

La terza parte delle *Istituzioni armoniche* del reverendo messere Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di cappella della serenissima signoria di Venezia, nella quale si tratta del modo di porre insieme le consonanze, che sono la materia di che si compone le cantilene, detto arte del contrapunto; ed è la prima della seconda parte della musica che si chiama pratica

*Quel che sia contrapunto, e perché sia così nominato*  
*Capitolo I*

Avendo io finora nelle due parti precedenti ragionato a sufficienza intorno alla prima parte della musica, detta teorica o speculativa, e veduto quelle cose che sono appartenenti e necessarie al musico,<sup>1</sup> resta che, in queste due seguenti, ragioni de quelle cose che concorrono nella seconda, che si chiama pratica, la qual consiste nel modo di porre insieme le consonanze, cioè nella composizione delle canzoni o cantilene, che si compongono a due ovvero a più voci, che i pratici nominano arte del contrapunto.<sup>2</sup> Ma perché il contrapunto è il soggetto principale di questa parte, però avanti d'ogn'altra cosa vederemo quel ch'ello sia e perché sia così chiamato.

Dico adunque che contrapunto è quella concordanza o concerto che nasce da un corpo il quale abbia in sé diverse parti e diverse modulazioni<sup>3</sup> accomodate alla cantilena, ordinate con voci distanti l'una dall'altra per intervalli commensurabili e armonici; ed è quello che nel capitolo 12 della seconda parte nominai armonia propria.<sup>4</sup> Si può anche dire che 'l contrapunto sia un corpo di armonia che contenga in sé diverse variazioni de suoni o de voci cantabili, con certa ragione di proporzioni e misura di tempo, overamente che 'l sia una certa unione artificiosa de suoni diversi, ridotta alla concordanza. Dalle quali definizioni potiamo raccogliere che l'arte del contrapunto non è altro ch'una facultà, la quale insegna a ritrovar varie parti della cantilena e a disporre i suoni cantabili con ragione proporzionata e misura di tempo nelle modulazioni.

E perché i musici già (come vogliono alcuni) componevano i lor contrapunti solamente con alcuni punti,<sup>5</sup> però lo chiamarono contrapunto, perché li ponevano l'uno contra l'altro, come facciamo al presente che poniamo una nota contra l'altra; e pigliavan tal punto per la voce, conciosia che sì come il punto è principio della linea ed è anco il suo fine, così il suono o la voce è principio e fine della modulazione; e tra essa è contenuta la consonanza, della quale si fa poi il contrapunto. Sarebbe forse stato più ragionevole a chiamarlo contrasuono

<sup>1</sup> *musico*: cfr. qui a p. 56; per le forme antiche ma ricorrenti nelle *Istituzioni*, cfr. *Nota al testo*, p. 727; gli *hapax* sono annotati volta per volta, mentre i significati desueti sono spiegati soltanto alla prima occorrenza; le note dell'autore si distinguono da quelle del curatore per le integrazioni fra quadre.

<sup>2</sup> *contrapunto*: termine che risale alla locuzione usata dal XIII secolo, *punctum contra punctum* ossia nota contro nota, combinazione di suoni simultanei di altezza differente; DEUMM.

<sup>3</sup> *modulazioni*: linee melodiche.

<sup>4</sup> *capitolo... propria*: cfr. qui a p. 179.

<sup>5</sup> *punti*: segno per stabilire l'altezza delle voci; nell'accezione moderna nota.

che contrapunto, perciocch'un suono si pone contra l'altro; ma per non partirmi dall'uso commune, l'ho voluto chiamar contrapunto, quasi punto contra punto over nota contra nota. Si debbe però avvertire che 'l contrapunto si trova di due sorti, semplice e diminuito. Il semplice è quello che ha le modulazioni composte solamente di consonanze e de figure eguali, siano quali si vogliano, l'una contra l'altra; ma il diminuito non solo ha le parti composte di consonanze ma eziandio de dissonanze e in esso si pone ogni sorte de figure cantabili,<sup>6</sup> secondo l'arbitrio del compositore; e le sue modulazioni sono ordinate per intervalli o spacci cantabili e le figure numerate secondo la misura del suo tempo.

Il proprio del contrapunto è d'ascendere e di discendere con diversi suoni o voci, per movimenti contrari in un medesimo tempo, per intervalli proporzionati, che siano atti alla consonanza, conciosia che l'armonia non nasce da altro che dalla diversità delle cose che si pongono insieme e sono tra loro opposte. E tanto più il contrapunto è giudicato dilettevole e buono quanto più si usa con buona grazia, migliori modi e con ornato e bel procedere, e questo secondo le regole che ricerca l'arte del bene e correttamente comporre. Bisogna però avvertire che l'intervallo nella modulazione si piglia per il tacito passaggio che si fa da un suono o voce all'altro, il quale è intelligibile, quantunque non si possa udire.

### *Dell'invenzione delle chiavi e delle figure cantabili* *Capitolo II*

E perché ogni scienza matematica consiste più presto nella dimostrazione, per averne la verità, che in dispute e in opinioni, conciosia che concessi dall'avversario alcuni principii, chiamati premesse, si fa la dimostrazione, la quale fa ogni cosa chiara, senza difficoltà e risoluta, però volendo venire all'atto dimostrativo fu bisogno di trovare il mezzo da condur le dimostrazioni ai nostri sentimenti, accioché fussemo pienamente capaci di esse.

Onde si come i matematici, veduto la necessità della cosa, ritrovarono alcune cifere, non però separate dalla materia, ancora che le considerino da essa lontane, se non in quanto all'esser loro, almeno secondo la ragione, ma si bene a lei congiunte,<sup>7</sup> e furono punti, linee, superficie, corpi, numeri e molti altri caratteri che si depingono solamente in carte con alcuni colori, e le usarono in luogo della cosa significata; così eziandio i musici, per poter ridurre in atto le loro speculazioni e dimostrazioni e porle sotto 'l giudizio del sentimento, poi-

<sup>6</sup> *figure cantabili*. cfr. qui a p. 183.

<sup>7</sup> *cifere... congiunte*: il numero matematico, considerato un insieme astratto composto di più unità, e il numero naturale subordinato alla materia sensibile che si numera.

ché le voci e li suoni non si possono per alcun modo scrivere, né depingere in carte né in altra materia, ritrovarono alcuni segni o caratteri, i quali chiamarono figure o note; e li denominarono nel modo che più abbasso vederemo. Ma le corde dei loro istrumenti e le voci delle cantilene denominavano con una di queste sei sillabe poste in quest'ordine, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La come nel capitolo 30 della seconda parte ho mostrato.<sup>8</sup> Tale ordine poi chiamarono deduzione o riduzione,<sup>9</sup> la quale non è altro che una trasportazione de voci da un luogo all'altro, ovvero (come dicono) una progressione naturale de sei sillabe che sono le nominate di sopra. Ma perché tal deduzione può avere il suo principio in tre luoghi, come nella corda C, nella F e nella G, però Guido divise il suo *Introduttorio*<sup>10</sup> in tre parti, applicando le dette sillabe a tre proprietà, in tal maniera che quando la prima delle dette sillabe (seguendo poi l'altre per ordine) incominciava dalla lettera C, voleva che tal ordine o deduzione si cantasse per la proprietà la quale chiama di natura; e quando incominciava dalla lettera F, per quella del b rotondo over molle, che lo vogliam dire; ma quando aveva principio dalla lettera G voleva che si cantasse per quella del □ quadrato over duro; e disse che la proprietà era una derivazione de più voci o suoni da un istesso principio, over ch'era una deduzione singulare o particolare di ciascun ordinato esacordo.

Laonde bisogna sapere che Guido congiunse ogni deduzione con uno dei tetracordi greci, aggiungendo a ciascun di loro due corde di più dalla parte grave, com'è quella dell'Ut e quella del Re; perciòché ogni tetracordo avea principio nella corda del Mi, come nella seconda parte fu commemorato,<sup>11</sup> di maniera ch'ogni esacordo contiene ciascuna specie della diatessaron che sono tre, come vederemo al suo luogo;<sup>12</sup> e la sede overo il luogo delle voci o suoni, il quale i musici nominano corde, nominò chiavi,<sup>13</sup> le quali sono distante l'una dall'altra

<sup>8</sup> come... mostrato: cfr. qui a p. 226.

<sup>9</sup> deduzione o riduzione: scala diatonica ascendente o discendente; i teorici medievali ritenevano che la nota più bassa avesse un potere di attrazione rispetto alle altre, per cui salire comportava un allontanamento (*deductio*) dalla condizione di equilibrio, mentre scendere avvicinandosi al grave equivaleva al ritorno (*reductio*); l'avvento della polifonia introdusse la nozione che corrisponde, nella terminologia moderna, alla risoluzione della dissonanza nella consonanza, chiamata *deductio* perché la dissonanza veniva considerata una condizione instabile da cui la risoluzione permetteva di uscire; DEUMM.

<sup>10</sup> Guido... *Introduttorio*: cfr. nota 529 qui a p. 226.

<sup>11</sup> come... commemorato: cfr. qui a p. 186.

<sup>12</sup> come... luogo: cfr. qui a p. 336.

