



El tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria artusi y la organización tabular en tratados del siglo 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

* Doctor en Musicología por la Universidade Estadual Paulista – UNESP, profesor del Centro Universitario UniSantanna, actuando en las áreas de Historia de la Música, Percepción y Contrapunto. Realizó un posdoctorado en la Boston University bajo la supervisión de Joshua Rifkin. Miembro del Grupo de Investigación Teorías de la Música, se especializó en Teoría y Análisis de la Música Antigua, con enfoque en los géneros *ricercare*, *misa* y *motete*.

Recibido en: 01/04/2025.
Aprobado en: 01/09/2025.

Resumen

El objeto de estudio de este trabajo son las tavole de Artusi en *su L'arte del contraponto* (1586), como dispositivo organizativo del contenido de la obra *Le istituzioni harmoniche* (1558) de Zarlino. Inicialmente se comparan los índices de estas obras, revelando de manera inmediata diversos temas que fueron dejados de lado en esta relectura de la obra de Zarlino por parte de Artusi. A continuación, la carta *A i lettore* de Artusi muestra el propósito de su obra, dirigida a un público menos intelectualizado pero ansioso por un conocimiento rudimentario del contrapunto. Sigue un análisis detallado de uno de los capítulos resumidos por Artusi, *Quello che sia Consonanza, Dissonanza Harmonia e Melodia*, para finalmente discutir la naturaleza de las *tavole*, ya presentes en diversas obras del siglo XVI, aunque no de forma extensiva – excepto en un caso: el tratado *Le Scienze mathematiche ridotte in Tavole* (1577) de Ignazio Danti, célebre matemático de Bolonia, lo que sugiere una posible relación de influencia sobre Artusi, quien nació y vivió en esta misma ciudad.

Palavras-chave: Artusi. Zarlino. *L'arte del contraponto*. Divisio. Consonancia.

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 Introducción

La obra *L'arte del contraponto* de Giovanni Maria Artusi (ca. 1540-1613) hace un uso extensivo del formato tabular como proceso organizativo en su primer

volumen, publicado en 1586¹. Dicho formato tabular funciona como una especie de mapa mental de los escritos de Zarlino en su *Le istituzioni harmoniche*, publicado en 1558 – con mayor énfasis en el tercer libro de la obra, que aborda el tema del contrapunto. En el presente texto se propone el estudio no solo del contenido de estas tablas, para comprender y evaluar el poder de síntesis de Artusi frente a los originales de Zarlino, sino también de la propia naturaleza de estas tablas, de uso corriente en tratados impresos del siglo XVI.

En la primera parte de este texto se presentan de forma resumida algunas informaciones esenciales de los tratados tanto de Zarlino como de Artusi, con el propósito de establecer comparaciones entre ambos. Más adelante, se discutirá el uso de la forma tabular en tratados impresos del siglo XVI.

2 Gioseffo Zarlino y las *Institutioni Harmoniche*

Gioseffo Zarlino (1517-1590), compositor renacentista y posiblemente el principal teórico de este período, nació en 1517 en la ciudad de Chioggia, una comuna italiana de la provincia de Venecia. Zarlino se convirtió en *organista principale* de la Catedral de Chioggia en 1539 y, a partir de 1541, comenzó a estudiar con Adrian Willaert (1490-1562), entonces *maestro di cappella* en la Basílica de San Marco en Venecia — cargo que Zarlino asumiría de forma vitalicia en 1565, convirtiéndose en mentor de algunas de las figuras más destacadas de la escuela veneciana de compositores, entre ellas Vincenzo Galilei (1520-1591, padre de Galileo), Claudio Merulo (1533-1604), Girolamo Diruta (1546-1624/25), Giovanni Croce (1557-1609) y Giovanni Maria Artusi.

Le istituzioni harmoniche fue publicada por primera vez en 1558, en Venecia, por Pietro da Fino, y reimpressa en los años 1561, 1562 y 1572 por Francesco Sanese (Figura 1). Esta primera edición de *Le istituzioni* presenta una defensa de la incorporación de los modos jónico y eolio (auténticos y plagales) a los tradicionales ocho modos de la Iglesia, aumentando así el número total de modos de ocho a

¹ Artusi abandona el formato tabular extensivo en sus publicaciones posteriores del tratado, tanto en el segundo volumen, publicado en 1589, como en la edición de 1598 que reúne los dos volúmenes

El tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria artusi y la organización tabular en tratados del siglo XVI

doce. En su segunda edición, publicada en 1573, *Istitutioni* (sin el artículo *Le*) fue completamente revisada y ampliada, añadiéndose una nueva propuesta de reorganización de los modos, situando los modos jónico e hipojónico como los primeros de la serie (modos 1 y 2) y los modos eolio e hipoeolio como los últimos de la serie (modos 11 y 12).

Figura 1. Frontispicios de las *Istitutioni harmoniche* de Zarlino, 1ª y 2ª edición.



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

Dadas sus numerosas reediciones y la amplia difusión de sus impresiones en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVI, puede afirmarse que la obra tuvo una amplia circulación. No obstante, el tratado fue puesto en cuestión por la nueva corriente de teóricos musicales, entre los cuales destacaban Vincenzo Galilei y Girolamo Mei². Sin embargo, las *Istitutioni* marcan un paso fundamental en la constitución de la teoría de las escalas y de los modos, siendo además un testimonio valioso del pensamiento composicional de finales del Renacimiento. Desde el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, la obra ha sido constantemente estudiada, traducida y republicada, prestándose mayor atención a su tercera y

² Esto explica el aparente desinterés, al menos editorial, que el siglo XVII le dedicó.

cuarta partes, relativas al contrapunto y a los modos, y que mejor representan la práctica compositiva de la época.

Las *Istitutioni harmoniche* se convirtieron en una referencia fundamental en la historia de la teoría musical. En su época, sus reglas de escritura contrapuntística fueron difundidas por otros tratadistas como Artusi, en *L'arte del contraponto redotta in tavole* (1586), y Orazio Tigrini (1541-1591), en su *Compendio della musica* de 1588 (dividido en cuatro libros que tratan brevemente del arte del contrapunto).

Sin embargo, las teorías desarrolladas por Zarlino encontraron una fuerte oposición por parte de tratadistas como Giambattista Benedetti (1530-1590), quien las cuestionó en relación con aspectos físico-acústicos, y Vincenzo Galilei, que en su *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) formuló objeciones a su marco teórico. Zarlino, acusado por Galilei de haber comprendido mal la herencia filosófica griega, respondió a sus críticas en sus *Sopplimenti musicali* de 1588.

3 La estructura del tratado *Le institutioni harmoniche* (1558)

Con el fin de comparar de manera sucinta los tratados de Zarlino y Artusi, se presenta aquí el índice completo de la obra, que contiene las cuatro partes de las *Istitutioni*. Aunque carecen de un título específico, estas partes indican que abordarán un determinado número de temas.

La primera parte está dedicada a la exposición de los principios tradicionales de la música teórica, donde Zarlino revisa bases filosóficas, cosmológicas y matemáticas de la música, dedicándose a amplias discusiones sobre la definición y clasificación de la música, realizando así una síntesis crítica de la literatura disponible en su época sobre el tema.

En la segunda parte, Zarlino aborda más específicamente la introducción de intervalos "imperfectos" entre las consonancias, mediante la división de la cuerda en proporciones superparticulares hasta el número seis (2:1, 3:2, 4:3, 5:4, 6:5). Aquí se establecen las distinciones entre consonancia y disonancia, así como entre armonía y melodía, y se presenta una aritmética basada en proporciones para

sumar, restar, multiplicar y dividir intervalos, fundamentada en la doctrina clásica de los géneros de proporción aritmética (Pereira; Nogueira, 2023, p. 15).

La tercera parte aborda el contrapunto y los problemas relacionados con él, discutiendo las cualidades de los intervalos uno por uno y dotándolos de utilidad compositiva, de acuerdo con las reglas de encadenamiento de intervalos y de movimientos melódicos. También trata del uso de la disonancia en el contrapunto disminuido, así como de la imitación, la cadencia, el tiempo (y la prolación) y los accidentes (*musica ficta*), entre varios otros aspectos de la composición.

Finalmente, en la cuarta y última parte, se tratan los modos: Zarlino los ilustra, explica cómo eran utilizados por los antiguos y ofrece una serie de reglas prácticas para el uso de los modos en el contrapunto.

A continuación, se presenta el índice de la obra publicada originalmente en 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

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

- 20 Per qual cagione la musica sia detta subalternata all'aritmetica et mezana tra la matematica et la naturale
- 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 multiplice
- 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 multiplice superparticolare
- 29 Della produzione del quinto et ultimo genere detto multiplice 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 overo 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

El tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria artusi y la organización
tabular en tratados del siglo XVI

- 17 Per qual cagione ciascuno de gli Interualli contenuto ne i mostrati Tetrachordi sia detto Incomposto
- 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 rationalmente 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 sopra mostrata 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 soprastrate 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 mezzane 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

El tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria artusi y la organización
tabular en tratados del siglo XVI

- 33 Che due, o più Consonanze perfette, ouero imperfette, contenute sotto diuerse forme, poste immediatamente l' vna dopo l' altra si concedeno
- 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 oblijo
- 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 perfezzione 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 variaffione 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 Proprietà delli Modi
- 6 Dell' Ordine de i Modi
- 7 Che l' Hipermistolidio di Tolomeo non è quello, che noi chiamiamo 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 Natura; 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
- 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 continuación se presenta la obra de Artusi, con el propósito de comparar su contenido resumido con el de la obra de Zarlino. Antes, una breve biografía sobre Artusi.

