



O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

Giovanni Maria Artusi's treatise L'arte del contraponto (1586) and the tabular organization in sixteenth-century treatises

Fernando Luiz Cardoso Pereira*

Instituto de Artes
Univ. Estadual de São Paulo
fcperera@gmail.com

* Doutor em Musicologia pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, professor do Centro Universitário UniSantanna atuando nas áreas de História da música, Percepção e Contraponto. Fez pós-doutorado na Boston University sob supervisão de Joshua Rifkin. Membro do Grupo de Pesquisa Teorias da Música, especializou-se em Teoria e Análise da Música Antiga, com foco nos gêneros *ricercare*, *missa* e *moteto*.

Submetido em: 01/04/2025.
Aceito em: 01/09/2025.

Resumo

O objeto de estudo deste trabalho são as *tavole* de Artusi em seu *L'arte del contraponto* (1586), enquanto dispositivo organizacional do conteúdo da obra *Le istituzioni harmoniche* (1558) de Zarlino. Inicialmente são comparados os índices dessas obras, revelando de maneira imediata diversos tópicos que foram deixados de lado nesta releitura da obra de Zarlino por Artusi. Em seguida, a carta *A i lettore* de Artusi mostra o propósito de sua obra, voltada a um público menos intelectualizado mas ansioso por um conhecimento rudimentar do contraponto. Segue-se uma análise detalhada de um dos capítulos sumarizados por Artusi, *Quello che sia Consonanza, Dissonanza Harmonia e Melodia*, para finalmente ser discutida a natureza das *tavole*, já presentes em diversas obras do século XVI, contudo não de forma extensiva - exceto em um caso, o tratado *Le Scienze mathematiche ridotte in Tavole* (1577) de Ignazio Danti, renomado matemático de Bolonha, sugerindo uma possível linha de influência sobre Artusi, que nasceu e viveu nesta mesma cidade.

Palavras-chave: Artusi. Zarlino. *L'arte del Contraponto*. Divisio. *Tavole*.

Abstract

The object of study of this work is Artusi's *tavole* in his *L'arte del contraponto* (1586), considered as an organizational device for the content of Zarlino's *Le istituzioni harmoniche* (1558). Initially, the indexes of these works are compared, immediately revealing several topics that were left aside in Artusi's rereading of Zarlino's treatise. Next, Artusi's letter *A i lettore* sets out the purpose of his work, which is directed toward a less intellectualized audience but one eager for a rudimentary knowledge of counterpoint. This is followed by a detailed analysis of one of the chapters summarized by Artusi, *Quello che sia Consonanza, Dissonanza Harmonia e Melodia*, and finally by a discussion of the nature of the *tavole*, which were already present in several sixteenth-century works, though not in an extensive form — except in one case, the treatise *Le Scienze mathematiche ridotte in Tavole* (1577) by Ignazio Danti, the renowned mathematician from Bologna, suggesting a possible line of influence on Artusi, who was born and lived in the same city.

Keywords: Artusi. Zarlino. *L'arte del Contraponto*. Divisio. *Tavole*.

1 Introdução

A obra *L'arte del contraponto* de Giovanni Maria Artusi (ca. 1540-1613) faz uso extensivo do formato tabular enquanto processo organizacional em seu

primeiro volume, publicado em 1586¹. Tal formato tabular funciona como uma espécie de mapa mental dos escritos de Zarlino em seu *Le istituzioni harmoniche*, publicado em 1558 – e com maior foco no terceiro livro da obra, que aborda o tema do contraponto. No presente texto, propõe-se o estudo não só do conteúdo destas tábuas, para a compreensão e avaliação do poder de síntese de Artusi frente aos originais de Zarlino, mas também da própria natureza das tábuas, de uso corrente em tratados impressos no século XVI.

Na primeira parte deste texto são apresentadas de forma resumida algumas informações essenciais dos tratados tanto de Zarlino como de Artusi, com vistas a comparações entre ambos. Mais adiante, será discutida a utilização da forma tabular em tratados impressos do século XVI.

2 Gioseffo Zarlino e as Instituições Harmônicas

Gioseffo Zarlino (1517-1590), compositor renascentista e possivelmente o principal teórico deste período, nasceu no ano de 1517, na cidade de Chioggia, uma comuna italiana da província de Veneza. Zarlino tornou-se *organista principale* da Catedral de Chioggia em 1539 e a partir de 1541 passou a estudar com Adrian Willaert (1490-1562), então *maestro di cappella* na Basílica de San Marco em Veneza — posto que Zarlino assumiria em 1565 de forma vitalícia, tornando-se mentor de algumas das principais figuras da escola veneziana de compositores, incluindo Vincenzo Galilei (1520-1591, pai de Galileu), Claudio Merulo (1533-1604), Girolamo Diruta (1546-1624/25), Giovanni Croce (1557-1609) e Giovanni Maria Artusi.

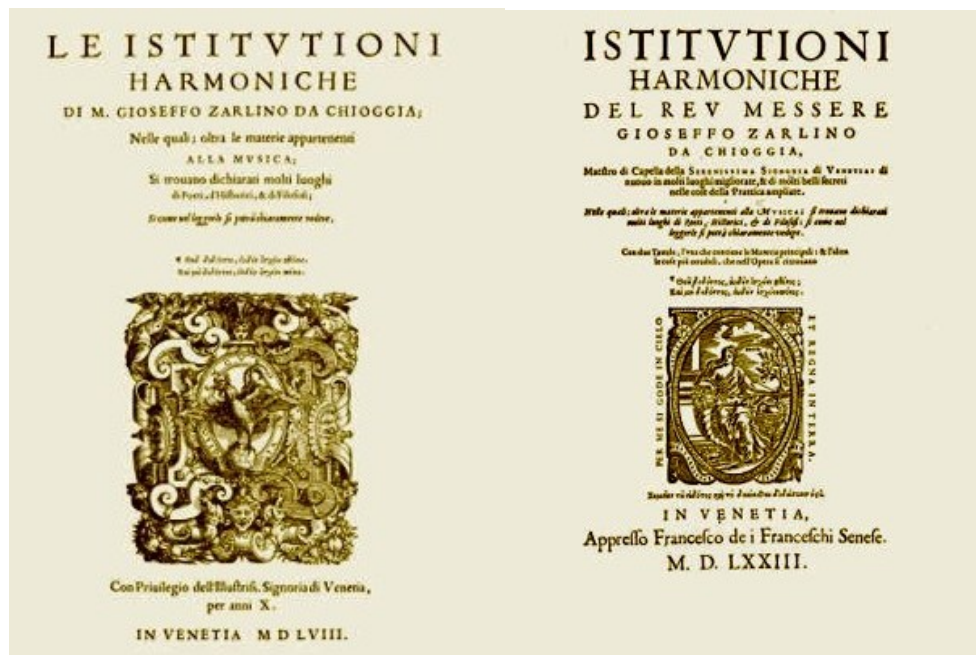
Le istituzioni harmoniche é publicada primeiramente em 1558, em Veneza, por Pietro da Fino, tendo sido reimpressa nos anos de 1561, 1562 e 1572 por Francesco Sanese (Figura 1). Esta primeira edição de *Le istituzioni* apresenta uma defesa pela incorporação dos modos jônio e eólio (autênticos e plagais) aos tradicionais oito modos da igreja, aumentando o número de modos de oito para doze, portanto. Já em sua segunda edição, publicada em 1573, *Istituzioni* (sem o

¹ Artusi abandona o formato tabular extensivo em suas publicações posteriores do tratado, tanto no segundo volume, publicado em 1589, quanto na publicação de 1598 que reúne os dois volumes.

O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

artigo *Le*) foi completamente revista e ampliada, sendo adicionada uma nova proposta de reordenação dos modos, tornando os modos jônio e hipojônio os primeiros da série (modos 1 e 2) e os modos eólio e hipoeólio os últimos da série (modos 11 e 12).

Figura 1. Frontispícios das *istitutioni harmoniche* de Zarlino, 1ª e 2ª edição.



Fonte: *Le institutioni harmoniche* (Zarlino, 1558, p.i); *Istitutioni harmoniche* (Zarlino, 1573, p.i).

Visto suas numerosas reedições e impressões em circulação na Europa ao longo da segunda metade do século XVI, pode-se dizer que a obra foi amplamente difundida. O tratado, no entanto, foi colocado em questão pela nova corrente de teóricos musicais, entre os quais se destacavam Vincenzo Galilei e Girolamo Mei². Contudo, as *Istitutioni* marcam um passo fundamental para a constituição da teoria das escalas e dos modos, sendo também uma evidência preciosa do conceito composicional do final do Renascimento. Desde o período posterior à Segunda Guerra Mundial, a obra tem sido constantemente estudado, traduzido e republicado, prestando-se maior atenção a suas terceira e quarta partes, relativas

² Isto explica o aparente desinteresse, ao menos editorial, que o século XVII lhe dedicou.

ao contraponto e aos modos, e que melhor representam a prática composicional da época.

As *Istitutioni harmoniche* tornaram-se uma referência fundamental na história da teoria musical. À época, suas regras de escrita contrapontística foram disseminadas por outros tratadistas como Artusi, em *L'arte del contraponto redotta in tavole* (1586), e Orazio Tigrini (1541-1591), em seu *Compendio della musica* de 1588 (dividido em quatro livros que tratam brevemente da arte do contraponto).

Contudo, teorias desenvolvidas por Zarlino encontraram forte oposição por tratadistas como Giambattista Benedetti (1530-1590), que as contestou a respeito de aspectos físico-acústicos, e Vincenzo Galilei, que em seu *Dialogo della música antica et della moderna* (1581) levantou objeções ao seu referencial teórico. Zarlino, acusado por Galileu de ter compreendido mal a herança filosófica grega, respondeu às suas críticas em seus *Sopplimentti musicali* de 1588.

3 A estrutura do tratado *Le institutioni harmoniche* (1558)

No intuito de comparar de forma sucinta os tratados de Zarlino e Artusi, apresenta-se aqui o índice completo da obra, contendo as quatro partes das *Istitutioni*. Ainda que sem um título específico, estas partes indicam que conterão um dado número de tópicos.

A primeira parte é dedicada à exposição dos princípios tradicionais da música teórica, onde Zarlino revisa bases filosóficas, cosmológicas e matemáticas da música, dedicando-se a amplas discussões sobre a definição e classificação da música e realizando assim uma síntese crítica da literatura disponível na época sobre música.

Na segunda parte Zarlino trata mais especificamente da introdução de intervalos "imperfeitos" entre as consonâncias, pela divisão da corda em proporções superparticulares até o número seis (2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5). Aqui são feitas distinções entre consonância e dissonância e entre harmonia e melodia, e é apresentada uma aritmética fundamentada em proporções para adicionar, subtrair, multiplicar e

dividir intervalos, baseada na doutrina clássica dos gêneros de proporção aritmética (Pereira; Nogueira, 2023, p. 15).

A terceira parte aborda o contraponto e problemas relacionados, discutindo as qualidades dos intervalos um a um e imbuindo-os de utilidade composicional, segundo regras de encadeamento de intervalos e de movimentos melódicos. Também aborda o uso da dissonância no contraponto diminuído, bem como trata de imitação, cadência, tempo (e prolação) e acidentes (*musica ficta*), entre diversos outros aspectos da composição.

Por fim, na quarta e última parte, são tratados os modos: Zarlino os ilustra, conta como eram utilizados pelos antigos e fornece uma série de regras práticas para utilização dos modos no contraponto.

A seguir é apresentado o índice da obra publicada originalmente em 1558³.

