

⁴⁰
Mus. Th.

201

Mrs. Th.

201.

4^o

Bononcini

His Company

London

England

Music 9th 12.

Ad Conuentum Monacensem O. S. S. Aug.

MVSICO PRATTICO

CHE BREUEMENTE DIMOSTRA

Il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose,
che concorrono alla composizione de i Canti, e di ciò
ch' all' Arte del Contrapunto si ricerca.

O P E R A O T T A V A

D I G I O: M A R I A B O N O N C I N I M O D A N E S E

Del Concerto de gli Stromenti

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.

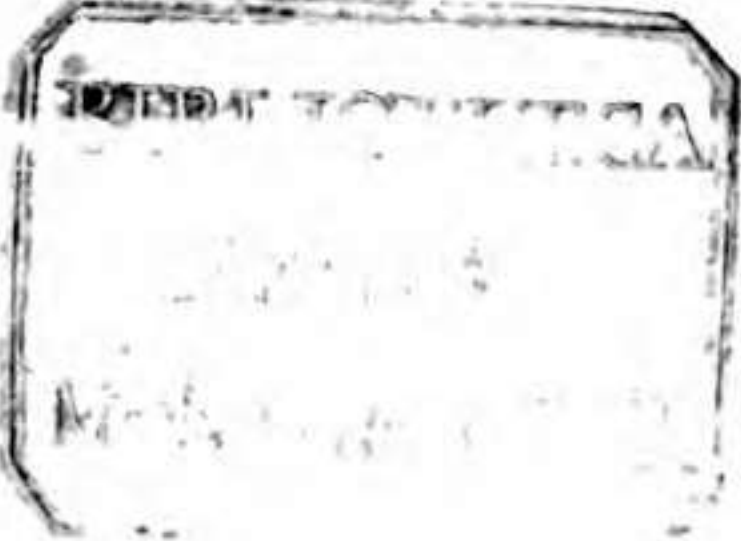
Alt' Illustriss. & Excellentiss. Sig. il Sig.

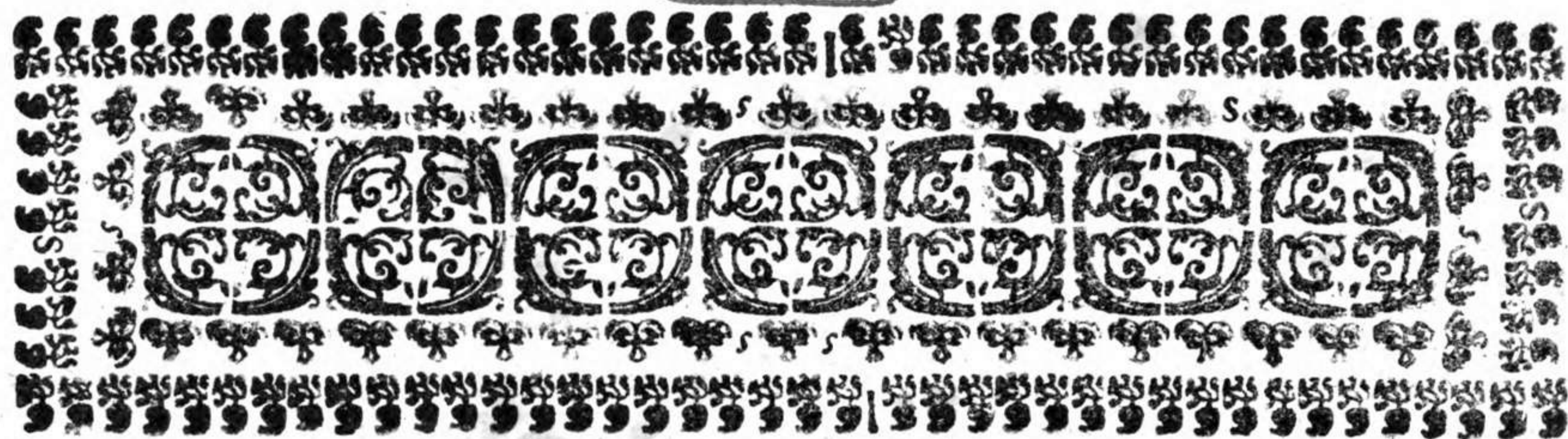
FEDERICO DE FRANCHI
NOBILE GENOVESE.



In Bologna, per Giacomo Monti, 1688. Con licenza de' Superiori.
Si vendono da Marino Situani all' insegna del Violino. Con Privilegio.

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header, written in a cursive script. The text is partially obscured by a dark mark on the right side.





ILLVSTRISSIMO,
ET ECCELLENTISS.^{MO} SIG.
SIG. PADRON COLENDISS.^{MO}.



Accheggiata non men d'a' tempo, che dalla auidità de gl' Intendenti la Ricca, e Pomposa Statua del MUSICO PRATTICO del GRAN BONONCINI, lasciò priuo il Mondo armonico della più Soaue Intelligenza, ch' hauesse il Ciel del Concerto. Hora da me raccolti gli auanzi preciosi sono comparsi in forma di nouo Simolacro, e per dar à questo vna Strottura perenne ne tutti i Secoli l' hò solleuato al Campidoglio del merito splendidissimo dell' Eccellenza Vostra, che con vn raggio del suo generoso aggradi-
men-

dimento può dar all' animo mio virtù di Prometteo, che gl'infonda vno spirito di diuozione, e gli apra il labro in repplicati accenti, che non ponn' essere, che d' humilissimi inuiti alla grand' Anima dell' E. V. che benchè sede di ogni eroica ponderazione, Reggia delle Virtudi più Singolari, & Idea de gl' Intelletti veramente Nobili, può per momenti dar luogo à questa Soaue Disciplina degna ancor essa di trattenere le Menti più solleuate. Già seppero gli Alessandri con sostegno ancora della Maestà de Imperante, haueere vna mano alla Spada, e l'altra alla Cetera; potrà similmente l' Eccellenza Vostra senza togliersi da Senati mantener le massime prudentissime del Consiglio, e librar le Lanci dell'incorrotta Giustizia col Core erudito di queste Pratiche Musicali à cui pure non han Idegnato i Monarchi viuenti del nostro Secolo di volgerui benignamente lo sguardo. Io con ardire di profondissimo ossequio propongo all' E. V. queste Melodie del Genio, e ne spero l'incontro di Consonanza sublime alle Note humilissime del mio rispetto, che si honora nel sempre Glorioso titolo di essere

Dell' Eccellenza Vostra.

Bologna li 4. Agosto.

Humilis. Diuotiss. & Obligatiss. Seru.
Marino Siluani.

CORTESE LETTORE.

Questo *MUSICO PRATTICO* fu alcuni Anni sono da me composto, acciò seruisse solo per mio uso, e mi facilitasse l'acquisto perfetto di così nobile professione, non già perche vedesse mai la pubblica luce del Mondo; sapendo benissimo che non vi mancano ingegni sublimi, e' hanno lasciato à posteri volumi dottissimi ripieni di fondata dottrina di quanto s'appartiene al *Musico Prattico*, e *Speculativo*; frà i quali l'*Eccellentiss.* *Gioseppe Zarlino da Chioggia*, à cui la *Musica* deue grandissima obbligazione per essere stata dalle tenebre, in cui si giacea, portata alla luce di chiarissime regole, e precetti; Mà hauendolo mostrato à diuersi intelligenti di questa professione per riportarne il loro parere sono stato da essi esortato, anzi pregato à publicarlo asserendomi, che per la breuità, e facilità, con la quale s'esplicano le regole, e offeruazioni appartenenti alla pratica, debba riuscire di soddisfazione, e utile à gli studiosi di quest'Arte. Per non sepellire adunque il talento, che il Sig. Iddio per sua infinita bontà s'è compiaciuto donarmi lo lascio volentieri uscire alla luce, pregandoti gradirlo, e diffenderlo dalle calunnie di quelli, che non essendo buoni per se stessi d'operare virtuosamente, rodono l'opere altrui. Sappi però che non è stata mia intenzione abbracciare ogni cosa, mà solo quello, ch'hò stimato necessario per costituire un buon *Prattico*. Nè si creda alcuno d'arriuare alla perfetta intelligenza del comporre con li soli libri, senza la viuua voce di ben fondato *Maestro*, poiche si trouerà ingannato, essendo più necessaria allo *Scolaro* la guida del *Maestro*, che quanti libri vi sono, utili solo à chi intende.

Se vuoi per tanto approfittarti nella *Musica* prouediti d'intelligente *Maestro* che ti dia le lezioni gradatamente, e con ottime ragioni sappia correggere gli errori, che farai, poiche, dice il *Banchieri*, se un *Cieco* guida l'altro, ambedue cadono nel fosso: Ne ti lasciare persuadere da certi ignoranti, che le vere regole siano superstizioni, e che basti solamente non fare due quinte, e simili sciempiezze, altrimenti restarai sempre sepolte nelle tenebre del non sapere, e viui felice.

INDICE

De i Teorici, e Prattici , de i quali l'Autore
s'è feruito nella presente Opera .

- A** Driano Banchieri .
Adriano Vuilaert .
Agostino Pifa .
Auino Bresciano .
Angelo Pelati .
Alessandro Striggi .
Antonio Brunelli .
Atanasio Kirchero .
Boezio Seuerino .
Brumel .
Camillo Angleria .
Cesare Criuellati .
Cipriano Rore .
Claudio Monteuerde .
Christofaro Morales .
Costanzo Porta .
Domenico Mazzocchi .
Difesa della Musica moderna .
Ercole Bottrigari .
Feuim .
Fior Angelico .
Francesco Salines .
Francesco Seueri .
Francesco Soriano .
Gianfrancesco Gaffurio .
Galeazzo Sabbattini .
Gio. Battista Magoni .
Gio. Battista Rossi .
Gio. Moton .
Gio. Maria Artusi .
Gio. Maria Lanfranchi .
Gio. Paolo Cima .
Gio. Pier Luigi Palestina .
Giouanni del Lago .
Giouanni Nasco .
Giachetto Berchem .
Giouanni Spataro .
Girolamo Diruta .
Girolamo Frescobaldi .
Grazioso Vberti .
Giulio Cesare Marinelli .
Giuseppe Maria Stella .
Giuseppe Zarlino .
Henrico Isaac .
Henrico Galerano .
Ihan Gero .
Iosquino .
Il Prencipe di Venosa .
Il Cauagliero Marino .
Lodouico Cenci .

Lodouico Casali.
Lodouico Fogliani.
Lodouico Vittoria.
Lodouico Zacconi.
Lucio Vitruuio.
Luigi Dentice.
Marco Dionigi.
Marco Scacchi.
Margarita Filosofica.
Metallo.
Nicola Vicentino.
Orazio Scaletta.
Orazio Tigrini.
Pietro Aron.
Pier della Rue.

Pietro Fabrici.
Pier Francesco Valentini.
Pier Girolamo Gentili.
Pietro Ponzio.
Prosdocimo de Beldemando.
Rocco Rodio.
Scipion Cerretti.
Siluerio Picerli.
Stefano Bernardi.
Stefano Vaneo.
Tomaso Freggi.
Valerio Bona.
Vulfrano.
Vincenzo Galilei.
Vincenzo Lusitano.



8
IN LODE DELL' AVTORE

ALLI STUDIOSI DI MUSICA.

Canone à quattro voci

*Del Padre Abbate D. Agostino Bendinelli Canonico Regolare
Latteranense.*

Il Tenor entra in decima col Canto.

L' Alto entra in terza col Tenore.

Il Basso entra in decima con l' Alto.

C. T. A.

Voi che di compor bra- ma tenete il Bo-
B.
noncin leggete.

Auertino i Cantori nel tornar da capo, di principiare nella voce, che lasciano; cantino poi quanto vogliono, e possono.

MVSICO PRATTICÒ

P A R T E P R I M A

Nella quale breuemente si tratta di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti.

O P E R A

DI GIO: MARIA BONONCINI MODANESE

Del Concerto de gli Strumenti.

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODONA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.



Dell' Origine della Musica. Capitolo Primo.



Gloria di Dio (senza il di cui aiuto non si può far cosa buona) daremo principio al nostro MVSICO PRATTICO, vedendo prima, chi fosse l'Inuentor della Musica, come sia stata ritrouata, la sua definizione, e diuisione le Proporzioni Musicali, e loro specie, l'origine delle Consonanze, e Dissonanze, & in qual modo si debba procedere, volendo prouare la radice di tutte le Consonanze, e Dissonanze. Non si sà precisamente chi fosse l'Inuentor della Musica; mà ben si dice, che dopo il Diluio Pittagora la ritrouauasse dal suono causato da alcuni Fabri, che percoteuano il ferro sopra l'Incudine: sentendosi questo Filosofo arriuare all'orecchio vn certo armonioso concerto, dubitò, che nascesse dal battere diuerso de Fabri; onde fatti cambiare frà di loro i Martelli, e risultandone

randone nondimeno l'istesso suono, giudicò, che dal peso differente di quelli nascesse l'Armonia; per il che fattili pesare, trouò, che vno era dodici libre: vno sei, e l'altro quattro. Da 12. à 6. conobbe esserui la proporzione dupla forma dell'ottaua: da 6. à 4. la proporzione sesquialtera forma della quinta, come diremo più à basso.

Altri poi sapendo, che li fundamenti della Musica sono alcuni determinati numeri, cominciorno à ridurli in pratica, lasciando li cattiuu, e mostrando li buoni concetti in scritto con chiarissime regole, le quali sono state inalzate à quella perfezione, c' hoggi si trouano da diuersi Scrittori; e poco prima del nostro secolo (come afferma Pier Girolamo Gentili nell' Armonia del Mondo) fù da Adriano Vuillert riformata la Musica, e dal dottissimo Zarlino ridotta all'Arte; le grandezze, e merauiglie della quale si possono vedere nell'Opera quarta di Lodouico Casali Modanese, e nelle Dicerie sacre del Cauallier Marino.

Che cosa sia Musica, e della sua prima diuisione. Capitolo Secondo.

LA Musica non è altro, che armonia, e l'armonia è quel concetto causato da vna quantità di Voci, o Suoni armonicamente concordati insieme; per il che dice Vitruuo nel quinto libro della sua Architettura Capitolo quarto, che l'armonia è propriamente la modulazione delle canore, e sonore Voci. Si diuide in due parti, cioè in speculatiua, e pratica. La speculatiua consiste nella cognizione delle cose intese solamente dall'Intelletto, e sono le proporzioni de' numeri sonori, e dissonori, la qualità, e natura loro, & altre sottigliezze. La pratica consiste in ridurre in atto ciò, che considera lo speculatiuo, combinando insieme le consonanze, e dissonanze, dandoli il proprio luogo, & accompagnandole in guisa tale, che recchino diletto all'vdito. Altre diuisioni veggansi appresso gli Scrittori di questa materia.

Delle

Delle Proporzioni Musicali, e loro specie. Capitolo Terzo.

LA Proporzione (lasciando altre cose, che non fanno al nostro proposito) altro non è, (secondo il Criuellati nelli suoi Discorsi Musicali Capitolo secondo) che vna comparazione di numero à numero in questo modo $\frac{3}{2}$, e si ritroua in due maniere, cioè d'egualità, e d'inegualità. La Proporzione d'egualità è comparazione d'vn numero simile ad vn' altro simile, come vno ad vno $\frac{1}{1}$, ouero due à due $\frac{2}{2}$, &c. la quale non appartiene al Musico, per non essere trà li suoi estremi differenza alcuna.

La Proporzione d'inegualità è comparazione d'vn numero maggiore ad vn' altro minore, come due à vno $\frac{2}{1}$, ò tre à vno $\frac{3}{1}$, ouero tre à due $\frac{3}{2}$, &c.

Questa è diuisa in cinque parti dette generi: il primo de quali vien chiamato *multiplice*: il secondo *superparticolare*: il terzo *superparziente*: il quarto *multiplice superparticolare*, & il quinto *multiplice superparziente*. Di questi cinque generi i primi tre solamente si considerano dal Musico, per contenere le forme delle consonanze, e dissonanze Musicali, come nel seguente Capitolo si vederà.

La Proporzione del genere multiplice (come dice l'accennato Criuellati nel citato Capitolo) è quella, nella quale il numero maggiore contiene più volte il minore, senza, che auanzi cosa alcuna, come due à vno $\frac{2}{1}$, ò quattro à due $\frac{4}{2}$, e si chiama *dupla*, ouero tre à vno $\frac{3}{1}$, ò sei à due $\frac{6}{2}$, e si chiama *tripla*, e così dell'altre, potendosi procedere in infinito. Si dice *dupla*, perche il numero maggiore contiene due volte giuste, & eguali il minore: *tripla*, per-

che il numero maggiore contiene trè volte giuste, & eguali il minore, come dichiara Giouanni del Lago nella sua Introduzione di Musica nel Capitolo delle proporzioni.

La Proporzione del genere *superparticolare* è quella, nella quale il numero maggiore contiene vna volta sola il minore, & vna parte di più, come trè à due $\frac{3}{2}$, e si chiama *sesquialtera*, ouero quattro à trè $\frac{4}{3}$, e si chiama *sesquiterza*, e così dell'altre infinito.

Si dice *sesquialtera*, perche il numero maggiore contiene vna volta il minore, e di più la sua metà; per il che *sesqui* (secondo il sopradetto Criuellati nel Capitolo citato) vuol dire tutto, & *altera* vuol dire vn'altra parte, cioè contiene tutto il minore, & vn'altra parte di quello: si dice *sesquiterza*, perche il numero maggiore contiene tutto il minore, & vna terza parte di più; e se farà cinque comparato à quattro $\frac{5}{4}$, si chiamarà *sesquiquarta* per l'istessa ragione, potendosi procedere in infinito, come s'è detto di sopra.

La proporzione del genere *superparziente* è quella, nella quale il numero maggiore contiene vna sol volta il minore, e di più alcune parti, come cinque à trè $\frac{5}{3}$, e si chiama *superbiparzienteterza*, ouero sette à quattro $\frac{7}{4}$, e vien detta *supertriparzientequarta*.

Si dice *superbiparzienteterza*, perche il cinque contiene tutto il numero trè, e di più due parti del trè: *supertriparzientequarta*, perche il sette contiene tutto il numero quattro, e di più trè parti; e se farà noue comparato à cinque $\frac{9}{5}$, si dirà *superquadriparzientequinta*, discorrendo nell'istesso modo proporzionatamente di qualsiuoglia altra; mà si noti, che ogni numero dall'vnità in poi, si può diuidere in tante parti; quante vnità egli contiene; poiche altro non è il 2. 3. 4. &c. che tante vnità aggregate insieme, come afferma il Zarli-

no nella sue Istituzioni Armoniche parte prima Capitolo 12. e perciò quando s'è detto, e si dirà vna parte, due parti, &c. s'intende vna vnità, due vnità, &c. parlando delle proporzioni numerali semplici.

Le predette proporzioni create nelle composizioni si distruggono comparando i numeri al contrario, cioè il minore al maggiore, come per esempio, volendo distruggere la porpozione *tripla* $\frac{3}{1}$ si segnerà così $\frac{1}{3}$, & all' ora si chiamerà *sub tripla*, per essere il numero maggiore sotto il minore, il che si deue intendere ancora d'ogni altra.

Da quanto s'è detto si può conoscere la poca intelligenza delle proporzioni in alcuni Compositori, che si credono crearle con vn solo numero, il quale, oltre il non essere sufficiente à produrre la proporzione, può denotare molte cose al contrario di quello il Pratico si suppone, come fanno gl'intendenti.

S'alcuno poi desiderasse vedere altre dottrine circa le proporzioni, legga la Teorica di Lodouico Fogliani Modanese, e la prima, e seconda parte delle Istituzioni Armoniche del dottissimo Zarlino da Chioggia, poiche io non hò preteso inoltrarmi in questa materia, se non tanto quanto importa la dichiarazione di quelle cose, che alla Pratica si ricercano, lasciando molt'altre speculazioni à chi più è intelligente di me.

Dell' Origine delle Consonanze, e Dissonanze. Capitolo Quarto.

○ **L**A Diapason, ouero ottaua hà la sua origine dalla proporzione dupla. 2. & 1.

○ **Z** La Diapente, ouero Quinta, dalla proporzione sesquialtera. 3. e 2.

○ **S** La Diatessaron, ouero Quarta, dalla proporzione sesquiterza. 4. e 3.

- N** Il Ditono, ouero Terza maggiore, dalla proporzione sesqui-
quarta. 5. e 4.
- A** Il Semiditono, ouero Terza minore, dalla proporzione ses-
quiquinta. 6. e 5.
- Z** L' Effacordo maggiore, ouero Sesta maggiore, dalla propor-
zione superbiparziienteterza. 5. e 3.
- E** L' Effacordo minore, ouero Sesta minore, dalla proporzione
supertriparziientequinta. 8. e 5.
-

D Ell' Vnisono non si parla, per essere nella proporzione d'egua-
lità; oltre di che non è consonanza, nè dissonanza, mà prin-
cipio di qualsiuoglia consonanza, e dissonanza, come l' vnità non è
numero, mà principio di qualsiuoglia numero.

- D** Il Ditono con la Diapente, ouero settima maggiore hà la
sua origine, ò forma dalla prop: supersetteparziente-
I ottaua. 15. e 8.
- S** Il Semiditono con la Diapente, ouero settima minore, dalla
proporzione superquadriparziientequinta. 9. e 5.
- S** La Semidiapente, ouero quinta falsa, dalla prop: superdie-
O cinoueparziientequarantacinque. 64. e 45.
- Il Tritono, ouero quarta falsa, dalla prop: supertredicipar-
zientetrentadue. 45. e 32.
- Z** Il Tuono maggiore, dalla proporzione *ouero secon-*
A sesquiottaua. *da* 9. e 8.
- N** Il Tuono minore, dalla prop: *maggiore*
sesquinona. 10. e 9.
- Il Semituono maggiore, dalla prop: *ouero se-*
N sesquiquintadecima. *conda* 16. e 15.
- E** Il Semituono minore, dalla prop: *minore*
sesquiigesimaquarta. 25. e 24.
- Il Comma dalla prop: sesquiottantesima. 81. e 80.

LI sudetti numeri sono la radice delle Consonanze, e Dissonanze; poiche (come dice il Zarlino) è impossibile ritrouarle in numeri minori di loro. Le replicate, ò deriuuate, come la duodecima, la nona, e così dell'altre, s'hauranno col duplicare il numero maggiore della proporzione, lasciando sempre il minore nel suo essere, come nel seguente Capitolo dimostreremo.

In qual modo si debba procedere volendo prouare le radici delle Consonanze, e Dissonanze. Capitolo Quinto.

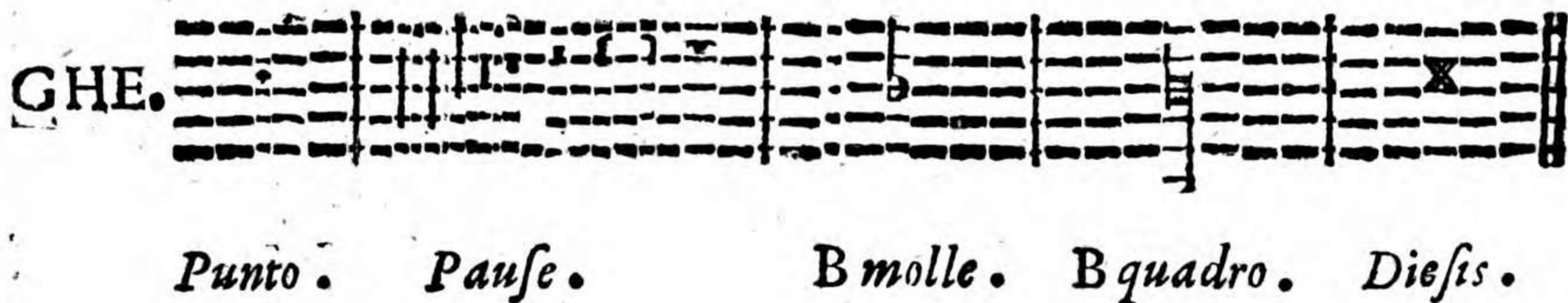
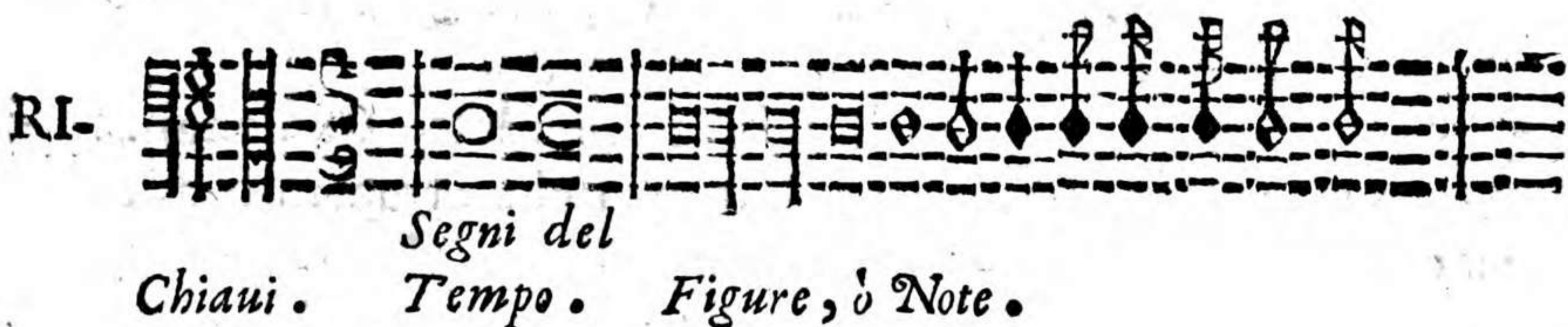
Volendo prouare le radici delle sopradette Consonanze, e Dissonanze, si deue pigliare qualche Strumento di corpo piano, e stenderui sopra due corde eguali in grossezza, e di bontà perfetta, accordate in vnisono; poi si pigli vn Compasso, e diuidasi vna delle dette corde da vn capo all'altro in tante parti eguali, quante vnità contiene il numero maggiore della proporzione di quella Consonanza, ò Dissonanza, della quale vogliamo far la proua, inoltre si deue porre vn Scanello, ò Ponticello mobile poco più alto d'vna costa di coltello in luogo che dalla parte destra, ò sinistra vi restino tante di quelle parti diuise, quante ne contiene il numero minore, come per esempio, la quinta hà la sua origine trà 3. e 2. diuidendo vna delle dette corde in trè parti eguali, e collocando lo Scanello, ò Ponticello in luogo, che da vna parte dello Strumento gliene resta due, e di poi toccando le dette due parti con l'altra corda à voto, s'haurà il suono della quinta perfetta.

Volendo ancora prouare le radici delle Consonanze, e Dissonanze replicate, si deue raddoppiare il numero maggiore, (come già s'è detto) per esempio la quinta semplice hà la sua forma trà 3. e 2. (come habbiamo veduto) duplicando il 3. s'haurà 6. e diuidendo la corda nel modo sopradetto in sei parti eguali, e facendo-

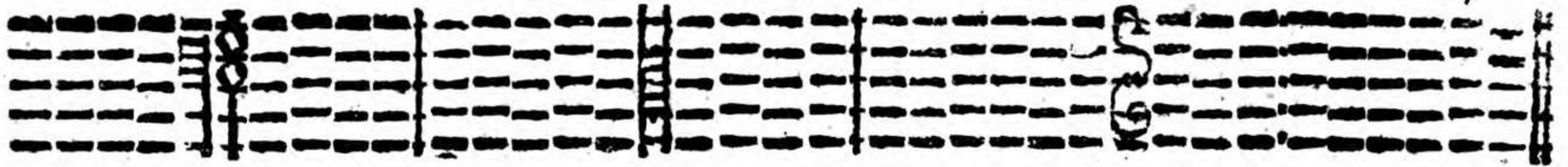
ne restare dalla parte destra, ò sinistra dello Strumento tante parti, quante denota il numero minore, che è il 2. s'haurà il suono della quinta duplicata, ò duodecima, toccando le dette due parti con l'altra corda à voto.

*Di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti.
Capitolo Sesto.*

Alla Composizione de i Canti concorrono li qui sottoposti segni.



Le Righe seruono per collocar in loro, e trà di loro le figure. Le Chiaui si pongono in diuersi luoghi, secondo la disposizione delle voci, come altroue si vederà: si fanno per B quadro, per B molle, e per Diesis, come vederemo nel Duodecimo Capitolo; & oltre di ciò mostrano in che luogo, ò posizione sono poste le figure, delle quali parleremo più à basso. La prima Chiaue si chiama *F fa vt*: la seconda *C sol fa vt*: e la terza *G sol re vt*, come si vede.



Chiaue di F fa vt. Chiaue di C sol fa vt. Chiaue di G sol re vt.

Del Tempo Musicale . Capitolo Settimo .

IL Tempo, cioè segno del Tempo, serue per dar indizio del valore delle figure, e dimostra sotto che battuta vadino misurate. Si diuide in perfetto, & imperfetto: Il circolo \circ è segno del Tempo perfetto, & è atto à dar perfezione, & alte \ominus razione alle figure. Sotto di lui si constitui ce il valore d'vna semibreue per battuta, come eziandio in questo, \circ segno del Tempo imperfetto, il quale (secondo alcuni) non può \ominus perfezionare, nè alterare, mentre non sia accompagnato d' \bullet vn punto chiamato prola- zione, che (come dice il Lusitano) aggiun- \ominus ge il valore d'vna minima alla semibreue, come anche in que- \bullet sto altro.

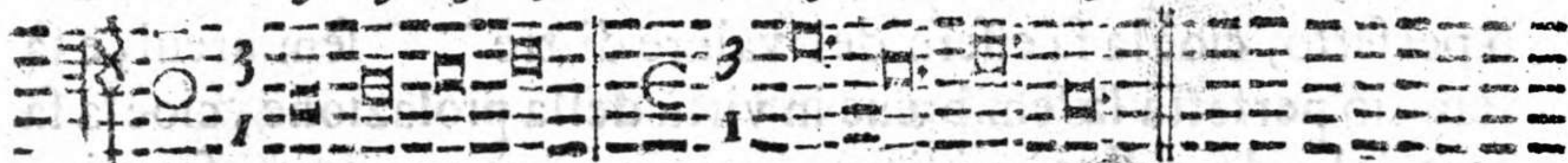
Il circo- \circ lo, e semicircolo semplici vengono alle volte trauerfa- ti, \ominus per diminuire le figure la metà del loro primo valore, co- \ominus me per esempio, doue andaua vna semibreue alla bat- tu- \ominus ta, per tal trauerfo n'anderanno due; e quando il semicir- colo è riuoltato, \ominus come fece Morales nella Messa *Aue Ma- ria*, & il Palesti- \ominus na nella Messa *l'Homè Armè*, le figure re- stano diminuite \ominus la metà del valore, che hauerebbero, se il segno fosse posto alla dritta, e ciò praticai anch' io nella mia Opera terza al numero 27. e 28.


Oltre di ciò vsano i pratici d'accompagnare li sudetti segni con alcuni numeri, per variare il valore delle figure, & i più vsati sono li sotto posti.

Segni del Tempo, e Proporzioni usate dai moderni.

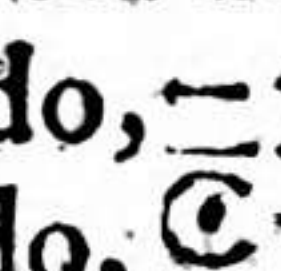
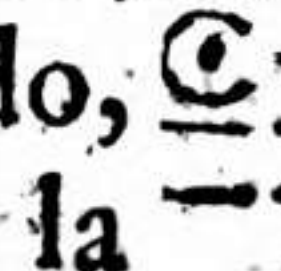
Il primo segno, per essere il più adoperato, viene chiamato tempo ordinario, o alla semibreue, perche vi va il valore d'vna semibreue per battuta. Il secondo, perche vi va il valore d'vna breue per battuta, vien similmente chiamato tempo alla breue, sotto del quale si cantano tutte le figure per metà del loro primo valore, da i moderni viene però vfato come il primo, battendo solo alquanto più presto, per renderlo più facile alli Cantori nel praticarlo. De gli altri poi che seguono, per maggiore breuità si dà questa regola generale, che il numero sotto posto denota quante figure andauano, o s'intende, che andassero alla battuta, & il sopra posto, quante ne vadino per l'auenire, come nel decimo Capitolo si dimostrerà; si deue però notare, che sotto questi segni $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$ non può collocarsi il valore di tre semibreue per battuta $\frac{\circ}{1}$, $\frac{\circ}{2}$ (il che da alcuni non viene offeruato) perche la breue $\frac{\circ}{1}$ è la principal figura del tempo, e la semibreue della prolazione, come afferma Gio. Spataro nel suo Trattato di Musica Capitolo 33. e perciò quando si vuole costituire il valore di tre semibreui per battuta sotto questa porporazione $\frac{3}{1}$, si deue accompagnarla con il segno del tempo senza prolazione, $\frac{3}{1}$ con il circolo per la perfezione, e con il semicircolo per $\frac{\circ}{1}$ l'imperfezione, in questo modo.

Semib. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3.



...o i segni poi con la prolazione  deuasì costituire il valore di tre minime per battuta, come quì si vede il che benissimo dichiara la proporzione; poiche sotto la



prolazione senza numeri, si può anche cantare vna minima sola per battuta, come s'esplicarà à suo luogo; mà volendo, che la proporzione sotto la prolazione sia soggetta al tempo, e non alla prolazione, si deue segnare in questo modo,  come fece il Palestina nell' accennata Messa, e volendo,  che la semibreue non sia sottoposta alla perfezione sotto la prolazione, come anche la breue sotto à qualsuoglia proporzione perfetta, si deuono oscurare tutte le figure in questa maniera, e quando la proporzione



Prolazione imperfetta.



Tripla imperfetta.

Sesquialte a mag. imperfetta.

di qualsuoglia sorte si vuol distruggere (oltre il modo mostrato di sopra nel terzo Capitolo) si segna il tempo doppo di lei, come nell'vno, e l'altro modo fù praticato dal Palestina nella Messa *Virtute Magna*, e da me nella terza, e sesta mia Opera.

Trà l'vno, e l'altro segno con la prolazione $\frac{3}{2}$ vi è questa differenza, che il primo fa perfetta la breue in $\frac{3}{2}$ virtù del tempo perfetto, cioè la fa essere del valore di tre $\frac{1}{2}$ semibreui, e fa eziandio perfetta la semibreue in virtù della prolazione, cioè la fa essere del valore di tre minime, mentre però non siano fatte imperfette da altri accidenti, come al suo luogo vederemo: nel secondo segno poi per essere imperfetto, la breue non è in considerazione, mà solo la semibreue in virtù della prolazione, come si può comprendere dall'esempio qui sotto posto, e dalla detta Messa del Palestina.

Semib. 3. 3. 3. Min. 3. 3. 3. Semib. 2. 2. 2. Min. 3. 3. 3.

In oltre vñano alle volte i Prattici moderni nelle loro Cantilene dodici Crome per battuta, collocandone tre contro vna semiminima sotto il tempo alla semibreue, dandone indizio con vn 3. sopra, ò sotto à tre, à tre le sudette crome, come nell'vndecimo Capitolo si vederà.

Si trouano eziandio alcuni Canti in questa maniera, che da i Mu-

Emiolia maggiore. Emiolia minore.

sici sono chiamati Emiolia, e vengono vñati sotto la battuta ineguale.

Per vltimo si deue auuertire, che l'introdurre le proporzioni ne i Canti, senza segno del tempo è (come dice Valerio Bona nelle sue Regole di Musica) come mettere i Soldati in Campo senza Capitano.

Delle Figure Musicali, e loro Valore . Capitolo Ottavo .

LE Figure musicali (dette ancora note) sono noue, cioè Massima, Lunga, Breue, Semibreue, Minima, Semiminima, Cromma, Semicroma, e Biscroma, da altri chiamata Quaticroma, ò Fusa; cia scheduna di loro hà il suo valore, e la sua pausa, eccetuata la Biscroma in quanto alla pausa, per essere velocissima.

Battute 8. 4. 2. 1. à una

gliene uà 2. 4. 8. 16. 32. 6. 12.

Mass. Lung. Bre. Sem. Min. Sem. Cro. Sem. Bis. Cro. Sem.

Pause, dette ancora figure mute .

Vfano i Musici d'oscurare la Breue, e Semibreue. La Breue oscurata sotto i segni del tempo imperfetto, resta diminuta la quarta parte del suo ordinario valore, e la Semibreue oscurata per suo accompagnamento, le metà; ma quando viene oscurata in principio di battuta, resta diminuta anch'ella la quarta parte.

Minime . 3. 1. Semiminime . 3. 1.

Si trouano eziandio nelle Cantilene antiche alcune figure meze oscurate, le quali perdono l'ottava parte dell'ordinario valore.

L'oscurità sotto i segni di perfezione leua la perfezione à quelle figure,

figure, che farebbero perfette sotto tali segni, e vieta l'alterazione, come da questo esempio, tolto dalla Messa *Quemadmodum* di Costanzo Porta si può comprendere.

L'oscurità causa l'imperfezione, e vieta l'alterazione.

2 1 1 2



Est per Prophetas.