<sup>13</sup> chiavi: dal latino *clavis*, antica denominazione del tasto; nel tardo Medioevo la consuetudine di scrivere sui tasti dell'organo le lettere corrispondenti alle note estese il significato alle note stes-

per linee equidistanti, intendendovi però i spaci di mezo,<sup>14</sup> a ben che le voci o suoni non siano equalmente distanti l'una dall'altra. Onde collocò la prima chiave, la quale nominò Gamma Ut, nella linea, over riga, e A Re, che è la seconda, nello spacio. Similmente collocò  $\square$  Mi in riga e C Fa Ut in spacio, e di mano in mano collocò eziandio in tal maniera l'altre, come si vedono per ordine nell'*Introdottorio* nominato,<sup>15</sup> segnando ciascuna con la sua propria lettera. Ma perché alle volte tal cosa poteva generar confusione, i più moderni, forse ricordandosi che invano si fa alcuna cosa col mezo de più cose, che si può fare con poche e bene, ritrovarono prima alcune cifere per le quali i cantori s'avessero a reggere; acciòché avendone lasciate alcun'altre, per quelle solamente avessero cognizione d'ogni modulazione e d'ogni cantilena e da quelle avessero notizia dei spaci ovvero intervalli di tuono, di semituono e degli altri ancora.

Le quali cifere chiamarono poi chiavi, stando in questa similitudine, che si come per la chiave s'apre l'uscio e si entra in casa e ivi si vede quello che vi è entro, così per tali cifere s'apre la modulazione e si conosce ciascuno dei nominati intervalli. Ma intraverrebbe allora il contrario, quando fussero rimosse, perciòché ogni cosa si empirebbe di confusione, come ognuno si può imaginare. Nominarono poi le sudette chiavi coi nomi con i quali sono notate nel sottoposto essemio. Di queste, se ben tallora alcune sono poste sopra una medesima delle cinque mostrate righe, nondimeno sono distanti tra loro per cinque lettere, cioè per una diapente.

*Di F. fant.*                      *Di C. sol fa ut.*                      *Di G. sol re ut.*

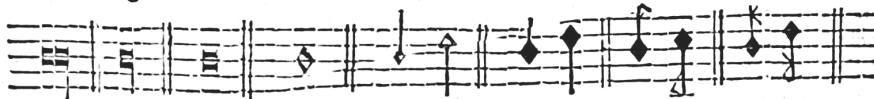
Ritrovarono eziandio quelle cifere ch'abbiamo commemorato di sopra, per segnar i luoghi, le voci e dei tempi delle loro composizioni e contrapunti, e le nominarono secondo che si vedono nominate in questo essemio.

se; l'espressione *claves signatae* indicava le lettere poste all'inizio del rigo per stabilire la chiave di lettura.

<sup>14</sup> *linee... mezo*: rigo musicale.

<sup>15</sup> *come... nominato*: cfr. qui a p. 226; figura qui a p. 228.

*Maxima. Lunga. Breve. Semibreve. Minima. Seminima. Chroma. Semichroma:*



E il loro valore è tanto che l'una vale il doppio dell'altra; imperoché volsero che nel tempo imperfetto la massima valesse due lunghe, la lunga due brevi, la breve due semibreve e così discorrendo; percioché nel tempo perfetto, nel modo e nella prolazione le considerarono in un'altra maniera, come vederemo.<sup>16</sup> Ma secondo che vogliono alcuni, la breve fu madre e principio de tutte l'altre, conciosia che la massima e la lunga furono ritrovate dopoi per il suo accrescimento e la semibreve con l'altre seguenti per la sua diminuzione. E se bene gli antichi nelle loro composizioni posero altri segni e cifere, come sono i segni del tempo, del modo, della prolazione,<sup>17</sup> punti,<sup>18</sup> □ quadrati, b rotondi, diesis,<sup>19</sup> legature,<sup>20</sup> prese,<sup>21</sup> coronate,<sup>22</sup> ritornelli<sup>23</sup> e altri che possono accascare, dei quali una buona parte ne adoperano anco i moderni, nondimeno non intendo parlare se non de quelli che faranno al proposito e secondo che torneranno commodi; imperoché principalmente intendo di trattar quelle cose che sono necessarie alle buone armonie e cadono sotto 'l sentimento dell'udito, il cui soggetto è veramente il suono, lasciando (per quanto potrò) da parte quelle ch'a tal sentimento sono strane e forastiere.

<sup>16</sup> *percioché... vederemo*: cfr. qui a p. 561.

<sup>17</sup> *tempo... prolazione*: indicano rispettivamente la suddivisione, perfetta o imperfetta, della breve, della lunga e della semibreve in due o tre parti; cfr. qui a p. 561.

<sup>18</sup> *punti*: il punto di valore può essere di quattro tipi, di perfezione, di accrescimento, di divisione e di alterazione o di raddoppiamento; cfr. qui a p. 573.

<sup>19</sup> *♯... diesis*: cfr. qui a p. 355.

<sup>20</sup> *legature*: da *ligatura*, termine che indica i raggruppamenti di due o più neumi quadrati cui furono attribuiti, nella notazione mensurale dal XII secolo, valori ritmici diversi a seconda della forma e della collocazione all'interno di un sistema; DEUMM; cfr. qui a p. 714; da non confondere col significato moderno di legatura di valore, legatura di portamento o legatura di frase.

<sup>21</sup> *prese*: segno convenzionale che, facendo riferimento alla scrittura musicale del canone, indica il punto in cui deve entrare la risposta; DEUMM.

<sup>22</sup> *coronate*: nota sopra la quale si ferma la risposta o conseguente.

<sup>23</sup> *ritornelli*: ripetizione di una frase musicale.

*Degli elementi che compongono il contrapunto*  
*Capitolo III*

Avendosi adunque a ragionar della composizione del contrapunto, bisogna avanti d'ogn'altra cosa conoscere gli elementi di che si compone; imperoché niuno saprà mai per modo alcun ordinare o comporre alcuna cosa né mai conoscerà la natura del composto, se primieramente non conoscerà le cose che si debbono ordinare o porre insieme e la natura o ragion loro. Laonde dico che gli elementi del contrapunto sono di due sorti, semplici e replicati. I semplici sono tutti quelli intervalli che sono minori della diapason, com'è l'unisono (seguendo in ciò l'uso dei pratici), la seconda, la terza, la quarta, la quinta, la sesta, la settima e l'ottava, cioè essa diapason. E li replicati sono tutti quelli che sono maggior di lei, come sono la nona, la decima, la undecima, la duodecima e gli altri per ordine.

Né si debbe alcun maravigliare ch'abbia posto la diapason tra gli intervalli semplici, conciosia che non è veramente intervallo replicato né composto, come forse alcuni pensano; imperoché è il primo tra gli altri intervalli; e (come afferma Boezio)<sup>24</sup> è la prima consonanza. E per essere il primo intervallo non può esser composto, essendo ch'ogni composto è sempre dopo le parti di che si compone; e la diapason è prima e ogn'altro intervallo è dopo lei. E questo si vede, percioché ha la sua forma dalla proporzion dupla, la quale è la prima della inequalità; e l'altre consonanze o intervalli hanno le lor forme dalle proporzioni che seguono la dupla, che sono (com'altrove ho detto)<sup>25</sup> le parti della forma della diapason che nascon dalla sua divisione. Essendo adunque la diapason prima, non si può dire che ella sia composta, percioché sarebbe dibisogno che fusse composta d'intervalli più semplici e primi che non è il suo. Neanco potiamo dire che si componi de più unisoni, come alcuni sciocchi hanno avuto parere, percioché non sono gli unisoni (come vederemo)<sup>26</sup> intervalli, ma sono com'è il punto ch'è un minimo indivisibile che non si può continuare con un altro punto, come prova Aristotele nella *Fisica*.<sup>27</sup> E a chi dimandasse in qual maniera nasce la diapason si potrebbe rispondere senza errore alcuno che nasce quasi all'istesso modo che nasce la linea, la quale è la prima quantità divisibile. Essendo adunque prima tra gli intervalli musicali e non si potendo comporre d'unisoni né d'altri intervalli quantunque minimi, si può concludere ch'ella sia sem-

<sup>24</sup> [BOEZIO], *Musice* [*De institutione musica*], libro 2, capitolo 17 [in realtà 18].

<sup>25</sup> [Cfr.] *secundae partis* capitolo 48 [qui a p. 295].

<sup>26</sup> *come vederemo*: cfr. qui a p. 329.

<sup>27</sup> [ARISTOTELE], *Physica*, libro 6, capitolo 2.

plice e senza composizione; ed essendo prima, ch'ella sia madre, genitrice, fonte e principio dal quale deriva ogn'altra consonanza e ogn'altro intervallo; conciosia che quello ch'è primo sempre è cagione di quello che vien dopoi e non per il contrario.

