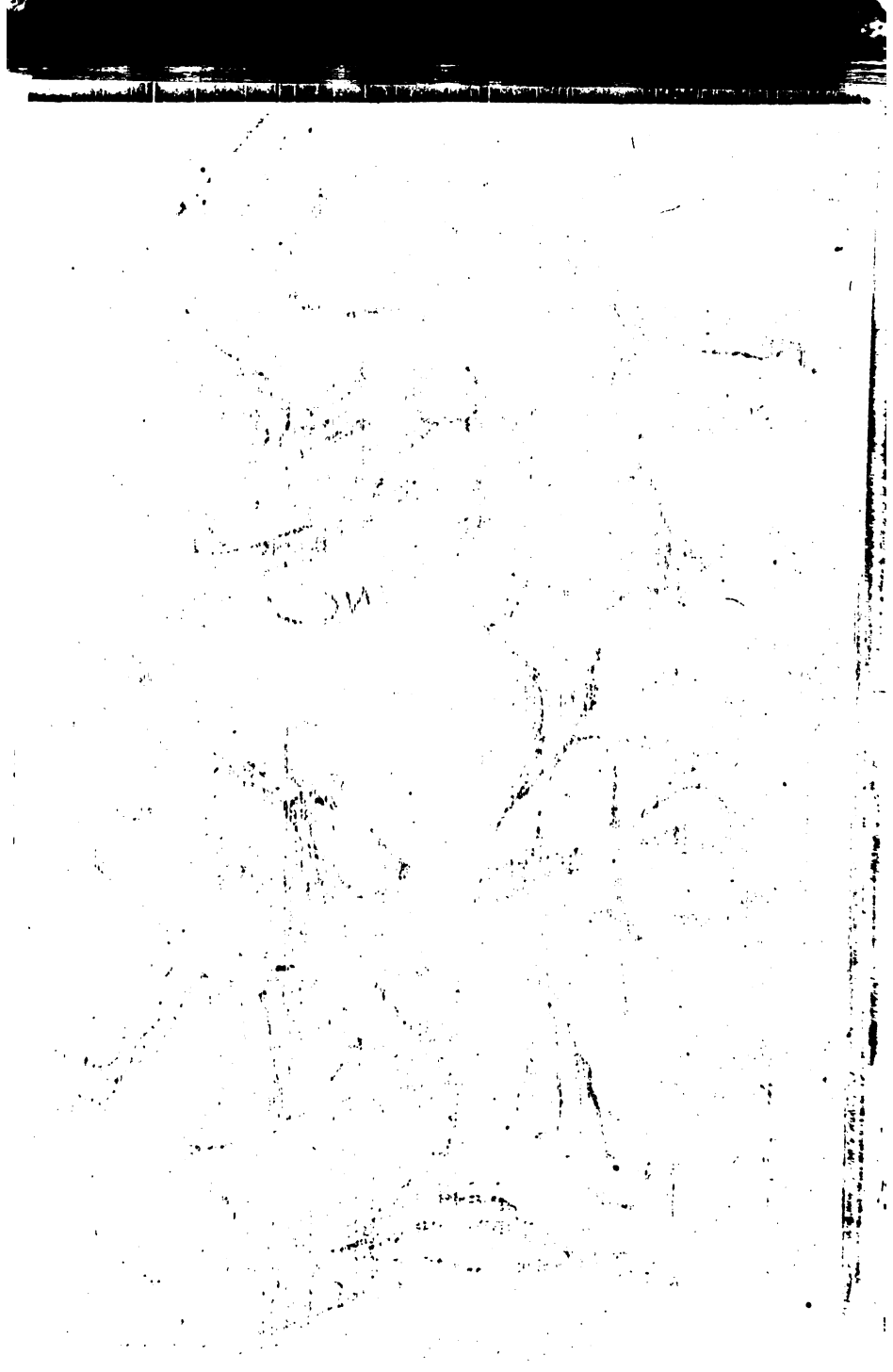


STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

**Music Library**



# MUSICO PRATTICO

Che breuemente dimostra

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

OPERA OTTAVA

DI GIO. MARIA BONONCINI MODANES

Del Concerto de gli Strumenti

DELL' ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.

ALLA SACRA CESAREA MAEST.

Del sempre Augusto

LEOPOLDO PRIMO

IMPERATORE



MT 55

B719

1673a

muscript





66121  
'05

Library of Congress	
EDUC. DIV.	
CLASS. NO.	T 55
ACQ. NO.	1874

A2B71



# SACRA CESAREA MAESTA.



**E**cco à piedi della V. C. M. vn Musico Pratti  
che potrà ben vantarsi di molta sperienza n  
armonie, quando habbia fortuna d' vnir  
Soprano della di lei Augustissima protettic  
al Basso del mio infimo talento. Egli esce alla luce solo p  
hauer luce da' suoi immortali splendori, nè io l' applicai p  
altro à studiose vigilie, se non per vederlo vn giorno hal  
litato all' honore di godere vn felice riposo all' ombra c  
suoi Imperiali Allori. Ei giubila di peruenire come M  
fico al suo Trono Maestroso, oue quanto la Spada di Mar  
trionfa la Cetra d' Apollo. Ei sospira di veder ricoura  
i suoi Caratteri sotto l' Ali di quell' Aquile, che con l' on  
bra sola fanno distruggere le penne dell' Inuidia. Co

esto desiderio di lui volentieri si è concertato l' ardir mio  
presentarlo alla M. V. mentre è noto che per meritar gra-  
dalla sua somma Clemenza se riceue habilità dalla sola  
merentissima brama. Degnisi dunque la M. V. di con-  
onare à me così alta profuntione, e di contrasegnare in  
onte di questo mio Musico il ricapito alla gloria col suo  
aitissimo Nome; E già ch' egli non può arrogarsi d' ha-  
re consonanza degna del di lei virtuoso gran genio, vo-  
ia ella almeno gradire il tuono di profondissima venera-  
one, con cui sia mio vanto il publicarmi

Di V. M. C.

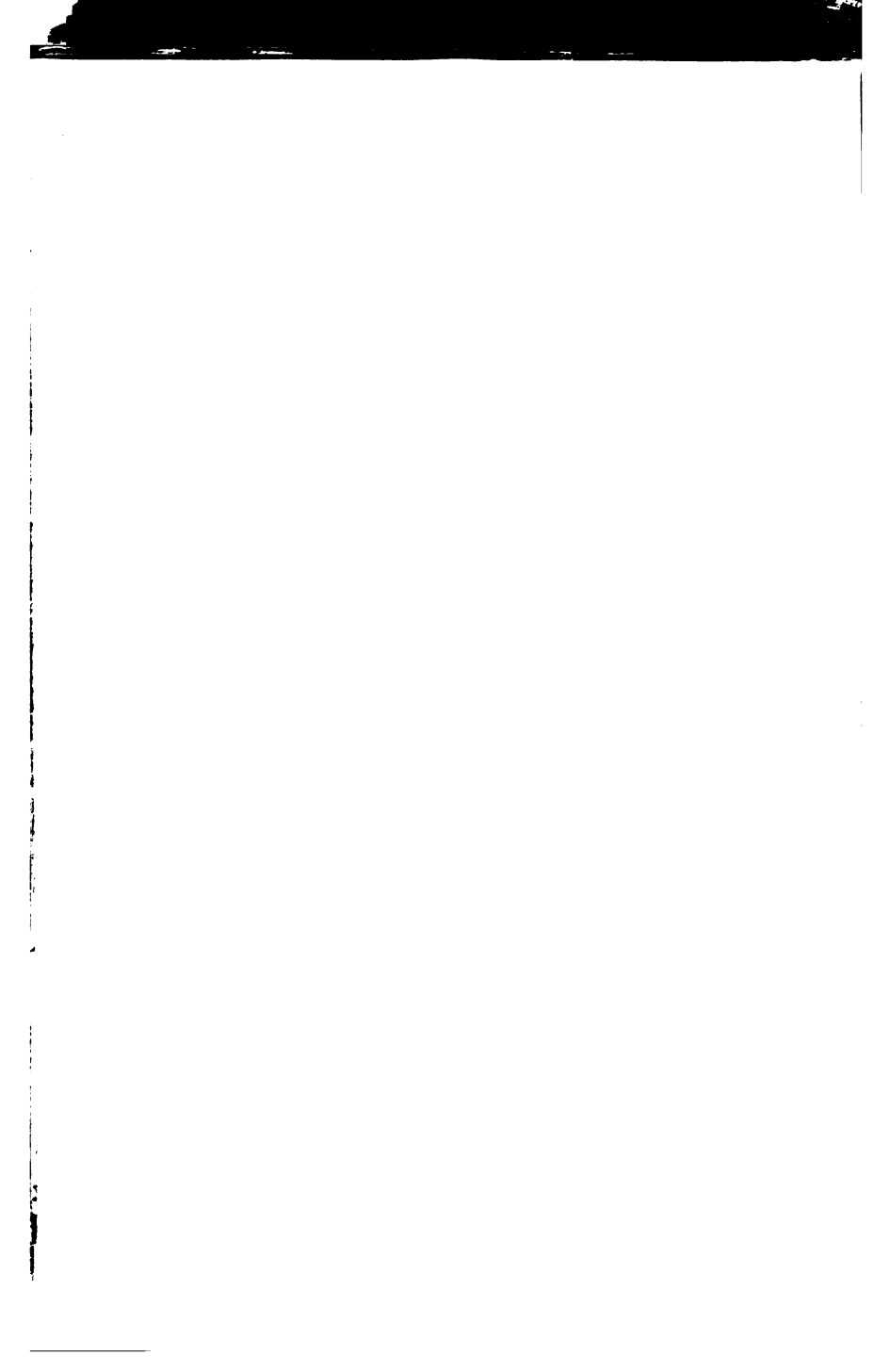
Humilis. Ossequiosus. & Obligatus. Seruo.  
*Gio. Maria Bononcini.*

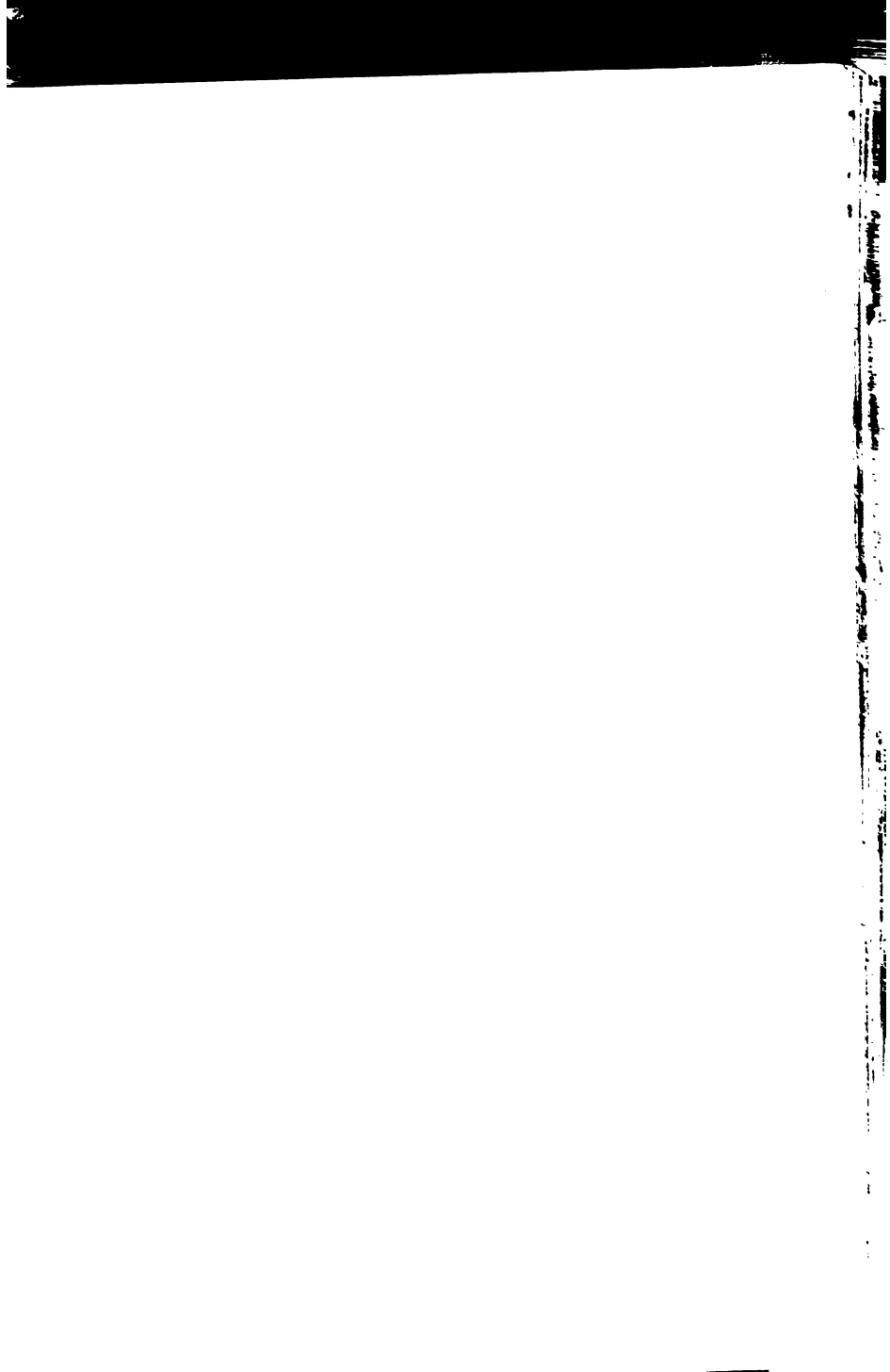
## Cortese Lettore .

**Q**uesto *MUSICO PRATTICO* fu alcuni An-  
no da me composto, acciò seruisse solo per mio u-  
mi facilitasse l'acquisto perfetto di così nobile profes-  
sione, non già, perche vedesse mai la publica luce del Mondo  
pendo benissimo che non vi mancano ingegni sublimi, c'  
no lasciato à posteri volumi dottissimi ripieni di fondata  
scrina di quanto s'appartiene al Musico Prattico, e Spec-  
tino; frà i quali l' Eccellentiss. Giosepe Zarlino da Chiog-  
à cui la Musica deue hauere grãdissima obligazione per es-  
sata dalle tenebre, in cui si giacea, portata alla luce di ci-  
rissime regole, e precetti; M'auendolo mostrato à diu-  
intelligenti di questa professione per riportarne il loro par-  
sono stato da essi esortato, anzi pregato à publicarlo, asser-  
domi, che per la breuità, e facilità, con la quale s'esplicano  
regole, & offeruazioni appartenenti alla prattica, debbar-  
scorre di sodisfazione, & utile à gli studiosi di quest'Ar-  
Per non sepellire adunque il talento, che il Sig. Iddio per  
infinita bontà s'è compiaciuto donarmi lo lascio volentieri  
uscire alla luce, pregandoti gradirlo, e difenderlo dalle cal-  
lunnie di quelli, che non essendo buoni per se stessi d'opera  
virtuosamente, rodono l'opere altrui. Sappi però che  
è stata mia intenzione abbracciare ogni cosa, mà solo quella  
c'ho stimato necessario per costituire un buon Prattico. A-  
sicreda alcuno d'arrisnare alla perfetta intelligenza del com-  
porre

irre con li scil libri, senza la viva voce di ben fondato Ma-  
stro, poiche si trouerà ingannato, essendo più necessaria allo  
particolare la guida del Mastro, che quanti libri vi sono, velli-  
colo à chi intende.

Se vuoi per tanto approfittarti nella Musica prouedisi d'  
un intelligente Mastro che ti dia le lezioni gradatamente, e cõ  
sagge ragioni sappia correggere gli errori, che farai, poiche,  
come il Banchieri, se un Cieco guida l' altro, ambi due cadono  
nel fosso: Ne ti lasciare persuadere da certi ignoranti, che le  
regole siano superstizioni, e che basti solamente non fare  
errori quinte, e simili sciempiezzæ, altrimenti restarai sempre  
sepolto nelle tenebre del non sapere, e viui felice.





## Inlode dell' Autore!

**P**Er *passeggiar* d' eternità la via  
GIOVANNI insegna a regolar la *Mano*,  
E perche *ascenda* il nome suo *Soprano*  
Vuol sù 'l *Basso* fondar ogni *armonia*.

Con *brevi note lunga melodia*  
A vanti suoi compone, e 'l *Tempo in uano*,  
*Misurato* da lui, col dente infano  
L' *Armoniche virtù* roder desia.

Sich' eterno viurà, sin che *sonora*  
La *Voce* fra de sempiterni giri,  
Che *Maestri* li fur d' *Arte canora*.

Hor l' *Invidia*, se sà, *batta*, s' *adiri*,  
Ch' il nome suo *risuoneranno* ancora  
*Languidezze, tremor, fughe, sospiri*.

L' *Arido*!



# IN LODE DELL' AVTORE

Alli studiosi di Musica.

Canone a quattro voci

*Del Padre D. Agostino Bendinelli Canonico Regolare Lateranense.*

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.

Voiche di ben compor bra- ma tenete il Bo-

B.

noncia legete.

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

# Indice de i Teorici, e Prattici, de i quali l'Autore s'è seruito nella presente Opera .

Adriano Banchieri.  
Adriano Vuilaert.  
Agostino Pifa.  
Aguino Bresciano.  
Angelo Pelati.  
Alessandro Striggi.  
Antonio Brunelli.  
Atanasio Kircherò.  
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.  
Francelco Salines.  
Francesco Seueri.  
Francesco Soriano.  
Franchino Gaffurio.  
Galeazo Sabbattini.  
Gio. Battista Magoni.  
Gio. Battista Rossi.

Gio. Moton.  
Gio. Maria Artusi.  
Gio. Maria Lanfranchi.  
Gio. Paolo Cima.  
Gio. Pier Luigi Palestina.  
Giuovanni del Lago.  
Giuovanni Nasco.  
Giachetto Berchem.  
Giuovanni Spataro.  
Girolamo Diruta.  
Girolamo Frescobaldi.  
Grazioso Vberti.  
Giulio Cesare Marinelli.  
Giuseppe Maria Stella.  
Giuseppe Zarlino.  
Henrico Isaac.  
Henrico Glareano.  
Ihan Gero.  
Ioíquino.  
Il Prencipe di Venosa.  
Il Cauagliero Marino.  
Lodouico Cenci.  
Lodouico Cafali.  
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;



# MUSICO PRATTICO PARTE PRIMA.

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 MODANA,**

Et Accademico Filarmonico di Bologna.



*Dell' Origine della Musica. Capitolo Primo.*

**A** Gloria di Dio (senza il di cui aiuto non si può far cosa buona) daremo principio al nostro MUSICO PRATTICO vedendo prima, chi fosse l'Inuento: 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'Inuento della Musica; mà ben si dice, che dopo il Diluuio Pittagora la ritrouasse dal suono causato da alcuni Fabri, che percoteuano il ferro sopra l' Incudine: sentendosi questo Filosofo arriuare all' orecchio un

tro armonioso concento, dubitò, che nascesse dal battere diuer-  
de Fabri; onde fatti cambiare frà di loro i Martelli, e risultan-  
ne nondimeno l'istesso suono, giudicò, che dal peso differen-  
di quelli nascesse l'armonia; per il che fattili pesare, trouò, che  
l'uno era dodici libre: vno sei, e l'altro quattro. Da 12. à 6.  
si trouò la proporzione dupla forma dell'ottaua: da 6. à  
4. la proporzione lesquialtera forma della quinta, come diremo  
di basso.

Altri poi sapendo, che li fondamenti della Musica sono alcu-  
i determinati numeri, cominciorno à ridurli in pratica, lascian-  
do li cattui, e mostrando li buoni concenti in scritto con chia-  
rissime regole, le quali sono state inalzate à quella perfezione,  
che hoggi si trouano da diuersi Scrittori; e poco prima del nostro  
secolo (come afferma Pier Girolamo Gentili nell'Armonia del  
secolo) fù da Adriano Vuillaert riformata la Musica, e dal dot-  
tissimo 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 Cavalier Marino.

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

**L**A Musica non è altro, che armonia, e l'armonia è quel cō-  
cento causato da vna quantità di Voci, ò Suoni armoni-  
amente concordati insieme; per il che dice Vitruuo nel quinto  
libro della sua Architettura Capitolo quarto, che l'armonia è pro-  
priamente la modulazione delle canore, e sonore Voci. Si di-  
uisa in due parti, cioè in speculatiua, e pratica. La speculati-  
ua consiste nella cognizione delle cose intese solamente dall'Intel-  
letto, e sono le proporzioni de numeri sonori, e dissonori, la  
qualità

qualità, e natura loro, & altre sottigliezze. La pratica consista in ridurre in atto ciò, che considera lo speculativo, combinando insieme le consonanze, e dissonanze, dandoli il proprio luogo, & accompagnandole in guisa tale, che recchino diletto al udito. Altre diuisioni veggansi appresso gli scrittori di questa materia.

*Delle Proporzioni Musicali, e loro specie. Capitolo Terzo.*

**L**A Proporzion: (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 Proporzion d'egualità è comparazione d'vn numero simile ad vn' altro simile, come vno à 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 Proporzion d'inegualità è comparazione d'vn numero maggiore ad vn' altro minore, come due à vno  $\frac{2}{1}$ , ò trè à vno  $\frac{3}{1}$ , ouero trè à due  $\frac{3}{2}$ , &c.

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

La Proporzione del genere moltiplice ( 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*, perche il numero maggiore contiene tre 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 tre à due  $\frac{3}{2}$ , e si chiama *sesquialtera*, ouero quattro à tre  $\frac{4}{3}$ , e si chiama *sesquiterza*, e così dell' altre in infinito.

Si dice *sesquialtera*, perche il numero maggiore contiene vna volta il minore, e di più la sua metà; per il che *sesqui* ( secondo l' 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 sarà cinque comparato à quattro  $\frac{5}{4}$ , si chiamerà *sesquiquarta* per l' istessa ragione, potendosi procedere in infinito, come s' è detto di sopra.

La Proporzione del genere *superparziale* è quella, nella quale

le il numero maggiore contiene vna sol volta il minore, e di alcune sue parti, come cinque à tre  $\frac{5}{3}$ , e si chiama *superbiparzi-*

*tesserza*, ouero sette à quattro  $\frac{7}{4}$ , e vien detta *supertriparziensequa-*

*ta*. Si dice *superbiparziensettera*, perche il cinque contiene tutto il numero tre, e di più due parti del tre: *supertriparziensequa-*

*ta*, perche il sette contiene tutto il numero quattro, e di più tre parti; e se sarà noue comparato à cinque  $\frac{9}{5}$ , si dirà *superquadri-*

*parziensequinta*, discorrendo nell' istesso modo proporzionatamente di qualsiuoglia altra; mà si noti, che ogni numero dall' vni 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 Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche parte prima Capitolo 12. e perciò quando s'è detto, e si dirà vn

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 proporzione

*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'ogn' 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



o il Prattico 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 Prattica si ricercano, lasciando molt' altre speculazioni à chi più è intelligente di me.

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

CONSONANZE	LA Diapason, ouero ottaua hà la sua origine dalla proporzione dupla.	2. & 1.
	La Diapente, ouero Quinta, dalla proporzione sesquialtera.	3, e 2.
	La Diatessaron, ouero Quarta, dalla proporzione sesquiterza.	4, e 3.
	Il Ditono, ouero Terza maggiore, dalla proporzione sesquiquarta.	5, e 4.
	Il Semiditono, ouero Terza minore, dalla proporzione sesquiquinta.	6, e 5.
	L' Effacordo maggiore, ouero Sesta maggiore, dalla proporzione superbiparzieme terza.	5, e 3.
	L' Effacordo minore, ouero Sesta minore, dalla proporzione supettriparzieme quinta.	8, e 5.

**D**ell' Vnisono non si parla, per essere nella proporzione d' egualità; oltre di che non è consonanza, nè dissonanza

za, mà principio di qualsuoglia consonanza, e dissonanza, come l' unità non è numero, mà principio di qualsuoglia numero.

<b>D</b>	Il Ditono con la Diapente, ouero settima maggiore hà sua origine, ò forma dalla prop: super setteparziente-	
<b>I</b>	ottraua.	15, e
<b>S</b>	Il Semiditono con la Diapente, ouero settima minore, dà la proporzione superquadriparzientequinta.	9, e
<b>S</b>	La Semidiapente, ouero quinta falsa, dalla prop: superdi-	
<b>O</b>	cinoueparzientequarantacinque.	64, e 4
	Il Tritono, ouero quarta falsa, dalla prop: supertredicipa-	
	zientetrentadue.	45, e 3
<b>Z</b>	Il Tuono maggiore, dalla proporzione <i>ouero secon-</i>	
<b>V</b>	sesquiottraua.	<i>da</i> 9, e
<b>Z</b>	Il Tuono minore, dalla prop: <i>maggiore</i>	
	sesquinona.	10, e
	Il Semituono maggiore, dalla prop: <i>ouero se-</i>	
<b>Z</b>	sesquiquintadecima.	<i>conda</i> 16, e 1
<b>E</b>	Il Semituono minore, dalla prop: <i>minore</i>	
	sesquiuigesimaquarta.	25, e 2
	Il Comma dalla prop: sesquiottantesima.	81, e 8

**L** I sudetti numeri sono la radice delle Consonanze, e Dissonanze; poiche ( come dice il Zarlino ) è impossibile ridurrele in numeri minori di loro. Le replicate, ò deriuare, come la duodecima, la nona, e così dell' altre, s' hauranno col duplicare il numero maggiore della proporzione, lasciando sem-  
pre

pre 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.*

**V**olendo 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, in oltre si deue porre vn Scannello, ò Ponticello mobile poco più alto d' vna costa di coltello in luogo, e dalla parte destra, ò sinistra vi restino tante di quelle parti disse, quante ne contiene il numero minore, come per esempio, quinta hà la sua origine trà 3. e 2. diuidendo vna delle dette corde in trè parti eguali, e collocando lo Scannello, ò Ponticello in luogo, che da vna parte dello strumento glie ne resta due, li poi toccando le dette due parti con l' altra corda à voto, aurà il suono della quinta perfetta.

Volendo ancora prouare le radici delle Consonanze, e Dissonanze replicate, si deue raddoppiare il numero maggiore, (cogìà s'è detto) per esempio la quinta semplice hà la sua forza trà 3, e 2. (come habbiamo veduto) duplicando il 3. s' haue, e diuidendo la corda nel modo sopradetto in sei parti eguali facendone restare dalla parte destra, ò sinistra dello strumento tante parti, quante denota il numero minore, che è il 2, s' haue suono della quinta duplicata, ò duodecima, toccando le dette parti con l' altra corda à voto.

# P A R T E P R I M A

9

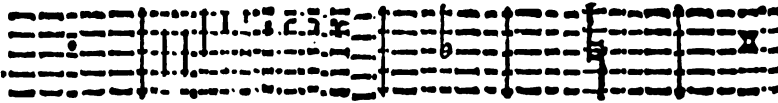
*Di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti.  
Capitolo Sesto.*

**A**lla Composizione de i Canti concorrono li qui sottoposti segni.

RI. 

*Segni del*

*Chiaui. Tempo. Figure, ò Note.*

GHE. 

*Punto. Pause. B molle. B quadro. Diesis.*

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 Duodemo 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 re*: la seconda *C sol fa re*; e la terza *G sol re re*, come si vede.



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

B Del

## Del Tempo Musicale. Capitolo Settimo.

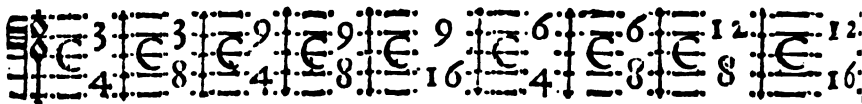
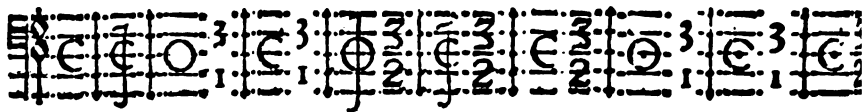
Il Tempo, cioè segno del Tempo, serue per dar indizio del valore delle figure, & dimostra sotto che battuta vadino usurate. Si diuide in perfetto, & imperfetto: Il circolo  $\bigcirc$  è segno del Tempo perfetto, & è atto à dar perfezione, & al- $\bigcirc$  razione alle figure. Sotto di lui si costituisce il valore d'  $\text{—}$  vna semibreue per battuta, come eziandio in questo,  $\text{—}$  segno del tempo imperfetto, il quale (secondo alcuni) non  $\text{—}$  può perfezionare, ne alterare, mentre non sia accompagnato d' vn punto  $\text{—}$  chiamato prolazione, che (come dice il Lusitano) aggiunge il valore d' vna minima alla semibreue, come anche in questo altro.  $\text{—}$

Il circo  $\bigcirc$  lo, e semicircolo semplici vengono alle volte tra-

trasfati,  $\text{—}$  per diminuire le figure la metà del loro primo valore, come per esempio, doue andaua vna semibreue alla battuta,  $\text{—}$  per tal trauerso n' anderanno due; e quando il semicircolo è riuoltato,  $\text{—}$  come fece Morales nella Messa *Aue Maria*, & il Palestini  $\text{—}$  nella Messa *l' Homè Armè*, le figure stano diminute  $\text{—}$  la metà del valore, che hauerebbero, se il segno fosse posto alla dritta, e ciò praticai anch'io nella mia vera terza al numero 27, e 28.