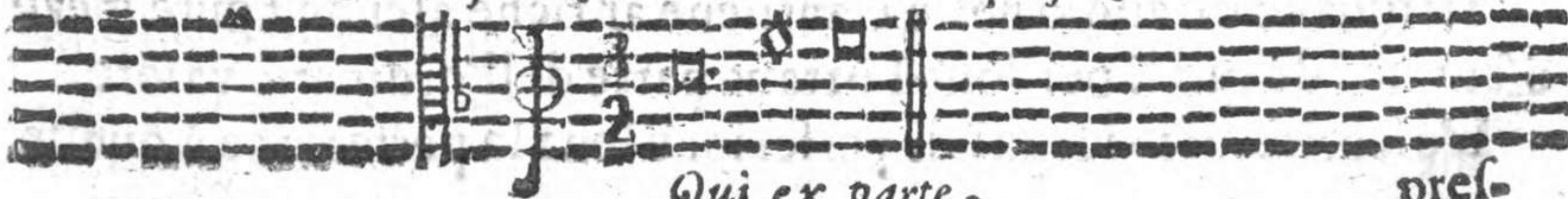
La Minima oscurata sotto i segni di perfezione non perde del suo valore; mà solo s'oscura per compagnia della Semibreue.

Vogliono alcuni, che tale oscurità serua per mostrare le figure sincopate, il che è falso, non trouandosi nelle Composizioni di buoni Auttori introdotta l'oscurità, se non per le cause sudette, come si può vedere nell' Opere di Morales, Costanzo Porta, Palestina, ed altri simili.

Del Punto nella Musica, e suoi effetti. Capitolo Nono.

L Punto nelle composizioni fa diuersi effetti, cioè perfeziona, augmenta, diuide, & altera le figure, come dalli sottoposti esempi tolto dalla sudetta Messa di Costanzo Porta, e dalla Messa *Gaude Barbara* di Morales, si può vedere, come eziandio nel mio Canone posto nell' Opera terza al numero 25. Allora il punto perfeziona, quando si troua appresso quella figura, che può essere imperfetta nel segno di perfezione: augmenta, quando è posto ap-

Di Costanzo Porta. Punto di perfezione.

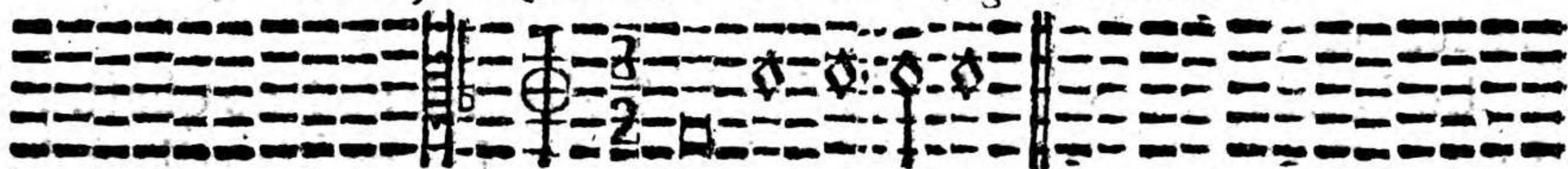


Qui ex parte.

pres.

presso quella figura, che non può esser perfetta, tanto nel segno di perfezione, quanto d'imperfezione, e la farà crescere la metà del suo primo valore: diuide, quando è collocato frà due figure simili mi-

Di Costanzo Porta . Punto d'augmentatione .

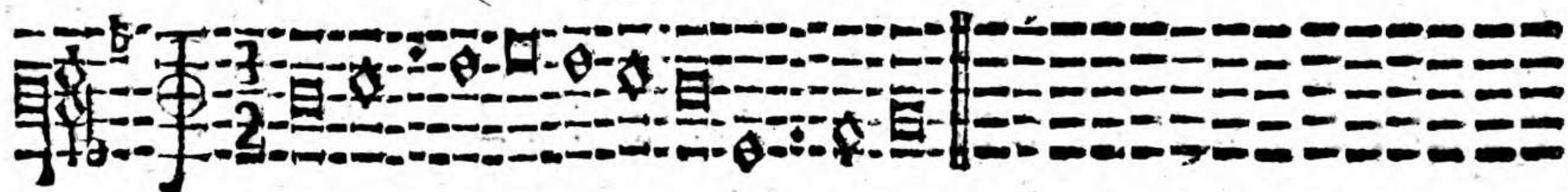


Et in spiritum .

norì racchiuse frà due maggiori sue vicine nel segno di perfezione, & oltre il diuidere, farà diuenire imperfetta l'vna, e l'altra figura maggiore: altera, quando si troua auanti à due figure simili sotto

Di Morales . Punto di diuisione .

2.

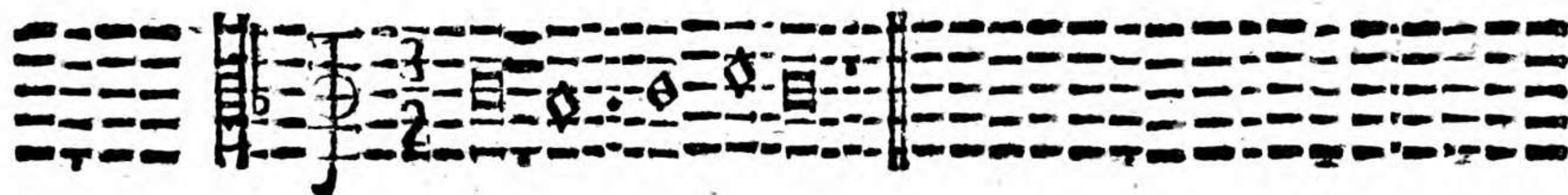


Osanna .

il detto segno di perfezione, le quali siano innanzi à vna maggiore, e farà raddoppiar il valore alla seconda figura, che dopo lui segue .

Di Morales punto d'alterazione .

2.



Osanna .

Le figure sottoposte alla perfezione sono quattro, Massima, Lun-
ga,

ga, Breue, e Semibreue: la Massima sotto il modo maggior perfetto: la Lunga sotto il modo minor perfetto: la Breue sotto il tempo perfetto, e la Semibreue sotto la prolazione.

Le figure sottoposte all'augmentatione sono tutte quelle, che nella Musica s'adoprano, purché siano collocate sotto i segni d'imperfezione.

Le figure sottoposte alla diuisione, & alterazione sono quattro, Lunga, Breue, Semibreue, e Minima. La Lunga sotto il modo maggior perfetto; la Breue sotto il modo minor perfetto; la Semibreue sotto il tempo perfetto, e la Minima sotto la prolazione.

Le figure soggette all'imperfezione si fanno imperfette dal colore, dal punto, da figure minor di loro, e da pause similmente minor di loro, che dopo d'esse immediatamente seguono, come qui l'esempio chiaramente dimostra.

Semibreue . 2. 2. 2. 2. 2. 2. 2.

Tutte le Breui imperfette.

Non si tratta diffusamente del modo, perché non è praticato, e se bene fù da me usato nel Canone à due milla, e cinque cento nonanta due voci diuise in sei cento quaranta otto Chori, come si vede nell'Opera terza, lo feci solo per capriccio: sapendo benissimo non poterli praticare il detto Canone, per mancanza di Musici, onde lo ridussi al numero 22. in figure minori à otto voci, come si può vedere.

Delle Pause . Capitolo Decimo.

LE pause seruono nella Musica per ornarla di varie fughe, soggetti, & imitazioni, e (come dice Orazio Scaletta nel la sua
Scala

Scala di Musica) per darriposo à i Cantori. Hanno autorità di dar perfezione, & imperfezione alle figure, & esse non sono sottoposte ad alcun' accidente. Sotto il semicircolo semplice, e trauersato $\overline{\text{—}}$ vagliono tanto quanto le sue figure.

La $\overline{\text{—}}$ pausa di breue sotto $\overline{\text{—}}$ la lesquialtera maggiore, tanto $\overline{\text{—}}$ perfetta, quãto im- $\overline{\text{—}}$ perfetta, e sotto la tripla, si perfet- $\overline{\text{—}}$ ta, $\overline{\text{—}}$ come imper- $\overline{\text{—}}$ fetta $\overline{\text{—}}$ vale vna battuta: auuertendo però, che due pause di Se. $\overline{\text{—}}$ mibreue non possono dimostrare $\overline{\text{—}}$ il valore d' vna battuta, perche glie ne uà trè, secondo che habbiamo altroue dimostrato.

La pausa di Semibreue sotto à qualsiuoglia altro segno di proporzione sempre vale vna battuta, eccetuato sotto la prolazione, quando per auventura vi si douesse collocare vna Minima sola per battuta, che in tal caso la sudetta pausa ne valeria trè: quella di minima vna, &c. come chiaramente si può vedere nella Messa *l' Homè Armè* del Palestina. La pausa di Minima sotto à qualsiuoglia segno del tempo, e proporzione di battuta eguale, secondo l'vso moderno, sempre vale meza battuta: sotto alle proporzioni di trè Semibreui per battuta, vale la sesta parte di detta battuta. sotto la proporzione di trè Minime, e noue Semiminime per battuta, vale la terza parte di detta battuta.

La pausa di Semiminima chiamata sospiro, sotto il segno del tempo alla Semibreue, e sotto alla proporzione di dodici Crome per battuta vale la quarta parte di detta battuta: sotto la proporzione di trè Minime per battuta, vale la sesta parte di detta battuta: sotto la proporzione di trè Semiminime, e noue Crome per battuta vale la terza parte di detta battuta.

La pausa di Cromma detta mezo sospiro, sotto la proporzione di dodici Semicrome per battuta vale la quarta parte di detta battuta: sotto la proporzione di noue Semicrome; di trè Crome per battuta vale la terza parte di detta battuta, e sotto à qualsiuoglia altro segno, e proporzione vale tanto quanto la sua figura. La

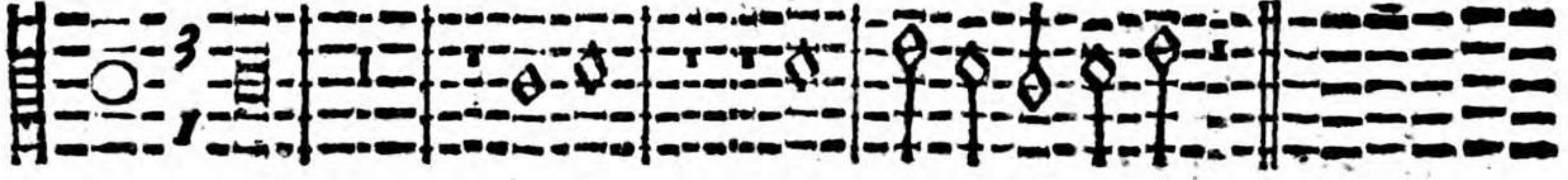
pausa di Semicroma sotto à qualsuoglia indizio del tempo vale tanto quanto la sua figura .

Esempio di tutte le proporzioni mostrate di sopra nel settimo Capitolo, e delle figure , e pause , che sotto à ciascheduna di loro si deue costituire .

Battute una. una. una. una. una.

Tripla perfetta , nella quale vanno trè Semibreui per battuta , due in battere , & una in leuare .

T
R
I
P
L
A



Tripla imperfetta , nella quale vanno trè Semibreui per battuta , due in battere , & una in leuare .

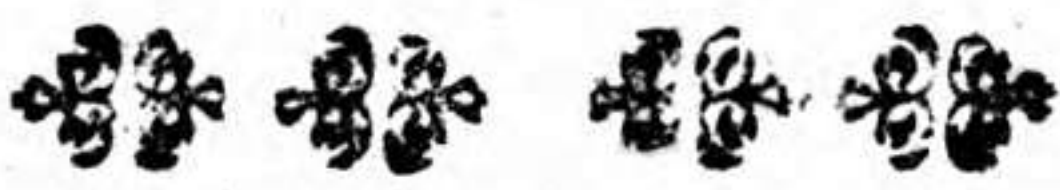
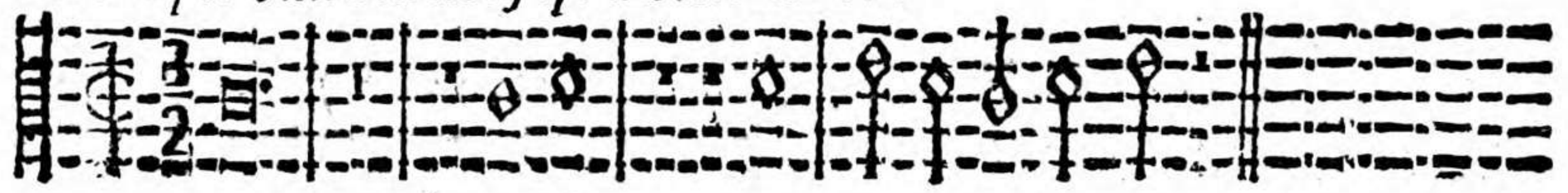
M
A
G
G
I
O
R
E.



Sesquialtera maggiore perfetta , nella quale vanno trè Semibreui per battuta nel modo sopraddetto .



Sesquialtera maggiore imperfetta , nella quale vanno trè Semibreui per battuta nel sopraddetto modo .



Battute una. una. una. una. una.

Sesquialtera minore imperfetta, nella quale vanno tre Minime per battuta, due in battere, & una in lenare.

T

Musical notation for Sesquialtera minore imperfetta: A single staff with a 3/2 time signature. The first measure contains a half note (battere) and a quarter note (lenare). The second measure contains two quarter notes. The third measure contains two quarter notes. The fourth measure contains two quarter notes. The fifth measure contains two quarter notes. The sixth measure contains two quarter notes. The seventh measure contains two quarter notes. The eighth measure contains two quarter notes. The piece ends with a double bar line.

R P I P L A M I N O R E P R O L A Z I O N E M A G G I O R E P E R F E T T A, nella quale vanno tre Minime per battuta nel sudetto modo.

R P I P L A M I N O R E

Musical notation for Prolazione maggiore perfetta: A single staff with a 3/1 time signature. The first measure contains a half note (battere) and a quarter note (lenare). The second measure contains two quarter notes. The third measure contains two quarter notes. The fourth measure contains two quarter notes. The fifth measure contains two quarter notes. The sixth measure contains two quarter notes. The seventh measure contains two quarter notes. The eighth measure contains two quarter notes. The piece ends with a double bar line.

P R O L A Z I O N E M I N O R E P E R F E T T A, nella quale vanno similmente tre Minime per battuta, due in battere, & una in lenare.

P R O L A Z I O N E

Musical notation for Prolazione minore perfetta: A single staff with a 3/2 time signature. The first measure contains a half note (battere) and a quarter note (lenare). The second measure contains two quarter notes. The third measure contains two quarter notes. The fourth measure contains two quarter notes. The fifth measure contains two quarter notes. The sixth measure contains two quarter notes. The seventh measure contains two quarter notes. The eighth measure contains two quarter notes. The piece ends with a double bar line.

M I N O R E

Musical notation for Prolazione minore imperfetta: A single staff with a 3/2 time signature. The first measure contains a half note (battere) and a quarter note (lenare). The second measure contains two quarter notes. The third measure contains two quarter notes. The fourth measure contains two quarter notes. The fifth measure contains two quarter notes. The sixth measure contains two quarter notes. The seventh measure contains two quarter notes. The eighth measure contains two quarter notes. The piece ends with a double bar line.

O R

Musical notation for Subsesquiterza: A single staff with a 3/4 time signature. The first measure contains a half note (battere) and a quarter note (lenare). The second measure contains two quarter notes. The third measure contains two quarter notes. The fourth measure contains two quarter notes. The fifth measure contains two quarter notes. The sixth measure contains two quarter notes. The seventh measure contains two quarter notes. The eighth measure contains two quarter notes. The piece ends with a double bar line.

E S I M I M I N I M I, Sub sesquiterza, nella quale vanno tre semiminime per battuta, due in battere, & una in lenare.

E S I M I M I N I M I

Musical notation for Subsesquiterza: A single staff with a 3/4 time signature. The first measure contains a half note (battere) and a quarter note (lenare). The second measure contains two quarter notes. The third measure contains two quarter notes. The fourth measure contains two quarter notes. The fifth measure contains two quarter notes. The sixth measure contains two quarter notes. The seventh measure contains two quarter notes. The eighth measure contains two quarter notes. The piece ends with a double bar line.

Batutte una. una. una. una. una.

Sub dupla sub superbiparzierterza, nella quale vanno tre Crome per battuta, due in battere, & una in lenare.

Sub dupla sub superbiparzierterza

Musical notation for Sub dupla sub superbiparzierterza: A single staff with a 3/8 time signature. The first measure contains a half note (battere) and a quarter note (lenare). The second measure contains two quarter notes. The third measure contains two quarter notes. The fourth measure contains two quarter notes. The fifth measure contains two quarter notes. The sixth measure contains two quarter notes. The seventh measure contains two quarter notes. The eighth measure contains two quarter notes. The piece ends with a double bar line.

Dupla

Dupla sesquiquarta, nella quale vanno noue Semiminime per battuta, sei in battere, e tre in leuare.

*Semicrome.
Nonupla di*



Sesquioctaua, nella quale vanno noue Crome per battuta, sei in battere, e tre in leuare.

*Crome.
Nonupla di*



Sub supersettiparzierientenona, nella quale vanno noue Semicrome per battuta, sei in battere, e tre in leuare.

*Semiminime.
Nonupla di*



Superbiparzierientequarta, nella quale vanno sei Semiminime per battuta, tre in battere, e tre in leuare.

*Semiminime.
Sesupla di*



Battute Una. Una. Una. Una.

Sub superbiparzieriente sesta, nella quale vanno sei Crome, per battuta, tre in battere, e tre in leuare.

*Crome.
Sesupla di*



Superuquadripartienteottaua, nella quale vanno dodici Crome per battuta, sei in battere, e sei in leuare.

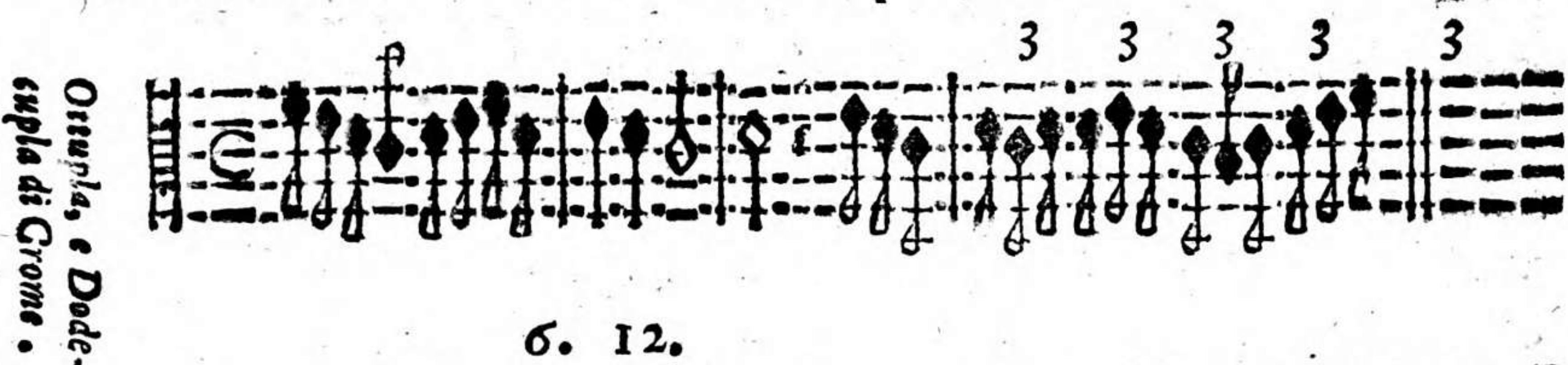
*Crome.
Dodicesupla di*



Sub superquadriparziente duodecima, nella quale vanno dodici Semicrome per battuta, sei in battere, e sei in leuare.



Altro modo di collocare dodici Crome per battuta.



6. 12.

Queste proporzioni 4. 8. si possono ancora chiamare *sesquialtera*, perche da loro si può hauere la forma della quinta, e quest'

6. 12.

altre 8. 16. si possono eziandio chiamare *sesquiterza*, perche da esse si può hauere l'origine della quarta.

I Musici vsano di chiamare ordinariamente le sudette proporzioni nel modo descrittogli in margine, pigliando la denominazione dal numero sopra posto.

Si deue auuertire, che tutte le proporzioni di battuta eguale, si deuono costituire sotto l'istessa battuta eguale, e tutte le proporzioni di battuta ineguale si deuono anch'esse costituire sotto la medesima battuta ineguale, non variandosi altro, che alle volte il moto in questa maniera, cioè facendolo hora ordinario, hora adagio, & hora presto, secondo il voler del Compositore; per il che si possono far Composizioni, nelle quali le parti siano segnate diuersamente, purché i segni possano essere gouernati facilmente da vna istessa battuta, come in diuerse Opere del Frescobaldi, e di molt' altri dotti Compositori si può vedere, & eziandio nella sesta mia Opera, e questa regola non riesce punto difficile à chi bene à cognizione di tutte le sopra poste proporzioni, e della battuta, della quale più auanti se ne ragionerà.

Le

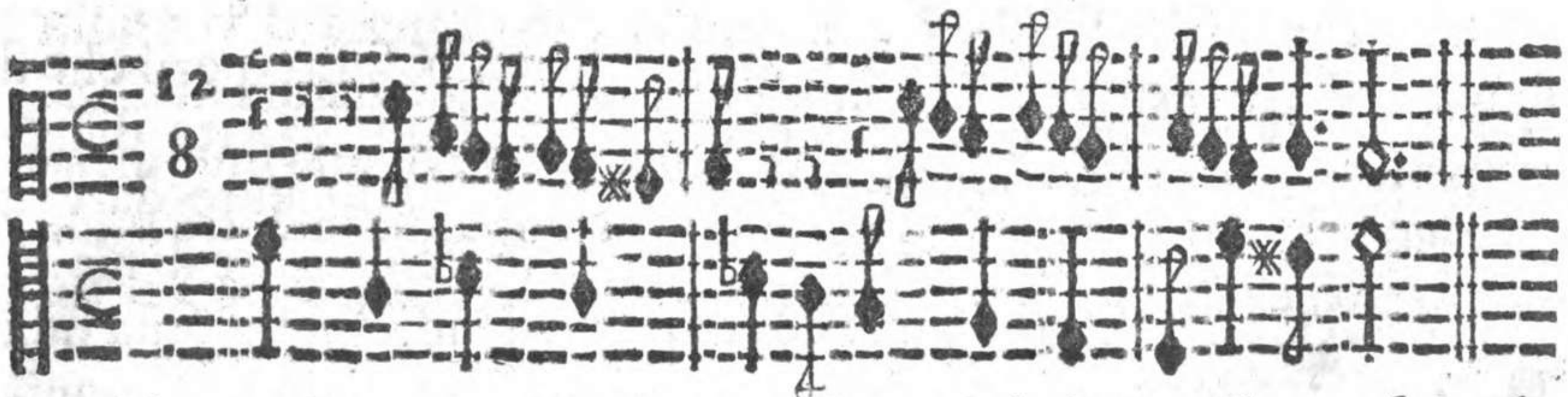
Le pause di Massima, e lunga sotto le proporzioni di trè semibreui per battuta vagliono la metà del suo ordinario valore, e sotto à qualsiuoglia altra proporzione, come anche quella di Breue, vagliono il sudetto ordinario suo valore.

Alcuni tengono opinione, che si debba dimostrare con più segni vna parte di battuta sotto à diuerse delle proporzioni di sopra poste; nel che quanto s'ingannano si può conoscere da ciò che segue.

Dico adunque (secondo la scuola de buoni Pratici) che vna battuta si dimostra con vn segno solo, meza con vn segno solo, vn quarto con vn segno solo, mezo quarto con vn segno solo, &c. & in modo alcuno non si può con ragione dimostrare vna sola delle dette parti con più segni, come hanno fatto alcuni, poiche quanto faranno i segni, tanto faranno le parti, eguali, ò ineguali, secondo i detti segni, & in oltre non si può così facilmente spartire



all'improuiso, come quì si può comprendere: mà se si segnerà in quest' altra maniera itarà meglio, e farà più praticabile.



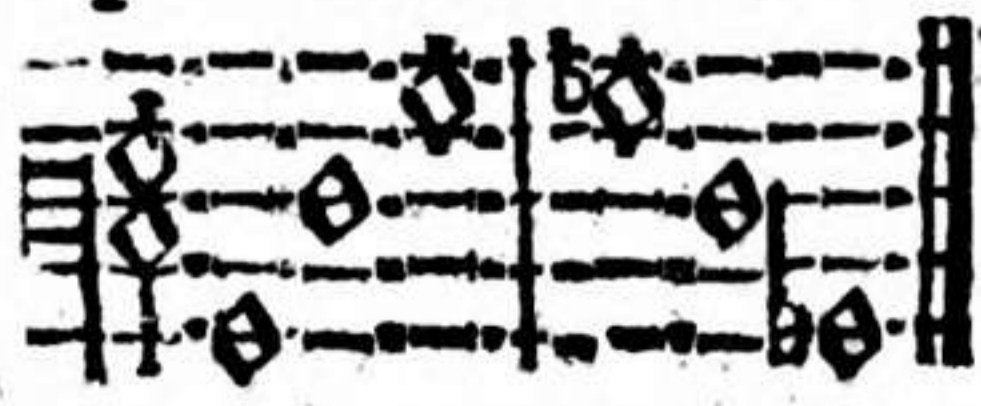
E' ben però vero, che si come due pause di Semibreue sotto la
Tri-

Tripla, e sesquialtera maggiore, e due pause di Minima sotto la sesquialtera minore, e sotto la Prolazione, non possono dimostrare vna battuta, perche glie ne v`a tr`e, cos`i anche due pause di Croma sotto la sudetta proporzione di dodici Crome per battuta, non possono dimostrare vn quarto di detta battuta, perche glie ne v`a similmente tr`e, e questa ragione s'intende ancora in alcune altre delle sopradette proporzioni, proporzionatamente applicata, secondo la qualit`a della battuta, come nella festa mia Opera si pu`o chiaramente vedere. Auuerta il Compositore di non far le pause sincopate, come qu`i sotto nel primo modo si vede, poiche apporterebbero difficult`a nel praticarle; m`a in tal caso si deuanò segnare, come nel secondo si dimostra: il che s'intende eziandio dell' altre, e douendo segnare pi`u, e pi`u seguite, le segnar`a, come nel terzo appare fino `a quel numero, che gli occorrer`a.



*Del B molle b, quadro □, Diesis Cromatico, * Diesis Enarmonico, x e d'altre cose appartenenti alla Composizione. Capitolo Vndecimo.*

DIce Nicola Vicentino nella sua Pratica Musicale libro primo Capitolo Terzo, che il B molle b fu posto in vso da Guido Aretino per formare la quarta, e quinta perfetta da F fa vt `a B mi acuto, e graue, come qui si vede, e collocò il detto B molle nella corda B per dimostrare, che vi si douesse dir fa, abbassando la voce vn semituono, & acciò che si conoscesse quando nella sudetta corda B vi si doueua dir mi, e ritornar la voce nel suo proprio luogo naturale dopo il detto B molle, vi collocò quest'altro segno □ chiamandolo B quadro.



Altri poi hanno ritrouato questo segno * per diuidere il tuono alzando la voce vn semituono nella corda, oue si ritroua collocato, e quest' altro x è stato posto in vso per diuidere il semituono alzando la voce due Commi nelle corde doue si ritroua posto: il primo segno * vien chiamato Diesis Cromatico, perche serue alla dimostrazione del Genere similmente Cromatico, & il secondo x vien chiamato Diesis Enarmonico, perche serue parimente alla dimostrazione del Genere Enarmonico, come nell' vltimo Capitolo di questa prima parte vedremo.

Il proprio luogo del B molle sono le corde doue naturalmente entra il mi per mutare il mi in fa, cioè nelle corde B mi, E la mi, & A la mi re: il proprio luogo del B quadro sono l'istesse corde B mi, E la mi, & A la mi re per mutare il fa in mi, allora quando vi è prima il B molle: il proprio luogo del Diesis Cromatico sono le corde, doue naturalmente entra il fa per mutare il fa naturale in mi, cioè nelle corde C fa vt, & F fa vt: il proprio luogo del Diesis Enarmonico sono le corde B mi, & E la mi per diuidere il semituono: il B molle opera al contrario del B quadro, e del Diesis Cromatico, come quì sotto si vederà: trà il B quadro, & il detto Diesis vi è questa differenza, che il B quadro non hà luogo nelle corde C fa vt, & F fa vt, & il predetto Diesis nelle corde B mi, & E la mi, se prima non vi è il B molle, che se bene è luogo più proprio del B quadro; tutta volta però è stato posto in vso di leuarui anche il detto B molle con l'accenato Diesis, e quest' vso non apporta alcuna difficoltà al Cantore, poiche tanto alza la voce vn semituono essendoui il B quadro quanto essendoui il detto Diesis.

Il B molle, B quadro, e Diesis Cromatico seruono nella Musica per accidente, cambiando alcuna consonanza di maggiore in minore, ò di minore, in maggiore nel modo seguente, e per trasportare alle volte le Cantilene, fuori delle sue corde per comodità de' Cantori, come nella seconda parte vederemo.

Terze cambiate di maggiori minori, e di minori maggiori.

Seste cambiate di maggiori minori, e di minori maggiori.



3 3 3 3 3 3 6 6 6 6 6 6
 ma. mi. mi. ma. mi. ma. ma. mi. ma. mi. mi. ma. mi. ma. mi.



Il B quadro, & il Diesis deuno procedere dal graue all' acuto, & il B molle dall' acuto al graue; mà quando il Canto farà per B molle, ò per Diesis, si può ascendere, e descendere, che tutto è buono.

Proprio procedere del \square quadro, b molle, e \sharp Diesis.



Quando si pongono più figure seguenti in vna istessa corda, e la prima è segnata con vno de i sudetti segni, s'intendono segnate ancora l'altre, che però è superffuo (secondo il Picerli) il segnarle in questo modo;

Il secondo b, molle, e b quadro \square , e Diesis \sharp sono superffui.



mà se le figure procederanno in questa maniera, starà bene.

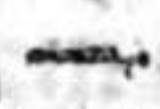
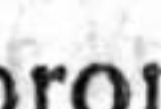



E

Si

Si deuenotare, che si può etiandio fare Compositioni perfette, senza l'interuento d'alcuno de i sopradetti segni, come qui si dimostra.

Dal che si può comprendere, che il B quadro non è altrimenti segno naturale, come alcuni asseriscono; mà è accidentale, e che per altro non è stato posto in vso, se non per distruggere, ò leuare il B

il B molle, e se questo non si fosse usato, quello non si saria ritrouato: che se bene il B quadro corre frà le Cantilene naturali non è però il sopra descritto, il quale non per altro vie detto B quadro, se non perche è di forma quadra, e viene ancora chiamato B duro, perche rende la Composizione dura, & aspra all'vdito, à differenza del B molle, il quale vien detto B tondo, perche è di forma tonda, e molle, perche rende la Cantilena molle, mesta, e languida; mà quello, che corre frà le Composizioni naturali non è altro, che vn modo di dire ritrouato da Musici per costituire vn nome proprio à ciascheduna delle trè posizioni d'vt re mi fa sol la, sotto le trè Chiaui dimostrate di sopra nel Sesto Capitolo, come più auanti nella diuisione della Mano musicale vederemo. Circa il detto B quadro vi sono alcune altre opinioni moderne, le quali tralascio, perche poco, ò nulla sono di giouamento al Compositore, il quale deue imitare i buoni, e non i cattiu, poiche se farà qualsiuoglia cosa non praticata dalla buona scuola de Prattici, e che da qualche intelligente glie ne sia richiesta la ragione poco gli giouerà il non sapere altro, che l'addurre per autorità quelli i quali fabricano le loro Composizioni alla Cieca. Vi sono alcuni altri segni chiamati Ripresa. 5. Ritornello  Corona , Mostra  Pause finali, e simili li quali, per essere di poca considerazione, e che dal Maestro possono darsi ad intendere allo Scolaro in poche parole, tralascio spiegarli, e me passo ad altre cose maggiori.

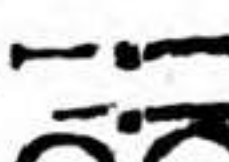

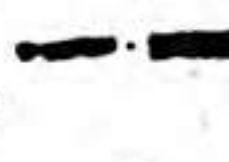
Come siano state ritrouate tutte quelle cose che concorrono alla Composizione de' i Canti.

Capitolo Duodecimo.

GLi antichi (al parere di Gracioso Vberti nel suo Contrasto Musico parte prima) vsaua i punti in vece delle lettere, ch' al Presente s'adoprano, quali furono poste in vso con le sillabe da Guido Aretino, Monaco della Religione di S. Benedetto, l'Anno del

del nostro Redentore 1024, come dice il Vicentino nella sua Pratica Musicale libro primo Capitolo terzo, le lettere sono queste G. A. B. C. D. E. F. la prima delle quali chiamò *Gamma* alla greca, volendo conseruare la memoria de i primi inuentori della Musica, che furono i Greci, e l'altre, secondo l'vso de i Latini: le sillabe sono *ut, re, mi, fa, sol, la*, quali caudò dal principio de versi, che si leggono nell'Inno vespertino di S. Gio. Battista, come quì si può comprendere.

1. Vt. <i>VT queant laxis</i>	4. FA. <i>F Amuli tuorum</i>
2. RE. <i>RE sonare fibris</i>	5. SOL. <i>Solue pollutis</i>
3. MI. <i>Mira gestorum</i>	6. LA. <i>L Abij reatum, &c.</i>

Le lettere, e sillabe replicò più volte, accioche tanto il graue, quanto l'acuto, e sopracuto si potessero modulare: inoltre à dette lettere, e sillabe aggiunte alcune figure quadre chiamate note, di cui al presente si seruono gli Ecclesiastici, le quali furono mutate nella forma, che nel sesto, & ottauo Capitolo habbiamo veduto da Giouanni de Muri Francese l'Anno 1353. il quale trouò ancora i segni del tempo  come afferma il Vicentino nel quarto Capitolo della sua  Pratica Musicale. Chi poi v'aggiungesse il punto, chi ri-  trouasse le pause, e le diuerse forti di tempi, con molt' altre cose, e del tutto incerto, per la moltitudine de Teorici, e Pratici, che di Musica hanno scritto, e composto. Mà per ritornare à quanto diceuamo, dopo, che l'Aretino hebbe ritrouate le sudette cose, le dispose per ordine sopra la Mano sinistra, accioche ogni Scolaro di Musica potesse con maggior facilità apprenderele, senza consumarui le diecine d'Anni, come al suo tempo costumauano nell'imparare solamente il Canto fermo, se crediamo alla difesa della Musica moderna d'incerto.

Nella detta Mano vi sono trè ordini, Graue, Acuto, e Sopracuto, e trè proprietà, ò natura di cantare, per B quadro, per B molle,

le, e per natura: le prime lettere dimostrano l'ordine graue: le duplicate l'ordine actuo, e le triplicate l'ordine sopracuto.

La Chiaue di F fa vt dimostra la natura di B molle: la Chiaue di C sol fa vt la natura naturale, e la Chiaue di G sol re vt la natura di B quadro, come qui più à pieno si può comprendere.

Di uisione, e dichiarazione di ciò, che nella detta Mano si contiene.

<i>Ordine graue,</i>	<i>Acuto,</i>	<i>e Sopracuto.</i>
		
G A B C D E F	g a b c d e f	gg aa bb cc dd ee
		
Gamma vt, A re,	B mi, C fa vt, D sol re, E la mi, F fa vt,	
		
C sol re vt, A la mi re, B fa B mi, C sol fa vt, D la sol re, E la mi, F fa vt		
		
G sol re vt, A la mi re, B fa B mi, C sol fa vt, D la sol re, E la mi		

Nota, che quelle lettere, che sono accompagnate d'vna sola sillaba, non partecipano, se non d'vna proprietà, ò natura di Canto; quelle, che sono accompagnate di due, partecipano similmente di due proprietà; e quelle, che sono accompagnate di trè sillabe, parimente partecipano di tutte trè le proprietà, ò nature suddette,

Dichiarazione delle predette lettere, e sillabe.

G sol	per N.	A la	per N.	B fa	per b.	C sol	per b.
re	per b.	mi	per b.	□ mi	per □	fa	per □
vt	per □	re	per □			vt	per N.

D la	per b.	E la	per □	F fa	per N.
sol	per □	mi	per N.	vt	per b.
re	per N.				

Proprietà di b molle, di Natura, e di □ quadro.

vt, re, mi, fa, sol, la. vt, re, mi, fa, sol, la. vt, re, mi, fa, sol, la.

