4°

Martini

ESEMPLARE

O SIA

SAGGIO FONDAMENTALE PRATICO DI CONTRAPPUNTO SOPRA IL CANTO FERMO

Dedicato all' Eminentissimo, e Reverendissimo

SIG. CARDINALE

VINCENZO MALVEZZI

Arcivescovo di Bologna, Prencipe del S. R. I.,
e Prodatario

DI N. S. FELICEMENTE REGNANTE

DA F. GIAMBATTISTA MARTINI MINOR CONVENTUALE
Accademico dell' Instituto delle Scienze, e Filarm.

PARTE PRIMA.

IN BOLOGNA MDCCLXXIV.

Per Lelio dalla Volpe Impressore dell' Instituto delle Scienze.
Con licenza de' Superiori.

EMINENTISSIMO PRENCIPE.

Questa mia, qualunque siasi, fatica, che ho l' onore di rassegnare a VOSTRA EMINENZA, non avrà a darsi gran pena per liberare il suo autore dalla taccia di troppa arditezza, onde forse tal' uno a prima giunta caricar lo potrebbe per l' animosa offerta, ch' egli ne fa all' EMINENZA VOSTRA. Molti motivi, e tutti fortissimi potrei io quì recare, che non solo incoraggire, ma eziandio obbligar mi dovevano a presentarle questa mia Composizione, come cosa che a niun' altro più di Lei ogni ragion voleva, che fosse dedicata. Varrà per tutti, a dirittamente pensare questo solo riflesso, che la nostra Accademia de' Filarmonici gode l' alt' onore,

e la bella gloria d' aver VOSTRA EMINENZA per suo Protettore, e Protettore, che non ostante le continue sue gravissime occupazioni per le ragguardevolissime Cariche, che sì decorosamente sostiene di Prodatario di NOSTRO SIGNORE felicemente Regnante, e di Arcivescovo di questa sua amatissima Diocesi, degnasi con la più premurosa attenzione di vegliare al suo maggior accrescimento, e splendore. Riconoscendo ella pertanto il maggior suo lustro, e vantaggio dall' amorosissimo Patrocinio di VOSTRA EMINENZA, era ben di ragione, che a Lei si consecrasse questo Esemplare di Musica, come Opera d' uno che gode l' onore d' esser membro della stessa Accademia, e che oltre a questo carattere, viene da Lei con somma clemenza, ed affezione risguardato. Tutto questo, se mal non m' avviso, è più che valevole a giustificare questa mia rispettosissima offerta, e salvarla da qualunque taccia, che se le potesse apporre; ma quando pur ciò ancor non bastasse, basterà in ultimo il sapere, che questa mia debole fatica è stata da me intrapresa, e a fine condotta d' ordine di VOSTRA EMINENZA, onde l' esser suo riconoscendo da un' autorevolissimo di Lei comandamento, non doveva certamente comparire dinanzi agli occhi del Pubblico se non se fregiata del glorioso suo Nome, e sotto l' aura del poderoso suo Patrocinio. Ciò premesso, resta ora solo che Voi EMINENTISSIMO PRENCIPE, vi degniate d' accoglierla col solito Vostro cortese aggradimento, come e umilmente ve ne supplico, e animosamente lo spero, su 'l riflesso che, s' ella non ha il merito in se stessa d' un tanto favore, ha quello della prontissima mia ubbidienza ai veneratissimi Vostri Cenni, e del mio ardentissimo desiderio di secondare le amorose indefesse Vostre premure per lo bene della nostra Accademia, che meco col più profondo rispetto s' inchina al bacio della Sagra Porpora

Umilissimo Devotissimo Obbligatissimo Servo
F. Gio: Battista Martini Minor Conventuale.

PREFAZIONE.

FIn da quando la Musica Ecclesiastica in Contrappunto cominciò a seguire le tracce della Musica Concertata accompagnata dall' Organo, e da altri Strumenti, e particolarmente della Musica Profana, e Drammatica, a poco a poco venne mancando il gusto, e l' uso del Canto fermo, e in progresso di tempo dalla non curanza è passato al positivo disprezzo, talmentechè a' giorni nostri vien considerato come cosa affatto insulsa, e da Uomini senza gusto, e così di fatto lo caratterizza Mons. Rameau, il quale parlando del comporre sopra il Canto fermo non ha difficoltà d' esprimersi in questi termini (1): *Non vediamo, che degli Uomini senza gusto pieni di regole di questi Antichi, il vero senso delle quali è ad esso loro ignoto, i quali si applicano vanamente a formare una buona, e grata Armonìa sopra questa sorta di Canti*; quindi è, che il far comparire alla pubblica luce un Libro, che tratta del Contrappunto sopra il Canto fermo, da tanti Maestri, e Compositori di Musica verrà certamente riputato imprudente, e vano, anzichè saggio, e vantaggioso partito. Con tutto ciò però nè lo svantaggioso giudizio, che del Canto fermo hanno formato questi valenti Compositori, nè la stima, benchè grande, che loro professo hanno sopra di me fatta tal' impressione da smovermi dal concepito mio disegno di esporre in questo Libro ai Giovani Studiosi dell' Arte di Contrappunto questo mio sentimento: *Che per apprendere, e impossessarsi dell' Arte del Contrappunto, è necessario comporre sopra del Canto fermo*. Se l' unico fine della Musica fos-

(1) *Traitè dè l' Harmonie reduite à ses Principes naturels Liv. 2. Chap. 21. pag. 147.* Je veux parler du Plein-chant de l' Eglise, qui subsistoit long-temps avant luy (*cioè del Zarlino*), & qu' il est bien difficile de reformer, par rapport à l' usage ou à la dépense, quoiqu' il ne convienne à l' Harmonie, que dans les Tons conformes au systême parfait: Aussi ne voyons nous que des gens sans goût, pleins des Regles de ces Anciens, dont le vrai sens leur est inconnu, qui s' attachent vainement à former une bonne et agrèable Harmonie sur ces sortes de Chants.

ſe il puro, e ſemplice diletto, e non aveſſe a ſervire che al Teatro, come ſembra opinare Monſ. Rameau, poichè in tutte le ſue Opere sì di Pratica, come di Teorica ſi fa vedere unicamente inteſo, e applicato ad inſtruire nello ſtile della Muſica moderna ridotta appunto al Teatrale, e al puro dilettamento, ſarebbe più ſoffribile la ſua opinione, e quella de' ſuoi Parziali, intorno al Canto fermo. Ma il fine della Muſica è aſſai più nobile, e il ſuo uſo aſſai più ragguardevole, mentre ella è fatta, anche per confeſſione dell' iſteſſo Monſ. Rameau (1), *per cantare le lodi di Dio*; ond' è, che queſta ſorta di Muſica, che ha per ſuo unico ſcopo il puro diletto del ſenſo, troppo ſconviene allo ſpirito della Chieſa, la quale fino da' primi Secoli avendo introdotto un Canto ſerio, ſemplice, e degno di lodare la Maeſtà del Signore, non può tollerare un Canto molle, effemminato, e luſinghiero, qual' è quello della noſtra Muſica moderna (2). Convien per tanto, che chi vuol apprendere, e impoſſeſſarſi del Contrappunto per ſervire alla Chieſa, ſi addatti a comporre ſopra il Canto fermo. Sù di queſto eſercitandoſi, avrà una Guida per imparare più facilmente, e ſicuramente l' Arte di ben comporre, dove per lo contrario ſenza queſta Guida procederà a caſo, e alla cieca formando e la Melodia delle Parti, (ſingolarmente della Parte Fondamentale del Baſſo), e l' unione di eſſe in Contrappunto, diſordinate, e diſguſtoſe. Chi ſerve alla Chieſa fa duopo che ſapia la Natura de' Tuoni, la loro Eſtenſione, Proprietà, Cadenze, la Serie delle Corde, o Voci

(1) *Loc. cit.* Ce devroit être cependant le ſujet de nos veilles et de nos travaux, la Muſique n' étant faite-que pour chanter les loyanges de Dieu.

(2) *S. Hieronym. Com. in Epiſt. ad Epheſ. Cap. 5. v. 19. pag. 652.* Hoc eſt quippe quod dicitur: Cantantes et pſallentes in cordibus veſtris Domino. Audiant hæc adoleſcentuli: audiant hi quibus pſallendi in Eccleſia officium eſt, Deo non voce, ſed corde cantandum: nec in Tragœdorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Eccleſia theatrales moduli audiantur & Cantica, ſed in timore, in opere in ſcientia Scripturarum. *I. I. Rouſſeau Diction. de Muſique verbo* Plain-Chant. Céſt le nom qu' on donne dans l' Egliſe Romaine au Chant Eccleſiaſtique. Ce Chant, tel qu' il ſubſiſte encore aujourd' hui, eſt un reſte bien défiguré, mais bien précieux, de l' anciënne Muſique Græcque, la quelle, après-avoir paſſé par les mains des barbares, n' a pû perdre encore toutes ſes premières beautés. Il lui en reſte aſſez pour être de beaucoup préferable, même dans l' état où il eſt actuellement, et pour l' uſage auquel il eſt deſtiné, à ces Muſiques effeminées et théâtrales, ou mauſſades et plates, qu' on y ſubſtitue en qualques Egliſes, ſans gravité, ſans goût, ſans convenance, et ſans reſpect pour le lieu qu' on oſe ainſi profaner.

Voci delle quali ſono compoſti. Quindi vediamo, che ſe gli Organiſti, accompagnando interpolatamente il Canto Eccleſiaſtico, non ſono bene inſtruiti nel Canto fermo, e in tutte le ſue varie Parti, come ſono i *Salmi*, gl' *Inni*, &c., non poſſono che malamente, e con increſcimento, e diſguſto degli Uditori, e molto più de' Cantori, eſercitare il loro impiego. Molto più poi richiedeſi la cognizione del Canto fermo nei Compoſitori, imperocchè dovendo comporre *Introiti*, *Antifone*, ed altre Opere obbligate al Canto fermo, come ſuol praticarſi nelle Chieſe Cattedrali, Collegiate, &c., ſenza una tal cognizione le loro Compoſizioni ſaranno parti moſtruoſi, pieni di difetti, e inſoffribili all' udito. Finalmente chi vuol comporre per ſervizio di Chieſa dee accomodarſi al fine, ch' ella ha avuto nell' accompagnare le lodi di Dio col Canto. Il fine della Chieſa altro certamente non è ſtato, ſe non ſe col moderato di lui allettamento eccitar l' animo a ſollevarſi a Dio con affetti divoti, e religioſi, rendendo lodi alla ſua infinita Maeſtà. Qual ſorta di Muſica per tanto uſar dovraſſi per conformarſi a un tal fine? ſe noi riguardaremo con diritto, e ſpaſſionato animo la Muſica de' giorni noſtri piena di tanti vezzi luſinghieri, di tanti paſſi grazioſi, di tanti ſcherzi, e delicatezze, ſaremo forzati a confeſſare, che non ſerve che per allettare, e dilettare il ſenſo, e quanto più viene preocupato il ſenſo, altrettanto reſta ſopito, e oppreſſo l' animo; per lo contrario il Canto fermo dolcemente s' inſinua nell' animo, e con una mozione ſemplice, e breve del ſenſo lo move, e deſta in lui affetti di divozione, e di oſſequio inverſo Iddio. E che ne ſia il vero, baſta por mente alle Cantilene della Benedizione del Cereo uſata dalla Chieſa Cattolica nel Sabbato Santo: *Exultet jam Angelica turba Cœlorum*, &c., e a quella del Cantico de' tre Fanciulli nel Sabbato delle quattro Tempora dell' anno: *Benedictus es Domine Deus Patrum noſtrorum*, &c, Queſte qualor ſiano da Periti Profeſſori con tutta perfezione cantate, aliene però da quei vezzi, grazie, e ſmorfie, proprie ſolo de' moderni Cantori, formano nell' animo degli Uditori tal commozione, che ſi

ſentono tutti acceſi d'una tenera divozione, e d'un pronto fervore verſo Dio, e le coſe ſagre, come ne può far piena fede la ſteſſa ſperienza. L'iſteſſo dobbiam dire di tante altre Cantilene di varj caratteri, che uſa la Chieſa; dal che poſſiamo dirittamente conchiudere, che ſe al Canto fermo a tutta ragione attribuir ſi dee una mozione d'affetti, non già femminile, e luſinghiera, come quella della noſtra Muſica, ma ſeria, compuntiva, e riſvegliante l'animo a lodare, ed oſſequiare la Maeſtà di Dio (1), ſopra di eſſo dee comporre chi ha per impiego il ſervire alla Chieſa. Il fin quì da me diviſato intorno alla Muſica per ſervizio di Chieſa, ſiccome prova ancora, che dell'iſteſſo carattere foſſe altresì la Muſica degli Ebrei, come ordinata anch'eſſa alle lodi di Dio, così abbaſtanza dimoſtra quanto inſuſſiſtente ſia l'opinione del Sig. D. Antonio Eximeno, il quale nella ſua Opera (2) ſtampata nell'anno corrente 1774., ſeguendo i veſtigj del Sig. Saverio Mattei, ſoſtiene, che la Muſica degli Ebrei, da loro uſata nel Canto dei Salmi, foſſe dello ſteſſo ſtile della Muſica dello *Stabat Mater* a due Voci con Iſtrumenti, compoſta dal Pergoleſi. Queſta Compoſizione del Pergoleſi, ſe ſi confronti con l'altra ſua dell'Intermezzo intitolato *La Serva Padrona*, ſi ſcorge affatto ſimile a lei, e dello ſteſſo carattere, eccettuatine alcuni pochi Paſſi. In ambedue ſi veggono lo ſteſſo ſtile, gli ſteſſi paſſi, le ſteſſe ſteſſiſſime delicate, e grazioſe eſpreſſioni. E come mai può quella Muſica, che è atta ad eſprimere ſenſi burlevoli, e ridicoli, come quella della *Serva Padrona*, potrà eſſere acconcia ad eſprimere ſentimenti pii, devoti, e compuntivi, come quella degli Ebrei? Queſti ſentimenti ſono troppo tra di loro contrarj, perchè una ſteſſa ſteſſiſſima Muſica poſſa eſprimerli entrambi.

Oltre di che, ſe ammettaſi il ſentimento di queſti due de-

(1) *S. Auguſtinus Confeſs. lib. 9. cap. 6.* Quantum flevi in hymnis & canticis tuis, ſuave ſonantis Eccleſiæ tuæ vocibus commotus acriter? Voces illæ influebant auribus meis, & eliquabatur veritas tua in cor meum: & exæſtuabat inde affectus pietatis, & currebant lacrimæ, & bene mihi erat cum eis.

(2) *Dell'Origine, e delle Regole della Muſica, colla Storia del ſuo progreſſo, decadenza, e rinnovazione Part. 2. Lib. 2. Cap. 2. Num. 1. pag. 392.*

degni Scrittori, converrà accordare non ſolo agli Ebrei, ma ai Greci ancora la Muſica in Contrappunto, lo che è ſtato da me loro negato nel Tomo primo della Storia della Muſica (1), con ragioni, che mi luſingava fondate, e convincenti. Queſte però lungi dal perſuadere il Sig. Eximeno, lo hanno anzichè moſſo ad aſſerire tutto l' oppoſto nel ſuo Libro citato (2). Sarebbe però da deſiderarſi a mio giudizio, che ne aveſſe ancora recate ragioni tali da ſoſtenere con ugual ſodezza la ſua aſſerzione, e da moſtrare inſuſſiſtenti ad una ad una le da me addotte a prova del mio contrario ſentimento. Se le ſue ragioni ſieno di tal tempra, ne laſcio ai giudizioſi Lettori il formarne il retto, e convenevol giudizio. Dirò ſolo, che ſono perſuaſo, che tanto il Sig. D. Antonio Eximeno, che il Sig. Saverio Mattei Uomini di gran talento, e ſingolar penetrazione, ſe ſi foſſero dato tempo di più internarſi nella natura del Canto fermo, avrebbero certamente ſcoperto, e rilevato il di lui valore, e la forza, che egli ha, di eccitare l'animo verſo Dio, che è il ſolo fine, che ha avuta la Chieſa in accordarne l' uſo, nè avrebbono sì di leggieri attribuito agli Ebrei, e ai Greci il noſtro Contrappunto. Occupato il Sig. Saverio con ſuo grandiſſimo decoro nello ſtudio della lingua Ebraica, nella traduzione Italiana in Verſi del Salterio, e nello ſtudio delle Leggi civili; e il Sig. D. Eximeno per molti anni nelle Matematiche, e applicatoſi allo ſtudio della Muſica ſolamente per il breve tempo di tre anni, non hanno avuto campo nè l' uno, nè l' altro di rilevare, come la Muſica degli Ebrei, e dei Greci aveva dei mezzi ſenza dubbio più efficaci per allettare il ſenſo, e muover l'animo ſenza il noſtro Contrappunto. Io ſono perſuaſo, che ſempre più inoltrandoſi il Sig. D. Eximeno nello ſtudio della Muſica, giugnerà ad illuminarſi, e ſcoprire quanto poco s'appoggi al vero, fra le altre ſue propoſizioni, quella addotta alla pag. 362. *Or i Filoſofi Greci trattarono non ſolo della Muſica, ma d' ogni altra materia con metodo diverſo: eglino creavano nella lor immaginativa i principj delle coſe, e poi*

(1) *Diſſertazione Seconda Tom. I. pag. 165. ſeg.*
(2) *P. 2. Lib. 1. Cap. 2. N. 7. p. 348.*

poi volevano tutto ridurre a questi ideali principj. Onde la loro teorica musicale deve stimarsi poco o nulla conforme alla pratica. Ogni qual volta avrà il nostro Scrittore esaminata la Natura degli Strumenti de' Greci, tanto *da Fiato*, che *da Corda*, non v' ha dubbio, che egli scoprirà, come le Proporzioni dei *Generi*, e delle loro *Specie*, che formano la maggior parte della loro Teorica, sono per se stesse reali, perchè rilevate dalla varia natura degli Strumenti, e non già da *ideali principj*. Convien distinguere nella Musica due cose, *il Senso*, e l' *Intelletto*. Il *Senso* è il primo, e principale oggetto della Voce, e del Suono, e l' Intelletto ne è il regolatore, e il giudice. Se l' Autore della Natura non avesse dato all' Uomo l' Udito, questi non avrebbe potuto al più se non concepire coll' Intelletto un' idea in astratto della Voce, e del Suono. Dall' altra parte, essendo il *Senso* di sua Natura sottoposto all' inganno, l' Autore della Natura con una Sapienza infinita ha dato all' Uomo l' Intelletto, affinchè nella Musica stabilisca le Misure delle Voci, e le Proporzioni degl' Intervalli. Conobbe in qualche modo questa verità Guido Aretino, il quale, sebbene essendo vissuto in uno dei Secoli medii, cioè nel XI. poco illuminato, e che non si applicò, che ad instruire nella sola Arte pratica, ciò non ostante per assicurare i suoi Scolari nell' Arte del Canto, affinchè non venissero ingannati dal senso dell' Udito, li consigliò a servirsi del Monocordo, acciò loro servisse di sicura scorta per iscoprire, ed eseguire con perfetta intonazione le Voci del Canto (1). Se poi l' *Intelletto*, come potenza spirituale, voglia estendersi fuori dei limiti del Senso, egli è certo, che ridurrà la Musica a *Principj Ideali*. Nel nostro caso però i Sistemi dai Greci stabiliti, siccome dedotti dalla Pratica, e perciò sussistenti per se stessi, e nella maniera da loro adoprati, gl' impedivano usarli in Contrappunto; sicchè il nostro Contrappunto non è mai stato, ne poteva esser praticato dai Greci.

Vie-

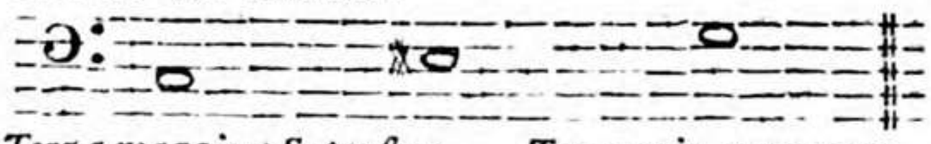
(1) *Micrologus Cap. 1. Ex Cod. Mediceo Laurent.* Sed quia voces que hujus artis prima sunt fundamenta in Monocordo mëlius intuemur quomodo eas ibidem ars imitata naturam dividit vel discernit primitus videamus.

Viene riferito istoricamente da Gaudenzio (1), Plutarco (2), e Macrobio (3), come a' suoi tempi era già perduto l' esercizio del *Genere Enarmonico*, che certamente non era *ideale*, ma realmente praticato da' Greci; perchè se era perduto l' uso di tal Genere, per l' avanti dunque era stato praticato. Non poteva praticarsi certamente in Contrappunto, perchè il secondo Suono, o Voce di qualunque di lui Tetracordo, cominciando dal grave all' acuto, non poteva accordarsi ne in Terza consonante al di sotto, ne in Terza consonante al di sopra (4), sicchè questo Genere, tanto pregiato dai Greci (5), escludeva il Contrappunto. Nè vale quanto adduce per prova del suo sistema il Sig. D. Eximeno, cioè, che praticando i Greci il *Temperamento* come usiamo noi, potessero con questo mezzo temperare gl' Intervalli, e praticare il Contrappunto, come facciamo noi. Imperocchè sarebbe necessario, che egli stabilisse quante sorta di *Temperamento* si diano, e poscia determinasse quale di queste varie fatta praticassero i Greci. E se io ho parlato di alcun *Temperamento* de' Greci, non ho mai attribuito ad essi un *Temperamento* consimile a quello della Musica nostra, che non ammette alcun' Intervallo nel suo esser giu-

(1) *Harmon. Introduct. p. 6.* Hoc enim solum (*id. Diatonicum*) ex tribus illis generibus est quod frequentissime cantatur. Reliquorum duorum usus parum abest quis obsoleverit.

(2) *De Musica*. Nostræ ætatis homines pulcherrimum illud genus, (*Enarmonium*) cui ob majestatem antiqui maximè studuerunt, ita omnino repudiaverunt, ut plerique uullam harmonicorum intervallorum habeant rationem. Atque eò processum est ignaviæ, ut diesin harmonicam putent nullum sui ne indicium quidem sensui præbere quidam, eamque è cantilenis exterminent, dicantque nugatos esse qui de ea aliquid senserint, aut istud musicæ genus probaverint.

(3) *De Somn. Scip. lib. 2. cap. 4.* Primum quidem (*Enarmonium*) propter nimiam sui difficultatem ab usu recessit.

(4) 
Terza maggiore Superflua. *Terza min. mancante.*
E' da notarsi, come la prima Terza maggiore di questo Esempio è Superflua, perchè supera la Terza consonante di quasi due Comma moderni; e la Seconda Terza minore è mancante ancor' essa, perchè è diminuita di più di due Comma; Quindi ne viene, che nè l' una, nè l' altra possano praticarsi in Contrappunto, stantecchè se le due Terze del Genere Diatono Diatonico *non vengono ammesse nel nostro Contrappunto, per essere o soprabbondanti, o mancanti d' un solo Comma moderno, e perciò scordanti, o insoffribili all' orecchio anche più grossolano, molto più non potranno ammettersi le due Terze del* Genere Enarmonico. *Nè v' ha luogo alcun* Temperamento, *perchè praticandolo verrebbe a distruggersi affatto il secondo Grado di qualunque Tetracordo del suddetto* Genere.

(5) *Aristides Quintilianus de Musica lib. 1. pag. 19.* Accuratissimum est Enarmonium quod peritissimis tantum Musicis est receptum. Multis autem est impossibile. Unde modulationem per dies in quidam non recepére ob suam imbecillitatem intervallum esse, quod & prorsus cani nequeat, arbitrati.

giusto, e preciso, fuori che l' Ottava, supponendo io, che i Greci non avessero ridotto come Noi il loro Udito a soffrire gl' Intervalli imperfetti, come sono quelli dei nostri Organi, e dei nostri Clavicembali (1). Egli è però certo certissimo, che non si dà Temperamento, che possa ridurre in Contrappunto il Genere Enarmonico; nè tampoco il Genere Diatono Diatonico, che per sè è il solo dalla Natura conceduto all' Uomo; il che è stato da me comprovato, non solo nel primo Tomo della Storia della Musica (2), ma ancora in una Dissertazione, che trovasi ne' Commentarj dell' Accademia dell' Instituto delle Scienze di Bologna (3); così neppure poteva ridursi in Contrappunto la Mistura dei Generi dai Greci praticata.

Onde con quanto ho fin' ora esposto, penso di avere abbastanza dimostrato come gli Antichi, e singolarmente i Greci, non avevano, nè potevano avere in tutta la sua estensione il nostro Contrappunto.

Vengo ora ad esporre in Compendio quegli Elementi, e quelle Regole, nelle quali necessariamente deve esser instruito il Giovane, che applicarsi voglia all' Arte del Contrappunto.

BRE-

(1) *Il suono sopra tutto dei Tasti neri dell' Organo, e del Clavicembalo ci prova evidentemente, e sensibilmente quanto siano lontani dal giusto, stantecchè serve e per il ♯ del Tasto bianco prossimo antecedente, e per* b. *del Tasto bianco prossimo susseguente. Il Musico (intendasi questo nome, come viene spiegato da' primi Maestri, singolarmente dal Zarlino Inst. Harm. P. 1. Cap. 11.) per mezzo della Teorìa comprende, qualmente il ♯ cresce il Suono un Semituono maggiore, e il* b. *cala un Semituono minore; e siccome fra questi due Semituoni vi corre un' Intervallo di quasi due Commi, percio gli Accordatori (i quali operano a tentone, come dice il Cav. Ercole Bottrigari Desider. pag. 38.) accrescano più del giusto il ♯ quasi un Comma, e calano quasi un Comma il* b., *e ne vengono a formare un' unico Suono, che serve di ♯, e di* b.; *il qual Suono rende le Composizioni per ♯ sensibilmente incitate, ed aspre; e per* b. *deboli, e non poco languide. Ciò non lascia luogo a persuadermi, che i Greci, tanto esatti, e precisi, che giunsero a distinguere con l' udito, e praticare con la voce il Genere Enarmonico, che divide il Semituono in due Intervalli, fossero per soffrire nella lor Musica, oltre alle Alterazioni delle Quinte, delle Quarte, delle Terze, e delle Seste, anche quelle sopra tutto del Suono de' nostri Tasti Neri.*

(2) *Dissertaz. II. pag. 165.*

(3) *Tom. V. Par. 2. pag. 372.*

BREVE COMPENDIO

Degli Elementi, e delle Regole di Contrappunto.

L' Unico ſcopo, che ho avuto in pubblicare con le Stampe queſto Eſemplare, è ſtato di eſporre ſotto gli occhi de' Giovani, che deſiderano apprender l' Arte del Contrappunto, una Serie d' Eſempj de' più eccellenti Maeſtri Compoſitori, che ſieno ſtati ne' tempi andati, particolarmente nel XVI. Secolo, in cui l' Italia divenne Maeſtra delle altre Nazioni in queſt' Arte. E ſiccome le parti principali della Pittura ſono il *Diſegno*, e il *Colorito*; così le parti principali della Muſica ſono il *Contrappunto*, che tiene il luogo del *Diſegno*, e l' *Idea* (o ſia *Invenzione*), che tiene il luogo del *Colorito*; quindi ne viene, che niuno ſarà mai perfetto Compoſitore di Muſica ſenza un pieno poſſeſſo dell' Arte di *Contrappunto*, ſiccome niuno ſarà mai perfetto Pittore ſenza il poſſeſſo perfetto del *Diſegno*.

Avrei potuto diſpenſarmi dall' eſporre la Serie de' primi Elementi, e di quelle prime Regole di Contrappunto, nelle quali è neceſſario ſia inſtruito chi vuole applicarſi a queſt' Arte: ma l' eſperienza fa conoſcere, come non pochi Giovani, non avendo avuto il comodo d' inſtruirſi in tali Elementi, e Regole, al creſcere degli Anni, e ceſsando quel fuoco della Gioventù, (unico capitale, col quale vi ſi ſono introdotti) vengono poſcia a cadere in una ſopraggrande aridità, perchè, privi dell' Arte, non poſsono ſoſtenerſi nel credito acquiſtato nel fiore della loro età. Il voler reſtringere tutta l' Arte del Compoſitore di Muſica allo ſtile introdotto nella Muſica de' noſtri giorni, è un' impoverire, e render troppo miſerabile queſta Profeſſione, la quale, quanto ricca *di varj Stili*, altrettanto richiede un gran poſſeſſo dell' Arte, per potere con tutta perfezione eſeguire ognuno di loro opportunamente. Oltre di che, non avendo io altro fine, che d' inſtruire i Giovani, i quali vogliono applicarſi all' Arte di comporre Muſica Eccleſiaſtica, eſſi non potranno mai ren-

dersi capaci di eseguire diversi *Stili*, che richiedonsi per servire adeguatamente ad essa, senza una piena cognizione dell' Arte di Contrappunto. I principali *Stili*, che ricerca la Musica Ecclesiastica sono, lo *Stile a Cappella* senza accompagnamento d' Instrumenti, e dell' Organo stesso, come praticasi in tante Chiese Cattedrali, e principali; così pure in tutte le Chiese ove è introdotto il Canto Figurato, ma che per ragione del Rito Ecclesiastico in certe Solennità, vien proibito l' uso dell' Organo. Praticansi in oltre, lo *Stile*, che chiamasi *Pieno*, o a 4. Voci, o a 8. Voci; lo *Stile Fugato*; lo *Stile Concertato*, che dividesi in varie Specie. In tanta diversità di *Stili*, senza gran possesso dell' Arte di Contrappunto, egli è quasi impossibile, che uno possa rendersi capace, e perfetto Compositore di tutti loro. Per la qual cosa con ogni possibile brevità, e chiarezza vengo ad esporre gli Elementi, de' quali è composto il Contrappunto.

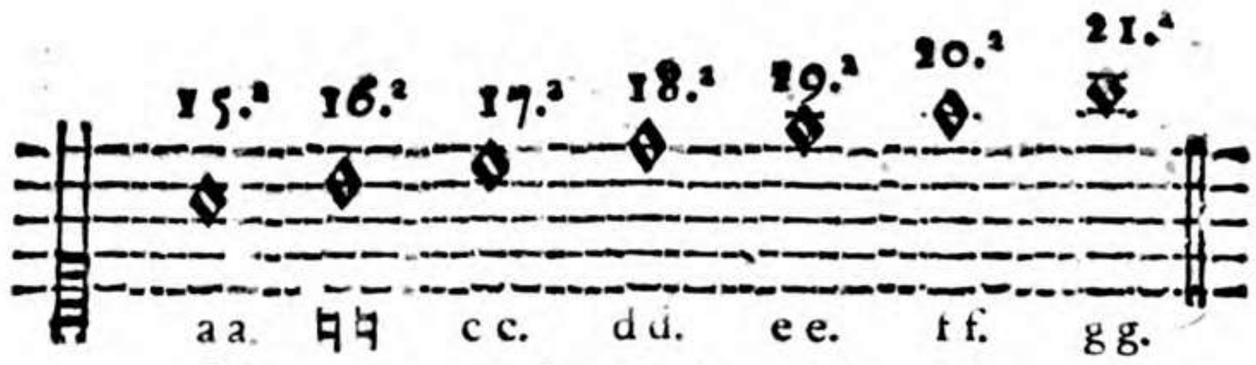
Gli Elementi, de' quali esso vien composto, sono le *Voci*, o *Suoni*, e di questi se ne formano gl' *Intervalli*. Lo spazio, la distanza, che passa fra un Suono e l' altro, o una Voce e l' altra stabilisce gl' Intervalli, che sono questi, di Seconda, Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Settima, e Ottava; e tutti questi, che sono entro l' Ottava chiamansi *Semplici* (1); tutti quelli che sono sopra la Ottava sino alla Decimaquinta, sono e chiamansi *Composti*, o *Duplicati*; e *Triplicati* chiamansi quelli, che sono sopra la Decimaquinta (2), come dimostraci con tutta chiarezza l' Esempio seguente.

In-

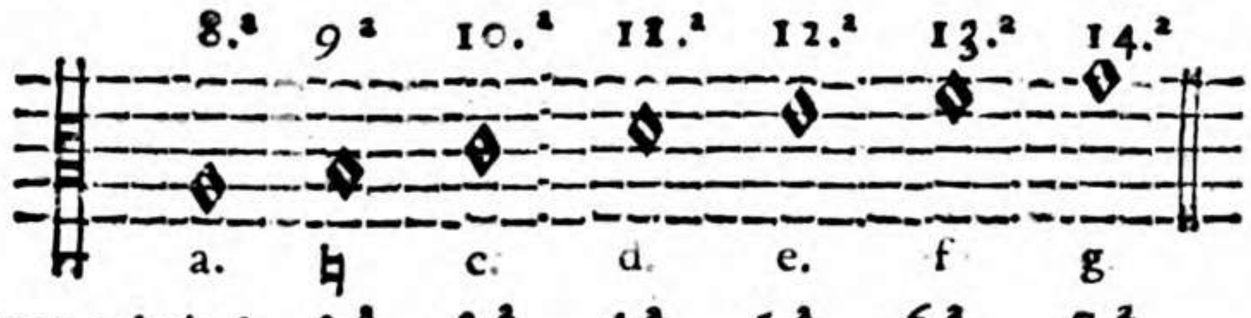
(1) *Tutti i descritti Intervalli riferisconsi sempre a un dato Suono, che è il più grave, e che serve di termine principale, al quale paragonansi tutti gli altri Intervalli di* Seconda, Terza, Quarta *&c. Non ho fatta menzione veruna dell'* Unissono, *(abbenche, come nota il Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 4., e Cap. 11. sia da' Pratici posto nel numero degl' Intervalli), perchè siccome non ammette alcuna benchè minima differenza di* gravità, *o* acutezza *proprie dell' Intervallo, perciò non è, nè può chiamarsi, che semplice Suono, o Voce.*

(2) *Siccome per esprimere le Voci, e i Suoni, avanti che fossero introdotte le Note, si servirono delle prime sette Lettere dell' Alfabetto A. B. C. D. E. F. G., percio, oltre le Note nell' esposto Esempio, ho segnate le Lettere, dalle quali riscontrisi, come l' Intervallo dell' Ottava, e de' seguenti* Duplicati, *e* Triplicati *non sono, che una nuova replica dell' Alfabetto, in cui ogni Lettera corrisponde in Ottava, o in Decimaquinta alle Lettere degl' Intervalli* Semplici. *Per la qual cosa lodevolmente chiamarono i Greci l' Ottava, e la Decimaquinta* Equissona, *perchè equivalente, e quasi la stessa cosa che l'* Unissono, *stantecchè in essi Intervalli non ritrovasi altra differenza, che la Gravità, e l' Acutezza (vedi Zarlino Instit. Harmon. P. 3. Cap. 4.).*

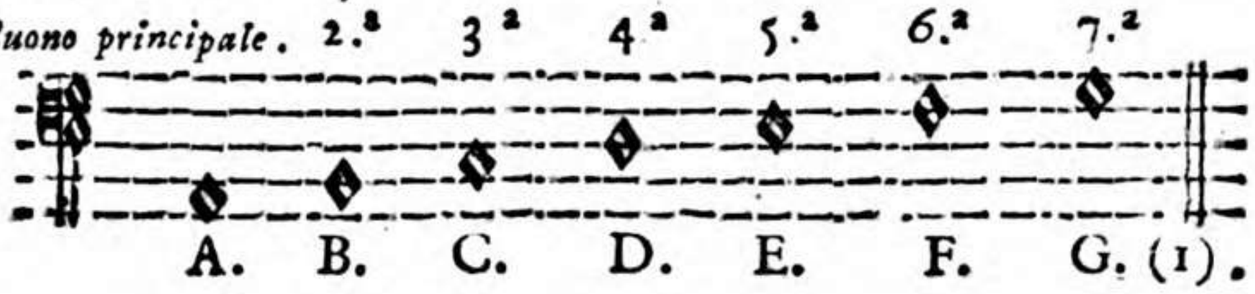
Intervalli *Triplicati*.



Intervalli *Composti*, o *Duplicati*.

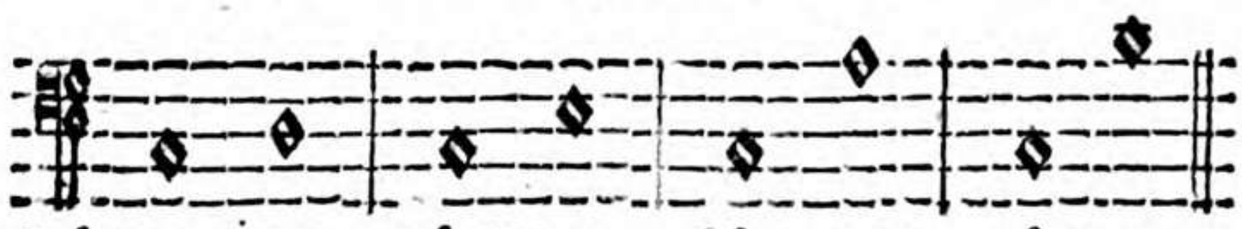


Intervalli *Semplici*.

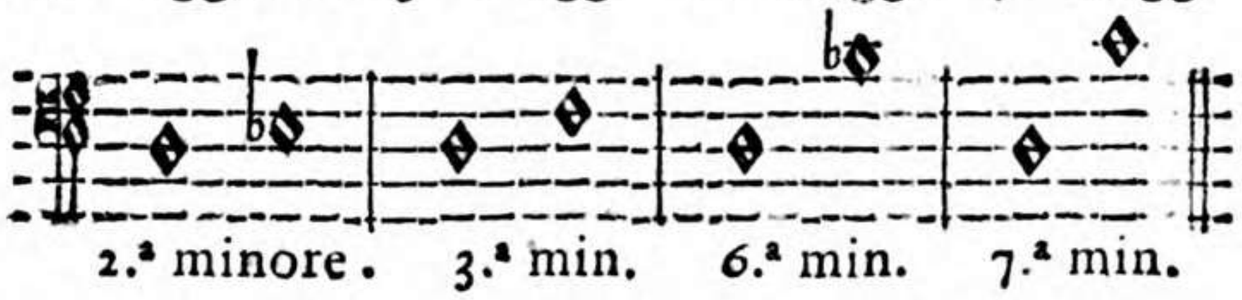


Si dividono gl' Intervalli Semplici in *Maggiori*, e in *Minori* (2).

Intervalli *Maggiori*.



Intervalli *Minori*.



Dividonsi pure gl' Intervalli in *Consonanti*, e *Dissonanti*; i *Consonanti* alcuni sono *Perfetti*, ed altri *Imperfetti* (3).

Intervalli *Consonanti perfetti*.

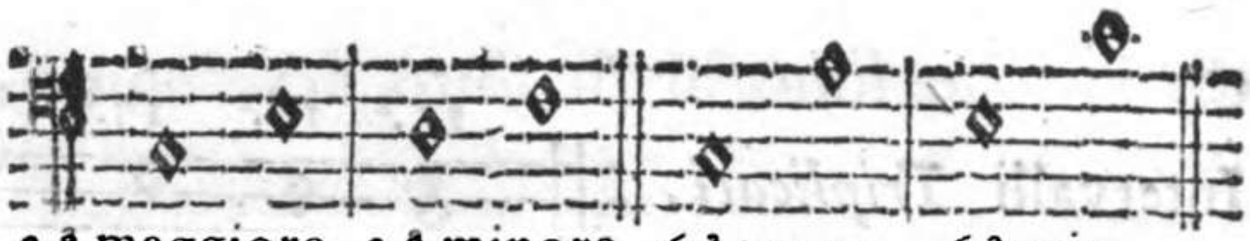
 In-

(1) *Nella pratica di questi Intervalli, abbenchè usiamo un* Duplicato, *o* Triplicato, *come per esempio la* Decima, *o la* Duodecima *ambidue* Duplicati, *così pure la* Decimasettima, *o la* Decimanona *ambidue* Triplicati, *ciò non ostante, siamo soliti esprimere i suddetti Intervalli co' vocaboli di* Semplici, *chiamando la* Decima, *o la* Decimasettima *col nome di* Terza; *e la* Duodecima, *e la* Decimanona *col nome di* Quinta. *Viene però eccettuato l' Intervallo di* Nona, *che è il* Duplicato *della* Seconda, *stantecchè essendo praticato nel Contrappunto diversamente dalla* Seconda, *percio ritiene il proprio nome di* Nona, *come in appresso verrà dimostrato*.

(2) *Tutte le divisioni accennate degli Intervalli* Semplici, *siccome sono comuni anche ai* Duplicati, *e ai* Triplicati, *percio non occorre farne particolar menzione*.

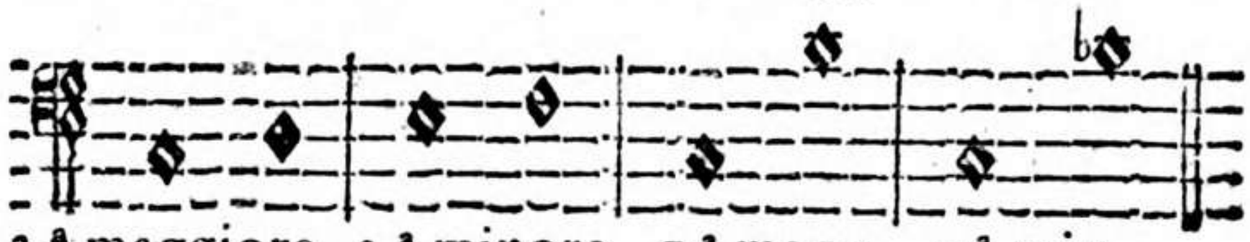
(3) *Diconsi* Perfetti *quegli Intervalli, che non ammettono mutazione alcuna, e* Imperfetti *quelli, che ammettono mutazione, perchè alcuni* Maggiori, *ed altri* Minori.

Intervalli *Consonanti imperfetti*.



3.ª maggiore. 3.ª minore. 6.ª magg. 6.ª min.

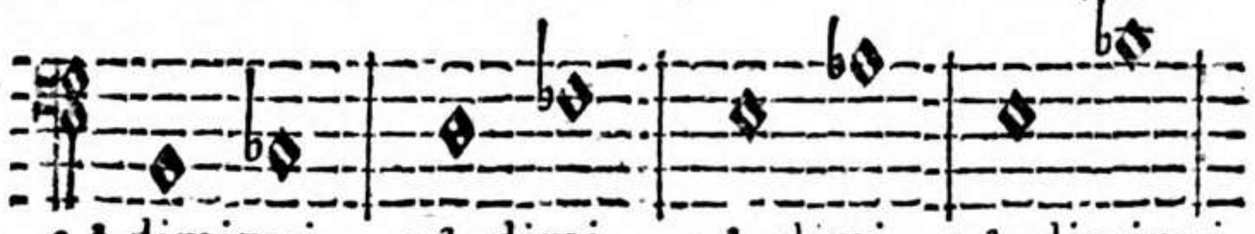
Intervalli *Dissonanti*.



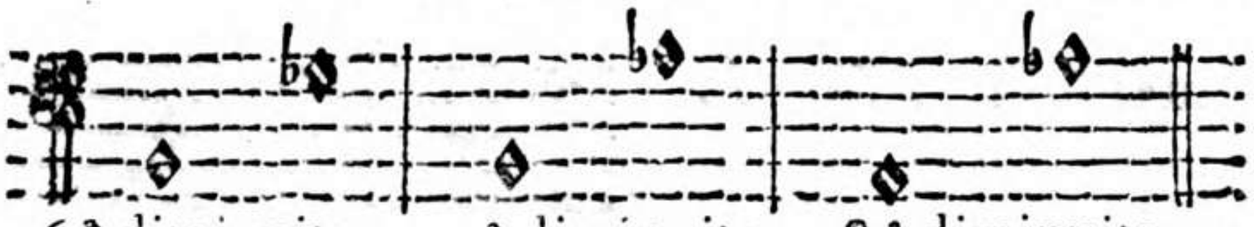
2.ª maggiore. 2.ª minore. 7.ª magg. 7.ª min.

Dividonsi ancora gl' Intervalli in *Diminuiti*, e in *Alterati*. Tutti gl' Intervalli *Minori* possono essere *Diminuiti*; e possono essere *Alterati* tutti gl' Intervalli *Maggiori*, e nonostantechè i *Consonanti perfetti* non sieno sottoposti a mutazione veruna di *Maggiore*, o di *Minore*, sono però soggetti ancor essi ad essere o *Diminuiti*, o *Alterati* (1).

Intervalli *Minori Diminuiti*.

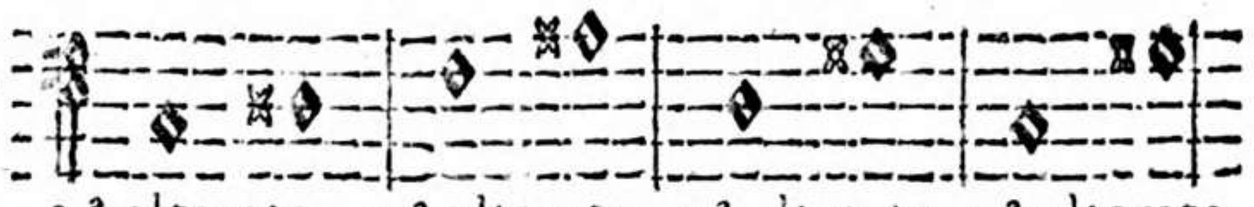


2.ª diminuita. 3.ª diminuita. 4.ª diminuita. 5.ª diminuita, o Falsa.

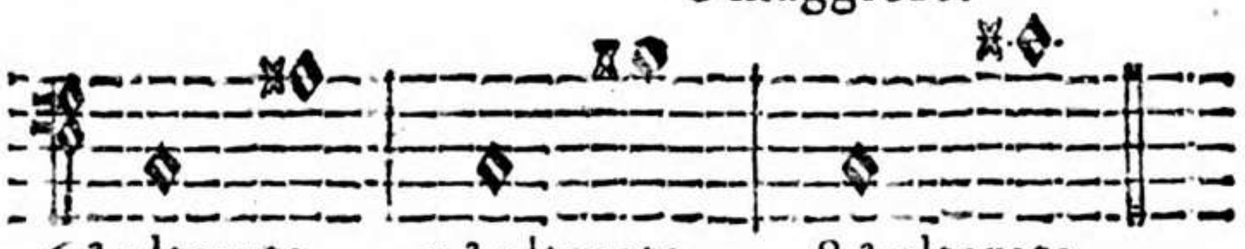


6.ª diminuita. 7.ª diminuita. 8.ª diminuita.

Intervalli *maggiori Alterati*.



2.ª alterata. 3.ª alterata. 4.ª alterata, o maggiore. 5.ª alterata.

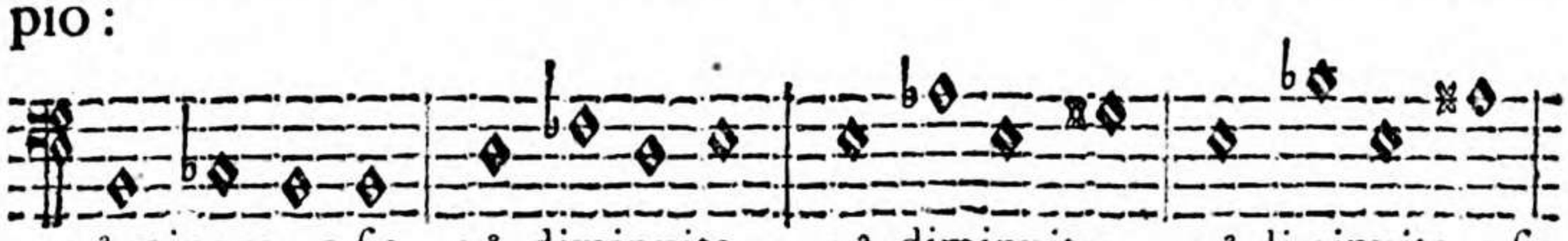


6.ª alterata. 7.ª alterata. 8.ª alterata.

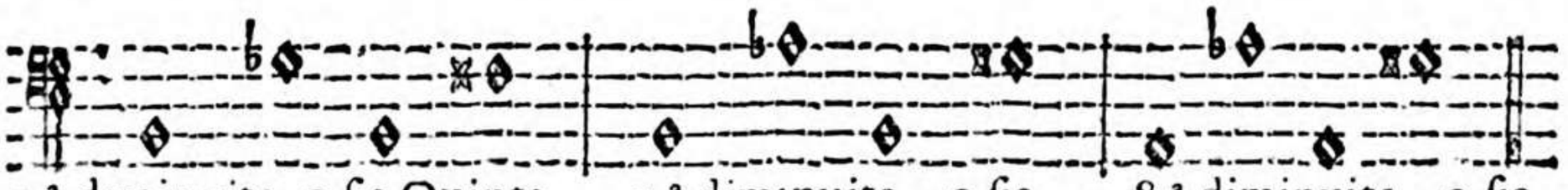
Fa d' uopo avvertire, come gl' Intervalli *mancanti* vengono a convertirsi negl' Intervalli prossimi, e immediati,

(1) *Questa tal* Diminuzione, *o* Alterazione *fa, che questi due Intervalli dall' esser di* Consonanti *passino all' esser* Dissonanti, *e vengono ambidue a ridursi al* Tritono *fra gl' Intervalli* Dissonanti *il più dispiacevole, come si dimostrerà specialmente alla pag.* 107. *di questo Esemplare.*

diati, che ſono al di ſotto (1), come dal ſeguente Eſempio:

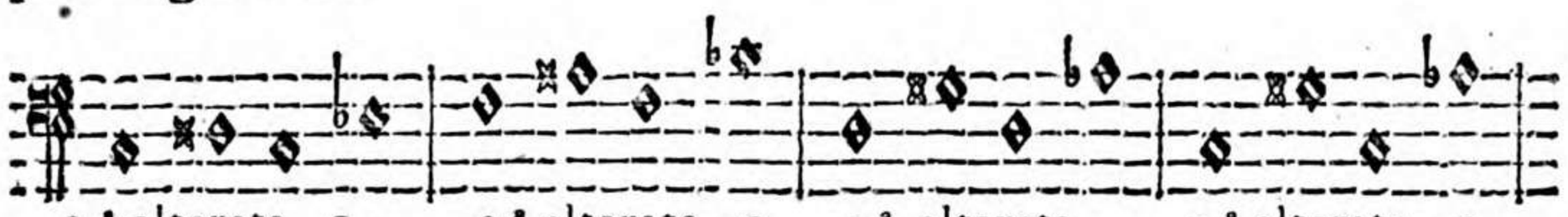


2.ª minore, o ſia Uniſſono. 3.ª diminuita, o ſia 2.ª magg. 4.ª diminuita, o ſia 3.ª magg. 5.ª diminuita, o ſia 4.ª alterata.

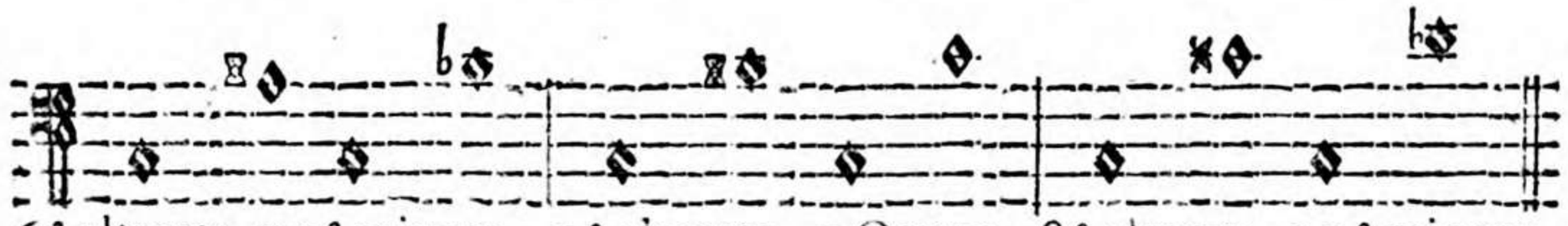


5.ª diminuita, o ſia Quinta. 7.ª diminuita, o ſia 6.ª maggiore. 8.ª diminuita, o ſia 7.ª maggiore.

Al contrario gl' Intervalli *Alterati* ſi convertono negl' Intervalli, che ſono al di ſopra (2), come dimoſtra l' Eſempio ſeguente:



2.ª alterata, o 2.ª minore. 3.ª alterata, o Quarta. 4.ª alterata, o 5.ª Falſa. 5.ª alterata, o 6.ª minore.



6.ª alterata, o 7.ª minore. 7.ª alterata, o Ottava. 8.ª alterata, o 9.ª minore.

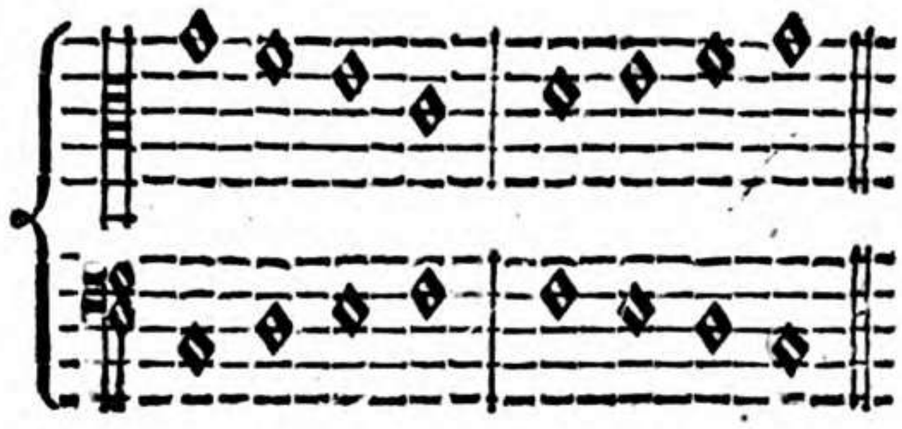
Tre

(1) *Per maggior riſchiaramento di quanto preſentemente viene eſpoſto, prendaſi per eſempio l' Intervallo di* Settima diminuita, *che volgarmente da' Pratici vien chiamata* Settima minore; *Se noi conſideriamo le* lettere, *delle quali vien compoſto queſto Intervallo, che ſono* B. C. D. E. F. G. *Ab. certamente, eſſendo in numero di ſette, ha tutta l' apparenza di* Settima; *ma ſe conſideriamo gl' Intervalli frappoſti componenti queſta Settima, i quali ſono tre Tuoni, e tre Semituoni, che riduconſi a quattro Tuoni, e un Semituono, tal numero d' Intervalli non ci dà, che una* Seſta maggiore, *non già una* Settima minore.

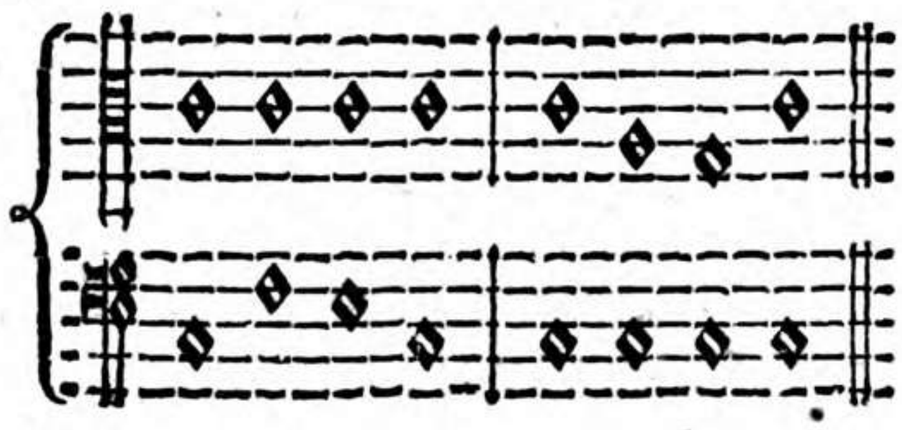
(2) *Al contrario degl' Intervalli* mancanti *accade negli* Alterati. *Prendaſi l' Intervallo di Terza* alterata, *in cui le lettere, che lo compongono ſono* F. G. *A♯*, *le quali eſſendo tre apparentemente, ci dimoſtrano una Terza, ma ſe ſi conſiderano gl' Intervalli de' quali vien compoſta, queſti ſono due Tuoni, ed un Semituono, i quali compongono bensì la Quarta, ma non già la Terza minore.*

Tre ſono i Moti delle Voci, e dei Suoni, che poſſono accadere uniti in Contrappunto (1).

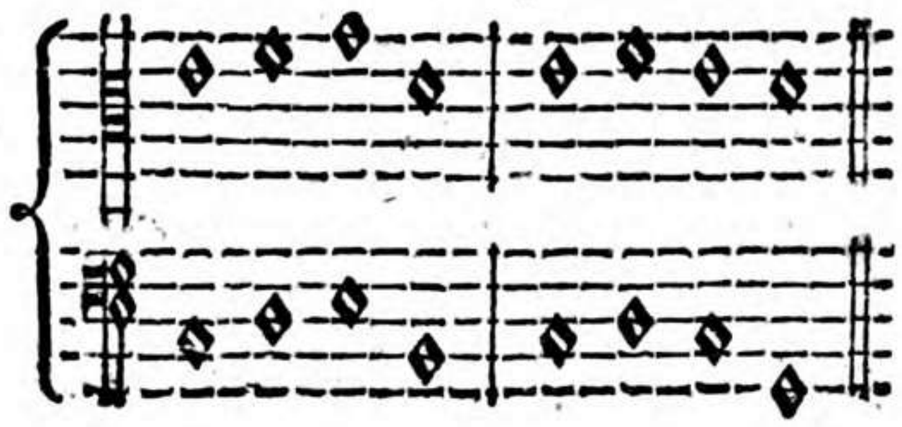
I. *Moto Contrario*, in cui ſe una Parte aſcende, l'altra diſcende (2).



II. *Moto Obliquo*, in cui ſe una Parte ſta ferma, l' altra aſcende, o diſcende per grado, o per ſalto (3).



III. *Moto Retto*, in cui le Parti aſſieme aſcendono, o diſcendono (4).



RE-

(1) *Fra queſti tre* Moti *il più perfetto è il* Moto contrario, *mediocre è il* Moto obliquo, *e infimo è il* Moto retto.

(2) *Viene da tutti i Maeſtri dell' Arte giudicato fra i tre* Moti, *eſſere il più perfetto il* Moto contrario, *perchè, come nota il Zarlino nel Cap.* 35. *P.* 3. *delle Inſtit. Harmon.*, *in cui tratta*: Che le parti della Cantilena debbono procedere per movimenti contrarj . . . . . l' Harmonìa ſi compone di coſe oppoſte, e contrarie, però ſi deve oſſervare quanto più ſi puote (il che non ſarà fuori delle oſſervanze de gli Antichi), che quando la parte ſopra la quale ſi fa il Contrappunto, cioè quando il Soggetto aſcende, che il Contrappunto aſcenda; & così per il contrario, aſcendendo queſto, quella diſcenda.

(3) Queſto Moto obliquo, *abbenchè da' Maeſtri non qualificato, ciò non oſtante, ſebbene mediocre, è da praticarſi in qualunque occorrenza di Contrappunto.*

(4) *Parlando di queſto terzo* Moto *il Zarlino* (*loc. cit.*) *ſoggiunge*; non ſarà errore, ſe alle volte inſieme aſcenderanno, ovvero diſcenderanno; per accomodar le Parti della Cantilena, che procedino con acconci movimenti. *Conferma lo ſteſſo nel ſeguente Cap.* 30.; perciocchè ſarebbe un voler legar il Muſico ſenza propoſito ad una coſa non molto neceſſaria, & levargli il modo di procedere con leggiadrìa, & eleganza, & l' uſo inſieme del cantare con harmonìa.

REGOLE
DI CONTRAPPUNTO.

OLtre gli Elementi di Contrappunto, de' quali è necessario sia instruito il Giovine Compositore, deve ancora possedere a perfezione almeno le Arti del *Canto*, e del *Suono dell' Organo*, senza le quali due Arti non potrà rendersi perfetto Compositore (1).

Passaremo dagli Elementi alle Regole del Contrappunto, esponendole con tutta la possibile chiarezza, e brevità, affinchè non si disanimi il Giovine per la quantità, e non si confonda per la oscurità di esse Regole; riserbandoci molte di esse a rischiararle, e a dimostrarne le varie eccezioni, che possono praticarsi, secondo le diverse circostanze, che accadono al Compositore, nel progresso del presente Esemplare: avvertendo però il Giovine Compositore, che le Regole del Contrappunto non sono in molto numero, ma moltissimo è il numero delle Eccezioni; e queste certamente rilevansi più facilmente, e con maggior chiarezza dagli Esempj pratici de' primi, e più celebri Maestri, che da una faragine di Regole, e di Eccezioni fuori di proposito.

I. Per prima Regola devesi cominciare, e terminare in Consonanza perfetta con tutti quegl' Intervalli, che formano la perfetta Armonìa. che sono Terza, Quinta, e Ottava, o le loro composte (2).

II.

---

(1) *Non v' ha dubbio, che non fosse per essere di gran vantaggio al Compositore, se egli fosse esercitato nelle varie specie del Suono degl' Instrumenti da Fiato, da Corda, particolarmente del Violino, perchè è quell' Instrumento, che nelle Composizioni de' nostri tempi risalta sopra di tutti gli altri; Tuttavia non potrà il Compositore assolutamente, come ci avverte il Zarlino (Inst. Harmon. P. 4. Cap. 35.), esser privo del possesso non mediocre dell' Arte del Canto, e del Suono dell' Organo, stantecchè privo della prima, riusciranno le Composizioni spogliate di quei pregi, che richiede la perfetta Melodìa; e sfornito della seconda, non potrà col di lei mezzo esaminare, se sia ben ordinata, e grata la Melodìa, così pure l' Armonìa, e singolarmente la Modulazione, qualità tutte troppo necessarie, affinchè le Composizioni riescano grate agli Uditori, e atte all' espressione delle parole, ed alla mozione degli affetti.*

(2) *Vedi sopra di ciò quanto si è notato alla pag. 177.*

II. Si proibiſcono due Uniſſoni, due Ottave, e due Quinte, di ſeguito per *Moto Retto* (1).

III. Si devono evitare in ciaſcheduna Parte del Contrappunto i Salti di *Quarta alterata*, o *maggiore*; di *Quinta falſa*, o *mancante*; di *Tritono*; di *Seſta maggiore*; di *Settima* tanto *maggiore*, che *minore*; di *Ottava diminuita*, o *alterata*; e tutti quelli, che ſono ſopra l' *Ottava*, come di *Nona*, *Decima Etc.* (2).

IV. Uniformarſi alla proprietà, e natura degl' *Intervalli maggiori*, che è di *aſcendere*, e degl' *Intervalli minori di diſcendere*. Queſti Intervalli ſono le *Terze*, le *Seſte*, le *Settime*; le *Quarte maggiori*, o *alterate*; e le *Quinte falſe*, o *mancanti* (3).

Sono però eſenti da tal legge li *Uniſſoni*, le *Ottave*, le *Quinte*, eſſendo libere di aſcendere, o diſcendere come più le converrà (4).

V.

---

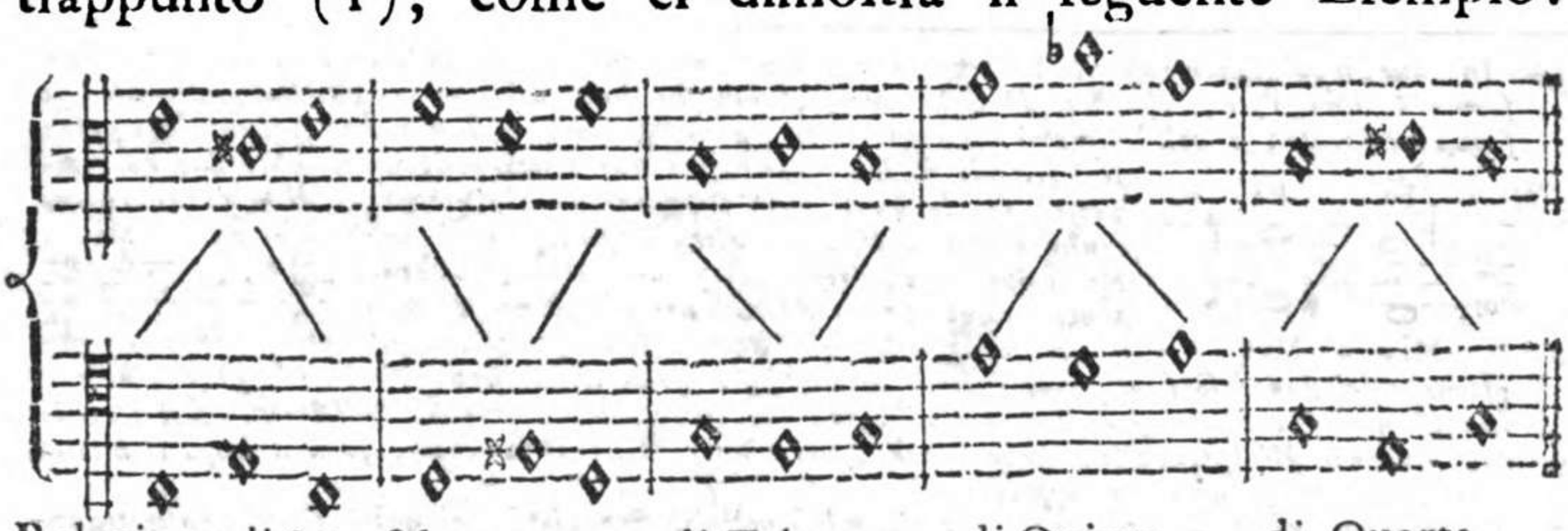
(1) *Zarlino Inſt. Harmon. P. 3. Cap. 29. Ediz. 1573.* Vietavano dapoi gli Antichi Compoſitori il porre due Conſonanze perfette di uno ſteſſo genere, o ſpecie, contenute nei loro eſtremi da una proporzione iſteſſa l' una dopo l' altra: movendoſi le modulazioni per uno, o per più gradi; come il porre due, o più Uniſſoni; over due, o più Ottave; o veramente due, o piu Quinte, & altre ſimili . . . . . Conciosiache molto ben ſapevano, che l' Harmonia non può naſcere, ſe non da coſe tra loro diverſe, diſcordanti & contrarie; & non da quelle, che in ogni coſa convengono. Laonde ſe da tal varietà naſce l' Harmonia; ſarà di biſogno, che nella Muſica, non ſolo le parti della Cantilena ſieno diſtanti l' una dall' altra per il grave & per l' acuto; ma etiandio che le loro modulationi ſiano differenti ne i movimenti: & che contenghino varie Conſonanze, contenute da diverſe proportioni. *Vedaſi quanto abbiam dichiarato ſu queſto propoſito alla pag. 68.*

(2) *Queſti Salti furono giuſtamente da' primi Maeſtri proibiti, perchè troppo difficili da intonarſi da' Cantori in quei primi tempi, ne' quali non era per anche introdotto l' uſo, che l' Organo accompagnaſse li Cantanti. A' giorni noſtri però, oltre l' Organo, eſsendo quaſi maggiore il numero degl' Inſtrumenti di varj generi, e ſpecie, che accompagnano, di quello ſia il numero delle Voci, rieſcono eſsi meno difficoltoſi. Quindi dobbiamo uniformarſi a quei Maeſtri, che ſono più eſatti, e avveduti nella loro Arte, i quali ſi aſtengono dall' introdurre ſimili Salti nelle loro Compoſizioni ſenz' Organo a Cappella, o ſopra del Canto fermo; introducendoli però nelle moderne Compoſizioni, ogniqualvolta cadono opportunamente, e le circoſtanze li richieggono.*

(3) *Eſsendo queſto precetto inſegnatoci più toſto dalla Natura, che dall' Arte dovrà il Giovine Compoſitore con ogni poſsibile eſattezza praticarlo; e ſe alcuna volta accade, che la Compoſizione oltrepaſsi il numero delle quattro Parti, e per darvi luogo ſia forzato il Compoſitore a non oſservare un tal precetto, ſi uniformerà ai più eccellenti Maeſtri, i quali pongono tali inoſservanze nelle Parti di mezzo, ma non mai nelle Parti eſtreme, ſingolarmente nelle Parti acute, perchè troppo per ſe ſteſse ſenſibili ſi rendono, e diſpiacevoli agli Aſcoltanti.*

(4) *E tanto il numero dei paſsaggi delle indicate Conſonanze aſsegnati da' Maeſtri dell' Arte, e ſono tanto varie le loro opinioni, che io penſo meglio l' aſtenermi dall' eſporli, per non confondere la mente del Giovine Compoſitore; inſinuando loro più toſto l' oſservare le Compoſizioni de' più eccellenti Maeſtri, che trovanſi nel preſente Eſemplare, da' quali potrà con maggior facilità, e chiarezza, ſecondo le circoſtanze, apprendere il paſsaggio di ognuna delle ſuddette Conſonanze.*

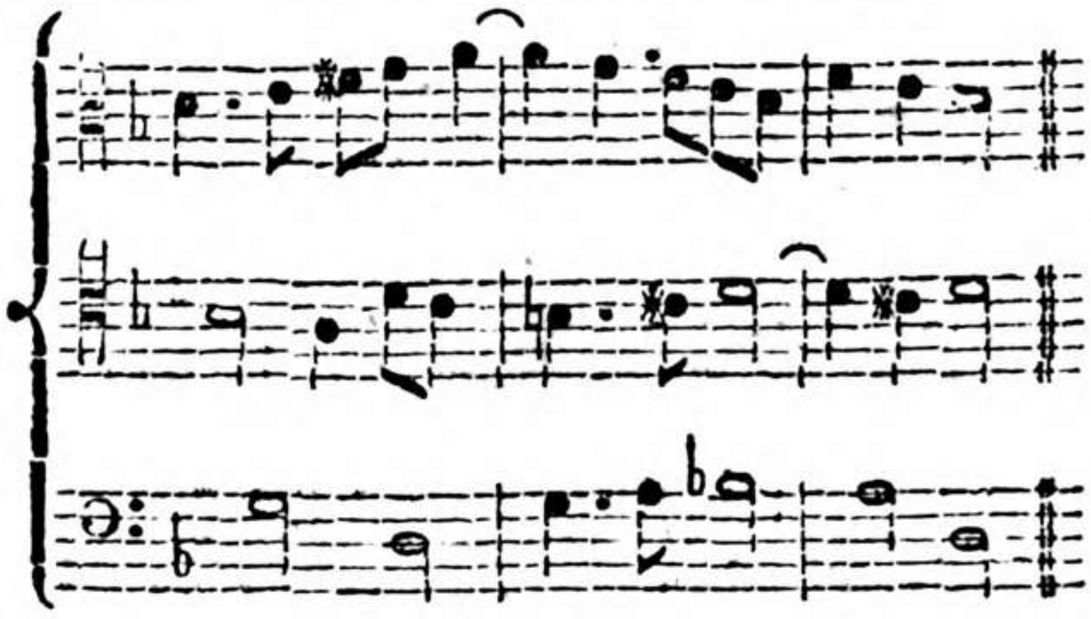
V. Ci fu assegnata per Regola da' primi Maestri di schivare quanto sia possibile le *Relazioni* di *Ottava superflua*, *o mancante*; di *Tritono*; di *Quinta falsa*; e di *Quarta alterata*, che accadono fra due Parti del Contrappunto (1), come ci dimostra il seguente Esempio:



Relazione di 8.ª Superflua, Mancante, di Tritono, di Quinta falsa, di Quarta alterata.

VI.

(1) *Sopra di questa V. Regola ci avverte il Zarlino Instit. Harmon. P. 3. cap. 30. Ediz. del 1573.* Onde acciocchè le nostre Composizioni siano purgate da ogni errore & siano corrette, cercaremo di fuggire tale relatione, quanto più potremo; massimamente quando componeremo a Due Voci: perciocchè genera alle purgate orecchie alquanto fastidio: essendo che simili intervalli non si ritrovano esser collocati tra i Numeri sonori; & non si cantano in alcuno genere di cantilena: ancora che alcuni habbiano havuto contraria opinione; ma sia come si voglia, sono molto difficili da cantare, & fanno tristo effetto. Et molto mi maraviglio di coloro, che non si hanno punto schivato di far cantare in alcuna delle parti delle lor cantilene alcuno di questi intervalli; ne mi sò imaginare, per qual ragione l' habbiano fatto. Et ancorache sia minor male il ritrovarlo per relatione tra due modulationi, che udirlo nella modulatione di alcuna parte; tuttavia quel male istesso, che si ode in una parte, si ritrova diviso tra due, & è quella istessa offesa dell' Udito: perciocchè nulla, o poco rileva l' essere offeso di uno istesso colpo più da uno, che da molti: quando il male non è minore. *Incontrasi però alcun caso, benchè raro, in cui da qualche eccellente Maestro del Secolo passato è stata usata una lodevole eccezione, e che anche a' giorni nostri vien praticata; eccone l' Esempio:*



Il Tenore è condotto su 'l principio della seconda Casella a cantare la Voce B. mi *senza* b., *e per contrario il Basso convien che canti tal Voce col* b., *per le ragioni, che esporremmo in appresso parlando della Scala tanto ascendente, che discendente del Tuono di Terza minore alla pag.* 110. 111. 168. 169.

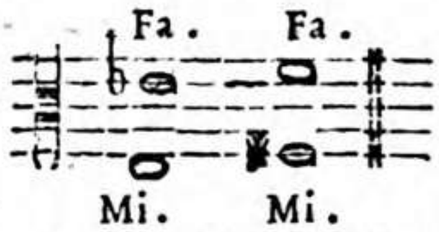
VI. Vien proibito il *Mi* contra del *Fa* (1).

VII. Che le Parti del Contrappunto non ſiano molto diſtanti l' una dall' altra; e che ſtiano entro i limiti, e le Corde del Tuono (2).

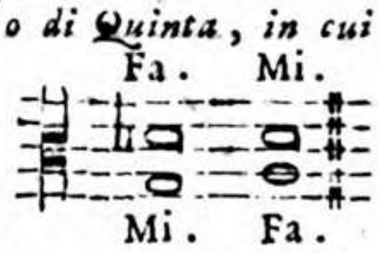
VIII.

---

(1) *In due modi incontraſi il* Mi *contro del* Fa; *nel primo, quando tra due Parti vien formata una Voce, che ha l' iſteſſo nome, ma in una delle due Parti è naturale, e ſenza accidente, e nell' altra è ſegnata col* b., *o col* ♮, *come ci dimoſtra il ſeguente Eſempio:*

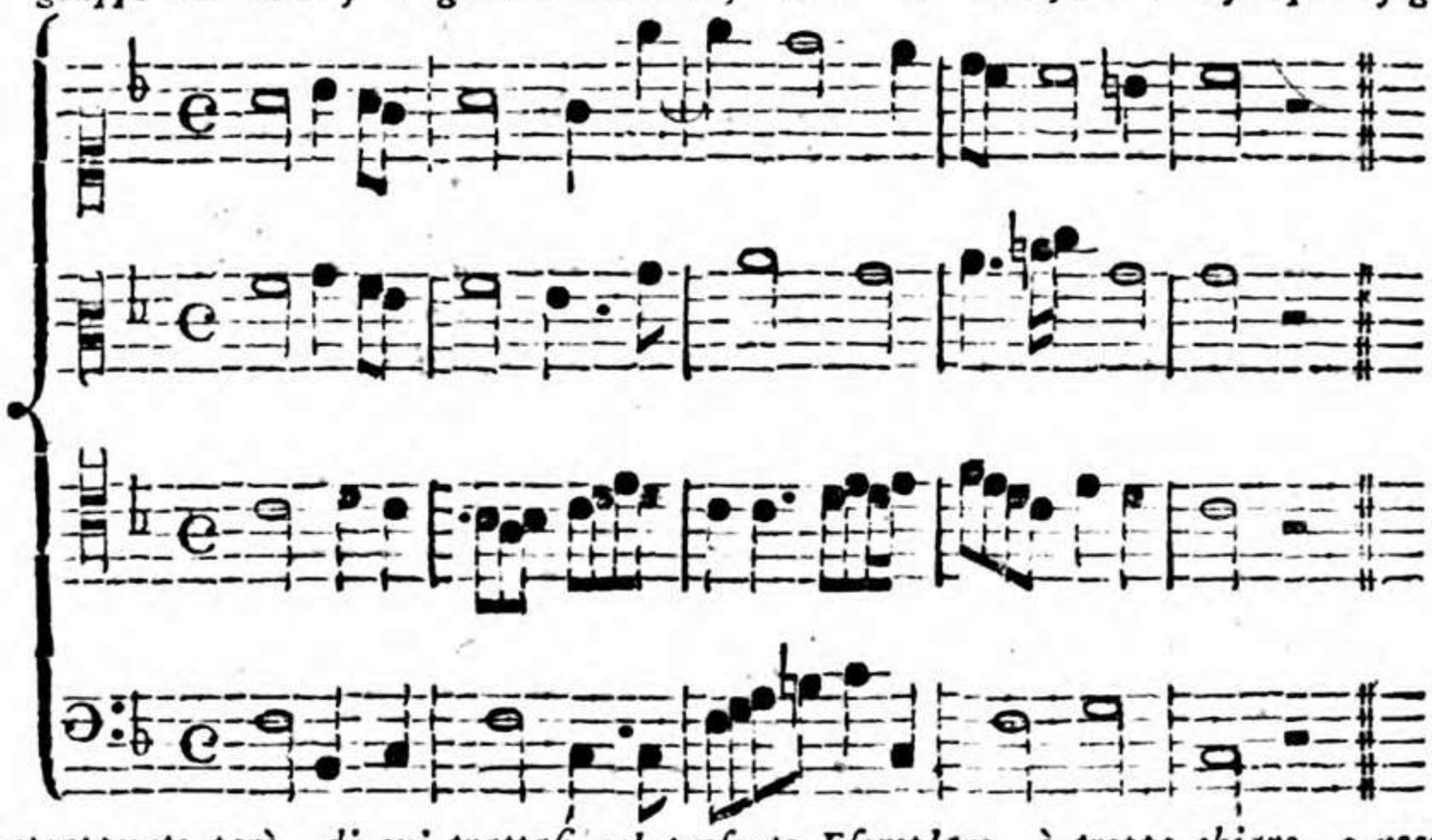


Nel ſecondo modo, quando fra due Parti vengono formate due Voci diverſe, fra le quali corre l' Intervallo di Quarta, o di Quinta, in cui l' una canta il Mi, e l' altra il Fa, come ſegue:



Nel primo caſo, egli è per ſe ſteſſo chiaro, ed evidente, come venga aſſolutamente proibito, perchè troppo repugnante all' Udito: E con tutto che a' giorni noſtri ſiaſi reſo famigliare fuor di modo l' uſo delle Diſſonanze, ciò non oſtante reſta affatto bandita dalla Muſica tal Diſſonanza, perchè inſoffribile. Nel ſecondo caſo, eſſendo gl' Intervalli, che accadono, nel numero delle Diſſonanze, ſarà d' uopo l' attendere ciò, che ſi dirà in appreſſo.

(2) *Quanto minore è la premura, che richiedeſi nelle Compoſizioni dei noſtri giorni, altrettanto maggiore converrà, che ſia l' eſattezza, che uſar dovrà il Giovine Compoſitore coll' uniformarſi a queſti avvertimenti nelle Compoſizioni ſenz' Organo a Cappella, e ſopra del Canto fermo. In fatti, per ciò che riguarda il primo Avvertimento, che viene preſcritto in queſto Num. VII., l' eſperienza c' inſegna, che quanto più vicine fra di loro ſono le Parti del Contrappunto tanto più perfetta, e di maggior forza rieſce l' Armonìa. E ſe nelle moderne Compoſizioni, non ſempre vedeſi praticato un tale avvertimento, ciò proviene, perchè non è ſempre neceſſario; ſtantecchè l' Organo, ogni qual volta venga da Perito Profeſſore ſonato, il quale non tenga una mano a Levante, e l' altra a Ponente, viene coll' unione degli accompagnamenti a riempire quel vacuo, che accade per la diſtanza, che incontraſi fra una Parte, e l' altra. Anzi tal volta in certi caſi, ne' quali il Compoſitore, o per dar maggior riſalto alla Compoſizione, o perchè le Parti non vengono ad avviluppaſi aſſieme, ſarà opportuno, e produrrà ottimo effetto il far sbalzare in alto una delle Parti, affinchè col diſcendere di eſſa, e coll' aſcendere moderatamente delle altre, vengano ad unirſi, e formare un qualche gruppo di dolce, e grata Armonìa, come ci dimoſtra l' Eſempio ſeguente:*



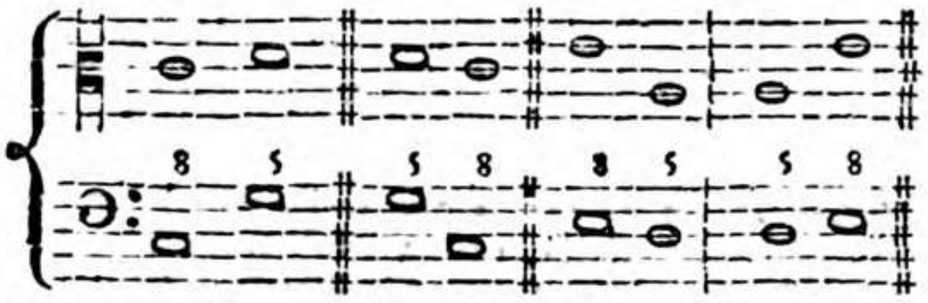
Nel Contrappunto però, di cui trattaſi nel preſente Eſemplare, è troppo chiaro, e neceſſario, che le Parti, per sè iſolate, e prive di qualunque rinforzo d' Inſtrumenti, ſtiano fra di loro unite, affinchè producano un' Armonìa più efficace, e l' una dia maggior forza all' altra. Il Zarlino per tanto, ſempre abbondante in ſomminiſtrarci degli Avvertimenti, non ſolo ſpettanti alla Teorica, ma ſingolarmente alla Pratica ſopra del Contrappunto, ci aſſegna qual diſtanza poſſa praticarſi fra le Parti, e nell' iſteſſo tempo, porcio che riguarda il ſecondo Avvertimento del preſente Num. VII., c' inſtruiſce, come le Parti debbano ſtare entro i limiti, e le Corde del Tuono.

Così

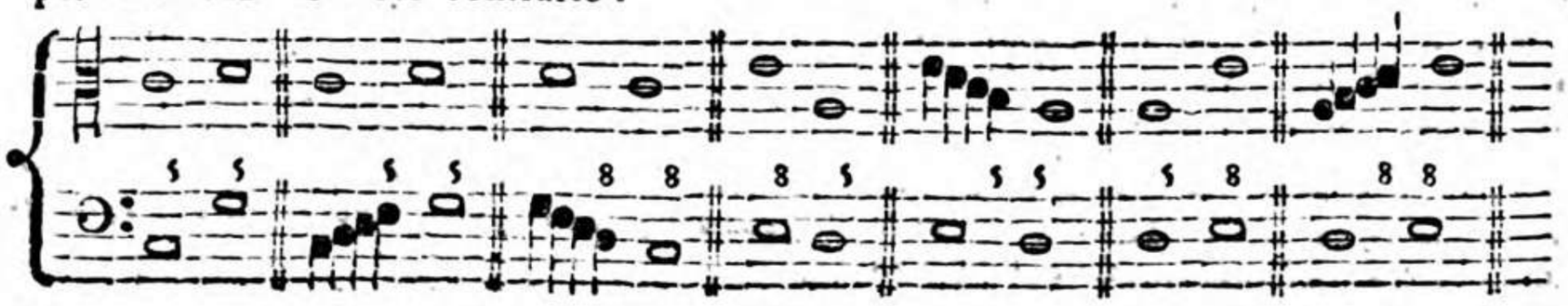
VIII. Vien proibito il paſſaggio di qualunque Conſonanza ad una Conſonanza perfetta per *Moto Retto* (1).

Così dunque laſciò ſcritto il lodato Autore (*loc. cit. P. 4. Cap.* 31.) . . . . . Si de' avvertire di fare, che le chorde eſtreme del Baſſo non ſiano più diſtanti dalle eſtreme del Tenore che per una Diateſſaron (*Quarta*), overo per una Diapente (*Quinta*): ancora che non ſarebbe errore, ſe paſſaſſero anco più oltra per un'altra Chorda: conciosiache poſte in tal maniera verranno ad eſſer in tal modo ordinate; come ſi è detto di ſopra; che l'uno occuperebbe le Chorde del modo Autentico, & l'altro del ſuo Plagale. Stando poi in tal guiſa legati il Baſſo col Tenore, ſarà facil coſa diſporre al ſuo luogo & collocar nella cantilena l'altre parti; imperoche le chorde eſtreme del Soprano ſi porranno con le eſtreme del Tenore diſtanti per una Diapaſon (*Ottava*); & così tanto il Tenore, quanto il Soprano verranno a cantare nelle chorde del Modo autentico. Simigliantemente ſi porranno quelle dell' Alto con quelle del Baſſo diſtanti per una Diapaſon; & ſaranno poi collocate queſte parti in tal maniera, che occuparanno le chorde del Modo plagale. Collocate adunque in tal guiſa tutte queſte parti, il Soprano tenerà il luogo più acuto della cantilena, & il Baſſo il più grave; & il Tenore & l' Alto ſaranno le parti mezane con queſta differenza però, che le chorde dell' Alto ſaranno più acute di quelle del Tenore per una Diateſſaron, poco più,, o poco meno. Et tanto ſaranno le chorde eſtreme del Soprano lontane da quelle dell'Alto, quanto quelle del Tenore da quelle del Baſſo. Et benche (come hò detto) tali Parti ſi poſſino eſtendere alle volte per una chorda nel grave & anche nell' acuto, & per due anco & più (ſe fuſſe di biſogno), oltra le loro Diapaſon; tuttavia ſi debbe cercare, che le parti cantino commodamente & che non trapaſſino la Decima, overo la Undecima chorda ne i loro eſtremi, eſſendo che verrebbono ad eſſer sforzate, faticoſe & difficili da cantarſi per la lora aſceſa & diſceſa. Si debbe oltra di ciò avertire, che 'l Baſſo non ſi eſtenda molto fuori delle Chorde della ſua Diapaſon continenti il Modo nel grave: ne il Soprano medeſimamente nell' acuto; percioche queſto ſarebbe cagione di fare che la cantilena ſi farebbe eſtrema; la onde ne ſeguitarebbe diſcommodo gra de alli cantanti. Debbe adunque fare il Compoſitore, che computando la eſtrema chorda grave del Baſſo della cantilena, con la eſtrema acuta del Soprano, non trappaſſi la Decimanona Chorda; ancora che non ſarebbe molto incomodo, quando ſi arrivaſſe alla Venteſima; ma non più oltra: percioche oſſervandoſi queſto, le Parti reſteranno ne i loro termini, & ſaranno cantabili ſenza fatica alcuna.

(1) *Affinchè la mente del Giovine Compoſitore non reſti oppreſſa dal troppo numero delle Regole, che non può ſe non generargli confuſione, e ſvogliatezza, fra i tanti Precetti, è ſtato da me riſtretto in un ſolo il preſente, che da' Maeſtri viene diviſo nel numero di quattro. L' oggetto avutoſi dai medeſimi in preſcrivere tali Precetti, non è ſtato diretto, ſe non affinchè, non ſolo ſi oſſervaſse rigoroſamente l' altro preſiſo al Num. II., ma per isfuggire ancora ogni ombra, ed ogni ſoſpetto, che poteſse condurre alla traſgreſſione di una tal Regola. Ma ſiccome ſonovi anneſse per neceſſità molte eccezioni, ſingolarmente nelle Compoſizioni a più Voci, viene percio a ridurſi, come c' inſegna il Canonico D. Angelo Berardi* (*Perchè Muſic. pag.* 8.), *a doverſi oſſervare a due ſole Voci; che però così laſcio ſcritto il citato Autore diligente raccoglitore delle Regole di Contrappunto de' primi Maeſtri.* Queſti movimenti non ſi devono uſare nel Contrappunto oſſervato a 2. voci, perchè ne naſce il ſoſpetto delle due ottave, e delle due quinte, conforme chiaramente ſi vede negl' intervalli compoſti.



Regola I. Nella quale appariſce l' errore, che naſce volendo andare da una perfetta all' altra perfetta ſenza il moto contrario.

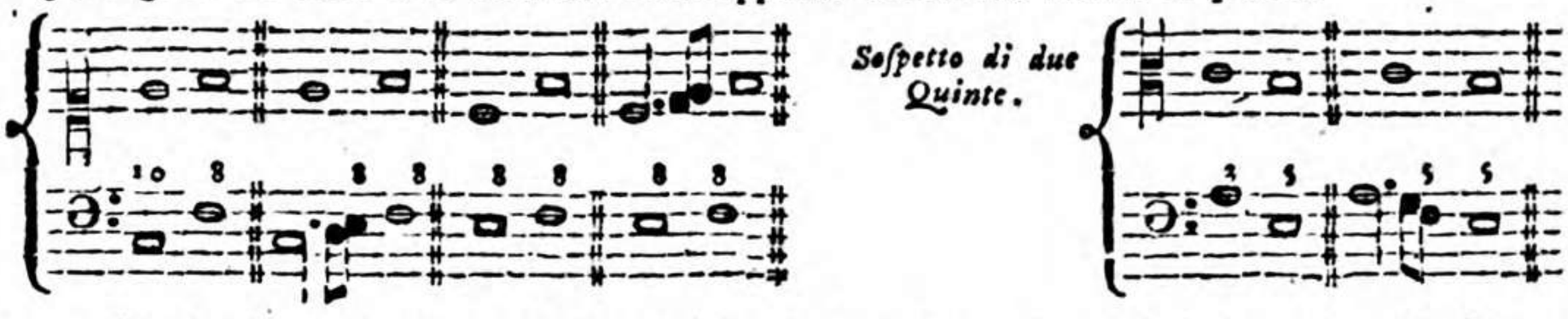


Re-

IX. Che il *Contrappunto Semplice*, o sia *Nota contra Nota*, debba esser composto di sole Consonanze; e di Figure d' ugual valore (1).

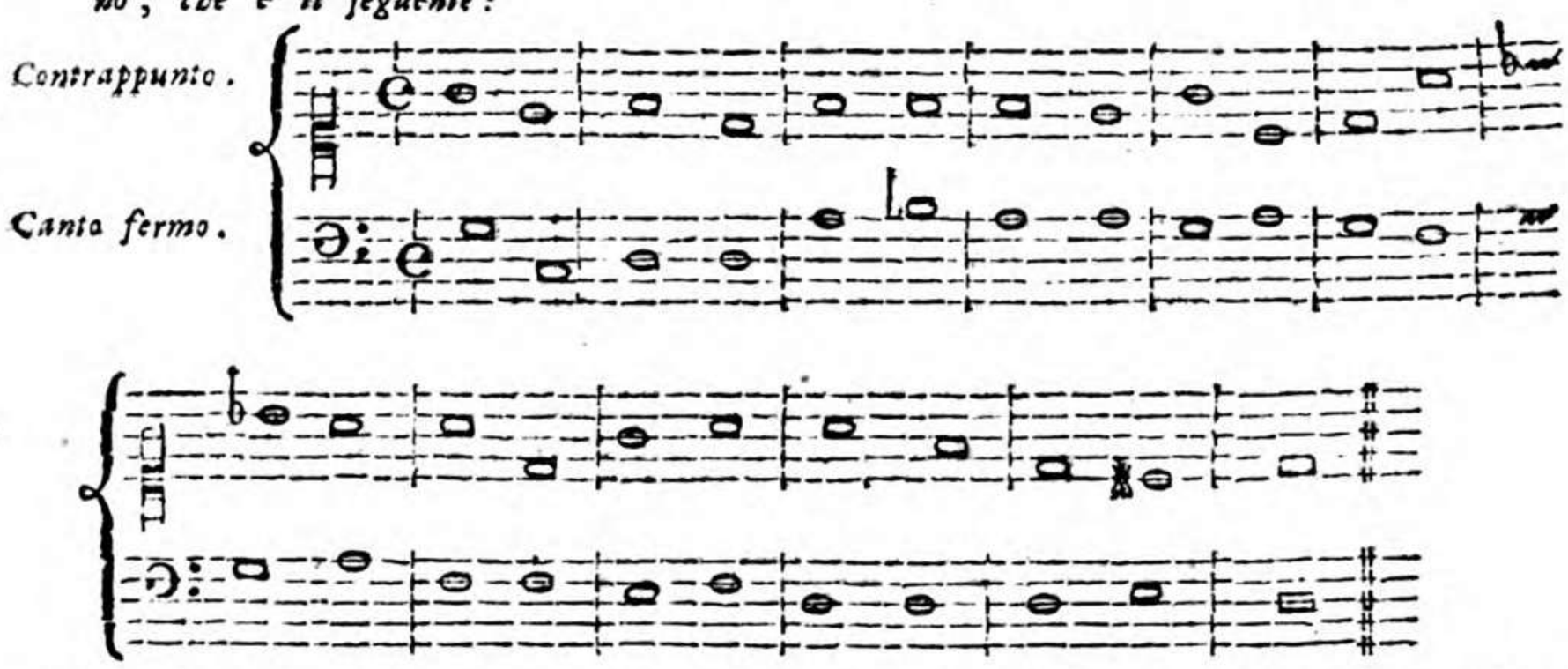
X.

Regola II. Volendo procedere dall' imperfetta alla perfetta senza moto contrario, ne nascono similmente gli stessi errori, e sospetti di due ottave, e di due quinte, e sono movimenti poco grati all' udito a 2. Voci nel Contrappunto osservato. *Eccone la prova:*



Avvertasi però, che qualunque degli accennati Passaggi, possano praticarsi anche per Moto Obliquo.