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

*Segni del Tempo, e Proporzioni usate da i moderni.*

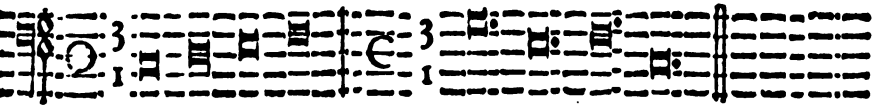




Il primo segno, per essere il più adoperato, viene chiamato tempo ordinario, o alla semibreue, perche vi v'è il valore d' una semibreue per battuta. Il secondo, perche vi v'è il valore d' una breue per battuta, viene similmente chiamato tempo alla breue sotto del quale si cantano tutte le figure per metà del loro primo valore, da i moderni viene però usato come il primo, battendo solo alquanto più presto, per renderlo più facile alli Cantori praticarlo. De gli altri poi che seguono, per maggiore breuezza 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  $\frac{3}{1}$   $\frac{3}{1}$  non può collocarsi il valore di tre semibreui per bat.  $\frac{3}{1}$   $\frac{3}{1}$  (il che da alcuni non viene osservato) perche la breue è la principal figura del tempo, & la semibreue della prolatione, 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 proporzione  $\frac{3}{1}$ , si deue accompagnarla con il segno del tempo senza pro-

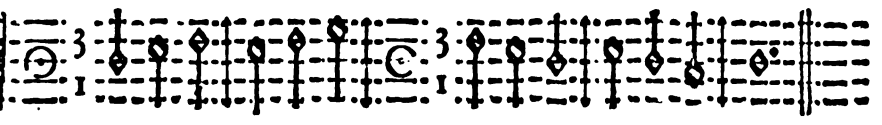
# MUSICO PRACTICO


lazione,  con il circolo per la perfezione, e con il se-  
 micirco-  lo per l' imperfezione, in questo modo.

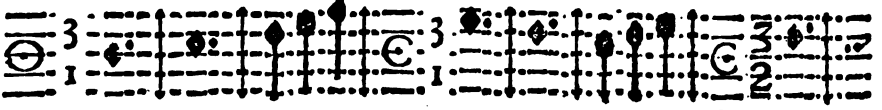
*Semib.* 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3.



Sotto i segni poi con la prolazione  deuesi consti-  
 tuire il valore di tre minime per battuto  ra, come qui  
 si vede; il che benissimo dichiara la pro-  
 porzione; poi-



che sotto la prolazione senza numeri, si può anche cantare vna  
 minima sola per battuta, come s' elpicarà à suo luogo; mà vo-  
 lendo, che la proporzione sotto la prolazione sia soggetta al tem-  
 po, e non alla prolazione, si deue segnare in questo modo,   
 come fece il Palestina nell' accennata Messa, e volendo, che  
 semibreue non sia sotto posta alla perfezione sotto la pro-  
 latione, come anche la breue sotto à qualsiuoglia proporzione  
 imperfetta, si deuono oscurar e tutte le figure in questa maniera, e quã-





*Prolazione imperfetta.*



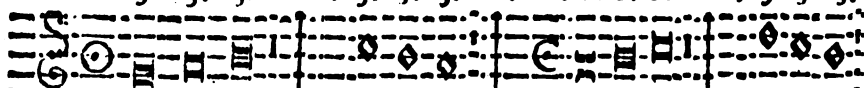
*Tripla imperfetta.*

*Sesquialtera mag. imperfetta.*

do la proporzione di qualsiuoglia sorte si vuol distruggere (o il modo mostrato di sopra nel terzo Capitolo) si segna il tempo dopo di lei, come nell'vno, e l'altro modo fù praticato in Palestina nella Messa *Virtute Magna*, e da me nella terza, e la mia Opera.

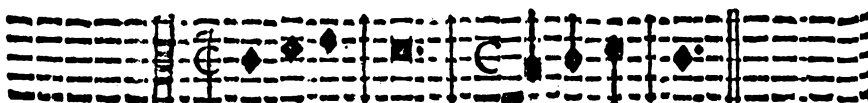
Trà l'vno, e l'altro segno con la prolazione  vi è questa differenza, che il primo fa perfetta la breue in  virtù di tempo perfetto, cioè la fa essere del valore di tre semibreue e fa eziandio perfetta la semibreue in virtù della prolazione, cioè la fa essere del valore di tre minime, mentre però non 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 di Palestina.

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



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

Si trouano eziandio alcuni Canti in questa maniera, che dal



*Emisola maggiore.*      *Emisola minore.*      *Musici*



# 14 MUSICO PRACTICO

I Musici sono chiamati Emiolia, e vengono usati sotto la battuta eguale.

Per ultimo si deve avvertire, che l'introdurre le proporzioni i Canti, senza segno del tempo è ( come dice Valerio Bonafede nelle sue Regole di Musica ) come mettere i Soldati in Campo senza Capitano.

## *Delle Figure Musicali, e loro Valore. Capitolo Ottavo.*

E Figure musicali ( dette ancora note ) sono noue, cioè Massima, Lunga, Breue, Semibreue, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, e Biscroma da altri chiamata Quartrima, o Fulca: ciascheduna di loro ha il suo valore, e la sua uisa, eccettuata la Biscroma in quanto alla pausa, per essere uicissima.

8.
4.
2.
1.
à una

*gli ue uà* 2. 4. 8. 16. 32. 6. 12.

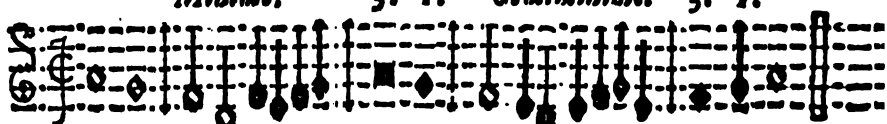
*Max. Lung. Bre. Sem. Min. Sem. Cro. Sem. Bis. Cro. Sem.*

*Pause, dette ancora figure mate.*

Ufano i Musici d' oscurare la Breue, e Semibreue. La Breue oscurata sotto i segni del tempo imperfetto, resta diminuta la quarta

quarta parte del suo ordinario valore, e la Semibreue oscurata per suo accompagnamento, la metà; ma quando viene oscurata in principio di battuta, resta diminuta anch' ella la quarta parte

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

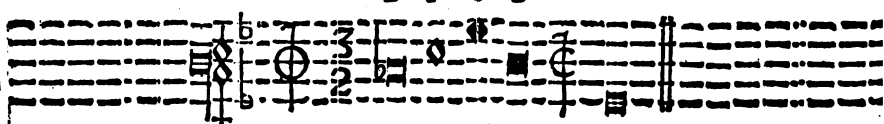


Si trouano eziandio nelle Cantilene antiche alcune figure meze oscurate, le quali perdono l'ottaua parte dell' ordinario valore.

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



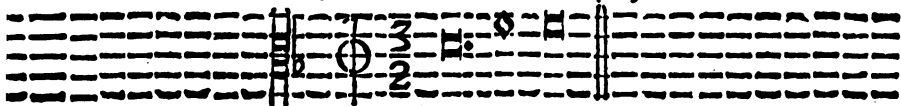
*Est per Prophetas.*

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

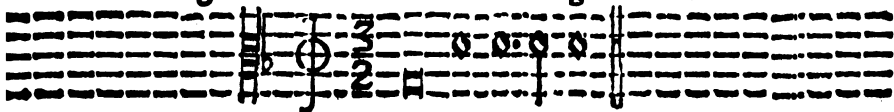
Vogliono alcuni, che tale oscurità serua per mostrare le figure sincopate, il che è falso, non trouandosi nelle Composizioni di buoni Autori introdotta l' oscurità, se non per le cause sudette, come si può vedere nell' Opere di Morales, Costanzo Porta, Palestrina, ed altri simili.

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

**L** Punto nelle composizioni fa diuersi effetti, cioè perfeziona, augumenta, diuide, & altera le figure, come dalli sotto posti esempi tolti dalla sudetta Messa di Costanzo Porta, e dalla *Messa Gaude Barbara* di Morales, si può vedere, come eziandio nel 10. 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: augumenta, quan-

*Di Costanzo Porta. Punto di perfezione.**Qui ex parte.*

lo è posto appresso quella figura, che non può essere perfetta, tanto nel segno di perfezione, quanto d'imperfezione, e la fa crescere la metà del suo primo valore: diuide, quando è colloca-

*Di Costanzo Porta. Punto d'augmentazione.**Et in spiritum*

to fra due figure simili minori racchiuse fra due maggiori sue vicine nel segno di perfezione, & oltre il diuidere, fa diuenire imperfetta

perfetta l'vna, e l'altra figura maggiore: altera, quando si u

*Di Morales. Punto di diuisione.*

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of rhythmic figures: a large circle (Mafima), a smaller circle (Breue), a circle with a vertical line through it (Semibreue), and a circle with a vertical line and a dot (Minima). A '2.' above the staff indicates a division. The word 'Ofanna' is written below the staff.

ua auanti à due figure simili sotto il detto segno di perfezione, quali siano innanzi à vna maggiore, e fa raddoppiar il valore alla seconda figura, che dopo lui segue.

*Di Morales punto d'alterazione.*

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of rhythmic figures: a large circle (Mafima), a smaller circle (Breue), a circle with a vertical line through it (Semibreue), and a circle with a vertical line and a dot (Minima). A '2.' above the staff indicates an alteration. The word 'Ofanna' is written below the staff.

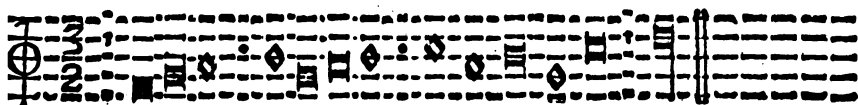
Le figure sottoposte alla perfezione sono quattro, Mafima Lunga, Breue, e Semibreue: la Mafima sotto il modo maggior perfetto: la Lunga sotto il modo minor perfetto: la Breue sotto il tempo perfetto, e la Semibreue sotto la prolazione.

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

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

Le figure sogette all'imperfezione si fanno imperfette dal co-  
e, dal punto, da figure minor di loro, e da pause similmen-  
minor di loro, che dopo d'esse immediatamente seguono,  
ne quì l'esempio chiaramente dimostra.

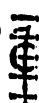
vibreus. 2. 2. 2. 2. 2. 2.



*Tutte le Breui imperfette.*

Non si tratta diffusamente del modo, perche non è praticato,  
bene fù da me vsato nel Canone à due milla, e cinque cento  
anta due Voci diuise in sei cento quaranta otto Chori, come si  
è nell' Opera terza, lo feci solo per capriccio: sapendo benis-  
simo non potersi praticare il detto Canone, per mancanza di  
Voci, onde lo ridussi al numero 22. in figure minori à otto vo-  
ce, come si può vedere.

### *Delle Pause. Capitolo Decimo.*

E pause seruono nella Musica per ornarla di varie fughe,  
soggetti, & imitazioni, e (come dice Orazio Scaletta nel-  
la Scala di Musica) per dar riposo à i Cantori. Hanno au-  
ta di dar perfezione, & imperfezione alle figure, & esse non  
sottoposte ad alcun' accidente. Sotto il semicircolo sem-  
e trauerfato  vagliono tanto quanto le tue figure.

MI

+

La pausa  $\overline{\text{F}}_3$  di breue sotto la  $\overline{\text{F}}_3$  sesquialtera maggiore, et sotto perfetta,  $\overline{\text{O}}_2$  quanto imperfetta  $\overline{\text{F}}_2$ , e sotto la tripla, si per-

fetta,  $\overline{\text{O}}_3$  come imperfetta  $\overline{\text{F}}_3$  vale vna battuta: auuertendopero,  $\overline{\text{O}}_1$  che due pause di  $\overline{\text{F}}_1$  Semibreue non possono dimostrare il valore d'vna battuta, perche glie ne v'è trè, secondo che habbiamo altroue dimostrato.

La pausa di Semibreue sotto à qualsiuoglia altro segno di proporzione sempre vale vna battuta, eccetuato sotto la prolatione quando per auentura vi si douesse collocare vna Minima sola per battuta, che in tal caso la sudetta pausa ne valeria trè: quella 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'uso 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 Croma detta mezo sospiro, sotto la proporzione di dodici Semicrome per battuta vale la quarta parte di detta battuta: sotto la proporzione di noue Semicrome, e 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

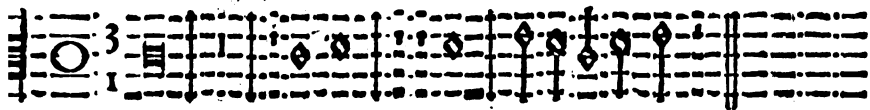
# MUSICO PRATTICO

La pausa di Semicroma sotto à qualsiuoglia indizio del po vale tanto quanto la sua figura.

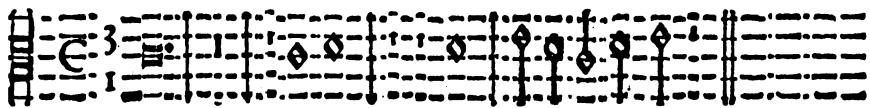
*Esempio di tutte le proporzioni mostrate di sopra nel settimo Capito-  
lo, e delle figure, e pause, che sotto à ciascheduna di loro si deve con-  
uere.*

*tute una. una. una. una. una.*

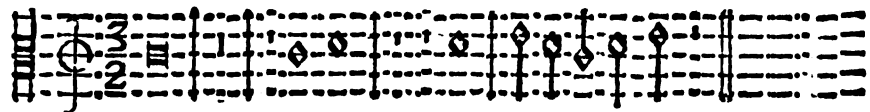
*Tripla perfetta, nella quale vanno tre Semibreui per battuta,  
due in battere, & una in leuare.*



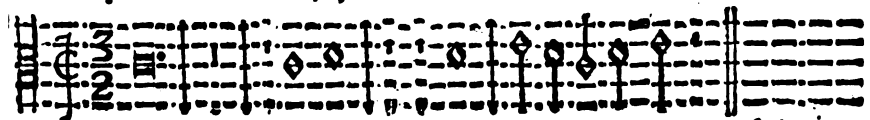
*Tripla imperfetta, nella quale vanno tre Semibreui per battuta,  
due in battere, & una in leuare.*



*Sesquialtera maggiore perfetta, nella quale vanno tre Semibreui  
per battuta nel modo sopradetto.*



*Sesquialtera maggiore imperfetta, nella quale vanno tre Semi-  
breui per battuta nel sopradetto modo.*

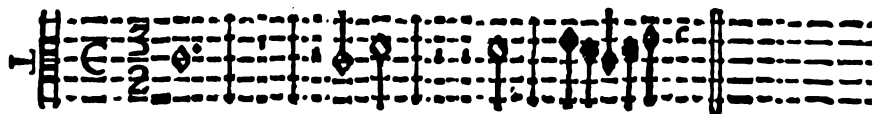


*Sesqui-*

# PARTE PRIMA

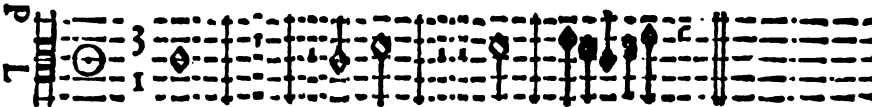
Battute una. una. una. una. una.

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



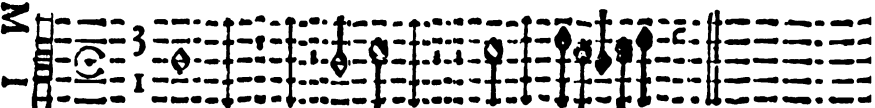
T  
R  
I  
P  
L  
A

*Prolazione maggiore perfetta, nella quale vanno tre Minime per battuta nel sudetto modo.*



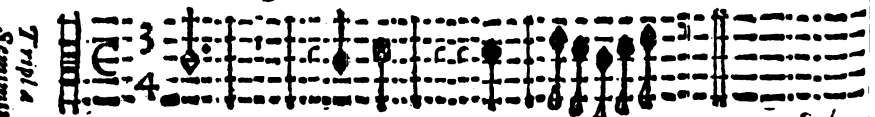
M  
I  
N  
O  
R  
E

*Prolazione minore perfetta, nella quale vanno similmente in Minime per battuta, due in battere, & una in leuare.*



M  
I  
N  
O  
R  
E

*Sub sesquiterza, nella quale vanno tre Semiminime per battuta, due in battere, & una in leuare.*



T  
r  
i  
p  
l  
a  
d  
i  
S  
e  
m  
i  
m  
i  
n  
i  
m  
e

Sub-



Battute una. una. una. una una.

Sub dupla sub superbiarziense terza, nella quale vanno tre Cro- per battuta, due in battere, & una in leuare.

Tripola di

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

Nonupla di

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

Nonupla

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

Nonupla di

Superbiarziense quarta, nella quale vanno sei Semiminime per bat- ta, tre in battere, e tre in leuare.

Sesupla di

# PARTE PRIMA

Battute          una.          una.          una.          una.

*Subsuperbiparziante sesta, nella quale vanno sei Crome, per battuta, tre in battere, e tre in leuare.*

Sesquialtera di Crome.

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

Dodecupla di Crome.

*Subsuperquadrupartientedodecima, nella quale vanno dodici microme per battuta, sei in battere, e sei in leuare.*

Dodecupla di Semicrome.

*Altro modo di collocare dodici Crome per battuta.*

Ottupla, e Dodecupla di Crome.

6. 12.

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

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 deono costituire ſotto l' iſteſſa battuta eguale, e tutte le proporzioni di battuta ineguale ſi deono anch' eſſe costituire ſotto la medefima battuta ineguale, non variandoſi altro, che alle volte moto in queſta maniera, cioè facendolo hora ordinario, hora adagio, & hora preſto, ſecondo il voler del Compoſitore; per che ſi poſſono far Compoſizioni, nelle quali le parti ſiano ſegnate diuerſamente, purchè i ſegni poſſano eſſere gouernari 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 hà cognizione di tutte le ſopra poſte proporzioni, e della battuta, della quale più auanti ſe ne ragionerà.

Le pauſe di Maſſima, e lunga ſotto le proporzioni di trè Senibrevi 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.

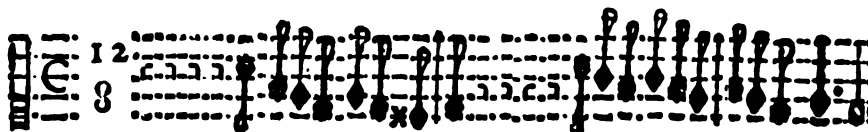
Alcuni tengono opinione, che ſi debba dimoſtrare con più ſegni vna parte di battuta ſotto à diuerſe delle proporzioni di ſopra poſte; nel che quanto s' ingannano ſi può conoſcere da ciò che ſegue.

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 dimoſtrate vna ſola delle dette parti con più ſegni, come hanno fatto al-

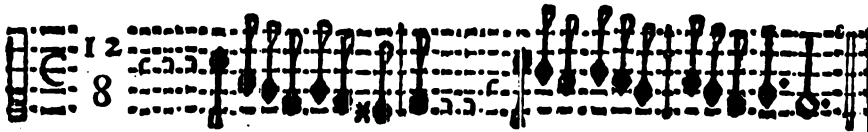
PARTE PRIMA

21

cuni, poiche quanto saranno i segni, tanto saranno le parti, e gli, ò ineguali, secondo i detti segni, & in oltre non si può facilmente spartite all' improuiso, come qui si può comprend



mà se si segnarà in quest' altra maniera starà meglio, è farà p  
practicabile .



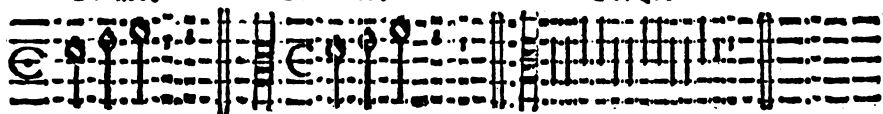
E'ben però vero, che si come due pause di Semibreue sotto la Tripla, e lesquialtera maggiore, e due pause di Minima sotto la lesquialtera minore, e sotto la Prolazione, non possono dimostrare vna battuta, perche gliene v' à trè, così anche due pause di Croma sotto la sudetta proporzione di dodici Crome per battuta non possono dimostrare vn quarto di detta battuta, perche gliene v' à similmente trè, e questa ragione s'intende ancora in alcune altre delle sopradette proporzioni, proporzionatamente applicate secondo la qualità della battuta, come nella testa mia Opera

ò chiaramente vedere. Auuertà il Compositore di non far le ase sincopate, come qui sotto nel primo modo si vede, poi- e appottarebbero difficoltà nel praticarle; mà in tal caso si de- no segnare, come nel secondo si dimostra: il che s'intende iamdio dell' altre, e douendo segnare più, e più seguite, le se- arà, come nel terzo appare sino à quel numero, che gli occorrerà.

Primo.

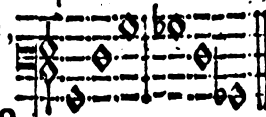
Secondo.

Terzo.



el B molle  $b$ , B quadro  $\square$ , Diesis Cromatico,  $\times$  Diesis Enar- monico,  $x$  e d' altre cose appartenenti alla Composizione.

Capitolo Vndecimo.

**D**ice Nicola Vicentino nella sua Pratica Musicale libro pri- mo Capitolo Terzo, che il B molle  $b$  fù posto in vso da uido Arcino per formare la quarta, e quinta perfetta da F fa : à B mi acuto, e graue, come qui si vede,  collocò il detto B. molle nella corda B per imostrare, che vi si douesse dir fa abbassando la voce vn semituono, & acciò che si conoscesse quando nella su- etta corda B vi si douea dir mi, e ritornar la voce nel suo pro- rio luogo naturale dopo il detto B molle, vi collocò quest' altro : gno  $\square$  chiamandolo B quadro.

Altri poi hanno ritrouato questo segno  $\times$  per diuidere il tuo- o alzando la voce vn semituono nella corda, oue si ritroua col- ocato, e quest' altro  $x$  è stato posto in vso per diuidere il se- nituono alzando la voce due Commi nelle corde doue si ritroua osto: il primo segno  $\times$  vien chiamato Diesis Cromatico, perche serue

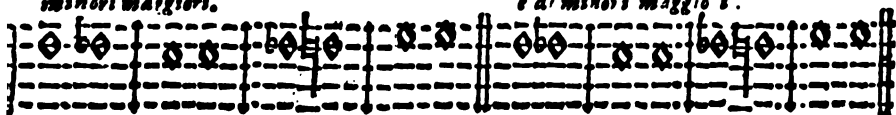
serue alla dimostrazione del Genere similmentè Cromatico il secondo x vien chiamato Diesis Enarmonico, perche serue ritimente alla dimostrazione del Genere Enarmonico, come vltimo Capitolo di questa prima parte vedremo.

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 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, all'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 qui sotto si vederà: tra 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 uolta però è stato posto in vso di leuarvi anche il detto B molle con l'accennato 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.

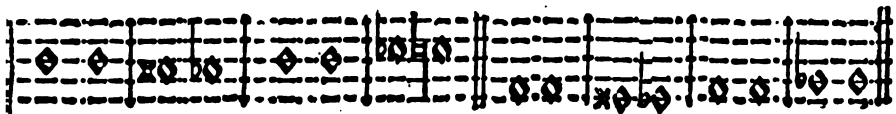
Il B molle, B quadro, e Diesis Cromatico seruono nella Musica per accidente, cambiando alcuna consonanza di maggiore in minore, o di minore in maggiore nel modo seguente, e per trasportare alle volte le Cantilene fuori delle sue corde per comodità de' Cantori, come nella seconda parte vederemo.

*Terze cambiate da maggiori minori, e di  
minori maggiori.*

*Sette cambiate di maggiori minori,  
e di minori maggio s.*

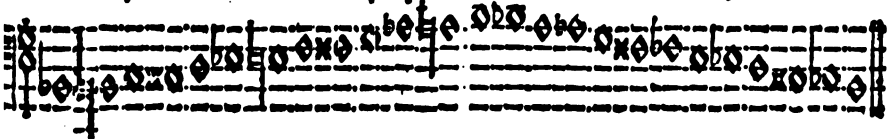


3 3 3 3 3 3 3 3 6 6 6 6 6 6 6 6  
 MA. MI. MI. MA. MI. MA. MA. MI. MA. MI. MI. MA. MI. MA. MI.



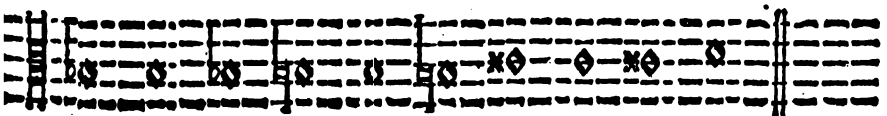
Il B quadro, & il Diesis devono procedere dal grave all'acuto, & il B molle dall'acuto al grave; mà quando il Canto farà per il molle, o per Diesis, si può ascendere, e descender, che tutto è buono.

*Proprio procedere del B quadro, b molle, e x Diesis.*

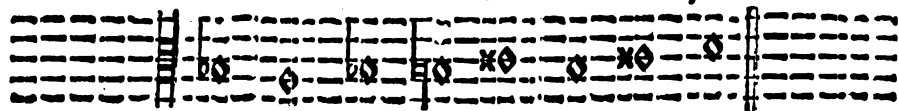


Quando si pongono più figure seguenti in vna istessa corda, e a prima è segnata con vno de i sudetti segni, s'intendono segnate ancora l'altre, che però è superfluo (secondo il Piccini) il segnarle in questo modo;

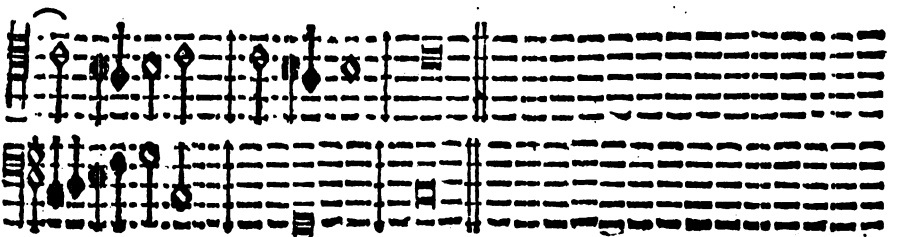
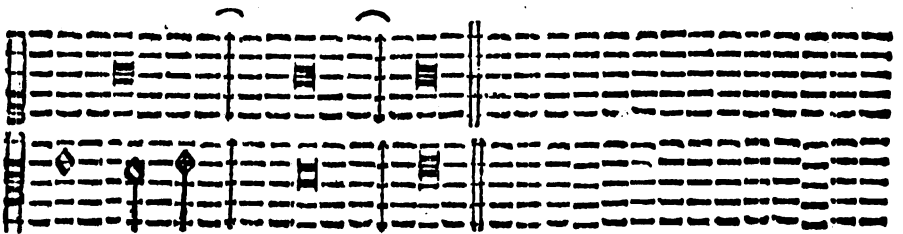
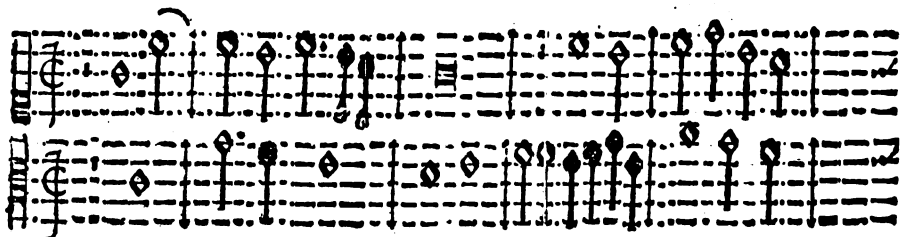
*Il secondo b, molle, e b quadro B, e Diesis x sono superflui.*









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



Si deue notare, che si può eziandio fare Cōposizioni perfette, senza l'interuento d' alcuno dei sopradetti legni, 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 scuar il B molle, e se questo non si fosse vltato, quello non si faria ritrouato: che se bene il B quadro corre frà le Cantilene naturali non è però il sopra descritto, il quale non per altro vien 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 Chiavi 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 Pratici, e che da qualche intelligente gli ne sia richietta 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 ne passo ad altre cose maggiori.

Come siano state ritronate tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti. Capitolo Duodecimo.

**G**Li antichi (al parere di Gracioso Vberti nel suo Contratto 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 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 inventori 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 cauò dal principio de versi, che si leggono nell' Inno vespertino di S. Gio. Battista, come qui si può comprendere.