Nella prima parte si contiene

- 1 Della origine et certezza della musica
- 2 Delle laudi della musica
- 3 A che fine la musica si debba imparare
- 4 Dell'utile che si ha della musica et dello studio che vi dobbiamo porre et in qual modo usarla
- 5 Quello che sia musica in universale et della sua divisione
- 6 Della musica mondana
- 7 Della musica umana
- 8 Della musica piana et misurata o vogliono dire canto fermo et figurato
- 9 Della musica ritmica et della metrica
- 10 Quello che sia musica in particolare et perché sia così detta
- 11 Divisione della musica in speculativa et in pratica, per la quale si pone la differenza tra'l musico et il cantore
- 12 Quanto sia necessario il numero nelle cose, et che cosa sia numero et se l'unità è numero
- 13 Delle varie specie de numeri
- 14 Che dal numero senario si comprendono molte cose della natura et dell'arte
- 15 Delle proprietà del numero senario et delle sue parti, et come in esse si ritrova ogni consonanza musicale
- 16 Quel che sia consonanza semplice e composta, et che nel senario si ritrovino le forme di tutte le semplici consonanze, et onde abbia origine l'essacordo minore
- 17 Della quantità continua et della discreta
- 18 Del soggetto della musica
- 19 Quello che sia numero sonoro
- 20 Per qual cagione la musica sia detta subalternata all'aritmética et mezana tra la matematica et la naturale

³ Fonte: <https://www.examenapium.it/libri/zarlino.htm>

- 21 Quel che sia proporzione et della sua divisione
- 22 In quanti modi si compara l'una quantità all'altra
- 23 Quel che sia parte aliquota et non aliquota
- 24 Della produzione del genere moltiplice
- 25 Quel che sia denominatore et in qual modo si ritrovi, et come di due proposte proporzioni si possa conoscere la maggiore o la minore
- 26 Come nasca il genere superparticolare
- 27 Della produzione del genere superpartiente
- 28 Del genere moltiplice superparticolare
- 29 Della produzione del quinto et ultimo genere detto moltiplice superpartiente
- 30 Della natura et proprietà dei soprannominati generi
- 31 Del moltiplicar delle proporzioni
- 32 Il secondo modo di moltiplicar le proporzioni
- 33 Del sommare le proporzioni
- 34 Del sottrarre le proporzioni
- 35 Del partire o dividere le proporzioni et quello che sia proporzionalità
- 36 Della proporzionalità o divisione aritmetica
- 37 Della divisione o proporzionalità geometrica
- 38 In qual modo si possa cavare la radice quadrata dai numeri
- 39 Della divisione ovvero proporzionalità armonica
- 40 Considerazione sopra quello che si è detto intorno alle proporzioni et proporzionalità
- 41 Che il numero non è cagione propinqua et intrinseca delle proporzioni musicali, né meno delle consonanze
- 42 Della inventione delle radici delle proporzioni
- 43 In che modo si possa ritrovar la radice di più proporzioni moltiplicate insieme
- 44 Della prova di ciascuna delle soprastrate operazioni

Nella seconda parte si narra

- 1 Quanto la Musica sia stata da principio semplice, rozza, et pouera di consonanze
- 2 Per qual cagione gli antichi nelle loro harmonie non vsassero le consonanze imperfette, et Pithagora vietasse il passare oltra la Quadrupla
- 3 Dubbio sopra la inuentione di Pithagora
- 4 Della Musica antica
- 5 Le materie che recitauano gli antichi nelle loro canzoni, et di alcune leggi musicali
- 6 Quali siano stati gli antichi Musici
- 7 Quali cose nella Musica habbiano possanza da indurre l'huomo in diuerse passioni
- 8 In qual modo la Melodia, et il Numero possino muouer l'animo, disponendolo a varij affetti; et indur nell'huomo varij costumi
- 9 In qual genere di Melodia siano stati operati li soprannarrati effetti
- 10 Delli Suoni, et delle Voci, et in qual modo naschino
- 11 Da che nascono i suoni graui, et da che gli acuti
- 12 Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, et Melodia
- 13 Diuisione delle Voci
- 14 Quel che sia Canto, et Modulatione; et in quanti modi si può cantare
- 15 Quel che sia Interuallo, et delle sue specie
- 16 Quel che sia Genere; et di tre generi di Melodia, o cantilena appresso gli antichi; et delle loro specie
- 17 Per qual cagione ciascuno de gli Interualli contenuto ne i mostrati Tetrachordi sia detto Incomposto

O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização
tabular em tratados do século XVI

- 18 In qual modo si possa accommodare alla sua proportione qual si voglia consonanza, ouero interuallo
- 19 Vn'altro modo di accommodare le consonanze alla loro proportione
- 20 In qual modo si possa vdire qual si voglia consonanza accommodata alla sua proportione
- 21 Del Moltiplicar le consonanze
- 22 Del secondo modo di moltiplicar le consonanze
- 23 In qual modo si diuida rationally qualunque si voglia consonanza, ouero interuallo
- 24 In qual modo si possa diuidere qual si voglia interuallo musicale in due parti equali
- 25 Vn'altro modo di diuidere qual si voglia consonanza, ouero interuallo musicale in due, ouero in più parti equali
- 26 In qual modo la Consonanza si faccia diuisibile
- 27 Quel che sia Monochordo; et perche sia cosi chiamato
- 28 Della Diuisione, ouero Ordinatione del Monochordo della prima specie del genere diatonico, detta Diatonico diatono; del nome di ciascuna chorda; et chi fu l'inuentore di questo Genere, et del suo ordine
- 29 Che gli Antichi attribuirono alcune chorde de i loro istrumenti alle Sphere celesti
- 30 In che Modo le predette Sedici chorde siano state da i Latini denominate
- 31 Consideratione sopra la mostrata Diuisione, ouero Ordinatione; et sopra le altre specie del genere Diatonico poste da Tolomeo
- 32 Del genere Chromatico; et chi sia stato il suo inuentore; et in qual maniera lo potesse trouare
- 33 Diuisione del monochordo Chromatico
- 34 Consideratione sopra la mostrata diuisione, et sopra alcune altre specie di questo genere, ritrouate da Tolomeo
- 35 Chi sia stato l'inuentore del genere Enharmonic
- 36 Diuisione, o compositione del monochordo Enharmonic
- 37 Consideratione sopra la mostrata particione, ouero compositione; et sopra quella specie di questo genere, che ritrouò Tolomeo
- 38 Della compositione del Monochordo Diatonico diatono, inspessato dalle chorde Chromatiche, et dalle Enharmoniche
- 39 Che'l Diatonico sintono di Tolomeo sia quello, che hà il suo essere naturalmente da i numeri harmonici
- 40 Della diuisione del Monochordo Diatonico sintono, fatta secondo la natura de i numeri sonori
- 41 Che ne gli Istrumenti artificiali moderni non si adopera alcuna delle specie Diatoniche mostrate
- 42 Quel, che si dee osseruare nel temperare, ouero accordare gli Interualli di ciascuno istrumento artificiale moderno, riducendo il numero delle chorde del Diatonico sintono a quello del Diatono; et che tali interualli non siano naturali: ma si bene accidentali
- 43 Dimostrazione dalla quale si può comprendere, che la sopramostrata Partecipatione, o Distributione sia ragioneuolmente fatta; et che per altro modo non si possa fare
- 44 Della compositione del Monochordo diatonico equalmente temperato, et ridotto al numero delle chorde Pithagorice
- 45 Se nelle Canzoni seguitiamo cantando gli interualli prodotti da i veri, et sonori numeri, ouero li mostrati; et della solutione di alcuni altri dubbij
- 46 Della inspessatione del Monochordo Diatonico, dalle chorde del genere Chromatico
- 47 In che maniera possiamo inspessare il detto Monochordo con le chorde Enharmoniche

- 48 Che è più ragioneuole dire, che gli interualli minori naschino dalli maggiori; che dire, che i maggiori si componghino delli minori; et che meglio è ordinato l'Essachordo moderno, che il Tetrachordo antico
- 49 Che ciascuno delli Generi nominati, si può dire Genere, et Specie; et che ciascun'altra diuisione, ouero ordinatione de suoni sia vana, et inutile
- 50 Per qual cagione le Consonanze hanno maggiormente la loro origine dalle Proportioni di maggiore inequalità, che da quelle di minore
- 51 Dubbio sopra quello, che si è detto

Nella terza parte si ritrova

- 1 Quel che sia Contrapunto, et perche sia cosi nominato
- 2 Della inuentione delle Chiaui, et delle Figure cantabili
- 3 De gli Elementi, che compongono il Contrapunto
- 4 Diuisione delle sopramostrate specie
- 5 Se la Quarta è consonanza; et donde auiene, che li Musici non l'habbiano vsata, se non nelle compositioni di più voci
- 6 Diuisione delle consonanze nelle Perfette, et nelle Imperfette
- 7 Che la Quarta, et la Quinta sono mezane tra le consonanze perfette, et le imperfette
- 8 Quali consonanze siano più piene, et quali più vaghe
- 9 Della differenza che si troua tra le consonanze Imperfette
- 10 Della propietà, o natura delle consonanze Imperfette
- 11 Ragionamento particolare intorno all'Vnisono
- 12 Della Prima consonanza; cioè della Diapason, ouero Ottaua
- 13 Della Diapente, ouer Quinta
- 14 Della Diatessaron, ouer Quarta
- 15 Del Ditono, ouer Terza maggiore
- 16 Del Semiditono, ouer Terza minore
- 17 Dell'vtile, che apportano nella Musica gli Interualli dissonanti
- 18 Del Tuono maggiore, et del Minore
- 19 Del Semituono maggiore, et del minore
- 20 Dello Essachordo maggiore, ouero Sesta maggiore
- 21 Dello Essachordo minore, ouer Sesta minore
- 22 Della Diapente col Ditono; ouero della Settima maggiore
- 23 Della Diapente col Semiditono, ouero della Settima minore
- 24 In qual maniera naturalmente, o per accidente, tali interualli da i Pratici alle volte si ponghino superflui, o diminuti
- 25 De gli effetti che fanno questi segni [sqb]. [rob]. et #
- 26 Quel che si ricerca in ogni Compositione, et prima del Soggetto
- 27 Che le Compositioni si debbeno comporre primieramente di Consonanze, et dipoi per accidente di Dissonanze
- 28 Che si debbe dar principio alle compositioni per vna delle consonanze perfette
- 29 Che non si dè porre due Consonanze, contenute sotto vna istessa proportione, l' vna dopo l' altra ascendendo, ouero discendendo senza alcun mezo
- 30 Quando le parti della cantilena hanno tra loro Harmonica relatione; et in qual modo potemo vsare la Semidiapente, et il Tritono nelle compositioni
- 31 Che rispetto si dè hauere a gli Interualli relati nelle compositioni di più voci
- 32 In qual maniera due, o più Consonanze perfette, ouero imperfette, contenute sotto vna istessa forma, si possino porre immediatamente l' vna dopo l' altra
- 33 Che due, o più Consonanze perfette, ouero imperfette, contenute sotto diuerse forme, poste immediatamente l' vna dopo l' altra si concedeno

O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização
tabular em tratados do século XVI

- 34 Che dopo la Consonanza perfetta stà bene il porre la imperfetta: ouero per il contrario
- 35 Che le parti della Cantilena debbeno procedere per mouimenti contrarij
- 36 In qual maniera le parti della Cantilena possino insieme ascendere, o discendere
- 37 Che si debbe schiuare, più che si può, li Mouimenti separati; et si-milmente le Distanze, che possono accascare tra le parti della cantilena
- 38 In qual maniera si debba procedere da vna Consonanza all' altra
- 39 In qual maniera si debba terminare ciascuna cantilena
- 40 Il modo, che si dè tenere nel far li Contrapunti semplici a due voci, chiamati a Nota contra Nota
- 41 Che nelli Contrapunti si dè schiuare gli Vnisoni, più che si puote; et che non si dè molto di lungo frequentare le Ottaue
- 42 Delli Contrapunti diminuiti a due voci; et in qual modo si possino vsare le Dissonanze
- 43 Il modo, che hà da tenere il Compositore nel fare li contrapunti sopra vna Parte, o Soggetto diminuito
- 44 Che non e necessario, che la parte del Soggetto, et quella del Contrapunto incomincino insieme
- 45 Che le Modulationi debbeno essere ben regolate, et quel che dè osseruare il Cantante nel cantare
- 46 Che non si dè continouare molto di lungo nel graue, o nell' acuto nelle modulationi
- 47 Che 'l porre vna Dissonanza, ouero vna Pausa di minima tra due Consonanze perfette di vna istessa specie, che ascendino insieme, o discendino, non fà, che tali consonanze non siano replicate
- 48 Della Battuta
- 49 Della Sincopa
- 50 Delle Pause
- 51 Delle Fughe, o Conseguenze, ouero Reditte, che dire le vogliamo
- 52 Delle Imitationi; et quello, che elle siano
- 53 Della Cadenza; quello che ella sia; delle sue specie; et del suo vso
- 54 Il modo di fuggir le Cadenze; et quello, che si hà da osseruare, quando il Soggetto farà il mouimento di due o più gradi
- 55 Quando è lecito di vsare in vna parte della Cantilena due, o più volte vn passaggio, et quando non
- 56 Delli Contrapunti doppij, et quello che siano
- 57 Quel che dè osseruare il Contrapuntista oltra le Regole date; et di alcune licenze, che può pigliare
- 58 Il modo, che si hà da tenere nel comporre le cantilene a più di due voci; et del nome delle parti
- 59 Delle cantilene, che si compongono a Tre voci; et di quello, che si dè osseruare nel comporre
- 60 In qual maniera la Quarta si possa porre nelle compositioni capitolo
- 61 Regole in commune
- 62 Delle varie sorti di contrapunti; et prima di quelli, che si chiamano Doppij
- 63 Delli contrapunti a Tre voci, che si fanno con qualche obbligo
- 64 Quel che si dè osseruare, quando si volesse fare vna Terza parte alla sproueduta sopra due altre proposte
- 65 Quel che bisogna osseruare intorno le compositioni di quattro, o di più voci
- 66 Alcuni auertimenti intorno le compositioni, che si fanno a più di Tre voci
- 67 Del Tempo, del Modo, et della Prolatione; et in che quantità si debbino finire, o numerare le Cantilene
- 68 Della perfettione delle Figure cantabili