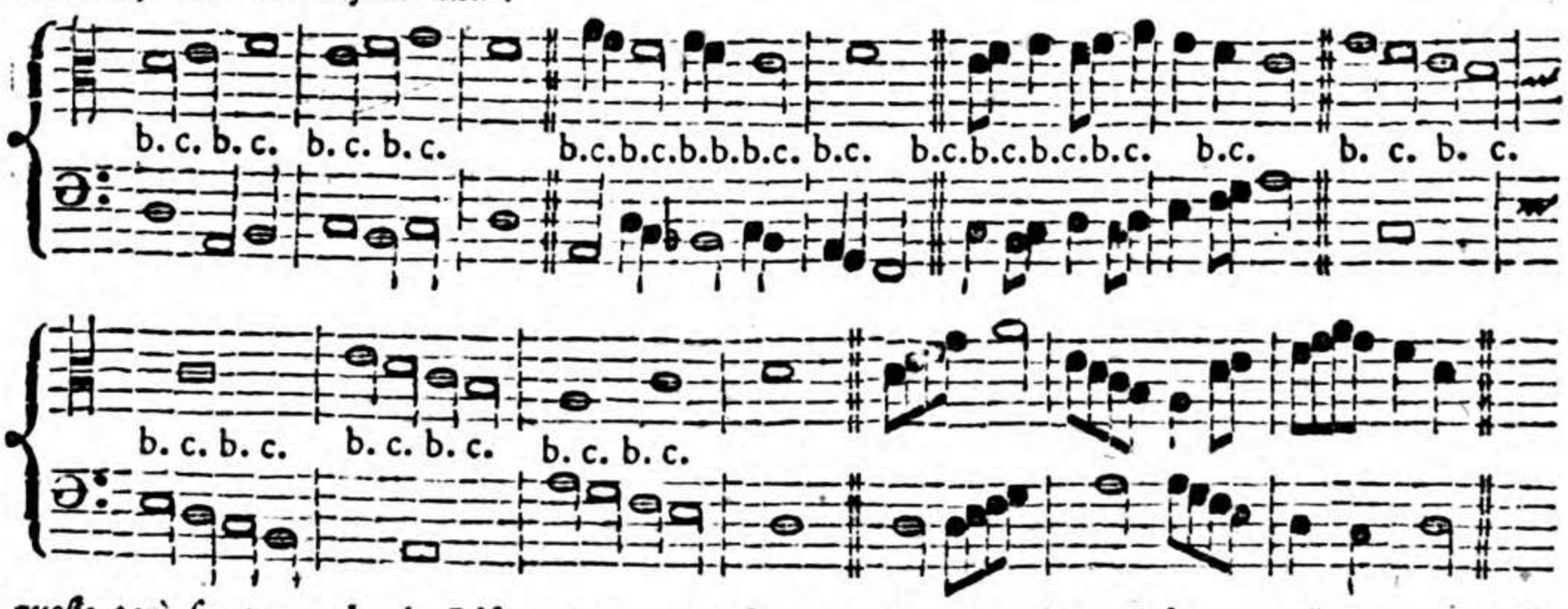
(1) *Affinchè il Giovane possa abilitarsi ad apprendere perfettamente l' Arte del Contrappunto, porrò quì in ristretto quanto a tal fine ne insegnò il Zarlino. Egli nelle Instit. Harm. P. 3. cap. 40. Ediz. 1562. intorno al modo che si dee tenere nel fare i* Contrappunti Semplici *a due Voci chiamati a* Nota contra Nota, *così lasciò scritto:* Fa di bisogno di ritrovar un Tenore di qual si voglia Canto fermo, il quale sia il Soggetto della Composizione: cioè del Contrappunto. di poi bisogna esaminarlo con ogni diligenza: & vedere sotto qual Modo (*o Tuono*) sia composto; per poter fare le Cadenze ai loro luoghi proprii con proposito; & conoscer da quelle la natura della composizione; acciochè facendole per inavertenza fuori di proposito, & fuori de i loro proprii luoghi, mescolando quelle di un Modo con quelle di un' altro, non venghi poi il fine ad esser dissonante dal principio: & dal mezo della Cantilena. *Siccome poi le Cadenze particolari, che richiede ogni Tuono, o Modo vengono dimostrate in questo nostro Esemplare, quì solamente proporrò uno degli Esempj di* Contrappunto Semplice *proposti dal lodato Zarlino sopra di un Canto fermo del primo Tuono, che è il seguente:*



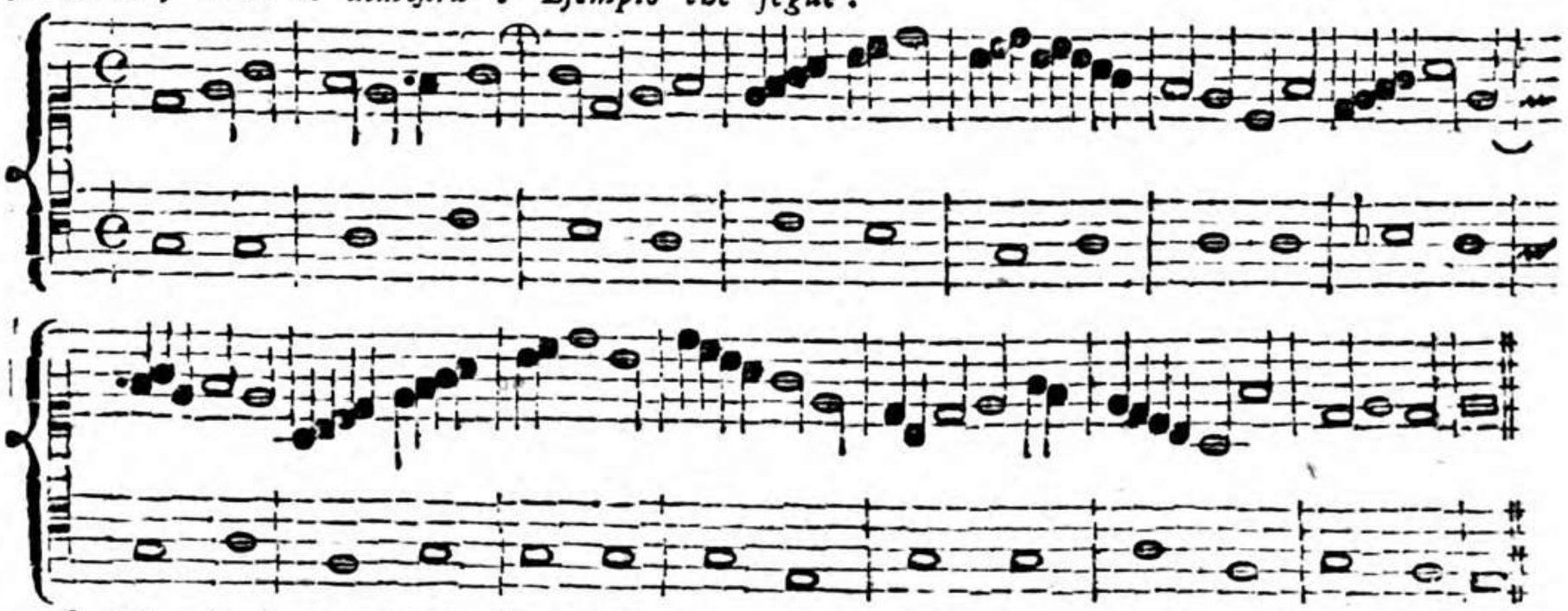
Dopo questo continva l' Autore il suo insegnamento così. Onde porremo la prima figura, o nota del Contrapunto lontana dalla prima del Soggetto in tal maniera, che siano distanti per una delle Consonanze perfette. Fatto questo accompagnaremo la seconda nota del Contrapunto con la seconda del Soggetto distanti l' una dall' altra per una Consonanza; sia Perfetta, overo Imperfetta: purchè ella sia diversa dalla prima . . . . facendo che le parti della cantilena stiano più unite, che sia possibile; & che l' una, & l' altra non facino movimenti di grande intervallo; acciochè le parti non siano tra loro molto lontane . . . . finiremo il Contrappunto per una delle Consonanze perfette. *Dal fin quì esposto, potrà il Giovane, che desidera impossessarsi di quest' Arte, esercitarsi in questo semplice Contrappunto, il quale essendo privo della diversità delle Figure, e delle Dissonanze, non può ricever altro pregio se non dalla retta collocazione delle Consonanze.*

X. Come nel Contrappunto Diminuito, chiamato ancora *Colorato*, o *Florido* composto di Figure consonanti di diverso valore; possono praticarsi le Dissonanze in due modi; l'uno *di grado*, *di passaggio*, e *alla sfugita* (1); e

(1) *Sebbene il Contrappunto* Diminuito *sia composto di Figure Consonanti di diverso valore, tra queste nondimeno i primi Maestri ve n' introdussero alcune Dissonanti con obbligarle però a certe leggi, affinchè venisse moderata quell' asprezza, e dispiacere, che per se stesse rendono all' Udito. Nel primo modo indicato, cioè* di passaggio, di grado, *e* alla sfugita *le praticarono con questa avvertenza, che di due Figure di minor valore contro di una Figura del doppio, o di maggior valore, come sono due Minime contro una Semibreve; due Semiminime contro una Minima, due Crome contro una Semiminima, &c., che la prima delle due indicate Figure fosse Consonante, e l' altra Dissonante; o pure, che di quattro Figure contrapposte ad una Figura di quadruplo valore, la prima, e la terza fossero Consonanti, e la seconda, e la quarta potessero praticarsi, non solo Consonanti, ma Dissonanti, come dal seguente Esempio; il quale per maggior comodo è segnato con due lettere, che sono il* b. *indicante la buona, cioè la Consonanza, e il* c. *indicante la cattiva, cioè la Dissonanza:*



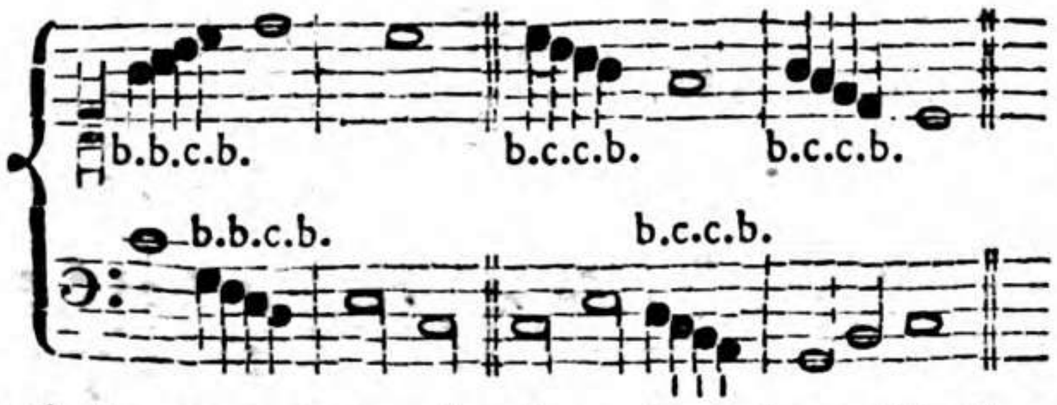
Con questo però sempre, che le Dissonanze non possano mai praticarsi per Salto, *o ascendente, o discendente, come ci dimostra l' Esempio che segue.*



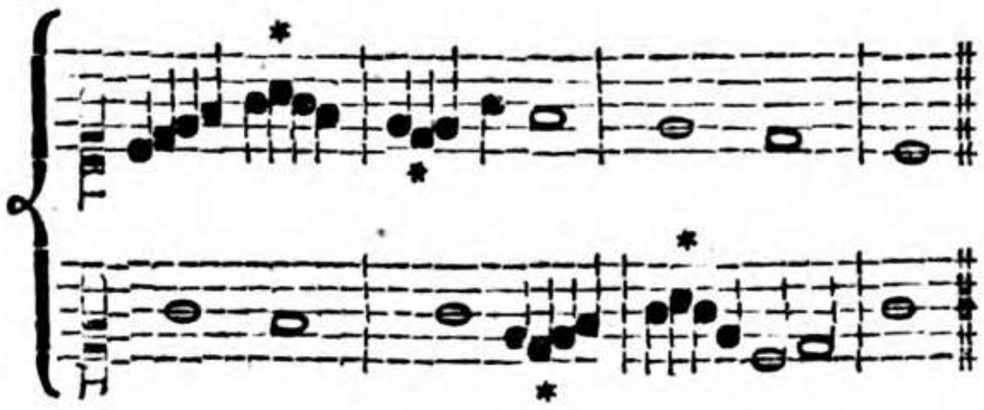
Da questo Esempio estratto dal Zarlino (Inst. Harm. P. 3. Cap. 42.) rilevasi, come alla prima Casella, tanto la prima Semiminima, che la Seconda sono Consonanti, perchè formano il Salto di Terza. Rilevasi in oltre, come ogni qual volta una Figura ha il Punto, siccome tal Punto indica l' istessa Voce della Figura a cui è unito, egli deve esser Consonante, come riscontrasi alla Seconda, e all' Ottava Casella dell' esposto Esempio. Sonovi però alcune eccezioni insegnateci, e praticate da' Maestri dell' Arte: l' una si è, che se dopo una Minima seguono due Semiminime; così se dopo una Semiminima seguono due Crome, la prima di esse può esser Dissonante, purchè non faccia Salto, ma la seconda deve esser sem-

e l' altro *con legatura*, o colla *Sincopa* (1).

sempre Consonante, come in questo Esempio: Accade pur anche, che in luogo della Consonanza pongasi alcuna volta la Dissonanza, che volgarmente chiamasi Nota cambiata: *Ciò succede in due maniere, la prima, che la Nota antecedente può essere Consonante; e l' altra maniera, che può esser Dissonante; tanto nell' uno, che nell' altro caso vien permesso, che la Consonanza sia in luogo della Dissonanza, e questa in luogo della Consonanza, abbenchè nel secondo caso incontransi due Dissonanze di seguito, eccone l' Esempio:*

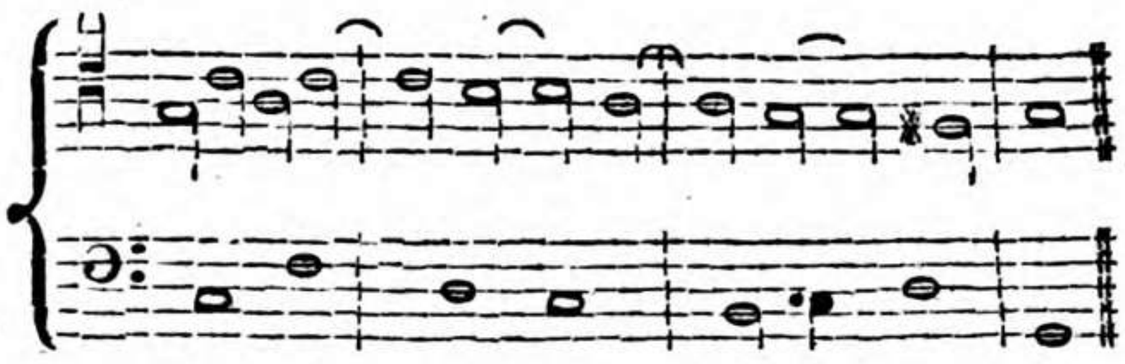


Convien anche astenersi da certe Note, che danno la volta, cioè ritornano indietro, o siano ascendenti, o discendenti, stantechè tali Note devono esser Consonanti, come ci dimostra l' Esempio segnato con un' Asterisco.



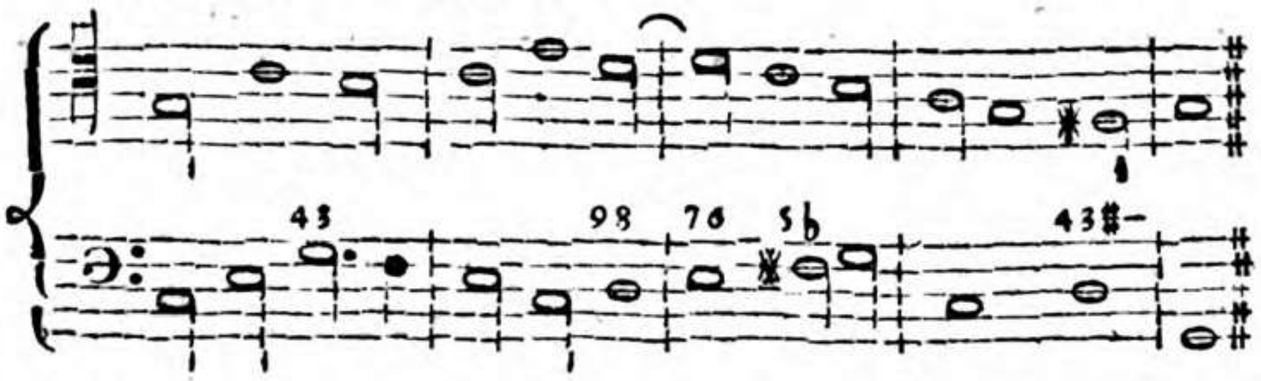
Devesi quì in ultimo ancora avvert're, che siccome da' Pratici vien considerata, e praticata per Dissonanza la Quarta, abbenchè per se stessa sia Consonanza, come evidentemente ho dimostrato in varj luoghi di questo Esemplare, e specialmente nel Tomo primo della Storia della Musica (pag. 276. seg.), ciò non ostante ho considerata per Dissonanza la suddetta Quarta per conformarmi alla Pratica di tutti i Maestri di quest' Arte.

(1) *L' altro modo con cui vengono praticate le Dissonanze, è di usarle con* Legatura, *o colla* Sincopa. *La Legatura è composta di due Figure d' un' istesso valore, ed esprimenti un' istessa Voce, la prima delle quali è nel fine della Battuta, e l' altra nel principio; o pure l' una nel fine del battere, e l' altra nel principio del levare, le quali Figure sono legate assieme, come da questo Esempio:*

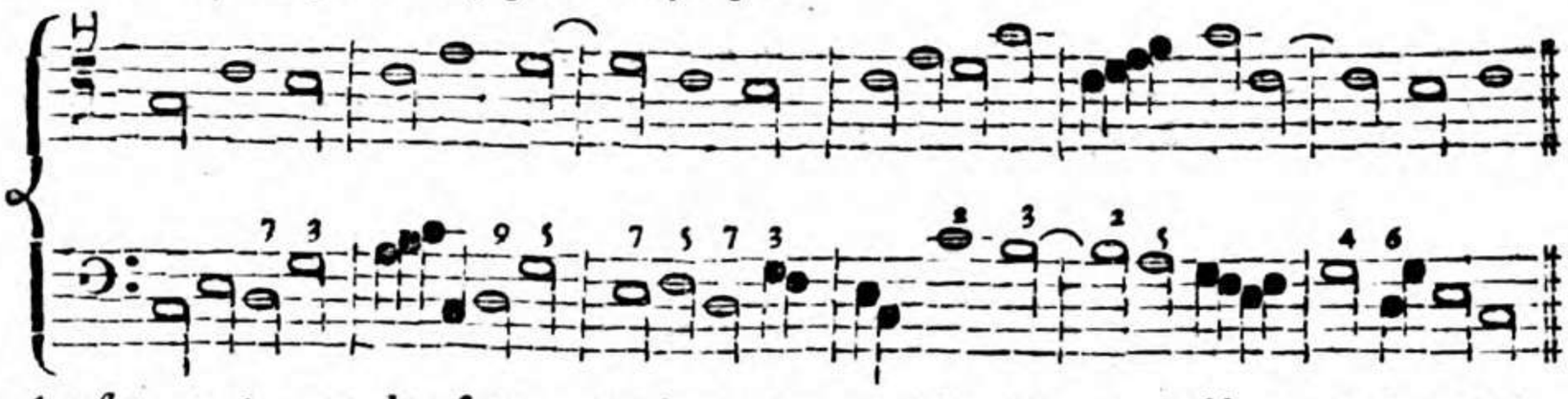


La Sincopa *poi costa d' una sola Figura, la quale è posta in maniera tale, che partecipa parte del levare, e parte del battere, o al contrario parte del battere, e parte del leva-*

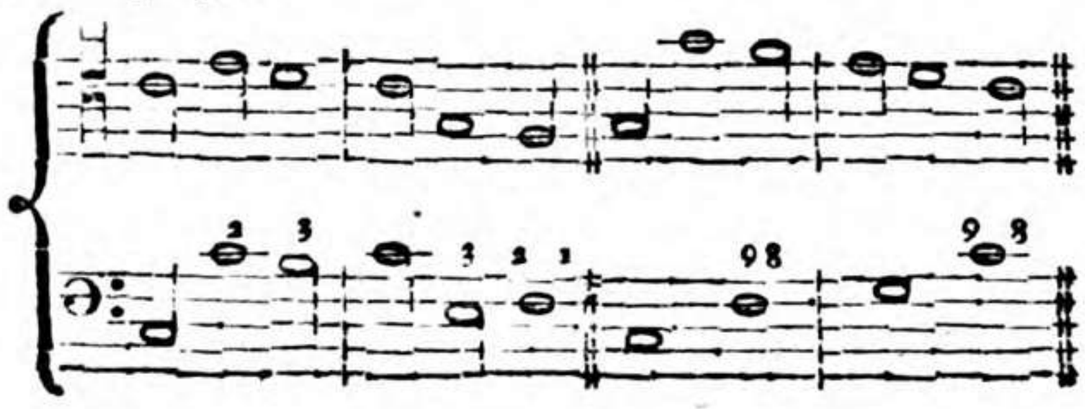
levare, come vedesi dall' Esempio. Tre condizioni richiegonsi per usare le Dissonanze con Legatura, *o colla* Sincopa. *L'una di* Preparazione, *l' altra di* Percussione; *e la terza di* Risoluzione. *La* Preparazione *consiste, che la prima delle due* Note legate, *o il principio della* Nota Sincopata *sia Consonante. La* Percussione *consiste, che stando ferma, e legata con l' antecedente Figura, viene da una, o più delle altre Parti, che muovonsi, ad urtare in Dissonanza con la Parte legata. La Risoluzione richiede per legge immancabile, che discenda al grado più vicino, o sia di Semituono, o di Tuono; talmente che non le è permesso nel risolvere, nè di ascendere o di grado, o di Salto, nè di discendere di Salto, stantechè come vogliono i Maestri dell' Arte, la Dissonanza con legatura non è* che un ritardo della Consonanza. *Da ciò rilevasi, che la Quarta deve risolversi in Terza; la Quinta falsa in Terza; la Settima in Sesta; e la Nona in Ottava, come dall' Esempio.*



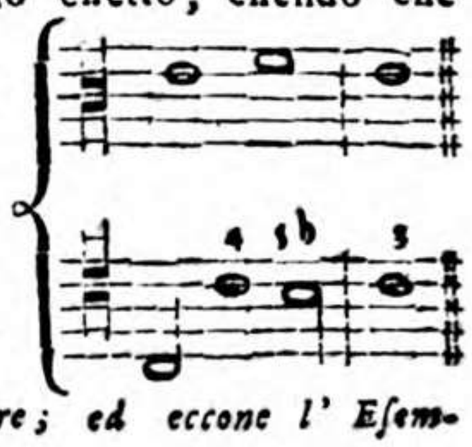
Accade però non poche volte, che le Risoluzioni dimostrate in questi Esempj non cadano nelle Consonanze ad ogni Dissonanza assegnate; ciò succede, non per causa della Parte, che Prepara, Percuote, *e* Risolve, *ma per causa della Parte, che va a urtare contro la Parte legata, o Sincopata, perchè movendosi nell' atto della Risoluzione, viene a variare la Consonanza; per la qual cosa, ogni qual volta la Parte, che lega osservi le leggi prescrittele, e incontrisi la Risoluzione in Consonanza, questo vien permesso, come più chiaramente ci dimostra il seguente Esempio:*



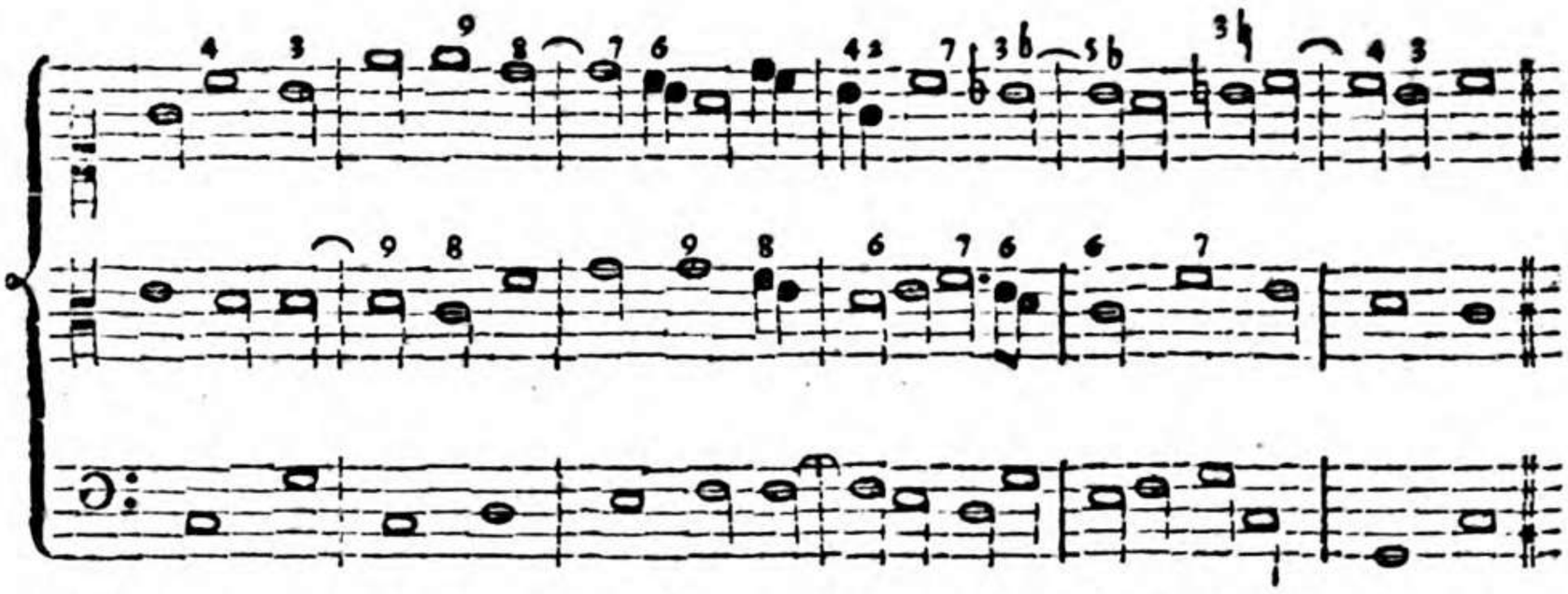
Appostatamente non ho fatta menzione alcuna della Seconda Dissonante Intervallo, perchè ho creduto di dover trattarne a parte, stantechè è troppo facile il confonderla con la Nona. Ogni qual volta dunque il Basso, o Parte Fondamentale fa legatura, e che venga urtata da un altra Parte in Seconda, o Tritono, o sia Quarta alterata, o maggiore, convien che la Parte grave risolva discendendo alla Terza, se la Dissonanza sarà di Seconda, o alla Sesta, se sarà di Quarta maggiore; al contrario, se la Parte acuta, o Superiore lega, e venga urtata da un' altra Parte in Seconda, convien che risolva all' Unissono; che però quando la Parte grave forma la Legatura, o Sincopa, *la chiamaremo di Nona, che risolve all' Ottava, abbenchè realmente sia Seconda, e in questo modo verremmo ad evitare ogni confusione, ed equivoco, che facilmente nascer può nella mente del Giovine Compositore; eccone l' Esempio;*



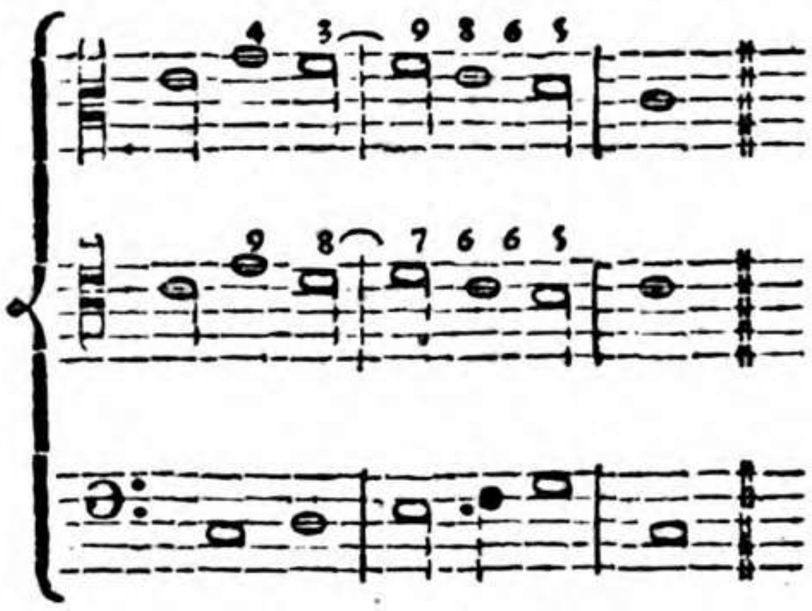
Abbiamo in fine un particolar avvertimento intorno la Quarta Legata, *e* Sincopata *datoci dal Zarlino (Inſtit. Harmon. P. 3. Cap. 42. Ediz. del 1573.)* Uſaremo, *dice egli*, etiandio la Quarta Sincopata, dopo la quale ſegua ſenza alcun mezo la Semidiapente (*cioè Quinta falſa*) & dopo queſta immediatamente ſucceda la Terza maggiore, percioche la Semidiapente è poſta in tal maniera, che fa buono effetto; eſſendo che tra le parti non ſi ode triſta relatione; *eccone l' Eſempio:*



Nelle Compoſizioni a più di due, e ſingolarmente a tre Voci, oltre le Diſſonanze Legate, *o* Sincopate, *è neceſsario, che il Giovane Compoſitore ſia inſtruito con qual' altro Intervallo poſsa accompagnare ognuna delle indicate Diſſonanze. Che però egli deve accompagnare con la Quinta la legatura di Quarta, la legatura di Quinta falſa con la Terza; la legatura di Settima con la Terza; la legatura di Nona con la Decima, o con la Terza; la legatura di Seconda formata dalla Parte grave con la Quarta, o con la Quinta; o pure con la Quarta alterata, o ſia maggiore; ed eccone l' Eſempio di ciaſcheduna:*



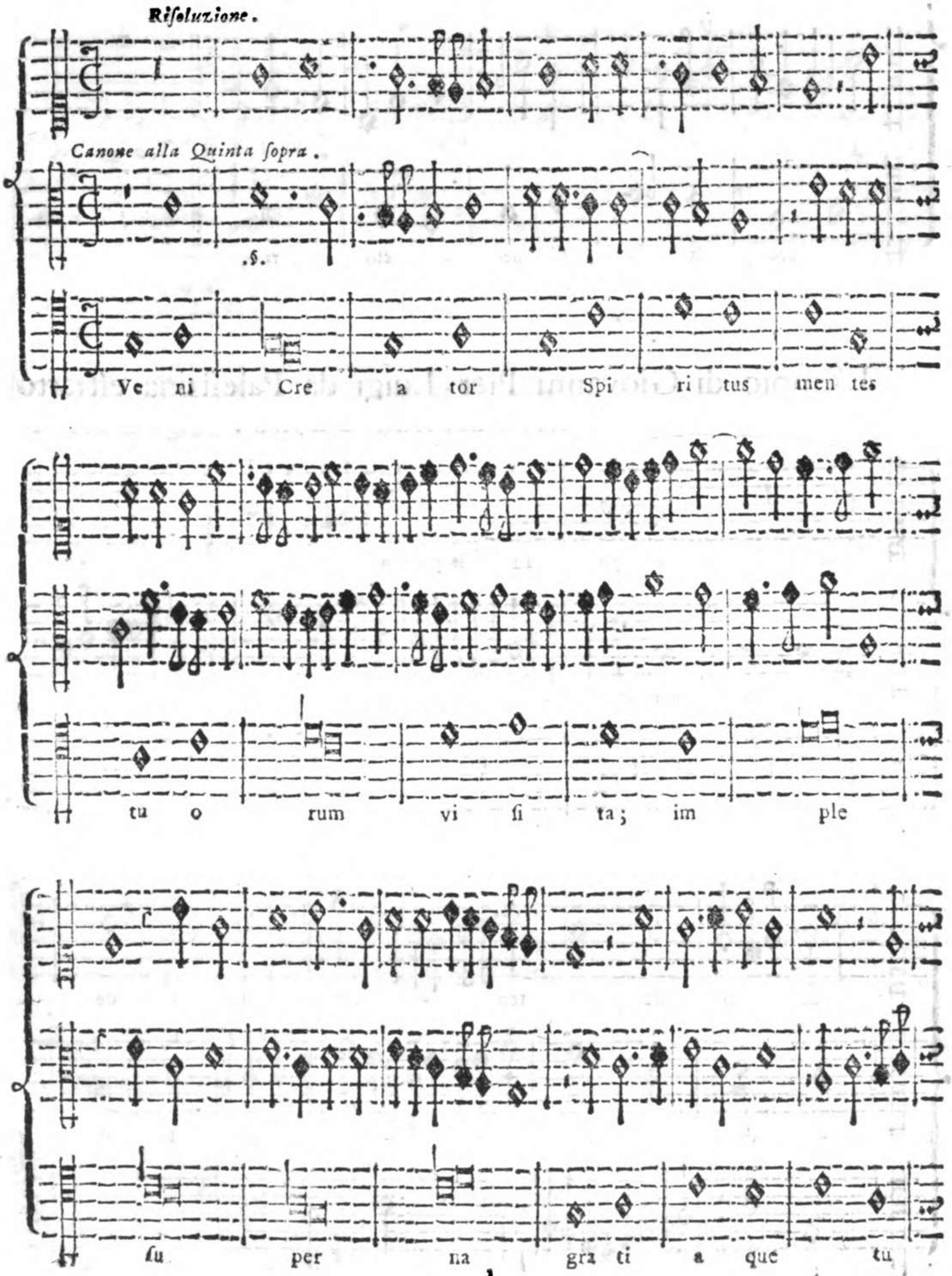
Praticanſi ancora le Legature, *o* Sincope *doppie, e ſono la Nona con la Quarta, o pure la Nona con la Settima, così pure la Settima con la Quarta, la qual Quarta deve ſempre eſsere al di ſotto della Settima, affinchè non naſcano due Quinte; e queſte* Legature *devono uſarſi con le condizioni aſſegnate di* Preparazione, Percuſſione, *e* Riſoluzione, *come ci dimoſtra l' Eſempio ſeguente:*

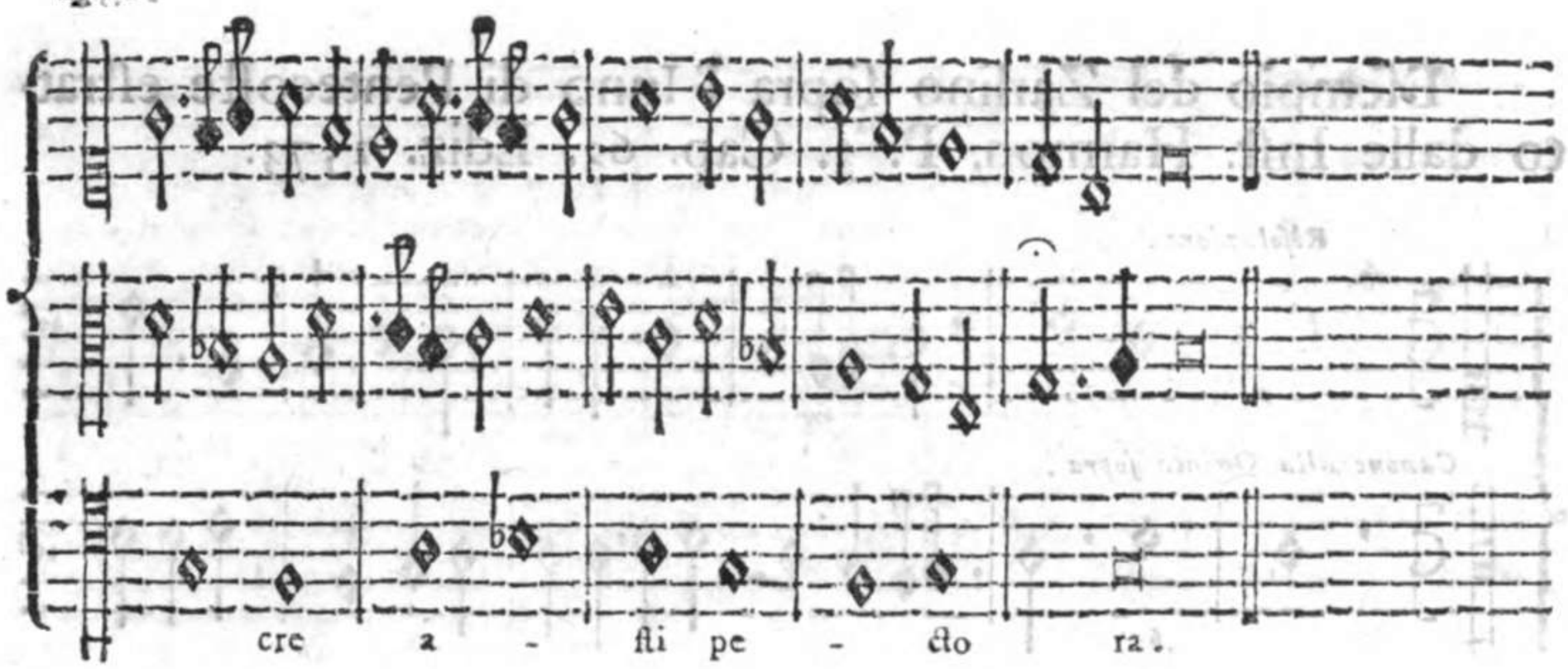


Non ſarà inutile al Giovine, che deſidera impoſseſsarſi di queſt' Arte, il porle ſotto gli occhi due Eſempj a tre Voci de' primi, e più eccellenti Maeſtri, affinchè poſsa inſtruirſi del modo di praticar le Diſſonanze, ma ancora della condotta, che deve tenere nel maneggiare tre Parti.

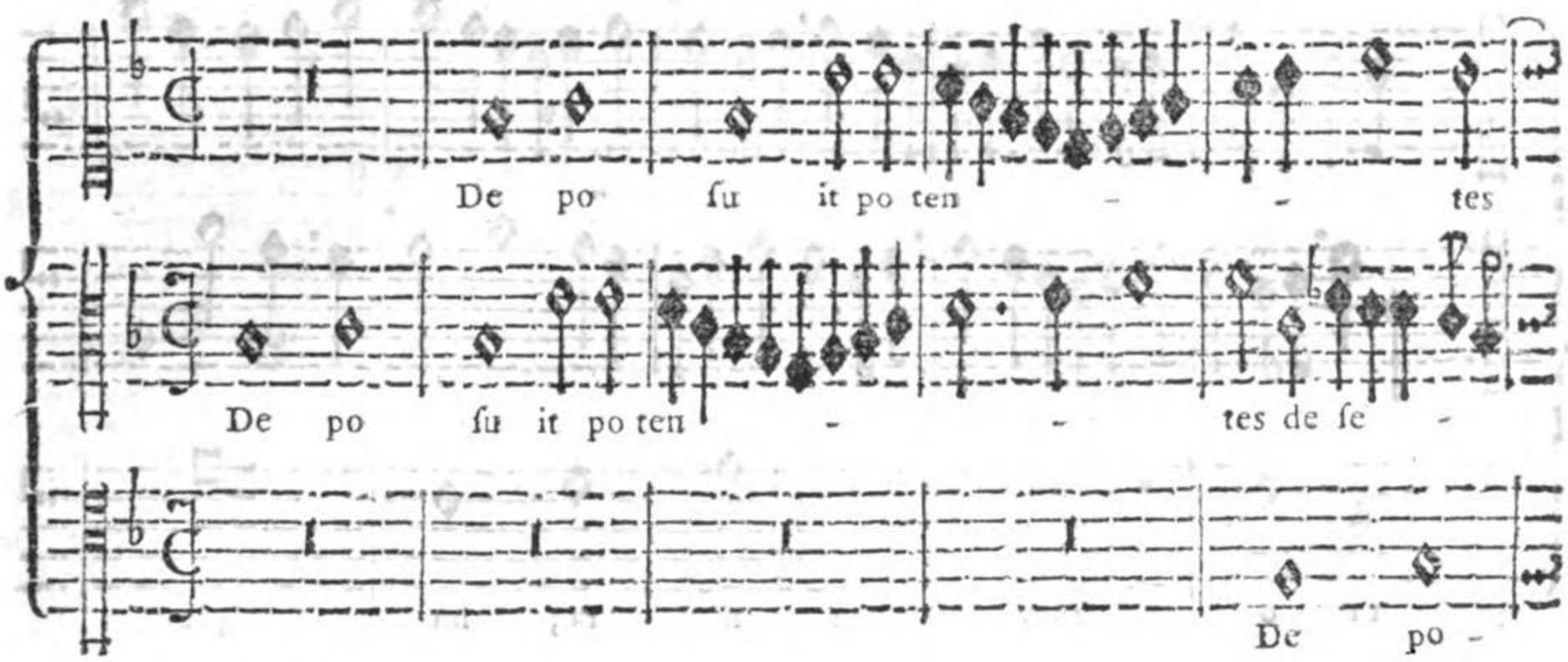
Eſem-

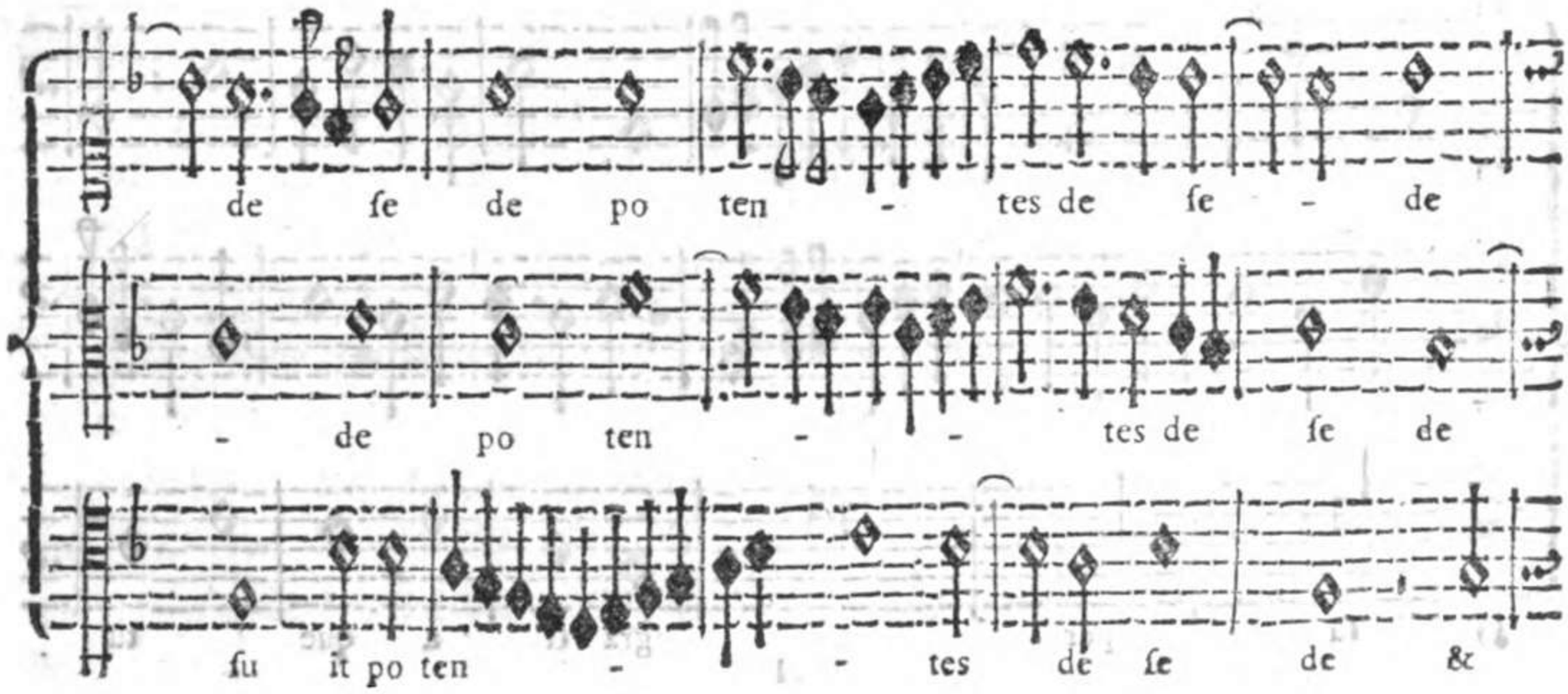
Esempio del Zarlino sopra l' Inno di Pentecoste estratto dalle Inst. Harmon. P. 3. Cap. 63. Ediz. 1573.

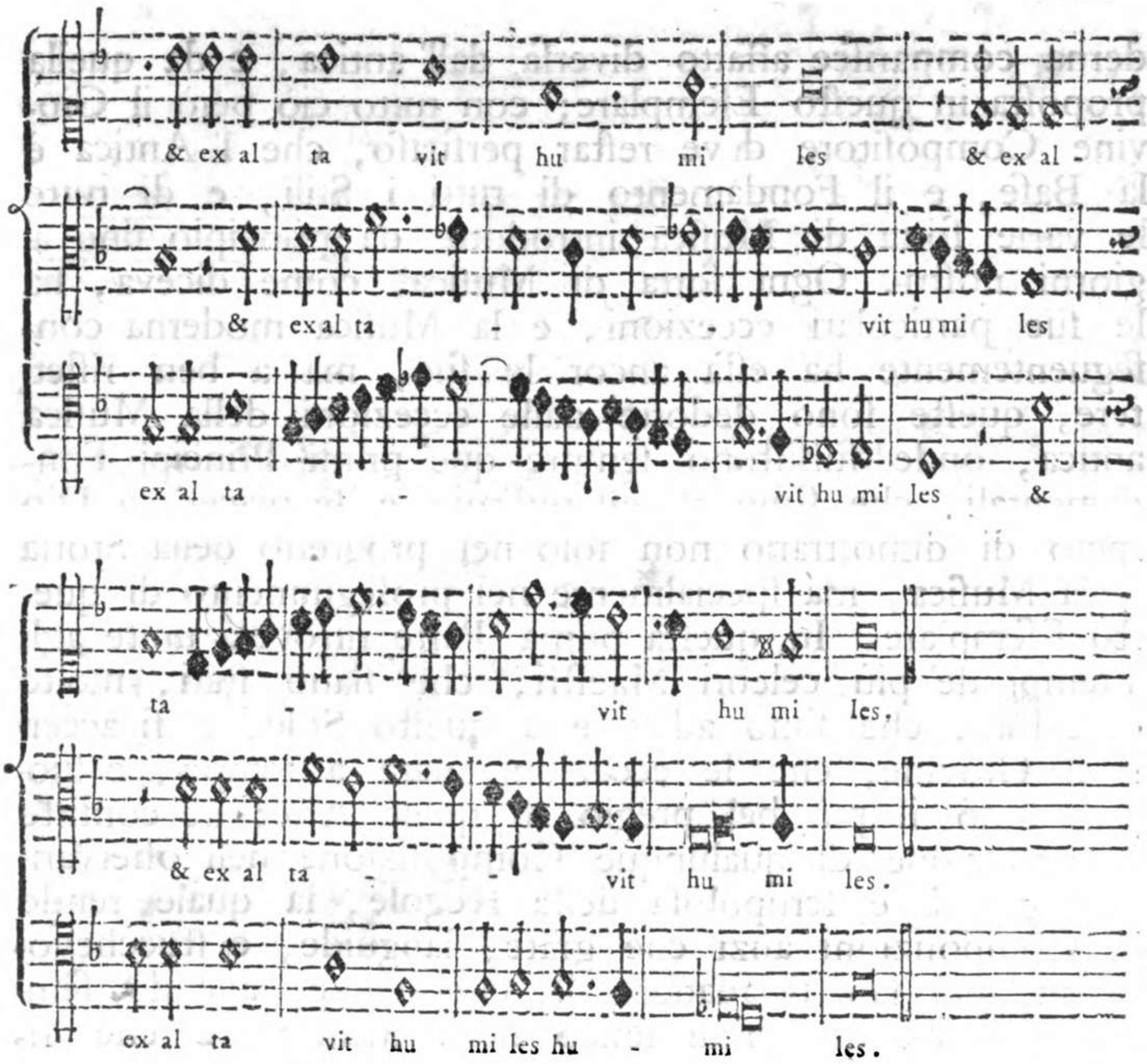




Esempio di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina estratto dal Cantico *Magnificat* del Secondo Tuono.







Il Giovine, che desidera apprendere l' Arte del Contrappunto usar deve tutto lo studio per ben impossessarsi degli Elementi, e delle Regole esposte in questo Esemplare, perchè essendo questa la Base, e il Fondamento di tutta l' Arte, e del possedimento di essa, verrà a formarsi un capitale da poter comporre facilmente, e con gradimento in ogni sorta di Musica tanto antica, che moderna, e di qualunque Stile ella sia. Egli è vero, che ogni sorta di Musica, ed ogni stile ha le sue particolari eccezioni, nelle quali consiste tutta la differenza tra una Musica, e un' altra, e tra uno, e un' altro Stile; Quindi è, che una gran parte della Musica moderna

derna compariſce affatto diverſa dall' antica, e da quella propoſta in queſto Eſemplare; con tutto ciò però il Giovine Compoſitore deve reſtar perſuaſo, che l' Antica è la Baſe, e il Fondamento di tutti i Stili, e di tutte le varie ſorta di Muſica introdotte da principio ſino a' giorni noſtri. Ogni ſorta di Muſica, come diceva, ha le ſue particolari eccezioni, e la Muſica moderna conſeguentemente ha eſſa ancor le ſue, ma a ben riflettere, queſte ſono dedotte dalle eccezioni della Muſica antica, onde ſuſſiſtono ſempre que' primi Principj Fondamentali, che ſono neceſſariiſſimi; e ſe piacerà a Dio ſpero di dimoſtrarlo non ſolo nel progreſſo della Storia della Muſica, ma ſpecialmente nel proſeguimento di queſto Eſemplare. In queſta prima Parte ritroverà unite agli Eſempj de' più celebri Maeſtri, che ſiano ſtati, molte eccezioni, che ſono adattate a queſto Stile, e ſi accerti il Giovine, che le eccezioni uſate a tempo, e luogo, ſono il più bel pregio di queſt' Arte; ne conſiſte la perfezione di qualunque Compoſizione nell' oſſervanza rigoroſa e ſcrupoloſa delle Regole, la quale rende le Compoſizioni anzi che grate, languide, e ſtucchevoli, ma nel ſapersi adattare alle circoſtanze, avendo ſempre in viſta quel fine unico della Muſica, e che richiede la Natura, che è il dilettare, e muovere gli affetti. Quindi è, che appoſtatamente mi ſono aſtenuto dall' adurre moltiſſime altre Regole, che vi ſono, contentandomi di quì regiſtrare le puramente neceſſarie.

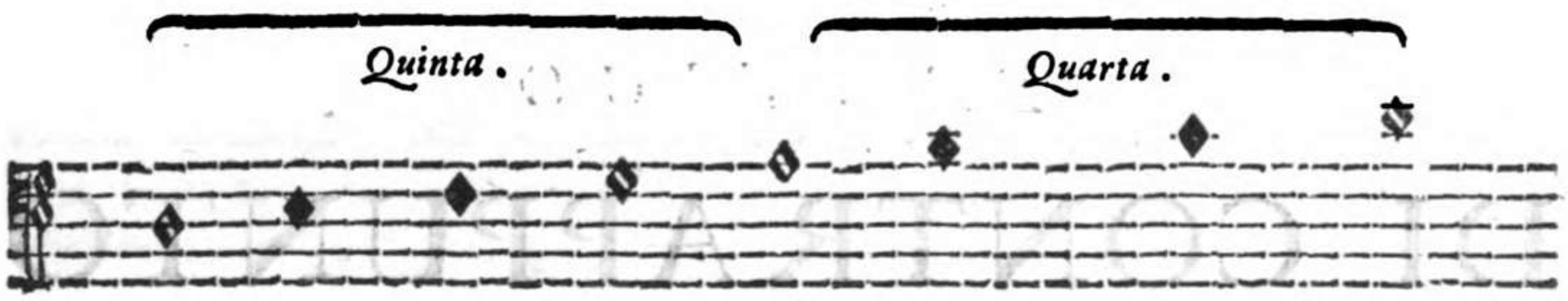
SAG-

SAGGIO FONDAMENTALE
PRATICO
DI CONTRAPPUNTO
SOPRA
IL CANTO FERMO.

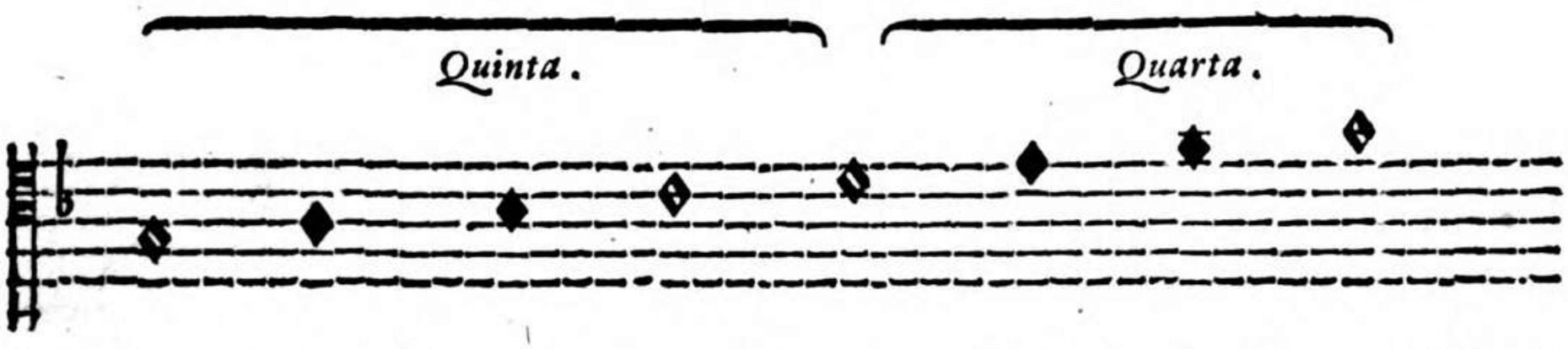
PRIMO TUONO AUTENTICO

La di cui corda finale è *D la ſol re* grave.

IL primo Tuono è contenuto nella quarta Specie dell'Ottava diviſa armonicamente, che ſi trova tra le due corde eſtreme *D. d.*, e ſi compone della prima ſpecie della Quinta *D. a.*, e della prima ſpecie della Quarta *a. d.* poſta ſopra la Quinta (1), eccone l'eſempio:



Queſto Tuono ſi traſporta per b molle alla Quarta di ſopra, come dal ſeguente eſempio:



Sei ſono le corde, nelle quali hanno principio le Compoſizioni di Canto fermo del primo Tuono, e ſono *C. D. E F. G. a.* (2). Le Cadenze regolari di queſto Tuono ſono *D. a.* ed *F.* (3). La Cadenza media dell'Intonazione, o Cantilena della Salmodia è in *a.* Le Cadenze finali Romane ſono in *D F. G. a.* Alcune d'altri Riti, oltre le ſuddette, ritrovanſi anche in *C.* (4).

PRI-

(1) *Zarlino Inſtit. Harmon. Parte 4. Cap. 18. Ediz. del 1558. 1562. P. Angelo da Picitono Fior Angelico di Muſica lib. 1. cap. 48.*
(2) *Petrus Aaron de Inſtit. Harmon. lib. 1. cap. 34. P. Stephanus Vanneus Recanet. de Muſic. lib. 1. cap. 50.*
(3) *Zarlino loc. cit.*
(4) *Vedi nel primo Tomo della Storia della Muſica Tavola II. pag. 381., e Tavola V. pag. 398.*

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

(1)

In di - - - e vir tu tis

In di -

In di - - - e vir tu -

In di - e - -

Tecum princi - pi um

tu - - æ virtu - - tis tu - æ in splen do - -

- - - e vir tu tis tu - æ in splendo - ri bus san-

tis in di e vir tu - tis tu - æ in splendo ri bus in

- - vir - tu tis tu æ in splen do -

Non dobbiamo maravigliarsi, se in questi Esempj per lo più non si trovino segnati li accidenti di ♭ e ♮, che richiede necessariamente il Contrappunto, perchè ne' Secoli XV. XVI. si uniformarono a' Secoli anteriori, ne' quali, ogni qual volta la Consonanza imperfetta ascendeva, i Cantori avevano per regola stabile, di farla maggiore, e quando discendeva, di farla minore, stante quel Principio, o sia Regola, la quale ci insegna, che la Consonanza maggiore vuole ascendere, e la minore discendere. Fuori di questi casi, il Compositore doveva necessariamente segnare gli accidenti ove occorreva per evitare gl' inconvenienti, che possono accadere fra i Cantori. (Pietro Aaron. *Aggiunta al Toscan. in Musi.*)

(1) Piccola Fuga Reale, in cui le risposte all' Ottava, e alla Quinta sono Reali. Il Canto fermo obbliga l' Autore di cominciare la Fuga alla seconda del Tuono, il che vedesi praticato dal Palestrina, e da altri Maestri dell' Arte, i quali in alcune circostanze non hanno avuto difficoltà di principiare la Proposta, o la Risposta della Fuga in qualsisia corda del Tuono, come in appresso vedremo; tanto più che, come si è veduto, il Canto fermo di questo Tuono ha sei principj diversi.

- ri bus ſanctorum ex u - - - te ro an te lu -

cto rum ex u - - te ro ex u - te ro

(1)

ſplendo - ribus ſan ctorum ex u - te ro an te lu ci fe-

- ri - bus ſan cto rum ex u te ro an -

ci fe rum ge - - - - - nu i te

ante luciferum genu i te an - te lu ciferum ge nu i te

rum ge - nu i te an te lu ci - - fe rum ge un i te

(2)

te lu - ci fe - rum ge - - nu i te

(1) Emiolia minore, che corriſponde alla noſtra Tripola di Semiminime.

(2) La preſente Antifona, abbenchè ſcritta dall' Autore con le chiavi traſportate, reſta però, mediante la chiave di Baritono del Baſſo, nelle corde naturali del primo Tuono, tanto più che eſſendo imperfetto al di ſopra il Tuono della preſente Antifona, non v' era alcuna neceſſità di uſare il traſporto in altra chiave, eſſendoſi uniformato in queſto modo ai Libri corali di Canto fermo, ne' quali trovaſi ſcritta nella Chiave di F *fa ut*.

II. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dalla terza Strofa dell' Inno per la Festa di tutti li Santi.

Cho ri San - cta - -

Cho ri San - cta - rum Vir-

Cho ri San-

(1)

Chori Sanctarum Virginum Cho-

rum Vir - - gi num Mo - na-

- - gi num Vir - - gi num Mo - na chorumque om-

- cta - - rum Vir gi num Mo - na cho rumque omni-

(2)

ri San cta rum Vir - - gi num Mo-

Le parole dell' Inno presente, e de' susseguenti sono diverse da quelle, di cui si serve odiernamente la Santa Chiesa Romana secondo la correzione del Sommo Pontefice Urbano VIII.

(1) Questo Inno è del primo Tuono trasportato alla quarta sopra, come si trova negli Antifonarj, anche antichi, benchè di raro. Nella presente Fuga il Basso, e il Contralto rispondono d' Imitazione al Soggetto composto delle Note del Canto fermo formato dal Soprano, e dal Tenore; il Soprano, perchè si rende più sensibile agli Uditori, e il Tenore, perchè egli è quello, che deve sostenere il Tuono, e conseguentemente il Canto fermo.

(2) Imitazione, che merita d' esser osservata per il suo artifizio, e naturalezza.

- - cho rum que om - ni um.

(1)

- ni um Mo na - cho rum que o mni um fi -

um Mo na cho rum Mo nachorum que omni um fimul cum Sanctis

- na cho rum Mo - na chorumque o - mni um fi mul cum San -

fi - mul cum San ctis omni bus

mul cum Sanctis fimul cum San - ctis o mni bus fi-

o - - mnibus fimul cum San - ctis fi - mul

ctis o - mni bus fimul cum San - ctis o - -

(1) La risposta del Contralto è da notarsi, perchè risponde alla Quinta sotto del Soprano, con questa avvertenza, che il Contralto diminuisce per metà il valore delle Figure usate dal Soprano. Questo singolare artificio era famigliare ai Maestri di Contrappunto anteriori al Palestrina, singolarmente nei Canoni; e perciò lasciò scritto Ermanno Finckio (Practica Musica lib. 3. de Canonib.) *Crescit, vel Decrescit in duplo, triplo &c. Isti Canones admodum vulgares sunt, iisque pro arbitrio Symphonistæ utuntur.*

cum San - ctis o mni bus con for tes Chri sti

mul cum San ctis o - mni bus con for tes Chri - sti -

(1) (2)

cum San ctis o mni bus

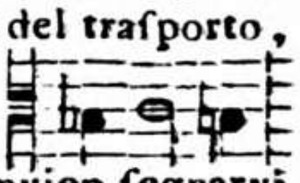
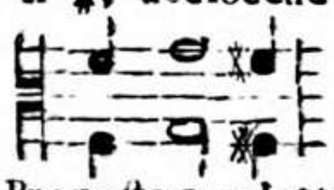
- mni bus cum Sanctis omni bus con - fortes Christi fa ci te

fa ci te - - con for tes

- - fa ci te con fortes - Chri - sti - fa -

con for tes Chri - sti fa - - ci te

con for tes - Chri - sti

(1) Dovendo levare il b molle a qualche Nota, praticarono i primi Maestri dell' Arte in luogo del ♮ di segnarvi il ♯. Ciò veniva da essi fatto, affinchè, in occasione del trasporto, non nascesse equivoco, e contrario effetto. In fatti la seguente Nota  segnata col ♮ trasportandola alla Quarta sotto, o alla Quinta sopra, convien segnarvi il ♯, acciocchè il Cantore cresca la Nota un Semituono, come dal seguente esempio:  il che accaderebbe al contrario, se in luogo del ♯ si segnasse il ♮.

(2) Proposta condotta con gran maestrìa, ove tutte le Parti conservano la realità del Canto fermo.

Chri sti fa - - ci te.

- - - - ci te.

con for tes Chri sti - - fa ci te.

- fa - - - ci te. -

III. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dall' ultima Strofa dell' Inno Ave Maris Stella.

(1)

Sit laus De o - Pa -

Sit - laus De -

Sit - la -

(1) Notisi, che le risposte della presente Fuga sono Reali, e quello che merita particolar osservazione si è, che le Parti, nel conservare la realità delle risposte alla Quinta, escono fuori dell' Ottava del Tuono formando il salto alla Quinta della Quinta, il che recherà ammirazione a molti de' moderni, i quali per lo più non ammettono che la sola Fuga del Tuono; al contrario gli Antichi persuasi, che la Fuga Reale fosse più pregievole, e più comoda al Compositore, praticarono più questa, che quella.

Canon ad Sub-diapason. (1)

Sit laus De - - o

tri De o Pa - - -

- o Pa - tri sit laus De o Pa tri

Ressolutio. Sit

us De - o - Pa - - - tri

(2)

Pa - - - - - tri

- tri sum mo Chri-

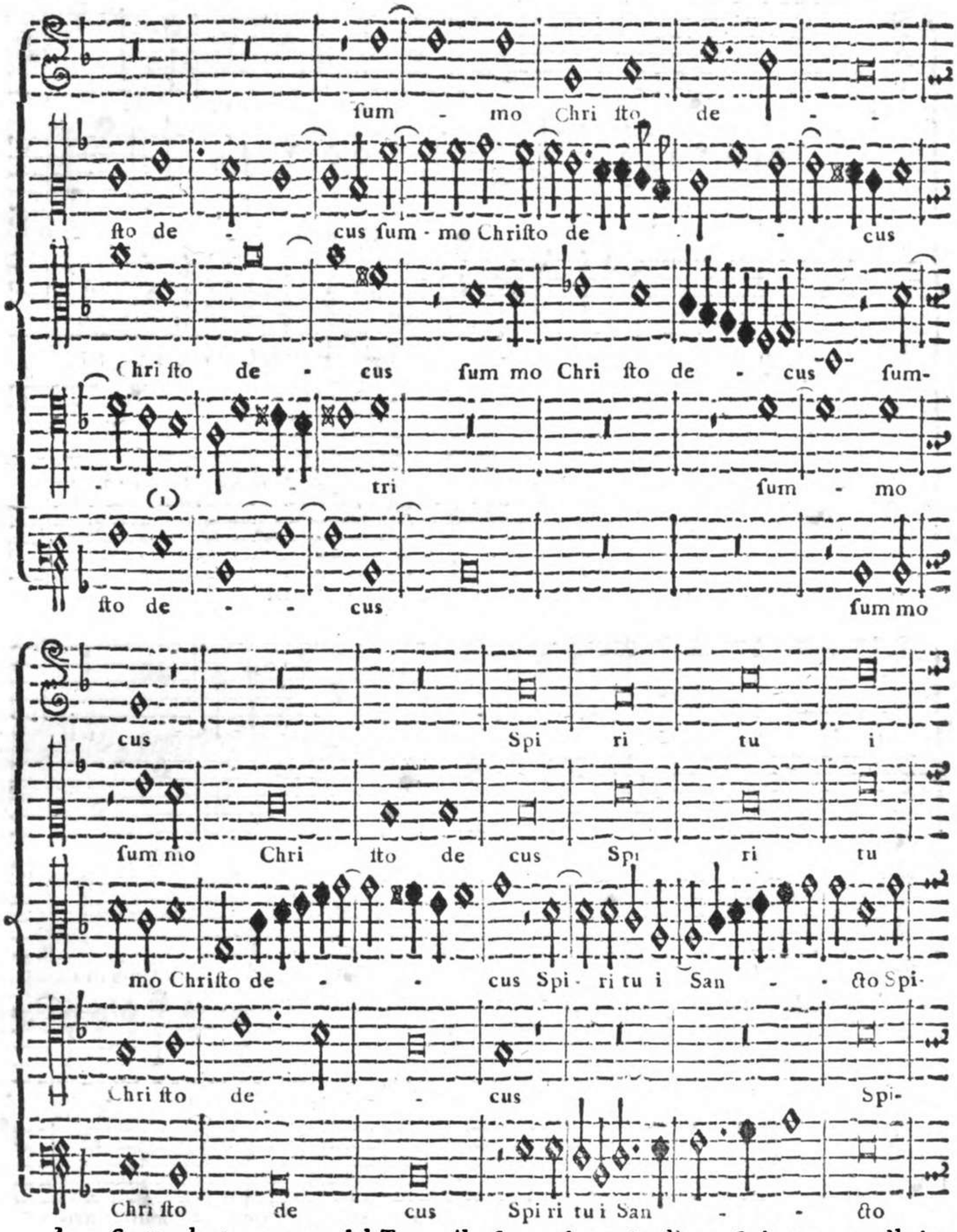
sit la us Deo Pa tri De o Pa tri sum mo

la us De - o Pa - -

sit laus De o Pa tri sum - mo Chri-

(1) Deve avvertirsi, che in qualunque Canone si trova per lo più notato un vocabolo, che indica in qual modo debba risolversi, cioè in qual voce debba cantarsi il Conseguente, se all' Unissono, alla Quarta, alla Quinta, all' Ottava &c venendo usati per lo più i termini Greci, alla Diatessaron, Diapente, Diapason, &c. Se questi vocaboli sono semplici, in tal caso s' intende sempre al di sopra verso l' acuto; se poi ad alcuno de' vocaboli si trova unita la sillaba *sub*, allora s' intende, che il conseguente deve cantarsi al di sotto verso il grave.

(2) Dice il Zarlino (Inst. Harmon. P. 3. cap. 69. Ediz. del 1562.) *Il colore* (*cioè nero, o rosso*) le-



leva sempre la terza parte del Tutto alle figure sottoposte alla perfezione: ma nella imperfezione (come usano li Moderni) leva sempre la quarta parte, perciò nel presente caso, e in altri consimili, la Figura quadra, che è Semibreve per essere legata con l' antecedente, che ha la gamba, o coda al di sopra, viene ad esser compita unita alla Semiminima, che le vien dopo immediatamente.

(1) Le due Quinte per moto contrario spesso si trovano praticate non solo dal Palestrina, ma da tutti i primi Maestri di quei tempi; e la ragione è perchè due Quinte, e due Ottave per moto contrario non sono della stessa specie, ma di diversa, come nel presente esempio, in cui la prima è Quinta semplice, e la seguente è Duodecima.

(1)

San cto

i San - - cto Spi - ri tu i San - cto

ri tu i San - - - cto Spi ri tu i Sancto tri-

ri tu i San cto - (1)

Spi ri tu i San - - cto Spi - ri tu i San - cto

(2) .S.

tri bus ho nor u nus tri bus ho nor u nus.

tri - bus honor u - nus tri - bus honor u - - nus.

- bus ho nor u - - nus tri bus ho nor u nus.

tri bus ho nor u nus.

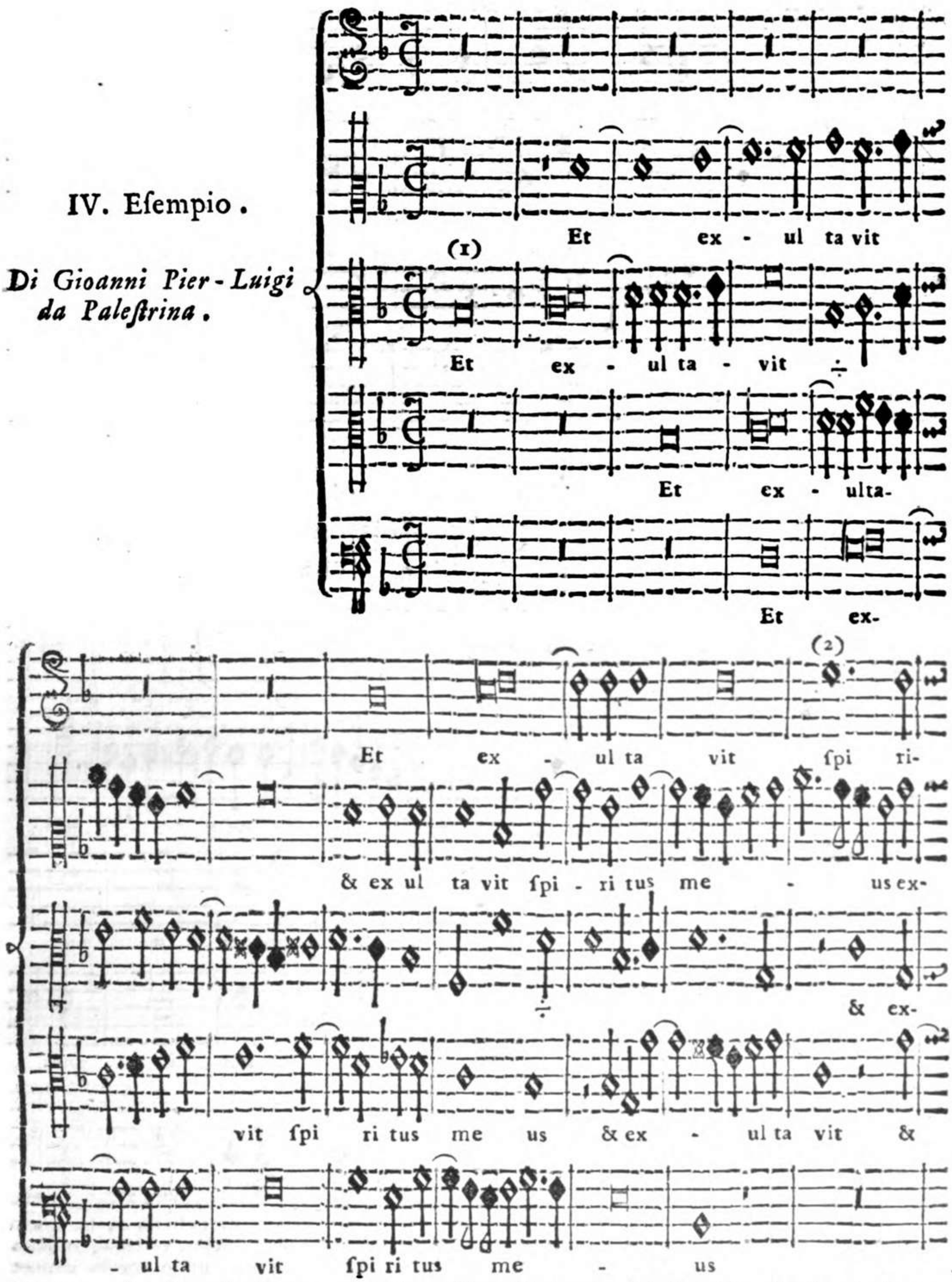
- tri - bus ho nor u nus tri bus honor u nus.

(1) Abbenchè l' Inno faccia Cadenza nel presente luogo un Tuono più sotto della Finale, l'Autore però, perchè troppo aliena tal Cadenza dal Tuono della Composizione, ha usato l'Artifizio di condurre il Basso, mediante una Cadenza imperfetta di Settima, e Sesta alla Quarta sotto, che è l'istesso che la Quinta del Tuono, e in questo modo sfugge una Cadenza per se stessa troppo irregolare.

(2) E' da notarsi, che l'Autore, con tutti gli altri Maestri de' suoi tempi, nelle legature formate dal Basso, per lo più in luogo di Seconda, Quarta, e Sesta, praticarono di accompagnare con Seconda, e Quinta; e la ragione è chiara, ed evidente, ogni qualvolta riflettasi, che in tal modo egli è un Rovescio di vera Cadenza.

IV. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.



(1) In questo secondo Versetto del Canto *Magnificat*, che è trasportato alla Quarta sopra, vedesi formata una artificiosa Fuga, il di cui Soggetto è il principio dell' Intonazione del primo Tuono *Fa sol la*, a cui corrispondano le altre parti all' Unissono, all' Ottava, e alla Quinta, o alla Quarta; dal che ne viene, che la risposta alla Quinta comincia nella Settima del Tuono, e perciò si verifica quanto si è detto nell' Annotazione della pag. 5. num. (1).

tus me us ſpi ri tus me us ſpi - ri tus me-

- ul ta - - vit (2) ſpi ri tus me - - us ſpi-

ul - - ta - vit ſpi - ri tus me us ſpi ritus me-

ex ul - ta vit ſpi - ri tus meus ÷

ſpi ri tus me - - us ÷

(5) us in De o in De -

- ri tus me us in De o (4) ſa lu-

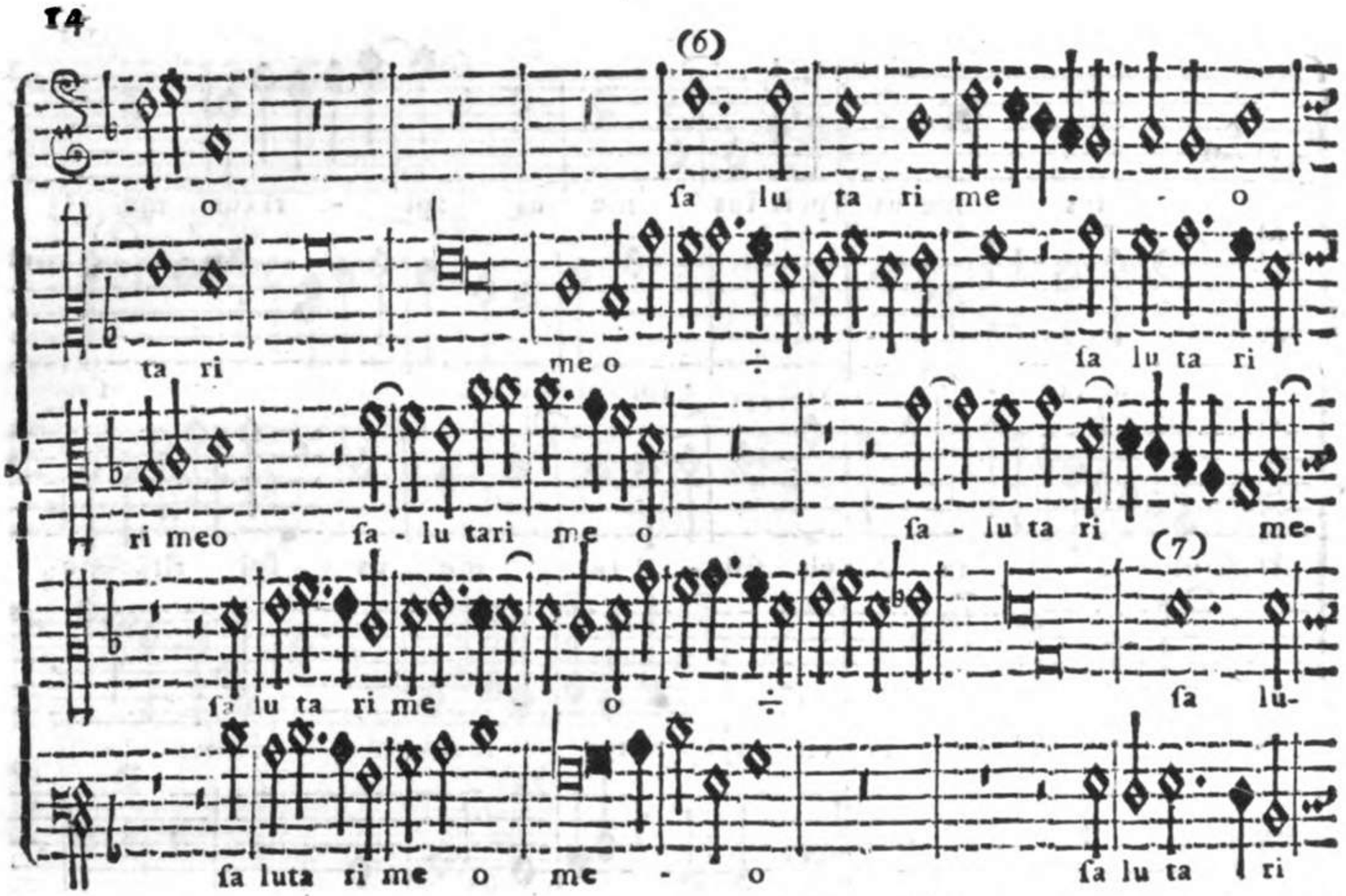
(5) - - us me - us in De o ſa lu ta -

ſpi ri tus me us in De - o

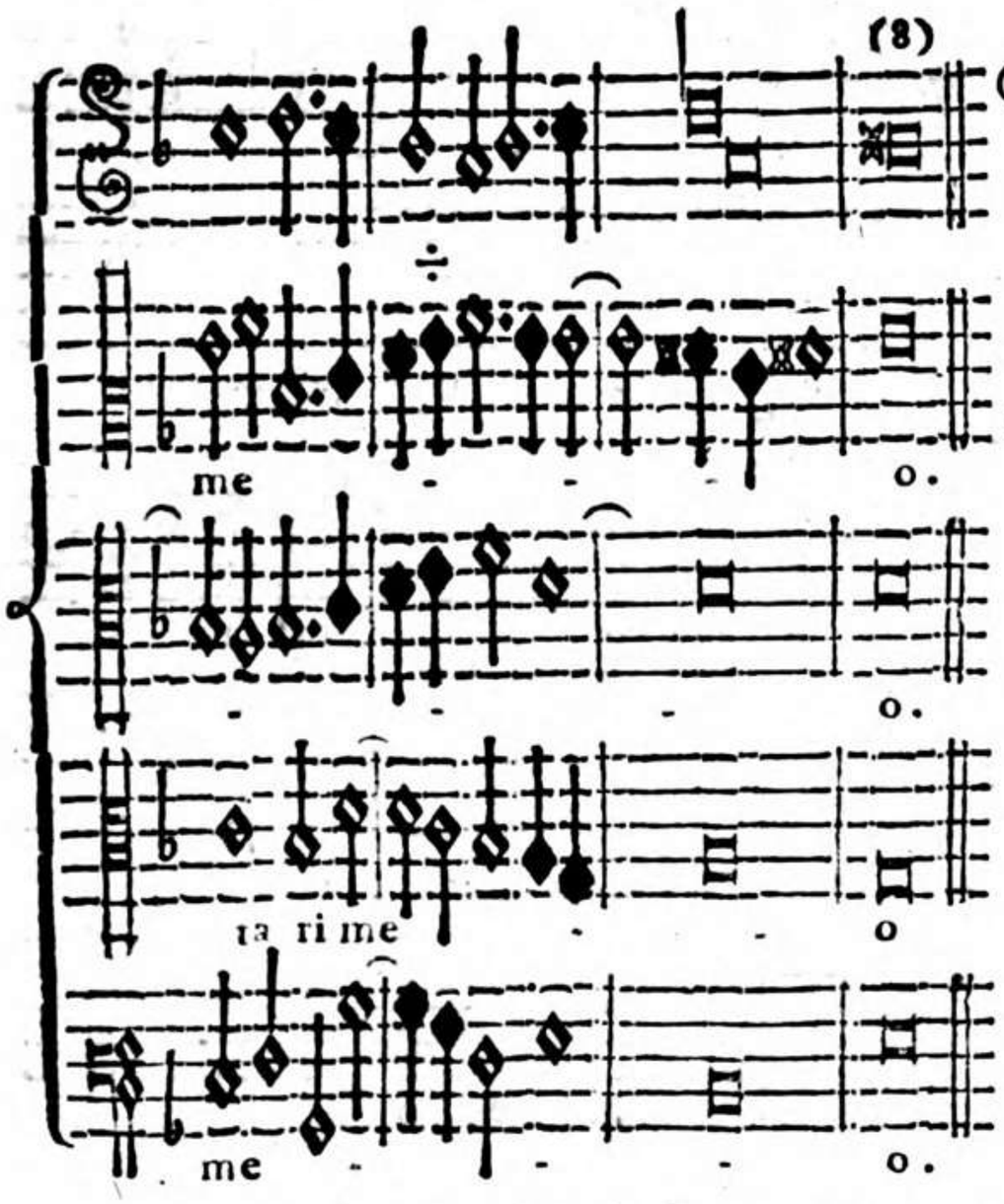
(3) in De o

(2) Cadenza media dell' Intonazione.
(3) Cadenza media Regolare in tutte le Parti del Contrappunto nella Quinta del Tuono.
(4) Il Contralto forma la Cadenza finale del primo Tuono *La ſol fa la ſol fa mi re* nel mentre, che le altre parti ai numeri (5) formano un bel Contrappunto a due

Vo-



Voci, che può ancora chiamarſi Soggetto d'imitazione. Il Soprano al num. (6) ripiglia alla Quarta ſopra la Cadenza Finale formata dal Contralto, e le altre Parti a vicenda ripigliano pure l'accennato Contrappunto a due condotto felicemente fino alla fine del preſente Verſetto.



(7) Il Tenore, ſiccome è quella parte, che ſopra le altre deve uniformarſi, e ſtar attaccata alla natura del Canto fermo, termina queſto Verſetto con la cadenza finale dell' Intonazione, e ſtà riſtretta entro le Corde della quarta ſpecie dell' Ottava di queſto Tuono di ſopra accennate.

(8) Tanto nel preſente eſempio, che nell' antecedente il Paleſtrina aſſieme con tutti gli altri Maeſtri dell' Arte nelle Compoſizioni a cinque, e più Voci in Tuono di Terza minore terminano con Terza maggiore, la quale, come dimoſtra la Teorìa, e la Proporzione degl' Intervalli, è ſempre più perfetta, che non è la Terza minore, e vuole, che ſi termini la Compoſizione in Conſonanza perfetta, cioè in Uniſſono, Ottava, e Quinta. (*Petr. Aaron de Inſt. Harm. lib.* 3. *cap.* XI.) E ciò vedeſi praticato da' primi Maeſtri nelle Compoſizioni a due, a tre, a quattro Voci. Ma ſiccome nelli Contrappunti a cinque, o più Voci ſono forzati i Compoſitori a introdurre nel fine anche la Terza, hanno perciò coſtantemente praticato nelle Compoſizioni di Terza minore di terminarle in Terza maggiore. Ciò deve ſervir d'eſempio ad alcuni moderni, i quali più per capriccio, che per ragione, hanno introdotto di terminare le Compoſizioni, e il ſuono dell' Organo in Terza minore.

Esempio V.

Di Giulio Cesare Gabussi Bolognese.

(2) Si cut e rat

Si - cut e -

Si cut e - rat

(1) Si cut e-

(2) Si - cut e - rat fi-

in prin ci pi o & nunc & sem per & in sæ cu-

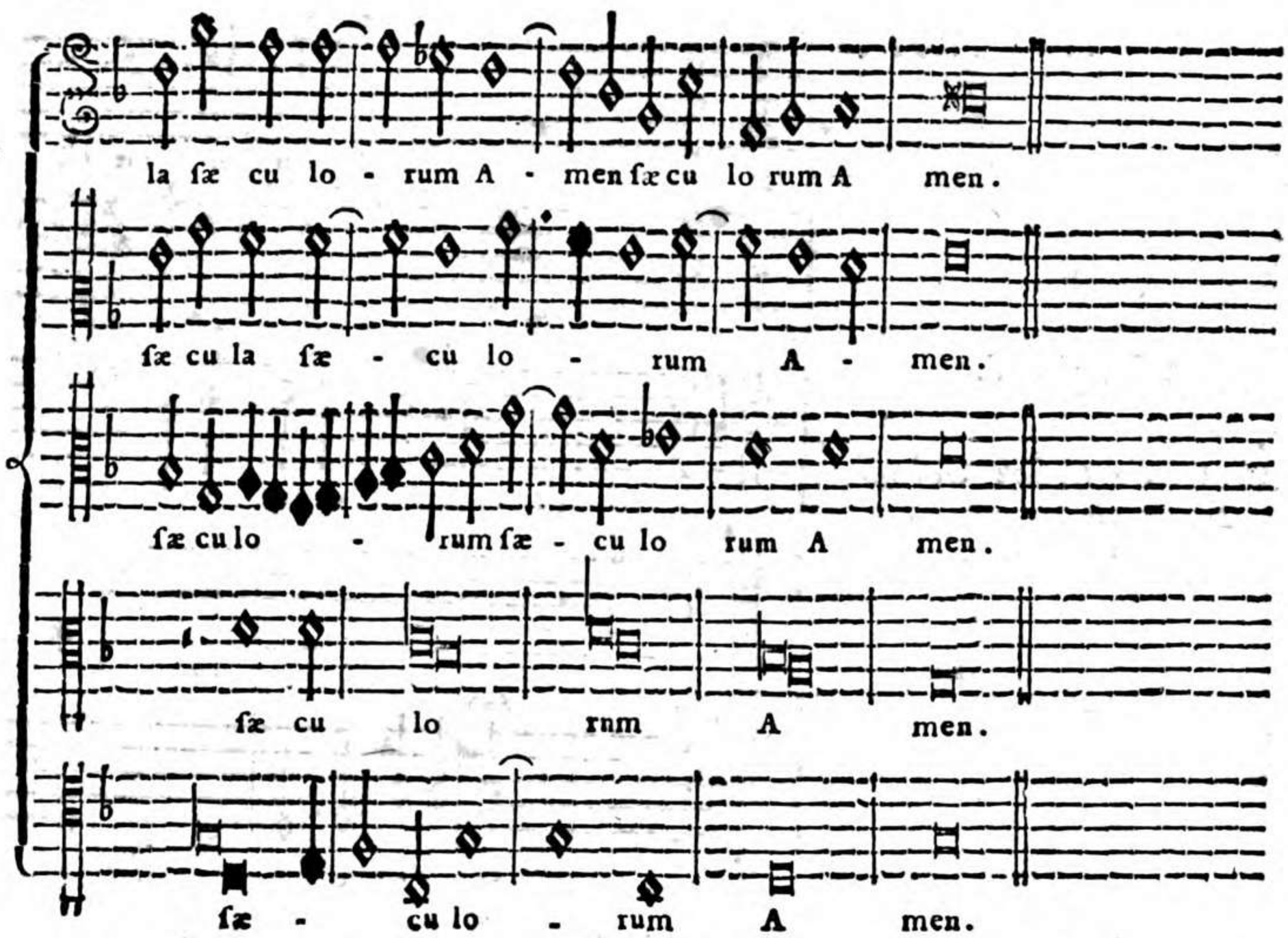
(4) rat in prin ci pi o & nunc & sem - per & in

in princi pi o & nunc & sem - per & in sæ cu la

rat in prin ci pi o & nunc & sem per & in sæ cu la

(3) cut e rat in princi pi o & in sæ - cu la

(1) Merita d' esser osservato quanto viene praticato dall' Autore della presente Finale composta sopra l' Intonazione del primo Tuono nel Salmo *Dixit*, che è tutto intiero, cioè non è spezzato, come praticavasi in que' tempi, ne' quali usavano di comporre un Versetto in Contrappunto, e l' altro Versetto o in Canto fermo, o pure



re l'Organo da ſe ſolo ſonava, in tempo che il Coro recitava con voce baſſa l'altro Verſetto. Ha avuto l'avvertenza l'Autore, come ſi è notato nell'antecedente Eſempio numero (6) di porre l'Intonazione nel Tenore, perchè, come ci avverte il Zarlino (Inſtit. Harmon. P. 4. Cap. 18.) *Dovemo eziandio ſempre oſſervare di far le Cadenze principalmente nel Tenore: conciosſiachè queſta parte è la guida principale delli Modi* (o Tuoni), *ne' quali ſi compone la Cantilena: e da eſſa debba il Compoſitore pigliare la invenzione delle altre Parti.*

(2) Propone l'Autore nel Baſſo un piccolo Soggetto, a cui d'Imitazione riſponde il Soprano, ſenza che ſi obblighino di riſpondervi il Contralto, e l'altro Tenore; ſopra di che deve oſſervarſi un bell'avvertimento, ed è di porre in viſta ciò che vi è di ſingolare, come nel preſente caſo, in cui l'Autore ha poſta nelle Parti eſtreme, che di ſua natura ſono più ſenſibili, come ſono il Baſſo, e il Soprano, la Propoſta, e la Riſpoſta, acciò poſſano diſtinguerſi più facilmente di quello, che ſe foſſero poſte nelle Parti di mezzo.

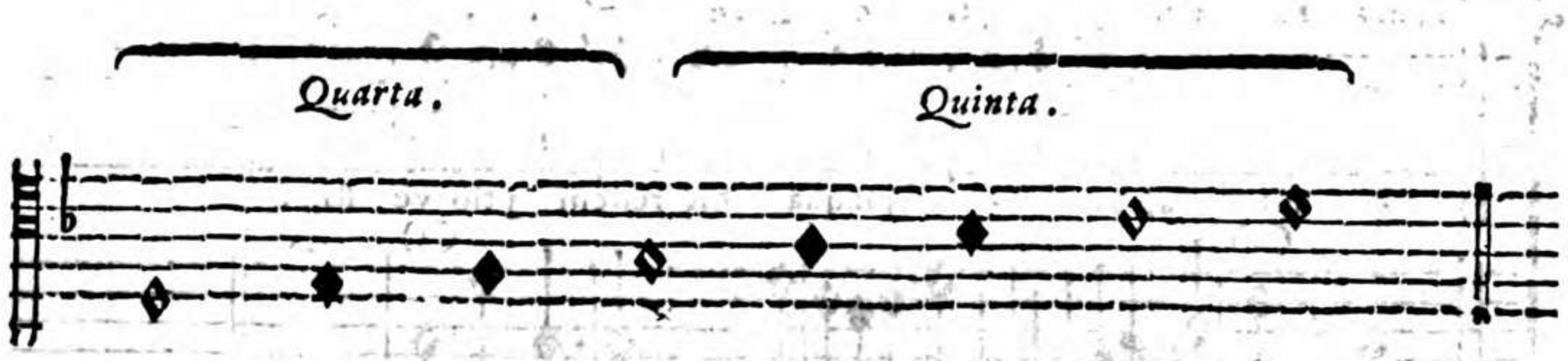
(3) Per far riſaltare la Sincopa, o ſia, come ottimamente ſi ſpiega, e vien chiamata da Gio: Giacomo Rouſſeau (*Diction. de Muſique pag. 467. Ediz. in 4.*) *Nota di Contrattempo*, perchè partecipa parte del battere, e parte del levare, o al contrario della battuta; l'Autore ha avuta l'avvertenza, che il Contralto faccia percuſſione diverſa al num. (4) affinchè vi ſia ſempre un certo contraſto aſſieme fra le Parti, come hanno ſempre praticato i primi Maeſtri dell'Arte, i quali, o puntando qualche Nota, o con la varietà delle Figure, facevano naſcere quel Contrappunto chiamato *Florido*, a differenza del *Semplice*, che è compoſto di Figure conſimili, e di ugual valore. In queſto tal contraſto ſopra tutti ſi è reſo ſingolare il celebre Paleſtrina, il quale per tenere ſempre più viva l'Armonia, non contento della retta collocazione degl'Intervalli, che di ſua natura producono negli Uditori la perfetta Armonia, volle ancora introdurvi la varietà del Moto per mezzo della diverſità delle Figure, le quali, urtando in un certo modo l'una contro l'altra, vengono ſempre più a ravvivare, ed eccitar nell'animo degli Uditori maggior diletto. Da ciò rilevaſi, che nella Muſica il mezzo primario per muover gli affetti è l'Armonia, e il ſecondario è la diverſità del Moto.

SECONDO TUONO PLAGALE

La di cui corda finale è *D la sol re* grave.

IL secondo Tuono è contenuto nella prima Specie dell' Ottava divisa aritmeticamente, che si trova tra le due corde estreme *A. a.*, e si compone della prima specie della Quarta *A. D*, e della prima specie della Quinta *D. a.* posta sopra la Quarta (1), come dall' esempio:

Questo Tuono si trasporta per b molle alla Quarta di sopra, come vedesi dal seguente esempio:



Cinque sono le corde, ove le Cantilene di Canto fermo del secondo Tuono hanno principio, e sono *A. C. D. E. F.* (2)
E le Cadenze regolari sono in *D. a.* e *F.* (3)
La Cadenza media dell' Intonazione è *F.*
Le Cadenze finali Romane, e d' altri Riti sono in *D.* (4), in qualche Introito anche in *C.* (5).

(1) *Zarlino Instit. Harmon. P. 4. Cap. 19. delle Ediz. 1558. 1562.*
(2) *Franchinus Gaffurius Pract. Mus. lib. 1. Cap. 9. Pietro Aaron Tratt. della Natura de' Tuoni Cap. 21.*
(3) *Zarlino loc. cit.*
(4) *Storia della Musica Tom. 1. Tav. 2. pag. 381.*
(5) *Vedi l' Introito:* Lux fulgebit *della seconda Messa di Natale.*

SECONDO TUONO.

I. Esempio

Del P. Costanzo Porta.

Levate ca pi ta vestra.

Ec ce ap pro - pin quat

Ec ce ap pro pin-

(1) Ec - ce ap pro - pin-

Ec - - ce ap pro pin-

- ap pro pin qua bit re dem ptio ve stra.

quat re dem - pti o ve stra.

- bit ap pro - pinqua bit redem ptio ve stra.

(2) (3)

quat ap pro - pin - quat re dem pti o ve stra.

(1) L'Attacco tra il Basso, e il Tenore è pregievole, perchè è ristretto, e formato sopra la Fondamentale, e la Quinta del Tuono, abbenchè il Canto fermo comincia nella Terza e quasi fino al fine dell' Antifona lontano dalle Corde del Tuono, e se il Soprano non risponde in alcun modo, oltre l' esser stato ciò praticato dal Palestrina, e da altri Maestri del Secolo anteriore 1400., non deve attribuirsi a difetto dell'Autore, perchè in tale circostanza non poteva introdurvi alcuna Risposta coerente alla Proposta.

(2) Imitazione in parte di Figure, e in parte di Sillabe, e d' Intervalli, perchè il Tenore sul principio risponde di Figure, e poscia d' Intervalli, e di Sillabe.

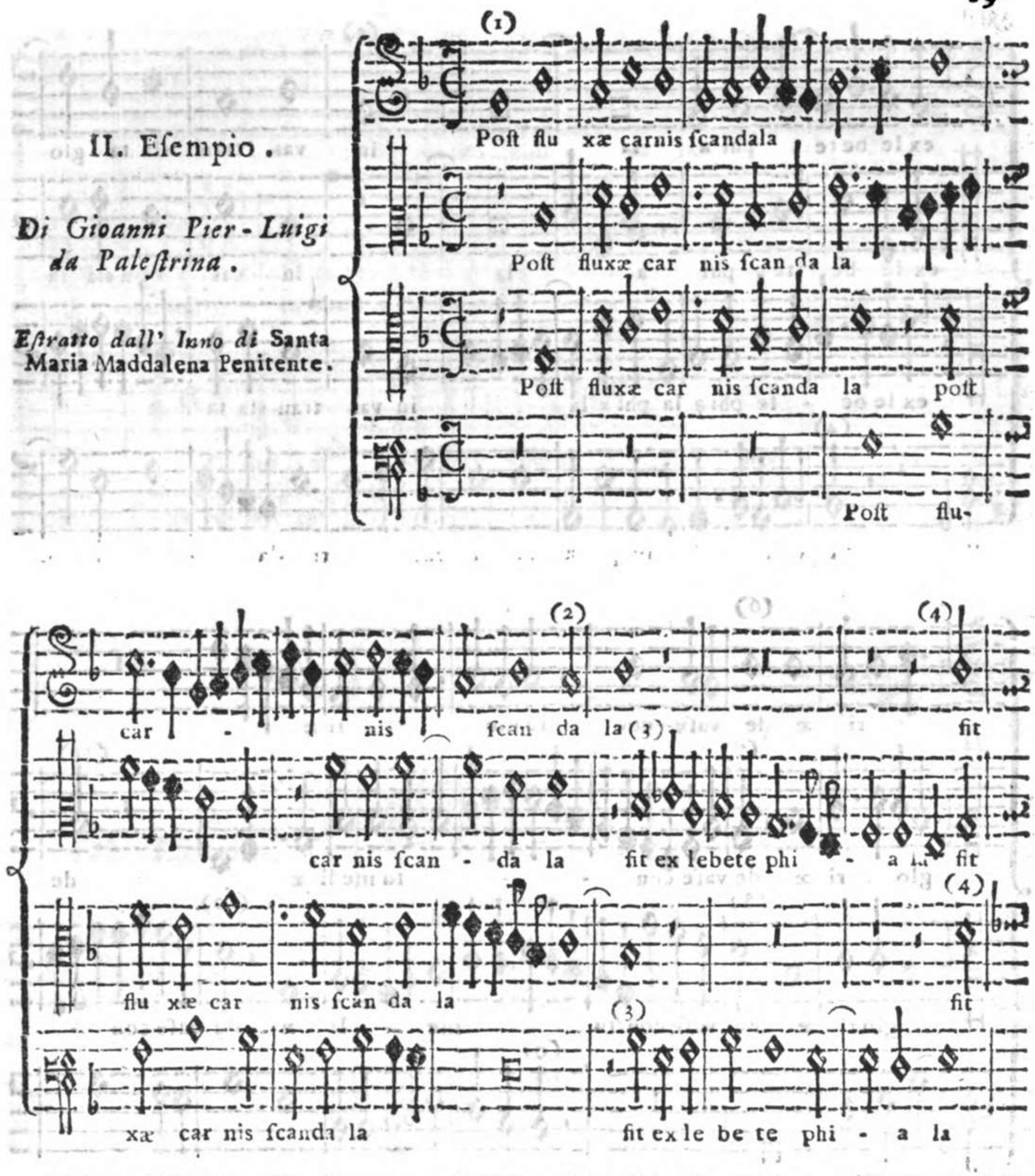
(3) La differenza, che corre fra la Cadenza *Ordinaria*, e la *Plagale*, è che questa passa dalla Quarta del Tuono alla Fondamentale, e l' *Ordinaria* passa dalla Quinta alla Fondamentale, eccone l' esempio: Cad.Plag. Cad.Aut. Posto ciò, non v' è ragione, che persuada essere la Cadenza *Plagale* propria del solo Tuono Plagale, nè la Cadenza *Ordinaria* propria del solo Tuono Autentico. In fatti dai primi Maestri dell'Arte ritrovasi praticata la Cadenza *Plagale* tanto ne' Tuoni Plagali, che negli Autentici. Osservisi come il Pale-

stri-

II. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dall' Inno di Santa Maria Maddalena Penitente.