4 Giovanni Maria Artusi y sus publicaciones sobre el arte del contrapunto

Nacido en Bolonia hacia 1540 y fallecido allí en 1613, Giovanni Maria Artusi fue uno de los teóricos italianos más destacados que, alrededor de 1600, discutieron la música de vanguardia de su tiempo desde una perspectiva tradicionalista. Excepto por su participación en diversas polémicas musicales, Artusi llevó una vida tranquila y dedicada al estudio, como canónigo regular en la Congregación de San Salvatore en Bolonia, donde existía una importante y suntuosa biblioteca de libros y manuscritos griegos y latinos. Ingresó en la orden en 1562 y profesó sus votos religiosos en 1563. Estudió algún tiempo en Venecia con Zarlino, a quien siempre estuvo devoto, rindiéndole homenaje en vida mediante un compendio basado en su *Le istituzioni harmoniche* y, tras su muerte, con un elogio dedicado a su maestro,

por medio de una explicación de su emblema en el texto *Impresa del molto rev. Gioseffo Zarlino* (1604). Fue como defensor de las teorías de Zarlino que Artusi participó en dos famosas controversias: una con Vincenzo Galilei — opuesto a las enseñanzas de Zarlino — y otra con Ercole Bottrigari, quien lo acusó de plagio de su obra.

El primer libro de Artusi, *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (1586), describe *Le istituzioni harmoniche de Zarlino* (1558) principalmente en forma tabular, incluyendo fragmentos de los Libros 1, 2 y 4, y, de manera más esencial, una simplificación del Libro 3 sobre el contrapunto. Aunque sus tablas muestran notables capacidades de síntesis y destellos ocasionales de pensamiento original, fue solo con la *Seconda parte dell'arte del contraponto* (1589) que Artusi emergió como un teórico independiente de primer orden, siendo este el primer libro publicado dedicado enteramente al uso de las disonancias. Observó que hay más disonancias en el contrapunto que consonancias y que aquellas son particularmente útiles para expresar palabras relacionadas con tristeza, lágrimas y dolor. Artusi hizo una contribución fundamental a la comprensión del recurso de la suspensión, al distinguir la nota que se mueve para causar la disonancia como el "agente" y la nota que se mantiene del tiempo anterior como el "paciente". Declaró la regla según la cual el "paciente" debe descender un grado hacia una consonancia perfecta o imperfecta, o, ocasionalmente, hacia otra disonancia. El "agente", por otro lado, es libre de desplazarse a cualquier lugar, en lugar de permanecer inmóvil, como había indicado Zarlino, quien exigía que el intervalo disonante fuera seguido por la consonancia más próxima. La edición de 1598 de *L'arte del contraponto* reúne los dos libros anteriores, reemplazando gran parte del material derivado de Zarlino por una teoría de base más amplia, adaptada a la composición contemporánea. Artusi admite que las obras de compositores como Andrea Gabrieli (c. 1533-1585), Palestrina (1525-1594) y Clemens non Papa (c. 1515-1555/6) deberían servir como nuevos modelos compositivos, ya que lograban 'resultados agradables' al flexibilizar las reglas estrictas del contrapunto.

A pesar de sus aportes, Artusi recibió una valoración histórica desfavorable debido a sus críticas a la escritura compositiva de cuatro madrigales, más tarde identificados como obras de Monteverdi. En esa ocasión, Monteverdi, seguido de

su hermano Giulio Cesare, respondió a Artusi en dos publicaciones, *Il quinto libro de' madrigali* (1605) y *Scherzi musicali* (1607), que pusieron en primer plano los ideales del nuevo estilo, la *seconda prattica*, como la denominó Monteverdi.

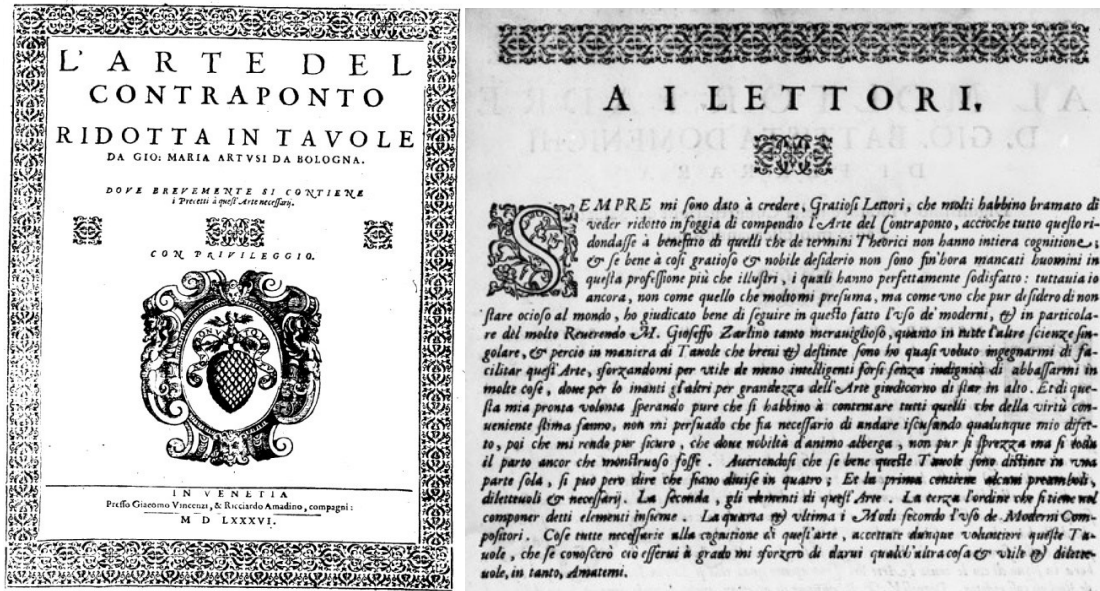
5 La estructura de *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (1586)

Artusi inicia su tratado con una carta *A i lettori* (Figura 2) con el propósito de justificar la intención de su obra, dirigida a un público menos intelectualizado — posiblemente músicos prácticos, cantores e instrumentistas — pero ansioso por adquirir un conocimiento mínimo del contrapunto:

Siempre he creído, amables lectores, que muchos han deseado ver reducida a forma de compendio el Arte del Contrapunto, para que todo ello redundara en beneficio de aquellos que no tienen un conocimiento completo de los términos teóricos; y aunque a tan noble y grato deseo no han faltado hasta ahora hombres más que ilustres en esta profesión, que lo han satisfecho perfectamente, aun así yo también, no como alguien que presume mucho de sí mismo, sino como quien desea no permanecer ocioso en el mundo, he considerado conveniente seguir en este asunto el uso de los modernos, y en particular el del muy reverendo maestro Gioseffo Zarlino, tan admirable como singular en todas las demás ciencias. Por ello, al modo de tablas, que son breves y ordenadas, he querido esforzarme en facilitar este Arte, procurando hacerlo útil para los menos entendidos [...] ⁴ (Artusi, 1586, fol. A2v., en traducción libre).

⁴ Párrafo 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*

Figura 2. Frontispicio y carta *A i lettori*



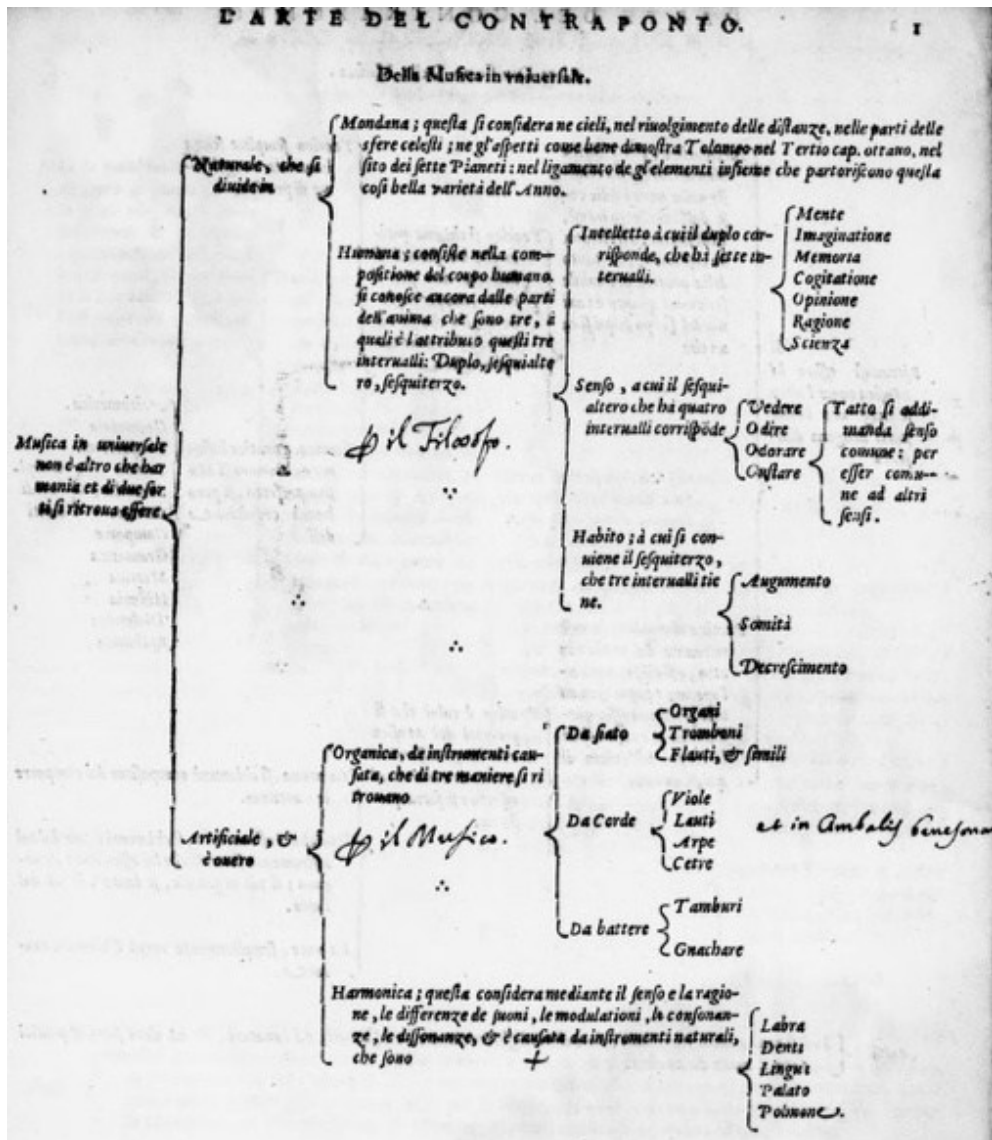
Fuente: *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (Artusi, 1586, fol. A2v).