- 69 Della imperfettione delle Figure cantabili
- 70 Del Punto; delle sue specie; et delli suoi effetti
- 71 Dell' Vtile, che apportano li mostrati Accidenti nelle buone harmonie
- 72 Delle Chorde communi, et delle Particolari delle cantilene Diatoniche, Chromatiche, et Enharmoniche
- 73 Se li Due vltimi Generi si possono vsare semplici nelle lor chorde naturali, senza adoperare le chorde particolari delli Generi mostrati
- 74 Che la Musica si può vsare in due maniere; et che le cantilene, che compongono alcuni de i moderni, non sono di alcuno delli nominati Generi
- 75 Che 'l Diatonico può procedere nelle sue modulationi per gli interualli di Terza maggiore, o di minore; et che ciò non faccia varia^ftione alcuna di genere
- 76 Che oue non si ode nelle compositione alcuna varietà di Harmonia, iui non può essere varietà alcuna di Genere
- 77 Dell' vtile, che apportano li predetti due Generi; et in qual maniera si possino vsare, che faccino buoni effetti
- 78 Per qual cagione le Compositioni, che compongono alcuni moderni per Chromatiche, facciano tristi effetti
- 79 Delle cose, che concorreuano anticamente nella compositione de i Generi
- 80 Opinioni delli Chromatisti ributtate

Nella quarta et ultima parte si dichiara

- 1 Quello, che sia Modo
- 2 Che li Modi sono stati nominati da molti diuersamente; et per qual cagione
- 3 Del Nome, et del Numero delli Modi
- 4 De gli Inuentori delli Modi
- 5 Della Natura, o Propietà delli Modi
- 6 Dell' Ordine de i Modi
- 7 Che l' Hipermistolidio di Tolomeo non è quello, che noi chiamia-mo Ottauo modo
- 8 In qual maniera gli Antichi segnauano le chorde de i loro Modi
- 9 In qual maniera s' intenda la Diapason essere harmonicamente, ouero arithmeticamente mediata
- 10 Che li Modi moderni sono necessariamente Dodici; et in qual maniera si dimostri
- 11 Altro modo da dimostrare il numero delli Dodici Modi
- 12 Diuisione delli Modi in Autentichi, et Plagali
- 13 Delle Chorde finali di ciascun Modo; et quanto possa ascendere, o discendere di sopra, et di sotto le nominate chorde
- 14 Delli Modi communi, et delli Misti
- 15 Altra diuisione delli Modi; et di quello, che si hà da osseruare in ciascuno, nel comporre le cantilene
- 16 Se col leuare da alcuna cantilena il Tetrachordo Diezeugmenon; ponendo il Synemennon in suo luogo, restando gli altri immobili; vn Modo si possa mutare nell' altro
- 17 Della Trasportatione delli Modi
- 18 Ragionamento particolare intorno al Primo modo; della sua Natu-ra; delli suoi Principij; et delle sue Cadenze
- 19 Del Secondo Modo
- 20 Del Terzo modo
- 21 Del Quarto modo
- 22 Del Quinto modo
- 23 Del Sesto modo

O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

- 24 Del Settimo modo
- 25 Del Ottauo modo
- 26 Del Nono modo
- 27 Del Decimo modo
- 28 Dell' Vndecimo modo
- 29 Del Duodecimo modo
- 30 Quello, che dè osseruare il Compositore componendo; et in qual maniera si habbia da far giuditio delli Modi
- 31 Del modo, che si hà da tenere, nell' accommodar le parti della can-tilena; et delle estremità loro; et quanto le chorde estreme acute di ciascuna di quelle, che sono poste nell' acuto, possino esser lontane dalla estrema chorda, posta nel graue del Concerto
- 32 In qual maniera le Harmonie si accommodino alle soggette Parole
- 33 Il modo, che si hà da tenere, nel porre le Figure cantabili sotto le Parole
- 34 Delle Legature capitolo
- 35 Quel, che debbe hauere ciascuno, che desidera di venire a qualche perfettione nella Musica
- 36 Della fallacia de i Sentimenti; et che 'l giuditio non si dè fare sola-mente col loro mezo: ma si dè accompagnarli la ragione

A seguir é apresentada a obra de Artusi, no intuito de comparar seu conteúdo sumarizado ao da obra de Zarlino. Antes, uma breve biografia a respeito de Artusi.

4 Giovanni Maria Artusi e suas publicações sobre a arte do contraponto

Nascido em Bolonha em c. 1540, e lá morto em 1613, Giovanni Maria Artusi foi um dos destacados teóricos italianos que, por volta de 1600, discutiram a música vanguardista de seu próprio tempo por um viés tradicionalista. Exceto por seu envolvimento em diversas polêmicas musicais, Artusi levou uma vida tranquila e dedicada aos estudos enquanto cônego regular na Congregação de S. Salvatore em Bolonha, onde havia uma importante e suntuosa biblioteca de livros e manuscritos avulsos gregos e latinos. Entrou na ordem em 1562 e professou seus votos religiosos em 1563. Estudou algum tempo em Veneza com Zarlino, a quem sempre foi devotado, homenageando-o durante sua vida com um compêndio baseado em seu *Le istituzioni harmoniche* e após sua morte com um elogio ao seu mestre, por meio de uma explanação de seu emblema no texto *Impresa del molto rev. Gioseffo Zarlino* (1604). Foi como defensor das teorias de Zarlino que ele entrou

em duas polêmicas famosas: uma com Vincenzo Galilei — contrário aos ensinamentos de Zarlino — e outra com Ercole Bottrigari, que o acusou de plágio de sua obra.

O primeiro livro de Artusi, *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (1586), descreve *Le istituzioni harmoniche* de Zarlino (1558) principalmente em forma tabular, incluindo trechos dos Livros 1, 2 e 4 e, mais essencialmente, uma simplificação do Livro 3 sobre contraponto. Embora suas tabelas mostrem notáveis poderes sintéticos e um lampejo ocasional de pensamento original, foi apenas com a *Seconda parte dell'arte del contraponto* (1589) que Artusi emergiu como um teórico independente de primeira ordem, sendo o primeiro livro publicado dedicado inteiramente ao uso de dissonâncias. Ele observou que há mais dissonâncias no contraponto do que consonâncias e que elas são particularmente úteis para definir palavras que expressam tristeza, lágrimas e dor. Artusi deu uma contribuição primordial para a compreensão do recurso da suspensão, ao distinguir a nota que se move para causar a dissonância como o 'agente' e a nota que é retida da batida anterior como o 'paciente'. Ele declarou a regra de que o 'paciente' deve descer um grau até uma consonância perfeita ou imperfeita, ou ocasionalmente, até uma dissonância. O 'agente', por outro lado, é livre para se deslocar para qualquer lugar, em vez de permanecer imóvel, como indicado por Zarlino, que exigia que o intervalo dissonante fosse seguido pela consonância mais próxima. Já a edição de 1598 de *L'arte del contraponto* une os dois livros anteriores, substituindo grande parte do material derivado de Zarlino por uma teoria de base mais ampla, adaptada a composição contemporânea. Artusi admite que obras de compositores como Andrea Gabrieli (c. 1533-1585), Palestrina (1525-1594) e Clemens non Papa (c. 1515-1555/6) deveriam servir como novo modelo composicional, pois alcançavam 'resultados agradáveis' ao flexibilizar regras estritas do contraponto.

Apesar de suas contribuições, Artusi recebeu uma depreciação histórica devido a críticas que teceu à escrita composicional de quatro madrigais, mais tarde identificados como sendo de Monteverdi. Na ocasião, Monteverdi, seguido de seu irmão Giulio Cesare, apresentaram respostas a Artusi em duas publicações, *Il quinto*

O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

libro de' madrigali (1605) e *Scherzi musicali* (1607), que colocariam em foco os ideais do novo estilo, a *seconda prattica*, como a denominou Monteverdi.

5 A estrutura de *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (1586)

Artusi inicia seu tratado com uma carta *A i lettori* (Figura 2) no intuito de justificar o propósito de sua obra, voltada a um público menos intelectualizado — possivelmente músicos práticos, cantores e instrumentistas — mas ansioso por um conhecimento mínimo do contraponto:

Sempre acreditei, Caros Leitores, que muitos ansiaram por ver a Arte do Contraponto reduzida à forma de um compêndio, para que tudo isso beneficiasse aqueles que não têm pleno conhecimento dos termos teóricos; e embora tal desejo, gracioso e nobre, ainda não tenha faltado a mais do que homens ilustres nesta profissão, que o satisfizeram perfeitamente, ainda assim eu, não como alguém que presume muito de si mesmo, mas como alguém que, no entanto, deseja não ser ocioso para o mundo, decidi seguir neste assunto a prática dos modernos, e em particular a do próprio Reverendo M. Gioseffo Zarlino, tão maravilhoso como é em todas as outras ciências, e portanto à maneira das Tabelas, que são breves e distintas, fez com que me empenhasse em facilitar esta Arte, esforçando-me em benefício das pessoas menos inteligentes [...] ⁴ (Artusi, 1586, fol. A2v., em tradução livre).

⁴ Parágrafo original, completo: "*Sempre mi sono dato à credere, Gratosi Lettori, che molti habbino bramato di veder ridotto in foggia di compendio l'Arte del Contraponto, accioche tutto questo ridondasse à beneficio di quelli che de termini Theorici non hanno intiera cognitione; & se bene à cosi gratioso & nobile desiderio non sono fin'hora mancati huomini in questa professione più che illustri, i quali hanno perfettamente sodisfatto: tuttavia io ancora, non come quello che molto mi presuma, ma come uno che pur desidero di non stare ocioso al mondo, ho giudicato bene di seguire in questo fatto l'uso de' moderni, & in particolare del molto Reverendo M. Gioseffo Zarlino tanto meraviglioso, quanto in tutte l'altre scienze singolare, & perciò in maniera di Tavole che brevi & destinte sono ho quasi voluto ingegnarmi di facilitar quest' Arte, sforzandomi per utile de meno intelligenti forsi senza indignità di abbassarmi in molte cose, dove per lo inanti gl'altri per grandezza dell' Arte giudicorno di star in alto. Et di questa mia pronta volonta sperando pure che si habbino à contentare tutti quelli che della virtù conveniente stima fanno, non mi persuado che sia necessario di andare iscusando qualunque mio difetto, poi che mi rendo pur sicuro, che dove nobiltà d'animo alberga, non pur si sprezza ma si loda il parto ancor che monstruoso fosse. Avertandosi che se*

Figura 2. Frontispício e carta *A i lettori*



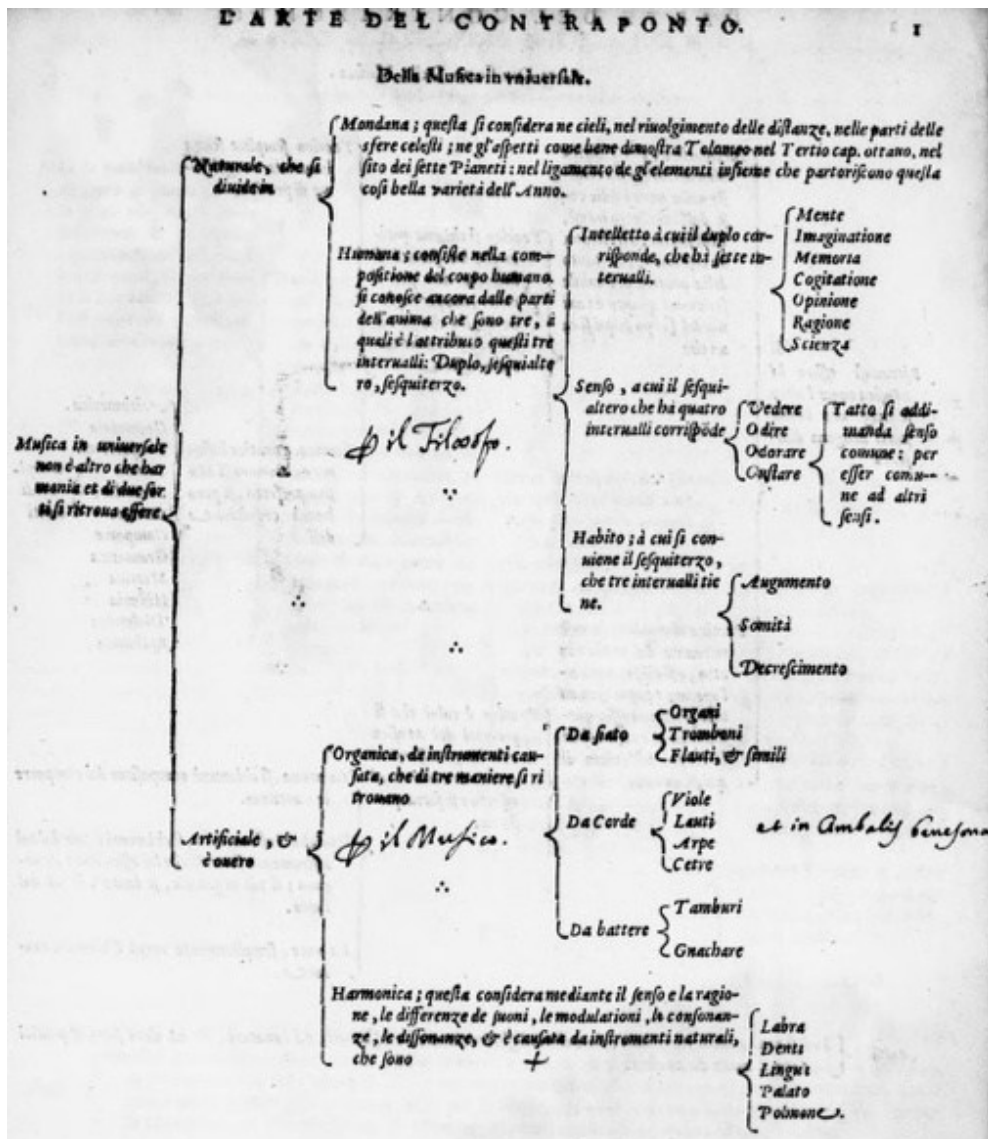
Fonte: *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (Artusi, 1586, fol. A2v.).