1. Vt. *VT* queant laxis  
2. RE. *RE* sonare fibris  
3. MI. *MI*ra gestorum

4. FA. *FA*muli tuorum  
5. SOL. *SOL*ue polluci  
6. LA. *LA*bij reatum, &c.

Le lettere, e sillabe replicò più volte, accioche tanto il graue, quanto l'acuto, e sopracuto si potessero modulare: in oltre à dette lettere, e sillabe aggiunte alcune figure quadre chiamate note, di cui al presense 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 ritrovasse le pause, e le diuersi sorti di tempi, con molt' altre cose, è del tutto incerto, per la moltitudine de Teorici, e Prattici, che di Musica hanno scritto, e composto. Mà per ritornare à quanto diceuamo, dopo, che l' Aretino hebbe ritrouate le sudette cose, le dispole per ordine sopra la Mano sinistra, accioche ogni Scolaro di Musica potesse con maggior facilità apprenderele, senza consumarui le decine 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, e per natura: le prime lettere dimostrano l' ordine graue: le duplicata l' ordine acuto, 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.

*Diuisione, e dichiarazione di ciò, che nella detta Mano si contiene.*

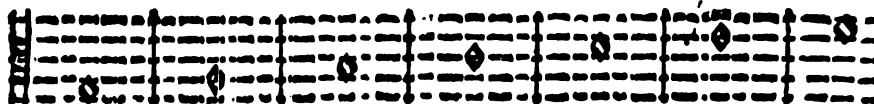
*Ordine graue, Acuto, e Sopracuto.*

G A B C D E F      g a b c d e f      gg aa bb cc dd ee

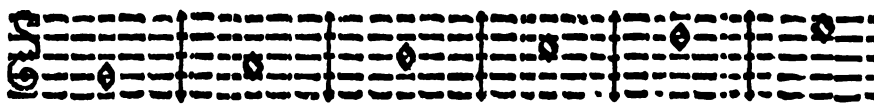
*Gamma vt, A re, B mi, C fa vt, D sol re, E la mi, F fa vt, G sol*

# PARTE PRIMA

33



*G sol re ut, A la mi re, B fa B mi, C sol fa re, D la sol re, E la mi, F fa*



*G sol re ut, A la mi re, B fa B mi, C sol fa re, D la sol re, E la mi*

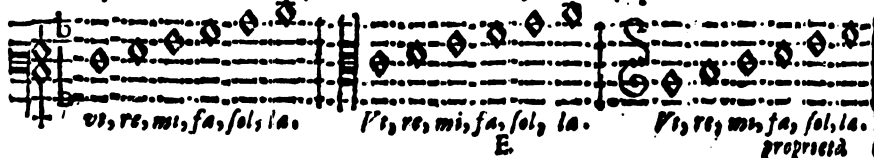
Nota, che quelle lettere, che sono accompagnate d' vna sillaba, non partecipano, se non d' vna proprietà, ò natura Cantio: quelle, che sono accompagnate di due, partecipano simamente di due proprietà; e quelle, che sono accompagnate di tre sillabe, parimente partecipano di tutte tre le proprietà, ò nature sudette.

*Dichiarazione delle predesse lettere, e sillabe.*

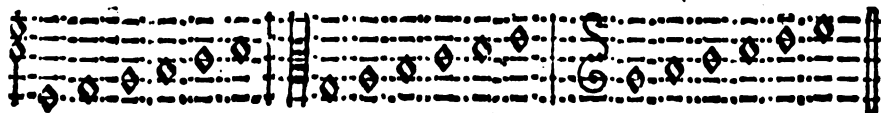
G sol	per N.	A la	per N.	B fa	per b.	C sol	per b.
re	per b.	mi	per b.	B mi	per B	fa	per B
ut	per B	re	per B			ut	per N.

D la	per b.	E la	per B	F fa	per N.
sol	per B	mi	per N.	ut	per b.
re	per N.				

*Proprietà di b molle, di Natura, e di B quadro.*



Proprietà di  $\square$  quadro Grave, Acuto, e Sopracuto.

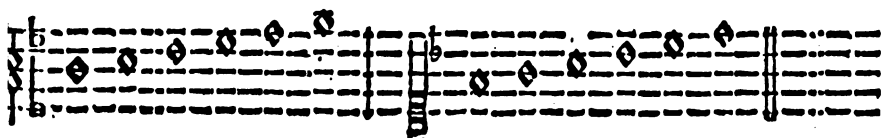


VE

VI

VE

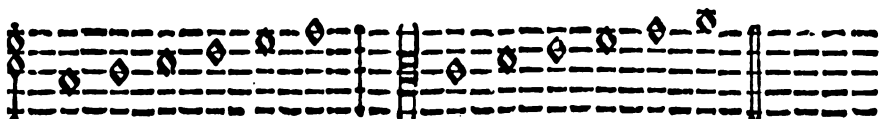
Proprietà di  $b$  molle,  $G$  acuto, e  $\text{C}$  Acuto.



VE

VE

Proprietà di natura Grave, e Acuta.



VE

VE

Deve il diligente Scolaro, se desidera far qualche profitto, imparare bene à memoria le sopra accennate lettere, e sillabe, e facile leggere nell' ascendere, cioè  $G$  sol re ut,  $A$  la mi re,  $B$  fa  $\square$ ,  $C$  sol fa ut,  $D$  la sol re,  $E$  la mi,  $F$  fa ut, e nel discendere cioè  $la$  mi,  $D$  la sol re,  $C$  sol fa ut,  $B$  fa  $\square$  mi,  $A$  la mi re, e  $G$  sol re: in oltre imparate le mutazioni per  $B$  quadro, e per  $b$  molle: e per  $B$  quadro si fanno in  $A$  la mi re, in  $D$  la sol re, e in  $E$  mi: in  $E$  la mi per discendere, in  $D$  la sol re, per ascendere, e in  $A$  la mi per ascendere, e discendere. Quelle per  $b$  molle si fanno in  $la$  sol re, in  $G$  sol re ut, e in  $A$  la mi re: in  $A$  la mi re, per discendere

scendere in *O sol re ut*, per ascendere, & in *D la sol re*, per ascendere, e descendere: per ascendere si dice *re* nel luogo della mazione, e per descendere si dice *la*, tanto per *B* quadro, quanto per *b* molle. S' auverta, che in vece della sillaba *Ut* i moti si seruono di questa *Do*, per essere più risuonante.

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

*Esempio ascendente, senza mutazione.*

*Do re mi fa sol la fa      Do re mi fa sol la fa      Do re mi fa sol la fa*

*Esempio ascendente, con mutazione.*

*Do re mi fa sol re mi fa      Do re mi fa sol re mi fa      Do re mi fa re mi fa*

*Esempio descendente, senza mutazione.*

*la sol fa mi re do      la sol fa mi re do      la sol fa mi re do*

*Esempio descendente, con mutazione.*

*la sol fa la sol fa mi      la sol fa la sol fa mi      la sol fa mi la sol fa mi*

*mpio ascendente, e descendente con tutte le mutazioni per Bquadro.*

*Do      re      la      la      re*

*mpio ascendente, e descendente con tutte le mutazioni per b violle.*

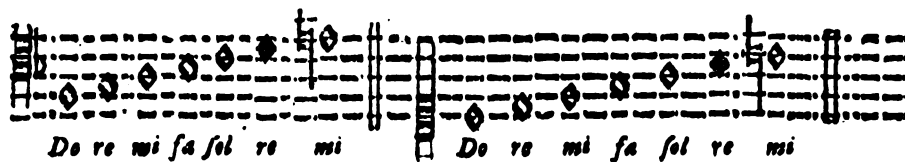
*Do      re      la      la      re*

Qui è d'auvertire, che alla nota dell'ultima posizione, ò cordi queste deduzioni, vi s'intende naturalmente il b molle per

*Do re mi fa sol la fa      Do re mi fa sol la fa*

dolcire l'asprezza del tritono, come in molte Cantilene di buoni Autori si può vedere, e quando per auventura vi si troua collocato

locato appresso il  $\text{L}$  quadro, si deue fare la mutazione nel  $\text{la}$  dicendo *re mi* in vece di *la fa*, poichela sillaba *fa* s'appartiene so



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

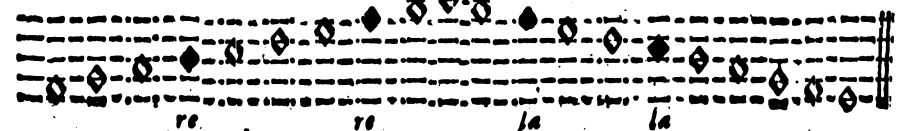
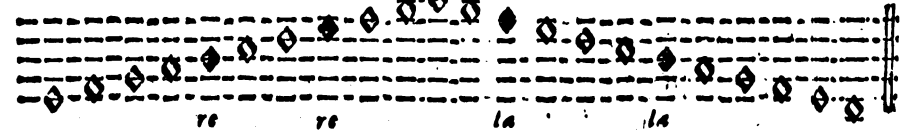
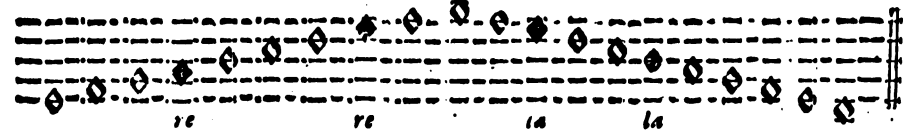
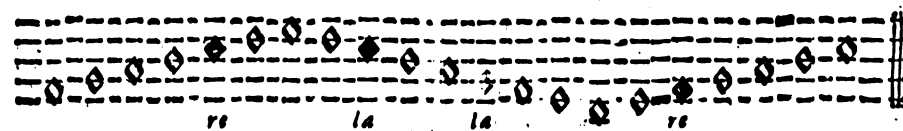
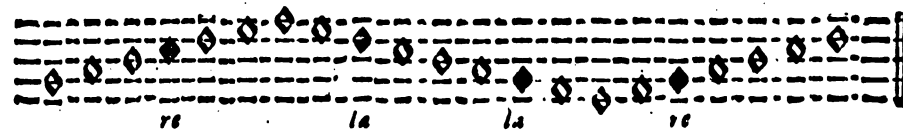
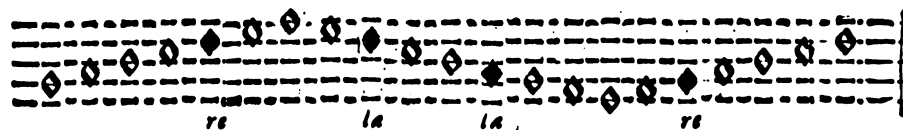
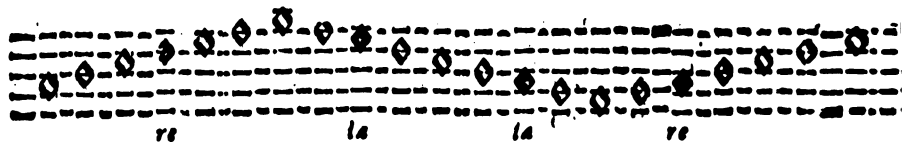
Non hò dimostrato in figura la sopra accennata Mano, sì per ritrouarsi quasi in tutti i Trattati di Canto fermo, e figurato, come per essere à nostri giorni di poco giouamento il dire *Gammama ut, A re, B mi*, &c. nelle gionture delle dita; però è necessario ch' ogni Scolaro impari ciò, che in essa si contiene, poichè 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 Cavaliere Ercole Bottrigari nel suo Dialogo de Concerti.



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


The image displays a musical score for a single system, consisting of eight staves. The notation is in a historical style, likely from an 18th-century music book. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with a flat symbol (B molle). The staves are arranged vertically, and the music is written in a single system across all staves. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The flat symbol is used to indicate the key signature, which is B-flat. The overall appearance is that of a printed musical score from a historical text.

qual si voglia forte di Canto, tanto per  $\text{♩}$  qua-  
 ■ Diesis per tutte le Chiatli.




*Della Battuta Musicale. Capitolo Decimoterzo.*

**L**A Battuta Musicale da alcuni chiamata *catto* 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 sarebbe difficile alli Cantori, e Sonatori, il praticarle ordinatamente, come dichiara Stefano Vanco nel suo Recancto, e Gio. Battista Rossi nel suo Organo de Cantori.

Adunque la Battuta serue per misura delle figure, & ordinariamente viene vñata in due maniere, cioè eguale, & ineguale: l'eguale si divide 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 so-

6 12.

pra posto è pari, come quì 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,  quãdo però tutte le par-

ti 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

11011  
RIVOLTO

lestina

leſtina, il che praticai ancor io 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-

mero ſopra poſto è diſpari, come queſte  $3. 9.$   
 $1. 4.$

*Delle Legature antiche, e moderne. Capitolo Decimoquarto.*

**T**Rouanſi nelle Compoſizioni 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, & a lei, 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, potendoli poi con l' intelligenza di queſte giungere alla perfetta cognizione di quaſſiuoglia altra; e prima ſi deue auuertire, che il numero ſopra poſto à ciaſcheduna figura denota, che queſta è 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

na nel principio, e l'altra nel fine, e che le figure legate sono  
 Bgette à tutti gli accidenti, quanto le sciolte.

*Esempio delle Legature antiche.*

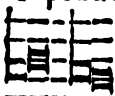

*msibreni.*

8 2 2 2 8 4 4 2 3 4 2 4 4 2 4 2 4 4 4 2 2 4

I I I I I I 2 2 I I 2 4 2 2 4 4 2 1 2 2 2 2 4 4 2 2 4 2 2 4

2 1 2 2 4 2 2 2 2 I 1 3 2 2 2 4 2 4 2 2 2 4 2 2 4

*Figure oblique.*

Delle sopradette legature i Compositori Moderni vsano solo  
 ueste:  in oltre costumano legare qualsiuoglia figura in  
 uesta  maniera.

*Esempio delle Legature moderne.*

*Sem per sem per cantu mus canse mus Alle in ia alleluia.*

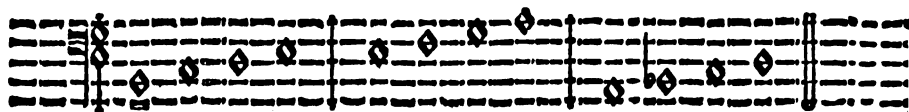
Le predette legature seruono nelle Composizioni per imitar il Canto fermo, e per esprimere diuersi affetti.

*De i Generi della Musica. Capitolo Decimoquinto.*

**I** Generi della Musica sono trè, Diatonico, Cromatico, & Enarmonico.

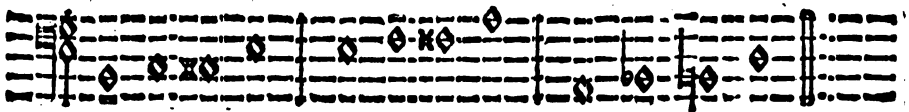
Il genere Diatonico è quello, che procede per vn Semituono, e due tuoni, e si chiama tale, perche frequentasi in questo genere li tuoni, come qui si vede.

*Esempio del genere Diatonico.*



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

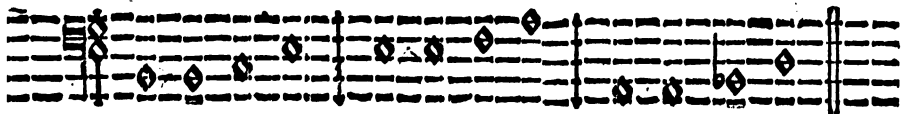
*Esempio del genere Cromatico.*



Il genere Enarmonico è quello, che procede per due Diesis, &

una terza maggiore incompsta. Si chiama Enarmonico qua-  
 i *ostissamente congiunto*, per essere atto ad esprimere ogni tern-  
 ceramento 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, co-  
 me fece Domenico Mazzochi nel Madrigale, che comincia *pian-  
 diano*; poiche semplice ( come eziandio il Cromatico ) à più vo-  
 ci ( conforme vogliono alcuni ) è impossibile poterlo usare in ma-  
 niera, che s'abbia l' armonia perfetta, e con quelli accompa-  
 gnamenti, che ricerca ogni buona composizione.

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

45

# MUSICO PRATTICO

## PARTE SECONDA,

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 MODANA,

Et Accademico Filarmonico di Bologna.



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

**I**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, figura-  
to, e florido: il semplice è tessuto di figure eguali poste tutte l' v-  
na 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 conso-  
nanti, e dissonanti: i consonanti sono l' *Unifono*, la *Terza* (e se-  
condo i Teorici) la *Quarta*, la *Quinta*, la *Setta*, e l' *Ottava*: i dis-  
sonanti



onanti sono la *seconda* (& al voler de Prattici) la *Quarta*, e la *settima*: i consonanti si dividono in perfetti, & imperfetti: i perfetti sono l' *Vuisono*, la *Quinta*, e l' *Ottava*: gl' imperfetti sono la *Terza*, e la *Seffa*.

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 rousi, che li duplicati, triplicati, &c. sono dell' istessa natura de i semplici.

### Elementi consonanti.

Semplici.	1	3	5	6	8
Duplicati.	10	12	13	15	
Triplicati.	17	19	20	21	

### Elementi dissonanti.

Semplici.	2	4	7
Duplicati.	9	11	14
Triplicati.	16	18	21

### Elementi consonanti perfetti.

Semplici.	3	5	8
Duplicati.	12	15	
Triplicati.	19	21	

### Elementi consonanti imperfetti.

Semplici.	3	6
Duplicati.	10	13
Triplicati.	17	20

Non s'è posto l' *Vuisono* duplicato, triplicato, &c. perche non è pro-

è propriamente consonanza, ne dissonanza; ( si come l' vnità non è numero, mà principio di numero; & il punto non è linea, mà principio di linea ) benchè sia principio, & origine di qualsivoglia consonanza, e dissonanza, come altroue s' è detto, e non per altro s' è posto nel numero delle consonanze perfette, se non per la somiglianza, 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' ingualità trà 2, & 1, come s' è dimostrato nel quarto Capitolo della prima parte.

Habbiamo ancora posta la *Quarta* trà le dissonanze per seguir l' vso de i buoni Pratici moderni, che non l' hanno mai usata ( 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 auuene 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, Prodocimo de Beldemando Padouano, Franchino Gaffurio, Margarita Filosofica, Vincenzo Galilei, Giuseppe Zarlino, Lodouico Zacconi, & altri.

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

**L**A Consonanza è vna mistura di voci, ò suoni graui, & acuti, che soauemente risuona all' vdito: la Dissonanza e parrimente

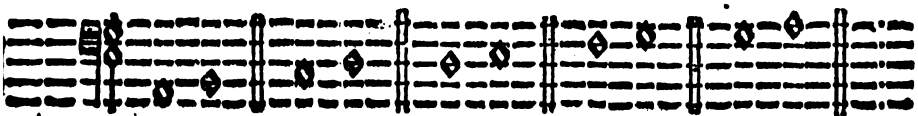
imente vna mistura di voci, ò suoni acuti, e graui, che aspramente all' vdito risuona, come afferma il Zarlino nelle sue Isti-  
tu. Armoniche parte seconda Capitulo Duodecimo, e per discor-  
ere breuemente di ciascheduna di loro cominceremo dall' Vni-  
sono, il quale è vna adunanza di due, ò più voci, ò suoni egua-  
li in vna medesima corda collocati.

*Vnisono,*



La Seconda è di due sorti, maggiore, e minore, detta *tuono*,  
e *semituono*, e l' vno, e l' altro ( secondo i Teorici ) sono simil-  
mente di due sorti, maggiore, e minore: il tuono maggiore con-  
tiene 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 esser co-  
sa di poco giouamento al Compositore, come per la diuersità  
dell' opinioni.

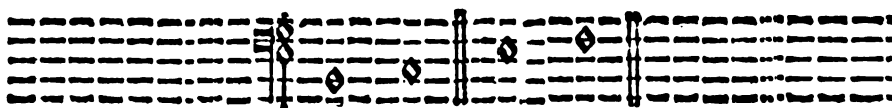
*Tuoni.*



Il semituono è il condimento della Musica, poiche senza lui  
ogni

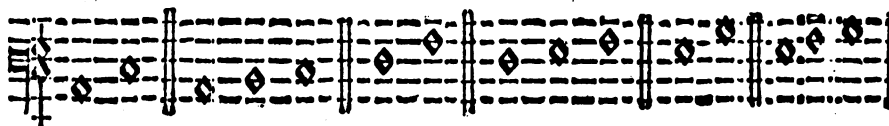
ogni Cantilena sarebbe aspra, & insopportabile all' vdito, & è cagione della diuersità di tutti gl' interualli Musicali, nascendo dalla varietà de i luoghi, ch' egli occupa, la differenza delle specie, come vederemo.

*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 mesta, e vaga della maggiore, sebene questa è più piena all' vdito della minore, come dichiara il Zarlino nella terza parte delle sue Istituzioni Armoniche, Capitolo Ottauo.

*Terza maggiore, ò Ditono.*

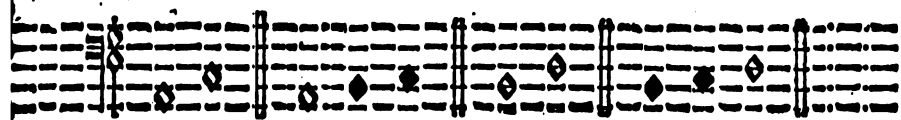


*Vna*

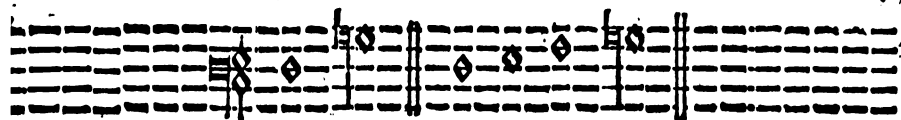
*Specie*

*sola.*

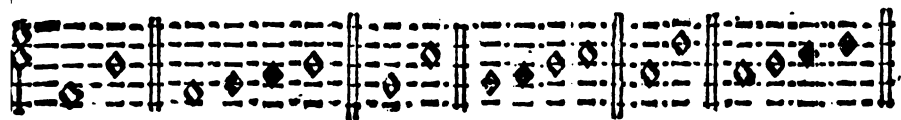
La Terza minore chiamata *Semiditono* è composta d'vntuono, & vn semituono, il quale variandouisi due volte ne produce due specie.

*Terza minore, ò Semidison.**Prima specie.**Seconda specie.*

La Quarta è di due sorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Tritono* è composta di tre tuoni, e per non contenere il semituono è solamente d' vna specie. Questa è di natura aspra all' vdito, come eziandio la seconda, la settima, e la quinta falsa.

*Quarta falsa, ò Tritono.**Vna specie sola.*

La Quarta minore chiamata *Diatessaron* è composta di due tuoni, & vn semituono, il quale variandouisi tre volte ne produce tre specie.

*Quarta minore, ò Diatessaron.**Prima specie.**Seconda specie.**Terza specie.*

La

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

51

La Quinta è di due sorti, perfetta, & imperfetta, ò falsa, ò diminuta: la perfetta chiamata *Diapente* è composta di tre tuoni & vn semituono, il quale variandouisi quattro volte ne produce quattro specie. Questa è di natura vaga; n' à però meno dell' Ottaua, 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.

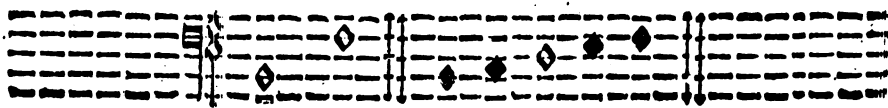
*Quinta perfetta, ò Diapente.*



*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.*

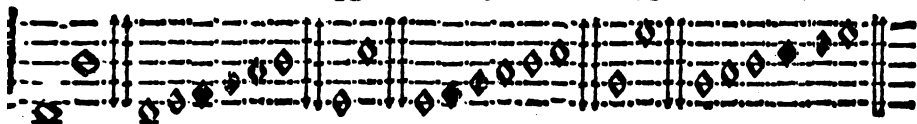


*Vna specie sola.*

La Sesta è di due sorti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Essacordo maggiore* è composta di quattro tuoni, & vn semituono,

tuono, il quale variandouisi trè volte ne produce trè specie. Questa è di natura allegra, se bene alquanto aspra.

*Sesta maggiore, ò Effacordo maggiore.*



*Prima specie.*

*Seconda specie.*

*Terza specie.*

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

*Sesta minore, ò Effacordo minore.*



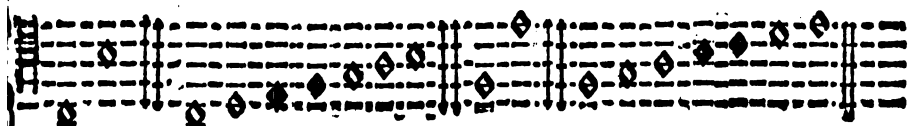
*Prima specie.*

*Seconda specie.*

*Terza specie.*

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

*Settima maggiore, ò Eptacordo maggiore.*



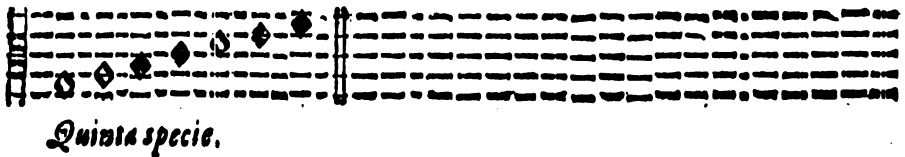
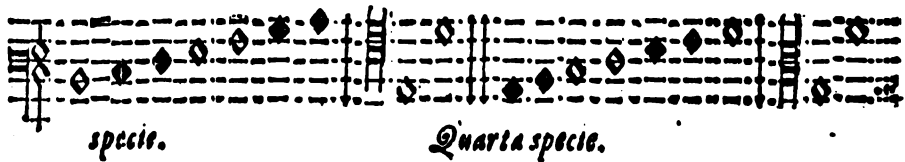
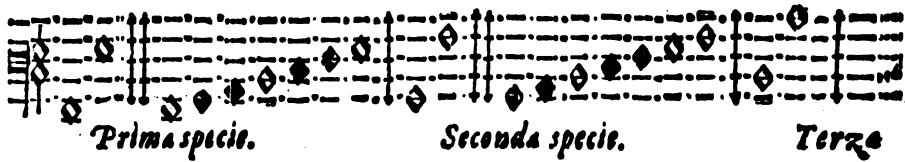
*Prima specie.*

*Seconda specie.*

La

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

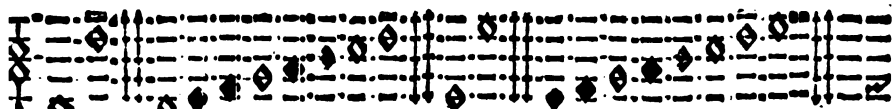
*Settima minore, ò Eptacordo minore.*



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 farebbe imperfetta, poiche nell' ottava consiste la perfezione d' ogni concerto musicale, nè da alcuna altra consonanza l' vdito può essere perfettamente appagato, se non da questa, come l' esperienza nelle cadenze ce lo manifesta à pieno.



## Ottava, ò Diapason.



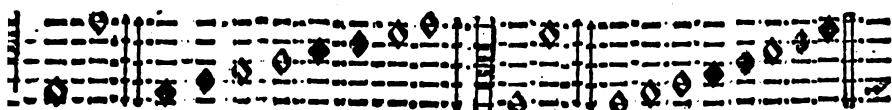
Prima specie.

Seconda specie.



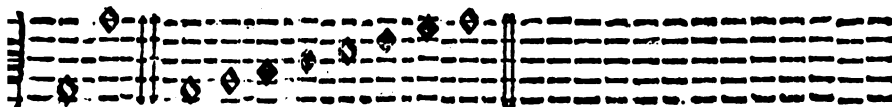
Terza specie.

Quarta specie.



Quinta specie.

Sesta specie.



Settima specie.

Si deve auvertire, 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 intervalli possono trovarsi parimente nelle corde accidentali, come s'è accennato nella prima parte Capitolo Undecimo.

*Regole, e Precetti generali del Contrapunto. Capitolo Terzo.*

**S** I 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, e sarà migliore col semituono d' vna delle due parti, che senza, come dalla terza minore all' vnisono, e dalla maggiore alla quinta, o 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, purchè le parti cantino bene.

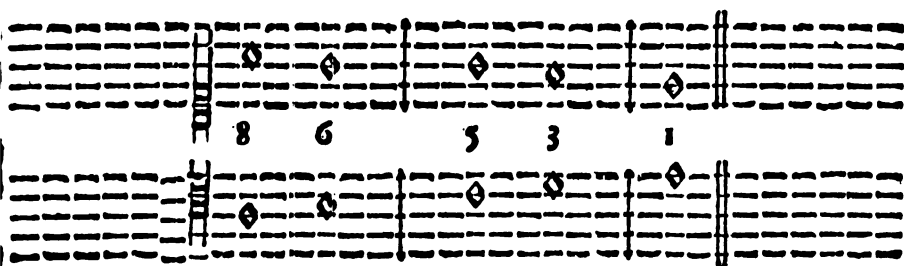
Due consonanze perfette d' vna medesima specie ascendenti, o descendenti di grado, o per l' istesso salto d' ambe due le parti nel moto retto non si faccino, e si deue auuertire, che vna falsa non hà autorità di schiuarle, e questa regola non è arbitraria, mà necessaria.

