma obra. Embora seja um tipo de ornamentação muito livre, a diminuição renascentista tem algumas características bem determinadas que a separa das formas de ornamentação sucessivas³: 1) Estilo livre e não estereotipado; 2) Linhas melódicas homogêneas e balanceadas de acordo com as características das composições da época; 3) Cuidado com a preservação das consonâncias verticais da obra, tem-se liberdade melódica e rítmica somente entre tais consonâncias; 4) Não há diferença, a princípio⁴, entre música vocal e instrumental no que diz respeito à confecção dos ornamentos: autores geralmente tomam o cuidado de especificar que as diminuições são igualmente apropriadas para o canto e instrumentos de sopro e cordas (*con ogni sorte d'istrumento... et canto*)⁵. Tais “regras” são encontradas em inúmeros manuais didáticos, a maioria em língua vernácula e quase todos editados em Veneza, que além de explicar a arte da diminuição, também oferecem uma gama de exemplos, em ordem crescente de dificuldade, de como diminuir os diferentes intervalos e cadências, além de *ricercari* compostos especialmente para aperfeiçoar a técnica, e obras já diminuídas (madrigais e chansons). Estes manuais são importantes para a compreensão da música do século XVI porque testemunham uma visão prática da execução musical renascentista, uma vez que a quase totalidade destas obras foi escrita por refinados e habilidosos instrumentistas profissionais, músicos atuantes nos palácios, igrejas ou a serviço do Estado. Além disso, os manuais de diminuição são testemunhos vivos da emancipação do gênero instrumental, a partir do vocal, possibilitando a formação dos principais gêneros do período barroco, como o concerto e a sonata.

e ainda muito presente na cultura Oriental, foi cada vez mais deixada de lado no Ocidente com o aperfeiçoamento da escrita musical.

³ HORSLEY, op. cit., pp.5.

⁴ É importante observar que com o decorrer do século as diminuições instrumentais passaram a ser cada vez mais virtuosísticas que as vocais.

⁵ “com todo o tipo de instrumento... e canto” : palavras escritas no frontispício da maioria dos manuais de diminuição do século XVI e início do XVII.

O sistema de diminuição proposto por Ganassi na Fontegara é, segundo Luca de Paolis⁶, destinado a um público de experientes instrumentistas e cantores por se tratar de um sistema complexo e de difícil execução. Segundo o autor da Fontegara, pode-se diminuir variando três aspectos: ritmo, melodia e proporção. Além disso, cada um desses três itens podem ser divididos em dois grupos: simples e composto. Uma diminuição simples em ritmo é aquela que apresenta somente figuras (mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, etc) do mesmo valor, já a composta é aquela que contém mais de um tipo de figura. A diminuição simples em melodia é aquela que apresenta um mesmo padrão melódico numa sequência de diferentes alturas, já a diminuição composta em melodia apresenta mais de um padrão. E, da mesma forma, a diminuição simples em proporção apresenta um mesmo tipo de proporção, ou seja, não varia a quantidade de figuras de um mesmo valor contidas em um determinado espaço de tempo, por exemplo a quantidade de semínimas contidas em cada semibreve a ser diminuída. A composta seria então, o contrário. Por fim, quando estes três aspectos da diminuição, ou seja, o ritmo, a melodia e a proporção são colocados juntos, a diminuição pode ser dividida novamente em dois grupos: particular e geral. Uma diminuição simples em particular é aquela que possui dois aspectos simples e um composto; aquela composta em particular possuirá então, dois aspectos compostos e um simples. A diminuição em geral, seja ela simples ou composta, é aquela que possui os três itens simples ou os três compostos. Nos capítulos seguintes a essas definições, Ganassi fornece uma série de intervalos musicais diminuídos e organizados em quatro regras de acordo com a proporção envolvida: 1) *Regra Primeira*: quatro semínimas por *battuta*⁷, 4:1, o que equivale aos sinais de tempo **C** ou **O**⁸; aqui, ele diz que os exemplos da

⁶ GANASSI DAL FONTEGO, Silvestro. *Opera Intitulata Fontegara, la quale insegna a sonare di flauto chon tutta l'arte opportuna a esso istrumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni istrumento di fiato et chorde: et ancora a chi si diletta di canto, composta per Sylvestro Ganassi dal Fontego sonator della Illma. Sa. D. Va., Venezia 1535*. A Cura di Luca de Paolis. Società Italiana del Flauto Dolce. Roma: Hortus Musicus, 1991.