Na mesma carta *A i lettore*, Artusi (1586, fol. A2v.) detalha a estrutura da obra: “[...] embora estas Tabelas estejam organizadas numa só parte, pode-se no entanto dizer que estão divididas em molte quatro”, e que de fato correspondem a cada um dos quatro livros que compõem as *Istitutioni* de Zarlino. As quatro partes são definidas por Artusi como: primeira parte, “preâmbulos agradáveis”; segunda parte, “elementos desta Arte”; terceira parte, “a ordem mantida na composição desses elementos” e quarta e última parte, “Modos, de acordo com o uso dos Compositores Modernos”. Cada parte é dividida em tópicos ou questões, pormenorizadas por meio de divisões, tipificações e definições organizadas a cada

bene queste Tavole sono distinte in una parte sola, si puo pero dire che siano divise in quatro; Et la prima contiene alcuni preamboli, dilettevoli & necessarii. La seconda, gli elementi di quest' Arte. La terza l'ordine che si tiene nel componer detti elementi insieme. La quarta & ultima i Modi secondo l'uso de Moderni Compositori. Cose tutte necessarie alla cognitione di quest' arte, accettate dunque voluntieri queste Tavole, che se conscerò ciò esservi à grado mi sforzerò di darvi qualch' altra cosa & utile & dilettevole, in tanto, Amatemi.” (disponível em: <https://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/artcon86.html>).

uma ou duas páginas, "à maneira das tabelas", a exemplo de *Della Musica in universale* (Figura 3).

Figura 3. Tabela para o tópico *Della Musica in universale*.



Fonte: *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (Artusi, 1586, p. 1).

Visando confrontar os conteúdos das obras de Zarlino e de Artusi, descreveremos a seguir a ordenação dos títulos das *tavole* de Artusi (a obra não tem um índice propriamente dito, mas cada uma de suas *tavole* tem um título). Cada tópico encontra correspondência nos capítulos das *Istitutioni* de Zarlino (Quadro 1, à direita), salvo algumas exceções.

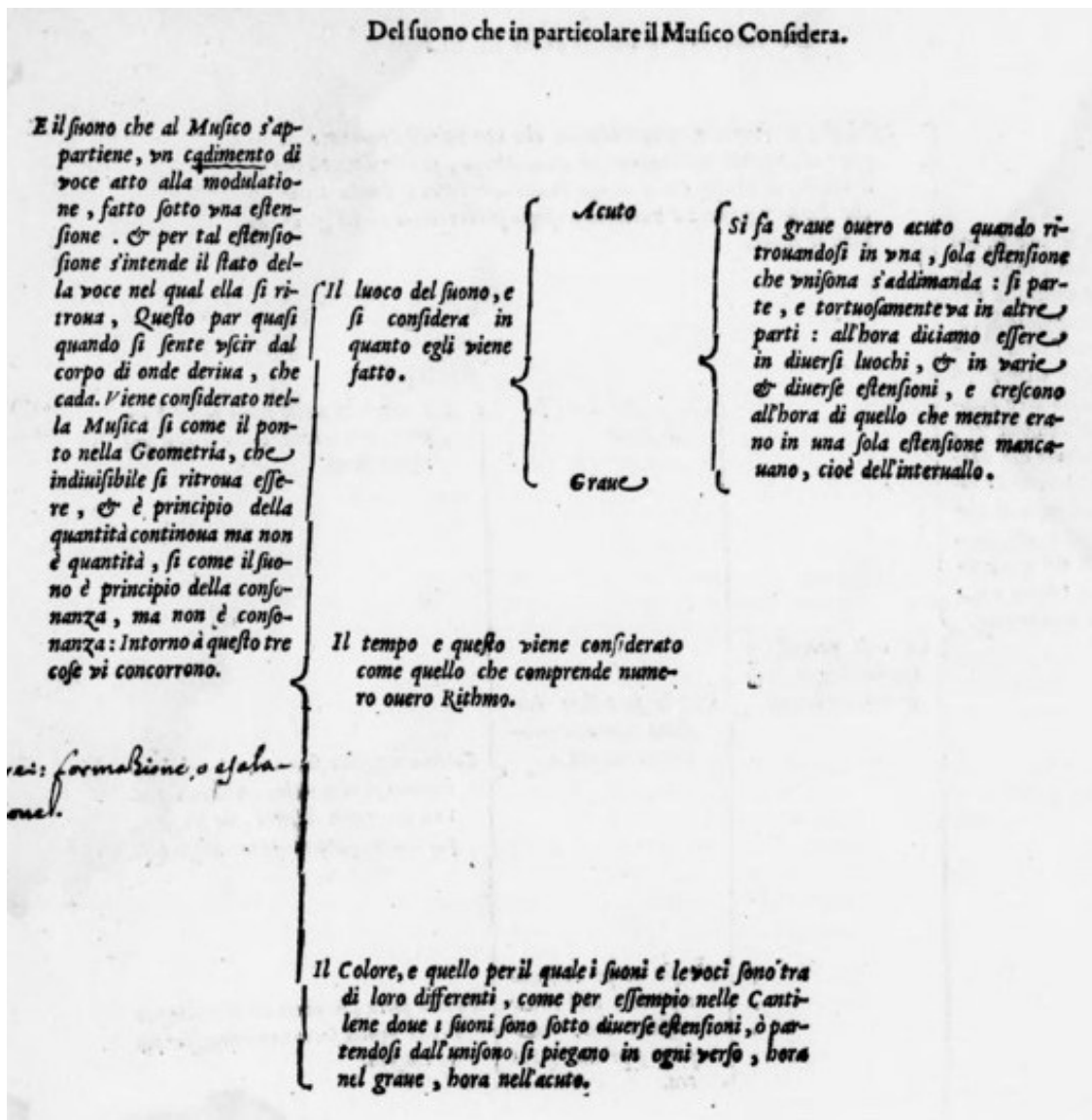
Quadro 1. *L'arte del Contraponto* (Artusi): concordâncias com *Istitutioni* (Zarlino).

Artusi, 1586		Zarlino, 1558	
p.	Tópico ou questão	Livro	Cap.
1	Da Música em geral.		1
2	Outra divisão da Música	1	2
3	Com que fim o homem deveria operar a Música?		3
4	Que coisas podem mover a mente e prepará-la para diferentes efeitos		8,9
5	De como surge o som em geral	2	10
6	Do som que o Músico em particular considera		11
7	O que é Consonância, Dissonância, Harmonia e Melodia		12
8	Definição e divisão do Contraponto / Dos elementos do Contraponto		1, 2, 3
9	Outra divisão dos elementos		6
10	Da natureza dos ditos elementos		7-8
11	Das coisas que são necessárias para evitar a confusão		24-25
12-13	Alguns tipos de consonâncias perfeitas		24
14-15	Dos tipos de consonâncias imperfeitas e como elas se transformam		9-10
16	Das espécies de Dissonâncias e sua utilidade		47
17	Do que se busca em cada composição		---
18	De quantos tipos são os movimentos das Consonâncias		---
19	Dos movimentos que se faz de uma perfeição para outra		38
20	Dos movimentos que se faz de um perfeito para um imperfeito		34
21	Dos movimentos que se faz de um imperfeito para um perfeito (ou imperfeito)		34
22	Últimos preceitos de Contraponto simples		---
23	O que deve ser observado nos Contrapontos composto para duas vozes		---
24	Como usar semínimas em contrapontos, quando o cantus firmus está no grave		42
25	Como usar semínimas em contrapontos, quando o canto firmus está no agudo	3	43
26	Com que tipo de figuras é permitido iniciar a cantilena		39
27	Quais passos devem ser evitados e quais são permitidos seguir		---
28	Do Compasso		48
29	Da Síncopa		49
30	O que é Cadência e quantos tipos desta encontramos		53
31	Da fuga consequente e das imitações		51
32	De algumas consequências que se fazem a duas vozes		52
33	De contrapontos duplos feitos para duas vozes		56
34	De algumas consequências que se fazem a três vozes		59
35	De contrapontos duplos feitos para três vozes		62
36-37	De algumas coisas que podem ser usadas e outras que devem ser evitadas		63-65
38	Do tempo, modo e prolação		67
39	Da perfeição das figuras		68
40	Da imperfeição das figuras		69
41	Do ponto		70
42	Das ligaduras		---
43	Da natureza dos modos e como nascem		5
44	Definição, divisão e natureza dos modos	4	12
45	Como os modos são formados		14
46	Outra divisão dos modos		15

Fonte: O próprio autor.

A título de exemplo, é apresentada a tábua *Del suono che in particolare il Musico Considera* (Figura 4), seguida de uma tradução mantendo o formato tabular (Figura 5).

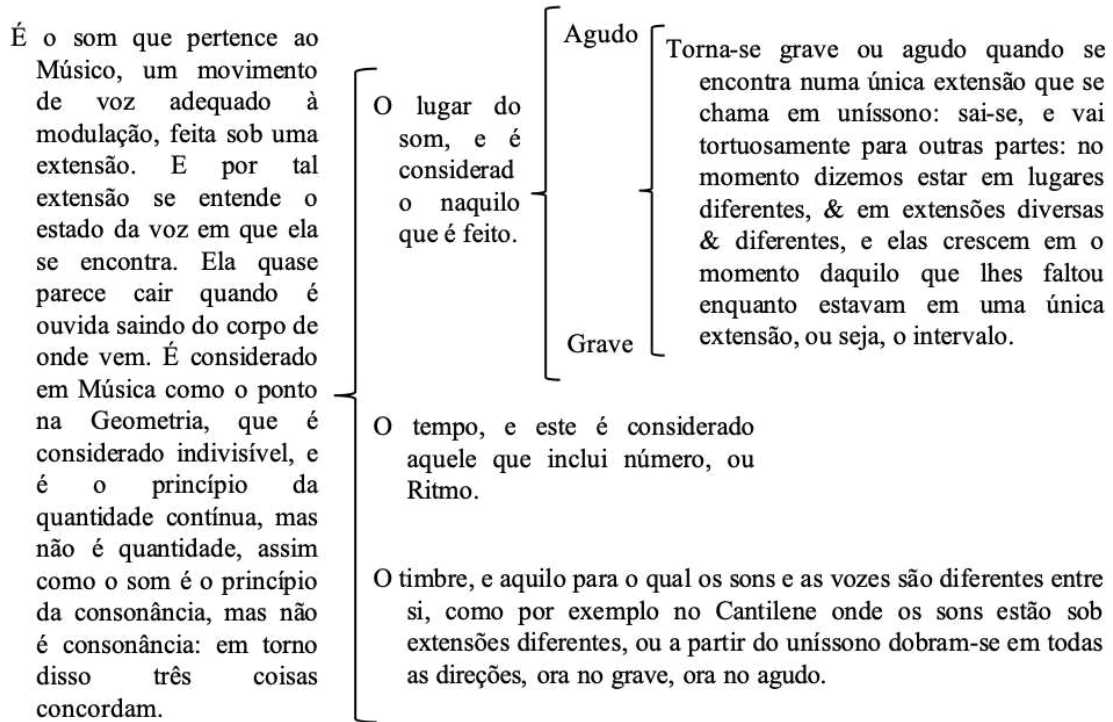
Figura 4. O tópico *Del suono che in particolare il Musico Considera*, como intabulado por Artusi (original).



Fonte: *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (Artusi, 1586, p. 6).

Figura 5. O tópico *Do som que o Músico considera em particular*, como intabulado por Artusi (tradução em formato tabular).