En la misma carta *A i lettori*, Artusi (1586, fol. A2v) detalla la estructura de la obra: “[...] aunque estas Tablas estén organizadas en una sola parte, se puede sin embargo decir que están divididas en cuatro”, y que de hecho corresponden a cada uno de los cuatro libros que componen las *Istituzioni* de Zarlino. Las cuatro partes son definidas por Artusi como: primera parte, “preludios agradables”; segunda parte, “elementos de este Arte”; tercera parte, “el orden mantenido en la composición de estos elementos”, y cuarta y última parte, “Modos, de acuerdo con el uso de los Compositores Modernos”. Cada parte está dividida en temas o

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. Avertendosi che se 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.” (disponible en: <https://tmiweb.science.uu.nl/text/reading-edition/artcon86.html>).

cuestiones, detalladas mediante divisiones, tipificaciones y definiciones organizadas cada una o dos páginas, "a la manera de tablas", a exemplo de *Della Musica in universale* (Figura 3).

Figura 3. Tabla para el tópico *Della Musica in universale*.



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

Para confrontar los contenidos de las obras de Zarlino y Artusi, describimos a continuación la ordenación de los títulos de las *tavole* de Artusi (la obra no tiene un índice propiamente dicho, pero cada una de sus *tavole* posee un título). Cada

tópico corresponde a capítulos de las *Istitutioni* de Zarlino (Cuadro 1, a la derecha), con algunas excepciones.

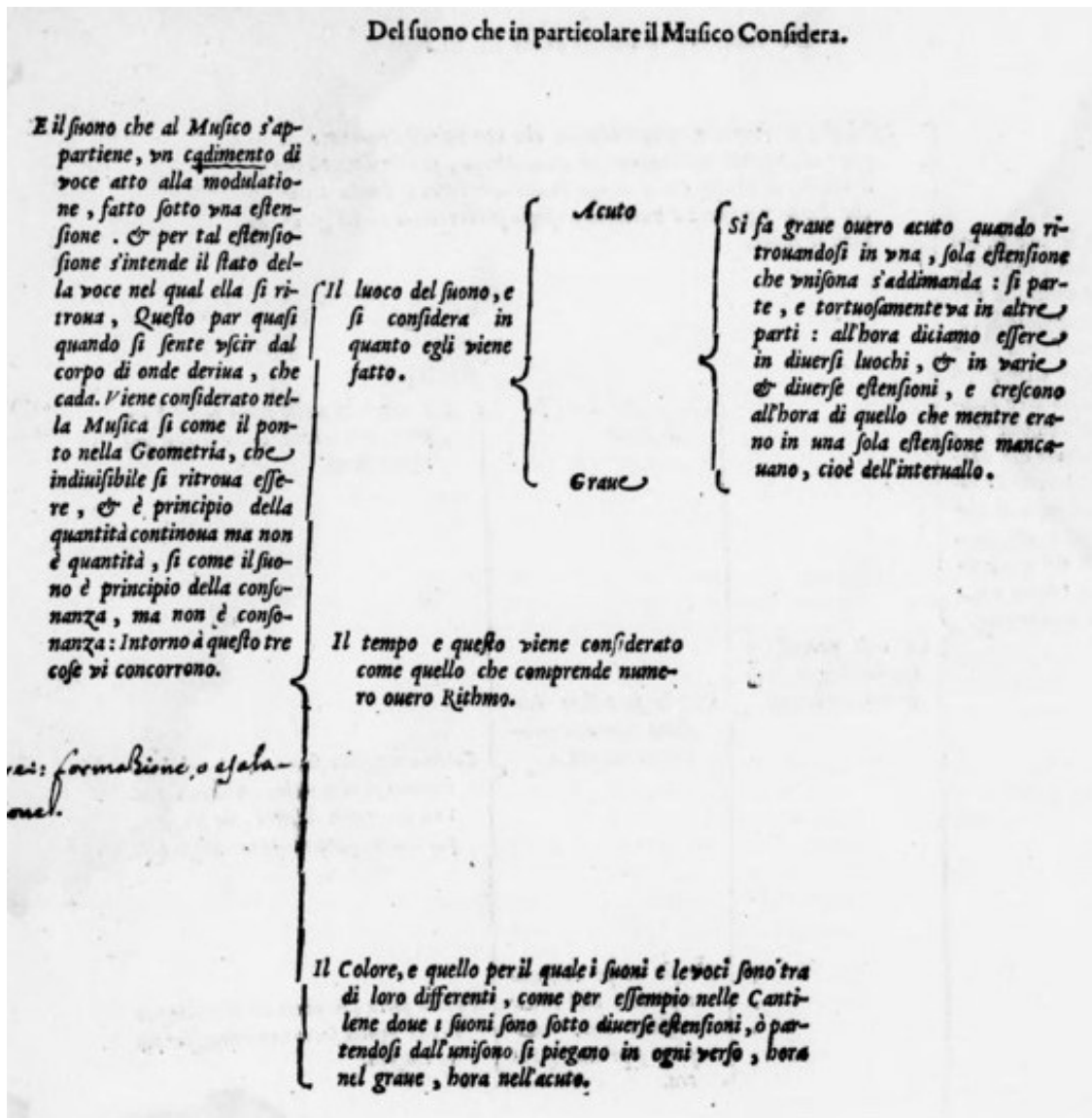
Cuadro 1. *L'arte del Contraponto* (Artusi): concordancias con *Istitutioni* (Zarlino).

Artusi, 1586		Zarlino, 1558	
p.	Tópico o cuestión	Libro	Cap.
1	De la Música en general.		1
2	Otra división de la Música	1	2
3	¿Con que fin debería el hombre practicar la Música?		3
4	Qué cosas pueden mover la mente y prepararla para diferentes efectos		8,9
5	De cómo surge el sonido en general	2	10
6	Del sonido que el Músico en particular considera		11
7	Qué es la Consonancia, la Disonancia, la Armonía y la Melodía		12
8	Definición y división del Contrapunto / De los elementos del Contrapunto		1, 2, 3
9	Otra división de los elementos		6
10	De la naturaleza de dichos elementos		7-8
11	De las cosas necesarias para evitar la confusión		24-25
12-13	Algunos tipos de consonancias perfectas		24
14-15	De los tipos de consonancias imperfectas y cómo se transforman		9-10
16	De las especies de Disonancias y su utilidad		47
17	De lo que se busca en cada composición		---
18	De cuántos tipos son los movimientos de las Consonancias		---
19	De los movimientos que se hacen de una perfección a otra		38
20	De los movimientos que se hacen de un perfecto a un imperfecto		34
21	De los movimientos que se hacen de un imperfecto a un perfecto (o imperfecto)		34
22	Últimos preceptos del Contrapunto simple		---
23	Qué debe observarse en los contrapuntos compuestos a dos voces		---
24	Cómo usar semicorcheas en contrapuntos cuando el cantus firmus está en el grave		42
25	Cómo usar semicorcheas en contrapuntos cuando el cantus firmus está en el agudo	3	43
26	Con qué tipo de figuras es permitido iniciar la cantilena		39
27	Qué pasos deben evitarse y cuáles pueden seguirse		---
28	Del Compás		48
29	De la Síncopa		49
30	Qué es la Cadencia y cuántos tipos hay		53
31	De la fuga consecuente y de las imitaciones		51
32	De algunas consecuencias que se hacen a dos voces		52
33	De contrapuntos dobles para dos voces		56
34	De algunas consecuencias que se hacen a tres voces		59
35	De contrapuntos dobles para tres voces		62
36-37	De algunas cosas que pueden usarse y otras que deben evitarse		63-65
38	Del tiempo, modo y prolatio		67
39	De la perfección de las figuras		68
40	De la imperfección de las figuras		69
41	Del punto		70
42	De las ligaduras		---
43	De la naturaleza de los modos y cómo nacen		5
44	Definición, división y naturaleza de los modos	4	12
45	Cómo se forman los modos		14
46	Otra división de los modos		15

Fuente: el propio autor.

A modo de ejemplo, se presenta la tabla *Del suono che in particolare il Musico Considera* (Figura 4), seguida de una traducción manteniendo el formato tabular (Figura 5).

Figura 4. El tópic *Del suono che in particolare il Musico considera*, como intabulado por Artusi (original).



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

Figura 5. El tópic *Del sonido che el Músico considera en particular*, como intabulado por Artusi (traducción en formato tabular).