E si come diciamo che dall'equalità ha principio la inequalità, così bisogna dire che dall'unisono abbia principio la diapason, perciocché dall'una ha la sua forma l'unisono e nell'altra si ritrova la forma della diapason. E tanta è l'amicizia ch'hanno insieme questi due che per la lor simiglianza e semplicità quasi all'istesso modo è mosso l'udito dai suoni della diapason, come è mosso da quelli dell'unisono. E ciò avviene primieramente dalla simiglianza ch'hanno insieme; perciocché ogni generante sempre genera il generato simile a sé, e dopoi, perché l'uno e l'altra sono principii, cioè l'unisono per la equalità, dalla quale ha principio l'inequalità, e la diapason, ch'è prima d'ogn'altra consonanza, per la dupla dalla quale ha principio l'altre proporzioni della inequalità. Ed è in tal maniera semplice la diapason che se ben è contenuta da due suoni diversi per il sito,<sup>28</sup> dirò così, paiono nondimeno al senso un solo, perciocché sono molto simili; e ciò avviene per la vicinità del binario all'unità che sono contenuti negli estremi della sua forma che è la dupla; onde tal forma contiene due principii, l'unità, ch'è principio dei numeri ed è quella che tra loro non si può dividere, e il binario che è il principio della congiunzione delle unità ed è il minimo numero che dividere si possa, e dalla unità è misurato due volte solamente, ma non si può dividere in due numeri, perché non contiene in sé altro numero che l'unità replicata.

Onde, si come il binario ha quasi l'istessa natura che ha l'unità per esserle vicino, così la diapason ha quasi la natura istessa dell'unisono, sì per esserli vicina, come si scorge nei termini delle loro forme, come eziandio perché gli estremi delle lor proporzioni non sono composti d'altri numeri che della unità; di modo che imitando lo effetto la natura della sua cagione ed essendo i numeri armonici cagione degli armonici suoni, è cosa ragionevole che il suono imiti anco la natura loro e che i detti due suoni della diapason parino un solo. Tale semplicità anco si conosce chiaramente quando s'aggiunge dalla parte grave over dall'acuta di essa diapason alcun intervallo che sia consonante o dissonante, perciocché allora pare che sia congiunto quasi ad un solo suono. Laonde vediamo che la diapasondiapente muove l'udito quasi all'istesso modo che fa la diapente, così la diapason col ditono<sup>29</sup> come fa il ditono solo. E tanto udimo esser dissonante la

<sup>28</sup> *sito*: posizione nel rigo musicale.

<sup>29</sup> *diapason col ditono*: intervallo di decima.



diapason col tuono<sup>30</sup> quanto è il tuono, e quasi all'istesso modo l'uno e l'altro muovere il sentimento; il che si potrebbe dire dell'altre ancora; e ciò non può accascare in alcun'altra consonanza, com'è manifesto, conciosia che non sono tanto semplici quanto è la diapason; il che è chiaro da conoscere, imperoché, se noi aggiungeremo il ditono al semiditono, gli estremi di tale aggiunzione produrranno la diapente.

Simigliantemente se noi congiungeremo due diapente, due diatessaron, due ditoni, due semiditoni over due altri simili in proporzione, oltre i suoni diversi che s'udiranno nelle lor corde estreme, l'intervallo (come abbiamo dimostrato nella seconda proposta del secondo libro delle *Dimostrazioni*)<sup>31</sup> sarà eziandio dissonante; conciosia che l'uno e l'altro estremo di qualunque intervallo non hanno alcuna ragione né simiglianza d'un istesso suono, come quelli della diapason. E de qui nasce che le consonanze semplici, che sono poste oltre la diapason, hanno quella simiglianza ch'aveano quando erano semplici ed erano tra gli estremi di essa diapason. E ho detto semplici, perciocché si vede che ciascun'altra, ch'è collocata oltre la diapason, nasce in un certo modo che pare che da una di quelle semplici abbia la sua origine. Laonde si vede verificar quello ch'io dissi nella prima parte,<sup>32</sup> che le consonanze e le dissonanze hanno quasi quell'istessa ragione nel moltiplicarsi di quello ch'hanno i semplici numeri oltre 'l denario; imperoché si come oltre esso non si vede aggiungere di nuovo altro numero, ma solamente replicarsi uno de quelli ch'è minore di lui, essendo che aggiunta la unità, che è prima, al denario nasce l'undenario, dopo aggiunto il binario nasce il duodenario, simigliantemente aggiunti il ternario e gli altri per ordine si generano i numeri che sono simili nella lor terminazione a quei semplici che s'aggiungono; così anco, oltre la detta diapason non s'aggiunge alcun suono di nuovo, ma si bene quell'istessi che si contengono tra essa, i quali essendo finiti, si ritorna sempre circolarmente ai primi.

Laonde si può concludere, per le ragioni addotte, che la diapason si dee veramente chiamare intervallo semplice e non replicato o composto, atteso che è come elemento di ciascun'altra consonanza e intervallo. Seguendo adunque il costume dei pratici diremo che gli elementi semplici over (come dicono) le specie semplici del contrapunto sono sette e non più, lasciando fuori l'unisono;

<sup>30</sup> *diapason col tuono*: intervallo di nona.

<sup>31</sup> *come... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 2, p. 99: «Raddoppiata qualsivoglia semplice consonanza, nei suoi estremi dalla diapason in fuori, non dà alcuno intervallo che sia consonante».

<sup>32</sup> [Cfr.] capitolo 17 [qui a p. 71].

perciocché non è né consonanza né intervallo, il che al suo luogo vederemo,<sup>33</sup> come è la seconda, la terza, la quarta, la quinta, la sesta, la settima e l'ottava, avendo però rispetto solamente al numero delle corde, poste nel monocordo del capitolo 44 della seconda parte,<sup>34</sup> e non agli intervalli.

Semplici.	Primo.	Seconda.	Terza.	Quarta.	Quinta.	Sesta.	Settima.	Ottava.
Replicate.	9	10	11	12	13	14	15	
	16	17	18	19	20	21	22	

*Et più oltra anco, secondo la disposizione de gli Istrumenti naturali & artificiali.*

Da queste poi nascono le raddopiate che chiamano composte, le quali ho posto nell'esempio, acciò si possa vedere di che natura e a quali delle semplici siano sottoposte e s'assimigliano. De queste, dopo ch'io avrò mostrato la differenza e la proprietà, verrò a dimostrare in qual maniera si abbiano a porre nei contrapunti. Ma si debbe avvertire che si chiamano specie, perciocché si come la specie è nominata da Porfirio<sup>35</sup> quella forma o figura che contiene in sé qualunque cosa ed è contenuta sotto alcun genere, come si suol dire che l'uomo è specie dell'animale, il bianco e il nero del colore e il triangolo e il quadrato della figura, così le mostrate si nominano specie, perché ciascuna de loro ha la sua propria forma ed è sottoposta a questo genere intervallo.<sup>36</sup>

#### *Divisione delle mostrate specie* *Capitolo IV*

Boezio nel capitolo 10 e nello 11 del quinto libro della *Musica*,<sup>37</sup> seguendo il

<sup>33</sup> *il... vederemo*: cfr. qui a p. 329.

<sup>34</sup> *capitolo... parte*: cfr. qui a p. 275.

<sup>35</sup> [AMMONIO DI ERMIA, in] *Praedicabilibus* [Porphyrii ossia *In Porphyrii Institutionem, Aristotelis Categoriae et librum De interpretatione* cit.], capitolo 2 [De specie, pp. 32-43].

<sup>36</sup> *genere intervallo*: forse da emendare in «genere di intervallo» o in «genere d'intervallo».

<sup>37</sup> Boezio... *Musica. De institutione musica*, 5, 10-11, citando Tolomeo: «Voces, inquit, inter se vel unisonae sunt vel non unisonae. Non unisonarum autem vocum aliae quidem sunt aequisonae, aliae consonae, aliae emmelis, aliae dissonae, aliae ecmelis. Et unisonae quidem sunt quae unum atque eundem singillatim pulsae reddunt sonum, aequisonae vero quae simul pulsae unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, ut est diapason eaque duplicata, quae est bisdiapason. Consonae autem sunt quae compositum permixtumque, suavem tamen, efficiunt sonum, ut diapente ac diatessaron. Emmelis autem sunt quaecumque consonae quidem non sunt, possunt aptari tamen recte ad melos, ut sunt hae quae consonantias iungunt. Dissonae vero sunt quae non permiscunt sonos atque insuaviter ferunt sensum, ekmelis vero quae non recipiuntur in consonantiarum coniunctione, de quibus paulo posterius in divisione tetrachordorum dicemus».

parer di Tolomeo,<sup>38</sup> chiama alcune delle voci o suoni tra sé unisone e alcune non unisone. Quelle prima nomina unisone che ciascuna da per sé ovvero aggiunte insieme fanno un istesso suono. Dopo divide quelle che non sono unisone e fa molte parti, ponendone alcune equisone, alcune consone, altre emmeli e alcune dissonne; e pone eziandio ultimamente le ecmele molto differenti da queste. Quelle primieramente chiama equisone che percosse insieme, dal temperamento e mistura loro, de due suoni differenti che sono fanno ad un certo modo un suono semplice, com'è quello della diapason e quello della disdiapason ancora; ma consone nomina quelle che quantunque facino un suono composto, o misto che dir lo vogliamo, è nondimeno soave, com'è quello della diapente ed eziandio quello della diatessaron e di quelle che di queste due e dell'equisone sono composte, come quello della diapasondiapente e quello della diapasondiatessaron.