Più consonanze imperfette vna doppo l' altra ascendenti, o descendenti si possono fare: sarà però bene farne vna maggiore, e l' altra minore, o 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 quali nascono dalli salti di terza, e sesta con ambe due le parti, poiche dalle terze nasce relazione di quinta falsa, cioè è dalla prima figura della parte graue, e dalla seconda dell' acuta: dalle teste similmente nasce rela-

zione d'ottava falsa, cioè dalla prima figura della parte graue, e dalla seconda dell'acuta, mentre però tanto le terze, quanto le seste non siano di specie diuerse, poiche, le vna farà maggiore, e l'altra minore, non vi nascerà cattiuu relazione: oltre di ciò si schiuino le percussioni all'unifono, e simili strauaganze, che all'udito non recano buona armonia, come praticando lo Scolaro conoscerà, essendo che la pratica è quella, che riduce alla perfetta cognizione di qualsivoglia cosa, mentre che si possedano i buoni fondamenti di quell'Arte, è scienza, che si vuole praticare.

*Principio, e fine in consonanza perfetta.*



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



*mi. ma.*

*Dalla*

*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.    ma.    mi mi.

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

1 1 1    5 5 5    8 8 8

*Più consonanze imperfette una dopo l'altra si permettano.*

Two staves of musical notation. The first staff contains notes with stems pointing up, and the second staff contains notes with stems pointing down. Below the first staff, there are numbers and syllables: 5 3, 3 6, 3 3, 6 6, 3 5, 6 8, followed by 'ma. mi. mi. ma. mi. m.. ma. ma. ma.'.

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

Two staves of musical notation. The first staff contains notes with stems pointing up, and the second staff contains notes with stems pointing down. Below the first staff, there are numbers: 1 5 1 3 1 2 1 0 8 6 5 3 1 3 5 6 8 1 0 1 2 1 0 1 2 1 3 1 5.

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

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

Two staves of musical notation. The first staff contains notes with stems pointing up, and the second staff contains notes with stems pointing down. Below the first staff, there are numbers: 5 5 5 3.

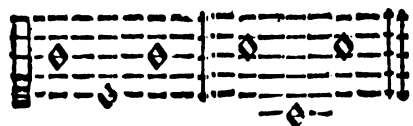
Two staves of musical notation. The first staff contains notes with stems pointing up, and the second staff contains notes with stems pointing down. Below the first staff, there are numbers: 5 5 3, and the letter 'F.' below the second staff.

Two staves of musical notation. The first staff contains notes with stems pointing up, and the second staff contains notes with stems pointing down.

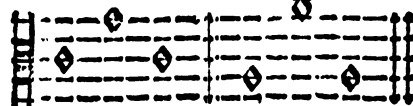
Two staves of musical notation. The first staff contains notes with stems pointing up, and the second staff contains notes with stems pointing down.

*Cambi*

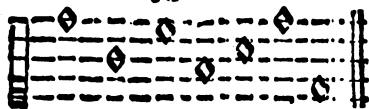
*Cambi, che per bisogno si tolerano.*



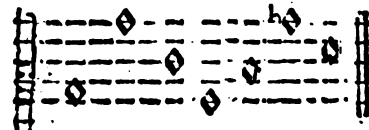
5 5 5 8 8 8



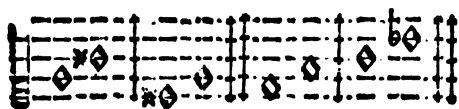
*Mouimenti separati, che si devono fuggire.*



10 3 6 6 5 3 3

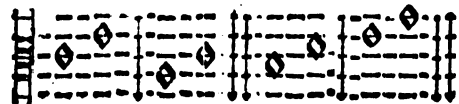


*Salti di terze maggiori, e minori, e di sette maggiori, e minori, che si devono fuggire, per la relazione d'unioni, quinte, & octave false.*



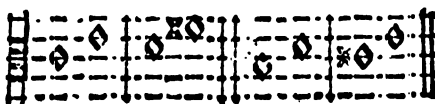
3 3 3 3 3 3 3 3

*ma ma. ma ma. mi mi. n. i. mi.*



6 6 6 6 6 6 6 6

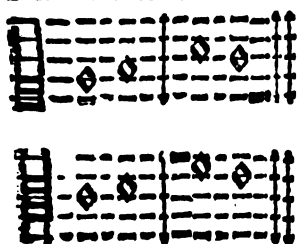
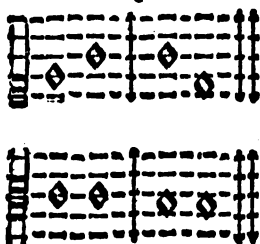
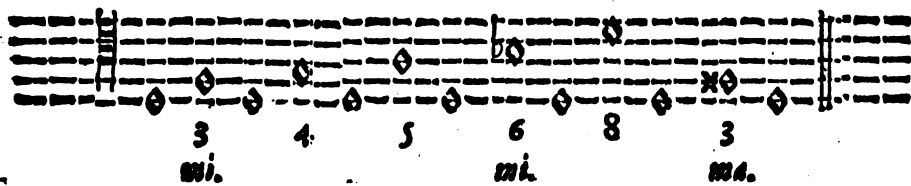
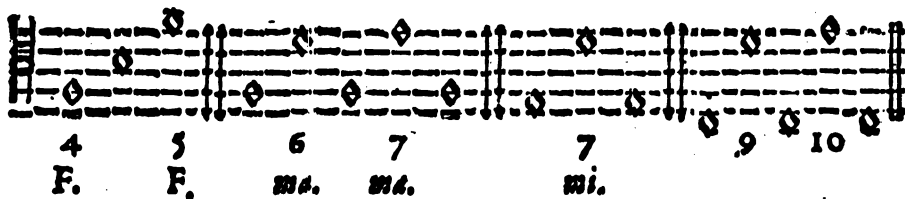
*na. ma. ma ma. mi. mi. mi. mi.*



*Del proprio passaggio di ciascheduna consonanza. Capitolo Quarto.*

**D**Ve 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. Mo-

ro 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' vnifono fa il suo proprio passaggio alla terza per moto contrario

ario, & essendo minore sarà meglio. La terza minore fa passaggio all' vnifono per mouimenti contrari.

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

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

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' ottaua per contrario moto, hauendo auanti di se la quinta.

L' ottaua passa à qualsuoglia consonanza, e per qualsuoglia intervallo, purehe dalle voci possi praticarsi, che per essere questa tra le consonanze la maggiore, gode perciò tal priuileggio, come anziandio (vogliono alcuni) la quinta, per essere ancor lei consonanza perfetta, se bene meno dell' ottaua, come altroue s' è detto.

*Esempio de i sudetti passaggi.*

<p><i>Dell' Vnifono.</i></p> <p>1 3 1 3 ma. mi.</p>	<p><i>Della Terza</i></p> <p>3 1 mi.</p>	<p><i>Della Terza</i></p> <p>3 5 3 8 ma. ma.</p>
<p><i>Buono. Meglio.</i></p>	<p><i>Minore.</i></p>	<p><i>Maggiore.</i></p>



*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 leggino, e risolvano le Dissonanze.*

**P**rima d'ogn' altra cosa bisogna sapere, che per ordinare nelle Composizioni le Dissonanze è necessario, che vna parte si sciolta,

sciolta, e l'altra legata. La parte sciolta, ò non si incopata si chiama agente, & è quella, la quale mouendosi con figure sciolte, ò non sincopate, batte, vita, e percote la parte legata, ò sincopata, che perciò si chiama paziente: questa dopo la percotta deue sempre descendere vn grado, e le la parte agente dopo hauer percossa la paziente si fermerà, sa à meglio, come si vedrà nell' Esempio.

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

La Quarta si leua con la terza, ò con la quinta, e si risolue con la terza, e meglio con la maggiore, quale farà più buono effetto, che la minore, per la ragione accennata, passandosi da questa all' vnisono, e dalla maggiore alla quinta, ò all' ottaua.

Il Tritono si lega come la quarta, e come quella ancora si risolue: 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 risolue con la terza maggiore per moto contrario, passandosi poi all' ottaua, ò con la terza minore andando all' vnisono.

La Settima si lega con la sesta, ò con l' ottaua, e si risolue con la sesta maggiore passando all' ottaua, e risoluendosi con la minore, si passerà alla quinta; mà è meglio il primo modo.

Oltre le predette lagature, e risoluzioni, se ne ritrouano dell' altre, potendosi le Dissonanze legare, e risolvere diuersamente da quello s' è detto, come apparirà negli 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.*

3 2 1 2 3      3 2 3      3 2 3      1 2 3

3 2 3 2 3      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

Detailed description: This is the first musical staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff contains a sequence of notes with diamond-shaped fingering markers. Below the staff, the following fingerings are indicated: 8, 4, 3, 3, 4, 3, 3, 4, 3, 3, 4, 5.

*F.*

Detailed description: This is the second musical staff, continuing the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat. A dynamic marking of *F.* (Forte) is placed above the staff. The staff contains notes with diamond-shaped fingering markers.

4 3 3 4 6 3 4 6 8 4 6

Detailed description: This is the third musical staff, continuing the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains notes with diamond-shaped fingering markers. Below the staff, the following fingerings are indicated: 4, 3, 3, 4, 6, 3, 4, 6, 8, 4, 6.

Detailed description: This is the fourth musical staff, continuing the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains notes with diamond-shaped fingering markers.

6 5 4 3 1 2 4 6 1 2 4 6 3 4 3

Detailed description: This is the fifth musical staff, continuing the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat. The staff contains notes with diamond-shaped fingering markers. Below the staff, the following fingerings are indicated: 6, 5, 4, 3, 1, 2, 4, 6, 1, 2, 4, 6, 3, 4, 3.

*F.*

Detailed description: This is the sixth musical staff, continuing the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat. A dynamic marking of *F.* (Forte) is placed above the staff. The staff contains notes with diamond-shaped fingering markers.

*Del Tritono.*

5 43 43 6 3 4 6 5 (4 6 5 4

6

Detailed description: This section contains four staves of musical notation. The first two staves are in treble clef and feature a sequence of chords with notes marked with numbers 5, 4, 3, 4, 3, 6, 3, 4, 6, 5, and a slur over 4, 6, 5, 4. The third and fourth staves are in bass clef, with the third staff starting with a '6' and showing a sequence of notes and chords.

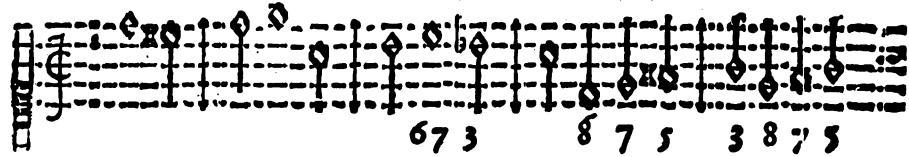
*Della Quinta falsa.*

6 5 3 2 1 2 5 4 X 3 5 6 5

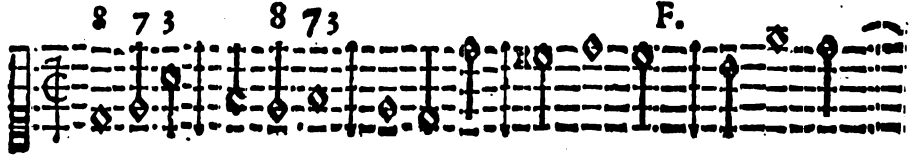
6 5 3 5 4 3 (4 5 3

Detailed description: This section contains four staves of musical notation. The first two staves are in treble clef, with the first staff having notes marked with numbers 6, 5, 3, 2, 1, 2, 5, 4, X, 3, 5, 6, 5. The third and fourth staves are in bass clef, with the third staff having notes marked with numbers 6, 5, 3, 5, 4, 3, a slur over 4, 5, 3.

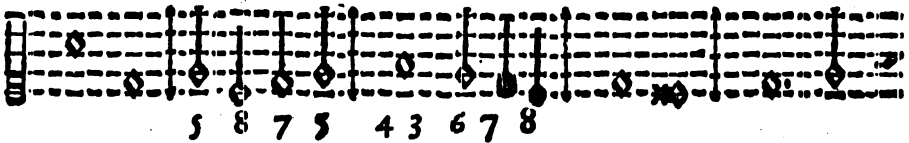
*Della Settima.*



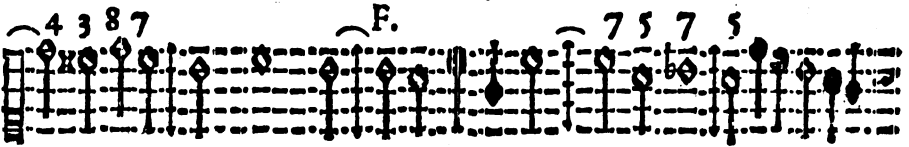
673      8 7 5      3 8 7 5



8 7 3      8 7 3      F.



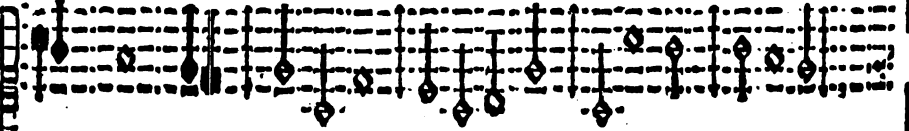
5 8 7 5      4 3 6 7 8



4 3 8 7      F.      7 5 7 5



5      7 8      7 X 7 6      7 8 7 3      8 1 2 3      5 6 7 8



9 X 9 X      8 3 4 3      6 7 7 8 7 3

7 7 5      7 6

3 6 7 8 \* 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 prescrito 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.

Nel cominciar le fughe le parti siano alquanto distanti l'vna 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

sibile ) qualche poco, acciòche siano più scoperte, e comprese dagli 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 vnisono 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 principiate 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 setta, se non per necessitá, 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 insù, e con moto separato d' ambe due le patti: la minore poi è vn poco più tollerabile, e massime quando si procede verso l' acuto, e facendo più seste seguite sono megliori nel descendere, che nell' ascendere, perche quanto più si vâ verso l' acuto, tanto maggiormente s' offende l' vdito, il che non auuene per il contrario, poiche l' acuto scopre la durezza, & il graue la copre, comel' 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 patti estreme, perche



che non v'è varietà di concerto, che diletti l'orecchio, e facendo tal mouimento, sarà 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' intervalli consonanti saranno vniti, tanto maggiore diletto recaranno all' vditore.

Il principio della legatura sia consonante, e la parte che risolve, dopo la resolutione deue caminare, mentre non seguitino altre legature, poiche allora l' vltima è quella, che le risolve tutte, e la buona resolutione deue essere del valore della catriua legata.

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

Si procuri di romper le sincopa, & 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 concerto, e perciò non si deuono vsar 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 giudizio, e si ritorni in Tuono con bella maniera, e gradatamente, accioche l' armonia non sembri totalmente

talmente smembrata dalla sua guida principale, che è il Tuono, come sopra s'è detto.

Non si replichi l'istessa inuentione, 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 tropo frà di loro, particolarmente l'estreme, se non per graue necessità.

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

Facendosi due Semiminime dopo la Minima, la prima di loro farà 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 muouendosi ambe due le parti, e quando si fanno dopo la Semibreue in leuata, se la seconda parte di detta Semibreue farà 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 Vnisoni frà le parti, e le ottauue vote con il soprano, perche quelli non rendono armonia, e queste ( secondo alcuni ) hanno somiglianza con quelli, è meglio però l'ottaua, che l' Vnisono, il quale facendosi deue essere nella seconda parte della Semibreue, e farà miglior effetto di grado, che di salto.

L'ottaua renderà miglior concerto con la quinta in mezo, che con la decima sopra, ò terza sotto, ben che maggiori, e la quinta dentro

dentro la seconda ottava, e la terza dentro la terza ottava renderàno più grata armonia, che poste altroue, per essere il loro proprio luogo. Vedasi il Zarlino Ist. Arm. parte terza Capitolo 61.

Nelle materie allegre l'armonia non sia flebile, ò per il contrario, 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 trè, & hora quattro, secondo il numero, che saranno, & alle volte tutte insieme, particolarmente nel fine, poiche simil procadere porterà commodo 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 ottava, perche le terze, e seste nelle corde graui offendono più, che non dilettano, 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 sarà gratissima agli Ascoltanti.

*Modo di fare il Contrapunto semplice. Capitolo Settimo.*

**V**olendo 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 Cōtrapūti 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 deuono 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. Vedasi il Zarlino: Banchieri: 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 deuono 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, ò la prima, seconda, e quarta consonanti, e la terza dissonante, come si può vedere in molti buoni Praticci, e particolarmente in Ihian Gero nel primo libro de suoi Madrigali à due voci, e si comprenderà ne gli esempi.

*Esempio d' una Semibreve contra un' altra Semibreve.*

Contrapunto.

Soggetto.

Soggetto.

Contrapunto.

*Esempio di due Minime contro una Semibreve.*

Contrapunto.

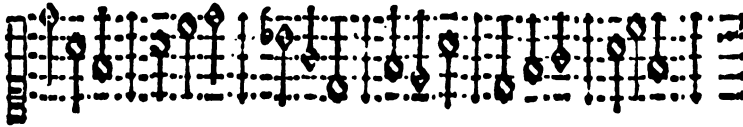
Soggetto.

Soggetto.

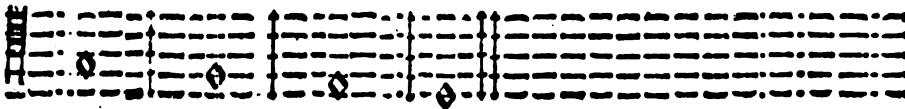
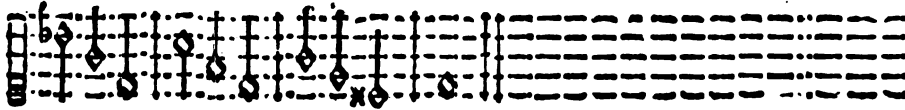
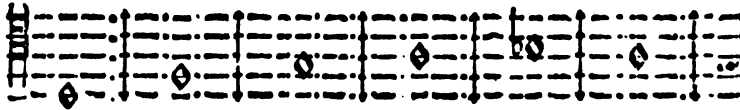
Contrapunto.

*Esempio di tre Minime contro una Semibreve.*

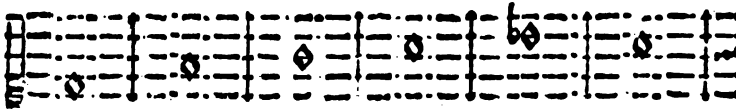
Contrapunto.



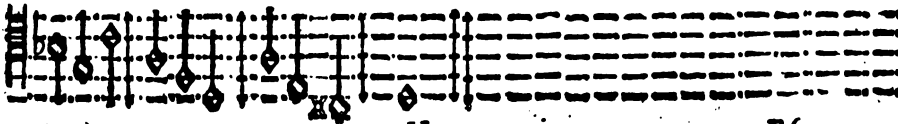
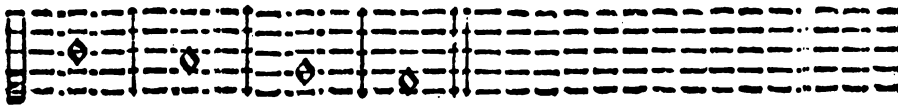
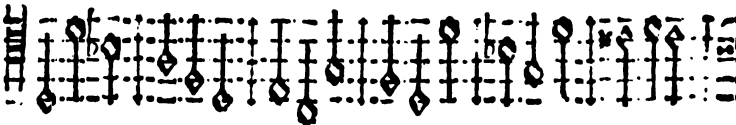
Soggetto.



Soggetto.



Contrapunto.

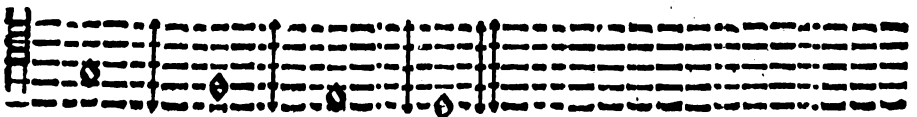
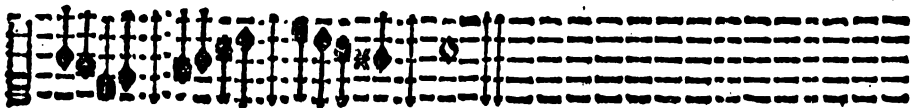
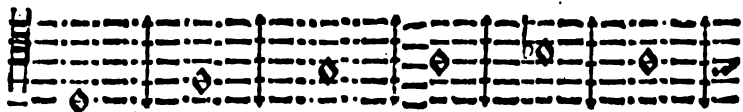


*Esempio di quattro Semiminime contro Una Semibreve.*

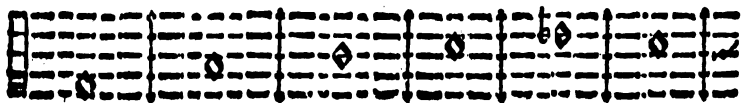
*Contrapunto.*



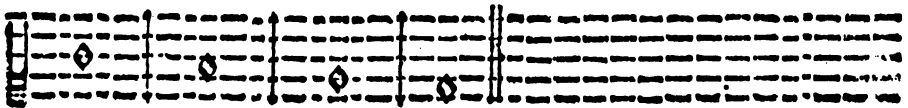
*Soggetto.*



*Soggetto.*



*Contrapunto.*



*Del*

*Del Contrapunto composto. Capitolo Ottavo.*

**I**L Contrapunto composto è quello, che si fabrica d'ogni sorte di figure, e di qualsivoglia 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 inuentione, o modo di procedere del detto Canto, e senza priuarfi 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.

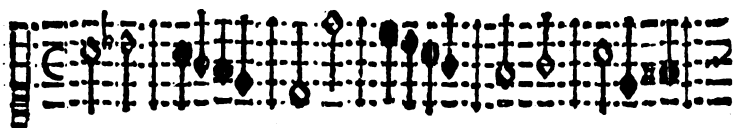
Il Contrapunto legato s' intende quando è composto di dissonanze legate, e risolte con le consonanze, conforme s' è mostrato di sopra nel quinto Capitolo, & il sincopato è quello, che si compone di consonanze poste in tal modo sopra il Canto fermo, che mentre vna parte percore, l' altra stia ferma, e 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 inuentione, replicandola in diuerse corde, e con diuerse figure, o per diuerse consonanze, il qual modo si chiama fuga, & è di più sorti, & in più maniere si può vsare, come vedremo nel Decimo Capitolo.

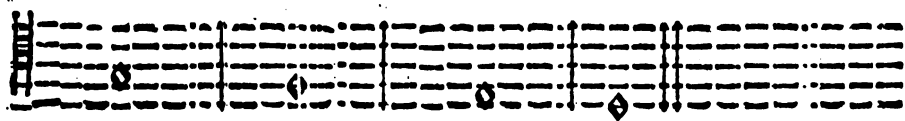
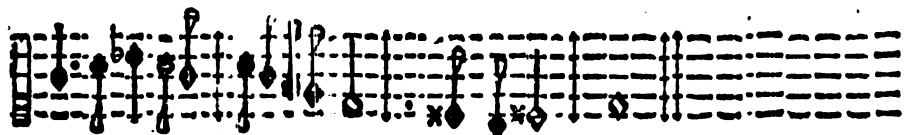


*Ejemplo del Contrapunto scisto.*

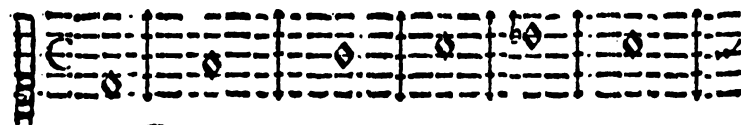
Contrapunto.



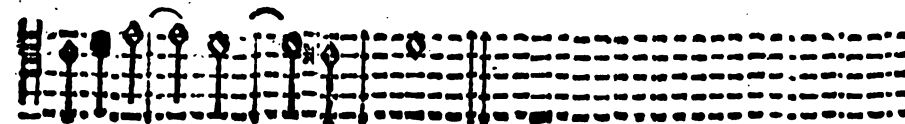
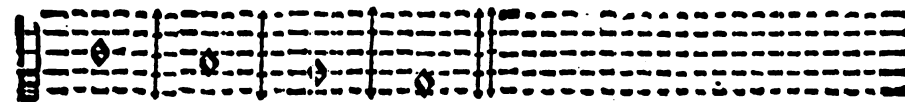
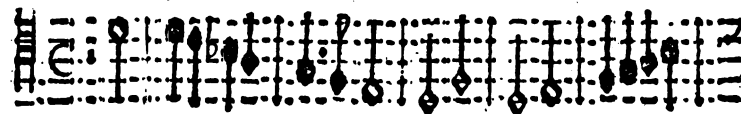
Soggetto.



Soggetto.



Contrapunto.



*Esempio del Contrapunto legato, e sincopato.*

Contrapunto.

Soggetto.

Soggetto.

Contrapunto.

*Esempio del Contrapunto fugato.*

Con.

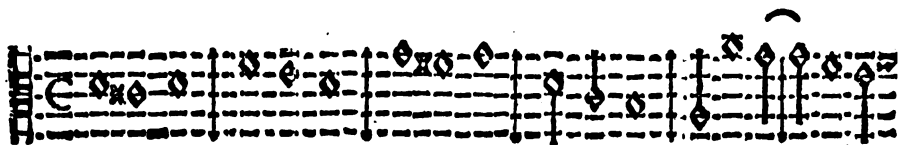
Sog.

Sog.

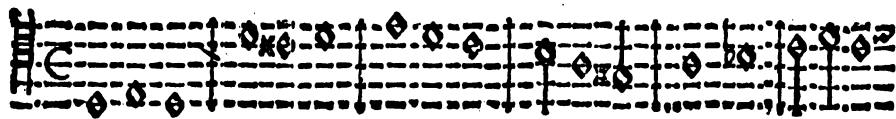
Con.

*Della Cadenza. Capicolo Nonno.*

**L**A Cadenza è vna terminazione finale d'vna parte, ò di tutta la Cantilena, &: è di due forti, cioè semplice, e composta: la semplice procede con figure eguali l'vna contro l'altra tutte in consonanza, e la composta procede con figure diuerse in legatura: l'vna, e l'altra si fanno all'unifono, alla terza, alla quinta, alla sesta, & all'ottava: quelle che si fanno alla terza, quinta, e sesta, sono cadenze imperfette, perche non hanno la sua vltima perfezione, che si ritroua nelle cadenze, che si fanno all'unifono, ò all'ottava, poiche questa è trà le consonanze perfettissima, e l'unifono hà somiglianza con lei, come altroue s'è detto. Ve ne sono poi alcun'altre, che si chiamano cadenze d'inganno, e cadenze sfuggite, come qui sotto si può comprendere.

*Esempio delle Cadenze semplici, e composte.*

*All' unifono, alla*

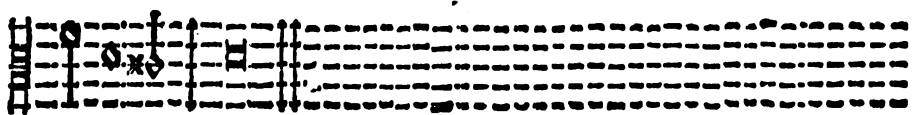
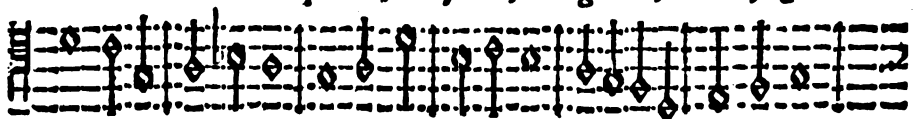


*Semplici,*

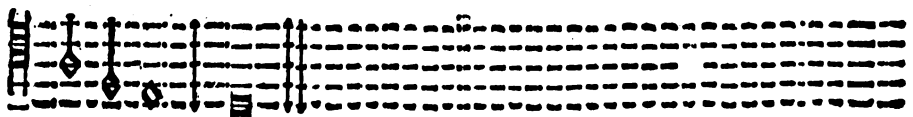
*Composte,*



terza, alla quinta, alla sesta, d'inganno, sfugita,



all' ottava.



*Delle Fughe, & Imitazioni. Capitolo Decimo.*

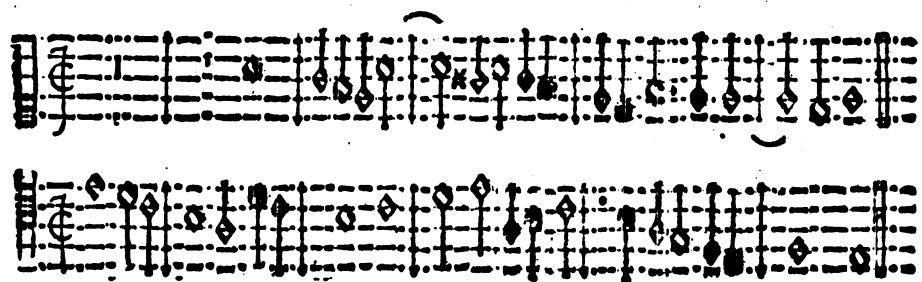
**F**Vga è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure, che si pongono in Cartella per la parte, che comincia à cantare, fatta da altre parti. Si diuide in più specie, cioè in Fuga sciolta, ò libera, Fuga legata, ouero obligata, propria, impropria, autentica, plagale, retta, contratia, e contraria riuersa. La Fuga legata è l' istessa, ch' è il Canone, del quale parleremo à suo luogo. La Fuga sciolta chiamata ancora soggetto, è quella, della quale si replicano solo dall' altre parti alcune figure, ò uoce per quinta, ò per quarta, ò per vnifono, ò per ottava lontano dalla parte, che comincia à Cantare. La Fuga propria detta regolare è quella, nella quales' osseruano dalle parti, che la replicano, gl' istessi tuoni, e semitoni. L'impro-

pria, ouero irregolare, è l'istessa, ch'è l'imitazione, della quale parlarem nel fine di questo Capitolo. La Fuga autentica è quella, che si muoue ascendendo, e la plagale per il contrario descendendo. La Fuga retta è di due sorti, ascendente, e descendente: 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 scende per gl'istessi interualli, ò mouimenti, come qu' gl' Esempi dimostrano.

