



DOI: 10.4312/mz.59.1-2.109-133
UDK: 78.07(450)"15"Zarlino G.:781.42

Zarlinov nauk o kontrapunktu in antična glasbena teorija

Nejc Sukljan

Univerza v Ljubljani

IZVLEČEK

Prispevek obravnava povezave med Zarlinovim naukom o kontrapunktu in antičnimi teoretskimi premisleki. Po uvodnih opredelitvah in umestitvi nauka o kontrapunktu v kontekst Zarlinovega traktata *Temelji harmonike* (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558) so predstavljeni primeri utemeljevanja nekaterih kontrapunktskih pravil: raba disonance, raba kvarte, lastnosti male in velike terce, raba kromatike in enharmonije, napotki za uglasbitev besedila.

Ključne besede: Gioseffo Zarlino, kontrapunkt, zgodovina teorije glasbe, antika, renesansa

ABSTRACT

This paper discusses connections between Gioseffo Zarlino's theory of counterpoint and the ancient theoretical tradition. Basic definitions and the placement of the theory of counterpoint in the broader context of Zarlino's treatise *Harmonic Institutions* (*Le institutioni harmoniche*, 1558) are followed by examples of various rules of counterpoint: the use of dissonances, the use of the fourth, the characteristics of minor and major thirds, the use of chromaticism and enharmony, and rules for setting text to music.

Keywords: Gioseffo Zarlino, counterpoint, history of music theory, Antiquity, Renaissance

Gioseffo Zarlino (ok. 1517–1590), osrednji italijanski glasbeni teoretik 16. stoletja, si je svoj enciklopedični traktat *Temelji harmonike* (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558) zamislil kot celoviti prikaz védenja o glasbi. Med mnogimi obravnavanimi vprašanji in temami ima v spisu prav posebno mesto predstavitve kompozicijske prakse časa, ki je nedvomno njegov najbolj aktualen del: prikazan je način komponiranja, ki je v času nastanka traktata (tj. v petdesetih letih 16. stoletja) veljal za modernega, najbolj naprednega in najbolj popolnega. Gre za umetnost Zarlinove dobe, kot se je izoblikovala znotraj slovite beneške šole in kot jo je utemeljil predvsem skladatelj in vodja kapele pri baziliki sv. Marka Adrian Willaert (1490–1562), pri katerem je po prihodu v Benetke v štiridesetih letih 16. stoletja kompozicijo študiral tudi Zarlino.

Kot mnogi drugi sočasni pisci o glasbi je tudi Zarlino sledil renesančni paradigmi in pri oblikovanju svojih pogledov na glasbo izhajal iz premislov antičnih glasbenih teoretikov in filozofov. Na antično teorijo se v veliki meri navezuje tudi pri predstavitvi nauka o kontrapunktu: v besedilih antičnih avtorjev je lahko prebral, kakšna je antična glasba bila in kako je mogla učinkovati na poslušalca, sam pa je v *Temeljih harmonike* nato iskal načine, prek katerih bi bilo podobno popolnost moč utemeljiti tudi v sodobnih skladbah. V nakazanem okviru se postavlja vprašanje, kaj je nauk o kontrapunktu v *Temeljih harmonike*, kako se obravnava, opredeljuje in kako se povezuje z antičnimi teoretskimi premisleki.

Zarlino in Willaert

Kdaj točno je Zarlino s študijem pri Willaertu začel in kako je njegov učenec sploh postal, ni jasno. Možno je, da ga je z njim povezal skladatelj in organist Marco Antonio Cavazzoni (ok. 1490–ok. 1560), pri katerem se je po navedbah Bernardina Baldija (1553–1617), avtorja najstarejšega znanega Zarlinovega življenjepisa, v domači Chioggi učil igranja na orgle;¹ v času po Zarlinovem prihodu v Benetke (1541) je bil namreč v mestu tudi Cavazzoni in znano je, da sta z Willaertom prijateljela.² Baldi še pravi, da je Zarlino s študijem pri Willaertu pravzaprav nadaljeval tisto, kar je začel v Chioggi, in da je pri mojstru študiral tri polna leta.³ Domnevamo lahko, da je s študijem zaključil pred letom 1549, ko je bila izdana njegova zbirka devetnajstih motetov *Glasbene*

1 Bernardino Baldi, *Le vite de'matematici: Edizione annotata e comentata della parte medievale e rinascimentale*, ur. Elio Nenci (Milano: Franco Angeli, 1998), 544.

2 Podrobneje o Cavazzoniju glej Colin H. Slim, »Cavazzoni, Marco Antonio«, v *Grove Music Online*, Oxford Music Online, dostop 22. februarja 2023, <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.05219>; Oscar Mischianti, »Cavazzoni, Marc'Antonio«, v *Dizionario Biografico degli Italiani*, ur. Alberto M. Ghisalberti, zv. 23 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, Giovanni Treccani, 1979), dostop 22. februarja 2023, [https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-cavazzoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-cavazzoni_(Dizionario-Biografico)/).

3 Baldi, *Le vite de'matematici*, 544–545.

kompozicije za pet glasov (Musici quinque vocum moduli), ki bi lahko bila plod študija, saj so skladbe gotovo nastajale v letih pred izdajo.⁴

Kot je razvidno iz njegovih spisov, je Zarlino svojega učitelja zelo cenil in občudoval. V začetku *Temeljev harmonike* ga je postavil celo za novega Pitagoro, ki je glasbi povrnil nekdanji sijaj:

*Vendar pa je najodličnejši Bog [...], da bi tu spodaj pokazal, kako ljubki so lahko napevi angelov, ki v nebesih slavijo njegovo veličino, milostno dopustil, da se je v našem času rodil Adrian Willaert, resnično eden izmed najedinstvenejših mislecev, ki so se kadarkoli ukvarjali s praktično glasbo. Kot novi Pitagora je natančno preučil vse, kar se lahko v glasbi dogodi. Ko je naletel na neštete napake, jih je pričel odpravljati in tako glasbo ponovno popeljal proti tisti slavi in dostojanstvu, ki ju je nekoč že imela in ki si ju po pameti zasluži. Pokazal je primeren način, kako se v elegantnem slogu komponira vsak glasbeni napev [musical cantilena] in s svojimi kompozicijami podal najjasnejše zgleds.*⁵

Willaertov način komponiranja, ki ga je učitelj nedvomno prenašal na učenca, se v Zarlinovih glasbenoteoretskih traktatih večkrat omenja, občuduje in postavlja za zgled. V tem pogledu je posebej zanimiva anekdota iz Zarlinovega spisa *Glasbena dopolnila (Sopplimenti musicali, 1588)*, ki prinaša vpogled v Willaertov kompozicijski proces:

K temu antičnemu primeru želim dodati še sodobnega, ki se je zgodil v letu našega zveličanja 1541, prvem, ko sem prišel živeti v Benetke, in sicer peti dan v decembru, v cerkvi sv. Janeza Milostnega na Rialtu. Na omenjeni dan bi se morale ob prazniku sv. Nikolaja peti slavnostne večernice. [...] Ker ni še bilo vseh pevcev, [...] je eden izmed prisotnih, ki je želel slišati neko svojo obširno, dvodelno petglasno skladbo, prosil tiste, ki so že prišli, če bi jo zapeli. Ti so mu z veseljem ustregli in jo zapeli dvakrat. Ves zadovoljen se je [avtor] veselo obrnil k Paraboscu, ki je bil prisoten, in mu dejal: »Povejte mi, prosim, gospod Girolamo, koliko časa bi gospod Adriano pisal podobno skladbo?« Parabosco je odgovoril: »Resnično, gospod Alberto (tako se je namreč imenoval skladatelj), tako dolge skladbe ne bi pisal manj kot dva meseca.« Skladatelj se je nato zasmejal in rekel: »Je res možno, da bi potreboval toliko časa? Veste, da sem včeraj zvečer sedel in nisem vstal, dokler [skladbe] nisem dokončal.« Parabosco je gospodu Albertu takoj odgovoril: »Vsekakor vam verjamem in se čudim, da v tem času niste zložili deset takih [skladb]. In ne čudite se, če govorim tako, kajti ko gospod Adriano komponira, počne to zelo skrbno, spretno in preden

4 Glej Gioseffo Zarlino, *Motets from 1549*, part 2, *Eleven motets from Musici quinque vocum moduli*, ur. Christle Collins Judd (Middleton: A-R Editions, 2007), 2.

5 »Nondimeno l'ottimo Iddio [...] et che qua giù ne fa cenno di quanta soavità possano essere i canti de gli Angioli, i quali nel cielo stanno a lodare la sua maestà; ne hà conceduto a gratia di far nascere a nostri tempi Adriano Vvillaert, veramente uno de più rari intelletti, che habbia la Musica prattica giamai essercitato: il quale a guisa di nuovo Pithagora essaminando minutamente quello, che in essa puote occorrere, et ritrovandovi infiniti errori, ha cominciato a levargli, et a ridurla verso quell'honore et dignità, che già ella era, et che ragionevolmente doveria essere; et hà mostrato un'ordine ragionevole di componere con elegante maniera ogni musical cantilena, et nelle sue compositioni egli ne hà dato chiarissimo essemplio.« Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* (Venetia, 1558), 1–2. Če v opombi ni drugače navedeno, so prevodi avtorjevi.

zaključì in objavi svojo skladbo, o njej razmisli in zelo dobro preuči, kar je napisal. Zato pa tudi slovi kot najboljši [skladatelj] današnjega časa. [...] Vzemite ga za zgled in odvadite se biti tako nepreudarni v komponiranju, če želite, da se vas bodo ljubitelji in tisti, ki se spoznajo na dobro glasbo, dolgo spominjali. Kajti če že ni nemogoče, je vsaj težko na hitro napraviti kako stvar, ki bi v sebi imela kaj popolnosti.»⁶

Po Zarlinovih navedbah je torej Willaert komponiral le trudoma, počasi in premišljeno. A rezultat je očiten: Willaert slovi kot najboljši skladatelj časa, ki se ga bodo še dolgo spominjali; njegove kompozicije so prečiščene, izdelane in očitno – popolne.

