UDK 78.01Boetij A.M.S.
78.01Zarlino G.
DOI: 10.4312/mz.51.1.35-55

Nejc Sukljan

Univerza v Ljubljani, Filozofska Fakulteta
University of Ljubljana, Faculty of Arts

»Kot pravi Boetij ...«: Zarlino's *Temelji harmonike* in Boetijevi *Temelji glasbe*

“As Boethius says ...”: Zarlino's *Harmonic
Institutions* and Boethius' *Fundamentals of
Music*

Prejeto: 13. marec 2015
Sprejeto: 31. marec 2015

Received: 13th March 2015
Accepted: 31st March 2015

Ključne besede: Zarlino, Boetij, glasbena teorija, renesansa

Keywords: Zarlino, Boethius, music theory, renaissance

IZVLEČEK

ABSTRACT

Prispevek obravnava povezave med dvema izmed pomembnejših glasbenoteoretskih traktatov, *Temelji harmonike* Gioseffa Zarlina in *Temelji glasbe* Anicija Manlija Severina Boetija. Odgovoriti skuša na vprašanje, v kolikšni meri se Zarlino navezuje na Boetija in prevzema njegove misli ter v kolikšni meri se od njega odmika.

The article deals with relations between the two of the most important music theory treatises, Zarlino's *Harmonic Institutions* and Boethius' *Fundamentals of Music*. The main question is, to what degree Zarlino agrees with Boethius' theorems and in which way his writings are different.

Malo je besedil, ki bi na razvoj glasbenoteoretske misli imela takšen vpliv, kot so ga imeli Boetijevi *Temelji glasbe* (*De institutione musica*) ali Zarlino's *Temelji harmonike* (*Le istituzioni harmoniche*). Boetij (ok. 480 – ok. 524) je svoj spis¹ napisal na prelomu iz 5. v 6. stoletje, v precej turbulentnem času prehoda iz pozne antike v zgodnji srednji vek.

1 Za potrebe pričujoče razprave bo uporabljen slovenski prevod z obsežnejšo spremno študijo, ki ga je pripravil Jurij Snoj (Anicij Manlij Severin Boetij, *Temelji glasbe*, prev. Jurij Snoj (Ljubljana: Založba ZRC, 2013)).

Kot mlad rimski intelektualec je bil dodobra seznanjen z mislijo antičnih grških filozofov in zdi se, da jo je v svojih delih poskušal v celoti predstaviti in hkrati dopolniti z lastnimi pogledi. Tako je tudi njegov traktat o glasbi nastal na podlagi različnih antičnih grških virov: Calvin Bower meni, da je Boetij snov za prve štiri knjige črpal iz neohranjene Nikomahove razprave o glasbi, peta knjiga (ki ni v celoti ohranjena) pa temelji na prvi knjigi Ptolemajeve *Harmonike*. Ta Ptolemajev spis naj bi bil osnova tudi morebitnima šesti in sedmi knjigi *Temeljev glasbe*, ki pa se nista ohranili.² V svojih pogledih na glasbo se Boetij izkaže za privrženca pitagorejsko-platonistične tradicije: čeprav so čuti nujni za zaznavanje, mora biti končna sodba vendarle prepuščena razumu, saj se »čutno spoznanje ne sklada z zanesljivim pogledom raziskujočega duha«.³ Namen *Temeljev glasbe* je tako zbrati, predstaviti in komentirati védenje o glasbi, kot je bilo izpričano pri antičnih grških filozofih, pri čemer ima razumski dokaz prednost pred slušno zaznavo, kajti: »Kot učenjakom ne zadostuje, da bi z vidom zgolj razpoznavali barve in oblike, ne da bi raziskovali, kaj so njihove lastnosti, tako ne zadostuje, da bi nam melodije ugajale, ne da bi se skušali poučiti, po katerih razmerjih se povezujejo njihovi toni.«⁴ V tem smislu Boetij glasbo (muziko) opredeli kot eno izmed štirih naravoslovnih disciplin kvadrivija, za katero »velja, da obsega vednost o količinah v medsebojnih odnosih«,⁵ za pravega muzika pa postavlja tistega, »ki si glasbene umetnosti ne prisvoji kot služabniško opravilo, pač pa tako, da jo preko razumskega pretehtavanja obvladuje s svojim miselnim pogledom.«⁶ Boetijevi pogledi so bili v okviru srednjeveških in še kasnejših razprav o glasbi ključnega pomena, o čemer priča tudi dejstvo, da so se *Temelji glasbe* (v celoti ali delno) ohranili v prek 150 srednjeveških rokopisnih kodeksih; najstarejši je iz 9. stoletja.⁷ Kot je zapisal dr. Jurij Snoj, gre za »delo, ob katerem se je na srednjeveških univerzah stoletja ostril razum bodočih intelektualcev, vseh, nikakor ne le glasbenih, in ki je bilo več kot tisočletje začetek in izvir vsakega razpravljanja o glasbi.«⁸

Dobrih tisoč let za Boetijem je svoja razmišljanja o glasbi predstavil Gioseffo Zarlino (1517–1590), po mnenju mnogih osrednji italijanski glasbeni teoretik 16. stoletja, ki je leta 1558 izdal spis *Temelji harmonike*.⁹ Da je bila tudi ta razprava o glasbi precej razširjena, priča dejstvo, da je bila še za časa avtorjevega življenja ponatisnjena kar štirikrat

2 Bower, »Boethius«. O virih za Boetijevo razpravo v spremni študiji k slovenskemu prevodu podrobneje razpravlja tudi Jurij Snoj (Jurij Snoj, »Boetijevo pojmovanje temeljev glasbe«, v: Ancij Manlij Severin Boetij, *Temelji glasbe*, prev. Jurij Snoj (Ljubljana: Založba ZRC, 2013), 295–297).

3 Boetij, *Temelji* ..., 19.

4 Prav tam, 27.

5 Prav tam, 83.

6 Prav tam, 78.

7 Podrobneje glej Bower, »Boethius«.

8 Boetij, *Temelji* ..., 6.

9 Izraz *harmonika* ima več pomenov; v okviru razlage naslova Zarlinovega traktata sta ključna predvsem dva. Na eni strani ga moremo razumeti, kot so ga razumeli antični pisci, ki so si pod tem pojmom predstavljali vsebino glasbe kot ene izmed kvadriviralnih znanosti. Gre za znanost, ki se ukvarja s postavljanjem tonskega sistema, z razmerji znotraj njega in v tem okviru še posebej obravnava razmerja med števili, zaradi česar je bila kasneje tudi vključena med »matematične« znanosti kvadrivija. V tem pogledu tonski sistem, iz katerega izhaja vsa glasba, temelji na harmoničnih razmerjih, ki pa niso prisotna le v glasbi. Na drugi strani lahko izraz *harmonika* razumemo v povezavi s komponiranjem glasbe, v smislu nauka o kontrapunktu, ki se je začel postavljati ravno v Zarlinovem času. V tem primeru gre harmonijo iskati v razmerjih med posameznimi toni in glasovi znotraj kompozicije ter v njihovem združevanju v harmonično celoto. Zdi se, da je Zarlino v svojem spisu želel kar najširše zaobjeti oba pomena in predstaviti glasbo v celoti: tako spekulativna razmišljanja o tonskih sistemih in povezovanje razmerij, ki jih najdemo v glasbi, z ustrojem sveta, kot tudi »praktični« pogled na dejansko, zvonečo glasbo svojega časa. V tem smislu bi naslov Zarlinovega dela (*Le istituzioni harmoniche*) lahko razumeli tudi kot *Temelji glasbe*.

(1561, 1562, 1573 in v okviru zbranih del 1589).¹⁰ Podobno kot Boetijevo besedilo tudi Zarlinovi zapisi o glasbi prinašajo zbir pogledov mnogih starejših muzikov, a je namen Zarlinovega traktata vendarle drugačen. V predgovoru pravi tako:

»Ker sem slišal, da je veliko takih, ki si želijo – nekoliko iz radovednosti in nekoliko, ker se resnično hočejo naučiti –, da bi se nekdo zganil in jim pokazal, kako se glasbo komponira na lep, učen in eleganten način, sem se potrudil in napisal pričujoče Temelje, pri čemer sem od uglednih starejših avtorjev zbral različne stvari, ki sem jih tudi sam ponovno spoznaval. Tako sem ob dolžnosti, ki jo ima človek, da pomaga drugim ljudem, napravil preizkus, če bi slučajno lahko bil jaz tisti, ki bi bil sposoben v določeni meri zadovoljiti takšne želje. Toda razumljivo: tako kot tistemu, ki želi biti dober slikar in si v slikarstvu pridobiti velik sloves, ni dovolj, da zna v splošnem uporabljati barve, če nato dela, ki ga je napravil, ne zna podpreti s trdnimi argumenti, tudi tistemu, ki se želi poimenovati za resničnega muzika, združevanje sozvočij ni dovolj in ne prinaša velike slave, če ga ne zna pojasniti. Zato sem si zadal, da bom skupaj obravnaval tako vsebine, ki spadajo med praktične, kot tiste, ki spadajo med kontemplativne vidike te znanosti, z namenom, da bi tisti, ki bodo želeli postati dobri muziki, (s skrbnim prebiranjem našega dela) lahko argumentirano razpravljali o svojih skladbah. In čeprav se zavedam, da je razprava o tovrstnih stvarih precej težavna, vendarle upam, da jih bom, s kolikor bo mogoče zgoščeno razpravo, predstavil jasno in enostavno ter razkril njihove skrivnosti tako, da bo vsak naključni bralec v veliki meri zadovoljen.«¹¹