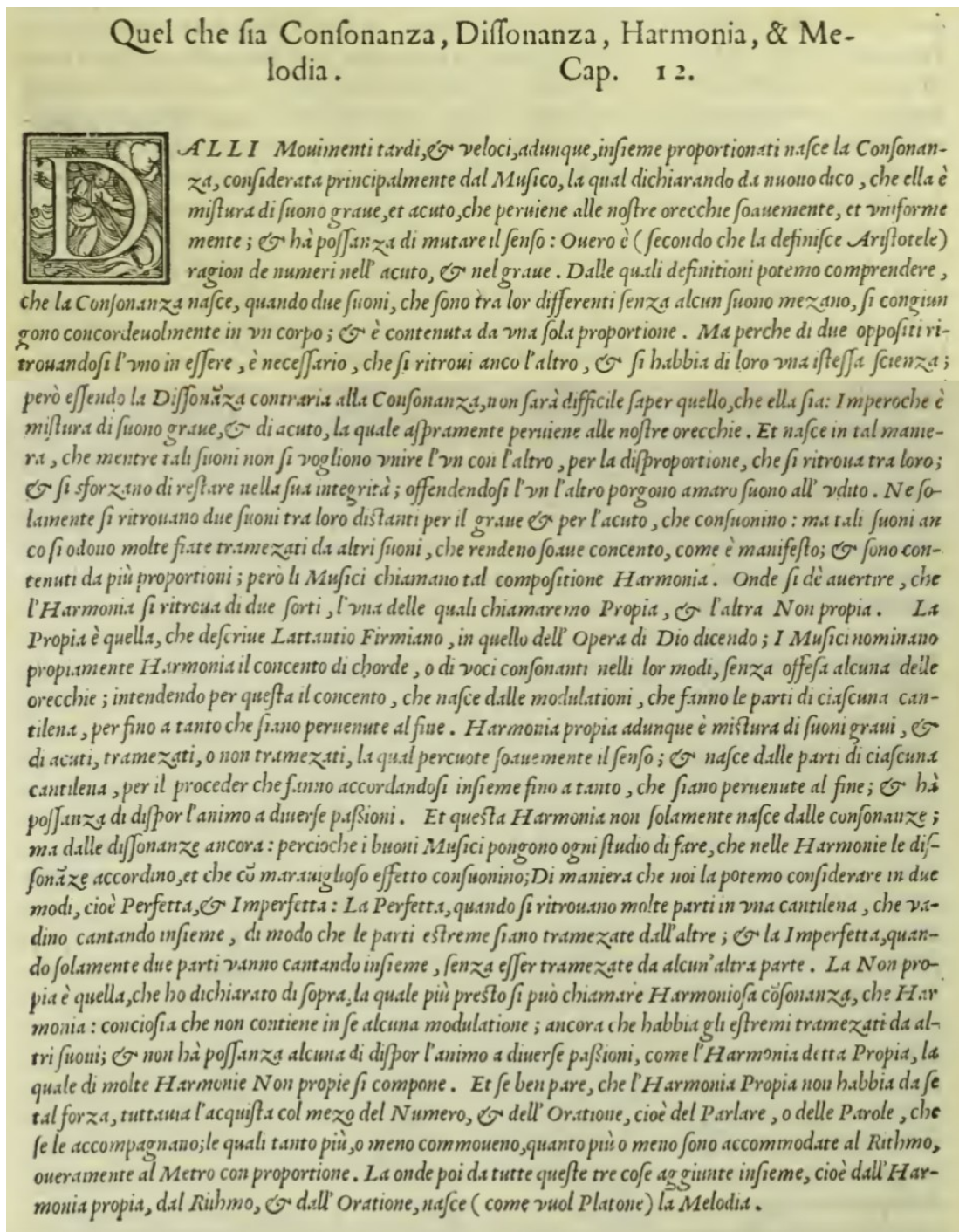
Del sonido que el Músico considera en particular.

<p>Es el sonido que pertenece al músico, un movimiento de la voz adecuado a la modulación, realizado dentro de una extensión. Y por tal extensión se entiende el estado de la voz en que se encuentra. Casi parece caer cuando se oye salir del cuerpo de donde procede. Se considera en música como el punto en geometría, que se considera indivisible, y es el principio de la cantidad continua, pero no es cantidad, así como el sonido es el principio de la consonancia, pero no es consonancia: en torno a ello concuerdan tres cosas.</p>	<p>El lugar del sonido, y se considera en aquello que se hace.</p>	<p>Agudo</p>	<p>Se vuelve grave o agudo cuando se halla en una única extensión, que se llama al unísono: se sale y va tortuosamente hacia otras partes; en ese momento decimos que está en lugares distintos y en extensiones diversas y diferentes, y estas crecen en el momento de aquello que les faltaba mientras estaban en una sola extensión, es decir, el intervalo.</p>
		<p>Grave</p>	
	<p>El tiempo, y este se considera aquel que incluye número, o ritmo.</p>		
	<p>El timbre, y aquello por lo cual los sonidos y las voces son diferentes entre sí, como por ejemplo en las cantilenas, donde los sonidos están bajo extensiones diferentes, o bien, a partir del unísono, se doblan en todas las direcciones, ya en el grave, ya en el agudo.</p>		

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

Una vez presentado el tipo de formato de las tablas de Artusi, procederemos al estudio de otro tópic concordante en los dos tratados en cuestión, *Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, & Melodia*, que ocupa el cap. XII del Libro II de las *Istitutioni* (facsimil representado en la Figura 6) y cuya transcripción y traducción libre se presentan en el Cuadro 2. En esta, las concordancias de Artusi se indican en el texto de Zarlino en azul, mientras que las discrepancias figuran en rojo y las omisiones se señalan en verde.

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



Fuente: *Le institutioni* (Zarlino, 1558, p. 79-80).

Cuadro 2. El tópic *Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, & Melodia*, como tratado por Zarlino, en transcripción y traducción libre nuestra.

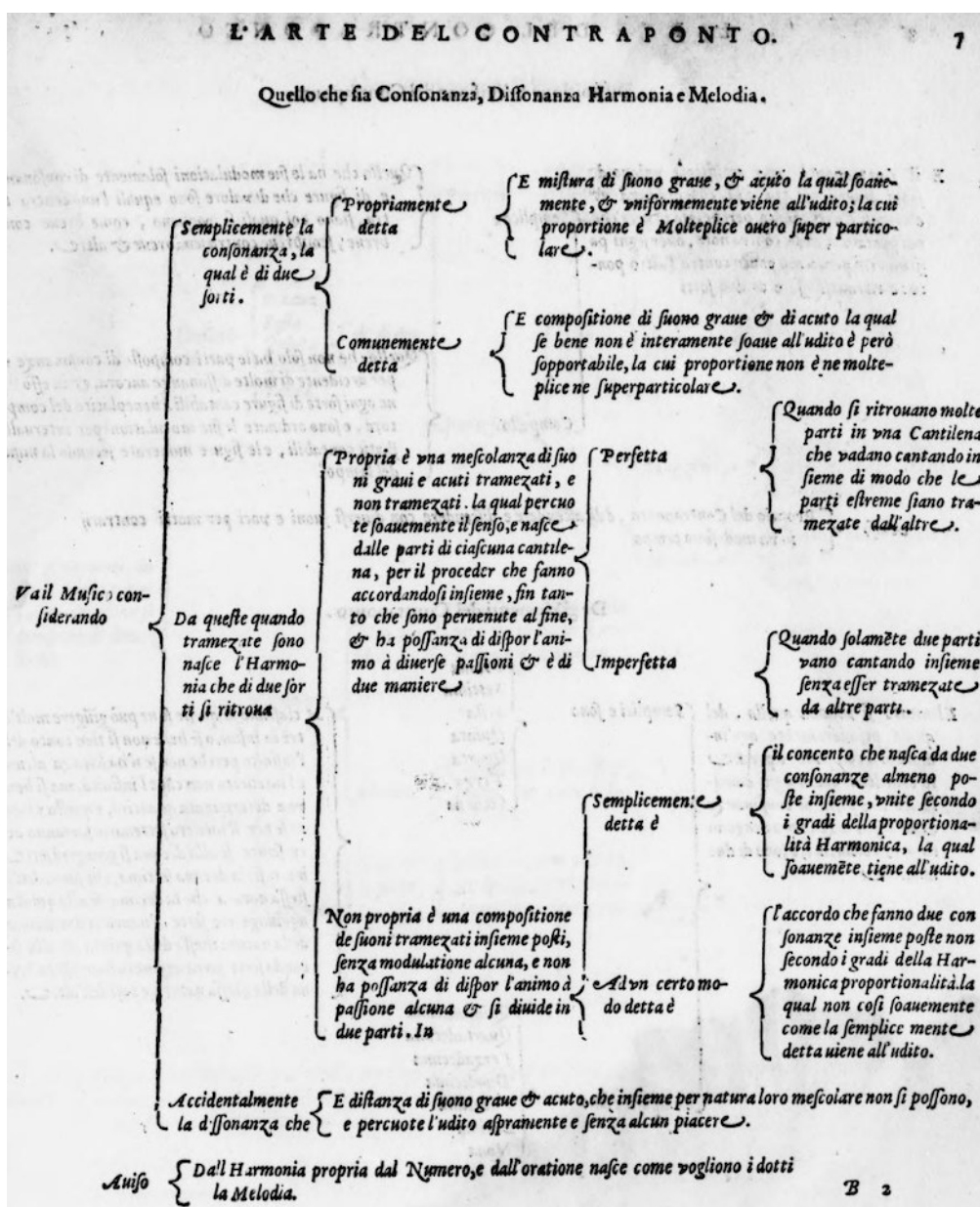
<p>“DALLI movimenti tardi, & veloci, adunque, insieme proportionati nasce la Consonanza, considerata principalmente dal Musico, la qual dichiarando da nuovo dico, che ella è mistura di suono grave, et acuto, che perviene alle nostre orecchie soavemente, et uniformemente; & hà possanza di mutare il senso: 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 concordemente in un corpo; & è contenuta da una sola proportione. 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 fiate 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>“DE los movimientos lentos y rápidos, pues, proporcionados entre sí, nace la Consonancia, considerada principalmente por el Músico, la cual, al explicarla nuevamente, digo que es una mezcla de sonido grave y agudo que llega a nuestros oídos de manera suave y uniforme; y tiene el poder de conmover el sentido: o bien es (según la define Aristóteles) razón de números en lo agudo y en lo grave. De estas definiciones podemos comprender que la Consonancia surge cuando dos sonidos, que son diferentes entre sí y sin ningún sonido intermedio, se unen concordemente en un solo cuerpo; y está contenida en una sola proporción. Pero, dado que cuando se encuentra uno de los opuestos, es necesario que también se halle el otro, y que se tenga de ambos un mismo conocimiento; siendo, por tanto, la Disonancia contraria a la Consonancia, no será difícil saber qué es: porque es una mezcla de sonido grave y agudo que llega ásperamente a nuestros oídos. Y nace de tal manera que, mientras esos sonidos no quieren unirse entre sí, por la desproporción que se encuentra entre ellos, y se esfuerzan por mantenerse en su integridad, al ofenderse mutuamente producen un sonido áspero al oído. No solo se hallan dos sonidos distantes entre sí por lo grave y lo agudo que suenan consonantes, sino que tales sonidos también se escuchan muchas veces intercalados con otros sonidos que producen un suave concierto, como es manifesto; y están contenidos en varias proporciones; por eso los Músicos llaman a tal composición Armonía. Debe advertirse, pues, que la Armonía se encuentra de dos clases, una de las cuales llamaremos Propia y la otra No propia. La Propia es aquella que describe Lactancio Firmiano en De opificio Dei, diciendo: 'Los Músicos llaman propiamente Armonía al concierto de cuerdas o de voces consonantes en sus modos, sin ofensa alguna para los oídos'; entendiendo por esto el concierto que nace de las modulaciones que realizan las partes de cada cantilena hasta que llegan a su final. La Armonía propia, por tanto, es una mezcla de sonidos graves y agudos, intercalados o no, que hiere suavemente el sentido; y nace de las partes de cada cantilena por el modo en que proceden concordando entre sí hasta que llegan al final; y tiene el poder de disponer el ánimo a diversas pasiones. Y esta Armonía no nace solamente de las consonancias, sino también de las disonancias; porque los buenos Músicos ponen todo su empeño en lograr que en las Armonías las disonancias concuerden y que, con un efecto maravilloso, suenen consonantes. De modo que podemos considerarla de dos maneras, es decir, Perfecta e Imperfecta: Perfecta, cuando se hallan muchas partes en una cantilena que cantan al mismo tiempo, de modo que las partes extremas estén intercaladas por las otras; e Imperfecta,</p>
---	--