*Fuga sciolta, autentica, retta, e propria.*



*Fuga sciolta, plagale, retta, e propria.*



*Fuga per contrari moti.*



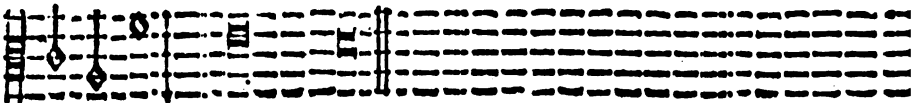
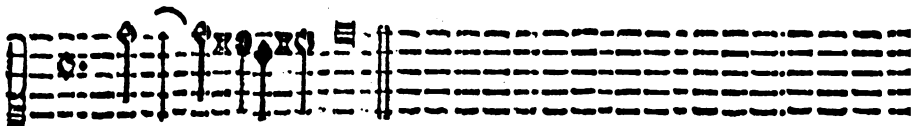
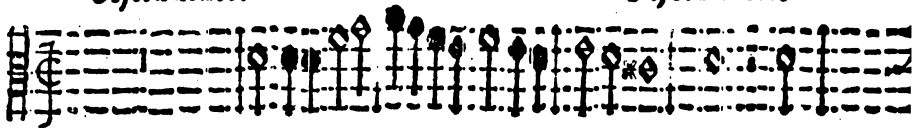
In oltre vi sono altre Fuge composte, le quali se bene non offeruano gl' istessi tuoni, e semituoni, sono però regolari, e perfette, perche abbracciano tutte le corde dell' ottava, che forma il Tuono, come anche alcun' altre incomposte, che similmente sono regolari, e perfette, per l' istessa ragione, & eccone gli Esempi.

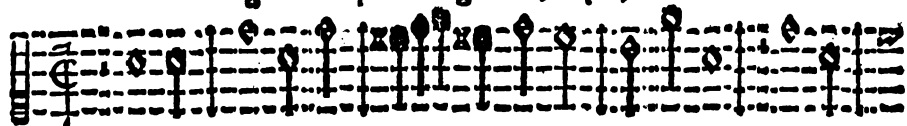
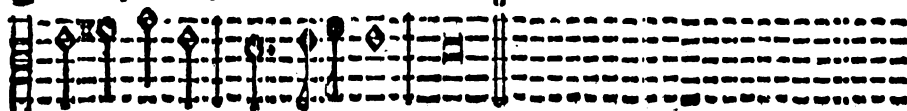
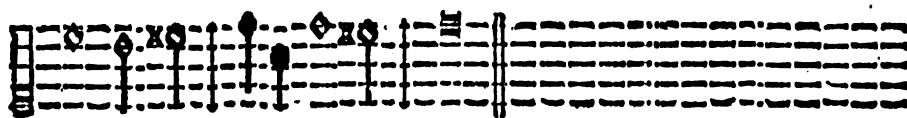
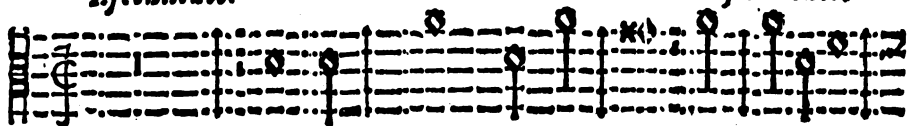
*Fuga composta regolare, e perfetta.*



*Ascendente.*

*Descendente.*



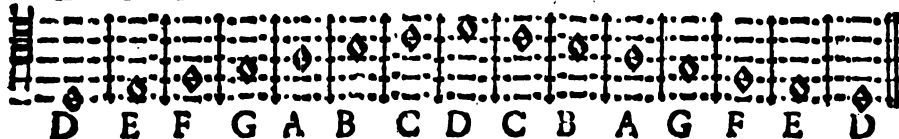
*Fuga incomposta regolare, e perfetta.**Ascendente.**Descendente.*

Per intelligenza della Fuga contraria riuersa è necessario l'auer buona cognizione delle lettere, ò corde frà di loro contrarie riuerse, la quale s'haurà formando due ottave, vna ascendente, e l'altra descendente, tanto nel graue, quanto nell'acuto, principiandole nella corda *D* la *solre*, e paragonando le corde ascendenti della parte graue con le descendenti della parte acuta, come qui.

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



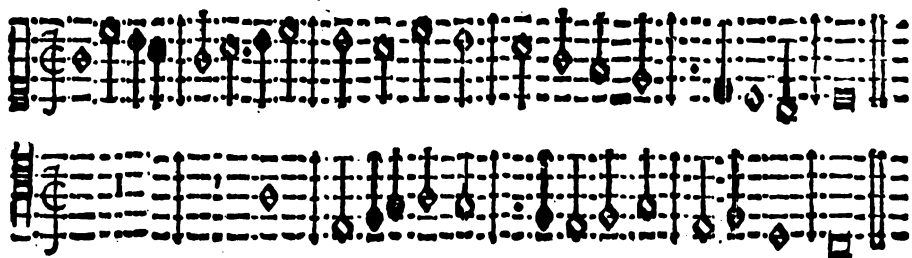
D C B A G F E D E F G A B C D



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 riuersa 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; ma per maggior intelligenza della fuga contraria riuersa ponremo il seguente Esempio.

*Fuga sciolta contraria riuersa.*



Adunque se la Fuga principia in D, graue, il suo contrario riuersa; so farà il D, acuto: se in E, farà 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 riuersa alla corda F, come ciascun di buon giudizio può cõprendere.

S'auuerta ancora, che questa Fuga contraria riuersa può essere obligata, e sciolta, comes'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 riuersa consiste in questo, che nella contraria s'hà solamente riguardo alla contrarietà de i moti, che fanno le parti; mà la contraria riuersa, oltre di questo, offerua ancora la contrarietà delle corde nel modo di sopra accennato; il che basti di questa specie di Fuga.

Habbi



Habbi considerazione il Compositore nell' attaccare le fughe di non tardar molto, perche vna voce sola non fa armonia, ne meno attraccarle tanto presto, che dall' vditore non siano comprese, il che si deue intendere nel principio, poiche nel mezzo della Còposizione non è sottoposto à questa regola, essendo facil cosa riconoscere quei suoni, ch' altre volte sono stati chiaramente intesi, ancorche fossero qualche poco differenti.

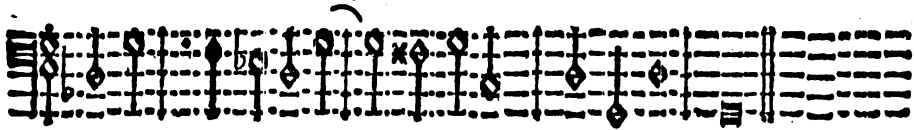
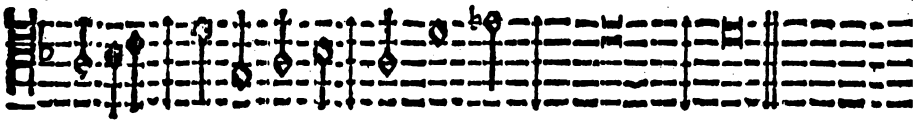
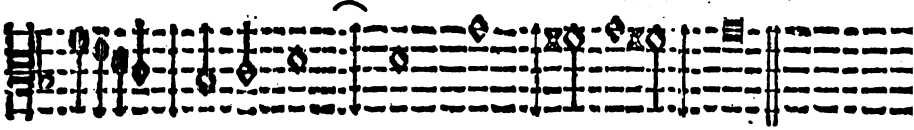
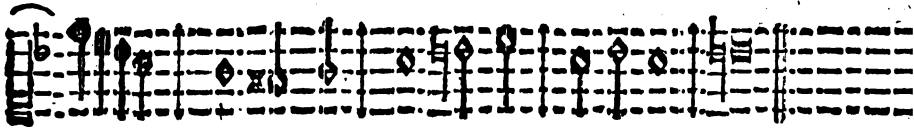
Deue in oltre il Compositore nel fugare à quattro voci osseruare, che il Soprano corrisponda al Tenore, e l' Alto al Basso, cambiando nel processo del Canto le fughe frà di loro, e se le parti fossero più di quattro, la quinta, e sesta parte, &c. potrà corrispondere à chi più li piacerà, quando non si 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 vicendevolmente rispondendo, & imitando.

*Fuga autentica del primo Tuono à quattro voci.*

Four staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The second and third staves continue the melodic lines with similar rhythmic patterns. The fourth staff includes a bass clef and a common time signature, with a 'b' symbol indicating a flat. The notation is dense and characteristic of a fugue.

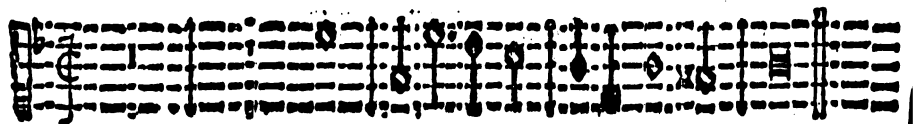
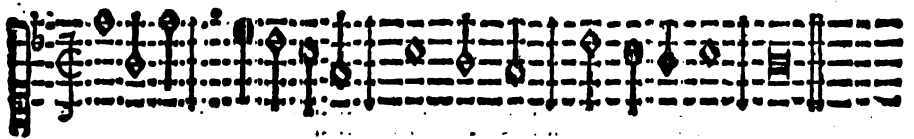
*Fuga plagale del secondo Tuono à quattro voci.*

Four staves of musical notation for a four-voice fugue. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The first staff starts with a treble clef and a common time signature. The second and third staves continue the melodic lines with similar rhythmic patterns. The fourth staff includes a bass clef and a common time signature. The notation is dense and characteristic of a fugue.



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 sarà legata: queste repliche poi si fanno alla seconda, terza, sesta, e settima, à differenza della fuga, che si può solamente fare all' vnisono, quarta, quinta, & ottava.

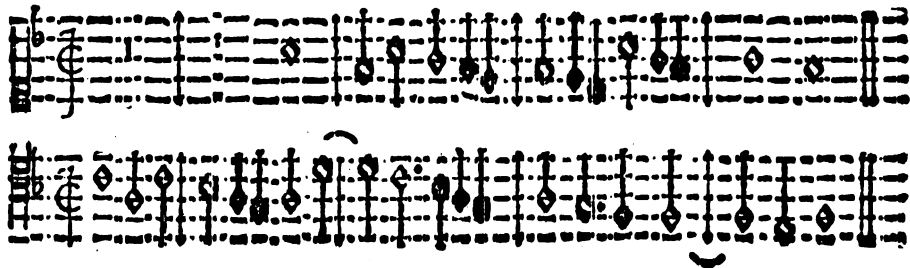
*Fuga del secondo Tuono imitata alla seconda.*



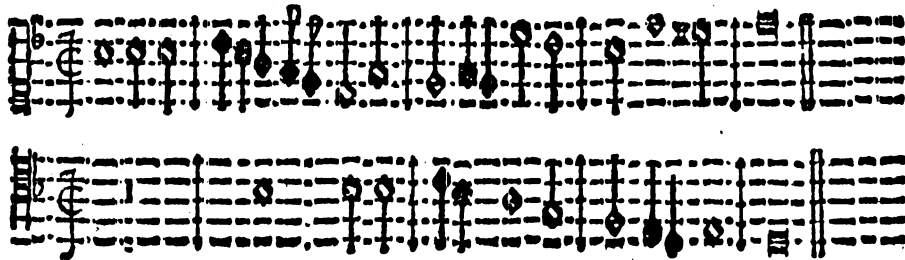
*Fuga del Decimo Tuono imitata alla terza.*



*Fuga del secondo Tuono imitata alla sesta.*



*Fuga del nono Tuono imitata alla settima.*



*Quello, che sia Contrapunto Doppio, di quante forti si ritroua, e modo di farlo. Capitolo Vndecimo.*

**L** 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 diritto, al contrario, & al contrario riuerso in differenti maniere con variazion d'armonia, mutando le parti di graue in acuto, d'acuto in graue, & in oltre vi si può aggiungere altre parti, essendo però fatta cò 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' Ottaua, alla Decima, all' Vndecima, & alla Duodecima, e chiascheduno 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 priuarli 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 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' Unisono, vna Terza, la Quinta, l' Ottaua, la Seconda legata di sopra, cioè nella par-

re acuta resoluta all' vnifono, e legata di sotto, cioè nel graue resoluta alla Terza, e la Quarta legata di sopra, e di sotto resoluta similmente alla Terza: tutto il resto si proibisce.

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

Nel Contrapunto *alla Quinta* vi si concedel' Vnifono, la Terza, la Quinta, la Seconda legata di sotto, e la Quarta legata di sopra resolute alla Terza.

Nel Contrapunto *alla Sesta* vi si concedel' Vnifono, vna Sesta, l'Ottava, vna Decima, la Seconda legata di sopra resoluta all' Vnifono, e legata di sotto resoluta alla Sesta, la Quarta legata di sotto resoluta alla Sesta, e la Settima legata di sopra resoluta alla Sesta, e legata di sotto resoluta all' Ottava.

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

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

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

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

Nel Contrapunto *alla Duodecima* vi si concede l' Vnifono, la

Terza, la Quinta; l' Ottava, la Decima, la Duodecima, la Seconda, e la Quarta legate di sopra, e di sotto risolte alla Terza, e la Settima legata di sotto risolta 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 Nona, poiche le Consonanze si cambiano in Dissonanze, e le Dissonanze in Consonanze.

I predetti Contrapunti con le medesime regole, & osservazioni si fanno, tanto sopra, quanto sotto il soggetto, e sono replicabili, tanto il Contrapunto, quanto il soggetto in molte maniere diverse, come con praticare si troverà; onde qui solo appporteremo 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 una quinta, senza mouere il Contrapunto.*

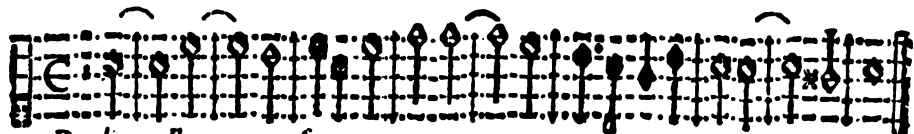
Contrapunt.

Soggetto.

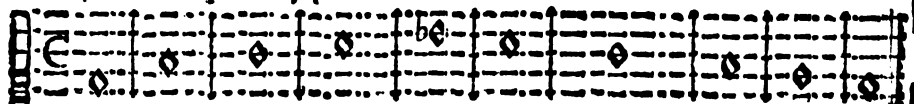
Replica alla quinta sotto.

Ej. m.

*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.*

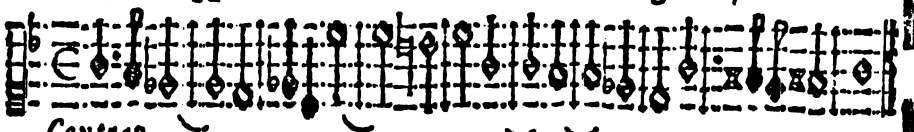


*Soggetto.*

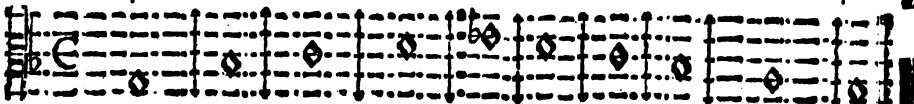


*Contrapunto.*

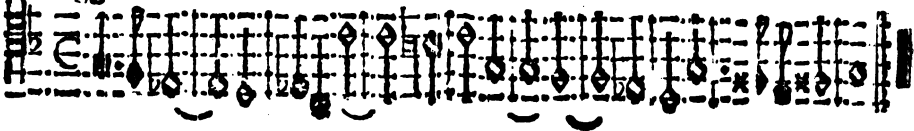
*Esempio del Contrapunto doppio all'ottava fatto sopra il soggetto, il quale si può abbassare una ottava, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto una ottava, senza mouere il Contrapunto.*



*Contrap.*



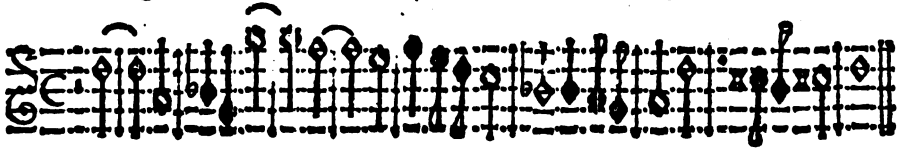
*Soggetto.*



*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.*

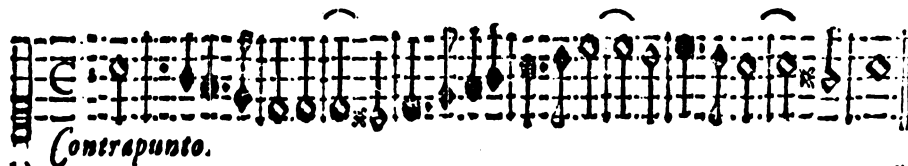


*Soggetto.*



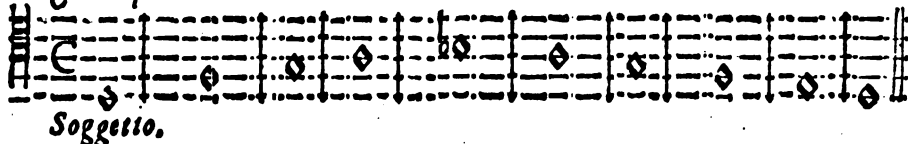
*Contrapunto.*

*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.*



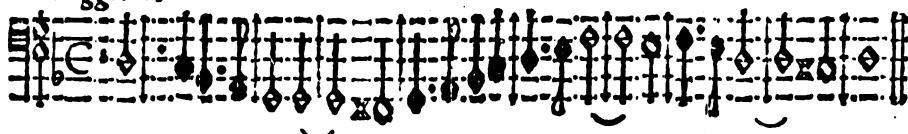
Contrapunto.

A musical staff in C major with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs with slurs above them.



Soggetto.

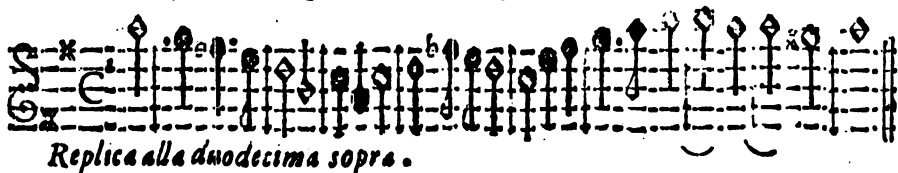
A musical staff in C major with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs with slurs above them.



Replica alla duodecima sotto.

A musical staff in C major with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs with slurs above them.

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




Replica alla duodecima sopra.

A musical staff in C major with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs with slurs above them.



Soggetto.

A musical staff in C major with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs with slurs above them.



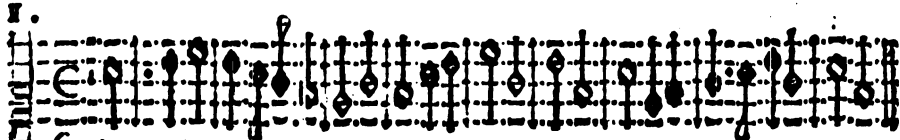
Contrapunto.

A musical staff in C major with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are grouped into pairs with slurs above them.

Per fare vn Cōtrapunto, che si possa cantare ancora al contrario al contrario riuerso, & aggiungerui altre parti, bisogna priuarfi di qualsiuoglia Disonanza 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.

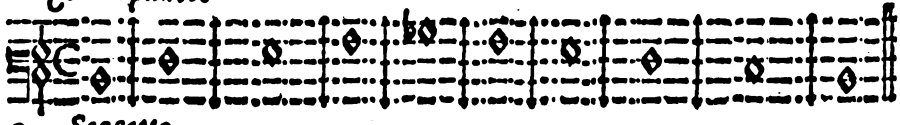
*Esempio del Contrapunto doppio alla Decima, il quale si può cantare à due, à trè, & à quattro Voci al diritto, al contrario, & al contrario riuerso in più modi diuersi d'armonia.*

1.

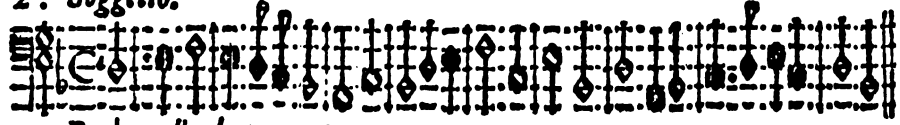


Contrapunto.

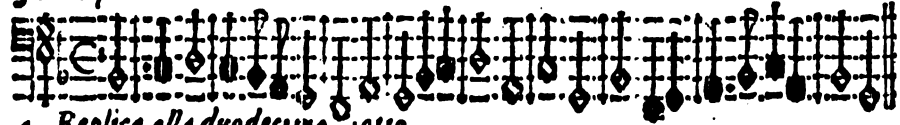
2. Soggetto.




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 trè

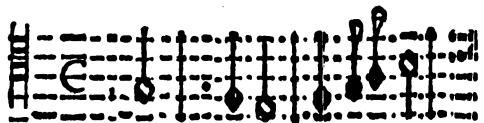
A trè in altri quattro modi, cioè cantando il primo, e secondo Contrapunto con il soggetto: il primo, e quarto: il secondo e terzo; & il terzo, e quarto.

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

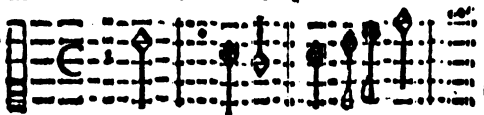
Al contrario, cioè riuoltando le parti, e cambiando l'Alto in Basso, & il Basso in Alto, si può cantare in tutti i sudetti modi, procedendo parimente al contrario nelle repliche delle sopra poste, come qui si dimostra.

*Esempio del sudetto Contrapunto al contrario.*

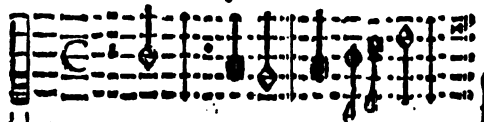
4. *Replica alla Terza sopra.*



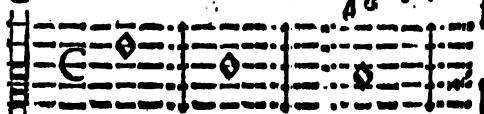
3. *Replica alla Duodecima sopra.*



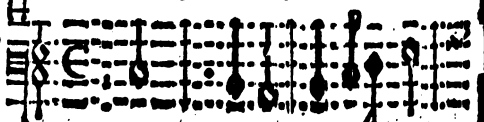
2. *Replica alla Decima sopra.*



*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 del 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, Canoni, & altre sorti d'obligazioni vi nascono alle volte alcune relazioni di con-

nanze

nanze, e dissonanze, che all' vdito non rendono quella souauità, ch' egli desidera dalle Cantilene Musicali; tutta volta però in simili sorti di Composizioni si possono tolerare; mà fuori di tali occasione non si permettono.

*De Canon, & altre obbligazioni. Capitolo Duodecimo.*

**C**anon' altro non vuol significare, (secondo il Picerli, & altri) che regola, perche si fa con regole, & obseruazioni tali, che vna, o più parti replicano tutte le figure, o note contenute nella prima parte, che comincia il Canto chiamata *Guida*, perche serue per guida, e maestra de i moti, che deuno fare l'altre parti chiamate *Consequenti*, perche vanno seguitando gl' istessi mouimenti della *Guida*.

Il detto *Canon* è di due sorti, cioè sciolto, o libero, e legato, o obbligato. 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, o 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) obbligazioni. In oltre possono essere finiti, & infiniti: il Canone infinito è quello, nel quale le parti, giunte che sono all' vltima 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 apposterò 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 *Consequente*, si farà 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 quello si facci contrapunto sopra, ò sotto la guida, e di mano in mano si ricopino le figure della medema guida per il consequente 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 consequente 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 dopo, che l' vltimo consequente 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 resoluzioni rieschino sincopate, per la ragione adotta di sopra nel 10. Capitolo della prima parte.

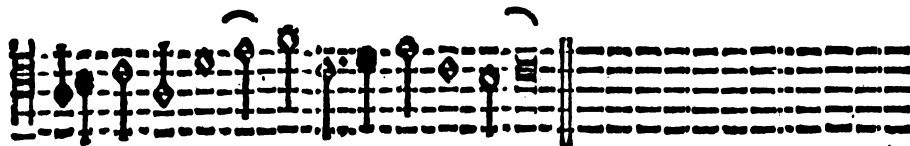
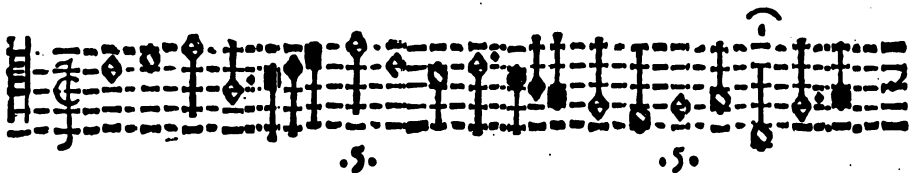
Quando il *Canone* sarà terminato si copierà la guida col porle in principio le *Chiaui*, e le pause, ouero collocando il segno di *Ripresa*. 5. sotto, ò sopra la *figura*, ò *pausa*, sopra, ò sotto la quale il consc-

consequente dourà principiare, e doue haurà da terminare vi si farà il segno di Corona  $\hat{\text{c}}$  e nota, che il Canone, nel quale vna, due, ò più parti cantano sopra la guida, si chiama chiuso, perche l'altre parti, ouero consequenti sono racchiuse, e contenuti nella guida, e se le parti saranno separate, e spartite, si chiamerà aperto, ouero risoluto; che perciò i consequenti diuisi dalla guida vengono chiamati *risoluzioni*.

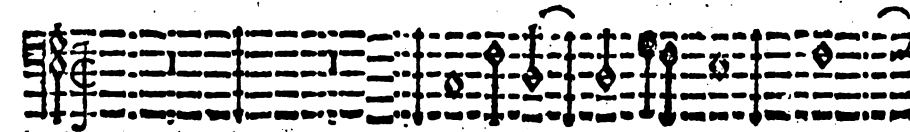
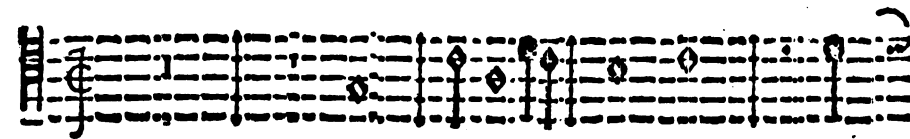
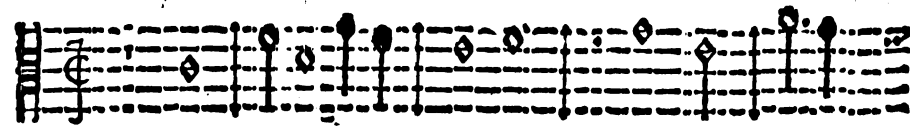
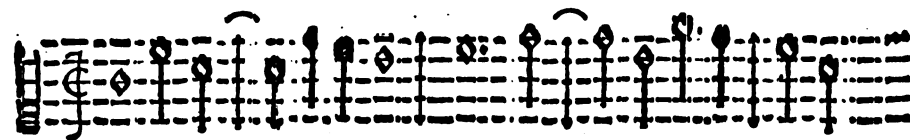
*Canone à tre Voci all' unisono risoluto.*

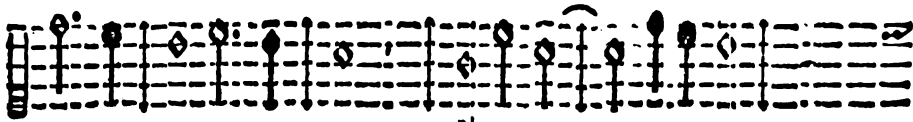
The image displays a musical score for a three-voice canon in unison, titled "Canone à tre Voci all' unisono risoluto." The score is written on seven staves, each representing a different voice part. The notation is in a historical style, featuring a treble clef on the first staff and a common time signature. The music consists of a series of notes and rests, with some notes marked with diamond-shaped ornaments. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



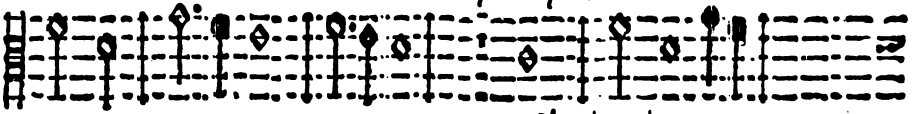
*L' istesso Canone chiuso.*

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

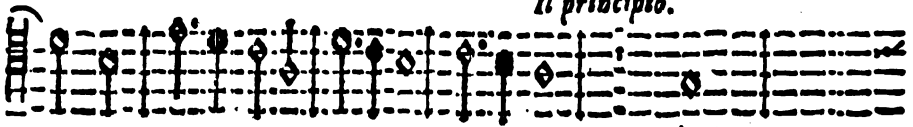




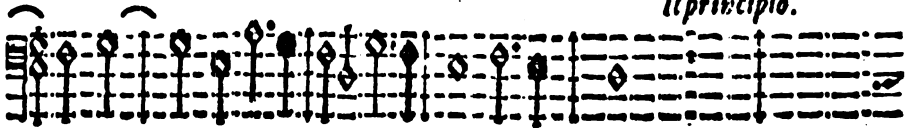
*Il principio.*



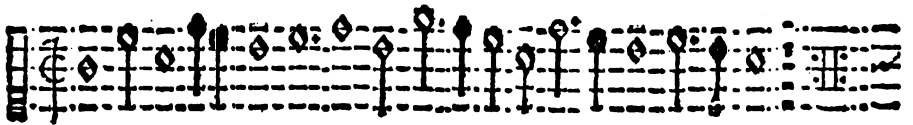
*Il principio.*



*Il principio.*

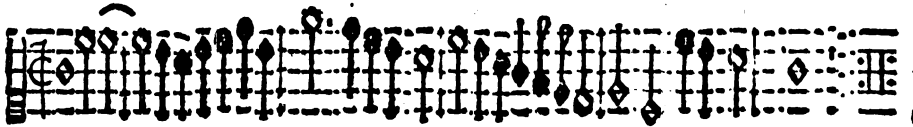


*L' istesso Canone chiuso.*



.5. .5..5.

