

Le istitutioni harmoniche: as noções de latinitas e licentia no uso de intervalos aumentados e diminutos no contraponto

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Paula Andrade Callegari

Universidade Estadual de Campinas e Universidade Federal de Uberlândia – paula_callegari@yahoo.com.br

Resumo: Discute-se as recomendações de Gioseffo Zarlino em *Le istitutioni harmoniche* acerca da utilização de intervalos aumentados e diminutos na composição contrapontística, tomando-se como referencial as definições de *latinitas* e *licentia*. Apresenta-se a forma que o autor estabelece a normativa gramático-musical relativa a esses intervalos, como ele adverte contra possíveis erros e de que modo a avaliação de casos particulares pode justificar seu uso como uma licença.

Palavras-chave: *Le istitutioni harmoniche*. Gioseffo Zarlino. *Latinitas*. *Licentia*.

Le Istitutioni Harmoniche: The Notions of Latinitas and Licentia in the Use of Augmented and Diminished Intervals in the Counterpoint

Abstract: The recommendations of Gioseffo Zarlino in *Le istitutioni harmoniche* on the use of augmented and diminished intervals in the counterpoint are discussed, taking as reference the definitions of *latinitas* and *licentia*. After presenting how the author deals with the musical-grammar norms relative to these intervals, warnings against possible errors are given, exposing how the evaluation of particular cases can justify their use as licenses.

Keywords: *Le istitutioni harmoniche*. Gioseffo Zarlino. *Latinitas*. *Licentia*.

1. *Le istitutioni harmoniche* e a preceptiva retórica

Considerada uma das obras teórico-musicais mais importantes dos séculos XVI e XVII (JUDD, 2006), *Le istitutioni harmoniche* é também a obra principal de Gioseffo Zarlino. Publicado pela primeira vez em 1558, anos antes que o autor se tornasse mestre de capela em São Marcos, o tratado teve reedições em 1561, 1562, 1573 e 1589, com ampla difusão por toda a Europa e exerceu influência sobre diversos teóricos e compositores de gerações seguintes, de modo que suas contribuições constituem a base para o ensino do contraponto até os dias atuais. O intuito do autor era o de “tentar [...] levar à perfeição as coisas que pertencem à [música] teórica e à prática” (ZARLINO, 1558, fol. 2f-v), a partir da aproximação desses dois âmbitos até então abordados de forma dissociada pela literatura. Para isso, organizou o seu tratado em quatro partes, das quais as duas primeiras apresentam questões teóricas, ou seja, os princípios racionais, a parte matemática dedicada aos números e às proporções, e também a parte acústica, que explica os sons e os intervalos; e as duas últimas tratam da composição, ou da arte do contraponto, bem como das escalas modais e da acomodação da música ao texto.

De acordo com Mambella (2017, p. 196), o próprio nome – *istitutioni* – indica que a obra tem a intenção de instituir, construir ou edificar a ciência musical a partir de seus fundamentos, com uma clara referência ao *De institutione musica*, de Boécio. Isso é feito tanto pelo retorno à antiguidade clássica a partir do estudo direto de Zarlino das fontes gregas, particularmente de Ptolomeu, quanto pelo reconhecimento da originalidade e novidade da prática dos modernos, cujo principal representante é Adrian Willaert, identificado por Zarlino como o “novo Pitágoras”. Para Mambella (2017), é essa tensão entre a recuperação do antigo e a justificativa do moderno que constitui a força e a singularidade desse tratado.

De forma semelhante, Feldman (1995, p. 171) reconhece no título do tratado de Zarlino uma alusão à *Istitutio Oratoria*, de Quintiliano, que codificou nessa obra a prática de seu mestre e modelo, Cícero, da mesma forma que Zarlino fez, no século XVI, sistematizando a prática composicional de seu mestre Willaert. A autora considera que a escolha por redigir o tratado em forma de “instituição” foi uma maneira de enfatizar os lados prático e filosófico das disciplinas relacionadas à sua ampla formação, relacionadas ao *studia humanitatis*, que incluía poesia, história, filosofia moral, gramática e retórica (*Ibidem*, p. 172). Nesse sentido, o texto de Zarlino evidencia que as questões técnicas da Música Prática estão profundamente relacionadas com as suas qualidades artísticas, de modo que, corroborando Pietro Bembo, o autor considera que a beleza do contraponto requer correção, elegância e adequação às demandas expressivas (*Ibidem*, 174). Para Zarlino, a atenção a esses três elementos era o que resultaria em uma boa composição, com “movimentos [melódicos] belos, graciosos e elegantes”, para a qual definiu seis requisitos básicos: 1) encontrar o sujeito; 2) compor principalmente com consonâncias e acidentalmente com dissonâncias; 3) usar intervalos com proporções contidas nos números sonoros; 4) usar as consonâncias nas melodias, de forma variada; 5) ordenar a cantilena de acordo com determinado modo; e 6) acomodar a música às palavras e seu conteúdo. (ZARLINO, 1558, III.26, p. 171-172).