Proprietà di □ quadro Graue, Acuto, e Sopracuto.

vt vt vt

Proprietà di b molle, Graue, & Acuto.

vt vt

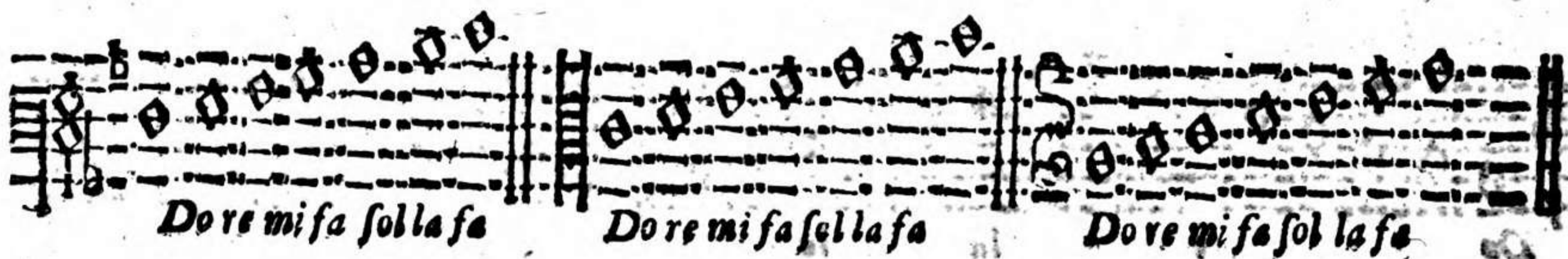
Proprietà di natura Graue, & Acuta.

vt vt

Deue il diligente Scolaro, se desidera far qualche profitto, imparare bene a memoria le sopra accennate lettere, e sillabe, e saperle leggere nell'ascendere, cioè *G sol re ut, A la mi re, B fa* □ *mi, C sol fa ut, D la sol re, E la mi, F fa ut*, e nel discendere cioè *E la mi, D la sol re, C sol fa ut, B fa mi, A la mi re, e G sol re ut*: in oltre imparare le mutazioni per *B quadro*, e per *b molle*: quelle per *B quadro* si fanno in *A la mi re*, in *D la sol re*, & in *E la mi*: in *E la mi* per discendere, in *D la sol re*, per ascendere, & in *A la mi re*, per ascendere, e discendere. Quelle per *b molle* si fanno in *D la sol re*, in *G sol re ut*, & in *A la mi re*: in *A la mi re*, per discendere in *G sol re ut*, per ascendere, & in *D la sol re*, per ascendere, e discendere: per ascendere si dice *re* nel luogo della mutazione, e per discendere si dice *la*, tanto per *B quadro*, quanto per *b molle*. S'auuertà, che in vece della sillaba *ut* i moderni si seruono di questa *Do*, per essere più risuonante.

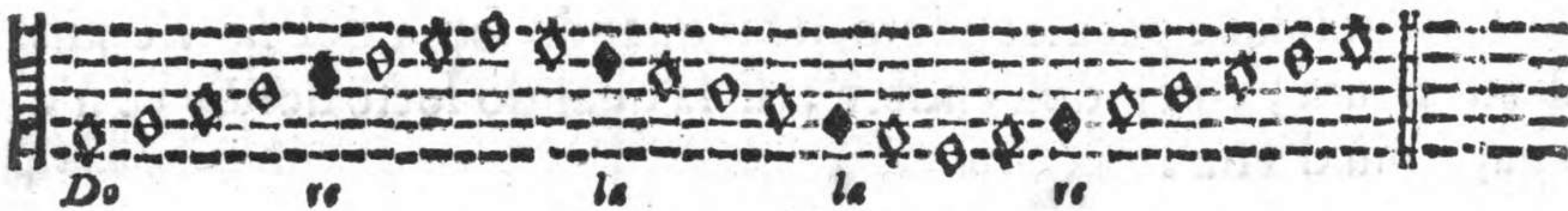
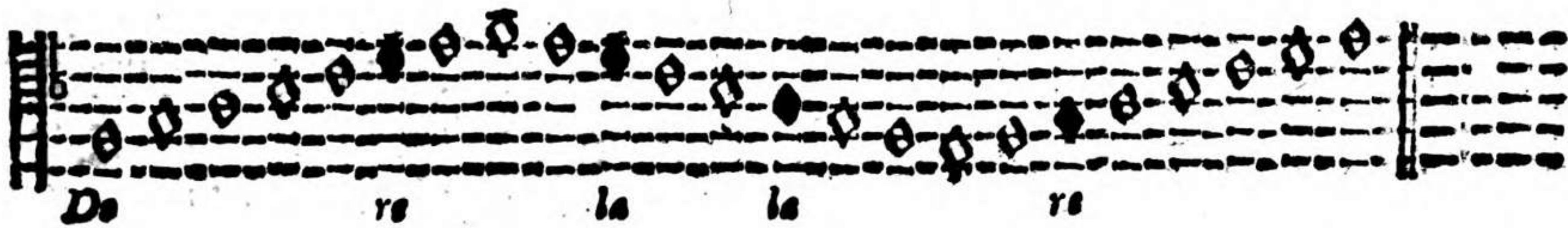
La mutazione per ascendere, si fa, quando sopra del *la* v'è più d'vna figura, e per discendere, si fa quando sotto del *Do* ve n'è vna, o più d'vna.

Esempio ascendente, senza mutazione.



Esempio ascendente, con mutazione.



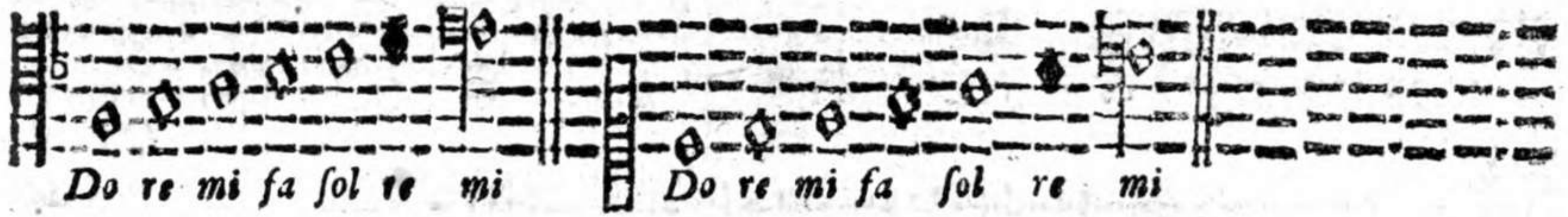
Esempio descendente, senza mutazione.*Esempio descendente, con mutazione.**Esempio ascendente, e descendente con tutte le mutazioni per B quadro.**Esempio ascendente, e descendente con tutte le mutazioni per b molle.*

Qui è d'auvertire, che alla nota dell' vltima posizione, ò corda di queste deduzioni, vi s'intende naturalmente il b molle per rad.



dol.

dolcire l'asprezza del tritono, come in molte Cantilene di buoni Autori si può vedere, e quando per auventura vi si troua collocato appresso il \natural quadro, si deue fare la mutazione nel *la*, dicendo *re mi* in vece di *la fa*, poiche la sillaba *fa* s'appartiene solo natural-



mente à queste due corde C, & F: accidentalmente poi può appartenersi à qual si voglia altra, come dall'Esempio quì sotto posto si può vedere, il che non viene però offeruato in tutto, e per tutto per la difficoltà ch'apportarebbe, volendo leggere regolarmente ogni sorte di Cantilene Cromatiche.

Non hò dimostrato in figura la sopra accennata Mano, sì per ritrouarsi quasi in tutti i Trattati di Canto fermo, e figurato, come per essere à nostri giorni di poco giouamento il dire *Gamma ut*, *Are*, *B mi*, &c. nelle giunture delle dita; però è necessario ch'ogni Scolaro impari ciò, che in essa si contiene, poiche imparando il Canto, senza la di lei cognizione, cantarebbe per pratica, e non per ragione, come dice il Brunelli nelle sue Regole di Musica Capitolo primo; & oltre di ciò i professori delle scienze sono obligati à dar conto di quelle, come afferma il Caualiere Ercole Bottrigari nel suo Dialogo de Concerti.



Esempio generale per leggere regolatamente
dro, quanto per B molle, e

The image displays eight staves of musical notation, each representing a different guitar chord voicing. The notation is written on a six-line staff with a treble clef. The chords are: 1. D major (x02321), 2. D minor (x02311), 3. D major with a natural on the 4th string (x02321), 4. D major with a natural on the 5th string (x02321), 5. D major with a natural on the 6th string (x02321), 6. D major with a natural on the 6th string and a natural on the 4th string (x02321), 7. D major with a natural on the 6th string and a natural on the 5th string (x02321), and 8. D major with a natural on the 6th string and a natural on the 4th string (x02321). Each staff ends with a 'Do' label, indicating the root of the chord. The notation includes various symbols such as asterisks, crosses, and natural signs to indicate specific fingerings and techniques.

qual si voglia forte di Canto, tanto per \square qua-
 * Diesis per tutte le Chiaui.

re la la re

re la la re

re la la re

re la la re

re re la la

re re la la

re re la la

Della Battuta Musicale . Capitolo Decimoterzo .

LA Battuta Musicale da alcuni chiamata *tatto* altro non è, che vn abbassare, & vn leuare di mano, conforme dice Agostino Pifa nel suo trattato di questa Capitolo quarto, & è stata ritrouata per la diuersità delle Figure, che si cantano, poiche farebbe difficile alli Cantori, e Sonatori, il praticarle ordinatamente, come dichiara Stefano Vaneo nel suo Recaneto, e Gio. Battista Rossi nel suo Organo de Cantori.

Adunque la Battuta serue per misura delle figure, & ordinariamente viene vsata in due maniere, cioè eguale, & ineguale: l'eguale si diuide in due parti eguali, vna in caduta, e l'altra in leuata, e gouerna i Canti composti sotto à questi segni, e sotto à quelle proporzioni, nelle quali il numero sopra posto è pari,

6 12.

ri, come qui 4. 8.

La Battuta ineguale è composta di due parti ineguali, vna in caduta di doppio tempo dell'altra in leuata, e regola le Composizioni fatte sotto à questi segni, quando però tutte le parti sono segnate con l'istessa prola. zione, come fece il Palestina nel suo primo libro delle Messe in diuersi luoghi, poiche se vna, ò due di loro fossero segnate come sopra, e l'altre hauessero altri segni, quelle due restano soggette alla battuta dell'altre, & in tal caso canteranno il valore d'vna Minima sola per battuta, mentre che non siano accompagnate dal numero 3. e 2. come si può vedere nella Messa l' *Homè Armè* del Palestina, il che praticai anchorio in alcuni Canoni già accennati.

Non solo la Battuta ineguale viene esercitata sotto il segno di prolazione; mà eziandio in quelle proporzioni, nelle quali il nu-

3. 9.

mero sopra posto è dispari, come queste 1. 4.

Delle Legature antiche, e moderne. Capitolo Doeimoquarto.

T Rouansi nelle Compositioni antiche quattro figure, Massima, Lunga, Breue, e Semibreue legate in diuerse maniere, come più à basso vedremo. La Lunga, Breue, e Semibreue variano la loro forma, e valore; mà la Massima (secondo alcuni) per essere trà l'altre figure la maggiore, sia posta in qualsiuoglia luogo, mai non muta forma, ne valore: alcun'altri dicono, che la figura detta obliqua è l'istessa Massima, & altri, che la sopraccennata figura obliqua è stata ritrouata in luogo della breue, poiche la Semibreue cambia la sua forma nell' istessa breue: mà sia come si voglia à noi basta solo sapere il di loro valore, per poter praticare qualunque Cantilena Musicale.

Qui farebbe luogo di descriuere le diuerse posizioni, e valore di ciascheduna figura legata; mà il farlo seruirebbe più tosto di confusione allo Scolaro, che d'indizio di cognizione. poiche le legature antiche sono quasi infinite, e perciò solo porrò qui sotto l'esempio d'alcune principali, potendosi poi con l'intelligenza di queste giungere alla perfetta cognizione di qualsiuoglia altra; e prima si deue auuertire, che il numero sopra posto à ciascheduna figura denota, che questa à del valore di tante Semibreui, quante vnità contiene il detto numero: che la figura obliqua, sia Lunga, ò breue quanto si voglia, sempre abbraccia due corde, vna nel principio, e l'altra nel fine, e che le figure legate sono soggette à tutti gli accidenti, quanto le sciolte.

Esempio delle Legature antiche.

Semibreui.

8 2 2 2 8 4 4 2 8 4 2 4 4 2 4 2 4 4 4 2 8 4

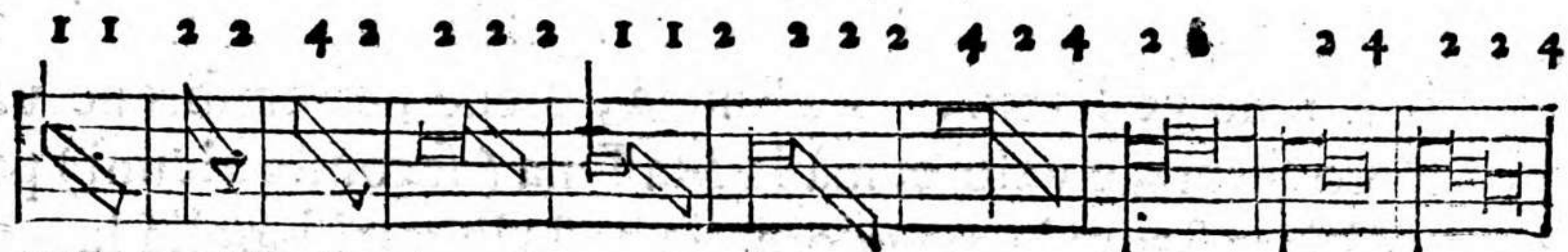




Figure oblique.

Delle sopradette legature i Compositori Moderni vſano ſolo queſte:  in oltre coſtumano legare quaſſiuoglia figura in queſta  maniera.

Eſempio delle Legature moderne.

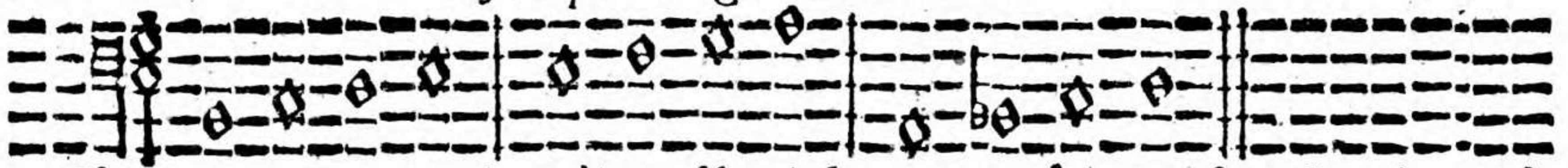


Le predette legature ſeruono nelle Compoſitioni per imitare il Canto fermo, e per eſprimere diuerſi affetti.

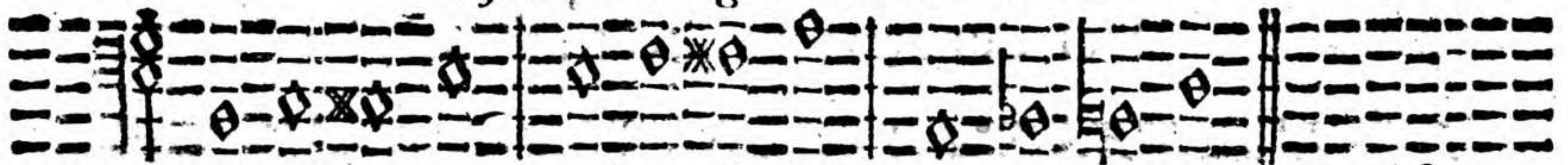
De i Generi della Muſica. Capitulo Decimoquinto.

I Generi della Muſica ſono tre, Diatonico, Cromatico, & Enarmonico.

Il genere Diatonico è quello, che procede per vn Semituono, e due tuoni, e ſi chiama tale, perche frequentasi in queſto genere li tuoni, come qui ſi vede.

Esempio del genere Diatonico.

Il genere Cromatico è quello, che procede per due Semituoni, & vna terza minore incomposta, cioè non tramezata da altri suoni, e si dice Cromatico quasi *colorato*, per essere variato dal Diatonico di colore, ò composizione, come qui si può comprendere.

Esempio del genere Cromatico.

Il genere Enarmonico è quello, che procede per due Diesis, & vna terza maggiore incomposta. Si chiama Enarmonico quasi *ottimamente congiunto*, per essere atto ad esprimere ogni temperamento di voce, come l'esempio dimostra.

Esempio del genere Enarmonico.

Il genere usato da i moderni è misto delli primi due, e di quest'ultimo pigliano alle volte solamente qualche particella, come fece Domenico Mazzochi nel Madrigale, e che comincia *pian piano*; poiche semplice (come eziandio il Cromatico) à più voci (conforme vogliono alcuni) è impossibile poterlo usare in maniere, che s'habbia l'armonia perfetta, e con quelli accompagnamenti, che ricerca ogni buona composizione.

Chi desidera intendere altre particolarità circa i detti generi, legga il Vicentino, il Kircher, & il Zarlino, appresso de quali troverà più esatta dichiarazione, che à noi basta solo d'hauerli accennati per fine di questa PRIMA PARTE.

MUSICO PRATTICO

P A R T E S E C O N D A

Nella quale breuemente si ragiona di ciò, ch'all'Arte del
Contrapunto si ricerca.

O P E R A

DI GIO. MARIA BONONCINI MODANESE

Del Concerto de gli Strumenti.

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODONA

Et Accademico Filarmonico di Bologna.



*Quello che sia Contrapunto, sua diuisione, e de gli Elementi, che lo
 compongono. Capitolo Primo.*



L Contrapunto è vna artificiosa disposizione di consonanze, e dissonanze insieme: si diuide in due specie, cioè in semplice, ouero nota contro nota, e composto, ouero diminuto, figurato, e florido: il semplice è tessuto di figure eguali poste tutte l'vna contro l'altra in consonanza, & il composto di qualsiuoglia figura, tanto in consonanza, quanto in dissonanza.

Gli Elementi del Contrapunto sono di due sorti, cioè consonanti, e dissonanti: i consonanti sono l'Vnisono, la Terza (e secondo i Teorici) la Quarta, la Quinta, la Sesta, e l'Ottava: i dissonanti sono la seconda (& al voler de Prattici) la Quarta, e la Settima: i consonanti si diuidono in perfetti, & imperfetti: i perfetti sono

l'Vni.

l'Unifono, la Quinta, e l'Ottava: gl'imperfetti sono la Terza, e la Sesta.

I predetti Elementi possono essere semplici, duplicati, triplicati, &c. i semplici sono gli accennati, à i quali s'aggiungeremo il 7. hauremo li duplicati, triplicati, &c. potendosi procedere in infinito, e notisi, che li duplicati, triplicati, &c. sono dell' istessa natura de i semplici.

Elementi consonanti.

Elementi dissonanti.

<i>Semplici.</i>	1 3 5 6 8
<i>Duplicati.</i>	10 12 13 15
<i>Triplicati.</i>	17 19 20 22

<i>Semplici.</i>	2 4 7
<i>Duplicati.</i>	11 14
<i>Triplicati.</i>	16 18 21

Elementi consonanti perfetti.

Elementi consonanti imperfetti.

<i>Semplici.</i>	1 5 8
<i>Duplicati.</i>	12 15
<i>Triplicati.</i>	19 22

<i>Semplici.</i>	3 6
<i>Duplicati.</i>	10 13
<i>Triplicati.</i>	17 20

Non s'è posto l'Unifono duplicato, triplicato, &c. perche non è propriamente consonanza, ne dissonanza, (si come l'vnità non è numero, mà principio di numero; & il punto non è linea, mà principi di linea) benchè sia principio, & origine di qualsiuoglia consonanza, e dissonanza, come altroue s'è detto, e non per altro s'è posto nel numero delle consonanze perfette, se non per la somi-

gianza, che tiene con l'*Ottava*, essendo che questa, e quello risuonano all'vdito quasi ad vn istesso modo per la loro vicinità radicale; ma però non si può dire, che l'*Ottava*, sia propriamente replica dell'*Unifono*, come vogliono alcuni, perche questo hà la sua origine, ò forma dalla proporzione d'egualità trà 1. & 1. ouero trà 2. e 2. e quella dalla proporzione d'inegualità trà 2. & 1. come s'è dimostrato nel quarto Capitolo della prima parte.

Habbiamo ancora posta la *Quarta*, frà le dissonanze per seguir l'vso de i buoni Pratici moderni, che non l'hanno mai vfata (fuor che per accordo) se non in legatura con la sua risoluzione, e se bene nel Capitolo quarto della prima parte si vede collocata nell'ordine delle consonanze, questo auuiene per hauer colà parlato con i Teorici, che in quanto alla pratica si deue regolare, come l'altre dissonanze.

Chi brama di sapere la diuersità de i pareri intorno alla *Quarta* legga Boezio Seuerino, Prosdocimo de Beldemando Padouano, Franchino Gaffurio, Margarita Filosofica, Vincenzo Galilei, Giuseppe Zarlino, Lodouico Zacconi, & altri.

Della natura delle Consonanze, Dissonanze, e loro specie. Cap. Secondo.

LA Consonanza è vna mistura di voci, ò suoni graui, & acuti, che foauemente risuona all'vdito: la Dissonanza e parimente vna mistura di voci, ò suoni acuti, e graui, che aspramente all'vdito risuona, come afferma il Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche parte seconda Capitolo Duodecimo, e per discorrere breuemente di ciascheduna di loro cominceremo dall' *Unifono*, il quale è vna adunanza di due, ò più voci, ò suoni eguali in vna medesima corda collocati.

Unifono.



La Seconda è di due forti, maggiore, e minore, detta *tuono*, e *semituono*, e l'vno, e l'altro (secondo i Teorici) sono similmente di due forti, maggiore, e minore: il tuono maggiore contiene noue commi, & il minor otto: il semituono maggiore ne contiene cinque, & il minore quattro. Il comma è la minor parte del tuono, che dal Cantore con grandissima difficoltà può esprimersi. La differenza del tuono maggiore, e minore, e del semituono minore, e maggiore tralascio spiegarla, sì per cosa di poco giouamento al Compositore, come per la diuersità dell'opinioni.

Tuoni.



Il semituono è il condimento della Musica, poiche senza lui ogni Cantilena farebbe aspra, & insopportabile all'vdito, & è cagione della diuersità di tutti gl'interualli Musicali, nascendo dalla varietà de i luoghi, ch'egli occupa, la differenza delle specie, come vederemo.

Semituoni.



La Terza è di due forti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Ditono* è composta di due tuoni, e perche non contiene il semituono, non hà se non vna specie. Questa è di natura allegra à

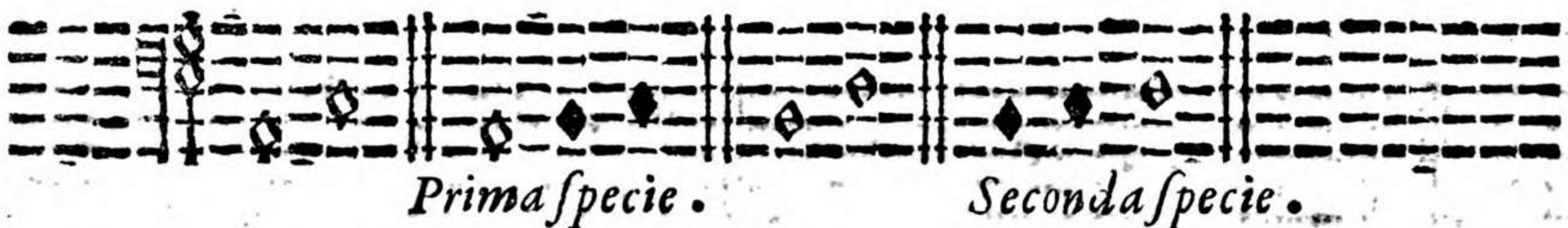
differenza della minore, che per hauere il semituono resta più me-
sta, e vaga della maggiore, se bene questa è più piena all'vdito del-
la minore, come dichiara il Zarlino nella terza parte delle sue Isti-
tuzioni Armoniche, Capitolo Ottauo.

Terza maggiore, ò Ditono.



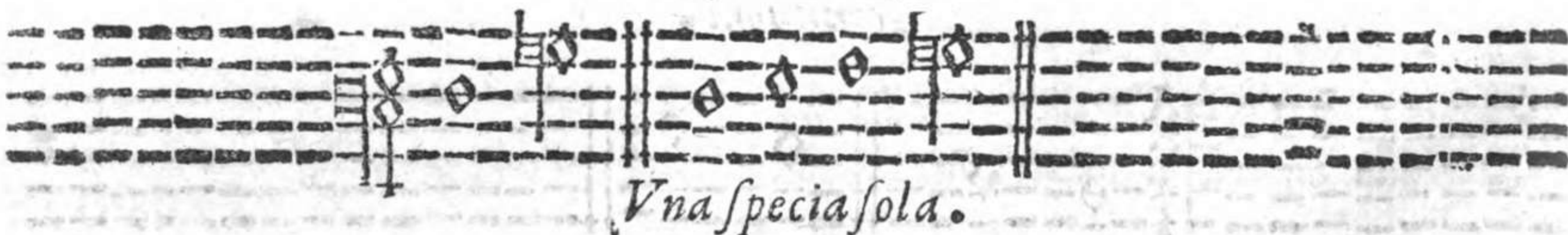
La Terza minore chiamata *Semiditono* è composta d'vn tuono,
& vn semituono, il quale variandouisi due volte ne produce due
specie.

Terza minore, ò Semiditon.



La Quarta è di due forti, maggiore, e minore: la maggiore chia-
mata *Tritono* è composta di trè tuoni, e per non contenere il semi-
tuono è solamente d'vna specie. Questa è di natura aspra all'vdi-
to, come eziandio la seconda, la settima, e la quinta falsa.

Quarta falsa, ò Tritono.



La Quarta minore chiamata *Diateffaron* è composta di due tuo-
ni, & vn semituono, il quale variandouisi trè volte ne produce
trè specie.

Quarta minore, ò Diatessaron.



Prima specie

Seconda specie.

Terza specie.

La Quinta è di due forti, perfetta, & imperfetta, ò falsa, ò diminuta: la perfetta chiamata *Diapente* è composta di trè tuoni, & vn semituono, il quale variandouisi quattro volte ne produce quattro specie. Questa è di natura vaga; mà però meno dell' *Ottava*, perche quelle consonanze, che sono contenute da minori proporzioni sono più vaghe, e più perfette di quelle, che sono contenute da maggiori: vedasi il *Zarlino* nel *Capitolo* di sopra accennato.

Quinta perfetta, ò Diapente.



Prima specie.

Seconda specie.

Terza specie.

Quarta specie.

La Quinta imperfetta, ò diminuta, ò falsa chiamata *Semidiapente* è composta di due tuoni, e due semituoni, i quali per non variar luogo non producano, se non vna specie.

Quinta imperfetta, ò Semidiapente, ò falsa.



Vna specie sola.

La Sesta è di due forti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata

mata

La *Sesta maggiore* è composta di quattro tuoni, & vn semitono, il quale variandouisi trè volte ne produce trè specie. Questa è di natura allegra, se bene alquanto aspra.

Sesta maggiore, ò Effacordo maggiore.



La *Sesta minore* chiamata *Effacordo minore* è composta di trè tuoni, e due semitoni, i quali variandouisi trè volte ne producono trè specie. Questa per contenere due semitoni è più mesta della già detta, & ancora più dolce.

Sesta minore, ò Effacordo minore.



La *Settima* è di due sorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Eptacordo maggiore* è composta di cinque tuoni, & vn semitono, il quale variandouisi due volte ne produce due specie.

Settima maggiore, ò Eptacordo maggiore.



La Settima minore chiamata *Eptacordo minore* è composta di quattro tuoni, e due semituoni, i quali variandouisi cinque volte ne producono cinque specie.

Settima minore, ò Eptacordo minore.

Prima specie *Seconda specie.* *Terza specie.*

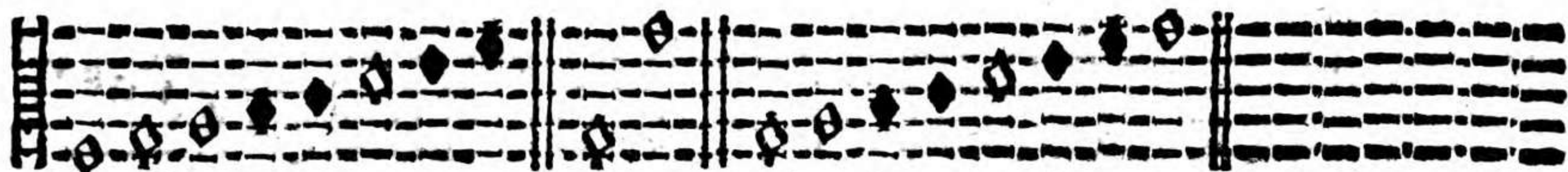
Quarta specie. *Quinta specie.*

L'Ottava chiamata *Diapason* è composta di cinque tuoni, e due semituoni, i quali variandouisi sette volte ne producono sette specie, secondo il numero delle sette lettere della Mano. Questa è di tal natura, che senza lei la Cantilena sarebbe imperfetta poichè nell'ottava consiste la perfezione d'ogni concerto musicale, nè da alcuna altra consonanza l'vdito può essere perfettamente appagato, se ben da questa, come l'esperienza nelle cadenze ce lo manifesta à pieno.

Ottava, ò Diapason.

Prima specie. *Seconda specie.* *Terza specie.*

Quarta

*Quarta specie .**Quinta specie .**Sesta specie .**Settima specie .*

Si deue auertire, che quanto s'è detto, e si dirà delle consonanze, e dissonanze semplici, s'intende ancora delle replicate, ò dipendenti da loro, e che tutti li predetti interualli possono trouarsi parimente nelle corde accidentali, come s'è accennato nella prima parte Capitolo Vndecimo.

Regole, e Precetti generali del Contrapunto. Capitolo Terzo.

SI dia principio al Contrapunto in consonanza perfetta, come in quinta, ouero ottaua, e si termini nell'istessa.

Dalla consonanza perfetta alla perfetta, e dall'imperfetta alla perfetta si vadi con moto contrario per fuggire la relazione di più consonanze perfette, massime con le parti estreme si permette però il passaggio dalla terza minore alla quinta, e dalla decima maggiore all'ottaua per il semituono.

Dalla consonanza imperfetta alla perfetta si vadi alla più vicina, et sarà migliore col semituono d'vna delle due parti, che senza, come dalla terza minore all'unisono, e dalla maggiore alla quinta, ò all'ottaua: dalla sesta minore alla quinta, e dalla maggiore all'ottaua.

Dalla consonanza imperfetta all'imperfetta, e dalla perfetta all'imperfetta si può andar come si vuole, purché le parti cantino bene.

Due

Due consonanze perfette d'vna medesima specie ascendenti, ò descendenti di grado, ò per l'istesso salto d'ambe due le parti nel moto retto non si faccino, e si deue auuertire, che vna falsa non hà autorità di schiuarle, e questa regola non è arbitraria, mà necessaria.

Più consonanze imperfette vna doppo l'altra ascendenti, ò descendenti si possono fare: sarà però bene farne vna maggiore, e l'altra minore, ò per il contrario; poiche la bellezza del Contrapunto consiste nella varietà delle consonanze.

Si faccino procedere le parti più che si può per moti contrari: si schiuino li mouimenti separati, e le false relazioni, le qualinasciono dalli salti di terza, e sesta con ambe due le parti, poiche dalle terze nasce relazione di quinta falsa, cioè dalla prima figura della parte graue, e dalla seconda dell'acuta: dalle feste similmente nasce relazione d'ottaua falsa, cioè dalla prima figura della parte graue, e dalla seconda dell'acuta, mentre però tanto le terze, quanto le feste non siano di specie diuerse poiche, se vna sarà maggiore, e l'altra minore, non vi nascerà cattiuu relazione: oltre di ciò si schiuino le percussioni all'vnifono, e simili strauaganze, che all'vdito non recano buona armonia, come praticando lo Scolaro conoscerà, essendoche la pratica è quella, che riduce alla perfetta cognizione di qualsiuoglia cosa, mentre che si possedano i buoni fondamenti di quell'Arte, ò scienza, che si vuole praticare.

Principio, e fine in consonanza perfetta.

8 6 5 3 1

H Lalla

Dalla consonanza perfetta alla perfetta, e dall'imperfetta alla perfetta per moto contrario.

5 8 | 5 6 | 8 6 | 5 3 | 5 10 | 8 3 | 3 1

mi. ma.

Dalla consonanza imperfetta alla perfetta alla più vicina.

5 3 | 1 3 | 5 3 | 8 6 | 5 6 | 8

mi. ma. ma. mi. ma.

Dalla consonanza imperfetta all'imperfetta, e dalla perfetta all'imperfetta come si vuole.

5 3 | 3 6 | 6 5 | 3 8 | 6 8 | 3 3 | 1

ma. ma. mi. ma. ma. mi. mi.

*Due consonanze perfette dell' istessa specie di grado, ò per l'istesso salto
d' ambedue le parti non si faccino.*

1 1 1 5 5 5 8 8 8

Più consonanze imperfette una dopo l' altra si permettano.

5 3 3 6 3 3 6 6 3 5 6 8
ma. mi. mi. ma. mi. ma. ma. ma.

Si faccino procedere le parti più che si può per moti contrari.

15 13 12 10 8 6 5 3 1 3 5 6 8 10 12 10 12 13 15

Passaggi, che non si permettono, se non per necessità, & e à molti voci.



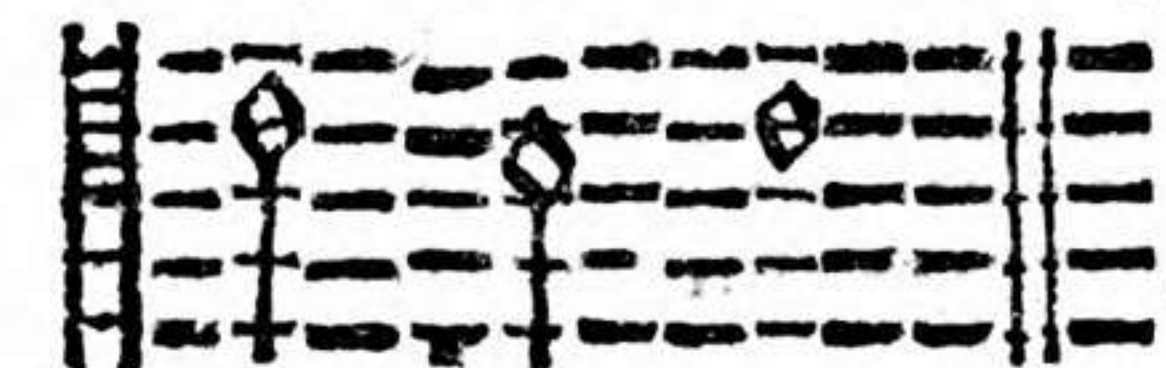
Cambi, per bisogno si tolerano.



Salti di terze maggiori, e minori, e di seste maggiori, e minori, che si devono fuggire, per la relazione d'unisoni, quinte, & ottave false.



Quinte, che si concedono, per essere di specie diverse.



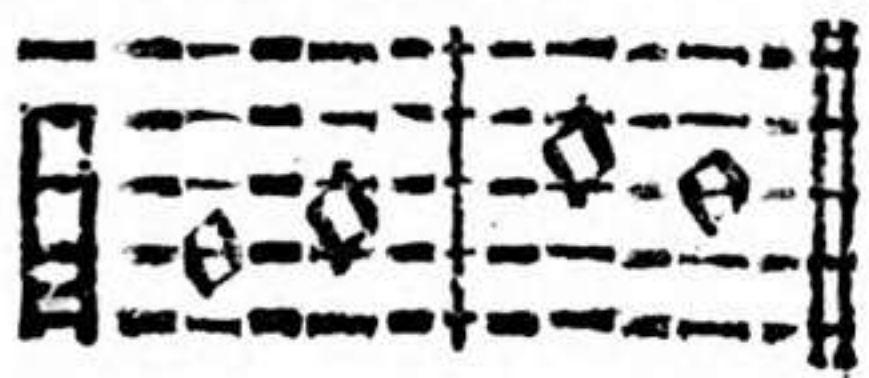
Mouimenti separati, che si devono fuggire.



Del proprio passaggio di ciascheduna consonanza. Capitolo Quarto.

DVe sono le maniere di fare i passaggi di ciascheduna consonanza all'altre, vna per moto retto, obliquo, e contrario, e l'altra per salto di terza, di quarta, di quinta, di sesta minore, e d'ottava, che sono chiamati salti regolari, à differenza di certi salti difficili da pigliarsi con la voce, che si chiamano irregolari. Moto retto s'intende quando ambedue le parti ascendono, ò descendono insieme: moto obliquo si dice quello, quando stando ferma vna parte nell'istesso luogo, l'altra si muoue: moto finalmente contrario si chiama quello, quando vna parte ascende, e l'altra descende, come qui si vede.

Moto retto.



Moto obliquo.



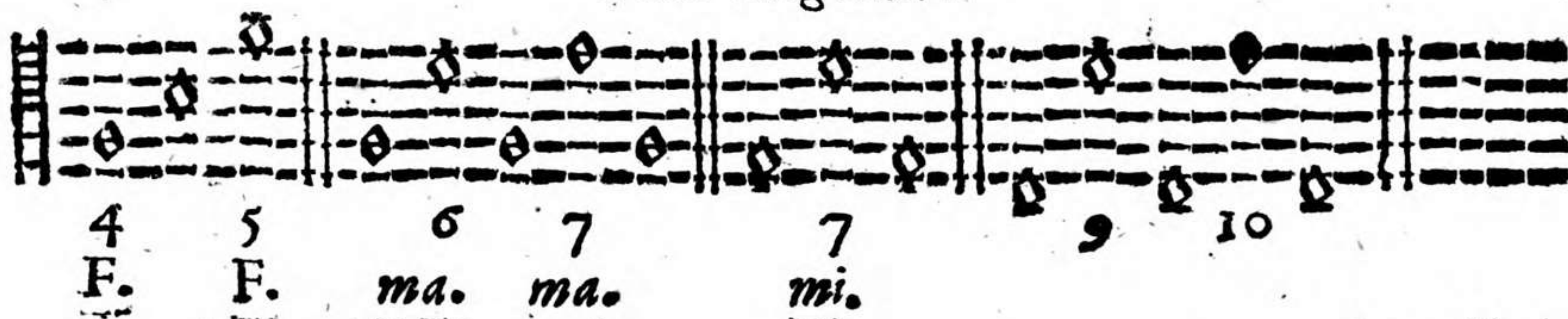
Moto contrario.