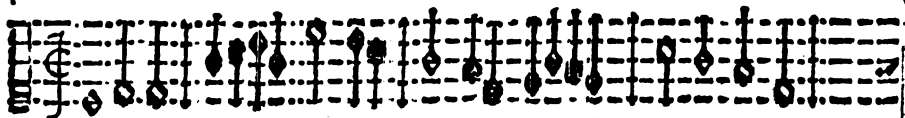
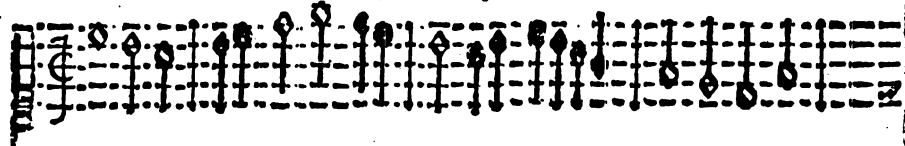
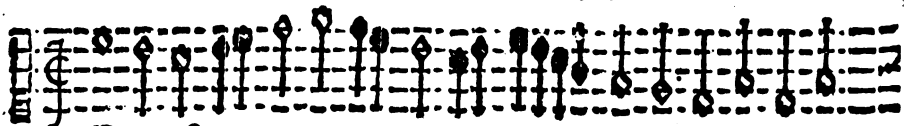
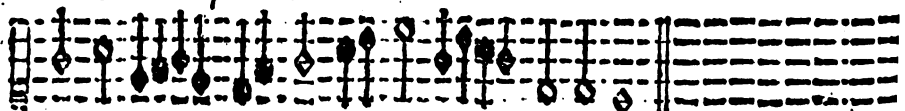
*Canone à due voci in sub Diapente per moti contrari risoluto.*



*L' istesso*

*L'istesso Canone chiuso.*

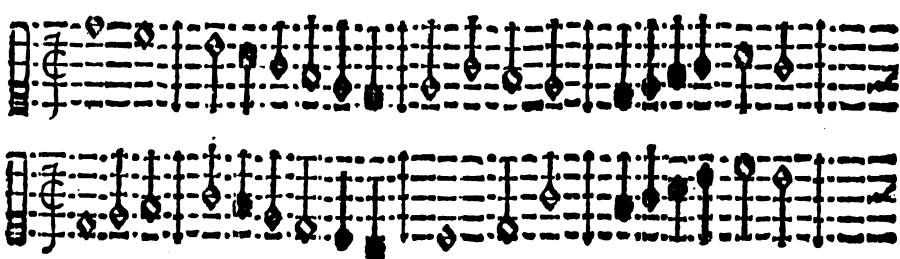
Il Canone, che segue è quello, che non si può fare con la regola generale à qualsivoglia altro Canone data di sopra; mà bisogna prima porre in Cartella la metà del Canone, e farvi sopra, ò sotto vn' altra parte in contrapunto, il che fatto si ricopino le figure della parte superiore, e di poi quelle dell'inferiore all' indietro, come qui sotto si mostra. Si deue però osservare 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 dritto, resoluto.*

*Il sudesso Canone chiuso.**Primo Soprano.**Secondo Soprano.*

Il

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 osseruazioni, deuesi auuertire di principiare in corde, che nel fine siano del Tuono, sopra del quale si vorrà far il Canone, e che non si facciano pause rotte, ne accidente alcuno frà la Composizione, poiche nella parte, che comincia dal fine nascerebbero false relazioni, & altri incōuenienti. 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 vna parte comincia dal principio, e l' altra dal fine, stando vna delle dette parti al diritto, e l' altra al cōtrario, risoluto.*



*Il sudetto Canone à due Soprani chiuso.*

O

Volcn-

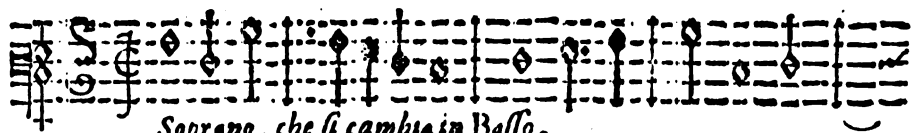
Volendo ancora fare vn Canone, che ogni volta, che si torna da capo si possa alzaré vn grado lontano dal principio, si consideri quello posto di sopra nella prima parte del PADRE D. AGOSTINO BENDINELLI LVCCHESE *Canonico Regolare Lateranense*, à cui se bene la Musica serue solamente per ornamento di 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 ruoltando le parti, e cambiando il Soprano in Basso, l' Alto in Tenore, il Tenore in Alto, & il Basso in Soprano, e così le figure saranno frà loro contrarie riuerte nel modo spiegato nel Capitolo delle fughe. La regola di farla è questa: si fugga la quarta con il Soprano in luogo di cōsonanza, fuor che nel modo si vedrà nell' Esempio: non si facci legatura, eccetto di quarta, e con le parti di mezzo: s' auuerta, 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 altrove 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 incōmodo, che praticando si conoscerà.

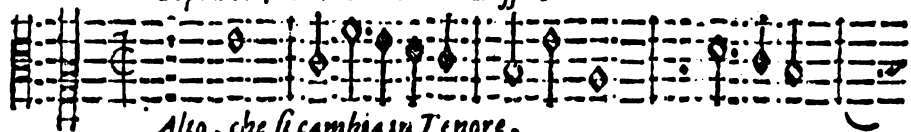
# PARTE SECONDA

107

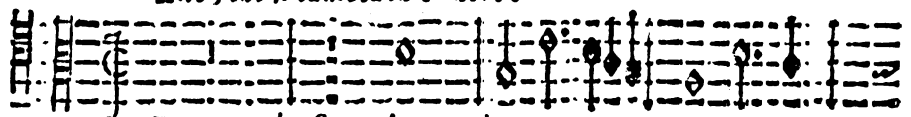
Composizione à quattro voci, che si può cantare anetra al contrario  
riverso.



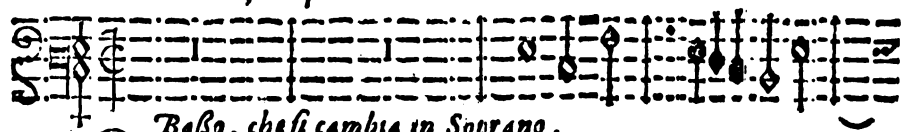
*Soprano, che si cambia in Basso.*



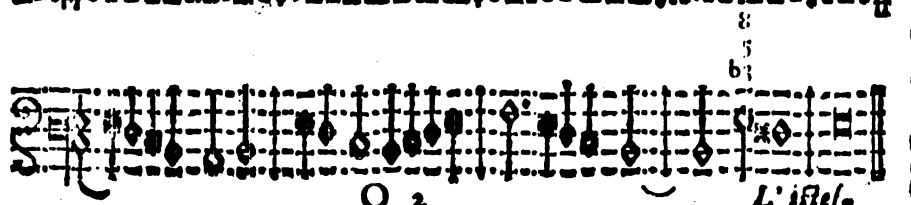
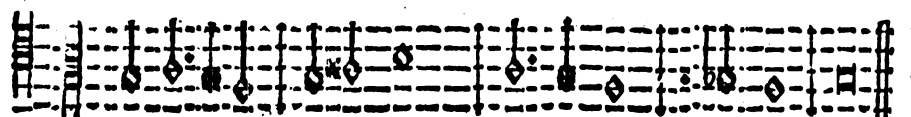
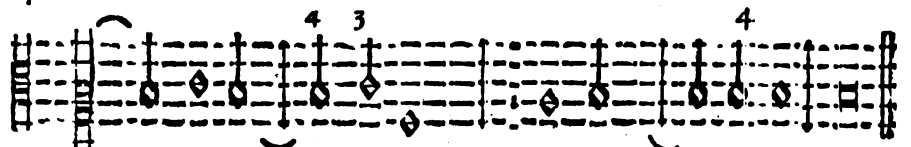
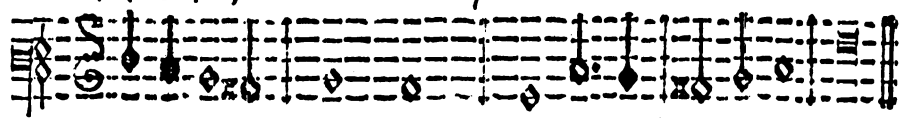
*Alto, che si cambia in Tenore.*



*Tenore, che si cambia in Alto.*



*Basso, che si cambia in Soprano.*

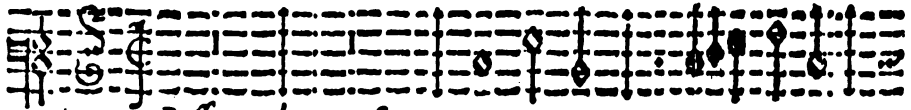


O 2

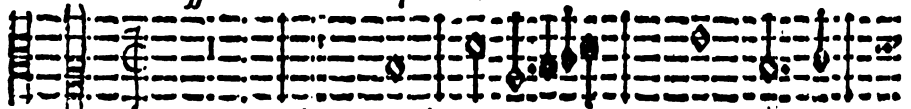
8  
5  
b<sub>1</sub>

L' istef.

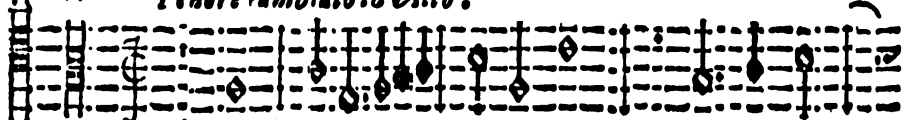
L'istessa Composizione al contrario inversa.



Basso cambiato in Soprano.



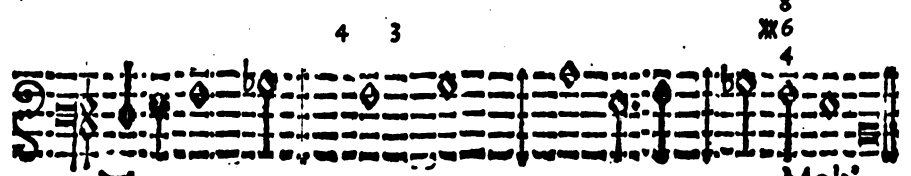
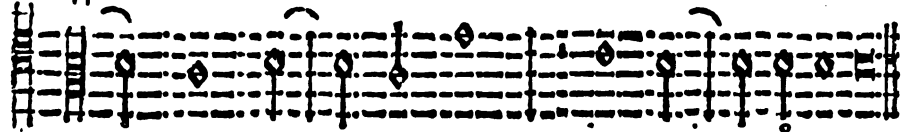
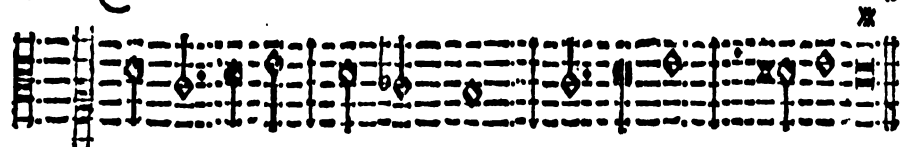
Tenore cambiato in Alto.



Alto cambiato in Tenore.



Soprano cambiato in Basso.



4 3

8

M 6

4

Molt'

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

Chi desidera vedere studi particolari sopra Canoni, veda la Messa *O salutaris Hostia* di Pier della Rue, la Messa *de Feria di Feuin*, la Messa *de Beata Virgine*, & *ad Fugam* di Iosquino, la Messa *Veni Sancte Spiritus* di Vulfrano, la Messa *Lumbrè* di Brumel, la Messa *Benedicta es Calorum Regina* di Morales, la Messa *Vltimi miet sospiri* di Roccho Rodio, la Messa *de Beata Virgine* di Coltanzo Porta, la Messa *Repleatur os meum* del Palestina, i Magnificat per tutti li Tuoni Ecclesiastici di Lodouico Vittoria, i Canoni di Francesco Soriano, i Duo del Mettallo, la Decimaquarta Opera di Francesco Valentini, il Libro de Canoni 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.*

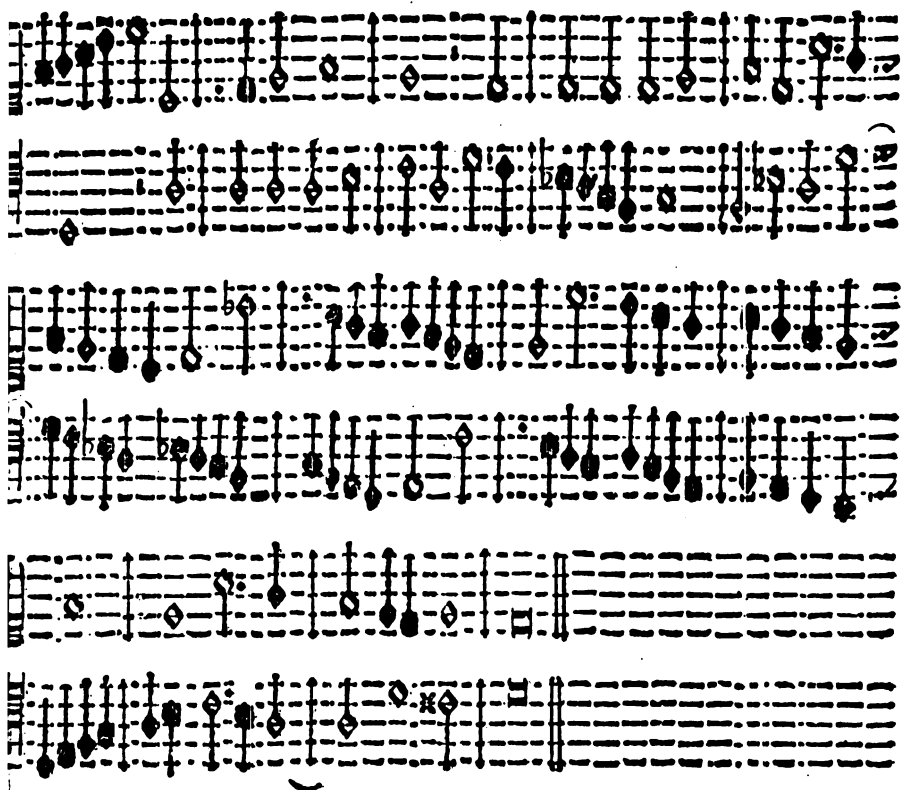
**I**L Duo ( ouero Composizione à due voci ) è il più difficile da farsi, perche in esso bisogna osseruare puntualmente i precetti dati di sopra, essendo regola generale, che à quante manco voci le Compozizioni si fanno, più regole vi vanno.

Adunque nel Duo si schiueranno gli vnisoni, e le ottaue più, che sia possibile, particolarmente in battere: si farà che le parti s' imitino 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. *Esem-*



*Esempio del Duo.*

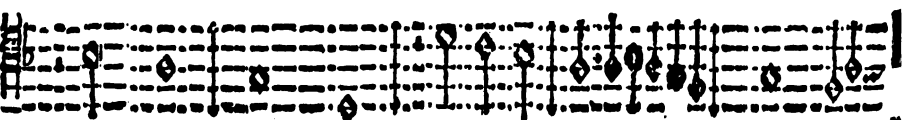
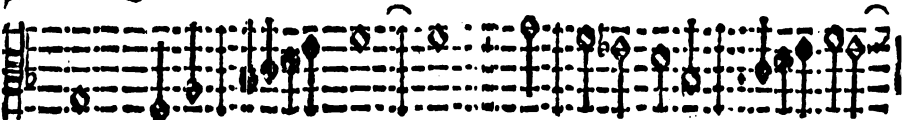
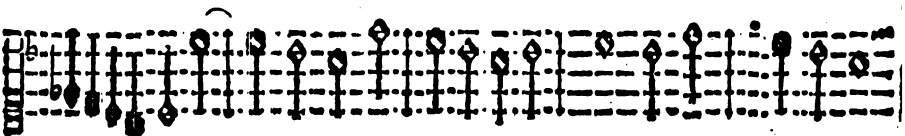
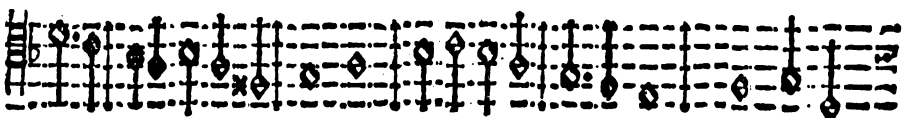
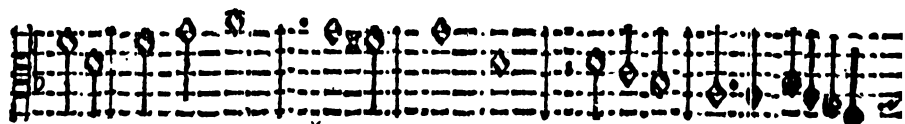
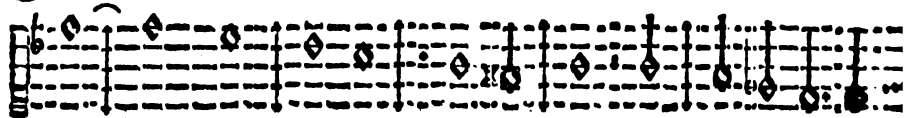
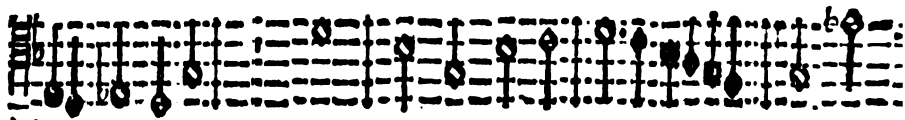
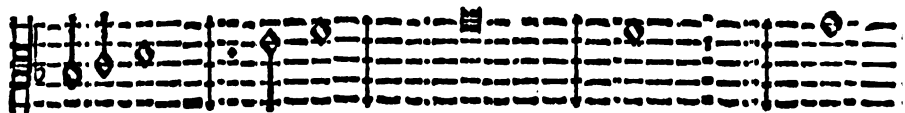
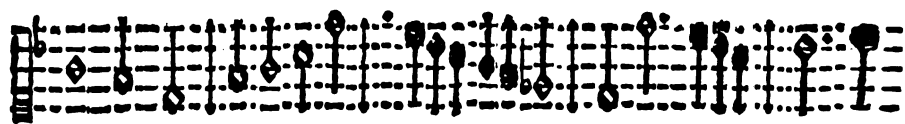
The image displays a musical score for a duo, consisting of ten staves of music. The notation is arranged in five pairs of staves. Each pair begins with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a style that uses diamond-shaped note heads and stems, characteristic of early printed musical notation. The score includes various rhythmic values, such as quarter and eighth notes, and rests. There are also some accidentals, including a flat sign in the second staff of the second pair. The overall structure is that of a short, self-contained piece.



Il Terzo ( ouero Composizione 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 sarà 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 del Terzo.*

A musical score consisting of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, often with stems pointing downwards. The music is organized into measures by vertical bar lines. Some staves have parentheses at the beginning and end, possibly indicating phrasing or breath marks. The overall style is characteristic of 18th-century musical notation.

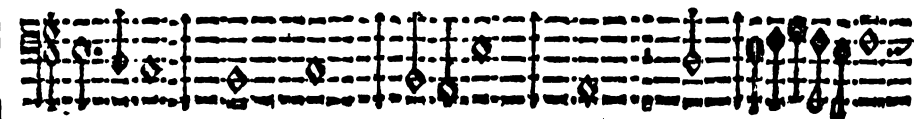
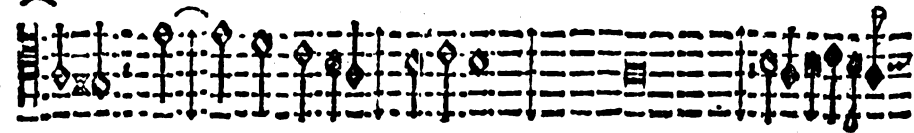
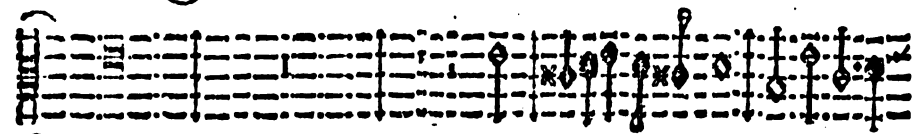
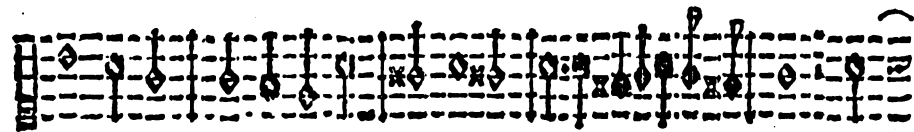
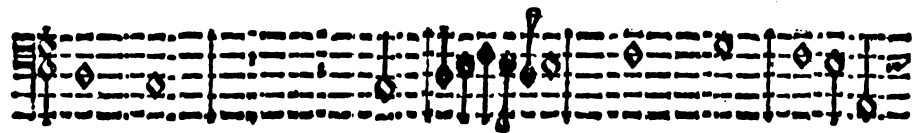
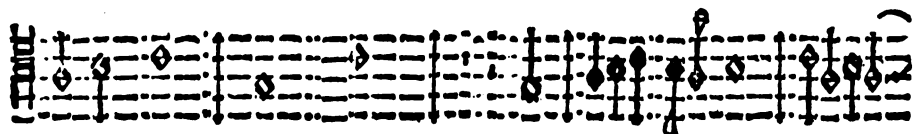
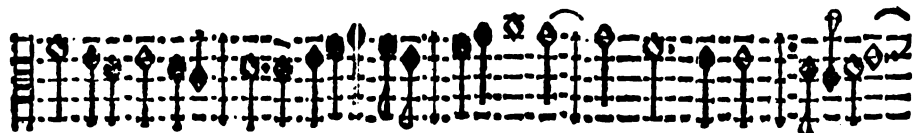
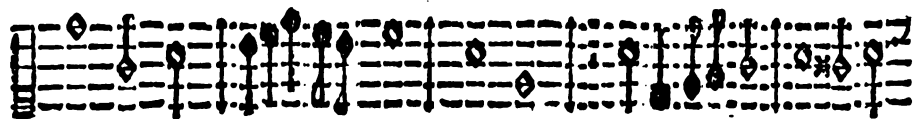


P

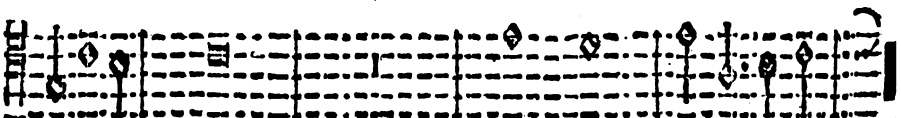
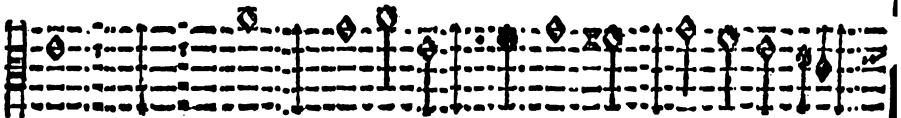
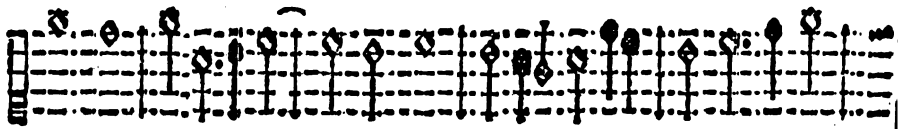
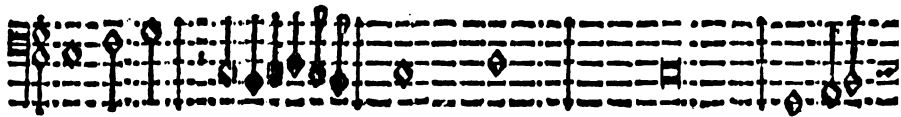
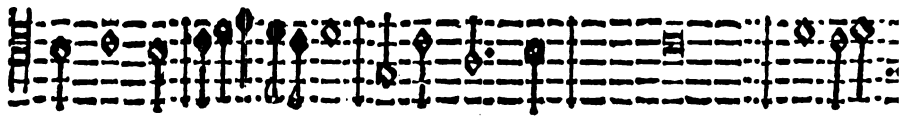
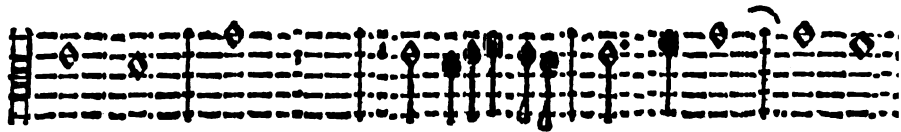
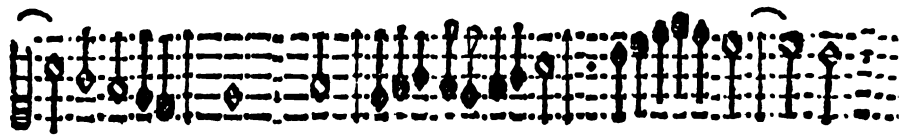
Il Quarto (ouero Composizione à quattro voci) benchè non sia soggetto à tante strettezze, quanto è il Duo, e Terzo, con tutto ciò deue osseruare diligentemente il Tuono, e non essere priuo nell' istesso tempo della terza, e della quinta, acciò non resti voto d'armonia, e non potendo alle volte ponerui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

*Ejemplo del Quarto.*

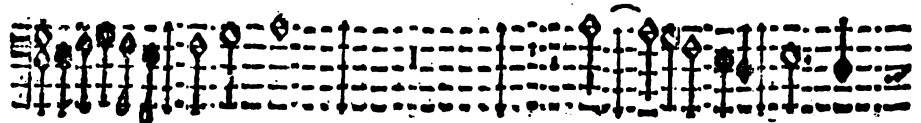
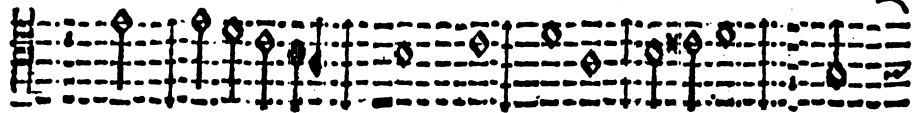
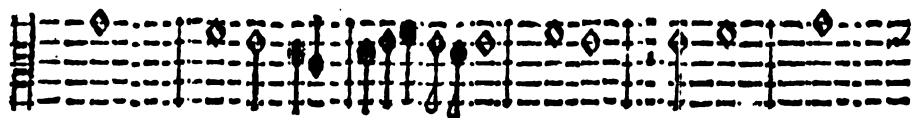
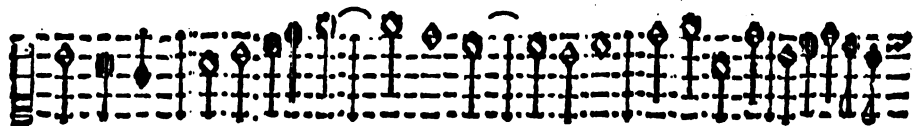
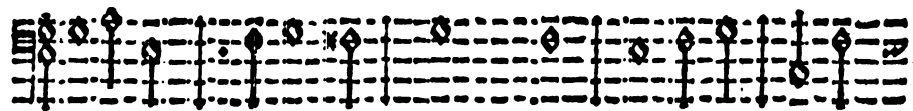
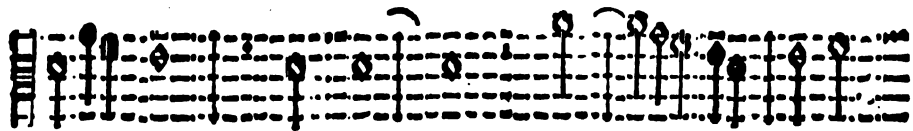
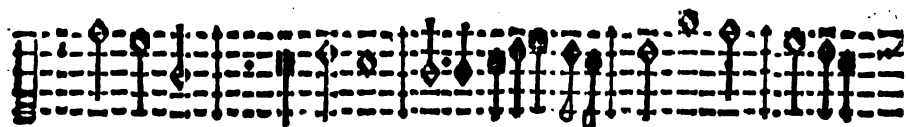
The image displays a musical score for a quartet, consisting of eight staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a style characteristic of 18th or 19th-century musical manuscripts. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single system, with each staff containing a different part of the quartet. The notation is highly detailed, with many notes and rests, and includes various musical symbols such as accidentals and dynamic markings. The score is presented in a clear, legible format, with the notes and rests clearly visible on the staves.