Diante disso, esse texto apresenta resultados parciais de uma pesquisa em andamento que tem por objetivo compreender de que forma as virtudes orientavam a formação do músico no século XVI. Para tanto, o recorte proposto é a discussão do segundo requisito supracitado, relacionado ao uso de consonâncias e dissonâncias na composição, tomando-se como referencial teórico a virtude da elocução¹ denominada *latinitas*, que está associada com a pureza ou correção no uso da linguagem. Nesse sentido, o que o autor expõe acerca do uso de intervalos aumentados e diminutos na escrita contrapontística será analisado a partir das noções de correção e licença, que estão diretamente relacionadas com a *latinitas*, conforme será visto a seguir.

2. *Latinitas e licentia*

A correção é a virtude da elocução que diz respeito à pureza linguística (*puritas* ou *sermo purus*) e é por meio dela que se fala ou escreve de maneira consistente com as convenções de vocabulário e sintaxe, e de gramática e uso em determinada língua. Conforme explicado por Garavelli (2018, p. 164), essa virtude foi denominada pelos gregos *hellenismós* (“grecidade”) e pelos romanos *latinitas* (“latinidade”) e, embora seja comumente classificada no âmbito da elocução², Lausberg (2003, §528, p. 46-47) considera que ela pertence à gramática porque diz respeito a como se expressar de maneira correta dentro de um idioma (*Ibidem*, §463, p. 17). Ela é um atributo imprescindível para o exercício da eloquência, motivo pelo qual é considerada por Aristóteles (*Ret.*, III, 1407 a 15-20) como a qualidade mais fundamental da elocução e definidora de sua excelência. Conforme observado por Harrán (1988), os teóricos musicais, seguindo os modelos da gramática e da retórica, também definiram suas próprias regras e instruíram compositores e cantores nos rudimentos de sua arte. Na concepção de Zarlino (1558. III.1), por exemplo, um contraponto só é qualificado como bom se for composto de forma correta e possuir conformidade com as regras, de modo que este é o seu requisito mais básico, ao qual estão associados o ornato, as melhores maneiras e uma bela elaboração musical.

A importância da correção é tal que levou Aristóteles (*Ret.*) e Quintiliano (*Inst. Orat.*, I.IV-VIII) a estabelecerem os requisitos da correção linguística e incluírem advertências contra possíveis erros, o que, na avaliação de Garavelli (2018, p. 167), cumpria a função didática de instruir sobre o falar bem e servia, ao mesmo tempo, para estabelecer critérios que auxiliavam na distinção do tipo e da extensão das variações aceitáveis. Em *Le institutioni harmoniche*, a normativa gramático-musical é estabelecida detalhadamente por Zarlino e diz respeito às regras para a composição contrapontística (parte 3, capítulos 26 a 70), à elaboração musical de acordo baseada em determinado modo (parte 4, capítulos 18 a 29) e à acomodação da música ao texto (parte 4, capítulos 30 a 34). Por um lado, as orientações acerca da correção são expressas, principalmente, quando o autor instrui sobre a maneira certa de utilizar o material musical³. Mas por outro, a preocupação com a correção também é verificável quando o autor prescreve proibições, advertências e procedimentos que devem ser evitados na elaboração do contraponto⁴. Essa abordagem pode ser observada, por exemplo, quando o autor trata do uso de intervalos aumentados e diminutos na composição musical:

Enquanto qualquer consonância ou intervalo dividido em muitas partes pode ser denominado pelo seu número de cordas, deve-se advertir para não cair em um erro no qual alguns [músicos] práticos às vezes caíram. Considerando uma ordem de sons apenas pelo número de cordas e subestimando os intervalos contidos entre elas, muitas vezes puseram os intervalos aumentados ou diminutos em suas composições no lugar da verdadeira e legítima espécie de consonâncias⁵ (ZARLINO, 1558, III.24, p. 168, tradução nossa).