Emmeli poi chiama quelle che non sono consonanti, ma si possono accommodare ottimamente alla melodia; e sono quelle che giungono insieme le consonanze e tra loro si possono porre, com'è il tuono, il quale è la differenza che si trova tra la diapente e la diatessaron, per il quale di consone che sono si congiungono insieme equisone in una diapason. Così anco si possono nominare emmeli le semplici parti de queste consonanze, le quali, se bene non sono consonanti, si possono nondimeno accommodar bene alla melodia. Chiama dopoi dissonne quelle che non mescolano insieme alcun suono che sia grato, ma feriscono amaramente e senz'alcuna soavità il nostro sentimento. Ultimamente nomina ecmele quelle che non entrano nella congiunzione delle consonanze, come sarebbe dire (per dar uno essemplio) il diesis enarmonico, ch'alcuni poco intelligenti di quello che abbia voluto dir Boezio l'hanno posto nel numero delle emmeli, e altri intervalli simili che non si possono aggiungere con altri che giungano insieme alcune consonanze. Questa è la divisione che fa Tolomeo di cotali specie, recitata da Boezio; ma io per seguir l'uso commune e per schivar la difficoltà, che potrebbe nascere, la dividerò solamente in due parti, in consonanti e in dissonanti.

Le consonanti saranno la terza, la quarta, la quinta, la sesta, la ottava e le replicate o composte; e le dissonanti saranno la seconda, la settima e tutte quelle che si compongono di una di queste e della ottava. E perché nella seconda parte abbiamo veduto quello ch'è consonanza e dissonanza, però, lasciando da un canto il replicare, ho posto solamente tal divisione in essemplio, accioché più facilmente si scorga in esso quello che si è detto.

<sup>38</sup> [TOLOMEIO], *Harmonica [elementa seu De musica]*, libro 1, capitolo 4 [*De sonis et eorum differentiis*].

Consonanze.					
1	3	4	5	6	8
10	11	12	13	15	
14	15	19	20	23	

Dissonanze.	
2	7
9	14
16	21

*Se la quarta è consonanza, e donde avviene che i musici non l'abbiano usata se non nelle composizioni de più voci*

*Capitolo V*

Parerà forse ad alcuno cosa nova ch'io abbia posto la quarta nel numero delle consonanze, poiché finora dai pratici sia stata collocata tra le dissonanze.<sup>39</sup> Onde, accioché di tal cosa si abbia qualche notizia, si de' avvertire che la quarta veramente non è dissonanza ma consonanza, come si può provare in tre modi, prima per l'autorità dei musici antichi, la quale non è da sprezzare, dopo per ragione e ultimamente per essemplio. Per l'autorità degli antichi prima, percióché da ogni dotto scrittore greco e latino è collocata tra le consonanze. Tolomeo (lasciandone molti altri più antichi di lui) in molti luoghi degli *Armonici*, e specialmente nel capitolo 5 del primo libro,<sup>40</sup> la nomina consonanza. Il medesimo fa Boezio nella *Musica* molte fiato e massimamente nel capitolo 7 del primo libro e nell'undecimo del quinto.<sup>41</sup> E Dione istorico nel libro 37 con l'autorità dei più antichi di lui la chiama armonia.<sup>42</sup> Euclide<sup>43</sup> nel capitolo primo

<sup>39</sup> *pratici... dissonanze*: OTTMAR LUSCINIUS, *Musurgia seu Praxis musicae*, Argentorati, Iohannes Scotus, 1536, *commentarius* 2, 2-4, pp. 88-92; l'autore (1487-1537) erudito e umanista di origine alsaziana, formatosi a Parigi, Lovanio, Padova e Vienna, dopo una serie di viaggi in Asia minore divenne organista a Strasburgo.

<sup>40</sup> *Tolomeo... libro*: TOLOMEO, *Harmonica elementa seu De musica*, 1, 5: «Consonantias vero sensus quidem percipit et eam quae diatessaron, id est quarta, dicitur».

<sup>41</sup> *Boezio... quinto*: BOEZIO, *De institutione musica*, 1, 7: «Illud tamen esse cognitum debet quod omnis musicae consonantiae aut in duplici aut in triplici aut in quadrupla aut in sesquialtera aut in sesquitercia proportione consistant»; BOEZIO, *De institutione musica*, 5, 11: «Quae autem proportiones dividunt duplicem proportionem primae ac maximae his aptandae sunt consonantibus quae dividunt diapason aequisonantiam. Unde fit ut diapente quidem sesquialtera, diatessaron vero sesquiterciae comparationi copulentur».

<sup>42</sup> *Dione... armonia*: DIONE CASSIO, *Historia romana*, 37, 18.

<sup>43</sup> *Euclide*: EUCLIDE, *Rudimenta musices* cit., p. 3; cfr. qui a p. 232.

e Gaudenzio<sup>44</sup> filosofo nel capitolo 7 dei loro *Introdottorii*, Macrobio nel primo capitolo del secondo libro del *Sogno di Scipione* la connumera tra le consonanze.<sup>45</sup> Vitruvio anco nel capitolo 4 del quinto libro della *Architettura* è di parere ch'ella sia consonanza;<sup>46</sup> e Censorino in quello che scrive a Quinto Cerellio<sup>47</sup> ha l'istessa opinione.<sup>48</sup>

Si prova dopoi per ragione in cotal modo; quell'intervallo, che in una composizione armonica si ode consonare perfettamente, posto da per sé non può essere a patto alcuno dissonante; essendo adunque la diatessaron o quarta di tal natura che accompagnata con la quinta in una armonica composizione rende soave e armonioso concento, seguita ch'ella sia anco fuori della composizione consonante, cioè quando è posta sola. L'assonto di tal ragione è manifesto per il suo contrario, cioè per le dissonanze che sono la seconda e la settima con le loro replicate, le quali non essendo nella composizione per alcun modo consonanti, sono eziandio fuori della composizione dell'istessa natura, com'è manifesto. Oltre di ciò si prova per un'altra ragione. Quello che ha ragione de' numeri nell'acuto e nel grave è consonante, com'è manifesto per la definizione del filosofo posta nel capitolo 13 della seconda parte;<sup>49</sup> laonde avendo la quarta cotal ragione è manifesto ch'ella sia consonante. E questa proposizione minore si prova per Giovanni Grammatico detto Filopono sopra la definizione data dal filosofo nel libro 2 dei *Posteriori*,<sup>50</sup> il quale chiama la sesquiterza, ch'è la sua vera forma, ragion de' numeri.

Ma perché gli essempli vagliono più appresso alcuni che l'autorità e le ragioni, però è necessario venire alla terza prova. Onde dico (lasciando di replicare in questo luogo quello ch'io dissi sopra la decima definizione del secondo delle

<sup>44</sup> *Gaudenzio*: GAUDENZIO, *Harmonica introductio*, ms., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Gr. Z 322, coll. 711, c. 130r: «Atque ita diatessaron consonantia in omni genere modulatonis est sonorum quatuor, trium intervallorum, tonorum duorum semis, hemitoniorum quinque»; l'autore, vissuto nel II o nel IV secolo d.C., appartiene al cosiddetto *corpus dei Musici scriptores graeci*.

<sup>45</sup> *Macrobio... consonanze*: MACROBIO, *Commentarium de somnio Scipionis*, 2, 1, 24: «Sunt igitur symphoniae quinque id est diatessaron, diapente, diapason, diapasondiapente, disdiapason».

<sup>46</sup> *Vitruvio... consonanza*: VITRUVIO, *De architectura*, 5, 4.

<sup>47</sup> *Quinto Cerellio*: vissuto nel III secolo d.C., dedicatario CENSORINO, *De die natali*.

<sup>48</sup> *Censorino... opinione*: CENSORINO, *De die natali*, 11 *De temporibus ad pariendum aptis*: «Symphoniae simplices ac primae sunt tres, quibus reliquae constant, una duorum tonorum et hemitonii habens diastema, quae vocatur diatessaron, altera trium et hemitonii, quam vocant diapente; tertia est diapason, cuius diastema continet duas priores»; l'autore, grammatico romano come si evince dalle sue parole (CENSORINO, *De die natali*, 4 *Quid primum in infante formatur*: «Romae, patriae nostrae communis»), visse nel III secolo d.C.

<sup>49</sup> *capitolo... parte*: in realtà capitolo 12; cfr. qui a p. 179.

<sup>50</sup> *prova... Posteriori*: GIOVANNI FILOPONO, *Commentaria in libro Posteriorum* cit., c. 57v.

*Dimostrazioni* in questo proposito)<sup>51</sup> che, quando tal consonanza si ridurrà in atto nella sua vera proporzione over intervallo, ognuno di sano giudizio dirà sempre che veramente è consonanza; e di questo ognuno da sé potrà farne la prova, accordando un liuto overo un violone<sup>52</sup> perfettamente; imperoché tra la corda che chiamano il basso e quella che nominano bordone,<sup>53</sup> overamente tra questa e quella che chiamano il tenore,<sup>54</sup> e tra quell'altre tre corde che sono più acute, udirà che la diatessaron o quarta farà maraviglioso concento.