Tovrstnih navedb je v Zarlinovih spisih še veliko. Na nekem drugem mestu v *Glasbenih dopolnilih* se tako postavi za nadaljevalca Willaertove kompozicijske šole, saj ga označi za »najodličnejšega praktika, nadvse razsodnega, znamenitega in z veliko izkušnjami v glasbi, ki je bil v praktični glasbi moj predhodnik«.⁷ V *Utemeljitevah harmonike* (*Dimostrationsi harmoniche*, 1571) pa med drugim pravi, da ne bi bil tako dober teoretik, če ga Willaert ne bi tako dobro naučil praktične glasbe.⁸

6 »A questo antico fatto, ne voglio aggiungere anco un moderno, che accascò nell'Anno di nostra Salute 1541. il primo ch'io venni ad habitar Venetia, et nel Quinto giorno di Decembre, nel tempio di S. Giovanni Elemosinario in Rialto; nel qual giorno dovendosi cantare un Vespero solenne per la festa di S. Nicolò; [...] non erano ancora ridotti tutti quei Cantori [...]: Laonde uno de quelli, che si trovavano presenti, volendo udire una sua Compositione assai ben proliffa; fata in due parti à cinque voci; pregò una parte de quei Cantori ch'erano presenti, che fussero contenti di compiacerlo; ilche fecero gratiosamente; replicandolo anco una fiata. Hora essendosi compiacuto pienamente, voltatosi con volto allegro verso in Parabosco, ch'era presente, gli disse: ditemi, di gratia, M. Girolamo; quanto tempo sarebbe stato M. Adriano à comporre un Canto simile? Rispose il Parabosco; veramente M. Alberto (che così havea nome il Compositore) che à fare un canto di tanta lunghezza, non sarebbe stato men di due mesi. Rise allora il Compositore, et disse: È possibile, ch'ei stesse tanto? Sapete, che herisera mi posi à sedere, et non mi levai, ch'io gli hebbi dato fine. À fè M. Alberto, disse subito il Parabosco, ch'io ve lo credo et mi maraviglio, che in tanto tempo non ne habbate fatto dieci di questa sorte; Et non vi maravigliate perch io parli in questo modo percioche M. Adriano, quando egli compone, mette ogni suo studio et ogni sua industria: et pensa et studia molto bene quello, c'habbia da fare, avanti che dia fine, et mandi in luce una sua compositione: il perche non per altro, che per questo è reputato il Primo de nostri tempi. [...] habbiano la sua lettione, et imparino à non esser tanto precipitosi nel comporre; se vogliono che duri la sua memoria appresso quelli, che sono amatori, et intendenti della buona musica: essendochè se bene non è impossibile, è almeno difficile, il far presto alcuna cosa, che habbia in sé qualche perfettione.« Gioseffo Zarlino, *Sopplimenti musicali* (Venetia: Francesco de'Franceschi Senese, 1588), 326.

7 »[...] pratico eccellentissimo, di giudicio grande, di felicissima et fecondissima memoria, et di grande, isperientia nella Musica, et nelle cose della Pratica mio Precettore.« Zarlino, *Sopplimenti musicali*, 9.

8 Gioseffo Zarlino, *Le Dimostrationsi harmoniche* (Venetia: Francesco de'Franceschi Senese, 1589), 12.

Zasnova *Temeljev glasbe: glasba kot scienza in arte*

Zarlinova predstavitev nauka o kontrapunktu, kot ga je spoznaval v času študija pri Willaertu, je v *Temeljih harmonike* tesno vpeta v vseobsegajoč glasbeni sistem, ki ga je Zarlino postavil izhajajoč iz premislekov antičnih glasbenih teoretikov. Razpetost med antično teorijo na eni strani in sočasno kompozicijsko prakso na drugi se kaže tudi v zasnovi traktata, ki je v grobem razdeljen na dva dela, teoretičnega (spekulativnega) in praktičnega. V tako zasnovani vsebini *Temeljev harmonike* se kaže temeljno Zarlinovo prepričanje, da je potrebno teoretske osnove glasbene znanosti (utemeljene na antični tradiciji) nujno združevati s praktičnim glasbenim ustvarjanjem:

In čeprav naj spekulacija sama na sebi ne bi potrebovala praktične uresničitve, spekulativni mislec brez pomoči umetnika ali instrumenta vendarle ne more uresničiti nobene nove stvari, ki si jo je zamislil. Zato takšna spekulacija, tudi če bi bila utemeljena, ne bi obrodila sadov, saj ne bi dosegla svojega končnega cilja, ki ga lahko uresniči z naravnim ali umetnim instrumentom. Na drugi strani tudi umetnik brez pomoči razuma svoje izvedbe ne bi nikdar izpeljal do popolnosti. In zato sta v glasbi (če si jo zamišljamo v njeni popolnosti) ti dve področji tako povezani, da se ju iz navedenih razlogov ne da ločiti.⁹

Glasba je po Zarlinovem prepričanju – ki je ključno za razumevanje celotne vsebine *Temeljev harmonike* – potemtakem sestavljena iz dveh komponent, znanstvene (teoretična oz. spekulativna glasba) in umetniške (praktična glasba), je *scienza in arte*. Čeprav sta neločljivi in druga brez druge ne moreta, se vendarle zdi, da Zarlino na prvo mesto postavlja *scienzo*, kar je tudi ontološko utemeljeno: Spekulativni premisleki brez svoje končne uresničitve v dejanski zvoneči glasbi morda res ne dosežejo svojega cilja in so namenjeni le samim sebi, a kljub temu lahko obstajajo, saj spekulacija sama na sebi ne potrebuje praktične dejavnosti. Na drugi strani je jasno, da obstoj praktične glasbe brez trdne teoretske podlage (v okviru katere je v prvi vrsti obravnavan njen tonski sistem) ni možen. Iz tega sledi, da *vsakršna* glasbena dejavnost nujno izhaja iz spekulativnih premislekov, ti pa so v Zarlinovi misli o glasbi povezani prav z antično glasbenoteoretsko tradicijo. Glasba je torej v *Temeljih harmonike* v prvi vrsti utemeljena kot eksaktna znanstvena disciplina (*scienza*), ki se jo more z znanstvenim motrenjem natančno opisati in dognati njene vzroke, svojo ures-

9 »E quantunque la speculazione da per sé non abbia dibisogno dell'opera, tuttavia non può lo speculativo produr cosa alcuna in atto ch'abbia ritrovato nuovamente, senza l'aiuto dell'artefice overo dell'istrumento; perciocché tale speculazione, se ben ella non fusse vana, parrebbe nondimeno senza frutto, quando non si riducesse all'ultimo suo fine che consiste nell'essercizio de' naturali e arteficiali istrumenti, col mezo dei quali ella viene a conseguirlo, come ancora l'artefice senza l'aiuto della ragione mai potrebbe condurre l'opera sua a perfezione alcuna. E perciò nella musica (considerandola nella sua perfezione) queste due parti sono tanto insieme congiunte che per l'assegnate ragioni non si possono separare l'una dall'altra.« Gioseffo Zarlino, *L'istituzioni armoniche*, ur. Silvia Urbani (Treviso: Diastema, 2011), 56.

ničitev pa vendarle najde prek umetnosti (*arte*) kontrapunkta, ki je njena neločljiva in nujna komponenta.¹⁰

Zarlinova opredelitev kontrapunkta

Kontrapunkt kot kompozicijska disciplina

Potem ko Zarlino v prvih dveh knjigah *Temeljev harmonike* zgradi svoj tonski sistem in podrobno predstavi iz njega izhajajočo uglasitev, je (skladno z njegovimi pogledi na glasbo kot teoretično in praktično disciplino) v tretji knjigi čas za obravnavo nauka o kontrapunktu. Ob tem je vseskozi prisotno zavedanje: nauk o kontrapunktu je možen in je takšen, kot je, le zaradi pred tem opisanega sistema in le znotraj njega. Tako kot je glasba nasploh odraz in vidik širše resničnosti in urejenosti obstoječega sveta, je odraz te iste resničnosti tudi kontrapunkt. To se navzven kaže v urejenosti not, ki zaznamujejo posamezne tone. Vsaka matematična disciplina (in glasba je ena od njih¹¹) namreč temelji na prikazu, poudarja Zarlino, zato je bilo treba izumiti sredstva, s katerimi bi ta prikaz, ki razjasni vse stvari, približali človeški zaznavi. Matematiki so v ta namen iznašli nekatere oznake (*cifere*), tesno povezane s snovjo, ki jo obravnavajo, in sicer točke, črte, površine, telesa, števila in mnoge druge, ki jih lahko upodobimo samo na papirju. Z njimi so označili stvari, ki so jih želeli prikazati. Ker se tudi toni sami na sebi na noben način ne morejo zapisati, so glasbeniki, da bi lahko udejanjili svoje spekulacije ter jih postavili pod presojo razuma, prav tako iznašli oznake, ki so jih poimenovali figure oz. note. Te so bile sprva le pike (*punti*), postavljene druga nasproti drugi, od koder izvira tudi poimenovanje *kontrapunkt* (*contrapunto*), razloži Zarlino, ki sicer meni, da bi bil ustrežnejši izraz *kontraton* (*contrasuono*), saj se drug nasproti drugemu v resnici postavljajo toni.¹²

Navznoter je urejenost opredeljena kot prava harmonija, ki se kaže v skladju oz. ubranosti celote (skladbe), sestavljene iz različnih tonov in melodičnih linij, ki so druga od druge oddaljene v harmoničnih in izmerljivih intervalih.¹³ Nauk

10 Iz nakazane delitve je med drugim razvidno Zarlinovo dojetje glasbene teorije in glasbene prakse. Kot teorijo si predstavlja izključno spekulativne premisleke o glasbi, nauk o kontrapunktu (ki ga danes morda dojemamo kot glasbeno teorijo) pa je v njegovih premislekih glasbena praksa. Takšna opredelitev izhaja iz že nakazanega končnega rezultata obeh početij: Nauk o kontrapunktu v svoji uresničitvi pripelje do nekega izdelka, do konkretne kompozicije, zaradi česar je opredeljen kot glasbena praksa. Na drugi strani pri spekulaciji konkretnega izdelka ni, temveč se prek tovrstnih premislekov glasbo samo opisuje oz. v prvi vrsti preučuje tonski prostor, v katerem poteka.