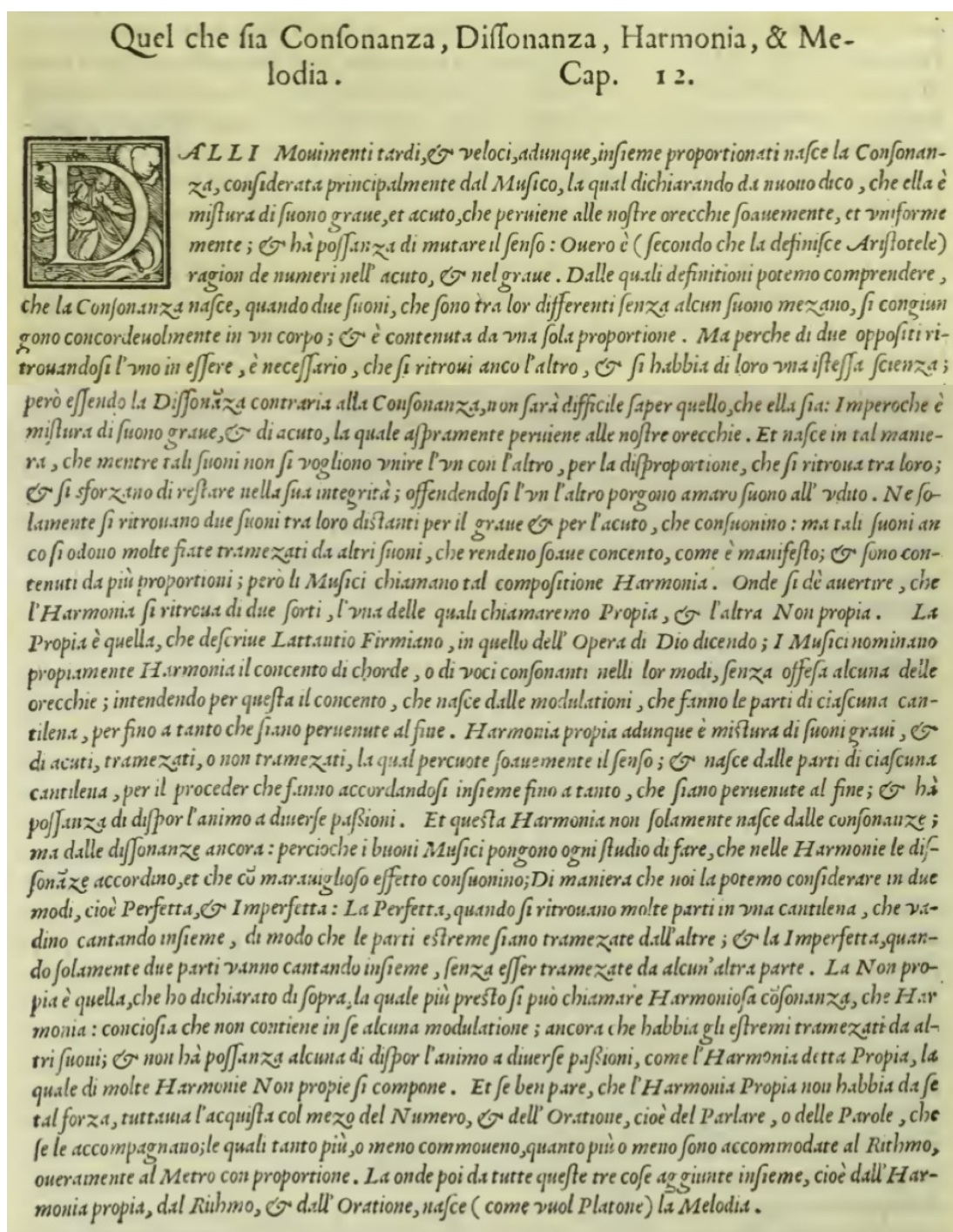
Do som que o Músico considera em particular.



Fonte: *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (Artusi, 1586, p. 6).

Uma vez apresentado o tipo de formatação das tabelas de Artusi, faremos o estudo de outro tópico concordante nos dois tratados em questão, *Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, & Melodia*, que ocupa o Cap. XII do Livro 2 em *Le institutioni* (*fac-simile* representado na Figura 6) e cuja transcrição e tradução livre são apresentadas no Quadro 2. Nesta, as concordâncias de Artusi são denotadas no texto de Zarlino em cor azul, na medida em que as discordâncias figuram em vermelho e as omissões são marcadas em verde.

Figura 6. O tópico *Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, & Melodia*, como tratado por Zarlino.



Fonte: *Le istituzioni* (Zarlino, 1558, p. 79-80).

Quadro 2. O tópic *Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, & Melodia*, como tratado por Zarlino, em transcrição e tradução livre nossa.

<p>“DALLI movimenti tardi, & veloci, adunque, insieme proportionati nasce la Consonanza, considerata principalmente dal Musico, la qual dichiarando da nuovo dico, che ella è mistura di suono grave, et acuto, che perviene alle nostre orecchie soavemente, et uniformemente; & hà possanza di mutare il senso: Overo è (secondo che la definisce Aristotele) ragion de numeri nell'acuto, & nel grave. Dalle quali definitioni potemo comprendere, che la Consonanza nasce, quando due suoni, che sono tra lor differenti senza alcun suono mezano, si congiungono concordevolmente in un corpo; & è contenuta da una sola proportionione. Ma perche di due oppositi ritrovandosi l'uno in essere, è necessario, che si ritrovi anco l'altro, & si habbia di loro una istessa scienza; però essendo la Dissonanza contraria alla Consonanza, non sarà difficile saper quello, che ella sia: Imperoche è mistura di suono grave, & di acuto, la quale aspramente perviene alle nostre orecchie. Et nasce in tal maniera, che mentre tali suoni non si vogliono unire l'un con l'altro, per la dispropotione, che si ritrova tra loro; & si sforzano di restare nella sua integrità; offendendosi l'un l'altro porgono amaro suono all'udito. Ne solamente si ritrovano due suoni tra loro distanti per il grave & per l'acuto, che consuonino: ma tali suoni anco si odono molte fiato tramezati da altri suoni, che rendono soave concerto, come è manifesto; & sono contenuti da più proportioni; però li Musici chiamano tal compositione Harmonia. Onde si dè avvertire, che l'Harmonia si ritrova di due sorti, l'una delle quali chiamaremo Propia, & l'altra Non propia. La Propia è quella, che describe Lattantio Firmiano, in quello dell'Opera di Dio dicendo; I Musici nominano propriamente Harmonia il concerto di chorde, o di voci consonanti nelli lor modi, senza offesa alcuna delle orecchie; intendendo per questa il concerto, che nasce dalle modulationi, che fanno le parti di ciascuna cantilena, per fino a tanto che siano pervenute al fine. Harmonia propia adunque è mistura di suoni gravi, & di acuti, tramezati, o non tramezati, la qual percuote soavemente il senso; & nasce dalle parti di ciascuna cantilena, per il proceder che fanno accordandosi insieme fino a tanto, che siano pervenute al fine; & hà possanza di dispor l'animo a diverse passioni. Et questa Harmonia non solamente nasce dalle consonanze; ma dalle dissonanze ancora: percioche i buoni Musici pongono ogni studio di fare, che nelle Harmonie le dissonanze accordino, et che con maraviglioso effetto consuonino; Di maniera che noi la potemo considerare in due modi, cioè Perfetta, & Imperfetta: La Perfetta, quando si ritrovano molte parti in una cantilena, che vadino cantando insieme, di modo che le parti estreme siano tramezate dall'altre; & la Imperfetta, quando solamente due parti vanno cantando insieme, senza</p>	<p>“DOS movimientos lentos e rápidos, portanto, juntos em proporção, nasce a consonância, considerada principalmente pelo Músico, a qual declarando de novo digo, que é uma mistura de som grave e agudo, que chega aos nossos ouvidos de maneira suave e uniforme; e tem o poder de mudar o sentido: na verdade, é (de acordo com o que Aristóteles o define) razão de números no agudo e no grave. A partir destas definições podemos entender que a consonância surge quando dois sons, diferentes entre si e sem nenhum som intermediário, se unem em um corpo só; e está contido em uma única proporção. Mas se dois opostos se encontram formando um só, é necessário que outra coisa também seja encontrada, e que tenhamos o mesmo conhecimento a respeito; Porém, como a dissonância é contrária à consonância, não será difícil saber o que é, já que se trata de uma mistura de sons graves e agudos que chega duramente aos nossos ouvidos. E surge de tal forma que embora esses sons não queiram se unir, pela desproporção que há entre eles, e esforçam-se para permanecer em sua integridade, ofendendo-se entre si, eles geram um som amargo aos ouvidos. Não apenas dois sons distantes um do outro em termos de tom grave e agudo coincidem: mas esses sons também são ouvidos muitas vezes intercalados com outros sons, o que cria uma doce harmonia, como é evidente; e ocorrem em múltiplas proporções; porém, os músicos chamam essa composição de harmonia. Portanto, deve-se notar que a harmonia é encontrada de duas formas, uma das quais chamaremos de própria, e a outra de não própria. A própria é aquela que Lattantio Firmiano descreve, no dizer da Obra de Deus; os músicos chamam apropriadamente de harmonia a combinação de notas, ou de vozes consoantes em seus modos, sem ofender de forma alguma os ouvidos; entendendo com isso a combinação, que surge das modulações, que as partes de cada canto fazem, até chegarem ao final. Harmonia própria é, portanto, uma mistura de sons graves e agudos, interpostos ou não [por outros sons], que afetam suavemente o sentido; e surge das partes de cada canto, pelo progresso que elas fazem juntas por tanto quanto tempo até chegarem ao fim; e tem o poder de dispor a alma para diferentes paixões. E esta harmonia não surge apenas de consonâncias, mas também das dissonâncias: porque os bons músicos fazem todos os esforços para que as dissonâncias se harmonizem nas harmonias e que soem juntas com efeitos maravilhosos, para que possamos considerá-la de duas maneiras, ou seja, perfeita e imperfeita: A perfeita é quando muitas partes se encontram em uma melodia, e vão cantando juntas, de modo que as partes extremas são interpostas pelas demais; e a imperfeita é</p>
--	--

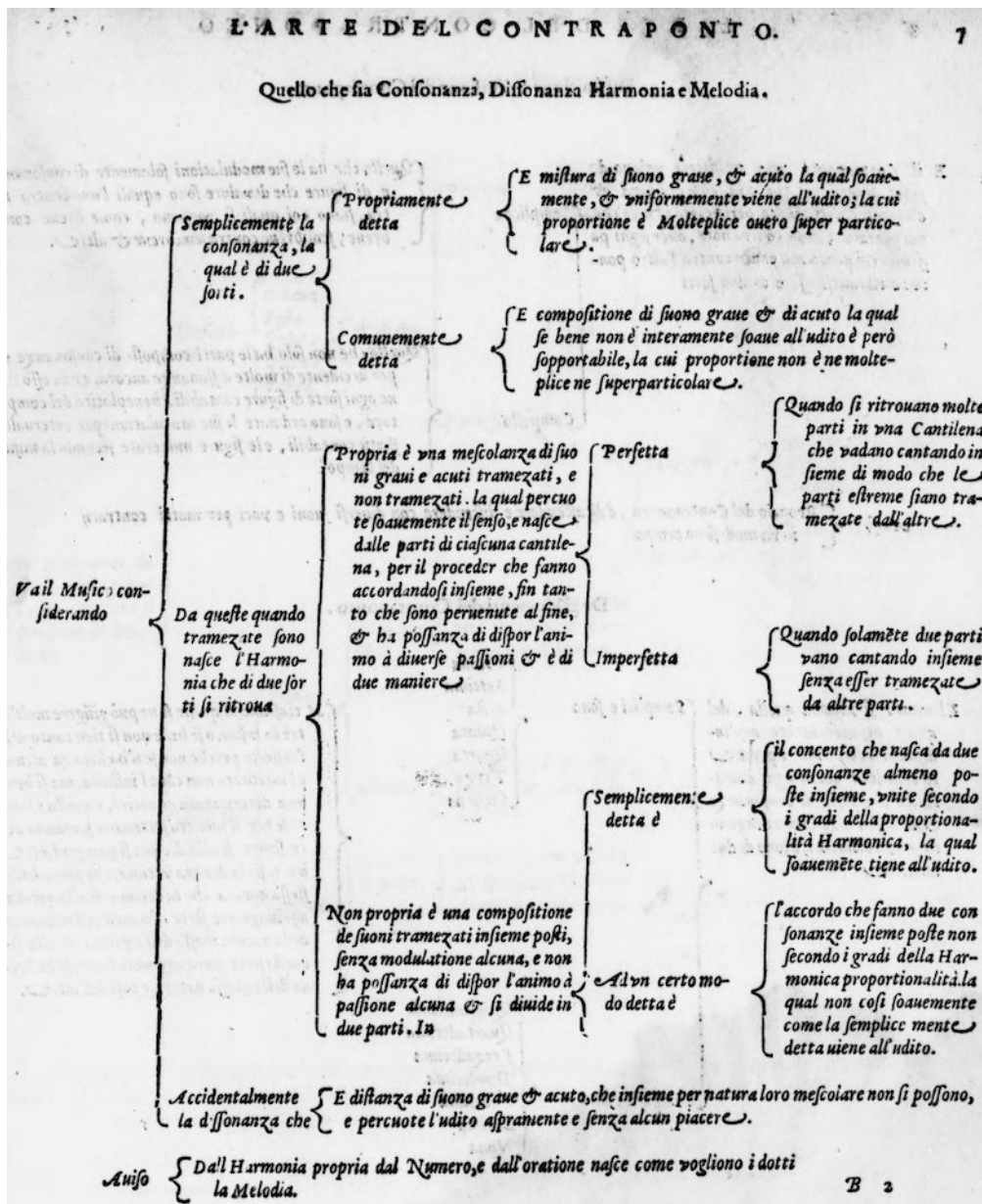
O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