<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>cuando solo dos partes cantan juntas sin estar intercaladas por ninguna otra. La No propia es aquella que he declarado arriba, la cual más bien puede llamarse consonancia armoniosa que Armonía, pues no contiene en sí ninguna modulaci3n, aunque tenga los extremos intercalados por otros sonidos; y no posee poder alguno para disponer el 3nimo a diversas pasiones, como la llamada Armonía Propia, que se compone de muchas Armonías No propias. Y aunque parezca que la Armonía Propia no tenga por sí misma tal fuerza, sin embargo la adquiere por medio del Número y del Discurso, es decir, del Hablar o de las Palabras que la acompañan, las cuales conmueven más o menos según estén más o menos acomodadas al Ritmo o al Metro con proporci3n. De modo que, de todas estas tres cosas reunidas — la Armonía Propia, el Ritmo y el Discurso— nace, como quiere Plat3n, la Melodía."</p>
---	--

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

Ya en *L'Arte del contraponto*, las conceptualizaciones sobre consonancias, disonancias, armonía y melodía son resumidas por Artusi en una sola página, como puede observarse en la Figura 7.

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



Fuente: *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (Artusi, 1586, p. 7).

La transcripción y traducción libre del texto se presenta en el Cuadro 3, donde las concordancias con Zarlino están indicadas en azul.

Cuadro 3. El tópic *Quel che sia Consonanza, Dissonanza, Harmonia, & Melodia*, como tratado por Artusi, en transcripción y traducción libre nuestra.

<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 Moltepllice 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 moltepllice 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>El Músico 'suele' considerar:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Simplemente la consonancia, que es de dos tipos <ul style="list-style-type: none"> • Propriamente dicha <ul style="list-style-type: none"> • Es una mezcla de sonidos graves y agudos que llega al oído de manera suave y uniforme; cuya proporción es Múltiple o superparticular • Comúnmente dicha <ul style="list-style-type: none"> • Es una composición de sonidos graves y agudos que, aunque no es del todo dulce al oído, resulta sin embargo soportable, cuya proporción no es múltiple ni superparticular. • De estos, cuando se entrelazan, nace la Armonía, que se presenta de dos maneras. <ul style="list-style-type: none"> • Propia: es una mezcla de sonidos graves y agudos, interpuestos o no [por otro sonido], que llega suavemente al sentido, y surge de las partes de cada cantilena, debido al progreso que realizan al afinarse entre sí, hasta llegar al final; tiene el poder de disponer la mente a diversas pasiones y es de dos tipos. <ul style="list-style-type: none"> • Perfecta: cuando hay muchas partes en una cantilena que se cantan juntas, de modo que las partes extremas están interpuestas por otras • Imperfecta: cuando solo dos partes cantan juntas sin estar interpuestas por otras partes. • No Propia: es una composición de sonidos mezclados y colocados juntos, sin ninguna modulación, y no tiene poder para disponer la mente hacia ninguna pasión, y está dividida en dos partes. En <ul style="list-style-type: none"> • Simplemente dicha es: lo sonido que surge de al menos dos consonancias colocadas juntas, de acuerdo con la proporcionalidad armónica, que afecta dulcemente al oído • De cierto modo dicha es: la concordancia que dos consonancias hacen cuando se colocan juntas, no de acuerdo con grados de proporcionalidad armónica, que no llega a los oídos tan dulcemente como la simplemente dicha • Accidentalmente la disonancia que <ul style="list-style-type: none"> • Es la distancia entre el sonido grave y el agudo, que por naturaleza no se mezclan, y llega al oído de forma áspera y sin ningún placer. Nótese que: De la Armonía propriamente dicha, del Número y de la Oración nace la Melodía, según los estudiosos.
---	---

Fuente: *L'arte del contraponto ridotta in tavole* (Artusi, 1586, p. 7).

Es interesante observar, en particular, los segmentos no concordantes (Cuadros 2 y 3, en rojo), donde Artusi utiliza, por ejemplo, los términos “moltepllice

overo super particolare” en lugar de “ragion de numeri nell'acuto, & nel grave” y “contenuta da una sola proportione”, resignificando términos empleados por Zarlino para aclarar, incluso, la diferencia entre consonancias simples y compuestas (“propriamente o communemente detta”), algo que no aparece en este tema del citado capítulo de Zarlino⁵.

Se percibe, entonces, que la síntesis realizada por Artusi implica, por un lado, la exclusión de citas filosóficas y de detalles técnicos presentes en *Le istituzioni* de Zarlino — como su referencia a Lattantio Firmiano (Lactantius) y el uso del término ‘harmoniosa consonanza’ (Cuadro 2, en verde), ambos omitidos por Artusi —, y por otro lado, la reorganización de los temas mediante *divisio*, reutilizando categorías empleadas por Zarlino o creando otras cuando era necesario, con el fin de lograr una tabulación más clara de conceptos. Aunque con una pérdida significativa de los matices de Zarlino, Artusi hace más accesible el pensamiento de su maestro, y aunque su contribución personal sea modesta, prepara el terreno para sus futuras publicaciones autorales.

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

El uso de tablas y formas tabulares es conocido al menos desde la antigua Roma (Riggsby, 2019, p. 42). Está presente en manuscritos medievales y en impresos renacentistas, y es recurrente en tratados de las artes liberales. Sin embargo, pocos de estos tratados presentan una organización tabular tan extensa como la del compendio de Artusi.

Teniendo en cuenta la localización de otras obras que hacen un uso extensivo de formas tabulares, se realizó una búsqueda de textos que, al igual que *L'arte del contraponto ridotta in tavole*, incluyeran el término “ridotta in tavole” en

⁵ *Molteplice* y *super particolare* son géneros de proporción aritmética; *molteplice* se refiere a proporciones como 2/1 (donde el numerador es un múltiplo entero del denominador), y *super particolare* a proporciones con alícuota, como 3/2, 4/3, 5/4 y 6/5. Tales proporciones (que corresponden a los intervalos de octava justa, quinta justa, cuarta justa, tercera mayor y tercera menor, respectivamente) son consideradas por Zarlino como consonancias simples, limitadas al *senario* (conjunto de números enteros del 1 al 6) (Pereira; Nogueira, 2021, p. 13-18).

su título. Aunque no se hallaron resultados exactos con esa expresión, sí aparecieron diversos términos relacionados, como “tirato in tavole”, “ritratto in tavole”, “ridotta poi in alcune Tavole”, entre otros, además de un único caso realmente cercano a la búsqueda, que emplea el plural “ridotte in tavole”.