11 V skladu z dobro znano antično in srednjeveško tradicijo je Zarlino glasbo obravnaval kot eno izmed štirih kvadrivialnih disciplin. Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 18 in 76–78.

12 Prav tam, 308–310.

13 Zarlino je interval, ki je najmanjša enota njegovega tonskega sistema, opredelil kot razdaljo med dvema različnima tonoma, nižjim in višjim, ki je v matematičnem smislu izražena z razmerjem. Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 185.

o kontrapunktu je torej nauk o celoti harmonij, o načinu združevanja sozvočij in umetnosti komponiranja različnih glasov skladb (*varie parti della cantilena*) in o njihovem razporejanju v skladu z razmerji in merjenim časom (*misura del tempo*), pojasni Zarlino.¹⁴

Nauk o kontrapunktu med razumskim premislekom, estetsko presojo in skladateljsko izkušnjo

Zarlino se pri obravnavi nauka o kontrapunktu na eni strani tesno navezuje na spekulativni del *Temeljev harmonike* in mnoge premisleke in kompozicijska pravila utemeljuje prav na razumski osnovi: tako so določena, ker se to sklada z naravno (harmonično) urejenostjo, z razmerji zvenceh števil¹⁵ in z matematično urejenim sistemom. Poglejmo nekaj primerov:

(1) Dve popolni konsonanci istega razmerja si pri postopu navzgor ali navzdol ne smeta slediti druga za drugo, ne da bi bilo kaj vmes,¹⁶ z enim od pravil določa Zarlino, ki nato poda naslednjo utemeljitev: harmonija nastane le z združitvijo različnih stvari, ne pa z združitvijo tistih, ki so si v vsem enake. Zato velja: bolj kot so si razdalje med glasovi različne, bolj je kompozicija harmonična.¹⁷

(2) Na enak način je utemeljeno tudi pravilo, da se morajo glasovi v skladbi večinoma gibati v nasprotni smeri: ko gre spodnji glas gor, gre zgornji dol, in obratno.¹⁸

(3) Pri gibanju iz nepopolne konsonance v popolno ji mora biti le-ta najbližja: iz male sekste gremo v kvinto, iz velike pa v oktavo. Pri tem Zarli-

14 Prav tam, 308.

15 Kot je dobro znano, je Zarlino v *Temeljih harmonike* razširil tradicionalni sistem pitagorejskih konsonanc. V skladu s slednjim so bili konsonančni zgolj intervali, katerih razmerja je moč izraziti s prvimi štirimi števili: oktava (2 : 1), oktava s kvinto (3 : 1), dvojna oktava (4 : 1), kvinta (3 : 2) in kvarta (4 : 3). V Zarlinovem času, ko so se v praksi kot konsonančne (četudi opredeljene kot nepopolne konsonance) že dlje časa uporabljale tudi lepo zvenceče terce in sekste, pitagorejski sistem ni bil več ustrezen in potrebno ga je bilo prilagoditi sočasni glasbeni danosti. Zarlino je tako namesto števila štiri (*numero quaternario*) zagovarjal število šest (*numero senario*) in kot konsonančne postavil tiste intervale, katerih razmerja je moč izraziti s prvimi šestimi števili; ob že navedenih pitagorejskih konsonancah so to še velika terca (5 : 4), mala terca (6 : 5), velika seksta (5 : 3), pa tudi mala seksta (8 : 5), ki jo mora Zarlino posebej utemeljiti, saj števila osem ni med prvimi šestimi števili.

Iz delov števila šest moremo potencialno dobiti tudi razmerja disonanc, nadalje pojasni Zarlino. Če namreč ta števila pomnožimo med seboj (vsakega z vsakim in s samim seboj), bodo med dobljenimi števili tudi razmerja malega (10 : 9) in velikega (9 : 8) tona, malega (25 : 24) in velikega (16 : 15) poltona, male (9 : 5) in velike (15 : 8) septime. Števila, ki jih dobimo z medsebojnim množenjem delov števila šest, Zarlino poimenuje *zvenceča števila*: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 18, 20, 24, 25, 30, 36; v skladbah se lahko uporabljajo zgolj tisti intervali, katerih razmerja najdemo med njimi. Podrobneje o Zarlinovem sistemu *senario* glej Nejc Sukljan, »Renaissance Music between Science and Art: The Case of Gioseffo Zarlino«, *Muzikološki zbornik* 56, št. 2 (2020): 183–206, <https://doi.org/10.4312/mz.56.2.183-206>.

16 Mišljeni so zaporedni unisoni ali paralelne kvinte in oktave.

17 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 366.

18 Prav tam, 381.

no razmišlja: Velika seksta je bliže kvinti kot oktavi. Zakaj jo moramo torej postavljati pred oktavo in ne pred kvinto? To lahko na eni strani utemeljimo razumsko, trdi. Velika seksta je v razmerju 5 : 3, za številom 5 pa nastopi 6, ki skupaj z njim da razmerje male terce (6 : 5); če le-to prištejemo veliki seksti, dobimo oktavo.¹⁹ Poleg tega je večja od katerihkoli dveh nepopolnih konsonanc vedno bolj nagnjena k razširitvi v višino kot mala: ker si vsaka stvar želi približati se sebi podobnemu, se velika seksta, ki ji je bolj podobna od male, želi približati oktavi, ki je po svoji naravi bolj popolna od kvinte. Podano pravilo lahko utemeljimo tudi z avtoriteto mnogih sodobnih glasbenikov, ki sledijo argumentom in avtoriteti starejših, dodaja Zarlino: če bi omenjene konsonance v skladbah postavljali na drugačen način, bi jih postavljali proti njihovi naravi; kar je postavljeno proti naravi, pa ne more dobro učinkovati.²⁰

Na drugi strani je v ospredje velikokrat postavljen slušno-estetski kriterij, največkrat povezan s sklicevanjem na avtoriteto starejših skladateljev. Ilustrativni so naslednji primeri:

(1) Po popolni konsonanci je dobro postaviti nepopolno in obratno, trdi Zarlino. Čeprav v naravnem redu harmoničnih števil najprej nastopajo vse popolne konsonance, zatem pa še vse nepopolne,²¹ so stari (*antichi*) skladatelji ugotovili, da jih ni dobro postavljati v tem zaporedju.²²

(2) Glasovi v kompozicijah se lahko izjemoma gibljejo tudi istosmerno, a je pri tem treba paziti, da to ne bi imelo slabega učinka (*tristo effetto*) za uho. Zato se moramo držati nekaterih omejitev, med drugim tovrstnih postopov ne smemo prepogosto rabiti v dvoglasnih kontrapunktih, kajti sluh jih takrat bolj zazna.²³

(3) V dvoglasnih kontrapunktih *ni lepo*, če glasova istosmerno skokovito prehajata z velike nepopolne konsonance v popolno (npr. iz decime v oktavo). To bo ostremu ušesu vedno povzročilo nekaj nadleže, trdi Zarlino.²⁴

(4) Skokovitim gibanjem in velikim razdaljam med glasovi se je treba kar najbolj izogibati; glasovi kompozicije naj se gibljejo čim bolj postopoma, saj se skokovita gibanja težko poje, pa tudi ušesu niso prijetna.²⁵

19 Velika seksta in mala terca sta dejansko komplementarna intervala. A zdi se, da Zarinovo razmišljanje ne gre v tej smeri in da gre na tem mestu za čisto računsko spekulacijo. Prepričan je namreč bil, da manjši intervali nastanejo z delitvijo oktave in ne obratno. Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 295–297, 313–316.

20 Prav tam, 387–389.

21 V zaporedju Zarinovih zvencih števil (glej op. 15) si najprej sledijo členi razmerij popolnih konsonanc (oktava, kvinta, kvarta), zatem pa še nepopolnih (mala in velika terca, mala in velika seksta).

22 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 380. Čeprav Zarlino na tem mestu ne navaja, na podlagi česa so starejši skladatelji tako zaporedje konsonanc zavračali, se iz konteksta vendarle zdi, da je prevladal slušno-estetski kriterij: zavračajo ga, ker se ne sliši lepo.

23 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 381–382.

24 Prav tam, 382.

25 Prav tam, 384–385.

Ob obeh komponentah (razumski in slušno-estetski) je za doseganje popolnosti kompozicij važna še tretja, ki pa se je v traktatu ne da razložiti, namreč izkušnje skladatelja. Četudi se bo ta držal vseh v *Temeljih harmonike* predstavljenih pravil, mu bo šele poglobljena izkušnja s komponiranjem in z glasbo omogočila ustvarjanje popolnih skladb. V tem Zarlino glasbenika primerja z zdravnikom, ki si ne more pridobiti popolnega znanja le s študijem Hipokrata, Galena in drugih piscev – pridobi si ga lahko šele takrat, ko bo prakticiral z drugimi zdravniki in z njimi pogosto razpravljal ter si na ta način pridobil izkušnje. Na enak način tudi glasbenik ne bo mogel biti popoln, če bo le znova in znova prebiral številne knjige: poleg tega, da mora dobro poznati pravila, mora tudi razpravljati s kom, ki dobro pozna glasbeno prakso in kontrapunkt. Ta mu bo lahko pojasnil kako stvar, ki jo je morda narobe razumel, hkrati pa si bo pridobil tudi prepotrebne izkušnje, zaključil Zarlino.²⁶

Nauk o kontrapunktu in antična retorična teorija

Čeprav ni neposredno povezana z antično glasbeno teorijo, velja ob obravnavi Zarlinovega nauka o kontrapunktu izpostaviti njegovo tesno navezovanje na antično retoriko. Zarlino namreč pravi, da je pravila kontrapunkta predstavil le v splošnem, vsak skladatelj zase pa jih mora uporabiti pri izdelavi konkretne kompozicije; na podoben način so tudi antični avtorji, kot so Aristotel, Cicero, Kvintilijan in Horacij, predstavili svoja pravila za govornišvo in pesništvo.²⁷ Ta podobnost se navzven kaže predvsem v prevzemanju nekaterih temeljnih konceptov antične teorije govornišva in v njihovi prilagoditvi za potrebe predstavitve teorije komponiranja sodobne glasbe. Med drugim so prevzeti pojmi *tema* (*soggetto*), *imitacija* (*imitatione*), *invencija* (*inventione*), *perioda* (*periodo*), *kadenca* (*cadenza*), kot so rabljeni v znanem spisu Marka Fabija Kvintilijana (ok. 35–100) *Govorniška vzgoja* (*Institutio Oratoria*).²⁸ Ne da bi se spuščali v podrobnejšo razpravo o nakazanem vprašanju, predstavimo v nadaljevanju za ilustracijo le opredelitev *teme*.