⁷ Segundo Gioseffo Zarlino em *Le Istituzione Harmoniche*, Veneza, 1558; a *battuta* “não é outra coisa que um levantar e baixar de mão a maneira do pulso humano”. PACCHIONI, Giorgio. *Selva di varii precetti. La pratica musicale tra i secoli XVI e XVIII nelle fonti dell'epoca*. Vol. I: Elementi della musica figurata. Bologna: Orpheus Edizioni, 1995.

⁸ Segundo Lodovico Zacconi em sua *Prattica di musica*, Veneza, 1592, “os seguintes sinais [de tempo] O ou C são cantados com uma semibreve a cada tactus [ou seja, a cada *battuta*]” A única diferença entre tais sinais é que “O” indica a perfeição da breve e o sinal “C”, a imperfeição da mesma. Para melhores esclarecimentos ver: PACCHIONI, op. cit.

Regra Primeira podem ser exercitados em proporção SESQUIALTERA, ou seja, 3:2, que geraria o sinal de tempo **C3**⁹, e, se logo em seguida, aumentarmos o valor das figuras, transformando as quatro semínimas em mínimas, teremos a proporção SESQUITERZA, 4:3; 2) *Regra Segunda*: cinco para cada quatro anteriores (5:4), que forma a proporção SESQUIQUARTA e comparando esta proporção com a proporção SESQUIALTERA forma-se a proporção SUBSESQUINTA, 5:6, porque ao invés de 5 notas teremos 6 a cada *battuta*¹⁰; 3) *Regra Terceira*: seis notas para cada quatro (6:4= 3:2) ou seja, a proporção SESQUIALTERA; 4) *Regra Quarta*: sete notas a cada quatro (7:4), formando a proporção SUPER TRIPARTIENS QUARTAS e comparando-a com a proporção SESQUIALTERA forma-se a proporção SESQUISESTA (7:6).

Sobre os nomes das proporções, Daniele Salvatore¹¹ nos fornece um esquema baseado nos capítulos 21 a 30 da primeira parte da *Istitutioni Harmoniche* de Gioseffo Zarlino. Segundo ele, as proporções podem ser de dois tipos: de *maggiore inequalità* (por exemplo: 3:2) e de *minore inequalità* (exemplo: 2:3). Cada tipo pode ser dividido em cinco gêneros, sendo que o nome das proporções de *minore inequalità* são sempre acompanhados do prefixo *sub*: 1) *Molteplici* ou *Submolteplici*: quando o número maior é múltiplo do menor (2:1, 3:1, 2:4). 2) *Superparticolare* ou *Subsuperparticolare*: quando o número maior contém o menor mais uma parte (3:2, 4:3, 4:5). 3) *Superpartiente* ou *Subsuperpartiente*: quando o número maior contém o menor mais um certo número de partes (5:3, 7:5, 3:5). 4) *Molteplici Superparticolare* ou *Submolteplici Superparticolare*: quando o número maior contém o menor um certo número de vezes mais uma parte (5:2, 7:3, 4:9). 5) *Molteplici Superpartiente* ou *Submolteplici Superpartiente*: quando o número maior contém o menor um certo número de vezes mais um certo número de partes (8:3, 11:4, 3:8). A partir destas informações, podemos classificar as proporções utilizadas por Ganassi em seu sistema de diminuição no grupo das proporções *Superparticolari*, com exceção da proporção SUPER TRIPARTIENS QUARTAS (7:4), que pertence ao grupo das *Superpartienti*, onde 7 contém 4 mais três partes (tri-partiens). Dentro das *Superparticolari* citadas na Fontegara, temos a SESQUIALTERA

⁹ Segundo Antonio Brunelli, em *Regole utilissime per li scolari che desiderano imparare a cantare* (1606), o sinal C3 ou C 3/2 indica a “Sesquialtera menor” e significa que onde cabiam duas mínimas agora cabem três. PACCHIONI, op. cit.