Poglavitni namen torej ni zbiranje in sistematiziranje misli o glasbi starejših avtorjev. Zarlino je usmerjen bistveno bolj praktično: pripraviti želi nekakšen priročnik, s pomočjo katerega bi skladatelj, ki pišejo glasbo, ponudil uvid v glasbeno znanost, kar bi jim omogočilo argumentirano razpravljanje o glasbenih delih in njihovo utemeljevanje. Kljub temu se v *Temeljih harmonike* ne prebira samo zapisov o glasbeni praksi in dejanski zvoneči glasbi. Prva dva od štirih delov sta namreč namenjena »tradicionalni«¹² spekulativni razpravi o glasbeni znanosti, iz katere Zarlino izhaja in na kateri utemeljuje tudi razpravo o glasbeni praksi. Najprej se mu vendarle zdi pomembno »razložiti stvari, ki jih je treba vedeti, še preden se lahko prične z učenjem omenjene znanosti«. Med temi gre posebno pozornost posvetiti prikazu izvorov glasbe, »kajti da stvari resnično poznamo, lahko rečemo šele takrat, ko poznamo njihov izvor«. Druga dva

10 Za potrebe pričujočega članka bo uporabljena zadnja izdaja, ki je izšla v okviru Zarlinovih zbranih del leta 1589. Kot na naslovnici navaja tudi avtor sam, je namreč zadnja različica njegovih spisov »zdaj ponovno revidirana, razširjena in izboljšana«. (Zarlino, *Istituzioni*, 1589, naslovnica). Po dostopnih podatkih (RILM) prevod celotnega traktata v katerega od tujih jezikov še ni bil izdan. V nemščino sta prevedena prva dva dela (Gioseffo Zarlino, *Theorie des Tonsystems: Das erste und zweite Buch der Istituzioni harmoniche* (1573), prev. Michael Fend (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1989), v angleščino pa druga dva, izdana vsak zase (1. Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint: Part Three of Le Istituzioni harmoniche*, 1558, prev. Guy A. Marco in Claude V. Palisca (New York: Norton, 1976). in 2. Gioseffo Zarlino, *On the Modes: Part Four of Le Istituzioni harmoniche*, 1558, prev. Vered Cohen (New Haven: Yale University Press, 1983); leta 2011 je bil traktat zadnjič izdan tudi v sodobni italijanščini (Gioseffo Zarlino, *L'istituzioni armoniche*, ur. Silvia Urbani (Treviso: Diastema, 2011)).

11 Zarlino, *Istituzioni*, 2–3.

12 Prav tam, 3.

13 Prav tam.

dela razprave nato – čeprav se še vedno v veliki meri povezuje z razmišljanji antičnih in srednjeveških avtorjev – obravnava vsebine, ki so ozko povezane z ustvarjanjem glasbe. V tretji knjigi je tako predstavljen sočasni nauk o kontrapunktu, v četrti pa se razpravlja o posameznih modusih in njihovih lastnostih ter o načinih uglasbitve besedila. Združevanje teoretičnih osnov glasbene znanosti s praktičnim glasbenim ustvarjanjem je sicer za Zarlina ključnega pomena:

»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 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.«¹⁴

Kot rečeno, se Zarlino v svojih razmišljanjih navezuje na številne starejše avtorje, med katerimi je eden izmed največkrat omenjenih prav Boetij. Pri tem je pomembno naslednje: od nastanka *Temeljev glasbe* do nastanka *Temeljev harmonike* je minilo dobrih tisoč let. Zarlino se tega časovnega odmika zaveda in Boetijeve zapise o glasbi opazuje in prevzema v luči sprememb, ki jih je glasba – tako teoretična kot praktična – v tem dolgem časovnem obdobju nedvomno doživela. Vsebina glasbenoteoretskih razprav se je namreč ravno v 15. in 16. stoletju začela bistveno spreminjati in v tem kontekstu se je spremenila tudi obravnava Boetijeve misli o glasbi.¹⁵ Boetij je v srednjem veku veljal za nesporno in nezmotljivo avtoriteto, za utemeljitelja vseh teoremov, ki jih obravnava v *Temeljih glasbe*. Humanistični misleci, Zarlinovi sodobniki, so se na drugi strani – tudi v luči preučevanja izvirnih spisov antičnih grških filozofov – vedno bolj zavedali, da Boetij vendarle ni avtor in utemeljitelj vsega, o čemer se v njegovem traktatu razpravlja, da je mnoge predstavljene vsebine le zbral in zapisal in da je samo posrednik zamisli, ki so se oblikovale že prej. Zaradi tega se je tudi moč avtoritete v razpravah o glasbenoteoretskih vprašanjih vedno bolj pripisovala drugim, starejšim antičnim avtorjem. A ker je Boetij toliko časa vendarle veljal za nekakšno glasbeno »biblijo« in izhodišče za vsakršno glasbenoteoretsko premišljevanje, se je omenjeni preobrat v odnosu do njega in njegovih spisov zgodil le postopoma, zaradi česar lahko v razpravah renesančnih teoretikov opazujemo nekakšno dvojnost: nekateri avtorji so do Boetija kritični in njegovim teoremom oporekajo, drugi ga še vedno priznavajo za nezmotljivega in iščejo poti, prek katerih bi njegove glasbenoteoretske premisleke povezali z glasbeno realnostjo svojega časa, ki pa je bila po več kot tisoč letih od nastanka *Temeljev glasbe* vsekakor popolnoma drugačna. Claude V. Palisca navaja, da je bil prvi, ki je do Boetija zavzel drugačno stališče od svojih predhodnikov, Johannes Gallicus de Namur (ok. 1415–1473), znan tudi kot Johann Legrense. V spisu *O načinih petja*

¹⁴ Prav tam, 26.

¹⁵ Predstavitev spremenjenega odnosa do Boetija in vsebine njegovih *Temeljev glasbe*, ki sledi, je povzeta po Palisca, »Boethius in the Renaissance«, 259–280.

(*Ritus canendi*), ki je nastal med letoma 1458 in 1464, je med drugim zapisal, da je bil Boetij tisti, ki je glasbo prenesel iz grščine v latinščino.¹⁶ Do nekaterih Boetijevih zamisli je bil kritičen Giovanni Spataro, kot posrednika grške misli v latinski srednji vek ga obravnava tudi Franciso de Salinas. Zanimivo ga v delu *Stara glasba prirejena sodobni praksi* (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*) umešča tudi Nicolà Vicentino, ki povzema samo nekatere vsebine iz *Temeljev glasbe* in pravi, da ostalih ni omenil, ker za sodobno glasbeno prakso niso bistvenega pomena. Boetiju v spisu *O modusih* (*De modis musicis antiquorum*) oporeka tudi znani humanist Girolamo Mei.

16. stoletje je tudi čas, ko nastaneta (sicer neobjavljena) prva prevoda *Temeljev glasbe* v italijanščino; pripravila sta ju Giorgio Bartoli (1579) in Ercole Bottrigari (1597). Ob tem se vsekakor zastavlja vprašanje, zakaj so italijanski prevodi začeli nastajati ravno ob koncu 16. stoletja, ko se je moč Boetijeve avtoritete že precej skrhala in ko so se glasbene razprave pričele vse bolj usmerjati v glasbeno prakso. Palisca meni, da gre razloge iskati najprej v dejstvu, da v tem času znanje latinščine za glasbenike ni bilo več samoumevno – učili naj bi se je le tisti, ki so se šolali v cerkvenih ustanovah, pri ostalih pa je zanimanje zanj upadalo. Kot ilustrativen primer omenja Vincenza Galileija, ki naj bi mu latinske tekste prevajali v italijanščino, da jih je lahko razumel. Glavni razlog za začetek nastajanja prevodov v tem času pa Palisca vidi ravno v krhanju nesporne in nezmotljive moči Boetijeve avtoritete, v spremenjenih pogledih na njegova dela in v umeščanju njegove misli o glasbi v zgodovinski kontekst: na Boetija niso več gledali kot na nezmotljivo avtoriteto in izhodišče za kakršnokoli razpravo o glasbeni teoriji nasploh, temveč so njegove zapise o glasbi obravnavali »le« kot vir za preučevanje antične grške glasbene teorije.¹⁷ V tem smislu je Boetijev traktat nedvomno ostal pomemben in aktualen vse do danes.

V luči predstavljenega konteksta spreminjajočega se pogleda na Boetija v 15. in 16. stoletju gre opazovati tudi, kako je nanj in njegove zapise v *Temeljih glasbe* gledal in jih v *Temeljih harmonike* obravnaval Zarlino. Postavlja se vprašanje, v kolikšni meri in na kakšen način se na njega sklicuje in sledi idejam, ki jih predstavlja, in v kakšni meri se od njega odmika oz. mu morda celo odkrito nasprotuje. Poskušajmo nanj odgovoriti s pregledom tistih mest v Zarlinovem traktatu, kjer se Boetij neposredno (z imenom) omenja. Skupaj jih je 99, a se ne nanašajo vsa na *Temelje glasbe*; navedena so namreč tudi mesta iz nekaterih drugih Boetijevih traktatov, še posebno iz *Temeljev aritmetike* in *Tolažbe filozofije*. Omemb, ki se sklicujejo na *Temelje glasbe*, je 89; s krajšo vsebino so predstavljene v spodnjem pregledu. V grobem bi jih lahko razdelili v dve podskupini: V prvo spadajo tista mesta, kjer je Boetijev traktat uporabljen kot *vir*, kar največkrat pomeni, da so preko njega navedeni drugi, starejši avtorji, ki se omenjajo v *Temeljih glasbe*. Taka mesta so v pregledu označena z odebeljeno črko V pred kratko vsebino. V drugo skupino spadajo mesta, kjer je Zarlino Boetija navajal oz. ga uporabljal kot *avtoriteto*, kar pomeni, da je iz *Temeljev glasbe* (največkrat kot aksiom) prevzeta neka trditev, s pomočjo katere se nato postavi podlago razpravi, ovrže kaka druga trditev, pojasni morebitna nejasnost, poda določena utemeljitev ipd. Taka mesta so označena z odebeljeno črko A pred kratko vsebino. Razdelitev posameznih omemb v podskupini

¹⁶ Prav tam, 260.