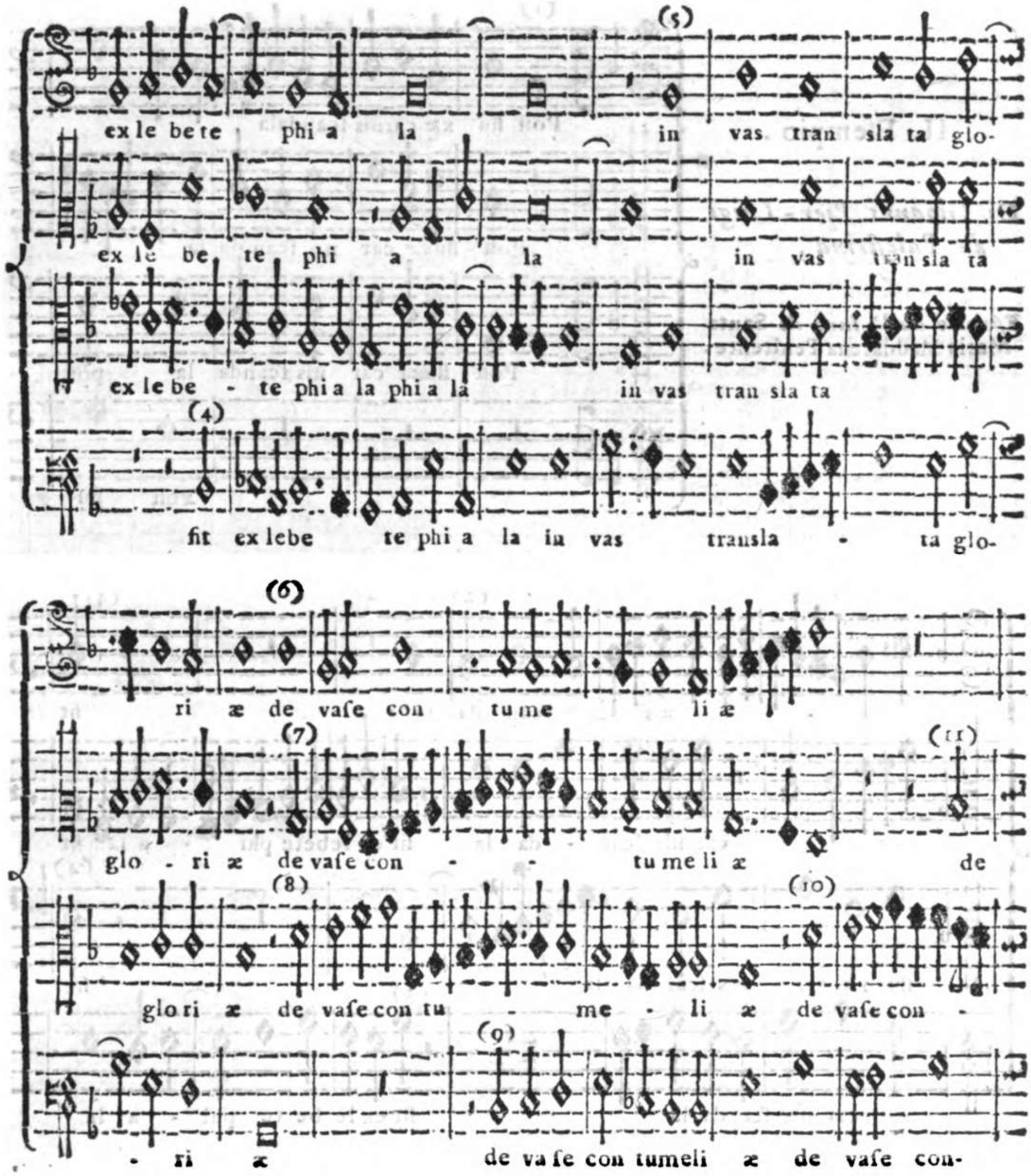


strina nel Versetto *Deposuit potentes* del Magnificat del primo Tuono, nelle Strofe dell' Inno *Sanctorum meritis*, che è del terzo Tuono, e in altri luoghi; così il P. Costanzo Porta nell'ultima Strofa dell'*Ave maris Stella*: nell'Antifona: *Magnificatus est &c. Hodie Christus natus est &c.* del primo Tuono: *Quando natus es* del terzo Tuono, l'*Agnus Dei* della Beata Vergine del quinto Tuono, abbiano usata la Cadenza *Plagale* ne' Tuoni Autentici: l' istesso pure ritrovasi in altri Autori Classici, i quali hanno usata la Cadenza *Plagale* nei Tuoni Autentici, e al contrario la Cadenza *Ordinaria* ne' Tuoni Plagali.

(1) Bella Imitazione in cui le Parti formano un' Attacco preso dal Canto fermo, in cui il Contralto risponde d' Intervalli, di Sillabe, ma non già rigorosamente di Figure, per il che si riduce alla Fuga d' Imitazione.

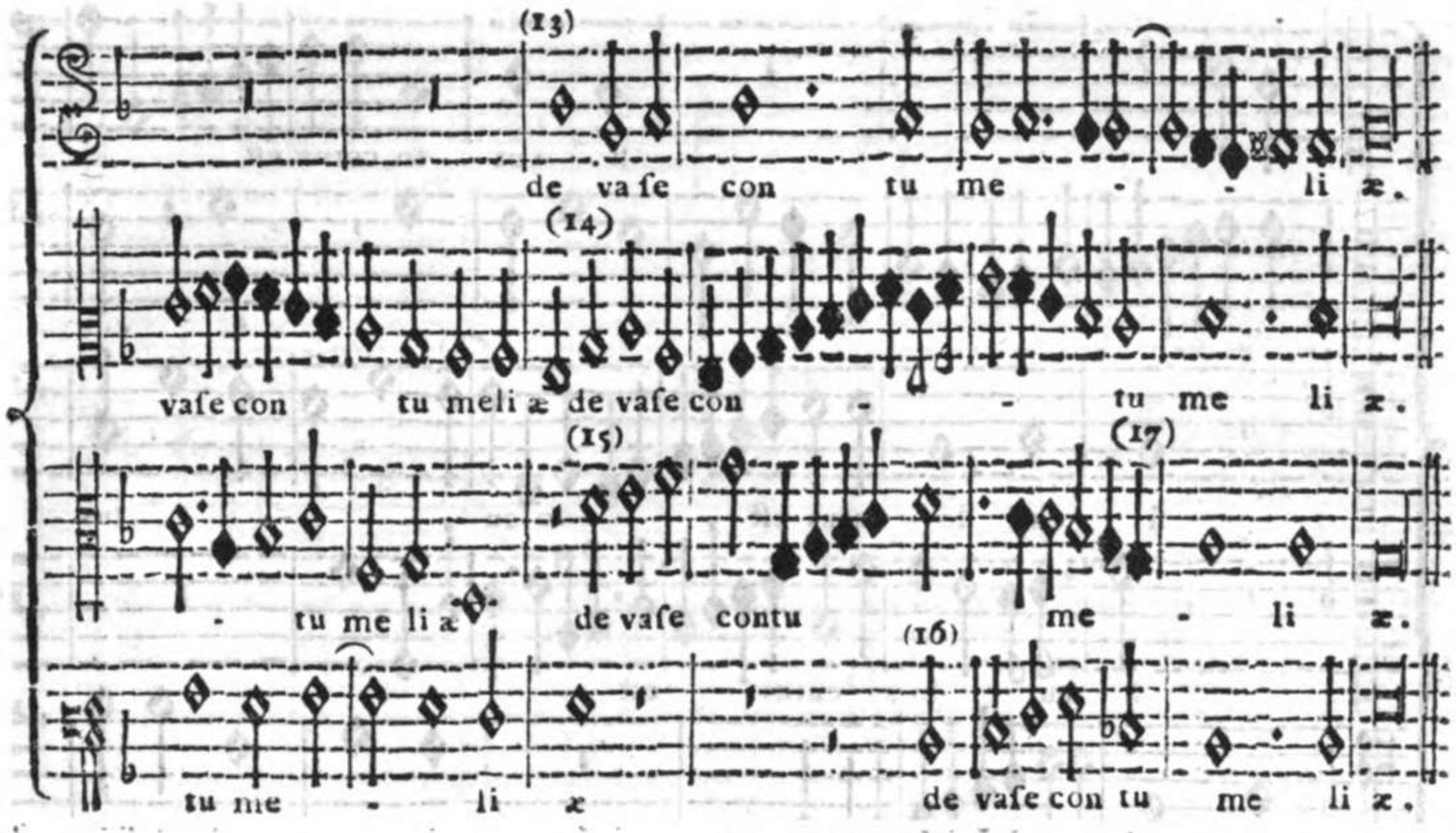
(2) Cadenza media del secondo Tuono formata nella Corda Caratteristica di tal Tuono.

(3) Nel tempo che il basso canta su le Note del Canto fermo del secondo Versetto della Strofa, il Contralto forma un Contrappunto doppio, che al numero (4) si rivolta nel Soprano all' Ottava del Basso, e il Tenore all' Unissono del Contralto; così pure il Basso all' Ottava bassa del Contralto, e del Tenore.



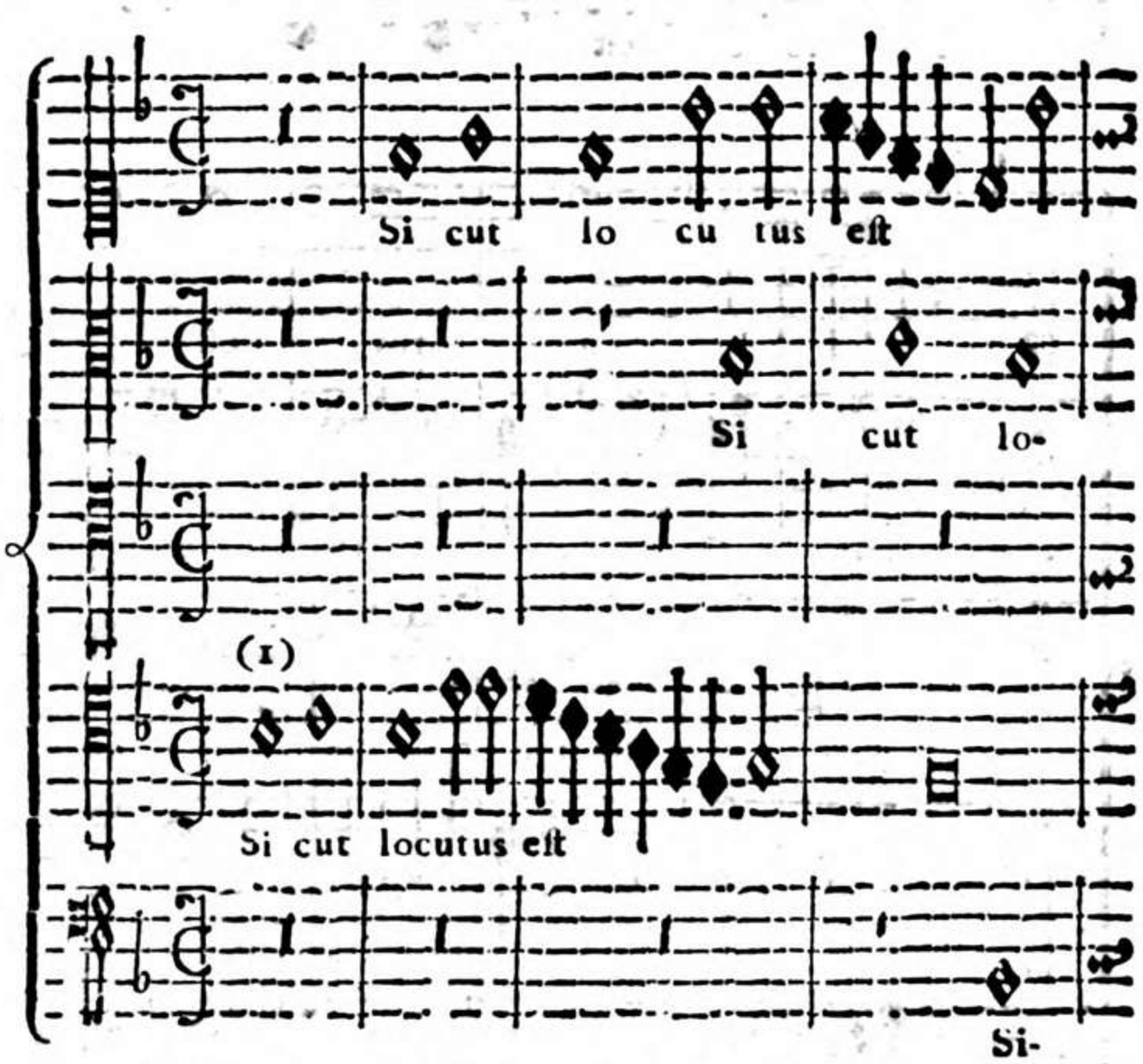
(5) Al terzo Verſetto della Strofa, in cui il Canto fermo è ſimile al primo Verſetto della medeſima, coll' iſteſſo Canto fermo propone un'altro Attacco diverſo dal primo, e termina pure nella Corda, chè è la Caratteriſtica del ſecondo Tuono, formandovi la Cadenza media, come ſi è dimoſtrato al num. (4).

(6) Nel quarto Verſetto, in cui il Canto fermo è conſimile al ſecondo Verſetto della Strofa, vedeſi con il Contralto, e il Tenore un Contrappunto doppio a tre. Oltre il Canto fermo nel Soprano al numero (6) evvi un Contrappunto al num. (7), e num. (8) a cui il Baſſo al num. (9) riſponde. Al num. (10) il Tenore repplica l' iſteſſo del num. (8), e il Baſſo al num. (11) repplica all' Ottava ſotto il Canto fermo del num. (6), e il Contralto repplica dopo il Soggetto dell' (8). Al num. (17) il Tenore batte una Quarta alterata col Baſſo, che forma una Settima col Soprano, la qual diſſonanza chiamaſi Nota cambiata, perchè in luogo della Conſonanza v' è la Diſſonanza, e in luogo della Diſſonanza la Conſonanza, ſtantechè, (ſecondo le prime Regole) le Note, che vanno di grado, la prima deve eſſere Conſonante, e la ſeconda Diſſonante. *Berardi Miſcel. Muſic. P. 2. Cap. 30.*



III. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.



(1) Artificiosa, nobile, e dilettevole è la presente Fuga, il Soggetto della quale vien composto parte delle prime Note dell' Intonazione del Cantico *Magnificat*. Alla Proposta del Tenore risponde alla Quinta sopra il Soprano, e il Contralto ripiglia la seconda Risposta all' Unissono della Proposta, il Basso all' Ottava sotto, e il primo Tenore all' Ottava sotto del Soprano. Dopo ripiglia l' istesso Soprano la sua Risposta alla Quinta sopra, e il Basso all' Ottava sotto del Soprano, ed ecco in ristretto una Fuga condotta secondo tutte le Regole dell' Arte, perchè alla Proposta dell' antecedente Tenore vi sono tutte le Risposte all' Unissono, alla Quinta sopra, alla Quarta, e all' Ottava sotto. Deve in oltre esser noto, che alla quarta Nota del Soggetto vi s' intende il b molle per due ragioni l' una perchè i Compositori di quei tempi non hanno mai praticati i Salti di Quarta alterata, il che accaderebbe non cantando col b molle l' *E la mi*; l' altra perchè l' Intonazione del Cantico di questo Tuono è *Do re do fa*.

si cut lo cutus est

si cut

si cut lo cutus est lo cu - - tus

si cut lo cutus est

cut lo cutus est

lo cu tus est ad Pa -

lo cu - tus est (1) ad

est sicut lo cu tus est ad Patres no stros ad Pa

si cut lo cu tus est ad Pa tres no - stros

ad Pa - tres no stros

(1) Ma siccome per l'incensazione de' Ministri dell'Altare fa duopo estendere in lungo i Versetti del Cantico, così l'Autore ha inventato un Soggetto per contrapporlo a quello del Tenore composto sopra le Note della Cadenza media dell'Intonazione; le altre Parti rispondono chi all'uno, e chi all'altro de' due Soggetti con Artificj non inferiori a' descritti al numero antecedente. Quello che deve avvertirsi in questo Soggetto dell'Autore si è, che, siccome nelle parole *locutus est* v'è una Scala discendente di Semiminime, così, perchè il presente Soggetto composto ancora esso di Semiminime si distingua dall'altro, ha formata una Scala ascendente.

(1)

tres no ſtros ad Pa tres no ſtros A bra ham & ſe mi ni e-

Patres no ſtros A braham & ſe mi ni e jus in

A bra ham & ſe mi ni e jus in

ad Pa tres no ſtros A bra ham

ad Pa - tres no - ſtros A bra ham

jus in ſæ - - cu la

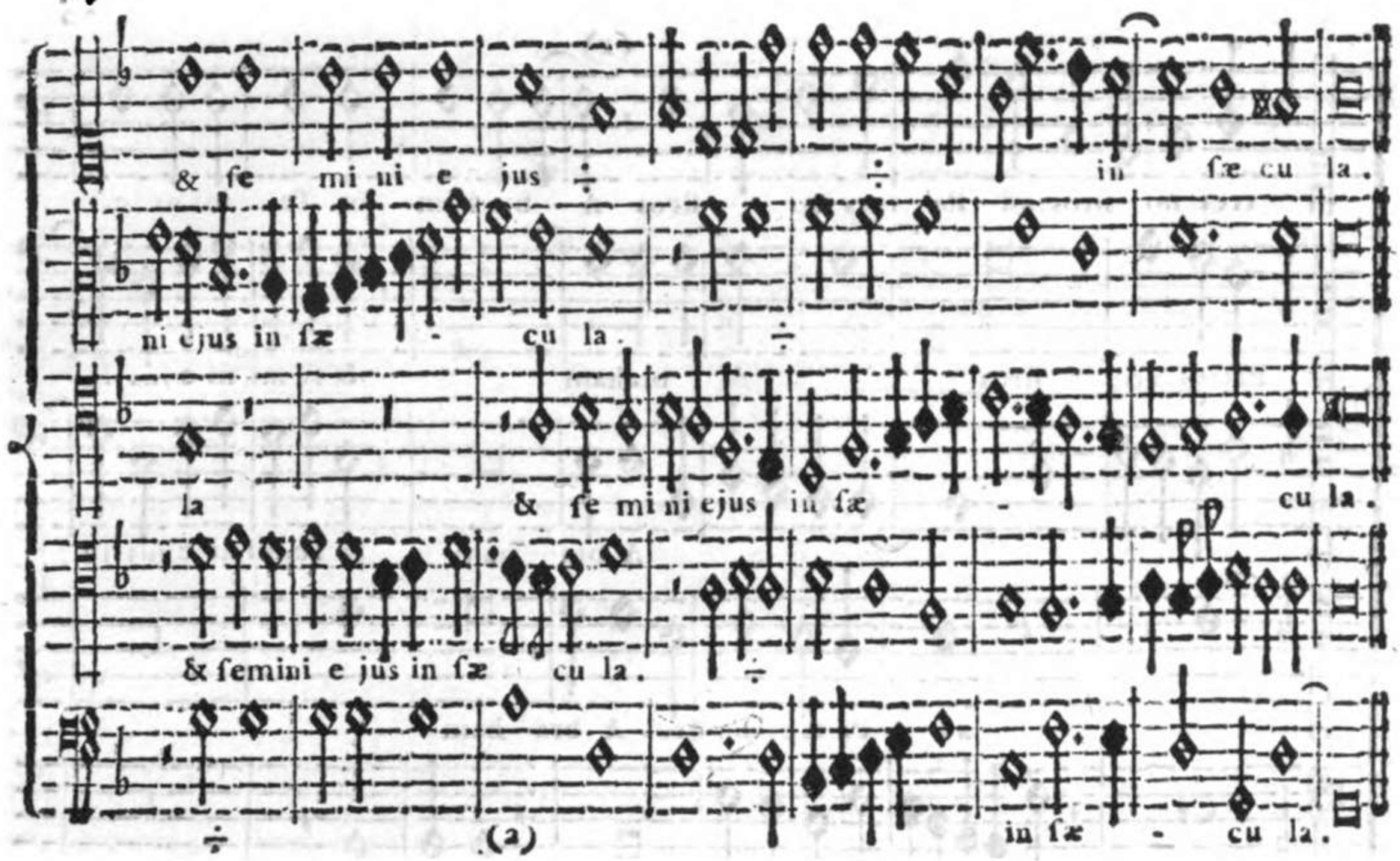
ſæ - - cu la & ſe mi

ſæ - cu la & ſemini e jus in ſæ cu-

& ſe mi ni e jus in la cu la

& ſe mi ni ejus in ſæ cu la

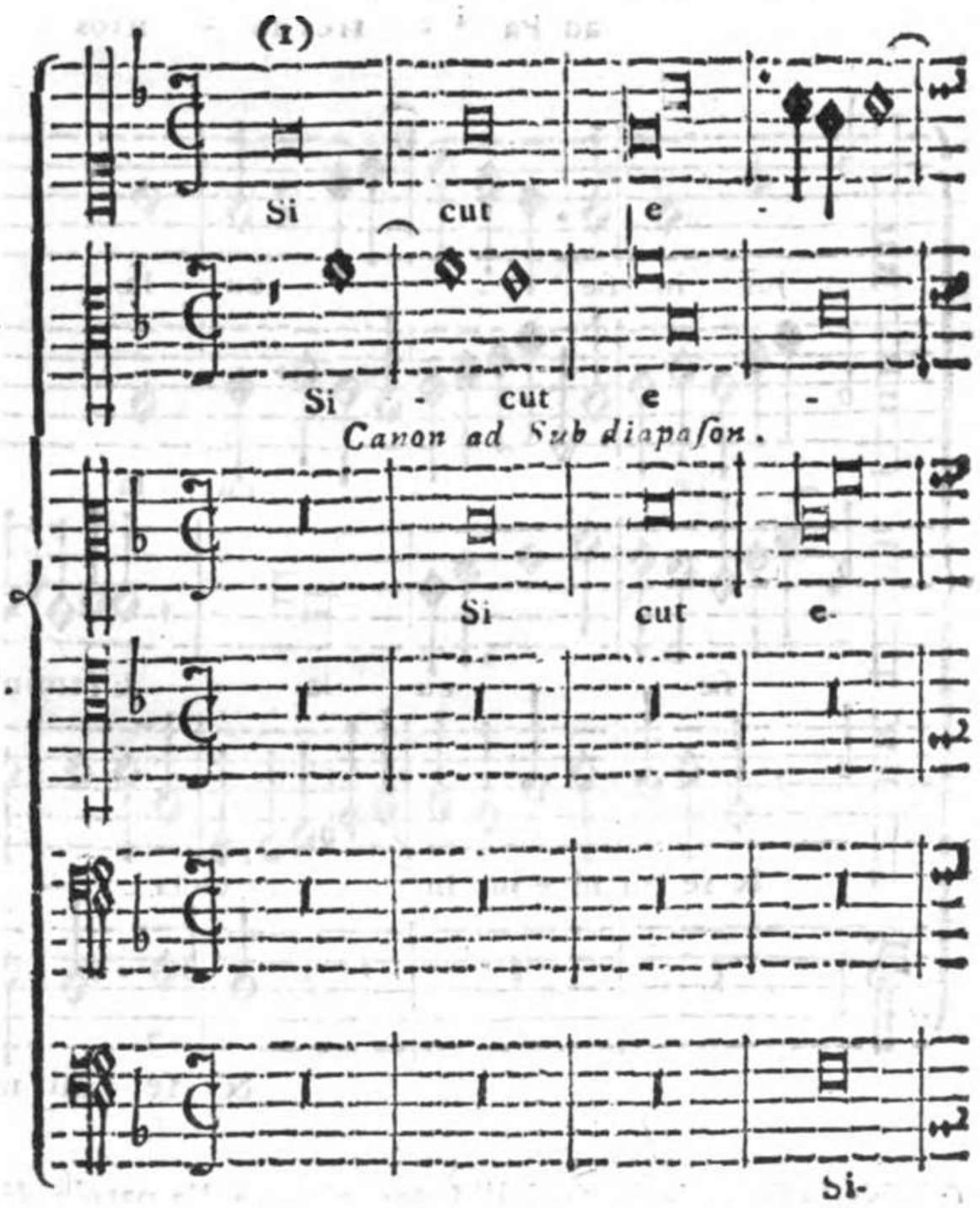
(1) Nella ſeconda Parte dell' Intonazione nella parola *Abraham* giuocano le cinque Parti con grazia ; poſcia nelle parole *& ſemini ejus* due Parti fanno un Contrappunto, il quale ſi repplica nel mentre che le altre Parti formano la Cadenza dell' Intonazione del Canto fermo, e al num. (2) forma la Cadenza alla Quinta del Tuono, indi ſi riduce alla Cadenza della Corda Finale, col terminare il Verſetto con terza maggiore, a tenore di quanto vien ſtabilito nel primo Tuono all' Eſempio IV. Annot. num. (8).



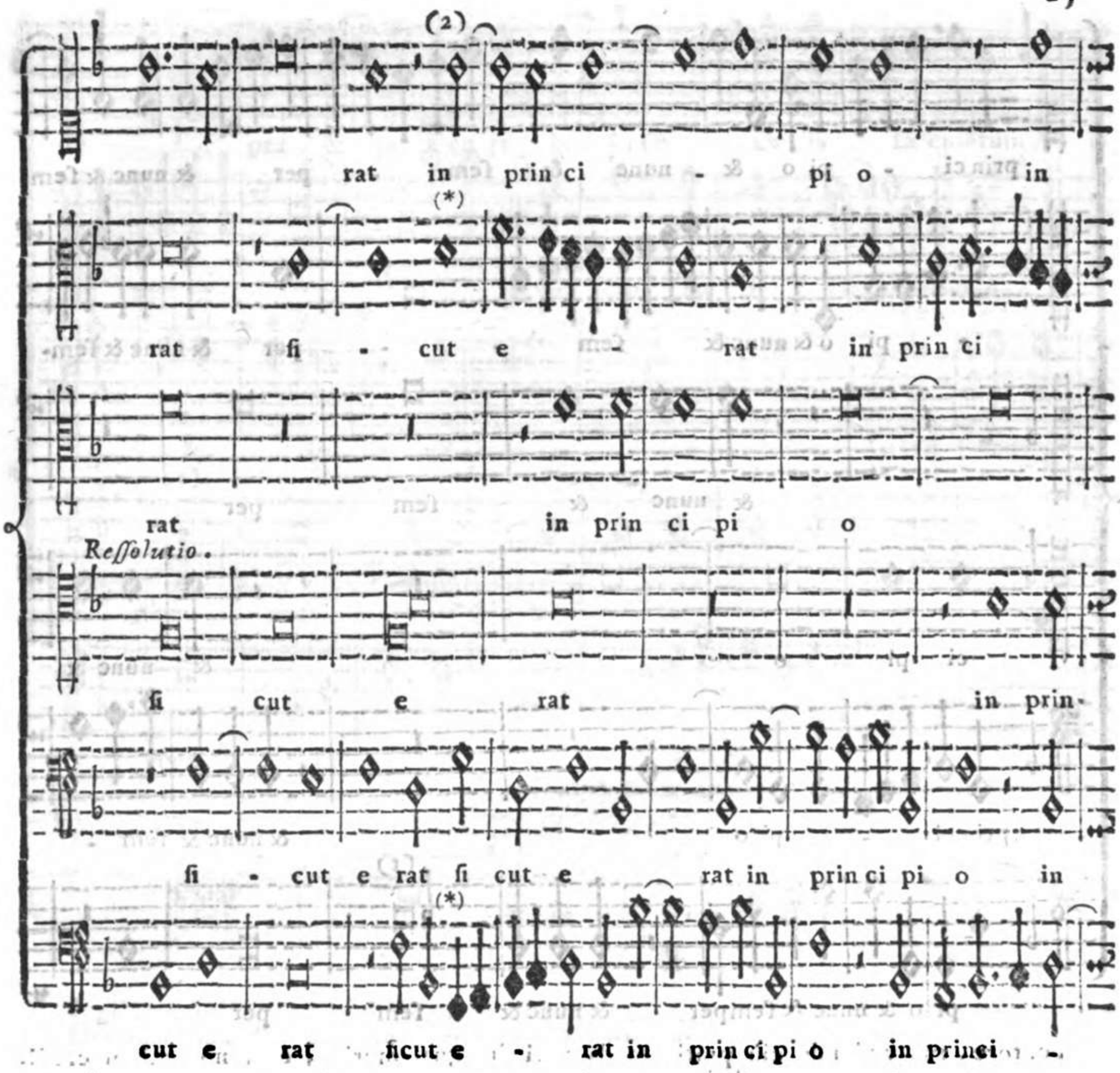
IV. Esempio.

Di Tommaso Lodovico da Vittoria Spagnuolo.

Estratto dal Magnificat tertii Toni.

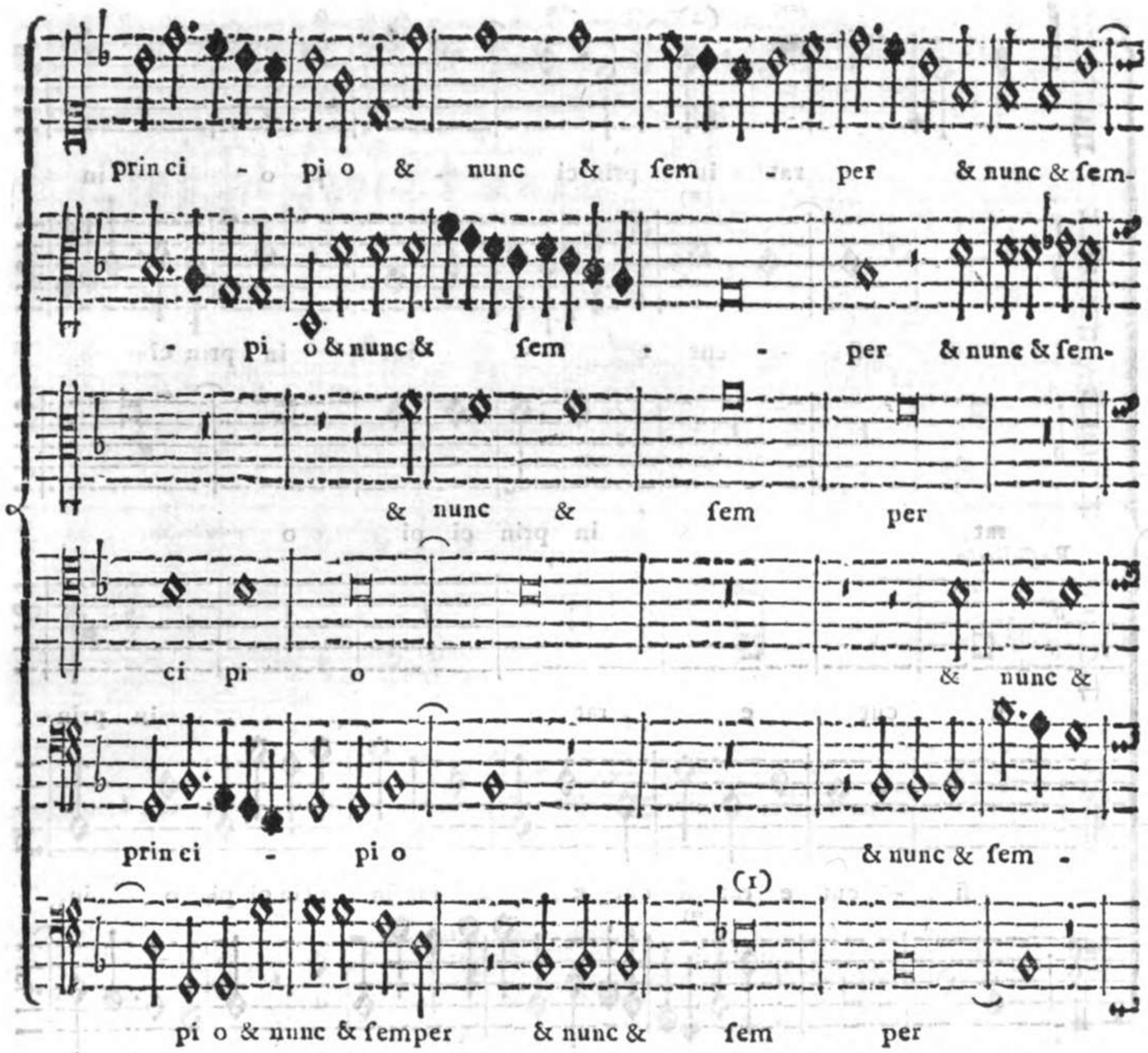


(1) L' Autore del presente Versetto a sei Voci propone una Fuga nel Soprano, il Soggetto della quale e preso dalle prime Note dell' Intonazione del Cantico *Magnificat*, nel mentre che il Contralto introduce un Contrassoggetto. Il secondo Contralto gi-



ripiglia il Soggetto del Canto fermo, e forma un Canone, o sia Fuga legata alla Quinta sotto col Tenore. L' intreccio dei due Soggetti, del Canone, e delle varie Imitazioni compongono un bel Contrappunto a sei Voci, con un altro piccolo Soggetto al num. (2) sopra le parole *in principio* molto dilettevole, e vago. Merita d' esser osservato, come le due Parti, che formano il Canone alla Quinta sotto, l' Antecedente, che è il secondo Contralto, è composto delle Note dell' Intonazione su le Corde naturali del Cantico del secondo Tuono, e il Tenore rispondendo alla Quinta sotto, viene a formare la sua Cantilena nella Quarta del Tuono, giacchè la Quinta di sotto corrisponde in Ottava alla Quarta di sopra, tenendo quel Principio in Musica, che tutti gl' Intervalli prendonsi sempre al di sopra, e si paragonano alla Fondamentale, che è la più grave, e la Base.

Al Segno (*) incontransi due Quinte di seguito per moto retto tra il Basso, e il primo Contralto, giudicate, e condannate come errore da tutti i Maestri dell' Arte. Nè vale il dire, che l'*Alamire*, ultima Semiminima della Casella del Basso, possa salvarle, imperocchè quel Precetto in Musica, *che la Nota nera, massime cattiva, cioè dissonante*, come abbiamo nel presente caso, *non salva le due Quinte, o le due Ottave, o i due Unissoni*, non lascia luogo a purgarle da errore. Se l'Autore non fosse quell' Uomo di tanta accuratezza, e diligenza nelle sue Composizioni ch' egli è; e se un tal errore non mi fosse avvenuto d' incontrare, benchè di raro, rarissimo, in tutte le Opere de' più eccellenti Professori dell' Arte, che mi sono passate sotto degli occhi, potrebbe credersi un trascorso di penna sfuggito a questo insigne Com-



positore, ma vedendo ciò praticato da altri di ugual merito, e di non minor credito, sarà più ragionevole il dire, che tanto egli, che gli altri valenti Uomini fiansi presa tal'ora qualche licenza contro i Precetti dell' Arte, e quì abbian fatto quello, che soleva dire il celebre Antonio Cifra riferito dal Berardi (Perchè Music. pag. 29.) in una lettera al Sig. Pier Francesco N. N., cioè, *che amava più tosto di lasciar correre le due Quinte in un passo da Maestro, che salvarle con pregiudizio della Tessitura*. Una tale licenza però, che in Uomini di tanto grido niuno ha corraggio di condannare, per essere stati Maestri, e Maestri consumati nella Professione, sarebbe intolerabile, e degna d' infinito biasimo in chi non avesse il capitale di merito, e di credito, ch'essi avevano, se a loro imitazione usar la volesse.

(1) Alla Cadenza media del Contralto corrispondono le altre Parti con una Cadenza alla Terza del Tuono. Poscia prosseguendo il Tenore la Parte seconda dell' Intonazione, formano le Parti un piccolo Contrappunto, che contiene qualche sorta d' Imitazione. Ognun ben vede, che questa Cadenza media del secondo Contralto per se stessa viene a cadere più tosto in *F fa ut*, che in *B fa*. Ciò non ostante l' Autore, come si è notato nell' Esempio III. del primo Tuono Num. (1) pag. 11., per non far Cadenza nella settima del Tuono per se troppo Irregolare, conduce la Parte del secondo Basso per mezzo d' una Cadenza Plagale a cadere in *B fa*, affinchè il *Fa fa ut*, in luogo di Nota finale, divenga Quinta del Tuono, e in questo modo sfugge una Cadenza alienissima dal Tuono. Nè vale il dire, che il Compositore di Contrappunto debba uniformarsi, e star attaccato quanto sia possibile alla Natura del Canto fermo, nelle Cantilene del quale spesso incontransi Cadenze o alla Settima, o alla Seconda di qualunque Tuono, perchè essendo composte tali Cantilene di semplice Melodia, non si rendano tanto sensibili, come rendonsi quelle composte d' Armonia, per ragione

degl'

per & in fæ cu la & in fæ cu la fæ culorum A -

per ÷ & in fæ cu la fæ culorum A -

(4)

& in fæ cu la fæ cu lo-

(3)

ſem per & in fæ cu la

per & in fæ cu la ÷

÷ & in fæ cu la

degl' Intervalli, che la diſtinguano dalla Melodia. Potrebbe alcuna opporre a queſta Dottrina, col dire che, ſu 'l principio del preſente Verſetto, il Soggetto propoſto dal primo Contralto, che accompagna l' Intonazione del Canto fermo dal Soprano formata, e ſingolarmente la riſpoſta del primo Baſſo al ſuddetto Soggetto, che accompagna l' Intonazione del Tenore, ſiano due Cadenze in *F fa ut*; onde non verificaſi quanto ſi è detto ſopra la Cadenza media in queſto luogo. Al che ſi riſponde, che ogniqualvolta trattaſi di Soggetto, molte licenze vengono accordate, e praticate da' primi Maeſtri, che non ſono permeſſe fuori di tali circoſtanze, come a ſuo luogo verrà dimoſtrato tanto più che tale Soggetto propoſto non ha, a ben conſiderarlo, il vero carattere di Cadenza.

(4) Nella Cadenza finale, ſu le parole *ſæculorum Amen* introduce un Soggetto d' Imitazione, che conduce fino al fine. Fa duopo avvertire, che quanto più in qualunque Compoſizione creſce il numero delle Parti, tanto più creſcono nel Compoſitore le difficoltà. Oſſerviſi perciò, che tanto il Paleſtrina, che gli altri Maeſtri di quei tempi, nelle Compoſizioni a quattro Voci, non ſempre facevano cantare tutte le quattro Parti aſſieme, così pure nelle Compoſizioni a cinque, ſei, e più Voci, facevano cantare ora quattro, ora cinque ſole Parti; e queſto veniva praticato, in primo luogo per dar reſpiro alle Parti, coſa tanto neceſſaria, affinchè i Cantanti poſſano prender lena, ſingolarmente ripigliando il Canto; e in oltre perchè, volendo far cantare continuamente tutte le Parti, venivaſi a formare una Compoſizione piena di Note forzatamente introdotte, e conſeguentemente diſpiacevoli agli Uditori, e incomode ai Cantanti; perciò merita d' eſſer conſiderata, e imitata una tale prudente Economia, che dà luogo opportunamente alle Parti, acciò formino una grata Melodia, coſa praticata, e ſtudioſamente voluta dai dotti Maeſtri in queſt' Arte.

men ÷

(2)

men sæ cu lorum A men ÷

rum A men. ÷

(1)

sæ cu lo rum A men.

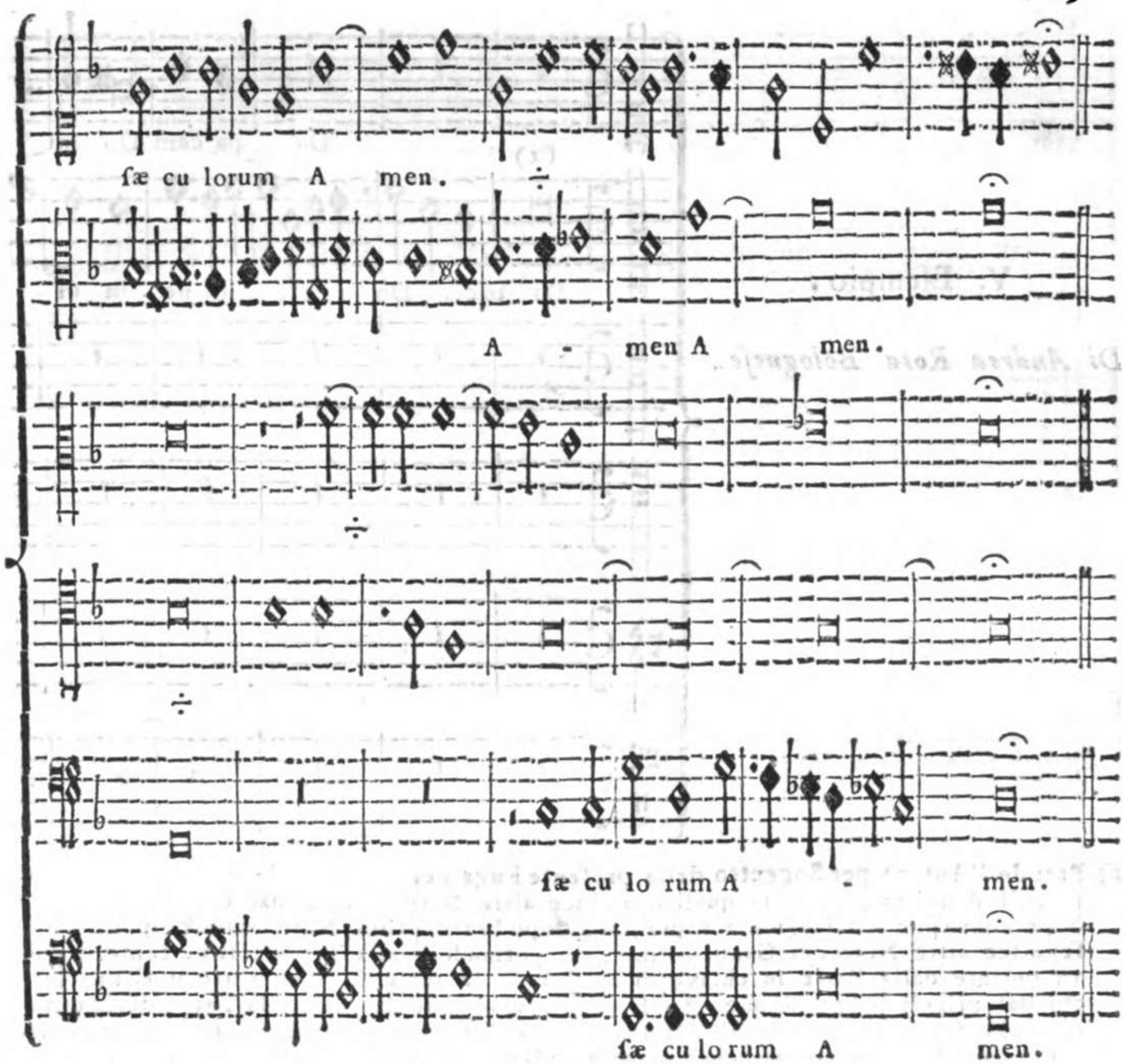
sæ cu lorum A - men ÷

sæ culorum A - men ÷

(1) Merita d' esser ponderato, che in questa Cadenza finale repplicata più volte dalle due Parti in Canone, abbenchè una sia più acuta dell' altra per una quinta, ciò non ostante l' Autore ha avuto l' attenzione di condurre le Parti del Contrappunto alla Nota finale del Tuono, e se nell' ultima Cadenza del Tenore le Parti cadono nella Quarta del Tuono, ciò succede affinchè la nota ultima del Tenore estesa fino al fine dia campo di formare la Cadenza Plagale a tutte le altre Parti.

E' da notarsi in questa Composizione la diligenza usata dall' Autore in isfuggire gli Unissoni (abbenchè le Parti siano fra di loro tanto unite), l' uso, e frequenza de' quali per Precetto universale sono stati proibiti da tutti i primi Maestri dell' Arte, perchè privano d' Armonia la Composizione. Ciò non ostante, quanto più cresce il numero delle Parti, sempre più rendesi difficile al Compositore il poterli evitare. Osservisi perciò in questo Num. (2), come essendo sforzato per il Soggetto del primo Contralto, e la Cadenza finale dell' Intonazione del secondo Contralto d' incontrarsi in un' Unissono, usa l' artificio di farlo fincopando il primo Contralto, acciò non si odano dagli Uditori le percussioni contemporanee di tal Unissono, ed ecco uno degli Artificj, che possono usarsi dal Compositore ogni qual volta non si possa evitare un qualche Unissono. Sopra di che lasciò scritto il Zarlino, (Instit. Harmon. P. 3. Cap. 57. pag. 277. Edit. 1573.) *Quando occorrerà poi di voler usar gli Unissoni, o per necessità, o per altra cagione, si potranno porre sopra la seconda parte della Semibreve; purchè la parte del Soggetto, ed il Contrappunto nel battere, o nel levare, in un tempo non s' incontrino a*

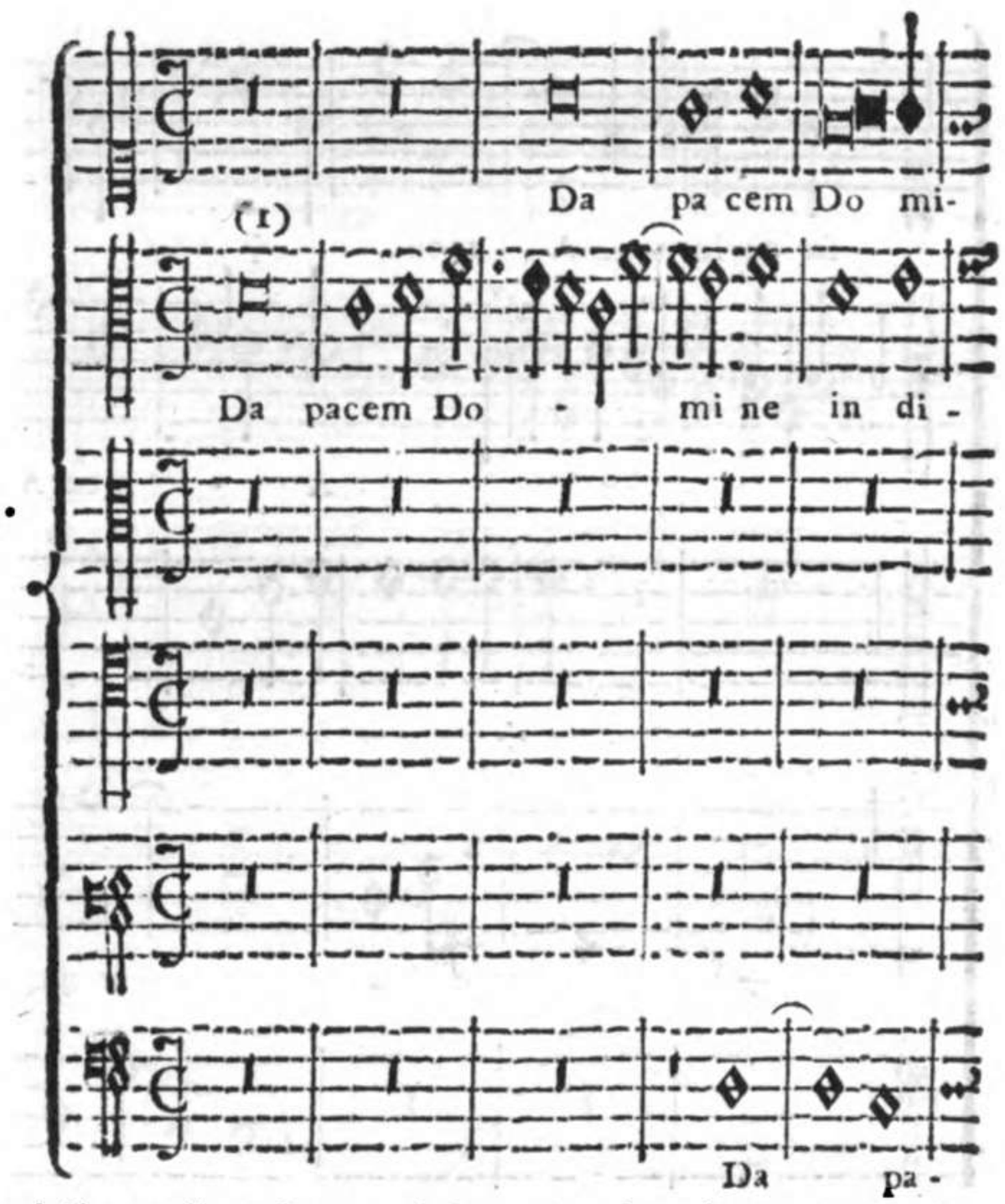
pro-



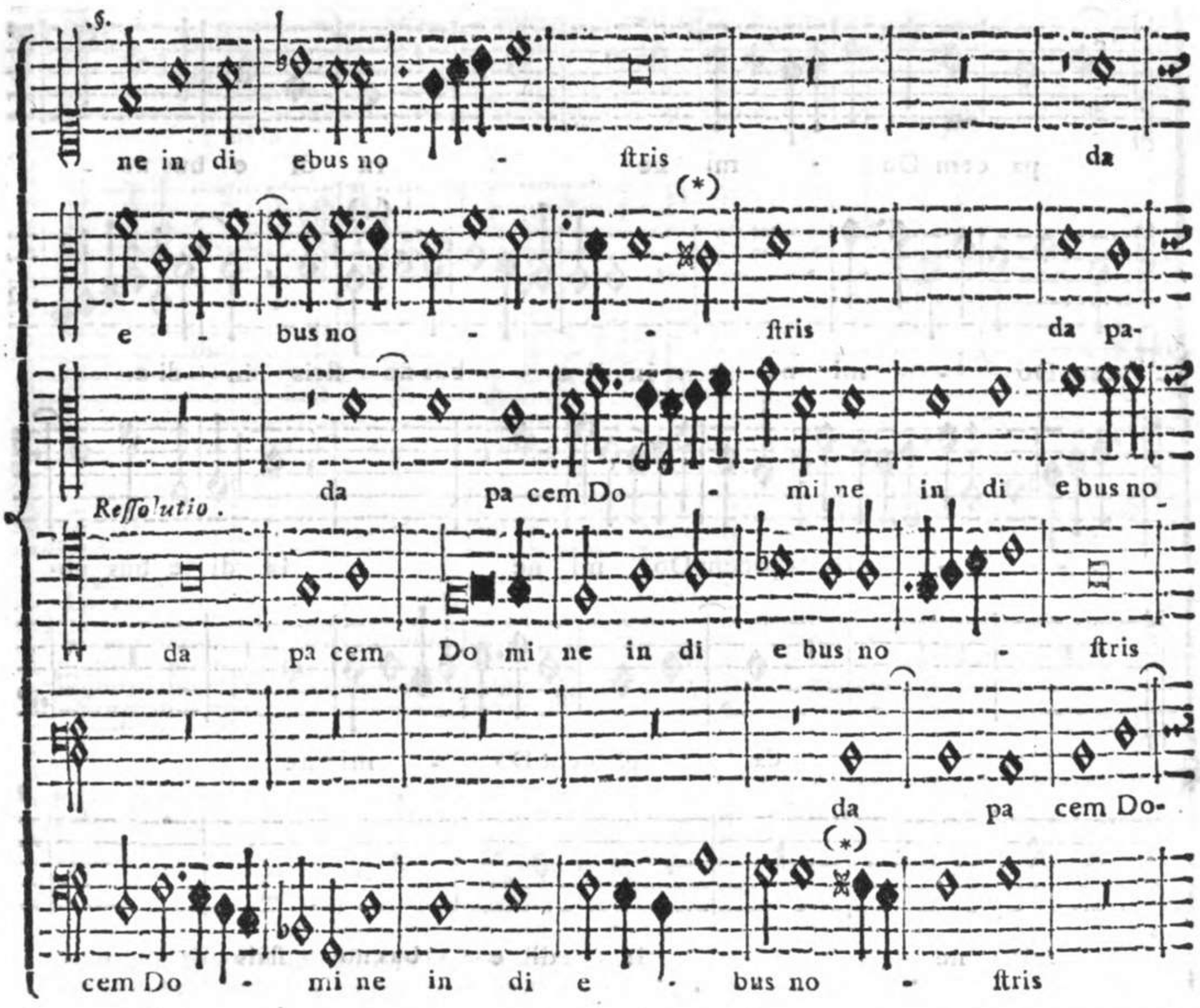
proferir l' Unissono, conciossiachè posto sopra la seconda parte di qual figura si voglia, quasi non si ode; come si udirebbe, quando s' incontrassero insieme nella prima parte. Onde per questa ragione si potrà anco porre quando cascherà sopra il punto della Semibreve, o della Minima, posto in qual Parte si voglia: purchè tal Parte sia diminuita. Et ciò torna bene nelle Composizioni di più Voci; essendo che quell' Unissono viene a pigliare il luogo di quella Minima, della quale il punto tiene il suo luogo, che non solamente quasi non si ode, ma tal punto alle volte da i Cantori si tace: onde è cagione spesse fiate di fare, che l' harmonia resta priva di alcuna delle sue Parti; cioè della Quinta, o della Terza: come altrove vedremo: & per tal maniera resta imperfetta. Così pure leggesi nel P. Lodovico Zacconi Agostiniano (Prat. di Musica P. 2. lib. 2. Cap. 30. pag. 80.) *Benchè l' Unissono, e l' Ottava siano consonanti perfette, e che come cose perfette, si possino, o dovrebbono usare a più potere, e più spesso che fosse mai possibile; con tutto ciò, per esser loro di natura conforme, e riducendosi ad una istessa cosa; tutta uolta che il Contrappunto n' haverà manco, e l' userà più di raro, sarà sempre più vago, e più bello. E però fugga il Contrappuntista di usar l' uno e l' altro, & havendole da usare l' un non in principio di tatto, ma nel levar della mano, se vuol dar diletto, e mostrar di saper pur assai.*

V. Esempio.

Di Andrea Rota Bolognese.



(1) Prende l'Autore per Soggetto della presente Fuga nel Contralto le prime quattro Note dell' Antifona, dopo le quali introduce altre Note diverse dal Canto fermo; il Soprano risponde alla Quinta sopra, ma dopo le tre prime Note della Proposta prosseguisce altre Note del Canto fermo, trasportandole alla Terza sotto, come si può riscontrare dalla Parte in chiave di Baritono, la quale sostiene tutto il Canto fermo dal principio fino al fine. La licenza presasi dall' Autore nella Parte del Soprano, che forma un Canone all' Ottava sotto col Tenore, non merita il nome di licenza, ma più tosto d'artificio, usato a imitazione di altri Maestri anteriori, o coetanei ad esso; tanto più, che se il Soprano alla Quinta sopra si uniformava alle Note del Canto fermo, veniva a formare una Cadenza irregolare in *C sol fa ut* Settima del Tuono, la quale repplicata dalla Parte in Canone del Tenore, si rendeva troppo sensibilmente lontana, e aliena dal Tuono di *D la sol re*, come altrove si è dimostrato. E se tali Cadenze molte volte si trovano nelle Cantilene di Canto fermo, essendo tal Canto per se stesso Unissono, e non accompagnato dagl' Intervalli del Contrappunto, tali Cadenze non si rendono tanto ingrate, e spiacevoli all' udito. Nel presente Esempio a sei Voci, convien distinguere il Canto fermo di questa Antifona, sopra di cui è formato il Soggetto della presente Fuga, dal Canto figurato in Contrappunto sopra di essa. I primi Padri della Chiesa nell' introdurre in essa il solo Canto fermo, ebbero la premura d'introdurvi un Canto semplice, serio, pieno di gravità, e degno a lodare la Maestà di Dio, escludendo qualunque ombra di Canto profano, effeminato, e troppo molle. Perciò scielsero il Genere Diatonico, come quello il quale essendo composto principalmente di Tuoni per sentimento di Emanuel Brienio Autor Greco (Sect. 7. pag. 387.) *gravem, robustam, & firmam indolem ostentat*, escludendo per tanti secoli dal Canto Ecclesiastico il Genere Cromatico, il quale *ob nimiam mollitiem infamiæ nota non caruit*. Il Canto figurato in Contrappunto essendo composto di varie Melodie contemporanee composte d'Intervalli, che formano una grata Armonia, necessariamente è forzato ad ammettere alcuni Intervalli, che sono del Genere Cromatico; quindi per comune sentimento di tutti i Scrittori, il Contrappunto è principalmente composto del Genere Diatonico Sintono, e Misto di qualche Intervallo del Genere Cromatico. Tutta l'Arte del Compositore consiste in saper unire la Natura del Canto fermo con quella del Canto figu-



gurato. Il primo non ammette ombra d' accidente di ♯, e non ammette alcun b molle, ſe non che nella Corda di *B fa b mi*, a fine ſolo di evitare al di ſotto il Tritono con *F fà ut*, e al di ſopra la Quinta falſa con *E la mi*. Il Canto figurato richiede per neceſſità, e legge di Natura in qualunque Tuono la Seconda maggiore, la Settima maggiore, e la Seſta minore, ſe la Compoſizione è di Terza minore, oltre molti altri Intervalli neceſſarj per il traſporto de' Tuoni, e per la Modulazione. Non ammettendo per tanto il Canto fermo alcun' accidente fuori che il b molle accennato, ci dimoſtra l' Autore in queſta Compoſizione ſopra il Canto fermo, come egli ha ſaputo unire con maeſtria l' uno con l' altro, non ammettendo il ♯ alla Seconda del Tuono del Canto fermo, come pur troppo per abuſo, e ſingolar inconveniente viene da quaſi tutti i Cantori di Canto fermo praticato da due Secoli. E ſe egli ha poſto il ♯ al ſegno (*) nelle Corde *C ſol fa ut*, *F fa ut*, e *G ſol re ut*, egli è ſtato obbligato di ciò fare per legge di Natura del Contrappunto. Cominciarono a ſerpeggiare tali inconvenienti nel Canto fermo, allorchè cominciò a introdurſi il Canto figurato; ſedotti i Cantori del Canto fermo da una certa vanità di farſi conoſcere Maeſtri nel Canto figurato, cominciarono a introdurvi quelle Voci luſinghiere, che lo deformavano. Se tal Canto fermo foſſe ora eſeguito nel puro Genere Diatonico, e con quella eſattezza, e gravità, che ſi deve, rinaſcerebbe negli Uditori quella divozione, venerazione, e compunzione, che ne' primi Secoli della Chieſa produceva negli Aſcoltanti. Che però laſciò ſcritto S. Bernardo del Canto fermo: (Epiſtola 398. ad Guid. Ab., & fratres Arremarens. pag. 359. ex edit. Paris Volum. I.) *Cantus ipſe, ſi fuerit, plenus ſit gravitate; nec laſciviam reſonet, nec ruſticitatem. Sic ſuavis, ut non ſit levis: ſic mulceat aures, ut moveat corda. Triſtitiam levet, iram mitiget; ſenſum litteræ non evacuet, ſed fœcundet. Non eſt levis jactura gratiæ ſpiritualis, levitate cantus abduci à ſenſuum utilitate; & plus ſinuandis intendere vocibus, quam inſinuandis rebus.* Aggiungeremo quanto riferiſce il Card. Bona (De Divina Pſalmod. Cap. 17. pag. 462.

Edit.

pa cem Do - mi ne in di e bus no -

cem Do - mi ne in di e - bus no ſtris in di e -

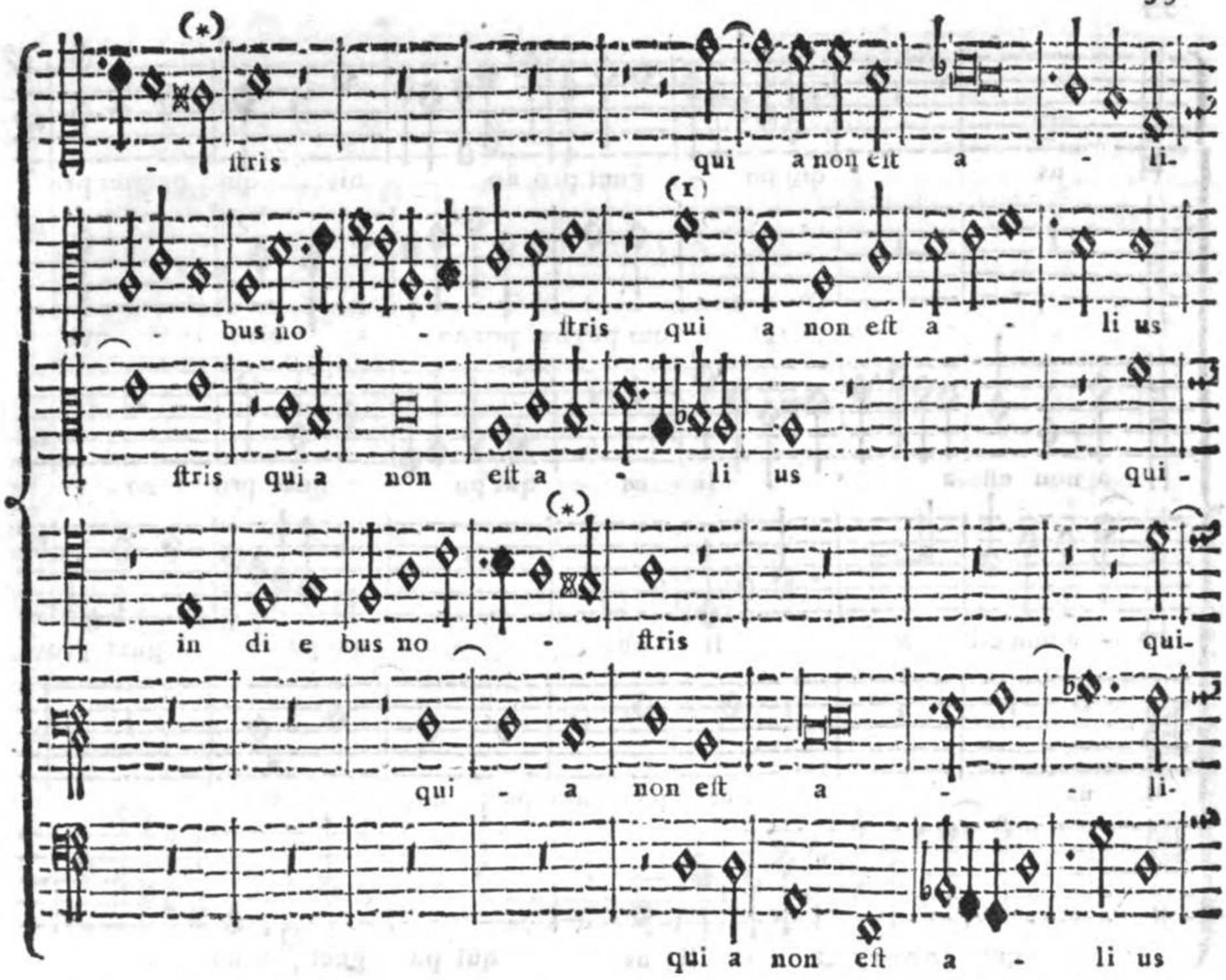
- - ſtris da pacem Do mi ne in di e bus no-

da pa cem Do - mi ne

mi ne in di e bus no ſtris

da pa cem Do - mi ne in di e - bus no ſtris

Edit. Romæ 1653. 4.) *Idem* (D. Bernardus. *Si tamen ipſe eſt, de inter. domo cap.* 51.) *alibi cantantium vitia ſic redarguit. Sunt quidam voce diſſoluti, qui vocis ſuæ modulatione gloriantur, nec tantum gaudent de dono gratiæ, ſed etiam alios ſpernunt. Tumentes elatione aliud cantant quam libri habeant, tanta eſt levitas vocis, forſitan & mentis. Cantant, ut placeant populo, magis quam Deo. Si ſic cantas, ut ab aliis laudem quæras, vocem tuam vendis, & facis eam non tuam, ſed ſuam. Habes in poteſtate vocem tuam, habeto & animum. Frangis vocem, frange & voluntatem. Servas conſonantias vocum, ſerva & concordiam morum. Cave ne ſicut delectaris altitudine vocis, delecteris elatione mentis.* Merita pure d' eſſer oſſervato quanto laſciò ſcritto, come degno di riprenſione, il Pontefice Gioanni XXII. (Extravag. Docta SS. Patr. tra le comuni de Vita & honeſt. Clericor.) . . . *Antiphonarii, & Gradualis fundamenta deſpiciant, ignorent ſuper quo ædificant, Tonos neſciant quos non diſcernunt, imo confundunt.* Soggiunge Guido Aretino, Autore da tutti riconoſciuto per eccellente Maeſtro del Canto fermo (Tract. Form. Tonor. ex Codice Mediceo - Laurent. XLIX. Plutei XXIX.) *Sunt præterea & alia muſicorum genera aliis menſuris aptata*, come ſono il Genere Cromatico, ed Enarmonico. *Sed hoc genus muſicæ quod nos expoſuimus*, che è il ſemplice Diatonico Diatono, *peritiſſimorum muſicorum virorum tractione ſuaviori, & veraciori, & naturali modulacione conſtat perfectum. Scientiſſimus* (ſ. Sanctiſſimus) *nam-*



namque Gregorius cujus precepta in omnibus ſtudioſiſſime facta obſervat Eccleſia hoc genere compoſitum mirabiliter antiphonarium Eccleſiæ tradidit. Suiſque diſcipulis proprio labore inſinuavit, cum nuſquam legatur eum ſecundum carnalem ſcientiam hujus artis ſtudium percepiſſe, quam certiſſime conſtat omnem plenitudinem ſapientie divinitus habuiſſe. Unde conſtat quod genus muſice. dum Sancto Gregorio divinitus datur. non ſolum humana. ſed & etiam divina auctoritate fulcitur. Sancti quoque Ambroſii prudentiſſimi in hac arte Simphonia nequaquam ab hac diſcordat regula. niſi in quibus eam nimium delicatarum vocum pervertit laſcivia. Experimento namque didicimus quod plurimi diſſoluti mente hujus modi voces habentes nullum pene cantum ſecundum veritatis regulam. ſed magis ſecundum propriam voluntatem pronunciant. maxime inanis glorie cupidi. de qualibus dicitur. quia ignorata muſica decantare joculatorem facit.

(1) Tra il Soprano, e il primo Contralto ritrovaſi un Contrappunto, il quale repplicato dal ſecondo Contralto, e dal Tenore viene a formare un Contrappunto doppio all' Ottava di ſotto, ſtantechè il Tenore canta un' Ottava grave, nel tempo che il Contralto ſecondo canta ſu le ſteſſe Corde del primo Contralto.

Tra gli Artificj più reconditi, e utili, che abbia queſt' Arte, non v' ha dubbio eſſervi quello del Contrappunto doppio, del quale laſciò ſcritto il P. Camillo Angleria (Rego. di Contrap. Cap. XXV. pag. 94.) *Dopo che il Studente ſarà arrivato alla cognizione del comporre a quattro Voci con facilità, & armonia, accomodando bene le Parti, conforme al Soggetto che havrà pigliato, dico che gionto che ſi a queſto termine, e volendo poi entrare nel numero de' più ſubblimi di sì nobile profeſſione, biſogna di novo far ſtudio ne' Contrappunti doppj, con il ſapere l' oſſervation loro, & come ſi voltano per grave, e per acuto, accomodandogli eleganti, cantabili, & armonioſi . . . dalli quali deriva ogni artificio muſicale. Il Contrappunto doppio*, come inſegna il Zarlino (Inſtit. Harmon. P. 3. Cap. 56.) *non è altro, che una Compoſizione fatta ingegnoſamente, che ſi può cantare a più modi, mutando le ſue Parti*, cioè le acute in gravi, e le gravi in acute; *di maniera, che replicata ſi oda diverſo concento da quello, che nelle ſteſſe primieramente ſi udiva.*

us qui pu - gnet pro no - bis qui pugnet pro

(*) qui pugnet pro no - bis qui

a non est a - li us qui pu - gnet pro no -

- a non est a - li us qui pu - gnet pro-

us qui pu gnet pro no - bis

qui - a non est a - li us qui pu gnet pro no -

Varj sono i modi assegnati, e praticati da' Maestri per rivoltare i Contrappunti doppj. Per maggior chiarezza li riduremmo a cinque specie. La prima sarà quella, che posto un Canto fermo, o Ecclesiastico, o Ideale, o qualunque Canto ad arbitrio del Compositore, sopra di questo vi sia una Parte in Contrappunto, la quale, stando ferma su le stesse Corde la Parte grave, si trasporti al di sotto la Parte acuta in varj modi, cioè all' Ottava, o alla Quinta, o alla Terza, o alla Sesta, o alle replicate delle nominate Consonanze, o pure al contrario, stando ferma su le stesse Corde l' acuta, si trasporti la grave sopra l' acuta in varj modi. Ciò vedesi praticato di frequente nel presente Esemplare, e singolarmente dal Palestrina, secondo l' Esempio del secondo Tuono ai Numeri (1), (3), e (4), sopra le parole: *Post fluxæ carnis fit ex lebete &c.*

Contrap. in parte acuta. Coutrap. all' Ottava sopra.

Parte grave. Contrap. all' Ottava sotto.

Contrap. alla Terza sotto.

Contr. alla Decimaquinta sotto. Contrap. alla Decima sotto.

La

no - bis ni ſi tu De -

pu - gnet pro no - - bis ni - ſi tu De - us

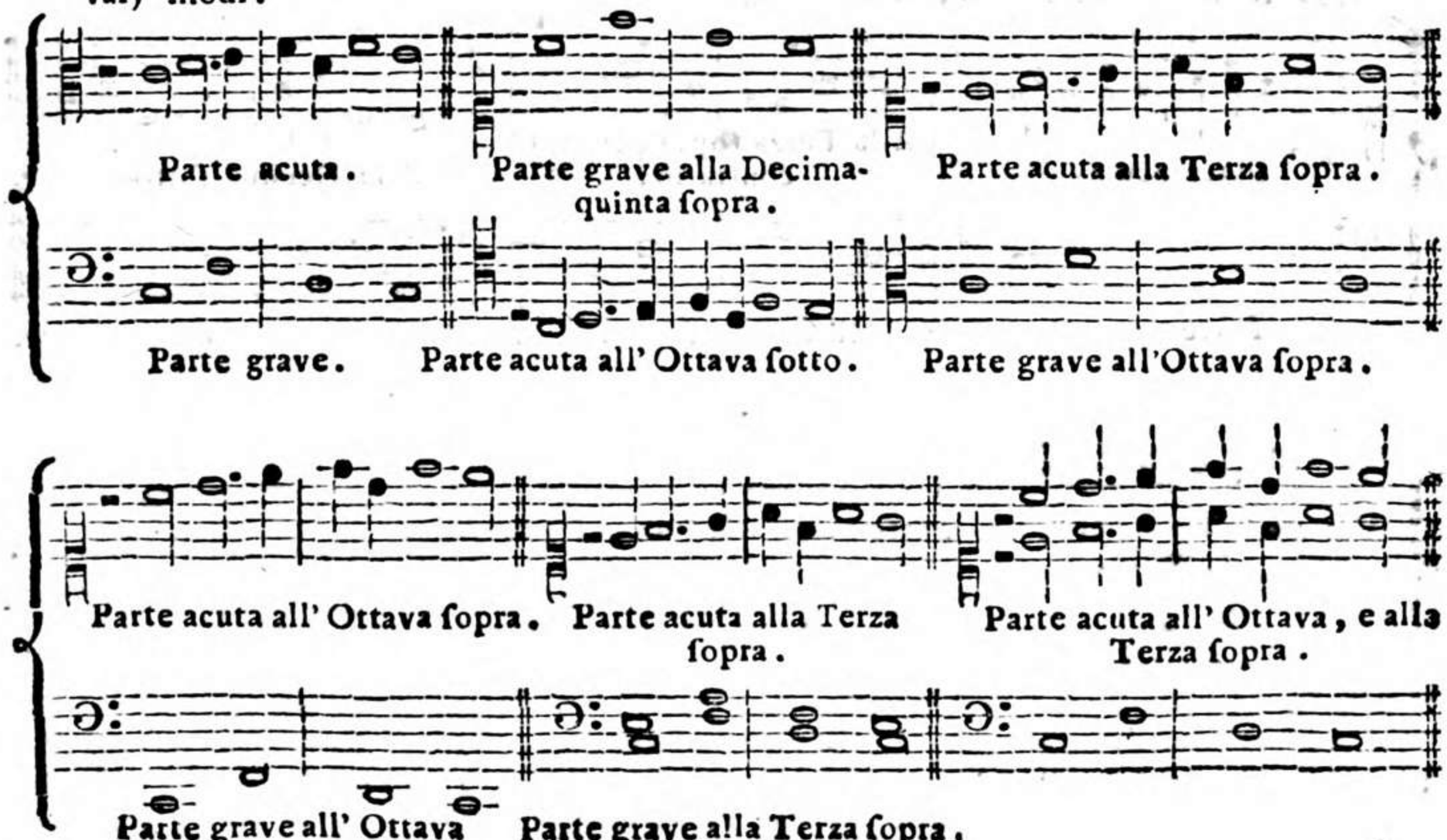
bis qui pu - gnet pro no - bis ni ſi tu De us

no - bis qui pu gnet pro no - bis

ni - ſi tu De -

bis qui pu gnet pro no bis ni ſi tu De -

La ſeconda Specie è quella, in cui ſi traſporta tanto la Parte acuta, che la grave in varj modi.



La

us no - - ſter ni - ſi tu De - us no ſter.

(*) (*)

no - - ſter ni - ſi tu De - us no - ſter.

(*)

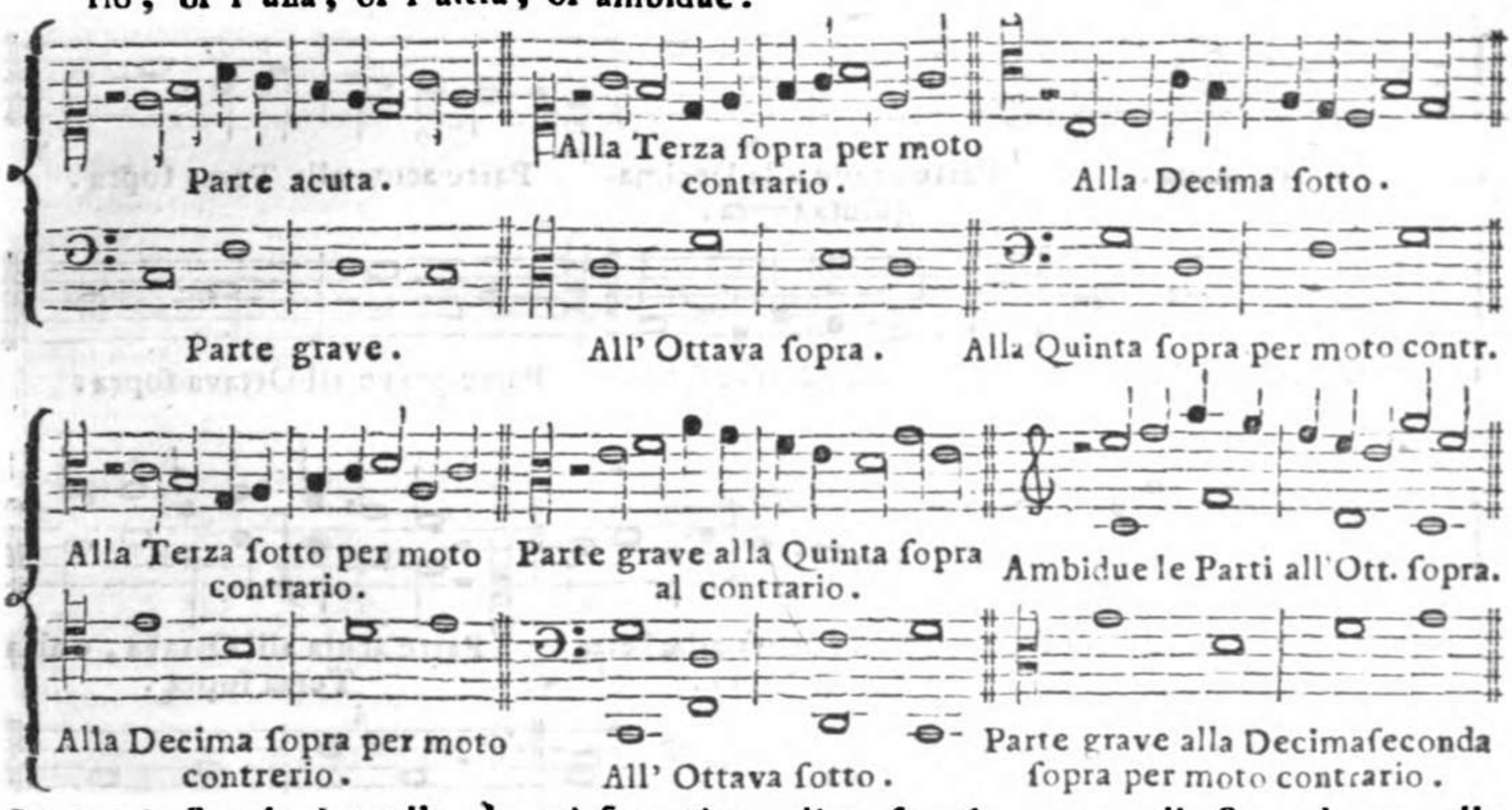
no - ſter ni ſi tu De - - us no ſter.

ni ſi tu De - us no - - ſter.

- us no ſter.

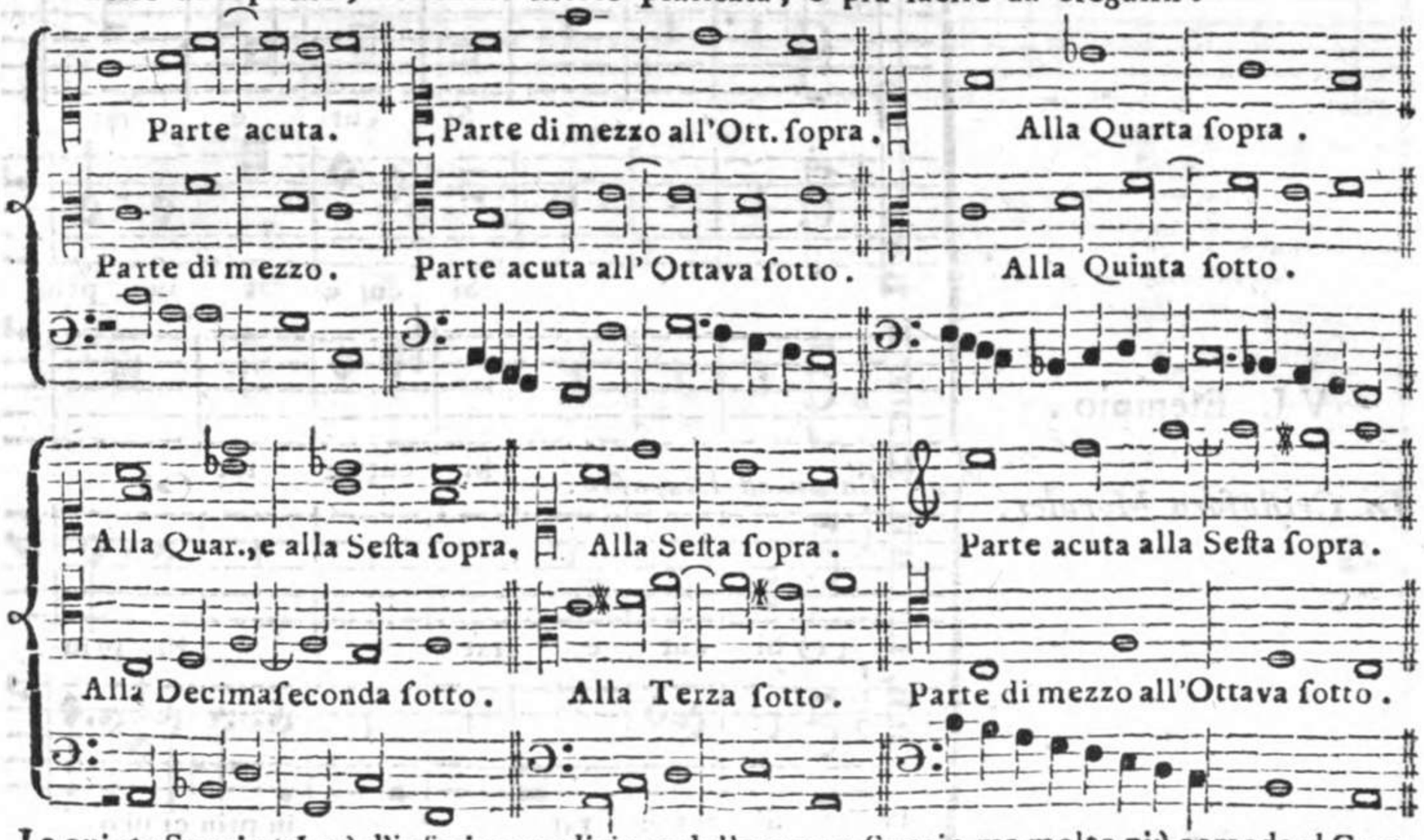
- us no ſter ni ſi tu De - us no - ſter.

La Terza ſpecie, nella quale ſi traſportano in varj modi pure le Parti per moto contrario, or l'una, or l'altra, or ambidue.

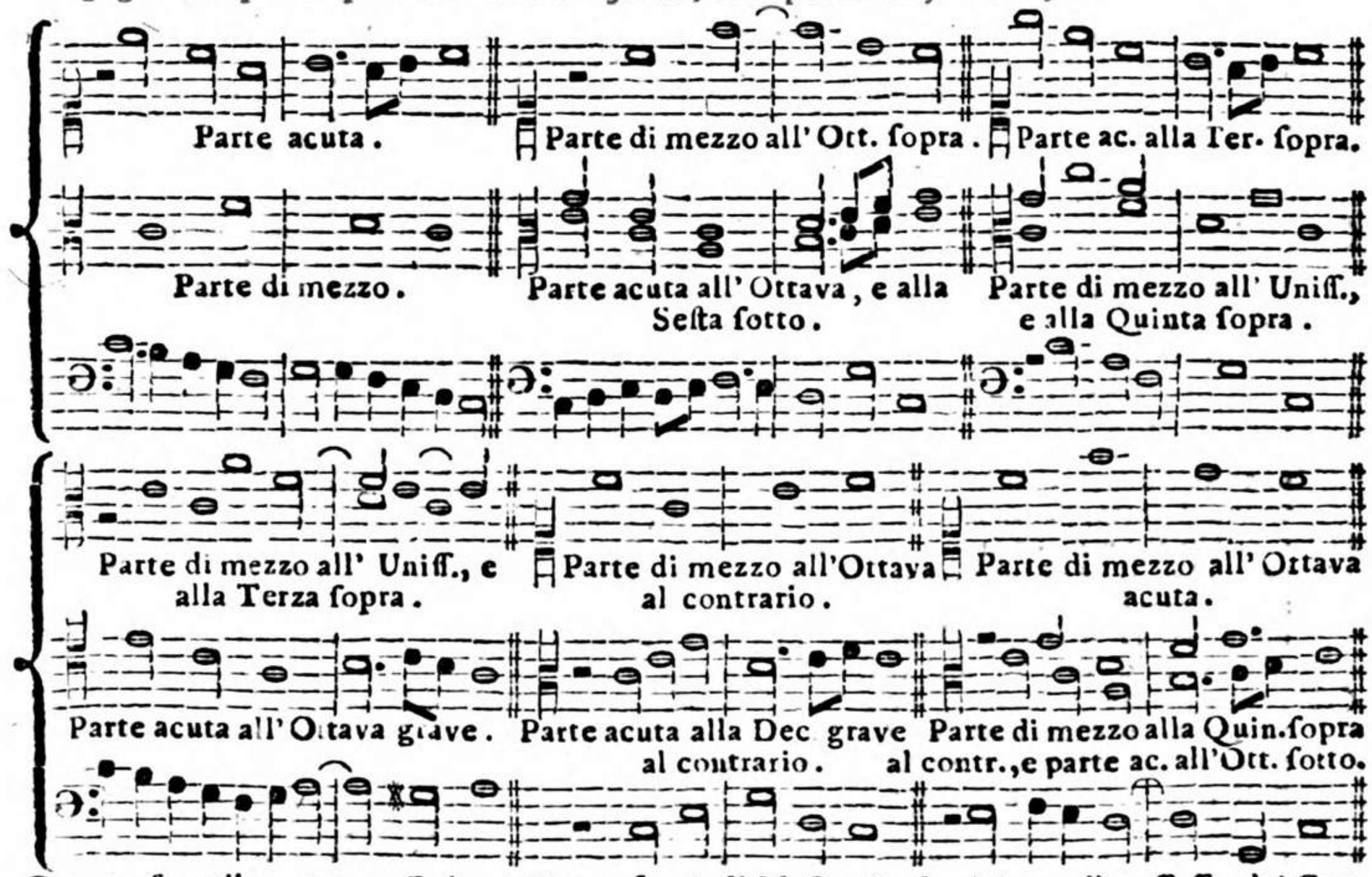


La quarta Specie è quella, in cui ſi praticano li traſporti, come nella Seconda, e nella Terza Specie, con la condizione, che vi ſia un Baſſo, che ſerva di baſe, e di fondamento alle Parti ſuperiori, ſenza la qual Parte fondamentale non ſi poſſono cambiare

biare fra di loro le Parti ſuperiori, e queſta Quarta Specie è d' inferior condizione delle due prime, abbenchè molto praticata, e più facile da eſeguirſi.



La quinta Specie (che è d'inferior condizione della quarta Specie, ma molto più comoda al Compoſitore), è quella in cui nel variar fra di loro le Parti, variaſi qualche Figura, o qualche Intervallo, ſempre però ſoſtenute da una Parte fondamentale. Queſta Specie di Contrappunto doppio viene ad aſſomigliarſi alle Fughe d' Imitazione, nelle quali la Riſpoſta corriſponde alla Propoſta, o di ſole Figure, o di ſoli Intervalli, o di Sillabe ſole. Se ne vede di queſta quinta Specie l' Eſempio praticato dal Paleſtrina all' Eſempio III. pag. 22. ſopra le parole *ad Patres noſtros*, così pure: *& ſemini ejus*.

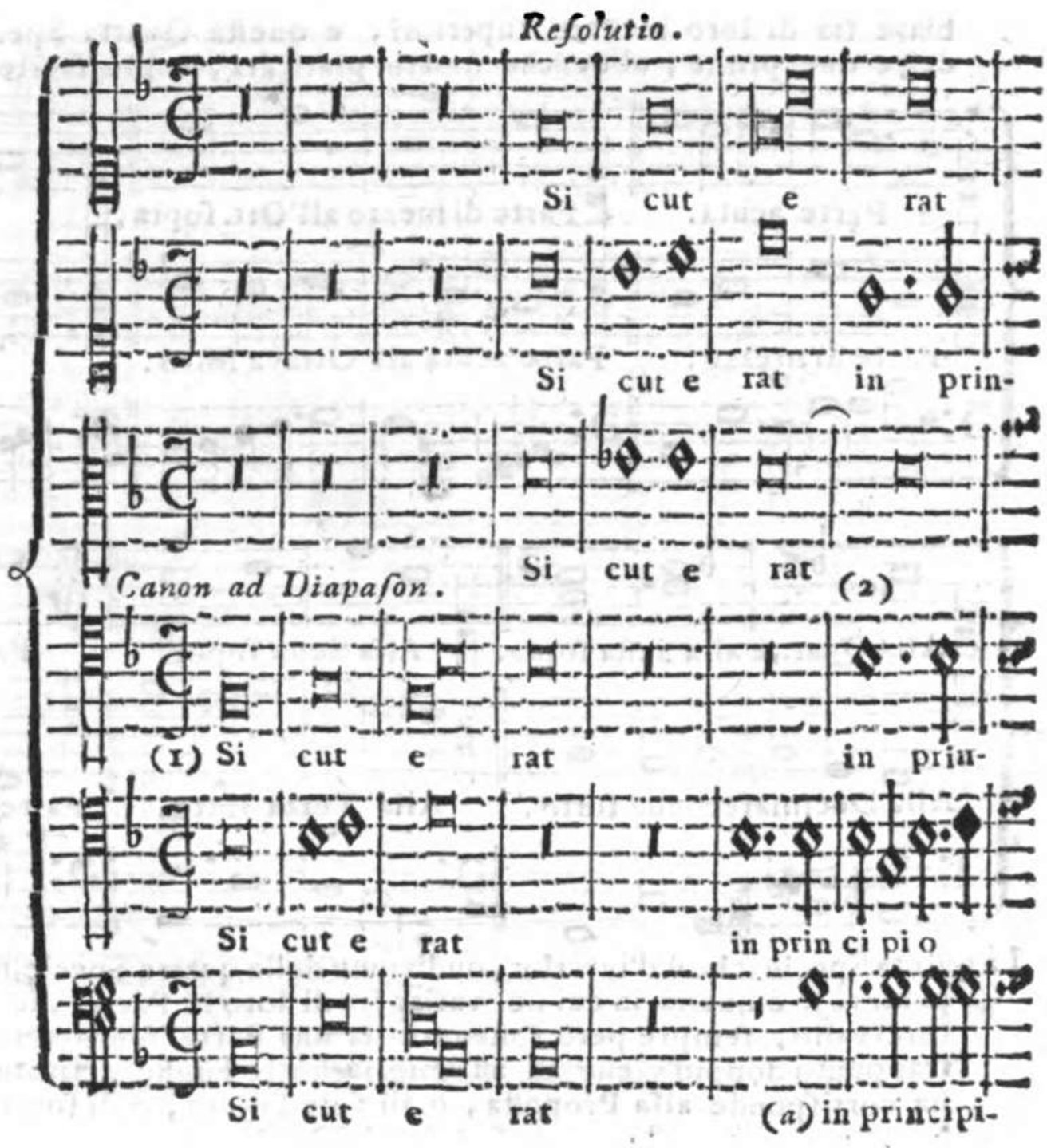


Quanto ſia utile, e neceſſario a' Compoſitori di Muſica l' eſercizio, e il poſſeſſo de' Contrappunti doppj, ſi rileva dagli effetti nel comporre Fughe di qualunque ſorta ſopra del

Canto

VI. Esempio.

Di Cristoforo Morales.



Canto fermo, Canoni, Madrigali, ed altre Composizioni, le quali non possono ridursi a perfezione senza la cognizione, e possesso dei suddetti Contrappunti; e se al giorno d' oggi è quasi perduta l' Arte delle Composizioni accennate, ciò proviene dall' essersi perduto l' uso de' Contrappunti doppj. Di questi Contrappunti però più opportunamente assignando le regole, che devono osservarsi per praticarli, ne parlaremo altrove.

(1) Su 'l principio del presente Esempio ci si offre un diverso metodo tenuto dall' Autore di comporre sopra l' Intonazione del secondo Tuono del Cantico *Magnificat*. Dal Tenore vien proposto il principio dell' Intonazione del Canto fermo, formandovi sotto un Contrappunto il secondo Tenore, e il Basso; dopo di cui vi corrisponde il Soprano, che proseguisce fin' all' ultimo il Canone all' Ottava superiore, e i due Contralti formano il Contrappunto quasi consimile a quello delle altre Parti gravi. Questo modo di comporre tutte le Parti, o gravi, o acute da se, fu chiamato da' Maestri di quei tempi Contrappunto a *Voci pari*. Segue il Tenore una parte del Canto fermo, che proseguisce pure il Soprano; ma le altre Parti vanno Contrappuntizzando con qualche Imitazione su lo stesso Canto fermo. Un tal metodo diverso da quelli esposti negli Esempj antecedenti ha il pregio singolare, che il Canto fermo viene composto ad imitazione d' un' Eco all' Ottava alta, perchè a piccoli pezzi viene disposto, quasichè il Tenore si fermasse per ascoltare la risposta come in Eco del Soprano, il che non può recare che piacere, e diletto all' Uditore.

(2) Nelle parole *in principio*, per lo spazio di sette Caselle, tanto il Tenore, che il Soprano sono obbligati dal Canto fermo a fermarsi su la Corda della Terza del Tuono. Da ciò ne nasce un singolare artificio; per spiegare il quale, è noto ai Maestri dell' Arte, come una Nota ferma in una parte, che sia superiore al Basso, porta seco varj accompagnamenti, sopra tutto nella Parte del Basso, che serve di fondamento alle altre. Qualunque Nota può aver per base e fondamento o un' Ottava, o una Quinta, ed anche una Terza, o una Sesta. Quindi da ciò varie Armonie si formano, nel tempo, che una Parte sostiene una Nota, come chiaramente si vede dal se-

in prin ci pi o

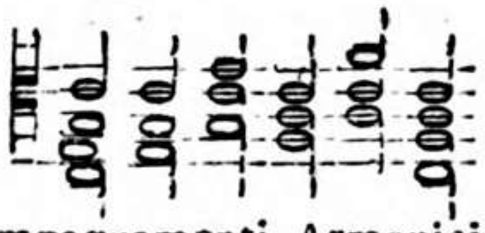
ci pi o in princi - pi o & nunc & ſem per & nunc & ſem-

fi - cut e rat in prin - ci pi o & nunc & ſem -

ci pi o & nunc &

& nunc & ſem per & nunc & ſem per

o (b) & nunc (c) (d) & nunc & ſem-

ſeguente eſempio  in cui rilevaſi, che il *Cſol faut*, abbenchè ſi mutino gli accompagnamenti Armonici, reſta fermo nella Chiave del Tenore. Perciò l' Autore di queſto Verſetto, ſtando fermo il Tenore, e il Soprano vicendevolmente nella Terza, e nella Decima del Tuono, il Baſſo al ſegno (*a*) forma Terza al di ſotto, al ſegno (*b*) Quinta, al ſegno (*c*) Ottava, e poſcia al ſegno (*d*) ritorna alla Terza ſotto, o ſia Decima; e in queſto modo viene a variare l' Armonia ſtando ferma o l' una, o l' altra Parte in un' iſteſſa Nota. Che ſe aveſſe fatto diverſamente, cioè con reſtar ferme tutte le Parti in un' iſteſſa Armonia, e cogli ſteſſi accompagnamenti, ognun ben vede, che in vece di recar diletto colla diverſità degl' Intervalli, avrebbe generata noja, e diſpiacere.

(3) In queſto luogo forma la Cadenza media del Canto fermo il Tenore, così pure tutte le Parti del Contrappunto vengano a cadere nella Terza del Tuono; indi al Num. (4) repplica per ragion del Canone il Soprano l' iſteſſa Cadenza del Tenore; ma le Parti del Contrappunto mutano l' Armonia, e col Baſſo vengono a cadere una Terza ſotto, formando col Baſſo la Cadenza imperfetta di Settima, e Seſta, e con ciò l' Autore dimoſtra in quanti modi ſi può variare un' iſteſſa Cantilena.

(5) Paſſa di poi il Tenore unitamente col Soprano alla Cadenza finale del Canto fermo vicendevolmente con le due accennate Parti del Canone, ſoſtenendo la Terza del Tuono, come abbiamo veduto quì ſopra al Num. (2), con queſto divario, che mutaſi l' ordine, nel variare l' Armonia tenutaſi quì ſopra.

(6) Forma il Tenore la Cadenza finale, e vi corriſponde il Soprano, variando il Baſſo, ora con la Cadenza di Settima, e Seſta come al Num. (6), ora con la Cadenza ordinaria, come al Num. (7). Termina in fine il Verſetto con una Cadenza Plagale, affine di condurre il Soprano a terminare il Canone nella Terza del Tuono, che già deve eſſere maggiore, abbenchè non ſegnata, riſcontrandoſi in queſto Autore, che alcuna volta nelle Stampe delle ſue Opere trovaſi ſegnata col ♯ l' ultima Terza, abbenchè la Compoſizione ſia di Terza minore, e alcuna volta non trovaſi ſegnata per le ragioni indicate di ſopra nell' Eſempio IV. Num. (7) del primo Tuono.

& nunc & ſem per

- per & nunc & ſem - per & in ſæ cu la ſæ -

per ÷ & ſem per & in ſæ cu la ſæ cu-

(5)

ſem per & in ſæ cu la

& nunc & ſem - per & in ſæ cu -

(4)

(3) per & nunc & ſem per & in ſæ cu-

& in ſæ cu la ſæ cu lo rum

- cu - lo - rum. A - men

lo rum A men ſæ - cu lorum A men ſæ - cu-

ſæ cu lo rum A men

la ſæ cu - lo - rum A - men ſæ cu lo - rum A -

la ſæ cu lo rum A - (6) men

- A men fæ cu lo rum

fæ cu lo - rum A men fæ cu lo -

lo - rum A - - men

fæ cu lo rum A - men

(*) - men fæ cu lo -

fæ cu - lo rum A men fæ

A - men fæ cu lo rum A -

rum & in fæ cu la fæ cu lo rum

& in fæ cu la fæ cu lo rum A - men fæ-

fæ cu lo rum A men fæ-

rum A - - men & in

cu lo rum A - - men fæ-

men sæ cu lo rum A men.