E se pure alcuno vorrà dire ch'ella sia dissonante, questo avverrà perché seguirà l'uso dei pratici, i quali non sapendo addur ragione alcuna a gran torto così la chiamano e la separano dal numero delle consonanze, ponendola tra le dissonanze; ma in fatto non è così, perciocché quando si riducono ad udirla sopra alcun istrumento, che sia accordato perfettamente, s'acchetano. E se fusse veramente dissonante come dicono, non la userebbono nelle composizioni; e similmente i moderni Greci non la porrebbero nei lor canti a più voci, i quali si odono qui in Vinegia ogni giorno solenne nella lor chiesa,<sup>55</sup> nei lor canti ecclesiastici, nei quali cantano essa diatessaron nella parte grave, senza porre per sua base (dirò così) alcun'altra consonanza. Qui dirà forse alcuno: «Da che nacque adunque che i nostri pratici la posero nel numero delle dissonanze?» Penso che questo nascesse per la discordia ch'era tra i pitagorici e Tolomeo, perché quelli volendo che ciascuno intervallo, il quale fusse contenuto da altro genere di proporzione che dal molteplice e superparticolare, come molte fiato ho detto, non fusse atto a far consonanza alcuna, non acconsentivano che la diapasondiatessaron, contenuta dalla proporzione dupla superbiparziēteterza,<sup>56</sup> fusse consonante; ancora che Tolomeo si sforzasse di mostrare che era il contrario, addu-

<sup>51</sup> *lasciando... proposito*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, definizione 10, p. 88: «La diatessaron è consonanza che ha la sua vera forma dalla proporzione sesquiterza».

<sup>52</sup> *violone*: nome generico degli strumenti più gravi della famiglia delle viole da braccio o da gamba.

<sup>53</sup> *bordone*: una delle sei corde del liuto (canto, sottana, mezzana, tenore, basso e bordone) che distano fra loro per un intervallo di quarta, eccetto la mezzana e il tenore che distano per una terza; in altra accezione, canna priva di fori che emette un unico suono contemporaneamente ad altre eseguendo un basso sempre uguale; per traslato, procedimento compositivo che ripropone questo effetto; nell'uso moderno, registro organistico oppure quarta corda degli strumenti ad arco.

<sup>54</sup> *tenore*: qui nel significato di corda di uno strumento; il termine, derivato da *teneo*, ha numerose accezioni oltre a quella generica di melodia; nella polifonia antica voce principale o *tenor* indica il *cantus firmus*; nel Medioevo *repercussio* o *tenor* indica la dominante del modo; nel lessico moderno indica un registro vocale o strumentale.

<sup>55</sup> *Greci... chiesa*: alla fine del Quattrocento i Greci residenti a Venezia ottennero il permesso di fondare una scuola e un luogo di culto; l'attuale chiesa dei Greci venne consacrata nel 1561.

<sup>56</sup> *diapasondiatessaron... superbiparziēteterza*: 8 : 3.

cendo (come sopra la quarantesima del secondo delle *Dimostrazioni* abbiamo ragionato)<sup>57</sup> tal ragione, che sì come la diatessaron semplice è consonante, così aggiunta all'ottava l'estreme corde di tale aggiunzione non possono esser dissonanti; imperoché quei suoni che s'aggiungono alla diapason si vedono esser aggiunti quasi ad un suono solo, come (per quello che mostra Boezio)<sup>58</sup> è la natura di tal consonanza.

Onde vedendo i musici latini la lite, ch'era tra costoro, e parendoli che le ragioni che adducevano erano buone, non volsero far giudizio determinato di questa cosa; ma per non dare una certa libertà di por nelle cantilene questa consonanza e la sua semplice senza qualche considerazione, le separarono dal numero e ordine dell'altre, non perché veramente siano dissonanti, perciòché non averebbero comportato che fossero poste nelle composizioni, ma accioché si avessero a porre con qualche buon ordine e con giudizio. E che questo sia vero si può vedere, che quelli ch'hanno avuto qualche giudizio nella musica l'hanno usata non solamente accompagnata con altre consonanze ma eziandio senz'alcuno accompagnamento nei canti de due voci; tra i quali fu uno Giosquino<sup>59</sup> che, nel principio di quella parte *Et resurrexit tertia die*<sup>60</sup> della messa detta *L'homme armé* a quattro voci,<sup>61</sup> pose tal consonanza semplicemente, senz'accompagnarle alcun altro intervallo dalla parte grave; il che si può eziandio vedere in molte altre cantilene antiche e moderne, le quali non pongo per non fastidire il lettore.

E benché tali consonanze si ritrovino esser poste in opera rare volte, nondimeno si vede che le usarono; e se avessero avuto opinione che fossero state dissonanti, credo che non le averebbero usate. Ora da quello che si è detto si può comprendere che la quarta e le replicate sono consonanti e per qual ragione i musici le collocarono tra quelli intervalli che sono dissonanti. In qual maniera poi ella si dica perfetta e in qual modo si abbia a porre nelle composizioni lo vederemo al suo luogo.<sup>62</sup> Ma la diapasondiatessaron qual consonanza ella sia

<sup>57</sup> *come... ragionato*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 40, p. 141: «La diapasondiatessaron non è consonanza propriamente ma comunemente detta».

<sup>58</sup> [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 5, capitolo 19.

<sup>59</sup> *Giosquino*: Josquin de Prez (1440-1521 circa) compositore francese attivo a Milano, Roma e Ferrara, autore di numerose messe, mottetti, *chansons* e altre composizioni vocali profane.

<sup>60</sup> *Et... die*: versetto del *Credo*, antica professione di fede della chiesa romana, il cui testo, approvato dal concilio di Nicea nel 325, fu introdotto nella messa soltanto all'inizio dell'XI secolo per iniziativa di Benedetto VIII, papa dal 1012 al 1024.

<sup>61</sup> *messa... voci*: JOSQUIN DE PREZ, *Missa «L'homme armés» sexti toni*, a quattro voci, sulla melodia dell'omonima *chanson* del XV secolo, utilizzata da numerosi compositori.

<sup>62</sup> *vederemo... luogo*: cfr. qui a p. 492.

e come s'accordi l'opinione de' pitagorici con quella di Tolomeo, ciascheduno che vedrà la soprannominata quarantesima proposta del secondo lo potrà sapere.<sup>63</sup>

*Divisione delle consonanze nelle perfette e nelle imperfette*  
*Capitolo VI*

Sono divise le consonanze dai pratici in tal modo che alcune chiamano perfette e alcune imperfette; le perfette sono l'unisono, la quarta, la quinta, la ottava e le replicate, ancora che Aristotele attribuisca tal perfezione all'ottava solamente;<sup>64</sup> e per certo è vero, conciosia che la quarta e la quinta sono mezzane tra la perfezione e la imperfezione, come vederemo;<sup>65</sup> le imperfette sono la terza, la sesta e quelle che nascono da queste aggiunte alla ottava, come nell'esempio si vedono.

<i>Consonanze Perfette.</i>			
1	4	5	8
	11	12	15
	18	19	22

<i>Imperfette.</i>	
3	6
10	13
17	20

E dicono le prime esser perfette forse perché hanno la lor forma dalle proporzioni contenute tra le parti del numero quaternario<sup>66</sup> nel genere multiplice e nel superparticolare, tra 4 3 2 1; il qual numero (come altrove ho detto)<sup>67</sup> appresso i pitagorici era tenuto perfetto; perciò dalle sue parti aliquote e non aliquote, che sono i quattro mostrati numeri, risultava un altro numero, il quale medesimamente chiamavano perfetto, ch'è il denario.<sup>68</sup> Ma invero le nominarono perfette, perché poste da per sé, overamente accompagnate ad altre consonanze, hanno possanza al primo apprenderle che fa il sentimento di acchetarlo e satisfarli a pieno, quando da loro è mutato; imperoché mentre se ne ode una posta nel grave over nell'acuto, contenuta nella sua vera forma, si fortifica

<sup>63</sup> *ciascheduno... sapere*. ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 2, proposta 40, pp. 141-143.

<sup>64</sup> [ARISTOTELE], *Problemata* 18, *particula* 19 [in realtà 19, 18].

<sup>65</sup> *perfezione... vederemo*: cfr. qui a p. 324.

<sup>66</sup> *forma... quaternario*: 1 : 1 unisono, 2 : 1 ottava, 3 : 2 quinta, 4 : 3 quarta.

<sup>67</sup> [Cfr.] *pars secunda*, capitolo 2 [qui a p. 130].

<sup>68</sup> *parti... denario*: 4 + 3 + 2 + 1 = 10.



l'udito e fa che niente desidera più oltra che faccia alla sua perfezione e la faccia più soave e più grata.

Né altra differenza si ritrova tra le dette consonanze poste nel grave di quello che si trova quando sono poste nell'acuto, se non che quelle, che sono poste nell'acuto, feriscono più velocemente l'udito che non fanno quelle che sono poste nel grave, per le ragioni dette nel capitolo 11 della seconda parte,<sup>69</sup> perciocché sono contenute da una istessa proporzione; ma l'altre chiamarono imperfette, conciosia che hanno la forma loro dalle proporzioni, i cui termini sono contenuti da numeri che si ritrovano oltra il quaternario, che sono 6 5 4. Onde il ditono nasce dalla proporzione sesquiquarta e il semiditono dalla proporzione sesquiquinta nel genere superparticolare. Questi due intervalli aggiunti alla diatesaron generano due esacordi, l'uno il maggiore e l'altro il minore, le cui proporzioni hanno luogo nel genere superparziente, dalla superbiparzienteterza e dalla supertriparzientequinta,<sup>70</sup> come nella prima parte ho dichiarato,<sup>71</sup> le quali (secondo il parer dei pitagorici) non fanno consonanza. E sono queste di tal natura che, poste in essere da per sé nelle loro forme, non hanno possanza di acchetare l'udito, di modo che non desideri altro suono più grato, più dolce e più soave, come è manifesto a tutti coloro che sono periti nella musica, ma si bene quando sono accompagnate con altri intervalli in tal maniera che gli estremi della composizione facciano una consonanza perfetta ovvero una delle imperfette replicate, come vederemo altrove.<sup>72</sup> E benché costoro facciano tal differenza, nondimeno tutte si possono chiamar perfette, quando sono contenute nella vera e naturale forma loro, cioè nella loro propria proporzione. Ma quali siano i lor veri e naturali luoghi nell'ordine delle consonanze, leggendo accuratamente quello ch'io ho discorso nel principio delle *Dimostrazioni*<sup>73</sup> e nel capitolo 5 del terzo libro dei *Sopplimenti*,<sup>74</sup> sarà manifesto.