Brez teme ne bi bilo kompozicije, trdi Zarlino.²⁹ Pesnik ima v svojih pesnitvah za temo neko zgodbo ali pripoved, ki si jo je bodisi izmislil bodisi jo je prevzel od drugod in na ta način razveseljuje duha poslušalcev. Tudi glasbenik, ki ima pred seboj isti cilj (razveseljevanje duha poslušalcev s harmonično ubranostjo), mora imeti temo, na kateri je utemeljena njegova skladba (*cantilena*) in ki je nato olepšana z različnimi tonskimi postopi (*modulationi*) in akordi (*harmonie*), na način, da je poslušalcem v veliko zadovoljstvo. Iz teme skladatelj

26 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 542–543.

27 Prav tam, 393–394.

28 Podrobneje o tem vprašanju glej Martha Feldman, *City Culture and the Madrigal at Venice* (Berkeley: University of California Press, 1995), 171–193.

29 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 357–358.

črpa invencijo (*inventione*) za ustvarjanje drugih glasov kompozicije. Skladatelj si jo lahko zamisli sam, lahko pa jo prevzame iz kake druge skladbe. Če je ne bi iznašel ali je prevzel od drugod, pa bo kot tema funkcioniral tisti glas, s katerim bo začel skladati svojo kompozicijo, zaključiti Zarlino.³⁰

Zgradbo kompozicije si moremo torej na nek način predstavljati podobno kot zgradbo govora. Tako kot govornik (ali pesnik) si tudi skladatelj izbere določeno temo, ki jo nato obdela: postavlja ji nasprotno glasove, skladbo členi na odseke, v njej napravlja premore ipd. Vse to z namenom, da bo poslušalcem v zadovoljstvo. Čeprav v *Temeljih harmonike* o tem izrecno ne govori, se zdi, da si je Zarlino predstavljal, da bo tako urejena skladba poslušalcu lažje dostopna, skladatelj pa bo imel pri njenem skladanju trdno oporo in jasno izhodišče.

Utemeljevanje kontrapunktskih pravil

Kot je bilo že nakazano, se bolj konkretno kot z oblikovno podobo kompozicije, ki je povezana s temeljnimi pojmi antične govorniške teorije, s pogledi antičnih glasbenih teoretikov povezujejo nekateri kompozicijski postopki in (iz njih izhajajoče) značajske lastnosti kompozicije. Ilustrativni primeri so raba disonance, vprašanje o konsonančnosti kvarte, lastnosti male in velike terce, raba kromatike ter povezave med glasbo in besedilom.

Raba disonance

Potem, ko so v prvem delu *Temeljev harmonike* intervali opredeljeni bodisi kot konsonance ali kot disonance, so v okviru nauka o kontrapunktu podana pravila, kako se ene in druge lahko rabi v kompoziciji. Kompozicija mora biti zgrajena v prvi vrsti iz konsonanc, trdi Zarlino,³¹ šele nato se lahko rabijo tudi disonance – toda strogo nadzorovano. Raba nekaterih disonanc je tudi povsem prepovedana: Glasovi se lahko gibljejo le v intervalih (tako konsonančnih kot disonančnih), katerih členi razmerij so vsebovani med zvenečimi števili, izpeljanimi iz *senaria*.³² Posledično sta tritonius (45 : 32) in *semidiapente* (64 : 45) strogo prepovedana: oblik (razmerij) teh intervalov med zvenečimi števili ni.³³ Prepovedana nista le v istem sozvočju ali v melodiji, temveč do njiju ne sme priti niti med glasovoma dveh zaporednih sozvočij, saj v tem primeru ne bosta v harmoničnem razmerju (*relatione harmonica*):³⁴

30 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 358–359.

31 Prav tam, 358.

32 Glej op. 15.

33 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 418.

34 Prav tam, 371–372.



Glasbeno ponazorilo 1: Prepovedano gibanje: tritonus *F–H* med dvema zaporednima sozvočjema.

Izmed disonanc se lahko rabijo mali (25 : 24) in veliki (16 : 15) polton, mali (10 : 9) in veliki (9 : 8) ton, mala (9 : 5) in velika (15 : 8) septima ter velika (9 : 4) nona,³⁵ ki pa lahko nastopajo le v neenostavnih (*diminuti*) kontrapunktih, saj se jih v enostavnih (*semplici*) preveč jasno sliši.³⁶ Čeprav disonance sluhu niso najbolj ljube, so mu v tovrstnih kompozicijah (neenostavnih) vendarle v veliko veselje in užitek, če so le postavljene na pravi način in v skladu z ustreznimi pravili.³⁷ Glasbenik jih v tem smislu rabi predvsem iz dveh razlogov: (1) Z njihovo pomočjo lahko prehajamo od ene konsonance k drugi. (2) Disonanca naredi konsonanco, ki ji sledi, prijetnejšo, saj jo sluh sliši z večjim užitkom – tako kot se po temi z večjim užitkom ugleda luč, svoje navedbe podkrepi Zarlino.³⁸

O konsonančnosti kvarte

Posebno težavo je Zarlinu predstavljala obravnava kvarte. Ta je bila že od pitagorejskih filozofov dalje trdno zasidrana med konsonancami,³⁹ toda – kot v *Temeljih harmonike* navaja tudi sam – renesančni glasbeniki so jo umeščali med disonance.⁴⁰ Motijo se, je prepričan Zarlino, ki kvarto umešča med popolne konsonance in pravi, da lahko njeno konsonančnost utemeljimo na tri načine: (1) z avtoriteto antičnih avtorjev, (2) razumsko (*per ragione*) in (3) z zgledi (*per*

35 Razmerja none Zarlino v *Temeljih harmonike* ne podaja, čeprav jo kot eno izmed disonanc v okviru nauka o kontrapunktu večkrat omenja. Ne glede na to se zdi, da ima v mislih veliko nono. V skladu s pravilom, da se lahko rabijo le intervali, katerih termine razmerij najdemo med zvonečimi števili, se je velika nona v razmerju 9 : 4, ki jo dobimo s seštevkom oktave (2 : 1) in velikega tona (9 : 8), namreč gotovo lahko rabila. Nekoliko bolj težavno je utemeljiti malo nono. Če namreč seštejemo oktavo in polton iz sintoničnega diatoničnega tetrakorda (16 : 15), na katerem svoj sistem gradi Zarlino, dobimo razmerje 32 : 15, števila 32 pa med zvonečimi števili ni. Tako se kot edina možnost kaže raba kromatične male none v razmerju 25 : 12, ki jo dobimo s seštevkom oktave in kromatičnega malega poltona (25 : 24).

36 Enostavni (*semplici*) so kontrapunkti, v katerih vsi glasovi potekajo v enakih notnih vrednostih (gre za prvo vrsto kontrapunkta v razmerju 1 : 1, npr. celinka : celinka, polovinka : polovinka), medtem ko so si v neenostavnih (*diminuti*) nasproti postavljene različne notne vrednosti (npr. celinka : polovinka oz. razmerje 1 : 2, celinka : četrtnica oz. razmerje 1 : 4). Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 309.

37 Podrobneje glej predvsem Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 399–411 in 430–432.

38 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 360.

39 Glej op. 15.

40 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 318. O pogledih renesančnih teoretikov in skladateljev na konsonančnost kvarte se je podrobneje moč poučiti v Daniel Pickering Walker, *Studies in Musical Science in the Late Renaissance* (London: Warburg Institute London, 1978), 71–76.

esempio). Izmed antičnih avtorjev se nato sklicuje na Ptolemaja (ok. 100–ok. 178), Boetija (ok. 480–ok. 524), Kasija Diona (ok. 150–235), Evklida (ok. 300 pr. Kr.) in nekatere druge, ki kvarto vsi uvrščajo med konsonance. Kot razumski dokaz je podana trditev, da noben interval, ki odlično zveni v akordu (*compositione harmonica*), sam zase ne more zveneti disonantno. Če imamo namreč v sozvočju združeno kvarto in kvinto, nastane prijetno in ubrano skladje (*harmónioso concento*), na drugi strani pa z disonancami (sekundo in septimo) ni tako: te v akordu niso na noben način konsonančne, zato so disonančne tudi same zase. Za zgled je podana slušna zaznava: Če to sozvočje uresničimo v svojem resničnem razmerju, bo vsak pri zdravi pameti gotovo potrdil, da je konsonančno, ne dvomi Zarlino.⁴¹

V nadaljevanju poskuša – ne ravno prepričljivo – pojasniti razloge, zaradi katerih glasbeni praktiki časa kvarto uvrščajo med disonance.⁴² Prepričan je, da jih gre iskati v nestrinjanju med pitagorejci in Ptolemajem o vprašanju konsonančnosti oktave s kvarto (8 : 3).⁴³ Pitagorejci so namreč zagovarjali stališče, da noben interval v superpartientnem razmerju⁴⁴ ne more biti konsonančen, Ptolemaj pa je na drugi strani menil, da je narava oktave takšna, da vsak interval, ki se ji ga doda, ohrani svoj značaj: če je torej kvarta konsonančna kot samostojni interval, potem je konsonančna tudi, če se jo doda oktavi. Latinski glasbeniki so, trdi Zarlino, preučili poglede obojih in ker so se jim zdeli argumenti obeh strani tehtni, niso želeli postaviti končne sodbe, oktavo s kvarto pa so iz previdnosti ločili od konsonanc. A tega niso storili zato, ker bi bila kvarta disonančna, saj je v nasprotnem primeru v svojih skladbah sploh ne bi uporabljali, temveč zato, da bi z njo lahko komponirali pravilno in razumno. Da je temu res tako, še dodaja Zarlino, lahko razberemo iz dejstva, da tisti, ki se nekoliko spoznajo na skladanje, kvarte niso uporabljali le v sozvočju z ostalimi intervali, temveč tudi v dvoglasnih kompozicijah.