(3)

sæ culorum A - men.

cu lo rum A men A men.

(8)

cu lo rum A - men.

sæ cu la sæ cu lo - rum A - men.

(7)

cu lo - rum A men A men.

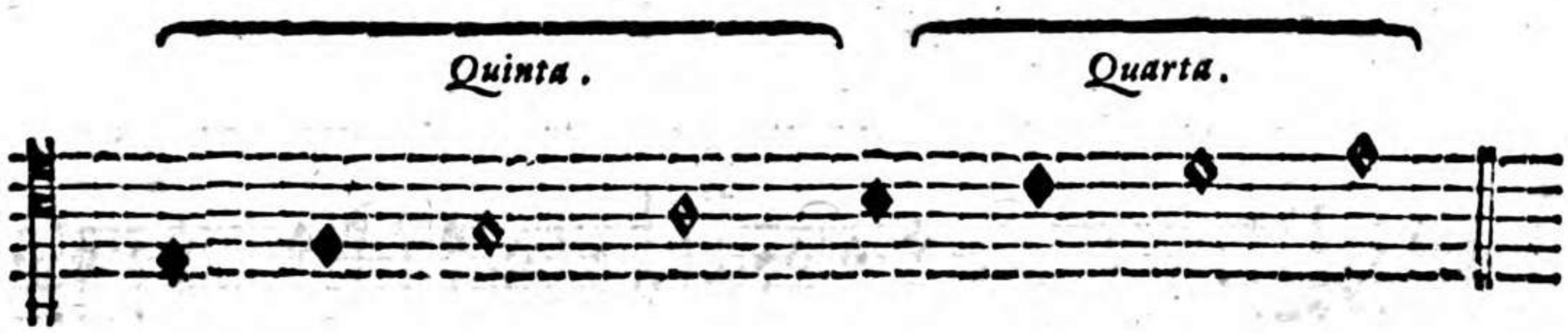
(7) Dobbiamo in oltre avvertire, che prima di far uso della Cadenza Plagale, per lo più praticarono i primi Maestri dell' Arte di formare la Cadenza ordinaria nella Parte grave dalla Quinta del Tuono con la Quarta risoluta in Terza, e accompagnata dalla Quinta, che cade nella Fondamentale, perchè questa Cadenza, (la quale acciò sia perfetta viene formata da tre Parti), contiene in se tutte quelle condizioni, che richiedonsi in essa, secondo la Definizione data dal Zarlino (Instit. P. 3. Cap. 51. Ediz. 1573.), che così si esprime: *La Cadenza è un certo atto, che fanno le parti della Cantilena cantando insieme, la qual dinota, o quiete generale dell' Harmonia, o la perfetione del senso delle parole, sopra le quali la Cantilena è composta. O veramente potiamo dire, che ella sia una certa terminatione di una parte di tutto 'l concento, & quasi mezana, o vogliam dire finale terminatione, o distintione del contesto della Oratione*. E lo conferma pure il P. Gio: Maria Artusi. Arte del Contrap. Ediz. 1598. pag. 61. *Cadenza dicono questi Musici è una certa finale terminatione di tutto il concento, ovvero contesto della oratione, & è a simiglianza del punto fermo nella oratione, e non si debbe usare se non quando la sentenza perfetta delle parole . . . è terminata*. P. Athan. Kircherus Musurg. lib. V. Cap. XVI. §. 1. pag. 303. Tom. I.

(8) In quest' ultima Cadenza tanto il primo Soprano, che il primo Tenore vengono a cadere in *G sol re ut*, Corda finale del secondo Tuono trasportato alla Quarta sopra per b molle. Da questo *G sol re ut*, che viene sostenuto per lo spazio di tre Caselle, affinchè le altre Parti possono condursi alla Cadenza plagale, rilevasi come i Maestri nelle Composizioni a più di quattro Voci, hanno sempre praticato di porre tali Corde più tosto in Ottava, che in Unissono; perchè (essendo per se l' Unissono privo di Acutezza, e Gravità per essere un' istesso Suono), non produce alcuna varietà d' Armonia, come fa l' Ottava, la quale, abbenchè *Equisona*, cioè equivalente all' Unissono, ha se non altro la diversità dell' Acutezza, e Gravità, che sono le qualità, le quali costituiscono l' Intervallo, di cui è privo l' Unissono.

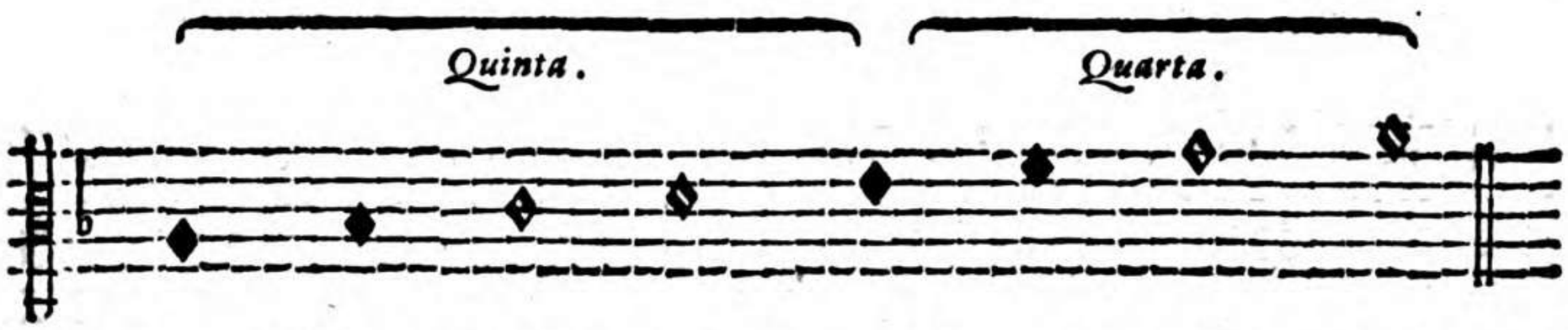
TERZO TUONO AUTENTICO

La di cui corda finale è *E la mi* grave.

È contenuto il Terzo Tuono nella quinta Specie dell' Ottava divisa armonicamente, che ritrovasi tra le due corde estreme *E. e.*, la qual' Ottava è composta della seconda Specie della Quinta *E.* ♮, e della seconda Specie della Quarta ♮ *e.* posta al di sopra della Quinta (1), come dall' Esempio:



Questo Tuono, abbenchè di raro (2), si trasporta per b molle alla Quarta di sopra, come quì in appresso.



Le Composizioni di Canto fermo del presente Tuono hanno principio in una delle cinque corde *D. E. F.* G. (3). Le Cadenze Regolari di questo Tuono sono *E.* ♮ e *G.* Ma siccome la Cadenza in ♮, come avverte il Zarlino (4) non ha Quinta perfetta naturale, perciò praticarono di farla in *a.* La Cadenza media dell' Intonazione è in *c.* Le Cadenze finali Romane sono in *a. G.*, e quelle d' altri Riti in *c.* ♮ *E.* (5).

(1) *Zarlino Instit. Harmon. (P. 4. Cap. 20.) Nicol. Wollici Enchirid. Music. lib. 3. Cap. 7.*
(2) *Zarlino loc. cit.*
(3) *P. Stephan. Vanneus Recanet. de Musica lib. 1. Cap. 51.*
(4) *Zarlino loc. cit.*
(5) *Vedi nel primo Tomo della Storia della Musica Tav. II. pag. 384., e Tav. V. pag. 398.*

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

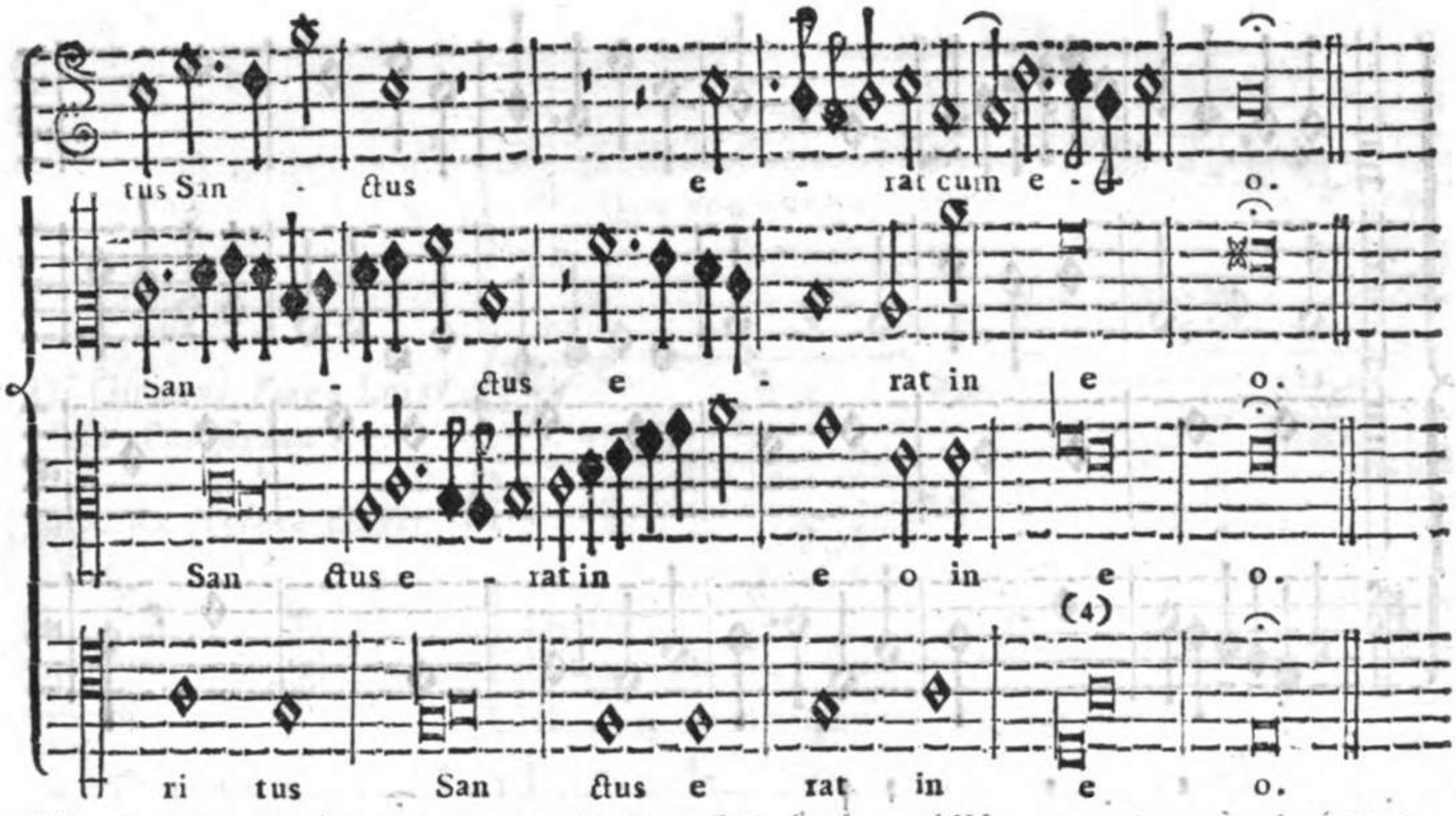
Antifona, che la Chiesa canta nella Festa della Purificazione.

Et timo- Et timora - tus (2) (3) Et timora - tus ex- (1) Si me on ju stus. Et ti mo ra - tus ex pe- ra - tus ex pe sta bat re - dempti o nem I sra el & Spi ri- ex pe - sta bat re dem pti o nem I sra el & Spi ri tus pe sta - bat re dem - pti o nem I sra el & Spi ri tus sta bat re dem pti o nem I sra el & Spi-

(1) La presente Antifona è del terzo Tuono misto del quarto suo Plagale, perchè sopra le parole *Israel* il Canto fermo discende alla Terza sotto; ed è imperfetto il Canto di quest'Antifona, perchè non ascende all'Ottava.

(2) Al soggetto dal Tenore proposto risponde il Contralto all'Unissono, e il Soprano in parte d'Imitazione alla Quinta sopra. Questo Soggetto è vivace, e vien condotto felicemente con artificio singolare, chiarezza, e naturalezza.

(3) Ecco uno degli Artificj da' primi Maestri praticato, e che spesso s'incontra nel presente Esemplare, cioè di cambiare in qualche giusta occasione il Tenore in Basso, acciocchè vi sia sempre una qualche Parte la quale serva di base, e fondamento alle altre Parti. Anzi alcuna volta incontrasi, che non solo il Tenore, ma il Contralto, e abbenchè più di raro, anche il Soprano fanno l'istesso ufficio. Sembrarà strano ai Compositori de' nostri tempi un tal artificio, perchè assuefatti nei Contrappunti a più Voci di tenere ristrette le Parti entro i limiti di poche Note, riguardo all'ascendere, o discendere, poco, o quasi nulla s'ingolfano nei Contrappunti artificiosi, ove le Parti coll'estenderfi ciascuna entro il corso almeno di un'Ottava, vengono per necessità in alcuni casi ad incavalcarsi l'una con l'altra.

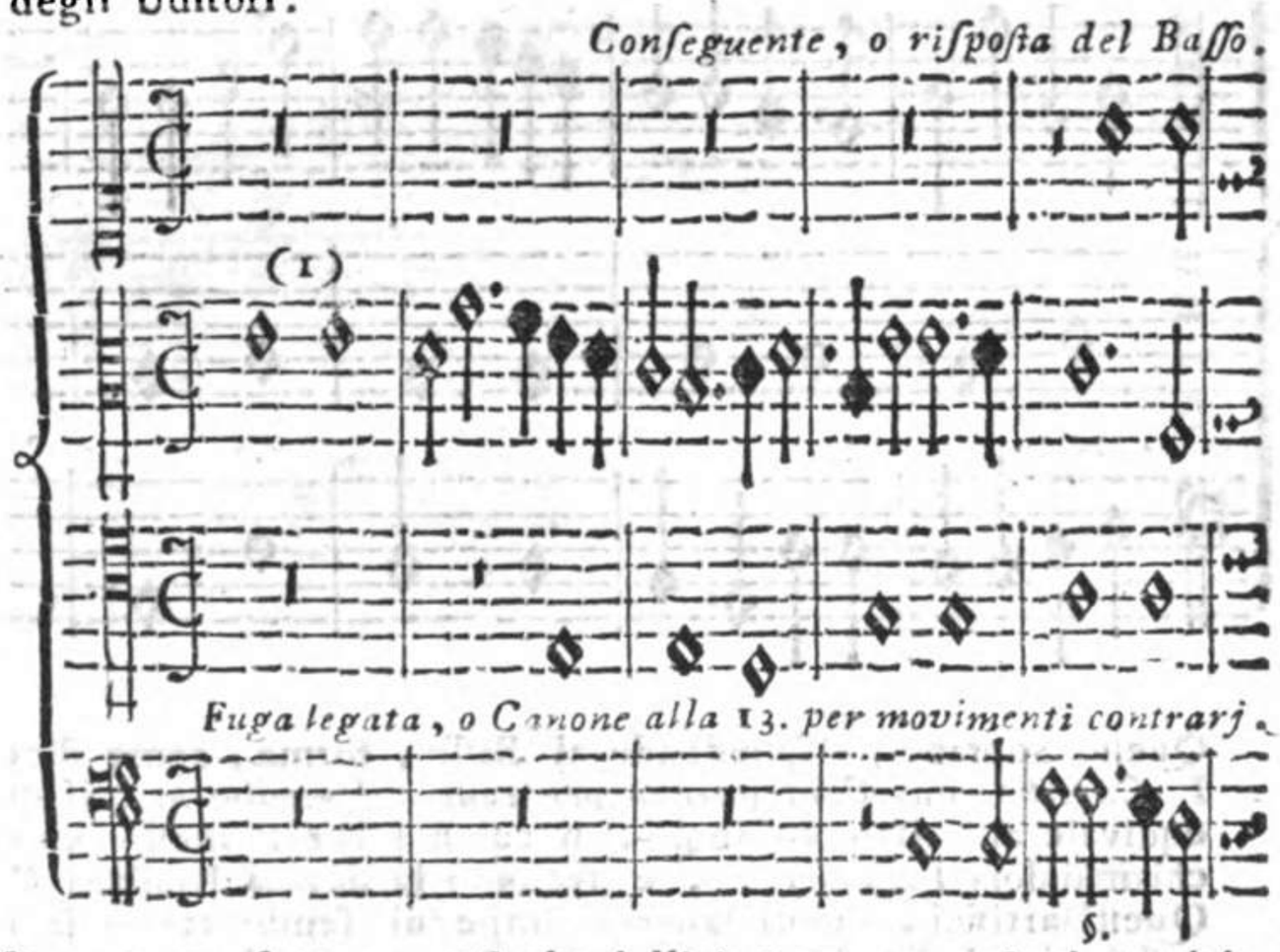


(4) Avvertasi, che ogniqualvolta, che il Canto fermo vien posto nella Parte del Basso, i Maestri dell' Arte, per esprimere a dovere l' ultima Cadenza, hanno variate le ultime Note del Canto fermo, le Cadenze del quale sono più tosto proprie delle Parti superiori, che del Basso, e ciò fu da essi praticato, affinchè la Cadenza si rendesse sensibile alle orecchie degli Uditori.

II. Esempio.

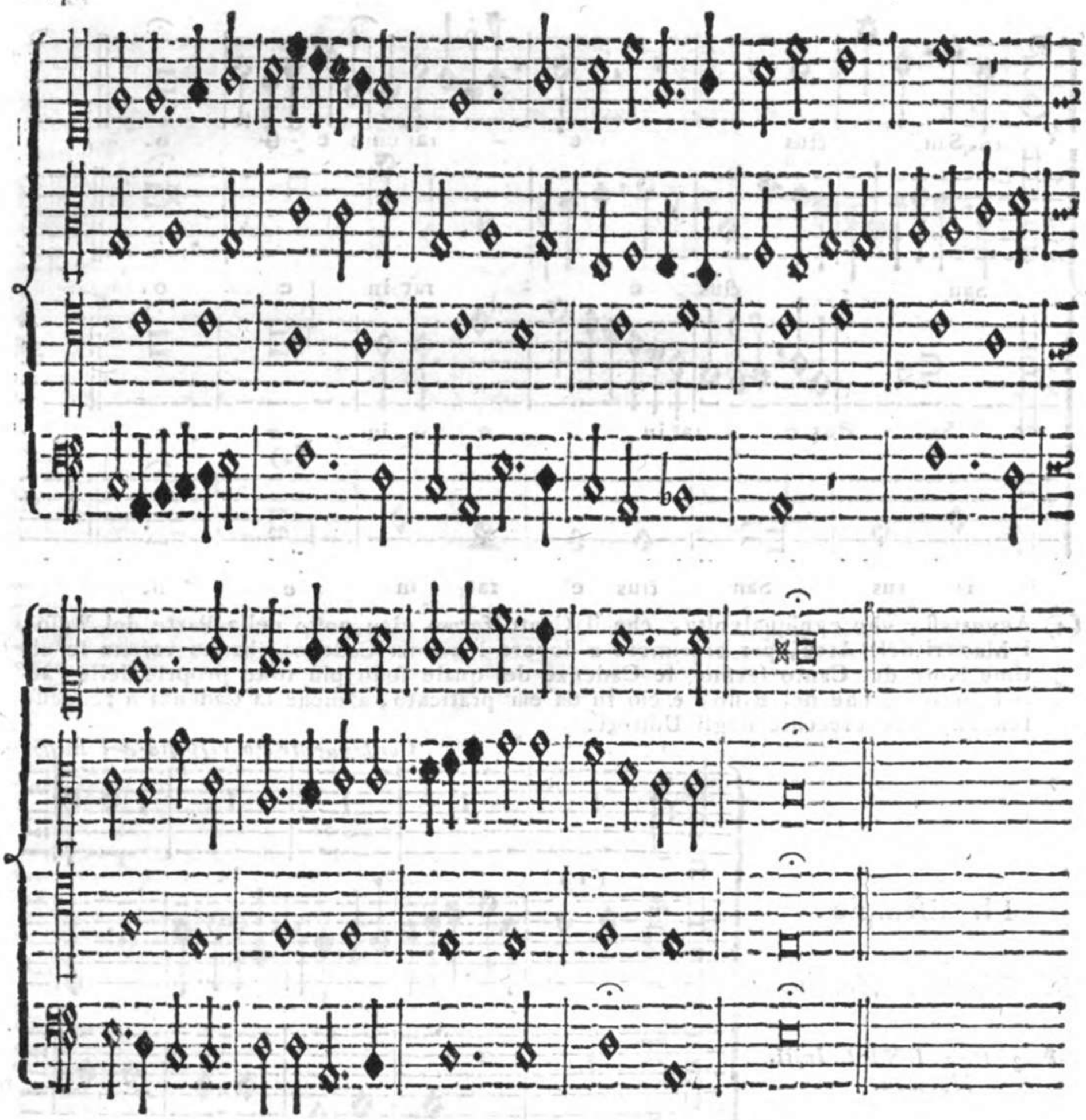
Di Giuseppe Zarlino.

P. 3. Cap. LXVI. Insti. Harmon.



(1) Quest' Esempio sopra d' un Canto fermo, o ideale dell' Autore, o preso da qualche Rito Ecclesiastico, che egli non esprime, merita qualche singolare osservazione. Praticarono per lo più i Maestri nel comporre sopra il Canto fermo di qualche Antifona, o Introito tutto in una sola Parte espresso, di proporre con le altre Parti del Contrappunto un nuovo Soggetto diverso dal Canto fermo, acciò sempre più da tal diversità risaltasse l' uno, e l' altro. Praticarono alcuna volta diversamente, cioè di prendere qualche Nota del principio del Canto fermo servendosene per Soggetto della Fuga. Ora in questo Esempio il celebre Autore ha voluto unire un metodo all' altro; imperocchè prende per Soggetto il Contralto le quattro prime Note del Canto fermo, a cui risponde il Tenore col proseguire fino al fine il suddetto Canto fermo. Al contrario il Basso introduce un Soggetto tutto diverso dal Canto fermo, a cui risponde per moto contrario alla Decimaterza sopra il Soprano; ed ecco assieme uniti i due modi descritti di comporre sopra del Canto fermo.

Que-

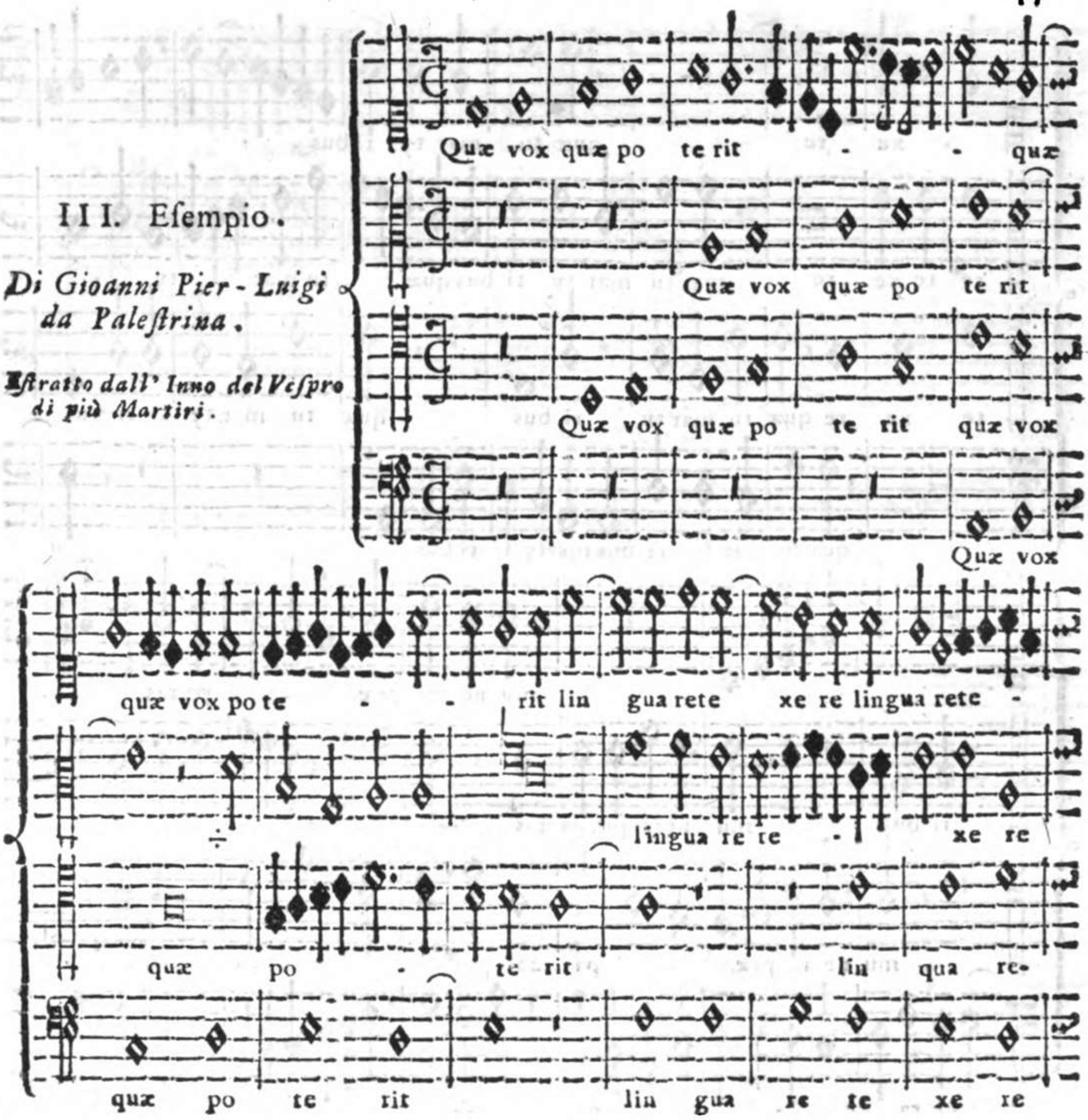


Questo Soprano, rispondendo al Basso, forma, come dice l' Autore (*Inst. Harmon. P. Cap. 66.* una *Conseguenza per contrarj movimenti*, il quale nome di *Conseguenza* equivale all' altro vocabolo, di cui si serve l' istesso Autore, (*loc. cit. cap.* 51.), chiamandola *Fuga legata*, e secondo la Scuola Romana *Canone per moto contrario*. Questi artificj, questi laboriosi impegni sembraranno facilmente ai Compositori de' nostri giorni fatiche inutili, e più tosto conducenti a corrompere il buon gusto, che si vuole sia connaturale, e intrinseco alla nostra Musica. Ma io penso, che preso con moderazione un tal Esercizio da chi desidera di giugnere alla perfezione di questa Professione, possa recare gran lume, e vantaggio, affine d' impossessarsi delle Regole più esenziali del Contrappunto, e di vederne la loro ampia estensione esercitandosi ad esempio dei Pittori, i quali con ogni applicazione nell' Arte del Disegno, (che nella Pittura equivale all' Arte del Contrappunto nella Musica), vengono a rendersi abili, e capaci al dipingere lodevolmente, e con facilità, che nella Musica corrisponde alle Composizioni o per Voci, o per Strumenti; e siccome i Pittori esprimono nel Disegno gli atteggiamenti più singolari, e più difficili delle Figure, e delle loro parti, per sempre più giugnere alla perfezione della loro Arte, così ancora hanno praticato i Compositori più eccellenti di Musica di eseguire le maniere più difficoltose, persuasi e gli uni, e gli altri di quel celebre detto: *Arte perfeziona natura*.

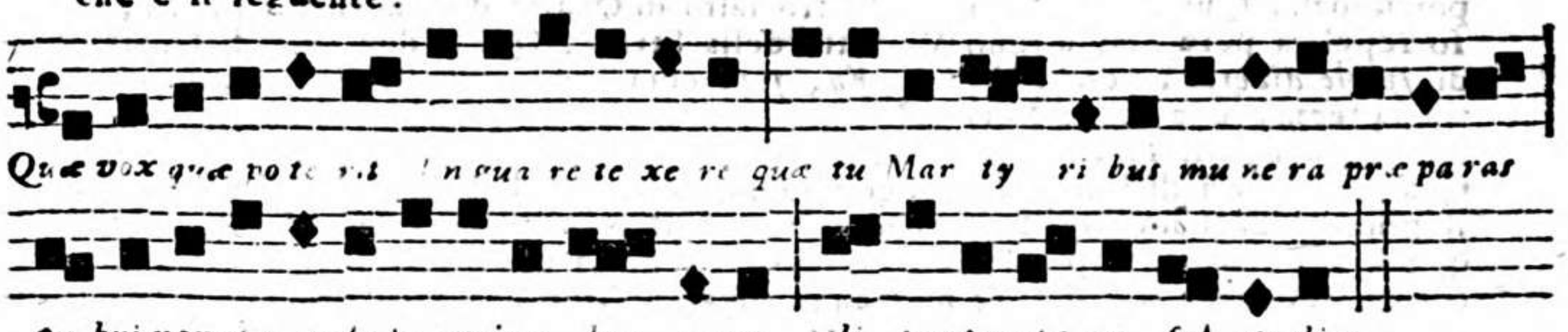
III. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dall' Inno del Vespro di più Martiri.

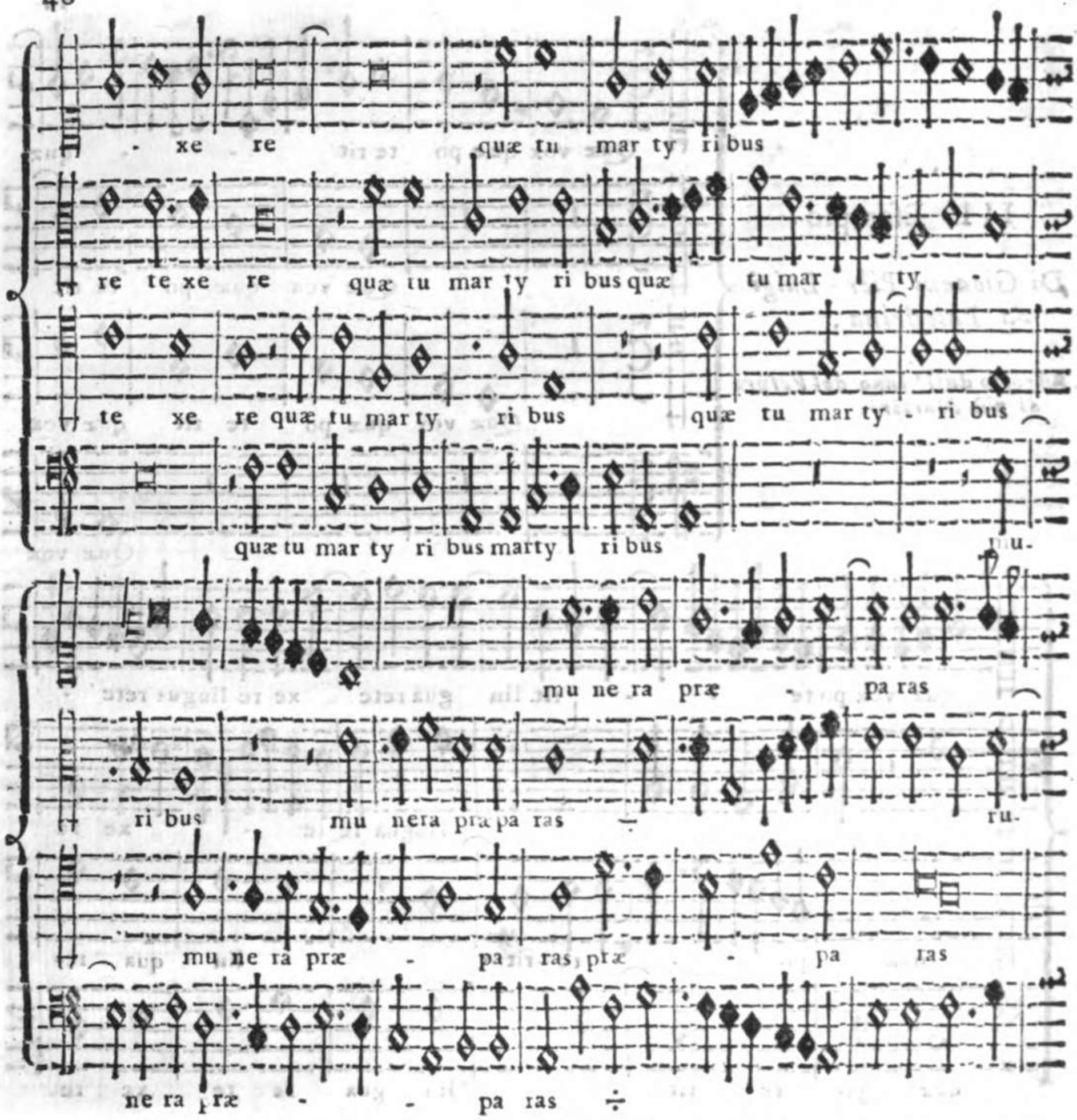


(1) Per ben comprendere il merito della presente quinta Strofa dell' Inno, conviene in primo luogo considerare con diligenza la singolar qualità del di lui Canto fermo, che è il seguente:



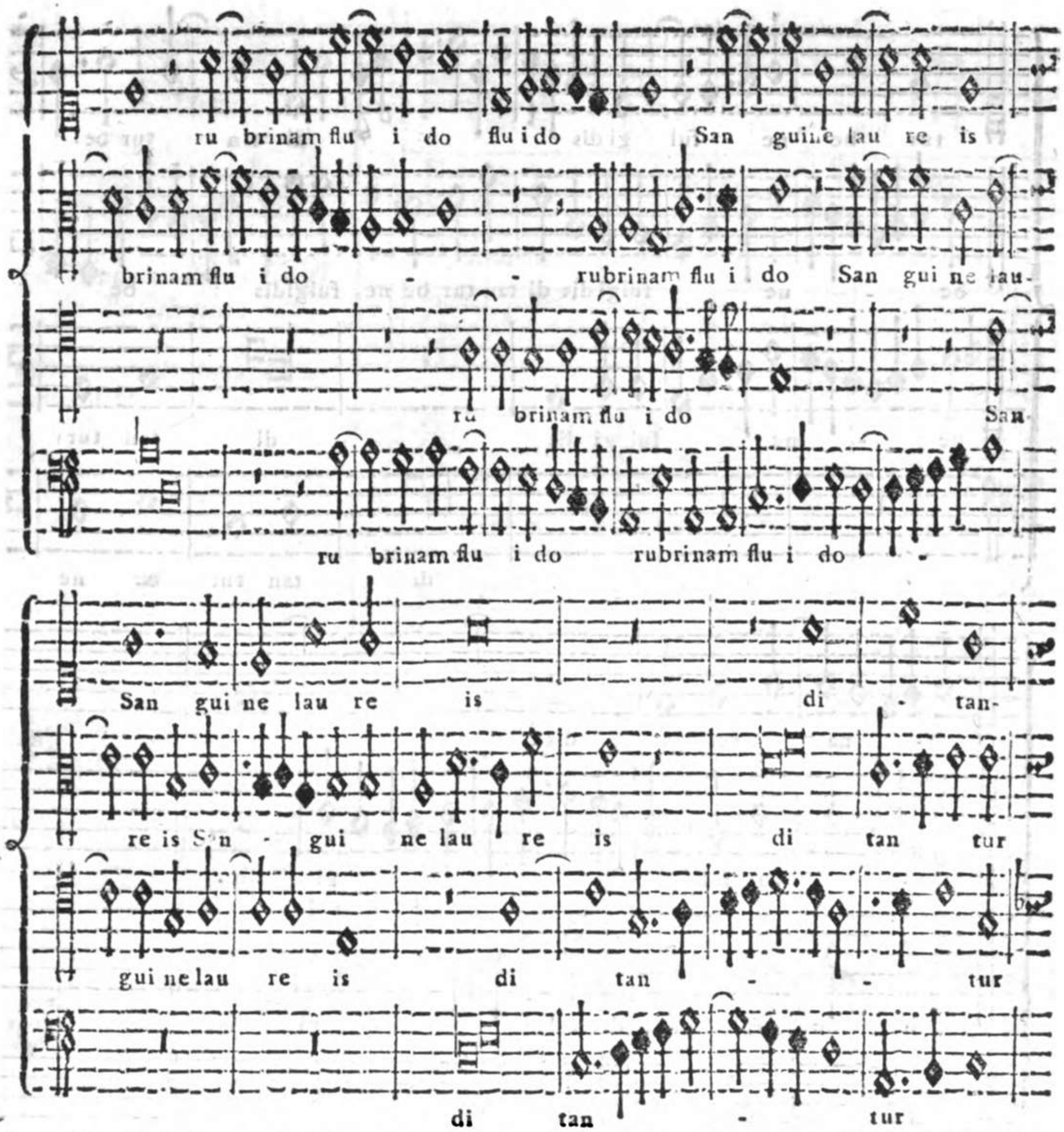
Viene usato dalla Chiesa sopra tutte le altre Cantilene negl' Inni un Canto più festoso, e giulivo, non mai però disgiunto da quella decenza, e serietà, che richiedesi nel lodare la Maestà di Dio. Il Canto di questo Inno sopra molti altri, risveglia negli Uditori, a chi ben riflette, una certa allegrezza, e innocente piacere, che muove gli animi degli Uditori a lodare con maggior fervore Iddio, ed esultare per la distinta gloria, che godono in Cielo i Santi Martiri. Osservisi come il Canto

di



di questo Inno rendesi grandioso cominciando il primo Versetto dalla Nota di sotto della Nota finale, e per una serie di cinque Note proseguendo fino alla quarta del Tuono; nel secondo Versetto forma un salto di Quarta discendente, *Fa*, *sol*, e poscia dalla Quarta del Tuono un' altro salto di Quarta discendente *La*, *Mi*; l' istesso repplica pure nell' ultimo Versetto della Strofa. Questi due salti di Quarta sono di *specie diversa*, perchè il primo *Fa*, *sol*, contiene per serie il Semituono *Mi Fa*, tra la terza, e la quarta Nota; il secondo Salto *La*, *Mi* contiene al contrario per serie il Semituono *Mi Fa*, tra la prima, e la seconda Nota. Inoltre questi due Salti di Quarta sono fra di loro diversi per ragione di due Tuoni di natura diversa, perchè il primo è di Tuono di Terza maggiore, e il secondo di Tuono di Terza minore; quindi per l' una, e per l' altra ragione vestono la Cantilena di una certa qualità, che eccita, come si è detto, nell' animo degli Uditori, salva la serietà, non piccola esultazione, ogni qual volta venga eseguito però il presente Inno da' Cantori esperti nella loro Arte, e spogliati di quegli ornamenti, o abusi, che pur troppo si sentono introdotti ad imitazione del Canto figurato nel Canto fermo. Deve avertirsi, che la mozione degli affetti prodotta dal Canto fermo non è l' istessa, che quella prodotta dal Canto figurato; questo non solo per mezzo della Melodia, ma sopra tutto dell' Armonia, della Modulazione, della varietà delle Figure, degli Strumenti, della mescolanza frequente di qualche Corda del Genere Cromatico, e di altre qualità, non

v' ha



v'ha dubbio, che s'infinua nell' animo, e vi produce ſingolar diletto; il Canto fermo per mezzo della ſola melodia, e della varia diſtribuzione, e collocazione degl' Intervalli o per ſerie, o per ſalto diſpoſti, e ſopra tutto la diverſa poſizione del Semituono Diatonico, ha forza di eccitare nell' animo degli Uditori mozioni d' affetto ſerie, e conducenti alla pietà, come richiedeſi in lodare il Supremo Creatore. A fine poſcia di ſcoprire, e rilevare l' Arte dell' eccellente Maeſtro in condurre ſopra del preſente Inno il ſuo Contrappunto con tanta felicità, artifizio, e retta diſpoſizione delle quattro Parti, che a Verſetto per Verſetto, ſempre attaccato al Canto fermo, ne forma tante Fughe di tutte le Specie, o all' Uniſſono, o all' Ottava, o alla Quinta, o alla Quarta. La naturalezza, l' eleganza propria di tale ſtile, l' Unione e retta diſpoſizione, e collocazione delle Parti, l' uſo prudente delle pauſe, acciò ſempre più riſaltino le Propoſte de' Soggetti preſi dal Canto fermo d' ogni Verſetto, poſſano ſervire di ſpecchio, e di raro eſempio per i Giovani Compoſitori, che aſpirano alla perfezione di queſt' Arte. Diſſi l' eleganza propria di tale ſtile, perchè ogni ſpecie di queſto (che ſono molte in queſta Profeſſione), ha i ſuoi ſingolari vezzi, e ornamenti, li quali, quanto le ſono proprj, altrettanto ſi rendono improprj introdotti in altra diverſa ſpecie; per eſempio, aſcoltia-

tur be ne ful gi dis di tan tur be-

be - ne fulgi dis di tan tur be ne fulgidis be-

be - ne ful gi dis

di tan tur

di tan tur be ne

- na ful gi dis.

- na ful - gi dis.

be ne ful gi dis ful - - gi dis.

- ful gi dis ful - gi dis.

mo tutto giorno i vezzi, e gli ornamenti d' un' Aria da Teatro, o feria, o buffa che fia. Certamente fe vogliamo introdurli in una Compofizione a Cappella obbligata al Canto fermo, e fenza accompagnamento di Strumenti, fingolarmente dell' Organo, non v' ha dubbio, che tal Compofizione fi renderà fnervata, e ftucchevole fuor di modo. L' Autore però del prefente Contrappunto, infinuato dalla feria, e brillante vaghezza del prefente Canto fermo, ha faputo col fuo Contrappunto, in luogo di opprimerlo, fempre più far rifaltar la fua bellezza.

In ogni Verfetto del Canto fermo di quefta Strofa forma l' Autore qualche piccola Fuga, ora Reale, ora del Tuono, ora d' Imitazione, ora alla Quinta, ora alla Quarta o fotto, o fopra, condotta con un' artificio, e naturalezza tale, che, col fottenere fempre viva le Natura del Terzo Tuono, e della Cantilena di quefto Inno, fi rende nell' ifteffo tempo dilettevole all' udito, e forprendente agli occhi; ode quefta fola Strofa, ben ponderata, potrà fervir di fpecchio, e recare un fingolar lume a quelli, che defiderano apprendere, e impoffeffarfi dell' Arte di comporre fopra del Canto fermo.

IV. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dall' Inno di un Martire.

(1)

Laus & pe ren nis glo

Laus & pe ren nis glo ri a

Laus &

Laus & pe ren nis glo ri a pe ren

Laus &

ri a glo ri a De o Pa tri Fi-

glo ri a De o Pa tri & Fi-

pe ren nis glo ri a De o Pa tri

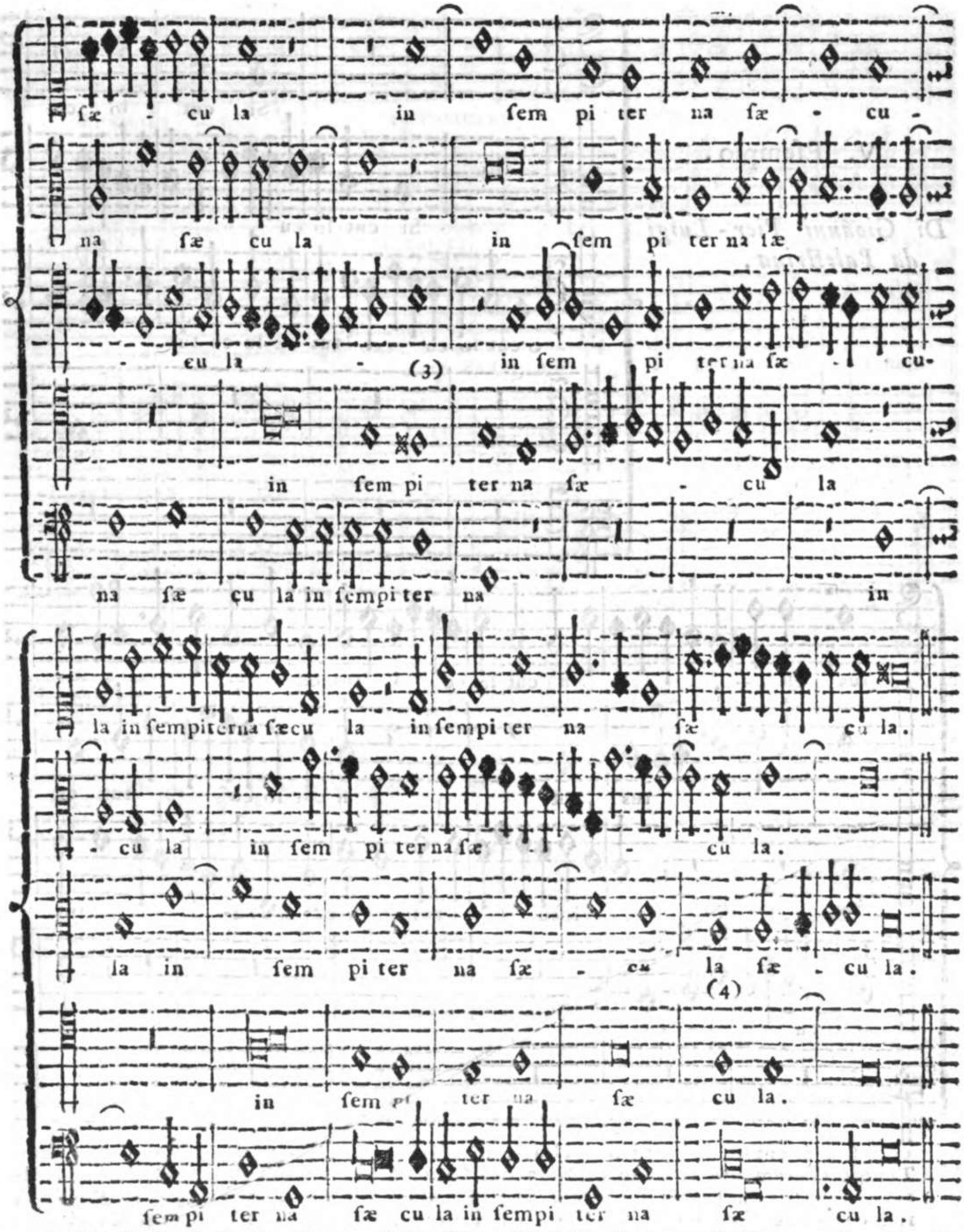
nis glo ri a laus & pe ren nis glo ri a De o

pe rennis glo ri a glo ri a De o Pa tri & Fi li o

(1) In questa ultima Strofa dell'Inno, che è pure del terzo Tuono, introduce l'Autore un' altro metodo diverso dal praticato nell' antecedente Esempio, consimile però a quello dell' Esempio II. del suddetto Palestrina, e dell' Esempio VI. di Cristoforo Morales ambidue del secondo Tuono. E' da rilevarsi nel Palestrina, come egli avendo studiato su gli Esempj de' suoi antecessori Maestri non solo del Secolo XVI. in cui egli visse, ma ancora del Secolo antecedente, seppe porre in pratica tanta varietà di Artificj da essi introdotti, con questo suo pregio singolare di pulirli, e

Fi lio - - San-
li o & Fi li o San cto si mul pa ra cli-
& Fi li o San cto si mul pa ra -
(4)
Pa tri & Fi - li o San cto si mul pa ra cli-
De o Pa tri & Fi li o San cto si mul pa ra cli to
cto si mul pa ra - cli to in sempiterna
to Sancto si mul para cli to in sem pi ter -
clito si mul pa ra cli to in sem pi ter - na sæ-
to San cto si mul pa ra cli to
(2)
- - San cto si mul pa ra cli to in sem pi ter-

purgarli da una certa rozezza, e languidezza causata non solo dal gusto alquanto sgradevole di quei tempi, ma singolarmente dal pesante amassamento loro, de' quali facevano essi pompa, lasciando quasi del tutto da parte quelli che cadevano più tosto sotto gli orecchj, che sotto gli occhj. Il Palestrina però seppe non solo purgare l'Arte del Contrappunto da tali imperfezioni, e introdurvi la pienezza dell' Armonia, la modesta vaghezza, e la melodia di ciascuna parte veramente grata, e non incomoda al Cantore, e quindi formarne un tutto perfetto. (2)

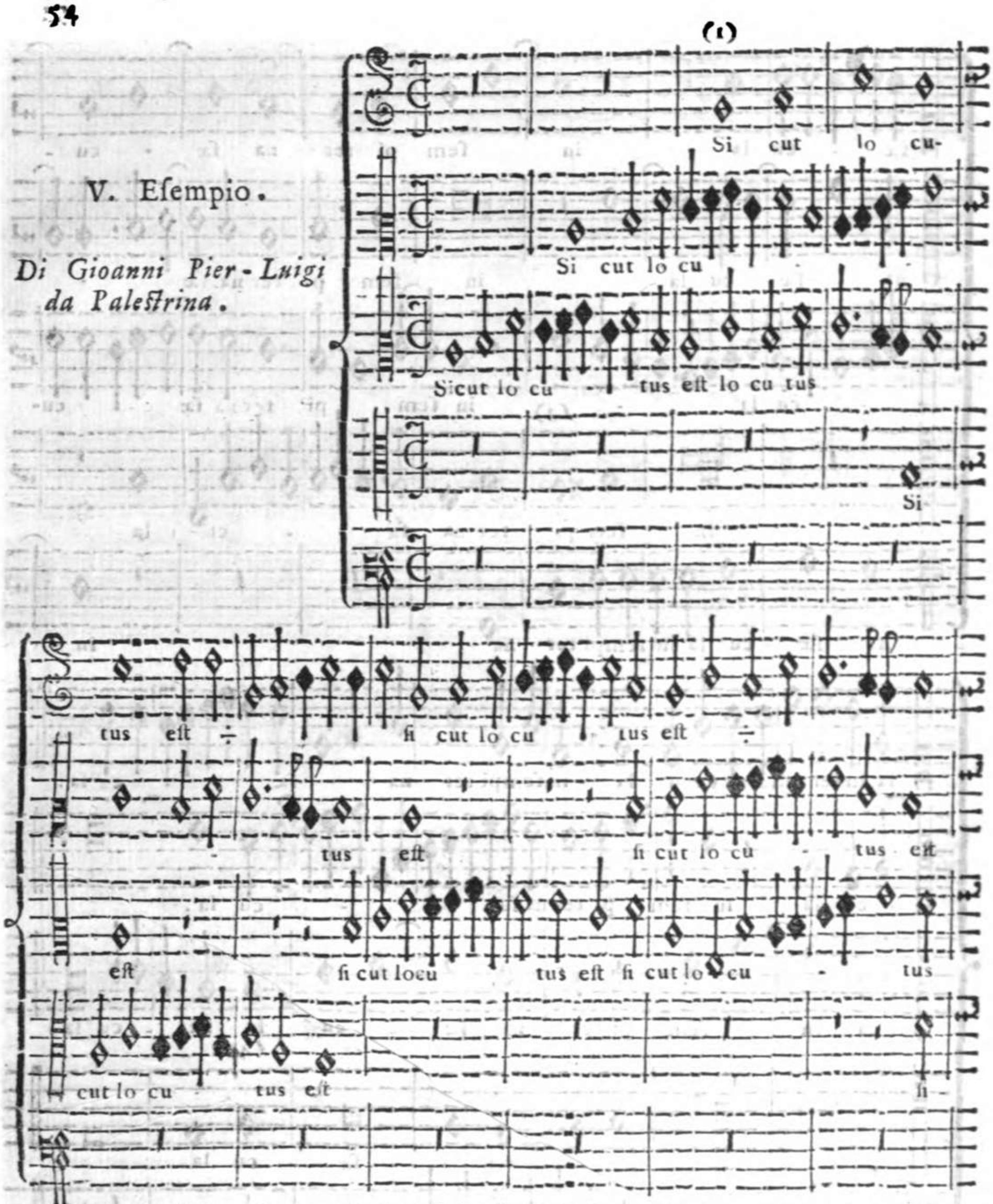


(1) Il Basso su 'l Canto fermo dell' ultimo Versetto forma un' Attacco, che vien seguito dalle altre Parti, col quale si riduce alla Cadenza di Settima, e Sesta nella Corda finale del Tuono, e poscia alla Terza del Tuono; e se nel Tenore al Num. (3) si trova segnato il ♮ alla Corda F *fa ut*, ciò vien dall' Autore praticato, non relativamente al Canto fermo, che non ammette tali accidenti di ♮ ma per ragione del Contrappunto il quale facendo la Cadenza in G *sol reut*, porta per necessità la Settima maggiore.

(4) Nell' ultima Cadenza però, in cui il Tenore termina colle Note del Canto fermo, egli

V. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.



egli si è astenuto di porre il ♮ alla Corda di *F fa ut*, perchè presentemente questo Tenore esattamente sostiene le Note del Canto fermo. Di più osservisi, che l'ultima Cadenza in luogo di cadere dalla Quinta, la quale, oltre il ♮ al *F fa ut*, richiederebbe ancora il ♮ al *D la sol re*, perchè Settima del Tuono di *E la mi*, perciò ha usata la Cadenza Plagale per evitare li due accennati ♮, abbenche il Tuono sia Autentico.

(1) Propone un Soggetto il secondo Contralto, a cui risponde il primo Contralto, il qual Soggetto è formato dalle prime Note dell'Intonazione del Cantico *Magnificat* del terzo Tuono con un'ornamento di quattro Minime aggiuntovi, il quale lo rende vago, e dilettevole, ed ecco un belissimo Esemplare per condurre una Fuga, che nell'istesso tempo dia piacere, e contenga in se tutte le condizioni, che i nostri primi Maestri hanno prescritto doversi osservare nella Fuga. Definisce Gio: Tin-

lo cu tus eſt ad Patres no - ſtros

ad Patres no ſtros A braham & ſe mi-

eſt ad Patres no (2) ſtros A bra ham

cut locu - tus eſt ad Patres no ſtros A braham & ſe mi ni e-

ſicut locu - tus eſt ad Patres noſtros A bra-

A braham & ſe mi ni e jus A bra

ni e jus in ſæ - cu la A bra ham & ſe mi ni

A braham & ſemi ni e - jus in ſæ cu la

- jus A braham & ſemini e jus A braham &

ham & ſe mi ni e jus

Tinctoris (Definit. Muſicæ MS. Sæc. XV.) *Fuga eſt idemptitas partium cantus, quo ad valorem, nomen, formam, & interdum quo ad locum notarum, & pauſarum ſuarum*, e Gioſeffo Zarlino (Inſt. Harm. P. 3. Cap. 44. Edit. del 1573.) con più preciſione dice: *Fuga eſſer la Repplica, o Reditta di una particella, o vero di tutta la modulatione fatta da una Parte grave, o vero acuta della Cantilena; da una parte, o vero dalle altre Parti del Concento, procedendo una dopo l' altra per alquanto ſpacio di tempo per gl' iſteſſi intervalli nello iſteſſo Suono, o Voce; o veramente per una Diapaſon, o ver Diapente, o pure una Diateſſaron più grave, o più acuta*. Tutte le condizioni accennate dal Zarlino, nella prima Specie di Fuga da eſſo eſpoſta, riſcontranſi nella preſente Fuga, le quali devon dedurſi dalla Propoſta del Soprano,

perchè

ham & ſemi ni e jus in ſe - cu la in ſæ

A braham & ſemini e jus in ſæ - cu la in ſæ cu la in

in ſæ - cu la in ſæ - cu la in ſæ cu

ſe mi ni e jus in ſæ - - cu la.

in ſæ cu la in ſæ - - cu la

- - cu la.

ſæ - - cu la.

la in ſæ cu la

in ſæ cu la.

perchè queſto cominciando in *G ſol re ut*, viene ad uniformarſi più delle altre Parti all' Intonazione del Terzo Tuono. Per la qual coſa due Contralti riſpondono alla Quinta ſotto, il Tenore all' Ottava ſotto. I due Contralti ripigliano il Soggetto alla Quarta ſotto, così le altre Parti a vicenda. Avvertaſi però che il ripiglio del Soggetto in *D la ſol re*, non dicono *Do re mi fa ſol mi*, come fa la Propoſta del Soprano, ma dicono *Re mi ſol fa ſol la fa*, e perciò queſte Riſpoſte non ſono ſimili che di Figure, ma non già in tutto di Sillabe, ne d' Intervalli; e ciò è ſtato praticato dall'Autore, per non dare alla Corda di *F fa ut* il ♮. Per la qual coſa rilevaſi, che l' Autore ha giudicato meglio di non riſpondere realmente, che ammettere il ♮.

(2) Nella ſeconda Parte dell' Intonazione propone un' altro Soggetto tutto diverſo dal Canto fermo, il quale con molta Arte conduce ſino al ripiglio d' altro Soggetto d' Imitazione in qualche modo coerente alla Cadenza finale del Terzo Tuono.

VI. Esempio.

Di Placido Falconio.

Introito del Commune de' Martiri nel Tempo Pasquale.

San cti tu i San-
Sancti tu i Do mi ne San
(1) San cti tu i Do mi ne ÷
San cti tu i
San cti

cti tu i Do mi ne be ne di cent te be ne-
cti tu i Do mi ne be ne di cent te
Do mi ne be ne di - cent te be
Do mi ne be ne di-
tu i Do mi ne be ne di cent te ÷

(1) Tra le Compofizioni fatte da' Maeftri dell' Arte fopra del Canto fermo, fono fingolari quelle fopra degl' Introiti, che vengono ufati, fpecialmente dalle Cattedrali, ed altre Chiefe nelle principali Solennità. In due modi praticarono quefta forta di Compofizioni, il primo fu che fopra del Canto fermo cantato per lo più dai Baffi, le altre parti vi componevano all' improvvifo, formando una fola Melodia affieme tutti i Soprani, l' ifteffo tutti i Contralti, così pure tutti i Tenori, venendo a formare col Baffo un Contrappunto a quattro Voci, come con mio gran piacere, ed ammirazione intefi cantare nel 1747. dai Cantori Pontifizj in Roma nella Bafilica Patriarcale di S. Gio: Laterano il giorno dell' Afcenfione di N. S. G. C., qual modo di cantare vien chiamato *Contrappunto alla mente*. Ritrovanfi efpofte le Regole

dicent te glo ri am re gni tu i di cent

be ne di cent te glo ri am re gni tu i di cent glo-

ne di cent te gloriam regni tu i di cent

cent te glo ri am re - gni tu

glo riam regni tu i di cent

glo ri am re gni tu i di - cent

ri am regni tu i di - cent

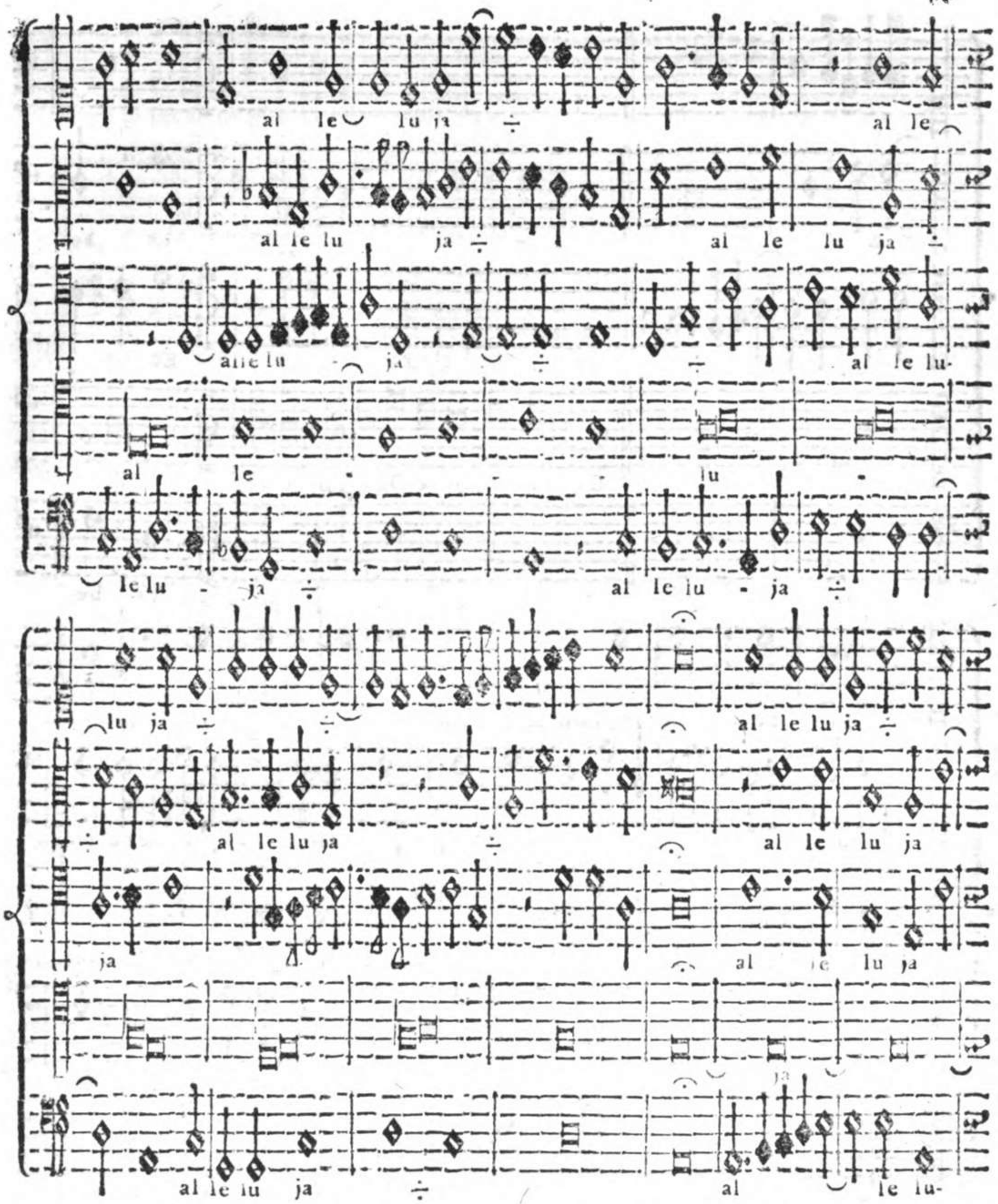
- glo ri am re gni tu - i di cent

i di - - cent

- glo riam regni tu i di - - cent al-

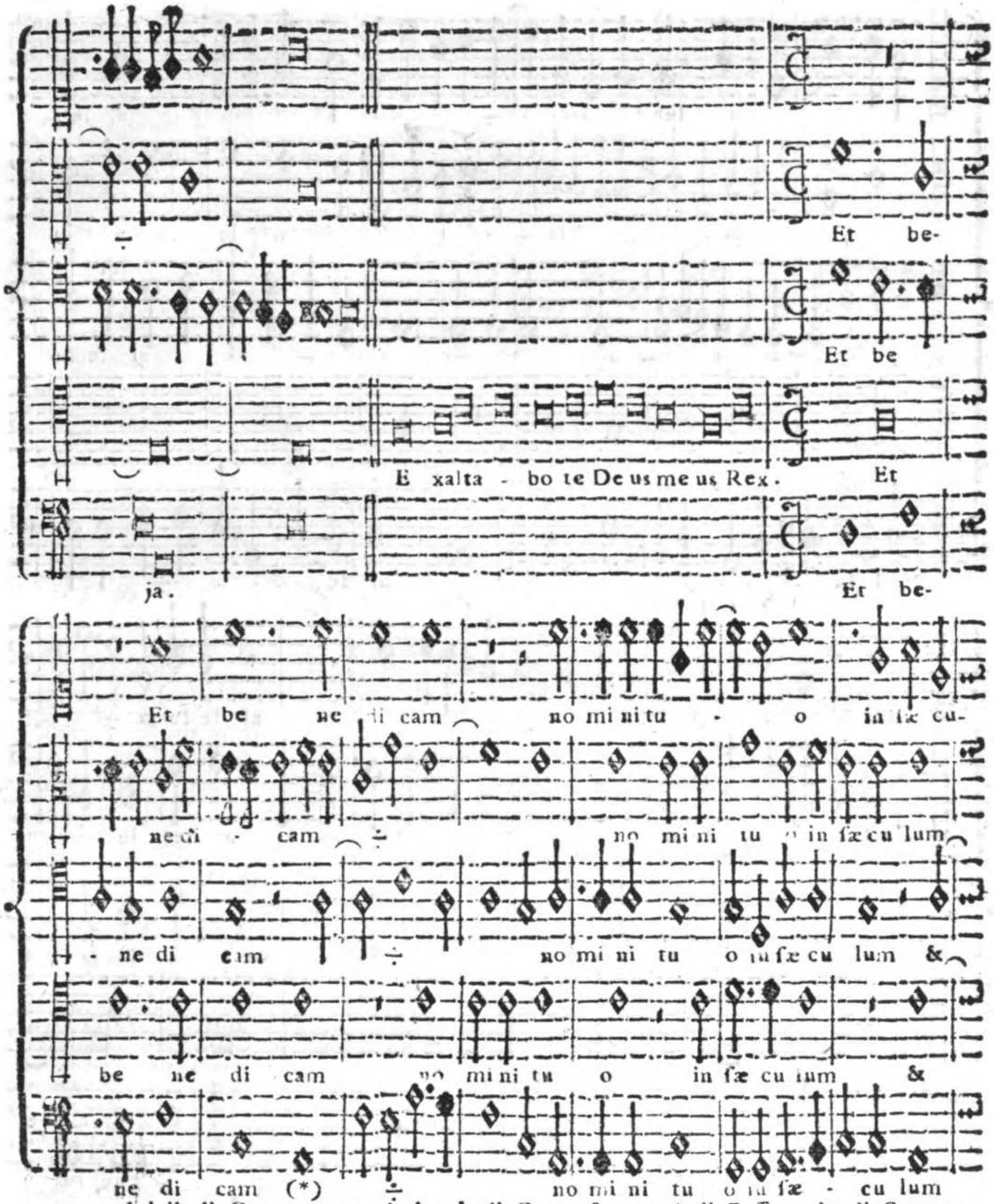
per comporre tal Contrappunto da Pietro Aaron (Toſcan. Muſic. lib. 2. Cap. 21.) Zarlino (Inſt. Harmon. P. 3. Cap. 58.) P. Lodov. Zacconi (Pratt. di Muſi. Lib. 2. Cap. 34.), e da altri, ma ſingolarmente da Gio: Maria, e Bernardino Nanini in un Tratt. MS. Queſte Regole, appreſe eſattamente dai Cantori, vengono a formare tanti Componimenti di Muſica all' improvviſo, e che devono ſervire di Eſempio, e ſtimolo ai Maeſtri di Muſica, e Compoſitori a ſempre più applicarſi allo ſtudio, e impoſſeſſarſi delle vere Regole della loro Arte. L'altro modo è quello, che riſcontraſi nel preſente Eſempio praticato da queſto Autore, e da altri, ſingolarmente del P. Coſtanzo Porta Minor Conventuale. Conſiderando queſti Maeſtri, che non è facile il provedere le Cappelle di Cantori tutti capaci di comporre l' accennato *Contrappunto*

alla

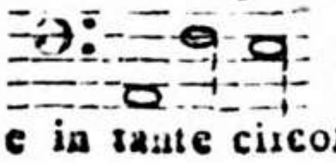


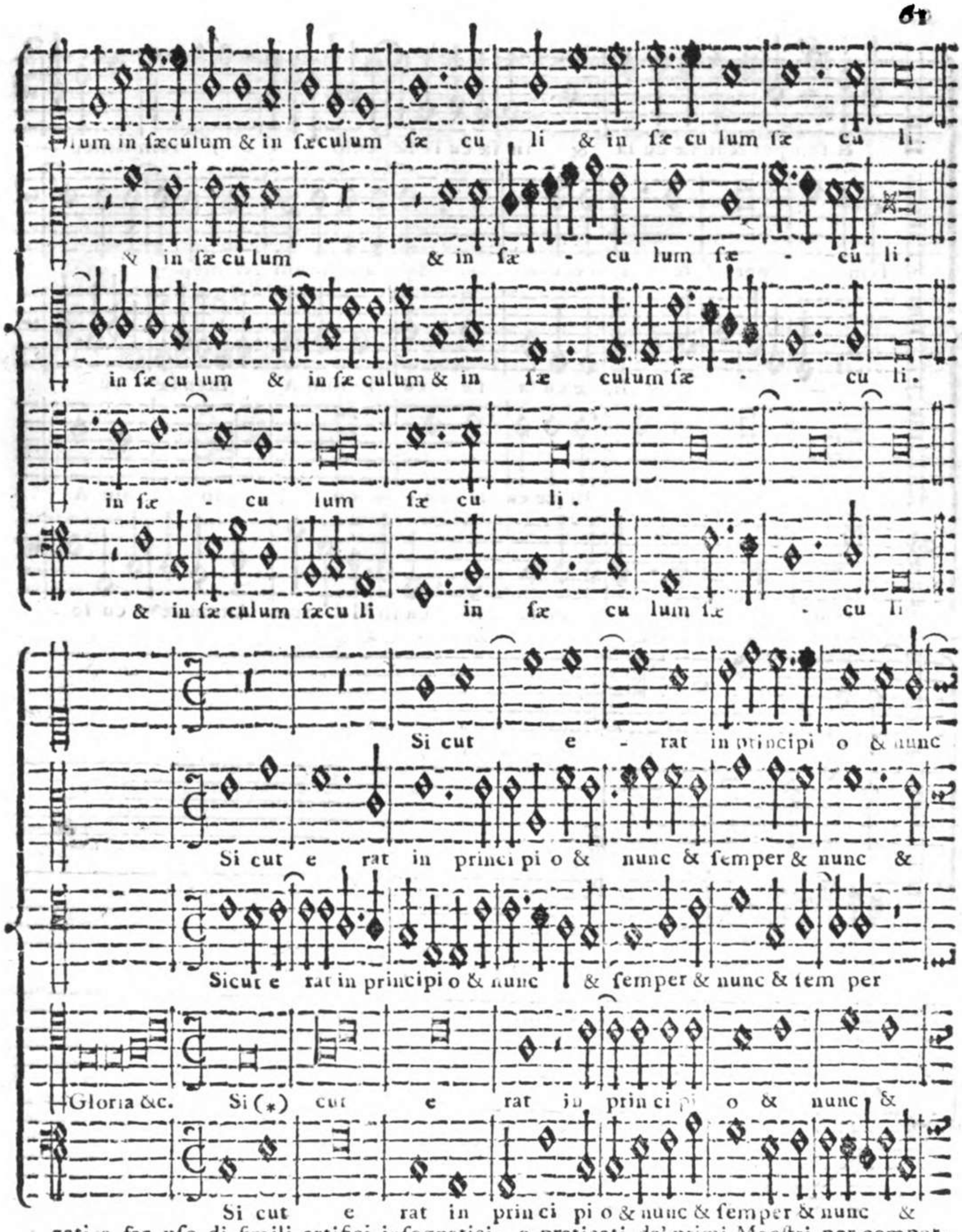
alla Mente, così chiamato per diſtinguerlo dal Contrappunto ſcritto, che nominarono *ad videndum* (Giovanni del Lago Introdut. de Muſica), ſi applicarono a comporli, e darli alla luce colle Stampe per comodo de' Cantori.

Nel principio del preſente Introito non ſi uniforma l' Autore all' uſo praticato da eſſo negli altri Introiti, e dagli altri Compoſitori ſopra conſimili Compoſizioni, di laſciare cioè l' Intonazione ſcoperta ſenza Contrappunto, ma incomincia a formare il Contrappunto ſubito ſu le prime Note del Canto fermo. Propone ſu 'l principio un bell' Attacco, che felicemente conduce fino ad un' altro ſopra le parole *benedicent te*, a cui riſponde più di Figure, che d' Intervalli, e Sillabe; l' iſteſſo pratica pure ſopra le parole *gloriam regni tui*, e all' *Alleluja*, che termina l' Introito. Poſcia dopo l' Intonazione della prima Parte del Verſetto del Salmo in Canto fer-



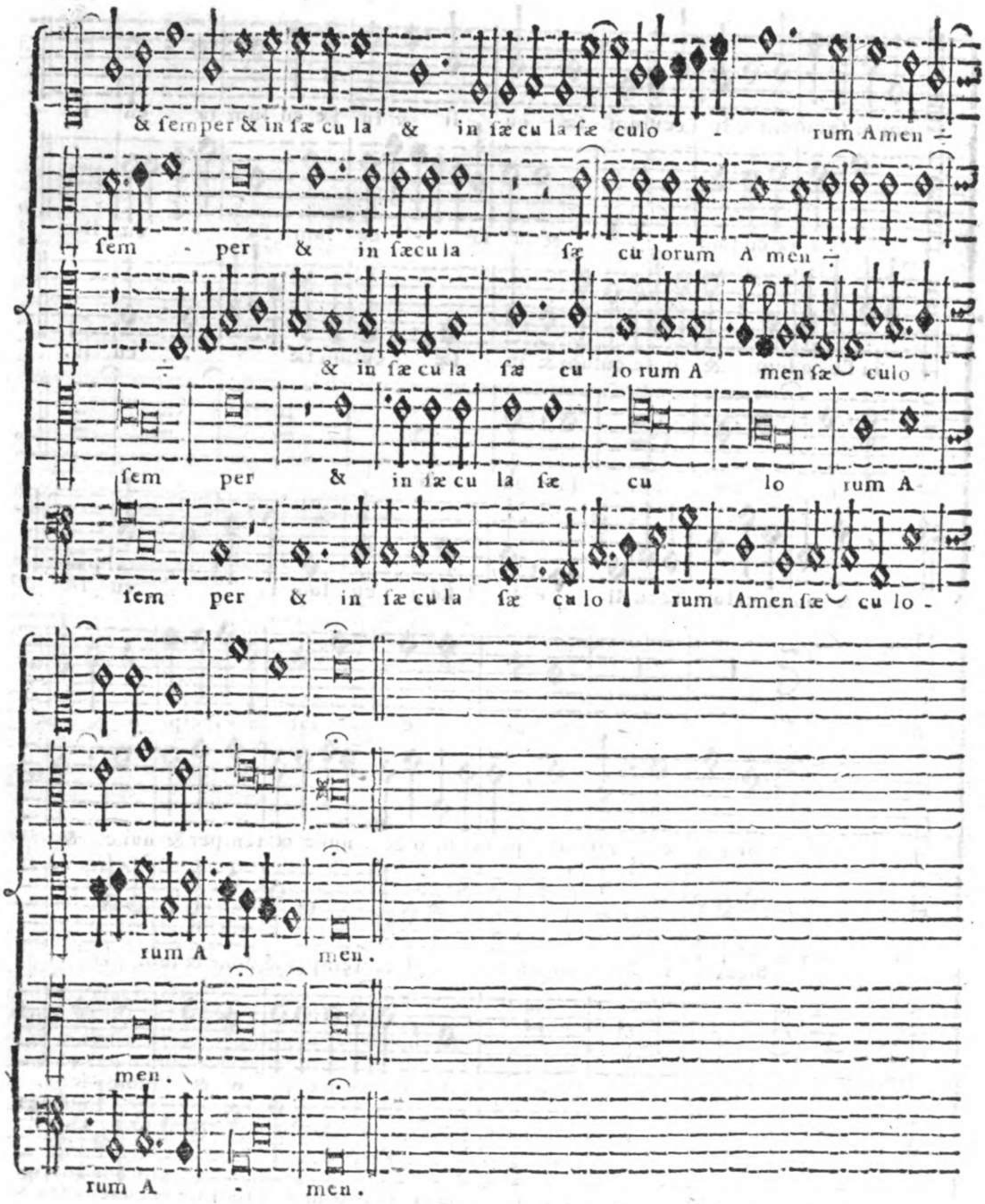
mo, ripiglia il Contrappunto imitando il Canto fermo sì il Basso, che il Soprano. Questo all'Ottava sopra, e il Basso alla Quinta sotto, il qual Basso ritorna come vedesi al segno (*) a repplicare sopra le medesime parole *& benedicam* l'Imitazione istessa, che non è nè di Figure, nè d'Intervalli, ma di sole Sillabe, stantechè, siccome è proprio dell' Imitazione ad esser simile alla Proposta o di Figure, o d'Intervalli, o di Sillabe, questa seconda Imitazione non è simile, che di sole Sillabe, le quali formano diversi Intervalli, come vedesi nell' Esempio seguente, in cui non imita, che le due prime Note della Proposta.

prima Risposta  seconda Risposta  Servono di singolar comodo al Compositore queste due Risposte, e in tante circostanze siamo forzati



zati a far uso di simili artificj insegnatici, e praticati da' primi Maestri per comporre Fugato, specialmente sopra del Canto fermo.

In questo *Sicut erat* il Soprano nell' istesso modo, che nell' antecedente Versetto, risponde all' Ottava sopra alla Proposta del Tenore obbligata al Canto fermo. Nel contrappuntizare, che fanno le Parti, il Basso risponde alle tre prime Note del Canto fermo formato dal Tenore in qualche modo di Figure, di Sillabe, e d' Intervalli; e perchè varia la seconda Nota al segno (*), la Risposta viene ad essere d' Imitazione. E quì è da notarsi, nonostantechè la Fuga d' Imitazione per se stessa sia d' inferior condizione della Fuga Reale, e del Tuono, ella è però di grande utile, e frequentemente usata in tal sorta di Composizioni, come ognuno potrà da se riscontrare nel presente Esemplare, in cui le Risposte d' Imitazione, di qualunque sorta sieno, sono in maggior numero, che le Reali, e del Tuono.

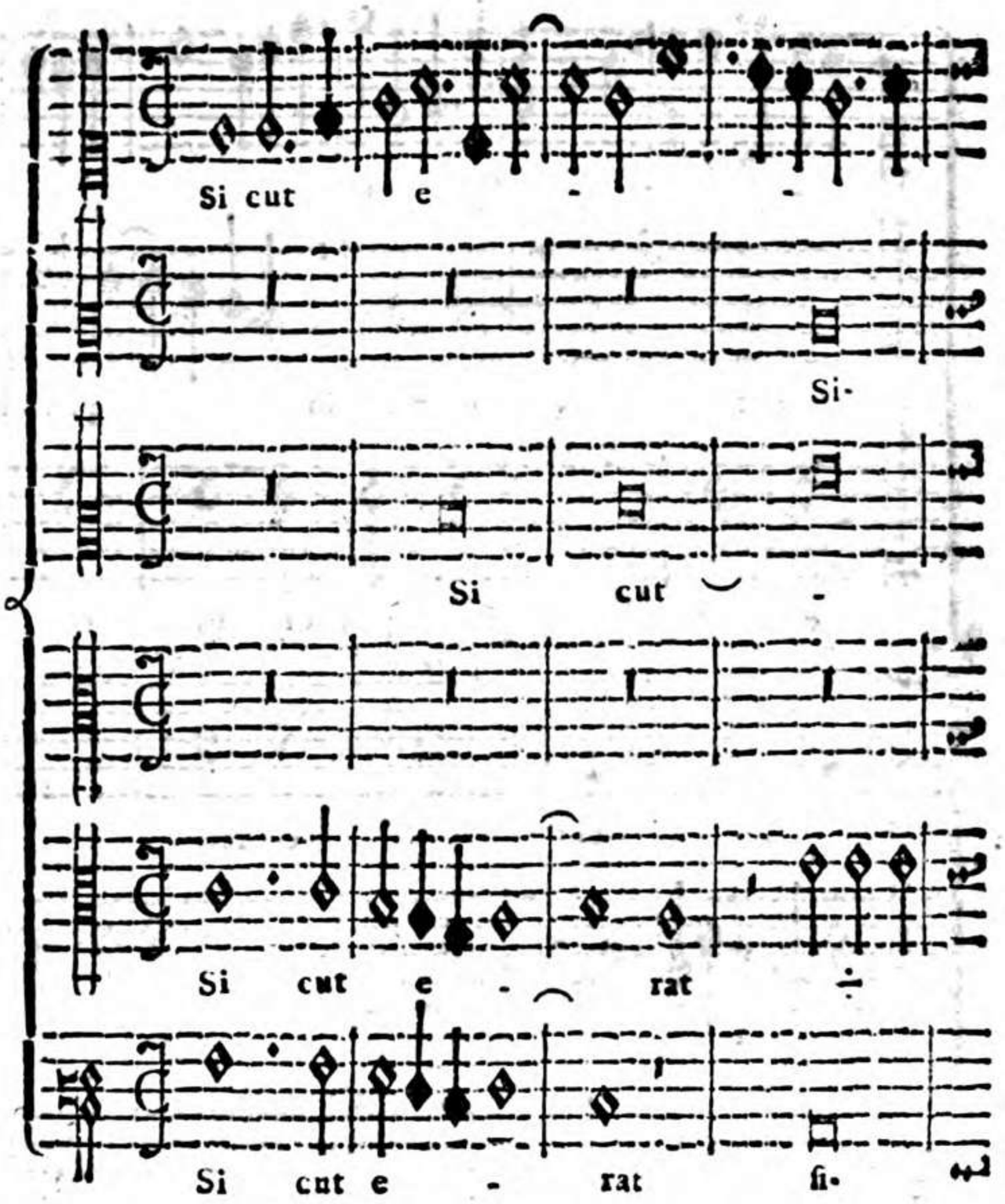


Si diſtinguono nel fine di queſto *Scut erat* le Riſpoſte d'Imitazione formate ſopra le parole *& in ſæcula* dal Soprano all'Ottava ſopra, dal Baſſo all'Ottava ſotto, dal Contralto alla Terza ſopra, e dal Tenore alla Quarta ſotto, le quali quatro Parti imitano il Tenore, che terminata la Nota Caraterifica, conduce la Cadenza particolare del Terzo Tuono ſino al fine. E quì è da notarſi, come queſto Contrappunto, abbenchè le Parti vicendevolmente facciano alcune piccole pauſe, ritrovaſi però pieno d'Armonia, il che è ſtato praticato dall'Autore a imitazione del Paleſtrina, il quale, ſiccome ſi è dimoſtrato all'Annotaz. (1) pag. 50. 51. fu il primo, ſenza generarvi confuſione, a introdurre tal pienezza d'Armonia nelle Compoſizioni, affinchè non ſi rendeſſero languide, come erano quelle de' Maeſtri ſuoi Anteceſſori.

VII. Esempio.

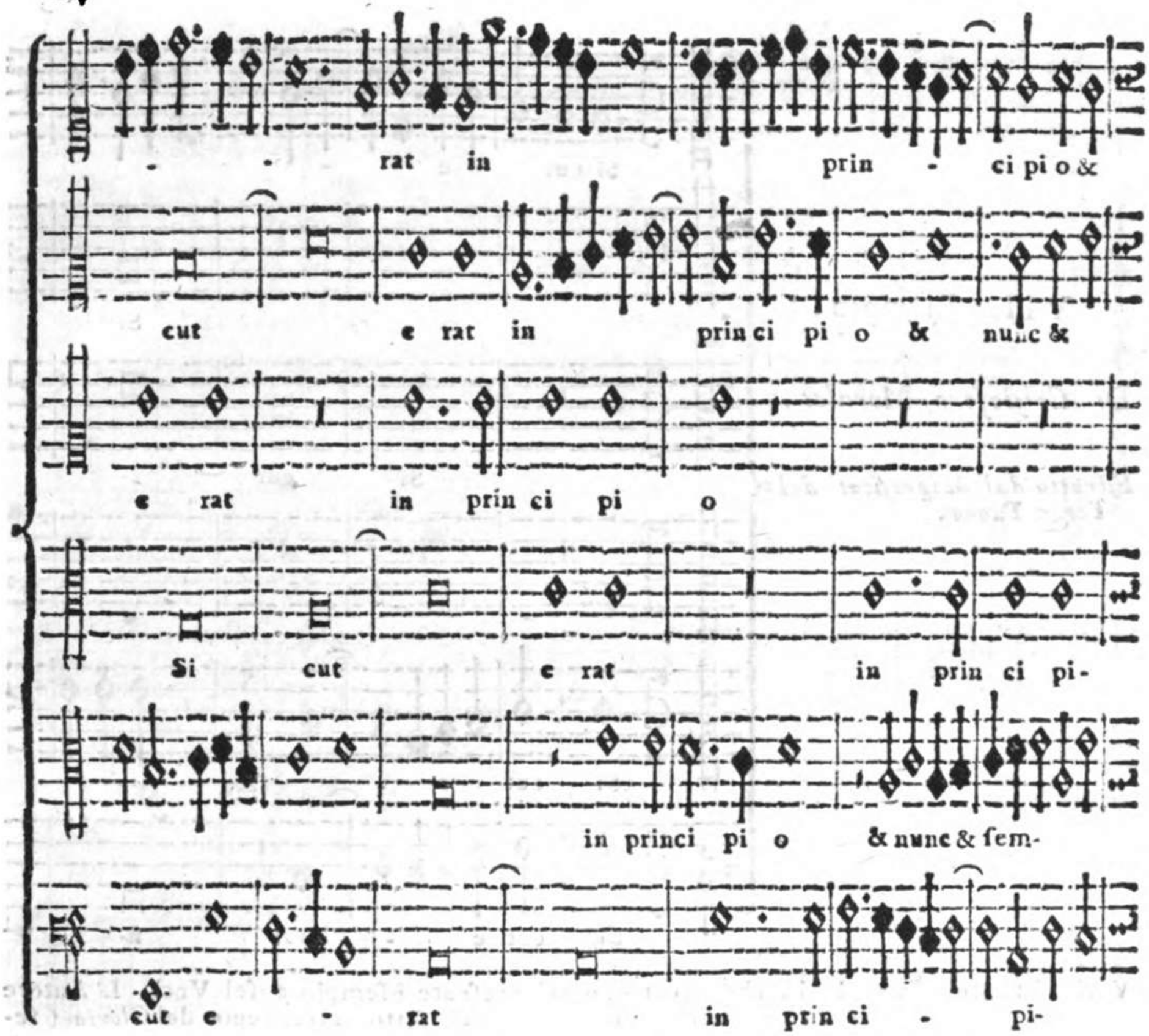
Di Cristoforo Morales.

Estratto dal Magnificat del Terzo Tuono.



Varie sono le osservazioni, che occorrono nel presente Esempio a sei Voci. L'Autore incomincia in *A la mi re*, perchè terminando il Versetto antecedente del *Gloria* (secondo la Finale abbracciata dall'Autore) nell'istessa Corda d'*A la mi re*, questo serve affinchè i Cantori più facilmente possano ripigliare il susseguente Versetto. Ciò si comprova, perchè il Basso con li Armonici del Tenore, e del Soprano cominciando in tal Corda, hanno avuto campo di passare ad altra Corda, che sia coerente alla prima Nota dell'Intonazione, che è *D la sol re*, secondo il di lui metodo stabilito. Forma l'Autore col Canto fermo una Specie particolare di Canone alla Quinta sotto proposto dal secondo Contralto, al quale risponde il primo Tenore in *G sol re ut*, che è la Corda, nella quale incomincia l'Intonazione del terzo Tuono; questo primo Tenore viene a formare le Note precise del Canto fermo, che sono *Do re fa fa mi fa sol fa*, quando che il Contralto nella Proposta varia le Sillabe, che sono *Re mi sol sol fa sol la sol*; da ciò ne viene, che questo non è Canone rigoroso, perchè sostenendo la realità delle Figure, non sostiene tutta la realità delle Sillabe, e degl'Intervalli. Che l'Autore, uomo celebre di quei tempi, condiscepolo del Palestrina, e aggregato in Roma fra i Cantori Pontificj l'Anno 1535. abbia mancato, col non adempire tutte quelle condizioni, che richiedonsi nei Canoni all'Unissono, all'Ottava, alla Quinta, e alla Quarta, ne' quali la Risposta deve essere rigorosamente simile alla Proposta di Figure, di Sillabe, e d'Intervalli, non v'è luogo di crederlo, attesochè esaminate da me quattro Edizioni dei *Magnificat* a 4. Voci del 1542., 1545., 1575., e 1614., non trovasi segnato il vocabolo di *Canone* se non nell'ultima delle quattro indicate Edizioni, il qual vocabolo probabilmente vi sarà stato aggiunto da qualche imperito, e contro la mente dell'Autore, tanto più che egli, lasciando la Cappella Pontificia, era già, come dice Matteo Fornari (Narraz. Istor. della Cap. Pontif.), partito da Roma per la Spagna nell'Anno 1540., sicchè non fu assistito da esso alla Stampa della prima delle indicate Edizioni, che ho sotto degli occhi. Conobbe egli non v'ha dubbio, che rettamente non potevasi tal sorta di Artificio chiamarsi rigorosamente *Canone*, stantechè nelle tre prime Edizioni, tanto nel *Sicut erat* di questo *Ma-*

gni-



gnificat, quanto che negli altri del Quarto, Quinto, Settimo, e Ottavo Tuono, ne' quali ha sempre formato tal artificio, affinchè ciascuna Parte potesse cantarsi con quegl' istessi Intervalli, e Sillabe, come dall' Autore erano state composte. Al contrario nei due *Sicut erat* dei *Magnificat primi*, & *secundi Toni* forma nel primo un *Canone* chiuso, cioè scritto in una sola le due Parti in *Sub Diatessaron*, e nell' istesso modo un *Canone ad Diapason* del secondo Tuono, e in ambedue trovansi notati i segni della Ripresa .§., e della Finale ⌒ per regola del Conseguente, indizio per se stesso manifesto, che l' Autore ha avuto intenzione di formare due esatti Canoni. Non v' è nemen luogo di dire, che l' Antecedente del presente artificioso Componimento del terzo Tuono debba cantare il *Fa* col ♮, affinchè le Sillabe, e gl' Intervalli del Conseguente si uniformino a quelli dell' Antecedente, perchè ognuno esaminando il Contrappunto, potrà da se stesso facilmente riconoscere, che l' accennato *Fa* non deve in niun modo, nè può cantarsi col ♮. E quando l' Autore ha voluto che qualche Corda si canti col ♮, egli ve l' ha segnato, come si vede nel Versetto *Sicut locutus est* del *Magnificat Quarti Toni*.

In oltre, siccome nei Canoni alla Seconda, Terza, Sesta, e Settima, e in tutti quelli al contrario, o Roversi non si osservano sempre gl' Intervalli, se non che a tenore che richiede il Tuono della Composizione; così l' Autore del presente Canone non sempre si è obbligato all' osservanza esatta degl' Intervalli. Servirà di prova concludente a quanto abbiam detto, quanto lasciò scritto il P. Atanasio Kircher (Musurg. Univers. lib. 5. Cap. 20. pag. 383. T. 3.) *Canones . . . suntque duplicis generis; primo soluti & liberi, secundo restricti & obligati*. E più sotto parlando della prima specie, così si esprime. *Canon liber & solutus expansus, & triphonus, iisdem legibus servatis constituitur quibus praecedentes; in hoc solum differentia est, quod expansi majori libertate donentur, & aliquam vagandi pro libitu licentiam obtineant*.

nunc & ſem per & nunc & ſem - - per &

ſem per & nunc & ſem - per & in ſæcu la ſæ cu lo-

& nunc & ſem per & in

o & nunc & ſem per

per & nunc & ſemper ÷ &

o & nunc & ſem - - per & nunc & ſem - per

in ſæcu la ſæ culorum A men ſæ culorum A - men ÷

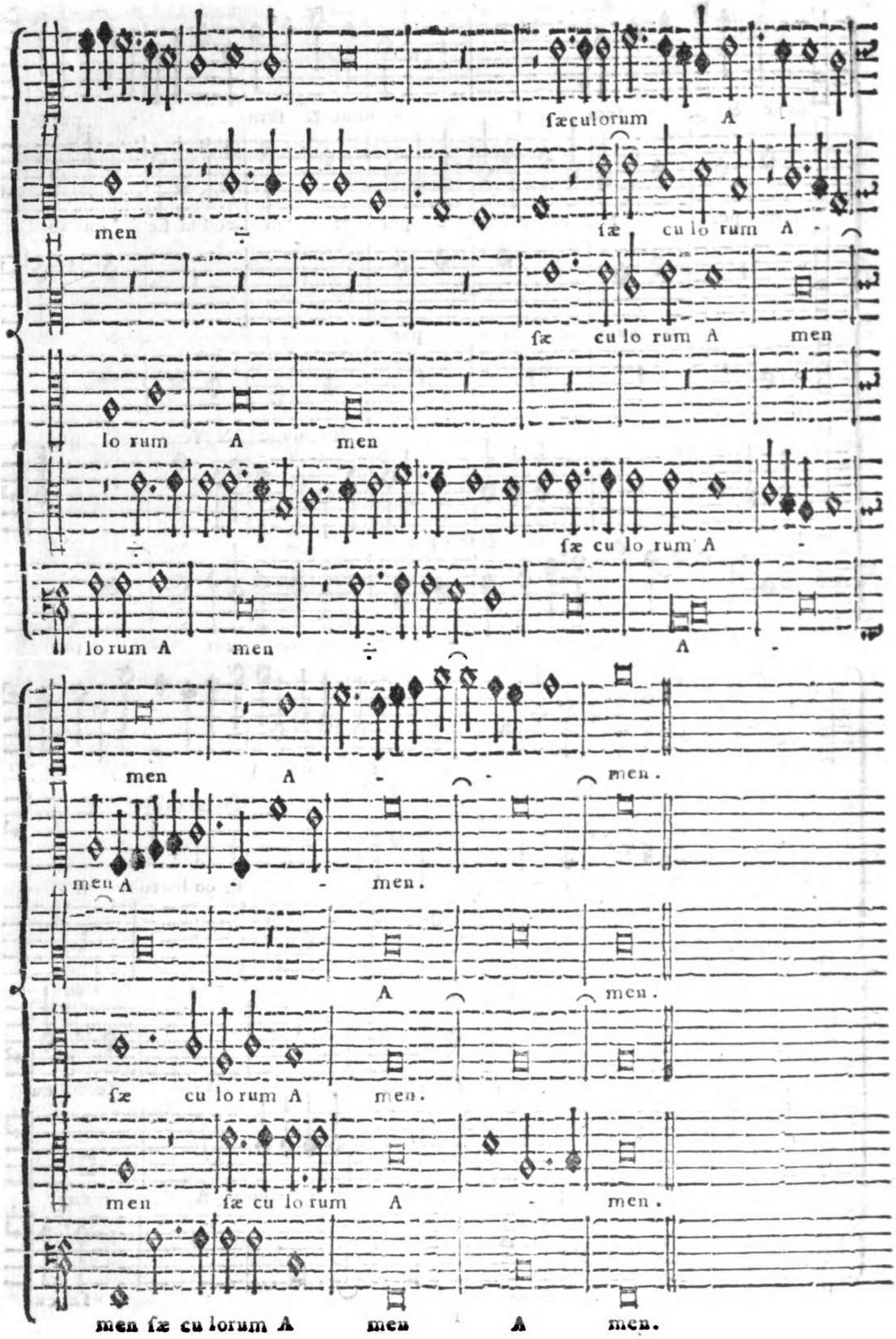
rum Amen ſæculo - rum A men ſæ cu lo rum A

ſæ cu la ſæ cu lo rum A men

& in ſæcu la ſe cu-

in ſæ cu la ſæ culorum A men

& in ſæcu la ſæ cu-


fæculorum A
men ÷ fæ cu lo rum A -
fæ cu lo rum A men
lo rum A men
fæ cu lo rum A -
lo rum A men ÷ A -
men A - men.
men A - men.
A men.
fæ cu lo rum A men.
men fæ cu lo rum A - men.
men fæ cu lo rum A men A men.

QUARTO TUONO PLAGALE

La di cui corda finale è *E la mi* grave.

IL Quarto Tuono è contenuto nella ſeconda Specie dell' Ottava, le Corde eſtreme del quale ſono *B.* ♮, e ſi compone della ſeconda Specie della Quinta *E.* ♮, e della ſeconda Specie della Quarta poſta ſotto la Quinta, che è *B. E.* (1), come riſcontraſi dall' Eſempio ſeguente:

Vien traſportato queſto Tuono per b molle alla Quarta ſopra, come ſegue:

Le Compoſizioni del preſente Tuono hanno principio in una delle ſei Corde, che ſono *C. D. E. F. G. a.* (2). Le Cadenze Regolari ſono *E.* ♮ *G.* (3); ma per le ragioni addotte nel terzo Tuono, in luogo di ♮ vien praticata la Cadenza in *a.*; tanto più che la Corda *a.* ſerve di Cadenza media all' Intonazione, o Cantilena della Salmodia. Le Cadenze finali Romane ſono in *E. G. a. F.* Alcune d' altri Riti, ritrovanſi anche in *D.* (4).

(1) *Zarlino Inſtit. Harmon. Parte 4. Cap. 21. P. Steph. Vanneus Reconet. de Muſica lib. I. Cap. 51.*
(2) *Nicol. Wollicius Enchirid. Muſic. Lib. 3. Cap. 8. P. Vanneus loc. cit.*
(3) *Zarlino loc. cit.*
(4) *Storia della Muſica T. I. Tav. II. pag. 381., e Tav. V. pag. 398.*

QUARTO TUONO.

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

Quarta Antifona del secondo Vespro di Natale.