Salti regolari.



Salti irregolari:



L'unifono fa il suo proprio passaggio alla terza per moto contrario, & essendo minore farà meglio. La terza minore fa passaggio all'unifono per movimenti contrari.

La terza maggiore passa alla quinta per contrario moto, ò pure all'ottava ascendendo vna parte per grado, descendendo l'altra per salto di quinta.

La quinta passa alla sesta, ò terza maggiore per andarsene poi all'ottava, ouero alla terza minore per andare all'unifono.

La sesta minore fa passaggio alla quinta per vn grado ascendente, ò descendente, stando ferma l'altra parte.

La sesta maggiore deue andare per suo proprio passaggio all'ottava per contrario moto, hauendo auanti di se la quinta.

L'ottava passa à qualsiuoglia consonanza, e per qualsiuoglia intervallo, purchè dalle voci possi praticarsi, che per essere questa trà le consonanze la maggiore, gode perciò tal priuileggio, come eziandio (vogliono alcuni) la quinta, per essere ancor lei consonanza perfetta, se bene meno dell'ottava, come altroues' è detto.

Esempio de i sudetti passaggi.

Dell' Unifono.

1 3 1 3
ma. mi.

Buono. Meglio.

Della Terza

3 1
mi.

Minore.

Della Terza

3 5 3 8
ma. ma.

Maggiore.

Della Quinta.

Della Sesta.

5 6 8 5 3 8 5 3 1 6 5 6 5

ma. ma. mi. mi. mi.

Minore.

Della Sesta.

6 8 6 8

ma. ma.

Maggiore.

A più di due voci vengono usati ancora altri passaggi, come nel Decimoterzo Capitolo si vedrà.

Come si leghino, e rissolvino le Dissonanze.

Prima d'ogn' altra cosa bisogna sapere, che per ordinare nelle Composizioni le Dissonanze è necessario, che vna parte sia sciolta, e l'altra legata. La parte sciolta, ò non sincopata si chiama agente, & è quella, la quale mouendosi con figure sciolte, ò non sincopate, batte vna. e percote la parte legata, ò sincopata, che perciò si chiama paziente: questa dopo la percossa deue sempre descendere vn grado, e se la parte agente dopo hauer percossa la pa-

la paziente si fermerà, farà meglio, come si vedrà nell' Esempio.

La seconda si può legare con qualsivoglia consonanza; mà farà meglio legata con la terza; con la quale ancora meglio si risolve, che con l' unisono, massime con la minore, amando le dissonanze passare alla consonanza imperfetta più à loro vicina.

La Quarra si leua con la terza, ò con la quinta, e si risolve con la terza, e meglio con la maggiore, quale farà più buono effetto, che la minore, per la ragione accennata, passandosi da questa all' unisono, e dalla maggiore, alla quinta, ò all' ottava.

Il Tritono si lega come la quarta, e come quella ancora si risolve: in oltre si può risolvere con la sesta minore, e maggiore facendo buonissimo effetto.

La Quinta falsa si lega con la sesta minore, e si risolve con la terza maggiore per moto contrario, passandosi poi all' ottava, ò con la terza minore andando all' unisono.

La Settima si lega con la sesta, ò con l' ottava, e si risolve con la sesta maggiore passando all' ottava, e risolvendosi con la minore, si passerà alla quinta; mà è meglio primo modo.

Oltre le predette lagature e resolutioni, se ne ritrouano dell' altre, potendosi le Dissonanze legare, e risolvere diuersamente da quello s' è detto, come apparirà ne gli esempi, quali, se bene sono buone, e praticate da gl' intendenti, l' accennate però sono le proprie, e migliori.

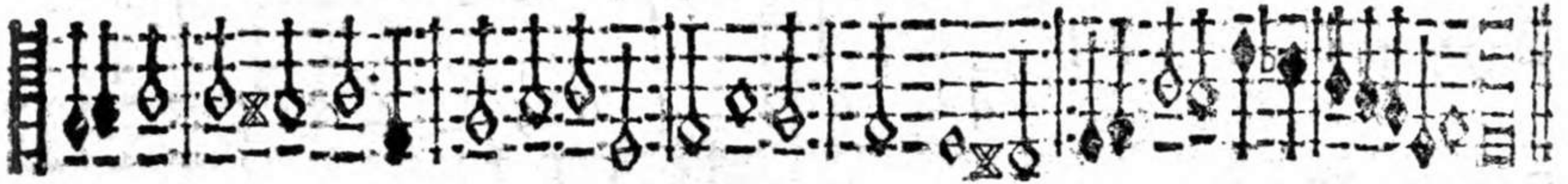
Esempio delle Dissonanze legate, e risolte.

Della Seconda.

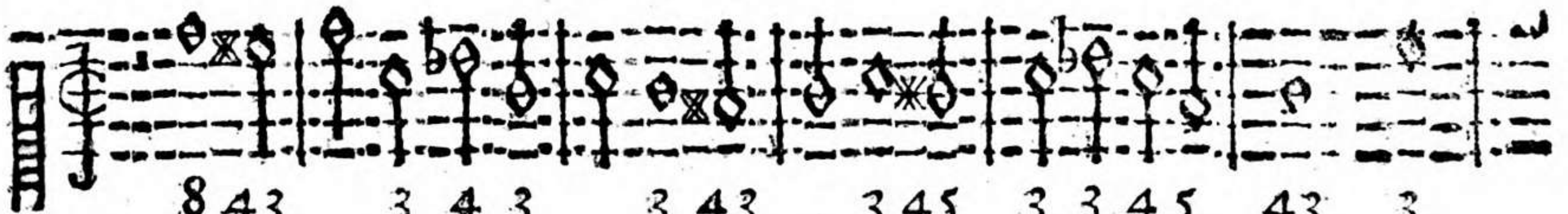
The musical notation consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff has a bass clef and contains notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3 below the notes. A double bar line is placed after the first measure of the first staff.



3 2 5 3 2 5 1 2 5 3 2 2 1 2 6 3 2 6 1 2 3 1

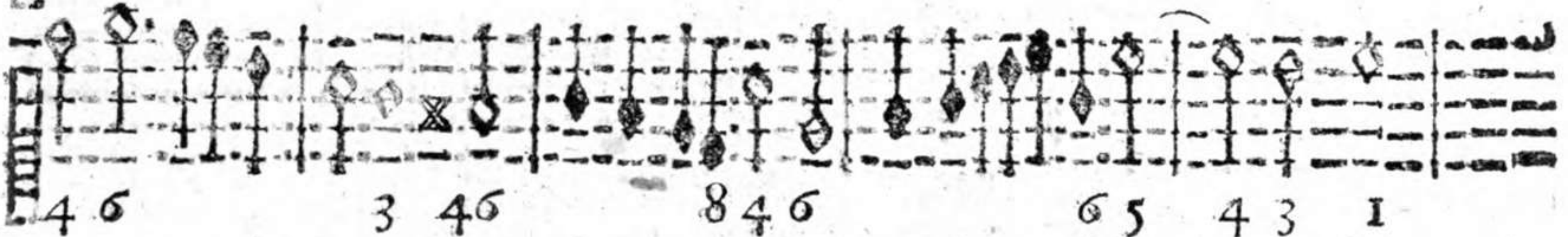
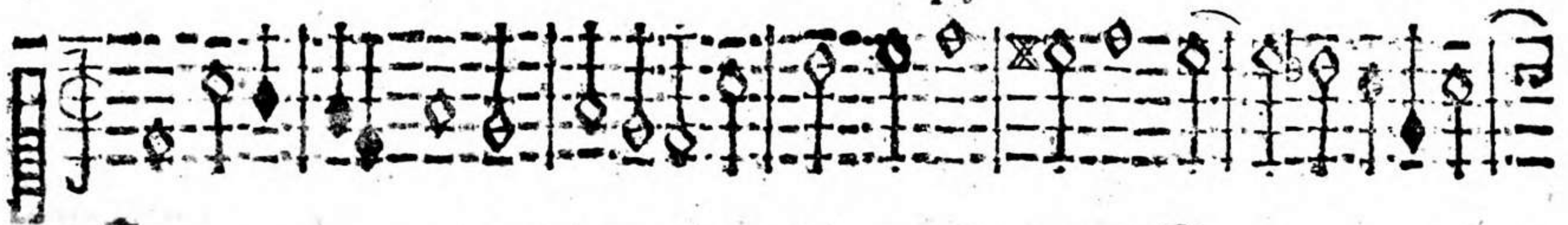


Della Quarta.

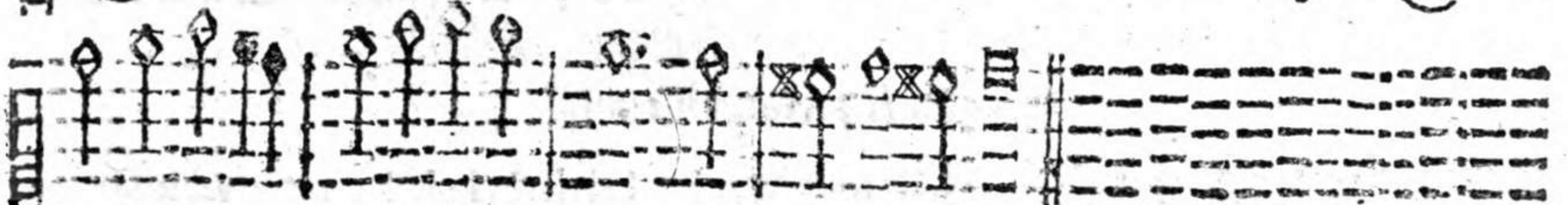


8 4 3 3 4 3 3 4 3 3 4 5 3 3 4 5 4 3 3

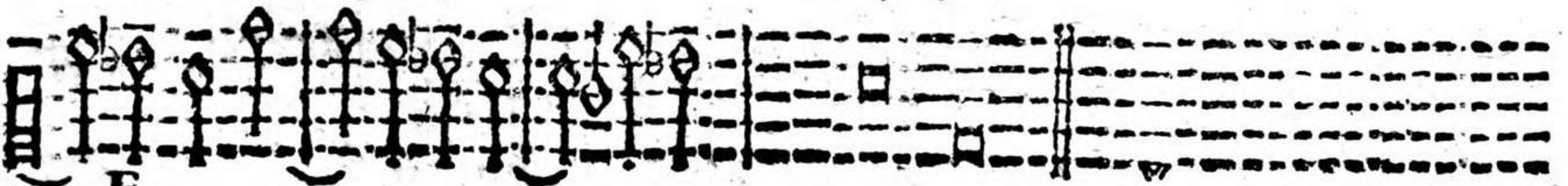
F.



4 6 3 4 6 8 4 6 6 5 4 3 1



2 4 6 1 2 4 6 3 4 3



F.

Del Tritono.

Two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with a slur over the first five notes. The second staff contains a sequence of notes with a slur over the last five notes. Below the first staff, the following numbers are written: 5 43 43 6 3 4 6 5 4 6 5 4 6.

Della Quinta falsa.

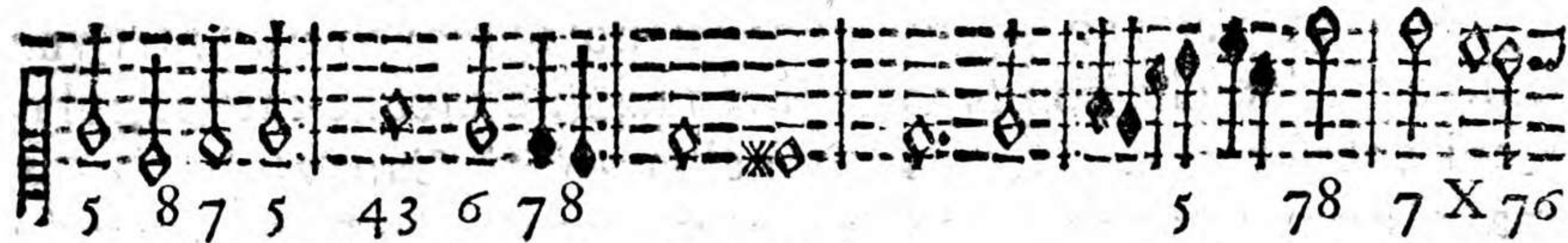
Two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with a slur over the first five notes. The second staff contains a sequence of notes with a slur over the last five notes. Below the first staff, the following numbers are written: 6 5 3 2 1 2 5 4 X 3 5 6 5.

Della Settima.

Two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of notes with a slur over the first five notes. The second staff contains a sequence of notes with a slur over the last five notes. Below the first staff, the following numbers are written: 8 7 3 8 7 3 F. 8 7 5 3 8 7 5 4 3 8 7.

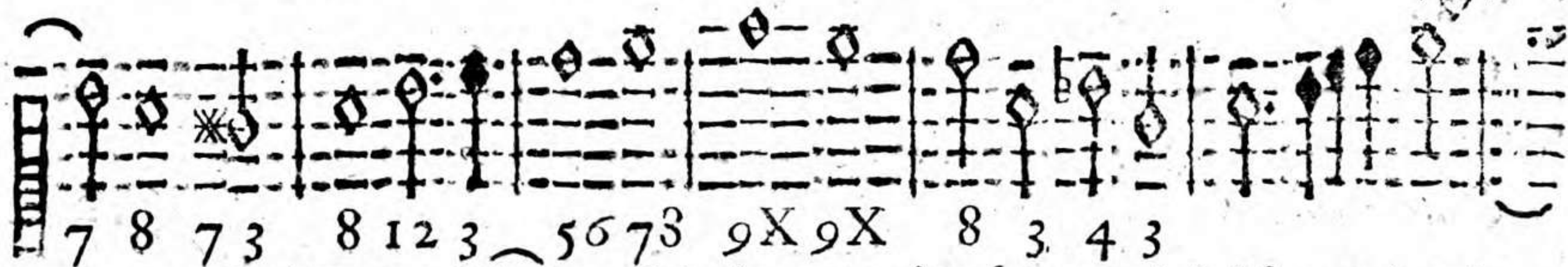
P A R T E S E C O N D A .

67



F.

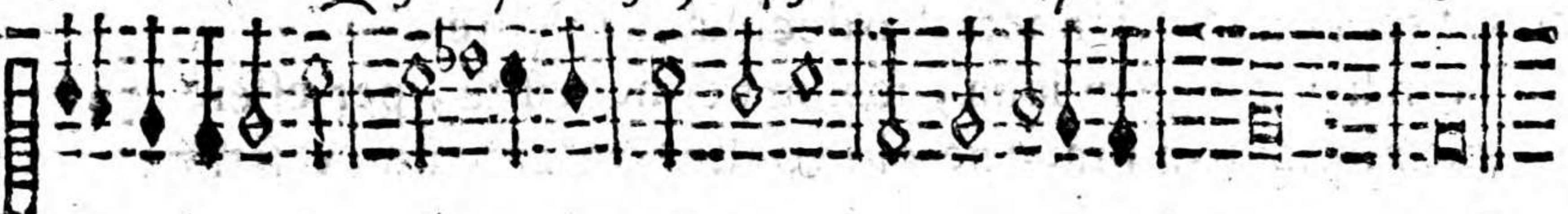
7 5 7 5



6 7 7 8 7 3 7 7 5 7 6

3 6 7 8 X 3 5 4 3

7 8 8



Ciò, che si deve osservare nelle Composizioni oltre le sudette regole.

Capitolo Sesto.

S' Inuenti vn soggetto, ò da altri si pigli, perche senza questo non si potrebbe andare auanti nella Composizione.

Si dia principio alla Cantilena sotto vn prescritto tuono perche questo è la guida sicura d'ogni Composizione Musicale, e si dia principio con figure d'alquanto valore per poter meglio fondar la voce, cominciando poi con qual parte si vuole.

I 2

Nel

Nel cominciare le fughe le parti siano alquanto distanti l'una dall'altra, perche non si potrebbero fuggire alcune cattive relazioni, e replicando le dette fughe nel mezo del Canto si pausi prima (s'è possibile) qualche poco, acciòche siano più scoperte, e comprese da gli Ascoltanti.

Cominciando con fuga, la guida canti almeno vna battuta dopo, che l'altra parte sarà entrata, acciò la Composizione resti più piena.

Occorendo entrare in vnifono con altra parte s'aspetti prima almeno vn sospiro, particolarmente mouendosi quella parte di salto.

Si diminuisca più che si può dalle figure maggiori alle minori sue più vicine, per essere più elegante cantare.

La regola del principiare in consonanza perfetta non è così fatale, che nelle Composizioni (non dico ne' Contrapunti) non si possa dar principio in consonanza imperfetta maggiore, & alle volte minore.

Si termini in consonanza perfetta, perche nel fine consiste la perfezione di qualunque cosa, se bene alcuni hanno terminati i loro Canti à due voci in terza, ò decima maggiore.

Non si principi in sesta, se non per necessità, per essere consonanza alquanto aspra, e perciò vogliono alcuni non vi si trattenga sopra più di meza battuta, e che non partecipi del battere, e del leuare; cioè à due voci: la maggiore per la sua asprezza non si deue pigliare di salto, il che s'intende dalla terza in sù, e con moto separato d'ambe due le parti: la minore poi è vn poco più tollerabile, e massime quando si procede verso l'acuto, e facendo più seste seguite sono migliori nel descendere, che nell'ascendere, perche quanto più si vada verso l'acuto, tanto maggiormente s'offende l'udito, il che non auuiene per il contrario, poiche l'acuto scopre la durezza, & il graue la copre, come l'esperienza ne dà certezza.

Di quinta in quarta, e di quarta in quinta più volte seguite non

vi si vadi à due voci, nè meno à più di due con le parti estreme, perche non v'è varietà di concento, che diletta l'orecchio, e facendosi tal mouimento, farà meglio descendente, che ascendente per la ragione addotta.

Di quinta in sesta, e di sesta in quinta più volte seguite à due voci hà dell'aspro, per la sesta troppo continuata, e non tramezata da altri suoni.

S'vniscano le consonanze insieme più che sia possibile, perche quanto più gl'interualli consonanti faranno vniti, tanto maggiore diletto recaranno all'vdito.

Il principio della legatura sia consonante, e la parte che risolve, dopo la risoluzione deue camminare, mentre non seguitino altre legature, poiche allora l'ultima è quella, che le risolve tutte, e la buona risoluzione deue essere del valore della cattiualegata.

Essendo alcune parti in dissonanza, l'altre deuno accordare frà di loro, se non fosse per esprimere vn affetto di gran durezza, come fece Claudio Monteuerde nel Madrigale *O Mirtillo* sotto le parole *cru delissima Amarilli*.

Si procuri di romper le sincope, & i punti quanto si può, perche il rompimento delle figure dà vna gran parte di vaghezza alle Cantilene, come afferma il Cenci nella sua partitura di Madrigali à cinque voci, e perciò si facci che nel battere, e nel leuare sempre vi sia almeno vna parte, che si muoua, mentre che la parola, ò sillaba non sia vniforme in tutte le parti.

Si faccino poche cadenze, perche denotano la quiete generale del concento, e perciò non si deuno vfar molto, come vuole il Tigrino nel suo Compendio del Contrapunto libro terzo Capitolo vigesimo primo, & oltre di ciò non si frequentino molto quelle fuori del Tuono, e vi si venga con giudicio, e si ritorni in Tuono con bella maniera, e gradatamente, accioche l'armonia non sembri totalmente smembrata dalla sua guida principale, che è il Tuono, come sopra s'è detto.

Non si replichi l'istessa inuenzione, mentre non sia diuersa, ò di figure, ò di corde, ò d'armonia (fuor che per ecco) perche la varietà è madre del diletto nella Musica .

Le parti non si cambijno troppo frà di loro, particolarmente l'estreme, se non per graue necessità .

Nella Composizione à quattro voci s'auuerta , che le parti tutte non ascendano, ò descendano insieme per fuggire le cattive relazioni .

Facendosi due Semiminime dopo la Minima , la prima di loro sarà dissonante, e la seconda consonante ; alle volte però la regola varia, come si può vedere in molti buoni Autori , purchè la seconda Semiminima non dia la volta mouendosi ambe due le parti, e quando si fanno dopo la Semibreue in leuata, se la seconda parte di detta Semibreue sarà dissonante, la prima Semiminima dourà essere di necessità consonante .

Si proceda per interualli cantabili , perche facendo al contrario, la Composizione apportarebbe qualche difficoltà alli Cantori .

Si fuggano più che si può li tritoni mal regolati , & ogni relazione, che non faccia buona armonia, perche rendono il Canto duro, & aspro all' orecchio .

Più che sia possibile si schiuino gli Unisoni frà le parti, e le ottave vote con il soprano perche quelli non rendono armonia , e queste (secondo alcuni) hanno somiglianza con quelli è meglio però l'ottava, che l'Unisono, il quale facendosi deue essere nella seconda parte della Semibreue, e farà miglior effetto di grado, che di salto .

L'ottava renderà miglior concerto con la quinta in mezo, che con la decima sopra, ò terza sotto ben che maggiori, e la quinta dentro la seconda ottava, e la terza dentro la terza ottava renderanno più grata armonia, che poste altroue , per essere il loro proprio luogo . Ved si il Zarlino Ist. Arm. parte terza Capitolo 61 .

Nelle materie allegre l'armonia non sia flebile, ò per il contrario,

rio,

rio, e nelle sillabe lunghe, le figure non siano breui, e nelle breui lunghe, per non contrafare alle buone regole.

Non si continui molto nel graue, ò nell'acuto, acciò la Composizione renda più varia, e grata armonia.

Con le parti estreme si proceda più regolatamente, perche sono le maggiormente comprese dall'vdito, e se in quelle di mezzo accaderà alle volte qualche cosa, che non sia ben regolata (al parere del Zarlino nelle sue Ist. Arm. parte terza Capitolo 61.) si potrà sopportare.

In ogni Cantilena si dia riposo alle parti, facendone cantare hora due, hora tre, & hora quattro, secondo il numero, che saranno, & alle volte tutte insieme, particolarmente nel fine, poiche simil procadere porterà comodo al Compositore, e Cantore, bellezza alla Composizione, e diletto all'vdito.

A due, e più Chori separati, farà bene, che cantando tutti insieme, li Bassi cantino in vnisono, ò in ottaua, perche le terze, e seste nelle corde graui offendono più, che non dilettono, massime le minori.

Il contrapunto sia fugato, sciolto, legato, sincopato, e tramezzato da alcuni andamenti ariosi, perche mancandoli alcuna di queste cose sarebbe pouero d'armonia, e vaghezza.

Finalmente (lasciando molt'altre cose, che si rimettono al giudizio del Compositore) il principio della Composizione sia buono, il mezzo migliore, & ottimo il fine, che ciò facendo farà gratissima à gli Ascoltanti.

Medo di fare il Contrapunto semplice. Capitolo Settimo.

Volendo il principiante approfittarsi fondatamente nell'Arte del Contrapunto, bisogna prima posseda bene à memoria le sopradette regole, precetti, & offeruazioni; di poi pigli vn soggetto di Canto fermo, e sopra, e sotto quello fabbrichi diuersi Con-

trapunti semplici, cioè d'vna nota, di due, di trè, e di quattro contro vn'altra, cominciando da i più facili; & auuerta di non passare nelle voci la quinta decima, acciò l'armonia non resti troppo lontana.

Nel Contrapunto d'vna nota, e di trè contro vn'altra tutte de- uono essere consonanti.

Nel Contrapunto di due Minime contro vna Semibreue, la prima farà sempre consonante, e la seconda potrà essere dissonante, mentre vada di grado, poiche saltando è necessario ancor lei sia consonante. Veda si il Zarlino: Bauchieri: Artusi: Angleria, & altri.

Nel Contrapunto di quattro Semiminime contro vna Semibreue s'offerua ordinariamente questa regola, che la prima, e terza siano consonanti, e la seconda, e quarta dissonanti, mentre però vadino di grado, che se andassero di salto, tutte deueno essere consonanti, come s'è detto delle Minime, e vogliono alcuni, che in questi Contrapunti vna Semiminima non salui due consonanze perfette. Alle volte i Compositori variano l'ordine assegnato, facendo dissonante la seconda, benchè sia di salto, purchè l'altre due, che seguono siano consonanti, ouero fanno la prima, e quarta consonanti, e la seconda, e terza dissonanti, come si può vedere in molti buoni Prattici, e particolarmente in Ithian Gero nel primo libro de suoi Madrigali à due voci, e si comprenderà ne gli esempi.

Esempio d'vna Semibreue contro vn'altra Semibreue.

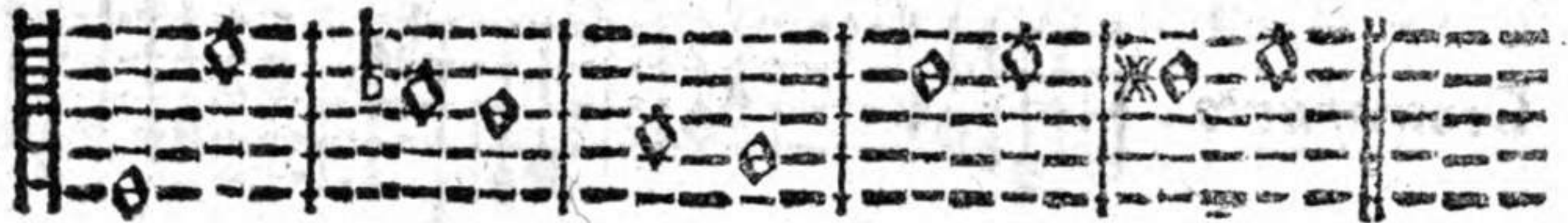
Contrapunto.

Soggetto.

Soggetto.



Contrapunto.



Esempio di due Minime contro una Semibreue.

Contrapunto.



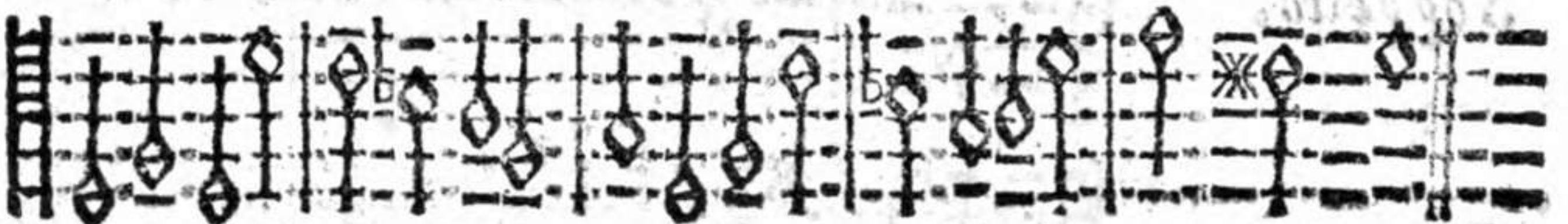
Soggetto.



Soggetto.



Contrapunto.



Esempio di tre Minime contro una Semibreue.

Contrap.



Sogget.



Sogget.

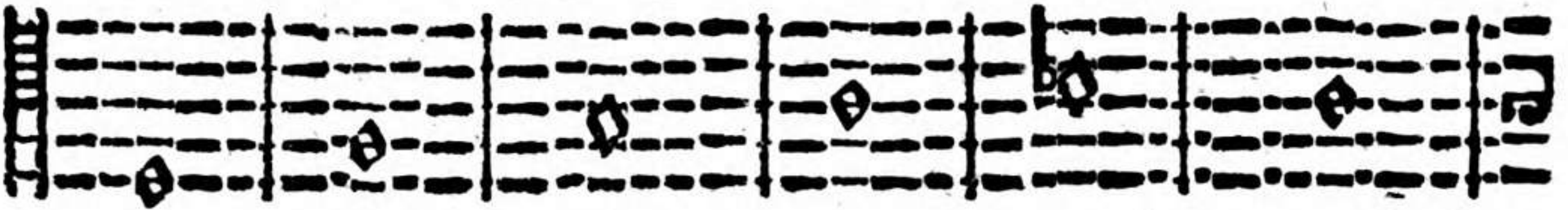


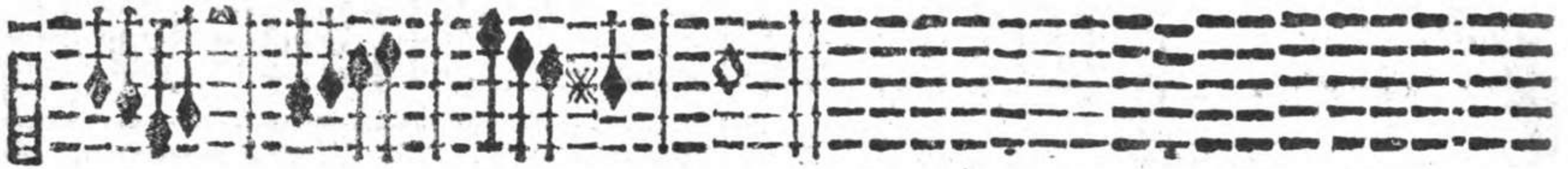
Contrap.

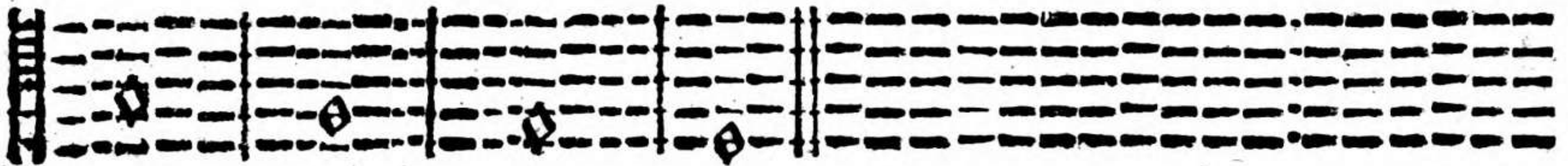



Esempio di quattro Semiminime contro una Semibreue.

Contrapunto. 

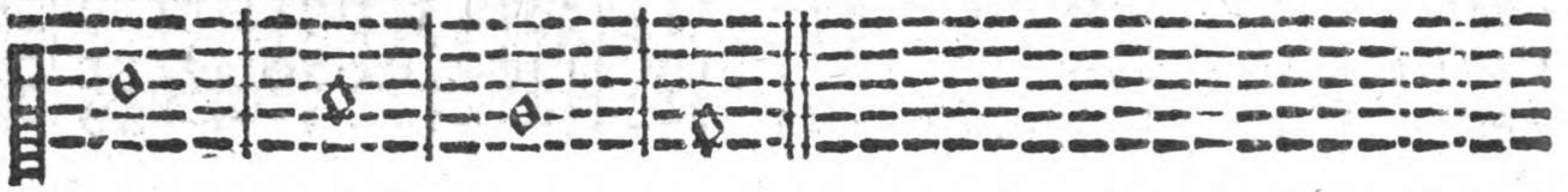
Soggetto. 





Soggetto. 

Contrapunto. 





Del Contrapunto composto. Capitolo Ottavo.

IL Contrapunto composto è quello, che si fabrica d'ogni sorte di figure, e di qualsiuoglia consonanza, e dissonanza legata, e risolta con le buone regole. Si può fare in più maniere, cioè, sciolto, legato, sincopato, e fugato.

Il Contrapunto sciolto è quello, che si fa semplicemente sopra il soggetto del Canto fermo, senza obligarsi ad' alcuna inuenzione, o modo di procedere del detto Canto, e senza priuarsi d'alcuna consonanza, o astringersi à replicare più volte qualche passo diuersamente, e simili obligazioni, che il Contrapuntista si può prendere, purchè nel resto s' offeruino le regole date circa i passaggi delle consonanze, & altri precetti.

Il Contrapunto legato s' intende quando è composto di dissonanze legate, e risolte con le consonanze, conforme s'è mostrato di sopra nel quinto Capitolo, & il sincopato e quello, che si compone di consonanze poste in tal modo sopra il Canto fermo, che mentre vna parte percote l'altra stia ferma, e per il contrario, seguitando così per alcune battute; onde frà il sincopare, e legare si ritroua questa differenza, che la sincopa è tutta consonante, e la legata è meza consonante, e meza dissonante.

Il Contrapunto fugato è quello, nel quale il Contrapuntista imita il modo di procedere del Canto fermo, o sopra d'esso vi ritroua qualche inuenzione, replicandola in diuersè corde, e con diuersè figure, o per diuersè consonanze, il qual modo si chiama fuga, & è di più forti, & in più maniere si può vsare, come vedremo nel Decimo Capitolo.

Esempio del Contrapunto sciolto.

Contrapunto.



Soggetto.



Soggetto.

Contrapunto.

Esempio del Contrapunto legato, e sincopato.

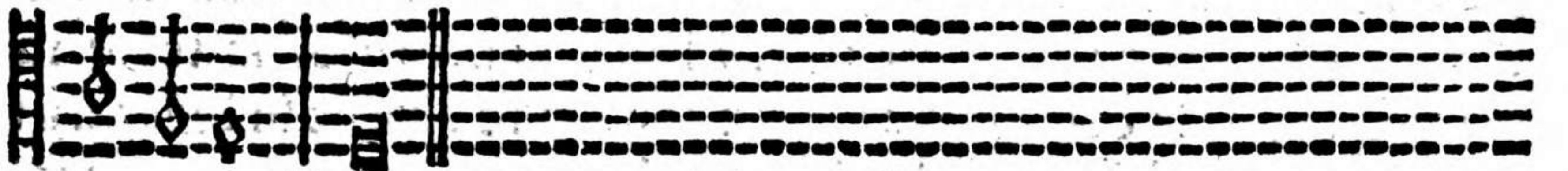
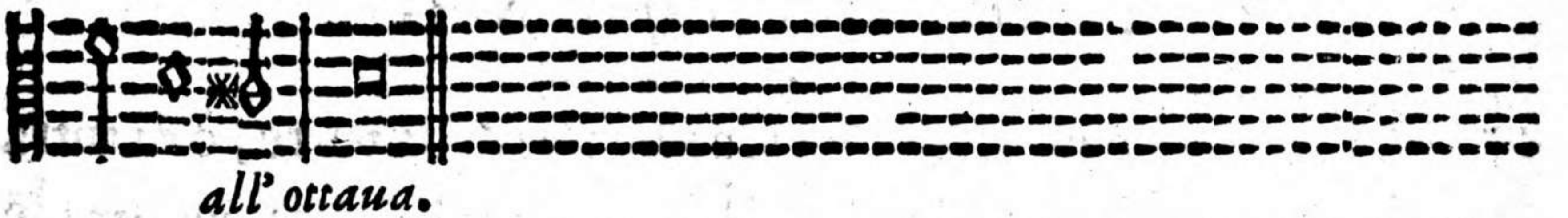
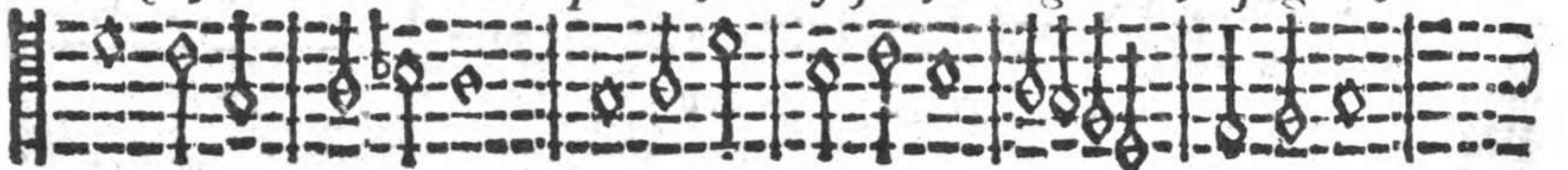
Contrapunto.

Soggetto.

Soggetto.

Contrapunto.

Esem.

Esempio delle Cadenze semplici, e composte.*Delle Fughe, & Imitazioni. Capitolo Decimo.*

FVga è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure, che si pongono in Cartella per la parte, che comincia a cantare, fatta da altre parti. Si diuide in più specie cioè in Fuga sciolta, ò libera, Fuga legata, ouero obligata, propria, impropria, autentica, plagale, retta, contraria, e contraria riuersa. La Fuga legata è l'istessa, ch'è

ch' è il **Canone**, del quale parleremo à suo luogo . La **Fuga sciolta** chiamata ancora **soggetto**, è quella, della quale si replicano solo dell' altre parti alcune figure, ò note per quinta, ò per quarta, ò per vnifono, ò per ottava lontano dalla parte, che comincia à **Can- tare** . La **Fuga propria detta regolare** è quella, nella quale s'offer- uano dalle parti, che la replicano, gl'istessi tuoni, e semituoni . L' **impropria, ouero irregolare**, è l' istessa, ch' è l'imitazione, della quale parleremo nel fine di questo **Capitolo** . La **Fuga autentica** è quella, che si muoue ascendendo, e la **plagale** per il contrario de- scendendo . La **Fuga retta** è di due sorti, ascendente, e descen- dente : l' ascendente è l'istessa. ch' è l' autentica, e la descendente è simile alla plagale . La **Fuga contraria** è quella, le parti della quale, quando fugano, vna ascende, e l' altra descende per gl' istes- si interualli, ò mouimenti, come quì gl' **Esempi** dimostrano .

Fuga sciolta, autentica, retta, e propria .



Fuga sciolta, plagale, retta, e propria .



Fuga incompsta regolare, e perfetta.

Ascendente. Descendente.