O autor notifica a necessidade de conhecer plenamente os intervalos, definidos não apenas pelas suas cordas extremas, mas também pelos tipos de intervalos que contêm internamente, a fim de que possam ser utilizados da maneira correta. A intenção é prevenir contra erros que já foram praticados por outros compositores que, por desconhecerem a correta classificação dos intervalos ou não estarem atentos a ela, se equivocaram ao utilizar intervalos aumentados ou diminutos no lugar de suas respectivas consonâncias.

Neste ponto, é importante lembrar que um dos seis requisitos básicos que definem uma boa composição é que ela seja elaborada principalmente com consonâncias e acidentalmente com dissonâncias (ZARLINO, 1558, III.11, p. 157). O termo utilizado originalmente pelo autor é “*per accidente*” que, de acordo com o dicionário da *Accademia della Crusca* (1612, p. 11), indica o que é encontrado ocasionalmente, ou eventualmente, mas sem causar corrupção, sentido que também está presente na tradução do termo para o inglês, por John Florio (1598, p. 4). Assim, o termo diz respeito ao que é acessório, ou a um episódio que ocorre no desenvolvimento de um fato principal e, desse modo, a recomendação de Zarlino acerca do uso das dissonâncias aponta para uma escolha que não corrompe a regra e, mais que isso, se forem usadas de forma deliberada, têm a capacidade de conferir alegria e beleza à composição (ZARLINO, 1558, III.11, p. 157).

É nesse sentido que o autor explica os intervalos dissonantes denominados semidiatessaron (4^a dim.), trítono (4^a Aum.), semidiapente (5^a dim.), diapente aumentada (5^a Aum.), semidiapason (8^a dim.) e diapason aumentada (8^a Aum.) tomando as suas respectivas consonâncias como referência (diatessaron, diapente e diapason). Após uma longa argumentação musical, com a análise de cada um desses intervalos, de acordo com os tons e semitons contidos entre suas cordas extremas, corroborada pelo fundamento matemático, expresso nas suas respectivas proporções⁶, e justificada, definitivamente, pelo efeito ruim que provocam no ouvido, o autor conclui com uma regra que restringe a utilização desses intervalos. No entanto, declara que “às vezes se usa a semidiapente nos contrapontos no lugar da diapente e semelhantemente, o trítono no lugar da diatessaron, que fazem bons efeitos” (ZARLINO, 1558, III.24, p. 169, tradução nossa), mas apenas em situações específicas⁷.

De acordo com Garavelli (2018, p. 164-165), o distanciamento em relação a uma virtude, por um lado, pode caracterizar um erro (*vitium*), pela falta ou pelo excesso, se o desvio acontece de forma injustificada, mas por outro, pode configurar uma licença (*licentia*) ou permissão, se a infração é motivada por uma forte razão que a justifique. De qualquer forma, Lausberg (2003, §465, p. 17) destaca que a correção requer um juízo agudo e perspicaz, de modo que qualquer desvio em relação às normas requer uma razão particular que permita caracterizá-lo como licença.

No tratado de Zarlino é possível observar essa relação entre virtude, vício e licença. Se, por um lado, o autor se dedicou a definir e explicar em detalhes os requisitos necessários para elaborar um contraponto com correção, apresentando as regras em forma de obrigações e proibições, por outro, também se predispôs a expor casos em que licenças e exceções são aplicáveis (MAMBELLA, 2017, p. 198). Aqui é possível retomar a discussão acerca do uso de intervalos aumentados e diminutos. Inicialmente desencorajado pelo autor, por considerá-los dissonantes ou dissonantíssimos⁸ e serem enfadonhos ao ouvido, o autor reconhece que em certas ocasiões eles podem ser utilizados. Isso acontece, por exemplo, quando o sujeito sobre o qual se fundamenta a composição convida a contrariar esse preceito, o que pode ser observado quando as partes do contraponto não podem cantar comodamente ou quando se quer realizar uma fuga. Nesses casos em que a necessidade constrange o compositor a usar tais intervalos, o autor recomenda que sejam realizados nas cordas diatônicas, por serem próprias e naturais do modo, e não nas cordas acidentais (ou cromáticas) (ZARLINO, 1558, III.30, p. 180). O autor ainda explica:

Deve-se, no entanto, advertir que as partes que têm a semidiapente ou o trítone devem ter uma consonância imediatamente antes da diapente, seja perfeita ou imperfeita, sem nenhum [intervalo] intermediário. Isso porque a semidiapente é temperada pela consonância precedente e pela conseqüente, de modo que não resulta em um efeito ruim, mas bom, como se comprova pela experiência⁹ (ZARLINO, 1558, III.30, p. 180-181, tradução nossa).