El examen de estos tratados constituye apenas un primer intento de identificar un referente para la estrategia adoptada por Artusi. De una muestra de diez tratados, solo uno fue publicado en Bolonia, mientras que todos los demás lo fueron en Venecia. Dado que *L'Arte del Contraponto* también fue publicado en Venecia, parece más probable una relación entre las obras de origen veneciano. Los términos mencionados se encontraron en los frontispicios de dichas obras, con excepción de *L'Arte del navigar* de Pedro de Medina, que, sin embargo, presenta un título similar y también hace uso de tablas (Cuadro 4).

Cuadro 4. El término ‘tavole’ en frontispicios de tratados del siglo XVI.

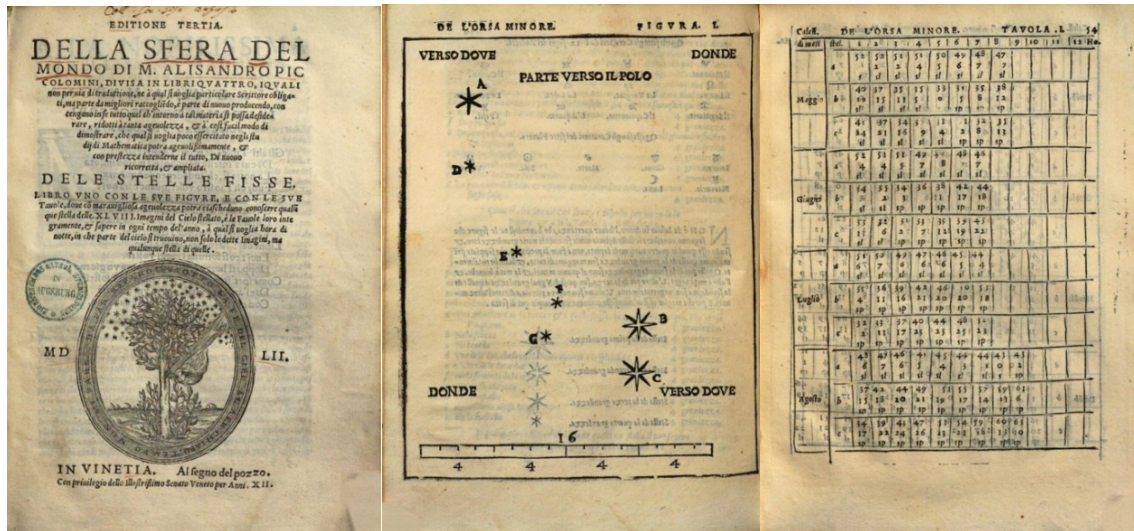
Obra	Autor	Ciudad	Editor	Año
<i>Editione tertia della sfera del mondo... et oltre a questo ci son tavole, com nuova invention fabricate</i>	Piccolomini, Alessandro	Venecia	de Bascarini	1552
<i>L'Arte del navigar... tradotta de lingua Spignola in ... Italiano</i>	Medina, Pedro de	Venecia	G.Pedrezano	1554
<i>Esposizione & introduzioni universali... sopra tutta la Geografia de Tolomeu... con nuove Tavole in istampe</i>	Ruscelli, Girolamo	Venecia	V. Valgrisi	1561
<i>Calestani, Girolamo: Osservationi nel comporre gli Antidoti... com due tavole utilissime</i>	Calestani, Girolamo	Venecia	F. Senese	1562
<i>Il Dialogo Della Partitione Oratoria Di Marco Tvllio Cicerone... tirato in tavole</i>	Toscanella, Orazio	Venecia	Di Ferrari	1562
<i>Rodolfo Agricola Frisio Della Invention Dialettica... tirato in tavole</i>	Toscanella, Orazio	Venecia	G. Bariletto	1567
<i>Historia Universale... com tavole utilissime, et necessarie</i>	Bugati, Gaspare	Venecia	Di Ferrari	1571
<i>Applicamento dei Precetti della invention, dispositione, et Elocutione... Ritratto in tavole</i>	Toscanella, Orazio	Venecia	P. de Franceschi	1575
<i>Le Scienze mathematiche ridotte in Tavole</i>	Danti, Ignazio	Bolonia	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	Venecia	P. Magiotti	1578

Fuente: el propio autor.

Inicialmente llama la atención la amplitud del término ‘tavole’, utilizado para organizar información tanto gráfica como numérica o textual, con formatos de lo más variados. En *Editione tertia della sfera del mondo* (1552) de Alessandro

Piccolomini (1508-1578), funciona como una tabla bidimensional que relaciona las posiciones de las estrellas en la bóveda celeste, de acuerdo con las doce horas de la noche (Figura 8)⁶.

Figura 8. Portada figura de la constelación de la Osa Menor y tabla para localizar sus estrellas (en cualquier día y hora del año).



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

Otro tipo común de *tavola* es aquel editado como figura. En el caso de *L'Arte del navigar... tradotta de lingua Spignola* (1554) de Pedro de Medina (1493-1567), los datos para la navegación se presentan en forma horizontal o vertical, como se muestra en la Figura 9.

⁶ En el período helenístico, las horas de la noche se contaban de crepúsculo a amanecer.

El tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria artusi y la organización tabular en tratados del siglo XVI

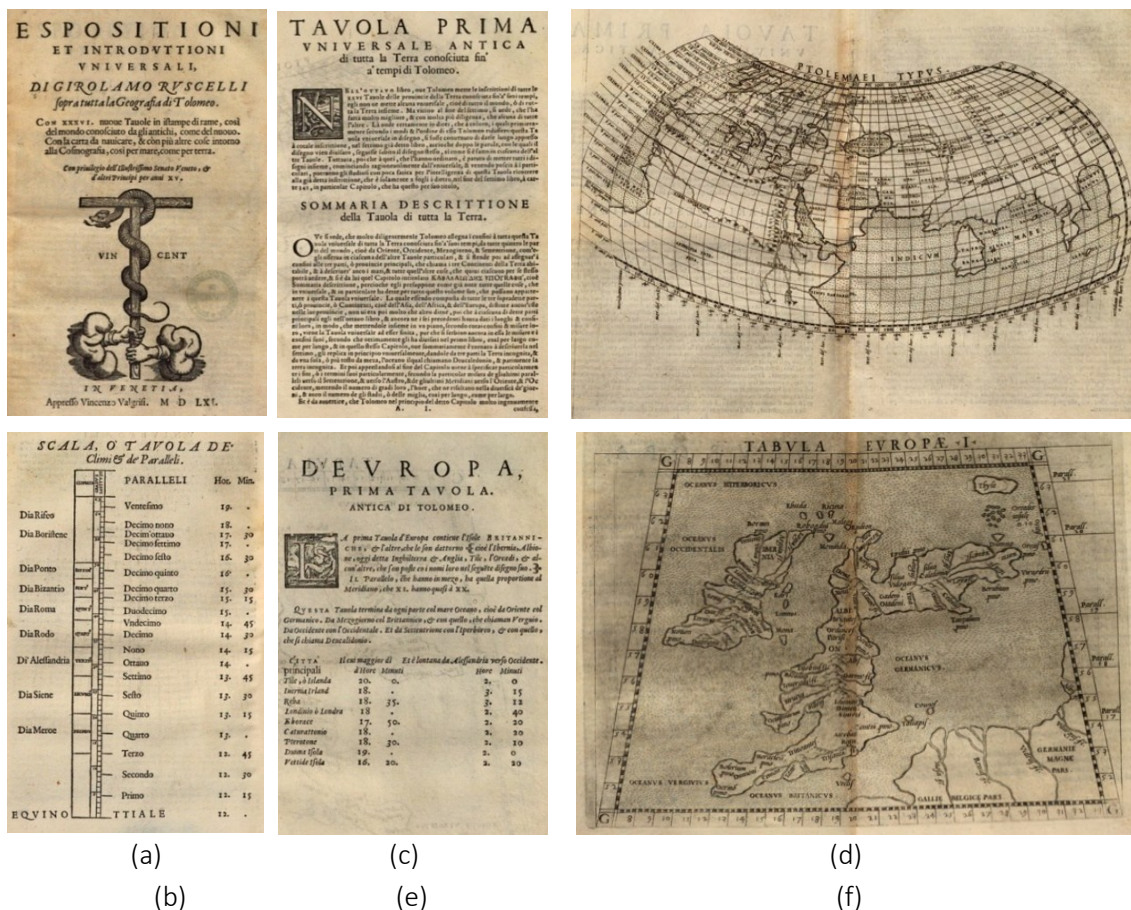
Figura 9. Portada, tabla (horizontal) para navegar desde el ocaso y tabla (vertical) de puntos equinocciales en cualquier día y hora del año.



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

En el ámbito de la Geografía, el tratado *Espositione & introduzioni universali... sopra tutta la Geografia de Tolomeo... con nuove Tavole* (1561) de Girolamo Ruscelli (1518-1566) presenta una escala de climas y paralelos conjugada con la hora y el minuto del día, lo que le confiere el carácter de *tavola*. De manera muy detallada, utiliza la intabulación en mapas que representan como sería el "universo antiguo" o la "Europa antigua" en tiempos de Ptolomeo (Figura 10).