Mi - se ri cor di a mi-

Mi se ri cor - - di a

(1)

Mi se ri cor di a & co pi-

A pud Do mi num

Mi se ri cor di a &

(2)

se ricor di a & co pi o sa a pud e - um

& co pi o - sa a pud e - um a-

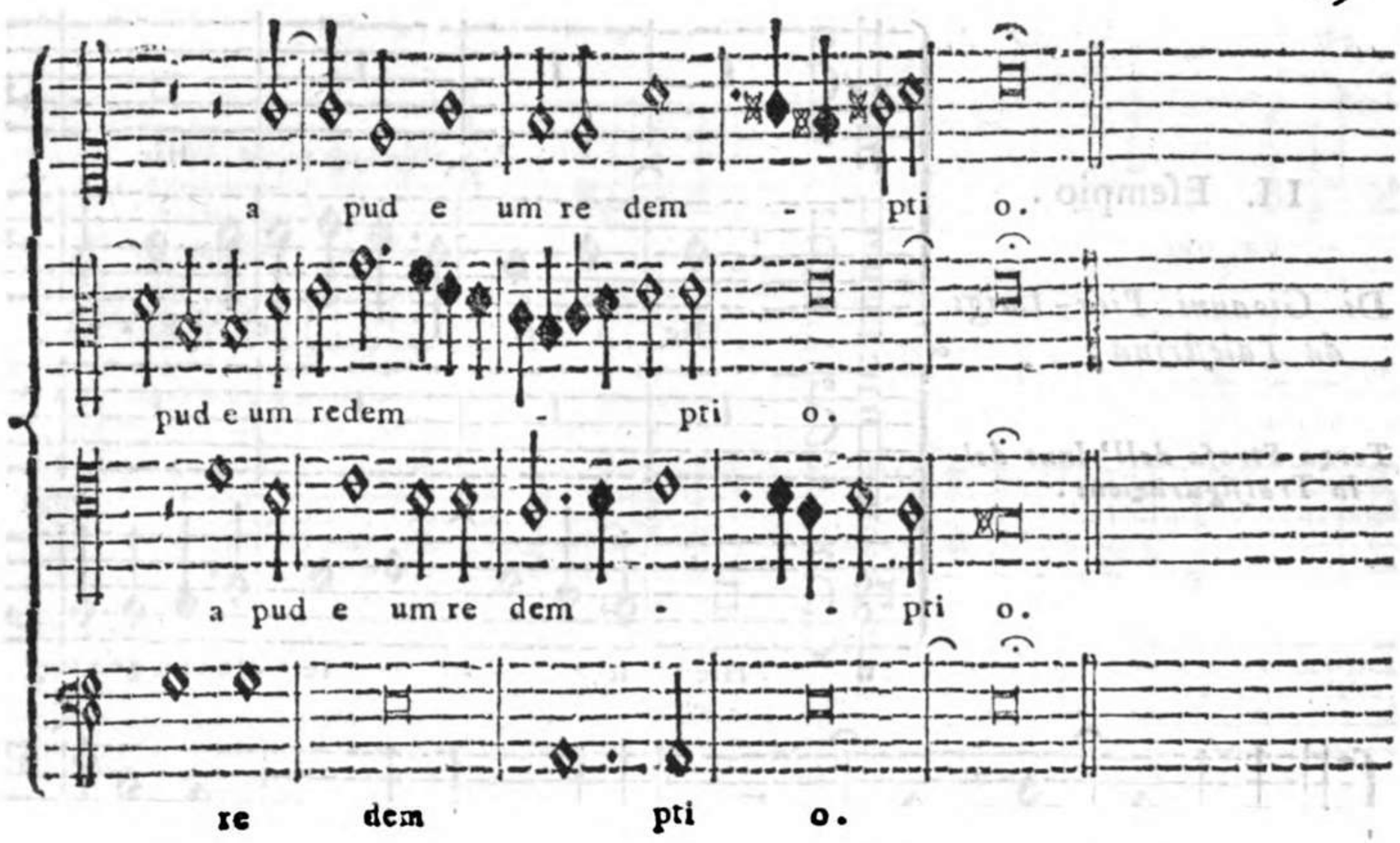
o sa & co - pi o - - sa a pud e um

co pi o sa a pud e um

(1) Due piccole Fughe d' Imitazione trovansi sopra il Canto fermo della presente Antifona, l' una sopra la parola *Misericordia*, e l' altra *apud eum* condotte con chiarezza, e brevità. Merita singolar osservazione il Soprano al Num. (2) sopra le parole *& copiosa*, che salva due Quinte col Basso frapponendovi una sola Semiminima.

Non sarà inutile di nuovo rittoccare quel Precetto quasi unico, e solo restato nella mente, e in bocca di molti Compositori di Musica, di non praticare per moto retto le due Quinte, le due Ottave, e li due Unissoni. Antimo Liberati, uomo versatissimo tanto nella Pratica, che nella Teorica di Musica, in una sua lettera ad Ovidio Persapegi stampata in Roma l' anno 1685. pag. 45. lasciò scritto: *E perchè la vera harmonia nasce dalla varietà delle Consonanze, e Dissonanze, e dalla mescolanza del grave, e dell' acuto, perciò due Diapason continuate con moto simile, (non facendo variatione veruna d' harmonia per esser veramente perfette similissime) sono prohibite dalle buone Schole à farsi; e non perchè gli dia nocumento, o difetto l' esser perfette, come stimano i Musicastri ignoranti;*

Et

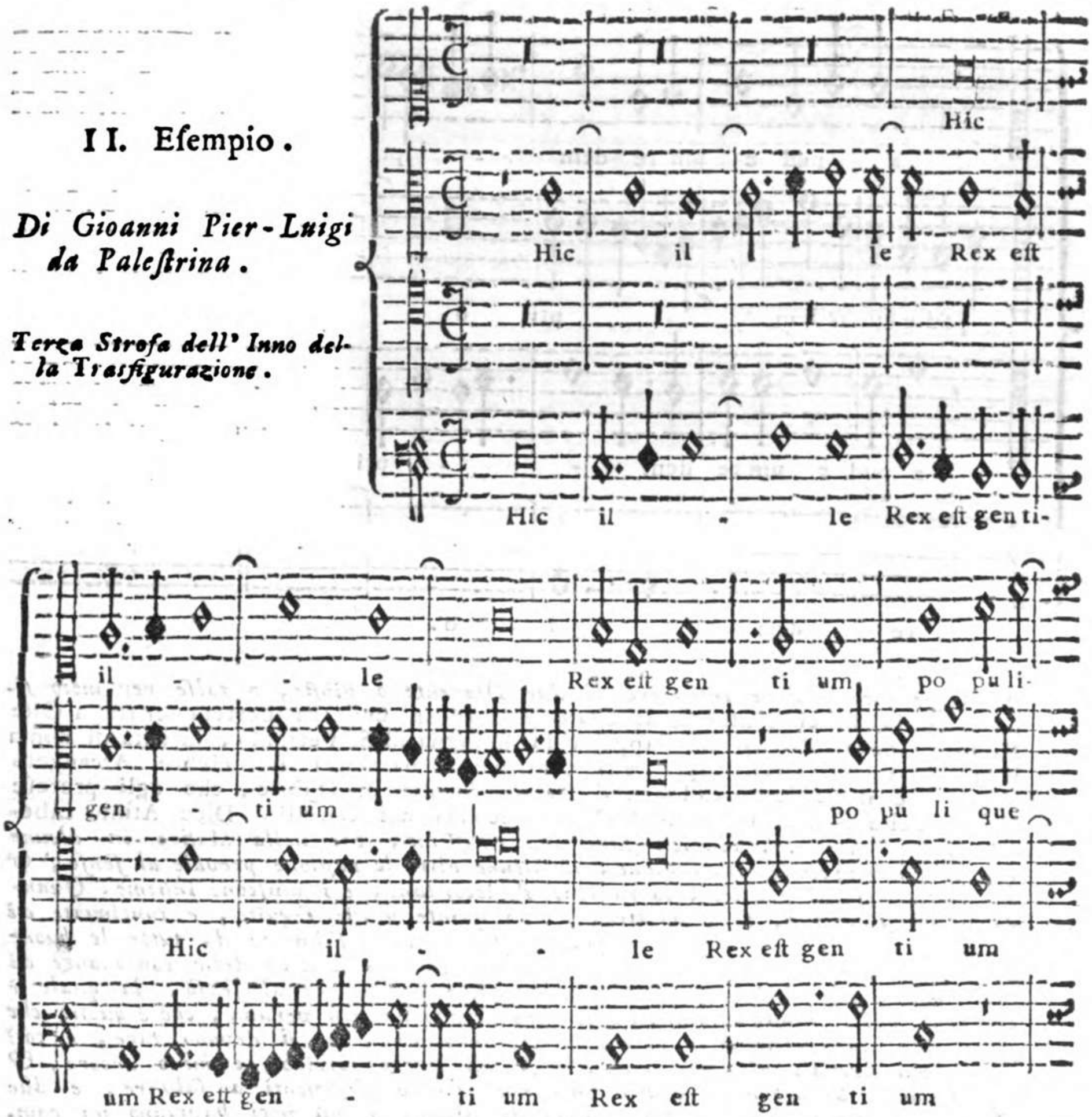


Et anche così si deve intendere di due Diapente o giuste, o false per moto simile. L' istesso ci conferma il citato Autore in una sua Lettera scritta a Gio: Paolo Colonna Maestro di Cappella in Bologna di S. Petronio, in data di Roma li 3. Novembre 1685. sopra una controversia nata fra il celebre Arcangelo Corelli, e il suddetto Colonna sopra un seguito di Quinte, che egli pretese fossero nella Sonata terza dell' Opera seconda del Corelli. Dice Atimo Liberati . . . . . *convien fare una riflessione, che nella Musica in alcune cose il senso prevale alla ragione, in alcune altre la ragione prevale al senso, & in molte altre il senso, e la ragione s' accordano, e s' uniscono insieme. Quando si facessero due, tre, quattro, o più quinte giuste seguite, e continuate di grado, o di salto, queste vengono proibite universalmente da tutte le buone Scuole, non già perchè ripugnino al senso la multiplicità delle consonanze di dette quinte giuste, ma perchè in ciò prevale la ragione al senso, la quale è che tante quinte giuste continuate, non producendo varietà veruna, chè è quello che fa l' Armonia dilettevole, perciò non stanno bene, nè si devono fare, e così la ragione prevale al senso . . . . e se un mezzo sospiro, e meno ancora, & una Croma, Semicroma, e Biscroma non fossero sufficienti a salvare, e due Quinte, e due Ottave, li Compositori di Musica a più voci havriano un campo molto angusto da spandere la varietà della loro Armonia*. Da questa Dottrina di Antimo Liberati due avvertimenti rilevansi, l' uno che in virtù di questo precetto, che proibisce due Quinte, due Ottave, e due Unissoni di seguito, e per moto retto, sarà più grave l' errore di praticare due Unissoni, che due Ottave; così pure due Ottave, che due Quinte, e la ragione è per se stessa evidente, perchè due Unissoni rispetto alle Ottave non hanno in se ombra di diversità d' Armonia, e le Ottave, abbenchè consimili in tutto agli Unissoni, hanno però se non altro la diversità dell' acutezza, e della gravità, e perciò con grande avvertenza i Greci chiamarono l' Ottava *Equisona*, perchè, fuori dell' acutezza, e gravità in tutto e per tutto si uniforma all' Unissono. Così pure devono esser maggiormente proibite le due Ottave, che le due Quinte, perchè queste per se, oltre non essere equivalenti all' Unissono come l' Ottava, i due Suoni, che le compongono sono fra di loro diversi. L' altro avvertimento è, che la Croma, e Semicroma possono salvare li due Unissoni, Ottave, e Quinte, ogni qual volta siano frapposte a due Figure di valor del doppio di loro, molto più se siano in mezzo a Figure di ugual valore; da ciò si deduce, che sarà lodevole se il Compositore starà lontano di frapporle a Figure di più del doppio, perchè l' impressione che si eccita nella mente di chi ode Figure di grande valore, non viene distrutta da Figura frapposta di pochissimo valore.

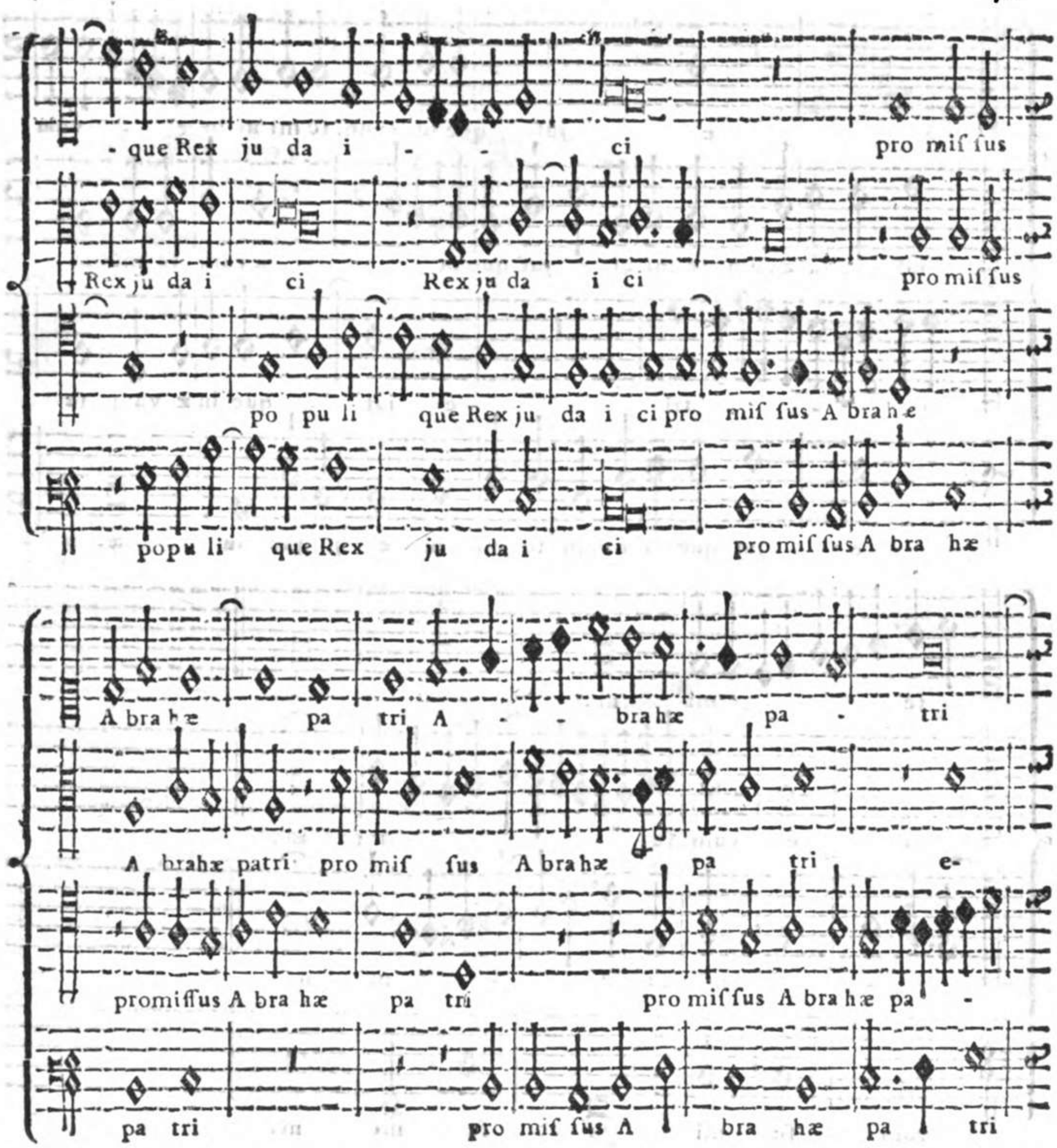
II. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.

Terza Strofa dell' Inno della Trasfigurazione.



L' Autore di questa terza Strofa dell' Inno, che la Chiesa canta nella Solennità della Trasfigurazione ci porge un bell' Esempio di comporre sopra il Canto fermo del Quarto Tuono. Il cominciare di questa Cantilena in *F fa ut* seconda minore del Tuono, quanto era facile a que' primi Maestri, altrettanto si rende difficile ai Compositori de' tempi nostri; Imperocchè essendosi fino dal principio del secolo passato introdotto il costume, che le Composizioni vengono accompagnate dall' Organo, che serve non solo di guida, e sostegno de' Cantanti, ma ancora per ben imprimere nelle orecchie loro, e degli Uditori la natura, e le qualità del Tuono, su di cui è stabilita la Composizione, chi non vede in qual imbarazzo, e difficoltà ritrovisi il Compositore nel dar principio alla Composizione accompagnata con l' Organo, così pure l' Organista nel far qualche Preludio coll' Organo solo, prima di cominciare la Composizione obbligata ad un consimile Canto fermo, ogni qual volta che il Canto fermo incomincia nella Corda di *F fa ut*, e la Composizione è fondata nella Corda *E la mi*? Il P. D. Adriano Banchieri (Organo suonarino Ediz. 1605. pag. 77. Ediz. 1611. pag. 73.) in questo Inno propone de' Versetti per l' Organo, i quali cominciano in *F fa ut* con gli accompagnamenti di Terza, e Quinta; e poscia passano, e vanno a terminare in *E la mi*. Ma potremo ai gior-



giorni nostri tenere un consimile metodo nelle Composizioni a più Voci obbligate al Canto fermo, accompagnate dall' Organo, e da altri Strumenti, senza recare dispiacere all' udito de' Professori di Musica, e degli Ascoltanti? Certamente che nelle loro orecchie si formerà una confusione straordinaria, non potendo essi comprendere di qual Tuono sia la Composizione. In sì fatta difficoltà ragion non vuole, che lasci imbarazzati i Giovani, che si applicano a tal Arte, senza dar loro qualche lume, a misura della mia debole capacità. Un bell' Esempio pertanto, che mi porge uno de' miei Maestri Gio: Antonio Riccieri, proporrò loro per norma a ben regolarsi in questo affare. Egli nel Salmo *Dixit Dominus* composto a 4. Voci con Strumenti in *D la sol re* Terza minore con l' obbligo dell' Intonazione di Canto fermo del primo Tuono, incomincia un piccolo Ritornello in *D la sol re*, con i Violini Unissoni col Basso, il qual Ritornello poscia replica alla Terza sopra, e in questo modo viene a introdurre l' Intonazione del primo Tuono, che incomincia in *F fa ut*, e a condurre con singolare artificio, e piacere degli Ascoltanti il primo Versetto del

Sal-

e juſ que in ævum ſe mi ni in æ - vum

juſ que in ævum ſe mi ni e juſ que in ævum ſe mi ni

- - tri e juſ - que in æ vum ſe

e juſ que in æ vum ſe mi ni e juſque in æ-

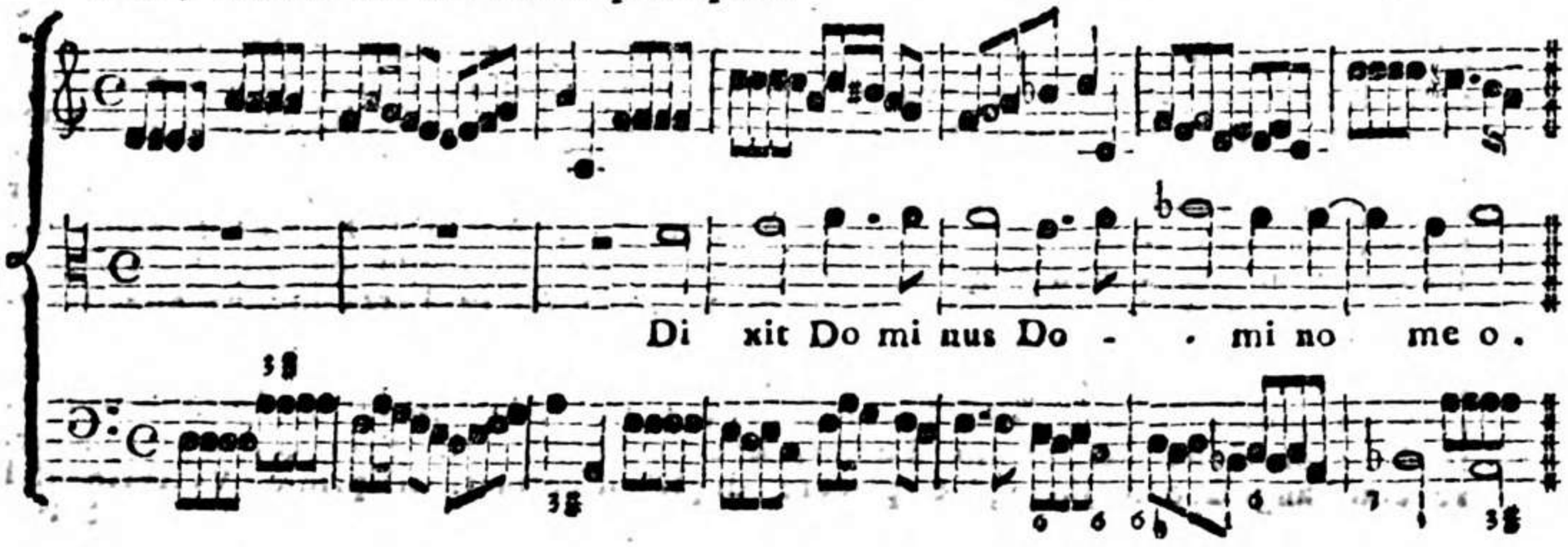
ſe - mi ni.

in æ vum ſe - - mi ni.

- mi ni ſe - mi ni.

vum ſe mi ni ſe mi ni.

Salmo. E perchè l' Eſempio ſerve di più chiaro lume, che qualunqu e' dottrina, eccone le tre Parti principali.



III. Esempio.

Di Diego Ortiz.

Quarto Versetto del Cantico Magnificat.

(*) Qui a fe-
Qui a fe cit mi hi
Qui - a fe cit
Qui a fe (*) cit
cit mi hi magna qui po tens est qui po -
ma gna mi hi magna qui potens est mihi magna qui potens est qui
mi hi ma gna qui potens est ÷ ÷
- hi ma - gna qui potens est ÷ (*) ÷

(*) Per ben comprendere la natura del Quarto Tuono, sì rispetto al Canto fermo, che al Canto figurato in Contrappunto assieme uniti, dobbiam riflettere, che sebbene egli sia fondato nella Corda di *E la mi*, non deve però esser condotto nell' istesso modo, e con le istesse qualità, con le quali vengon condotte le Composizioni in Contrappunto del Tuono di *E la mi*. Le Corde del Quarto Tuono sono *E*, *F*, *G*, *a*, ♮, *c*, *d*, *e*; al contrario le Corde d' *E la mi* per il Contrappunto sono *E*, ♯*F*, *G*, *a*, ♮, *c*, ♯*c*. ♯*d*, *e*. A ben riflettere convien dire, che il Quarto Tuono sia un misto del Tuono di *E la mi*, e di *A la mi re*, perchè in questo non richiedesi il ♯, nè alla Corda di *F fa ut*, (come seconda del Tuono di *E la mi*, che deve esser maggiore;) nè a quella di *D la sol re*, (come Settima del Tuono di *E la mi*,) che esser deve ancor essa maggiore; ma unicamente il ♯ deve porsi alla Corda di *G sol re ut*; e nel Tuono poscia di *E la mi* non deve porsi il ♯ alla suddetta Corda di *G sol re ut*, ma bensì alle Corde accennate; onde unendosi l' uno con l' altro, senza usare alcun diesis ne viene a formarsi il Quarto Tuono di Canto fermo, il quale, siccome nella Intonazione, o sia Cantilena del Salmo, sempre si ragira su la Corda di *A la mi re*, così anche tutte le altre Cantilene di Canto fermo spesso vanno ritoccando la Corda suddetta. Abbiamo in oltre un' altra ragione, la quale ci dimostra,

tens est & San ctum no - men e jus &

potens est & Sanctum nomen e jus & Sanctum nomen e jus & Sanctum nomen

& Sanctum nomen e jus

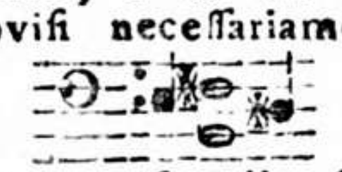
& Sanctum nomen e jus

Sanctum no - men e jus.

e jus no - men e jus.

& Sanctum nomen e jus.

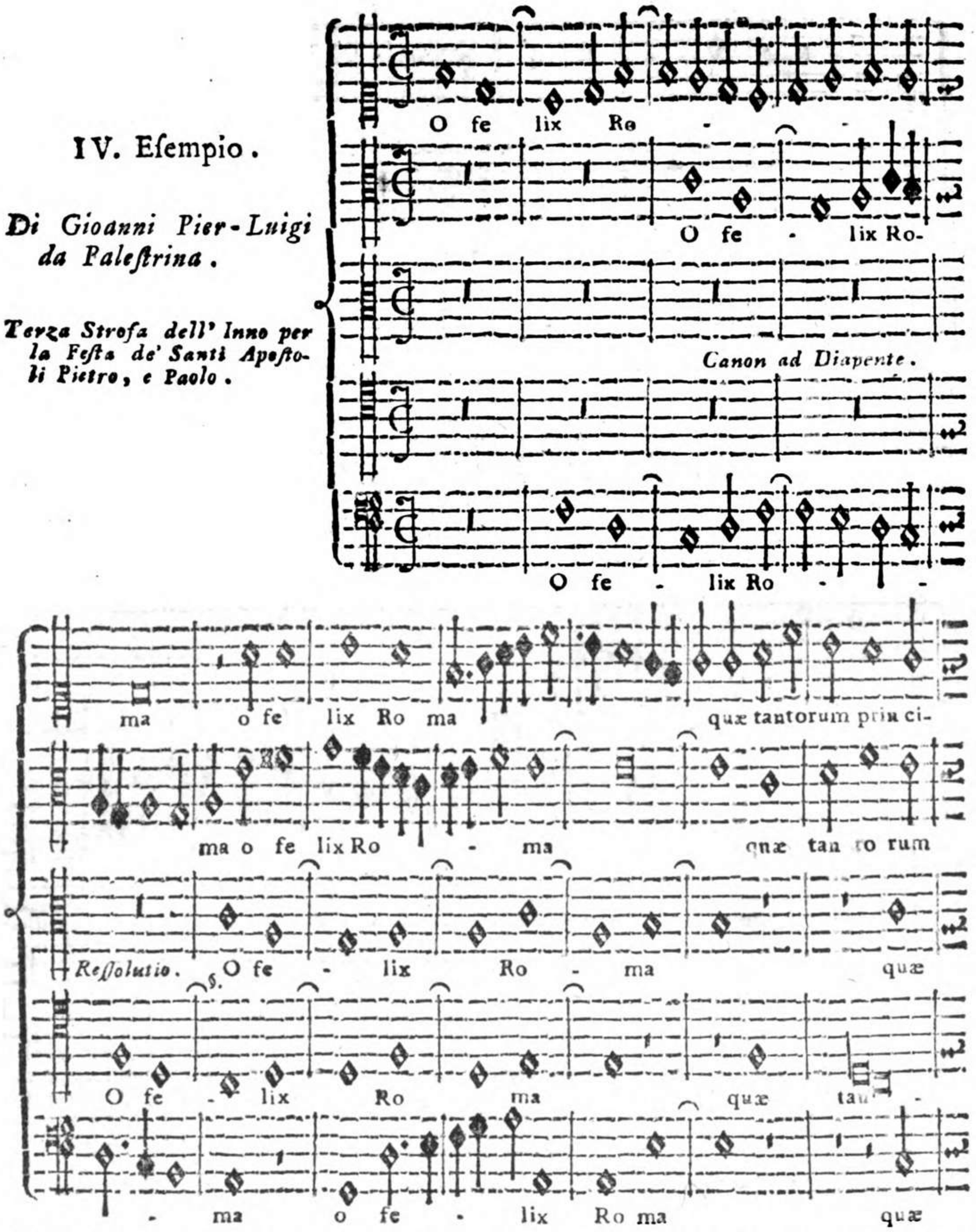
& Sanctum no - men e jus.

perchè il Quarto Tuono frequenti più tosto la Corda di *A la mi re*, che quella di *E la mi*, ciò è perchè siccome il Terzo Tuono ragirasi più di frequente su la Corda di *C sol fa ut*, che di *E la mi*, come rilevasi negli Esempj delle Intonazioni del suddetto Tuono pag. 54. 60. 61. 63. così per l'istessa ragione il Quarto Tuono più di frequente si estende su la Corda di *A la mi re*, che di *E la mi*. Ciò non ostante deve però il Compositore di Contrappunto di quando in quando, tanto nel Quarto, che nel Terzo Tuono, fare la Cadenza in *E la mi*, essendo questa la Corda finale, e fondamentale di questi due Tuoni. Nel fare tal Cadenza non hanno usato i primi Maestri il modo istesso, che suol praticarsi ordinariamente nelle Cadenze, cioè di accompagnare la Quinta del Tuono, che trovasi nel Basso, o parte fondamentale con Quarta risoluta in Terza maggiore da una delle Parti del Contrappunto, e da un' altra Parte con Quinta, alle quali Terza, e Quinta dovendovisi necessariamente per legge di Natura aggiungere il ♮ nel seguente modo  perciò a fine di sfuggire tali accidenti, fecero la Cadenza di 7., e 6. alla Corda di *F fa ut* cadendo in questo modo alla Corda finale *E la mi*, come riscontrasi in varj luoghi al segno (*).

IV. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.

Terza Strofa dell' Inno per la Festa de' Santi Apostoli Pietro, e Paolo.



Propone l' Autore in questa Strofa un Soggetto a 5. Voci, ricavato dal Canto fermo, ridotto con quelle Figure, che più li riescono comode per formarne le Risposte, e vi introduce in oltre un Canone alla Quinta sopra tra il Tenore, e il secondo Contralto obbligato al Canto fermo, che sostiene fino al fine.

Cade opportuno in questo Esempio, e nei due seguenti di proporre una dottrina praticata da' primi Maestri, l' esposizione della quale non sarà che di singolar lume, e comodo per quelli, che s' applicano ad apprendere l' Arte di comporre Fugato, singolarmente sopra del Canto fermo. E' noto a tutti i Professori di Musica tre essere le Proprietà del Canto, l' una chiamasi

pum quæ tan torum prin - ci pum

prin - ci pum es pur pu-

tan to rum prin ci pum es pur -

to rum prin ci pum es pur pu ra

tan to rum prin ci pum es pur pu ra ta

pur pu ra - - ta præ ti o so

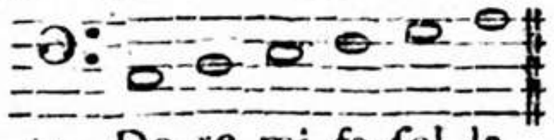
ra ta es pur pu ta - ta præ ti o so San -

pu ra ta præ -

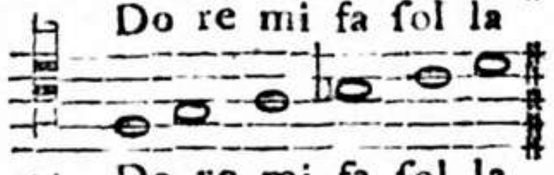
ta præ ti -

es pur pu ra ta præ ti o -

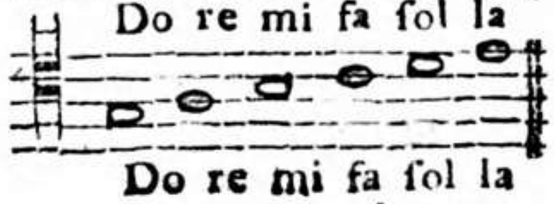
Proprietà di Natura grave, che incomincia *G sol re ut*



Proprietà di B molle grave, che incomincia in *F fa ut*



Proprietà di B quadro acuta, che incomincia *G sol re ut*



A qua-

San - gui ne non lau de - -

- gui ne San gui ne non lau de -

ti o so - San gui ne non

o so San gui ne non

San - gui ne non lau - de

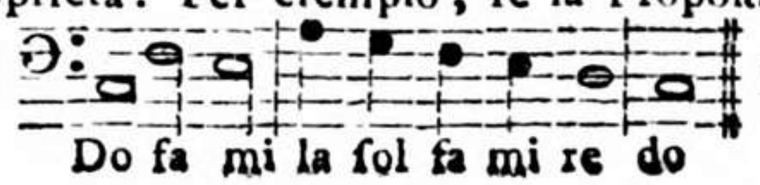
tu - a sed i pso - rum sed i pso -

- tu - a sed i pso - rum me ri -

lau de tu a sed i pso -

lau de tu a sed i - pso rum

tu a non laude tu a sed i psu rum

A qualunque Proposta o Soggetto, purchè stia entro i limiti del puro, e solo Genere Diatonico, e non venga trasportata fuori di esso Genere per mezzo degli Accidenti b, o ♮, e purchè sia ristretta entro le sei Corde d' una delle tre accennate Proprietà, potrà darsi adequata risposta, mutando la Proprietà della Proposta in una delle altre due Proprietà. Per esempio, se la Proposta sarà composta della Proprietà di Natura Grave  la Risposta potrà formarsi nella

Do fa mi la sol fa mi re do

Pro-

rum me - ri tis ex cel lis om

tis sed i pso rum me ri tis ex cel lis om nem excellis

rum me ri tis ex cel -

me ri tis ex cel lis

me ri tis ex cel lis om nem

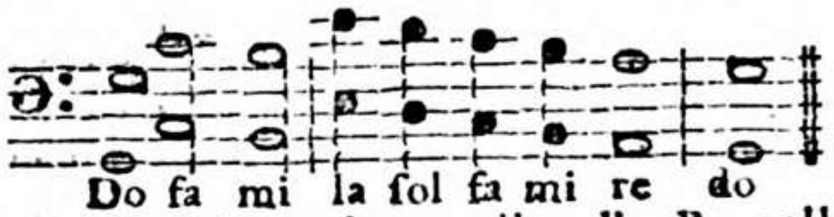
nem excel lis om - nem mun di pul chri tu di nem cm -

om nem mun di pul chri tu di nem ex cel lis om - nem

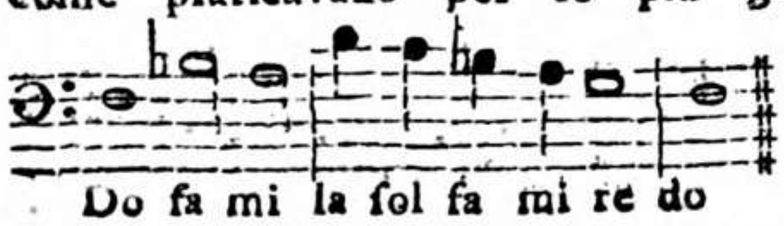
lis om nem mun di pul - chri tu-

om nem mun di pul - chri tu -

ex cel lis om - nem mun di pul chri tu dinem excel lis om -

Proprietà di B quadro acuto, o grave 

o pure, come praticavano per lo più gli Antichi, in quella di B molle acuta,



Non occorre far menzione delle Risposte all'

Otta-

nem mundi pul chri tu - di nem.

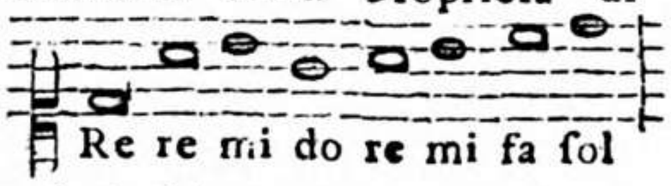
mun di pul chri tu - di nem.

di nem.

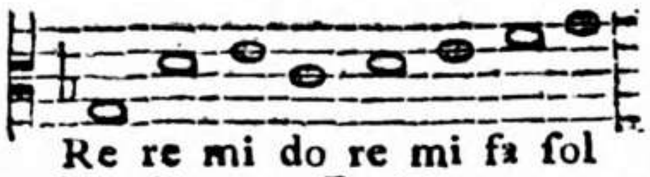
di nem.

nem mun di pul chri tu di nem.

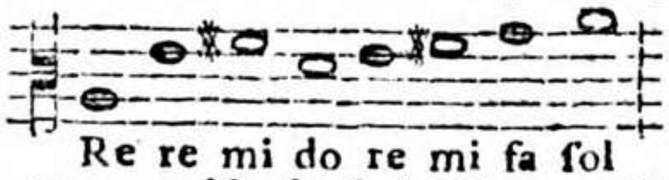
Ottava, perchè queste non hanno altra varietà, che mutare la Proprietà Grave in Acuta, o l' Acuta in Grave; molto meno occorre far menzione delle Risposte all' Unissono, perchè ombra di varietà non contengono in se stesse. Ritrovansi però alcune Proposte, le quali miste sono di due Proprietà, come riscontrasi nell' Esempio Terzo del Primo Tuono alla pag. 8., il quale, estendendosi fino all' Ottava, comincia nella Proprietà di Natura, e subito passa a quella di B quadro.


Re re mi do re mi fa sol

Da ciò ne viene, che la Risposta comincia nella Proprietà di B molle, e passa alla Proprietà di Natura.


Re re mi do re mi fa sol

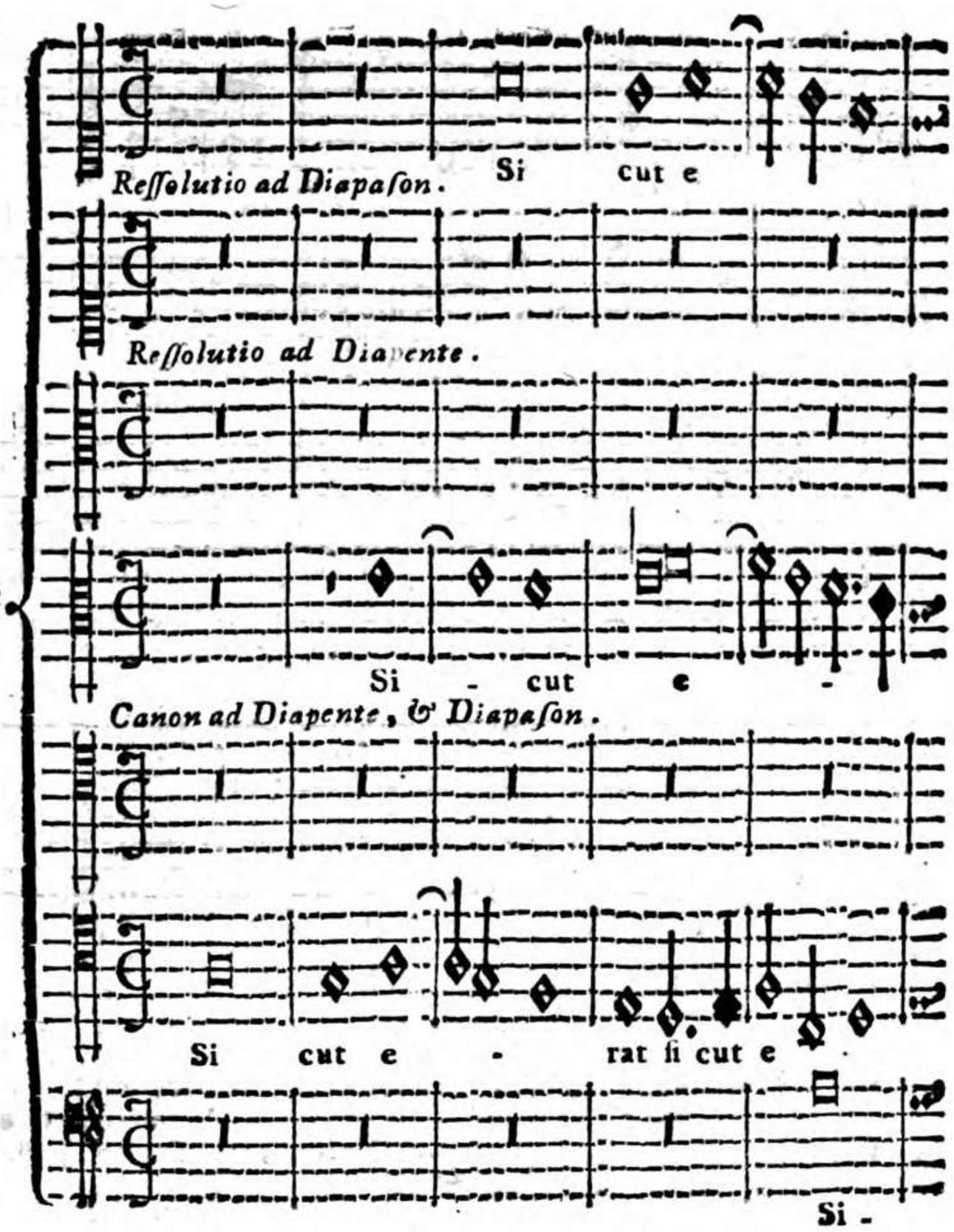
Ma quì nasce una difficoltà, che convien dilucidare, e sciogliere, affinchè non produca oscurità, e confusione nella mente di chi a questa Professione si applica. La difficultà è questa: Perchè l' Autore abbia formata la Risposta più tosto nella Proprietà di B molle, che in quella di B quadro, la qual Proprietà di B quadro viene a uniformarsi a quanto praticar sogliono i Compositori di Musica, singolarmente de' nostri tempi di rispondere alla Quinta, e non alla Quarta? A ciò si risponde, che la Proprietà di B molle viene nel presente caso più a uniformarsi a quella di Natura, di cui è formata la Proposta, che a quello di B quadro. Che se l' Autore avesse stabilita la Risposta più tosto nella Proprietà di B quadro, che in quella di B molle, sarebbe stato forzato a introdurre nella Risposta (ogni qual volta l' avesse fissata Reale, e non del Tuono) non pochi accidenti di ♯, come dal seguente Esempio:

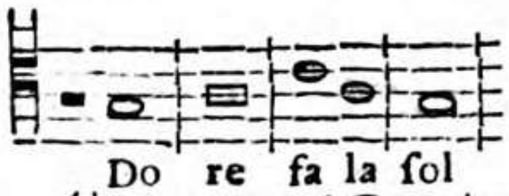

Re re mi do re mi fa sol

il che non si trova praticato dagli Antichi Maestri, per non iscostarsi dal Genere Diatonico, e introdurre una Musica Finta, e Trasportata, per se troppo aliena dal Canto fermo. Che se qualche volta introdussero alcun' accidente di ♯, o di b, forzati furono a ciò fare, o per causa del Contrappunto, il quale per necessità in tante occorrenze lo richiede, come più volte si è dimostrato nel presente Esemplare, o per causa di qualche impegno di Canone, come nel caso dell' esposto Esempio IV. sopra le parole: *sed ipsorum*, in cui la Proposta

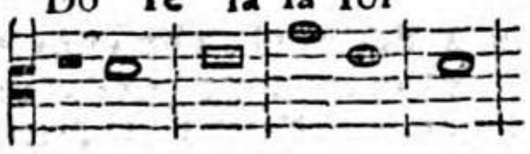
V. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.



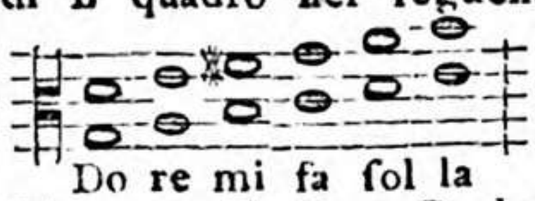
posta del Tenore, essendo di B quadro  sforza a rispondere

Do re fa la sol

una Quinta sopra per ragion del Canone  dal che ne viene,

che questa Risposta del Contralto, abbenchè apparisca della Proprietà di Natura, ella è però trasportata un Tuono più alto della Naturale, perchè se la Risposta fosse della Proprietà di Natura, non verrebbe ad essere alla Quinta sopra, ma bensì alla Quarta sopra; perciò, essendo alla Quinta, corrisponde, e si rende simile in quanto agli Intervalli alla Proprietà di B quadro nel seguente modo:

Proprietà di Natura un Tuono più alto.
Proprietà di B quadro nel suo esser naturale.



Do re mi fa sol la

Tutta la quì esposta dottrina appartiene specialmente alla Fuga Reale, la quale per comun sentimento dei Maestri, essendo la più degna, la più pregiabile, e la più praticata da' primi Professori, richiede che la Risposta corrisponda esattamente alle *Figure*, agl' *Intervalli*, e alle *Sillabe* della Proposta, nè potrà mai corrispondere alle Sillabe, ogniqualvolta non si muti da una Proprietà ad un' altra; e se qualche volta si muta (per le ragioni adotte) in una Proprietà aliena, cioè trasportata fuori delle tre Proprietà naturali, ciò succede di raro, e solamente perchè forzato dalla necessità. Osservisi ancora, che se la Risposta della Fuga Reale è simile alla Pro-

posta

rat fi cut e rat in princi

Si cut e rat

Si cut e rat

rat fi - cut e - rat in prin ci -

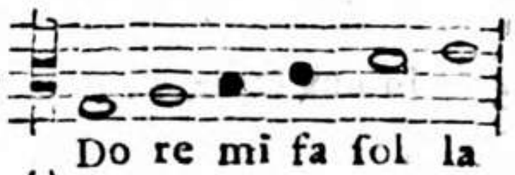
Si cut e rat in prin ci pi-

- rat in prin ci pi -

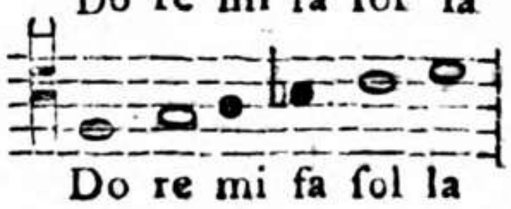
- rat fi cut e rat in prin ci pi -

posta d' Intervalli, viene anche ad esser simile di Sillabe, perchè ogni Proprietà, avendo il Semituono in mezzo a due Tuoni, tanto al di sotto, che al di sopra, viene necessariamente ad esser simile e d' Intervalli, e di Sillabe (purchè la Risposta incominci dall' istessa Sillaba della Proposta), come chiaramente può riscontrarsi dal seguente Esempio:

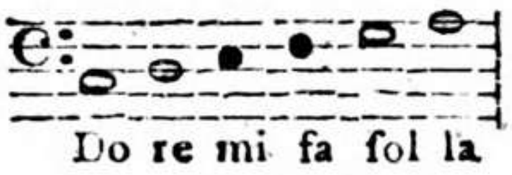
Proprietà di B quadro.



Proprietà di B molle.



Proprietà di Natura.



E quì cade in acconcio l' avvertimento del Canonico D. Angelo Berardi (Docum. Armon. Docum XVI. cap. 37.) il quale parlando delle Fughe Reali, così lasciò scritto: *Queste Fughe non hanno la formazione del Tuono, poichè il Tuono non si può formare di due Quinte, nè di due Quarte.*

Merita d' esser osservato, come per lo più i primi Maestri dell' Arte hanno risposto a qualunque Proposta più tosto alla Quarta del Tuono, che alla Quinta, e ciò fu da

pi o & nunc & fem per

in princi pi o

in prin ci pi o

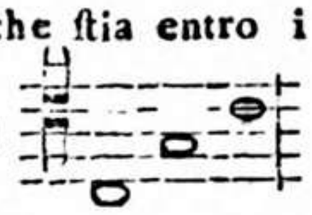
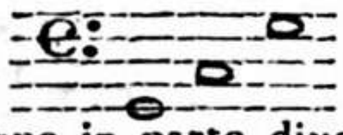
pi o & nunc & fem-

o & nunc & fem per

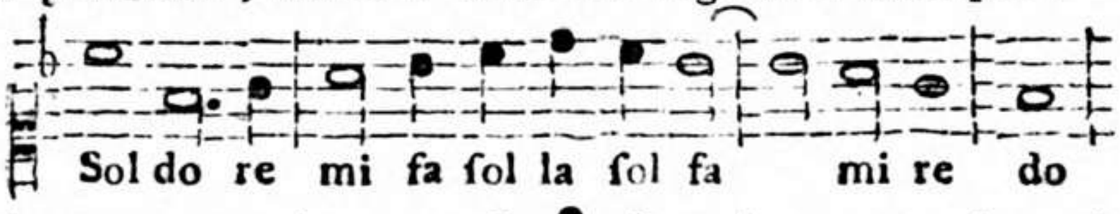
o & nunc & fem -

o & nunc & fem per

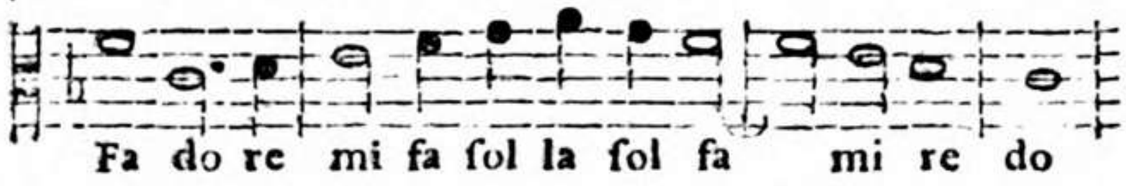
essi praticato, per star lontani dalle Proprietà trasportate, e per star lontani dall' introdurre i segni accidentali di ♯, e di b; il che si può riscontrare dagli Esempj sin ora esposti, e che siamo per esporre in appresso.

Ogni qual volta però la Risposta sia del Tuono, cioè che stia entro i limiti dell' Ottava, la quale si divide in una Quinta, e in una Quarta  o pure in una Quarta, e in una Quinta,  e perciò non potrà stare entro i limiti della Proprietà, perchè sono in parte diversi gl' Intervalli; ciò non ostante, ammette anche essa qualche corrispondenza delle Proprietà, ogniqualvolta però la Natura della Proposta lo permette, come si vede dal seguente Esempio:

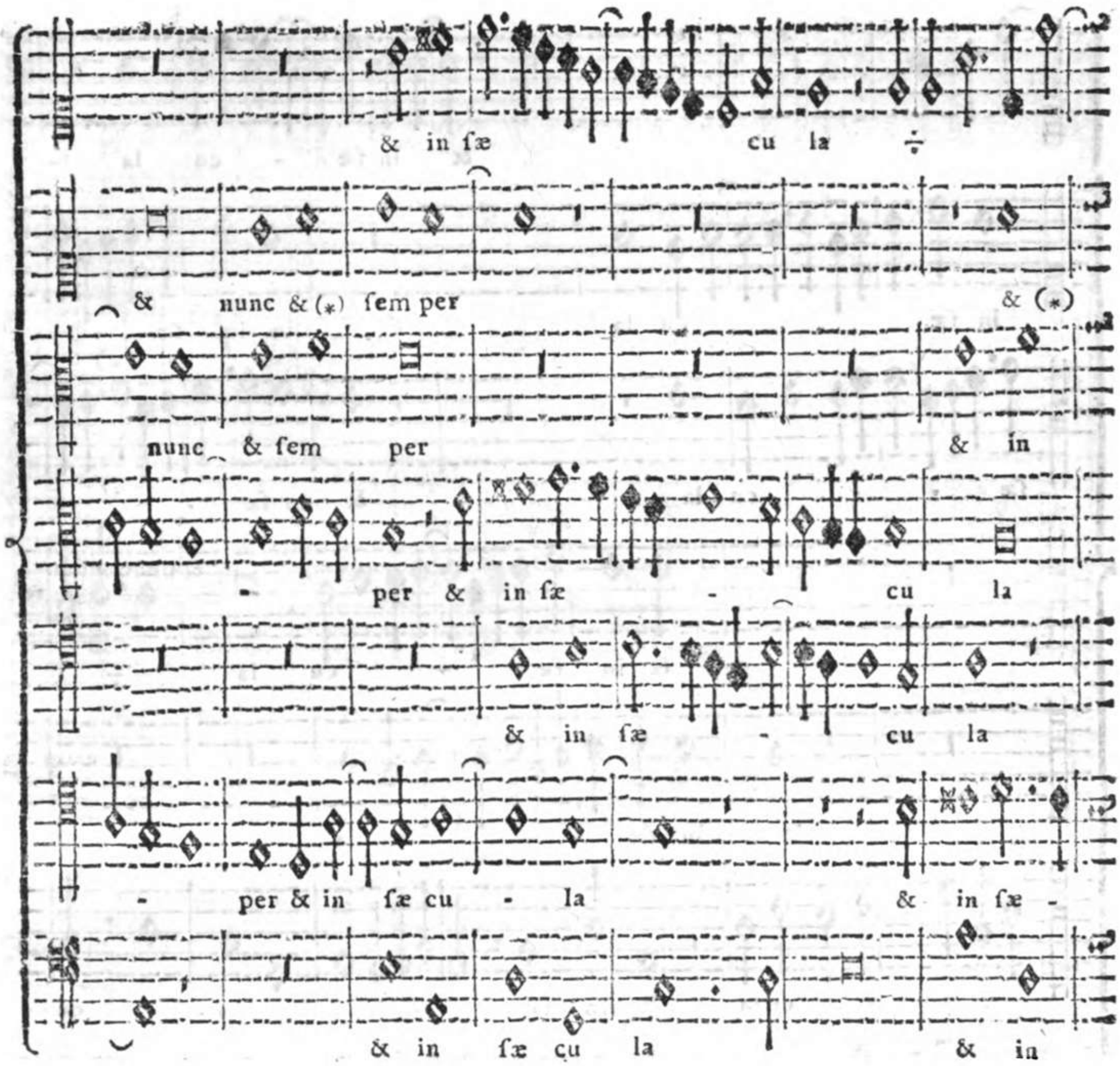
Proposta.



Risposta del Tuono.



Da questa Risposta si rileva, che eccettuata la prima Nota della Proposta, che dice *Sol*, e la



e la prima Nota della Riſpoſta, che dice *Fa*, tutte le altre corriſpondono, perchè eſſendo la Propoſta della Proprietà di B molle, ne viene la Riſpoſta della Proprietà di Natura.

Dalla corriſpondenza della Proprietà tra la Propoſta, e la Riſpoſta reſtano eccettuate le Fughe d' Imitazione, perchè queſte ripigliano la Riſpoſta ove più le torna comodo, ora con le Sillabe, ora con gl' Intervalli, ed ora con le Figure, e non poche volte unite le Sillabe con gl' Intervalli, o pure le Figure, e gl' Intervalli, ed anche le Sillabe, e gl' Intervalli; di queſte Fughe d' Imitazione ſparſi ſono li preſenti Eſempj, come ognuno da ſe potrà riſcontrare.

Il ſeguente Eſempio VI., ultimo di queſto Quarto Tuono, che incomicia alla pag. 88., ci propone l' Eſempio d' un Canone, quanto artificioſo, altrettanto arduo da eſeguirſi, in cui la Riſpoſta, che è alla Seſta ſopra, procede per moto contrario. In due modi praticarono i Maeſtri dell' Arte di riſpondere per movimenti contrarj, ſia nelle Fughe legate, o Canoni, come il preſente; o nelle ſciolte, nelle quali il ſolo Soggetto o Propoſta obbliga il Compoſitore nella Riſpoſta ad oſſervare il moto contrario. Il primo modo è, che la Riſpoſta venga fatta all' Uniſſono, all' Ottava, o Quinta, o Quarta, o Terza, o Seſta, o Seconda, o Settima, o alle loro repplicate, tanto al di ſopra, che al di ſotto, con queſto avvertimento, che non ſia obbligato il Compoſitore alla preciſa collocazione, e corriſpondenza degl' Intervalli, come dal ſeguente Eſempio riſcontraſi.

& in fæ - cu la

in fæ - cu la in in fæ -

fæ - - cu la & in fæ - -

& in fæ - cu la ÷

& in fæ - cu la

- - cu la & in fæ - - cu -

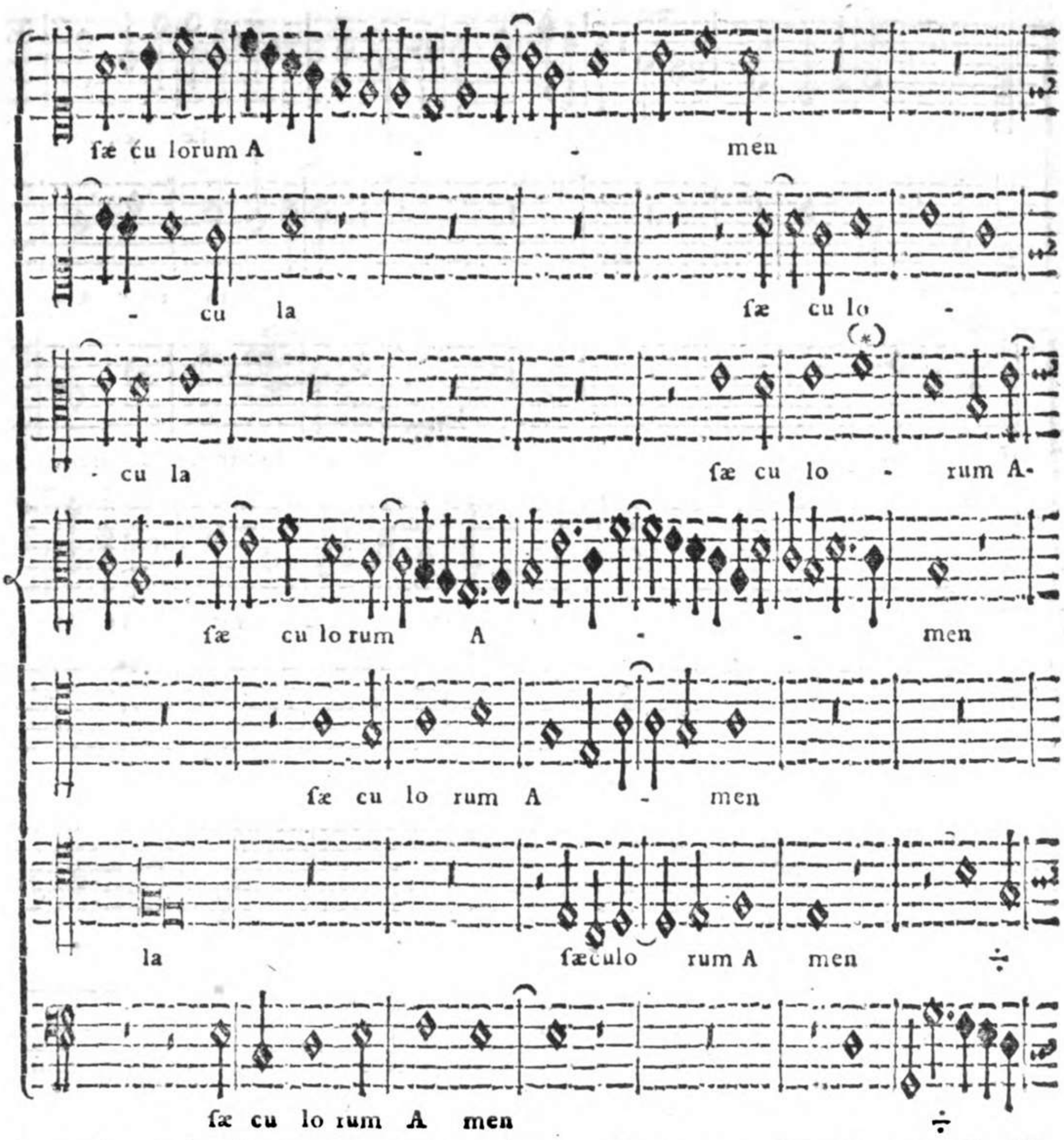
fæ - - cu la

Canone a due per moto contrario al la Quinta.

In questa Risposta, abbenchè corrispondono per moto contrario le Figure, non corrispondono però gl' Intervalli, ed eccone la dimostrazione dalla quale si vede, come la collocazione de' Semituoni della Parte superiore non corrisponde a quella della Parte inferiore

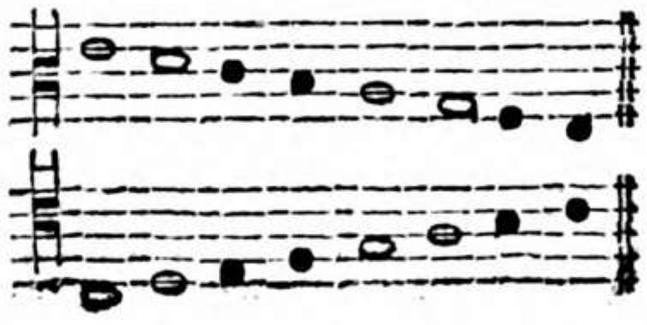
Contrario alla Quarta sopra.

In

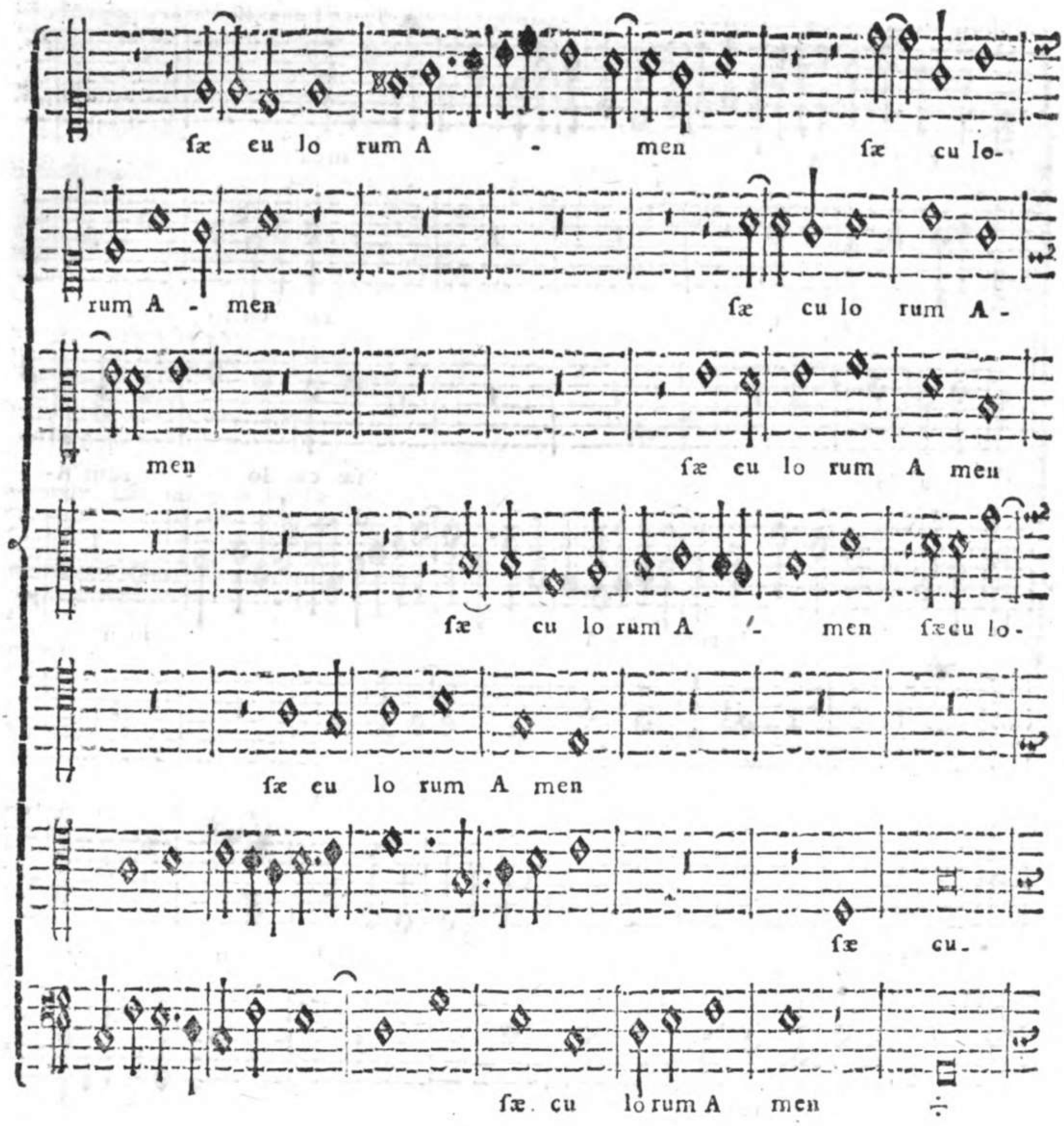


In questo modo di rispondere per moto contrario se ne vede l' Esempio di Giosesso Zarlino quì sopra esposto alla pag. 45.

L' altro modo di rispondere per movimenti contrarj è quello, in cui non solo corrispondono nella Risposta le Figure, ma ancora gl' Intervalli, e perciò lasciò scritto il P. Camillo Angleria (Regola di Contrappunto Cap. XXI.) *Li proprj Roverscj son quelli, che caminano con li Semituoni giusti, conforme alla Fuga*; e questo riscontrasi nel seguente Esempio VI. in cui il Contralto nella Risoluzione del Canone proposto del Tenore, risponde alla Sesta per moto contrario, nella qual Risposta vedesi non solo la corrispondenza delle Figure, e degl' Intervalli, ma singolarmente la esatta corrispondenza dei Semituoni; e questa sorta di Fuga (a differenza della prima, che altro nome non ha, che di *Contraria*) ha il particolare, e distintivo vocabolo di *Roverscia*, come dal seguente Esempio:



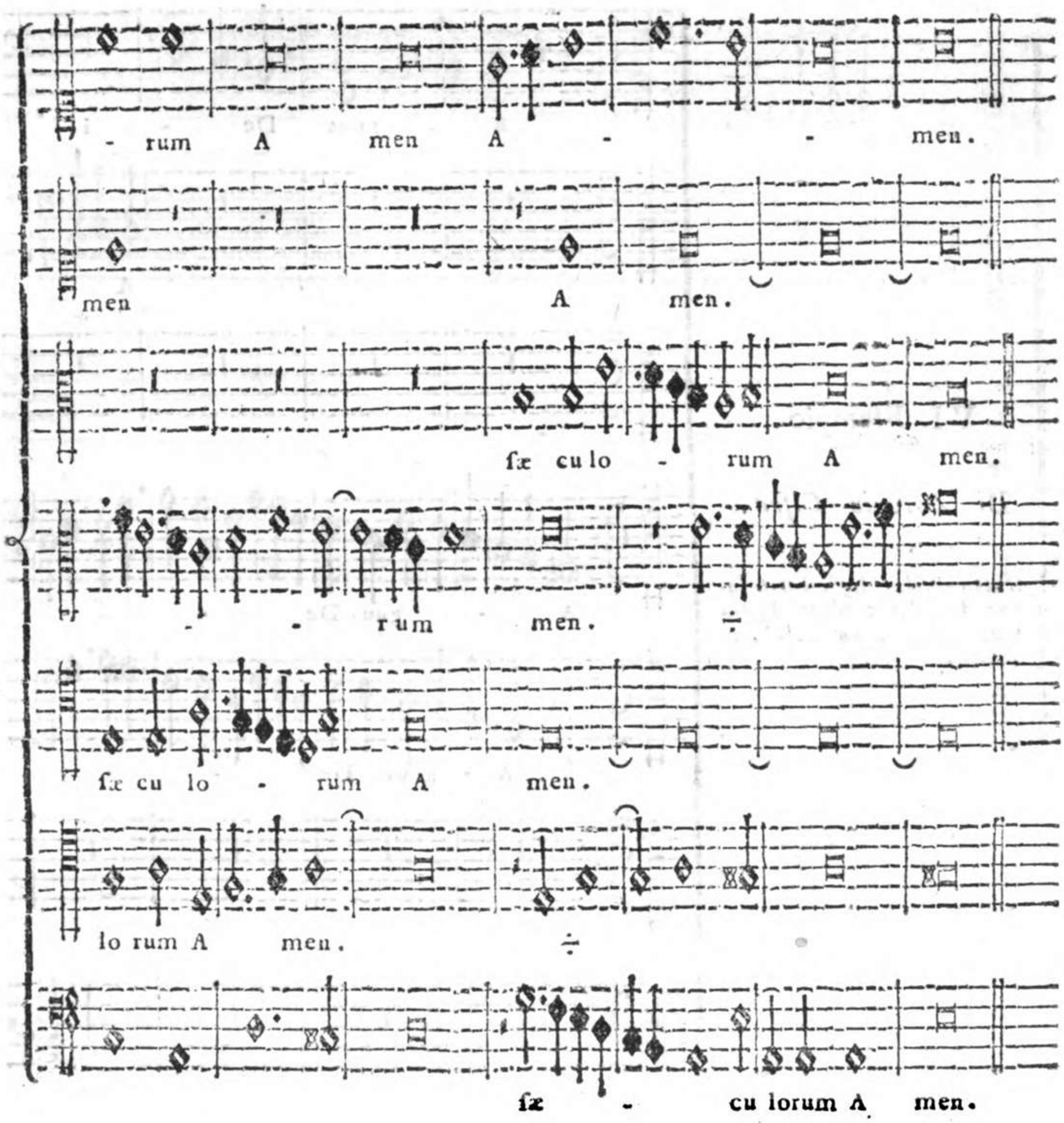
Un



Un ſimile Eſempio ne propone Gioſeffo Zarlino (Inſtit. Harmon. P. 3. Cap. 6.) compoſto dal di lui Maeſtro Adriano Willaert. Di queſti Contrappunti *Contrarj*, e *Roverſcj* ne trattano Gio: Maria, e Gio: Bernardino Nanini (Tratt. di Contrap. MSS. alla Reg. per fare Contrap. che rivoltino in diverſi modi) D. Pedro Cerone Melopeo lib. XIIII. cap. XXXI. pag. 791. ſeq. Antonio Brunelli (Reg. de Contrap. doppii. Cap. 6.) Rocco Rodio (Reg. di Muſi. con l'aggiunta di D. Gio: Battiſta Olifante pag. 53.) Can. D. Angelo Berardi (Perchè Muſic. pag. 30.) Gio: Maria Bononcini (Muſico Pratico P. 2. Cap. 10. pag. 84.) Gio: Giuſeppe Fux (Grad. ad Parnaſſ. Exerc. V. Lect. VII. pag. 204. ſeq.)

Nel Canone alla Quinta ſopra, e all' Ottava ſopra eſpoſto in queſto quinto Eſempio a ſette Voci del Paleſtrina, rilevaſi come nella riſpoſta del primo Contralto alla Quinta, l' Autore ha tenuto l' iſteſſo metodo dimoſtrato nell' Eſempio VII. del Terzo Tuono di Criſtoforo Morales alla pag. 63., e del quale ſi è parlato nell' Annotazione dell' Eſempio IV. del Quarto Tuono alla pag. 80. Si è ſervito l' Autore in queſta particolar ſorta di Canone di quegli arbitrj ſoliti praticarſi nei

Cano-



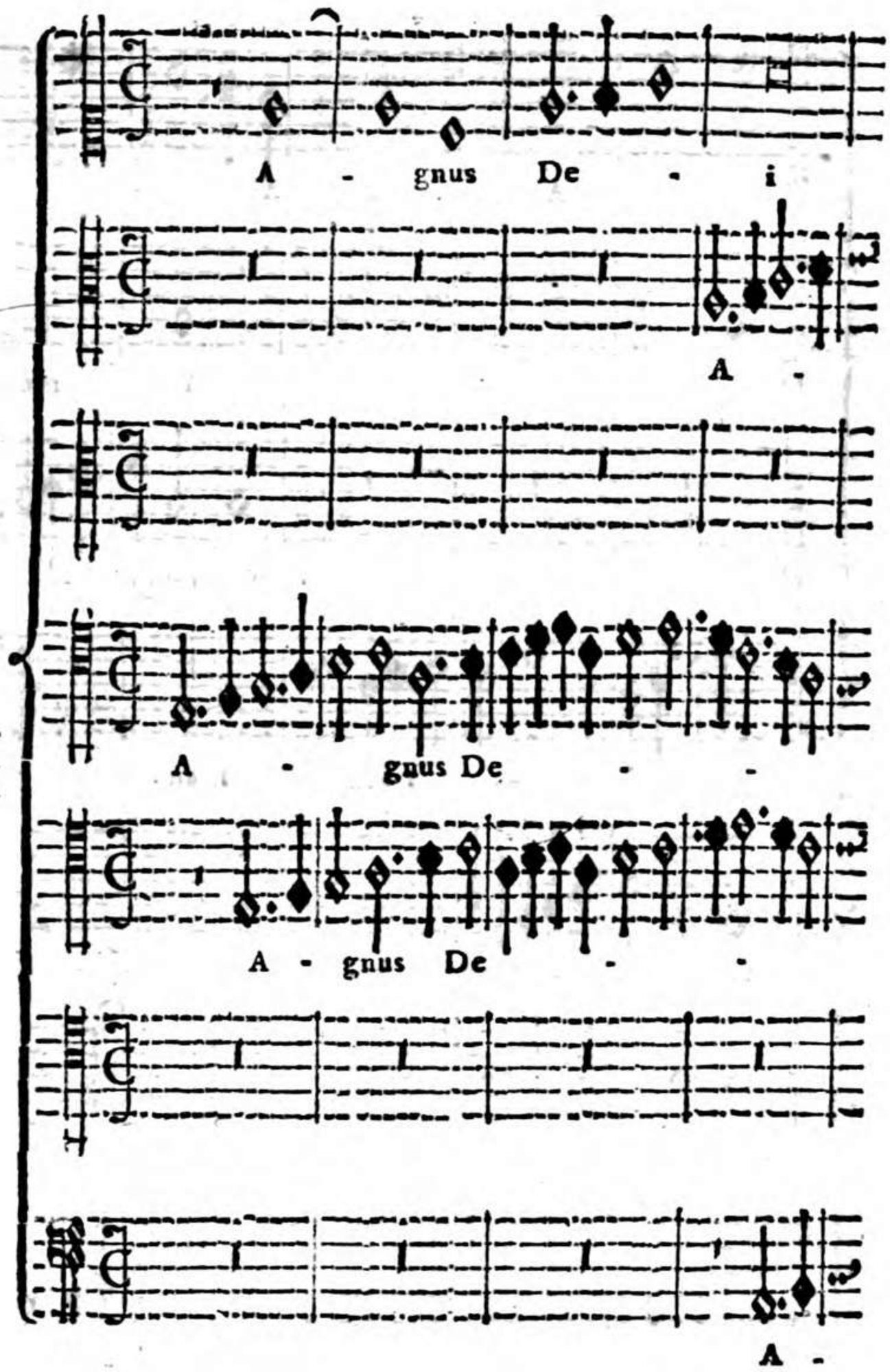
Canoni al Roverſcio, al Contrario, alla Seconda, alla Terza, alla Seſta, alla Settima, e alle loro Repplicate, uſando più toſto quegl' Intervalli, che richiede la natura del Tuono, che la rigoroſa eſattezza degl' Intervalli, che richiedonſi nei Canoni all' Uniſſono, alla Quarta, alla Quinta, all' Ottava, e alle loro Repplicate, il chè ognuno potrà da ſe riſcontrare nel primo Contralto di queſto quinto Eſempio alla Corda di *F fa ut*, a tal fine contraſſegnata coll' Aſteriſco (*), acciò poſſa diſtinguerſi quando vada ſegnata col ♮, e quando no. Che ſe il Canone foſſe eſattamente alla Quinta, converrebbe che la ſuddetta Corda di *F fa ut* foſſe ſempre ſegnata col ♮ affinchè corriſpondeſſe eſattamente alla Quinta, per uniformarſi alla Propoſta del Tenore. Da tutto ciò rilevaſi, come il preſente Canone viene ad eſſere del ſecondo Genere ſtabilito dal P. Atanaſio Kircher, e riferito quì ſopra alla pag. 64. In fatti nell' Eſemplare dell' Opera dei *Magnificat* a più Voci del Paleſtrina, che ho ſotto degli occhi, non trovo notato alcun' indizio di Canone, ſegno evidente (come rilevaſi da un conſimile Eſempio di Criſtoforo Morales riportato alla pag. 63.), che l' Autore di queſto Eſempio non ha avuto intenzione

di

VI. Esempio.

Di Antonio Cifra.

Estratto dalla Messa intitolata: Conditor alme sydezum *dell' Inno dell' Avvento.*



di darci una risposta esatta, e formare un Canone rigoroso, se non che all' Ottava sopra nella Parte del secondo Soprano, ma non già alla Quinta sopra nella Parte del primo Contralto.

Propone l' Autore in questo VI. Esempio un Canone composto su 'l Canto fermo dell' Inno: *Conditor Alme sydezum*, nel qual Canone la Risposta è alla Sesta sopra, ed è *Roverscia* della Proposta; e siccome di tali Risposte Roverscie, se ne è parlato alla pag. 85. tralasciaremo ora di più parlarne, supponendo che sia bastante quanto abbiamo detto a chi desidera apprendere quest' Arte.

Merita d' esser avvertito, che l' Aria di quest' Inno, sopra di cui Antonio Cifra compose questo Esempio, a tenore del gusto della Musica de' nostri tempi, comparisse quasi tutta del Tuono di *C sol fa ut*, e poco del Quarto Tuono, di cui è senza alcun dubbio l'accennato Inno.

Per dimostrare evidentemente essere l' Inno del Quarto Tuono, dobbiamo rammemorarci, che la Specie dell' Ottava, di cui è composto il Quarto Tuono, è la se-

A gnus De-

gnus De i Agnus De -

Ressolutio per Oppositum.

A gnus De -

- i A gnus De i

- i Agnus De -

Canon ad Sextam. .6.

A gnus De - i

gnus De i A gnus De -

seconda Specie divisa Aritmeticamente, come alla pag. 67. si è notato, il che inutile non sarà quì repplicarla per maggior comodo.

Quarta. *Quinta.*

M Offer-

i qui tollis pecca ta mun di qui tol lis qui tol lis pec ca -

qui tollis pec ca ta pecca - ta mun di qui tol lis

- i qui tol lis pec-

qui tol - lis pec ca ta mun - di

- i qui tol lis pec ca ta mun di

qui tol lis pec ca ta mun -

i qui tol lis pec ca ta mun di

Offervinfi ancora le Note del Canto fermo, fopra del quale il Tenore fa la Propofta del Canone:

(1) (2) (3)

Cre a tor al me fi de rum, æ ter na lux credenti um, fe fu Redemp or o mni um,

(4)

in ten de vo tis fupplicum.

Quefto Canto fermo, paragonato con la Specie dell' Ottava fovrappofta, fi rileva effere imperfetto, tanto verfo il Grave, che verfo l' Acuto; imperfetto verfo il

pec ca ta mun di do na no bis do-

qui tol lis pec - ca ta mun di dona no bis ÷

ca ta mun - di do-

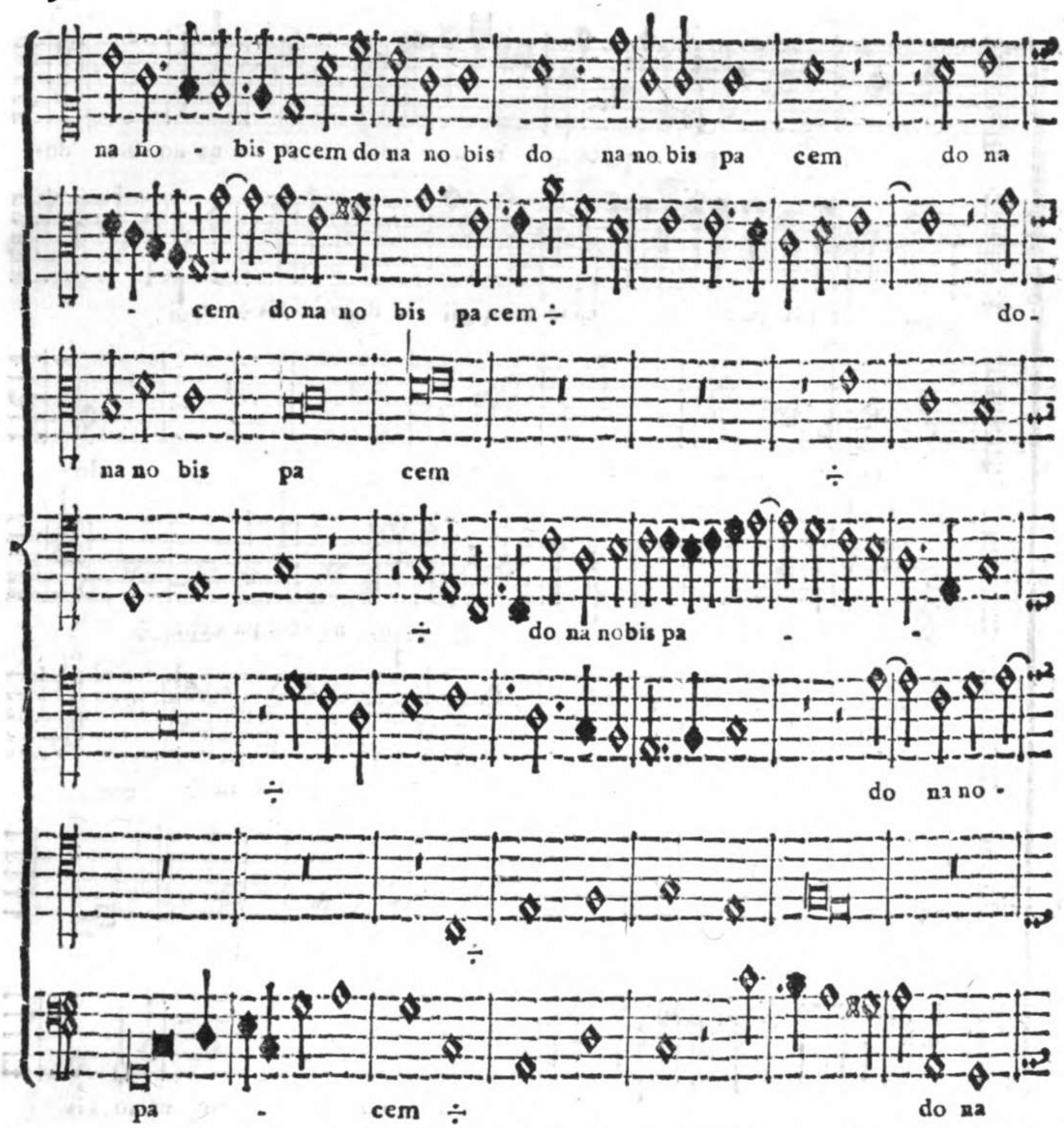
do - na no bis pa cem ÷

do na no bis pa cem ÷

di do na no bis pa cem

do na no bis do na no bis

il Grave, perchè non giunge al *B mi*, che è la prima Nota grave della Quarta al di sotto; imperfetto verso l' Acuto, perchè non giunge al *b mi*, che è la Nota acuta della Quinta al di sopra. Sicchè, nè per una parte, nè per l' altra forma il corso intiero dell' Ottava: e abbenchè, come si è detto alla pag. 43., il Terzo Tuono (come Principale, e Autentico) non ammetta Cadenza in *B mi*, ma più tosto in *A la mi re*, o in *C sol fa ut*; e che il Quarto Tuono (Plagale del Terzo), come alla pag. 73. si è dimostrato, non ammetta Cadenza in *B mi*, ma più tosto in *A la mi re*; ammette però questo Inno la Cadenza in *G sol re ut* segnata (1), e la Cadenza in *C sol fa ut* segnata (3), oltre le altre due Cadenze in *E la mi* segnate (2), e (4). Per le quali ragioni non è inverisimile, che a tenore del senso, e del gusto della Musica di Canto figurato de' nostri tempi, non possa essere da qualcheduno, più tosto giudicato questo Inno del Tuono di *C sol fa ut*, che di *E la mi*, che è la vera Corda Finale, e Fondamentale del Quarto Tuono, e per tale riconosciuta in questo Inno dato in luce con li altri Inni da Adriano Willaert, Diego Ortiz, Giacchetto da Mantova, Gioanni Navarro, Gio: Pier-Luigi da Palestrina, P. Costanzo Porta, e da altri, i quali tutti terminano il Contrappunto da essi composto sopra questo Inno in *E la mi* sua vera Corda Finale.



Non v' ha dubbio, come dissi, che l' Aria di questo Inno, fuori della Corda Finale, non sia tutta del Tuono di *C sol fa ut*, stabilito, e determinato dalle tre Corde *Do*, *mi*, *sol*, le quali constituiscono il *Principio Armonico*, già dimostrato in diverso modo da due celebri Professori di Musica Mr. Rameau (Generat. Harmon., ed altre sue Opere), e il Sig. Giuseppe Tartini (Tratt. di Musica &c. De' principj dell' Armon. Music.). Che ai Maestri del Secolo XVI. non fosse noto questo Principio espresso però con termini diversi, e posto in diverso aspetto da quello ritrovasi oggi giorno, io non ho il corraggio d' asserirlo. In quanto alla Teorica, basta disaminare le Opere del Zarlino, sopra tutto l' *Impresa* del suddetto *dichiarata*, *e pubblicata dal P. D. Gio: Mar. Artusi*, ove si rilevano i *Principj dell' Armonia*, i quali furono disotterrati, e posti in qualche luce da Bartolomeo Rami Spagnuolo nel 1482., e non poco illustrati da Lodovico Fogliani Modonese nel 1529., e saremo persuasi non essere tanto recente, in quanto alla sostanza, la scoperta dei primi Elementi, e del *Principio Armonico*; i quali si riducano a distinguere, non solo le due Progressioni Geometriche 2 : 4 : 8 : &c. e 3 : 9 : 27 : &c. addottate da' Greci, ma di più $\frac{4}{3}$, e $\frac{5}{4}$, Proporzioni degl' Intervalli di Quinta, e Terza, o sia di Duodecima, e Decimasettima, senza de' quali Intervalli non può nascere, ne sussistere il nostro Contrappunto. Non voglio

no bis ÷ pa cem pa - cem.

na no bis do na ÷ no bis pa - cem pa cem.

do na no bis pa cem.

cem do na no bis do na no bis pacem pa cem.

bis pa cem ÷ pa cem.

.§.

do na no bis pa cem. ÷

no bis pa - - cem pa cem.

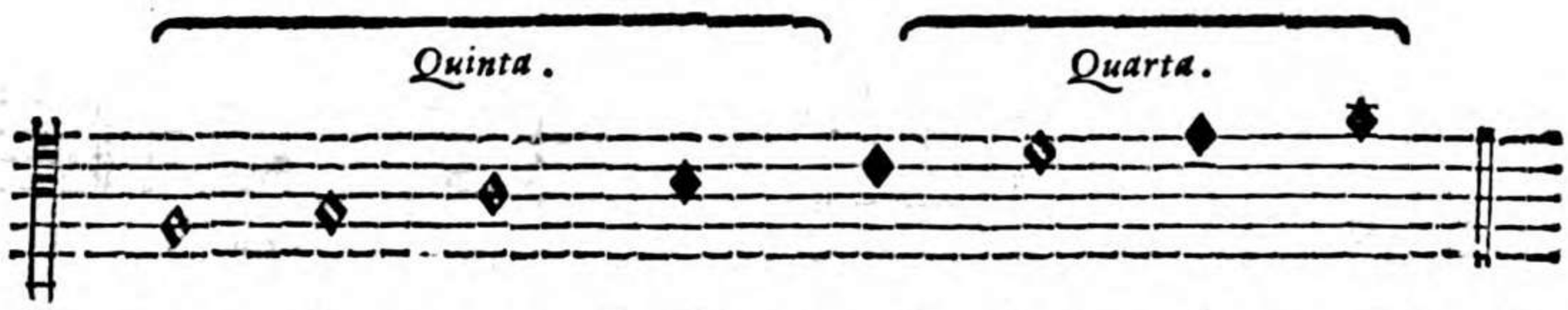
glio però con ciò derogare punto alla gloria, e al merito dei due insigni, e valorosi Professori di Musica, Mr. Rameau, e Sig. Giuseppe Tartini, il primo de' quali fu le vestiggia di Mr. Sauveur, e del P. Mersenne, seppe ridurre a tal segno il suo sistema, che poco o quasi nulla vi rimane, che non sia dimostrato, e comprovato; il secondo poscia, cioè il Sig. Giuseppe Tartini, rilevar seppe dal Violino, di cui fu insigne Professore, quanto occorreva per stabilire un Sistema, il quale, se con maggior chiarezza fosse esposto, sempre più maggior decoro recherebbe al suo Autore. Viene poscia, oltre la Teorica, comprovato dalla Pratica, cioè dall' Arte del Contrappunto, di cui ne abbonda d' Esempj de' più eccellenti Maestri il presente Esemplare, gli Artificj del quale ben ponderati, e giustamente compresi, mi lusingo, che disporranno il Giovine, che s' applica a quest' Arte, e che è persuaso non esservi nell' Arte del Contrappunto il solo stile moderno, ma esservi il passato, niente inferiore all' odierno, disporranno dissi il Giovine a rendersi, per quanto sia possibile perfetto in quest' Arte. Da tutto ciò si comprende con tutta chiarezza, non esser sola la Modulazione alla Quinta sopra, chiamata *Dominante*, come si vuole oggi giorno, ma esservi ugualmente, (se non più comprovata dall' istessa Natura, e dalla Pratica), la Modulazione alla Quinta sotto, chiamata *Sottodominante*.

QUIN-

QUINTO TUONO AUTENTICO

La di cui corda finale è *F fa ut* grave.

VIen formato il Quinto Tuono della ſeſta Specie dell' Ottava armonicamente diviſa, le di cui Corde eſtreme ſono *F. f.*, e ſi compone della terza Specie della Quinta *F. c.*, e della terza Specie della Quarta *c. f.* poſta ſopra della Quinta (1), come dall' Eſempio:



Si trova traſportato queſto Tuono alla Quinta ſotto col b (2), come nel ſeguente Eſempio:

Secondo il Glareano (3), e il Zarlino (4), ſi trovano ancora alcune Cantilene di Canto fermo traſportate alla Quinta ſotto in *C ſol fa ut*. Hanno principio le Compoſizioni di queſto Tuono in una delle cinque Corde, *D. F. G. a. c.* (5). Le Cadenze Regolari ſono *F. c. a.* (6). La Cadenza media dell' Intonazione è in *c.* Una ſola Cadenza finale Romana in *a.* ha queſto Tuono, e quelle d' altri Riti ritrovanſi in *F. G.* ♮. *c.* (7).

QUIN-

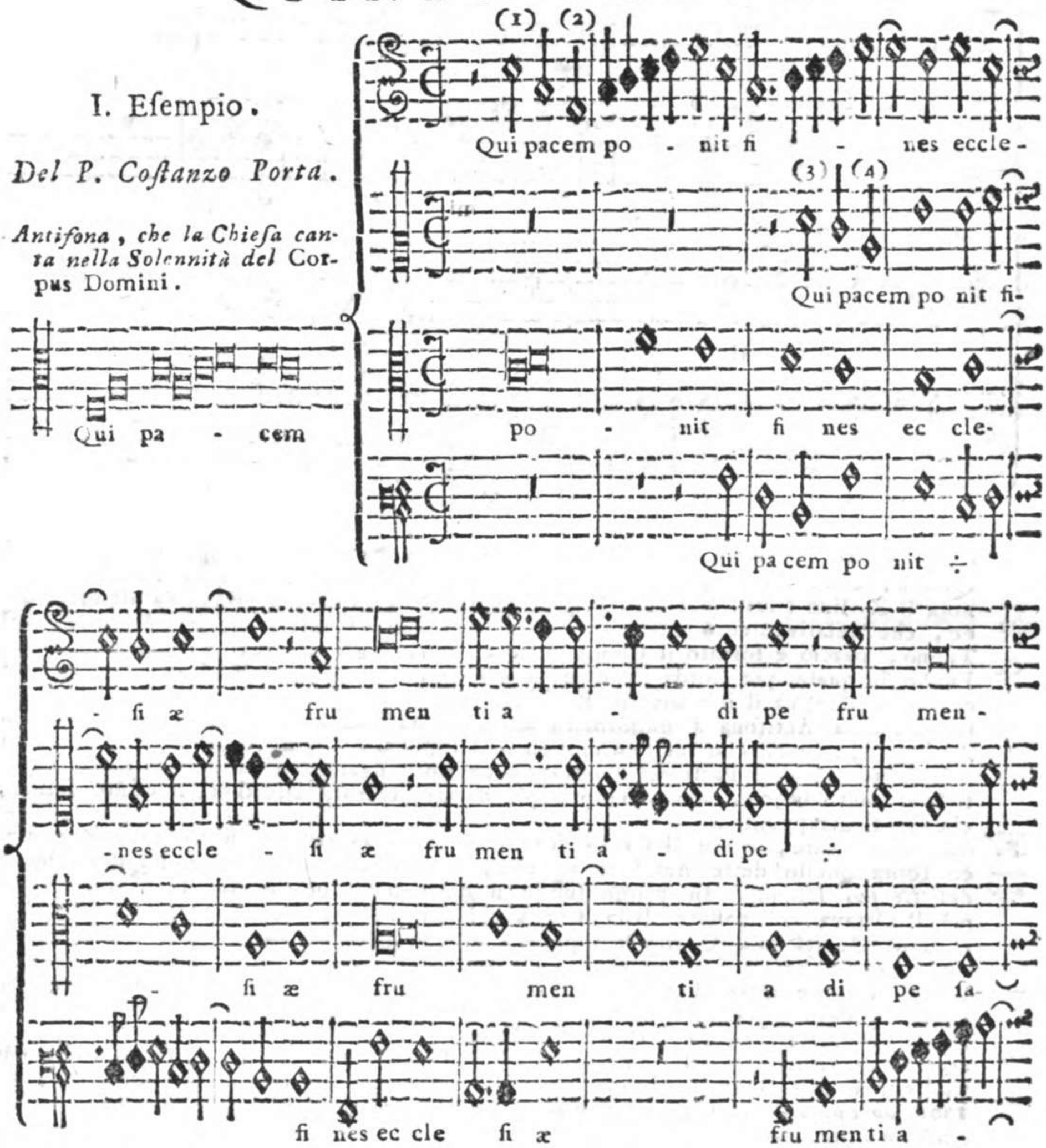
(1) *Zarlino Inſt. Harmon. P. 4. Cap. 22. Ediz. del 1558., e 1562.*
(2) *Zarlino loc. cit. Gio: Maria, e Gio: Bernardino Nanini Arte di Contrap. MSS.*
(3) *Dodecachordo lib 2. cap. 20. pag. 116. 117.*
(4) *Inſtit. Harmon. P. 4. Cap. 18. Ediz. del 1573.*
(5) *P. Bonavent. de Brixia Venturina MSS. Sæc. XV. de Princip. Tertii Autent. Pietro Aaron della Natura de' Tuoni Cap. 23.*
(6) *Zarlino loc. cit. P. Franc. Mar. Vallara Scuola Corale P. 2. Cap. XV. pag. 105.*
(7) *Vedi nel primo Tuono della Ster. della Muſica Tav. II. pag. 381. Tav. V. pag. 398.*

QUINTO TUONO.

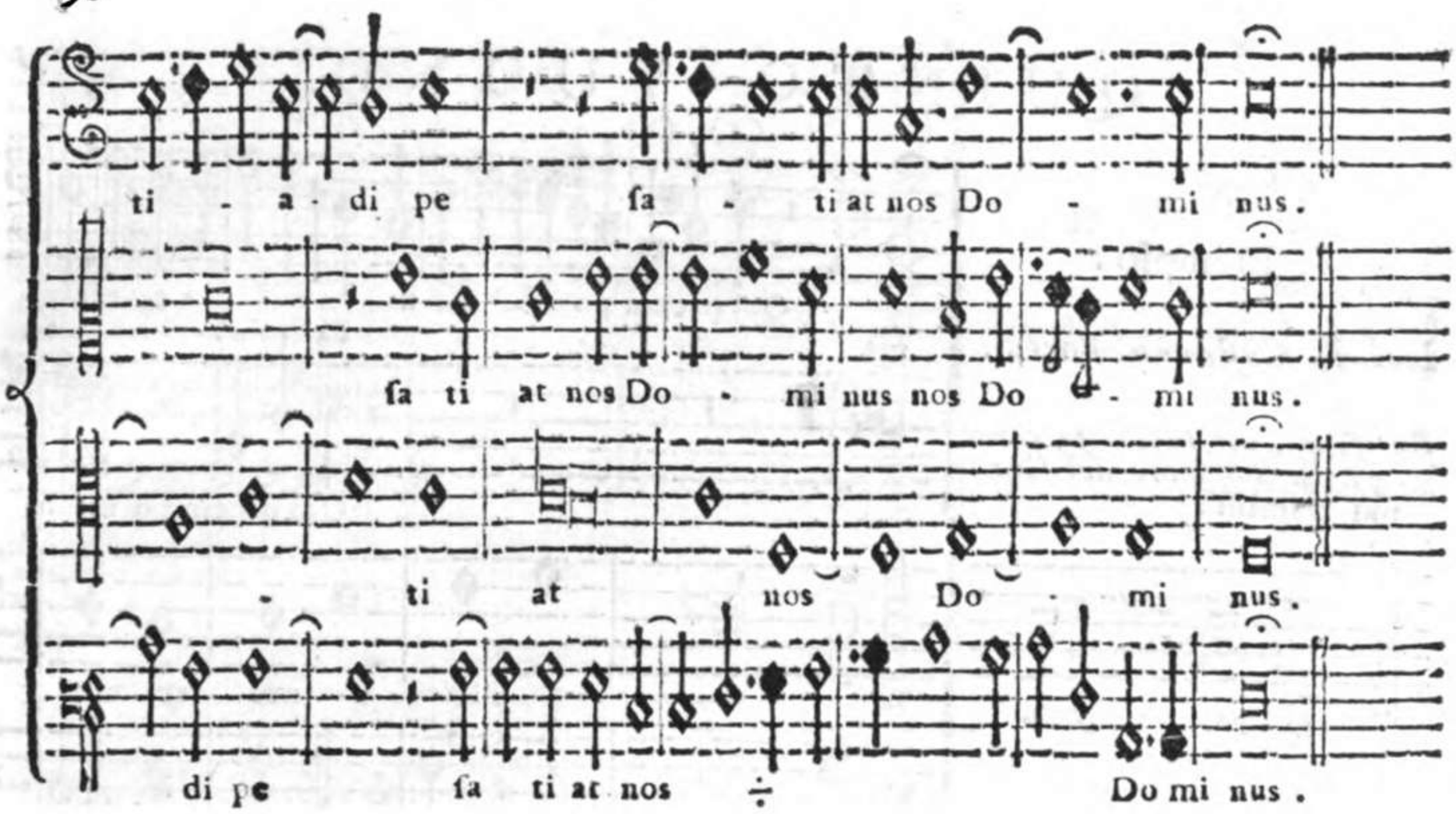
I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

Antifona, che la Chiesa canta nella Solennità del Corpus Domini.