Per intelligenza della Fuga contraria riuerfa è necessario l'ha-
uer buona cognizione delle lettere, ò corde frà di loro contrarie
riuerse, la quale s'haurà formando due ottaue, vna ascendente, e
l'altra descendente, tanto nel graue, quanto nell'acuto, princi-
piandole nella corda *D la sol re*, e paragonando le corde ascenden-
ti della parte graue con le descendenti della parte acuta, come
qui.

Esempio delle lettere, ò corde frà di loro contrarie riuerse.

D C B A G F E D E F G A B C D
D E F G A B C D C B A G F E D

Dal che si comprende, che la lettera, ò corda D, graue è contraria riuerfa alla corda D, acuta; la corda E, alla Corda C; la corda F, alla corda B; la corda G, alla corda A, e così per il contrario; mà per maggior intelligenza della fuga contraria riuerfa ponremo il seguente Esempio.

Fuga sciolta contraria riuerfa.



Adunque se la Fuga principia in D, graue, il suo contrario riuerfo sarà il D, acuto: se in E, sarà in C: se in F, in B: se in G, in A, e per il contrario, come s'è veduto, e notifi, che se bene si possono formare in altre corde due ottaue, come sopra, ad ogni modo non s'intendono contrarie riuerse, per non hauer la corda B, contraria riuerfa alla corda F, come ciascun di buon giudizio può cōpredere.

S'auuerta ancora, che questa Fuga contraria riuerfa può essere obligata, e sciolta, come s'è detto sopra dell'altre Fughe, e che il Diesis nella guida si cangia in B molle nel conseguente, & il B molle per il contrario in Diesis.

La differenza frà la Fuga contraria', e contraria riuerfa consiste in questo, che nella contraria s'hà solamente riguardo alla contrarietà de i moti, che fanno le parti; mà la contraria riuerfa, oltre di questo, offerua ancora la contrarietà delle corde nel modo di sopra accennato; il che basti di questa specie di Fuga.

Habbi considerazione il Compositore nell'attaccare le fughe di non tardar molto, perche vna voce sola non fa armonia, ne meno attaccarle tanto presto, che dall'vdito non siano comprese, il che si deue intendere nel principio, poiche nel mezo della Composizione non è sottoposto à questa regola, essendo facil cosa ricono-
sce.

scere quei suoni, ch' altre volte sono stati chiaramente intesi, ancorche fossero qualche poco differenti.

Deue in oltre il Compositore nel fugar à quattro voci offeruare, che il Soprano corrisponda al Tenore, e l'Alto al Basso, cambiando nel processo del Canto le fughe frà di loro, e se le parti fossero più di quattro la quinta, e sesta parte, &c. potrà corrispondere à chi più li piacerà quando non si volesse con quella far sentire nuouo soggetto, ò altra inuentione, il che faria di maggior studio, e più lodeuole, particolarmente, se con l'altre parti s'andassero vicendeuolmente rispondendo, & imitando.

Fuga autentica del primo Tuono à quattro voci.

Fuga plagale del secondo Tuono à quattro voci.

The image displays a musical score for a four-voice fugue. It consists of eight staves, each representing a different voice part. The notation is in a historical style, using a C-clef (soprano, alto, and tenor clefs) and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The score is written in a single system, with each staff containing a series of notes and rests. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some longer notes and rests. The fugue begins with a single voice (likely the soprano) and then enters the other voices in a staggered fashion, creating a complex polyphonic texture. The notation includes various accidentals, such as flats and naturals, and some notes are marked with a cross (x) or a dot. The score concludes with a double bar line and a final chord.

L'imi.

L'imitazione è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure poste nella prima parte, che canta, fatta da altre parti; se si replicheranno solamente alcune figure, l'imitazione farà sciolta; se tutte farà legata: queste repliche poi si fanno alla seconda, terza, sesta, e settima, à differenza della fuga, che si può solamente fare all' vni-sono, quarta, quinta, & ottaua.

Fuga del secondo Tuono imitata alla seconda.

This block contains two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line. The bottom staff begins with a bass clef and the same key signature, containing a corresponding sequence of notes and rests, also ending with a double bar line.

Fuga del Decimo Tuono imitata alla terza.

This block contains two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line. The bottom staff begins with a bass clef and the same key signature, containing a corresponding sequence of notes and rests, also ending with a double bar line.

Fuga del secondo Tuono imitata alla sesta.

This block contains two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a sequence of notes and rests, ending with a double bar line. The bottom staff begins with a bass clef and the same key signature, containing a corresponding sequence of notes and rests, also ending with a double bar line.

Fuga del nono Tuono imitata alla settima.

Quello, che sia Contrapunto Doppio, di quanto sorti si ritrova, e modo di farlo. Capitolo Vndecimo.

IL Contrapunto doppio altro non è, che vna Composizione à due voci fatta sopra, ò sotto à qualche soggetto di Canto fermo, ò figurato, con artificio tale, che si può cantare al dritto, al contrario, & al contrario riuerso in differenti maniere con variazione d'armonia, mutando le parti di graue in acuto, d'acuto in graue, & in oltre vi si può aggiungere altre parti, essendo però fatta con l'offeruazioni, che più à basso si diranno.

Il sudetto Contrapunto si può fare del tutto diuerso solamente in noue modi, cioè alla Terza, alla Quarta, alla Quinta, alla Sesta, alla Settima, all'Ottava, alla Decima, all'Vndecima, & alla Duodecima, e chialcheduno di essi si può variare in molte maniere con armonia diuersa.

Si dice Contrapunto doppio, perche replicandosi in molti modi con diuersa armonia, si viene à raddoppiare: si dice poi alla terza, quarta, quinta, &c. perche nella sua trasportazione, vna parte trasportata resta sempre lontana vna terza, quarta, quinta, &c. da qualche d'vna delle parti principali, cioè che prima sono state fatte.

Per far il sopradetto Contrapunto bisogna priuarsi hora d'vna, ò più consonanze, hora d'vna, ò più dissonanze, hora d'vna, ò più consonanze, e dissonanze, & hora di tutte le dissonanze, acciò che
nella

nella replica resti purgato da gli errori : si che solo vi si concedono l' infrascritte ; auuertendo però, che le Consonanze, che vi si proibiscono, vi si concedono poi come dissonanze sciolte .

Nel Contrapunto *alla Terza* vi si concede l' Vnisono, vna Terza, la Quinta, l' Ottaua, la Seconda legata di sopra, cioè nella parte acuta risolta all' vnisono, e legata di sotto, cioè nel graue risolta alla Terza, e la Quarta legata di sopra, e di sotto risolta similmente alla Terza : tutto il resto si proibisce .

Nel Contrapunto *alla Quarta* vi si concede la Sesta, l' Ottaua, la Quarta legata di sotto risolta alla Sesta, la Settima legata di sopra, e di sotto risolta alla Sesta, e la Nona legata di sopra risolta all' Ottaua, e legata di sotto risolta alla Decimaterza .

Nel Contrapunto *alla Quinta* vi si concede l' Vnisono, la Terza, la Quinta, la Seconda legata di sotto, e la Quarta legata di sopra risolute alla Terza .

Nel Contrapunto *alla Sesta* vi si concede l' Vnisono, vna Sesta, l' Ottaua, vna Decima, la Seconda legata di sopra risolta all' Vnisono, e legata di sotto risolta alla Sesta, la Quarta legata di sotto risolta alla Sesta, e la Settima legata di sopra risolta alla Sesta, e legata di sotto risolta all' Ottaua .

Nel Contrapunto *alla Settima* vi si concede vna Terza, la Quinta, e la Seconda legata di sopra, e di sotto risolta alla Terza .

Nel Contrapunto *all' Ottaua*, vi si concede l' Vnisono, la Terza, la Sesta, l' Ottaua, la Decima, la Duodecima, e tutte le Dissonanze ben risolte .

Nel Contrapunto *alla Decima* vi si concede l' Vnisono, vna Terza, la Quinta, vna Sesta, l' Ottaua, vna Decima, la seconda, e la Quarta legate di sopra, e di sotto risolte alla Terza, e la Settima legata di sotto risolta all' Ottaua .

Nel Contrapunto *all' Vndecima* vi si concede la Sesta la Decimaterza, la Decimaquinta, la Quarta legata di sotto risolta alla Sesta, e la Decimaquarta legata di sopra, e di sotto risolta alla Decimaterza .

Nel

Nel Contrapunto *alla Duodecima* vi si concede l'Unifono, la Terza, la quinta; l'Ottava, la Decima, la Duodecima, la Seconda, e la Quarta legate di sopra, e di sotto resolute alla Terza, e la Settima legata di sotto resoluta all'Ottava.

In altro modo non si può fare Contrapunto doppio, che non sia poco meno, che l'istesso con qualche d'vno de i sopra detti; imperoche il Contrapunto alla Decimaterza è simile à quello alla Sesta: il Contrapunto alla Decimaquarta simile à quello alla Settima: il Contrapunto alla Decimaquinta simile à quello all'Ottava, &c. nè alcuno Contrapunto è replicabile alla Seconda, e Nonna, poiche le Consonanze si cambiano in Dissonanze, e le Dissonanze in Consonanze.

I predetti Contrapunti con le medesime regole, & offeruazioni si fanno, tanto sopra, quanto sotto il soggetto, e sono replicabili, tanto il Contrapunto, quanto il soggetto in molte maniere diuerse, come con praticare si trouerà; onde quì solo apportheremo l'Esempio d'alcuni più principali, dal quale si potrà venire in cognizione de gli altri.

Esempio del Contrapunto doppio alla quinta fatto sopra il soggetto, il quale si può abbassare una quinta, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto o una quinta, senza mouere il Contrapunto.



Contrap.



Soggetto.



Replica alla quinta sotto.

Esem.

Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare una quinta, senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto una quinta, senza mouere il Contrapunto.



Replica alla quinta sopra.



Sogg.



Contrapunto.

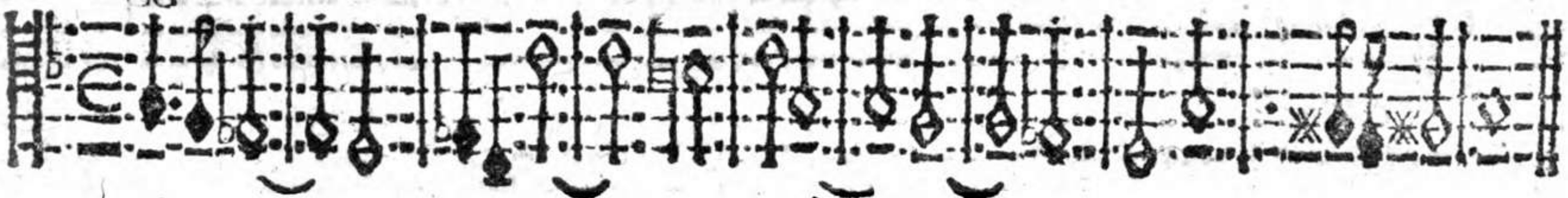
Esempio del Contrapunto doppio all' ottaua fatto sopra il soggetto, il quale si può abbassare una ottaua, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto una ottaua, senza mouere il Contrapunto.



Contrap.



Soggetto.



Replica all' ottava sotto.

Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare una ottava senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto una ottava, senza mouere il Contrapunto.



Replica all' ottava sopra.



Soggetto.



Contrapunto.

Esempio del Contrapunto doppio alla Duodecima fatto sopra il soggetto, il quale si può abbassare una Duodecima, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto una Duodecima, senza mouere il Contrapunto, ouero abbassare il Contrapunto una quinta, & alzare il soggetto una ottava.



Contrapunto.



Soggetto.



Replica alla duodecima sotto.

Esempio

Esempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare una Duodecima senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto una Duodecima senza mouere il Contrapunto, ouero alzare il Contrapunto una quinta, & abbassare il soggetto una ottaua.



Replica alla duodecima sopra.



Soggetto.



Contrapunto.

Per fare vn Contrapunto, che si possa cantare ancora al contrario al contrario riuerso, & aggiungerui altre parti, bisogna priuarfi di qualsiuoglia Dissonanza legata, offeruando poi quanto s'appartiene alla replica del detto Contrapunto; mà accioche più facilmente si comprenda il modo di farlo, poneremo il seguente esempio.



Esempio del Contrapunto doppio alla decima, il quale si può cantare à due, à tre & à quattro voci al diritto, al contrario, & al contrario riuerso in più modi diuersi d'armonia.



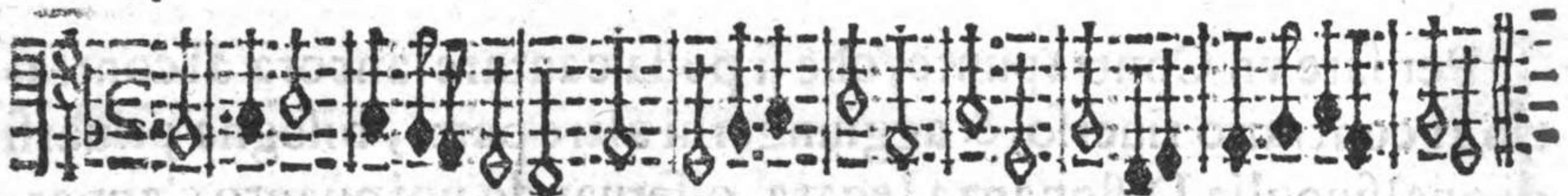
Contrapunto.



2. Soggetto.



3. Replica alla decima sotto.



4. Replica alla duodecima sotto.



Replica alla terza sotto.

A due al diritto in quattro modi, come si vede.

A tre in altri quattro modi, cioè cantando il primo, e secondo Contrapunto con il soggetto: il primo, e quarto: il secondo e terzo; & il terzo, e quarto.

A quattro in altri quattro modi, cioè aggiungendo vna parte al soggetto in terza sopra, e cantandolo con il primo, e secondo Contrapunto, e con il primo, e quarto: di poi aggiungendo la sudetta parte

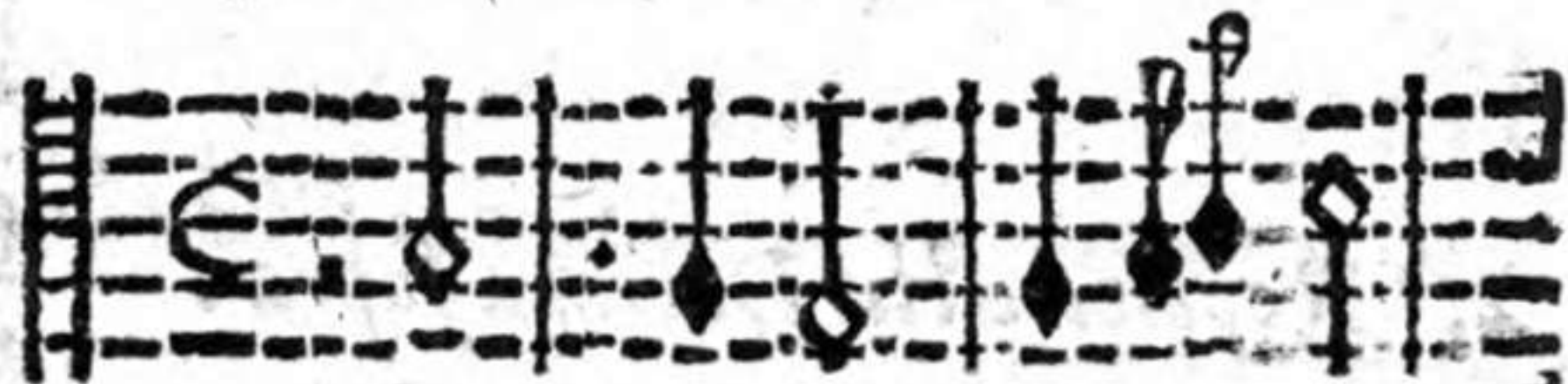
parte

parte similmente in terza sotto al soggetto, e cantandolo con il secondo, e terzo, e con il terzo, e quarto Contrapunto .

Al contrario, cioè riuoltando le parti, e cambiando l'Alto in Basso, & il Basso in Alto, si può cantare in tutti i sudetti modi, procedendo parimente al contrario nelle repliche delle sopra poste, come quì si dimostra .

Esempio del sudetto Contrapunto al contrario .

4. *Replica alla Terza sopra .*



3. *Replica alla Duodecima sopra .*



2. *Replica alla Decima sopra .*



Soggetto. Basso cambiato in Alto .



1. *Cont. Alto cambiato in Basso .*



Al contrario riuerso, cioè riuoltando le parti, come di sopra s'è detto, cambiando l'Alto in Tenore, & il Basso in Soprano, si può cantare in tutti i predetti modi, procedendo nelle repliche nell'istessa maniera, che si procede al contrario, come quì l'esempio dichiara .

Esempio nel sopradetto Contrapunto al contrario riuerso.

4. *Replica alla Terza sopra.*



3. *Replica alla Duodecima sopra.*



2. *Replica alla Decima sopra.*



Sog. Basso cambiato in Soprano.



1. *Cont. Alto cambiato in Tenore.*



In oltre si può cantare à due , à trè , & à quattro in altri modi , de quali per breuità si tralascia la dichiarazione , come anche l'esempio di tutti , potendosi da quanto s'è detto comprendere il modo di farli .

E' ben però vero, che ne i Contrapunti doppi, Canonì, & altre sorti d'obligazioni vi nacono alle volte alcune relazioni di consonanze , e dissonanze, che all'vdito non rendono quella soauità, ch'egli desidera dalle Cantilene Musicali; tutta volta però in simili sorti di Composizioni si possono tollerare; mà fuori di tali occasione non si permettono .

De Canonì, & altre obligazioni. Capitolo Duodecimo.

Canon' altro non vuol significare, (secondo il Picerli, & altri) che regola, perche si fa con regole, & osseruazioni tali, che
vna,

vna, ò più parti replicano tutte le figure , ò note contenute nella prima parte, che comincia il Canto chiamata *Guida* , perche serue per guida , e maestra de i moti, che deuono fare l'altre parti chiamate *Conseguenti* , perche vanno seguitando gl'istessi mouimenti della *Guida* .

Il detto *Canon* è di due sorti, cioè sciolto, ò libero , e legato , ò obligato . Il *Canone* sciolto è quello , nel quale il Compositore adopra ogni consonanza, e dissonanza, come li piace , & il legato è quello, nel quale si priua d'alcuna consonanza , ò dissonanza . L'vno, e l'altro si fanno all'vnisono, alla seconda, alla terza , & à qualsiuoglia altro interuallo, tanto per moto retto, quanto per moto contrario, e con mille altre (per così dire) obligazioni . In oltre possono essere finiti, & infiniti : il *Canone* infinito è quello, nel quale le parti, giunte che sono all'ultima figura tornano da capo vna, due, tre, e più volte, nel che si potrebbe procedere in infinito, se si trouassero voci infinitamente durabili , e si chiama ancora circolare, perche andando dal principio al fine , e ritornando dal fine al principio fa quasi vn circolo . Il *Canone* finito è quello, nel quale le parti tutte si riducono alla cadenza , & insieme finiscono ; mà perche il descriuere tutte le regole particolari faria di molta lunghezza, e di non poca oscurità , per tanto apporterò solamente vna regola facilissima, che potrà seruire à tutti, eccetto ad vno , nel quale vna parte comincia dal principio, e l'altra dal fine , di cui parleremo più à basso .

Volendo adunque fare vn *Canone* all'vnisono, ò à qualsiuoglia altro interuallo per moto retto , ò contrario , si pongano prima in *Cartella* alcune figure per la *Guida* ; e quando si vorà far cantare il *Conseguente*, si firà entrare con l'istesse figure di detta guida distante dal principio di quella per l'interuallo , che dourà dare il nome al *Canone*, come per esempio , se il *Canone* si vorrà chiamare *alla terza*, entrerà distante per vna terza, se *alla quarta* , per vna quarta, &c. doppo questo si facci contrapunto sopra, ò sotto la guida, e di ma,

di mano in mano si ricopino le figure della medema guida per il conseguente finche si vorrà terminare il Canone, il quale potrebbe procedere in infinito, & anco farui entrare infinite parti, come appare nel Canone posto nella mia Opera terza. Il modo di terminare il Canone finito è questo: doppo che il conseguente haurà replicato tutto il Canone posto nella guida per quell'interuallo, che piace al Compositore, s'aggiungeranno alla detta guida alcune figure per riempimento, con le quali si concluderà il Canone, auuertendo finirlo più che sia possibile nelle corde del Tuono, nel quale sarà stato principiato, e se il Canone sarà à più di due voci, il riempimento di figure nella guida si farà doppo, che l'ultimo conseguente haurà replicato il Canone della guida, come s'è detto, e dall'esempio più chiaramente si conoscerà. In oltre si deue auuertire di non far pause in modo, che nelle resolutioni rieschino sincopate, per la ragione adotta di sopra nel 10. Capitolo della prima parte.

Quando il *Canone* sarà terminato si copierà la guida col porle in principio le Chiaui, e le pause, ouero collocando il segno di Ripresa 5. sotto, ò sopra la figura, ò pausa, sopra, ò sotto la quale il conseguente dourà principiare, e doue haurà da terminare, vi si farà il segno di Corona \frown e nota, che il Canone, nel quale vna, due, ò più parti cantano sopra la guida, si chiama chiuso, perche l'altre parti, ouero conseguenti sono racchiuse, e contenuti nella guida, e se le parti saranno separate, e spartite, si chiamerà aperto, ouero risoluto; che perciò i conseguenti diuisi dalla guida vengono chiamati *resolutioni*.



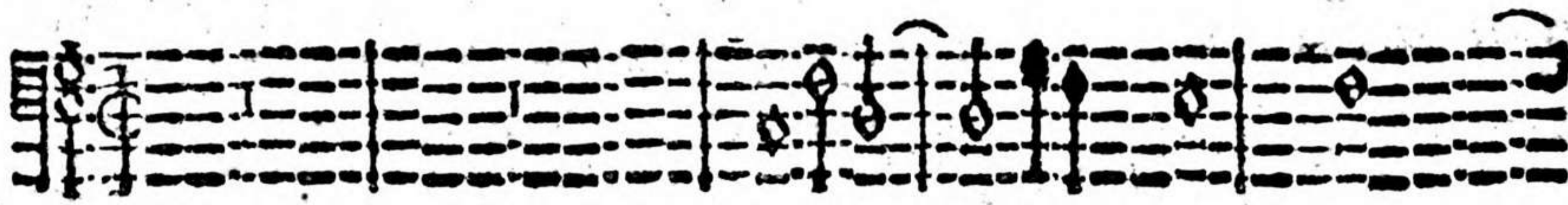
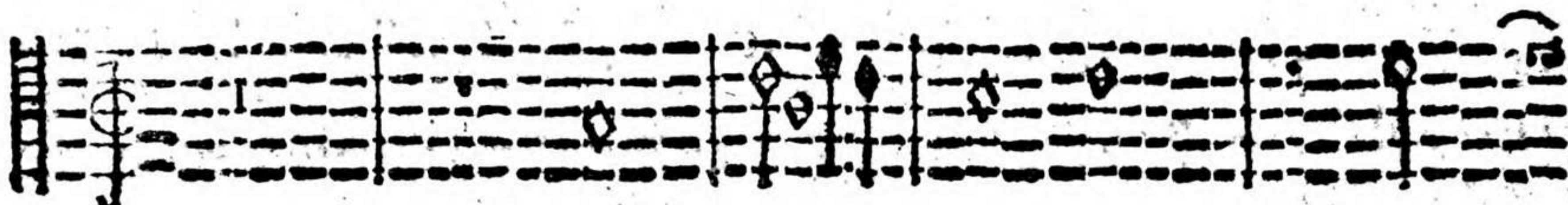
Canone à tre voci all' unisono risoluto.

A musical score for three voices in unison, consisting of six staves. The notation is in a single system with a common time signature. The first five staves contain the main melody, and the sixth staff shows the resolution of the canon. The notes are written in a simple, clear style typical of 18th-century manuscripts.

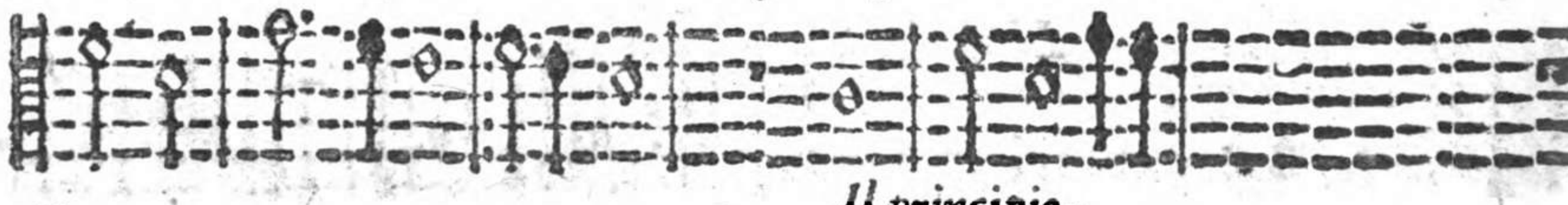
L' istesso Canone Chiuso.

A musical score for a closed canon, consisting of two staves. The notation is in a single system with a common time signature. The first staff contains the main melody, and the second staff shows the resolution of the canon. The notes are written in a simple, clear style typical of 18th-century manuscripts.

Canone infinito à quattro voci in sub Diapente, & in sub Diapason, & in sub Diapason Diapente resoluto.



Il principio.



Il principio.



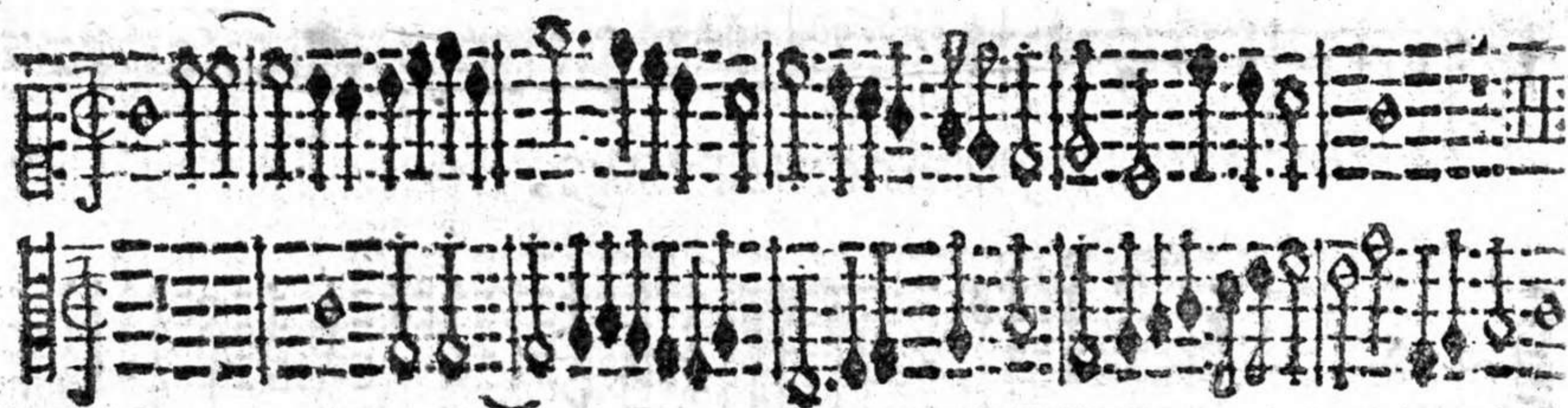
Il principio.



L'istesso

L'istesso Canone chiuso.

5. .5. .5.

Canone à due voci in sub Diapente per moti contrari resoluti.*L'istesso Canone chiusa.*

Il Canone, che legue è quello, che non si può fare con la regola generale à qualsiuoglia altro Canone data di sopra; mà bisogna prima porre in Cartella la metà del Canone, e farui sopra, ò sotto vn' altra parte in contrapunto, il che fatto si ricopino le figure della parte superiore, e di poi quelle dell' inferiore all' indietro, come quì sotto si mostra. Si deue però offeruare nel componerlo di non fare frà le parti dissonanza, ne figure puntate, ne Diesis, ne B molle.

Canone à due voci, nel quale una parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, stando ambe due le parti al diritto, risoluto.



Il sudetto Canone chiuso.



Primo Soprano.



Secondo Soprano.

Il sudetto Canone si può eziandio fare in vn' altra maniera (& è meglio, e più praticabile) cioè, che la parte, che comincia dal fine canti, come se cantasse alla diritta stando all' incontro dell' altra parte ; mà oltre le sopra dette offeruazioni , deuesi auuertire di principiare in corde, che nel fine siano del Tuono, sopra del quale si vorrà far il Canone, e che non si faccino pause rotte, ne accidente alcuno frà la Composizione, poiche nella parte, che comincia dal fine nascerebbero false relazioni, & altri inconuenienti. Quando il Canone sarà fatto, si ricopino le figure della parte superiore, e di poi si volti la Cartella alla riuersa, e si ricopino quelle dell' inferiore nella conformità, che quì si vede.

Canone à due voci, nel quale una parte comincia dal principio, e l'altra dal fine, stando una delle dette parti al diritto, e l'altra al contrario, risoluto.



Il sudetto Canone à due Soprani chiuso.

Volendo ancora fare vn Canone, che ogni volta, che si torna da capo si possa alzare vn grado lontano dal principio, si cōsideri quello posto di sopra nella prima parte del PADRE D. AGOSTINO BENDINELLI LVCCHESI Canonico Regolare Lateranense, à cui se bene la Musica serue solamente per ornamento di molt' altre virtù, è però anche in questa così eccellente, che al giorno d' hoggi, per mio credere, hà pochi, che l'agguaglino, & io ben posso attestarne per riconoscere da suoi amoreuoli, e ben fondati insegnamenti tutto il meglio, che hò appreso di questa professione.

Per compimento di questo Capitolo aggiungeremo vn' obbligo di Composizione à quattro voci, la quale si può cantare ancora al contrario riuerso, cioè riuoltando le parti, e cambiando il Soprano in Basso, l'Alto in Tenore, il Tenore, in Alto, & il Basso in Soprano,

no, e così le figure faranno frà loro contrarie riuerse nel modo spiegato nel Capitolo delle fughe. La regola di farla è questa: si fugga la quarta con il Soprano in luogo di consonanza, fuor che nel modo si vedrà nell' Esempio: non si facci legatura, eccetto di quarta, e con le parti di mezzo: s' auuerte, che il Soprano con l'Alto vadi di terza, di quinta, d'ottaua, e qualche volta di sesta ben posta, e l'istesso s' offerui frà il Tenore, & il Basso; l'altre due parti frà di loro s'accomodino, come si può, e notisi, che nel riuoltar le parti, le pause non si mutano: il *Diesis* si cangia in *B molle*, & il *B molle* in *Diesis*, come altroue s'è detto, e praticato nella quinta mia Opera: s' auuerta ancora, che non si possono sempre frà le parti dare tutti gli accordi soliti, e ciò per fuggir qualche incommodo, che praticandosi conoscerà.

Composizione à quattro voci, che si può cantare ancora al contrario riuerso.

Soprano, che si cambia in Basso.

Alto, che si cambia in Tenore.

Tenore, che si cambia in Alto.

Basso, che si cambia in Soprano.

4 3 4

b₃

L'istessa Composizione al contrario riversa.

Basso cambiato in Soprano.

Tenore cambiato in Alto.

Alto cambiato in Tenore.

Soprano cambiato in Basso.

Molt' altre forti d'obligazioni si possono trouare, poiche è in potestà del Compositore l'obligarsi come vuole, e perciò altro non dirò di loro, stimando, che quanto hò detto sia bastante per la cognizione di qualsiuoglia altre.

Chi desidera veder studi particolari sopra Canonì, veda la Messa *O salutaris Hostia* di Pier della Rue, la Messa *de Feria de Feuim*, la Messa *de Beata Virgine*, & *ad Fugam* di Iosquino, la Messa *Veni Sancte Spiritus* di Vulfrano, la Messa *Lumbre* di Brumel, la Messa *Benedicta es Cœlorum Regina* di Morales, la Messa *Vltimi mei sospiri* di Roccho Rodio, la Messa *de Beata Virgine* di Costanzo Porta, la Messa *Repleatur os meum* del Palestina, i Magnificat per tutti li Tuoni Ecclesiastici di Lodouico Vittoria, i Canonì di Francesco Soriano, i Duo del Mettallo, la Decimaquarta Opera di Francesco Valentini, il Libro de Canonì à 2. 3. e 4. di Gio. Paolo Cima, la Cartella Musicale d' Adriano Banchieri, l' Organo de Cantori di Gio: Battista Rossi, e per vltimo la terza mia Opera Musicale.

Della Composizione à due, tre, e quattro. Capitolo Decimoterzo.

IL Duo (ouero Composizione à due voci) è il più difficile da farsi: perche in esso bisogna offeruare puntualmente i precetti dati di sopra, essendo regola generale, che à quante manco voci le Composizioni si fanno, più regole vi vanno.

Adunque nel Duo si schiueranno gli vnisoni, e le ottaue più, che sia possibile, particolarmente in battere: si farà che le parti s'imitano frà di loro, e cantino leggiadramente andando per moto contrario, e congiunto più che si può, fuggendo le false relazioni, e salti irregolari, risoluendo le dissonanze conforme le buone regole altroue insegnate, e le cadenze si faccino all' vnisono con la seconda, ò all' ottaua con la settima, e non mai con la quarta.

Esempio del Duo.

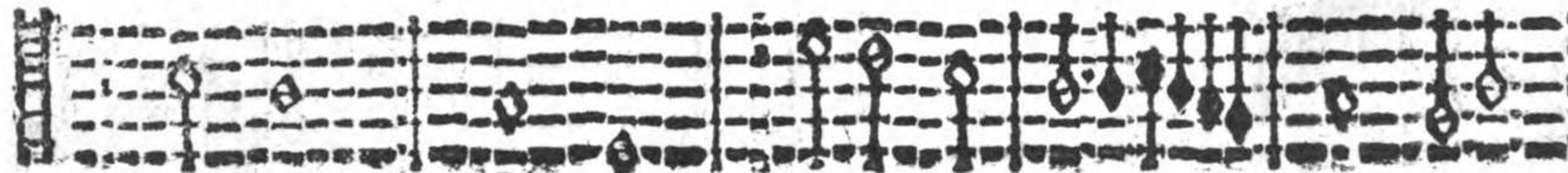
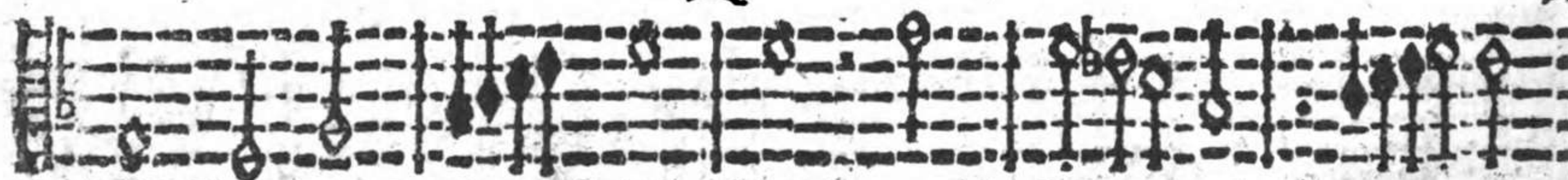
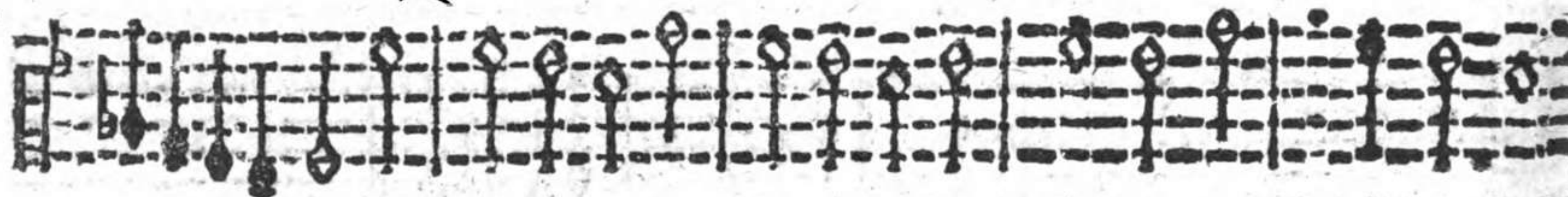
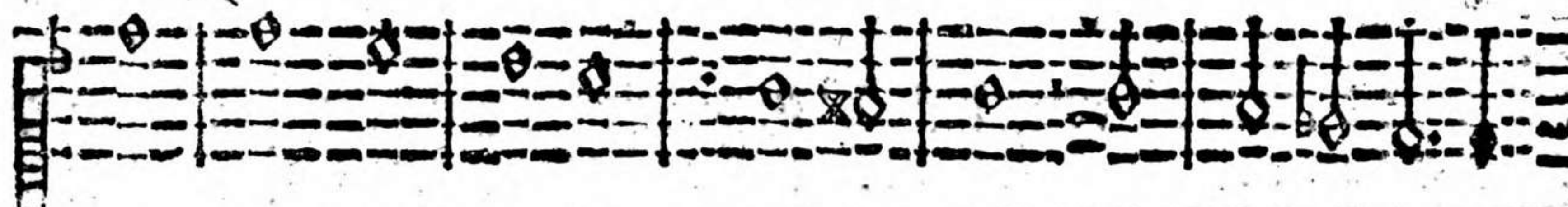
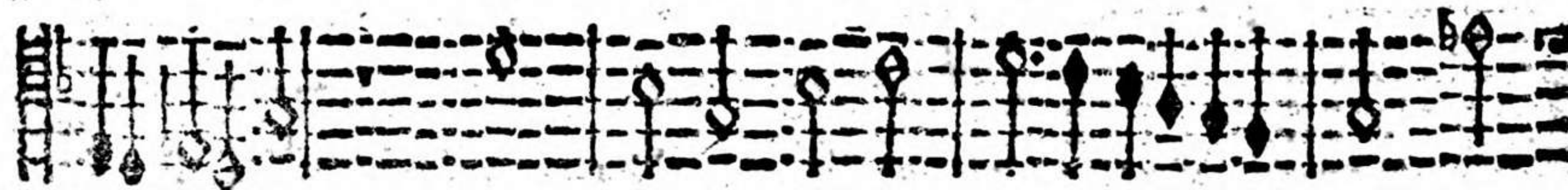
The image displays four staves of musical notation, likely representing two voices in a duo. The notation is in a historical style, using a single clef (likely soprano or alto) and a common time signature. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together. The first staff has a fermata over the final note. The second staff begins with a repeat sign. The third and fourth staves continue the melodic line. The notation is dense, with many notes and stems, and includes various accidentals and ornaments.