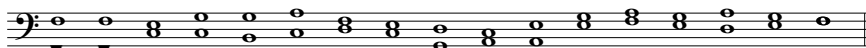
Iz pravkar povedanega je razvidno, da Zarlino konsonančnost kvarte utemeljuje iz ravno nasprotnih vzrokov, ki so ga gnali k utemeljitvi konsonančnosti terc in sekst. Te so v skladu s pitagorejsko teorijo disonančne, a se v glasbeni praksi časa obravnavajo kot konsonance, zaradi česar jih je treba kot take

41 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 318–320.

42 Prav tam, 320–321.

43 Ptolemaj o tem razpravlja v 5. in 6. poglavju 1. knjige *Harmonike* (glej Andrew Barker, *Greek Musical Writings*, zv. 2, *Harmonic and Acoustic Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 284–287.

44 Zarlino v *Temeljih harmonike* po starejših avtorjih (predvsem Boetiju) povzema pet rodov razmerij, ki se delijo na enostavne (množinski, superpartikularni in superpartientni) in sestavljene (množinski superpartikularni in množinski superpartientni). Superpartientno razmerje je tisto, v katerem večji člen vsebuje celotnega manjšega enkrat, poleg tega pa še en njegov del, ki je večji od 1; npr. 5 : 3, kjer večji člen (5) vsebuje celotnega manjšega (3) enkrat in še en njegov del, ki je večji od 1 (2). Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 81–82, 87–90.



Glasbeno ponazorilo 2: Zarlinov primer začetka obeh glasov v kvarti.⁴⁸

Da je kvarta interval, ki mu kaže nameniti posebno pozornost, dokazuje dejstvo, da je njena raba v kompozicijah v nadaljevanju obravnavana v dveh posebnih poglavjih.⁴⁹ Zarlino najprej določa, da se lahko v dvoglasnem kontrapunktu kvarta uporablja samo v primeru zadržkov (sinkop), medtem ko se v triglasnem stavku brez težav uporablja tudi zunaj njih, če le dobro zveni. Sodobni glasbeniki naj bi jo v tem primeru rabili na dva načina: (1) Ko je med basom in tenorjem kvinta, tretji glas lahko poteka oktavo nad basom in tako s tenorjem ustvarja kvarto, s čimer oktavo razdeli v harmoničnem razmerju,⁵⁰ kar zveni prijetno in milo. (2) Kvarta je lahko tudi v

45 Glej op. 15.

46 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 361.

47 Prav tam, 363.

48 Prav tam.

49 Gre za 60. in 61. poglavje 3. knjige *Temeljev harmonike* (glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 492–496).

50 V *Temeljih hamonike* so predstavljene tri delitve razmerij, in sicer aritmetična, geometrična in harmonična, pri čemer gre v resnici za določanje aritmetične, geometrične in harmonične sredine med členoma danega razmerja. Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 104–112. Matematična formula za harmonično sredino je $S_H = 2xy/(x+y)$. Če želimo določiti harmonično sredino razmerja oktave (2 : 1), ga moramo najprej razširiti, da se izognemo decimalkam (6 : 3), nato pa po dani formuli izračunamo sredino, ki je 4. Na ta način dobimo harmonično razdeljeno

sozvočju s terco, in sicer tako, da je terca zgoraj ali spodaj. Spodnja terca je lahko velika ali mala, čeprav bolje zveni mala in obratno: če je terca na vrhu, bolje zveni velika, medtem ko je mala skorajda disonančna.

Drugo pravilo je utemeljeno s položajem razmerij intervalov v naravnem zaporedju harmoničnih števil.⁵¹

- 1 : 1 unisono
- 2 : 1 oktava
- 3 : 2 kvinta
- 4 : 3 kvarta
- 5 : 4 velika terca
- 6 : 5 mala terca
- 8 : 6 kvarta

V takem zaporedju po mali terci sledi kvarta: kvarta je torej nad malo terco in če bi jo postavili nad veliko terco, bi bil naravni red porušen. Prav nasprotno se zgodi, ko je terca postavljena nad kvarto: v tem primeru je v danem zaporedju za kvarto velika terca. Konsonance, ki niso na svojih naravnih mestih in ki niso postavljene v skladu z mestom v zaporedju harmoničnih števil, bodo gotovo povzročale nekaj nevšečnosti, je prepričan Zarlino.⁵²

S tem so (očitno precej omejene) možnosti uporabe kvarte v triglasnem kontrapunktu izčrpane, čeprav Zarlino pravi, da je kvarta konsonanca, zaradi česar bo nedvomno učinkovala dobro. Posebno prikladna naj bi bila za doseganje lepih melodij in za pomoč pri izogitvi tritonusu, do katerega lahko včasih pride med glasovi.⁵³ Namesto kvarte se sme pod podobno strogimi pogoji uporabiti tudi undecima, saj jo, kot trdi Zarlino,⁵⁴ Ptolemaj in Boetij uvrščata med konsonance.⁵⁵

O lastnostih male in velike terce

Izmed intervalov sta v *Temeljih harmonike* posebej izpostavljeni tudi mala in velika terca oz. njuno zaporedje znotraj kvinte, ki po Zarlinovem mnenju odločilno vpliva na lastnosti kompozicije oz. njeno razpoloženje. Če je kvinta

oktavo (6 : 4 : 3), ki je sestavljena iz kvinte (6 : 4 = 3 : 2) med spodnjima tonoma in kvarte (4 : 3) med zgornjima.

51 Glej op. 15.

52 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 493.

53 Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 495.

54 Prav tam, 496.

55 Pri zadnji trditvi Zarlino ni povsem dosleden. Ko Boetij v *Temeljih glasbe* (*De institutione musica*) oktavo s kvarto uvršča med konsonance, ne predstavlja svojega lastnega mnenja, temveč navaja Ptolemaja (glej Anicij Manlij Severin Boetij, *Temelji glasbe*, prev. Jurij Snoj (Ljubljana: Založba ZRC, 2013), 255–257). Sam dokončne sodbe o konsonančnosti oktave s kvarto ne podaja, temveč v prvi vrsti navaja različne poglede, zaradi česar bi težko z gotovostjo trdili, da jo uvršča med konsonance, čeprav se k temu morda nagiba.

razdeljena harmonično, potem je na spodnjem mestu velika terca,⁵⁶ če je razdeljena aritmetično, pa mala.⁵⁷



Glasbeno ponazorilo 3: Harmonična in aritmetična delitev kvinte.

Iz te razlike izhaja vsa raznolikost in popolnost glasbe (*diversità e la perfezione dell'harmonie*), trdi Zarlino:⁵⁸ ko je v spodnjem delu velika terca, je akord (*harmonia*) vesel, ko pa je ta v zgornjem delu, je otožen. Če torej želimo spremeniti harmonijo (*harmonia*) in kar najbolj upoštevati pravilo, da si druga za drugo ne smeta slediti konsonanci v enakih razmerjih, potem postavimo terce tako, da najprej umestimo veliko, ki izhaja iz harmonične delitve, nato pa še malo, ki izhaja iz aritmetične. To ne pomeni, opozarja Zarlino, da skladatelj ne sme nikoli uporabiti dveh zaporednih aritmetičnih delitev, ne sme pa glasov na ta način voditi veliko časa, saj bo s tem v kompoziciji ustvaril melanholično razpoloženje. Na drugi strani postavljanje več zaporednih harmoničnih delitev (posebno v kompozicijah z več kot dvema glasovoma) ne bo nikoli imelo slabega učinka, če so le postavljene večinoma na naravnih tonih, z redko rabo predznakov. Na ta način glasba doseže svoj končni cilj in odlično učinkuje.⁵⁹

Podoben učinek imata tudi mala in velika seksta, kajti v naravi vseh nepopolnih konsonanc je, da so nekatere živahne in vesele (*vive e allegre*), druge, kolikor so sladke in ljubke (*dolci e soavi*), pa so bliže otožnemu in brezvoljnemu (*languido*), pojasnjuje Zarlino. Vsi ti intervali imajo moč, da

56 Če želimo določiti harmonično sredino razmerja kvinte (3 : 2), ga moramo najprej razširiti, da se izognemo decimalkam (15 : 10). Nato po znani formuli (glej op. 50) izračunamo sredino, ki je 12. Na ta način dobimo harmonično razdeljeno kvinto (15 : 12 : 10), ki je sestavljena iz velike terce (15 : 12 = 5 : 4) med spodnjima tonoma in iz male terce (12 : 10 = 6 : 5) med zgornjima.

57 Matematična formula za aritmetično sredino je $S_A = (x+y)/2$. Če želimo določiti aritmetično sredino razmerja kvinte (3 : 2), ga moramo najprej razširiti, da se izognemo decimalkam (6 : 4), nato po dani formuli izračunamo sredino, ki je 5. Na ta način dobimo aritmetično razdeljeno kvinto (6 : 5 : 4), ki je sestavljena iz male terce (6 : 5) med spodnjima tonoma in iz velike terce (5 : 4) med zgornjima.

58 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 376.