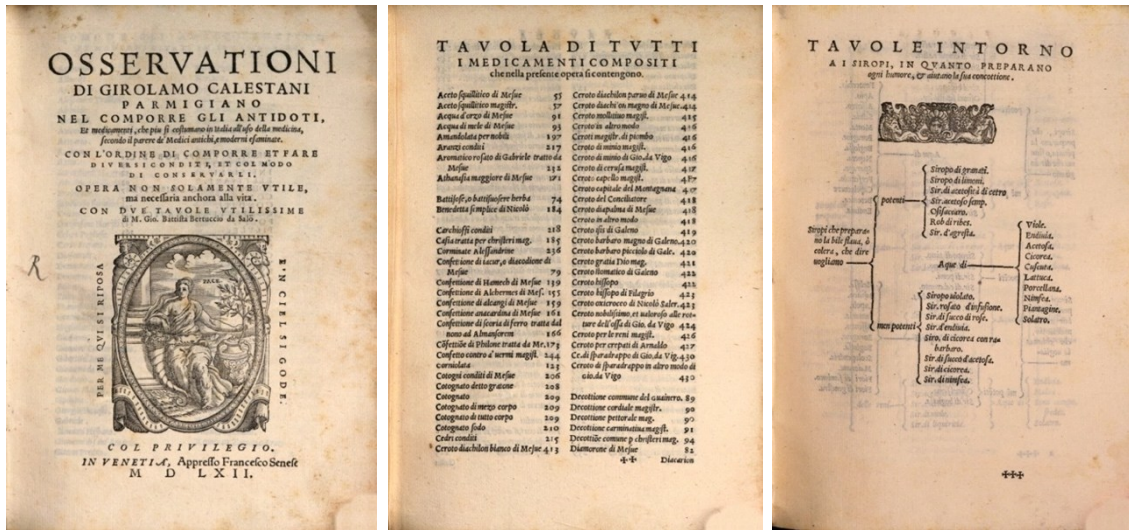
Figura 10. a) Portada; b) Tabla de climas y paralelos; c) Primera tabla universal de toda la Tierra conocida en la época de Ptolomeo; d) Typus de Ptolomeo; e) Europa, primera tabla antigua de Ptolomeo; f) *Tabula Europae I.*



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

Las *tavole* se utilizan en ámbitos tan distintos como el farmacéutico. En *Osservazioni nel comporre gli Antidoti... con due tavole utilissime* (1562) de Girolamo Calestani (1510-1582), El término aparece tanto en el frontispicio como en el índice de compuestos farmacéuticos, siendo el primer registro entre los tratados estudiados con organización tabular horizontal, posteriormente utilizada por Artusi (Figura 11).

Figura 11. Portada, tabla de medicamentos compuestos y tablas sobre jarabes.



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

Ya en el año 1562, Oratio Toscanella (1510-1580) publica una traducción al vernáculo del compendio *Il Dialogo Della Partitione Oratoria... tirato in tavole* de Marco Tulio Cicerón (originalmente escrito en el 47 a. C.), en el cual el término de la búsqueda no solo es frecuente, sino que también constituye un elemento central de la obra, ya que las particiones pueden organizarse en *tavole*, como se explica en el apartado *Utilità delle partitioni*. "Por tanto, dos cosas me llevan a interpretar y presentar estas Particiones en tablas de la forma más clara posible: por la dificultad en sí misma y por la utilidad" (Cicero, 1566, p. 25)⁷. Aquí encontramos nuevamente el uso de la organización tabular, aunque en forma vertical, en lugar de la disposición horizontal observada anteriormente (Figura 12).

⁷ "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. Portada, utilidad de las particiones e divisiones del Arte en la obra.



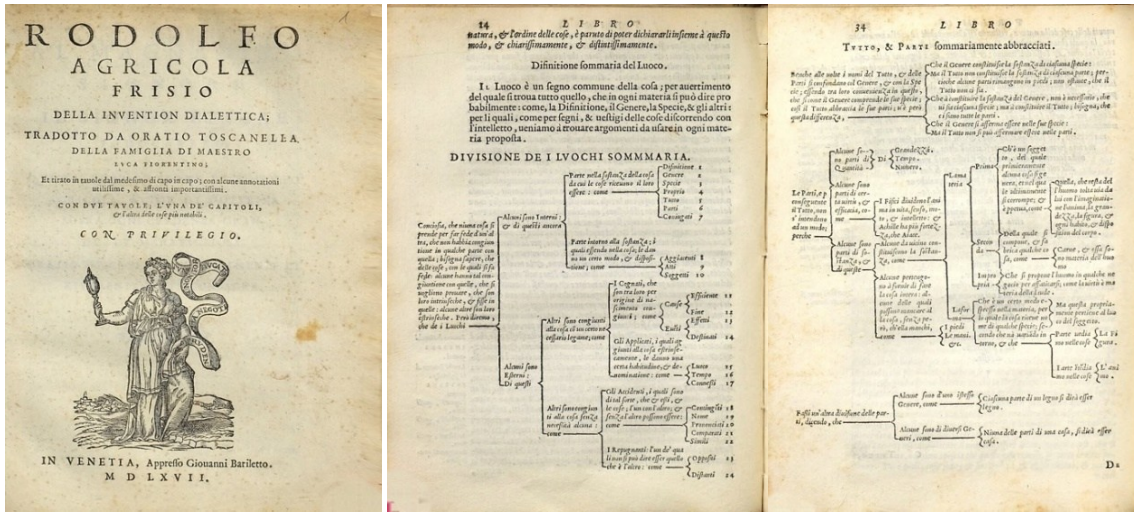
Fuente: *Il Dialogo Della Partitione Oratoria... tirato in tavole* (Cicerón, 1566, p. 1, 25, 29).

Oratio Toscanella también se dedica a la traducción del tratado *De inventione dialectica* (1470) de Rudolph Agricola (1443-1485) en su *Rodolfo Agricola Frisio Della Invention Dialectica... tirato in tavole* (1567). En esta obra, Oratio utiliza la organización tabular en formato horizontal, similar a la de Calestani, aunque no de manera extensiva en dicho tratado (Figura 13).

Otro tratado que utiliza tavole como recurso organizativo es *Historia Universale... con tavole utilissime* (1571) de Gasparo Bugati (historiador del siglo XVI). Se trata de tablas destinadas a identificar fechas relacionadas con los primeros papas. La impresión es de Di Ferrari, quien también editó *Il Dialogo Della Partitione Oratoria de Toscanella* (Figura 14).

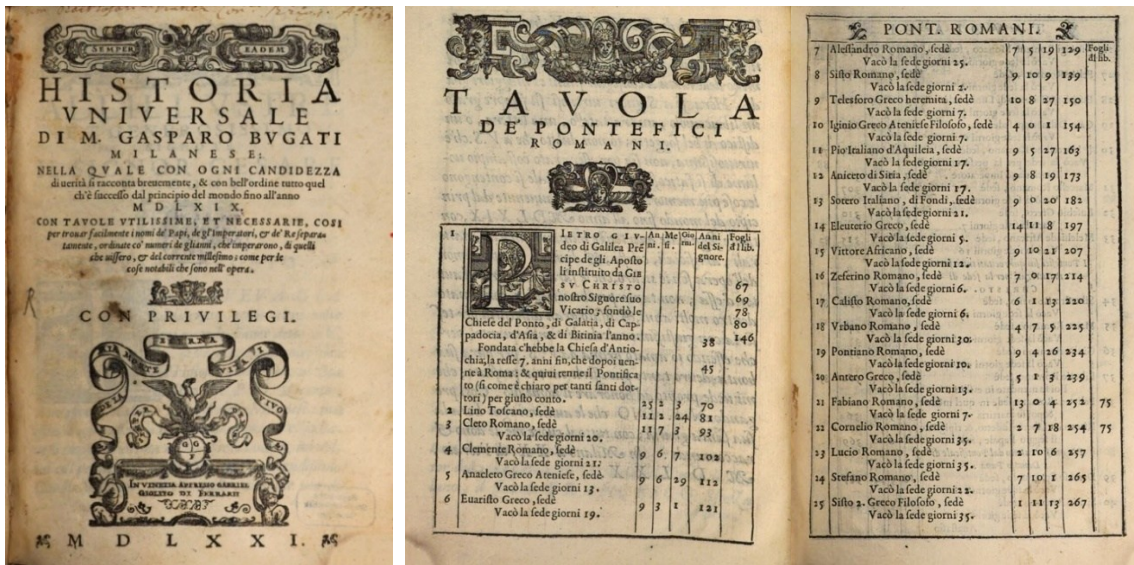
El tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria artusi y la organización tabular en tratados del siglo XVI

Figura 13. Portada, definiciones sumarias del lugar, y todo y partes resumidamente abarcadas.



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

Figura 14. Portada y tabla de los pontífices romanos.