Propone l' Autore nell' esposta Antifona un Soggetto nel Soprano alla Quinta del Tuono, a cui risponde il Basso alla Sesta, ed il Contralto nella Fondamentale. La Risposta del Contralto è del Tuono, perchè, siccome il Soprano dalla Quinta discende alla Fondamentale, come dal Num. (1) al (2), così il Contralto dall' Ottava della Fondamentale discende alla Quinta, come dal Num. (3) al (4). La Risposta poi formata dal Basso alla Sesta, viene ad uniformarsi a ciò, che su questo proposito lasciò scritto il P. Camillo Angleria (Reg. di Contrap. Cap. 20. pag. 78.) dove così parla: *Fatta sentire una Fuga nelle sue Corde proprie del Tuono, si potrà rispondere per Seconda, per Terza, per Quarta, per Quinta, per Sesta, e per Settima . . . . ovvero con li suoi Roversci, o come piacerà al Compositore*. Dall' insegnamento di quest' Autore, che vedesi praticato da' primi Maestri, e sparso nel presente Esemplare, rilevasi quanto si estenda l' Arte del Contrappunto nella varietà dei modi di compor Fugato, specialmente sopra del Canto fermo. Ma siccome



come molte Cantilene di Canto fermo tante volte, oltre le proprie Specie di Quinta, e di Quarta, sono tramischiate da alcune Specie d' altri Tuoni, come nota il Zarlino (Inst. Harmon. P. 4. Cap. 14.), e perciò si girano su alcune Corde, che relativamente al Contrappunto vengono ad esser aliene, e lontane dal Tuono, perciò è forzato il Compositore a formare gli Attacchi, o Risposte delle Fughe in qualunque Corda, che le sia più comoda, e quindi a porre in pratica quanto c' insegna il mentovato P. Angleria. Viene inoltre sul principio l' Autore di questa Antifona a uniformarsi ad uno dei due Modi descritti alla pag. 25. Annot. (1), cioè, che nelle Composizioni sopra del Canto fermo eseguito da una sola Parte, le altre Parti del Contrappunto propongano un nuovo Soggetto diverso dal Canto fermo, acciò sempre più da tal diversità risulti sì il Canto fermo, che il Contrappunto.

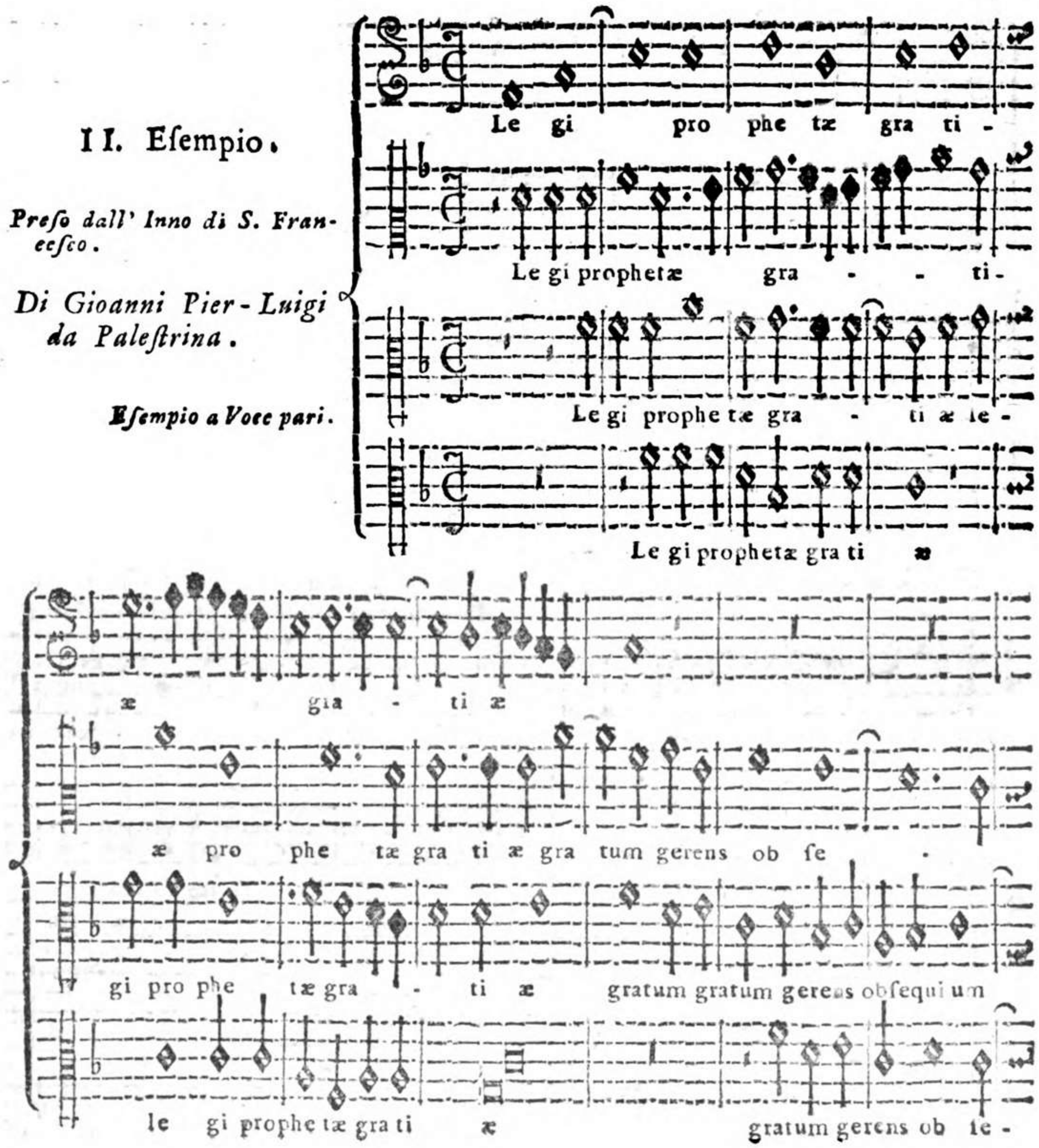
Fa duopo osservare, come il Canto fermo di questa Antifona, si distingue non poco sopra quello delle Antifone antiche, e anteriori all' introduzione dell' Offizio del *Corpus Domini*. In primo luogo si distingue, perchè su 'l principio forma l' Ottava col passare dalla Corda principale *F fa ut* alla Quinta composta, e dalla Quinta alla Quarta composta. Si distingue in oltre per la sua Melodia, perchè tal Canto si rende all' orecchio più vivace, e più sonoro del Canto di tante altre Antifone a questa anteriori. La ragione di ciò è perchè, l' Offizio della Solennità del *Corpus Domini*, essendo stato introdotto dopo la metà del XIII. Secolo, come si rileva dal P. D. Bartolomeo Gavanti (Tesaur. Sacr. Rit. cum Not. P. D. Cajet. Mar. Merati T. 1. P. 1. ex Edit. Vatic. Romæ pag. 1217.) *Festum Corporis Christi cum Octava ex instituto Urbani IV.* 1262. *ab Eugenio IV.* 1433. *confirmatum ob causam quam reddit S. Thom. in Officio ejusdem Festi, cujus Officii & ipse fuit autor, ut in ejusdem Opusculo* 57. *Leodienses primo celebrarunt hoc Festum. Bzovius Anno* 1230. *n.* 17. Ed essendosi già in tal tempo introdotto qualche sorta di Contrappunto, questo tal Contrappunto eccitò, e risvegliò ne' Compositori di Canto fermo maggior vivacità, e sonorità nella Melodia di tal Canto, col di più, che quasi tutte le Antifone s' estendessero all' Ottava, cosa rarissima nelle Antifone anteriori. E che ciò sia vero riflettasi non solo al Canto dell' Offizio del *Corpus Domini*, ma di tanti altri ancora introdotti dalla Chiesa, singolarmente nei due primieri Ordini Regolari Mendicanti di S. Domenico, e di S. Francesco, e vedrassi quanto sia più vivace, ed esteso, affinchè il *Tuono* si renda *Perfetto*, col scorrere i Gradi della Specie dell' Ottava, in cui egli viene composto. E abbenchè in alcuni Officj posteriori non si ritrovino le particolarità accennate, ciò è accaduto, perchè nel comporre sopra le parole il Canto, si sono serviti delle Note antiche d' altre Antifone, coll' addattarle alle nuove parole, come ognuno potrà riscontrare nell' Antifonario Ecclesiastico, in cui vedrà molte volte l' istesso Canto, e le stesse Note poste sopra diverse parole.

II. Esempio.

Preso dall' Inno di S. Francesco.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.

Esempio a Voce pari.



Merita particolar osservazione questo Esempio per esser composto di sole Voci acute, che i nostri Maestri chiamarono Contrappunto a *Voci pari:* il quale è di due sorta, cioè composto per *Voci pari acute*, come questo Esempio, e *Voci pari gravi*, delle quali due Specie ne abbiamo molti Esempj de' Maestri antichi, singolarmente di D. Matteo Asula. I Contrappunti di *Voci pari acute* erano composti per i Contralti naturali, per i Falsetti, e per i Fanciulli di Coro, che servivano per Soprani, fin' a tanto che conservano la Voce puerile, giacchè prima del Secolo XVII. non erano per anche stati introdotti i Castrati, come trovasi notato in un Discorso di Pietro della Valle riferito da Gio: Battista Doni ne' suoi Tratt. di Musica T. 2. pag. 256. Quelli delle Voci gravi erano per gli Uomini, i quali non avendo il comodo di Voci puerili, o Falsetti, si servivano di Contralti naturali, di Tenori, e di Bassi, e in questo modo avevano una particolar Musica, ora di sole Voci gravi, e ora di sole Voci acute, e con tale varietà venivano anche a recar piacere agli Uditori.

gra tum ge rens ob fe - qui um Tri ni -

quium gra - tum ge rens ob - fe - qui um Tri - ni ta tis

gra - tum gerens ob fe - qui um

quium gra - tum ge rens ob - fe qui um Tri - ni ta tis

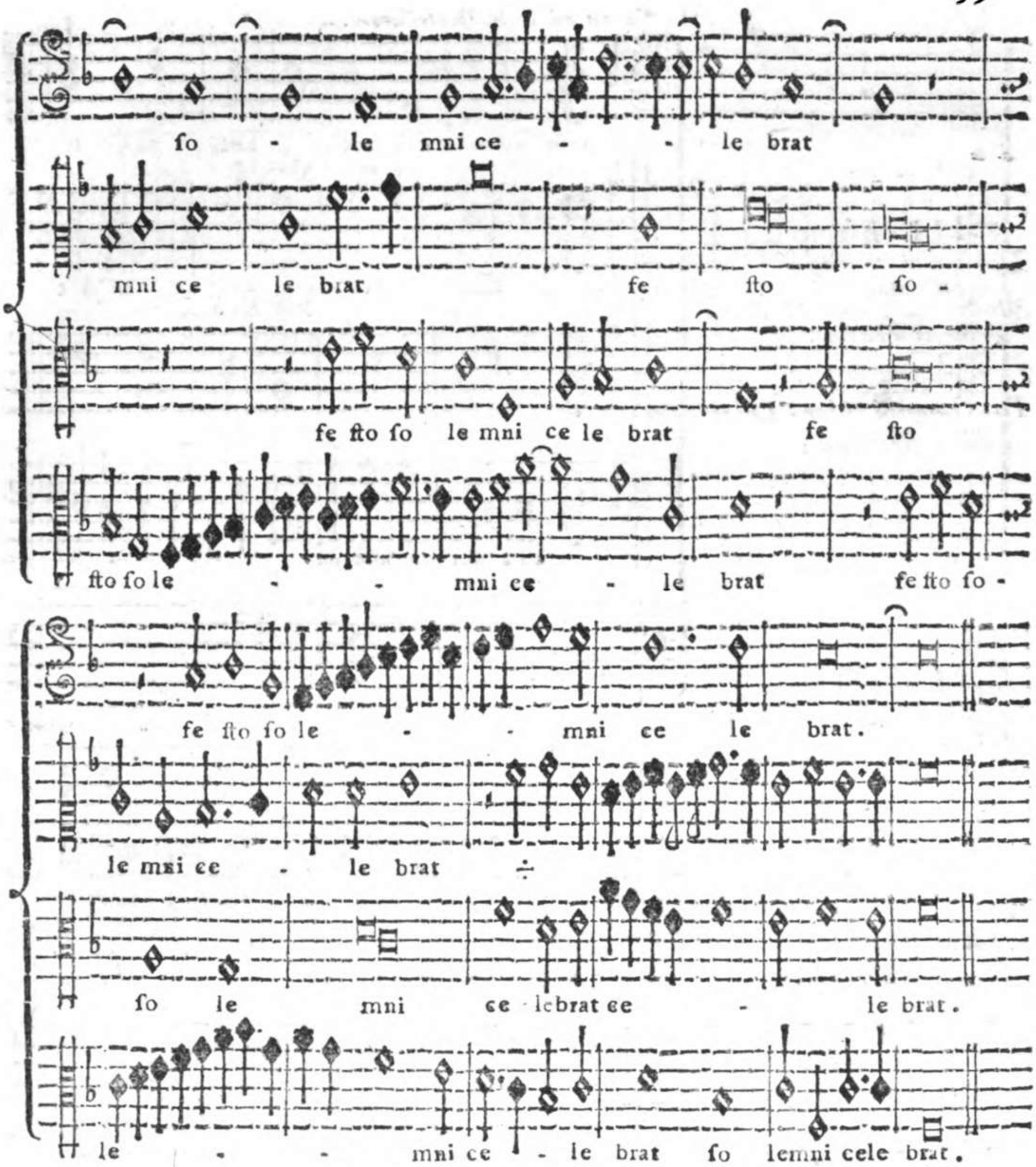
ta tis of - fi ci um fe sto

of fi ci um fe sto so len -

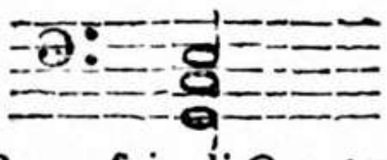
Tri ni ta tis of - fi ci um

- of fi ci um of fi ci um fe -

Recherà non poco vantaggio ai Giovani Compositori l' esercitarsi nelle due accennate sorta di Contrappunto; stantechè, per la vicinanza delle Parti, dovendo ognuna stare ristretta entro i proprj limiti, facilmente vengono a incontrarsi negli Unissoni, e a incavalcarsi fra di loro, e quindi viene a sconvolgersi tutta la natura della perfetta Armonia, introducendo quei Roversci d' Armonia, i quali praticati fuor di luogo, di tempo, e di frequente rendono la Composizione languida, e priva di fondamento. In prova di che osservisi, come nelle Composizioni de' primi Maestri, raro, anzi rarissimo trovasi praticato da essi l' Accompagnamento di Quarta, e Sesta, perchè una tal Armonia è fuori di centro, mentre ridotto tale Accompagnamento nel suo vero essere di perfetta Armonia, il termine, o voce, che dovrebbe essere collocata al di sopra, viene ad essere nel grave, e così fuori del suo centro, come chiaramente rile-



rilevasi dal seguente Esempio:



Roverscio di Quarta, e Sesta.

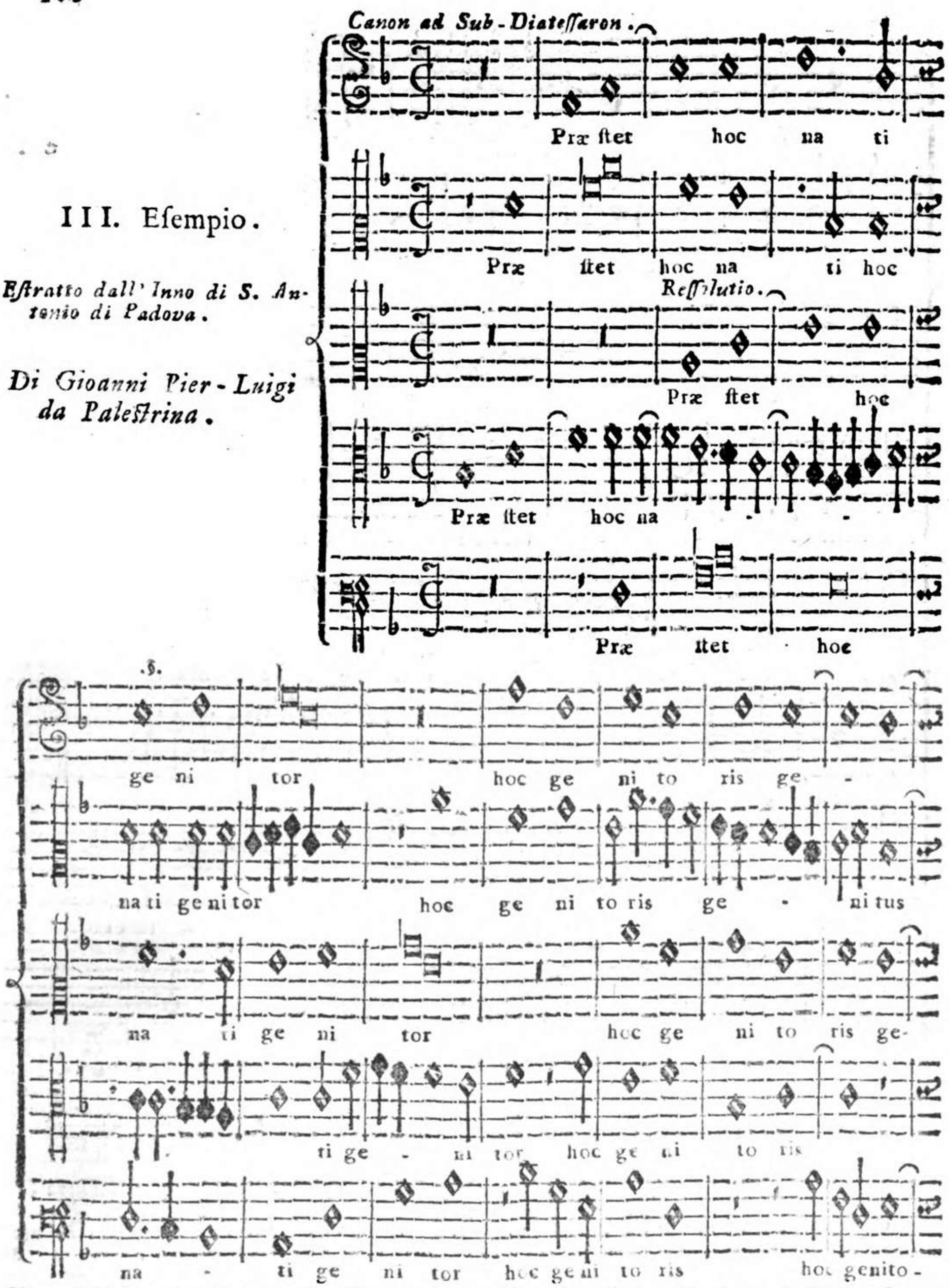
Armonia retta di Terza, e Quinta.

Quindi ridotto tal Roverscio al suo vero esser retto, si conosce esser bensì accompagnamento roversciato di *C sol fa ut*, ma non già di *G sol re ut* retto. Si deduce da quanto si è detto, che quei Maestri si astennero da tali accompagnamenti per non generare equivoco nelle orecchie degli Ascoltanti, e per non indebolire la forza dell' Armonia, il che non si può negare da chi esamini bene la natura di tale Roverscio; tanto più che non essendo le Composizioni del Secolo XVI. accompagnate con l' Organo sempre più veniva a scuoprirsi quanto fosse equivoco, e perciò debole, e languida l' Armonia di Quarta, e Sesta.

III. Esempio.

Estratto dall' Inno di S. Antonio di Padova.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.



Non dobbiamo trascurar di rilevare le qualità singolari, che ha nel Canto fermo il Quinto Tuono, le quali sono anche comuni al Sesto Tuono suo Plagale. E' noto a tutti i Compositori di Musica, che qualunque Tuono di Canto figurato ha i Gradi, di cui è composta la propria Ottava, fissi, e determinati, talchè mutando uno di essi, viene a mutarsi anche il Tuono, come vedesi nella seguente Scala del Tuono di *F fa ut*, in cui sono esposti, oltre la

Terza

ni tus ac par u tri que

hoc genitricis ge ni tus ac par u tri que ac par u tri-

ni tus ac par u tri que

hoc geni to ris ge ni tus ac par u tri que

ris ge ni tus ac par u tri que ac par u-

con di tor pa ra cle-

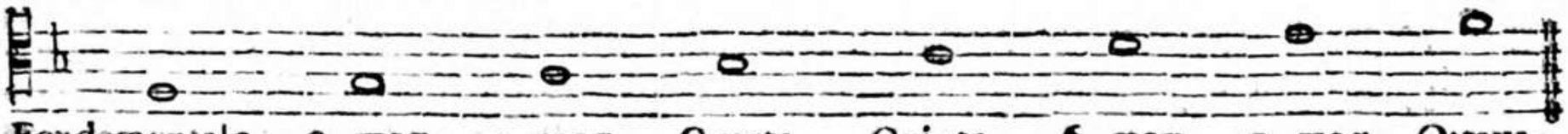
que con di tor pa ra cletus hoc Spi ri tus

con di tor pa ra-

ac par utrique con di tor pa ra cle tus hoc Spi ri tus

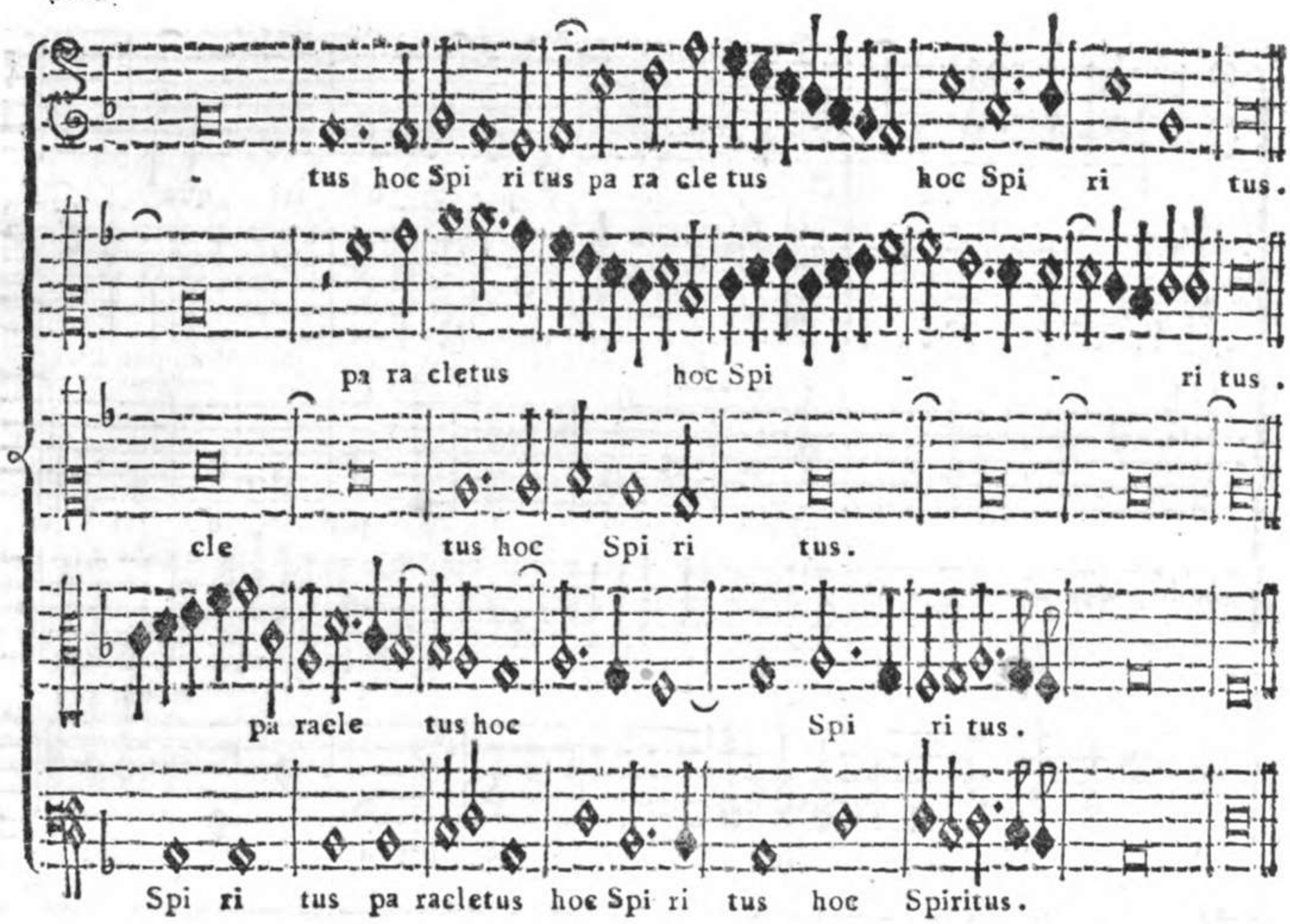
tri que con di tor pa ra cle tus hoc

Terza maggiore per se stessa naturale, tutti gli altri Gradi di cui è composta l' Ottava di tal Tuono.



Fondamentale. 2. mag. 3. mag. Quarta. Quinta. 6. mag. 7. mag. Ottava.

Qua-

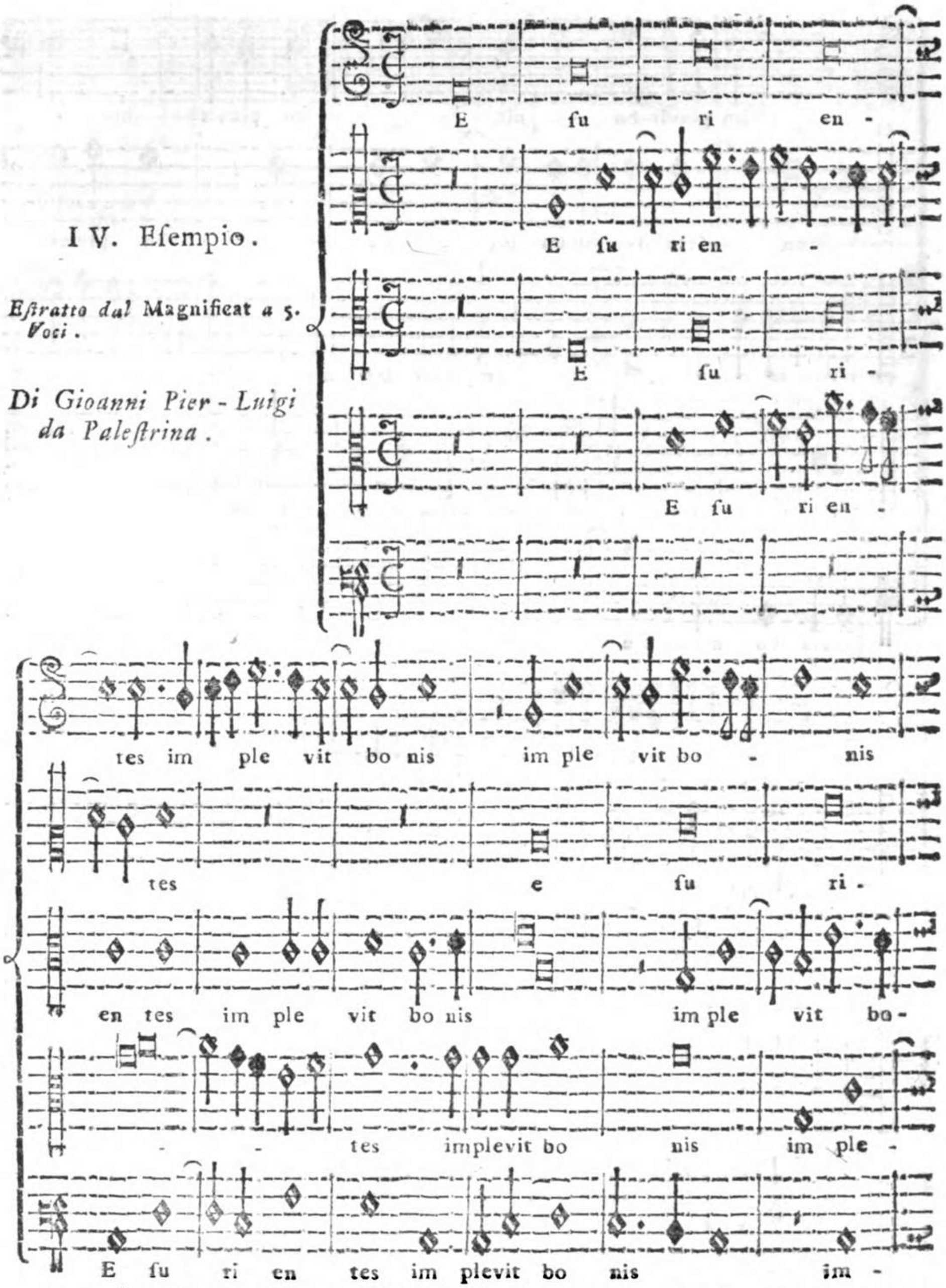


Qualunque Grado di questa Scala, che si muti coll' aggiungervi qualche accidente di b molle, o di ♮, non v' ha dubbio, che viene a passare da un Tuono ad un' altro. In fatti, se si altera la Quarta, levandovi il b molle, si muta il Tuono di *F fa ut* in quello di *C sol fa ut*; se si aggiunge il b molle alla Settima, si passa dal Tuono di *F fa ut* a quello di *B fa*: onde dall' alterazione di qualunque Grado componente l' Ottava, viene conseguentemente a variarsi il Tuono. La sesta Specie dell' Ottava Armonicamente divisa, della quale nel Canto fermo è composto il Quinto Tuono, ha pure ancor' essa gl' istessi istessissimi Gradi, de' quali è composta la Scala del Tuono di *F fa ut* nel Canto figurato, come rilevasi dal Quinto Tuono Autentico esposto alla pag. 94. Questo è l' unico Tuono del Canto fermo, che ne' Gradi, di cui è composta la sua Ottava, in tutto, e per tutto è uniforme ai Gradi del Tuono di *F fa ut* del Canto Figurato. E nonostantechè la sesta Specie dell' Ottava relativamente al Canto fermo, non porti per se stessa il b molle alla quarta Corda della Scala, perchè (come riflette rettamente il P. Domenico Scorpioni Minor Conventuale Instruz. Corali Cap. XX. pag, 78.) ogni qual volta si volesse che stabilmente della Proprietà di b molle fosse il Quinto Tuono, non sarebbe più Terza, ma Quarta Specie dell' Ottava; tuttavolta per le ragioni note ai Professori di Musica, e da me dimostrate nella Storia della Musica Tomo primo alla Dissertazione prima, a fine di evitare il Tritono, richiede per lo più il b molle alla suddetta quarta Corda, e perciò in tal modo viene ad uniformarsi il Quinto Tuono del Canto fermo al Tuono di *F fa ut* del Canto figurato. Che ciò sia vero: osservisi la quarta Specie dell' Ottava dimostrata alla pag. 2., di cui è composto il primo Tuono. Questa in niun modo ammette la settima Corda, che è *C sol fa ut*, alterata col ♮ come necessariamente richiede nel Canto figurato il Tuono di *D la sol re* terza minore. Osservisi pure la quinta Specie dell' Ottava esposta alla pag. 43., di cui è composto il Quarto Tuono. Questa non ammette il ♮ al *F fa ut* seconda Corda, nè il ♮ al *D la sol re* settima Corda, come richiede necessariamente il Tuono di *E la mi* Terza minore del Canto figurato, come di già si è dimostrato nel Quarto Tuono alla pag. 73. L' istesso riscontrasi negli altri Tuoni, come ognuno da se potrà facilmente conoscere. Ed ecco dimostrato, come il Quinto Tuono di Canto fermo in tutto, e per tut-

I V. Esempio.

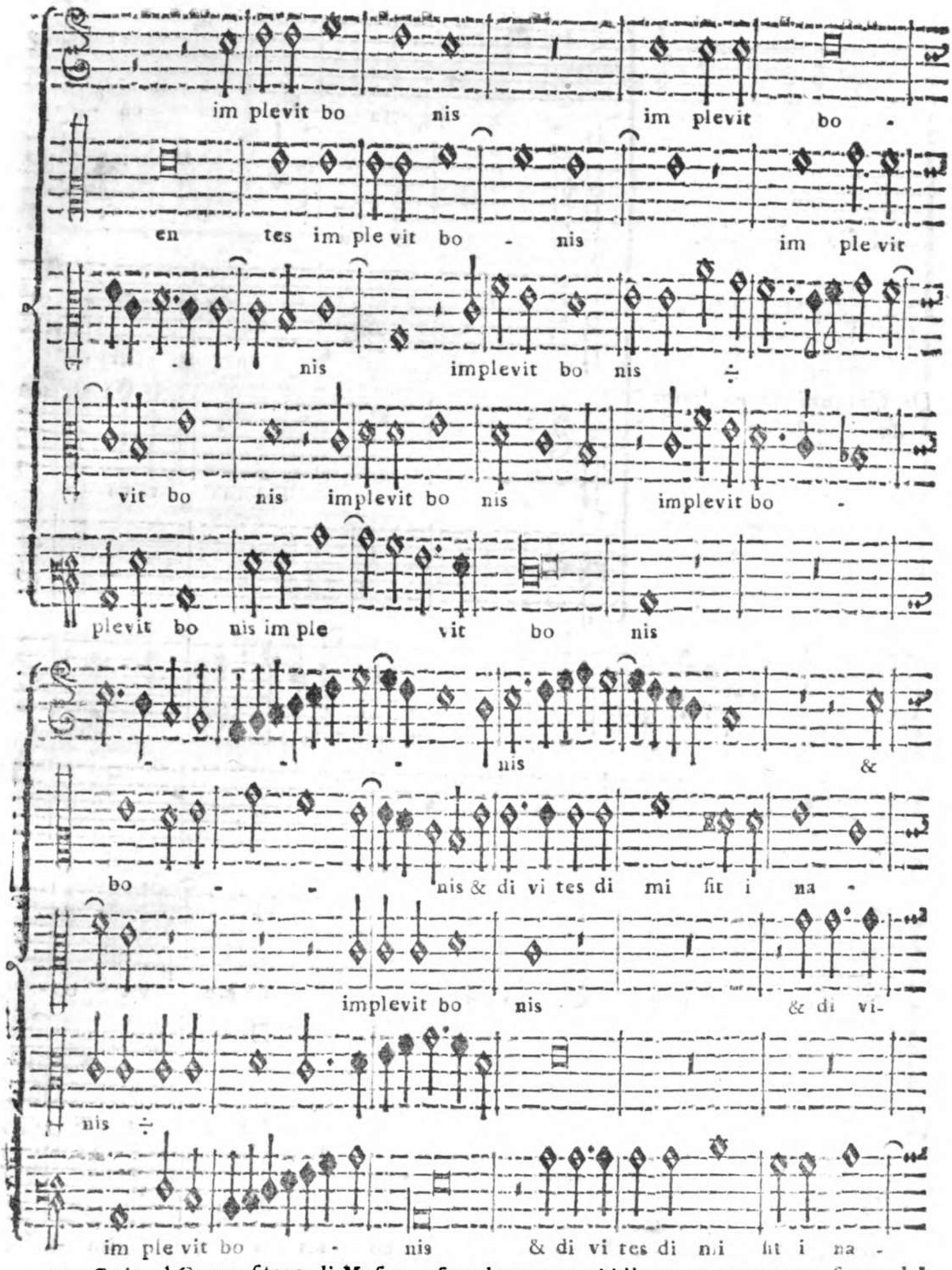
Estratto dal Magnificat *a* 5. *Voci*.

Di Gioanni Pier-Luigi da Palestrina.



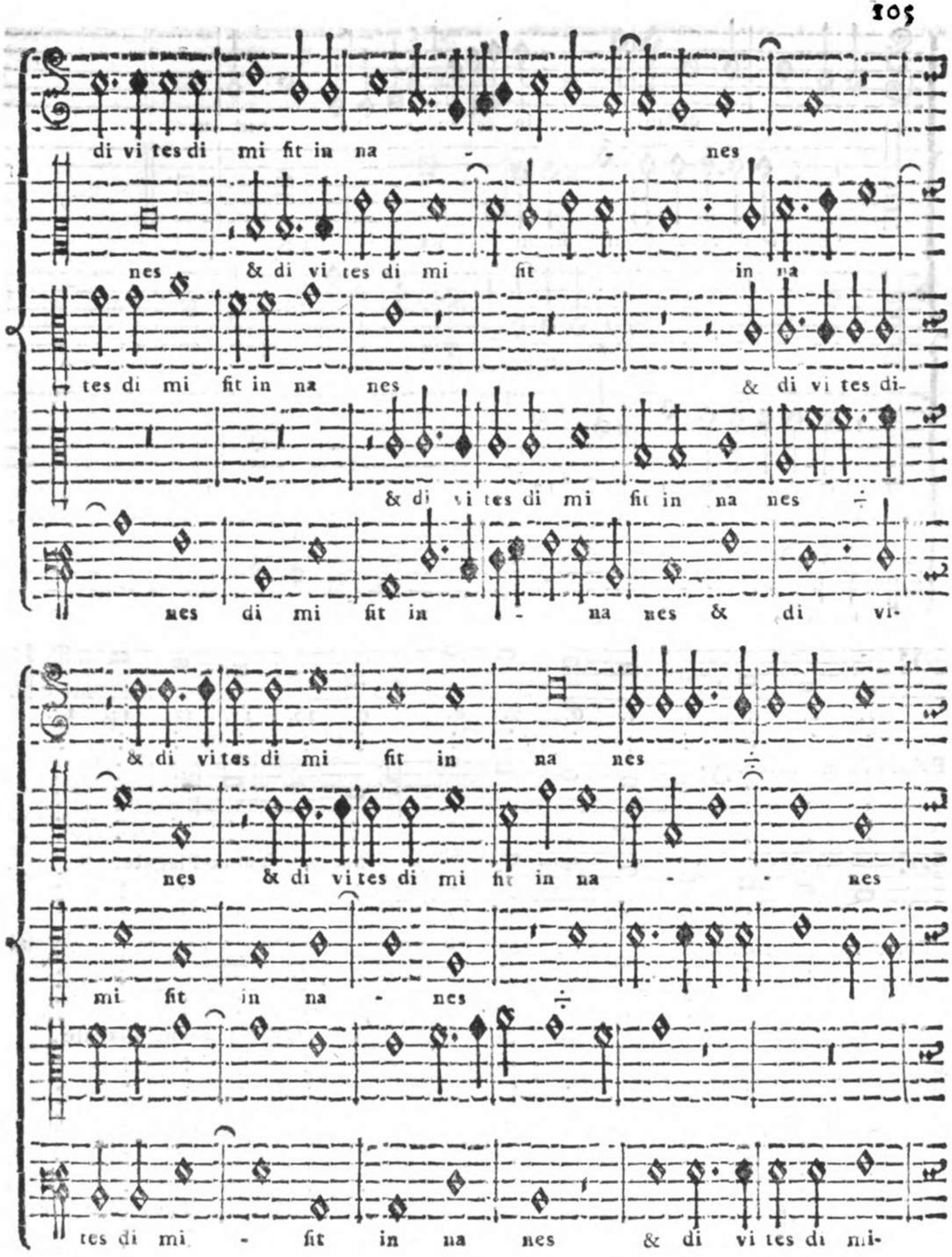
tutto si uniforma al Tuono di *F fa ut* relativamente al Canto figurato, e perciò si rende più facile assieme col suo Plagale sopra degli altri Tuoni di Canto fermo per comporvi qualunque sorta di Contrappunto a piacere del Compositore.

E per maggiormente dilucidare la presente materia de' Tuoni, tanto per se stessa ne-



neceſſaria al Compoſitore di Muſica, ſingolarmente obbligato a comporre ſopra del Canto fermo, non ſarà fuor di propoſito di mettere per maggior chiarezza ſotto gli occhi del Giovane Compoſitore la differenza accennata in varj luoghi, la quale paſſa tra i Tuoni del Canto fermo, e i Tuoni del Canto figurato, acciocchè venga egli illuminato di quanto richiede non ſolo ciaſcun dei due Generi del Tuo-

no,



no, ma ancora delle loro Specie, e singolarmente della modulazione, che in ognuno richiedesi.

Per rilevare la natura dei Tuoni del Canto fermo, prenderemo una Serie di 14. Voci, o Corde cominciando dall' Alamire grave fino al *G sol re ut* acuto: Entro di questa Serie ritrovansi stabiliti tutti gli otto Tuoni, dal Grave cominciando ora da una Corda, ora da un' altra, e proseguendo in ogni Tuono verso l' acuto il corso degl' Intervalli d' un' Ottava intiera de' quali vien composto.

di mi fit in na nes.

& di vites di mi fit in na nes.

& di vites di mi fit in na - nes.

& di vites di mi fit in na nes.

fiit in na - nes di mi fit in na - nes.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14.

Primo Tuono Auten.

Secondo Tuono Plagale.

Terzo Tuono Autentico.

Quarto Tuono Plagale.

Quinto Tuono Autentico.

Sesto Tuono Plagale.

Settimo Tuono Autentico.

Ottavo Tuono Plagale.

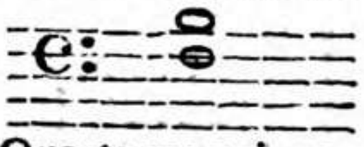
Da

Da questo Speechio chiaramente rilevasi, come sopra la esposta Serie Diatonica di 14. Voci, si ritrovan stabiliti li otto Tuoni del Canto fermo, e che tutta la loro differenza non consiste, se non nell' esser l' uno più acuto, o più grave dell' altro, ma le Voci, o Suoni de' quali son composti questi Tuoni, restano fissi, e immutabili a tenore delle 14. Voci della Serie indicata, e se alcuna volta mutasi la nona Corda della Serie col porvi in luogo del ♮. il b., ciò aviene, perchè siamo forzati di farlo per le ragioni di già accennate, restando però sempre immutabili tutte le altre Voci o Suoni.

Per distinguere poscia la Natura de' Tuoni, che servono al Contrappunto, e quale sia la differenza che passa fra essi, e i Tuoni del Canto fermo, prima d' ogni altra cosa convien sapere, esser due le sorta di questi Tuoni, alcuni di *Terza maggiore*, altri di *Terza minore*. Per esempio le Corde di *C sol fa ut*, *F fa ut*, e *G sol re ut*, le Terze di ciascuna è naturalmente maggiore, come può riscontrarsi nell' esposta Serie di 14. Corde; le altre Corde, che sono *D la sol re*, *E la mi*, *A la mi re*, e ♮, hanno naturalmente la Terza minore. In seguito di ciò ne viene, che la Terza maggiore conduce seco la Sesta maggiore, e la Terza minore la Sesta minore, stantechè essendo ambedue Consonanze imperfette, perchè soggette a mutazione, l' una segue la natura dell' altra, e sono o ambedue Maggiori, o ambedue Minori. Gli altri Intervalli, come la Quinta, la Quarta, e la Seconda, non sono soggette a veruna mutazione, e sono sempre costantemente ognuna di ugual valore; e nonostantechè appresso de' Pratici siano considerate due sorta di Quinta, l' una *Perfetta*, l' altra *Falsa*, e due sorta di Quarta l' una *Minore*, l' altra *Maggiore*, abusivamente così chiamate, questi due vocaboli di *Falsa*, e di *Maggiore* esaminati coi principj della Teorica, e della retta Pratica, ci dimostrano con evidenza, in primo luogo, riguardo alla Teorica, come ognuno potrà da se riconoscere, da ciò che si è dimostrato nel primo Tomo della Storia della Musica (Dissert. II. pag. 255.) quanto sia lontana la Proporzione delle due accennate Consonanze perfette, dalla Proporzione delle medesime alterate, come si vede dalle Proporzioni delle une, e delle altre

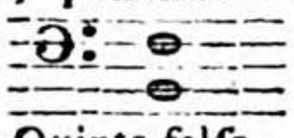
3 : 2	Quinta.	64 : 45	Quinta falsa, o diminuita.
4 : 3	Quarta.	45 : 32	Quarta maggiore, o alterata.
12 : 6	Ottava composta	2880 : 1440	Ottava composta d' ambedue.
2 : 1	d' ambedue.	2 : 1	

In quanto poi alla Pratica fondata su gli Strumenti, particolarmente stabili, come Organi, Clavicembali, e consimili, ella ci dimostra che tanto la Quinta diminuita o falsa, che la Quarta alterata, o maggiore si riducono come ad un' istesso Intervallo dissonante. In fatti, se noi consideriamo il seguente Intervallo di



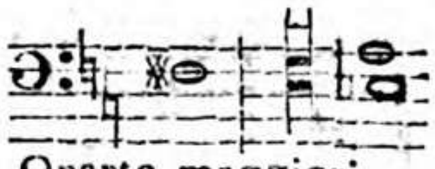
Quarta maggiore.

(chiamato anche Tritono, perchè composto di tre Tuoni naturali per serie), o rivolgiamo i di lui termini, ponendo l' Acuto al di sotto del Grave prende altro nome, e viene chiamato



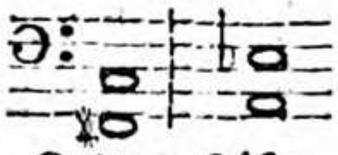
Quinta falsa.

l' istesso riscontrasi pure nelle Corde trasportate dagli Accidenti fuori del Naturale come le seguenti



Qnarte maggiori.

le quali rivoltate si convertano in



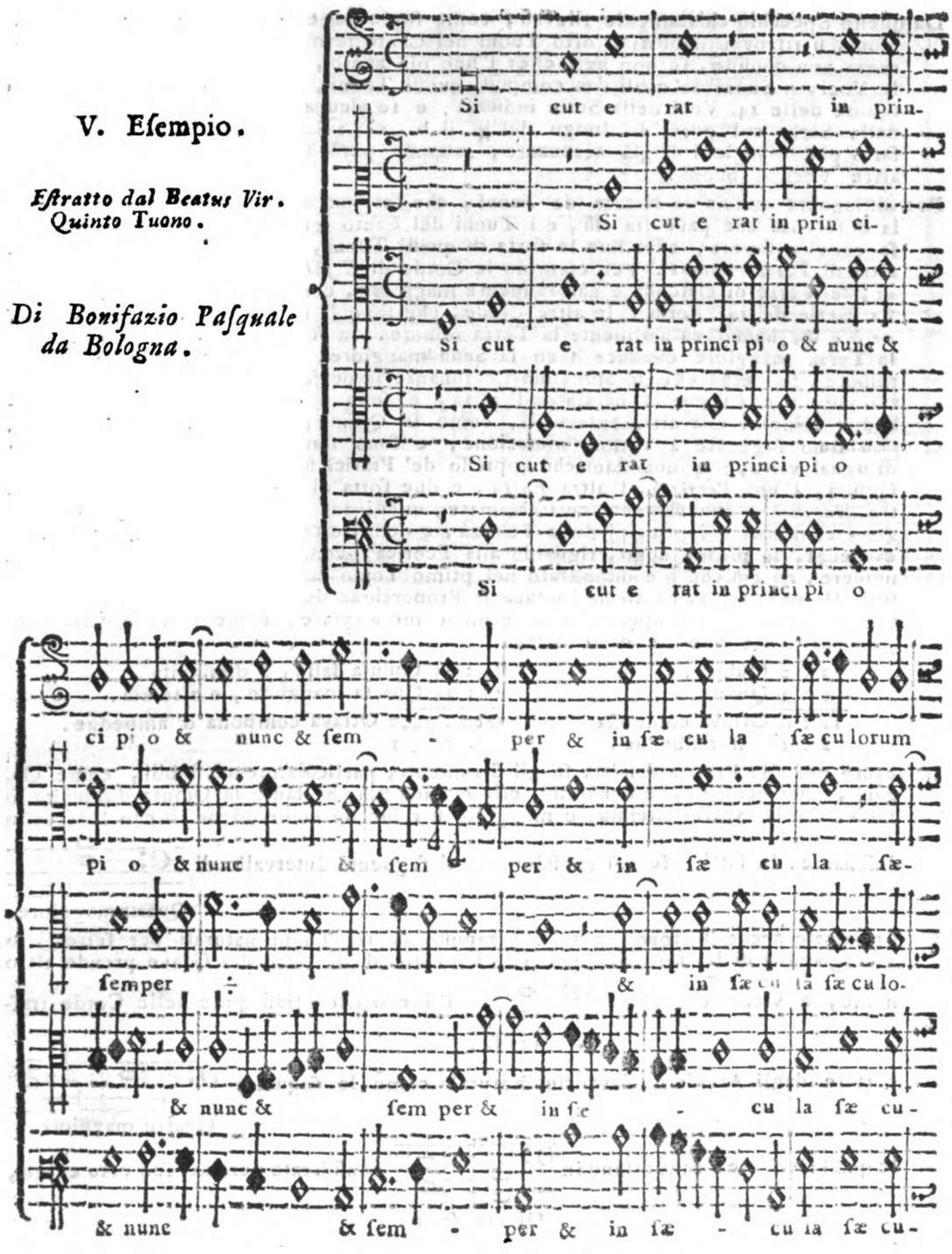
Quinte false.

considerate però nel suo vero essere, non sono che Intervalli alterati, o perchè mancano, o perchè oltrepassano il giusto, e perciò devono chiamarsi (come altrove si è dimostrato), o *Mancanti*, come la *Quinta falsa*, o *Superflui*, come la *Quarta maggiore*, sicchè non possono, nè devono chiamarsi Consonanze Perfette, nemeno Imperfette, ma assolutamente sono, e devono esser poste nel numero delle Dissonanze, e fra esse le più dispiacevoli. Restano le Seconde, e le Settime ambidue Dissonanze, queste in ogni Tuono sono sempre maggiori. Si è dimostrato, come la Terza conduce seco la Sesta,

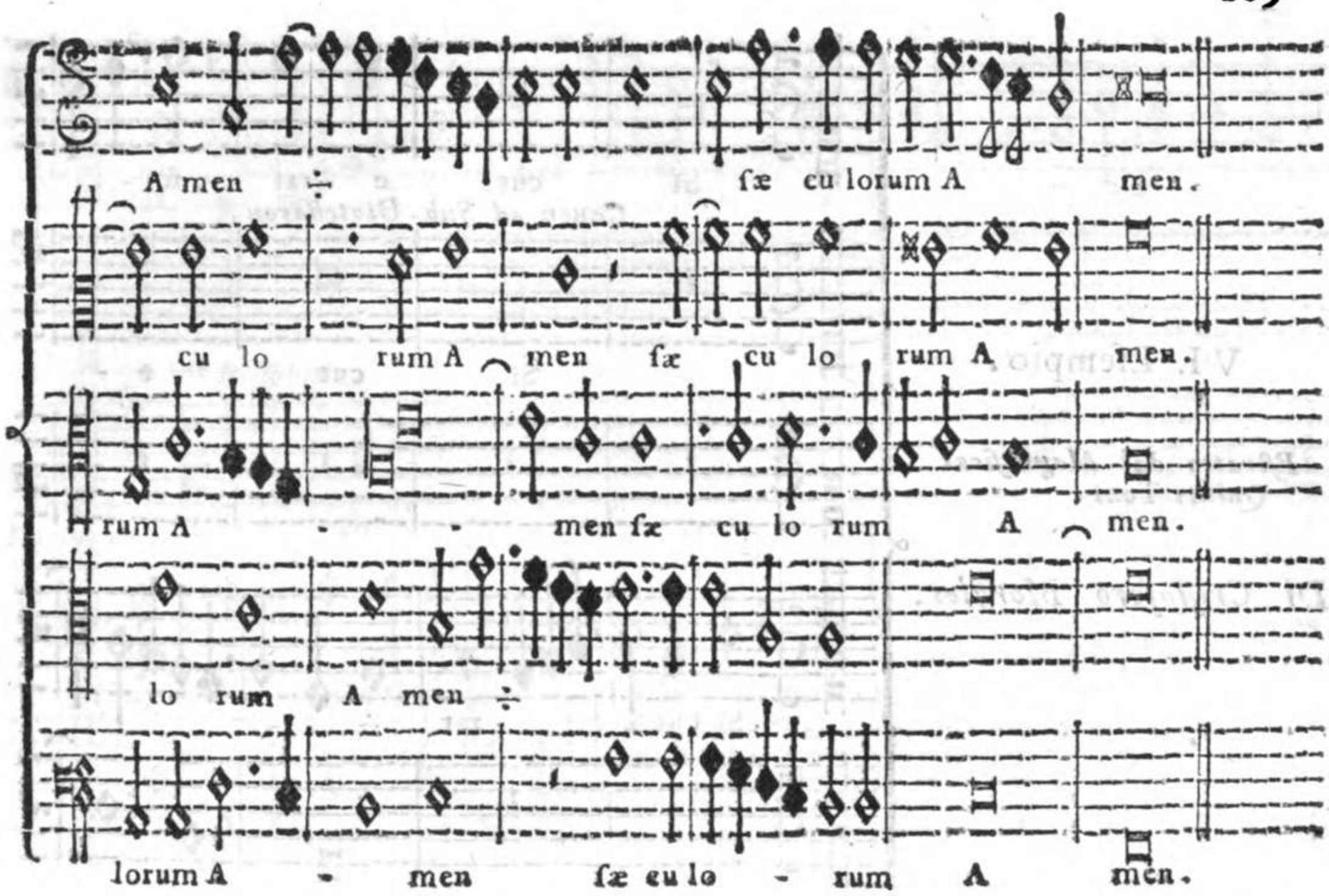
V. Esempio.

Estratto dal Beatus Vir. Quinto Tuono.

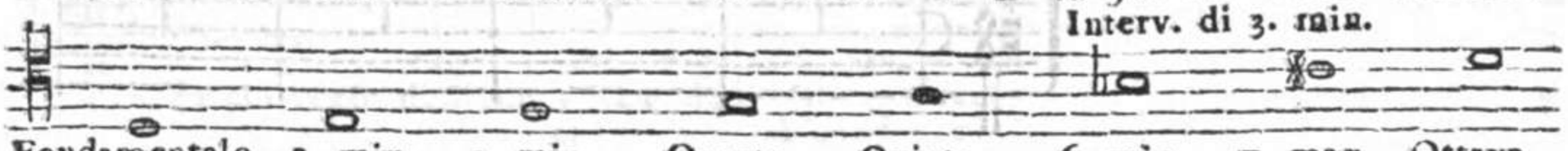
Di Bonifazio Pasquale da Bologna.



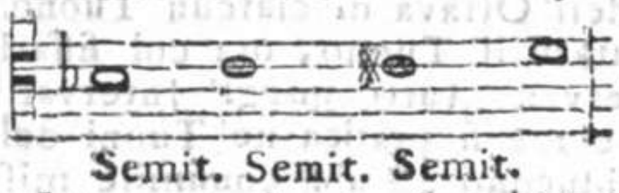
talmentechè se la Terza sarà maggiore, anche la Sesta sarà maggiore; e se la Terza sarà minore, anche la Sesta sarà minore. Ogniqualvolta però che la Terza, e la Sesta ambidue siano minori, nasce una difficoltà, la quale fa duopo rischiarare, affinchè i Giovani, che si applicano ad apprendere l' Arte del Contrapunto, siano illuminati, per non urtare in qualche scoglio. Per meglio farci intendere disporremo



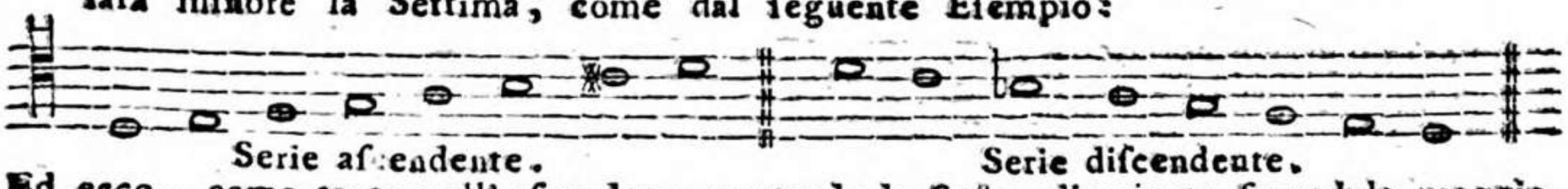
remo una Serie d' Intervalli del Tuono di *D la ſol re* Terza minore.



Oſſervisi che fra le due Corde *b fa*, e *C ſol fa ut* ♮, fra le quali Corde naſce tutta la difficoltà, vi corre un' Intervallo per ſe ſteſſo difficiliſſimo a intonarſi perfettamente dalle Voci umane. In oltre queſto tal Intervallo non è come tutti gli altri della eſpoſta Serie, i quali ſono ſempre o diſtanti l' uno dall' altro per un Tuono, o per un Semituono, ma egli è diſtinto per l' Intervallo di Terza min., che è compoſta di tre Semituoni nel ſeguente modo:



Queſto tal Intervallo, benchè introdotto nella Muſica de' noſtri giorni, ſingolarmente negli Strumenti, è però di ſua natura non poco diſaggradevole all' udito, e perciò difficiliſſimo a intonarſi, onde deve dal Compoſitore evitarſi nelle Compoſizioni, maſſime a più Voci, e ſingolarmente ſopra del Canto fermo. In due modi poſſiamo evitarlo, o col far maggiore la Seſta, o col far minore la Settima. Se dalla Nota fondamentale del Tuono aſcenderemo per Serie ſino all' Ottava, ſi farà maggiore la Seſta; al contrario ſe dall' Ottava diſcenderemo alla Fondamentale del Tuono, ſi farà minore la Settima, come dal ſeguente Eſempio:



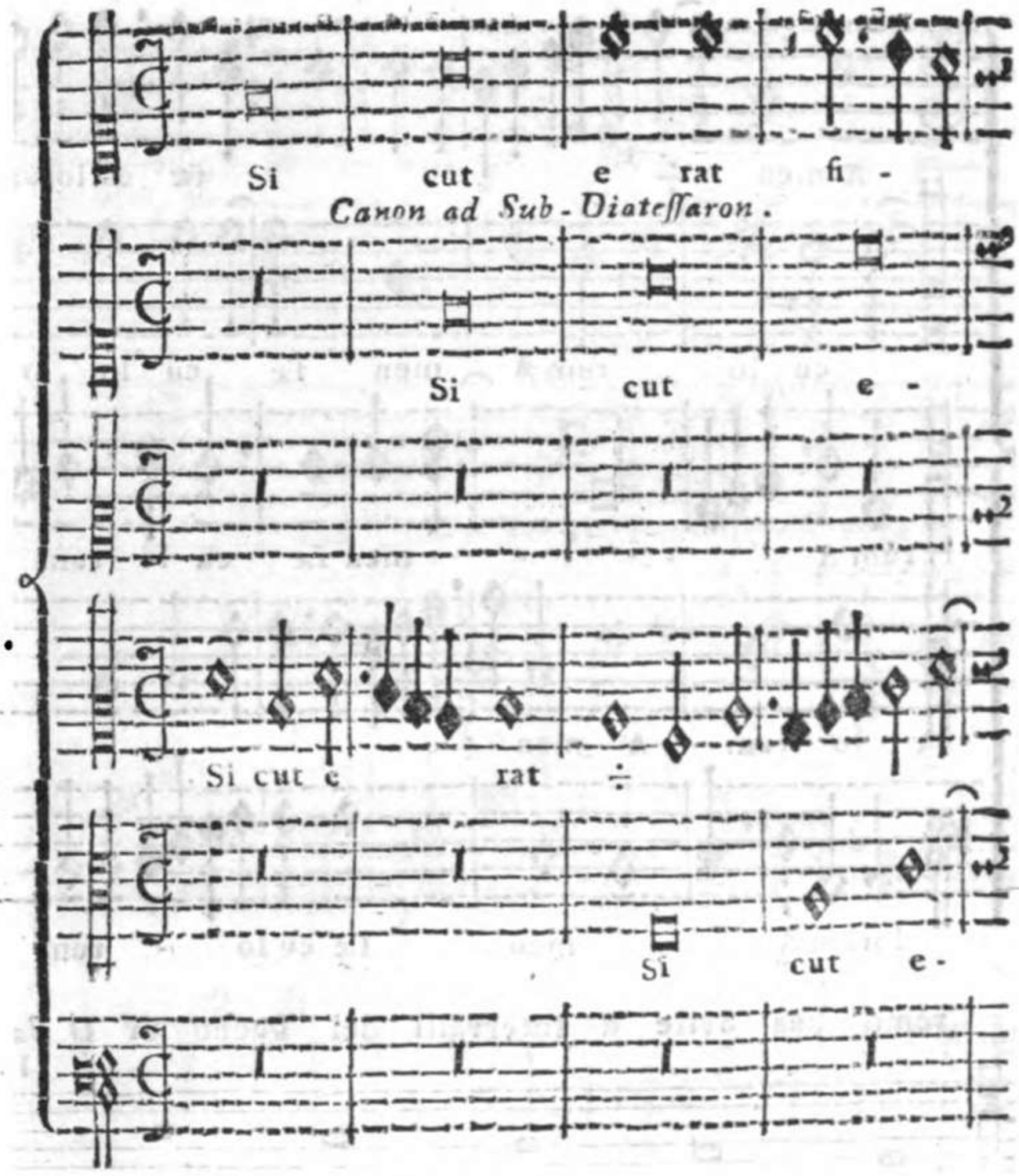
Ed ecco, come tanto nell' aſcendere, mutando la Seſta, di minore facendola maggiore, quanto nel diſcendere, mutando la Settima, di maggiore facendola minore, viene a levarſi l' inconveniente dell' Intervallo compoſto delli tre Semituoni, troppo per ſe diſaſtroſo, e incomodo, e reſta compoſta la Serie d' Intervalli, ognuno de' quali conſta o di un ſolo Tuono, o di un ſolo Semituono. La ragione poſcia, perchè nell' aſcendere facciaſi maggiore la Seſta, e la Settima, e nel diſcendere ſi faccian minori l' una, e l' altra sì è perchè, come altrove ſi è dimoſtrato, la pro-

prietà,

VI. Esempio.

Estratto dal Magnificat Quinti Toni.

Di Cristoforo Morales.

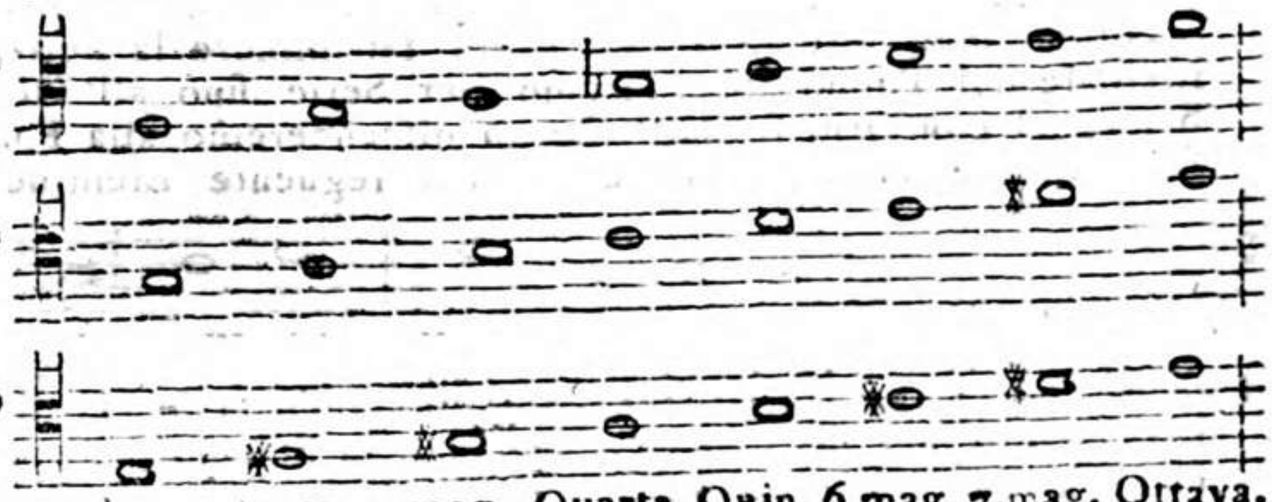


prietà, o sia legge di Natura degl' Intervalli maggiori è di ascendere, e degli Intervalli minori è di discendere in competenza delle due leggi di Natura, è dell' Arte, deve sempre prevalere la prima alla seconda, tanto più che questa non è fondata che nelle leggi di quella. Stabiliti tutti gl' Intervalli, che trovansi nel corso dell' Ottava di ciascun Tuono, sia di Terza maggiore, che di Terza minore, nel mutarsi il Tuono, ora col fissarlo in una Corda più grave, ora più acuta, non si conservano tutti quegl' Intervalli che sono nella sopraccennata Serie delle 14. Voci, come si pratica ne' Tuoni del Canto fermo, ma in questa mutazione di Tuono si riducono ad una consimile misura tutti gl' Intervalli, che richiedonsi in qualunque Tuono di Contrappunto, come per esempio vedesi nel Tuono di *F fa ut* Terza maggiore, in cui tutti gl' Intervalli della di lui Ottava, devono trasportarsi a proporzione che è trasportata la Corda fondamentale.

Tuono di *F fa ut* nelle Corde Naturali.

L' istesso Tuono trasportato una Corda più alta.

L' istesso Tuono trasportato una Corda più bassa.



Fondamentale. 2. mag. 3. mag. Quarta. Quin. 6. mag. 7. mag. Ottava.

E siccome il Tuono di Terza minore, come si è dimostrato, non solo in riguardo alla Sesta, e alla Settima, ma ancora in riguardo ai Tuoni di Canto fermo, e di Canto figurato, porta seco alcune varietà, perciò per maggior chiarezza ne daremo l' Esem-

cut e rat ficut e

rat *Ressolutio.* in prin ci pi o

Si cut e rat

in princi pi o in prin ci pi o in prin - ci pi -

rat fi cut e - rat ficut e

Si cut e - rat fi cut e rat

l' Esempio tanto dell' uno, che dell' altro, e tanto ascendente, che discendente.

Ascendente.

Terzo Tuono del Canto fermo ascendente.

Tuono d' *E la mi* Terza minore ascendente.

L' istesso Tuono trasportato una Corda più alta.

L' istesso Tuono trasportato una Terza più alta.

Discendente.

Terzo Tuono del Canto fermo discendente.

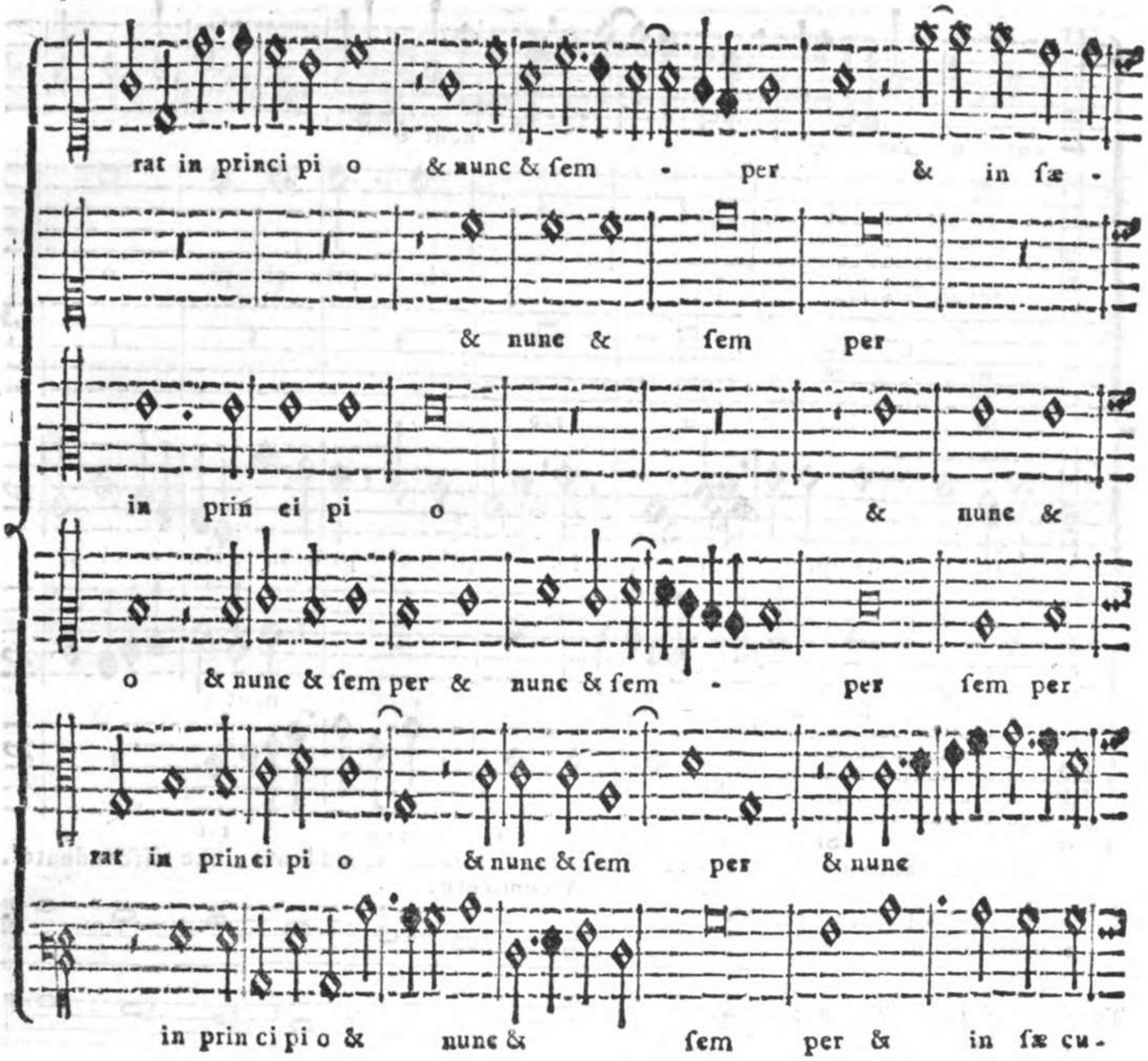
Tuono d' *E la mi* Terza minore discendente.

L' istesso Tuono trasportato una Corda più alta.

L' istesso Tuono trasportato una Terza più alta.

Da questo Specchio attentamente considerato da chi desidera di apprendere l' Ar-

te



te del Contrappunto, singolarmente per servire alla Chiesa, rilevasi quanta diligenza, quanta destrezza richiedasi per unire assieme quelle differenti qualità, che contengonsi ne' Tuoni di Canto fermo, e di Canto figurato. In fatti, ogniqualvolta vengono con ogni esattezza esaminati li esposti Esempj, si scoprirà quali Artificj siano stati usati dai loro Maestri per sfuggire quelle Corde aliene dal Canto fermo, e con quanta parsimonia abbiano praticati quegli accidenti richiesti dal Canto figurato. E a tal fine, seguendo la traccia del Canto fermo nei Tuoni Terzo, e Quarto, in vece di modulare alla Corda di *B mi* Quinta del Tuono, come costantemente praticasi ai tempi nostri, hanno modulato alla Corda di *A la mi re*, come si è dimostrato nel Quarto Tuono, o alla Corda di *C sol fa ut*, come si è dimostrato nel Terzo Tuono, e in tal modo hanno saputo unire artificiosamente le qualità diverse de' Tuoni del Canto fermo, con quelle del Canto figurato.

In questo sesto Esempio si è segnato in varj luoghi l'asterisco (*), il quale indica dove gli antichi Maestri ammisero nelle loro Composizioni una *Licenza* contro la Regola, la quale c' insegna, che la dissonanza usata di passaggio debba procedere *per Grado*, come asserisse il Zarlino (Instit. Harmon. P. 3. Cap. 42.), non mai *per Salto*. Questa istessa *Licenza*, che riscontrasi pure in varj luoghi degli antecedenti Esempj, fu praticata dai Maestri del Secolo XVI. ad imitazione dei Maestri dell' antecedente Secolo XV. A ragione poscia fu proibita nel Secolo passato, come vien notato dal P. Camillo Angleria diligente raccoglitore di tutte le rette Regole, che richiede il *Contrappunto osservato*.

la ſæ cu lo rum A - men

& in ſæ cu la

ſem per (*) & in ſæ cu-

& in ſæ cu la

& ſem per & in ſæ - cu

la & in ſæ cu la ſæ - cu -

ſæ cu lo rum A - men

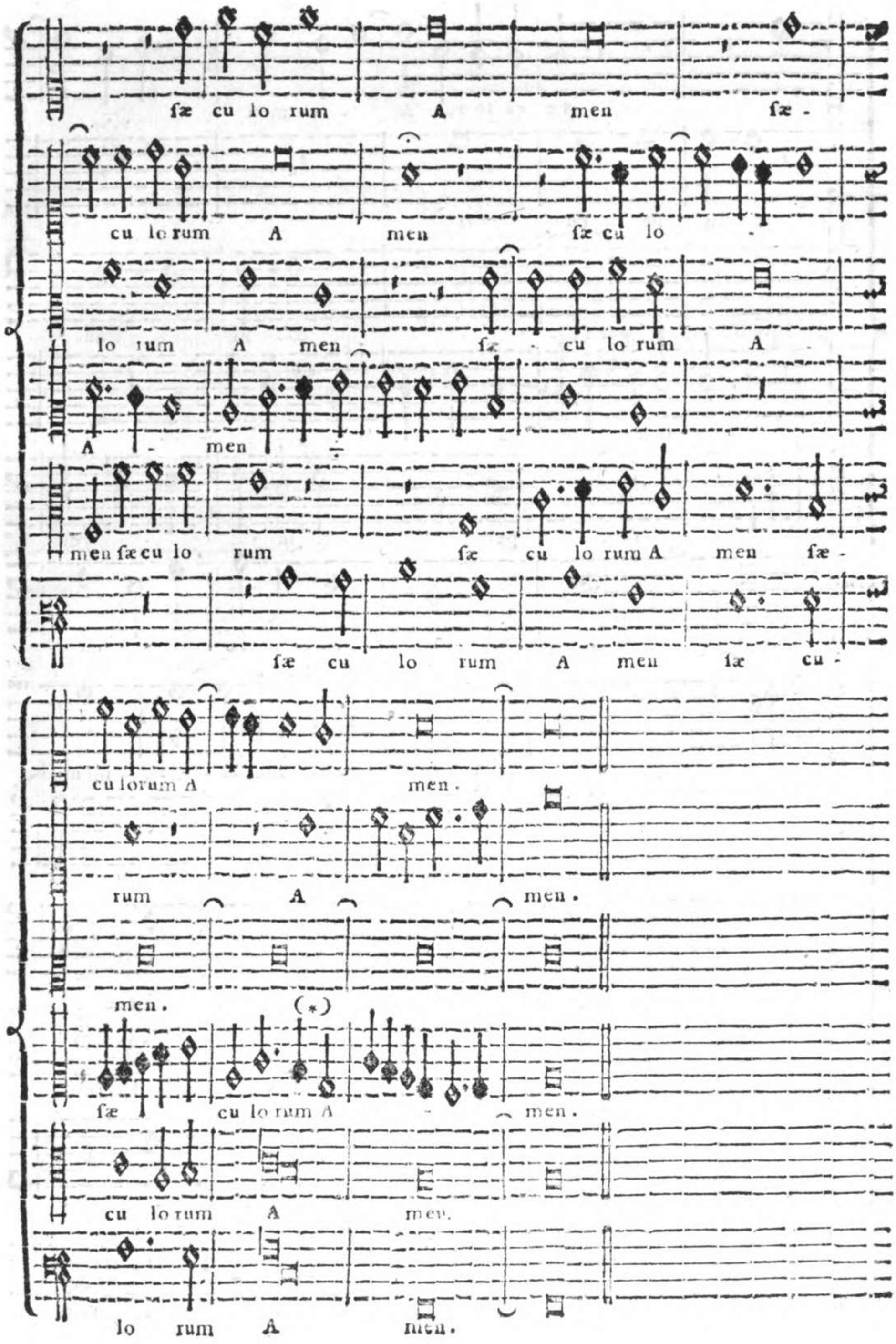
ſæ cu lo rum A men ſæ-

la (*) ſæ cu-

ſæ cu lo rum A - men ſæ cu lo rum

la ſæ cu lo rum A men A - -

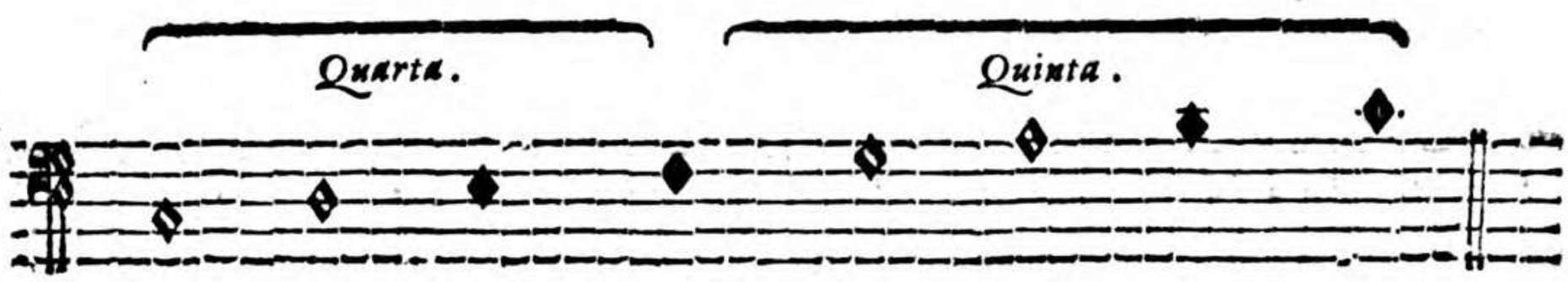
lo rum ſæ cu lo rum


fæ cu lo rum A men fæ -
cu lo rum A men fæ cu lo -
lo rum A men fæ - cu lo rum A -
A - men
men fæ cu lo rum fæ cu lo rum A men fæ -
fæ cu lo rum A men fæ cu -
cu lorum A men.
rum A men.
men. (*)
fæ cu lo rum A men.
cu lo rum A men.
lo rum A men.

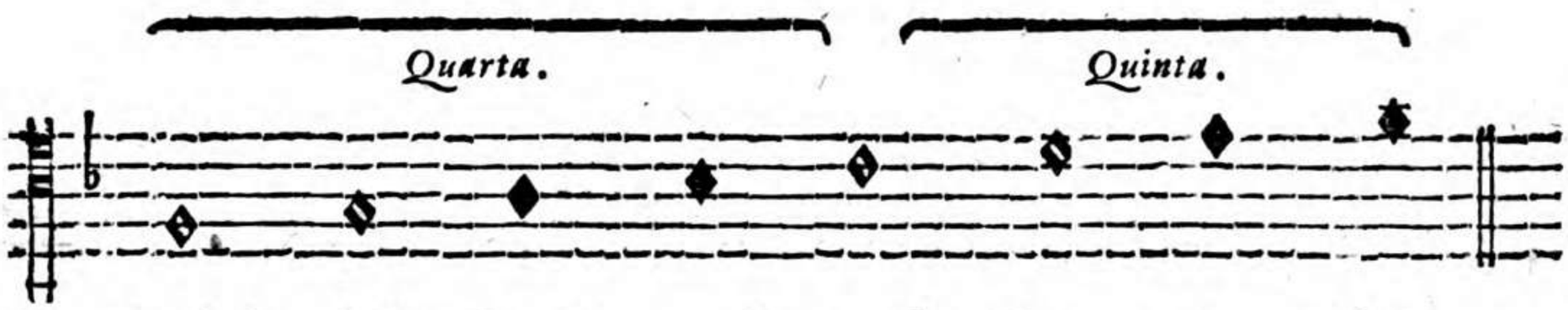
SESTO TUONO PLAGALE

La corda finale del quale è *F fa ut* grave.

SI contiene il Sesto Tuono nella Terza Specie dell' Ottava divisa Aritmeticamente, le di cui Corde estreme sono *C. c.*, ed è composto della terza Specie della Quinta *F. c.*, e della terza Specie della Quarta posta sotto la Quinta, che è *C. F.* (1), come dal seguente Esempio:



Trovasi trasportato questo Tuono per b molle alla Quarta sopra come segue:



Il principio delle Cantilene di questo Tuono ritrovasi in una delle seguenti sei Corde *C. D. F. G. a. b.* (2). Le Cadenze Regolari sono *F. c. a.* (3). La Cadenza media dell' Intonazione è in *F.* Una sola Cadenza finale Romana ha la Salmodìa del presente Tuono, che è in *F.*, e secondo altri Riti ritrovasi anche in *G.* (4).

(1) *Zarlino Inst. Harmon. P. 4. Cap. 23. Ediz. del 1558. 1562. P. Bonav. de Brixia Breviloq. Music. de 6. Tono.*

(2) *Idem P. Bonav. Venturina de princ. 3. Plag. MS. Sec. XV. P. Illuminato Aijguino Tesor. Illumin. de Tuoni di Cant. figur. P. Pietro Cinciarino. Introd. Abrev. di Musi. Pietro Aaron della Nat. de Tuoni Cap. 23. P. Steph. Vanneus Recanet. de Musica Lib. 1. Cap. LII.*

(3) *Zarlino loc. cit.*

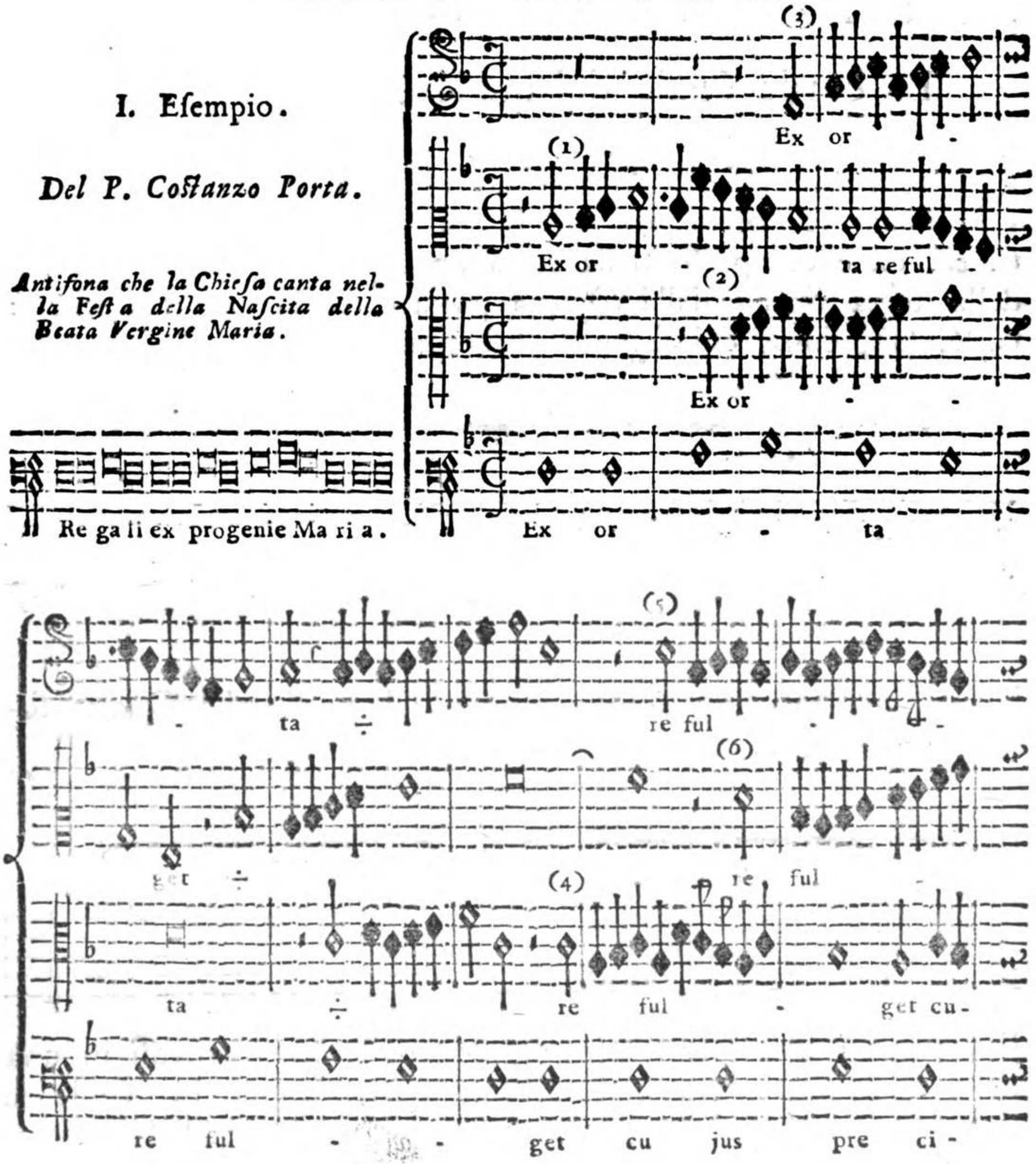
(4) *Storia della Musica T. I. Tav. II. pag. 381. Tav. V. pag. 398.*

SESTO TUONO.

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

Antifona che la Chiesa canta nella Festa della Nascita della Beata Vergine Maria.



Essendo Collaterale, e Plagale del Quinto questo Sesto Tuono, gode delle stesse prerogative, che gode il suo Principale, e Autentico, sopra tutto d' essere omogeneo al Contrappunto.

Vien proposto in questo Esempio al Num. (1) un piccolo Soggetto, o sia Attacco dal Contralto alla Quinta del Tuono, a cui risponde all' Unissono il Tenore al Num. (2), e alla Quarta sopra il Soprano al Num. (3), la Risposta del quale è del Tuono, perchè sta ristretta entro i termini dell' Ottava divisa Aritmeticamente *F. c.* Altro Attacco vien proposto dal Tenore al Num. (4), a cui risponde al Num. (5) il Soprano all' Ottava sopra, e il Contralto d' Imitazione alla Quarta sopra al Num. (6); l' uno, e l' altro di questi due Attacchi vengono condotti con vivacità, usando di molto le Semiminime. Nel Tempo tagliato, o sia *a Cappella*, le Semiminime vengono a equivalere alle Crome del *Tempo Ordinario* de' nostri giorni. Ed affinchè

get cu - jus pre ci bus nos

get re - ful - get cu jus pre -

- jus pre - ci bus nos a dju va -

bus nos a dju va ri

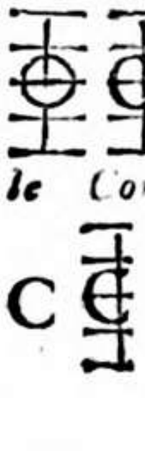
a dju va ri men - te & ſpi-

- ci - bus nos a dju - va - ri mente

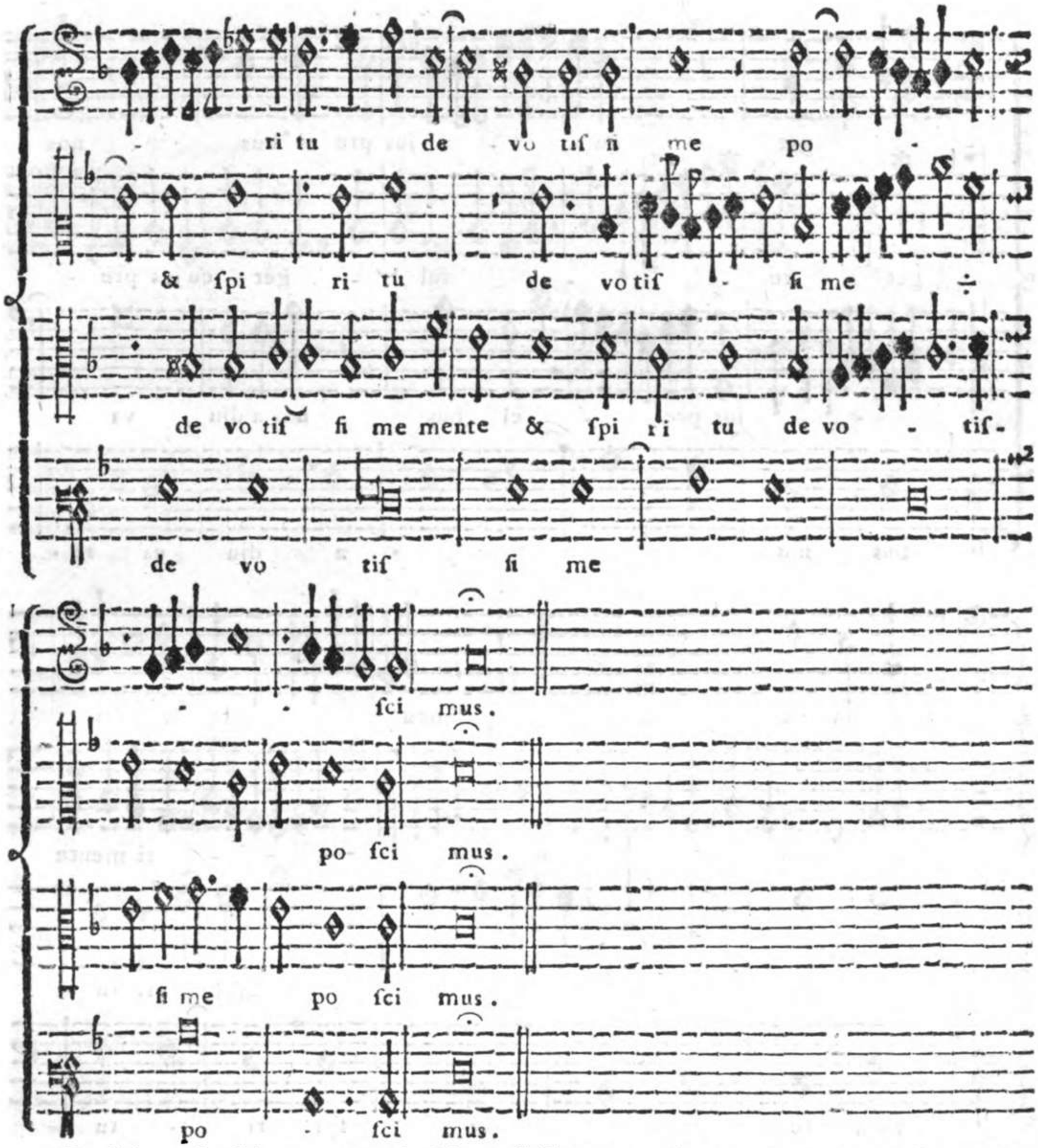
ri men - te & ſpi ri tu

men te & ſpi ri - tu

finchè i Giovani Compoſitori ſiano inſtrutti come ciò ſucceda, riferiremo quanto laſciò ſcritto il P. D. Gio: Maria Artuſi (Arte di Contrap. Ediz. 2. pag. 68.) *Tagliavano, dic' egli, gli Antichi il Circolo, o il Semicircolo, ſecondo che loro parea, una, due, e tre volte, & ſe a queſto ſegno* C *andava una Semibreve per battuta; tagliandolo ve ne andava due*, &c. Ciò conferma Gio: Maria Bononcini (Muſico Prat P. 1. Cap. 7.) *Il Circolo, e Semicircolo ſemplici* O. C. *vengono alle volte traverſati per diminuire le figure la metà del loro primo valore, come per eſempio, dove andava una Semibreve alla battuta, per tal traverſo n' anderanno due.* L' iſteſſo ci aſſeriſce Orazio Scaletta (Scala di Muſica Cap. 8.) *Diverſi ſono i ſegni quali ſi mettono ne' principj delle Compoſizioni . . . . ma quelli, che hoggidì più ſi uſano, ſono queſti, il primo di queſti due fa la Longa valer quattro battute, la Breve due, & la Semibreve una, come communemente ſi fanno valere; il ſecondo ſegno poi fa la Breve diventar Semibreve, la Semibreve Minima, & così diſcorrendo dove ſi ſol dire cantare alla Breve.* Ciò poſto praticavano i



Mae-



Maestri, nel diriggere con la Mano il Tempo tagliato, di porre una Semibreve divisa in due parti nel battere, e nel levare un' altra Semibreve divisa in due parti, e in questo modo veniva a dimidiarsi il valore di tutte le Figure. (Dobbiamo però avvertire col P. D. Adriano Banchieri (Cartella Music. edit. del 1614. pag. 28. 29.) *che al giorno d' oggi, per modo d' abuso convertito in uso, vengono amendui i tempi accennati praticati l' istesso cantando, & pausando sott' il valore della Semibreve, & battendo il perfetto maggiore* ⅟C *presto (per essere di Note bianche) & il minor perfetto* C *adagio essendo di Note negre.* L' istesso P. Banchieri nell' Opera intitol. *Bianchierina.* (Docum. 14.) così lasciò scritto .... *il tempo venendo segnato con un Semicircolo tagliato, s' intende, che il canto è facile, e si dovriano cantare due Semibrevi alla battuta.* Da tutto ciò rilevasi, che era general costume de' primi Maestri nei loro Contrappunti, come in questo Esemplare in varj luoghi riscontrasi, che, oltre la Semiminima, passavano anche la Minima (andando però sempre di grado), per cattiva, o sia dissonante, e ciò perchè tal Figura considerando nel tempo tagliato la Breve del valore di una Battuta, veniva a equivalere la Minima ad una Semiminima.

II. Esempio.

Estratto dal Salmo Laudate Dominum omnes gentes.

Di Adriano VVillaert.

(*)

Si cut e rat in princi pi -

Canon in Diatessaron.

Si cut e rat in prin-

Ressolutio.

Si - cut e -

o si - cut e rat in prin ci - pi o

.§.