Il Terzo (ouero Compositione à trè voci) deue partecipare discretamente del graue, e dell' acuto, e non sia mai priuo della terza, ò della quinta, & in mancanza di loro della sesta, la quale, se farà maggiore (al parere del Zarlino nelle sue Ist. Arm. parte terza Capitulo 60.) meglio si diuiderà (massime per fuggire il tritono) con la terza maggiore nell' acuto, e la minore con la terza minore nel graue, che altrimenti.

Esempio

Esempio del Terzo.

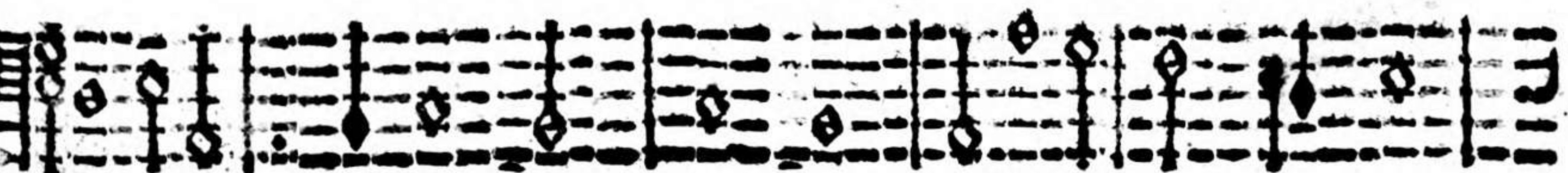
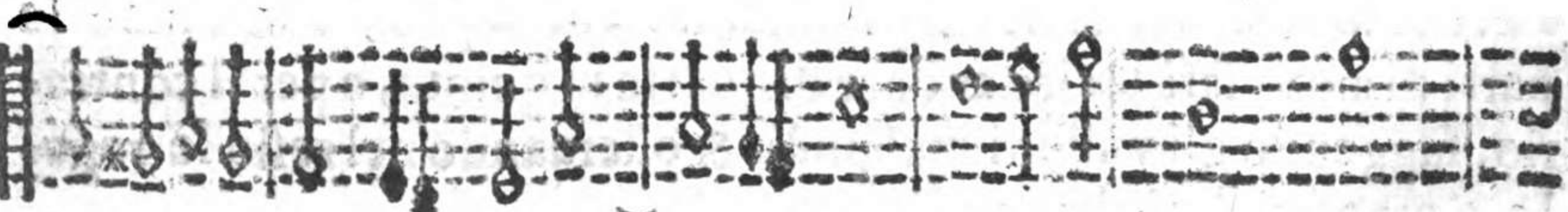
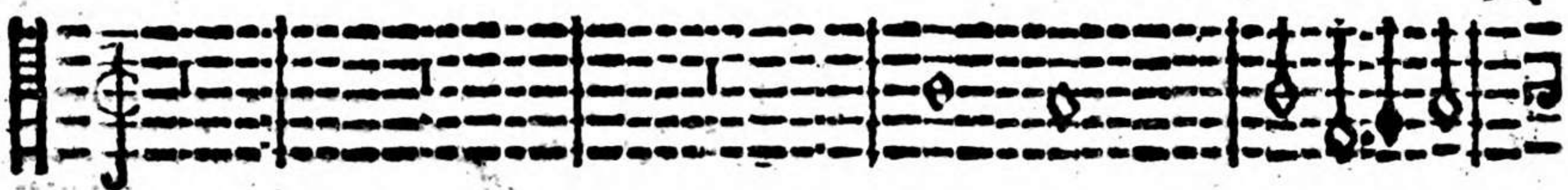
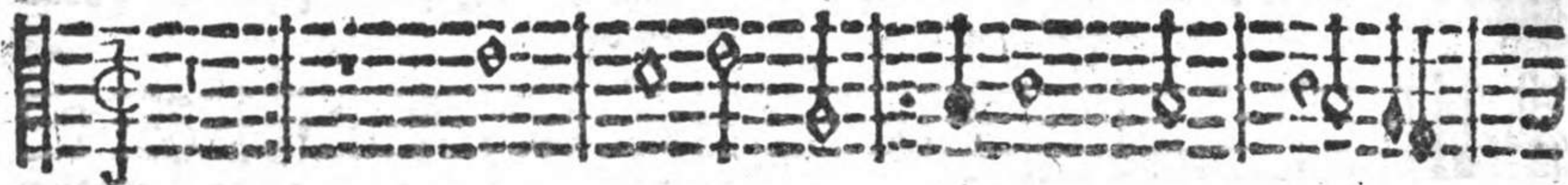
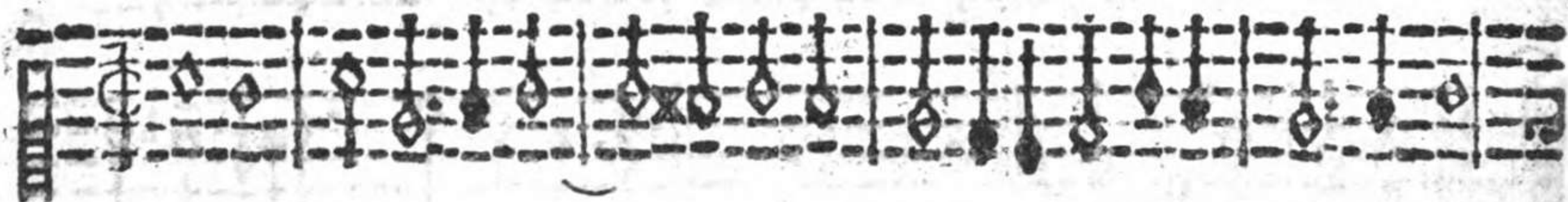
This page contains ten staves of handwritten musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is organized into measures by vertical bar lines. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation, with some notes having stems that curve downwards. There are several instances of notes with 'X' marks, possibly indicating specific performance techniques or corrections. The page concludes with a double bar line and a fermata-like symbol.

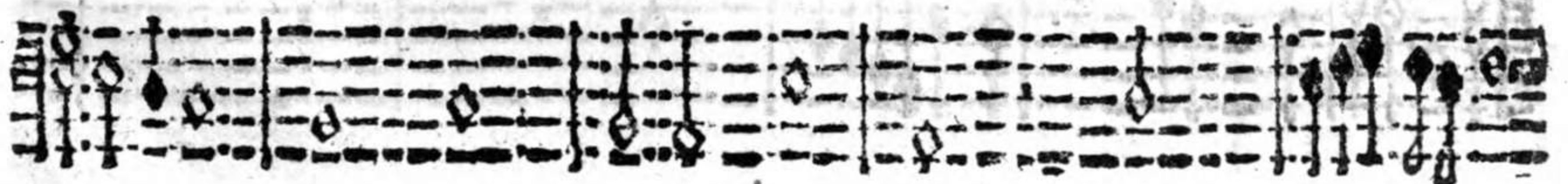
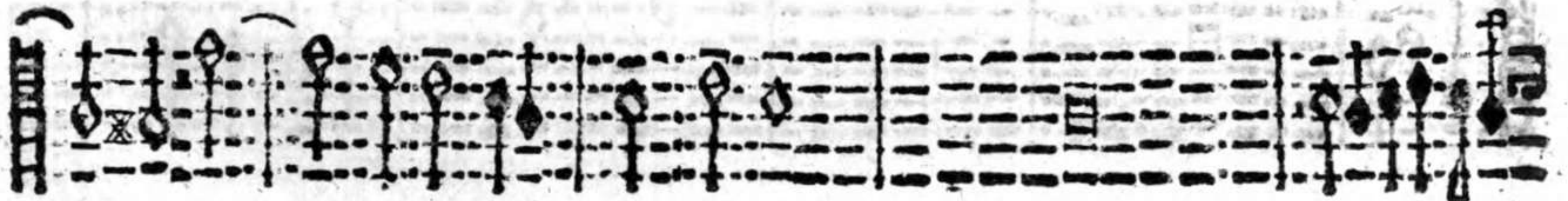
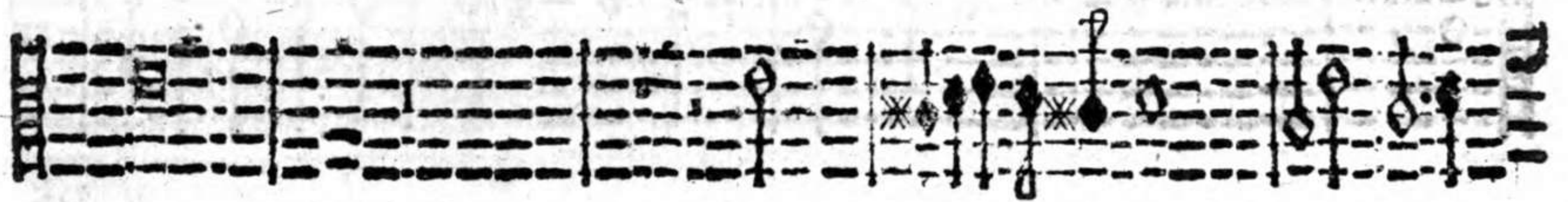
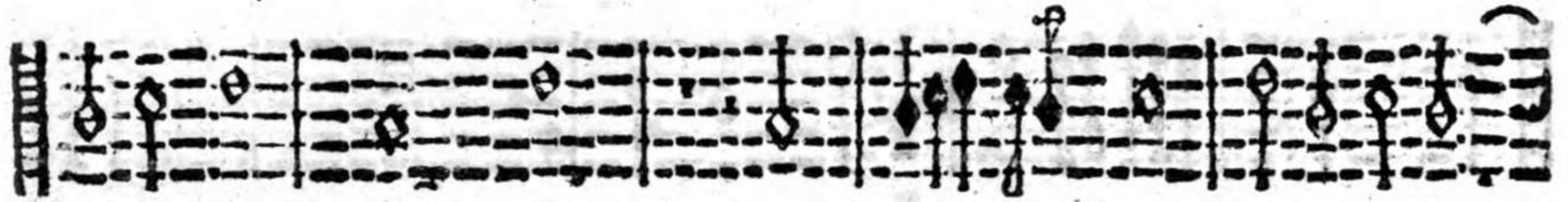


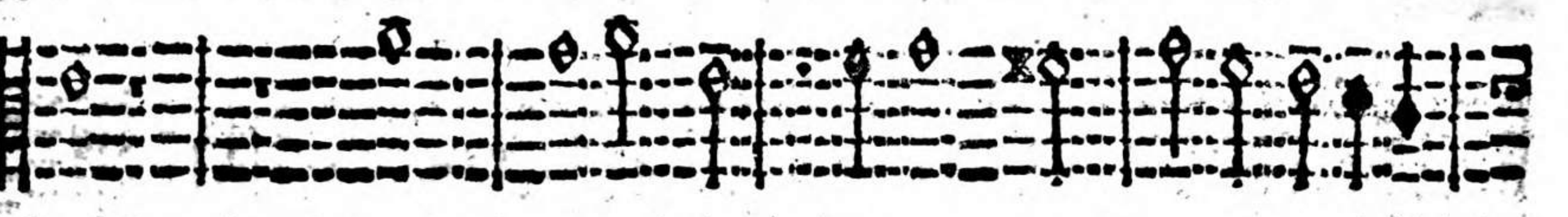
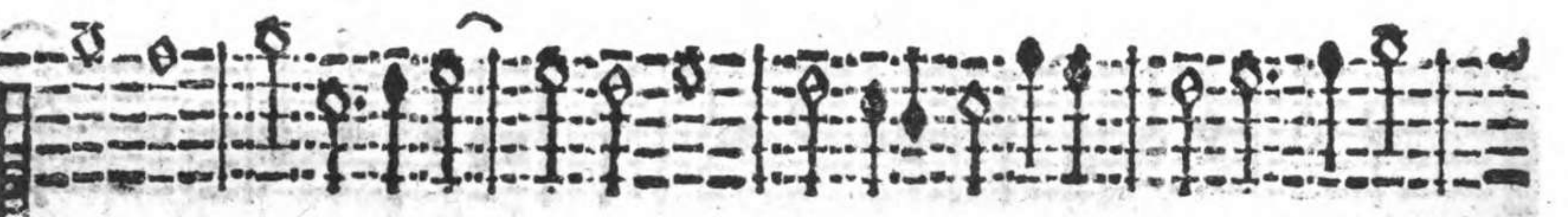
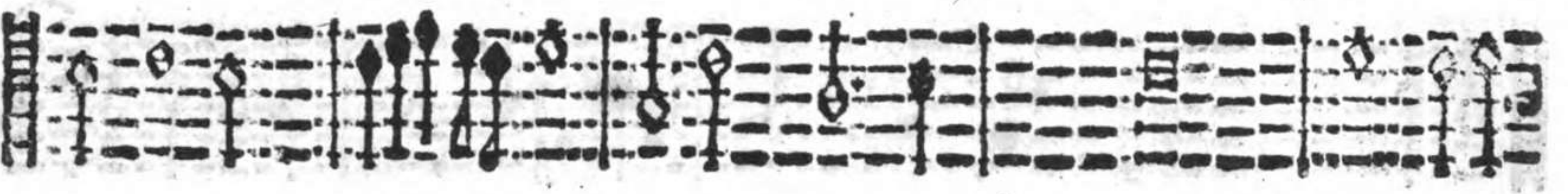
Il Quarto (ouero Composizione a quattro voci) benchè non sia soggetto à tante strettezze , quanto è il Duo, e Terzo, con tutto ciò deue offeruare diligentemente il Tuono, e non essere priuo nell'istesso tempo della terza, e della quinta, acciò non resti voto d'armonia, e non potendo alle volte ponerui i detti accordi, vi s'accomoderà la festa nel miglior modo che si può; con ambe le parti di mezo sarà lecito andare di quarta in quinta, e per il contrario, fuggendo gli vnisoni mal posti, & offeruando nel resto le regole, e precetti dati altroue.

Esempio

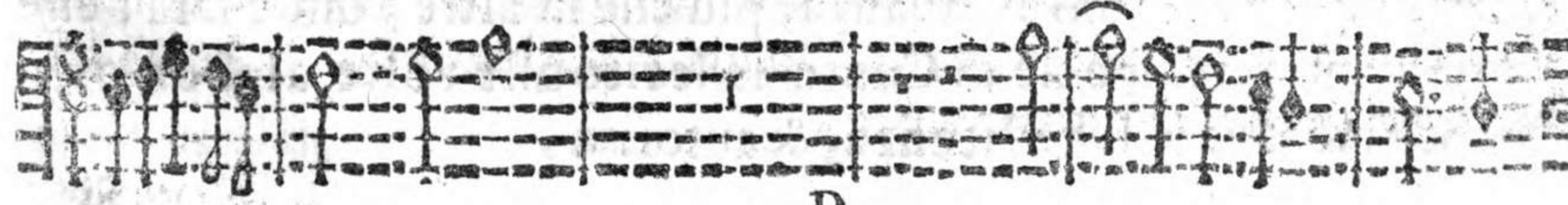
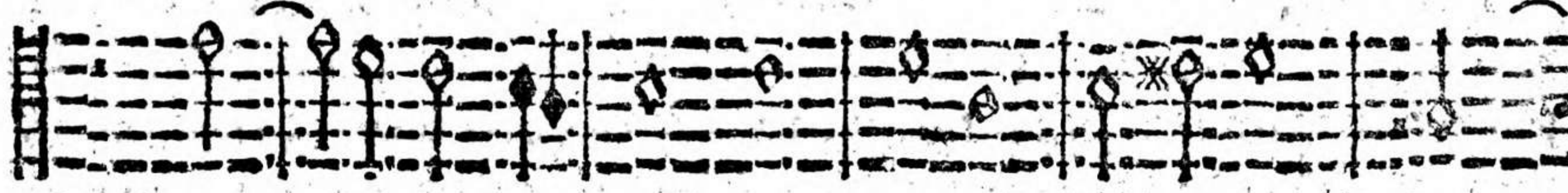
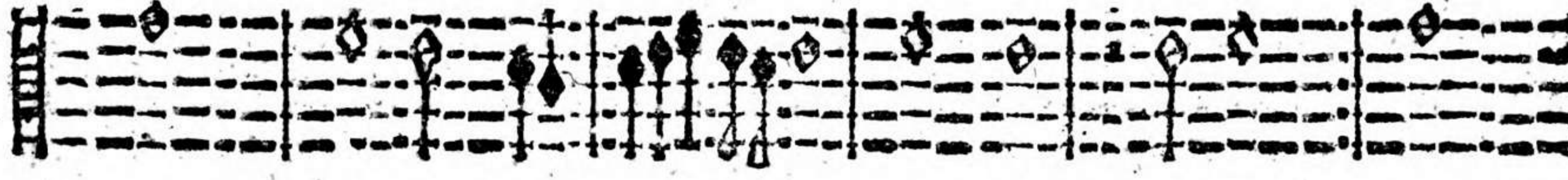
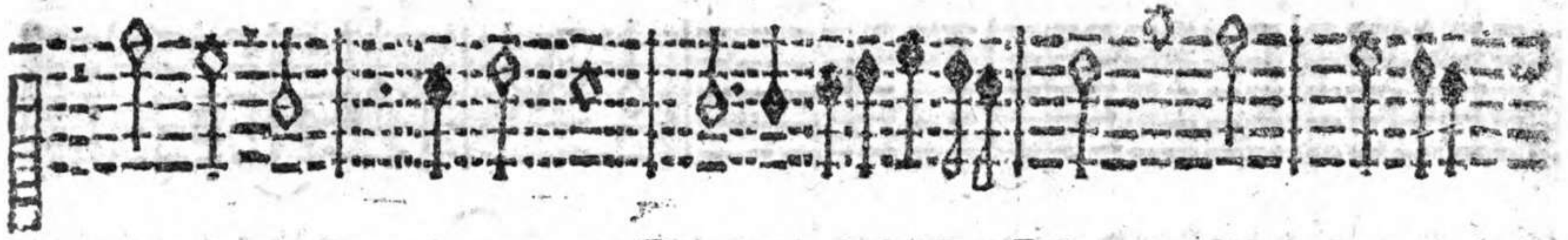
Esempio del Quarto.







P A R T E S E C O N D A



P



Non m' estendo in dar offeruazioni per le Composizioni à più di quattro voci, poiche da quanto s' è detto, il nouello Compositore facilmente conoscerà in che maniera debba regularsi, tanto più, che crescendo le parti, crescono le licenze; onde se il studioso Scolaro componerà bene à quattro voci, non haura difficoltà alcuna nelle Composizioni à cinque, sei, e più voci; ricordando solo, che quanto più componerà offeruato, tanto migliori saranno le Composizioni, & esso più stimato da quelli, che fanno.

In qual sorte di Composizioni sia lecito alle volte al Compositore seruirsi di qualche licenza, & autorità. Capitolo Decimoquarto.

SE bene le buone regole offeruate fanno ottimo effetto in ogni Composizione; ad ogni modo pare, che in alcune si richieda maggiormente la loro offeruanza, più che in altre; onde sarà bene vediamo in qual specie di Canto sia lecito alle volte al Compositore seruirsi di qualche licenza, & autorità.

Si possono le Composizioni diuidere in due sorti, cioè di voci, e di suoni: quelle di voci, ò sono Ecclesiastici, ò dicansi sacre, come Salmi, Messe, Moteti, &c. ò sono secolari, ò Profane, (per meglio dire) come Arie, Canzonette, stili recitatiui, Madrigali, &c. in oltre le Composizioni Ecclesiastiche possono essere in concerto, ò à Capella, dette alla Palestina, per esser stato questo stile frequentato da quel grand' huomo di Gio: Pier Luigi Palestina, chiamato degnamente da Agostino Pisa nel suo Trattato della battuta à carte § 7. honore della Musica, e Prencipe de Musici, & à carte 124. afferma, che per causa sua non fù da sommi Pontefici, sbandita dalle Chiese la Musica, come haueuano pensiero di fare, per i molti abusi cagionati da Compositori ignoranti.

Il fine delle Composizioni Ecclesiastiche, siano di voci, ò di suoni, è honorare, e lodare Iddio, e mouere chi ascolta à deuotione, & il fine d'altre Composizioni, è dilettae l'vdito, e ricreare l'anime de gli ascoltanti.

Adunque nelle Composizioni da Chiesa douranno offeruarsi le buone regole, e precetti per honorare, e lodare Iddio con ogni miglior modo, particolarmente in quelle à Capella, nelle quali non sarà lecito pigliarsi licenza, & autorità, se non tanta, quanta se ne sono presa il Palestina, Costanzo Porta, Ciprian de Rore, Morales, Adriano Vuilaert, Henrico Isaac, & alti autoreuoli Prattici: nelle concertate poi si tolera alle volte qualche cosa, massime se sono à molte voci, come ancora nelle Composizioni profane, Sinfonie, & in alcun' altre fatte per mouer gli affetti.

E' ben vero, che le regole di Musica non sono precetti diuini; mà sono però precetti humani offeruati da buoni Compositori, i quali se alcuna volta li trasgrediscono, lo fanno con artificio tale, & in certe occorrenze, che fanno conoscere à gl'Intelligenti non poterli fare altrimenti, à differenza d'alcuni, che si fanno lecito ogni cosa, senza distinguere stile da stile, e Composizione da Composizione, non considerando; che gl'Intendenti non misurano il

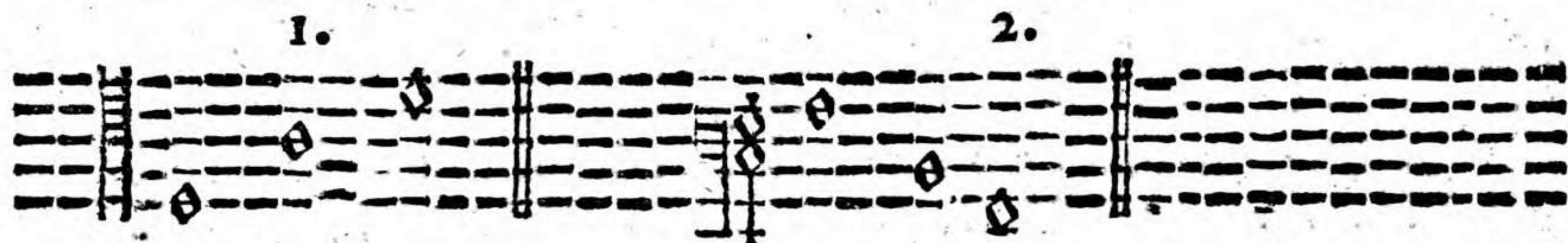
valore delle persone dalle licenze fregolate nelle Cantilene; mà dalla bontà di quelle. Questitali, che sprezzano le buone regole danno à conoscere, che non l'intendono, mentre si vanno ostinando nella loro falsa opinione, che non si possono formar Canti grati, e vaghi all'vdito con l'offeranza de buoni precetti: veggano l'opere del Sig. Beneuoli, Graziani, Carissimi, Fabri, Foggia, Abbatini, Virgilio Mazzocchi, e d'altri simili Compositori, che restaranno conuinti, poiche in esse si scorge l'artificio, e vaghezza Musicale con le buone regole vniti insieme: in somma conchiudo, che quelli, i quali compongono senza saper render le vere ragioni di ciò che fanno, sono à guisa di Ciechi, che vanno sì, mà non fanno doue si posino il piede, il che basti per hora.

De i Tuoni del Canto figurato. Capitolo Decimoquinto.

IL trattare de i Tuoni, ò Modi è materia assai difficile per la diuersità dell'opinion, tanto nel numero loro, quanto nel nome, come si può vedere nelle Istit. Arm. del Zarlino parte quarta Capitolo Terzo; mà sia come si voglia, noi solo dimostreremo, che non sono ne più, ne meno di dodici, seguendo il parere dell'istesso Zarlino, huomo, che in questa scienza non hà hautto chi l'aggugli come afferma l'Artusi nell'Arte sua del Contrapunto; e prima si leue auuertire che, chi non haurà buona cognizione delle specie già mostrate di sopra nel secondo Capitolo, non potrà giungere all'intelligenza perfetta di quanto segue.

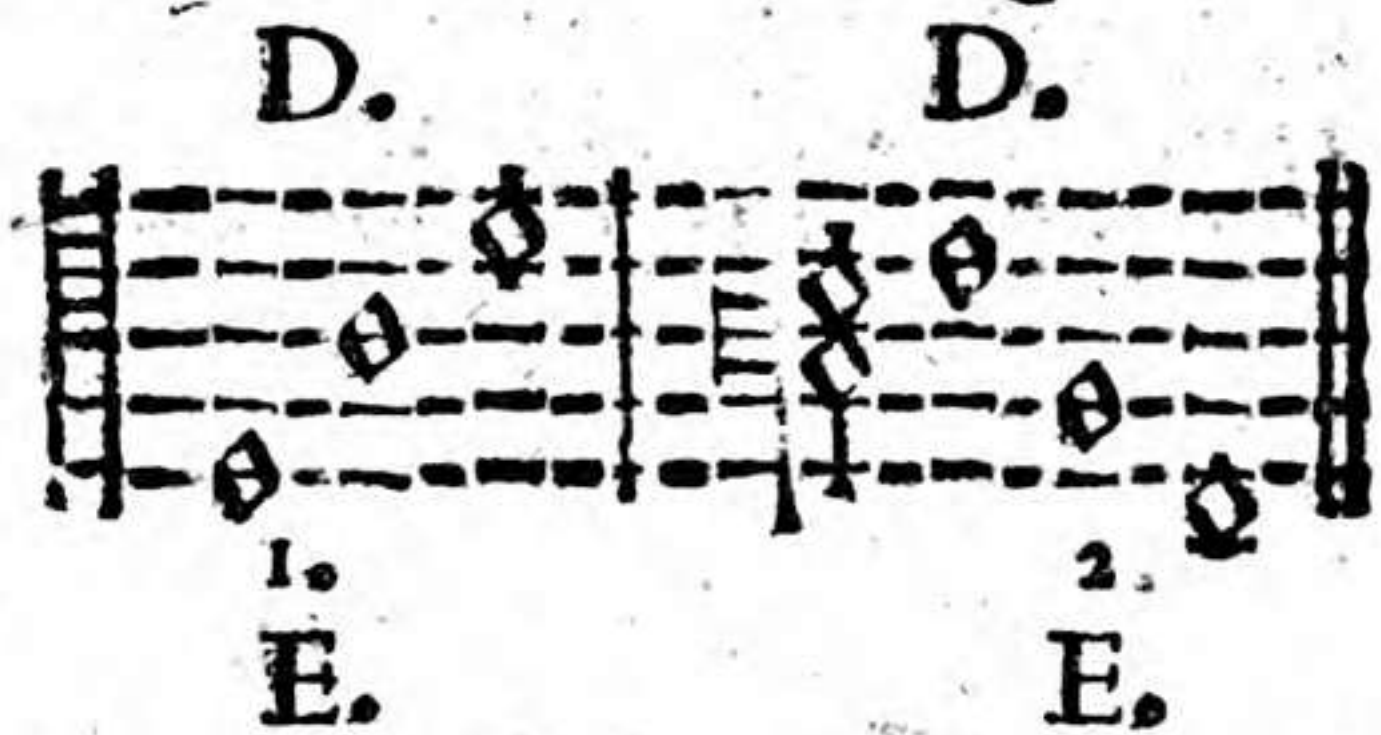
Il Tuono adunque altro non è che vna forma, ouer qualità d'armonia, che si troua in ciascuna delle sette specie dell'ottaua, modulata per quella specie di quinta, e quarta, che sono conueneuoli alla sua forma: si chiama *Tuono* dal verbo *Intuonare*, & è propriamente del Canto fermo, à differenza del figurato, nel quale il Tuono vien chiamato *Modo* dal verbo *Modulare*; onde i modi nel Canto figurato altro non sono, che diuerse Modulazioni, & armonie.

Sei sono le lettere Musicali, che formano l'ottave, delle quali nascono i Tuoni, ò modi, cioè D. E. F. G. A. C. lasciandosi fuori la corda B, per non hauer la quinta, e quarta perfetta naturale: ciascheduna delle dette lettere abbraccia due Tuoni, vn detto autentico, e l'altro plagale, la differenza de quali si dirà altroue; l'autentico si ritroua frà l'ottaua diuisa, come nel primo modo si vede, & il plagale frà l'ottaua diuisa, come nel secondo appare.

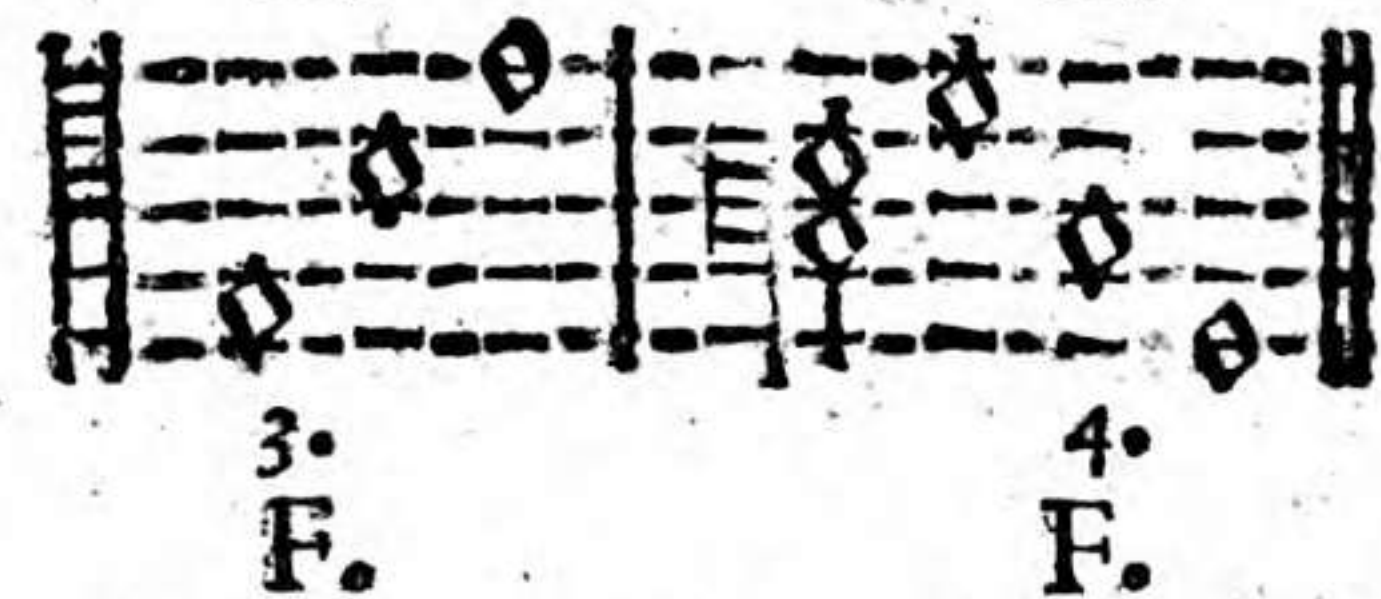


La varietà de i sudetti Tuoni nasce dalle specie della quinta, e della quarta aggiunte insieme, come si dirà. *Aut.* *Plag.*

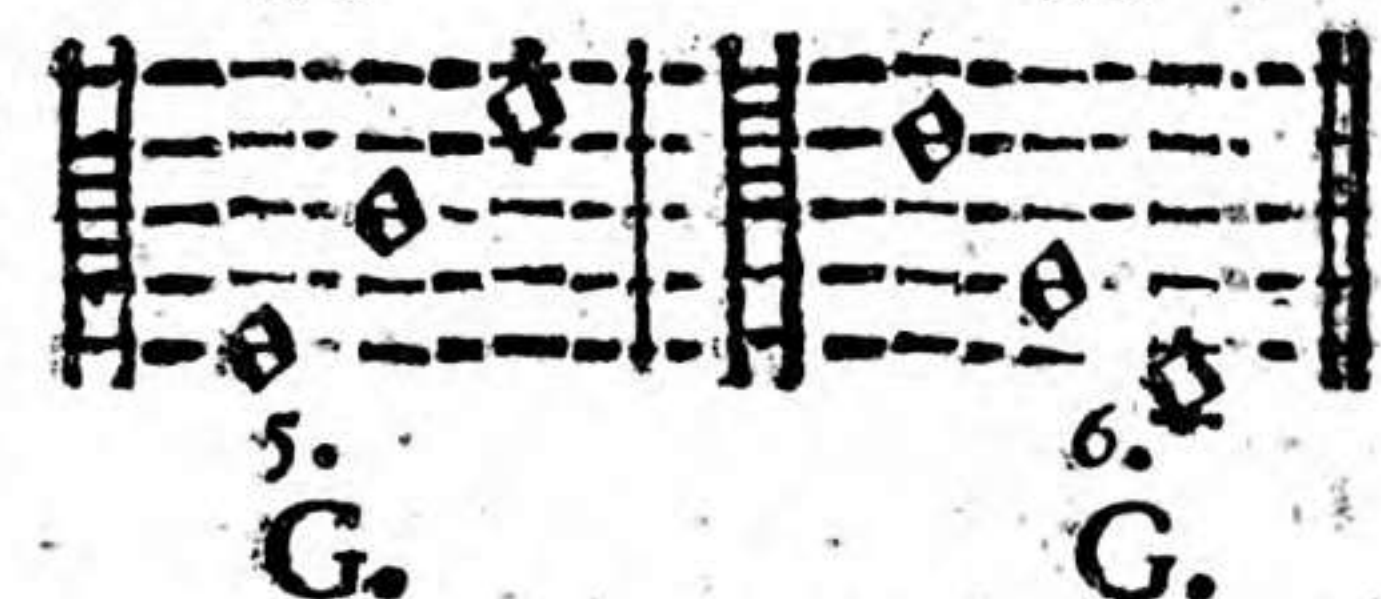
Il primo, e secondo Tuono si formano della prima specie della quinta D, & A, e della prima specie della quarta A, e D.



Il terzo, e quarto Tuono si formano della seconda specie della quinta E, e B, e della seconda specie della quarta B, & E.



Il quinto, e sesto Tuono si formano della terza specie della quinta F, e C, e della terza specie della quarta C, & F.



Il settimo, & otrauo Tuono si formano della quarta specie della quinta G, e D, e della prima specie della quarta D, e G.



Il nono, e decimo Tuono si formano della prima specie della quinta A, & E, e della seconda specie della quarta E, & A.

L' undecimo, e duodecimo Tuono si formano della quarta specie della quinta C, e G, e della terza specie della quarta G, e C.

E perche non vi sono altri modi di combinare insieme diuersamente la quinta, e la quarta, resta prouato, che i Tuoni non sono ne più, ne meno di dodici, come nel Decimonono Capitolo più chiaramente si dimostrerà.



D'alcune particolarità de i sudetti Tuoni, e l'esempio in Duo di ciascheduno. Capitolo Decimosesto.

Altra differenza non è trà il Tuono autentico, e suo plagale, se non che l'autentico, ascende vna quarta sopra il plagale, e questo la descende sotto l'autentico: l'autentico ha proprietà di fugar verso l'acuto, & il plagale verso il graue: l'autentico (secondo alcuni) è di natura viuace, & il plagale è di natura mesta: tutto ciò non viene però offeruato nello stile concertato, ne vi si può offeruare, per le bizzarie, che in esso si ricercano; mà nello stile à Capella si può, e si deue offeruare non solo le sudette particolarità; mà eziandio quanto hà offeruato Giouanni Nasco; Giacchetto Berchem, Ihan Gero, Palestina, & altri simili ottimi Pratici, come altroue s'è detto.

La regola del fugar verso l'acuto nel Tuono autentico, e di fugar verso il graue nel Tuono plagale è arbitraria; mà offeruandola si procederà secondo la natura loro.

Le cadenze regolari dell' vno, e dell'altro Tuono si fanno nel prin.

principio, mezzo, e fine della quinta, e nel principio, e fine della quarta, e le irregolari si fanno in qualsivoglia altre corde.

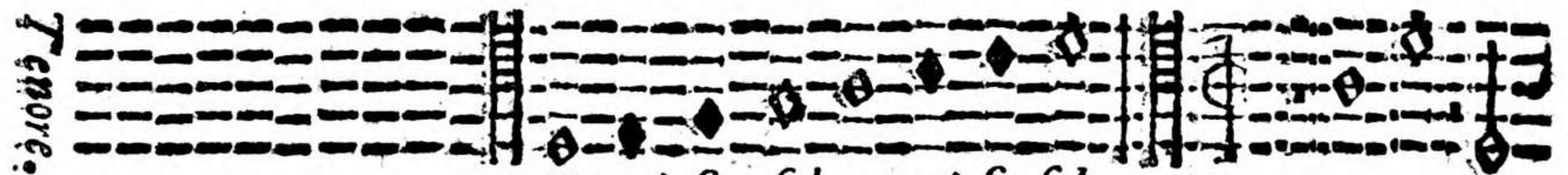
La Corda finale di ciaschedun Tuono è nella lettera che lo forma; mà accioche meglio s'intenda quanto s'è detto, formaremo quì sotto l'esempio in *Duo* di ciaschedun Tuono nelle sue proprie corde naturali, colle sue cadenze regolari, e le loro corde finali.