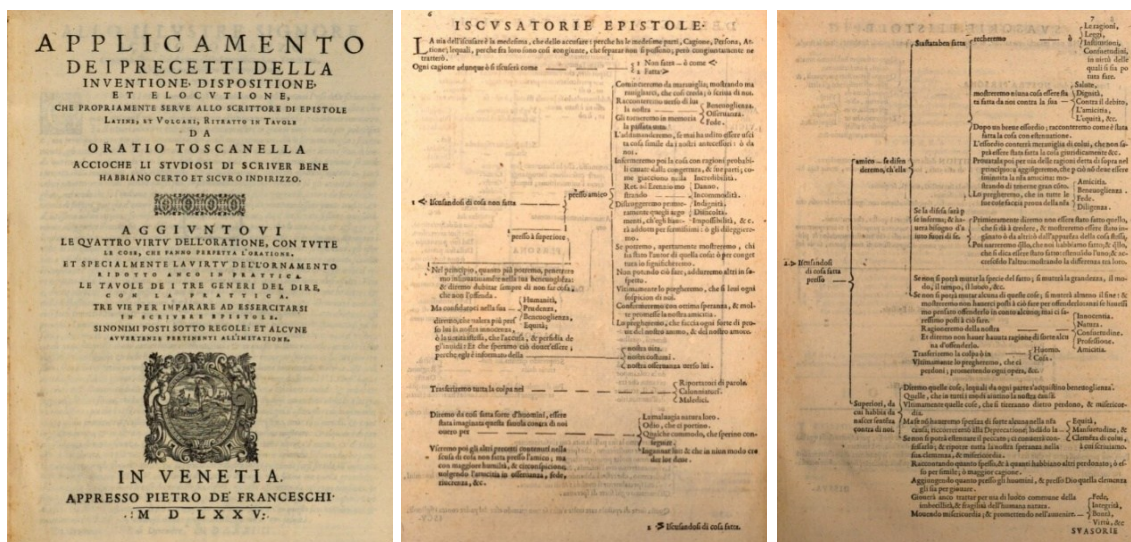


Fuente: *Historia Universale... com tavole utilissime* (Bugati, 1571, p. i, 10, 11).

Toscanello también produce un tratado de su propia autoría, *Applicamento dei Precetti della invention, dispositione, et Elocutione... Ritratto in tavole* (1575).

Nuevamente, la organización tabular no es extensiva y adopta la forma horizontal (Figura 15).

Figura 15. Portada y epístolas desculpatorias.

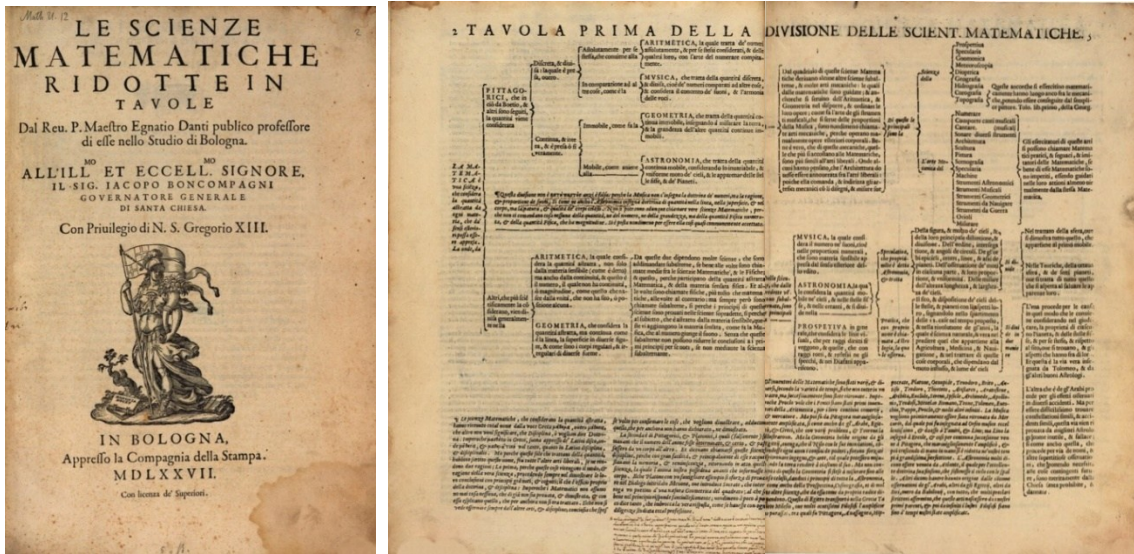


Fuente: *Applicamento dei Precetti...* (Toscanello, 1575, p. 7, 14-15).

Otros centros de impresión menos activos que los de Venecia operaban tanto en Italia como fuera de ella. Un ejemplo es la *Compagnia della stampa* de Bologna, responsable de la impresión del tratado *Le Scienze matematiche ridotte in Tavole* (1577) de Ignazio Danti (1536-1586). Aquí se observa no solo la organización tabular en forma horizontal, sino también, por primera vez entre los tratados aquí estudiados, el uso extensivo de esta técnica a lo largo de toda la obra, en una clara similitud con el empleo posterior por Artusi (Figura 16).

El tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria artusi y la organización tabular en tratados del siglo XVI

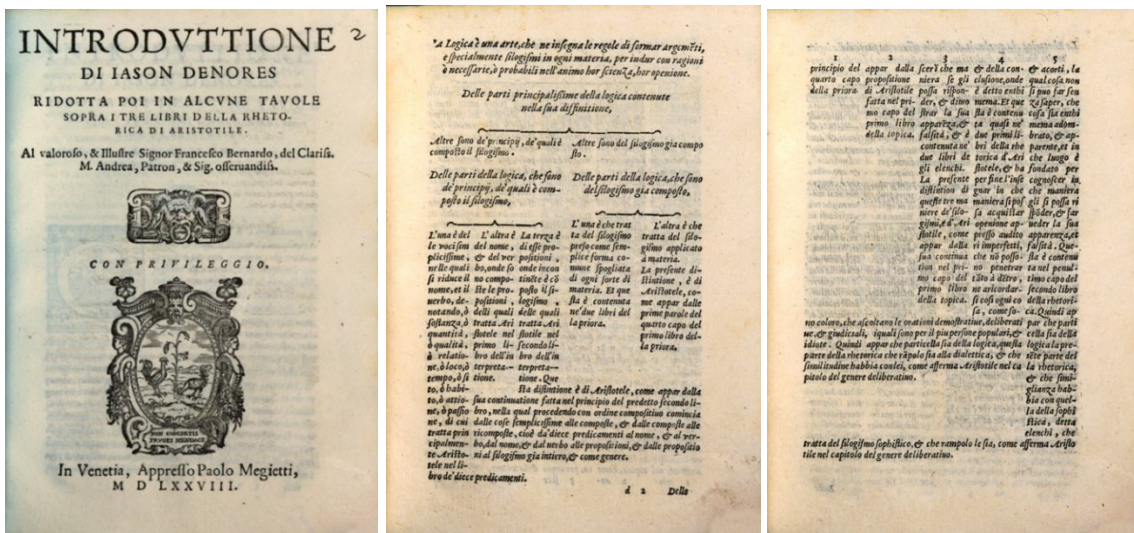
Figura 16. Portada y primera tabla de la división de las ciencias matemáticas.



Fuente: *Le Scienze mathematiche ridotte in Tavole* (Danti, 1577, pp. 5, 10-11).

Por último, el tratado *Introdutione... ridotta poi in alcune Tavole sopra tre libri della Rhetorica di Aristotile* (1578) de Giasone de Nores es un ejemplo adicional de organización tabular vertical (Figura 17).

Figura 17. Portada y tabla de las partes más principales de la lógica.



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

7 Conclusión

El tratado *L'arte del Contraponto* de Artusi sigue una línea editorial de compendios que organiza la información mediante el uso extensivo de tablas, de manera semejante a la obra *Le Scienze matematiche ridotte in Tavole*, publicada nueve años antes en Bolonia. Su autor, Ignazio Danti, fue un gran polímata y profesor en la Universidad de Bolonia hacia 1575. Artusi, por su parte, nació y vivió en Bolonia durante mucho tiempo, quizá el suficiente como para haber conocido a Ignazio Danti y/o su obra. Dado que la información biográfica sobre Artusi es escasa, no es posible comprobar ninguna hipótesis acerca de la correlación entre estos maestros. Tal vez ambos deban crédito a otra fuente anterior, quizá desaparecida o conservada en la suntuosa biblioteca de libros y manuscritos griegos y latinos de la congregación de S. Salvatore. Estudios posteriores podrán arrojar luz sobre esta cuestión.

En cuanto a la eficacia del modelo resumido de Artusi, podría decirse que, según se desprende de su la carta al lector, Artusi considera que los músicos prácticos no requieren un conocimiento teórico de nivel intelectualizado y, por lo tanto, omite en su selección aquellos textos más vinculados a la matemática (como relaciones de proporcionalidad) o a la historia (especialmente la cultura grecolatina). *L'arte del contraponto* no sustituye a *Le institutioni*, sino que funciona como una guía para dicho monumento de la teoría musical. Artusi se apoyó sobre los hombros de un gigante, Zarlino, así como este lo hizo sobre varios. Si sus aportes posteriores quedaron ensombrecidos por las diversas polémicas en las que se vio envuelto, deben considerarse otros factores además de la calidad de sus escritos, principalmente el choque provocado por la modernidad musical de comienzos del siglo XVII. De cualquier manera, es difícil imaginar que Artusi podría proyectarse más allá de la sombra de su *maestro*.

Referencias

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

El tratado *L'arte del contraponto* (1586) de Giovanni Maria artusi y la organización tabular en tratados del siglo XVI

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

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

BUGATI, Gasparo. **Historia Universale**. Veneza: Di Ferrari, 1571. Disponible en: <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>. Acceso en: 3 jul. 2024.

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

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

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

MEDINA, Pedro de. **L'Arte del navigar... tradotta de lingua Spignola in volgar Italiano**. Veneza: G. Pedrezano, 1554. Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10198194?page=,1>. Acceso en: 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. Disponible en: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10166794?q=%28Introduttione+di+Iason+Denores%29&page=,1>. Acceso en: 3 jul. 2024.

PEREIRA, Fernando; NOGUEIRA, Marcos. *Divisone 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.** Venezia: de Bascarini, 1552. Disponibile en: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/details/bsb11218451>. Acceso en: 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.** Venezia: V. Valgrisi, 1561. Disponibile en: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11212218?page=,1>. Acceso en: 3 jul. 2024.

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

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