<p>esser tramezate da alcun'altra parte. La Non propria è quella, che ho dichiarato di sopra, la quale più presto si puo chiamare Harmoniosa consonanza, che Harmonia: conciosia che non contiene in se alcuna modulatione; ancora che habbia gli estremi tramezati da altri suoni; & non hà possanza alcuna di dispor l'animo a diuerse passioni, come l'Harmonia detta Propia, la quale di molte Harmonie Non proprie si compone. Et se ben pare, che l'Harmonia Propia non habbia da se tal forza, tuttauia l'acquista col mezo del Numero, & dell'Oratione, cioè del Parlare, o delle Parole, che se le accompagnano; le quali tanto più, o meno commoueno, quanto più o meno sono accomodate al Rithmo, overamente al Metro con proportione. La onde poi da tutte queste tre cose aggiunte insieme, cioè dall'Harmonia propria, dal Rithmo, & dall'Oratione, nasce (come vuol Platone) la Melodia."</p>	<p>quando apenas duas partes cantam juntas, sem serem interpostas por nenhuma outra parte. A não própria é aquela que declarei acima, que pode ser chamada de consonância harmoniosa em vez de Harmonia, ciente de que não contém nenhuma modulação em si, mesmo que tenha os extremos interpostos por outros sons; e não tem poder algum para dispor a mente para diferentes paixões, como a harmonia chamada própria, que é composta de muitas harmonias não-próprias. E mesmo que pareça que a harmonia própria não tenha tal força por si mesma, ela a adquire através do número, e da oração, isto é, do falar, ou das palavras, que os acompanham; que são mais ou menos móveis, mais ou menos se adaptam ao ritmo, ou melhor, à métrica com proporção. Então, de todas essas três coisas somadas, isto é, da harmonia própria, do ritmo e da oração, nasce a melodia (como quer Platão)."</p>
---	--

Fonte: *Le istituzioni* (Zarlino, 1558, p. 79-80).

Já em *L'Arte del contraponto*, as conceituações sobre consonâncias, dissonâncias, harmonia e melodia são sumarizadas por Artusi em uma única página, como pode-se observar na Figura 7.

Figura 7. O tópico *Quello che sia Consonanza, Dissonanza Harmonia e Melodia*, como intabulado por Artusi



Fonte: *L'arte del Contraponto* (Artusi, 1586, p. 7).

A transcrição e tradução livre do texto é dada no Quadro 3, onde as concordâncias com Zarlino estão denotadas em azul.

Quadro 3. O tópico *Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, & Melodia*, como tratado por Artusi, em transcrição e tradução livre nossa.

<p>Va il Musico considerando</p> <ul style="list-style-type: none"> • Semplicemente la consonanza, la qual è di due sorti. <ul style="list-style-type: none"> • Propriamente detta <ul style="list-style-type: none"> • E mistura di suono grave, & acuto la qual soavemente, & uniformemente viene all'udito; la cui proportione è Molteplice overo super particolare. • Communemente detta <ul style="list-style-type: none"> • E compositione di suono grave & di acuto la qual se bene non è interamente soave all'udito è però supportabile, la cui proportione non è ne molteplice ne superparticolare. • Da queste quando tramezate sono nasce l'Harmonia che di due sorti si ritrova <ul style="list-style-type: none"> • Propria è una mescolanza di suoni gravi e acuti tramezati, e non tramezati la qual percuote soavemente il senso, e nasce dalle parti di ciascuna cantilena, per il proceder che fanno accordandosi insieme, fin tanto che sono pervenute al fine, & ha possanza di dispor l'animo à diverse passioni & è di due maniere <ul style="list-style-type: none"> • Perfetta: Quando si ritrovano molte parti in una Cantilena che vadano cantando insieme di modo che le parti estreme siano tramezate dall'altre • Imperfetta: Quando solamente due parti vano cantando insieme senza esser tramezate da altre parti. • Non propria è una compositione de suoni tramezati insieme posti, senza modulatione alcuna, e non ha possanza di dispor l'animo à passione alcuna & si divide in due parti. In <ul style="list-style-type: none"> • Semplicemente detta è: il concerto che nasca da due consonanze almeno poste insieme, unite secondo i gradi della proportionalità Harmonica, la qual soavemente tiene all'udito • Ad' un certo modo detta è: l'accordo che fanno due consonanze insieme poste non secondo i gradi della Harmonica proportionalità la qual non così soavemente come la semplicemente detta viene all'udito • Accidentalmente la dissonanza che <ul style="list-style-type: none"> • E distanza di suono grave & acuto, che insieme per natura loro mescolare non si possono, e percuote l'udito aspramente e senza alcun piacere. Aviso: Dall Harmonia propria dal Numero, e dall' oratione nasce come vogliono i dotti la Melodia. 	<p>O Músico 'costuma' considerar:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Simplesmente a consonância, que é de dois tipos. <ul style="list-style-type: none"> • Própriamente dita <ul style="list-style-type: none"> • É uma mistura de sons graves e agudos que chega ao ouvido de maneira suave e uniforme; cuja proporção é Múltipla ou superparticular. • Comumente dita <ul style="list-style-type: none"> • É uma composição de sons graves e agudos que, embora não seja totalmente doce ao ouvido, é no entanto suportável, cuja proporção não é múltipla nem superparticular. • Destes, quando entrelaçados, nasce a Harmonia que se encontra de duas maneiras <ul style="list-style-type: none"> • Própria: é uma mistura de sons graves e agudos, interpostos ou não [por outro som], que atinge suavemente o sentido, e surge das partes de cada cantilena, devido à progressão que fazem ao se afinarem juntos, por tanto tempo até que chegue ao fim, e tem o poder de dispor a mente para diferentes paixões e é de dois tipos <ul style="list-style-type: none"> • Perfeita: Quando há muitas partes em uma Cantilena que são cantadas juntas de modo que as partes extremas sejam interpostas por outras • Imperfeita: Quando apenas duas partes cantam juntas sem serem interpostas por outras partes. • Não Própria: é uma composição de sons misturados e colocados juntos, sem qualquer modulação, e não tem poder de dispor a mente para nenhuma paixão e está dividido em duas partes. Em <ul style="list-style-type: none"> • Simplesmente dita é: a sonoridade que surge de pelo menos duas consonâncias colocadas juntas, de acordo com os graus de proporcionalidade harmônica, que afeta docemente o ouvido • De certo modo dita é: a concordância que duas consonâncias fazem quando colocadas juntas, não de acordo com os graus de proporcionalidade harmônica, que não chega aos ouvidos tão docemente como simplesmente dito • Acidentalmente a dissonância que <ul style="list-style-type: none"> • É a distância do som grave e agudo, que por natureza não se misturam, e atinge o ouvido de forma áspera e sem qualquer prazer. Note que: Da Harmonia propriamente dita do Número e da oração nasce a Melodia, como querem os estudiosos.
---	---

Fonte: *L'arte del Contraponto* (Artusi, 1586, p. 7).

É interessante observar, em especial, os segmentos não concordantes (Quadros 2 e 3, em vermelho), onde Artusi faz uso, por exemplo, dos termos

“molteplíce overo super particolare” em vez de “ragion de numeri nell'acuto, & nel grave” e “contenuta da una sola proportione”, ressignificando termos usados por Zarlino para esclarecer, inclusive, a diferença entre consonâncias simples e compostas (“propriamente ou communemente detta”), algo que não consta deste tópico no referido capítulo de Zarlino⁵.

Percebe-se, então, que a sumarização feita por Artusi implica, de um lado, na exclusão de citações filosóficas e detalhes técnicos feitos nas *Instituições* de Zarlino — a exemplo de sua referência a Lattantio Firmiano (Lactantius) e do uso do termo ‘harmoniosa consonanza’ (Quadro 2, em verde), ambos dispensados por Artusi —, e de outro lado na reorganização de tópicos por meio de *divisio*, reciclando categorias utilizadas por Zarlino ou criando outras quando necessário, com vistas a uma tabulação mais esclarecida de conceitos. Ainda que com perda significativa de apontamentos de Zarlino, Artusi torna mais acessível o pensamento de seu mestre, e ainda que sua contribuição pessoal seja pequena, prepara o terreno para suas futuras publicações autorais.

6 *L'arte del contraponto: organização ridotta in tavole*

A utilização de tabelas e formas tabulares é conhecida pelo menos desde a Roma antiga (Riggsby, 2019, p. 42). Estão presentes em manuscritos medievais e impressos renascentistas, e são recorrentes em tratados de artes liberais. Contudo, poucos destes tratados apresentam organização tabular tão extensiva como o compêndio de Artusi.

Tendo em vista a localização de outras obras com uso extensivo de formas tabulares, foi realizada uma busca por obras que, assim como *L'arte del contraponto ridotta in tavole*, apresentassem o termo ‘ridotta in tavole’ em seu

⁵ *Molteplíce* e *super particolare* são gêneros de proporção aritmética; *molteplíce* se refere a proporções como $2/1$ (onde o numerador é múltiplo inteiro do denominador), e *super particolare* a proporções com aliquota, como $3/2$, $4/3$, $5/4$ e $6/5$. Tais proporções (correspondentes a intervalos de oitava justa, quinta justa, quarta justa, terça maior e terça menor, respectivamente) são consideradas por Zarlino como consonâncias simples, limitadas ao *senario* (conjunto de números inteiros de 1 a 6) (Pereira; Nogueira, 2021, p. 13-18).

O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

título. Na ausência de resultados específicos para esta busca, foram encontrados, contudo, diversos termos relacionados, como 'tirato in tavole', 'ritratto in tavole', 'ridotta poi in alcune Tavole', entre outras, além de um único item de fato mais próximo ao da busca, fazendo uso do plural 'ridotte in tavole'.

O exame destes tratados representa apenas uma primeira tentativa de encontrar um referencial para a estratégia adotada por Artusi. De uma amostragem de dez tratados, apenas um foi publicado em Bolonha, enquanto que todos os demais o foram em Veneza. Visto que o *L'Arte del Contraponto* também foi publicado em Veneza, seria mais provável uma relação entre as obras de origem veneziana. Os termos supracitados foram encontrados em frontispícios dessas obras, com exceção de *L'Arte del navegar* de Pedro de Medina, que, contudo, apresenta um título similar e também faz uso de tabelas (Quadro 4).

Quadro 4. O termo 'tavole' em frontispícios de tratados do século XVI.

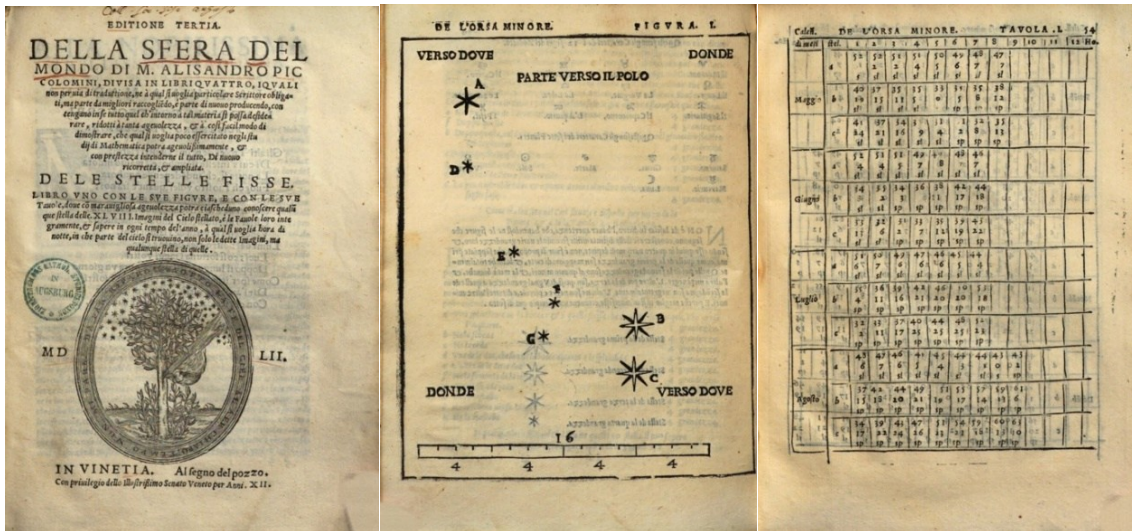
Obra	Autor	Cidade	Editor	Ano
<i>Editione tertia della sfera del mondo... et oltre a questo ci son tavole, com nuova invention fabricate</i>	Piccolomini, Alessandro	Veneza	de Bascarini	1552
<i>L'Arte del navegar... tradotta de lingua Spignola in ... Italiano</i>	Medina, Pedro de	Veneza	G.Pedrezano	1554
<i>Espositione & introduzioni universali... sopra tutta la Geografia de Tolomeu... con nuove Tavole in istampe</i>	Ruscelli, Girolamo	Veneza	V. Valgrisi	1561
<i>Calestani, Girolamo: Osservationi nel comporre gli Antidoti... com due tavole utilissime</i>	Calestani, Girolamo	Veneza	F. Senese	1562
<i>Il Dialogo Della Partitione Oratoria Di Marco Tvllio Cicerone... tirato in tavole</i>	Toscanella, Orazio	Veneza	Di Ferrari	1562
<i>Rodolfo Agricola Frisio Della Invention Dialettica... tirato in tavole</i>	Toscanella, Orazio	Veneza	G. Bariletto	1567
<i>Historia Universale... com tavole utilissime, et necessarie</i>	Bugati, Gaspare	Veneza	Di Ferrari	1571
<i>Applicamento dei Precetti della invention, dispositione, et Elocutione... Ritratto in tavole</i>	Toscanella, Orazio	Veneza	P. de Franceschi	1575
<i>Le Scienze mathematiche ridotte in Tavole</i>	Danti, Ignazio	Bolonha	Compagnia della Stampa	1577
<i>Introduzione di Iason Denores ridotta poi in alcune Tavole sopra tre libri della Rhetorica di Aristotile</i>	Nores, Giasone de	Veneza	P. Magietti	1578

Fonte: o próprio autor.