¹⁰ Isso se considerarmos a proporção 3:2 em relação a mínima. Assim, três mínimas por *battuta* equivale a 6 semínimas por *batutta*.

¹¹ SALVATORE, Daniele. *L'arte opportuna al sonar di flauto*. Savignano sul Rubicone: Gruppo Editoriale Eridania, 2003.

(3:2), onde $3 = 2 + 1$; a SESQUITERZA (4:3), $4 = 3 + 1$; a SESQUIQUARTA (5:4), $5 = 4 + 1$; SUBSESQUIQUINTA (5:6), $6 = 5 + 1$ e a SESQUISESTA (7:6), $7 = 6 + 1$.

Como pudemos verificar na exposição acima, a solução apresentada por Ganassi para a codificação de uma prática de natureza improvisatória e livre, utiliza a teoria das proporções, tópico retirado da música especulativa, ou seja, da música como ciência matemática, que, dentro do quadro das sete artes liberais, figura ao lado da aritmética, da geometria e da astronomia, formando assim, o *Quadrivium*. Essa é uma solução única no gênero dos manuais de diminuição; as publicações posteriores à Fontegara apresentam regras bem mais simples e regulares. Segundo musicólogos como Imogene Horsley e Howard Mayer Brown¹², durante o decorrer do século XVI a prática da diminuição teria sofrido um processo de estandarização que culminaria na ornamentação estereotipada do período barroco e que por isso a teoria das proporções não estaria mais presente nos manuais. Já Luca de Paolis (1991) acredita que a presença da teoria das proporções na obra ganassiana tem um escopo filosófico e é produto da cultura veneziana da época. Além disso, a presença de um tema potencialmente teórico em uma obra de caráter prático pode ser um importante testemunho da crescente valorização do músico executante, considerado até então inferior em relação ao músico teórico.

A teoria das proporções tem sua origem na tradição pitagórico-platônica e tem como principal obra de referência o *Timeu* de Platão. Segundo Luca de Paolis (1991):

No renascimento a arte era freqüentemente ligada à corrente de pensamento que, desde Platão, através dos neoplatônicos e uma longa série de teólogos, a partir de Agostinho, via no universo e em todas as criaturas uma estrutura matemática e harmônica segundo o postulado pitagórico <<tudo é número>>. O mundo tinha sido criado por Deus com base em leis de harmonia divina, musical, não audível pelos comuns mortais; a razão humana poderia aproximar-se desta verdade suprema somente enquanto a harmonia <<humana>> era reconduzida em números e como tal, considerada reflexo da harmonia <<mundana>>. As atividades humanas, as artes, deveriam modelar-se naquelas divinas através de processos naturais derivados das proporções numéricas. O platonismo, que influencia em larga escala o pensamento do renascimento, via nos números a única garantia de beleza, de ordem e de medida do cosmo. O elemento numérico, importante

¹² HORSLEY, op.cit.; BROWN, Howard M. *Embellishing Sixteenth-Century Music*. Oxford University Press, 1976.

e duradouro, era a base da alma do mundo e por consequência, da alma humana, e era acessível somente ao filósofo e ao <<músico>> intruídos nas [ciências] matemáticas. A cultura renascentista vive na contínua tensão de compreender e reconstruir a harmonia soberana. A música desempenha um papel preponderante nesse processo; a harmonia <<humana>>, reflexo daquela <<mundana>>, se enlaça novamante em Deus e no <<amor>> enquanto percebida por um sentido <<espiritual>>: a audição.