¹⁷ Prav tam, 279–280.

je v mnogih pogledih težavna in le orientacijska; mnogokrat se namreč zdi, da bi mesto, kjer se Zarlino sklicuje na Boetija, lahko uvrstili v obe. Pregled je urejen tako, da sledi poglavjem v *Temeljih harmonike*, kar pomeni, da so vse omembe v okviru istega poglavja združene v eni tabelni vrstici (če je v enem poglavju več mest, kjer se omenja Boetij, je to razvidno iz zaporednih številok omemb).

Zap. št. omembe	Mesto v TH ¹⁸	Mesto v TG ¹⁹	Kratka vsebina
1	1.1, str. 6	1.10, str. 39–41	V Navedeni so različni avtorji, ki govorijo o začetnikih glasbene znanosti; med njimi je posebej izpostavljen Boetij, ki kot začetnika postavlja Pitagoro.
2, 3	1.6, str. 17–21	4.1, str. 181 1.20, str. 51	A Z Boetijevo trditvijo, da je izvor zvoka gibanje, se ovrže trditev, da Zemlja (ki je negibna) proizvaja zvok. V Boetij je uporabljen kot vir, da je liro s štirimi strunami kot posnetek glasbe svetovja izumil Merkur, tisto s sedmimi strunami, ki simbolizirajo sedem planetov, pa Terpander.
4	1.29, str. 47	2.8, str. 93	A Boetij se omenja v povezavi z opredelitvijo izvirnih števil poljubnega razmerja, tj. najmanjših celih števil, s katerimi lahko izrazimo razmerje. ²⁰
5	1.30, str. 48	2.7, str. 89	A Prevzeta je trditev, da vsaka neenakost izvira iz enakosti.
6	1.31, str. 52	2.29, str. 129	A S pomočjo Boetijevih zapisov se utemeljuje, da se kvantiteta razmerja ne spremeni, če obe števili, ki sta v razmerju, pomnožimo z istim številom. ²¹
7	1.37, str. 59	3.11, str. 161–163	A Prevzeta je Boetijeva trditev, da se nobenega superpartikularnega razmerja racionalno ne da razdeliti na dva enaka dela. ²²

18 Zapisano je, iz katerega od štirih delov *Temeljev harmonike* je omemba, v katerem poglavju in na kateri strani se nahaja.

19 Zarlino se ob omembah Boetija večinoma sklicuje na točno določena mesta v *Temeljih glasbe*. Za katera mesta gre, je zapisano bodisi med samim besedilom ali (še bolj pogosto) v nekakšnih opombah ob robu strani. Zarlinov zapis obsega knjigo in poglavje v Boetijevem traktatu, številke strani označujejo mesta v Snojevem prevodu. Nemalokrat se zgodi, da se Zarlinove navedbe ne skladajo z mesti v Snojevi izdaji in prevodu *Temeljev glasbe*; na takšne primere bo posebej opozorjeno z opombo.

20 Boetij sicer podaja le neko temeljno definicijo *osnovnega razmerja*: »Z najmanjšimi števili izraženo razmerje se imenuje osnovno razmerje.« (Boetij, *Temelji* ..., 93.)

21 Boetij take definicije izrecno ne napiše, lahko pa jo razberemo iz postopka, ki ga uporabi pri dokazovanju, da polton 243 : 256 ni dejanska polovica tona. (Boetij, *Temelji* ..., 129.)

22 Boetij na navedenem mestu predstavi trditev, da se superpartikularnega razmerja ne da razdeliti tako, da bi ga srednje število delilo na dve enaki razmerji in se ob tem sklicuje na pitagorejca Arhita (navaja njegov dokaz). V tem primeru je Boetij pravzaprav vir in ne avtoriteta; označba A je v pregledu pripisana zato, ker ga na ta način navaja Zarlino, ki v svojem navedku za avtoriteto, na katero se sklicuje, prevzame Boetija, Arhitas pa se ne omenja.

Zap. št. omembe	Mesto v TH	Mesto v TG	Kratka vsebina
8, 9	2.1, str. 72	1.20, str. 51–59.	V Predstavljen je razvoj lire (kdo je dodajal posamezne strune).
10, 11	2.3, str. 75	1.10, str. 39–41	V Od Boetija je prevzeta legenda o Pitagori in kladivih. Poskuša se pojasniti dejstvo, da Pitagora ob poslušanju udarjanja kladiv ni slišal celega tona 9 : 8.
12, 13	2.7, str. 86–88	1.1, str. 21–25	A Po Boetiju je prevzeta trditev, da razuzdani duši ugaja razuzdana glasba in da postaja ob pogostem poslušanju take glasbe pomehkužena in požensčena. ²³ V Po Boetiju je prevzeta legenda o Pitagori, ki je s pomočjo glasbe pomiril tavromenijskega mladeniča, ki je želel zažgati hišo.
14	2.8, str. 90	1.1, str. 21	A Naveden je Boetijev zapis, da je podobnost vsakemu blizu, medtem ko mu je različnost nasprotna in sovražna.
15, 16	2.9, str. 93	1.21, str. 59 1.1, ²⁴ str. 23	A Prevzeta je Boetijeva trditev, da je diatonični rod trši in naravnejši od vseh ostalih. V Boetij je naveden kot vir za trditev, da je Timotej iz Mileta izumitelj kromatičnega rodu, ki je nastal kasneje kot diatonični.
17	2.10, str. 94	1.3, str. 29–31	A Prevzeta je trditev iz <i>Temeljev glasbe</i> , da je podlaga za vsak zvok gibanje, ki ga mora nekaj sprožiti.
18, 19	2.13, str. 98–99	1.12, str. 43	A Prevzeta je Boetijeva delitev glasov na strnjene in diastematične. V Boetij je uporabljen kot vir za trditev, da je Albinus razlikoval še tretjo vrsto glasu, s katerim beremo vsakovrstno poezijo.

23 V Snojevem prevodu beremo: »Nasladi predana duša se ob nasladnih melodijah sama radosti in ob njihovem pogostem poslušanju se mehkuži in razkraja.« (Boetij, *Temelji* ..., 21.)

24 Zarlino navaja 1.2, ampak Boetij o tem dejansko razpravlja v 1.1.

Zap. št. omembe	Mesto v TH	Mesto v TG	Kratka vsebina
20, 21, 22, 23, 24	2.16, str. 101–105	5.15–17, str. 263–269. 2.28, ²⁵ str. 127 1.23, str. 67 1.21, str. 61 1.23, str. 67	V Navaja se poglavja 5. knjige <i>Temeljev glasbe</i> , v katerih so prikazane Aristoksenove in Arhitasove vrste tetrakordov (Zarlino pravi, da sam ne bo vseh podrobneje predstavljal). V Boetij se navaja kot vir ob predstavitvi izrazov <i>limma</i> in <i>diesis</i> . A Navedeno je Boetijevo poimenovanje intervala, sestavljenega iz treh poltonov. A Navedena je Boetijeva razprava o kromatičnem rodu. A Navedeno je Boetijevo poimenovanje <i>nesestavljeni dvoton (ditono incomposto)</i> .
25, 26, 27	2.17, str. 106–107	1.23, str. 67	A Navedene so Boetijeve opredelitve nesestavljenih intervalov.
28	2.19, str. 109	4.18, str. 243	A Prevzet je Boetijev prikaz slušne uresničitve intervalov s pomočjo napete strune.
29, 30	2.27, str. 119	5.3, ²⁶ str. 249	V Navedeno je, da Boetij monokord imenuje <i>harmonsko ravnilo</i> in da ga je izumil Pitagora. ²⁷
31, 32, 33, 34, 35	2.28, str. 120–123	1.20, str. 51–52 1.25, ²⁸ str. 69 1.24, str. 67–69	V Boetij je naveden kot vir za predstavitev razvoja lire (dodajanja strun) in s tem oblikovanja tonskega sistema. A Na podlagi Boetijevih navedb se pojasnjuje, kaj je to <i>diázeuxis</i> in kaj je <i>synaphé</i> . V Naveden je odlomek o urejenosti prvih štirih strun, ki ga Boetij prevzema od Nikomaha.
36	2.29, str. 124	1.27, str. 71	V Boetij je uporabljen kot vir za trditev, da se je struna <i>hypate</i> pripisovala Saturnu.
37	2.31, str. 129	1.5, str. 33 1.6, str. 36	A Razpravlja se o tem, kako sodobni avtorji napačno razumejo in razlagajo Boetijeve zapise o konsonancah.

25 Zarlino navaja 2.27, v Snojevem prevodu je to 2.28.

26 Zarlino navaja 5.2, v Snojevem prevodu je to 5.3.

27 Boetij na navedenem mestu nikjer ne trdi, da bi monokord izumil Pitagora. (Boetij, *Temelji* ..., 249.)

28 Zarlino navaja 2.24, a v tem poglavju Boetij o *diázeuxis* in *synaphé* ne razpravlja. O *diázeuxis* razpravlja v 1.25 in na kratko v 1.20, o *synaphé* pa v 1.24.