<sup>69</sup> per... parte: cfr. qui a p. 177.

<sup>70</sup> aggiunti... supertriparzientequinta: secondo le modalità di somma descritte qui a p. 99,  $4 : 3 + 5 : 4 = 20 : 12 = 5 : 3$  proporzione che individua l'intervallo di sesta maggiore;  $4 : 3 + 6 : 5 = 24 : 15 = 8 : 5$  proporzione che individua l'intervallo di sesta minore.

<sup>71</sup> [Cfr.] capitolo 16 [qui a p. 69].

<sup>72</sup> come... altrove: cfr. qui a p. 385.

<sup>73</sup> quello... *Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, pp. 3-6.

<sup>74</sup> nel... *Sopplimenti*: ZARLINO, *Sopplimenti musicali* cit., 3, 5 *Che l'ordine naturale o natural sito delle consonanze non fu conosciuto da Pitagora né da alcun altro degli antichi filosofi*, pp. 97-101.

*Che la quinta e la quarta sono mezzane tra le consonanze perfette e l'imperfette*  
*Capitolo VII*

E se ben l'ottava, la quinta, la quarta e le replicate si chiamano consonanze perfette, nondimeno l'ottava è solamente perfetta e la quinta men perfetta dell'ottava e la quarta men perfetta della quinta. Onde si può dire che così come quella cosa, la quale è più vicina alla sua origine ovvero alla sua cagione, ritiene maggiormente la natura di quella ed è più perfetta in quel genere che non sono quelle che le sono lontane, come si vede nella luce, che quella parte la quale è più vicina alla sua origine e alla sua cagione, ch'è il sole, ha più chiarezza e risplende più eccellentemente ed è più perfetta di quella che l'è più rimota o lontana, così quella consonanza, la quale è più vicina alla sua cagione e alla sua origine, ch'è l'unisono, il quale è contenuto nella proporzione della equalità e nelle voci unisone, è maggiormente perfetta d'ogn'altra consonanza; e questa è la ottava, la quale ha la sua forma dalla dupla, ch'è la più vicina alle proporzioni della equalità, ed è contenuta tra le voci equisone, che sono più vicine alle unisone, come di sopra abbiamo veduto. Onde la potiamo chiamar più semplice e più perfetta d'ogn'altra consonanza.

Dico più semplice e più perfetta, perciocché qualunque volta si ritrova una disposizione, che ricevi il più e il meno e denomini formalmente la cagione e l'effetto e convenga cotal cosa all'effetto per la cagione, sempre si denominerà primieramente la cagione semplicemente; e dopo l'effetto si denominerà ovvero si dirà tale ad un certo modo; e questo in tutti i generi delle cagioni. Laonde dico, quella cosa, che per un'altra è tale, quella che n'è cagione è detta maggiormente tale. Però, sì come diciamo, essendo la mano calda per il fuoco, il fuoco esser maggiormente caldo, così diciamo, essendo l'ottava semplice per l'unisono, che l'unisono è maggiormente semplice. Ma perché l'unisono non è considerato dal musico come consonante ma come principio della consonanza, però parlando delle consonanze diciamo che l'ottava semplicemente è semplice, la prima e la più perfetta d'ogn'altra consonanza; e in fatto è così, perciocché da lei ogn'altro intervallo ha il suo essere; e diciamo perfette le altre consonanze, non semplicemente ma ad un certo modo.

Laonde, essendo la quinta più vicina all'ottava che non è la quarta, diciamo che la quarta è men perfetta della quinta, perciocché la sua proporzione è più lontana dalla proporzion dupla, ch'è il principio dell'inequalità e cagione d'ogn'altra proporzione. Similmente diciamo che la quarta è più perfetta che non è il ditono, e questo più perfetto del semiditono, conciosia che la sesquialtera, ch'è la forma della diapente, è contenuta tra 3 e 2 ed è più vicina alla dupla,

la quale è la forma della diapason, contenuta tra questi termini 2 e 1; il che si può dire anco dell'altre. Ma se il principio d'alcuna cosa è più perfetto di quelle cose che seguono dopo, non è cosa ragionevole che noi diciamo che la quinta o la quarta siano equali nella perfezione all'ottava, perciocché da essa ottava dipendono. E bench'io abbia detto che la quinta e la quarta con le lor replicate siano consonanze perfette, secondo il mostrato modo, nondimeno la ottava solamente e le replicate sono semplicemente perfette, essendo che non se le può aggiungere né levare alcuna cosa, cioè non si possono accrescere o diminuire d'intervallo, fuori delle lor vere e legittime proporzioni per modo alcuno, se non con grande offesa dell'udito.<sup>75</sup>

Essendo poi la quinta, la quarta e le replicate sottoposte a cotal passione, come nel capitolo 42 della seconda parte ho mostrato,<sup>76</sup> però dico ch'elle sono mezzane tra le consonanze perfette e le imperfette, overamente mezzane tra la perfezione e la imperfezione. E perché eziandio quelle che si chiamano imperfette a ciò sono sottoposte, però si possono chiamare non solo imperfette ma anco imperfettissime, poiché oltre l'imperfezione, che si ritrova in loro al modo detto, si possono anco accrescere e minuire nel modo che si fa la quinta e la quarta.

*Quali consonanze siano più piene e quali più vaghe*  
*Capitolo VIII*

Alle volte sogliono i musici usar due termini, consonanza piena e consonanza vaga;<sup>77</sup> onde mi pare, inanti che si vada più oltra, di voler dire quel ch'importino e quali siano tali consonanze. Però è da avvertire che i musici rare volte hanno usato questi due termini senza aggiungerli l'una de queste due particelle, più o meno; onde hanno detto consonanza più piena o più vaga e consonanza men piena o men vaga, avendo avuto sempre rispetto ad un'altra consonanza. Laonde chiamano piene quelle consonanze le quali hanno maggior possanza d'occupar l'udito con suoni diversi; per il che si può dire che la quinta sia più piena della ottava, perciocché i suoi estremi occupano maggiormente e con più diletto l'udito con diversi suoni che non fanno gli estremi della ottava, i quali sono equisonanti e s'assimigliano l'un l'altro. Di modo che lasciando da un canto essa ottava, tutte l'altre si dicono esser più piene l'una dell'altra, in quanto l'una ha maggior forza di contentare l'udito, come sono quelle che sono più vi-

<sup>75</sup> aggiungere... udito: cfr. qui a p. 313.

<sup>76</sup> come... mostrato: cfr. qui a p. 267.

<sup>77</sup> vaga: tenue, debole, gradevole; BATTAGLIA, *s.v.*

cine al loro principio e hanno maggior perfezione de tutte l'altre. Sì che de qui si può cavare una regola, che tutte quelle che sono di maggior proporzione sono più piene, lasciando (come ho detto) da un canto la ottava e le replicate anco.

Quelle poi chiamano più vaghe le quali sono contenute da minori proporzioni. Ed è così in fatto, massimamente quando sono collocate ai loro proprii luoghi, conciosia che quelle consonanze, ch'hanno le lor proporzioni più vicine alla dupla, per loro natura amano la parte grave, come proprio luogo, e vengono ad esser più piene di quelle che hanno cotali proporzioni più lontane da essa dupla; imperoché queste sono di minor proporzione che non sono le prime e per loro natura amano l'acuto. Onde poste ai luoghi proprii vengono ad esser men piene e più vaghe dell'altre; percioché stando nell'acuto per la velocità dei movimenti penetrano più velocemente l'udito e con maggior diletto si fanno udire. E tanto più sono vaghe quanto più si partono dalla semplicità, della quale i nostri sentimenti non molto si rallegrano, poiché amano maggiormente le cose composte che le semplice e s'accompagnano ad altre consonanze.

Per la qual cosa intraviene all'udito intorno i suoni, udendo le consonanze prime, quello che suole intravenire al vedere intorno ai principali colori, dei quali ogn'altro color mezano si compone, che si come il bianco e il nero li porgono minor diletto di quello che fanno alcuni altri colori mezani e misti, così porgono minor diletto le consonanze principali di quello che fanno l'altre che sono men perfette. E sì come il verde, il rosso, l'azzurro e gli altri simili più gli diletta e tanto più si dimostrano a lui vaghi, percioché sono lontani dai principali, che non fa il colore che chiamano roano<sup>78</sup> ovvero il beretino,<sup>79</sup> dei quali l'uno è più vicino al nero e l'altro al bianco, così l'udito più si diletta nelle consonanze che sono più lontane dalla semplicità dei suoni, conciosia che sono molto più vaghe di quelle che le sono più vicine. E quasi all'istesso modo si diletta l'udito della composizione dei suoni che fa il vedere della composizione dei colori, poiché la composizione dei colori ovvero che non può esser senza qualche armonia, ovvero che ha con l'armonia qualche convenienza, essendo che l'una e l'altra si compone di cose diverse.