Duo del primo Tuono.

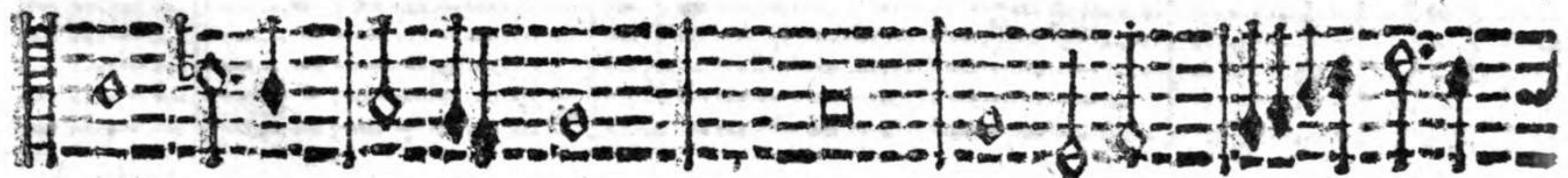
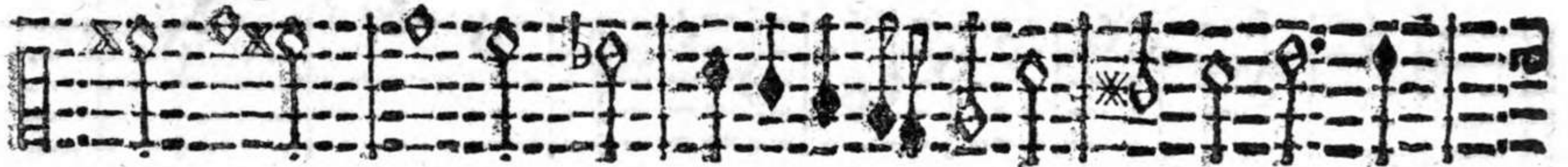


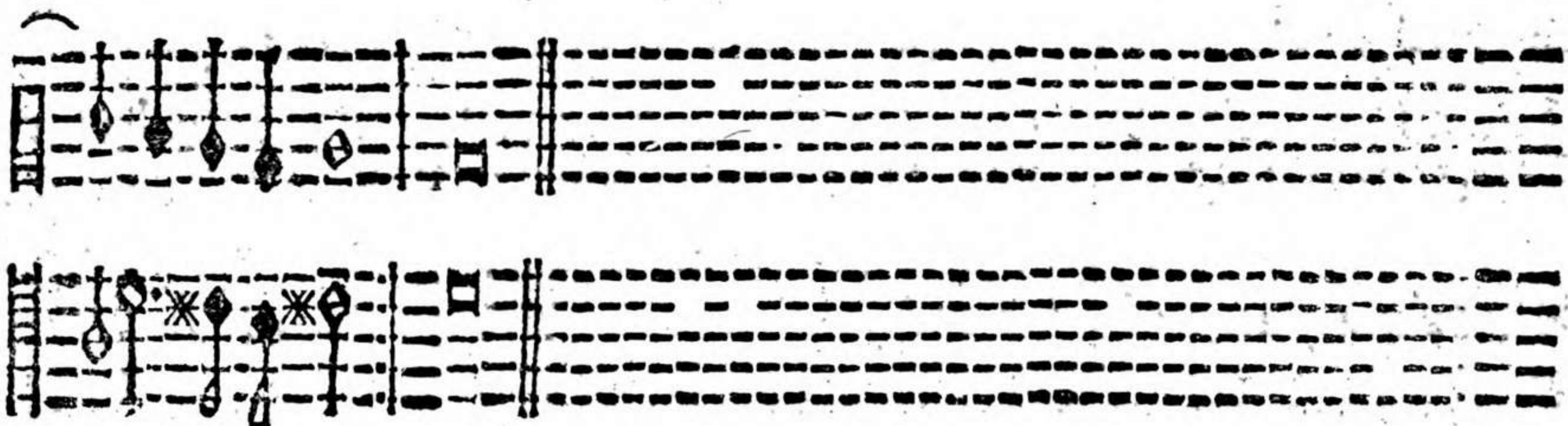
Autentico.

Il semit. nella 3. e 7. Corda.



Re mi fa sol re mi fa sol





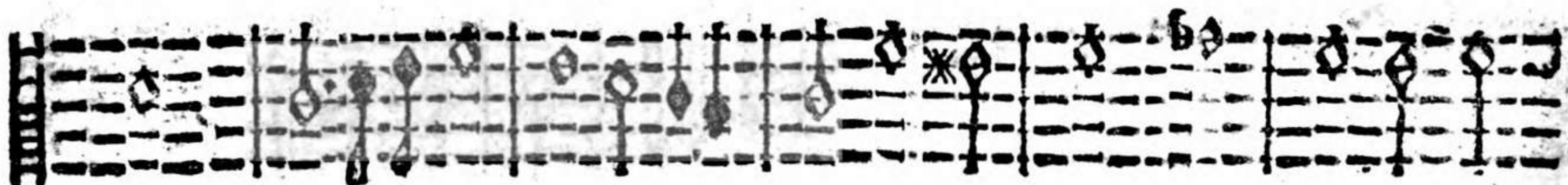
Duo del secondo Tuono.



Plagale.

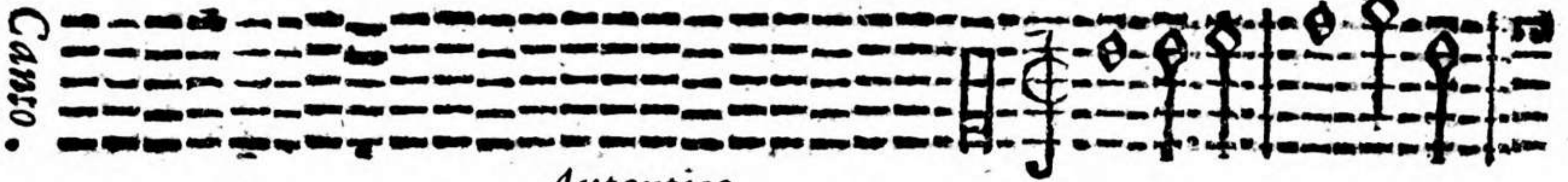


la sol fa la sol fa mi re



Duo del terzo Tuono.

Canto.



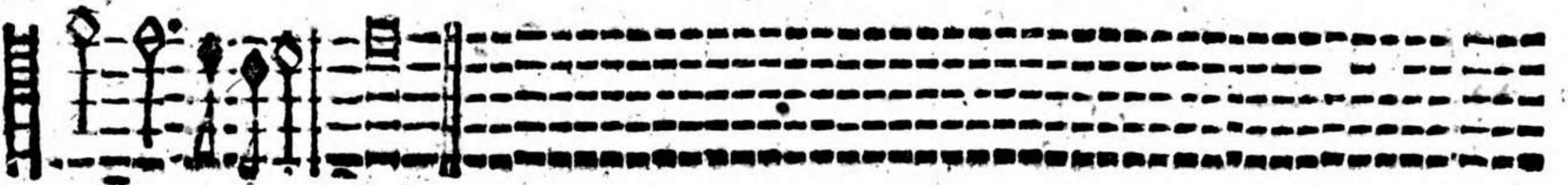
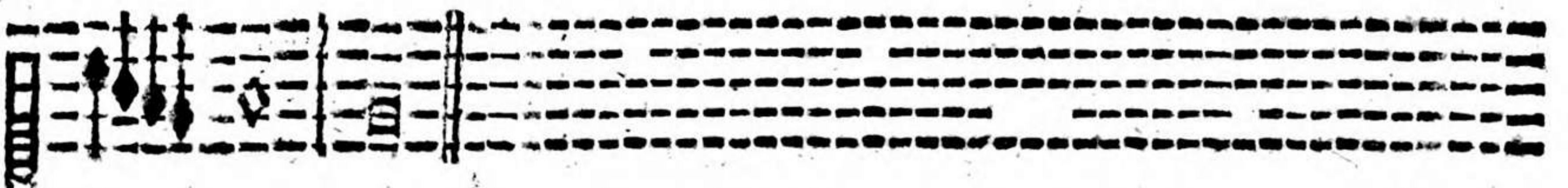
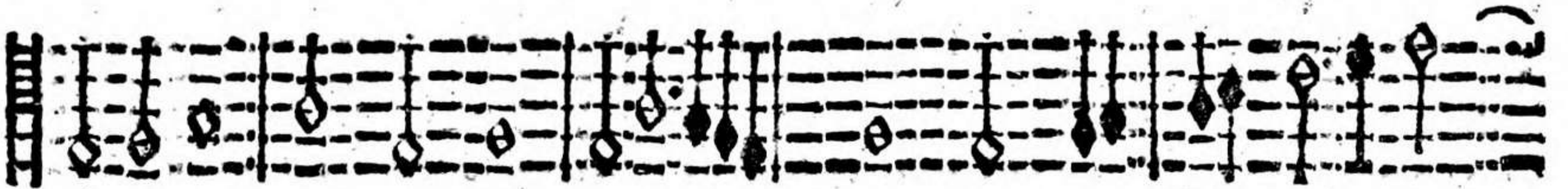
Autentico.

Il semit. nella 2. e 6. Corda.

Tenore.



mi fa sol re mi fa sol la



Duo del quarto Tuono .

Canto .

Plagale .

Tenore .

mi la sol fa la sol fa mi

Duo del quinto Tuono .

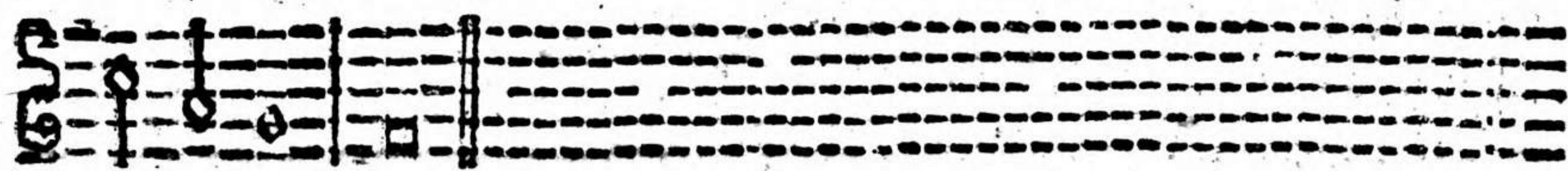
Canto .

Autentico .

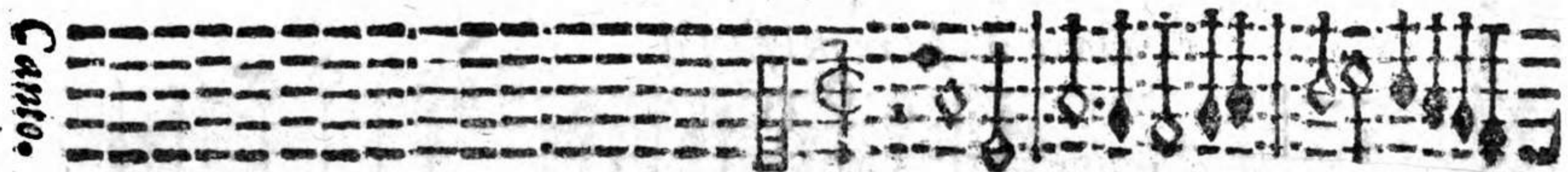
Il semit. nella 5 e 8. Corda.

Tenore .

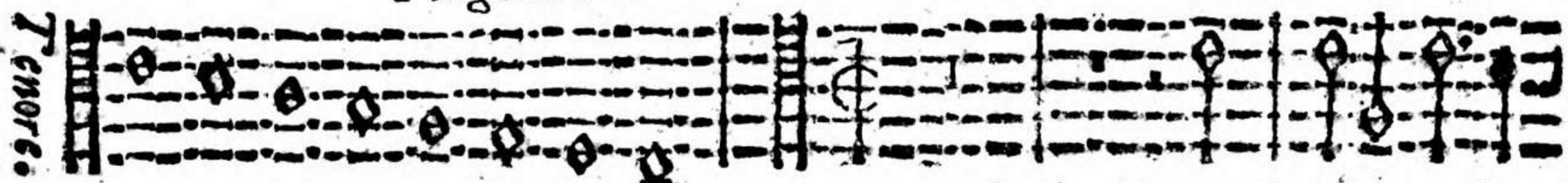
fa sol re mi fa re mi fa



Duo del sesto Tuono.



Plagale.



fa mi la sol fa mi re do

Four staves of musical notation for guitar. The first staff contains a sequence of chords and melodic fragments, including some notes marked with an asterisk (*). The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The fourth staff concludes the piece with a final chord and a double bar line.

Duo del settimo Tuono.

Canto.

A single staff of musical notation for the vocal line (Canto), starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with notes and rests.

Autentico.

Il semit. nella 4. 7. Corda.

Tenore.

A single staff of musical notation for the tenor line (Tenore), starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with notes and rests.

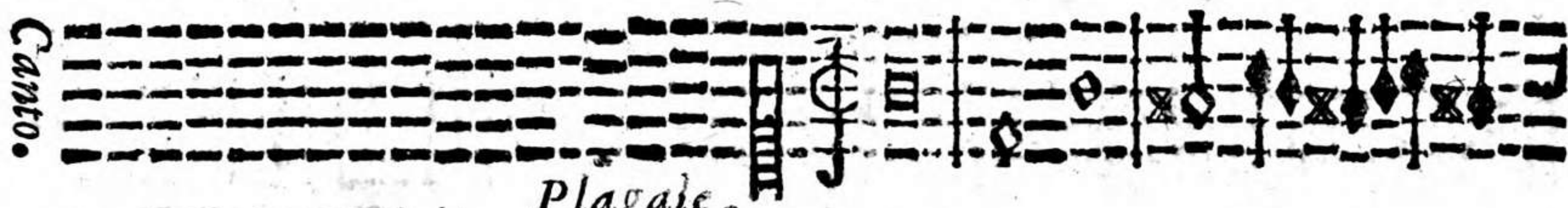
Do re mi fa re mi fa sol

A single staff of musical notation for guitar, corresponding to the vocal and tenor lines. It shows chord voicings and melodic lines for the guitar accompaniment.

A single staff of musical notation for guitar, continuing the accompaniment from the previous staff. It shows further chord voicings and melodic lines.



Duo dell' ottavo Tuono.



Plagale.



sol fa mi la sol fa mi re



Duo del nono Tuono.

Alto.

Autentico.

Il semit. nella

3. e 6.

Tenore.

re mi fa re mi fa sol la

Duo del Decimo Tuono.

Canto.

Plagale.

Tenore.

la sol fa mi la sol fa mi

Four staves of musical notation for guitar. The notation includes various chords and melodic lines, typical of a guitar score. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves continue the piece with different textures and chordal structures.

Duo dell' undecimo Tuono.

Alto.

A single staff of musical notation for the Alto voice. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation shows a few notes and rests, indicating the start of a vocal line.

Autentico. 8.

Il semit. nella

Tenore.

A single staff of musical notation for the Tenore voice. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation shows a few notes and rests, indicating the start of a vocal line.

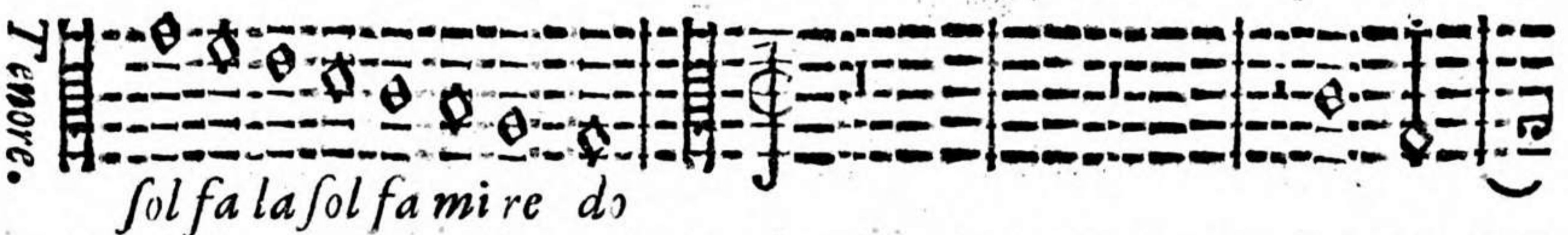
Dare mi fa sol re mi fa

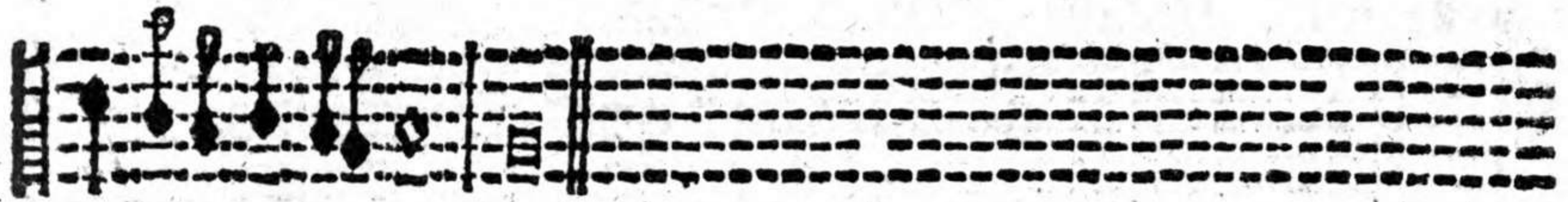
A single staff of musical notation for guitar. It continues the piece with various chords and melodic lines, typical of a guitar score.

A single staff of musical notation for guitar. It continues the piece with various chords and melodic lines, typical of a guitar score.



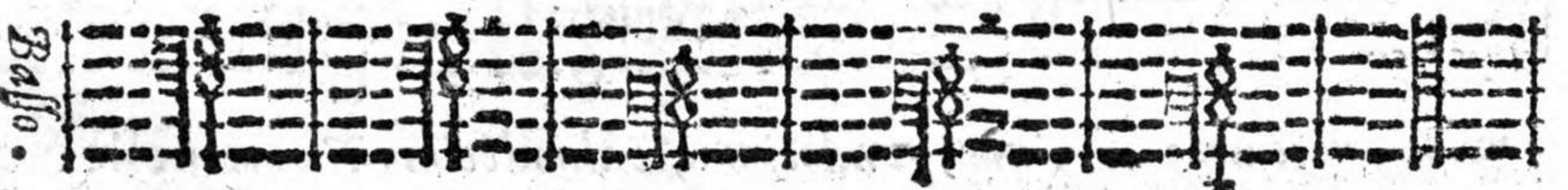
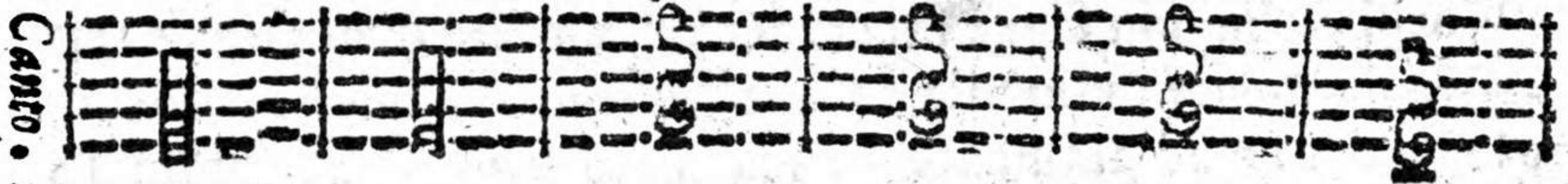
Duo del Duodecimo Tuono.





Il proprio luogo delle Chiaui di tutti li sudetti Tuoni à quattro, ò à più di quattro voci, Canto, Alto, Tenore, e Basso è questo .

Del Primo, Terzo, Quinto, Settimo, Nonno, & undecimo .



In oltre si deue auuertire, che il procedere regolatamente per le corde di qualsiuoglia Tuono consiste nel modular le fughe per le specie della quinta, e della quarta di quel Tuono, nel quale si vuol fare la Composizione, tanto nel graue, quanto nell' acuto, e nelle cadenze regolari del medemo Tuono.

Quali de sopradetti Tuoni vengano ordinariamente praticati da Compositori. Capitolo Decimosettimo.

I Tuoni ordinariamente praticati da Compositori sono sette, cioè il primo nelle sue proprie corde naturali, il secondo alla quarta sopra, il nono alla quinta sotto, il decimo nelle sue proprie corde naturali, l' undecimo all' ottaua sotto, il duodecimo alla quinta sotto, e l' ottauo nelle sue proprie corde naturali.

Il nono Tuono serue in luogo del settimo: il decimo in luogo del terzo, e del quarto, eccettuato qualche volta la cadenza finale, che si serue di quella del quarto: l' undecimo serue in luogo del quinto, & il duodecimo in luogo del sesto. Mà perche in questa materia giouano affai più gli esempi per intelligenza, che le parole, ponremo quì sotto vn *Duo* per cialchedun Tuono sopradetto, nelle corde accennate, e ci seruiremo delli sopra posti per maggiore esplicazione.

Duo del primo Tuono nelle sue proprie corde naturali.

Autentico.

Il semit. nella 3. e 7.

re mi fa sol re mi fa sol

Four staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of various note values, including minims, crotchets, and quavers, with some notes marked with asterisks. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Duo del secondo Tuono trasportato una quarta sopra.

Canto.

A single staff of musical notation for the Canto part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation features a series of notes, some with stems pointing upwards, and includes a double bar line towards the end.

Plagale.

Tenore.

A single staff of musical notation for the Tenore part. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of notes, some with stems pointing downwards, and a double bar line.

la sol fa la sol fa mi re

Two staves of musical notation for the Plagale part. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of various note values and rests. The second staff continues the piece, ending with a double bar line.



Duo del Decimo Tuono nelle sue proprie Cordæ naturali, che serue in luogo del terzo.



Plagale.



la sol fa mi la sol fa mi



Duo del Decimo Tuono nelle sue proprie corde naturati, che serue in luogo del quarto.

Canto.

Plagale.

Tenore.

la sol fa mi la sol fa mi

Cadenza

finale del quarto Tuono.

Duo dell' Undecimo Tuono trasportato una ottava sotto, che serve in luogo del quinto.

Alto

This staff shows the Alto part of the exercise. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of a series of chords and intervals, primarily octaves and fifths, spanning several measures.

Autentico.

Il semit. nella

4. 8.

Tenore

This staff shows the Tenore part of the exercise. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a series of chords and intervals, primarily octaves and fifths, spanning several measures.

Do re mi fa sol re mi fa

This staff shows the vocal line of the exercise. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a series of chords and intervals, primarily octaves and fifths, spanning several measures.

This staff shows the vocal line of the exercise. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a series of chords and intervals, primarily octaves and fifths, spanning several measures.

This staff shows the vocal line of the exercise. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a series of chords and intervals, primarily octaves and fifths, spanning several measures.

This staff shows the vocal line of the exercise. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a series of chords and intervals, primarily octaves and fifths, spanning several measures.

Duo del Duodecimo Tuono trasportato una quinta sotto, che serve in luogo del sesto.

Alto

This staff shows the Alto part of the exercise. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a series of chords and intervals, primarily octaves and fifths, spanning several measures.

Plagale.

Tenore

This staff shows the Tenore part of the exercise. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a series of chords and intervals, primarily octaves and fifths, spanning several measures.

sol fa la sol fa mi re do

The image contains six staves of musical notation for guitar. Each staff begins with a treble clef and a '6' indicating the sixth fret. The notation consists of vertical stems with diamond-shaped heads, representing chords and melodic fragments. Some staves have curved lines above them, possibly indicating phrasing or breath marks. The notation is arranged in a sequence of six horizontal lines.

Duo del Nono Tuono trasportato una quinta sotto, che serue in luogo del settimo.

Alto.

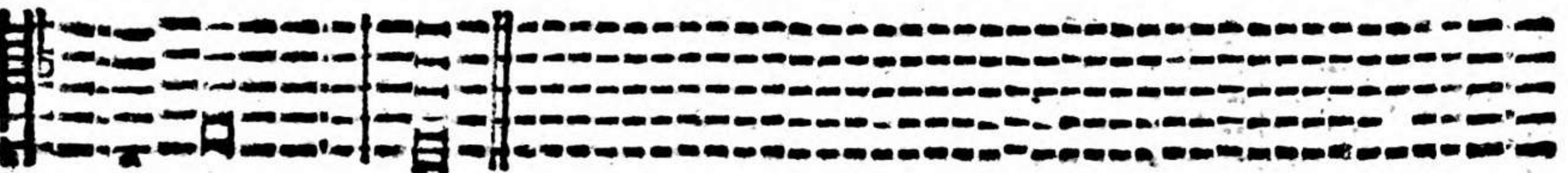
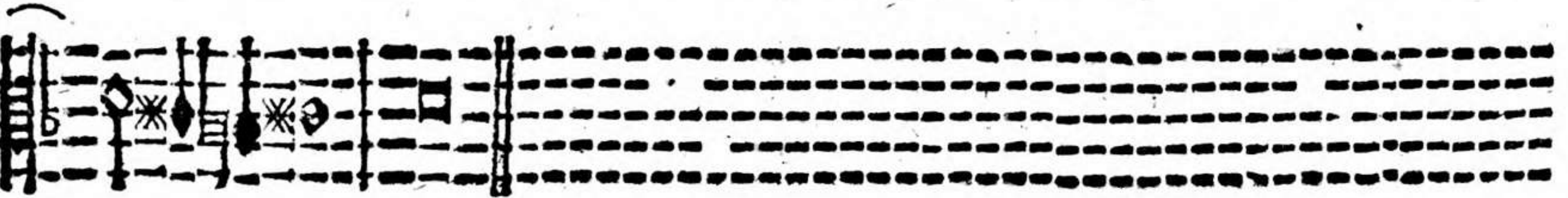
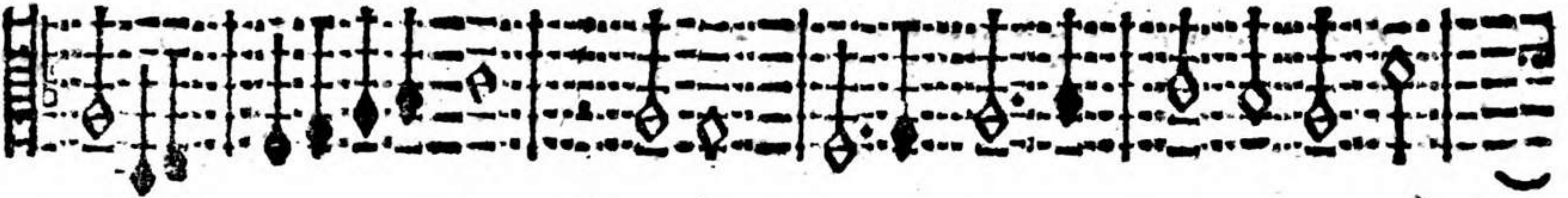
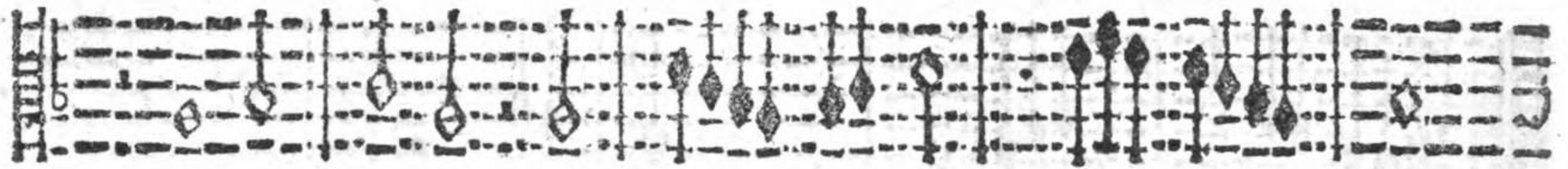
The Alto part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a double bar line and a repeat sign.

Autentico.

Il semit. nella 3. e 6. Corda.

Tenore.

The Tenore part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a double bar line and a repeat sign.



Duo dell' Ottavo Tuono nelle sue proprie corde naturali.

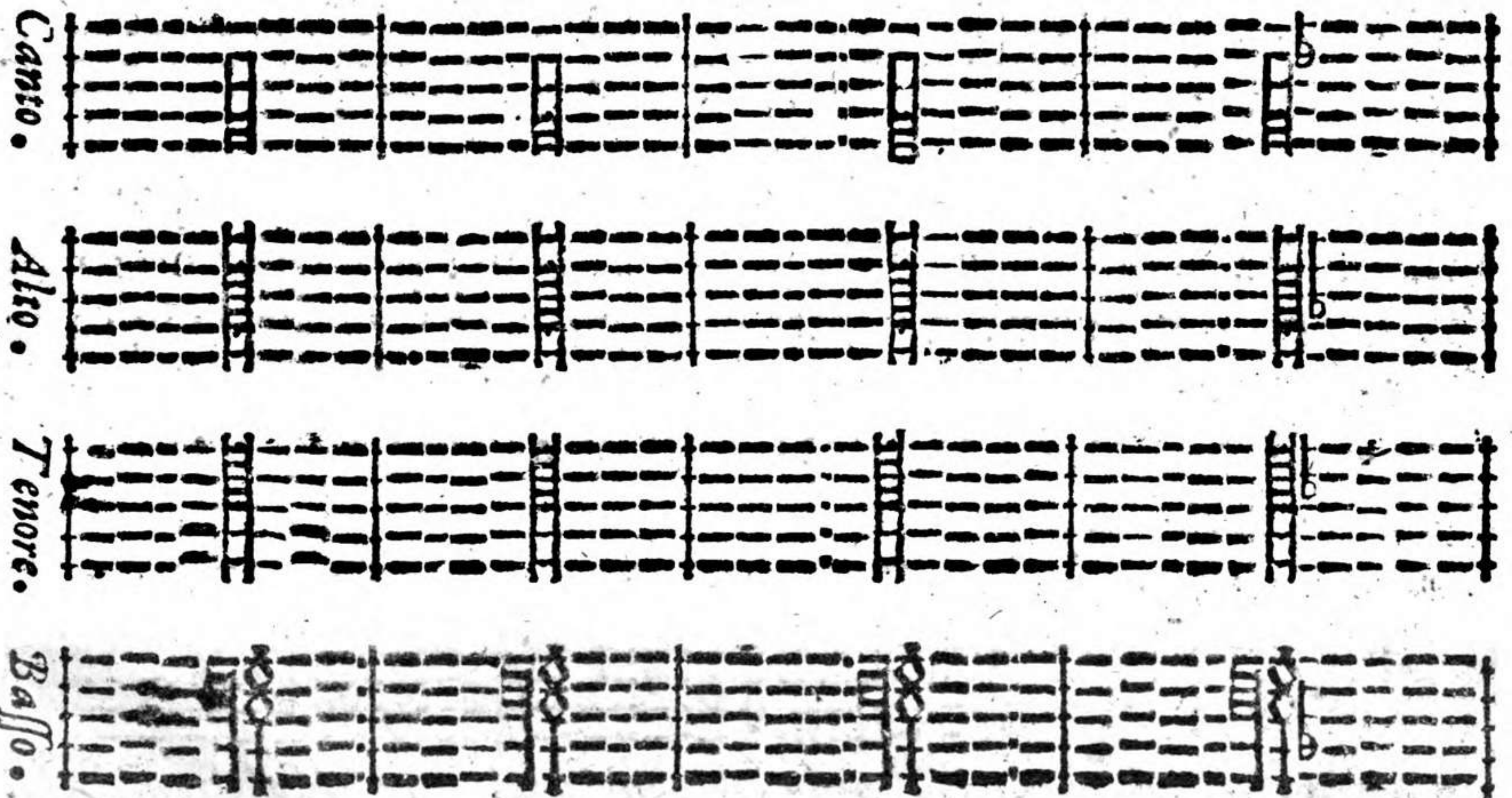


sol fa mi la sol fa mi re



Il proprio luogo delle Chiaui de i sudetti sette Tuoni à quattro, ò à più di quattro voci, cioè Canto, Alto, Tenore, e Basso è questo.

Del Quinto. Decimo. Vndecimo. Nonno.



Del Secondo. Decimo. Duodecimo. dell'Ottavo.

Vfano i Prattici di trasportare anche alle volte il primo Tuono vna quarta sopra, trasportando ancora le Chiaui, come quì, & in

oltre per rendere il Canto più allegro, ò più mesto li trasportano tutti ordinariamente vna voce più alta, ò più bassa per mezo di questi segnib π , come quì sotto si vede, senza variar luogo alle Chiaui, le quali non si trasportano, se non quando si trasporta il Tuono alla quarta, ò alla quinta, ò all'ottava sopra, ò sotto.

Primo Tuono nelle sue proprie corde naturali. Vna voce più bassa. Vna voce più alta.

re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol re mi fa sol

Si

Si deue auuertire, che nel far le sudette, & altre trasportazioni, i semituoni si ritrouino nelli suoi proprij luoghi, per non variare le specie delle quinte, e quarte, delle quali sono formati.

Se il b molle, & il # habbiano forza di variare il Tuono, e per qual causa non viene praticato il terzo, quarto, quinto, sesto, e settimo Tuono. Capitolo Decimottauo.

Ogni Tuono, ò Modo è formato di cinque Tuoni di grado, e duoi semituoni naturali, cioè d' vn' ottaua, che trà di lei non si ritroua alcuno di questi segni b #, se non alle volte per accidente trà la Composizione, e questo non fà, che il Tuono sia variato, purchè le cadenze regolari si faccino nel modo accennato di sopra nel Capitolo Decimosesto; mà se si variaranno le dette cadenze, ò se si collocarà vno de i sudetti segni nel principio della Cantilena subito dopo la Chiaue, come di sopra habbiamo veduto, ouero trà la Composizione in tutti li suoi proprij luoghi (eccettuando qualche volta per accidente) cioè il b molle nella corda B, & il # Diesis nella corda F, ò C, il tuono farà sempre fuori delle sue corde naturali, lontano da loro, secondo i luoghi, che occuparà il semituono, come nel seguente Capitolo si potrà comprendere.

Il terzo, e quarto Tuono non vengano vsati perche à più di due, ò trè voci non sono bene praticabili, per mancanza della quinta perfetta nella cadenza di questa corda B regolare de i detti Tuoni: Il quinto, e sesto non si praticano, perche sono troppo aspri, per la relazione del Tritono, che si ritroua trà la loro corda finale F, e questa B, e per vltimo il settimo vien tralasciato, per essere quasi vniforme all' ottauo, non essendoui altra differenza, che la sopra descritta nell' accennato Decimosesto Capitolo; pero se alcuno desidera vedere Composizioni fatte sotto li sudetti Tuoni, oltre li Duo, che nel sudetto Capitulo habbiamo veduto, veda, trà molte altre, il Madrigale tutto il dì piango, del terzo Tuono di Cipriano

Rore: il Madrigale *Rompi dell' empio cor il duro scoglio*, del quarto Tuono di Adriano Vuilaert: il quarto libro delle Canzoni del Frescobaldi *Canzon quinta detta la Belleroffonte*, la quale è del quinto Tuono: il Motetto, *Ecce Maria genuit nobis Salvatorem*, del sesto Tuono, di Gio. Motone, e per fine veda il Madrigale *O voi troppo felici*, del settimo Tuono, del Principe di Venosa, che resterà satisfatto.

Che i Tuoni del Canto figurato sono dodici, e non solamente otto, come dicono alcuni. Capitolo Decimono.

Molti scrittori hanno detto, che i Tuoni del Canto figurato ascendono solamente fino al numero ottauo, & hanno fondato le sue ragioni nel Canto fermo, dicendo che non essendo più d'otto i Tuoni del Canto fermo, più d'otto ancora non sono quelli del Canto figurato: che li vltimi quattro, cioè il Nono, Decimo, Undecimo, e Duodecimo sono stati cauati dalli sudetti primio otto: che altro non sono, che alcuni de i sudetti otto trasportati in altre corde, e che perciò non hanno altro di diuerso, che il luogo, il che quanto sia falso (se bene da ciò, che fin hora s'è ragionato intorno li sudetti Tuoni si può comprendere) qui sotto si dimostrerà.

Già habbiamo veduto, che sette sono le ottaue diuerse, che nella Mano musicale si ritrouano, e sono diuerse, perche ciascheduna di loro hà il semituono, hora in vna, & hora in due corde diuerse dall' altre: delle sudette sette ottaue sei sono habili alla formazione de i Tuoni, lasciandosi fuori la corda B, per non hauere la quinta, e quarta perfetta naturale, come altroue s'è detto: ciascuna delle dette sei ottaue forma vn Tuono autentico, che sono sei, secondo il numero delle sopradette sei ottaue, come veduto habbiamo, e sono del tutto differenti per la diuersità de i luoghi, che occupa il semituono, e che di ciò sia il vero eccone la proua.

Se nell' esempio qui sottoposto del primo Tuono nelle sue pro-

Esem-

Esempio del primo Tuono nelle sue proprie corde naturali.