Ellen Rosand¹³ demonstra a íntima relação de Veneza com a teoria das proporções e por consequência com a música. Segundo a autora, a música era utilizada como propaganda do Mito de Veneza: um fenômeno que exaltava a concórdia interna e a incorruptibilidade de um governo instaurado com bases nos três sistemas existentes, ou seja, a monarquia, a oligarquia e a democracia e, por isso, modelo para as demais cidades. Assim, o epíteto Sereníssima República de Veneza, como era conhecida, simboliza a imagem desta cidade esplêndida, fundada milagrosamente sobre as águas, inconquistada por mais de um milênio, considerada por seus apologistas como eco das harmonias celestes. Essa relação fica clara quando lemos o trecho escrito por Gasparo Contarini em *La repubblica e i magistrati di Vinègia*, 1548:

... Foi ordenado na nossa República o Senado, e o Conselho dos Dez, o qual na cidade de Veneza (cuja República diz ser um misto de estado régio, popular e nobre) representa o estado dos nobres: e são esses meios que com as partes extremas, isto é, o estado popular, o Grande Conselho, e o Príncipe, o qual representa a pessoa de um rei, junto se apertam em um estreito nó. Assim diz Platão no Timeu, que os elementos extremos: a terra, o fogo, com os elementos do meio se conjugam e se ordenam. Assim na consonância do Diapason, as vozes extremas com aquelas do meio, do Diatessaron e Diapente juntos se afinam.¹⁴

No início do século XVI, logo após as derrotas sofridas durante as guerras contra a Liga de Cambrai, oficialmente concluídas com a paz de

¹³ ROSAND, Ellen. “Music in the Mith of Venice”, *Renaissance Quarterly*, 1977, XXX, 4, pp. 511-37. O artigo é elogiado por Antonio Foscari e Manfredo Tafuri no livro sobre a reforma da igreja do convento dos frades franciscanos em Veneza, iniciada em 1534. Cf. FOSCARI, A. TAFURI, M. *L’Armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del ‘500*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1983

¹⁴ Diapason, Diapente e Diatessaron são os nomes dados para três intervalos musicais no Renascimento. Estes constituem os principais intervalos utilizados na música grega e correspondem respectivamente às proporções 1:2, 2:3 e 3:4 que gerariam os intervalos de oitava, quinta e quarta.

Bolonha em 1529-30, a República perde grande parte de seus territórios na península e se vê obrigada a retornar à laguna a fim de fortalecer-se e reconstituir sua imagem. Nesse período nota-se um crescimento no número das celebrações político-religiosas e conseqüentemente um aprimoramento da atividade musical¹⁵, principalmente nos locais relacionados com o poder político, como a igreja e a praça de São Marcos. Além disso, durante o governo do doge Andrea Gritti (1523-1538), a quem é dedicada a Fontegara, verifica-se uma renovação urbana que vai remodelar todo o espaço em frente ao palácio ducal. Segundo Foscari e Tafuri¹⁶, uma sucessão de intervenções parece sair de um programa criado por uma política fundada sobre o prestígio, sobre a internacionalidade e sobre o renovamento do mito, e o programa de *renovatio* corresponde a uma requalificação dos lugares eloqüentes da cidade.

A primeira das intervenções situa-se numa região um pouco distante da praça, mas importante por se tratar do local de residência da família Gritti: a reforma da igreja de San Francesco della Vigna, anexa ao convento dos frades franciscanos observantes, iniciada em 1534. Um pouco depois do início das obras, no mesmo ano da publicação da Fontegara, supostas polêmicas sobre as medidas utilizadas por Jacopo Sansovino no projeto de reforma levam o Frade Francesco Zorzi, importante filósofo neoplatônico, autor das obras *De Harmonia Mundi* (1525) e *Problemata* (1536) e responsável pelo convento, a escrever a pedido do doge Andrea Gritti, um *Memorial* propondo novas medidas para a igreja, todas elas fundamentadas na teoria das proporções. Segundo Zorzi, para que se possa conduzir a obra da igreja, com aquelas convenientes e consonantíssimas proporções, não alterando nada do que já foi feito, deve-se prosseguir da seguinte maneira: a largura da nave deve ser de 9 passos, “porque 9 é o quadrado de três, número primo e divino”, enquanto que o comprimento deve ser de 27 passos, formando com a largura uma proporção tripla que equivale a um *diapason* e um *diapente*¹⁷, “e esta misteriosa harmonia é de tal importância que, quando Platão quis descrever no *Timeu* a maravilhosa consonância das partes e a obra do universo, ele a tomou como ponto de partida de sua descrição, multiplicando estas mesmas proporções e números, segundo as regras e consonâncias adequadas até abarcar o mundo inteiro e cada

¹⁵ Ver, ROSAND, op. cit.