Onde potiamo dire che sì come le dette consonanze maggiori sono più piene che non sono le minori, così le minori sono più vaghe di quello che sono le maggiori; e tanto più si rendono sonore e grate all'udito quanto sono poste nei

<sup>78</sup> *roano*: colore bianco o chiaro picchiettato di marrone, di rossiccio, di nero o di grigio; BATTAGLIA, *s.v.*

<sup>79</sup> *beretino*: berrettino, colore grigio, cinereo; BATTAGLIA, *s.v.*

luoghi loro proprii, come al suo luogo diremo.<sup>80</sup> Si potrebbe anco dire che nell'istesse perfette la quinta è più vaga della ottava e la quarta più vaga della quinta, com'è manifesto, perciocché sono più lontane dalla equalità, poiché eziandio le consonanze perfette non sono prive di tal vaghezza; ma questo basti, perciocché quali siano i veri e naturali luoghi delle consonanze copiosamente nel principio del primo delle *Dimostrazioni*<sup>81</sup> ne ho a sufficienza ragionato.

*Della differenza che si trova tra le consonanze imperfette*  
*Capitolo IX*

Le consonanze imperfette si dividono in due parti e si pone tra loro questa differenza, che quelle che sono d'una istessa denominazione alcune sono maggiori e alcune minori. Le maggiori sono quelle i cui estremi sono contenuti da proporzioni maggiori e da maggiori intervalli; e sono il ditono e l'esacordo maggiore, dei quali il primo si chiama terza e il secondo sesta, e l'una e l'altra maggiori. E le minori sono quelle che sono di proporzione minore e hanno minor intervallo; e queste sono il semiditono, il quale chiamano terza minore, e l'esacordo minore, chiamato sesta minore. E se ben di sopra ho nominato le dette consonanze col nome semplice di terza e di sesta, senza fare alcuna menzione di maggiore o di minore, e ora gli aggiungo tali differenze, l'ho fatto per seguire il modo che tengono i pratici e per poterle ridurre prima sotto un genere e mostrar dopoi le loro specie e le loro differenze, acciocché dai pratici (ai quali voglio in queste due parti soddisfare quanto io posso) siano conosciute, perciocché da loro non sono altramente nominate. È ben vero che tra loro pongono la differenza di maggiore e di minore, come di sopra si è detto e come qui sotto sono notate.

---

Consonanze imperfette Maggiori .

*Ditono , ò Terza maggiore .*  
*Hexachordo , ò Sesta maggiore .*  
*Et le Replicate .*

Consonanze imperfette Minori .

*Semiditono , ò Terza minore .*  
*Hexachordo , ò Sesta minore .*  
*Et le Replicate .*

---

<sup>80</sup> *come... diremo*: cfr. qui a p. 397.

<sup>81</sup> *principio... Dimostrazioni*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 1, pp. 1-18.

E quantunque la differenza di maggiore e di minore si ponga solamente nelle consonanze imperfette, nondimeno le specie, over intervalli dissonanti, anco possono avere tal differenza, ancora che non siano considerati dal musico se non in quanto hanno ragione d'intervallo, come altrove vederemo;<sup>82</sup> perciocché la seconda è di due sorti appresso i pratici, cioè il tuono maggiore o minore e il semituono, onde si può dire seconda maggiore e seconda minore. E la quarta è di tre sorti, cioè la diatessaron consonanza, il tritono<sup>83</sup> ch'è una composizione di tre tuoni e la semidiatessaron ch'è una composizione di un tuono e di due semituoni, i quali due intervalli nei loro estremi sono dissonanti. Questo istesso si potrebbe eziandio dire della quinta, della ottava e delle replicate, le quali si lasciano per non andare in lungo.

*Della proprietà o natura delle consonanze imperfette*  
*Capitolo X*

Il proprio o natura delle consonanze imperfette è ch'alcune di loro sono vive e allegre, accompagnate da molta sonorità, e alcune, quantunque siano dolci e soavi, declinano alquanto al mesto over languido. Le prime sono le terze e le seste maggiori e le replicate; e l'altre sono le minori. Tutte queste hanno forza di mutare ogni cantilena e di farla mesta overo allegra, secondo la sua natura. Il che potiamo vedere da questo, che sono alcune cantilene, le quali sono vive e piene d'allegrezza, e alcune altre per il contrario sono alquanto meste over languide. La cagione è che nelle prime spesso si odone le maggiori consonanze imperfette sopra le corde estreme finali o mezane dei modi o tuoni, che sono il primo, il secondo, il settimo, l'ottavo, il nono e il decimo,<sup>84</sup> come vederemo altrove;<sup>85</sup> i quali modi sono molto allegri e vivi, conciosia che in essi udimo spesse fiato le consonanze collocate secondo la natura del numero sonoro, cioè la quinta tramezzata o divisa armonicamente in una terza maggiore e in una minore; il che molto diletta all'udito. Dico le consonanze esser poste in essi secondo la natura del numero sonoro, perciocché allora le consonanze sono poste nei lor luoghi naturali, onde il modo è più allegro e porge molto piacere al sentimento, che molto gode e si diletta degli oggetti proporzionati, e per il contrario ha in odio e aborrisce i sproporzionati.

<sup>82</sup> *come... vederemo*: cfr. qui a pp. 342-343, 351.

<sup>83</sup> *tritono*: dal greco τριτόνον, termine impiegato per la prima volta nella trattatistica in latino da Hermannus Contractus (1013-1054) erudito e teorico musicale tedesco.

<sup>84</sup> *primo... decimo*: tre modi autentici e tre plagali con *finales* Do, Fa e Sol.

<sup>85</sup> *come... altrove*: cfr. qui a pp. 674-694.

Negli altri modi poi, che sono il terzo, il quarto, il quinto, il sesto, l'undecimo e il duodecimo,<sup>86</sup> la quinta si pone al contrario, cioè mediata aritmeticamente da una corda mezzana, di modo che molte volte udimo le consonanze poste contra la natura del nominato numero. Per il che, si come nei primi la terza maggiore si sottopone spesse volte alla minore, così nei secondi si ode spesse fiato il contrario; e si ode un non so che di mesto o languido che rende tutta la cantilena molle; il che tanto più spesso si ode quanto più spesso in esse sono poste a tal modo, per seguir la natura e la proprietà del modo nel quale viene ad esser composta.

Hanno oltra di questo le consonanze imperfette tal natura che i loro estremi con più comodo e miglior modo si estendono verso quella parte, ch'è più vicina alla sua perfezione, che verso quella che le è più lontana, perciocché ogni cosa naturalmente desidera di farsi perfetta con quel modo più breve e migliore che puote. Onde le imperfette maggiori desiderano di farse maggiori e le minori hanno natura contraria; conciosia che 'l ditono e l'esacordo maggiore desiderano di farsi maggiori, venendo l'uno alla quinta e l'altro alla ottava, e il semiditono e l'esacordo minore amano di farsi minori, venendo l'uno verso l'unisono e l'altro verso la quinta, come è manifesto a tutti quelli che nelle cose della musica sono periti e hanno il lor giudizio sano; perciocché tutti i movimenti che fanno le parti vengono a farsi col movimento d'alcuno intervallo, nel quale si contiene il semituono, ch'è veramente il sale (dirò così), il condimento e la cagione d'ogni buona modulazione e d'ogni buona armonia; le quali modulazioni, senza il suo aiuto, sarebbero quasi insopportabili di udire. Ma in qual maniera ogni consonanza si dica aritmeticamente ovvero armonicamente mediata, quello che si dirà nel capitolo 31<sup>87</sup> e quello che ragioneremo intorno le consonanze diapason nel capitolo 9 della quarta parte,<sup>88</sup> lo farà manifesto.

### *Ragionamento particolare intorno all'unisono* *Capitolo XI*

Potiamo ora dire, se vogliamo considerer quello che di sopra abbiamo veduto, che gli elementi semplici, ovvero specie semplici del contrapunto, sì consonanti come eziandio dissonanti, siano dodici, cioè l'unisono, il semituono, il tuono, il semiditono, il ditono, la diatessaron, la diapente, l'esacordo minore, il maggiore, l'eptacordo minore, il maggiore e la diapason; delle quali specie si ra-

<sup>86</sup> *terzo... duodecimo*: tre modi autentici e tre plagali con *finales* Re, Mi e La.

<sup>87</sup> *quello... 31*: cfr. qui a p. 375.

<sup>88</sup> *quello... parte*: cfr. qui a p. 651.

gionerà al presente di ciascuna particolarmente, perciocché se bene il contrapunto si compone principalmente de consonanze, nondimeno per accidente anco si compone de dissonanze, acciocché sia più allegro e più bello. Volendo adunque ragionar de tali specie tenirò quest'ordine, che dopo ch'averò ragionato dell'unisono, come porta il dovere, perciocché è il principio dal quale nascono le consonanze e senza lui ogn'altro intervallo non averebbe il suo essere, verrò a parlare dell'altre specie, non già secondo l'ordine proposto, il quale è tenuto dai pratici, ma secondo che l'una si ritrova esser più perfetta dell'altra, e secondo che sono collocate per ordine nel progresso naturale dei numeri sonori, over delle proporzioni, incominciando prima da quelle che sono contenute nel genere molteplice, dopoi da quelle ch'hanno le lor forme nel genere superparticolare; le quali espedite ragionerò di quelle ch'hanno negli altri generi il loro essere.