59 Prav tam, 376–377. Zarlinova trditev, da posebno zaporedne velike terce ne učinkujejo slabo, je sicer omejena s pravilom, da si dve konsonanci v enakih razmerjih (tako popolni kot nepopolni) zaporedoma nikoli ne smeta slediti pri postopnem vodenju glasov; tako zaporedje naj ne bi učinkovalo dobro in naj bi se slišalo ostro (glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 368–369). Če bi glasove vodili postopoma v vzporednih velikih tercah, bi namreč prišlo do že omenjenega prepovedanega tritonusa med dvema zaporednima sozvočjema:



spremenijo skladbo in jo – v skladu s svojo naravo – napravijo za veselo ali otožno. Od njih je odvisna tudi narava modusa: Modusi, kjer je nad finalisom v skladu s harmonično delitvijo velika terca, so veseli in živahni, saj v njih pogosto slišimo konsonance, postavljene skladno z naravo zvonečega števila. V drugih modusih se kvinta nad finalisom deli z aritmetično delitvijo, zaradi česar so otožni.⁶⁰

Zaradi Zarlinovega poudarjanja nasprotnih si lastnosti male in velike terce z ozirom na njun položaj znotraj kvinte so ga nekateri starejši avtorji postavljali za prvega glasnika dur-molovega sistema in utemeljitelja tonalne harmonije. Izmed njih velja posebej izpostaviti Huga Riemanna, ki je o tem razpravljal v 14. poglavju »Gioseffo Zarlino in odkritje dvojne narave harmonije« (»Joseffo Zarlino und die Aufdeckung der dualen Natur der Harmonie«) v knjigi *Zgodovina glasbene teorije (Geschichte der Musiktheorie)*.⁶¹ Kasnejši avtorji, ki opozarjajo predvsem na Riemannovo napačno razumevanje Zarlinovega besedila, so tovrstne poglede v veliki meri zavrnil.⁶²

V skladu z zgoraj povedanim se zdi, da je Riemann ustrezne odlomke v *Temeljih harmonike* v resnici pomanjkljivo razumel oz. je besedilu pripisoval nekaj, česar v njem ni. Zarlino namreč v nobenem primeru ne govori o durovem in molovem kvintakordu, temveč zgolj o lastnostih intervalov male in velike terce, ki ju dojema vsakega zase, ne združena v akord. To je med drugim razvidno tudi iz dejstva, da se ob prikazani razpravi večinoma sklicuje in podaja primere iz dvoglasja. Zdi se, da je tudi v tem primeru šlo za fenomen, kot je bil uveljavljen v glasbeni praksi časa (kjer so se terce očitno dojemale na ta način), Zarlino pa zanj išče racionalno utemeljitev. Najde jo v povsem spekulativni delitvi kvinte: Harmonična delitev, ki na prvo mesto postavlja veliko terco, je bolj popolna, saj se sklada z naravnim zaporedjem konsonanc; posledično je tudi velika terca bolj popolna, veselega karakterja in rabi se lahko neomejeno. Na drugi strani je aritmetična delitev, ki na prvo mesto postavlja malo terco, manj popolna od harmonične, saj zaporedje, ki ga dobimo na ta način, z naravno vrsto konsonanc ni skladno.⁶³ Iz tega sledi, da je mala terca manj popolna od velike, je otožnega karakterja, ob prepogosti rabi pa v skladbi ustvarja občutek melanholije.

60 Podrobneje glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 328–329.

61 Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert* (Hildesheim: Georg Olms, 1961), 389–426.

62 O tem so med drugim razpravljali Carl Dahlhaus (»War Zarlino Dualist?«, *Die Musikforschung* 10, št. 2 (1957): 286–290), Robert Wienpahl (»Zarlino, the Senario, and Tonality«, *Journal of the American Musicological Society* 12, št. 1 (1959): 27–41) in Timothy R. McKinney (»Hearing in the Sixth Sense«, *The Musical Quarterly* 82, št. 3–4 (1998): 517–536).

63 V zaporedju Zarlinovih harmoničnih števil (glej op. 15) sta člena razmerja velike terce (5 : 4) pred členu razmerja male terce (6 : 5).

Diatonika, kromatika, enharmonija

Potem ko je predstavil pravila kontrapunkta, se Zarlino v zadnjih poglavjih 3. knjige *Temeljev harmonike* ukvarja z vprašanjem prisotnosti antičnih rodov tetrakordov⁶⁴ v sodobni glasbi. Pri tem lahko sledimo utemeljevanju prepričanja, da je (in da mora biti) sodobna glasba v prvi vrsti diatonična, kromatika in enharmonija pa se znotraj nje rabita le kot dodatek.

Razprava se prične z razlago, da se glasbo lahko komponira na dva načina, antičnega ali sodobnega.⁶⁵ Če bi kdo želel skladati tako, kot so to počeli stari Grki, ne bi bilo nemogoče, bi se pa moral držati vseh njihovih pravil, je prepričan Zarlino. V tem primeru bi se lahko uporabljala tudi kromatični in enharmonski rod. V sodobni večglasni glasbi pa je ves trud za rabo teh dveh rodov zaman. V rabi je namreč diatonični rod in le ta je tisti, ki ga lahko rabimo samega zase, medtem ko lahko tone kromatičnega in enharmonskega rabimo le skupaj z njim; če bi sama zase poskušali rabiti tudi ta dva rodova, bi nastala zelo nenavadna sozvočja, razlaga.⁶⁶ Nekateri sodobni skladatelji sicer trdijo, da pišejo kromatične in enharmonske skladbe, a temu ni tako. Svojih kompozicij namreč ne skladajo le iz tonov, ki so lastni samo tistemu rodu, za katerega pravijo, da so v njem napisane, temveč uporabljajo tudi tiste, ki so lastni drugim, pa tudi nekatere, ki so tuji vsem. Nekateri njihovi tonski postopi so nadalje nadvse nenavadni, saj vsebujejo tudi tritonus, *semidiapente* in druge podobne intervale. Kot se lahko v njihovih kompozicijah vidi in sliši, ti ne prizadenejo le sluha, temveč so tudi v nasprotju z razumom. Gotovo je, da njihove skladbe niso komponirane v kromatičnem ali enharmonskem rodu, je trdno prepričan Zarlino.⁶⁷

- 64 Tetrakord je bil osnovni gradnik antičnega grškega tonskega sistema. Pri njegovem opredeljevanju so grški glasbeni teoretiki izhajali iz intervala, ki so ga postavljali za najmanjšo konsonanco: vsak tetrakord je obsegal štiri tone, pri čemer sta bila zunanja dva vedno v razmerju kvarte. Na drugi strani sta bila notranja dva premična in sta interval kvarte lahko razdelila na različne načine. Med mnogimi različicami tetrakordov, ki so s tem nastale, so si bile nekatere bolj podobne kot druge, zaradi česar je že Aristoksen (4. stol. pr. Kr.) sistematiziral tri različne rodove glasbe, *diatoničnega*, *kromatičnega*, in *enharmonskega*, za katere je menil, da jih najlažje spoznamo prav znotraj tetrakorda (podrobneje glej Barker, *Greek Musical Writings*, 139–144 in 159–161). Kot je razvidno iz spodnjega ponazorila, kjer so lahko prikazani le približki v sodobnem notnem zapisu, je bilo z ozirom na postavitev notranjih tonov za diatonični rod v splošnem značilno zaporedje polton – ton – ton, za kromatičnega polton – polton – mala terca in za enharmonskega četrtton – četrtton – velika terca; vsem je skupno, da so manjši intervali vedno spodaj. Tetrakordi, ki so bili na ta način umeščeni v enega od rodov, so postali njegove vrste.



65 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 589.

66 Ta Zarlinova trditev je v *Temeljih harmonike* sicer utemeljena že nekoliko prej. Glej Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 587–588.

67 Prav tam, 589.

V nadaljevanju so predstavljeni in ovrženi nekateri argumenti t. i. *kromatikov* (*cromatisti*), s katerimi utemeljujejo svoje prepričanje, da komponirajo v kromatičnem in enharmonskem rodu:

(1) Ker sta mala in velika terca lastni le kromatičnemu in enharmonskemu rodu,⁶⁸ kromatiki trdijo, da se ob njuni rabi rod spremeni. Ta argument ne zdrži, ugovarja Zarlino, saj se oba intervala rabita tudi v diatoničnem rodu, kar potrjuje tudi Boetij, skladba pa zaradi tega ne postane niti kromatična niti enharmonska.⁶⁹ Da se je spremenil rod, bi lahko rekli šele takrat, ko bi se uporabljali nesestavljeni intervali, ki so lastni le enemu rodu; taka sta npr. mali polton v kromatičnem in *diesis* v enharmonskem. Pa tudi v tem primeru le posamična raba ne pomeni spremembe rodu: če se v diatoničnem rodu mestoma pojavita mali polton ali *diesis*, je taka melodija mešana.⁷⁰

(2) Kromatiki zagovarjajo, da lahko z glasom zapojemo vse intervale (tudi tiste, katerih oblike ni med harmoničnimi števili), zaradi česar jih je treba tudi vse uporabljati. Tudi s tem se Zarlino ne strinja: To je tako, kot da bi rekli, da mora biti človek nujno slab, saj je sposoben tako dobrega kot slabega. Prepričan je, da antični avtorji gotovo niso tako razmišljali, saj niso želeli pokvariti dobrega v glasbi.⁷¹

(3) Kromatiki pravijo, da je treba uporabiti vse strune nekega instrumenta, saj nanj niso bile umeščene brez razloga. S tem se Zarlino strinja, a le pod pogojem, da so pravilno uglašene in da se jih uporabi ob pravem času.⁷²

Kromatični in enharmonski rod se sama zase ne uporabljata več že mnogo let, svojo kritiko kromatikov zaključí Zarlino. Če bi bila njuna uporaba možna, bi se v vsem tem času gotovo našel kdo, ki bi iznašel način za rabo vsak enega izmed njiju, je prepričan.⁷³

Čepav se sama zase ne rabita, pa to še ne pomeni, da kromatični in enharmonski rod v glasbi nista koristna, če se le rabita v kombinaciji z diatoničnim. To trditev Zarlino utemeljuje z Boetijevo in Ptolemajevo avtoriteto: prvi je v svojem sistemu združil vse tri rodove, pri čemer je diatoničnega postavil za

68 Mišljeni sta nesestavljeni mala in velika terca znotraj kromatičnega in enharmonskega tetrakorda. Glej op. 63.

69 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 590. Zarlino se na tem mestu nekoliko nespretno sklicuje na Boetija in iz njegovega besedila izpeljuje nekaj, česar tam ni. Boetij v 23. poglavju 1. knjige *Temeljev glasbe* v resnici govori o nesestavljenih terciah v kromatičnem in enharmonskem rodu in o tem da bi tudi polton in ton (v2) v diatoničnem rodu lahko združili v sestavljeno malo terco. Nikjer pa ne razpravlja o dejanski uporabi teh intervalov (bodisi sestavljenih bodisi nesestavljenih) ne v diatoničnem ne v katerem drugem rodu. (Glej Boetij, *Temelji glasbe*, 67.) Tudi če njuno rabo predpostavimo, sta obe terci v skladu z zgradbo diatoničnega tetrakorda (polton – ton – ton) nujno vedno sestavljeni (polton + ton, ton + ton), v kompozicijah pa se rabita tudi kot nesestavljena intervala, tako v sozvočjih kot v melodičnih linijah.