Zap. št. omembe	Mesto v TH	Mesto v TG	Kratka vsebina
38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49	2.32, str. 132–135	1.1, ²⁹ str. 23 1.20, str. 51 1.21, ³⁰ str. 59–63	<p>V Boetij se navaja kot vir za trditve, da je Timotej iz Mileta iznašel kromatični rod, da je liri dodal še eno struno in da so ga zaradi njegove glasbe izgnali iz Sparte.</p> <p>V Boetij je naveden kot vir za trditev, da je bila prva lira, ki jo je ustvaril Merkur, zamišljena kot posnetek glasbe svetovja in da se v njej kažejo vsa tri možna razmerja: geometrično, aritmetično in harmonsko.</p> <p>A Zarlino se sklicuje na Boetija, ko utemeljuje, da sta bila druga dva roda (kromatični in enharmonski) samo razširitev prvega (diatoničnega)</p> <p>A Zarlino se navezuje na Boetija, ko pojasni, kako kromatični in enharmonski tetrakord z dodajanjem vmesnih strun izhajata iz diatoničnega.</p> <p>A Zarlino se navezuje na Boetija, ko navaja ureditev in poimenovanje tetrakordov grškega sistema.</p> <p>V Boetij se navaja kot vir za prikaz razvoja lire oz. tonskega sistema: prikaže se, kdo je dodajal posamezne strune na liro oz. tone v sistem.</p> <p>V Zarlino se naslanja na Boetija pri opisovanju različnih tetrakordov grškega tonskega sistema, pri čemer se od navedb v <i>Temeljih glasbe</i>, ko govori o razmerjih znotraj določenega tetrakorda, tudi nekoliko odmika.</p>
50	2.38, str. 144	4.13, ³¹ str. 224	A Zarilno se navezuje na Boetija, ko govori o stabilnih in premičnih strunah (tonih).
51, 52	2.46, str. 169	3.8, str. 149 3.14, str. 171 3.15, str. 173	<p>V Boetij je naveden kot vir za Filolajevo trditev, da je diesis interval, za katerega je štiritretjinsko razmerje večje od dveh tonov.</p> <p>A Zarlino prevzame Boetijevo dokazovanje, da je ton v razmerju 9 : 8 večji od 8 in manjši od 9 kom in da je mali polton večji od 3 in manjši od 4 kom.</p>

²⁹ Zarlino navaja 2.1, a je dejansko mesto 1.1.

³⁰ Zarlino tega mesta ne navaja, a Boetij o različnih rodovih melodij razpravlja prav tu.

³¹ Zarlino navaja 4.12, v Snojevem prevodu je to 4.13.

Zap. št. omembe	Mesto v TH	Mesto v TG	Kratka vsebina
53	3.3, str. 183	2.18, ³² str. 111	A: Navedena je Boetijeva trditev, da je oktava prva konsonanca.
54, 55, 56	3.4, str. 185	5.10, str. 257 5.11, str. 257–259	V Boetij se navaja kot vir za Ptolemajevo delitev tonov na istozvočne in neistozvočne in njihove podvrste.
57, 58	3.5, str. 186–187	1.7, str. 37 5.11, str. 257–259 5.10, ³³ str. 257	A Boetij je naveden kot eden izmed antičnih avtorjev, ki so zagovarjali, da je kvarta konsonanca. A Zarlino s sklicevanjem na Boetija utemeljuje, da sta kvarta in undecima (oktava s kvarto) konsonanci.
59	3.12, str. 194	4.14, ³⁴ str. 225–229	A Navedena je Boetijeva trditev, da je možnih zvrsti vsakega sozvočja za eno število manj, kot je strun (tonov) znotraj obsega tega sozvočja: oktava jih ima torej 7.
60	3.13, str. 196	4.14, ³⁵ str. 225–229	A Zarlino navaja, da je Boetij eno izmed vrst kvinte postavil med strune hypate hypaton in parhypate meson in opozori, da gre za napako, saj je ta kvinta zmanjšana.
61	3.14, str. 197	1.10, str. 41	A Navedena je Boetijeva trditev, da je kvarta najmanjša konsonanca.
62	3.16, str. 199	1.16, str. 47	A Zarlino se opira na Boetija pri razlagi izraza <i>semiditon</i> : pravi, da izhaja iz besede <i>semus</i> , s katero se označuje tisto, kar ni celo.
63	3.49, str. 258	1.1, str. 23	V Navedena je pripoved iz <i>Temeljev glasbe</i> o tem, kako je Pitagora z glasbo pomiril pijanega mladeniča iz Tavromenija.
64	3.61, str. 304	5.10, ³⁶ str. 257	A Navedeno je, da Boetij undecimo (oktavo s kvarto) šteje h konsonancam.
65	3.72, str. 362	1.22, str. 63–67	A Boetij je naveden kot kot vir za prikaz ureditve strun sistema v treh rodovih.
66, 67	3.75, str. 366	1.23, str. 67	A Zarlino se sklicuje na Boetija, ko govori o sestavljenih in nesestavljenih intervalih.

32 Zarlino navaja 2.17, v Snojevem prevodu je to 2.18.

33 Zarlino navaja 5.19, a Boetij o tem, da je oktava s kvarto konsonanca, razpravlja v 5.10.

34 Zarlino navaja 4.13, v Snojevem prevodu je to 4.14.

35 Zarlino navaja, 4.13, v Snojevem prevodu je to 4.14.

36 Zarlino navaja 1.10, a Boetij o tem, da je oktava s kvarto konsonanca, razpravlja v 5.10.

Zap. št. omembe	Mesto v TH	Mesto v TG	Kratka vsebina
68	3.77, str. 368	4.3, str. 191–193 4.4, str. 193–195 4.6, ³⁷ str. 195	A Zarlino se sklicuje na Boetija, ko utemeljuje, da kromatični in enharmonski rod izhajata iz diatoničnega in da se ju ne da uporabljati ločeno od njega. Pravi tako: »In za potrditev tega Boetij v 4. poglavju 4. knjige <i>Temeljev glasbe</i> postavi delitev lidijskega modusa v enostavnem diatoničnem rodu in pri tem ne prikaže delitve ostalih modusov. V začetku 5. poglavja ga ne poimenuje le za najbolj preprostega, temveč tudi za izvor vseh ostalih. [...] V 3. poglavju pa predstavi oznake omenjenega modusa v vseh treh rodovih [...]«
69	3.78, str. 371	1.1, str. 19–27	V Boetij se navaja kot vir za opis posledic in učinkov, ki jih je imelo Timotejevo in Terpandrovo dodajanje strun na liro.
70	3.79, str. 373	4.3, str. 191	V Boetij se navaja kot vir ob opisu, kako so antični avtorji uvedli oznake za posamezne tone v sistemu.
71	4.1, str. 378–383	4.15, str. 231 ³⁸	A Zarlino se naslanja na Boetija, ko poskuša razložiti, kaj je to <i>modus</i> .
72, 73, 74	4.3, str. 385	4.14, str. 225–229 4.15, str. 231	A Predstavljeno je, koliko modusov obravnava Boetij in kako jih poimenuje.
75	4.5, str. 390	1.1, str. 23	V Omenjen je odlomek iz <i>Temeljev glasbe</i> , v katerem je Pitagora z glasbo pomiril pijanega mladeniča iz Tavromenija.
76, 77, 78, 79, 80, 81	4.6, str. 392–394	4.14, str. 225–229 4.15, str. 231 4.4, str. 193–195	A Boetij je naveden, ko se razpravlja o vrstnem redu modusov: Zarlino pravi, da ga je postavil razumsko. A Zarlino kritizira Boetija in pravi, da v poglavju 4.4 lidijskemu modusu postavi samo 11 strun, v poglavju 4.15 in 4.16 pa vsem modusom postavi 15 strun, ki jim doda še tetrakord synemmenon. ³⁹

37 Zarlino v besedilu (glej kratko vsebino) navaja mesto 4.5. Boetij v tem poglavju lidijskega modusa dejansko ne omenja, čeprav je iz konteksta jasno, da na monokordu postavlja prav tega. O tem, kar navaja Zarlino, govori v začetku 6. poglavja 4. knjige, kjer pravi: »Opisali smo diatonični rod, in sicer v prvem in razmeroma preprostem modusu, ki ga imenujemo lidijski.« (Boetij, *Temelji* ..., 199.) Boetij lidijski modus res označi za »razmeroma preprostega«, ne trdi pa, da je izvor vseh ostalih.

38 Zarlino navaja 4.4, a na tem mestu Boetij samo prikaže oznake za lidijski modus; vse moduse podrobneje definira v 4.15.

39 Če Zarlinovo kritiko primerjamo s Snojevo izdajo in prevodom *Temeljev glasbe*, potem to ne drži, kajti tudi v 4.4 je lidijski modus sestavljen iz 15 strun (proslambanomenos, hypate hypaton, parhypate hypaton, lichanos hypaton, hypate meson, parhypate meson, lichanos meson, mese, paramese, trite diezeugmenon, paranete diezeugmenon, nete diezeugmenon, trite hyperboleon, paranete hyperboleon in nete hyperboleon), dodan pa je tudi tetrakord synemmenon (trite synemmenon, paranete synemmenon in nete synemmenon).