Si - cut e rat in prin ci pi -

ci pi o si cut e - rat in

Due avvertimenti ci occorre di dare in questo *Sicut erat* del Sesto Tuono. Il primo si è, come fu detto quì sopra in alcuni luoghi, che in due modi si può comporre sopra del Canto fermo, nell' uno esattamente eseguendo il Canto fermo da una Parte con Figure d' ugual valore, come Semibrevi, o Brevi, nel mentre che le altre Parti contrappuntizzano con Fughe, o Attacchi di varie sorta, il che è stato praticato da' primi Maestri singolarmente nelle Antifone, e negl' Introiti. Nell' altro prendendo parte per parte ciaschedun Cantante il Canto fermo, e formandone tante Fughe, come praticato vediamo dall' Autore di questo Esempio ai segni (*), dai primi Maestri, e singolarmente dal Palestrina negl' Inni, e nei Salmi, e sopra tutto nelle Messe, nel comporre le quali, prendevano per Soggetto una qualche Cantilena, come nota il Zarlino (Instit. Harm. P. 3. cap. 26., e cap. 66.), o di Canto fermo, o composta da altri, o Sagra, o Profana, o Ideale, cioè dall' istesso Compositore immaginata, e sopra tal Cantilena divisa in tante Parti, formava-

no

rat in prin ci pi o & nunc &

& nunc & sem - per &

o & nunc & sem - - per

princi pi - - o & nunc & sem per &

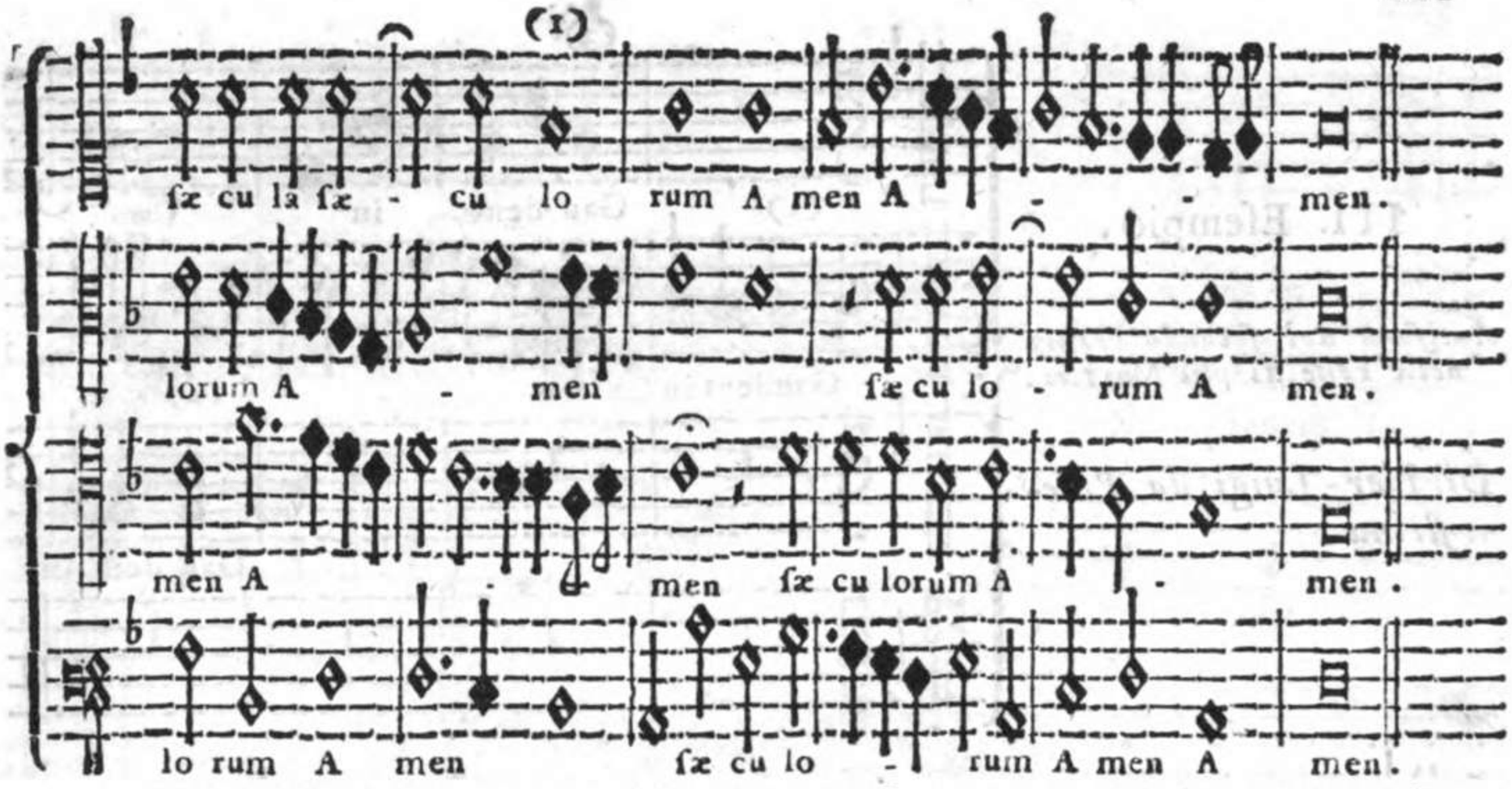
sem - per & in

nnnc & sem - per & in sæ cu la sæ cu-

& in sæ cu la sæ - cu lo rum A -

nunc & sem - per & in sæ cu la sæ cu-

no tanti Soggetti, come riscontrasi nei Compositori singolarmente dei Secoli XV. XVI., e in parte del Secolo XVII. Dobbiamo osservare, come i Maestri, componendo in questo secondo modo, non furono sempre così esatti, e rigorosi nel servirsi delle Note del Canto fermo, sicchè alcuna volta non variassero qualche Nota, o non ne introducessero qualche piccolo, ma discreto Ornamento, secondo che dalla tessitura del Contrappunto venivan condotti, come rilevasi da varj luoghi del presente Esemplare. Tali licenze, su l' autorità d' Uomini nell' Arte tanto eccellenti, possano dai Giovani prendersi, ogniqualvolta dal Contrappunto vengano forzati a ciò fare, usando però tutta la diligenza, che la variazione tale e tanta non sia, che a diformare venga, se non anche a distruggere affatto il senso della Cantilena di Canto fermo. Avverta però il Giovane Compositore, che tali licenze non vengono permesse nelle Composizioni del primo modo quì sopra accennato, in cui il Canto fermo venga di seguito posto in una sola Parte del Contrappunto. In questa sorta di Composizioni non trovasi usata che una licenza, la quale si è, che formanu-



mandosi col Canto fermo un qualche Canone, si permette qualche pausa prudentemente introdotta, come vedesi praticato negli Esempj alla pag. 24. 38. 63. Permettesi pure qualche mutazione di Figure, ma di raro usata, come riscontrasi dagli Esempj alla pag. 8. 75. 80.

Il secondo avvertimento è, che trovandosi in questa Composizione al Num. (1) fra il Soprano, e il Tenore due Quinte, la prima delle quali è falsa, o sia mancante, (perchè la Sesta del Tenore deve essere maggiore), e l'altra è buona, cioè consonante, queste due Quinte non vengono assolutamente proibite, ma in alcuna circostanza praticate da' Maestri dell' Arte, e specialmente dal Palestrina. La ragione è per se chiara chiarissima; Imperocchè, siccome le due Quinte perfette sono proibite, come si è notato alla pag. 68., perchè, *la vera Armonia nasce dalla varietà delle Consonanze*, perciò, ogni qual volta una delle due Quinte è buona, e l'altra è falsa, di sua natura rendano una sensibile varietà, e non sono soggette ad alcuna proibizione. Avverta però il Giovane Compositore a non usar troppo di frequente tali Quinte di diversa natura nelle sue Composizioni, stantecchè v'è, e deve esservi non poca differenza tra la legge positiva, la negativa, e la permissiva.

Non sarà fuori di proposito il notare quì alcune cose praticate dagli Antichi, che da' Moderni, e singolarmente da' Cantori condannate vengono per difetti assai notabili. Uno di questi attribuito agli Antichi, e che spesso incontrasi non solo in questo Esempio, ma negli altri antecedenti ancora, è quello di formare dei Passaggi di più Note sopra le Vocali U, I, come ancora sopra l'O, massime stretto, perchè dicono i Moderni, che i Passaggi in queste vocali riescono fuor di modo oscuri, e disaggradevoli all' udito. Un' altro difetto da lor notato negli Antichi, è che le vocali acute, o lunghe in vece di esser poste su 'l principio del battere, o del levare, tante volte lo sono nel fine dell' uno, o dell' altro, come hanno usato di fare spesse volte gli Antichi, e vedesi praticato ancora in questo Esemplare. A ben riflettere però questi tanto decantati difetti, o non sono difetti, o se lo sono, non sono tali, che meritano d' esser tanto esagerati, e che si debba usar molta premura per emendarsene. I nostri antichi Maestri, che ci hanno insegnato colle loro Opere l'Arte più fina di comporre, e che certamente non è da credersi che avessero le orecchie ottuse, e meno delicate de' moderni nostri Compositori, o Cantanti, non si sono recati a coscienza sì fatti peccati, e non hanno avuta difficoltà d'uniformarsi al Canto fermo, i cui libri Corali sono pieni di tali Passaggi, e la loro autorità deve certamente anteporsi alla scrupolosa delicatezza de' Moderni Critici. Rapporto poi all' altro difetto, s' egli è tale, e per tale vien condannato negli Antichi, e perchè introdurlo nella Musica moderna col porre la vocale lunga, o accentata in luogo della breve, e proferire *Domìne* in vece di *Dòmine*, come vedesi in tante moderne Composizioni? E se non è difetto nella Musica moderna, perchè riprenderlo come tale nella Musica degli Antichi? Meglio sarebbe, in vece di condannare negli Antichi per difetti certe cose, che non hanno di difetto, che la pura apparenza, l' emendarsi da un difetto vero, e reale, che regna al giorno d' oggi ne' Signori Cantori, che è quello di storpiare le parole, e di non proferire schiettamente tutte le Sillabe, talchè non si sentono che degli A, degli E, e degli O, difetto a mio giudizio ben grave, e che merita d' essere onninamente corretto.

III. Esempio.

Antifona del secondo Vespro nelle Feste di più Martiri.

Di Pier-Luigi da Palestrina.

(3) (1) Gau dent in Cæ-

Gaudent in Cæ - (2) -

Gau dent in

lis - lis gaudent in Cæ-

- lis gau dent in Cæ -

Cæ - (*) lis

Gau dent in Cæ -

Affinchè più risalti il pregio singolare di questa Antifona, e che il Giovane Compositore rilevi gli artificj, e la soavità della Melodia del Canto fermo, e dell' Armonia del Contrappunto, esporremo sotto gli occhi la Cantilena di Canto fermo di quest' Antifona, affinchè posto in confronto l' uno con l' altro, serva d' instruzione, e illuminazione a battere una strada sicura, che conduca alla perfezione di quest' Arte.

Gaudent in Cæ - lis a ni mæ San ctorum qui Christi ve sti gi a

sunt se cu ti o qui a pro e jus a mo re sanguinem su um fu derunt

i de o cum Christo e xul tant si ne fi ne.

Offer-

lis gau dent in Cæ -

lis gaudent in Cæ - - lis gaudent in

gau dent in

- - - lis

(5)

lis a (6) ni mæ San - cto -

Cæ - lis a ni mæ Sancto - rum a ni -

- Cæ - - lis gaudent in Cæ lis

(7)

gaudent in Cæ - lis a -

Osservisi prima d' ogni altra cosa, che il Canto fermo di quest' Antifona è del Sesto Tuono perfetto, stantecchè scorre tutta la sua Ottava divisa Aritmeticamente, discendendo dalla *Finale F fa ut* alla Quarta sotto, che è *C sol fa ut* grave, e ascendendo alla Quinta sopra, che è *C sol fa ut* acuto.

Ne sente in oltre l' udito una certa sonorità, la quale partecipa non poco del gusto delle Cantilene de' nostri tempi, proprietà singolare di questi due Tuoni Quinto, e Sesto di già quì sopra accennata alla pag. 100. L' Autore di questo Contrappunto su le parole: *Gaudent in Cælis:* al Num. (1) propone col Contralto un Soggetto alla Quarta del Tuono, che imita il Canto fermo, a cui risponde il Tenore al Num. (2) nella Corda finale del Tuono, nel mentre che il Soprano al Num. (3) propone un Soggetto con le Note precise del Canto fermo, a cui risponde il Basso al Num. (4) all' Ottava sotto. Nel progresso si cambiano le Parti, ripigliando il Soprano, e il Basso il Soggetto introdotto dal Contralto, e dal Tenore, nell' istesso tempo che questi ripigliano il Soggetto del Soprano, e del Basso. Di nuovo su le parole: *Animæ Sanctorum*: colle Note del Canto fermo, propone il Soprano un Soggetto, nel mentre che il Contralto al Num. (6) propone un Contrassoggetto, il quale va framischiandosi col primo, come ai

(9) (11)
rum a ni mæ San cto rum a nimæ San cto -
(10)
mæ Sancto - rum a ni mæ San -
(8)
a ni mæ San cto rum a ni mæ
ni mæ San cto - - rum a ni mæ Sancto -

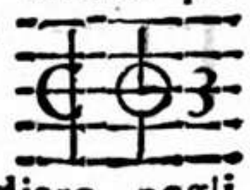
(12)
- rum qui Chri ſti -
(15)
cto rum qui Chri ſti veſ -
(13)
San cto rum qui Chriſti ve ſti - gi a qui
(14)
- rum qui Chriſti ve - ſti gi a

Numeri (7), e (8). Di queſti due Soggetti ai Numeri (9), (10), e (11) ne forma un' artificioſo Contrappunto doppio della Quarta Specie miſta della Quinta Specie dimoſtrata alla pag. 36. 37. Sopra le parole: *qui Chriſti veſtigia*: il Soprano al Num. (12) ripiglia il Canto fermo, e il Tenore al Num. (13) col Baſſo, e il Contralto ai Numeri (14), e (15), formano un nuovo Soggetto, le di cui Riſpoſte ſono all' Ottava. Alle parole: *ſunt ſecuti*: il Tenore al Num. (16) introduce un Soggetto imitante il Canto fermo, a cui riſponde il Soprano al Num. (17) alla Quinta ſopra, e al Num (18) il Contralto all' Ottava ſopra. Di nuovo il Soprano al Num. (29) ripiglia il Canto fermo ſopra le parole: *& quia pro ejus amore*, e il Contralto al Num. (20) propone un' altro Soggetto, a cui riſpondono il Baſſo al Num. (21), e il Tenore al Num. (22) d' Imitazione, finchè giunti alle parole: *Sanguinem ſuum fuderunt*: il Baſſo al Num. (23) propone un Soggetto, che imi-

(17)
ve sti gi a sunt se cu - ti
(18)
ti gi a ve sti gi a sunt
(16)
- Christi ve - sti gi a sunt se cu - - ti
qui Christi ve - sti gi a

(19)
& qui a pro e
(20)
se cu - ti & qui a pro e jus a - mo -
(22)
se cu - ti & qui a pro e jus a mo -
(21)
sunt se cu - ti & qui a

imita il Canto fermo, a cui rispondono il Contralto al Num. (24), e il Tenore al Num. (25), in tempo che il Soprano al Num. (26) di nuovo ripiglia il Canto fermo. Poscia su le parole: *ideo cum Christo:* il Soprano al (27) fu lo stesso Canto fermo, nel mentre che le altre Parti Contrappuntizzano con qualche imitazione proseguisce, fin' a tanto che giunto all' ultime parole: *exultant sine fine* al Num. (28) mutando il Tempo in Tripola vanno le quattro Parti, su la traccia del Canto fermo, scherzando fino al fine con Imitazioni non solo artificiose, ma singolarmente dilettevoli per ragione del Tempo Triplo, il quale, per se stesso festoso, è stato introdotto dall' Autore a fine di risvegliare negli Uditori in parte il gaudio, ed esultazione, che godano in Cielo i Santi Martiri.



- jus a mo (re

- - re pro e jus a mo - re

re pro e jus a mo - re a-

& qui a pro e jus a mo - re

(26)

(24) San gui nem fu um

San guinem fu um fu de (25) - runt San gui nem fu um fu-

(23) mo re Sanguinem fu um fu de - runt

San guinem fu um fu de - runt Sanguinem fu-

fu de runt San gui nem fu um fu de -

de - runt Sanguinem fu um fu de runt

Sanguinem fu um fu de runt Sanguinem fu um fu de -

um San gui nem fu um fu de - -

(27)

runt i - de o cum Chri -

i de o cum Chri sto cum

runt i - de o cum Chri sto cum

runt i de o cum

(28)

- sto e xul - tant si -

Chri sto ex ul tant si -

Chri - - sto

Chri sto

ne si - ne

ne si ne ex ul tant

ex ul tant si ne si -

ex ul tant si ne

ex ul - tant fi ne fi ne ex ul -

fi - ne fi ne ex ul - tant fi -

- - ne ex ul - tant fi -

fi ne fi ne fi ne ex ul - tant ex -

tant fi ne fi - ne ex ul -

ne fi - ne ex ul - tant fi -

ne fi - - ne ex ul - tant fi -

ul tant fi ne fi - ne ex ul - tant ex -

tant fi ne fi - ne.

ne fi - - ne.

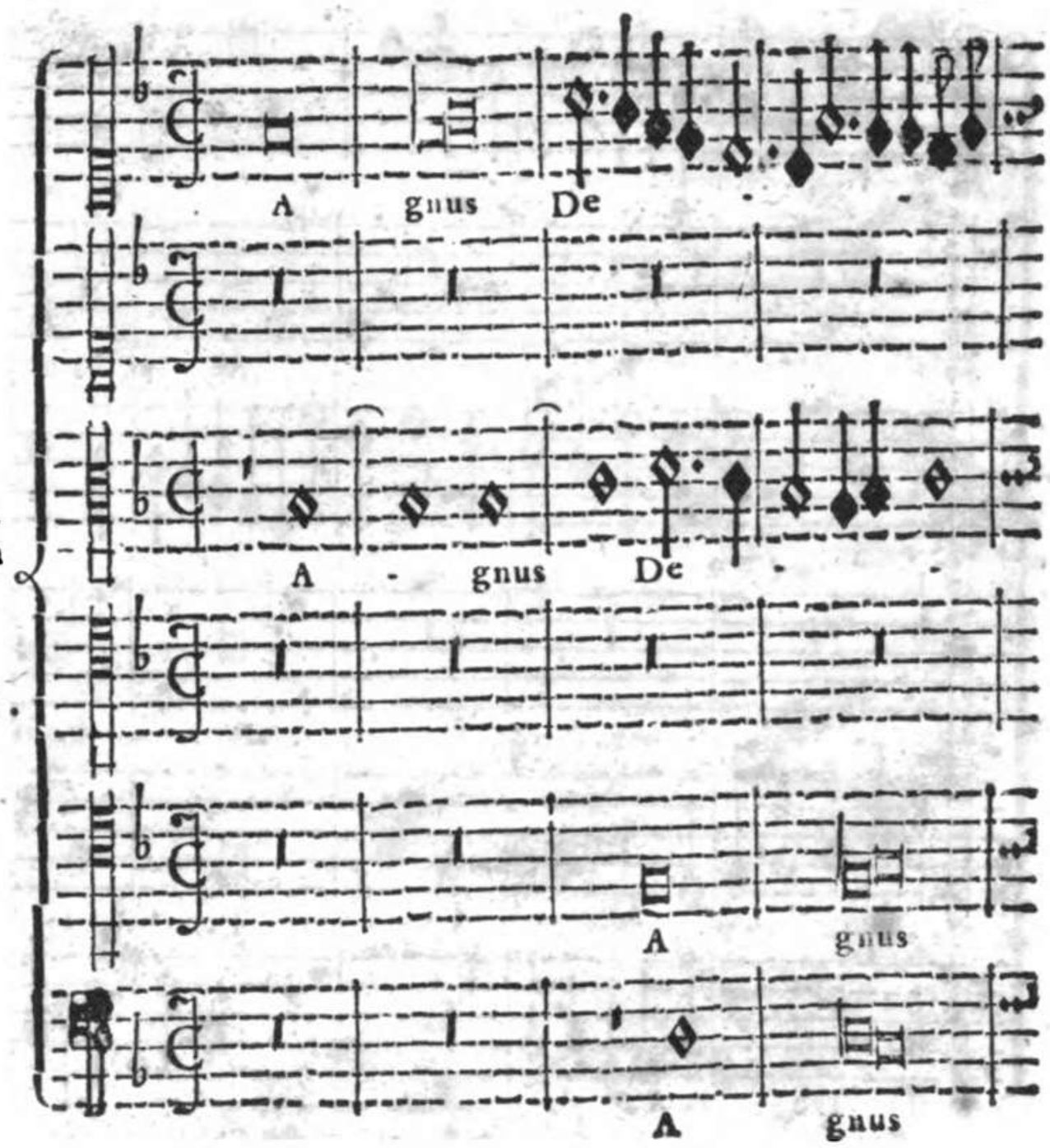
ne fi - - ne.

ul tant fi ne fi - ne.

IV. Esempio.

Estratto dalla Messa a quattro intitolata Gaudent in Cælis.

Di Giovanni Animuccia.



Non sarà inutile questo Esempio, abbenchè il Soggetto dall' Autore preso per comporvi sopra la Messa, sia lo stesso Canto fermo del *Gaudent in Cælis* dell' antecedente terzo Esempio. Fu Giovanni Animuccia uomo singolare, e stimato, non solo per la sua Arte, ma ancora per la morigeratezza de' costumi, e servì di Maestro di Cappella la Basilica di S. Pietro in Vaticano di Roma, e dopo la di lui morte ebbe per successore nel decoroso impiego Gio: Pier-Luigi da Palestrina. Vedrà perciò da questi due Esempj il Giovane Compositore lo stesso Soggetto diversamente condotto da due valorosi Compositori, essendo costume di quei tempi, che un' istesso Canto fermo, o altra Cantilena servisse di Soggetto ai Maestri per comporvi sopra qualche Messa. In prova di che, verso il fine del XV. Secolo, e su 'l principio del seguente trovasi il Canto d' una certa Canzone Provenzale, detta *Lhomme armé*, il quale servì di Soggetto per comporvi sopra una Messa, fra gli altri, da questi Compositori, Jusquin del Prato, de Orto, Pippelare, Brumel, Pietro de la Rue, Cristoforo Morales, e Gio: Pier-Luigi da Palestrina, i quali garreggiando fra di loro, fecero conoscere quanto eccellente fosse in loro in tutte le sue parti l' Arte del Contrappunto. Altri consimili Esempj di Cantilene di Canto fermo, specialmente della Messa de' Morti, trovansi, che servirono di Soggetto a tanti Autori per comporvi sopra il Contrappunto in varie maniere. Da ciò rilevasi quanto diversamente possa condursi un' istesso Soggetto, e quanto da questi Esempj apprender possano i Compositori per sempre più perfezionarsi in quest' Arte.

Oltre il Soggetto del Canto fermo sopra le parole: *Agnus Dei* di questo IV. Esempio proposto dal primo Soprano, a cui rispondono il Contralto, il secondo Tenore, e il secondo Soprano, altro diverso Soggetto vien proposto dal Basso, a cui risponde il primo Tenore, e proseguono cambiando fra di loro le Parti i due Soggetti, fin' a tanto che, sopra le parole: *Qui tollis peccata mundi* vengono introdotti altri Soggetti, che fra le parti si vanno cangiando. L' istesso pure riscontrasi sopra le parole: *dona nobis pacem*, in cui alcune Parti imitando in qualche modo il fine del Canto fermo, altre Parti contrappongono diverso Soggetto, che in qualche occasione viene a formare alcun Contrappunto doppio della Quinta Specie dimostrata qui sopra alla pag. 35.

i .S. A gnus De

A gnus De

i

A gnus De

De i

De i

i

A gnus De i

i

A gnus De

qui tol lis pec ca ta mun-

qui tol lis pecca ta mun

Agnus De i qui tol lis pec ca ta pe c-

qui tol lis pec ca ta mun di

i qui tol lis pec-

di pec ca ta mun di qui tol lis pec-

di qui tol

ca ta qui tol lis pecca ta mun

pec ca - ta mun di pec-

qui tol lis pec ca ta mun di

ca - ta mun di R 2

cata mun - - di do na

- lis pecca - ta mun di peccata mun - di

di pcc ca ta mun di do na no

ca ta mun di ÷ do na

pec ca - ta mun di

no bis pa cem ÷

do na no bis pa cem

bis pa - cem ÷

no - bis pa cem

dona no bis pa -

do na no bis pacem ÷

do na no bis

do - na nobis pa - cem

do na no bis pa -

cem

no bis pacem do na no bis pacem no - bis

do na no bis pa - cem.

do na no bis pa cem.

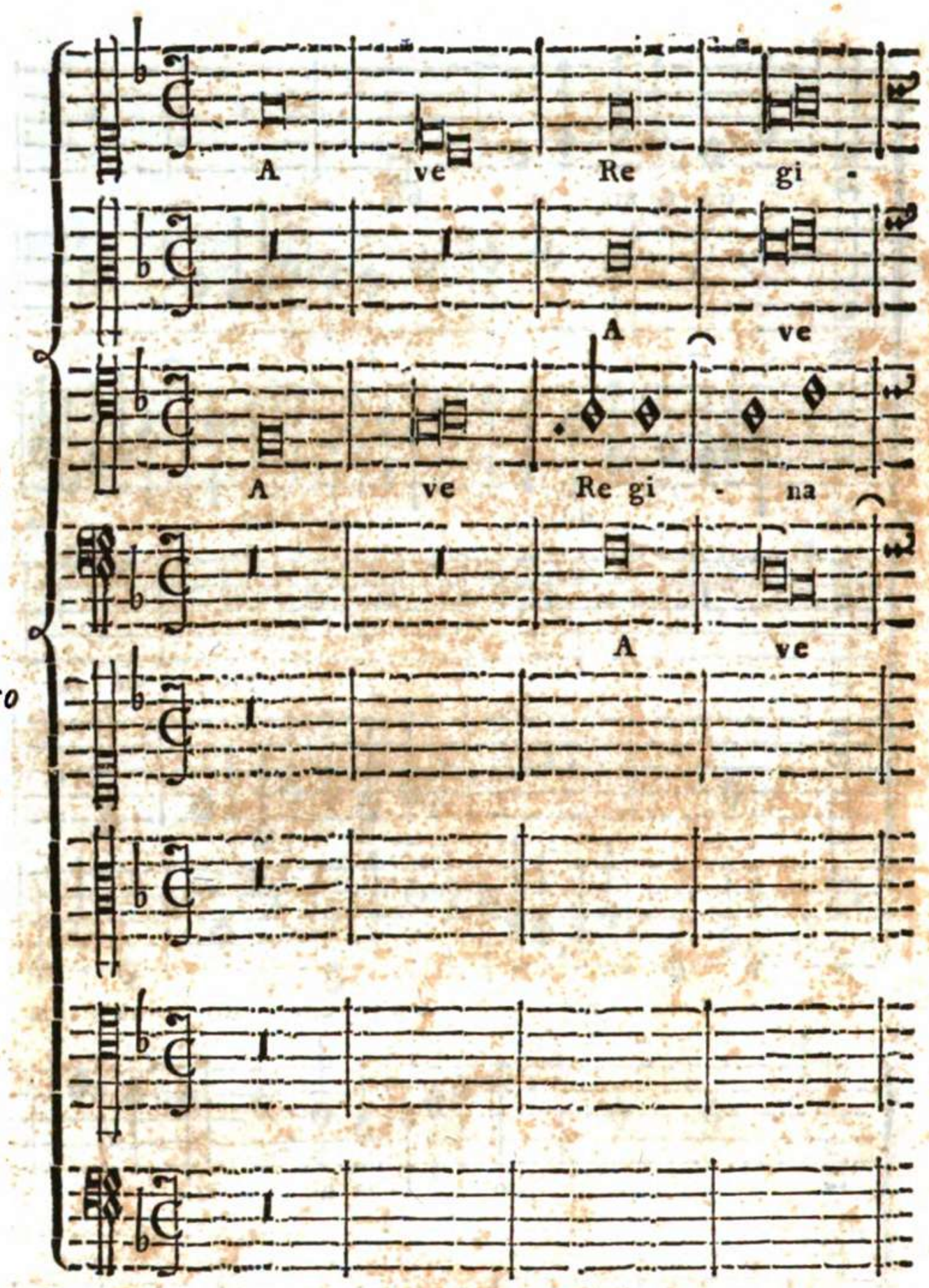
cem.

do na no bis pa - cem.

pa cem.

V. Esempio.

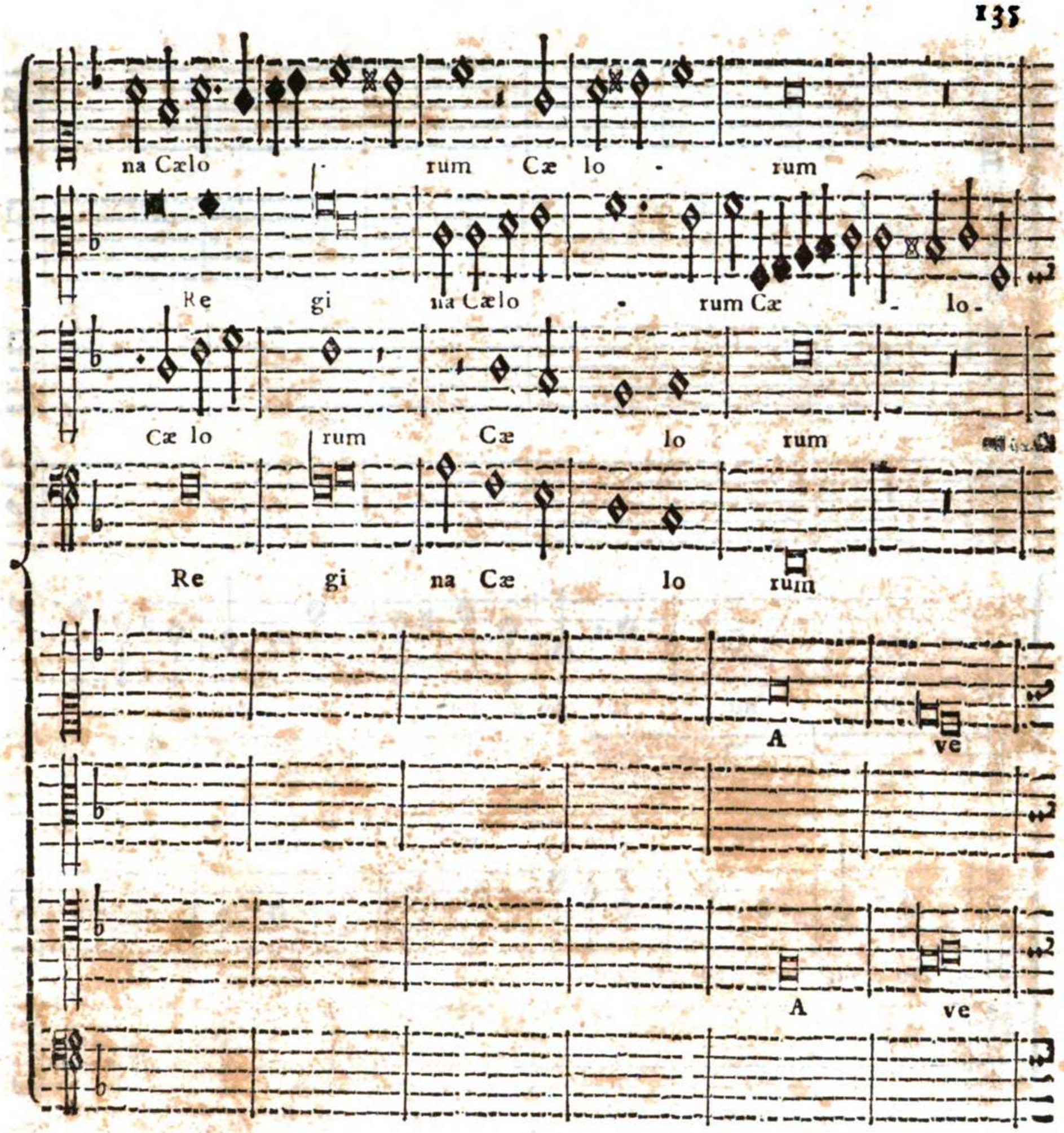
Di Tommaso Lodovico da Vittoria.



Varia fu la condotta tenuta da' Maestri nel comporre a otto Voci. Da alcuni furono disposte le otto Parti nell' istesso modo da essi tenuto nelle Composizioni a cinque, a sei, o a sette Voci, unendo prima assieme i Soprani, poscia i Contralti, i Tenori, e i Bassi, secondo l' ordine delle Parti, che si vede raddoppiate al Compositore dall' acuto al grave. Il Zarlino ci descrive un' altro modo introdotto dal suo Maestro Adriano Willaert (Inst. Harmon. P. 3. Cap. 66. secondo le quattro Edizioni posteriori alle due prime). *Accaderà alle volte*, dice egli, *di comporre alcuni Salmi in una maniera, che si chiama Choro spezzato, i quali spesse volte si sogliono cantare in Venetia ne i Vesperi & altre hore delle Feste solenni; & sono ordinati & divisi in due, o più Chori; ne i quali cantano Quattro o più Voci; & li chori si cantano hora uno hora l' altro à vicenda; & alcune volte (secondo 'l proposito) tutti insieme; massimamente nel fine: il che stà molto bene. Et perchè cotali Chori si pongono alquanto lontani l' un dall' altro; però avvertirà il Compositore (acciò non si odi dissonanza in alcun di loro tra le parti) di fare in tal maniera la Composizione, che ogni Choro sia consonante: cioè che le parti di un Choro siano ordinate in tal modo, quanto fussero composte à quattro Voci semplici, senza considerare gli altri Chori; havendo però riguardo nel por le parti, che tra loro insiememente accordino, & non vi sia alcuna dissonanza: perciocchè composti li Chori in cotal maniera, ciascun da per sè si potrà cantare che non si udirà cosa alcuna, che offendi l' Udito. Questo avertimento non è da sprezzare: perciocchè è di grande commodo; & fu ritrovato dall' Eccellentiss. Adriano.*

Riscontrati da me questi Salmi di Adriano Willaert citati dal Zarlino, così pure d' altri Autori di quei tempi singolarmente di Jachet, di D. Matteo Asula, li ritrovo di

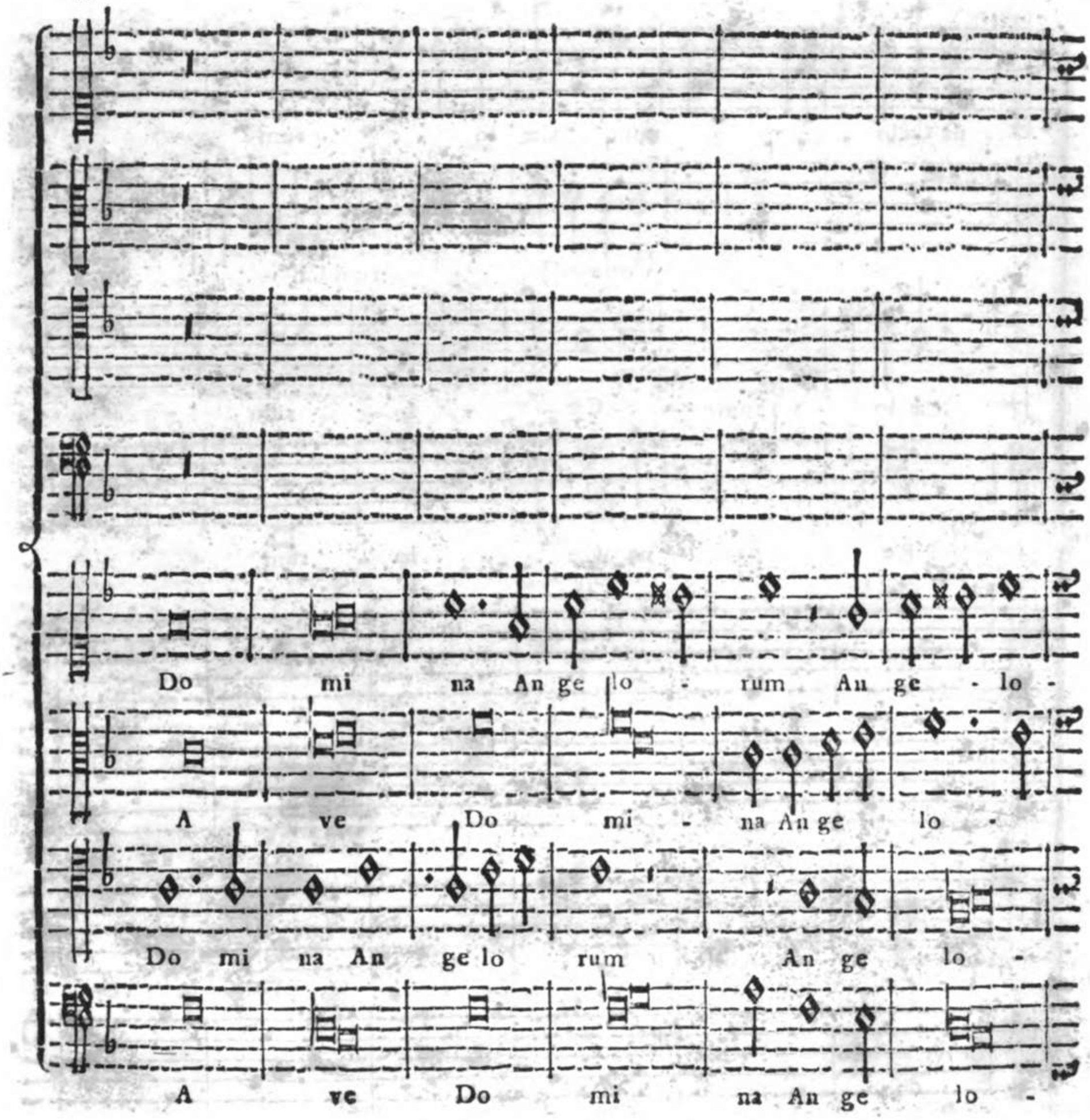
due



due ſorta; In una, i Verſetti del Salmo ſono ſuperati, e ſtaccati l'uno dall' altro, e queſti ſono dal citato Autore chiamato a Coro ſpezzato nell' altra, ſono uniti in tal modo, che alla Cadenza del Verſetto d' un Coro, vien ripigliato il ſeguente Verſetto dall' altro Coro, con queſto però, che nel *Sicut erat* s' uniſcono li Cori, e ſi forma un Contrappunto a otto Voci realmente fra di loro diverſe.

Altra maniera di comporre a otto Voci fu introdotta, in cui tutt' i Verſetti de' Salmi trovanſi diſpoſti in due Cori, l' uno de' quali di quando in quando (oltre le Fughe, e gli Attacchi, che alcune volte piace al Compoſitore d' introdurvi) con qualche Propoſta per lo più di puro, e ſemplice Contrappunto, provato l' altro Coro a vicendevolmente fra di loro riſponderſi; dal che ne naſce un certo combattimento, che dai Compoſitori vien chiamato *Sbattimento di Cori*. Uno de' primi a introdurre queſto modo di comporre a otto Voci, fu il P. Coſtanzo Porta, Scuolaro del ſuddetto Adriano Willaert, come vedeſi da una ſua muta di Salmi ſtampati nell'Anno 1605. Queſto ſtile di comporre a Cori battenti non ſolo Salmi, ma Meſſe, ed altre ſorta di Eccleſiaſtiche Compoſizioni, nel Secolo paſſato fu ridotto a tal perfezione, ſingolarmente in Roma da D. Bonifazio Graziani, Virgilio Mazzochi, Antonio Cifra, Paolo Agoſtini, e da tanti altri, e ſopra tutti da Orazio Benevoli; così pure in altre

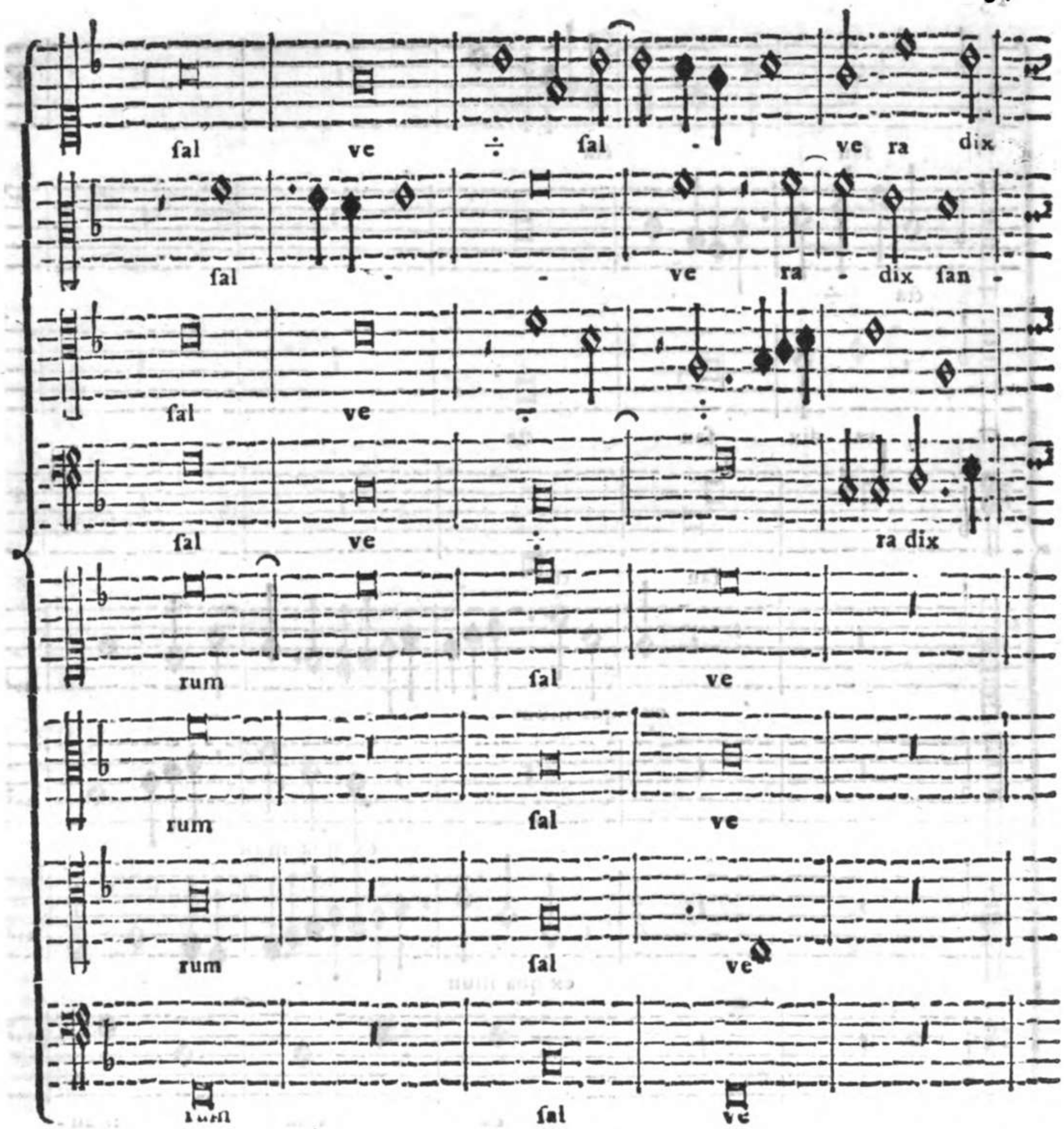
Città



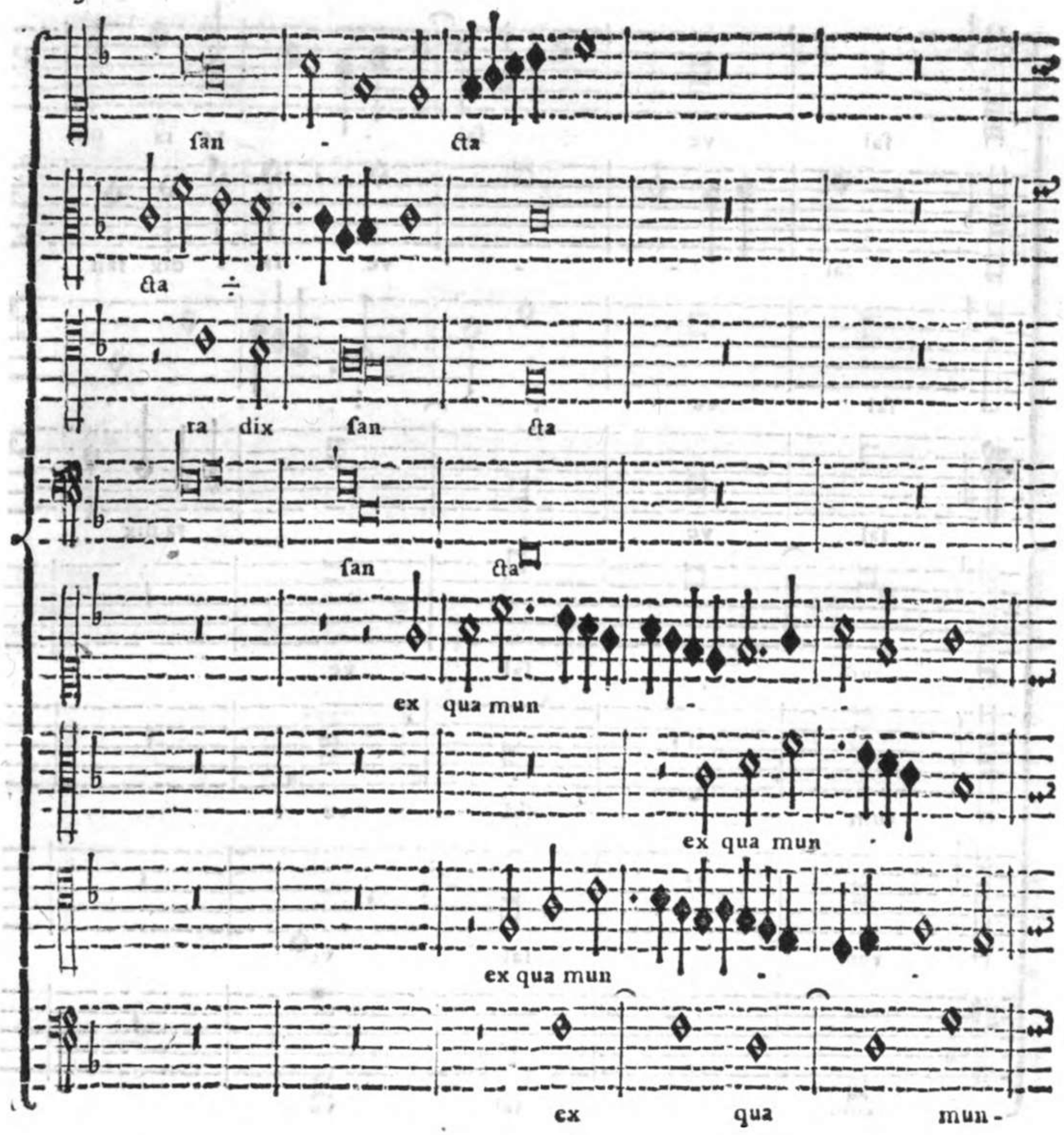
Città d'Italia, e singolarmente in Bologna da Gio: Paolo Colonna, le di cui Composizioni a otto Voci, cantansi anche ai giorni nostri in varie Cappelle e d'Italia, e fuori; Questo stile si rese più grato, perchè più atto a risvegliare negli Uditori un diletto conveniente, e ad eccittare quell' interno ossequio, che devesi alla Maestà di Dio.

Non devo tralasciare di porre sotto degli occhi de' Giovani Compositori alcuni avvertimenti troppo necessarj per chi desidera comporre rettamente a otto Voci. Ogniqualvolta le otto Parti delle Composizioni siano divise in due Cori separati, e come dice il Zarlino, *alquanto lontani l'un dall'altro* . . . deve con ogni studio procurare il Compositore, *che le Parti di un Coro siano ordinate in tal modo quanto fossero composte a quattro Voci semplici*, e perciò devono avere per base, e fondamento il proprio Basso, e in qualche rara circostanza il Tenore, che serva di Basso. Questa legge è tanto per se stessa necessaria, e ragionevole, che a ben riflettere, non ammette veruna perfezione, o dispensa, non potendo mai in niuna circostanza esser grata alle orecchie degli Ascoltanti quella Musica, la quale non è appoggiata a uno stabile fondamento. In prova di che, tutti i Maestri, singolarmente di Roma del Secolo XVI., così pure i più celebri del seguente XVII. Secolo furono talmente

in



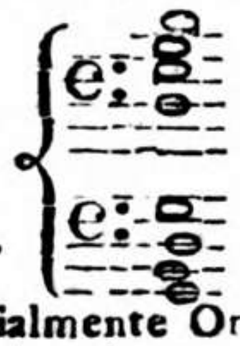
eſatti in praticare nelle loro Compoſizioni una tal Legge, che da' Maeſtri più fondati nell' Arte ſi giudica del ſingolar merito, e ſapere d' un Compoſitore a due, ed anche a più Cori dall' eſſere condotta la propria Compoſizione ſu tal Regola. Per quanto ſia retta, e neceſſaria l' oſſervanza di queſta Regola, ciò non oſtante da alcuni Compoſitori, anche di qualche grido, del Secolo paſſato, e da quaſi tutti del Secolo preſente, non vien curata, anzi affatto traſgredita, appoggiandoſi eſſi ad una ragione per ſe ſteſſa troppo debole, e falſa. Dicono eſſi, che ogniqualvolta in qualunque Compoſizione a due, e più Cori vi ſia un Baſſo ſopra di cui, come fondamento reſtano appoggiate tutte le altre Parti, queſto eſſer ſufficiente per reggere tutte le altre Parti della Compoſizione, e ciò coraggioſamente eſſi aſſeriſcono fondati ſu l' Eſempio delle Compoſizioni a ſei, e ſette Voci (di cui abbiam parlato ſu 'l principio di queſta Annotazione) nelle quali dal Compoſitore ſono ſtati raddoppiati i Baſſi, come negli Eſempj a ſei Voci di Andrea Rota, e di Tommaſo Ludovico da Vittoria eſpoſti alla pag. 24., e 30. ne' quali ſopra d' un ſolo Baſſo ſono appoggiate le altre Parti. Altri poſcia ſi perſuadono di non doverſi obbligare alla deſcritta Legge, perchè troppo laborioſa rieſce in ſe ſteſſa; tanto più



come essi soggiungono, che se il Basso d' un Coro sarà in Quinta sopra dell'altro, come ci avverte il Zarlino (loc. cit.), tal Quinta non verrà a incontrare alcuna Dissonanza, che recar possa dispiacere all'orecchio, ma un semplice accompagnamento rovescio di Quarta, e Sesta, per se stesso non dissonante, e a nostri giorni tanto in uso, come dal seguente Esempio:

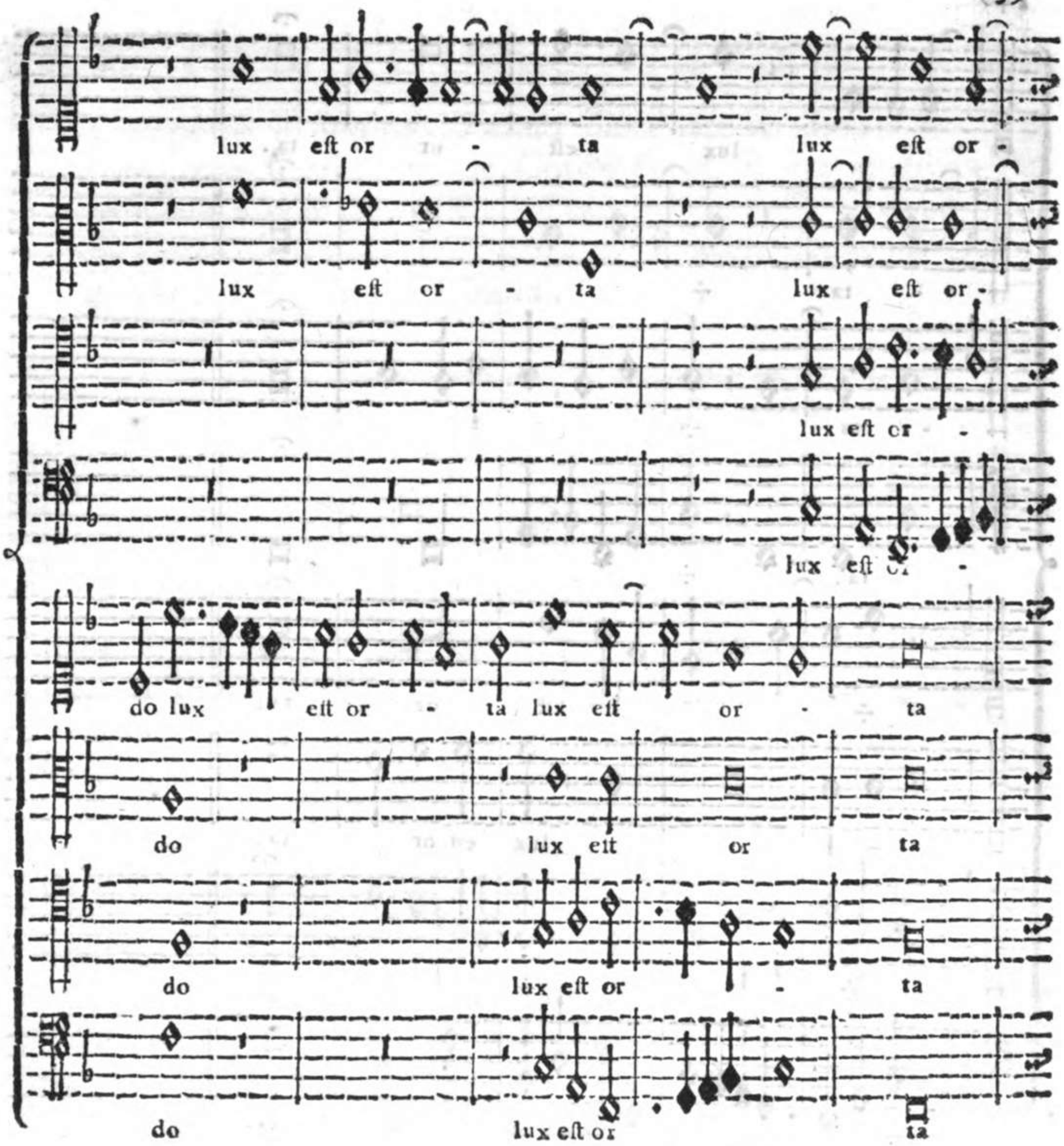
Primo Coro.

Secondo Coro.



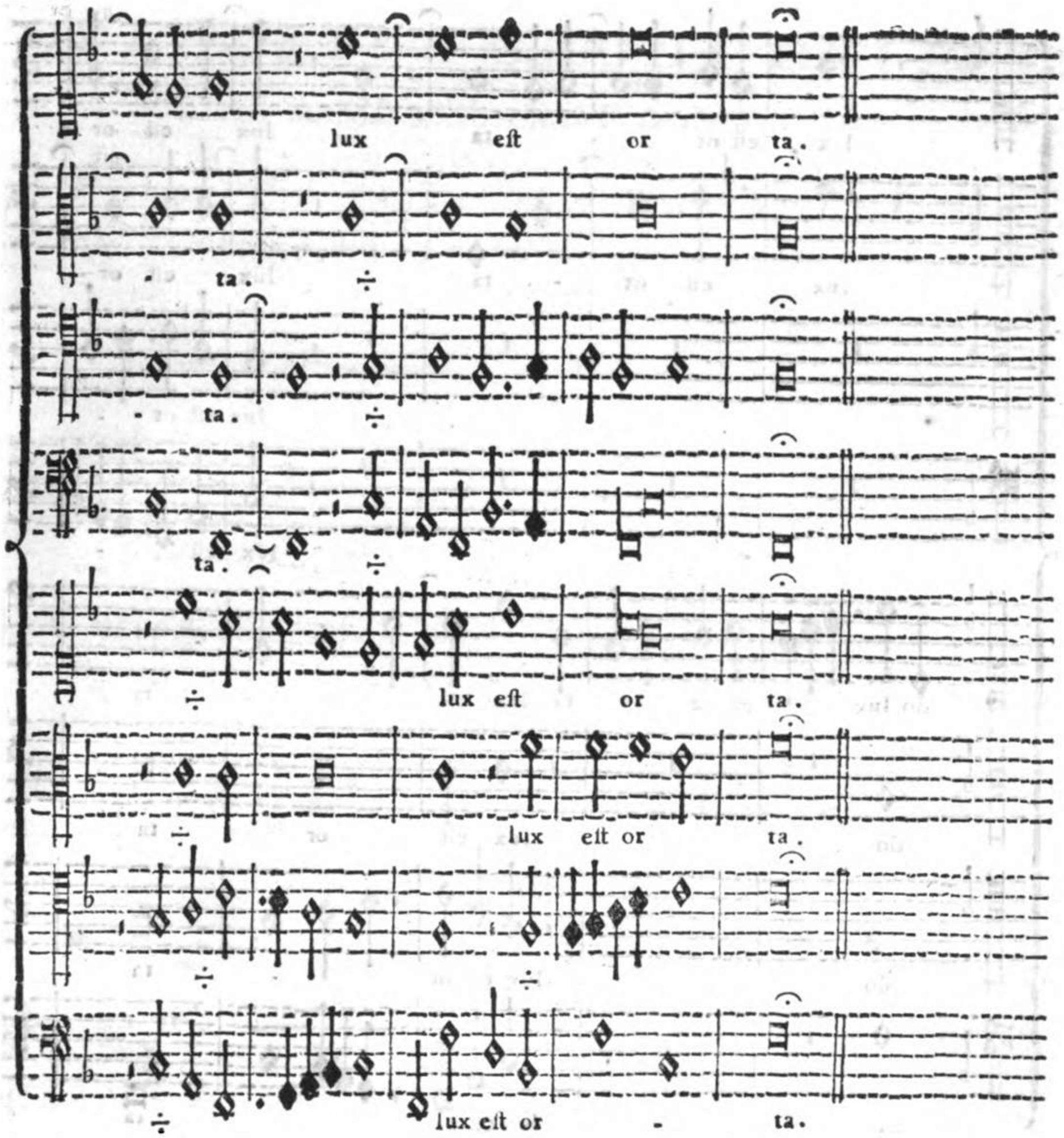
A ciò si risponde in quanto alla prima Parte col Zarlino, il quale, dopo il quì di sopra riferito, soggiunge: *Et benchè si rendi alquanto difficile, non si debbe però schivare la fatica: perciocchè è cosa molto lodevole & virtuosa; & tale difficultà si farà alquanto più facile, quando si haverà esaminato le dotte Composizioni di esso Adriano*, &c., a cui aggiungeremmo il Paleftrina, e tanti altri, ma specialmente Orazio Benevoli, il quale seppe, non solo a due, ma a tre, e quattro Cori, ritrovar l' Arte, che in ogni Coro vi fosse una Parte cantante, che servisse di fondamento alle altre Parti del suo Coro. In quanto alla seconda Parte si risponde, che il Rovescio di Quarta, e Sesta, come si è dimo-

stra-



ſtrato alla pag. 98. 99. non ſolo è languido, e debole, ma equivoco, in tal modo, che dalla Nota grave dimoſtra un Tuono, e dagli accompagnamenti ſuperiori un'altro, perchè tali accompagnamenti non ſono nel ſuo centro, ſtantecchè li accompagnamenti di Terza, Quinta, e Ottava devono eſſer collocati verſo il grave, e i Roverſci di Quarta, e Seſta verſo l'acuto:

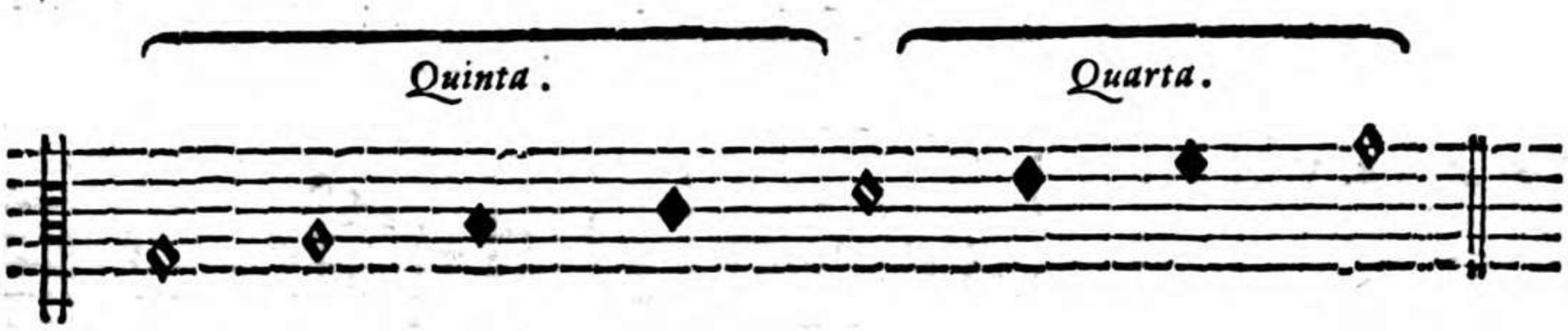
In fine deve avvertire il Giovine Compoſitore di non laſciarſi ſedurre a imitare alcuni Compoſitori, i quali nelle loro Compoſizioni notano le ſeguenti parole, *a* 5., *a* 6., *a* 7., *a* 8., *a* 10. *Voci*; eſaminate queſte Compoſizioni, ritrovanſi a pena compoſte a quattro ſole Voci, perchè nell' unirſi tutte aſſieme le tante decantate Voci, i Soprani cantano all' Uniſſono, così i Contralti, i Tenori, e i Baſſi, ſicchè tali Compoſizioni non ſono che in apparenza a molte Voci, ma ſoſtanzialmente ſi riducono a quattro ſole. Egli è vero, che queſto tal modo di comporre a molte Voci, e a più Cori in apparenza, fu introdotto ſu 'l principio del Secolo paſſato, eſſendo già introdotto lo ſtile Concertato; ma egli è altresì vero, che lo fecero con qualche moderazione. In fatti il P. Lodovico da Viadana Minor Oſſervante nell' Opera



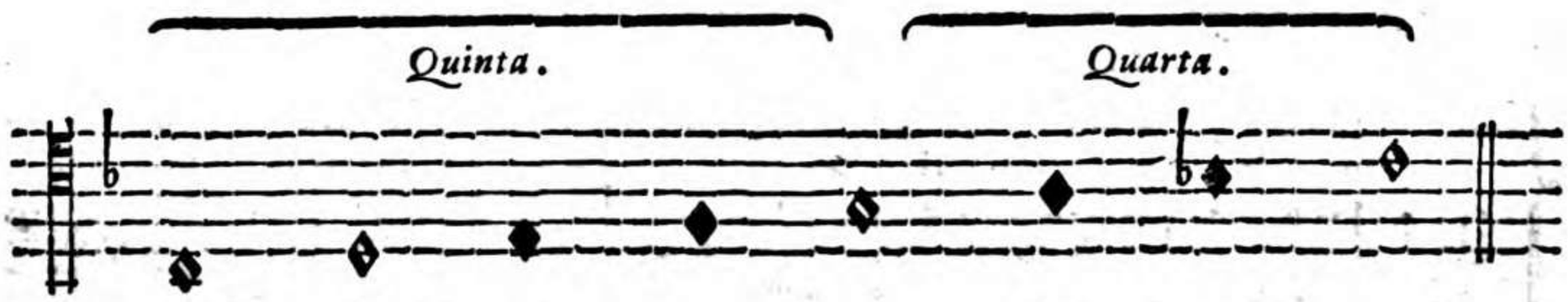
di Salmi a quattro Cori da esso data alle Stampe nel 1612., per evitare la taccia d'impostore, in un' avviso al Lettore, fa la seguente protesta. *Questi Salmi si possono cantare a due Cori soli, cioè Primo e Secondo Choro. Chi volesse poi fare una bella mostra, come hoggidì il Mondo si compiace di fare a 4. a 5. a 6. a 7. a 8. Chori, raddoppi il Secondo, Terzo, e Quarto Choro, e haverà l'intento suo, senza pericolo nissuno di far' errore; perchè tutto il negotio stà in cantar bene il detto Primo Coro a Cinque.* Sicchè questi Salmi si riducono nel solo primo Coro a 5. Voci, con l'aggiunta di altri tre Cori, che a giorni nostri vengono più giustamente chiamati col nome di *Ripieni*, e come altri li chiamano di *Rinforzo*, cioè, che i Soprani cantano all' Unissono, come pure i Contralti, i Tenori, e i Bassi, affinchè in certi pezzi della Composizione, rinforzando la Melodia, e l'Armonia, vengano più a risaltare. Procuri dunque il Giovine Compositore con tutto lo studio, e fatica d' imitare i buoni Maestri, i quali con sommo loro onore, e immortal gloria, si sono affaticati a ridurre l' Arte del comporre a più di quattro Voci, e a più Cori, e che le Parti siano realmente diverse fra di loro, come sopra tutti praticò Orazio Benevoli.

SETTIMO TUONO AUTENTICO

È Composto il Settimo Tuono della settima Specie dell' Ottava, che si trova tra le Corde *G. g.*, la quale divisa Armonicamente si compone della quarta Specie della Quinta *G. d.*, e della prima Specie della Quarta *d. g.* posta sopra la Quinta (1), come dal seguente Esempio:



Ritrovasi trasportato alle volte questo Tuono alla Quinta sotto per b molle nel seguente modo:



Cinque sono le Corde, in cui le Composizioni di Canto fermo di questo Tuono hanno principio, e sono *G. a.* ♮ *c.* (2). Le Cadenze Regolari sono in *G.* ♮. *d.*, in luogo però della Corda ♮, per le ragioni adotte nel Terzo, e Quarto Tuono, si servirono della Corda *c.* (3). La Cadenza media dell' Intonazione, o Cantilena della Salmodìa è in *e*. Le Cadenze finali Romane, e d' altri Riti, sono in *G. a.* ♮. *c. d.* (4).

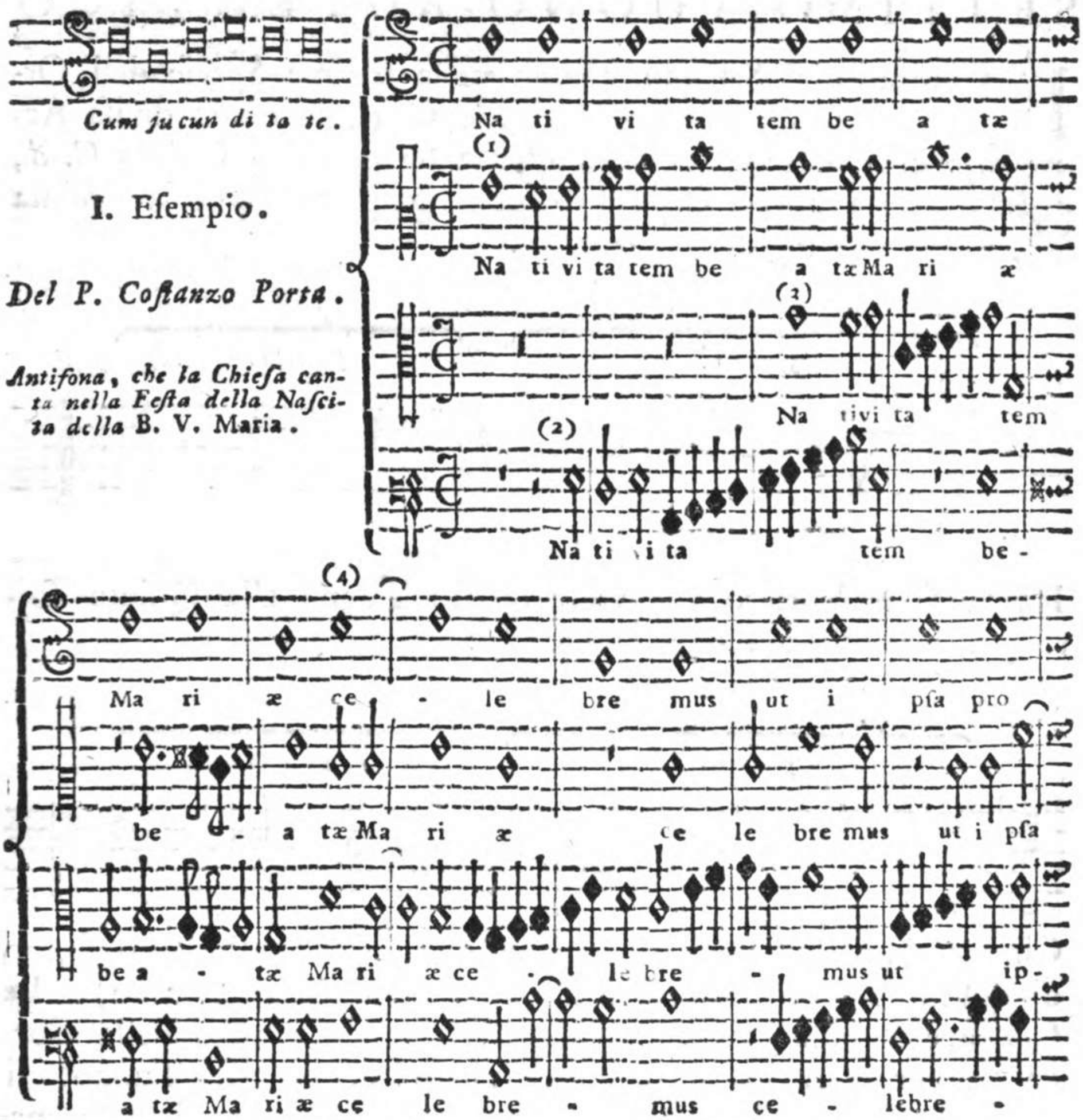
SET-

(1) *Zarlino Inst. Harm. P. 4. Cap. 24. Ediz. del 1558., e del 1562. Franchinus Gaffurius Pract. Musi. lib. I. Cap. XIV. E' d' avvertirsi, che questa Specie della Quarta, di cui è composto il Settimo Tuono, è bensì prima Specie relativamente alla collocazione del Semituono, ma non già in quanto alle Corde delle quali è composta, perchè quelle della prima Specie della Quarta sono A.* ♮. *C. D., e quelle della Quarta del Settimo Tuono sono D. E. F. G.*

(2) *Petrus Aaron de Instit. Harmon. Lib. 1. Cap. XXXIV. Il P. Stef. Vanneo Agostiniano (Recan. de Musi. Lib. 1. Cap. 53.) ne assegna sette, e sono D. F. G. a.* ♮ *c. c., e ciò per la diversità de' Riti, i quali prima della riforma del Breviario Romano fatta dal Sommo Pontefice S. Pio V. usavano varie Cantilene non adattate poscia dal suddetto S. Pio.*

(3) *Zarlino loc. cit.*

(4) *Storia della Musica Tomo primo Tav. II. pag. 381., e Tav. V. pag. 398.*



I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

Antifona, che la Chiesa canta nella Festa della Nascita della B. V. Maria.

La Proposta del Soggetto al Num. (1) con le Risposte all' Ottava sotto al Num. (2), e all'Unissono al Num. (3) riesce molto naturale, grata, e felicemente condotta, e fa sempre più risaltare il merito dell' Autore, particolarmente in comporre sopra del Canto fermo. Non deve passarsi sotto silenzio quanto occorre al Num. (4), in cui trovasi il Soprano in Terza, o sia Decima col Basso, nel tempo istesso che il Tenore, legata la Quarta, risolve poscia in Terza. Sopra del qual passo, che appresso di alcuni Maestri incontra non ordinaria difficoltà, e dubbietà, se possa praticarsi, non m'è venuto sotto gli occhi Scrittore alcuno di Regole di Contrappunto, che ne dia precetto, e ragione, abbenchè da' primi Maestri qualche volta praticato. Ritrovo bensì fra i primi Rudimenti di Contrappunto, che le Dissonanze, qualunque siansi, o Seconda, o Quarta, (che è Dissonanza non per se stessa, ma per ragione della Quinta, che con essa Quarta forma una Seconda al di sopra), o Settima, o Nona, essendo legate, e quindi obbligate alla Risoluzione, queste legature vengono da molti Maestri chiamate Ritardo della Consonanza prossima discendente, in cui risolvonsi, come abbiamo da Gio: Giuseppe Fux, che così lasciò scritto (Grad. ad Parnas. pag. 131.) *eas nempe concordantias, quas sublata ligatura petunt, sibi postulare, ob rationem ibi dictam, quod ligatura nil aliud sit, quam retardatio sequentis notæ*. Onde per

tal

no bis in ter ce dat ad Do mi num

pro nobis pro no - bis in ter ce -

ſa pro no bis pro no - bis in ter -

mus ut ipſa pro no - bis in ter ce - dat ad

Je ſum Chri ſtum.

dat ad Do minum Je - ſum Chri ſtum.

cedat ad Dominum Je ſum Chri - ſtum.

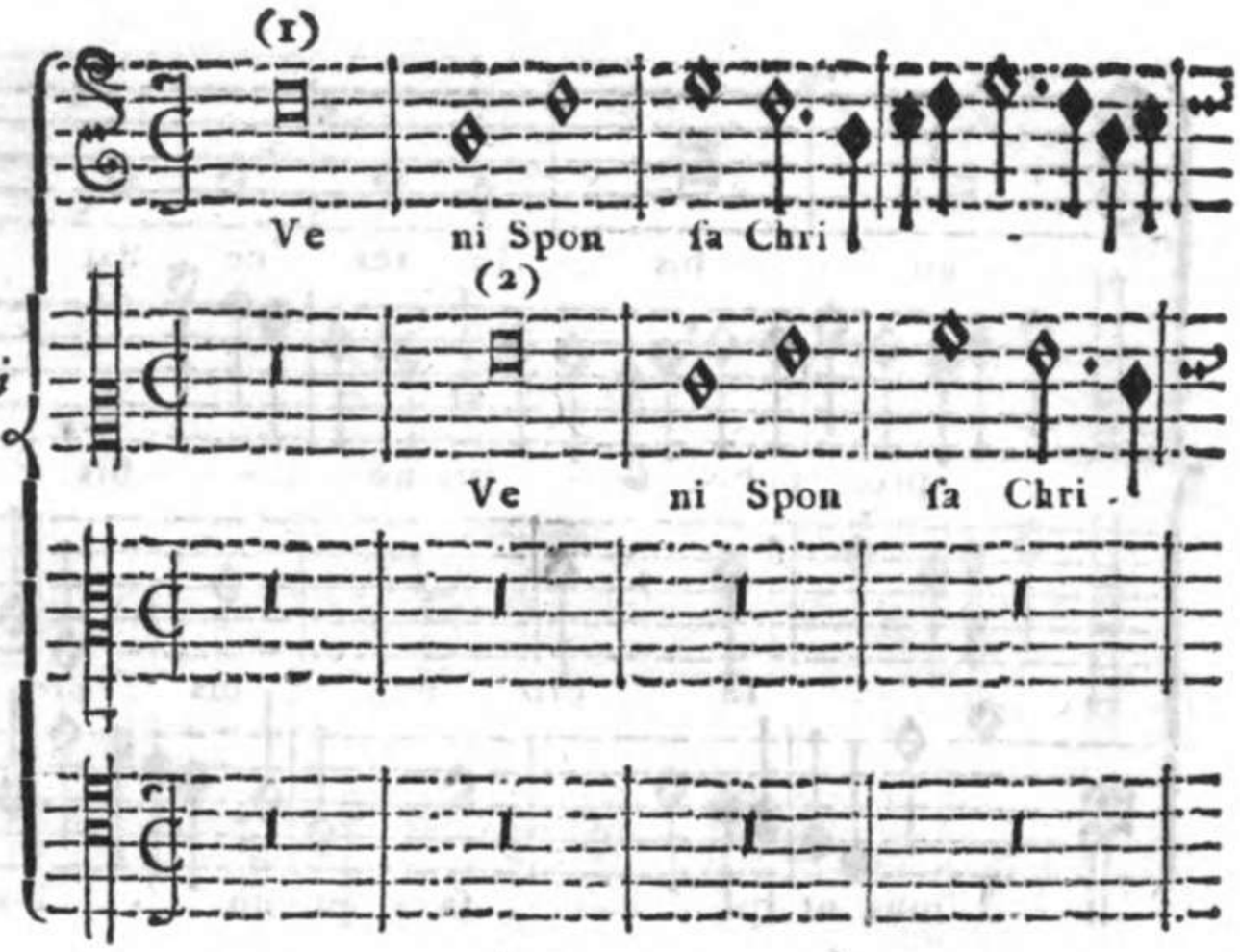
Do mi num Je - ſum Chri ſtum.

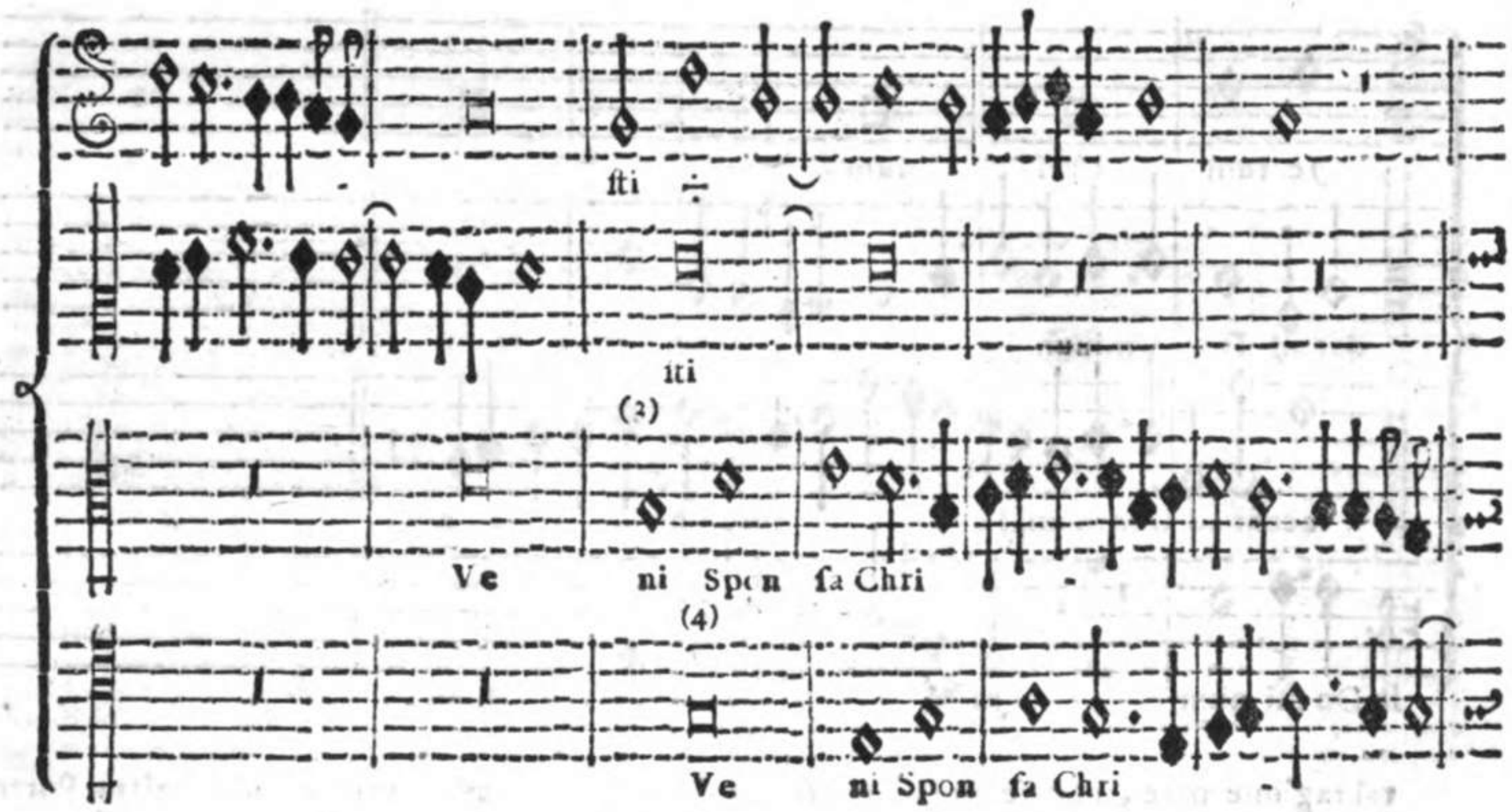
tal ragione pare, che ſe una Parte forma delle nominate Diſſonanze, niun' altra Parte debba nel tempo iſteſſo della Diſſonanza introdurre la Conſonanza in cui deve riſolvere la Diſſonanza, e per parlare con più chiarezza, non debba praticarſi nell' iſteſſo tempo la Quarta con la Terza, nè la Seconda con la Terza, nè la Settima con la Seſta, nè la Nona con l' Ottava. E ſe talvolta trovaſi dai primi Maeſtri nell' iſteſſo tempo praticata la Diſſonanza con la Conſonanza in cui deve riſolvere, lo fecero con tre condizioni, cioè, che la Parte, che va ad incontrare la Conſonanza, in tempo che un altra Parte lega la Diſſonanza, lo faccia per moto contrario. La ſeconda condizione, che più toſto ſi uſi la Conſonanza al di ſotto, e verſo il grave, e la Diſſonanza al di ſopra verſo l' acuto; oppure anche al contrario (ma più di raro), che la Diſſonanza ſia al di ſotto verſo il grave, e la Conſonanza al di ſopra verſo l' acuto, talchè, o in un modo, o nell' altro, le Parti ſi trovino lontane l' una dall' altra, come vediamo nel caſo notato al Num. (4) praticato dall' Autore di queſto Eſempio, in cui il Soprano trovaſi in Decima, che è la compoſta della Terza, e il Tenore trovaſi in Quarta ſemplice; oſſervano, come diſſi, le due Parti fra di loro il moto contrario, condizione per ſe ſteſſa molto neceſſaria, e ſenza della quale non ſarà con tutta rettitudine praticato tal Paſſo. Oſſervo però, che dopo che nella Muſica è ſtato introdotto l' accompagnamento dell' Organo, i Maeſtri Compoſitori ſono ſtati lontani dal praticare ſimili Paſſi, perchè tali accompagnamenti della Diſſonanza aſſieme con la Conſonanza, in cui deve eſſer riſoluta, non ſono ſenza grande difficoltà praticabili nell' Organo.

II. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina.

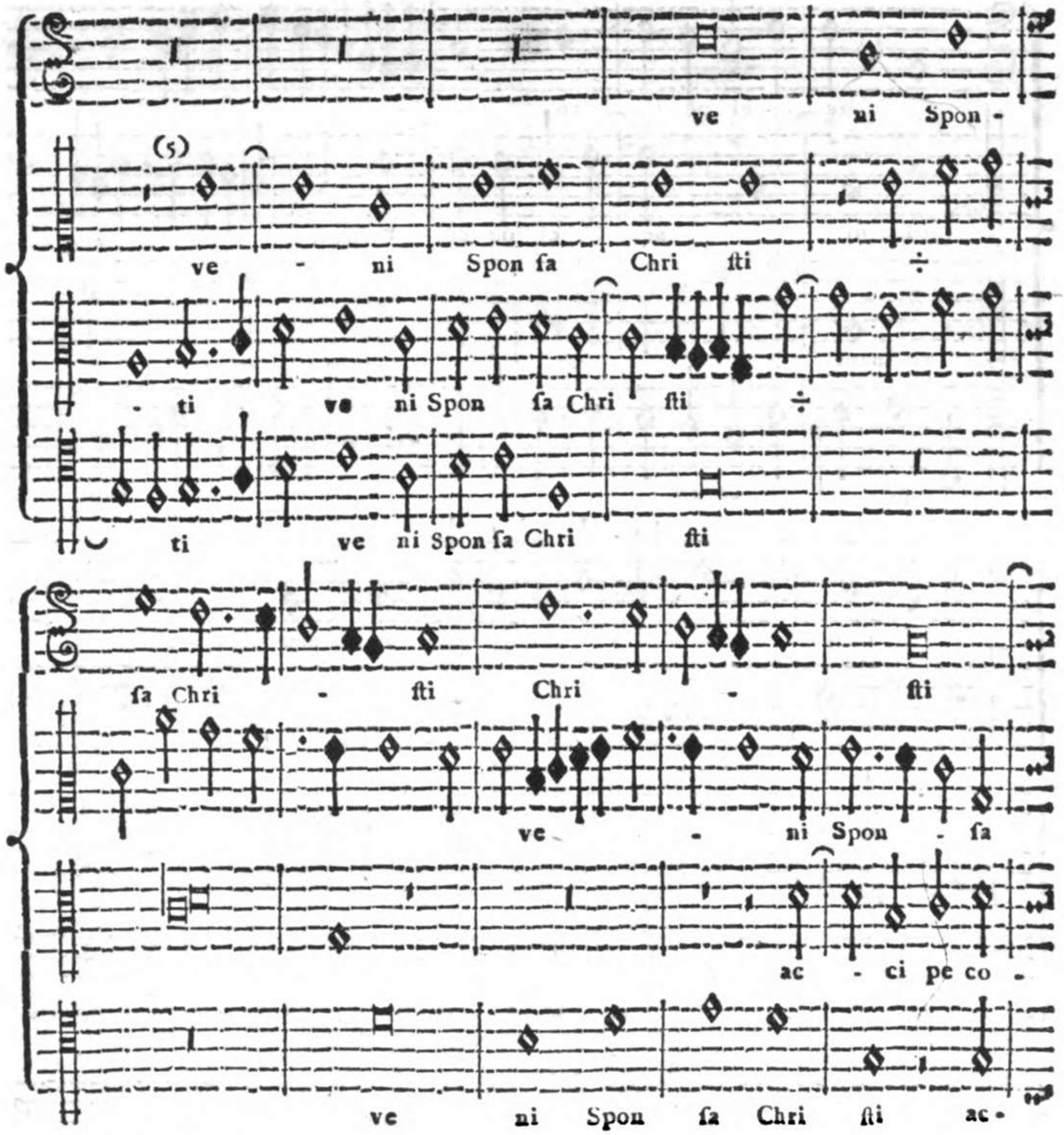
Antifona, che la Chiesa canta nella Festa delle Vergini.





La somiglianza del Canto fermo di quest' Antifona con l' Antecedente, e la seguente dell' Esempio VI. comprova quanto abbiamo detto nell' Esempio primo del quinto Tuono pag. 96, cioè che molte volte la Chiesa sopra l' istesso Canto fermo ha adattate varie parole, e se riscontrasi qualche piccola variazione, o repplica di alcuna Nota, ciò non è stato praticato, se non per le parole.

Non trascuri il Giovine, che desidera d' impossessarsi dell' Arte del Contrappunto, singolarmente sopra del Canto fermo, di ponderare con diligenza quest' Esempio. La naturalezza, e artifiziosa condotta delle Proposte, e Risposte dei Soggetti tolte tutte dal Canto fermo, e sparse per tutta l' Antifona, si rendono ammirabili, comprovando sempre più quel detto degli eccellenti Compositori, che *un buon Soggetto in mano d' un Perito Maestro sempre più risalta, e si rende degno d' ammirazione*. Nel primo Soggetto sopra le parole *Veni Sponsa Christi*, la varia disposizione, condotta, e rivolti di esso Soggetto, che consistono in mutare l' ordine delle Risposte, facendo che le prime divengono seconde, come riscontrasi al Num. (1), in cui il Soprano propone, e al Num. (6) risponde; così il Contralto al Num. (2), e al Num. (5) propone, ciò chiamasi da' Maestri *Rovesciar la Fuga*. Tal Rovesciamento



to in due modi vien praticato, o col variar la Corda, o variar l'ordine. Per il variar la Corda deve intenderſi allorchè una Parte, avendo formata la Propoſta, o Rſpoſta nella Corda fondamentale del Tuono, o ſua Ottava, nel ripigliar il Soggetto, lo ripigli nella Quinta, o nella Quarta del Tuono, e così al contrario. Ma ſiccome accade molte volte, che tale è la natura del Soggetto, che mutando la Corda, verrebbero le Parti ad uſcire dal numero delle Corde in cui devono ſtar riſtrette, ſia verſo il grave, che verſo l'acuto, perciò non potendo variar la Corda, variaſi l'Ordine, e quella Propoſta, o Riſpoſta, che era anteriore diviene poſteriore, e queſto è il ſecondo modo di Roveſciamento inſegnatoci, e praticato da' Maeſtri dell' Arte. Sopra le parole *Accipe coronam* l'Autore ci porge l'eſempio di roveſciare la Corda, ſtantecchè il Soprano al Num. (7) il Soggetto preſo alla Quinta del Tuono al Num. (9), lo riprende all'Ottava del Tuono, così pure al Num. (8) il Soggetto del Baſſo nella Fondamentale vien ripreſo alla Quinta del Tuono al Num. (10). Li ſteſſi Roveſciamenti del Soggetto riſcontranſi ſopra le parole *quam tibi Dominus*, così pure ſopra le altre parole *preparavit in æternum*.

(7)

ac ci pe co ro

Chri sti ac - ci pe co ro nam

ro nam a -

ci pe co ro - - nam

- nam ac - ci pe Co ro nam

ac ci pe co - ro nam ac - ci pe Co -

- ci pe co ro nam ac ci pe co ro

(8)

ac - ci pe co ro nam ÷

(9)

÷ ac ci -

ro nam

nam ac ci pe co ro - nam co (10) ro -

ac ci

pe co - ro nam quam ti

quam ti bi Do mi nus Do -

nam quam ti bi Do mi nus Do -

pe co ro - nam

Do mi nus Do - mi nus

- mi nus quam ti bi Do mi nus

- mi nus Do - mi -

quam ti bi Do mi nus Do mi nus

quam ti bi Do mi nus quam ti - bi Do - mi nus

quam ti - bi Do - mi nus pre pa -

nus ÷ quam ti bi Do mi -

quam ti bi Do mi nus

pre - pa ra vit in æ ter num pre pa-

ra vit in æ ter - num pre

nus pre pa ra vit in

pre pa ra vit in æ ter num

ravit in æ ter num pre - pa ra vit

- pa ra vit in æ ter - - num pre pa -

æ ter num in æ ter - num

÷

in æter - num.

ra vit in æ ter num in æ ter num.

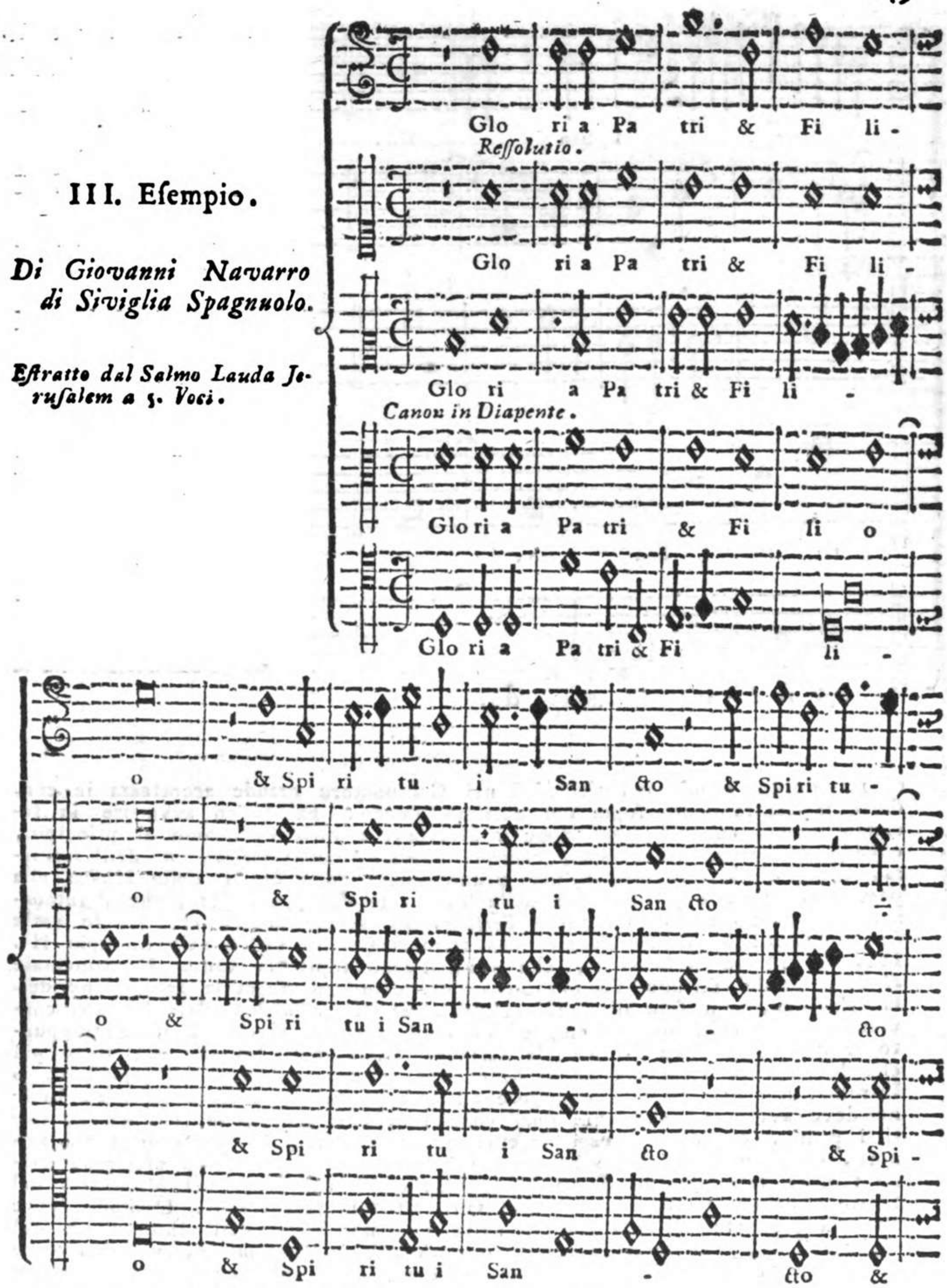
pre pa ravit in æ ter num.

in æ ter - num.

III. Esempio.

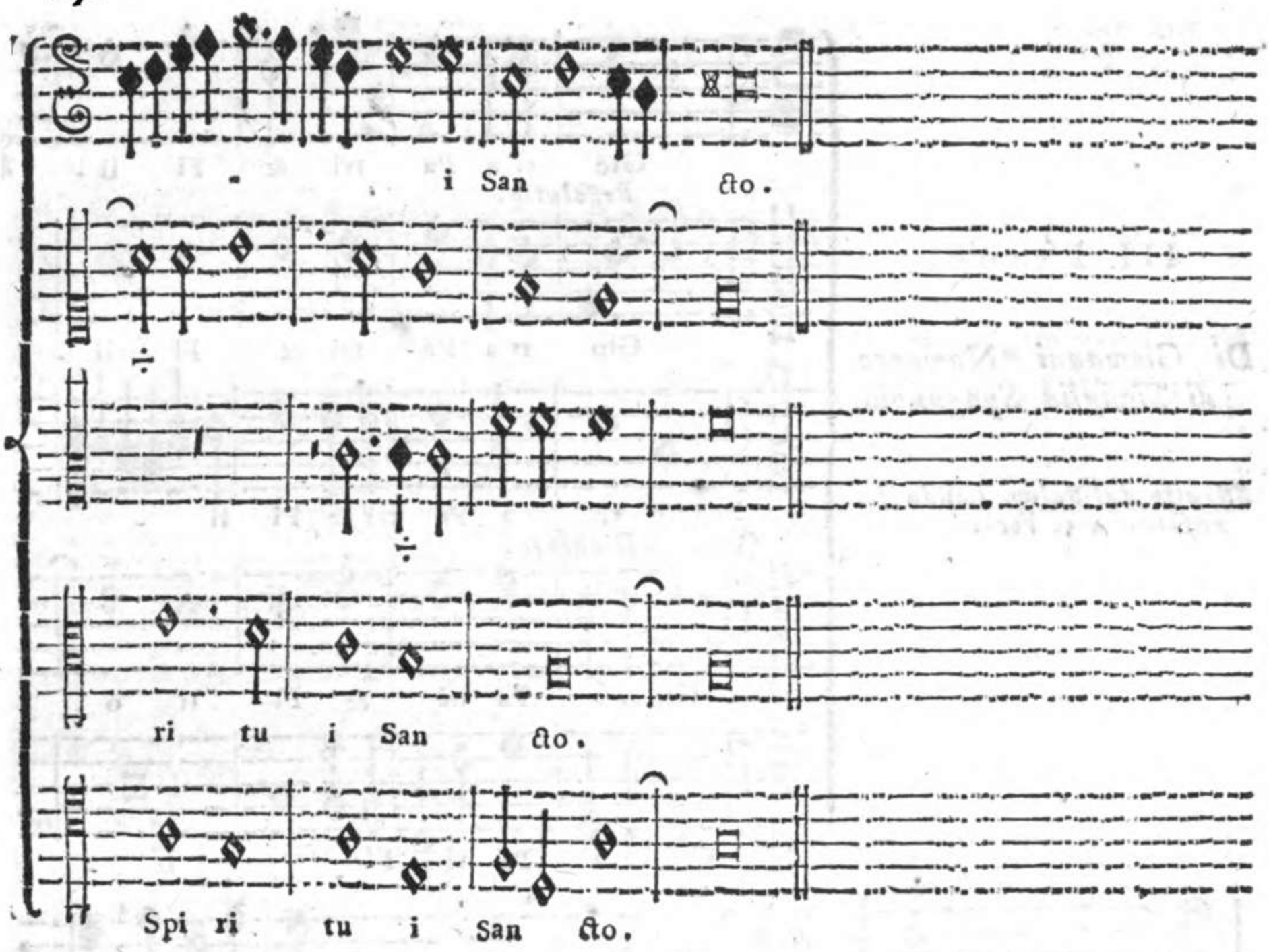
Di Giovanni Navarro di Siviglia Spagnuolo.

Estratto dal Salmo Lauda Jerusalem a 5. Voci.