Pigliaremo adunque il principio del nostro ragionamento dalla definizione dell'unisono dicendo: unisono è una adunanza di due over più suoni o voci equali che non fanno alcuno intervallo ma sono contenute in un medesimo punto e in un medesimo luogo; e si ritrova nella proporzione della equalità tra 1 e 1 overo tra 2 e 2 e altre simili; la qual proporzione è principio della inequalità. Questo non si pone tra le consonanze né tra gli intervalli, perciocché tanto è l'unisono appresso il musico quanto è il punto appresso il geometra. Onde si come il punto è principio della linea, ma non è però linea, né la linea è composta da punti, imperoché 'l punto non ha lunghezza né larghezza né altezza che si possa continuare o congiungere con un altro punto, così l'unisono è solamente principio della consonanza o dell'intervallo; ma non è consonanza né intervallo, essendo che non si può continuare, come non si può continuare il punto. E perché ogni consonanza si ritrova tra due suoni distanti per il grave e per l'acuto, i quali fanno un intervallo, ed è (come vedemmo nella seconda parte)<sup>89</sup> mistura o composizione di suono grave e di acuto, però non avendo l'unisono alcuna di queste qualità, non lo potiamo chiamare per alcun modo né consonanza né intervallo. La qual cosa si prova dalle parole del filosofo,<sup>90</sup> il quale riprendendo nella *Politica* il porre in una città la robba in commune e facendo tal cosa impossibile, conferma la sua opinione con uno essemplio musicale, dicendo che sarebbe non altramente come se uno volesse fare di una consonanza una voce unisona overamente del verso un solo piede. Onde si vede che la consonanza è presa da lui diversa dall'unisono.

<sup>89</sup> [Cfr.] capitolo 12 [qui a p. 179].

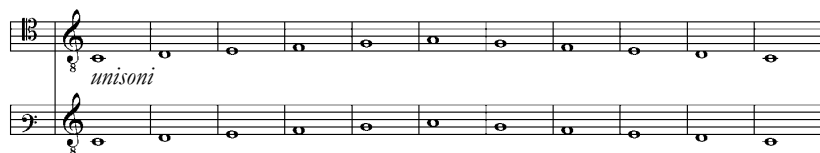
<sup>90</sup> [ARISTOTELE], *Politica*, 2, capitolo 3.



Meritamente adunque è chiamato unisono quasi d'un suono solo; laonde quando ritrovaremo in una parte d'una canzone due o più figure in una istessa lettera o corda, siano poste in riga ovvero in spacio, diremo che quelle saranno unisone e di un solo suono, e che quel passaggio che si trova dall'una all'altra è unisono, come nell'esempio si vede.



Il medesimo potremo anco dire quando due o più parti di tal canzone si ritroveranno essere in una medesima corda, come sono le due sottoposte.



### *Della prima consonanza detta diapason over ottava Capitolo XII*

Essendo cosa ragionevole che in ogni nostra azione incominciamo dalle cose più semplici, le quali per loro natura sono maggiormente comprese dai nostri sensi e sono più manifeste e più intelligibili, accioché da queste più agevolmente passiamo alle meno semplici, però daremo principio al ragionamento delle consonanze dalla diapason over ottava; conciosia che di lei non si ritrova alcun'altra consonanza che sia più semplice e maggiormente conosciuta dal senso di lei. Ma perché sommamente desidero che i pratici non solo conoscano gli intervalli musicali in quanto sono consonanti o dissonanti e le loro specie, ovvero in quanto sono perfetti o men perfetti, ma eziandio da che proporzione siano contenuti, però incominciando da essa diapason, la quale è la prima consonanza, per servar l'ordine proposto, dico ch'ella è contenuta dalla proporzion dupla prima nel genere molteplice tra questi termini radicali 2 e 1; ed è prima tra quelli suoni che hanno la forma loro dalle proporzioni della inequalità. Onde mi penso ch'ella fusse chiamata dai musici con tal nome, perciocché (come altrove ho det-

to)<sup>91</sup> ha iurisdizione in ogni consonanza e in ogni intervallo che sia maggiore o minor di lei. Il che è manifesto dal nome che tiene, perciocché è composto da δία, ch'è parola greca che significa per, e da πᾶσα, che vuol dire universalità ovvero ciascuno, onde è chiamata δία πασῶν, quasi voglia dire universalità di concerto.

Meritamente adunque e non senza proposito i musici l'hanno chiamata genitrice, madre, fonte, origine, principio, luogo, ricetta e soggetto universale d'ogni consonanza e d'ogni intervallo, quantunque minimo. Questa, quando è considerata dal musico semplicemente e in generale, cioè quando i suoi estremi sono senz'alcuna voce mezzana, over altro suono, e fanno un solo intervallo, si ritrova avere una sola specie; imperoché tanto è contenuta dalla proporzione dupla nei suoi estremi una diapason, che sia posta nell'acuto, quanto un'altra posta nel grave; ma quando è considerata particolarmente e secondo ch'ella è divisa diatonicamente in tuoni e in semituoni, over mediata d'altri intervalli, allora dico che le sue specie sono sette, secondo che gli intervalli dei suoni mezzani si possono diversamente, secondo la natura del genere diatonico naturale, ordinare in sette maniere;<sup>92</sup> perciocché ciascuna consonanza (come dice Boezio parlando delle perfette)<sup>93</sup> produce una specie meno di quello ch'è il numero delle sue corde; il che eziandio intenderemo de quelle semplici consonanze, le cui forme sono contenute tra le proporzioni superparticolari, come sono la diapente, la diatessaron, il ditono e lo semiditono, perciocché degli intervalli dissonanti<sup>94</sup> si de' avere altra considerazione.

E nasce cotal varietà delle specie dalla varietà dei luoghi che contengono in esse il semitono, conciosia che nella prima, che si trova da C in c, il semitono, il quale è la cagione della distinzione delle specie, è contenuto nel terzo e nel settimo intervallo di essa diapason, procedendo dal grave all'acuto; ma nella seconda specie, che è posta tra D e d, tal semitono si ritrova nel secondo e nel sesto; e così di mano in mano, secondo l'ordine delle mostrate sette lettere, tanto ascendendo quanto discendendo, come nella ottava definizione del quinto delle *Dimostrazioni* ho dichiarato.<sup>95</sup> Onde essendo in tal maniera mediata, dicono

<sup>91</sup> [Cfr.] *secunda pars*, capitolo 48 [qui a p. 295].

<sup>92</sup> *sette maniere*: le sette diverse posizioni dei toni grandi e piccoli e dei semitoni nelle scale di ottava.

<sup>93</sup> [BOEZIO], *Musice [De institutione musica]*, libro 4, capitolo 13 [in realtà 14: «Erit igitur diapason quidem octo chordarum, diatessaron vero quattuor, diapente autem quinque. Ac per hoc habebit diatessaron quidem species tres, diapente autem species quattuor, diapason vero species septem; semperque una minus species erit, quam fuerint voces»].

<sup>94</sup> *intervalli dissonanti*: seconda e settima.

<sup>95</sup> *come... dichiarato*: ZARLINO, *Dimostrazioni armoniche* cit., ragionamento 5, definizione 8, p. 270: «La prima specie della diapason è quella che tra la terza e la quarta corda e tra la settima e la otta-

i musici che la diapason è una composizione de otto suoni, diatonicamente e secondo la natura del numero sonoro accommodati e ordinati in essa, dai quali la nominarono eziandio ottava; e contengono in sé cinque tuoni, tre maggiori, due minori, e due semituoni maggiori, come nei sottoposti essempli si veggono.

The image displays seven musical staves, each representing a different species of the diatonic octave scale. Each staff is labeled from 'prima specie' to 'settima specie' and shows a sequence of notes on a five-line staff with a treble clef and a common time signature. The notes are arranged in a way that illustrates the various intervals and semitones within the octave.

Quando adunque nelle composizioni ritrovaremo due parti, l'una distante dall'altra per un simile intervallo, di modo che la grave occupi il luogo grave e l'acuta il luogo acuto di qualsivoglia dell'una delle specie dei mostrati essempli, allora diremo che cotali parti saranno distanti tra loro per una ottava, come in questo essemplio si vedono.

va contiene il semituono maggiore. La seconda è quella che lo contiene tra la seconda e la terza e tra la sesta e la settima corda. La terza è quella che lo contiene tra la prima e la seconda e tra la quinta e la sesta. La quarta è quella che lo contiene tra la quarta e la quinta corda e tra la settima e la ottava. La quinta è quella che lo contiene tra la terza e la quarta e tra la sesta e la settima corda. La sesta è quella che lo contiene tra la seconda e la terza e tra la quinta e la sesta corda. E la settima è quella che cotal semituono contiene tra la prima e la seconda corda e tra la quarta e la quinta, procedendo sempre dalla parte grave alla acuta».