Zarlino, assim, reconhece a existência de uma razão particular – o sujeito da composição – que concede um afastamento em relação à regra que veta a utilização de intervalos aumentados e diminutos e, em função disso, assente que a semidiapente ou o trítone sejam empregados nas composições, desde que em cordas diatônicas e entre consonâncias. Outro caso que também se configura como uma possível licença para o uso desses intervalos é encontrado nas composições a mais de duas vozes:

Mas nas composições a mais [de duas] vozes, me parece que tal respeito não seja tão necessário, seja porque não se pode sempre observá-lo (como disse anteriormente), a não ser com grande incômodo, como também porque a variedade consiste não só na mudança das consonâncias, mas também das harmonias e dos lugares [intervalos], o que não acontece nas composições a duas vozes.¹⁰ (ZARLINO, 1558, III.31, p. 181, tradução nossa).

Novamente, Zarlino faz referência à regra que restringe o uso desses intervalos dissonantes para, então, apresentar uma situação que se caracteriza como um motivo que justifica a sua utilização. Trata-se das composições que possuem mais de duas vozes e que, pela variedade que possuem, tanto em relação aos tipos de consonâncias, quanto às harmonias e à disposição das notas que formam os intervalos, acabam por encobrir o efeito ruim causado pela semidiapente e pelo trítone, o qual fica evidente de maneira muito clara nos contrapontos a duas vozes. Assim, tanto no caso do sujeito da composição quanto no das composições a mais de duas vozes, o autor não apenas consente o uso desses intervalos, mas também estipula de que forma ele deve ser realizado, estabelecendo, desse modo, um limite ou uma medida para que esse distanciamento da regra seja aceitável, caracterizando, então, uma licença.

3. Considerações finais

O propósito desse texto foi refletir acerca das instruções de Zarlino, em *Le institutioni harmoniche*, relativas ao uso de intervalos aumentados e diminutos a partir da definição de *latinitas*, que é a virtude da elocução relacionada com a correção no uso da linguagem e cujos desvios podem caracterizar um vício ou uma licença. As ponderações aqui apresentadas fazem parte de pesquisa em andamento e são resultados preliminares da análise do tratado, que será aprofundada e ampliada nas próximas etapas do trabalho. Seguindo os modelos da antiguidade grega e da retórica latina, Zarlino dedicou-se à codificação da prática de Willaert e definiu a normativa gramático-musical para a elaboração do contraponto, o que se caracteriza como uma das grandes contribuições de seu tratado.

Cabe ressaltar que qualquer tentativa de adaptar a retórica à música envolve deliberações profundamente subjetivas, mas as duas áreas possuem como denominador comum que tanto o orador quanto o músico possuem o mesmo objetivo, que é ser eloquente e persuasivo, apesar de disporem de meios diversos para alcançar esse fim: o orador, o discurso, e o músico, a composição, ou a música em ato (que é aquela realizada pelo exercício dos instrumentos naturais – voz – ou artificiais na execução musical). Na análise desse tratado, sob o ponto de vista da relação entre retórica e música, percebeu-se uma atenção a elementos mais gerais do discurso, ao estabelecimento de diretrizes universais a partir das quais os casos particulares devem ser avaliados. Nela, a correção no uso da linguagem musical diz respeito

ao controle dos elementos e materiais necessários para a expressão musical, ao passo que os desvios em relação às normas podem configurar uma licença, se possuírem uma razão para justificá-los, ou a realização de erros que são identificados como vícios. No caso dos intervalos aumentados e diminutos, a definição das normas para sua utilização, a censura aos erros e a discussão de exceções à regra foram apresentadas conjuntamente com a intenção de instruir sobre como elaborar corretamente um contraponto e, dessa forma, compor bem. Assim, o exemplo discutido pode auxiliar a compreender de que forma um desvio relativo à norma pode se configurar como uma licença, em função da presença de uma forte justificativa, no âmbito da tratadística musical.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”