¹⁶ FOSCARI, A. TAFURI, M. op. cit.

¹⁷ Ou seja, forma-se uma proporção de 9:(18): 27 que simplificando dá 1:2:3. A proporção 1:2 corresponde à oitava (diapente) enquanto que a 2:3 corresponde a quinta (diapente)

um de seus membros e partes.”¹⁸ A seguir, o frade diz que, a este corpo que é a nave, deve-se adicionar uma cabeça, remetendo à teoria vitruviana de que o homem é a medida de todas as coisas e então fornece as medidas da Capela Grande, cuja largura será de 6 passos e comparada com a largura da nave formará uma SESQUIALTERA [2:3], equivalente ao *diapente*, “uma das harmonias mais celebradas”; e assim por diante até relacionar todas as medidas da igreja com as proporções celebradas pelo sistema musical grego, resgatado pelo movimento humanista renascentista e, por fim, dizer que a fachada deve ser “correspondente ao edifício por dentro, para que assim se possa compreender a forma do edifício, e as suas proporções, de modo que de dentro e de fora seja toda proporcionada.” Ainda sobre o memorial apresentado por Zorzi, é importante notar que tudo o que ali estava escrito passou por uma comissão formada por um arquiteto (Serlio), um humanista (Fortunio Spira) e um pintor (Ticiano), mostrando-nos que o problema das proporções era um tema relacionado a todas as artes dentro da República.

Estes dois eventos aparentemente não relacionados, o memorial e a publicação da Fontegara, ambos ocorridos em 1535, quando analisados a fundo parecem falar a mesma língua, ou seja, utilizam-se do mesmo sistema para codificar um novo procedimento, seja ele de arquitetura ou de música. Poderíamos ainda pensar a partir de todas estas informações, que a Fontegara se enquadra perfeitamente dentro da política de Andrea Gritti, seu homenageado. Dentro das obras da *renovatio* instaurada pelo doge, a importância da música é mais uma vez confirmada. Segundo uma citação de Francesco Sansovino¹⁹, remetendo aos dizeres do pai, Jacopo, sobre a estátua de Apolo por este esculpida para a *Loggetta* do *Campanile* de São Marcos, também obra da *renovatio* grittiana:

Este outro que é Apolo, exprime que, como Apolo significa o Sol, e o Sol é verdadeiramente um só, e por isso que se chama Sol; Assim, esta República pela constituição de suas leis, por união e por incorruptível liberdade é uma só no mundo, governada com justiça e sabedoria. Além do que, todos sabem, que esta nação se deleita comumente da música. E que também Apolo é figurado pela música. Mas porque da união dos Magistrados, que são reunidos com temperamento infável, sai inusitada harmonia, a qual perpetua este admirado governo, foi fabricado o Apolo.

¹⁸ Traduzido da versão em espanhol do memorial, contida no apêndice de: WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Forma [Alianza Editorial], 1988.

¹⁹ *Venetia citta nobilissima et singolare*, 1581.

Além disso, por insistência do próprio doge, os *Procuratori*, responsáveis pela administração das atividades musicais da República, contratam em 1527, um renomado músico franco-flamengo de nome Willaert, que foi peça indispensável para a consolidação do estilo musical veneziano dos séculos XVI e XVII.

A partir disso, poderíamos conceber a Fontegara como uma propaganda da excelência dos músicos instrumentistas da Senhoria de Veneza, versados não somente em aspectos da execução prática, mas instruídos também nas questões da música especulativa, como atesta o sistema de *diminuir composto de proporção* apresentado por Ganassi em dita obra. Por tudo isso, acredito que ela claramente poderia ser considerada um produto legítimo da renovação do Mito vivido pela Sereníssima no início do século XVI.