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









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 haurà difficoltà alcuna nelle Composizioni à cinque, sei, e più voci; ricordando solo, che quanto più componerà offeruato, tanto migliori faranno 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.*

**S**E 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

ne 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, & di suoni: quelle di voci, ò sono Ecclesiastiche, ò dicansi sacre, come Salmi, Messe, Motetti, &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 87, honore cella 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 dilettere l' vdito, e ricreare l' animo de gli ascoltanti.

Adunque nelle Composizioni da Chiesa douranno osservarsi le buone regole, e precetti, per honorare, e lodare Iddio cõ 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, & altri autoreuoli Pratici: nelle cõcertate 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 osservati da buoni Compositori, i quali

quali se alcuna volta li trasgrediscono, lo fanno con artificio tale, & in certe occorrenze, che fanno conoscere à gl' Intelligenti non potersi 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 sregolate nelle Cantilene; mà dalla bontà di quelle. Questi tali, che sprezzano le buone regole danno a conoscere, che non l' intendono, mentre si vanno ostinando nella loro falsa opinione, che non si possono formar Canti grati, e vaghi all' udito con l' osservanza de buoni precetti: veggano l' opere de Sig. Benevoli, Graziani, Carissimi, Fabri, Foggia, Abbatini, Virgilio Mazzochi, e d' altri simili Compositori, che restaranno conuinti, poiche in esse si scorge l' artificio, e vaghezza Musicali 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 vanuosi, mà non sanno doue si posino il piede, il che basti per hora.

*De i Tuoni del Canto figurato. Capitolo Decimoquinto.*

**I**L trattare de i Tuoni, ò Modi è materia assai difficile per la diversità dell' opinioni, tanto nel numero loro, quanto nel nome, come si può vedere nelle Istic. Arm. del Zarlino parte quarto 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 hauuto chi l' agguagli come afferma l' Artusi nell' Arte sua del Contrapunto; e prima si deu 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 conuenevoli alla sua forma: si chiama *Tuono* dal verbo *Inimouare*, & 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'ottaua, dalle quali nascono 1 Tuoni, ò modi, cioè D. E. F. G. A. C. lasciandosi fuori la corda B, per non hauer la quinta, e quarta perfetta naturale: ciascuna delle dette lettere abbraccia due Tuoni, vno detto autentico, e l'altro plagale, la differenza de quali si dirà altroue; l'autentico si ritrouafrà l'ottaua diuisa, come nel primo modo si vede, & il plagale frà l'ottaua diuisa, come nel secondo appare.



La varietà dei 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.

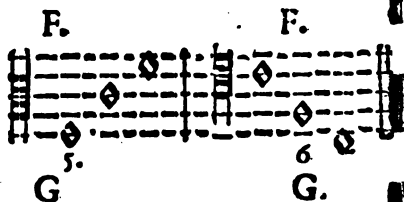
Il terzo, e quarto Tuono si formano della seconda specie della quinta E, e B, e della seconda specie della quarta B, & E.



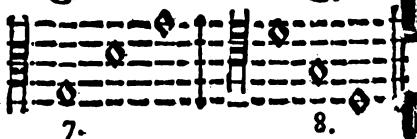
# P A R T E S E C O N D A

123

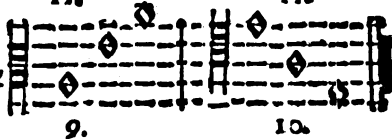
Il quinto, e sesto Tuono si formano della terza specie della quinta F, e C, e della terza specie della quarta C, & F.



Il settimo, & ottavo 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 diversamente 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.*

**A**ltra 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. hà proprietà di fugar verso l' acuto, & il plagale verso il graue: l' autentico ( secondo

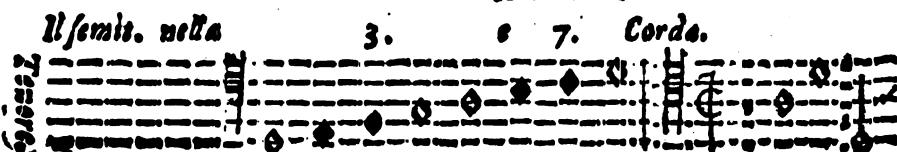
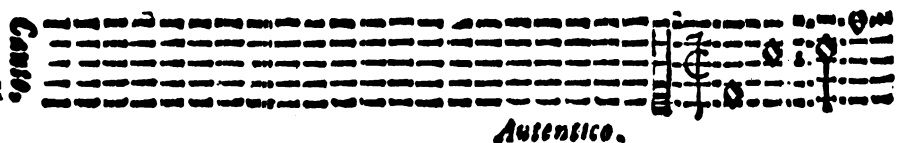
alcuni) è di natura viuace, & il plagale è di natura mesta: tutto ciò non viene però offeruato nello stile concertato, ne vi si può offeruare, per le bizarie, che in esso si ricercano; mà nello stile à Capella si può, e si deue offeruare non solo le sudette particolarità; mà eziàndio quanto hà offeruato Giouanni Nasco, Giachetto Berchem, Ihan Gero, Palestina, & altri simili ottimi Prattici, come altroue' 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 principio, mezo, e fine della quinta, e nel principio, e fine della quarta, e le irregolari si fanno in qualsiuoglia altre corde.

La Corda finale di ciaschedun Tuono è nella lettera che lo forma; mà accioche meglio s' intenda quanto s' è detto, formaremo qui 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.*



*Re mi fa sol re mi fa sol*

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

Seven staves of musical notation. The first six staves contain rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The seventh staff contains a multi-measure rest symbol, indicating a full measure of rest.

*Das del secondo Tuono.*

Canto.

Musical notation for the Canto part, starting with a treble clef and a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes.

*Plagale.*

Tuono.

Musical notation for the Tuono part, starting with a bass clef and a common time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes.

la sol fa la sol fa mi re



Four staves of musical notation, likely for guitar, showing a sequence of notes and rests. The notation includes various note values, accidentals, and some notes marked with an 'x'.

*Duo del terzo Tuono.*

Carlo.

Musical notation for the voice part (Carlo), showing a sequence of notes and rests.

*Autentico.*

Il semit. nella 2. e 6. Corda.

Tenore.

Musical notation for the tenor part (Tenore), showing a sequence of notes and rests.

*mi fa sol re mi fa sol la*

Two staves of musical notation, likely for guitar, showing a sequence of notes and rests.

PARTE SECONDA

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves contain a melodic line with various note values and rests. The bottom two staves appear to be accompaniment or a second melodic line, with some staves showing rests. The notation includes various clefs and note heads.

*Duo del quarto Tuono.*

The second system of the musical score includes vocal parts and instrumental accompaniment. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Canto' and contains a melodic line. The second staff is labeled 'Tenore' and contains a melodic line with the lyrics 'mi la sol fa la sol fa mi' written below it. The bottom two staves contain instrumental accompaniment. The word 'Plagale.' is written below the Canto staff. The notation includes various clefs, note values, and rests.

Two staves of musical notation for guitar. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and single notes, primarily using the 5th and 8th strings as indicated in the text below.

*Duo del quinto Tuono.*

*Canto.*

A single staff of musical notation for voice, showing a melodic line with notes and rests.

*Autentico.*

*Al semis. nella*

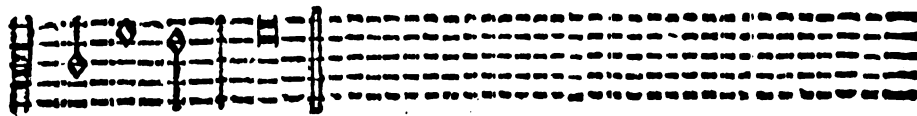
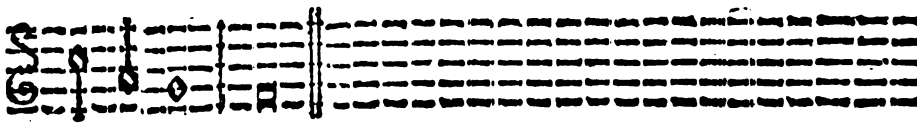
*5. & 8. Corda.*

*Tavola.*

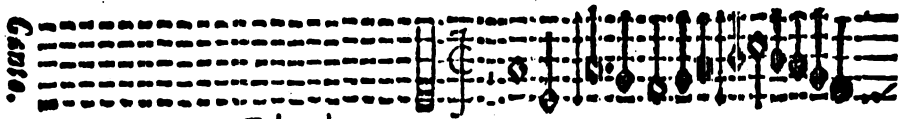
A single staff of musical notation for guitar, showing a sequence of notes. The notes correspond to the lyrics below.

*fa sol re mi fa re mi fa*

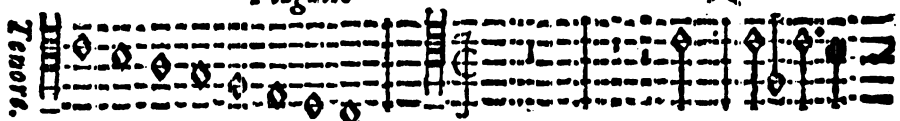
Five staves of musical notation for guitar, showing a complex sequence of chords and notes. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.



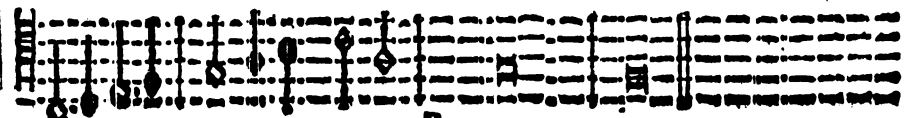
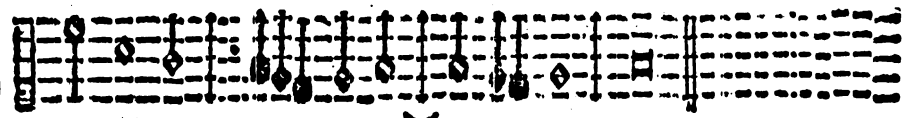
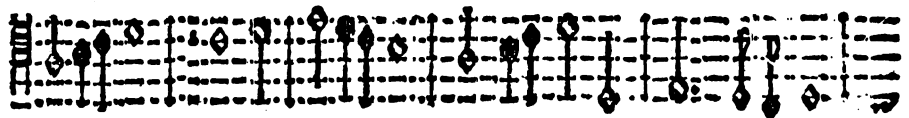
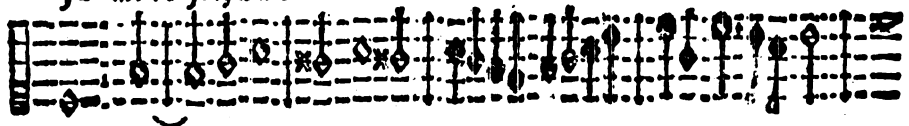
*Duo del sesto Tuono.*



*Plagal.*



*fa mi la sol fa mi re do*



Duo del settimo Tuono.

Canto.

Autentico.

Tenore.

*Il semit. nella*      4.      7. Corda.

Do re mi fa re mi fa sol.

'Duo del ottavo Tuono.

Canto.

Plagale.

Tenore.

sol fa mi la sol fa mi re

Four staves of musical notation, likely for two voices and two instruments. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation.

*Duo del nono Tuono.*

*Alto.*

A single staff of musical notation for the Alto part, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with various note values and rests.

*Ausentico.*

*Il semit. nella 3. e 6.*

*Tenore.*

A single staff of musical notation for the Tenore part, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with various note values and rests.

*re mi fa re mi fa sol la*

Two staves of musical notation, likely for two voices or instruments. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The bottom staff ends with a double bar line and a fermata.

*Duo del Decimo Tuono.*

*Canto.*

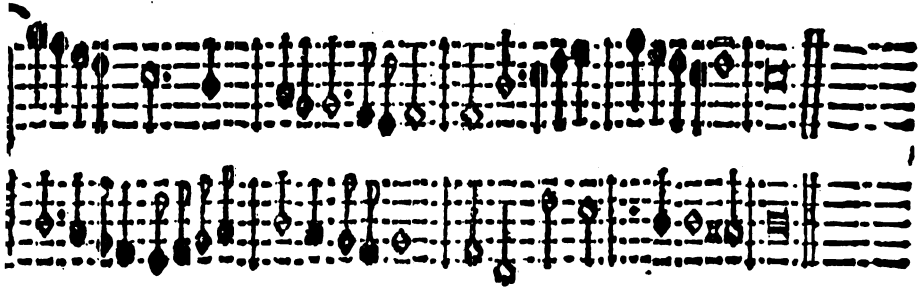
*Plage.*

*Tenore.*

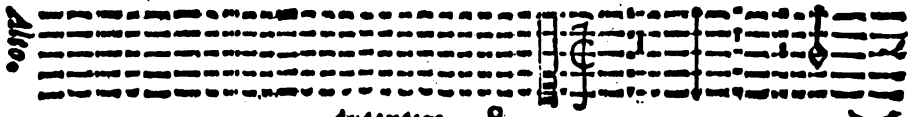
*la sol fa mi la sol fa mi*

PARTE SECONDA

533



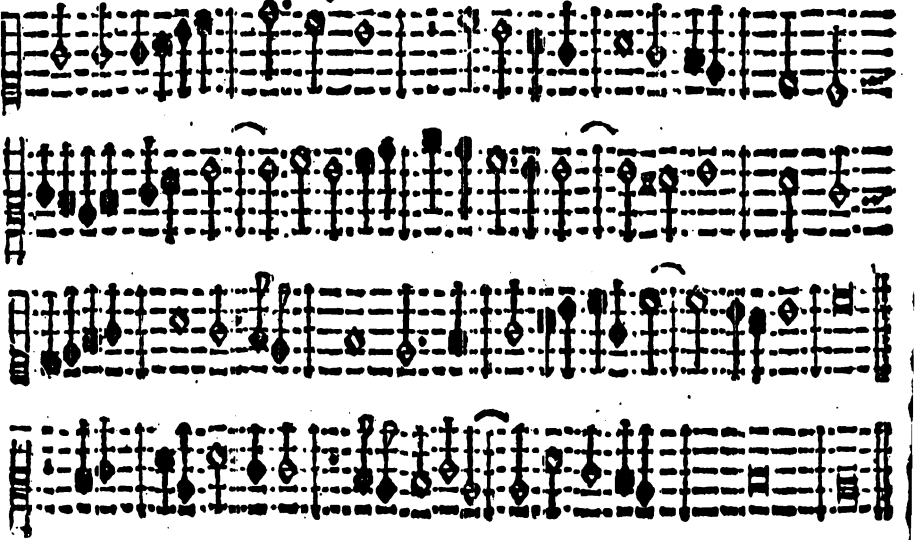
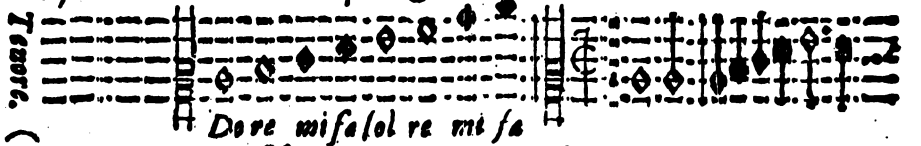
*Duo dell' undecimo Tuono.*



*Autentico. 8.*

*Il semit. nella*

*4. C*





Duo del Duodecimo Tuono.

Alto.

Plagal.

Tenore.

sol fa la sol fa mi re do

The musical score is written for Alto and Tenore voices. The Alto part begins with a treble clef and a common time signature. The Tenore part begins with an alto clef and a common time signature. The lyrics are written under the Tenore part: "sol fa la sol fa mi re do". The piano accompaniment is written on a grand staff with treble and bass clefs. The score consists of several staves, including vocal lines and piano accompaniment. The Alto part is marked "Alto." and the Tenore part is marked "Tenore.". The word "Plagal." is written below the first staff of the Alto part. The lyrics "sol fa la sol fa mi re do" are written below the first staff of the Tenore part.

PARTE SECONDA

Il proprio luogo delle Chiauì 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, Nono, e Undecimo.*

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

*Del Secondo, Quarto, Seizo, Ottauo, Decimo, e Duodecimo.*

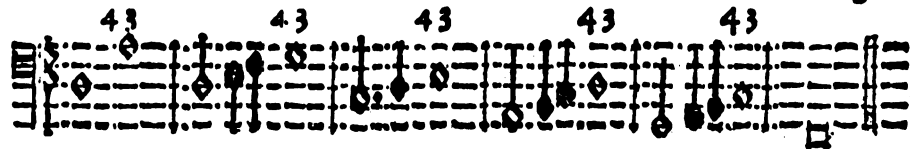
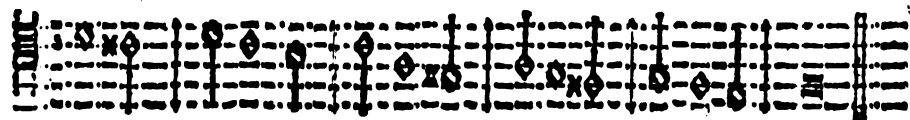
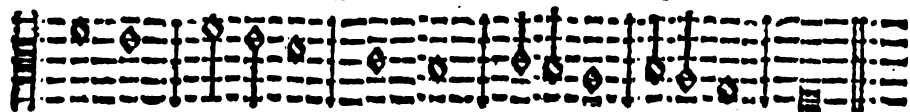
Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Notisi, che non si può far cadenza regolare di quarta, e terza (particolarmente nello stile à Capella] se non in quelle corde, dopo le quali immediatamente verso l'acuto segue l'intervallo d'un tuono naturale, come qui: che facendola in questa corda E, nel



terzo, quarto, nono, decimo, undecimo, e duodecimo Tuono nelle sue corde naturali, sarà irregolare, poiche è cadenza del primo, secondo, settimo, & ottavo Tuono trasportati vn tuono più alto, la quale non è regolare d'alcuno de i sudetti Tuoni, terzo, quarto, nono, decimo, undecimo, e duodecimo; mà volendo, che sia regolare, si deve fare nel secondo modo à più di due voci, & in quest'altra corda B, nel terzo, quarto, settimo, & ottavo Tuono nelle sue corde naturali,



si deve fare nell' istessa maniera per essere corda regolare di ciaschedun di loro, e la cadenza finale del terzo, e quarto Tuono à piú di due voci si deve fare in vno di questi modi.



In oltre si deve auvertire, che il procedere regolarmente per le corde di qualsivoglia 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.

*Quelli de sopradetti Tuoni vengono ordinariamente praticati da Compositori. Capitolo Decimefessimo.*

**I** Tuoni ordinariamente praticati da Cöpositori 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 natu-

naturali, l'undecimo all'ottava sotto, il duodecimo alla quinta sotto, e l'ottavo 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. M<sup>a</sup> perche in questa materia giouano assai più gli esempi per intelligenza, che le parole, ponetemo qui sotto vn *Duo* per ciaschedun Tuono sopradetto, nelle corde accennate, e ci seruiremo delli sopra posti per maggior esplicazione.

*Duo del primo Tuono nelle sue proprie corde naturali.*

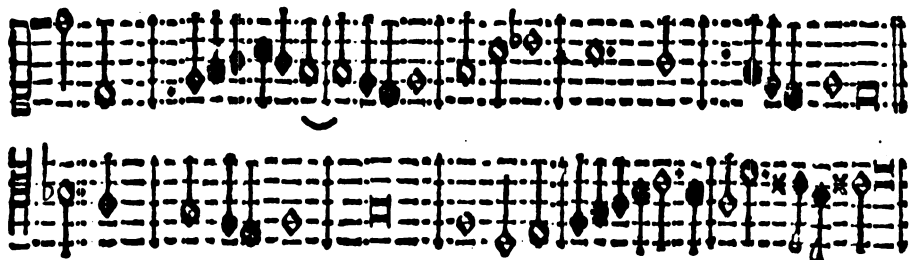
*Canoe.*

*Autentico.*

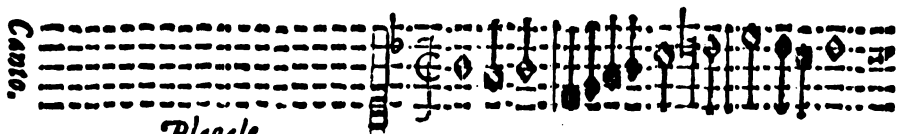
*Il semis. nella*      3.      6      7.

*Tenore.*

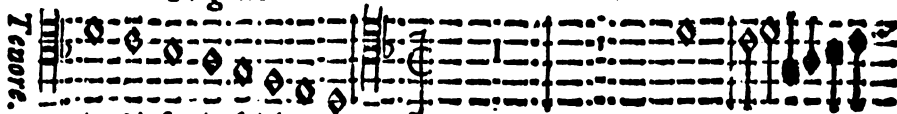
*re mi fa. so tra mi fa sol*



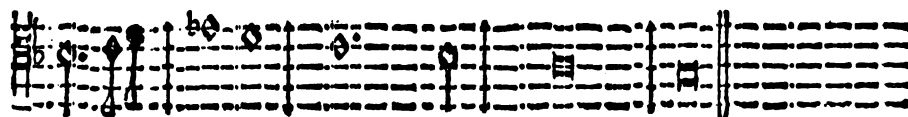
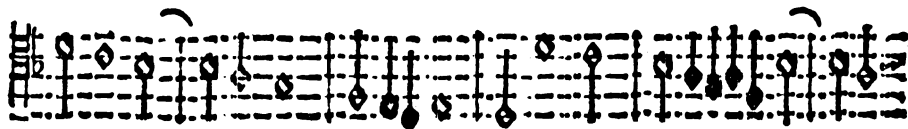
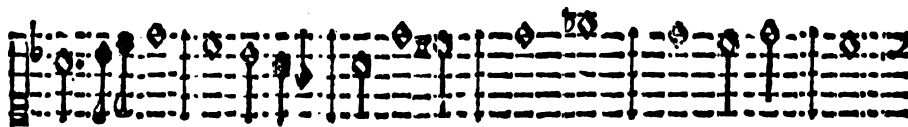
*Duo del secondo Tuono trasportato una quarta sopra.*



*Plagale.*



*la sol fa la sol fa mi re*



*Duo del Decimo Tuono nelle sue proprie Corde naturali, che serve in luogo del terzo.*

*Canto.*

*Plagal.*

*Tenore.*

*La sol fa mi la sol fa mi*

*Duo del Decimo Tuono nelle sue proprie corde naturali, che serve in luogo del quarto.*

*Canto.*

*Plagal.*

*Tenore.*

*La sol fa mi la sol fa mi*

PARTE SECONDA

Musical notation for the first system, consisting of five staves with various notes and rests.

*Cadenza*

Musical notation for the second system, consisting of five staves with various notes and rests.

*finale del quarto Tuono.*

Musical notation for the third system, consisting of five staves with various notes and rests.

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

Alto.  
Musical notation for the fourth system, labeled "Alto", consisting of five staves with various notes and rests.

*Autentico.*

Tenore.  
Musical notation for the fifth system, labeled "Tenore", consisting of five staves with various notes and rests.

*Dore mi fa sol re mi fa*



The first system of music consists of four staves. The top two staves appear to be a pair of voices or instruments, with the upper staff containing more complex rhythmic patterns and the lower staff providing a more melodic line. The bottom two staves continue the melodic and harmonic development, ending with a double bar line.

*Duo del Duodecimo l'uno ira' portato una quinta sotto, che serue in luogo del fesso.*

Alto.

The Alto part is written on a single staff. It begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

*Plagala.*

Tenore.

The Tenore part is written on a single staff. It begins with a treble clef and a common time signature. The melody is similar in style to the Alto part, featuring rhythmic patterns and phrasing slurs.

*solfa la solfa mi re. do*

The second system of music consists of two staves. Both staves contain melodic lines with various notes and rests, continuing the musical piece.

PARTE SECONDA

143

The first system of music consists of four staves. The top two staves contain a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom two staves appear to be accompaniment or a second melodic line, also featuring similar note values and rests. The notation is in a historical style, possibly for a lute or similar instrument.

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

Alto.

A single musical staff for the Alto part, showing a few notes and rests. The staff is positioned above the main text.

*Antentico.*

*Il semit nella 3. e 6 Corda.*

Tenore.

A single musical staff for the Tenore part, showing a few notes and rests. The staff is positioned below the main text.

The second system of music consists of four staves, similar in notation to the first system, with various note values and rests.

Musical score for guitar, consisting of four staves. The first two staves contain a melodic line with various note values and accidentals. The third and fourth staves show a chordal accompaniment pattern.

*Duo deli' Ottavo Tuono nelle sue proprie corde naturali.*

Canto.

Musical staff for the vocal line (Canto).

*Plagale.*

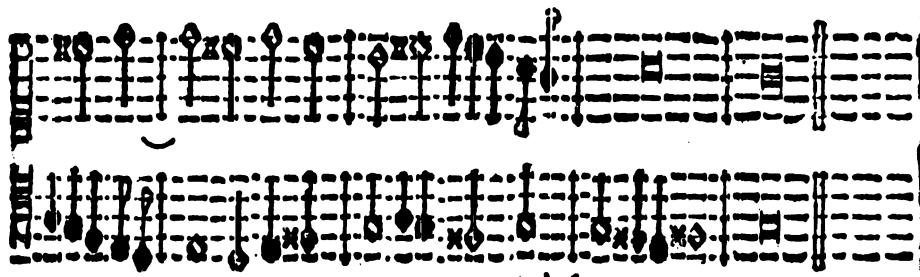
Tenore.

Musical staff for the tenor line (Tenore).

*fol fa mi la fol fa mi re*

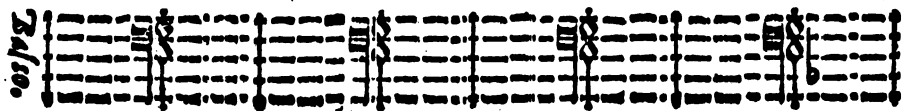
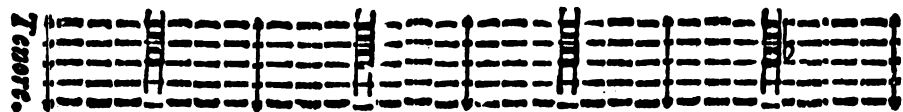
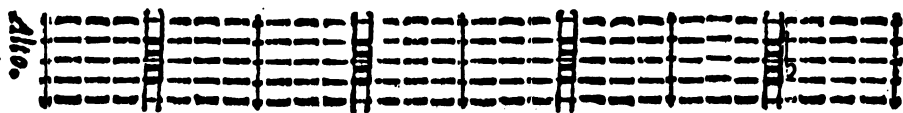
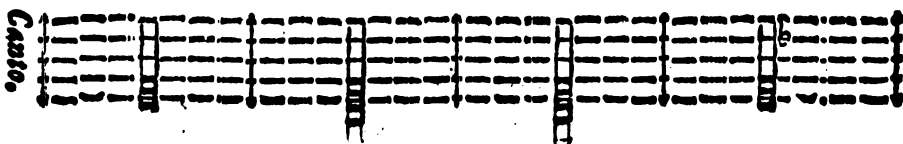
Musical staff for the first guitar accompaniment part.

Musical staff for the second guitar accompaniment part.

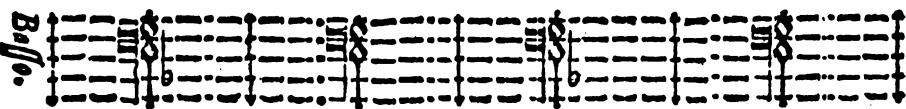
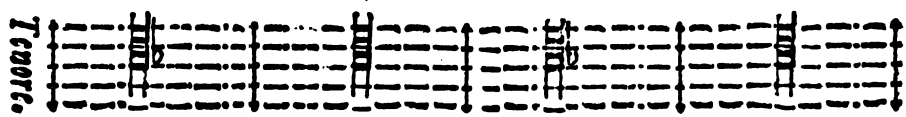
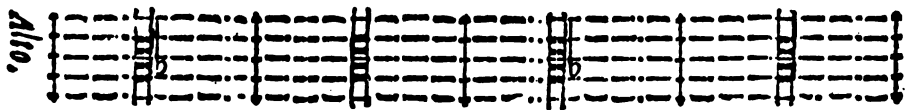
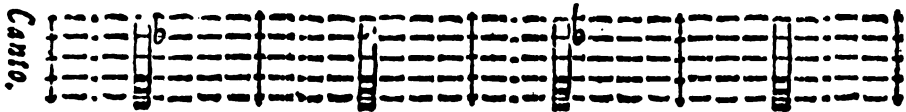


Il proprio luogo delle Chiau de i sudetti sette Tuoni à quattro, ò à più di quattro voci, cioè Canto, Alto, Tenore e Basso è questo.