Inicialmente chama a atenção a abrangência do termo 'tavole', utilizado para organizar informações tanto gráficas como numéricas ou textuais, com formatações das mais variadas. Em *Editione tertia della sfera del mondo* (1552) de Alessandro Piccolomini (1508-1578), funciona como tabela bidimensional que

relaciona posições das estrelas na abóboda celeste, de acordo com as doze horas da noite (Figura 8)⁶.

Figura 8. Frontispício, figura da constelação de Ursa menor e tabela para localizar suas estrelas (em qualquer dia e hora do ano).



Fonte: *Edizione tertia della sfera del mondo* (Piccolomini, 1552, fol. i; 30v; 54r).

Outro tipo comum de *tavola* é aquele editado como uma figura. No caso de *L'Arte del navigar... tradotta de lingua Spignola* (1554) de Pedro de Medina (1493-1567), dados para navegação são apresentados na horizontal ou na vertical, como mostrado na Figura 9.

⁶ No período helenístico, as horas da noite eram contadas entre crepúsculo e alvorecer.

O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

Figura 9. Frontispício, tabela (horizontal) para navegar do poente e tabela (vertical) de pontos equinociais em qualquer dia e hora do ano.



Fonte: *L'Arte del navigar... tradotta de lingua Spagnola in volgar Italiano...* (Medina, 1554, fol. A1r; 43v; 134r).

No âmbito da Geografia, o tratado *Espositione & introduzioni universali... sopra tutta la Geografia de Tolomeu... con nuove Tavole* (1561) de Girolamo Ruscelli (1518-1566) apresenta uma escala de climas e paralelos conjugada com hora e minuto do dia, conferindo-lhe o caráter de *tavola*. De forma bem detalhada, utiliza a intabulação em mapas que retratam como seria o “universo antigo” ou “Europa antiga” no tempo de Ptolomeu (Figura 10).

Figura 10. a) Frontispício; b) Tabela de climas e paralelos; c) Primeira tabela universal de toda a Terra conhecida na época de Ptolomeu; d) *Typus* de Ptolomeu; e) Europa, primeira tabela antiga de Ptolomeu; f) *Tabula Europae I.*

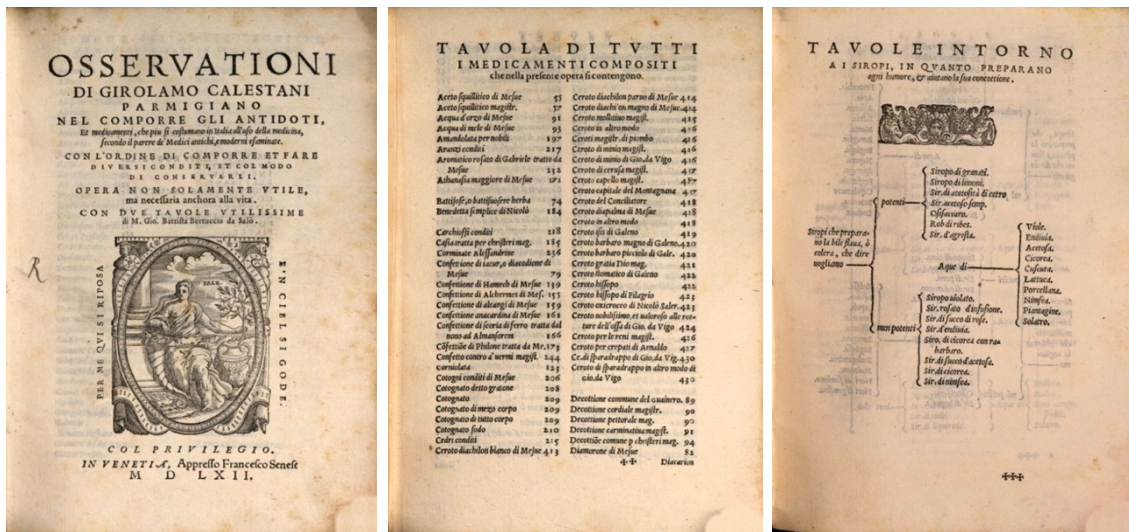


Fonte: *Esposizione & introduzioni universali... sopra tutta la Geografia de Tolomeu... con nuove Tavole in istampe* (Ruscelli, 1561, p. 3, 34, 59-65).

As *Tavole* também são utilizadas em áreas tão distintas quanto a farmacêutica. Em *Osservationi nel comporre gli Antidoti... com due tavole utilissime* (1562) de Girolamo Calestani (1510-1582), o termo ocorre tanto no frontispício como no índice de compostos farmacêuticos, sendo o primeiro registro entre os tratados estudados com organização tabular horizontal, mais tarde utilizada por Artusi (Figura 11).

O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

Figura 11. Frontispício, tabela de medicamentos compostos e sobre xaropes.



Fonte: *Osservazioni nel comporre gli Antidoti* (Calestani, 1562, p. 7, 15, 23).

Já no ano de 1562, Oratio Toscanella (1510-1580) publica uma tradução ao vernáculo do compêndio *Il Dialogo Della Partitione Oratoria... tirato in tavole* de Marco Túlio Cícero (originalmente escrito em 47 a.C.), no qual o termo de pesquisa não apenas é frequente como também é um elemento central para a obra, uma vez que as partições podem ser organizadas em *tavole*, como explicitado no tópico *Utilità delle partitioni*: "Portanto, duas coisas me levam a interpretar e a trazer essas Partições em tabelas da forma mais clara possível: pela dificuldade em si e pela utilidade" (Cícero, 1566, p. 25, tradução nossa)⁷. Aqui encontramos novamente a utilização da organização tabular, porém na forma vertical, em detrimento da forma horizontal observada anteriormente (Figura 12).

⁷ Texto original: "Adunque due cose mi spingono ad interpretare, et à tirar quanto più posso chiaramente queste Partitioni in tavola; la difficoltà cioè; et l'utilità."

Figura 12. Frontispício, utilidade das partições e divisões da Arte nesta obra.



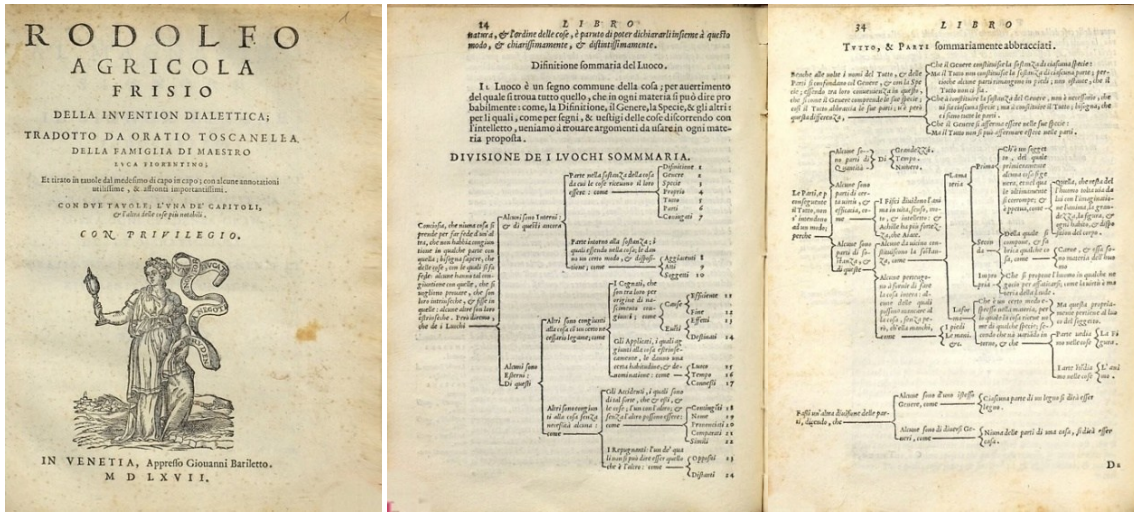
Fonte: *Il Dialogo Della Partitione Oratoria... tirato in tavole* (Cicerón, en traducción de O. Toscanella, 1566, p. 1, 25, 29).

Oratio Toscanella empenha-se ainda na tradução do tratado *De inventione dialectica* (1470) de Rudolph Agricola (1443-1485) em seu *Rodolfo Agricola Frisio Della Invention Dialectica... tirato in tavole* (1567). Aqui Oratio utiliza a organização tabular na forma horizontal, similar à de Calestani, porém não extensivamente nesse tratado (Figura 13).

Outro tratado que utiliza *tavole* como recurso organizacional é *Historia Universale... com tavole utilissime* (1571) de Gasparo Bugati (historiador do séc. XVI). Tratam-se de tabelas para identificar datas relativas aos primeiros papas. A impressão é de Di Ferrari, que também editou o compêndio *Il Dialogo Della Partitione Oratoria de Toscanella* (Figura 14).

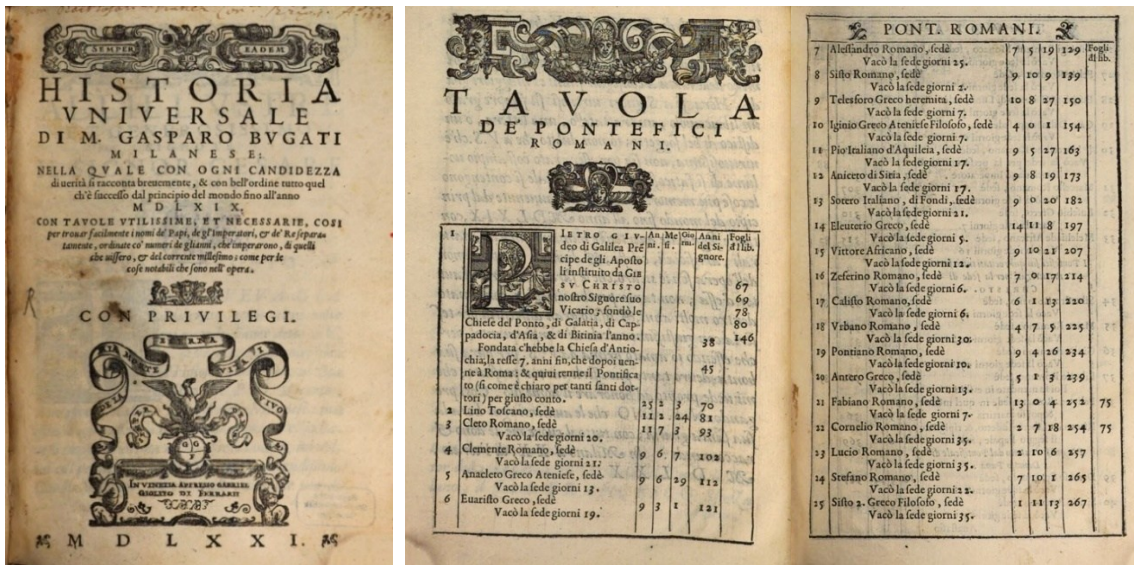
O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

Figura 13. Frontispício, definições sumárias de lugar, e todo e partes resumidamente abrangidas.



Fonte: *Rodolfo Agricola Frisio Della Invention Dialecttica... tirato in tavole* (Agricola, 1567, p. i, 14, 34).

Figura 14. Portada y tabla del pontífices romanos.