Referências:

- ACCIDENTE. In: ACCADEMIA DELLA CRUSCA. *Vocabolario degli accademici della Crusca*. 1ª Edizione. Firenze. 1612. p. 11. Disponível em: <www.lessicografia.it>. Acesso em 19 out. 2018).
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2013.
- BURTON, Gideon O. *Silva Rhetoricae*. Brigham Young University, 2016. Disponível em: <rhetoric.byu.edu>. Acesso em: 01 fev. 2017.
- FELDMAN, Martha. *City Culture and the Madrigal at Venice*. Berkeley: California University Press, 1995. Disponível em: <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft238nb1nr/>>. Acesso em: 08 ago. 2017.
- FLORIO, John. Per accidente. In: _____. *New World of Words, or Most Copious, and Exact Dictionarie in Italian and English*. London: Arnold Hatfield, 1598. p. 4. Disponível em: <<http://www.pbm.com/~lindahl/florio/>>. Acesso em 19 out. 2018.
- GARAVELLI, Bice Mortara. *Manuale di retorica*. Prefazione di Stefano Bartezzaghi. Firenze e Milano: Bompiani/ Giunti Editore, 2018. (Tascabili Bompiani, 94).
- HARRÁN, Don. Elegance as a concept in Sixteenth-Century Criticism. *Renaissance Quarterly*, Chicago, v. 41, n. 3, p. 413-438, Autumn, 1988. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2861755>>. Acesso em: 23 out. 2016.
- JUDD, Cristle Collins. Introduction. In: ZARLINO, Gioseffo. *Motets from 1549: Part 1, Motets Based on the Song of Songs*. Editado por Cristle Collins Judd. Middleton: A-R Editions, Inc., 2006. p. vii-xxii.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literária: fundamentos de una ciencia de la literatura*. Versão espanhola de José Pérez Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 2003. (Biblioteca Románica Hispánica).
- MAMBELLA, Guido. Gioseffo Zarlino: *Le istituzioni armoniche*. In: ZANONCELLI, Luisa. *Mysico Perfetto Gioseffo Zarlino (1517-1590): La teoria musicale a stampa nel cinquecento*. Biblioteca Nazionale Marciana e Fondazione Ugo e Olga Levi: Edizioni Fondazione Levi, 2017. p. 196-200.
- QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição Oratória*. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015. Tomo I. (Coleção Fausto Castilho Multilíngues de Filosofia da Unicamp).

ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. Veneza: [Pietro da Fino?], 1558.

Notas

¹ As virtudes da elocução ajudam a entender a relação entre a retórica e a gramática, orientam a organização do discurso e pressupõem uma preocupação abrangente com aspectos intrínsecos à linguagem, ao público, à eficácia e ao apelo afetivo, guiada pelo princípio do decoro, e à importância da ornamentação, o que leva a uma adequação na incorporação e apresentação das ideias que resulta em um discurso que será efetivo. As demais virtudes da elocução são: a *perspicuitas*, relativa à clareza, à forma de tornar o discurso compreensível pelo público; o *decorum*, que relacionado à elocução expressa um sentido de adequação, de mediador entre o uso das palavras, a matéria e a organização do discurso; e o *ornatus*, que se refere a várias qualidades artísticas da linguagem e seu uso artificioso, com o objetivo de deleitar e causar admiração no público. (BURTON, 2016).

² Aristóteles (*Ret.*, III, 1407 b 15-20), Quintiliano (*Inst. Orat.*, 8.I.2) e seus comentadores Garavelli (2018) e Burton (2016), são autores que classificam a *latinitas* como uma virtude da elocução. Burton (2016) indica que o mesmo procedimento é encontrado em *Rhetorica ad Herennium* (4.11.12) e na obra de Trebizond (65v-66v).