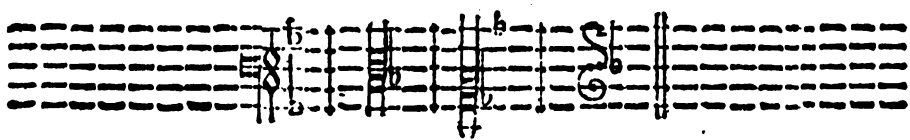
*Del*            *Quinto.*            *Decimo.*            *Undecimo.*            *Nono*



Del secondo. Decimo. Duodecimo. dell' Ottavo.



Vfano i Pratici di trasportare anche alle volte il primo Tuono vna quarta sopra, trasportando ancora le Chiaui, come qui,



& in oltre per rendere il Canto più allegro, ò più mesto li trasportano tutti ordinariamente vna voce più alta, ò più bassa per mezzo di questi segni  $\flat$   $\sharp$ , come qui 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' ottaua sopra, ò sotto.

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

ve ma fa sol re mi fa sol      ve ma fa sol re mi fa sol      ve ma fa sol re mi fa sol

Si deue auuertire, che nel far le sudette, & altre trasportazioni, il 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 \* babbiano forza di variare il Tuono, e per qual causa non viene praticato il terzo, quarto, quinto, sesto, e settimo Tuono. Capitolo Decimoottauo.*

**O**Gni 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 fa, che il Tuono sia variato, purchè le cadenze regolari si faccino nel modo accennato di sopra nel Capitolo Decimosesto; mà se si variaràno 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 (eccetuando qualche volta per accidente) cioè il b molle nella corda B, & il \* Diesis nella corda F, ò C, il Tuono sarà 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; però se alcuno desi-

dera vedere Composizioni fatte sotto li sudetti Tuoni, oltre li Duo  
che nel sudetto Capitulo habbiamo veduto, veda, trà molt' altre  
il Madrigale *sotto il di 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 *Can*  
*zon quinta dotta la Belleroffonte*, la quale è del quinto Tuono: il Mo  
retto, *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 restarà satisfatto.

*Che i Tuoni del Canto figurato sono dodici, e non solamente otto, come di  
come alcuni. Capitulo Decimonono.*

**M**olti scrittori hanno detto, che i Tuoni del Canto figurato  
ascendono solamente sino al numero ottauo, & hanno fo  
dato le sue ragioni nel Canto fermo, dicendo che non essendo più  
d'otto i Tuoni del Canto fermo, più d'otto ancora non sono quel  
li del Canto figurato: che li vltimi quattro, cioè il Nono, Decimo  
Vndecimo, e Duodeci no sono stati cauati dalli sudetti primi 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 sin hora s'è ragionato intorno  
li sudetti Tuoni si può comprendere) qui sotto si dimostrerà.

Già habbiamo veduto, che sette sono le ottaue diuersè, che nel  
la Mano musicale si ritrouano, e sono diuersè, perche ciaschedun  
di loro hà il semituono, hora in vna, & hora in due corde diuersè  
dall' altre: delle sudette sette ottaue sei sono habili alla formazione  
de i Tuoni, lasciando si fuori la corda B, per non hauere la quinta  
e quarta

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 diversità 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-

*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

prie corde naturali voremo variar luogo al semituono posto nella settima corda, e collocarlo nella sesta, non farà più del primo; mà del nono trasportato alla quinta sotto, hauendo questo la sua forma dall' ottaua, c' 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 farà più del primo, mà del settimo trasportato vna quarta sotto, hauendo questo la sua forma dall'ottaua, che hà il semituono naturale nella quarta, e settima corda.

*Del settimo Tuono vna quarta più basso.*

*Il semit. nella 4. e 7. Corda.*

*Do re mi fa re mi fa sol*

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

*Dell' Vndecimo Tuono vn Tuono più alto.*

*Il semit nella 4. e 8. Corda.*

*Do re mi fa sol re mi fa*

Non solo le sudette, & altre variazioni del semituono si possono fare

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

151

fare nel primo Tuono; mà eziandio in qualsuoglia 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.*

Tenore.

*Dore mi fa re mi fa sol*

mo variar luogo al semituono posto nella quarta corda, è collocarlo nella terza, non farà 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 farà più la Cantilena del settimo Tuono; mà dell' undecimo trasportato vna quarta sotto, essendo

essendo questo formato dall'ottaua, che hà il semituono naturale nella quarta, & ottaua corda.

*Dell'Undecimo Tuono una quarta più basso:*

*Il semit. nella*                      4.                      8. Corda.

*Do re mi fa sol re mi fa*

Se vorremo variar il predetto semituono posto in tutte due le corde quarta, e settima, e collocarlo nella terza, e sesta, non farà più del settimo Tuono; mà del nono vn tuono più basso, hauendo questo la sua forma dall'ottaua, che hà il semituono naturale nella terza, e sesta corda.

*Del Nono Tuono un tuono più basso:*

*Il semit. nella*                      3.                      6.

*re mi fa re mi fa sol la*

In oltre si può variare il detto semituono in molti' altre maniere, che per breuità tralascio, credendomi, che le sopradette siano bastanti per far conoscere, che variandosi l'accennato semituono in

vno, ò due luoghi hà forza di variare tutta la Composizione col mutarla di vn Tuono in vn' altro, e farne sentire differente armonia.

Se dunque il semituono hà forza di mutare vn Tuono in vn' altro quando si varia in vno, ò due luoghi, come di sopra s'è dimostrato, certa cosa è, che tutti sei li Tuoni autentici già accennati sono differenti, perche ciascun di loro è formato da ottaua, che ha il detto semituono naturale in vno, ò due luoghi diuersi dall' altre, come habbiamo veduto, e se ciascun Tuono autentico hà il suo compagno detto Tuono plagale, constituitoli dall' Inuentor della Musica, come narra Gieseppe 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 Cōtrapunto, Freggi nel suo Pedagogo, Glareano 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, Criuellari nelli suoi Discorsi Musicali, Giacioso Vberri nel contrasto Musico, Galilei nel Dialogo di Musica, Artusi nel' 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 qualsuoglia Cantilena Musicale.  
Capitolo Vigesimo.*

**P**ER conoscere di che Tuono sia qualsuoglia Cantilena Musicale ben regolata, fa di bisogno il tenerli bene à memoria (oltre quello che sia horas' è detto intorno li Tuoni) che non essendo

posto nel principio della Composizione subito dopo la Chiauè alcuno di questi segni  $b^{\#}$ , il Tuono sarà sempre nelle sue proprie corde naturali, ò trasportato all' ottaua sotto, come l' vndecimo, ò all' ottaua sopra, come alle volte il secondo: in oltre, ch' essendo posto nel principio della Cantilena vn  $b$  molle nella conformità sopra detta nella corda B, il Tuono sarà trasportato alla quarta sopra, come il Primo, il Secondo, il Terzo, il Quarto, il Sesto, l' Ottauo, & il Decimo, ò alla quinta sotto, come il settimo, il nono, l' vndecimo, & 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' vndecimo, & il duodecimo, ò alla quinta sopra, come il secondo, il quarto, il sesto, l' ottauo, & 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' ottauo vna terza minore più basso con l' interuento solo di due Diesis, vno nella corda F, e l' altro nella corda C: nell' vndecimo 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 trasporazioni, 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 irregolate, cioè con le fughe, 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 ♯ nel principio della Cantilena: vsando cadenze irregolari in luogo delle regolari: facendo il principio d'vn Tuono, il mezo d'vn'altro, & il fine fuori d'ogni Tuono, & altre simili stravaganze, 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'vn 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 gli hanno assegnato la propria, vera, e real dimostrazione di qualsiuoglia Tuono, e perciò quando

la Cantilena non descende vna quarta sotto la propria corda finale di qualsiugglia Tuono nel detto Tenore, il Tuono sarà autentico, e quando descenderà vna quarta sotto l' accennata propria corda finale, il Tuono sarà plagale, come habbiamo veduto di sopra nel Decimo sesto Capitolo, e ciò basti circa i Tuoni del Canto figurato.

*Dei Tuoni del Canto fermo. Capitolo Vigesimo primo.*

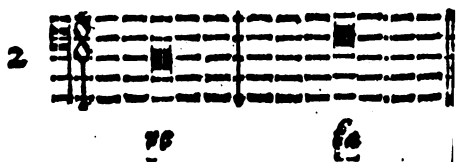
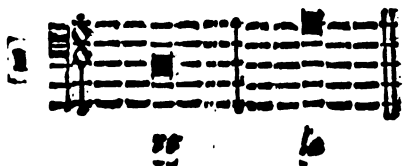
**E**ssendosi trattato de i Tuoni del Canto figurato non sarà fuori di proposito il ragionare anche qualche poco intorno à quelli del Canto fermo, poiche (al parere di Pietro Aron nel suo Toscanello) è necessaria la loro cognizione al Compositore di Musica per poterui comporre sopra i Salmi.

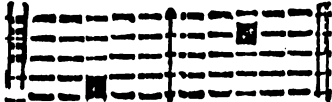
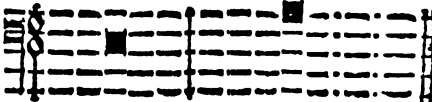
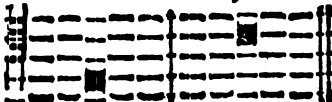

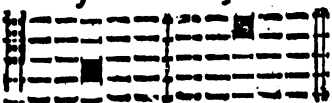
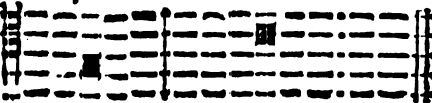
I Tuoni praticati nel Canto fermo sono otto, come dimostra il Dionigi, il Pelatis nelle loro Introduzioni di questo, & Aguino Bresciano nel suo Illuminato, & altri, e si formano da queste quattro lettere D. E. F. G. nell' istessa maniera, che sono formati li primi otto del Canto figurato.

Si conoscono i Tuoni Ecclesiastici dall' ultima nota dell' Antifona, e dalla prima del finale doue sono queste lettere E V O V A E, che vogliono dire *faculorum Amen.*

*Tuoni Autentici.*

*Tuoni Plagali.*

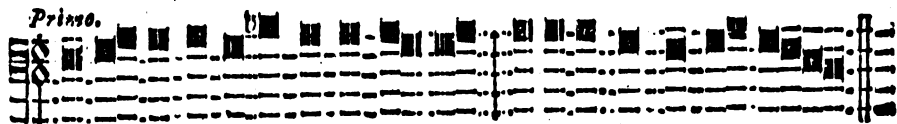


3		4	
	mi      fa		mi      la
5		6	
	fa      fa		fa      la
7		8	
	Do      sol		Do      fa

La prima nota di ciaschedun Tuono è l'ultima dell'Antifona, e la seconda è la prima del *secularum Amen*. E perche con più facilità si possa conoscere di che Tuono sia vna Cantilena, si 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 la vera cognizione di qualsivoglia Tuono, che mentre non si variano le sudette specie, non può variarsi il Tuono, come di sopra nel Decimonono Capitolo habbiamo veduto.

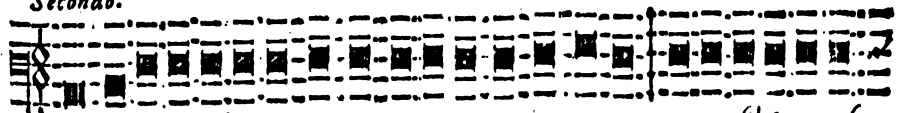
*Intonazione de i Tuoni Ecclesiastici per il Canto fermo .*

Primo.



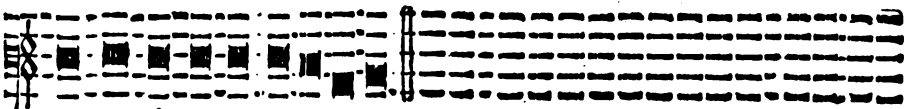
*Dixit Dominus Dominus meo sede à dextris meis.*

Secondo.



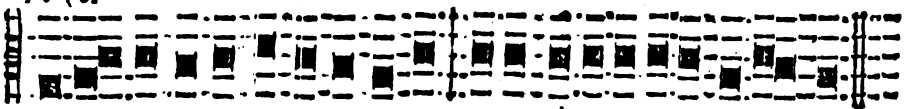
*Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio inf-*





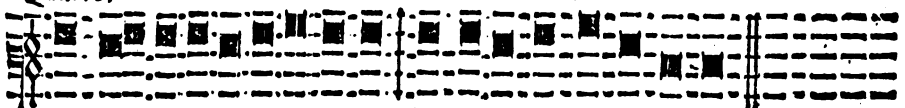
torum & congregatione.

Terzo.



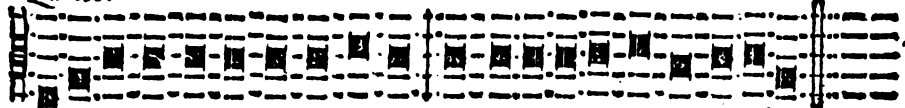
B-a sus virgus sim: Dominum in mandatis eius volentis.

Quarto.



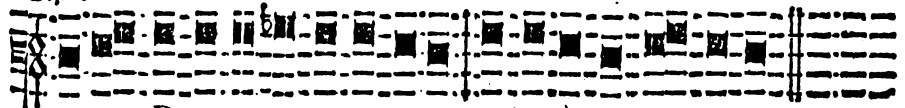
Laudate te pueri Dominum laudate nomen Domini.

Quinto.



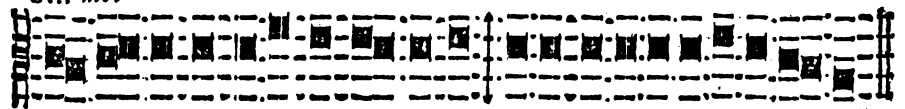
Laudate Dominum omnes gentes laudate eum omnes populi.

Sesto.



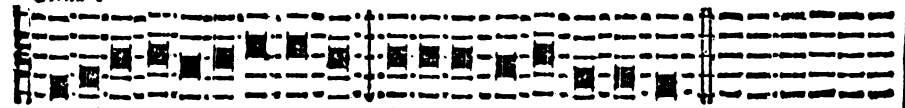
Dixit Dominus Domino meo sedet à dextris meis.

Settimo.



B-a sus virgus sim: Dominum in mandatis eius volentis.

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.

Invenzione del misto Tuono.

Io exiit Israel de aegypto domus iacob de populo barta ro.

Intonazione de i Tuoni Ecclesiastici per il Canto figurato.

Primo.

Dixit Dominus Do mino me o sede à dentris me is.

Secundo.

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

gatione .

Terzo.

Bei in vir qui timet Dominum in mandatis eius volet ubi mis.

Quarto.

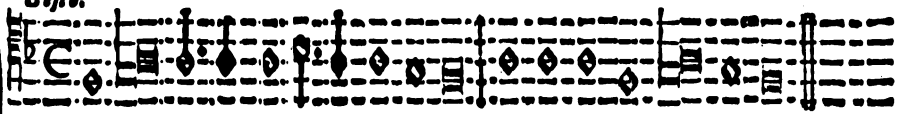
Lauda te pueri Dominum laudate nomen Domini.

Quinto.



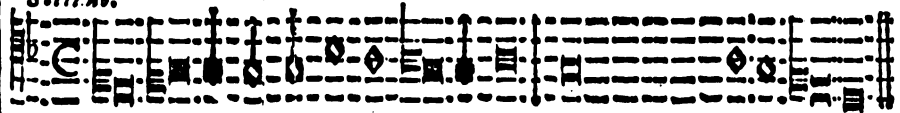
*La date Dominum omnes gentes laudate eum omnes populi.*

Sesto.



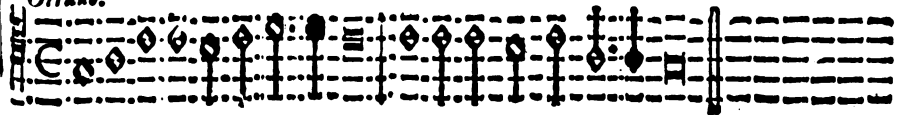
*Dixit Dominus Domino meo sede à dextris meis.*

Settimo.



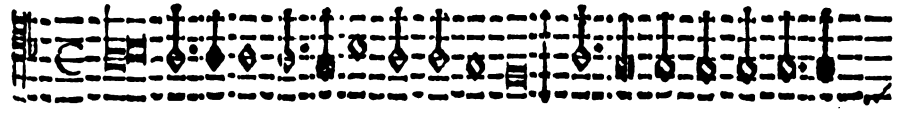
*Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volens mis.*

Ottavo.

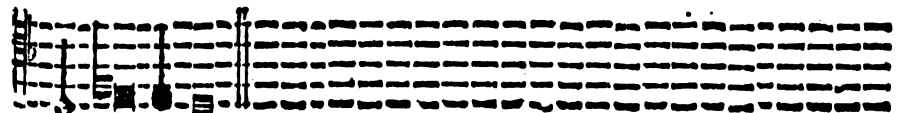


*Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini.*

*Insonazione del misto Tuono.*



*In exitu israel de aegypto Domus iacob de popu-*



*lo bar baro.*

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 neces-

sarie al Compositore, e ciò bas-

si per quello che s'appar-

tiene ad vn buon

Prattico, e per

fine di

QVESTA OPERA.



# TAVOLA

De i Capitoli contenuti in questo libro.  
Parte Prima.

<i>Dell' Origine della Musica. Capitolo Primo.</i>	<i>Carte</i>	<b>1</b>
<i>(che cosa sia Musica, e della sua prima diuisione. Capitolo Secondo.</i>		<b>2</b>
<i>Delle Proporzioni Musicali, e loro specie. Capitolo Terzo.</i>		<b>3</b>
<i>Dell' Origine delle Consonanze, e dissonanze. Capitolo Quarto.</i>		<b>6</b>
<i>In qual modo si debba procedere volendo prouare le radici delle Consonanze, e Dissonanze. Capitolo Quinto.</i>		<b>8</b>
<i>Di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti. Capitolo Sesto.</i>		<b>9</b>
<i>Del Tempo Musicale. Capitolo Settimo.</i>		<b>10</b>
<i>Delle Figure Musicali, e loro valore. Capitolo Ottauo.</i>		<b>14</b>
<i>Del Punto nella Musica, e suoi effetti. Capitolo Nono.</i>		<b>16</b>
<i>Delle Pause. Capitolo Decimo.</i>		<b>18</b>
<i>Del B molle B quadro, Diesis Cromatico, e Diesis Enarmonico, e d' altre cose appartenenti alla Composizione. Capitolo Vndecimo.</i>		<b>26</b>
<i>Come siano state ritrouate tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti. Capitolo Duodecimo.</i>		<b>31</b>
<i>Della Battuta Musicale. Capitolo Decimoterzo.</i>		<b>40</b>
<i>Delle Legature antiche, e moderne. Capitolo Decimoquarto.</i>		<b>41</b>
<i>De i Generi della Musica. Capitolo Decimoquinso.</i>		<b>43</b>

Parte Seconda.

Quello che sia Contrapunto, sua divisione, e degli Elementi, che lo compongono. Capitolo Primo. 4

Della natura delle Consonanze, e Dissonanze, e loro specie Cap. Seco. 4

Regole, e Precetti generali del Contrapunto. Capitolo Terzo. 5

Del proprio passaggio di ciascheduna consonanza. Capitolo Quarto. 5

Come si legghino, e risolvinno le Dissonanze. Capito. Quinto. 6

Ciò che si deve offeruare nelle Composizioni oltre le sudette regole. Capitolo Sesto. 6

Modo di fare il Contrapunto semplice. Capitolo Settimo. 7

Del Contrapunto composto. Capitolo Ottavo. 7

Della Cadenza. Capitolo Nono. 8

Delle Fughe, & Imitazioni. Capitolo Decimo. 8

Quello che sia Contrapunto Doppio, di quante sorti si ritroua, e modo di farlo. Capitolo Vndecimo. 9

De Canon, & altre obligazioni. Capitolo Duodecimo. 9

Della Composizione à due, tre, e quattro. Capitolo Decimoterzo. 10

In qual sorte di Composizioni sia lecito alle volte al Compositore seruirsi di qualche licenza, & autorità. Capitolo Decimoquarto. 11

De i Tuoni del Canto figurato. Capitolo Decimoquinto. 12

D'alcune particolarità de i sudetti Tuoni, et' esempio in Duo di ciascheduno. Capitolo Decimosesto. 12

Quali de sopraddetti Tuoni vengono ordinariamente praticati da Compositori. Capitolo Decimosettimo. 13

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 Decim'ottauo. 14

Che i tuoni del Canto figurato sono dodici, e non solamente otto,

come

164

come dicono alcuni. Capitolo Decimonono.

148

modo di conoscere di che Tono sia qualsivoglia Cantilena Musicale.

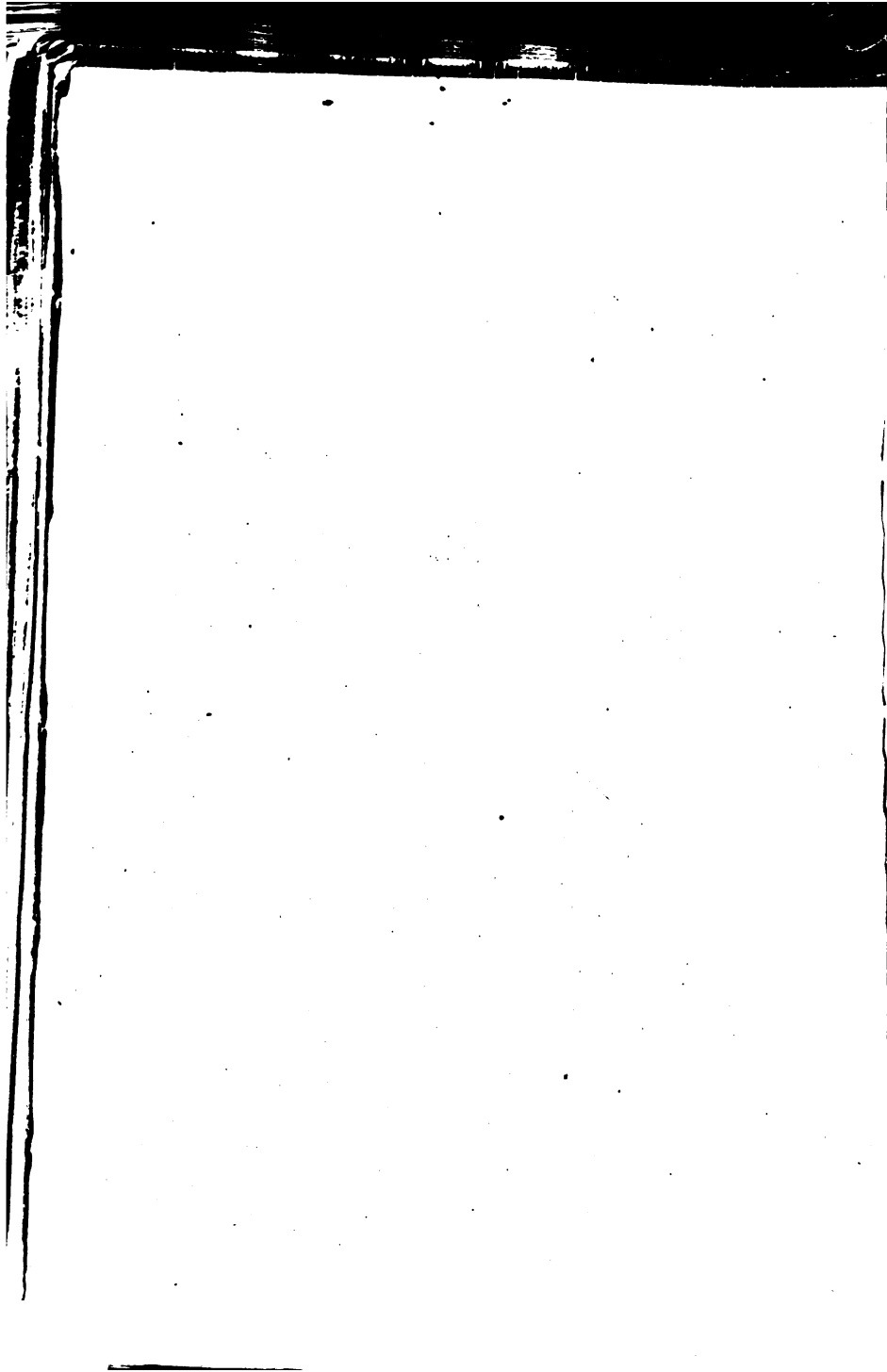
Capitolo Vigesimo.

153

de Tono del Canto fermo. Capitolo Vigesimo Primo.

156

**I L F I N E.**





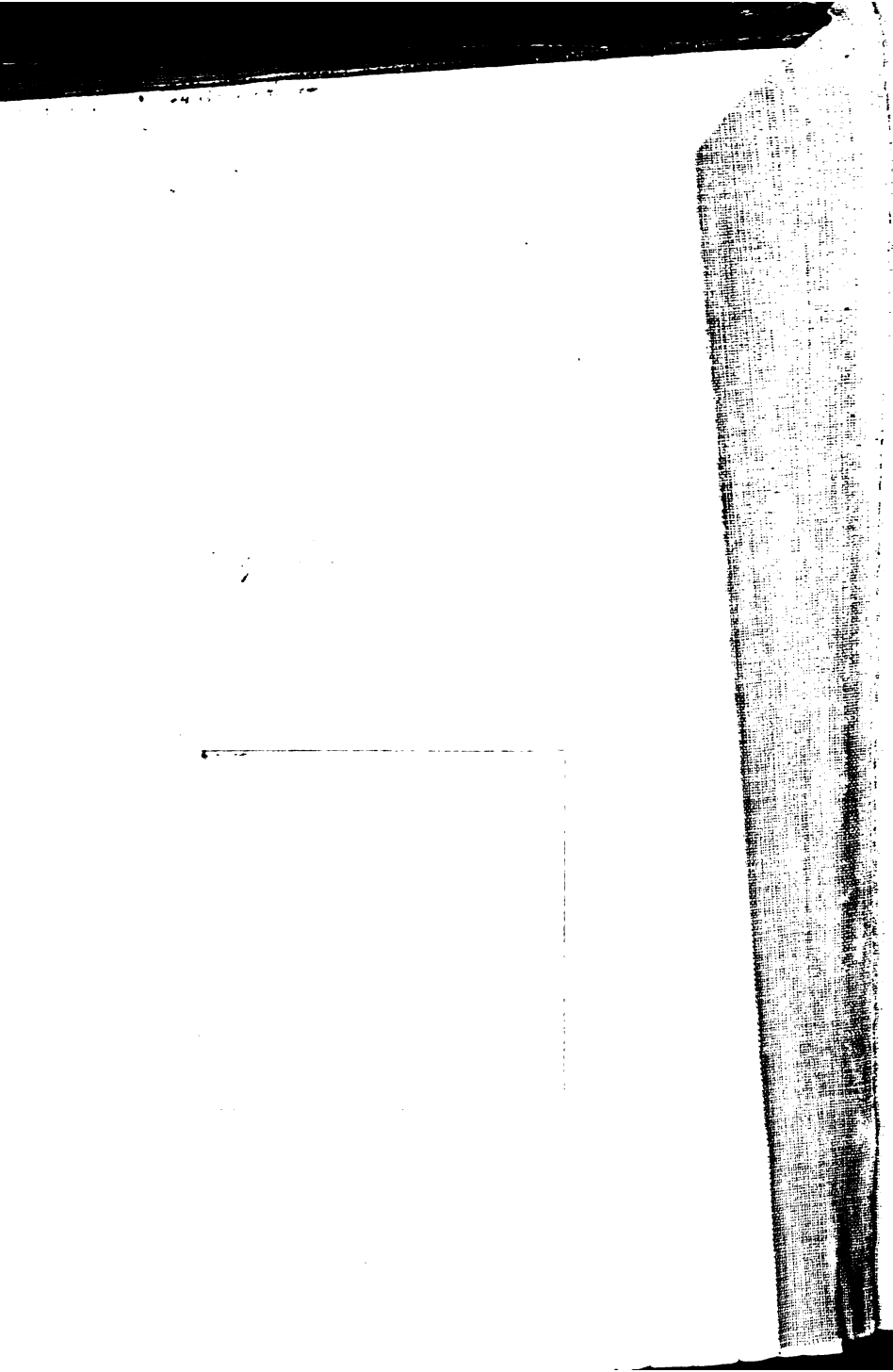
MUSIC LIB.

MT

55

A2B71 .

\*



MUSIC

MT 55 B719 1673a C.1  
Musico pratico che brevemente  
Stanford University Libraries



3 6105 042 412 325

17  
B7.  
167  
★

DATE DUE	
<del>RESERVED</del>	DEC 5
<del>MARK 1975</del>	JAN 8
<del>MUSIC</del>	JAN 9
<del>RESERVED</del>	Jan 10
<del>APR 1975</del>	FEB 1
<del>MUSIC 269</del>	NOV 14 199
<del>RESERVED</del>	
<del>2/19 1975</del>	