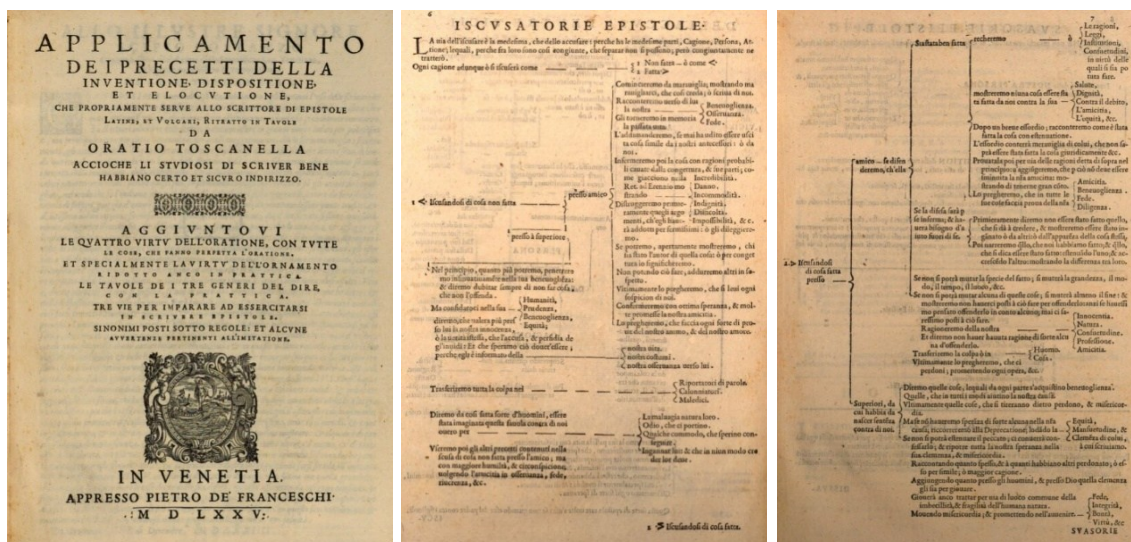


Fonte: *Historia Universale... com tavole utilissime* (Bugati, 1571, p. i, 10, 11).

Toscanelia também produz um tratado de sua própria autoria, o *Applicamento dei Precetti della invention, dispositione, et Elocutione... Ritratto in*

tavole (1575). Novamente a organização tabular não é extensiva e tem forma horizontal (Figura 15).

Figura 15. Frontispício e epístolas desculpatórias.

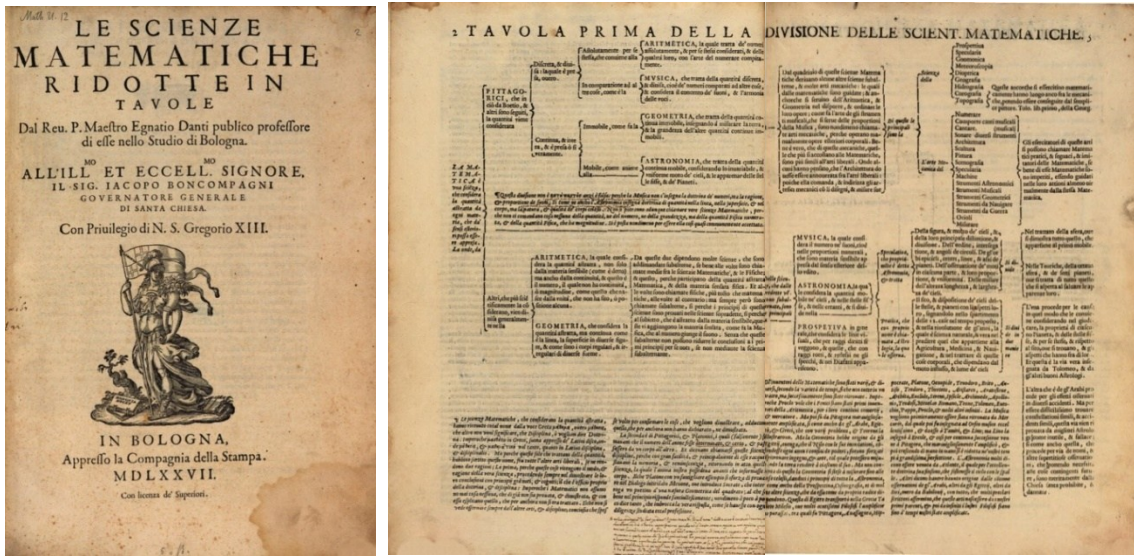


Fonte: *Applicamento dei Precetti...* (Toscanello, 1575, p. 7, 14, 15).

Outros centros de impressão, talvez não tão ativos quanto os Veneza, estavam em atividade tanto na Itália como fora dela. Um exemplo é a *Compagnia della stampa*, de Bolonha, responsável pela impressão do tratado *Le Scienze mathematiche ridotte in Tavole* (1577) de Ignazio Danti (1536-1586). Aqui observa-se não só a organização tabular em forma horizontal mas também, pela primeira vez entre os tratados aqui estudados, a utilização extensiva da técnica ao longo do tratado, em similaridade ao uso futuro por Artusi (Figura 16).

O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

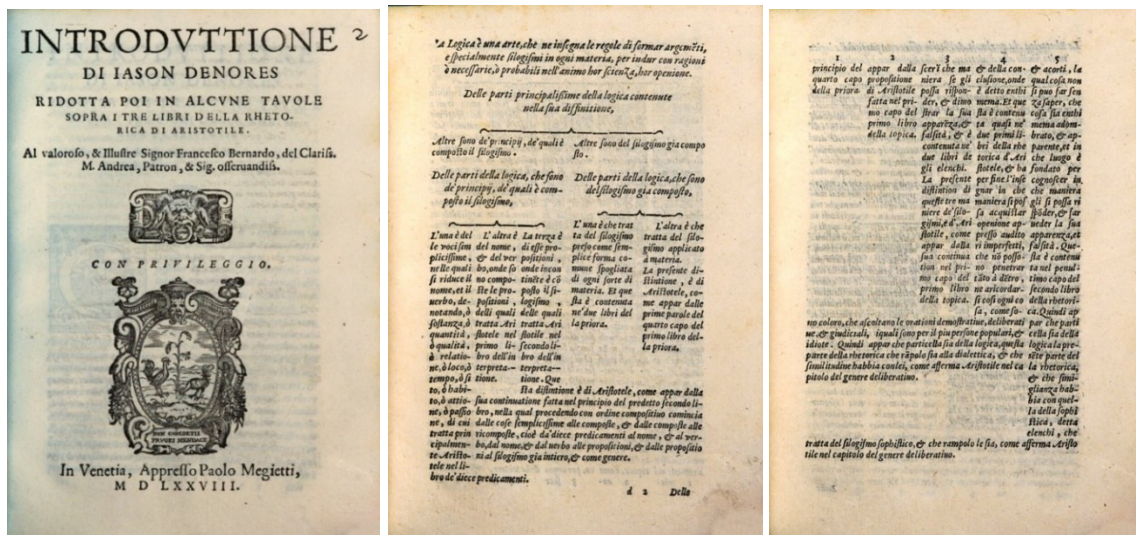
Figura 16. Frontispício e primeira tabela da divisão das ciências matemáticas.



Fuente: *Le Scienze mathematiche ridotte in Tavole* (Danti, 1577).

Por fim, o tratado *Introductione... ridotta poi in alcune Tavole sopra tre libri della Rhetorica di Aristotile* (1578) de Giasone de Nores é um exemplo adicional de organização tabular em forma vertical (Fig. 17).

Figura 17. Frontispício e tabela das partes mais importantes da lógica.



Fonte: *Introductione... sopra tre libri della Rhetorica* (Nores, 1578, p. i, 27-29).

7 Conclusão

O tratado *L'arte del Contraponto* de Artusi segue uma linha editorial de compêndios que organiza informações por meio tabular de forma extensiva, semelhantemente à obra *Le Scienze matematiche ridotte in Tavole*, publicada nove anos antes em Bolonha. Seu autor, Ignazio Danti, foi um grande polímata e professor na Universidade de Bolonha por volta dos anos de 1575. Artusi, por sua vez, nasceu e viveu em Bolonha por muito tempo, talvez o tempo suficiente para ter conhecido Ignazio Danti e/ou sua obra. Como informações biográficas de Artusi são escassas, não é possível comprovar nenhuma hipótese a respeito da correlação entre estes mestres. Talvez ambos devam crédito a uma outra fonte prévia, talvez desaparecida ou resguardada na suntuosa biblioteca de livros e manuscritos avulsos gregos e latinos da congregação de S. Salvatore. Estudos subsequentes podem trazer luz à esta questão.

Já quanto à eficiência do modelo resumido de Artusi, poderia se dizer que, visto sua carta ao leitor, Artusi entende que músicos práticos não demandam de conhecimento teórico de nível intelectualizado, e portanto, subtrai de sua seleção aqueles textos mais ligados à matemática (como as relações de proporcionalidade) ou à história (especialmente cultura greco-latina). *L'arte del contraponto* não substitui *Le institutioni*, mas serve como um guia para tal monumento da teoria musical. Artusi se apoiou nos ombros de um gigante, Zarlino, assim como este o fez sobre vários. Se suas contribuições posteriores foram encobertas pelas diversas polêmicas em que se viu envolvido, outros fatores devem ser considerados para além da qualidade de seus escritos, principalmente o choque promovido pela modernidade musical do início do século XVII. De qualquer forma, é difícil imaginar que Artusi poderia se projetar para além da sombra de seu *maestro*.

Referências

AGRICOLA, Rodolfo. **Rodolfo Agricola Frisio Della Invention Dialettica**. Trad. Oratio Toscanella. Veneza: G. Bariletto, 1567. Disponível em: <https://www.digitale->

O tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria Artusi e a organização tabular em tratados do século XVI

sammlungen.de/en/view/bsb11826128?q=%28Rodolfo+Agricola+Frisio+Della+Invencion+Dialectica%29&page=,1. Acesso em: 3 jul. 2024.

ARTUSI, Giovanni Maria. **L'arte del contraponto, ridotta in tavole**. Veneza: G. Vincenti & R. Amadino, 1586. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/12020662/>. Acesso em: 3 jul. 2024.

BUGATI, Gasparo. **Historia Universale**. Veneza: Di Ferrari, 1571. Disponível em: <https://patrimoniodigital.ucm.es/s/malheridos/item?Search=&property%5B0%5D%5Bproperty%5D=3&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=Historia%20universal>. Acesso em: 3 jul. 2024.

CALESTANI, Girolamo. **Osservationi nel comporre gli Antidoti**. Veneza: F. Senese, 1562. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10164404?q=%28Osservationi+nel+comporre+gli+Antidoti%29&page=6,7>. Acesso em: 3 jul. 2024.

CICERÓN, Marco Tulio. **Il Dialogo Della Partitione Oratoria Di Marco Tvllio Cicerone**. Trad. Oratio Toscanella. Veneza: Di Ferrari, 1566. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10151306?q=%28Il+Dialogo+Della+Partitione+Oratoria+Di+Marco+Tvllio+Cicerone%29&page=,1>. Acesso em: 3 jul. 2024.

DANTI, Ignatio. **Le Scienze mathematiche ridotte in Tavole**. Bolonha: Compagnia della Stampa, 1577. Disponível em: <https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/1927506>. Acesso em: 3 jul. 2024.

MEDINA, Pedro de. **L'Arte del navigar... tradotta de lingua Spignola in volgar Italiano**. Veneza: G. Pedrezano, 1554. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10198194?page=,1>. Acesso em: 3 jul. 2024.

NORES, Giasone de. **Introduttione di Iason Denores ridotta poi in alcune Tavole sopra tre libri della Rhetorica di Aristotile**. Veneza: P. Magiotti, 1578. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10166794?q=%28Introduttione+di+Iason+Denores%29&page=,1>. Acesso em: 3 jul. 2024.

PEREIRA, Fernando; NOGUEIRA, Marcos. Divisione harmonica della diapason nelle sue parti: A renumeração dos modos por Zarlino, com base na precedência do jônio sobre os demais. *In*: LIMA, Sonia R. Albano de; MARUN, Nahim; GIANESELLA, Eduardo F. (org.). **XX Anos do PPG em Música do IA-UNESP, Volume III**. São Paulo: Tesseractum, 2023.

PICCOLOMINI, Alessandro. **Editione tertia della sfera del mondo di M. Alisandro Piccolomini, divisa in libri quattro... ampliata: Delle stelle fisse libro uno dove di tutte le 48 immagin celesti.** Veneza: de Bascarini, 1552. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb11218451>. Acesso em: 3 jul. 2024.

RIGGSBY, Andrew. **Mosaics of Knowledge: Representing information in the Roman World.** Oxford University Press, 2019.

RUSCELLI, Girolamo. **Espositione & introduzioni universali... sopra tutta la Geografia de Tolomeu.** Veneza: V. Valgrisi, 1561. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11212218?page=,1>. Acesso em: 3 jul. 2024.

TOSCANELLA, Oratio. **Applicamento dei Precetti della inventione, dispositione, et Elocutione.** Veneza: P. de Franceschi, 1575. Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10142604?q=%28Applicamento+dei+Precetti+della+inventione%29&page=4,5>. Acesso em: 3 jul. 2024.

ZARLINO, G. **Le istituzioni harmoniche.** Venezia: Pietro da Fino, 1558. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/11027718/>. Acesso em: 3 jul. 2024.