70 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 591–592.

71 Prav tam, 605–606.

72 Prav tam, 607.

73 Prav tam, 608.

izvor obeh drugih,⁷⁴ drugi pa je prav tako predstavil moduse v mešanih rodovih.⁷⁵ Kromatični in enharmonski rod sta uporabna zato, ker s pomočjo njunih tonov lahko postavimo mnoga sozvočja, ki jih v nekaterih primerih samo s toni diatoničnega ne bi mogli ter se izognemo nekaterim prepovedanim disonancam (npr. tritonusu); na ta način dosegamo popolne akorde (*harmonie*), pojasnjuje Zarlino.⁷⁶ Poleg tega lahko po njegovem mnenju z njuno pomočjo tudi transponiramo moduse, kar s pridom izrabljajo organisti, ki spremljajo pevce in se morajo včasih prilagoditi naravi njihovih glasov. V tem primeru se rabijo kromatični in enharmonski toni, ki so označeni s predznaki: Če v neki skladbi teh oznak ni, potem lahko rečemo, da so v njej uporabljeni samo toni diatoničnega rodu, če pa tovrstne oznake so, potem se diatonični rod meša s kromatičnim. Lahko pa se zgodi, da v skladbi najdemo tone, ki ne spadajo ne v kromatični ne v diatonični rod: ti toni so enharmonski in označimo jih z x. Koristna je torej uporaba delov kromatičnega in enharmonskega rodu, ne pa teh rodov v celoti, poudari Zarlino.⁷⁷ Slednjič je v *Temeljih harmonike* pojasnjeval še, da kromatični in enharmonski rod ne učinkujeta dobro, ker za razliko od diatoničnega v sebi nimata nekega določenega sorazmerja, ki so ga stari Grki poimenovali *symmetria*. Prav nasprotno: njuni deli so nesorazmerni, zaradi česar lahko učinkujeta le slabo.⁷⁸

Iz predstavljenega je razvidno, da mora biti raba kromatike in enharmonije po Zarlinovem mnenju strogo nadzorovana in omejena. Pri tem je njegova razlaga nekoliko nenavadna: Zdi se, da si posamezne rodove predstavlja kot zalogo tonov, kjer so nekateri diatonični, drugi kromatični, tretji pa enharmonski, od njihove rabe pa je nato odvisen rod kompozicije. Taka utemeljitev pa ni najbolj v skladu z bistvom razlik med posameznimi rodovi, kot jih utemeljuje pred tem⁷⁹ in ki se kažejo predvsem v razmerjih med toni: Če poljubno diatonično skladbo transponiramo za določen interval navzgor ali navzdol, se bodo razmerja med toni ohranila, s tem pa bo tudi skladba še vedno diatonična. Zarlino razmišlja drugače: če kompozicijo transponiramo, moramo uporabiti tone s predznaki, ki pa so del kromatičnega rodu, zaradi česar bo kompozicija kromatična. Zdi se, da je »prava« kromatika možna samo v primeru, če se z njeno pomočjo izognemo eni izmed prepovedanih disonanc, pa še to le takrat, ko tega ne bi bilo mogoče napraviti s toni diatoničnega rodu.

74 V 5. poglavju 4. knjige *Temeljev glasbe*, na katerega se sklicuje Zarlino, Boetij o primatu diatoničnega rodu ne govori, temveč le predstavi njegovo delitev na monokordu. Boetij, *Temelji glasbe*, 195–199.

75 Ptolemaj o tem razpravlja v 15. poglavju 2. knjige *Harmonike*. Barker, *Greek Musical Writings*, 350–355.

76 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 595.

77 Prav tam, 596.

78 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 599. Kaj natančno je z omenjenim sorazmerjem mišljeno, podrobneje ni pojasnjeno. Navedeno je le, da gre za neke vrste usklajenost med posameznimi glasovi in kompozicijo kot celoto.

79 Glej op. 63.

Glasba in besedilo

V okviru obravnave Zarlinovega nauka o kontrapunktu velja slednjič predstaviti še njegove napotke za uglasbitev besedila. Njegovo izhodišče je znana Platonova trditev, da morata ritem in harmonija slediti besedilu.⁸⁰ Če bo torej besedilo obravnavalo vedro tematiko, moramo v skladu s tem izbrati tudi harmonijo (*harmonia*) in ritem (*numero*), katerih narava mu bo prikladna, trdi Zarlino in povedano podkrepi s primerjavo z antičnimi pisci komedij in tragedij: tako kot antičnim pesnikom komedije ni bilo dovoljeno pisati s tragiškim verzom, tudi glasbeniku ne more biti dovoljeno, da bo harmonijo in besedilo združeval na neustrezen način (*fuor di proposito*).⁸¹ Kjer se to le da, mora torej uglasbitev slediti vsebini besed. Če le-te označujejo trpkost (*asprezza*), ostrost (*durezza*), krutost (*crudeltà*), grenkobo (*amaritudine*) in druge podobne reči, naj jim bo glasba (*harmonia*) podobna: ostra in trpka – toda ne na način, da bo prizadela uho. Ko katera izmed besed označuje jok (*pianto*), bolečino (*dolore*), žalost (*cordoglio*), vzdihovanje (*sospiri*), solze (*lagrime*), naj bo tudi glasba čim bolj otožna. Zatem je v *Temeljih harmonike* podrobneje razloženo, kako se z vodenjem glasov, uporabo ustreznih sozvočij in notnih vrednosti ter s pravilno rabo pavz dosega opisane učinke.⁸²

Posebna pozornost je namenjena združevanju tonov in zlogov. Zarlino meni, da mnogi praktiki časa note k besedam postavljajo zelo neurejeno, zaradi česar je užaloščen.⁸³ V mnogih skladbah se slišijo zmedena besedila, nepopolne klavzule, kadence na neprimernih mestih, neurejeno petje, številne napake pri združevanju glasbe in besedila, neupoštevanje značilnosti modusov, slabo vodenje glasov in neurejeni tonski postopi, nesorazmerni ritmi, nesmiselna gibanja, slabo izbrane notne vrednosti in številne druge nepravilnosti. Ob vsem tem so tudi note k besedilu postavljene tako nespretno, da ga pevec ne zmore dobro izgovarjati: Včasih je pod dvema zlogoma mnogo not, včasih pa pod dvema notama mnogo zlogov. Včasih so v nekem glasu samostalniki izpuščeni, ker to zahtevajo besede, hkrati pa to poskuša narediti tudi pevec nekega drugega glasu, kar nima dobrega učinka, saj kratkemu zlogu doda dolgo notno vrednost ali obratno. V kompozicijah na ta način vlada velika zmeda in pevci ne vedo, kako naj bi jih peli, trdi Zarlino, ki rešitev vidi v pravilnem prilagajanju notnih vrednosti izbranemu besedilu. To mora biti napravljeno na način, da se bodo toni lahko dobro zapeli, kajti prek notnih vrednosti se izraža tudi ritem besedila, tj. dolžina in kračina zlogov. V *Temeljih harmonike* je slednjič predstavljenih deset pravil, ki se morajo upoštevati ob uglasbitvi besedila.⁸⁴

80 Platon, *Zbrana dela: Država*, zv. 1, prev. Gorazd Kocijančič (Celje: Mohorjeva družba, 2006), 398c, 1066.

81 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 709.

82 Podrobneje glej prav tam, 710–712.

83 Prav tam, 712.

84 Prav tam, 713–714.

- (1) Pod dolg ali kratek zlog moramo vedno postaviti ustrezno notno vrednost na način, da ne bo slišati nobenega barbarizma. V menzurirani glasbi (*canto figurato*) namreč vsaki notni vrednosti, ki je ločena in ne vezana (*distinta e non legata*) in večja od semiminime, ustreza svoj zlog.
- (2) Z nobeno ligaturo naj ne bo uglasben več kot en zlog.
- (3) Piki, ki se prideva notam v menzurirani glasbi, naj se ne podpisuje noben zlog, čeprav se ta pika poje.
- (4) V splošnem velja, da semiminima in od nje manjše notne vrednosti ali pa nota, ki jim neposredno sledi, nimajo svojega zloga.
- (5) Note, ki sledijo piki semibrevis ali minime in ki so manjše vrednosti, kot ta pika (npr. semiminima po piki semibrevis ali kroma po piki minime), nimajo svojega zloga.
- (6) Če se zaradi potrebe pod semiminimo postavi zlog, ga lahko postavimo tudi pod noto, ki ji sledi.
- (7) Vsaka nota, ki nastopi po pavzi, ima nujno svoj zlog.
- (8) V koralnih spevih naj se besede ali zlogi nikoli ne podvajajo, medtem ko so v menzurirani glasbi tovrstne ponovitve včasih dovoljene, čeprav niso najboljše.
- (9) Predzadnji zlog lahko uglasbimo z več krajšimi notnimi vrednostmi, a le če je dolg; če bi bil kratek, bi nastal barbarizem.
- (10) Zadnji zlog besedila mora biti uglasben z zadnjo noto melodije.