82	4.7, str. 394	4.17, str. 235–241	▲ Na podlagi Boetijeve postavitve je navedeno, da je hipermiksolidijski modus med tonoma lychanos hypaton in paranete diezeugmenon.
83, 84, 85, 86, 87, 88, 89	4.8, str. 395–396	4.3, str. 191 4.14, str. 225–229 4.16, str. 233–235	▲ Zarlino se sklicuje na Boetija, ko govori o znakih grške notacije. ▲ Zarlino se sklicuje na Boetija, ko govori o razporeditvi in vrstnem redu modusov in poimenovanju.

Ob predstavljenem pregledu ne gre prezreti, kako so omembe razporejene: v prvih dveh knjigah so razporejene relativno enakomerno, v drugih dveh pa so večinoma skoncentrirane na začetna poglavja. Takšna razporeditev je v skladu z vsebino in potekom *Temeljev harmonike*: V prvih dveh delih se obravnava spekulativna plat glasbe in tu so Boetijeva premišljanja nedvomno ponujala dovolj trdno podlago za tovrstno razpravo. Zarlino iz *Temeljev glasbe* prevzema predvsem osnovne trditve o številčnih razmerjih in na njih utemeljeni izgradnji tonskega sistema. V drugih dveh delih se v večji meri razpravlja o temah, povezanih z glasbeno prakso, pri čemer je v začetnih poglavjih vendarle vzpostavljena povezava s spekulativnim premišljevanjem, zaradi česar je razumljivo, da so sklici na Boetija skoncentrirani ravno na ta poglavja. Zarlino bi se na njegove zapise pri obravnavi konkretne kompozicijske prakse in glasbene realnosti svojega časa namreč težko opiral, saj ju v času, ko so nastali *Temelje glasbe*, še ni bilo, poleg tega pa se Boetij z glasbeno prakso niti ne ukvarja.

Iz prikazane kratke vsebine posameznih omemb lahko ugotovimo, da se Zarlino na Boetija največkrat sklicuje v smislu zgoraj opredeljene *avtoritete*; taki sta kar dve tretjini primerov (59 od 89). Pri tem velja izpostaviti tudi Zarlinov način prevzemanja Boetijevih teoremov. Ne glede na to, ali se Zarlino na Boetija sklicuje v smislu *vira* ali *avtoritete*, so zapisi iz *Temeljev glasbe* na eni strani (še posebno v prvi in drugi knjigi) večkrat skoraj dobesedno in nekritično prepisani.⁴⁰ Na drugi strani lahko Zarlino prevzame samo katero izmed Boetijevih temeljnih trditev ali misli, ki je nato podlaga za njegovo lastno nadaljnjo razpravo. Zanimivo je, da je v vseh primerih, bodisi med besedilom samim bodisi ob robu strani, Boetij naveden kot vir.

Na podlagi predstavljene vsebine omemb lahko nadalje ugotovimo, da je na področju spekulativnega razmišljanja o glasbi Boetij za Zarlina še vedno ključna in pomembna, čeprav ne več popolnoma nezmotljiva avtoriteta. Ilustrativen je naslednji odlomek iz tretje knjige:

»Kar se tiče presojanja oz. spekulativne glasbe, je bilo malo takih, ki so bili na dobri poti. Kajti za tistim, kar je o tej znanosti v latinščini napisal Boetij in tudi ni popol-

⁴⁰ Take so med drugim navedbe 17, 18, 19, 23.

no, ni nikogar (če pustimo ob strani Franchina⁴¹ in Fabra Stapulenseja,⁴² za katera bi lahko rekli, da sta ga komentirala), ki bi ga v teoretičnih razglabljanjih o glasbi presegel in odkril prava razmerja glasbenih intervalov, razen Ludovica Fogliana⁴³ iz Modene. Slednji se je, potem ko je najbrž preučil tisto, kar je Ptolemaj zapisal o sintoničnem diatoničnem [rodu], potrudil in o tem napisal knjigo v latinščini. V njej je – kolikor je le mogel – prikazal prava razmerja omenjenih intervalov. Ostali glasbeni teoretiki so se držali tistega, kar je o dotičnih rečeh zapisal Boetij, in niso mogli ali želeli stopiti dlje.⁴⁴

Zarlino meni, da Boetijevega razmišljanja o glasbi vse do 16. stoletja, ko je svoj spis napisal Ludovico Fogliano, ni presegel nihče. Trdi tudi, da Boetijevo razpravljanje ni brez napak in očitno tudi razmerja intervalov, ki jih predstavlja, niso prava, čeprav jih do Fogliana prevzemajo vsi teoretiki. Zarlino je na tem mestu do Boetija precej kritičen, kar se po eni strani zdi precej nenavadno, če imamo v mislih, da njegove zapise, tudi v povezavi z razmerji intervalov, na nekaterih drugih mestih dobesedno in nekritično prevzema. Na drugi strani je treba imeti v mislih, da je zgornji odlomek zapisan ob koncu tretje knjige *Temeljev harmonike*, v kateri se razpravlja o sočasni kompozicijski praksi, ki nikakor ni bila v skladu s tradicionalnimi spekulativnimi razmisleki o tonskem sistemu, rodovih melodij, konsonancah ipd. Če se torej na področju spekulativnega premišljevanja o glasbi Zarlino večkrat precej nekritično naslanja na Boetija in njegove zapise v *Temeljih glasbe* mestoma domala dobesedno prevzema, je na področju glasbene prakse drugače. Tu je Zarlino poskušal prikazati in sistematizirati nauk o kompozicijski praksi svojega časa in čeprav ga je poskušal povezati s tradicionalnimi glasbeno-teoretskimi vidiki, je bilo to v mnogih primerih nemogoče. Zaradi tega se v drugih dveh knjigah *Temeljev harmonike* ob predstavitvah lastnih pogledov naslanja predvsem na sočasne avtorje in »novosti« ter se v nekaterih točkah od tradicionalnega spekulativnega razmišljanja o glasbi bistveno odmika. Za ponazoritev predstavimo v nadaljevanju tri področja, kjer je Zarlino, kot v zgornjem odlomku sam pravi, »stopil dlje«: sistem *senario*, obravnava kvarte in sistem modusov. Vse troje izhaja iz spekulativnih premislekov o glasbi, a so odmiki napravljeni prav zaradi povezave teorije z glasbeno prakso.

Utemeljevanje sistema *senario* je predvsem posledica spremenjene oz. razširjene obravnave konsonanc. Boetij kot konsonance obravnava kvarto v razmerju 4 : 3, kvinto v razmerju 3 : 2, oktavo v razmerju 2 : 1, oktavo s kvinto v razmerju 3 : 1 in dvojno oktavo v razmerju 4 : 1.⁴⁵ O ostalih intervalih se v *Temeljih glasbe* skorajda ne razpravlja; izjema

41 Franchinus Gaffurius (1451–1522) oz. Franchino Gaffuri je bil italijanski glasbeni teoretik, skladatelj in zborovodja, ki je deloval v različnih italijanskih mestih. Je avtor dveh pomembnih spisov *Glasbena teorija* (*Theorica musicae*, 1492) in *Glasbena praksa* (*Practica musice*, 1496). Podrobneje glej Blackburn, »Gaffurius«.

42 Jacobus Faber Stapulensis (ok. 1460–1536), znan tudi kot Jacques Lefèvre d'Étaples, je bil francoski teolog, učenjak in glasbeni teoretik, ki je deloval v Parizu. Podrobneje glej Fend, »Faber Stapulensis«.

43 Lodovico Fogliano (ok. 1475–1542) je bil italijanski glasbeni teoretik in skladatelj iz Modene, ki je kasneje deloval tudi v Rimu in Benetkah. Podrobneje glej Blackburn, »Fogliano«.

44 Zarlino, *Istituzioni*, 361.

45 Boetij, *Temelji* ..., 37. V traktatu se postavlja tudi vprašanje o konsonančnosti oktave s kvarto. V 27. poglavju 2. knjige je po Nikomahu povzeto mnenje pitagorejcev, ki utemeljujejo, da oktava s kvarto ni konsonanca. Ravno nasprotno je menil Ptolemaj, čigar razmisleki o tem vprašanju so predstavljeni v 9. in 10. poglavju 5. knjige. Na katero stran se nagiba Boetij, ni čisto jasno, a zdi se, da mu je bliže pitagorejski pogled. Večkrat namreč zapiše, da superpartientna in množinska superpartientna razmerja, v katerem je tudi oktava s kvarto (8 : 3), niso konsonančna. (Glej npr. Boetij, *Temelji* ..., 33, 35, 73).

je le celi ton v razmerju 9 : 8, ki je obravnavan zelo natančno, saj so podrobno predstavljeni tudi intervali, ki ga sestavljajo oz. so manjši od njega. A celi ton in njegovi deli se ne obravnavajo v okviru vprašanja o konsonancah in disonancah,⁴⁶ temveč so predstavljeni bolj v smislu najmanjših osnovnih gradnikov sistema. Intervale, ki jih Boetij navaja kot konsonance, naj bi po različnih pričevanjih (tudi Boetijevih⁴⁷) kot take obravnaval že Pitagora, ki je ugotovil, da lahko njihova razmerja izrazi s prvimi štirimi števili (1, 2, 3, 4). Ta so imela za pitagorejce poseben pomen, saj so jih imeli za mistični izvor vsega bivajočega in so med drugim simbolizirala tudi običajnim ljudem neslišno harmonijo sfer.