³ Os diversos capítulos que discorrem sobre o uso de consonâncias e dissonâncias e os que tratam da acomodação da música ao texto oferecem exemplos de como o autor instrui sobre a correta utilização dos elementos musicais. Na terceira parte do tratado, vide especialmente: Capítulo 27 “As composições devem ser compostas primeiramente de consonâncias e depois, incidentalmente, de dissonâncias”, Capítulo 32 “De que maneira duas ou mais consonâncias perfeitas ou imperfeitas contidas sob a mesma forma podem ser postas imediatamente uma após a outra”, Capítulo 33 “Como são concedidas duas ou mais consonâncias, perfeitas ou imperfeitas, contidas em diversas formas, postas uma imediatamente após a outra”, Capítulo 38 “De que maneira deve-se proceder de uma consonância para a outra”, e Capítulo 42 “Sobre os contrapontos diminuídos a duas vozes e de que modo de podem usar as dissonâncias”. E na quarta parte: Capítulo 31 “Sobre o modo de proceder ao acomodar as partes da cantilena e de suas extremidades e quanto as suas cordas extremas agudas podem ser distantes da corda extrema grave da composição”, Capítulo 32 “De que maneira as harmonias se acomodam às palavras do sujeito”, Capítulo 33 “O modo que se deve ter ao colocar as figuras cantáveis sob as palavras” (ZARLINO, 1558, tradução nossa).

⁴ Recomendações como essas podem ser observadas, por exemplo, na terceira parte do tratado: Capítulo 29 “Não se deve usar duas consonâncias contidas na mesma proporção, uma após a outra, ascendendo ou descendendo, sem nenhum [intervalo] intermediário”; Capítulo 37 “Deve-se evitar, o máximo possível, os movimentos por saltos e, da mesma forma, as distâncias que ocorrer entre as partes da cantilena”; Capítulo 41 “Nos contrapontos deve-se evitar, o máximo possível, os uníssonos e as oitavas”; Capítulo 46 “Não se deve permanecer por muito tempo no grave ou no agudo”; e Capítulo 66 “Algumas advertências acerca das composições feitas a mais de três vozes” (ZARLINO, 1558, tradução nossa).

⁵ “ET quantunque ogni Consonanza, & ogni Interuallo diuiso in molte parti, si possa denominare dal numero delle chorde; tuttauia si debbe auertire, di non cascare in vno errore, nel quale sono cascati spesse volte alcuni Prattici; i quali considerando vno ordine de suoni nel numero delle chorde solamente, & facendo poca stima de gli interualli contenuti in esso; hanno posto tallora nelle compositioni loro alcuna delle predette consonanze superflua, ouero diminuta, in luogo della uera, & legittima specie.” (ZARLINO, 1558, III.24, p. 168).

⁶ Proporções e suas respectivas razões: Semidiatessaron (4ª dim.): *super 21 partiente 75* (96:75); Trítono (4ª Aum.): *super 13 partiente 32* (45:32); Semidiapente (5ª dim.): *super 19 partiente 45* (64:45); Diapente aumentada (5ª Aum.): *super 9 partiente 16* (25:16); Semidiapason (8ª dim.): *super 23 partiente 25* (48:25); e Diapason aumentada (8ª Aum.): *dupla sesquiduodecima* (25:12) (ZARLINO, 1558, III.24, p. 168-169).

⁷ O autor dedica o capítulo 30 à explicação do uso desses intervalos: “Quando as partes da cantilena têm relação harmônica entre si e em que modo podemos utilizar a semidiapente e o trítono nas composições” (ZARLINO, 1558, III.30, p. 179-181, tradução nossa).

⁸ Os intervalos aumentados e diminutos são considerados dissonantes quando são formados por cordas diatônicas ou naturais, mas são considerados dissonantíssimos quando resultam da combinação de cordas diatônicas e cromáticas (ZARLINO, 1558, III.24, p. 168-169).

⁹ “Si debbe però auertire, che quelle parti, che haueranno la Semidiapente, ouero il Tritono, debbino hauer primieramente auanti la Diapente senza alcun mezo, vna consonanza, sia poi perfetta, ouero imperfetta, che questo non fa cosa alcuna: percioche dalla consonanza precedente, & dalla seguente, la detta Semidiapente viene a temperarsi di maniera, che non fa tristo effetto, anzi buono; come si proua con la esperienza.” (ZARLINO, 1558, III.30, p. 180-181, tradução nossa).

¹⁰ “ma nelle compositioni di più voci, parmi che tal rispetto non sia tanto necessario; si per che non si potrebbe sempre osseruare (come ho detto di sopra) cotal rispetto, se non con grande incommodo; come etiandio per che la varietà consiste non solo nella mutatione delle consonanze; ma etiandio delle harmonie, et de i luoghi; il che non accade nelle compositioni, che si compongono a due voci.” (ZARLINO, 1558, III.31, p. 181).