Izhajajoč iz Platonovih premislekov si je Zarlino očitno predstavljal, da je osrednji element kompozicije besedilo. To v svoji vsebini prinaša različna razpoloženja, ki jih mora odražati tudi skladba kot celota, kar pa se lahko doseže le, če sta melodija in ritem (ki sta prav tako nosilca razpoloženj) besedilu na ustrezen način prilagojena ali – povedano z drugimi besedami – če je besedilo ustrezno uglasbeno. Pri tem je ključni kriterij njegova razumljivost: v mnogih skladbah časa so besede zmedeno in nepravilno uglasbene, kar je velika napaka. Če jih poslušalec ne razume, kompozicija namreč nanj ne more učinkovati tako, kot je na poslušalca učinkovala glasba antike. Pravilna uglasbitev besedila pa je (poleg poglobljenega poznavanja vsebine) očitno odvisna tudi od skladateljevega dobrega poznavanja njegovih slovničnih lastnosti in zmožnosti določanja dolgih in kratkih zlogov, ki jim morajo nato biti pridane ustrezne notne vrednosti. Ob pravkar povedanem ne preseneča, da je bil Zarlino prepričan, da mora biti popoln glasbenik izučen tudi v gramatiki.⁸⁵

85 Zarlino, *Istituzioni armoniche*, 720.

Zaključek

V *Temeljih harmonike* so kontrapunktska pravila utemeljena tako s spekulativnimi premisleki kot na podlagi slušno-estetskih kriterijev. Kako si jih moremo torej razlagati? V splošnem se zdi, da ima Zarlino pred očmi predvsem glasbeno prakso. V traktatu predstavljenega nauka o kompoziciji ni izumil sam, temveč ga je prevzel oz. se ga naučil pri Willaertu, ta pa je – kot moremo razbrati iz vsebine traktata – v mnogih stvareh sledil tudi starejšim skladateljem. Zarlinov načrt je bil vso to »lepo zvenečo« tvarino sistematično urediti in predstaviti, hkrati pa sta mu raziskujoči duh in želja po utemeljevanju glasbe kot relevantne matematične discipline narekovala tudi njeno trdno razumsko utemeljitev. Izhodišče je torej nedvomno umetnost komponiranja, utemeljena na slušno-estetskem kriteriju in v popolnosti uresničljiva le ob zadostnih izkušnjah, ki pa je – tam kjer je to le mogoče – utemeljena tudi s spekulativnim premislekom: kontrapunktska pravila so postavljena bodisi na trdne matematične temelje bodisi v filozofski okvir povezanja z naravo in naravnim.

Po prikazanih elementih nauka o kontrapunktu, pri utemeljevanju katerih se Zarlino v veliki meri naslanja na premisleke antičnih avtorjev, moremo zaključiti naslednje: Glasbeni stavek, kot je utemeljen v *Temeljih harmonike*, se kaže kot prečiščen, relativno predvidljiv in reguliran ter (zaradi želje po razumski utemeljitvi in predstavitvi) sistematično urejen. V tonalnem pogledu se z namenom doseganja naravnosti in s tem popolnosti kaže kot precej asketski, z omejeno rabo disonance in kar se da omejeno rabo kromatike. Izrazit poudarek je na razumevanju besedila.

Viri in bibliografija

- Baldi, Bernardino. *Le vite de'matematici: Edizione annotata e comentata della parte medievale e rinascimentale*, uredil Elio Nenci. Milano: Franco Angeli, 1998.
- Barker, Andrew. *Greek Musical Writings. Zv. 2, Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Boetij, Anicij Manlij Severin. *Temelji glasbe*. Prevedel Jurij Snoj. Ljubljana: Založba ZRC, 2013.
- Dahlhaus, Carl. »War Zarlino Dualist?« *Die Musikforschung* 10, št. 2 (1957): 286–290.
- Feldman, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- McKinney, Timothy R. »Hearing in the Sixth Sense.« *The Musical Quarterly* 82, št. 3–4 (1998): 517–536.
- Mischianti, Oscar. »Cavazzoni, Marc'Antonio.« V *Dizionario Biografico degli Italiani*, uredil Alberto M. Ghisalberti, zv. 23 (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, Giovanni Treccani, 1979). Dostop 22 februar 2023. [https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-cavazzoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marc-antonio-cavazzoni_(Dizionario-Biografico)/).
- Platon. *Zbrana dela: Država*. Zv. 1. Prevedel Gorazd Kocijancič. Celje: Mohorjeva družba, 2006.
- Riemann, Hugo. *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms, 1961.
- Slim, Colin H. »Cavazzoni, Marco Antonio.« V *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Dostop 23. februarja 2023. <https://doi-org.nukweb.nuk.uni-lj.si/10.1093/gmo/9781561592630.article.05219>.

- Sukljan, Nejc. »Renaissance Music between Science and Art: The Case of Gioseffo Zarlino.« *Muzikološki zbornik* 56, št. 2 (2020): 183–206. <https://doi.org/10.4312/mz.56.2.183-206>.
- Walker, Daniel Pickering. *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*. London: Warburg Institute London, 1978.
- Wienpahl, Robert W. »Zarlino, the Senario, and Tonality.« *Journal of the American Musicological Society* 12, št. 1 (1959): 27–41.
- Zarlino, Gioseffo. *Le Dimostrations harmoniche*. Venetia: Francesco de'Franceschi Senese, 1589.
- Zarlino, Giosseffo. *Le Istitutioni harmoniche*. Venetia, 1558.
- Zarlino, Gioseffo. *L'istituzioni armoniche*, uredila Silvia Urbani. Treviso: Diastema, 2011.
- Zarlino, Gioseffo. *Motets from 1549*. Part 2, *Eleven motets from Musici quinque vocom moduli*, uredila Christle Collins Judd. Middleton: A-R Editions, 2007.
- Zarlino, Gioseffo. *Supplimenti musicali*. Venetia: Francesco de'Franceschi Senese, 1588.

SUMMARY

Zarlino's Theory of Counterpoint and Ancient Music Theory

One of the main themes of Gioseffo Zarlino's *Harmonic Institutions* (*Le Istitutioni harmoniche*, 1558) is an account of the contemporary compositional practice characteristic of the famous Venetian school, where it was developed above all by Adrian Willaert, with whom Zarlino studied in the 1540s. Like many other contemporary writers on music, Zarlino followed the Renaissance paradigm and drew on the tradition of ancient music theorists and philosophers when forming his views on music. Ancient theory also plays an important role in the presentation of the theory of counterpoint. This paper therefore aims to present the nature of the theory of counterpoint in *Harmonic Institutions*, the way Zarlino presents and defines this theory, and how it is connected to the ancient theoretical tradition.

The introductory part of the paper presents the framework of Zarlino's studies with Adrian Willaert. The latter's method of composition, which he undoubtedly passed on to his student, is repeatedly mentioned, admired and held up as an example in Zarlino's own theoretical treatises. In what follows, Zarlino's theory of counterpoint is placed within the larger framework of *Harmonic Institutions*, highlighting Zarlino's fundamental conviction that the theoretical foundations of music science (derived from the ancient tradition) must necessarily be linked to practical musical production. Indeed, according to Zarlino's conviction – which is the key to understanding the entire content of *Harmonic Institutions* – music consists of two components, the scientific and the artistic: *scienza* and *arte*.

It is within this framework that Zarlino's definition of counterpoint as a compositional discipline is then presented. Zarlino's conviction that the theory of counterpoint is only possible and can only exist within the fixed theoretical system presented in the first two books of *Harmonic Institutions* is emphasised: just as music in general is a reflection and aspect of the wider reality and order of existing nature, so counterpoint reflects the same reality. Although Zarlino closely links the theory of counterpoint to the speculative part of *Harmonic Institutions* and justifies many considerations and rules of composition precisely on a rational basis, the auditory-aesthetic criterion is also often brought to the fore. In addition to these two components (the rational and the auditory-aesthetic), the composer's experience is also important in achieving perfection in compositions.

Finally, some illustrative examples of actual compositional procedures are presented, in the treatment of which Zarlino refers to the ancient theoretical tradition. For example, when discussing the use of dissonance, he draws on the *senario* system and *sounding numbers* (*numeri sonori*), as defined in the first part of *Harmonic Institutions*. A particular problem for Zarlino was the treatment of the fourth, which he justifies as a consonance, thus invoking the authority of ancient authors. However, when he presents actual rules of composition (in accordance with contemporary musical practice), he in fact treats the fourth as a dissonance. Minor and major thirds are also given special emphasis in *Harmonic Institutions*, with their different properties being justified using two different divisions of fifths, the arithmetic and the harmonic. Zarlino's views on diatonics, chromatics and enharmonics are also presented, as well as a discussion of text setting.

The starting point of Zarlino's theory of counterpoint is undoubtedly the art of composing, based on auditory-aesthetic criteria that can only be fully achieved with sufficient experience. Where possible, however, his theory is also based on speculative ground: the rules of counterpoint are established either on firm mathematical foundations or within the philosophical framework of a connection with nature and the natural.

O AVTORJU

NEJC SUKLJAN (nejc.sukljan@ff.uni-lj.si) je po maturi na Gimnaziji Koper študiral muzikologijo in zgodovino na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Del študijskih obveznosti je v okviru izmenjave Erasmus opravil v Regensburgu v Nemčiji. Študij je z odliko zaključil septembra 2009 in za muzikološko diplomsko nalogo »Glasbeno-teoretska in glasbeno-estetska misel Vincenza Galileija« prejel študentsko Prešernovo nagrado. Raziskovalno se ukvarja z zgodovino starejše glasbe in teorije glasbe; aprila 2017 je doktoriral s tezo »Istitutioni harmoniche Gioseffa Zarlina in antična glasbena teorija«. Od februarja 2010 je kot asistent zaposlen na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je bil junija 2019 izvoljen v docenta za muzikologijo in kjer je od oktobra 2020 namestnik predstojnika. V letih 2008–2012 in 2017–2021 je bil tajnik Slovenskega muzikološkega društva.

ABOUT THE AUTHOR

NEJC SUKLJAN (nejc.sukljan@ff.uni-lj.si) studied musicology and history at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. As an Erasmus student, he also studied in Regensburg, Germany. He graduated with distinction in September 2009, and for his thesis in musicology, »Vincenzo Galilei's Musical-Theoretical and Musical-Aesthetical Thought«, he received the faculty's Prešeren award. His research focuses on early music history and music theory; in April 2017, he completed his PhD studies with the thesis »Gioseffo Zarlino's Istitutioni Harmoniche and Ancient Music Theory«. Since February 2010, he has been Assistant Lecturer and, since June 2019, Assistant Professor of musicology at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, where he has also been deputy head since October 2020. From 2008 to 2012 and from 2017 to 2021, he was the Secretary of the Slovenian Musicological Society. From 2011 to 2015, he directed the Wind Orchestra of Koper.