Zarlino in ostali renesančni teoretiki, ki so brali Boetija, so bili pred velikim razpojem: Na eni strani so bila matematično jasna, stroga in toga teoretska določila, ki so kot konsonance določala kvarto, kvinto in oktavo. Na drugi strani je bila glasbena realnost časa, glasbena praksa, v kateri so se kot konsonance že lep čas uporabljale tudi prijetno zveneče terce in sekste, ki pa jih je bilo s pitagorejskim sistemom prvih štirih števil nemogoče izraziti, saj nastopajo v razmerjih 5 : 4 (velika terca), 6 : 5 (mala terca), 5 : 3 (velika seksta) in 8 : 5 (mala seksta).⁴⁸ Tako so renesančni pisci o glasbi iskali različne možnosti, da bi jih umestili v strogi teoretski okvir in svojo rešitev je v obliki sistema *senario* predstavil tudi Zarlino.⁴⁹ Razpravo o tem prične s predstavitvijo različnih vrst števil, med katerimi še posebej izpostavi perfektna – tista, pri katerih je vsota vseh delov (deliteljev brez števila samega) enaka številu. Tako je tudi število šest: poleg števila samega ga delijo še 3, 2 in 1, katerih vsota je 6. Zarlino ga tudi zato, ker je prvo (najmanjše) perfektno število, postavlja za *harmonično oz. zvenečo (sonoro) število*, »ki vsebuje vsa enostavna sozvočja (*semplici consonanze*)⁵⁰ primerna za ustvarjanje harmonij in melodij«. ⁵¹ Pomembnost števila šest Zarlino nadalje utemeljuje tudi s povezovanjem s stvarjenjem sveta, ki ga predstavi kot največje božje delo, opravljeno ravno v šestih dneh, zaradi česar naj bi bile s tem številom povezane tudi mnoge stvari iz narave in umetnosti.⁵²

Število šest je končno pomembno tudi v glasbi: če namesto prvih štirih števil (kot jih utemeljuje pitagorejska tradicija in prevzema tudi Boetij) vzamemo prvih šest, lahko z njimi postavimo vsa razmerja enostavnih konsonanc (oktava, kvinta, kvarta, velika in mala terca) in razmerje velike sekste, ki jo Zarlino umešča med sestavljene konsonance⁵³ (sestavljena je iz kvarte in velike terce⁵⁴). Še vedno pa zunaj sistema ostane mala seksta v razmerju 8 : 5, kajti števila 8 med prvimi šestimi števili (v *senariu*) ni. Zarlino je

46 Boetij v 29. poglavju 1. knjige sicer nekoliko neprepričljivo konsonance utemeljuje kot »razmerja, ki imajo znano skupno mero« (Boetij, *Temelji* ..., 73). Mišljena so razmerja, pri katerih sta obe števili deljivi z istim deliteljem ali, kot pravi sam, »ju premerja isto število«. (Prav tam.) V tem kontekstu je med konsonance uvrščen tudi celi ton v razmerju 9 : 8, saj je razlika med obema številoma 1, ki je hkrati delitelj, ki obe deli. Taka utemeljitev je nekoliko sporna, saj predpostavlja, da so konsonančna vsa razmerja, kjer je razlika med njunimi števili 1 (denimo tudi 16 : 17). Ta način je vprašljiv tudi za utemeljevanje ostalih konsonanc.

47 Boetij, *Temelji* ..., 39–41.

48 Podrobneje glej Palisca, »Zarlino«.

49 O tem razpravlja že v prvi knjigi, in sicer v poglavjih 13–19.

50 Zarlino navaja oktavo, nato kvinto in kvarto, na kateri se oktava deli, nato pa še veliko in malo terco (ditono in semiditono), na kateri se deli kvinta. Sekst na tem mestu še ne omenja. (Zarlino, *Istitutioni*, 1589, 30)

51 Zarlino, *Istitutioni*, 29.

52 Podrobneje jih predstavi v 14. poglavju prve knjige. (Zarlino, *Istitutioni*, 1589, 30.)

53 Kot enostavne konsonance Zarlino opredeli tiste, pri katerih med števili njihovega razmerja ne moremo postaviti vmesnega števila (npr. 3 : 2), sestavljene pa so tiste, kjer to lahko naredimo (npr. 5 : 3, med 5 in 3 lahko postavimo število 4). Podrobneje glej Zarlino, *Istitutioni*, 34.

54 $4/3 \times 5/4 = 20/12 = 5/3$.

umestitev male sekste med (sestavljene) konsonance utemeljil na tri načine: (1) Poleg števila šest je pomembno tudi število 8, saj je prvi kub. (2) Mala seksta je sestavljena iz dveh intervalov, vsebovanih v senariu.⁵⁵ (3) Harmonska sredina, ki malo seksto razdeli na intervala, iz katerih je sestavljena, je ravno število šest.⁵⁶ »Na ta način,« pravi Zarlino, »zaključim s tem, kar sem povedal že zgoraj, namreč da lahko v senariu, torej med njegovimi števili, najdemo vse enostavne glasbene konsonance in iz njih izpeljemo tudi vse sestavljene; obojne so izvor vsake dobre in popolne harmonije.«⁵⁷

Poseben problem je renesančnim glasbenim teoretikom predstavljala tudi kvarta. V okviru teoretskih premislekov je bila namreč (še na podlagi pitagorejske tradicije) trdno umeščena med konsonance, medtem ko so jo sodobni skladatelji v kompozicijah vse bolj obravnavali kot disonanco. To lahko jasno razumemo tudi iz 5. poglavja 3. knjige *Temeljev harmonike*, kjer Zarlino pravi:

»Morda se bo komu zdelo neobičajno, da sem kvarto umestil med konsonance, kajti glasbeni praktiki so jo do sedaj umeščali med disonance.«⁵⁸

Zarlino torej kvarto umešča trdno med konsonance in se v tem ne odmika od Boetijeve tradicije. Še več: ko konsonance razdeli na popolne (perfektne) in nepopolne (imperfektne), jo umesti med popolne.⁵⁹ Nadalje Zarlino pravi, da lahko umestitev kvarte med konsonance utemeljimo na tri načine: s sklicevanjem na antične avtorje, ki jih nikakor ne moremo prezreti, z razumom in z zgledi. Izmed antičnih avtorjev se nato sklicuje na Ptolemaja, Boetija, Kasija Diona, Evklida in nekatere druge. Kot razumski dokaz je podana trditev, da noben interval, ki odlično zveni v skladbi, sam zase ne more zveneti disonantno. Če imamo namreč v kompoziciji združeno kvarto in kvinto, potem dobimo prijetno in blagoglasno sozvenenje, na drugi strani pa z disonancami (sekundo in septimo) ni tako. Za zgled, na podlagi katerega se lahko vsak prepriča o konsonančnosti kvarte, podaja Zarlino njen zven na lutnji ali violonu:

»Med struno, ki jo imenujejo basovska, in tisto, ki jo imenujejo bordunska, ali pa med to in ono, ki jo imenujejo tenorska, in med ostalimi, ostrejšimi strunami, bo [vsak] slišal, da bo diatessaron ali kvarta ustvarjala prečudovito soglasje.«⁶⁰

Zarlino utemeljevanje kvarte kot konsonance zaključi tako:

»In če jo bo kdo kljub temu označil za disonanco, bo to storil zato, ker se bo ravnal po navadi glasbenih praktikov, ki ne znajo navesti nobenega dokaza in kvarto po veliki krivici imenujejo za disonantno, jo izvzemajo iz konsonanc in uvrščajo med disonance. Dejansko pa ni tako, kajti ko jo slišijo na kakšnem dobro uglašenem

55 Sestavljena je iz kvarte in male terce: $4/3 \times 6/5 = 24/15 = 8/5$.

56 Če med 8 in 5 vstavimo število 6 ($8 : 6 : 5$), dobimo razmerja ($8 : 6 = 4 : 3$ in $6 : 5$).

57 Zarlino, *Istitutioni*, 35.

58 Prav tam, 186.

59 Prav tam, 188. Razloženo je, da se navedene konsonance (poleg kvarte še unisono, kvinta in oktava) kot popolne (perfektne) najbrž poimenujejo zato, ker so njihova razmerja izrazljiva s prvimi štirimi števili.

60 Zarlino, *Istitutioni*, 187.

instrumentu, utihnejo. In če bi bila res disonantna, kot pravijo, je v svojih skladbah ne bi uporabljali [...].»⁶¹

V nadaljevanju Zarlino razmišlja o razlogih, zaradi katerih glasbeni praktiki časa kvar-to uvrščajo med disonance, in meni, da jih gre iskati v že omenjenem nestrinjanju med pitagorejci in Ptolemajem o vprašanju konsonančnosti oktave s kvarto.⁶² Pitagorejci so namreč zagovarjali stališče, da noben interval v superpartientnem razmerju 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 samos-tojni interval, potem je konsonančna tudi, če se jo doda oktavi.⁶³ Latinski glasbeniki so, kot pravi Zarlino, preučili poglede obojih in ker so bili vsi dobro utemeljeni, niso želeli postaviti končne sodbe. Zato so postali pri obravnavi kvarte previdni in so jo ločili od konsonanc. A tega niso storili zato, ker bi bila kvarta disonantna, saj je v nasprotnem primeru v svojih skladbah sploh ne bi uporabljali, temveč zato, da bi z njo lahko kom-ponirali 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.⁶⁴ V enem od kasnejših pogla-vij je navedeno, da so skladatelji postavili pravilo, po katerem se mora kompozicija začeti s popolno konsonanco: v unisonu, s kvinto ali z oktavo, lahko pa tudi z duodecimo, ki je sestavljena iz zadnjih dveh. Zarlino tudi v tem primeru kvarti daje posebno mesto, saj v nekaterih primerih dovoljuje, da je med začetnima tonoma dveh glasov kompozicije tudi interval kvarte – denimo v primeru, ko ne začneta oba hkrati.⁶⁵