Il semit. nella 3. e 7. Corda.

Tenore.

re mi fa sol re mi fa sol

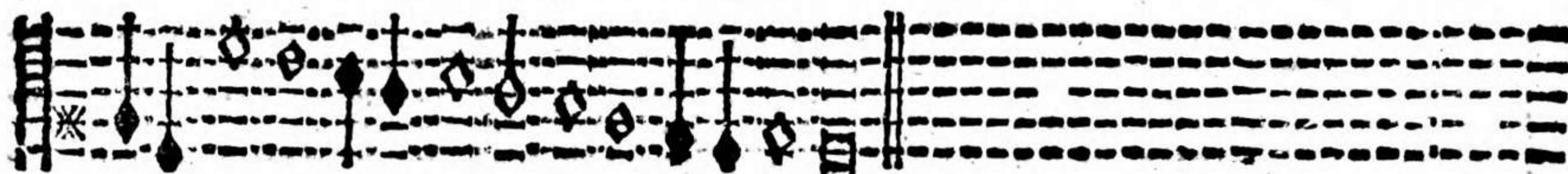
per le proprie corde naturali vorremo variar luogo al semituono posto nella settima corda, e collocarlo nella sesta, non sarà più del primo; ma del nono trasportato alla quinta sotto, hauendo questo la sua forma dell'ottava, e' ha il semituono naturale nella terza, e sesta corda.

Del nono Tuono una quinta più basso.

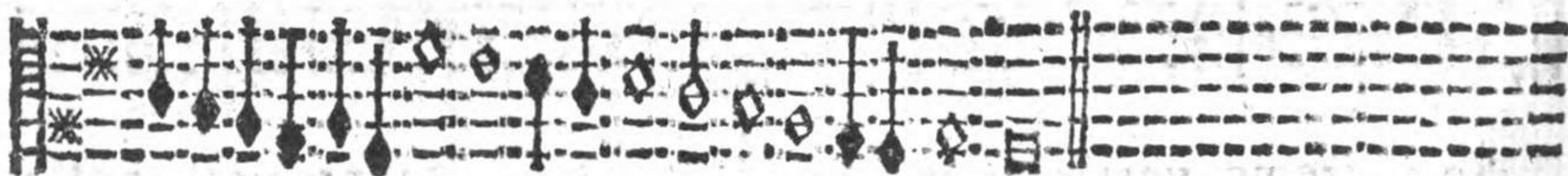
Il semit. nella 3. e 6. Corda.

re mi fa re mi fa sol la

Se vorremo variar luogo solamente al semituono posto nella terza corda, e collocarlo nella quarta, non sarà più del primo, ma del settimo trasportato una quarta sotto, hauendo questo la sua forma dall'ottava, che ha il semituono naturale nella quarta, e settima corda.

*Del settimo Tuono una quarta più basso.**Il semit. nella 4. e 7. Corda.*

Se vorremo variar luogo al detto semituono posto in tutte due le corde terza, e settima, e collocarlo nella quarta, & ottava, non v'è dubbio alcuno, che la Cantilena non farà più del primo Tuono; mà dell' vndecimo vn tuono più alto, essendo questo formato dall' ottava, che hà il semituono naturale nella quarta, & ottava corda.

*Dell' Vndecimo Tuono un Tuono più alto.**Il semit. nella 4. e 8. Corda.*

Non solo le sudette, & altre variazioni del semituono si possono fare nel primo Tuono; mà eziandio in qualsiuoglia altro, come per maggior esplicazione lo dimostreremo nel sotto posto esempio del settimo Tuono nelle sue proprie corde naturali, nel quale se vorre-

Esempio del settimo Tuono nelle sue proprie Corde naturali.

Il semit. nella 4. e 7. Corda.

Tegore.

Dore mi fare mi fa sol

mo variar luogo al semituono posto nella quarta corda, è collocarlo nella terza, non sarà più del settimo; mà del primo trasportato vna quarta sopra, hauendo questo la sua forma dall' ottava, che hà il semituono naturale nella terza, e settima corda.

Del primo Tuono vna quarta più alto.

Il semit. nella 3. 7. Corda.

re mi fa sol re mi fa sol

Se vorremo variar luogo solamente al semituono posto nella settima corda, e collocarlo nell' ottava, non sarà più la Cantilena del settimo Tuono; mà dell' vndecimo trasportato vna quarta sotto, essendo questo formato dall' ottava, che hà il semituono naturale nella quarta, & ottava corda.

strato, certa cosa è, che tutti sei li Tuoni autentici già accennati sono differenti, perche ciascun di loro è formato da ottava, che hà il detto semituono naturale in vno, ò due luoghi diuersi dell' altre, come habbiamo veduto, e se ciascun Tuono autentico hà il suo compagno detto Tuono plagale, costituitoli dall' Inuentor della Mano Musicale, come narra Giosepe Stella nel suo Trattato di Canto fermo libro primo Capitolo Decimosettimo, resta prouato (come s' è detto altroue) che nel Canto figurato vi sono li già dimostrati dodici Tuoni, il che si conferma ancora con l' autorità del Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche, Tigrino nel Compendio del Contrapunto, Freggi nel suo Pedagogo, Galerano nella sua Musica, Salines nel quarto libro d' vna sua Opera latina, Zaccone nella Pratica di Musica, Picerli nel Specchio di Musica, Diruta nel Transilvano, Banchieri nella Cartella del Canto figurato, Criuelati nelli suoi Discorsi Musicali, Gracioso Vberti nel contrasto Musico, Galilei nel Dialogo di Musica, Artusi nell' Arte del Contrapunto e nelle Imperfezioni della Musica, Moderna, Pietro Ponzio nel suo Ragionamento di Musica, e di molt' altri, che per breuità tralascio.

Modo di conoscere di che Tuono sia qualsiuoglia Cantilena Musicale.
Capitolo Vigesimo.

P Er conoscere di che Tuono sia qualsiuoglia Cantilena Musicale ben regolata, fà di bisogno il tenerli bene à memoria (oltre quello che sia' hora s' è detto intorno li Tuoni) che non essendo posto nel principio della Composizione subito dopo la Chiaue alcuno di questi segni $b \text{ \#}$, il Tuono farà sempre nelle sue proprie corde naturali, ò trasportato all'ottava sotto, come l' vndecimo, ò all' ottava sopra, come alle volte il secondo: in oltre, ch' essendo posto nel principio della Cantilena vn b molle nella conformità sopradetta nella corda B , il Tuono farà trasportato alla quarta sopra,

pra, come il Primo, il Secondo, il Terzo, il Quarto, il Setto, l'Ottavo, & il Decimo, ò alla quinta sotto, come il settimo, il nono, l'undecimo, & il duodecimo: di più, che essendoui due b molli, vno nella detta corda B, e l'altro nella corda E, il Tuono sarà trasportato vn tuono più basso; ch' essendoui trè b molli, vno nella corda B, vn' altro nella corda E, e l'altro nella corda A il Tuono sarà trasportato vna terza minore verso l'acuto: ch' essendo posto vn * Diesis nel principio della Composizione nella corda F, il Tuono sarà trasportato vna quarta sotto, come il quinto, il settimo, il nono, l'undecimo, & il duodecimo, ò alla quinta sopra, come il secondo, il quarto, il sesto, l'ottavo, & altri: essendoui due * Diesis, vno nella detta corda F, e l'altro nella corda C, il Tuono sarà trasportato vn tuono più alto: che essendoui trè * Diesis, vno nella corda F, vn' altro nella corda C, e l'altro nella corda G, il Tuono sarà trasportato vna terza minore verso il graue.

Alle volte però la detta regola viene variata, come nel primo Tuono vn tuono più alto con l'interuento d'vn solo Diesis nel principio della Cantilena nella corda F: nell'ottavo vna terza minore più basso con l'interuento solo di due Diesis, vno nella corda F, e l'altro nella corda C: nell'undecimo vn tuono più basso con l'interuento d'vn solo B molle nella corda B: nel duodecimo vna terza minore più alto con l'interuento solo di due B molli, vno nella corda B, e l'altro nella corda E, & in altri, mà i detti segni si ritrouano poi collocati trà la Composizione nelle corde, oue douerebbero essere posti nel principio; per il che si deue ancora riguardare alle cadenze regolari, mediante le quali non si potrà errare.

In oltre vi sono altre trasportazioni, le quali tralascio spiegarle, sì per essere poco praticate, come per chi bene intenderà le di sopra accennate, giungerà alla perfetta cognizione di qualsiuoglia altre.

Non per altro hò detto di sopra *Cantilena Musicale ben regolata*, se non perche se ne ritrouano alcune sregolate, cioè con le fughe,
che

che non procedono per le proprie corde di quel Tuono, sopra del quale s'è supposto il Compositore di far la Composizione trasportando il Tuono, senza l'interuento d'alcuno di questi segni b \times nel principio della Cantilena: usando cadenze irregolari in luogo delle regolari: facendo il principio d'un Tuono, il mezo d'un altro, & il fine fuori d'ogni Tuono, & altre simili strauaganze, per le quali non si può dire precisamente di che Tuono siano le dette Cantilene.

E' ben vero, che ogni Composizione à quattro voci, Canto, Alto, Tenore, e Basso, è composta di due Tuoni, cioè dell'autentico, e suo plagale, ò del plagale, e suo autentico in questo modo: se il Tenore procede per le corde dell'autentico, il Basso procede per quelle del plagale: se il Tenore procede per le corde del plagale, il Basso procede per quelle dell'autentico, & il Canto corrisponde al Tenore, e l'Alto corrisponde al Basso, come si può comprendere di sopra nel Decimo Capitolo nell'esempio del fugar à quattro, tanto per il Tuono autentico, quanto per il plagale; mà la detta Composizione viene però chiamata d'un solo Tuono, cioè di quello, per il quale procede il Tenore: che essendo il detto Tenore addimandato parte naturale, perche quasi tutte le voci (dalle puerili in poi) conuengono in detta parte, li Musici gl'hanno assegnato in propria, vera, e real dimottrazione di qualsiuoglia Tuono, e perciò quando la Cantilena non descende vna quarta sotto la propria corda finale di qualsiuoglia Tuono nel detto Tenore, il Tuono farà autentico, e quando descenderà vna quarta sotto l'accennata propria corda finale, il Tuono farà plagale, come habbiamo veduto di sopra nel Decimosesto Capitolo, e ciò basti circa i Tuoni del Canto figurato.

De i Tuoni del Canto fermo. Capitolo Vigesimo primo.

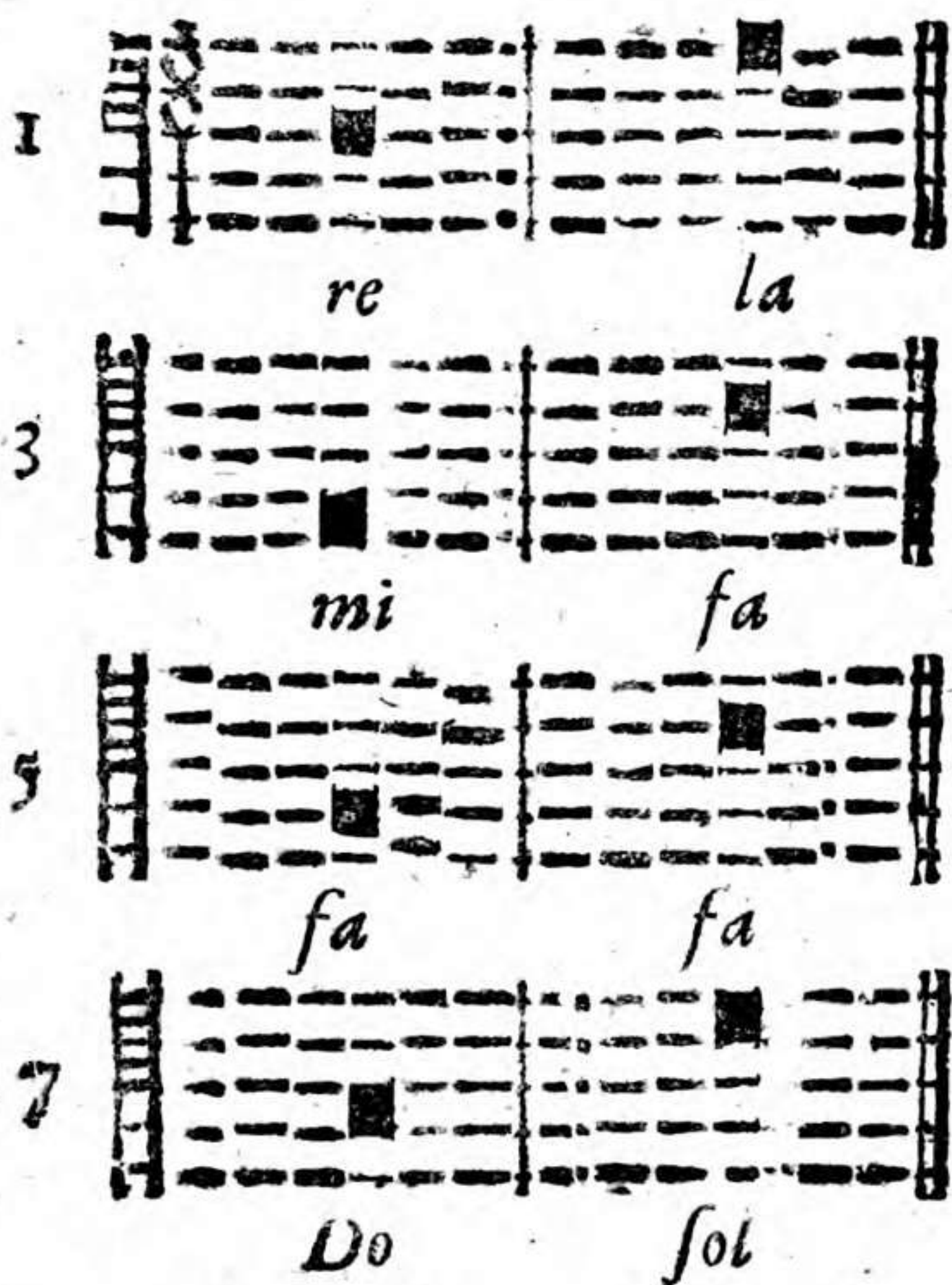
E Ssendosi trattato de i Tuoni del Canto figurato non sarà fuori di proposito il ragionare anche qualche poco intorno à quel-

li del Canto fermo, poiche (al parere di Pietro Aron nel suo Toscanello) è necessaria la loro cognizione al Compositore di Musica per poterui comporre sopra i Salmi .

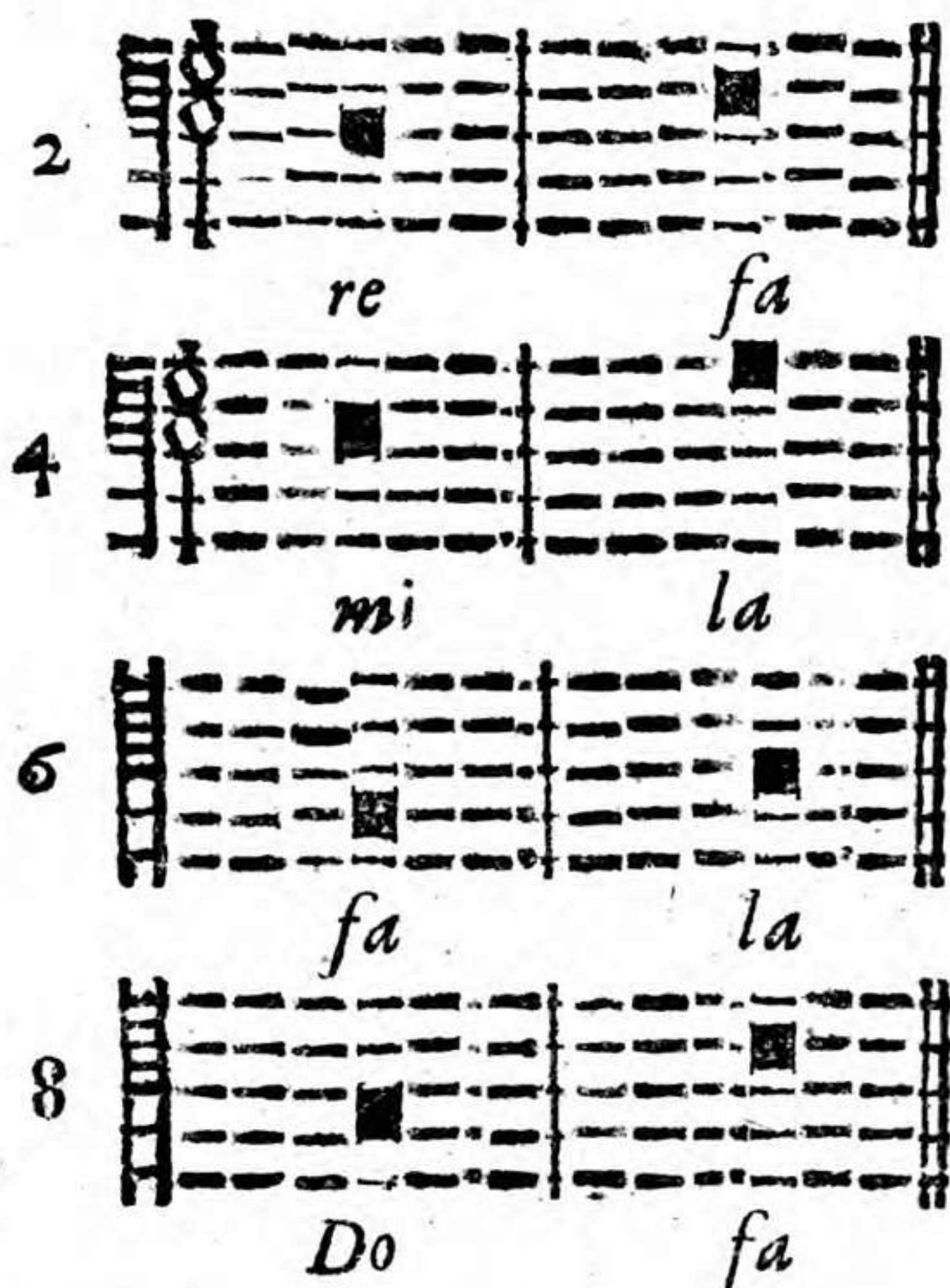
I Tuoni praticati nel Canto fermo sono otto , come dimostra il Dionigi , il Pelatis nelle loro Introduzioni di questo , & Aguino Bresciano nel suo Illuminato , & altri , e si formano da queste quattro lettere D. E. F. G. nell' istessa maniera , che sono formati li primi otto del Canto figurato .

Si conoscono i Tuoni Ecclesiastici dall' vltima nota dell' Antifona , e dalla prima del finale doue sono queste lettere EVOVAE , che vogliono dire *saeculorum Amen* .

Tuoni Autentici .



Tuoni Plagali .



La prima nota di ciaschedun Tuono è l' vltima dell' Antifona , e la seconda è la prima del *saeculorum Amen* . E perche con più facilità si possa conoscere di che Tuono sia vna Cantilena , sì del Canto fermo , come del figurato , si dà questa regola generale , cioè , che si consideri le specie delle quinte , e delle quarte , poiche da queste s' hà

s' hà la vera cognizione di qualsiuoglia Tuono, che mentre non si variano le sudette specie, non può variarsi il Tuono, come di sopra nel Decimonono Capitolo habbiamo veduto.

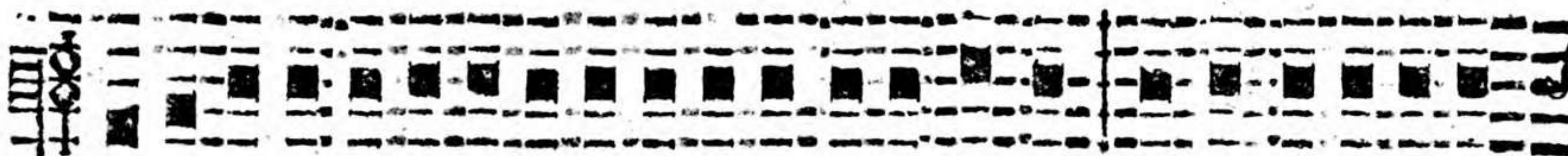
Intonazione de i Tuoni Ecclesiastici per il Canto fermo.

Primo.



Dixit Dominus Domino meo o sede à dextris meis.

Secundo.



Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio in



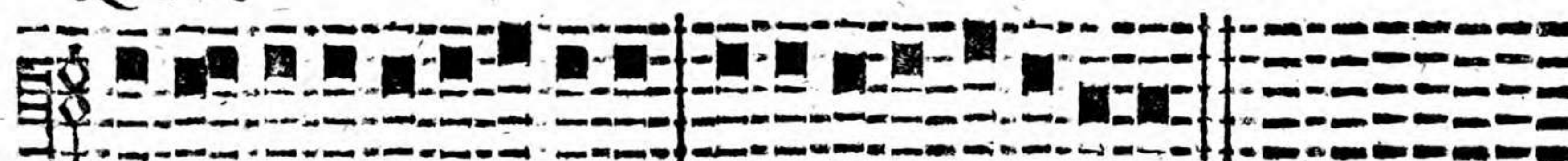
storum & congregatione.

Terzo.



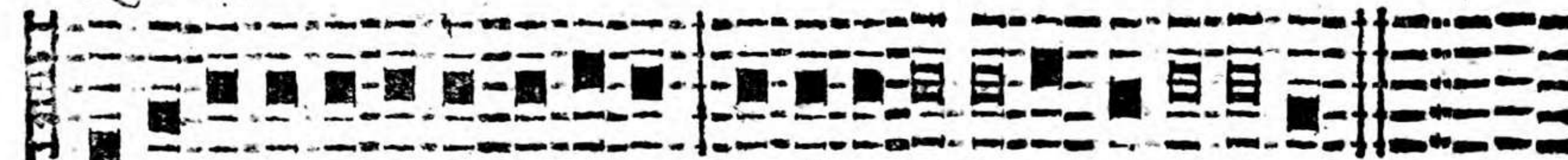
Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet nimis.

Quarto.



Laudate te pueri Dominum laudate nomen Domini.

Quinto.



Laudate Dominum omnes gentes laudate eum omnes populi.

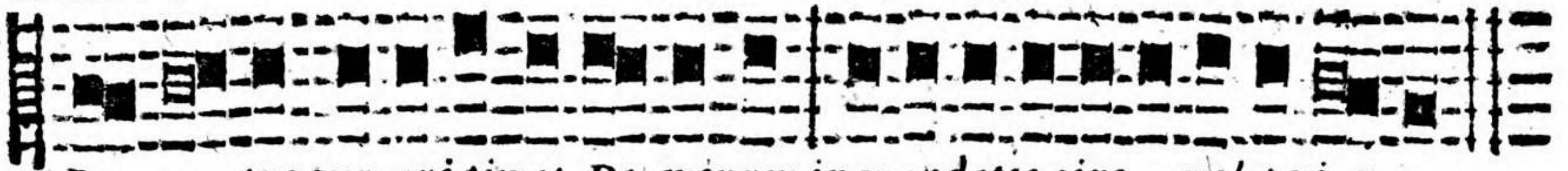
Sesto.



Dixit Dominus Domino meo sede à dextris meis.

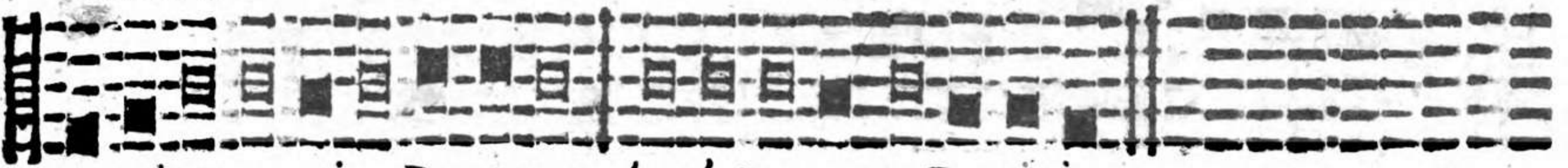
Settimo

Settimo.



Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet nimis.

Ottavo.



Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini.

Oltre li sopradetti otto Tuoni, gli Ecclesiastici praticano il nono del Canto figurato, chiamandolo misto, perche (secondo Pietro Fabrici nelle sue regole generali di Canto fermo) partecipa di più Tuoni.

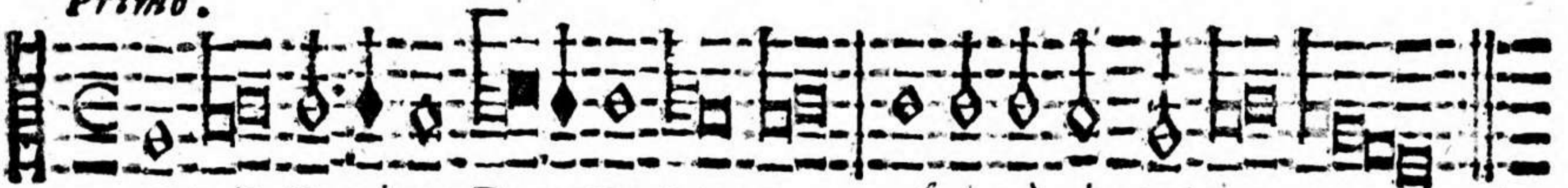
Inuenzione del misto Tuono.



In exitu Israel de egypto domus iacob de populo barba ro.

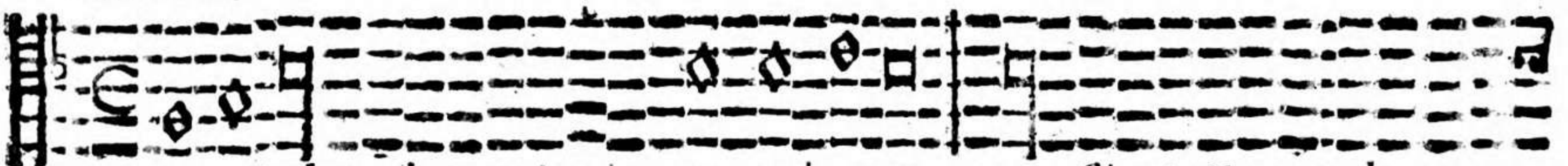
Intonazione de i Tuoni Ecclesiastici per il Canto figurato.

Primo.

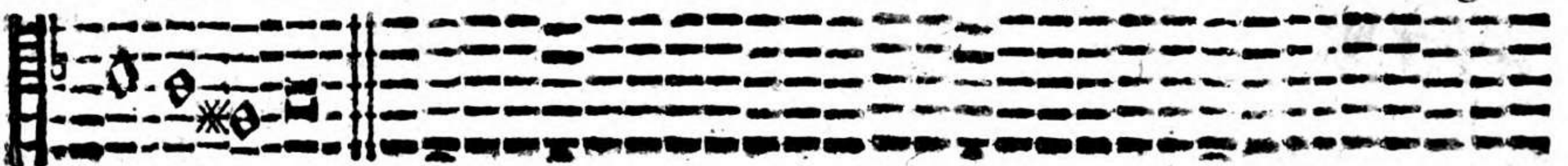


Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis.

Secondo.



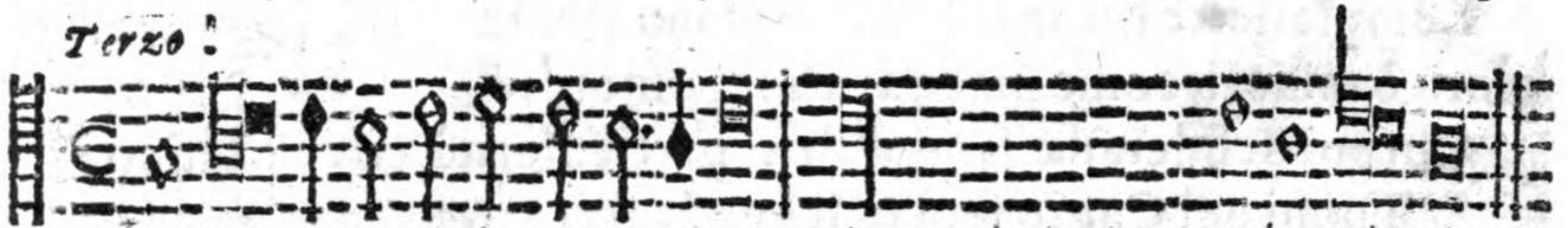
Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum & congre-



gatione.

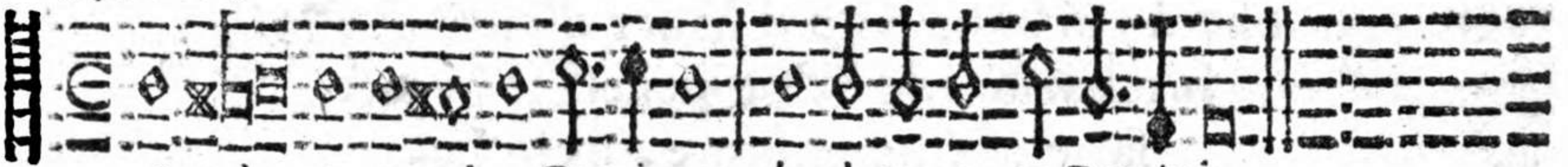
Terzo.

Terzo.



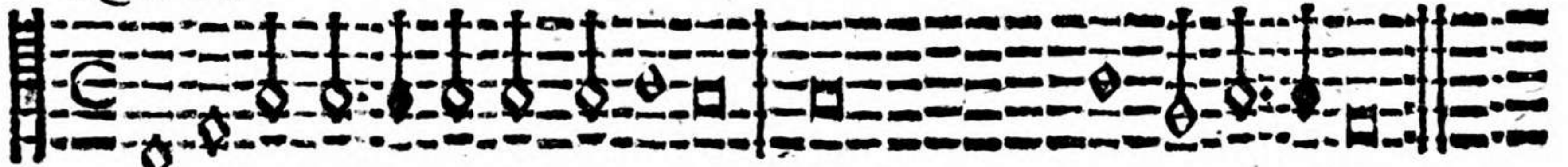
Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet nimis.

Quarto.



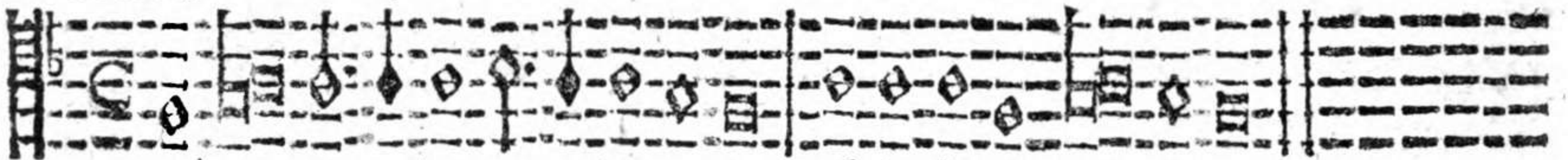
Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini.

Quinto.



Laudate Dominum omnes gentes laudate eum omnes populi.

Sesto.



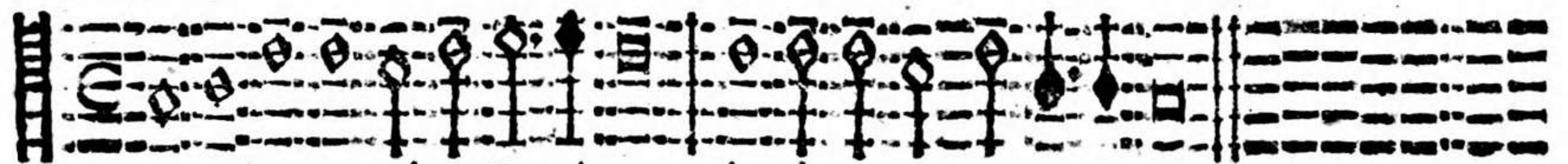
Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis.

Settimo.



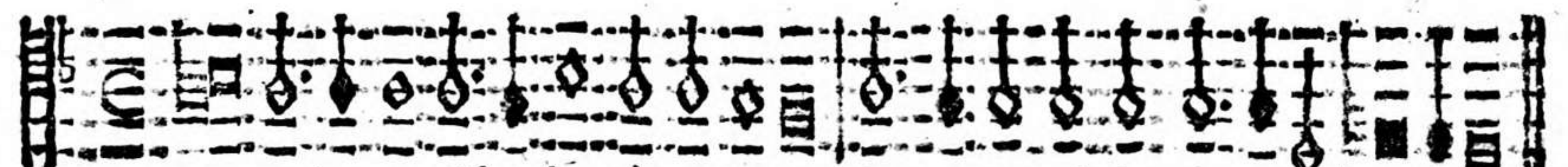
Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet nimis.

Ottavo.



Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini.

Intonazione del misto Tuono.



In exitu Israel de aegypto Domus Iacob de populo barbaro.

Le sopradette Intonazioni si possono fare in note, ò figure maggiori ò minori, come piace al Compositore.

Chi poi desiderasse sapere altre particolarità circa i sudetti Tuoni del Canto fermo, legga la terza, e quarta parte della Via Retta della Voce Corale del Marinelli, che à noi basta solo d'hauer dimostrato le Intonazioni de Salmi per essere necessarie al Compositore, e ciò basti per quello che s'appartiene ad vn buon Prattico, e per fine di

QUESTA OPERA.

Vidit D. Antonius Barucchius Cleric. Regul. S. Pauli, & in Eccles. Metropolit. Bonon. Pœnitent. pro Eminentiss. & Reuerendiss. D. D. Cardinali Angelo Ranuccio Bononiæ Archiepiscopo, & Principe.

Imprimatur

Pronicarius S. Officii Bononiæ.

TAVOLA

TAVOLA

Dei Capitoli contenuti in questo libro .

PARTE PRIMA.

D <i>Ell' Origine della Musica . Capitolo Primo .</i>	<i>Pag. 9</i>
<i>Che cosa sia Musica , e della sua prima diuisione . Capitolo Secondo .</i>	10
<i>Delle Proporzioni Musicali, e loro specie . Capitolo Terzo .</i>	11
<i>Dell' Origine delle Consonanze, e dissonanze . Capitolo Quarto .</i>	13
<i>In qual modo si debba procedere volendo prouare le radici delle Consonanze, e Dissonanze . Capitolo Quinto .</i>	15
<i>Di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti . Capitolo Sesto .</i>	16
<i>Del Tempo Musicale . Capitolo Settimo .</i>	17
<i>Delle Figure Musicali, e loro valore . Capitolo Ottauo .</i>	22
<i>Del Punto nella Musica, e suoi effetti . Capitolo Nono .</i>	iu.
<i>Delle Pause . Capitolo Decimo .</i>	24
<i>Del B molle, B quadro, Diesis Cromatico, e Diesis Enarmnico, e d' altre cose appartenenti alla Composizione . Capitolo Vndecimo .</i>	31
<i>Come siano state ritrouate tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti . Capitolo Duodecimo .</i>	35
<i>Della Battuta Musicale . Capitolo Decimoterzo .</i>	44
<i>Delle Legature antiche, e moderne . Capitolo Decimoquarto .</i>	45
<i>De i Generi della Musica . Capitolo Decimoquinto .</i>	46

PARTE SECONDA.

Q <i>Vello che sia Contrapunto, sua diuisione, e de gli Elementi, che te componono . Capitolo Primo .</i>	48
	<i>Della</i>

<i>Della natura delle Consonanze, e Dissonanze, e loro specie Cap. Seco.</i>	50
<i>Regole, e Precetti generali del Contrapunto. Capitolo Terzo.</i>	56
<i>Del proprio passaggio di ciascheduna consonanza. Capitolo Quarto.</i>	61
<i>Come si leghino, e risolvino le Dissonanze. Capitolo Quinto.</i>	63
<i>Ciò, che si deue osservare nelle Composizioni oltre le sudette regole.</i>	
<i>Capitolo Sesto.</i>	67
<i>Modo di fare il Contrapunto semplice. Capitolo Settimo.</i>	71
<i>Del Contrapunto composto. Capitolo Ottavo.</i>	74
<i>Della Cadenza. Capitolo Nono.</i>	77
<i>Delle Fughe, & Imitazioni. Capitolo Decimo.</i>	78
<i>Quello, che sia Contrapunto Doppio, di quante sorti si ritroua, e modo di farlo. Capitolo Vndecimo.</i>	86
<i>De Canon, & altre obbligazioni. Capitolo Duodecimo.</i>	94
<i>Della Composizione à due, tre, e quattro. Capitolo Decimoterzo.</i>	105
<i>In qual sorte di Composizioni sia lecito alle volte al Compositore seruirsi di qualche licenza, & autorità. Capitolo Decimoquarto.</i>	114
<i>De i Tuoni del Canto figurato. Capitolo Decimoquinto.</i>	116
<i>D'alcune particolarità de i sudetti Tuoni, e l'esempio in Duo di ciascheduno. Capitolo Decimosesto.</i>	118
<i>Quali de sopradetti Tuoni vengono ordinariamente praticati da Compositori. Capitolo Decimosettimo.</i>	132
<i>Se il b molle, & il Diesis habbino forza di variare il Tuono, e per qual causa non viene praticato il terzo, quarto, quinto, sesto, e settimo Tuono. Capitolo Decimottavo.</i>	141
<i>Che i Tuoni del Canto figurato sono dedici, e non solamente otto, come dicono alcuni. Capitolo Decimonono.</i>	142
<i>Modo di conoscere di che Tuono sia qualsiuoglia Cantilena Musicale. Capitolo Vigesimo.</i>	147
<i>De i Tuoni del Canto fermo. Capitolo Vigesimo Primo.</i>	149

I L F I N E.