Zarlino se torej na eni strani povezuje s tradicionalnimi glasbeno-teoretskimi pre-misleki trudi, da bi kvarto utemeljil kot konsonanco. A se vendarle ne more izogniti po-vezavi z dejansko glasbeno prakso svojega časa, znotraj katere je bila kvarta, kot reče-no, obravnavana kot disonanca. Ko so v *Temeljih harmonike* predstavljena konkretna pravila za skladanje kontrapunkta, je zato kvarta obravnavana bistveno strožje kot os-tale (popolne in nepopolne) konsonance. O tem, pod kakšnimi pogoji se lahko kvarta uporabi v skladbi, se razpravlja v 60. in 61. poglavju 3. knjige. Zarlino najprej pravi, 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 uporabljali na dva načina: (1) Ko je med basom in tenorjem kvinta, tretji glas lahko poteka oktavo nad basom in tako s tenorjem ustvarja kvarto, kar zveni prijetno in milo. (2) Kvarta je lahko tudi v 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 disonantna. S tem so predstavljene možnosti uporabe kvarte v tri-glasnem kontrapunktu, ki so očitno precej omejene, čeprav Zarlino pravi, da je kvarta konsonanca, zaradi česar bo nedvomno učinkovala dobro. Še posebno prikladna naj

61 Prav tam.

62 Glej op. 45.

63 O tem v 10. poglavju 5. knjige piše tudi Boetij. (Boetij, *Temelji* ..., 257.)

64 Zarlino, *Istitutioni*, 187.

65 Prav tam, 213.

bi bila za doseganje lepih melodij in za pomoč pri izognitvi tritonusu, do katerega lahko včasih pride med glasovi.⁶⁶ Namesto kvarte se sme pod podobno strogimi pogoji uporabiti tudi undecima (oktava s kvarto), saj jo, kot trdi Zarlino, Ptolemaj in Boetij uvrščata med konsonance.⁶⁷

Slednjič velja v okviru prikaza Zarlinovih odmikov od Boetija spregovoriti tudi o sistemu modusov. V *Temeljih glasbe* se o modusih razpravlja ob koncu 4. knjige (poglavja 15.–17.). Boetij pravi, da modusi, ki se imenujejo tudi tropusi ali tonusi, nastanejo iz oktavnih zvrsti.⁶⁸ Razume jih kot postavitve sicer abstraktno zamišljenega tonskega sistema na konkretne tonske višine:

»Če postavljamo torej celotne sisteme više ali niže, in sicer po zgoraj omenjenih oktavnih zvrsteh, dobimo sedem modusov, katerih imena so tale: hipodorski, hipofrigijski, hipolidijski, dorski, frigijski, lidijski, miksolidijski.«⁶⁹

Navedenim sedmim modusom je nato dodan še osmi, hipermiksolidijski, ki zao krožuje sistem.⁷⁰

Zarlino v 3. poglavju 4. knjige *Temeljev harmonike* najprej predstavi, katere moduse navajajo različni antični avtorji: med drugim se omenjajo Platon, Aristoksen, Kasiodor, Ptolemaj, Kleonid, Aristid Kvintiljan, Apulej in nenazadnje tudi Boetij, za katerega pa je zapisano, da v svoji predstavitvi sledi Ptolemaju.⁷¹ Zarlino pravi še, da je o antičnih modusih težko predstaviti pravo resnico, saj se jih ne uporablja že dolgo časa, zaradi česar se je za načini njihove uporabe izgubila vsaka sled. A zdi se, da to niti ni tako pomembno, kajti ob koncu predstavitve modusov posameznih antičnih avtorjev je zapisano:

»A naj bodo modusi razvrščeni kakor si bodi, naj jih bo po številu kolikorkoli in naj imajo po mnenju antičnih avtorjev kakršnokoli ime, je to za nas le malo važno. Zatenkrat je dovolj, če vemo, da so antični avtorji svoje moduse uporabljali na način, kot sem ga predstavil zgoraj. Če pa jih obravnavamo tako, kot jih uporabljajo sodobni glasbeniki, ki jih postavljajo v eno izmed sedmih oktavnih zvrsti, razdeljenih bodisi s harmonsko ali aritmetično sredino, jih je dvanajst. Kot bomo še videli, se sedem oktavnih zvrsti namreč lahko razdeli le na dvanajst načinov, izmed katerih je šest glavnih in šest stranskih,⁷² pa naj so antični avtorji modusov imeli kolikor si bodi že.«⁷³

66 Podrobneje glej Zarlino, *Istitutioni*, 302–304.

67 Zarlino v svoji razpravi ni čisto dosleden: Ko Boetij oktavo s kvarto uvršča med konsonance, ne predstavlja svojega lastnega mnenja, temveč navaja Ptolemaja. (Glej Boetij, *Temelji* ..., 255–257.) Poleg tega Zarlino Boetijeve zapise v zvezi z vprašanjem konsonančnosti kvarte in oktave s kvarto očitno interpretira vsakič drugače, tako kot mu trenutno ustreza. Kot smo zapisali zgoraj (glej op. 45), Boetij neke končne sodbe o konsonančnosti oktave s kvarto v *Temeljih glasbe* ne podaja, temveč v prvi vrsti navaja različne poglede, zaradi česar bi težko z gotovostjo trdili, da oktavo s kvarto uvršča med konsonance, čeprav se k temu morda nagiba.

68 Boetij, *Temelji* ..., 231. Oktavnih zvrsti (različnih razporeditev celih in poltonov znotraj intervala oktave) je 7, predstavljene so v 14. poglavju 4. knjige. (Boetij, *Temelji*, 227.)

69 Boetij, *Temelji* ..., 231.

70 Prav tam, 241.

71 Zarlino, *Istitutioni*, 386.

72 V 12. poglavju 4. knjige jih označi za *avtentične* in *plagalne*. (Zarlino, *Istitutioni*, 402.)

73 Prav tam.

Zarlino se očitno odmika od antičnih modusov, kot jih predstavlja Boetij, in prevzema tiste iz sočasne glasbene prakse. Pri opazovanju obeh pogledov (Boetijevega in Zarlinovega) nastaja tudi manjša terminološka zmešnjava. Zdi se namreč, da si pod izrazom *modus* ne predstavljata vedno enake vsebine. Kot smo zapisali zgoraj, je *modus* za Boetija pomenil sopomenko besedi *tonus* ali *tropus*, razumel pa ga je v smislu postavitve velikega ali malega popolnega sistema na točno določeno tonsko višino.⁷⁴ V *Temeljih glasbe* se sicer razpravlja tudi o oktavnih zvrsteh, kjer gre za različna zaporedja celih in poltonov znotraj oktavnega intervala.⁷⁵ Katera ta zaporedja so in kako si znotraj posameznih oktavnih zvrsti celi in poltoni dejansko sledijo, ni navedeno, čeprav bi se iz besedila to dalo izpeljati. Kot je razvidno iz zgornjega navedka, Boetij celo zapiše, da modusi nastanejo iz oktavnih zvrsti, kar nakazuje, da bo termin *modus* razumel v smislu različnih vrst oktave oz. oktavnih lestvic z različno razporeditvijo celih in poltonov. A temu ni tako, saj je nato nemudoma zapisano, da je *modus* sopomenka za *tropus*, *tropusi* pa so postavitve sistema, ki se »razlikujejo le po tem, da je celotno zaporedje tonov postavljeno višje ali nižje«.⁷⁶ V tem smislu je raba izraza *modus* pri Boetiju jasna.

Bistveno bolj raznovrstno in nekoliko manj dosledno in jasno ga rabi Zarlino. Na eni strani ga uporablja tako, da z njim označuje enako vsebino kot Boetij: postavitve abstraktnega sistema na različne tonske višine. Na drugi strani pa ga celo znotraj istega poglavja, le nekaj stavkov narazen, uporablja tudi tako, da z njim označuje različne lestvice v smislu oktavnih zvrsti. Tako je npr. v poglavju, ki obravnava vrstni red modusov, kjer je najprej zapisano:

»Če v obzir vzamemo tisto, kar sta o tem zapisala Ptolemaj in Boetij, bomo ugotovili, da miksolidijski modus postavljata v višji del svojega sistema in pravita, da se najnižji ton vsakega [modusa] imenuje proslambanomenos, srednji mese in najvišji nete.«⁷⁷

Ob koncu poglavja pa Zarlino pravi tako:

»Tako jih uporabljajo tudi sodobni avtorji: v prvo vrsto oktave med C in c [...] bomo postavili prvi in osmi modus, tretjega in desetega v drugo vrsto (D do d), v tretjo (E do e) petega in dvanajstega, v četrto (F do f) pa sedmega. V peto vrsto (G do g) bomo postavili devetega in drugega in v šesto (A do a ali a do a¹) enajstega in četrtega. Končno bomo med B in b, ki je sedma vrsta oktave, postavili šesti modus.«⁷⁸

V prvem navedku, ko se Zarlino sklicuje na Ptolemaja in Boetija, z izrazom *modus* označuje postavitve abstraktnega sistema na realno tonsko višino, kar nakazujejo tudi vedno ista imena tonov vseh modusov. Iz vsebine drugega navedka je jasno, da ima

⁷⁴ To v 16. poglavju 4. knjige tudi jasno shematsko prikaže. (Boetij, *Temelji*, 233–237.)

⁷⁵ Glej Boetij, *Temelji* ..., 227.

⁷⁶ Prav tam, 231.

⁷⁷ Zarlino, *Istitutioni*, 393.

⁷⁸ Prav tam, 394. Zarlino prevzema sistem dvanajstih modusov, kot ga je v traktatu *Dodecachordon* predstavil Heinrich Glarean. V zgodnjih izdajah *Temeljev harmonike* prevzame nespremenjen sistem, v katerem je bil (v skladu s srednjeveško tradicijo) kot prvi modus postavljen tisti s finalisom na d. (Podrobneje glej Power, »Mode.«). Iz navedenega Zarlinovega odlomka je razvidno, da si je kasneje zamislil drugačno razporeditev modusov, pri čemer je za prvega postavil tistega v oktavi od C do c.

Zarlino, ko uporabi besedo *modus*, v mislih oktavne lestvice. Kljub temu, da ga navaja, se zdi, da Zarlino Boetijeve rabe izraza *modus* v smislu iz prvega navedka ni čisto dobro razumel. Ilustrativen je naslednji odlomek, v katerem so Boetijeji prikazi (očitno zaradi omenjenega nerazumevanja) postavljeni pod vprašaj:

»Da ne bi prišlo do pomote, pa moramo opozoriti na dve po mojem mnenju veliki nepravilnosti, ki ju lahko odkrijemo, če premislimo Boetijeve besede iz 14. in 16. poglavja 4. knjige o Glasbi, v katerih se razpravlja o modusih. Prva je ta, da med intervali posameznih modusov ni nobene razlike, saj do hipofrigijskega modusa pridemo tako, da vse tone hipodorskega, tako kot so postavljeni, premaknemo za ton navzgor, če pa jih premaknemo še za ton navzgor, dobimo (kot pravi) hipolidjskega. Če nadalje vse te tone premaknemo navzgor za pol tona, dobimo dorskega in tako nadaljuje tudi o postavljanju ostalih modusov. A če s pridobivanjem modusov nadaljujemo na ta način, med njimi ne morem videti nikakršne razlike (razen tega da bo, če jih po vrsti zaigramo na isti instrument, vsak za celi ali polton višji od prejšnjega), saj bo zaporedje njihovih intervalov vseskozi isto. Za božjo voljo, le kakšna razlika bi lahko bila med enim in drugim modusom, če bi bili med nizkimi, srednjimi in zgornjimi toni prvega enaki intervali kot med nizkimi, srednjimi in zgornjimi toni drugega? Četudi so bili nekateri [Boetijeji modusi] višji od drugih ali pa kolikor si že bodi nižji, so vendarle [različni] intervali, iz katerih so modusi zgrajeni, tisti, ki ustvarjajo razliko med njimi in ne to, da so modusi nekoliko višji ali nekoliko nižji.«⁷⁹

Ne glede na to, da se Zarlino z vsebino Boetijevega izraza *modus*, očitno ni strinjal ali pa je morda ni razumel in čeprav različna raba tega izraza v *Temeljih harmonike* ni natančno pojasnjena, je vendarle jasno, da avtor loči med antičnimi in sodobnimi modusi in da se v tem pogledu bistveno odmika od antične glasbene teorije. Ob vprašanju modusov jo obravnava le v smislu zgodovinskega prikaza, sicer pa sledi sočasni glasbeni praksi in sodobnim avtorjem.

Poskušajmo po vsem predstavljenem razmisliti o Zarlinovem odnosu do Boetija, kot se kaže v *Temeljih harmonike*. Nedvomno ima Boetij v spisu prav posebno mesto, saj je jasno, da je Zarlinu v marsikaterem pogledu še vedno predstavljal trdno in neizpodbitno avtoriteto. Ponujal mu je zaokrožen zbir pogledov in neizčrpen vir podatkov o antični glasbi, ki jih je prevzemal in postavljaj kot podlago za mnoge lastne teoretske premisleke in izpeljave. V tem pogledu je Zarlino še eden v vrsti glasbenih teoretikov, pri katerih je Boetij tudi tisoč let po nastanku *Temeljev glasbe* užival velik ugled. Tako velik, da so njegovi zapisi večkrat dobesedno in mestoma nekritično prevzeti.

Na drugi strani se Zarlino v svojih razpravah približuje glasbeni praksi in poskuša tisočletno (iz Boetija izhajajoče) premišljevanje o glasbi prilagoditi novi glasbeni danosti svojega časa. Zato se od Boetija tudi odmika in opravlja težaško delo spreminjanja resnic, ki so stoletja veljale za nekakšne glasbene dogme, zdaj pa jih je potrebno prilagoditi glasbeni realnosti 16. stoletja. V tem pogledu se Zarlino večkrat izkaže za

79 Zarlino, *Istitutioni*, 396.

kritičnega bralca *Temeljev glasbe*, ki se zaveda svoje zgodovinske oddaljenosti od Boetijevega spisa in – čeprav ju v svojih premislekih vseskozi poskuša združevati – postavlja bolj ali manj jasno mejo med tradicionalnimi glasbenoteoretskimi razmišljanji in glasbeno teorijo, vezano na glasbeno prakso 16. stoletja. Pri tem se vendarle redko zgodi, da bi Boetiju odkrito nasprotoval. Ko se v postavljanju svojih teoremov želi oddmakniti od njega, naredi to največkrat na dva načina: (1) Poskuša ga postaviti v nekakšen zgodovinski kontekst in predstaviti kot avtorja, ki piše o antični glasbi, ki je že tako oddaljena, da sodobnikom 16. stoletja ne more biti docela dojemljiva. (2) Njegove trditve sicer predstavi in povzame, a nato – ne da bi jim nasprotoval – poskuša poiskati način, kako bi jih dopolnil in postavil tako, da bi se vklapljale tudi v kontekst sodobne glasbene prakse.

V luči zgoraj prikazanega spreminjajočega se pogleda na Boetija v renesansi bi torej Zarlina težko umestili med tiste, ki so ga še vedno v celoti sprejemali za avtoriteto, in še težje med tiste, ki so ga odkrito zavračali in ga obravnavali le kot zgodovinski vir. Ravno nasprotno: Zarlino je v *Temeljih harmonike* napravil nekakšen poskus združitve glasbene prakse svojega časa s spekulativnimi premisleki o glasbi in kot takšen ima njegov traktat med renesančnimi glasbenoteoretskimi spisi gotovo posebno mesto.

Bibliografija

- Blackburn, Bonnie J. »Fogliano, Lodovico.« *Grove Music Online*. Ur. D. Root. Obiskano 20. 2. 2015, www.oxfordmusiconline.com
- Blackburn, Bonnie J. »Gaffurius, Franchinus.« *Grove Music Online*. Ur. D. Root. Obiskano 20. 2. 2015, www.oxfordmusiconline.com.
- Boetij, Ancij Manlij Severin. *Temelji glasbe*. Prev. Jurij Snoj. Ljubljana: Založba ZRC, 2013.
- Bower, Calvin. »Boethius.« *Grove Music Online*. Ur. D. Root. Obiskano 20. 2. 2015, www.oxfordmusiconline.com.
- Fend, Michael. »Faber Stapulensis, Jacobus.« *Grove Music Online*. Ur. D. Root. Obiskano 20. 2. 2015, www.oxfordmusiconline.com.
- Palisca, Claude V. »Boethius in the Renaissance.« *Music Theory and Its Sources: Antiquity and the Middle Ages*. Ur. André Barbera. Indiana: University of Notre Dame Press, 1990.
- Palisca, Claude V. »Zarlino, Gioseffo.« *Grove Music Online*. Ur. D. Root. Obiskano 20. 2. 2015, www.oxfordmusiconline.com.
- Power, Harlod S. in Frans Wiering. »Mode. III. Modal theories and polyphonic music. 4. Systems of 12 modes.« *Grove Music Online*. Ur. D. Root. Obiskano 20. 2. 2015, www.oxfordmusiconline.com.
- Snoj, Jurij. »Boetijevo pojmovanje temeljev glasbe.« v: Anicij Manlij Severin Boetij. *Temelji glasbe*. Prev. Jurij Snoj. Ljubljana: Založba ZRC, 2013.
- Zarlino, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*. Benetke, 1589. Dostopno na *International Music Score Library Project*. Obiskano 20. 2. 2015, www.imslp.org.
- Zarlino, Gioseffo. *L'istituzioni armoniche*. Ur. Silvia Urbani. Treviso: Diastema, 2011.

SUMMARY

Many theoreticians of music have grounded their work on Boethius' *Fundamentals of Music* even centuries after it was written. Among them was Giseffo Zarlino, who in his *Harmonic Institutions* often cites Boethius. He considers him either as an *authority* with the help of whom he grounds the discussion, explains eventual ambiguities, gives explanations etc. or he uses him as a *source* and cites with his help the views of Classic authors. As were Boethius' theorems differently interpreted in the 15th and 16th century, so were Zarlino's. He interpreted him in two ways: on the one hand, he still thinks of him very highly in chapters were tradi-

tional speculative concepts of music are discussed. Here, his writings are often cited literally and without criticism. On the other, Zarlino deviates from Boethius in chapters where contemporary musical practice is debated, although he never openly opposes him. Three illustrative areas where he (in the context of the musical reality of the 16th century) departs from Boethius are the system *senario*, the discussion of fourth and the system of modes. Nevertheless, Zarlino with his *Harmonic Institutions* somehow tried to unify the music practice of his day with speculative considerations about music and as such his treatise occupies a special place among Renaissance theoretical writings on music.