Alcuni avvertimenti particolari richiede l' Intonazione della Salmodìa del Settimo Tuono molto necessarj a chi desidera apprendere quest' Arte. Il primo si è, che la Settima Corda di questo Tuono, essendo di sua Natura minore, come rilevasi dalla Settima Specie dell' Ottava dimostrata alla pag. 141. porta seco la Terza minore alla Quinta del Tuono. Quindi è, che tal notabile diversità

di

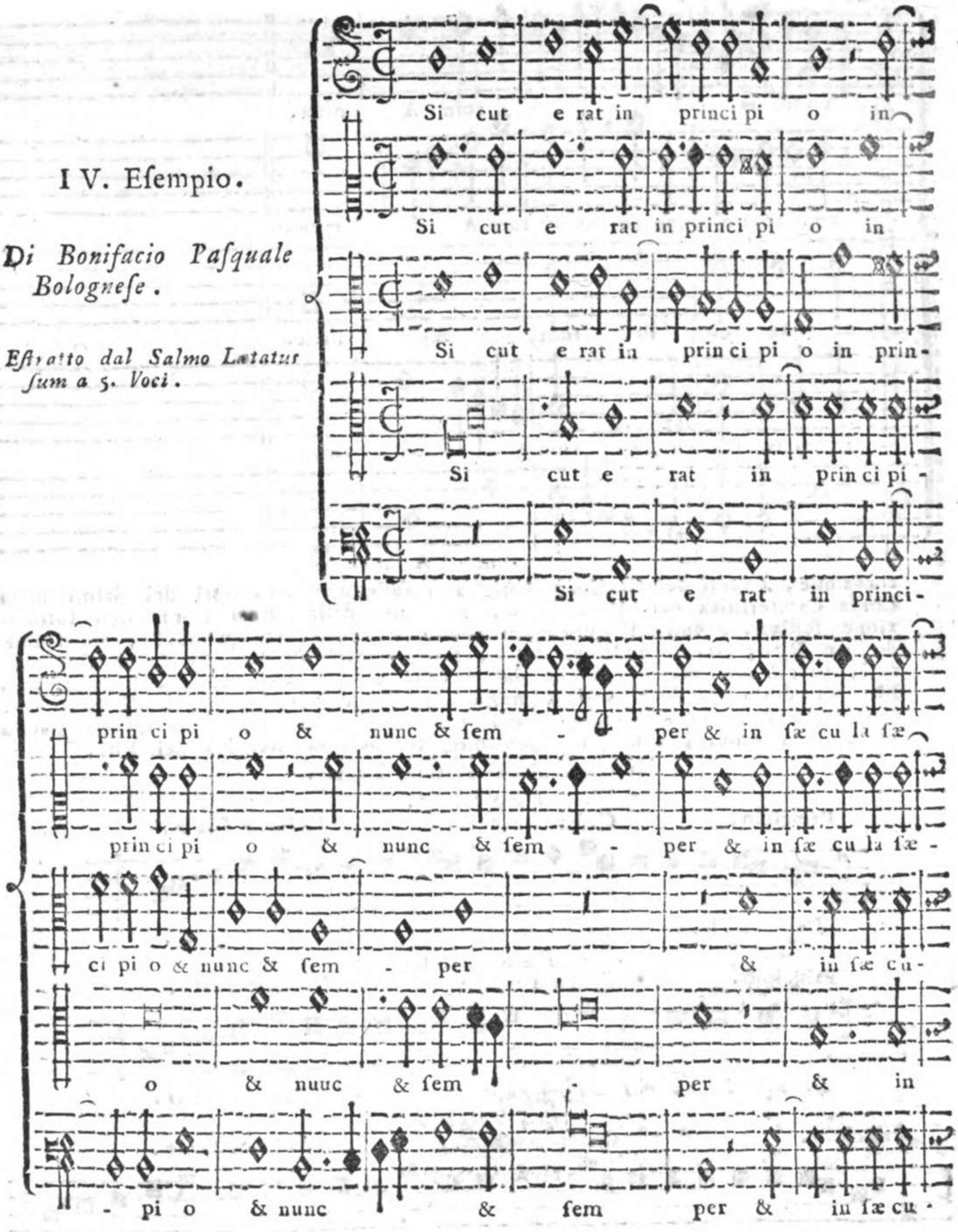


di maggiore, e minore, richiedesi nel Compositore grande accortezza in condurre il Contrappunto sopra del Settimo Tuono. Fa duopo avvertire in secondo luogo, che tal' Intonazione è diversa, e varia in quanto al principio, essendo di quattro sorta cioè, *Festiva*, *Feriale*, del *Cantico*, e dell' *Introito*, come è stato dimostrato nel primo Tomo della Storia della Musica alla pag. 378. 379., ove riscontrasi nella Tavola seconda pag. 381., che l' Intonazione di questo terzo Esempio è *Feriale*. In terzo luogo, che fra le varie Cadenze finali di questo Tuono, una termina (come vedesi nell' Esempio III. IV., e V.) in *A la mi re*, che è un Tuono sopra la Corda Fondamentale *G sol re ut* del settimo Tuono; Sicchè nel comporre sopra la Intonazione della Salmodìa, non solo di questo Tuono, ma di qualunque altro Tuono, conviene per necessità uniformarsi, e con ogni esattezza terminare il Contrappunto nella Corda, ove termina la Cadenza finale dell' Intonazione; tanto più che le Cadenze finali dei Salmi hanno una certa correlazione all' Antifona, o Introito, che obbliga il Compositore ad uniformarsi esattamente ad esse. In fine deve avvertire, che ogni qual volta la Finale termina in *A la mi re*, tutti i primi, e più eccellenti Maestri di quest' Arte, in luogo di Terza minore, come praticasi da alcuni moderni senza ragione, e senza esempio, hanno sempre terminato in Terza maggiore, come riscontrasi nel *Magnificat* del Settimo Tuono del Palestrina, e di tanti altri di quei tempi. L' istesso pure ritrovasi praticato da essi Maestri nella Cadenza finale dell' Intonazione del Quinto Tuono, la quale terminando anch' essa in *A la mi re*, viene sempre accompagnata dalla Terza maggiore, non già dalla minore; e quello che è più notabile, vien praticato, nonostantecchè il ripigliare dell' altro Versetto, che immediatamente segue, sì nel Quinto, che nei Cantici del Settimo Tuono ripugni la Terza maggiore dell' ultima Nota del Versetto antecedente con la prima Nota del susseguente Versetto. Su questo proposito non so che dire, se non che *è meglio errare con pochi*, e che nell' Arte di Contrappunto, certamente sapevano più di Noi, e che sono stati i nostri Maestri, *che con la turba di quelli, che non sanno*.

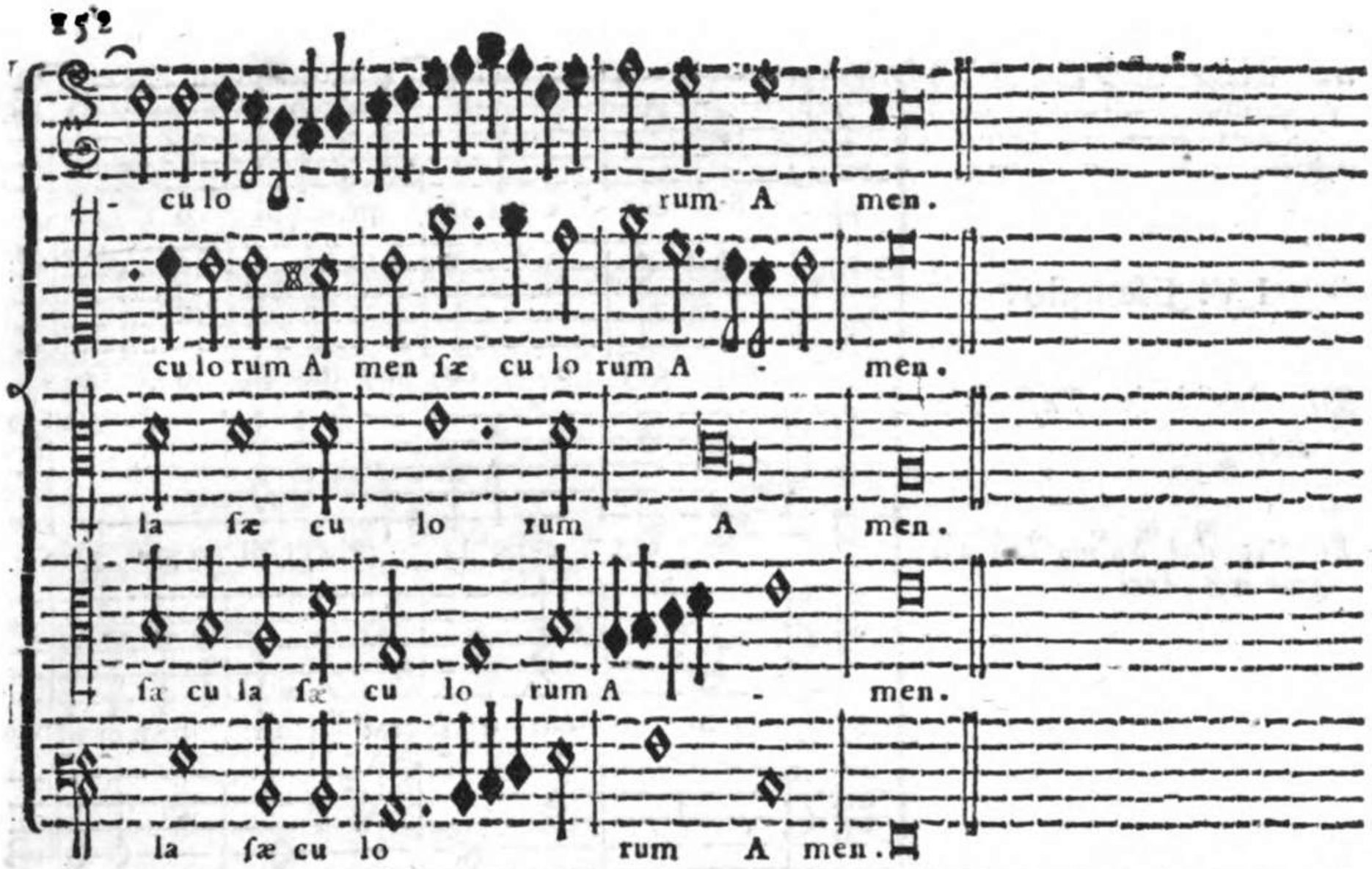
I V. Esempio.

Di Bonifacio Pasquale Bolognese.

Estratto dal Salmo Lætatus sum a 5. Voci.



L' Autore di questo ultimo Versetto del Salmo *Lætatus sum*, si serve ora del principio dell' Intonazione *Festiva*, ed ora del *Cantico* (secondo però alcuni Riti, come vedremo in appresso), la quale Intonazione del Cantico non vien praticata dalla Chiesa nei Salmi semplici; ciò non ostante, essendosi questo Autore uniformato a quanto hanno praticato altri Autori contemporanei ad esso, o anteriori, come ha fatto sopra tutti il celebre Adriano Willaert, non v' è luogo a condannare la loro condotta. E abbenchè la Chiesa dopo la prima Intona-

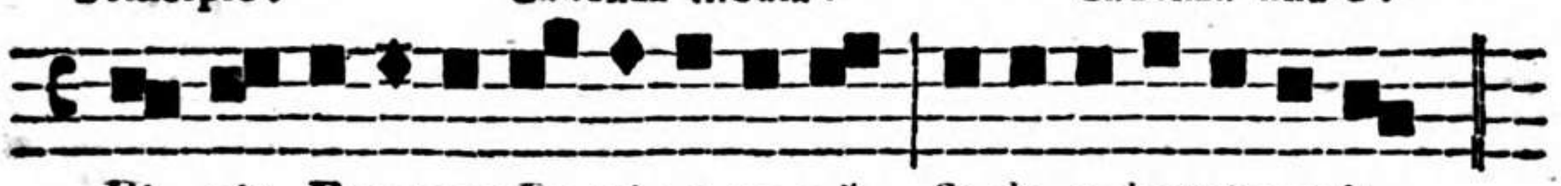


tonazione, (fuori dei Cantici) ripiglia i ſuſſeguenti Verſetti dei Salmi dalla Corda Carateriſtica dell' Intonazione, non mai dalla prima Corda dell' Intonazione feſtiva, avendo l' Autore di queſto Eſempio dato principio, ora ſecondo un Rito, ora ſecondo un' altro, ſempre però ſu le veſtigia d' altri Autori, perciò non abbiamo di che rinconvenirlo; tanto più che queſta diverſità di Riti introdotta produce varietà negli aſcoltanti, e comodità nei Compoſitori. Quanto abbiam detto ſi renderà più chiaro dalle Intonazioni di queſto Tuono uſate dalla Chieſa, che quì eſponiamo, ſecondo la diverſità dei Riti.

Intonazioni del Settimo Tuono.

FESTIVA.

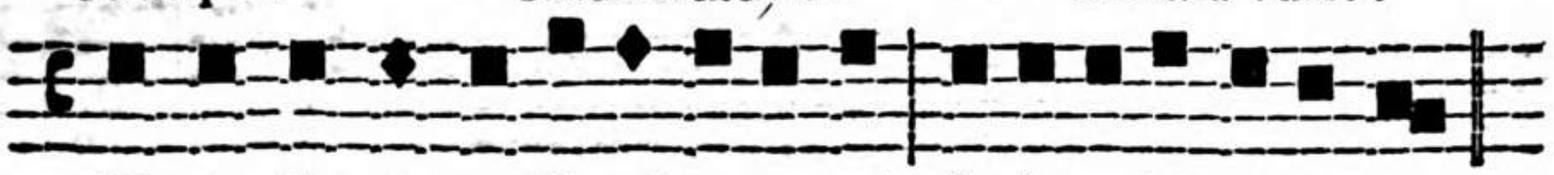
Principio. Cadenza media. Cadenza finale.



*Di xit Do mi nus Do mi no me o * Se de a dextris me is.*

FERIALE.

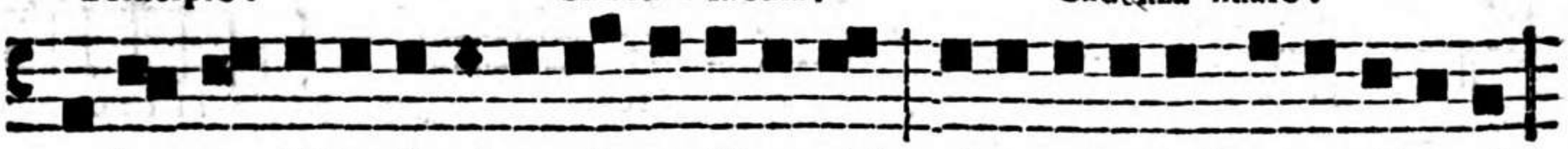
Principio. Cadenza media. Cadenza finale.



*Di xit Do mi nus Do mi no me o * Se de a dextris me is.*

CANTICO.

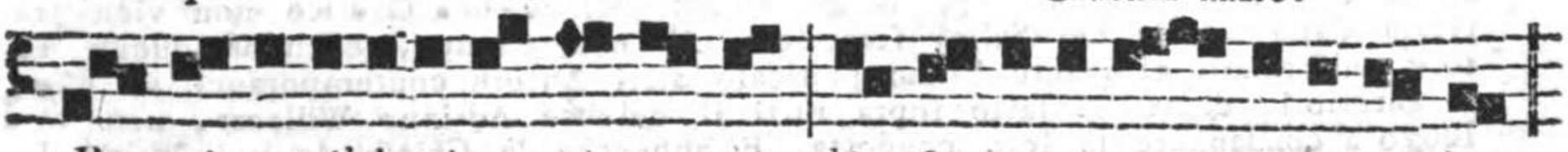
Principio. Cadenza media. Cadenza finale.



*Be ne dictus Do mi nus De us Iſ ra el * qui a viſitavit &c. tu æ Iſ ra el.*

INTROITO.

Principio. Cadenza media. Cadenza finale.



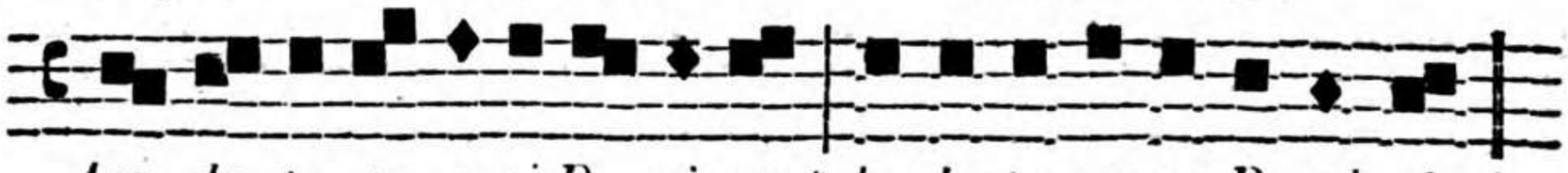
*Do - mi nus il lu mi na tio me a * & ſa lus me a quem ti me bo.*

Nel

Nel Canto cotidiano de' Salmi pratica la Chiesa, dopo l' Intonazione *Festiva* del primo Versetto, di ripigliare il Secondo, e gli altri successivi Versetti col Canto *Feriale*, come dimostra il seguente Esempio.

PRIMO VERSETTO FESTIVO.

Principio. Cadenza media. Cadenza finale.



Lau da te pu e ri Do mi num Lauda te no men Do mi ni.*

SECONDO VERSETTO.

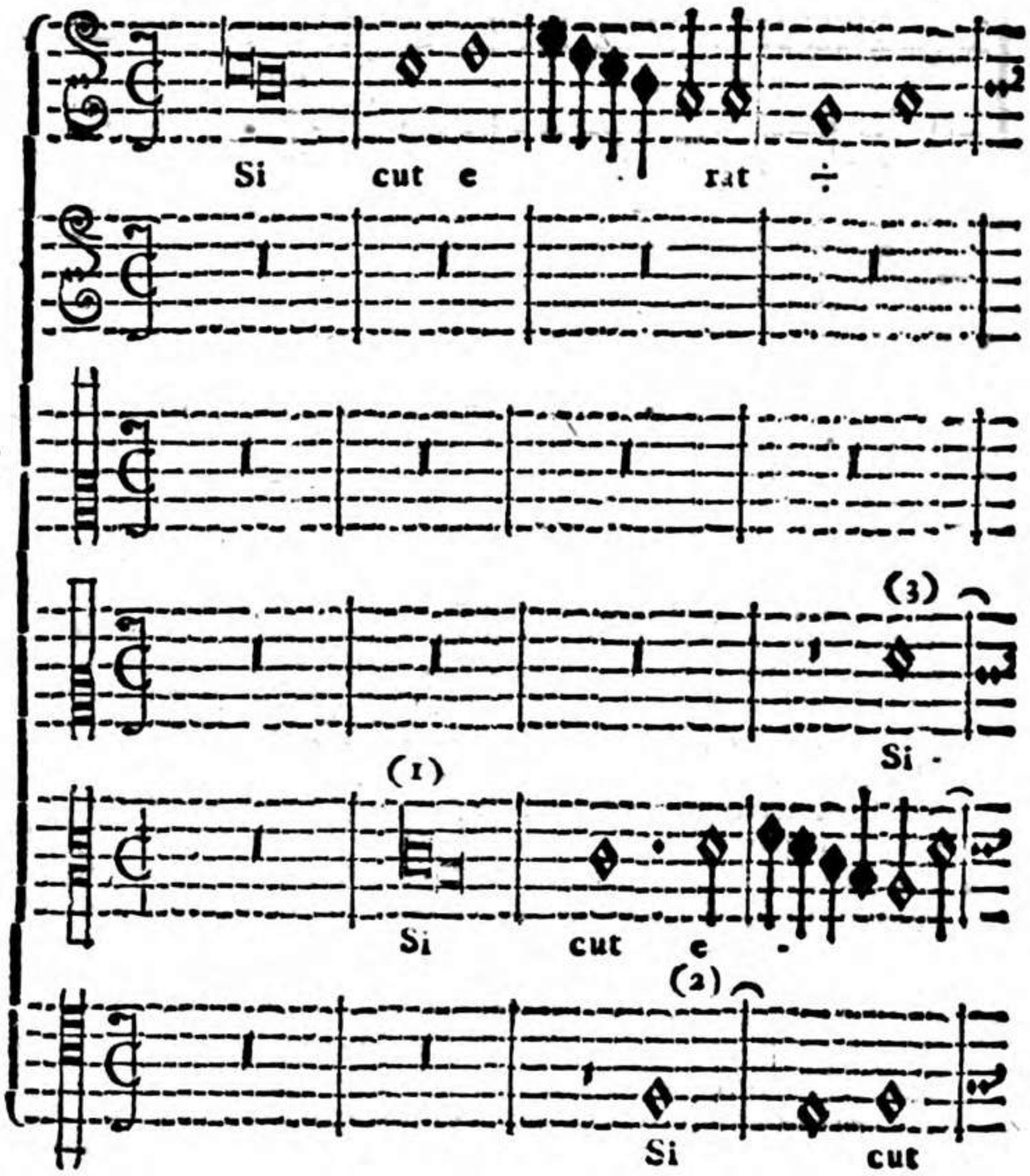
Principio. Cadenza media. Cadenza finale.

Sit no men Do mi ni be ne di ctum ex hoc nunc & u sque in sæ cu lum.*

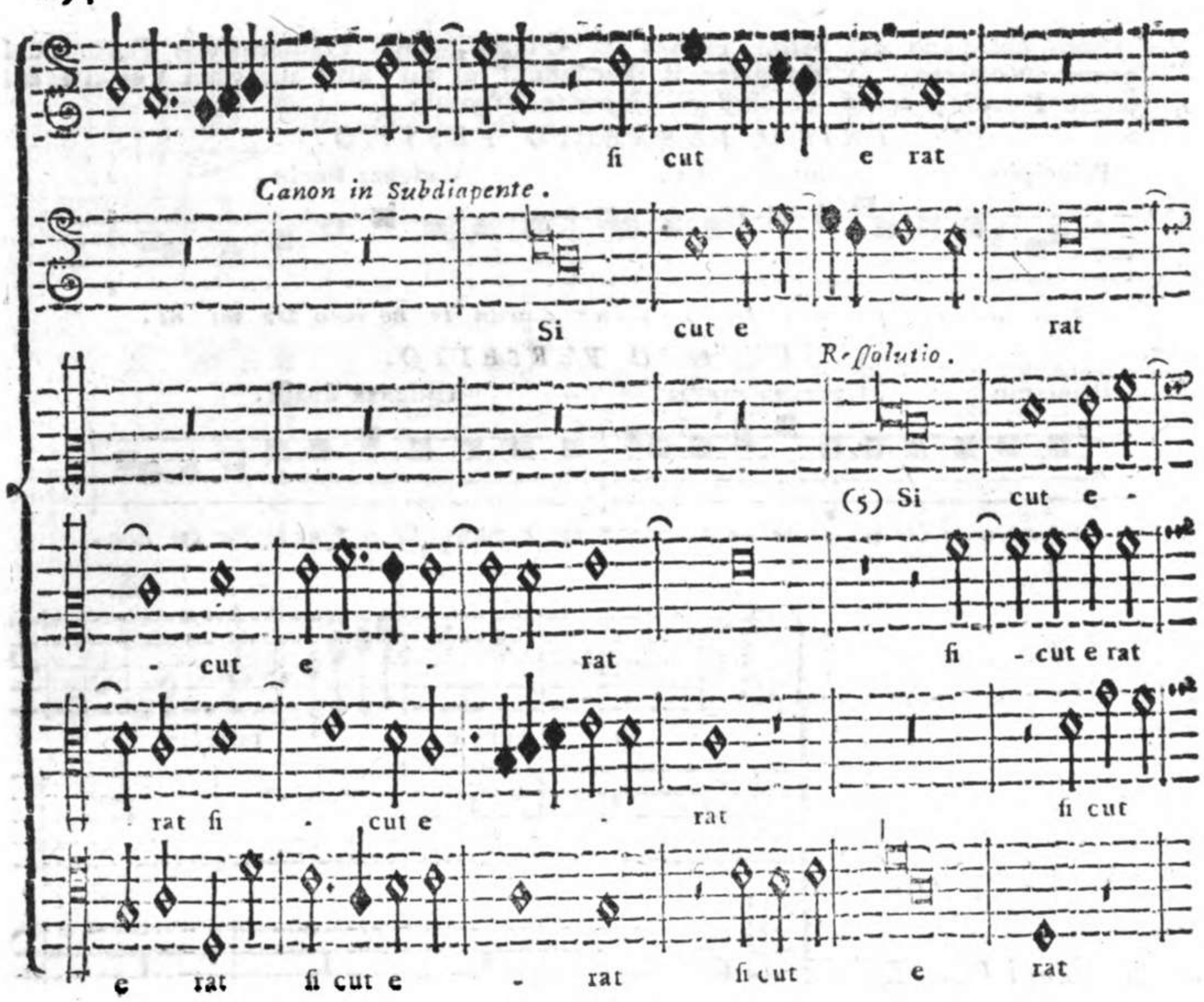
V. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dal Magnificat del Settimo Tuono.



Il Soggetto dall' Autore preso su 'l principio di quest' Esempio è in parte composto dall' Intonazione del Cantico di Settimo Tuono, e in parte arbitrario. Merita d'esser osservata la naturalezza, chiarezza, e artifiziosa disposizione delle Risposte, ora all' Ottava sotto al Num. (1), or alla Duodecima sotto al Num. (2), or alla Quinta sotto al Num. (3); il Soprano poscia introduce un Canone al Num. (4), a cui risponde alla Quinta sotto il primo Contralto al Num. (5). Per dar però campo al Canone, vanno contrappuntizzando le Parti, fin' a tanto che al Num. (6) il primo Contralto sopra le parole *& nunc & semper* termina la Cadenza media dell'



Intonazione. Avvertasi come al Segno (*), abbenchè non sia notato (per ragione della Quinta del Tuono, che relativamente al Canto fermo richiede Terza minore) deve porsi il b molle alla Corda *B mi*, il che viene dall'Autore comprovato, avendolo esso segnato al Num. (7), e la ragione è per se stessa chiara, perchè i Tuoni, che hanno Terza minore, hanno ancora Sesta minore, come si è dimostrato alla pag. 107. Ripiglia in seguito il secondo Soprano, che fa la Proposta del Canone, la seconda parte dell' Intonazione al Num. (8) con qualche variazione, o sia ornamento, e di questa seconda parte dell' Intonazione, ne forma un Soggetto, che col vicendevole contrappuntizzare delle Parti conduce fino all' ultima Cadenza dell' Intonazione. Quest' ultima Cadenza replicata più volte dalle due Parti, che formano il Canone, viene ancora introdotta in alcune altre Parti, col frapporvi alcuni piccoli Contrappunti. E' da notarsi con qualche singolar attenzione ai Numeri (9), e (10), come le due Parti vengono a formare con la Parte, che serve di Basso segnata Num. (11) Terza maggiore, e Sesta minore; Accompagnamento, che alle mie orecchie riesce non poco ingrato, e spiacevole; e questo tal' accompagnamento trovasi repplicato ai Numeri (12), (13), e (14), e abbenchè al Num. (13) non trovisi segnato il ♮, ciò nonostante vi si suppone, come ognuno può da se stesso conoscere. Questo è uno di quegli accompagnamenti, che di quando in quando incontrasi in quei primi Maestri, e che trovo praticato quasi fino al fine del Secolo passato. Mi si perdoni, se troppo mi sono avanzato, col non approvare questo passo degli Antichi Maestri, per i quali ho tutta la dovuta venerazione, e per giustificare in qualche maniera questa mia (forsi troppo avanzata libertà), e acciocchè non resti mal impressionata, e dubbia la mente del Giovine Compositore, produrò circa l'approvazione di un tal passo, quanto in varie occasioni lasciò scritto il P. Camillo Angleria (Rego. di Contrap.), cioè essere *Buono per autorità, e non per Regola*.

in prin ci - pi o

in prin ci pi o

- rat in prin-

fi cut e rat in princi - pi o

e rat in princi - pi o in princi

in princi - pi o

in prin ci - pi o & (8)

& nunc & fem - per (*) (6) &

ci pi o & nunc & fem - per

in prin ci pi - o & nunc & nunc & fem-

- pi o & nunc & (7) fem per

& nunc & fem per

(9)

nunc & ſem per & in ſæ cu la ſæ cu lo rum A -

in ſæ - cu la

& in ſæ - cu la

(10)

per & in ſæ cu la & in ſæ cu la ſæ cu lo -

(11)

& in ſæ cu la & in ſæ cu la ſæ cu -

& in ſæ cu la

men ſæ cu lo rum A men ſæ cu -

(12)

ſæ cu lo rum A - men

(13)

ſæ cu lo rum A men

rum ſæ cu lo rum A - men ſæ -

lo rum ſæ cu - lo rum

(14)

ſæ cu lo rum A men

lo rum A - men A - men fæ cu lo rum

fæ - cu lo -

cu lo rum A - - men fæ cu lo rum

fæ - cu lo rum A - men fæ cu lo rum A -

fæ cu lo - rum A men fæ cu lo rum A-

A men fæ cu lorum A men.

rum A men fæ cu lo - rum A - men.

fæ - cu lo rum A - men.

A men A men.

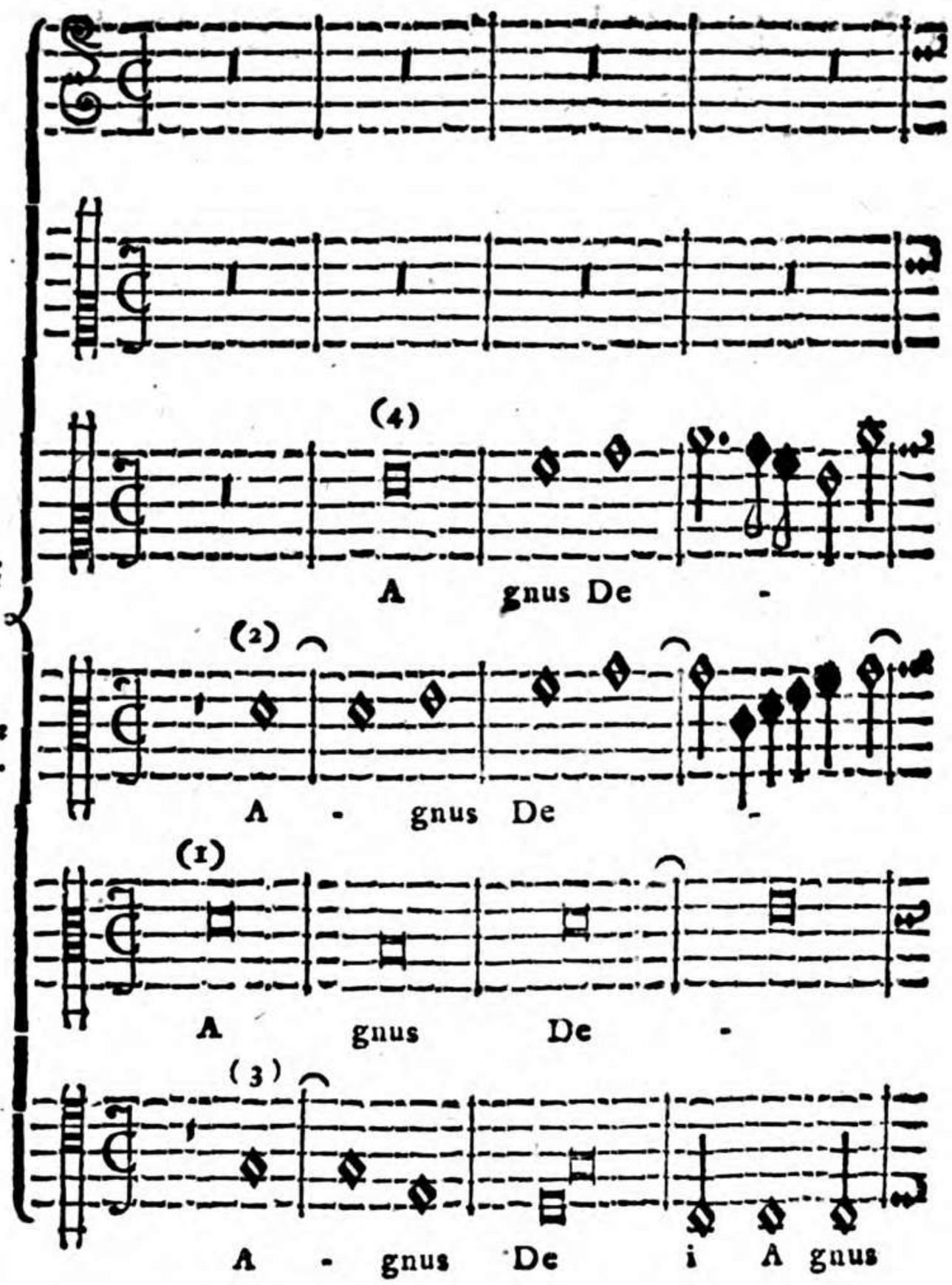
men fæ cu lo rum A - men.

men.

VI. Esempio.

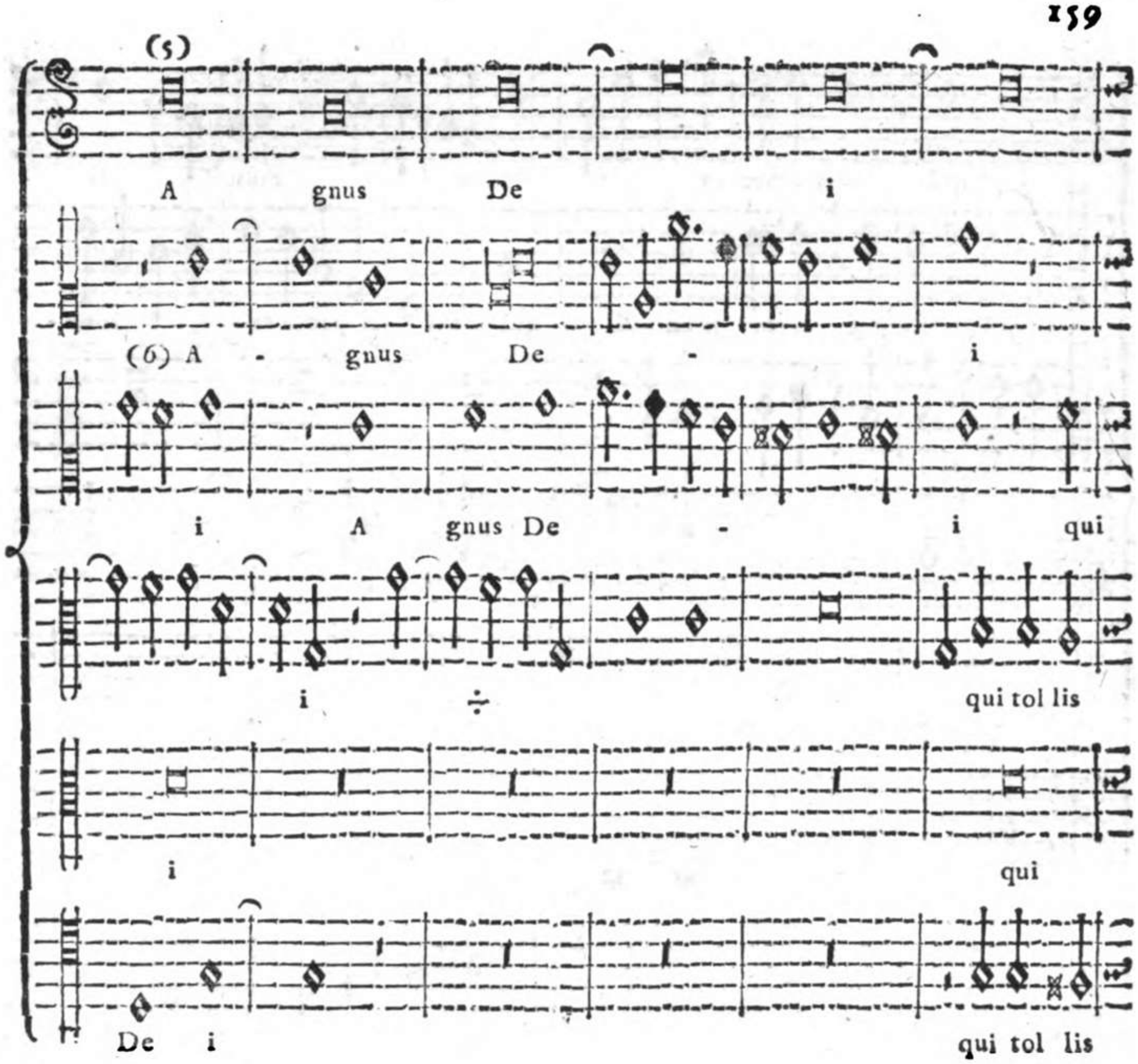
Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dalla Messa intitolata Tu es Petrus *del XII. libro.*



Tre Soggetti vengono proposti dall' Autore in questo sesto Esempio. Il secondo Tenore propone il primo Soggetto su 'l Canto fermo dell' Antifona: *Tu es Petrus* segnato Num. (1), a cui risponde all' Ottava sopra il Soprano al Num. (5). Dal primo Tenore vien proposto il secondo Soggetto al Num. (2), a cui risponde alla Quarta sopra il secondo Contralto al Num. (4). Propone il terzo Soggetto come al Num. (3) il Basso, a cui risponde il primo Contralto all' Ottava sopra al Num. (6). Ed ecco formata una Fuga con tre Soggetti condotti con chiarezza, e singolar Artificio, posciacchè ognuno d' essi Soggetti è di carattere diverso dall' altro, acciocchè fra di loro rissaltino. Sono poi così ben concatenati fra di loro, che uno non confonde l' altro, sicchè possano servire di raro, e sicuro esempio per il Giovine Compositore, ogniqualvolta sia per introdurre in qualche sua Composizione tre Soggetti. Propone poscia altro Soggetto d' Imitazione sopra le parole: *qui tollis peccata mundi*, col qual Soggetto va contrappuntizzando con le Parti, nel mentrechè costantemente il secondo Tenore sostiene il Canto fermo, quasi sempre servendosi della Figura della Breve, affinchè sempre più venga a risaltare sopra le altre Parti il suddetto Canto fermo. In fine sopra le parole: *dona nobis pacem* introduce alcuni Attacchi, i quali, scherzando fra di loro, vengano a formare un Contrappunto, che condotto fino al fine, riesce dilettevole, ingegnoso, e pieno di grata Armonia.

Per



Per inſtruzione del Giovine, che deſidera giungere alla perfezione di queſt' Arte, è da ſaperſi, come da tutti i primi, e più celebri Maeſtri di Contrappunto ſu 'l fine di una Meſſa, d' un Salmo, d' un' Inno, l' ultimo Verſetto di ciaſcuna Compoſizione a più Voci, viene compoſto con qualche ſpeciale Artificio, ſempre però coerente al Soggetto preſo, che ſerviva di guida alla Compoſizione. Nelle Meſſe a quattro Voci, gli Antichi componevano l' ultimo *Agnus Dei*, a cinque, o a ſei Voci, o vi introducevano qualche Canone, o vi aggiungevano uno, due, e anche tre Soggetti, o vi aggiungevano qualche altro ingegnoſo lavoro con maeſtrìa condotto, affinchè ſempre più ſpiccaſſe il loro valore nell' Arte. L' iſteſſo pure vien praticato ai giorni noſtri dai più valoroſi Maeſtri nel fine della *Gloria in excelſis Deo*, del *Credo*, di *un Salmo*, *&c.*, introducendovi una Fugga ben condotta con varj Artificj; eſſendo premuroſi quelli che ſanno, di far conoſcere il loro valore in ogni genere di Muſica pratica. Quanto abbiamo fin quì notato, riſcontraſi nei varj Eſempj addotti, ma ſingolarmente in queſto *Agnus Dei*, che potrà ſervire di norma al Giovine, che brama d' impoſſeſſarſi con ogni poſſibile perfezione di queſt' Arte; avvertendo però di ridurre tali Artificj a quella paſtoſità, e ſoavità, che richiede la Muſica de' noſtri tempi. Chi deſidera d' inſtruirſi di tali Artificj, oſſervi fra tanti Autori, che ne hanno trattato, il Canonico D. Angelo Berardi (Docum. Armon., ed altre di lui Opere), Gio; Mar. Bononcini (Muſico Pratico) P. Zaccaria Tevo Min. Conv. (Muſico Teſtore) Gio: Giuſ. Fux (Gradus ad Parnaſs.) Monſ. Marpourg, (Traite de la Fugue, & du Contrepoint).

qui tol lis pec ca - ta mun - di

qui tol lis pec ca ta mun di qui tol lis pecca ta mun -

tol lis pecca ta mun di

pec ca ta mun di qui tol - lis pec ca ta

tol lis pec ca ta mun di

pec ca ta mun di

di qui tollis pecca - ta mun di do -

qui tol lis pec ca ta mun di do na

mun di qui tol lis pec ca ta mun di do na

do

qui tol lis pec ca ta mun di do na

na no bis pa - cem do na no bis pa -

nobis pa cem do na no bis pa cem

do na no bis pa cem do na no-

no bis pa cem

na no bis pa

no bis pa cem do na no bis pa -

- cem

dona no bis pa - - cem

bis pa - cem do na no bis

do na nobis pa - cem do na no bis pa -

cem

- cem do na no bis pacem do.

X

do na no bis pa - cem

do na no bis pa -

pa - cem do na no bi pa - cem do na no bis

cem do na no - bis pa cem do -

do na no bis pa -

na no bis pa - cem do na no bis pa -

do na no bis pa cem.

cem.

do na no - bis pa cem.

na no bis pa cem.

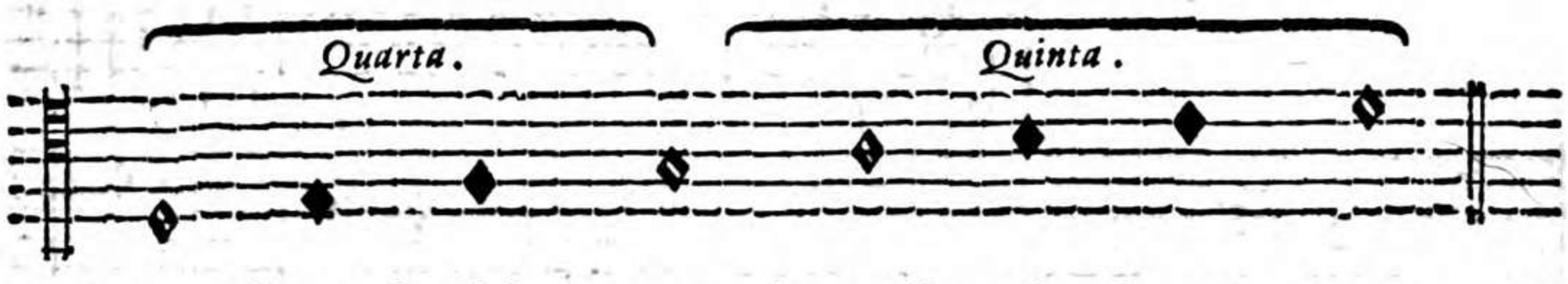
cem.

cem do na no bis pa cem.

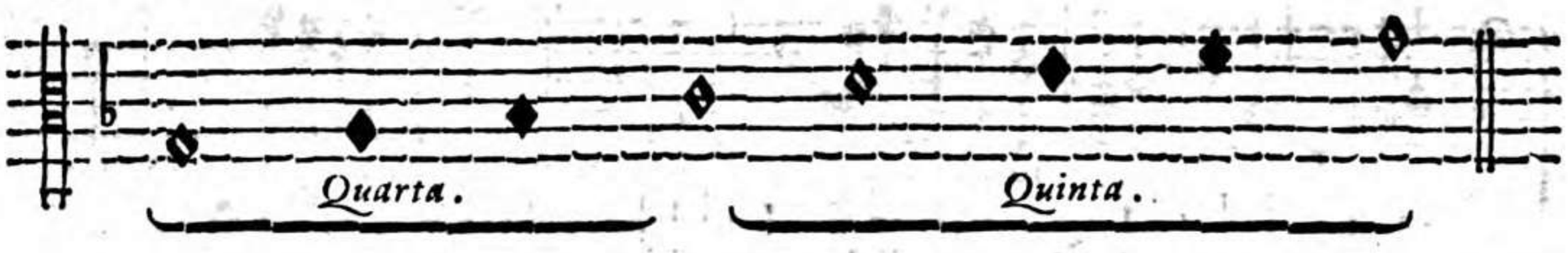
OTTAVO TUONO PLAGALE

La di cui Corda finale è *G sol re ut* grave.

È Contenuto l'Ottavo Tuono nella quarta Specie dell'Ottava divisa Aritmeticamente, che trovasi tra le due Corde estreme *D. d.*, e si compone della prima Specie della Quarta *D. G.* posta sotto la Quinta, e della quarta Specie della Quinta *G. d.*, posta sopra la Quarta (1), come dall' Esempio:



Trasportasi questo Tuono per b molle alla Quarta sopra, nel seguente modo:



Le Cadenze nelle quali hanno principio le Composizioni di Canto fermo dell'Ottavo Tuono, sono cinque secondo Pietro Aaron (2), *D. F. G. a. c.*, e secondo il P. Stefano Vanneo (3) sono sette, *C. D. F. G. a.* ♮. *c.* Le Cadenze Regolari di questo Tuono sono *D. G.* ♮ *d.* (4). Le Cadenze finali Romane, e d'altri Riti sono in *G. c. a.* (5).

(1) *Zarlino Instit. Harmon. P. 4. C. 25. delle Ediz. 1558. 1562. Notisi, che questa quarta Specie dell'Ottava, abbenchè per ragione della collocazione dei Semituoni sia consimile alla Specie, di cui è formato il primo Tuono, come si è dimostrato alla pag. 2., ciò nonostante, essendo la Specie del primo Tuono divisa Armonicamente, e questa dell'Ottavo Tuono divisa Aritmeticamente, ne viene ad essere anche diversa l'Ottava di cui è composto l'Ottavo Tuono, molto più che questa Quarta è diversa per se stessa della prima Specie della Quarta di cui è composto il Secondo Tuono. Ciò rendesi più chiaro dal seguente Esempio:*

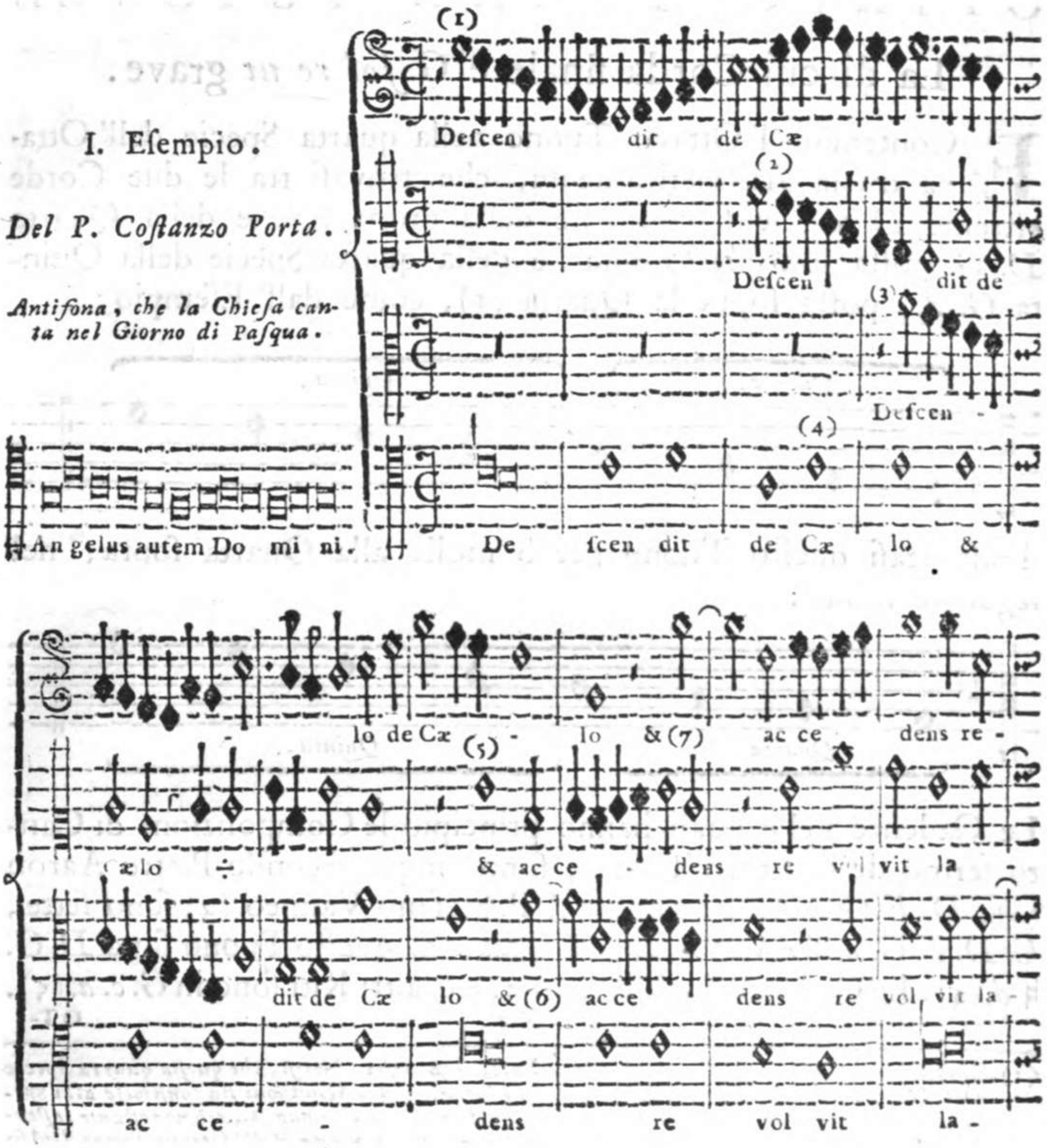
(2) *De Harmon. Instit.*
(3) *Recanet. de Musica lib. 1. cap. 53.*
(4) *Zarlino loc. cit.*
(5) *Storia della Musica T. 1. Tav. 2. pag. 381.*

OTTAVO TUONO.

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

Antifona, che la Chiesa canta nel Giorno di Pasqua.



Il Soggetto dall' Autore proposto al Num. (1) sopra di questo Canto fermo, affine di dare maggior espressione alla parola *descendit*, si estende gradatamente dall' acuto al grave per il corso d' un' Ottava, a cui corrispondono alla Quinta sotto il Contralto al Num. (2), e il Tenore al Num. (3); anzi questo Tenore, oltrepassando l' Ottava al di sotto, viene a farsi più grave prendendo il luogo del Basso molto artificiosamente, come vedesi in parte anche praticato dal Contralto, venendo con ciò a variare l' Armonìa delle cinque Semibrevi del Canto fermo tutte su d' un' istessa Corda, come al Num. (4). Vien proposto altro Soggetto sopra le parole: *& accedens* dal Contralto al Num. (5), a cui rispondono il Tenore al Num. (6), e il Soprano al Num. (7). Si propone inoltre dal Contralto il terzo Soggetto sopra le parole: *& sedebat* al Num. (8), a cui risponde d' Imitazione il Tenore al Num. (9), e risponde realmente all' Ottava sopra il Soprano al Num. (10).

Quan-

volvit la - pi dem & se de bat (10) ÷ su per

(8)

- pi dem & se de - bat su - per e - um su-

(9)

pidem & sede - bat super e - um su per e-

pi dem & se de bat su per e um al le-

e um al le lu - ja ÷ al le lu ja.

per e um al le lu ja ÷ al le lu ja.

um al le lu ja ÷ al le lu - ja.

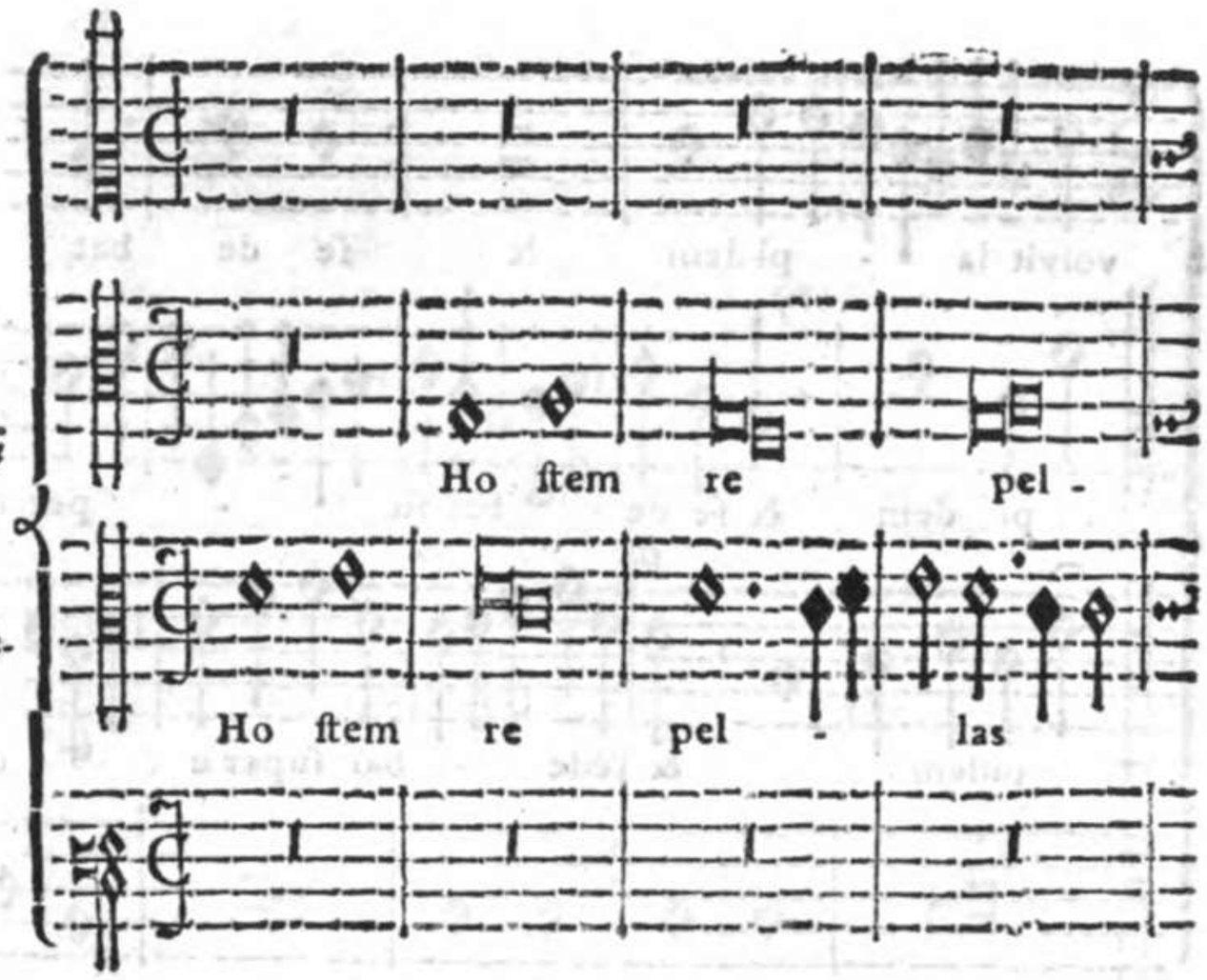
lu ja al le lu ja.

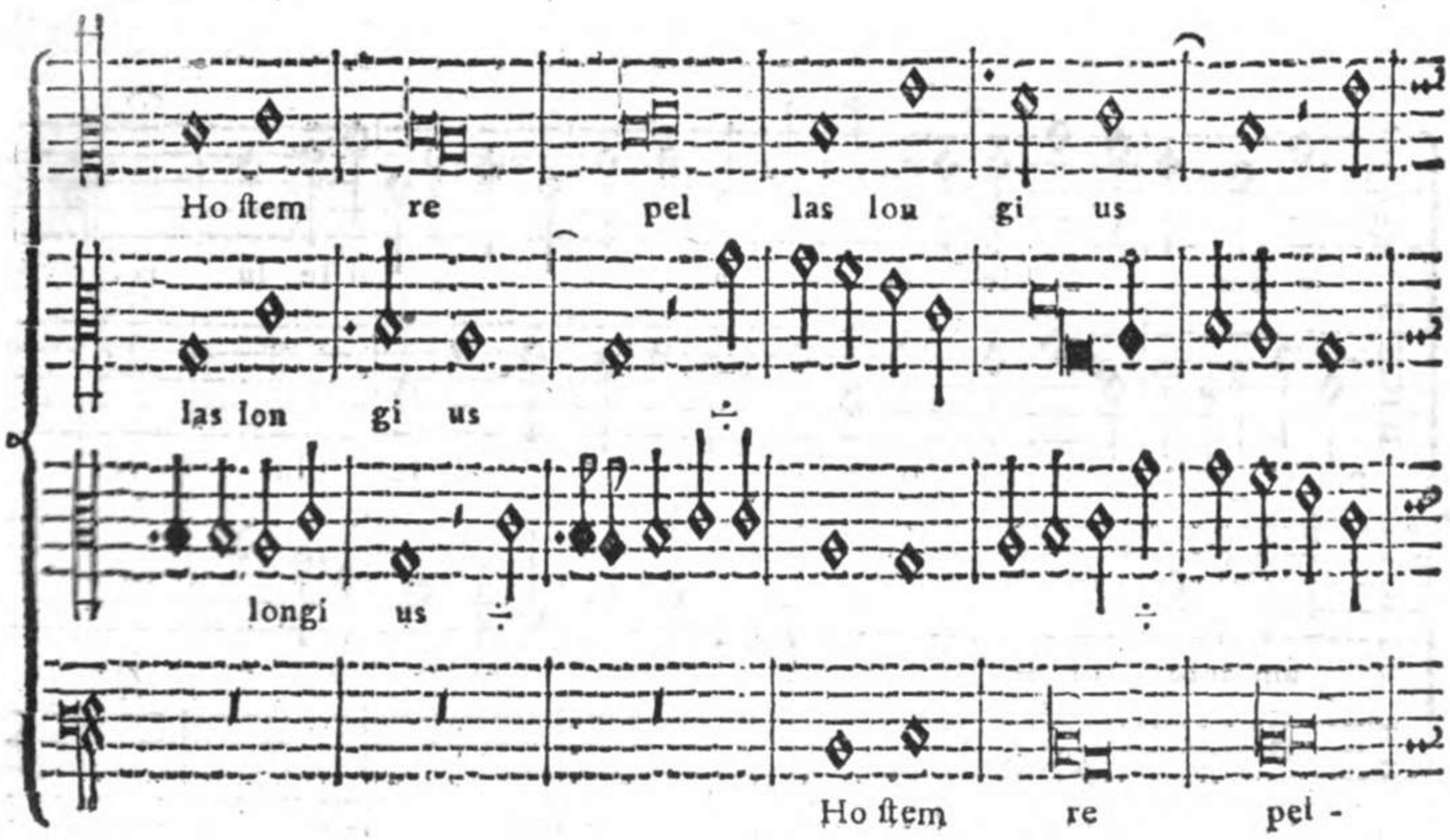
Quanto siano vivaci, artificiosi, e con naturalezza condotti gl' indicati Soggetti, potrà facilmente rilevarsi, ogni qual volta con diligenza venga considerato il tutto, ed ogni sua parte. Fra tutte le Antifone del P. Costanzo Porta esposte nel presente Esemplare, non v' ha dubbio, che questa si rende distinta, e singolare sopra tutte le altre, facendo conoscere in essa con quanto studio si fosse applicato, ed esercitato, specialmente in quest' Arte di comporre sopra il Canto fermo, e nell' istesso tempo diede singolari prove in ogni altro genere di Composizione secondo lo stile introdotto ne' suoi tempi, e quanto seppe approffittarsi degl' insegnamenti ricevuti dal suo insigne Maestro Adriano Willaert, e quali pregievoli frutti diedero tanti discepoli, come rilevasi dalle Opere, che uscirono dalla Scuola non tanto del suo Maestro, che sua propria.

II. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dall' Inno della Pentecoste.





Questo Ottavo Tuono, a simiglianza del Terzo, e del Quarto modula anch' esso alla Quarta più tosto che alla Quinta, e ciò a fine d' uniformarsi al Canto fermo; e nonostantecchè l' antecedente Settimo Tuono in parte moduli ancor esso alla Quarta, e in parte alla Quinta, perchè la Corda caratteristica dell' Intonazione del Settimo Tuono è *D la sol re* Quinta del Tuono, e tal Corda non poche volte nelle Cantilene di Canto fermo frequentata, da ciò ne viene, che anche la Corda di *C sol fa ut* Quarta del Tuono di quando in quando ancor essa sia frequentata.

Non sarà però inutile il ricercare, se oltre il vantaggio della varietà, che producono queste due diverse Modulazioni di Quarta, e di Quinta, e oltrecchè la Natura del Canto fermo tante volte sforza il Compositore a modulare ora alla Quinta, ed ora alla Quarta, qualche altro lume possiamo ricavarne. Già più volte si è dimostrato, che roversciando la Quinta si converte in Quarta,

e

pa cemque do - nes pro-

pa cemque do - nes

pa cem que do -

las lon - gi us pa cem que do nes

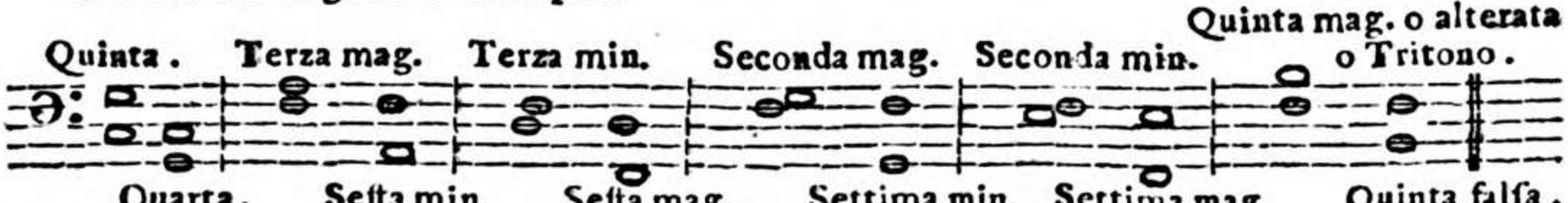
ti nus du -

pro ti nus

- nes pro ti nus du-

pa cem que do nes pro - ti nus

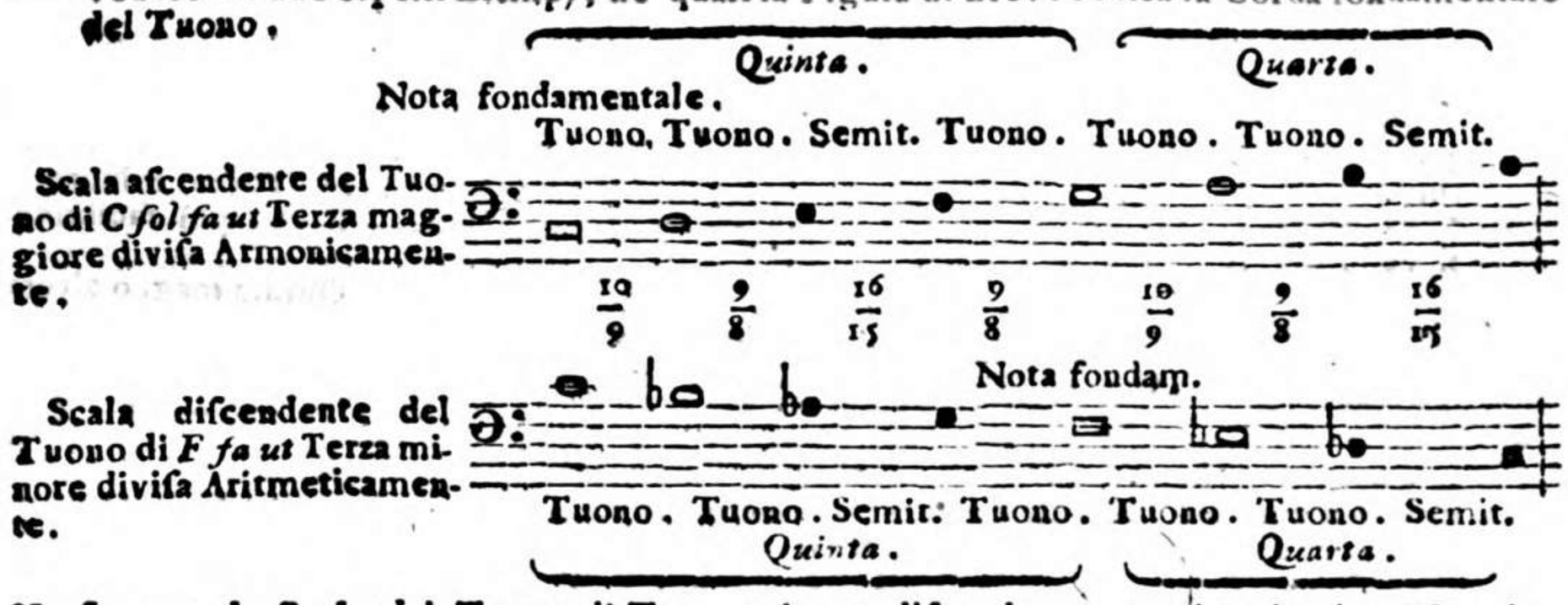
e così rovesciando la Quarta, si converte in Quinta. Questa è una proprietà evidente di tutti gl' Intervalli, che rovesciandoli si convertano in altri Intervalli, sempre però della stessa Specie. In fatti la Quinta, e la Quarta essendo Consonanze perfette, una si converte nell' altra; così succede nelle Consonanze imperfette, imperocchè la Terza maggiore si converte in Sesta minore; la Terza minore in Sesta maggiore; l' istesso succede pur anche nelle Dissonanze, il che più facilmente si vede dal seguente Esempio:



Da questo dimostrato Rovesciamento un' altro vantaggio potiamo ricavarne, il quale si è, che rovesciando tutta la Scala ascendente dell' Ottava del Tuono di Terza maggiore, se ne scopre la Scala discendente dell' Ottava del Tuono di Terza minore divisa però Aritmeticamente; e se mai a qualche Giovine Compositore iniziato nella Teorica Musicale piacesse di riscontrare anche le Proporzioni esattamente corris-

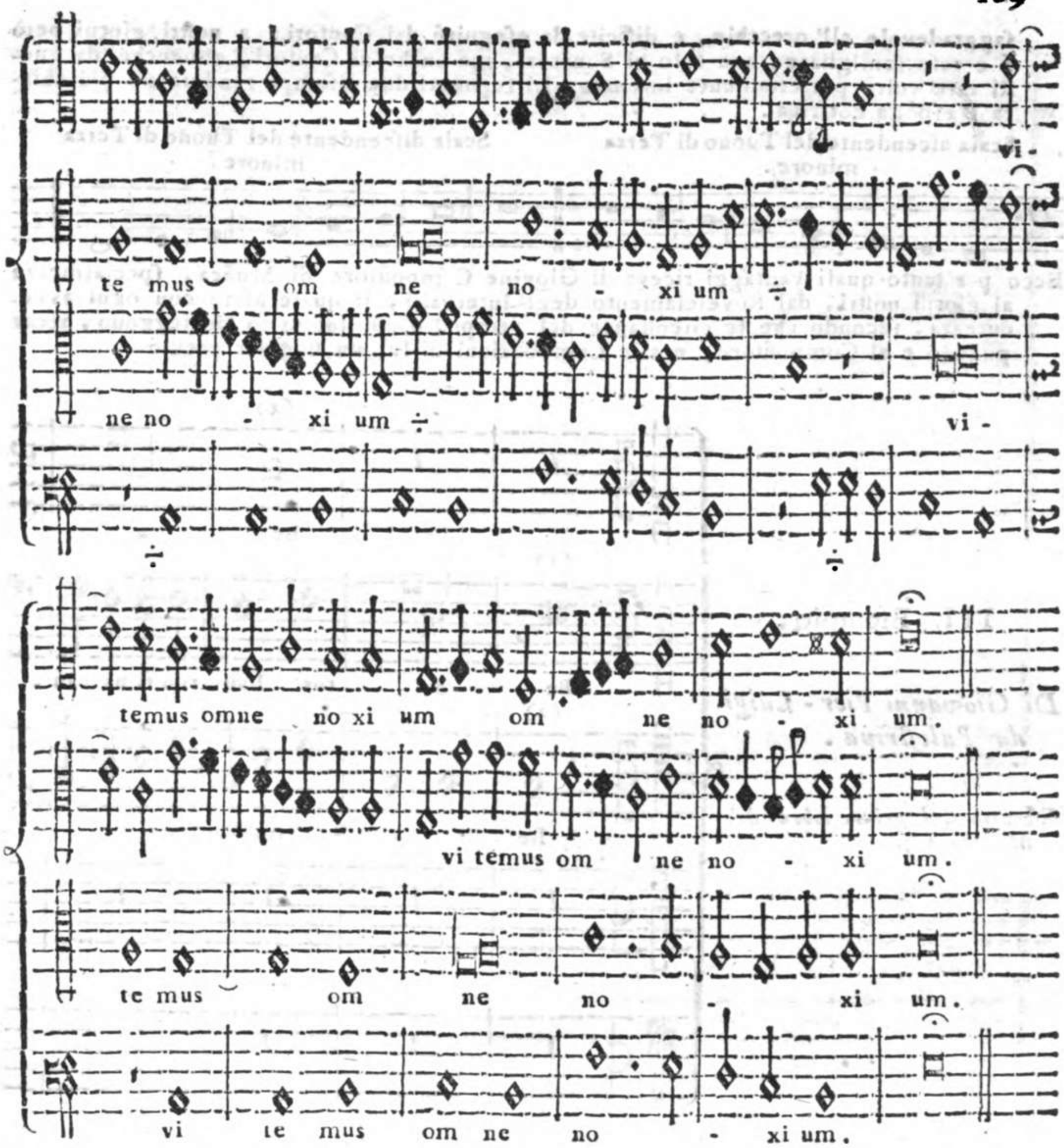
cto re sic te præ - vi -
du cto re sic te
cto re sic te præ vi o te præ -
du - cto - re nc te
o vi te mus omne noxi um
præ - vi o vi te mus vi -
præ - vi o vi te mus om -
præ - vi o vi te mus omne no xi um

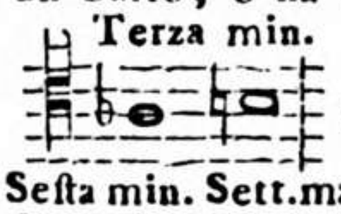
rispondenti, si sono posti ad ogni Intervallo li Numeri proporzionali ad essi, come si può vedere dai due esposti Esempj, ne' quali la Figura di Breve indica la Corda fondamentale del Tuono.



Ma siccome la Scala del Tuono di Terza minore discendente, ogni qual volta discende, porta seco qualche mutazione di alcuni Intervalli, perciò fa duopo dimostrare quali

siano



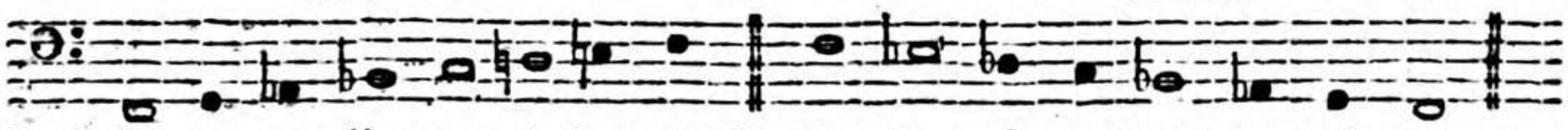
ſiano queſte mutazioni, che paſſano tra l'una, e l'altra. Già altrove ſi è dimoſtrato come la Settima di qualunque Tuono, ſia di Terza maggiore, che di Terza minore, deve per ſe ſteſſa eſſere maggiore; ſi è pur anche dimoſtrato, che la Seſta del Tuono di Terza minore è per ſe ſteſſa minore. Ma ſiccome tra la Seſta minore, e la Settima maggiore vi corre un'Intervallo, che non è di Tuono, nè di Semituono, come richiede la Serie per grado degl'Intervalli della Scala dell'Ottava, ma vi corre un Salto, o ſia Intervallo incompoſto di Terza minore, come dimoſtra l'Eſempio: 

quindi nella Scala diſcendente, a tenore della Proprietà degl' Intervalli minori, che per natura vogliono diſcendere, ſi pratica minore la Settima, e la Seſta; e nella Scala aſcendente, a tenore pure della Proprietà degl' Intervalli maggiori, che per natura vogliono aſcendere, ſi pratica maggiore la Seſta, e la Settima, e tutto ciò vien fatto, affine di evitare quel Salto di Terza minore, il quale (oltre che rompe la Serie per Gradi) appreſſo degli Antichi era di-

ſaggradevole all' orecchio, e difficile da eſeguirſi dai Cantori; a noſtri giorni però ſi è reſo famigliare, non ſolo ai Sonatori, ma anche ai Cantori, abbenchè da queſti rare volte perfettamente intonato. Li ſeguenti due Eſempj renderanno più chiara l' eſpoſta dottrina.

Scala aſcendente del Tuono di Terza minore.

Scala diſcendente del Tuono di Terza minore.

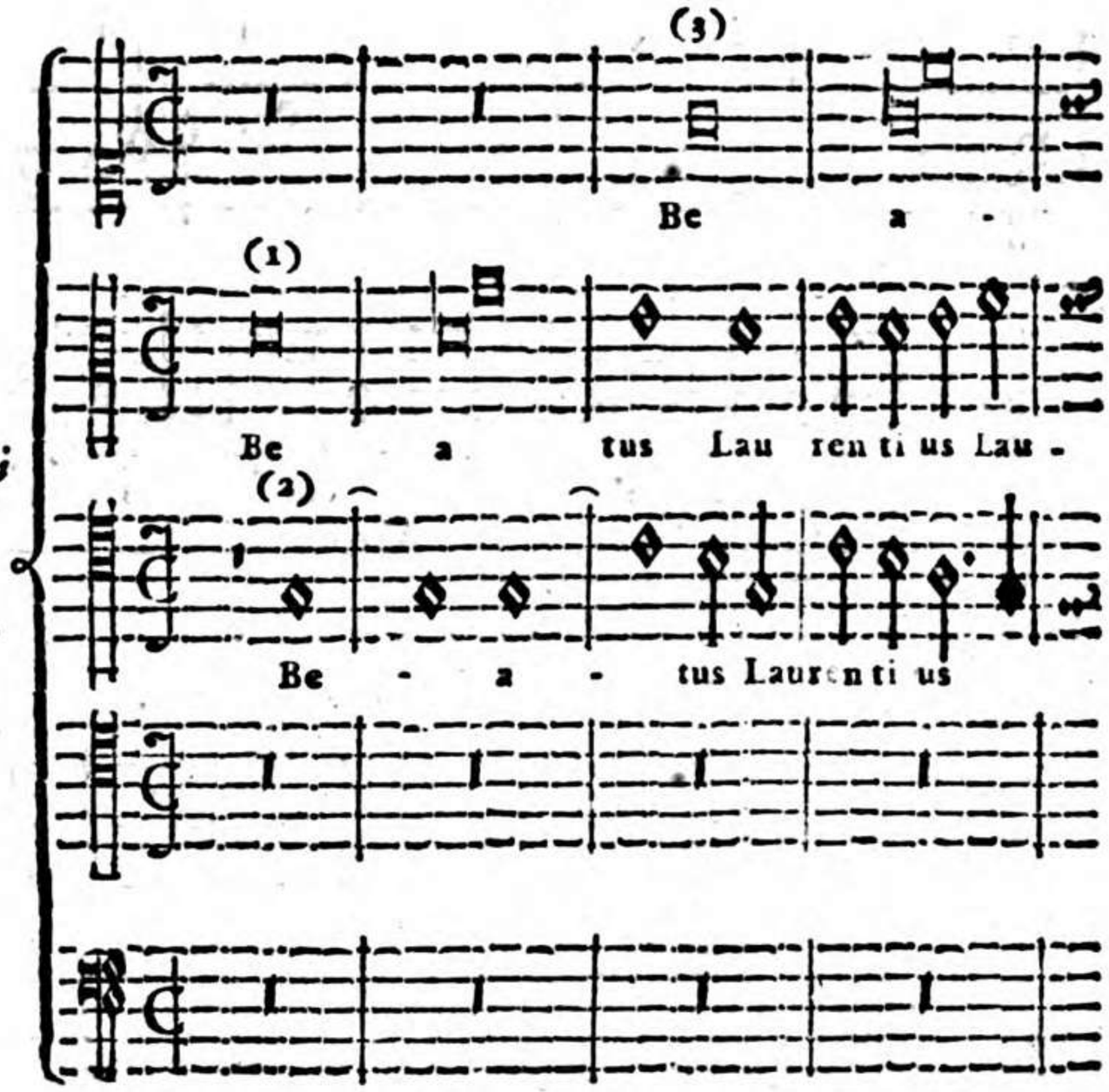


Ecco per tanto quali vantaggi riceva il Giovine Compoſitore di Muſica, ſpecialmente ai giorni noſtri, dal Roveſciamento degl' Intervalli, il quale uſato con ogni avvedutezza, ſecondo che le circoſtanze del tempo, e del luogo lo richieggono, recar poſſono e al Compoſitore, e alle Compoſizioni di lui un ſingolar pregio.

III. Eſempio.

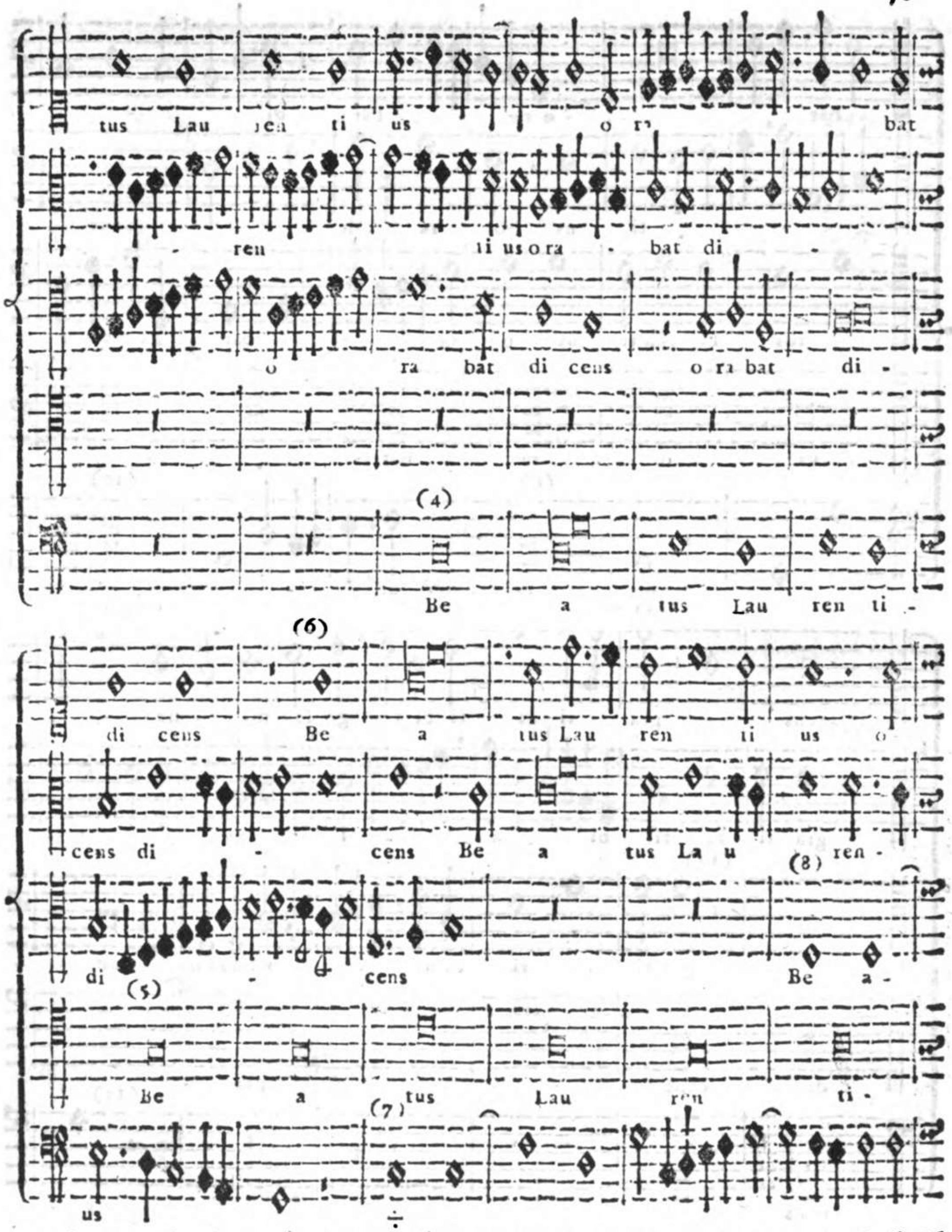
Di Giovanni Pier-Luigi da Paleſtrina.

Eſtratto dal primo libro de' Mottetti a 5.



E' teſſuta con ſingolar artificio dall' Autore queſta Antifona, il Canto fermo della quale ſi diſtingue per la grandioſità, e ſoavità della Melodia, ſicchè merita che ſian poſti in viſta al Giovine Compoſitore, ſe non tutti, almeno i principali, e più ragguardevoli artificj di Contrappunto, de' quali è ſoprabbondante.

Propone ſu 'l principio il Contralto alla Quinta del Tuono al Num. (1) un Soggetto ricavato dal Canto fermo, a cui riſponde il primo Tenore al Num. (2) nella Fondamentale del Tuono; così pure al Num. (3) il Soprano all' Ottava ſopra riſponde al primo Tenore, e dopo un bell' intreccio di Contrappunto a tre Voci entra alla Quarta ſotto del primo Tenore il Baſſo al Num. (4), e dopo un' altro non men bell' intreccio di Contrappunto a Quattro Voci, entra il ſecondo Tenore al Num. (5), il quale con le Figure di Breve mantiene eſattamente il Canto fermo fino all' ultimo. Vien poſcia ripigliato al Num. (6) il Soggetto dal Soprano, così pure dal Baſſo al Num. (7), e dal primo Tenore al Num. (8), con qualche divario nel Baſſo, perchè in vece della Quarta ſotto, come al Num. (4) ſi è indicato, ripiglia il Soggetto alla Quinta ſotto, e il Tenore con una Riſpoſta totalmente d' Imitazione, viene a far Fondamento, ſervendo di Baſſo a tutte le altre Parti. Alle parole *orabat dicens* conduce il Baſſo al Num. (9) nella Corda di *B fa* a fine di dar ade-



adequata espressione alle parole, finattantochè giunge alla Cadenza Reale di *G sol re ut* come al Num. (10). Sopra le parole *Gratias tibi ago* vien proposto dal Contralto al Num. (11) un Soggetto, a cui risponde all' Unissono il Tenore al Num. (12), e all' Ottava sopra il Soprano al Num. (13), il qual Soggetto ripigliato dall' istesso Soprano al Num. (14), vi risponde il Basso al Num. (15) alla Duodecima, o sia Quinta sotto; e per dar campo al secondo Tenore di proseguire il Canto fermo, vanno ripigliando le Parti il proposto Soggetto, finatantocchè giungano alle parole *quia januas tuas*, sopra le quali parole propone il So-

ra bat o ra - bat di -

- ti us o ra bat di - cens

- tus Lau ren ti us o ra - bat i cens

us o ra bat

(9) (10)

o ra bat di - -

(13) (14)

(11) gens gra ti as ti bi a go Do mi ne ÷

gra ti as ti bi a - go ÷

(12)

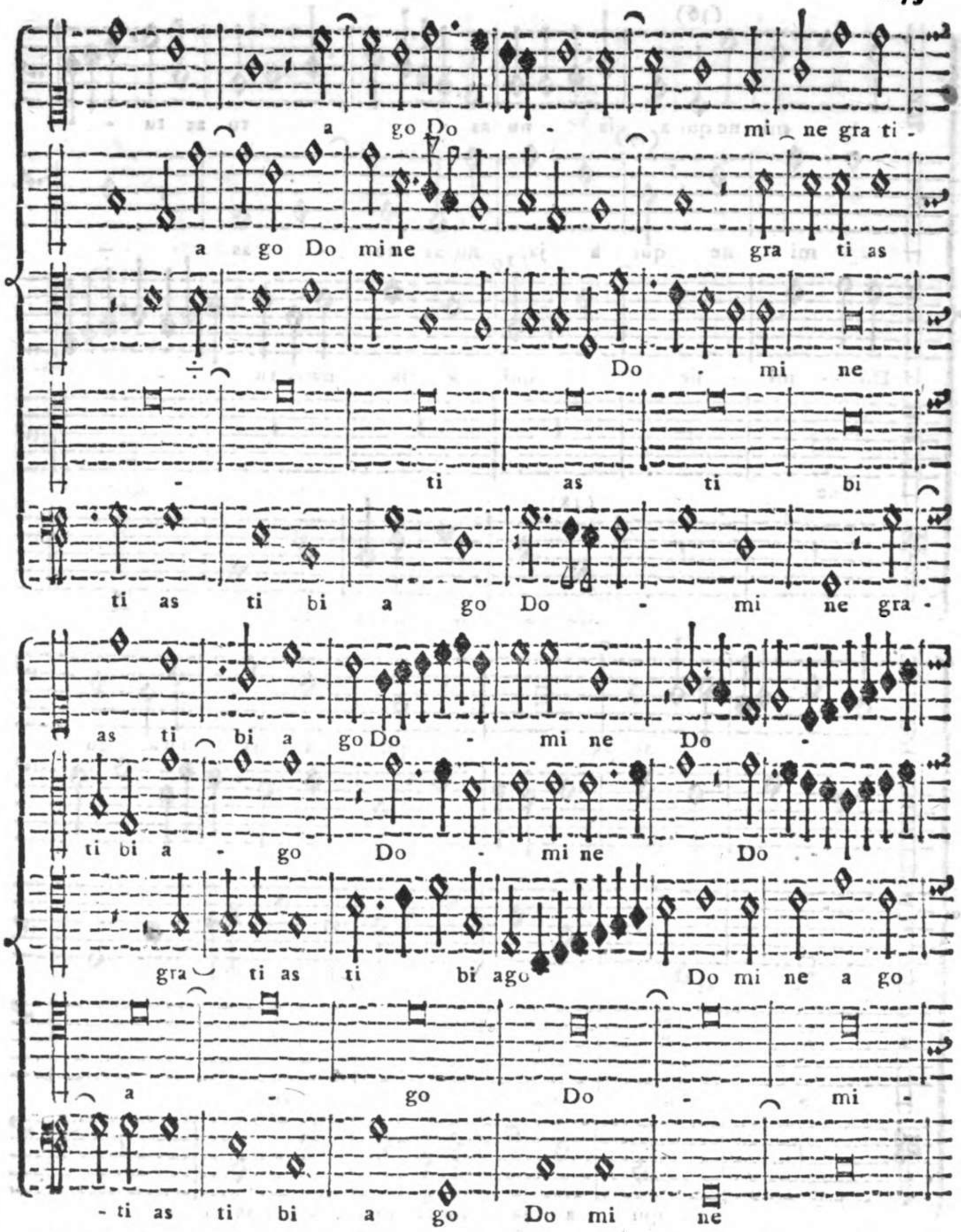
gra ti as ti bi a - go Do mi ne

di cens gra - (15)

cens gra -

prano al Num. (16) un nuovo Soggetto imitante il Canto fermo, a cui rispondono le altre Parti ai Numeri (17), (18), e (19), e proseguendo con questo Soggetto, ne propone un' altro su le parole *ingredi merui*, i quali due Soggetti assieme inestati in varj modi vengono maestrevolmente condotti fino al fine, e formano una Fuga di due Soggetti composta.

Viene instruito il Giovine Compositore in questo Esempio al Segno (*) di due modi singolari di praticare la Quarta. Che questa sia Consonanza perfetta, e per tale sempre riconosciuta da' Teorici, da' Pratici, da' Greci, da' Latini, e da' nostri



nostri primi Maestri, singolarmente dal Zarlino (Instit. Harmon. P. 3. Cap. 5.), e da Andrea Pappio (de Confon. seu pro Diatessaron), io penso d' averlo abbastanza dimostrato nel Tom. I. della Storia della Musica (Differt. II. pag. 276. seq.). E siccome tutto il fondamento, che pretendono di avere un gran numero dei Pratici di porre nel numero delle Dissonanze la Quarta, egli è unicamente, perchè, ogniqualvolta sia usata con legatura, e urtata dalla Quinta, essa viene praticata con tutte quelle leggi, e condizioni, che sogliono praticarsi nelle Dissonanze, cioè di *Preparazione*, *Percussione*, e *Risoluzione*, come vedesi dall'

(16) (17) (19) (18)

mi ne qui a ja nu as tu as tu -

- mi ne qui a ja nu as tu - as

Do - mi ne qui a ja nu as tu -

ne qui -

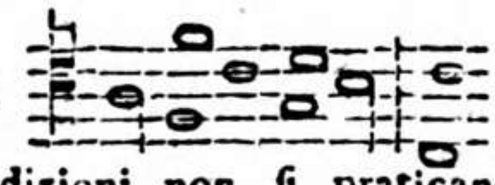
qui a ja nu as tu - as

- as qui a ja nu as tu -

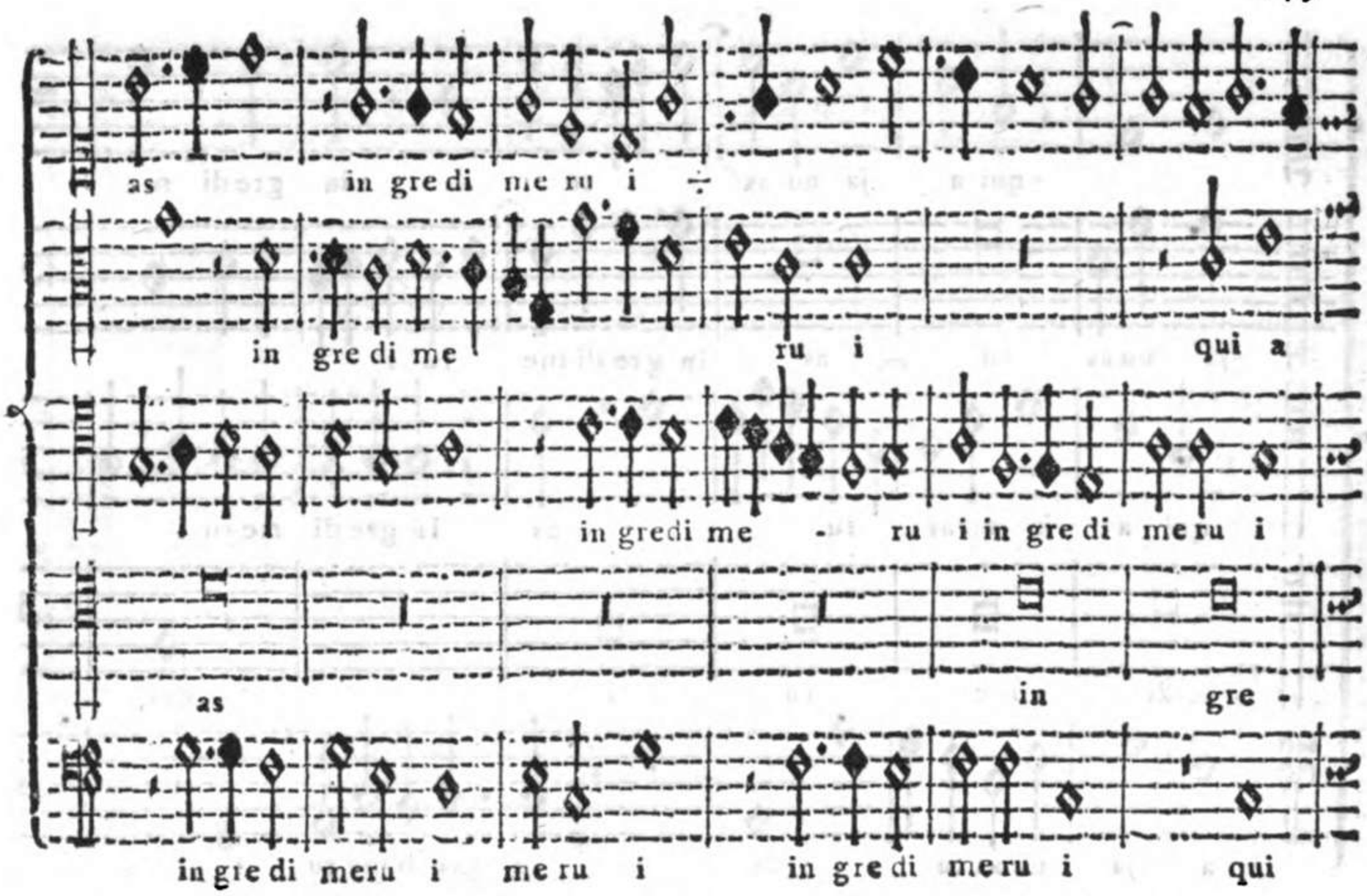
- as

a ja nu as tu

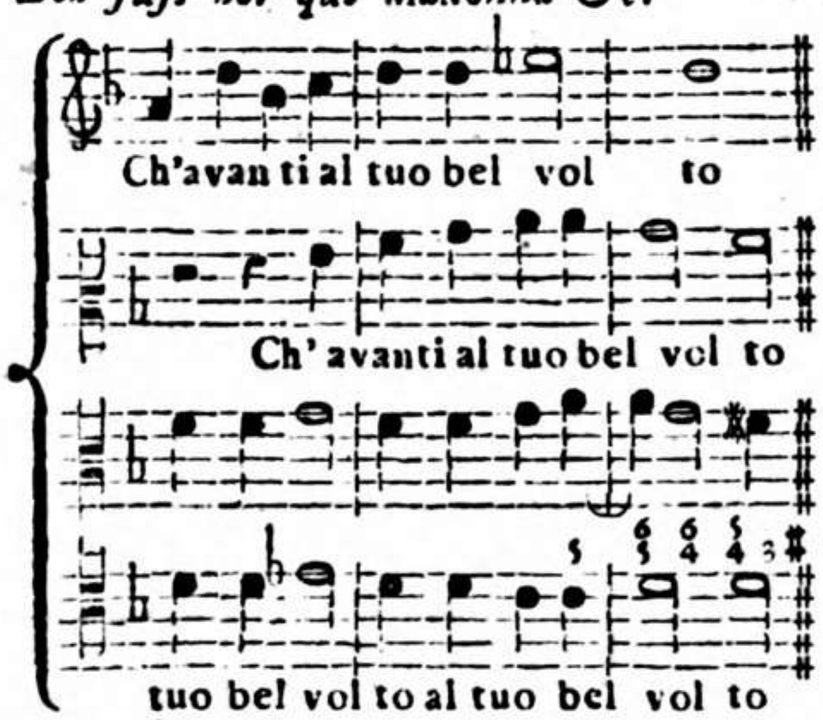
qui a ja nu as tu - as

dall' Esempio così  Ho dimostrato nel citato luogo, che tali leggi, e condizioni non si praticano, perchè per se stessa la Quarta sia Dissonanza, ne sono concludenti per provare, che essa sia tale, perchè se tali fossero, verrebbero anche a comprovare, che l' Ottava, e la Quinta fossero anch' esse Dissonanze, stantecchè in alcune circostanze conviene usare le stesse

leggi



leggi di *Preparazione*, *Percussione*, e *Risoluzione*, che si praticano nelle Dissonanze, come dimostra il seguente Esempio del Palestrina nel Madrigale del secondo libro a 4 Voci: *Deh fussi' hor quì Madonna &c.*



Il che quanto lontano sia dalla ragione, e dal retto pensare, egli è per se stesso chiaro, e manifesto. Venghiamo ora all' Esempio proposto. In due modi l' Autore di questo Terzo Esempio usa la Quarta. Il primo è, non solo senza le condizioni solite praticarsi nelle Dissonanze, ma ne meno coll' accompagnamento della Sesta, (nel qual caso ella viene universalmente approvata, e praticata per Consonanza), sicchè vedesi la Quarta nuda, e col solo accompagnamento dell' Ottava; dal che rilevasi, che l'Autore non l' usa nel modo istesso, nè con quelle leggi, che pratica nelle Dissonanze. Il secondo modo è, come si vede dal secondo (*), senza le leggi, che richiedono le Dissonanze, abbenchè ella formi Seconda con la Quinta, ma nel formare la legatura, tanto la *Preparazione*, (che dovrebbe esser Consonante) quanto la *Percussione* sono Dissonanti, cosa che non si trova praticata da' primi Maestri nell' usare le Dissonanze. E quì utile sarà al Giovine Compositore di ben comprendere quale sia la Natura della Quarta, affinchè sappia il perchè di questa Consonanza vengano a nascere tanti dubbj, e tante eccezioni. La Quarta, siccome è l' ultima delle Consonanze perfette, ella è in qualche modo della istessa Natura, che sono le due Seste, cioè la maggiore, e la minore, che sono le ultime delle Consonanze imperfette. E ciò nasce, a ben riflettere, perchè il luogo naturale, e legittimo della Quarta, e delle due Seste, è di stare verso l'acuto, e non già verso il grave, perchè stando verso il grave, sono fuori del loro centro; al contrario la Quinta, e le due Terze, cioè la maggiore, e la minore è di esser collocate verso il grave; anzi la Terza minore (in confronto della maggiore), di sua natura stà verso l'acuto. Da tutto questo rilevasi, che la Quarta di sua natura è Consonanza perfetta, ma di ordine inferiore alla Quinta, il luogo della quale è di stare verso il grave, e sotto la Quarta, come per lo contrario il luogo di questa è di stare verso

l'acuto,

qui a ja nu as tu as in gre di me -

ja nu as tu as in gre di me ru i

qui a ja nu as tu as in gre di me ru i

di me ru i qui -

a ja nu as tu as in gre di me ru i

ru i

qui a ja nu as tu as in gre di me ru -

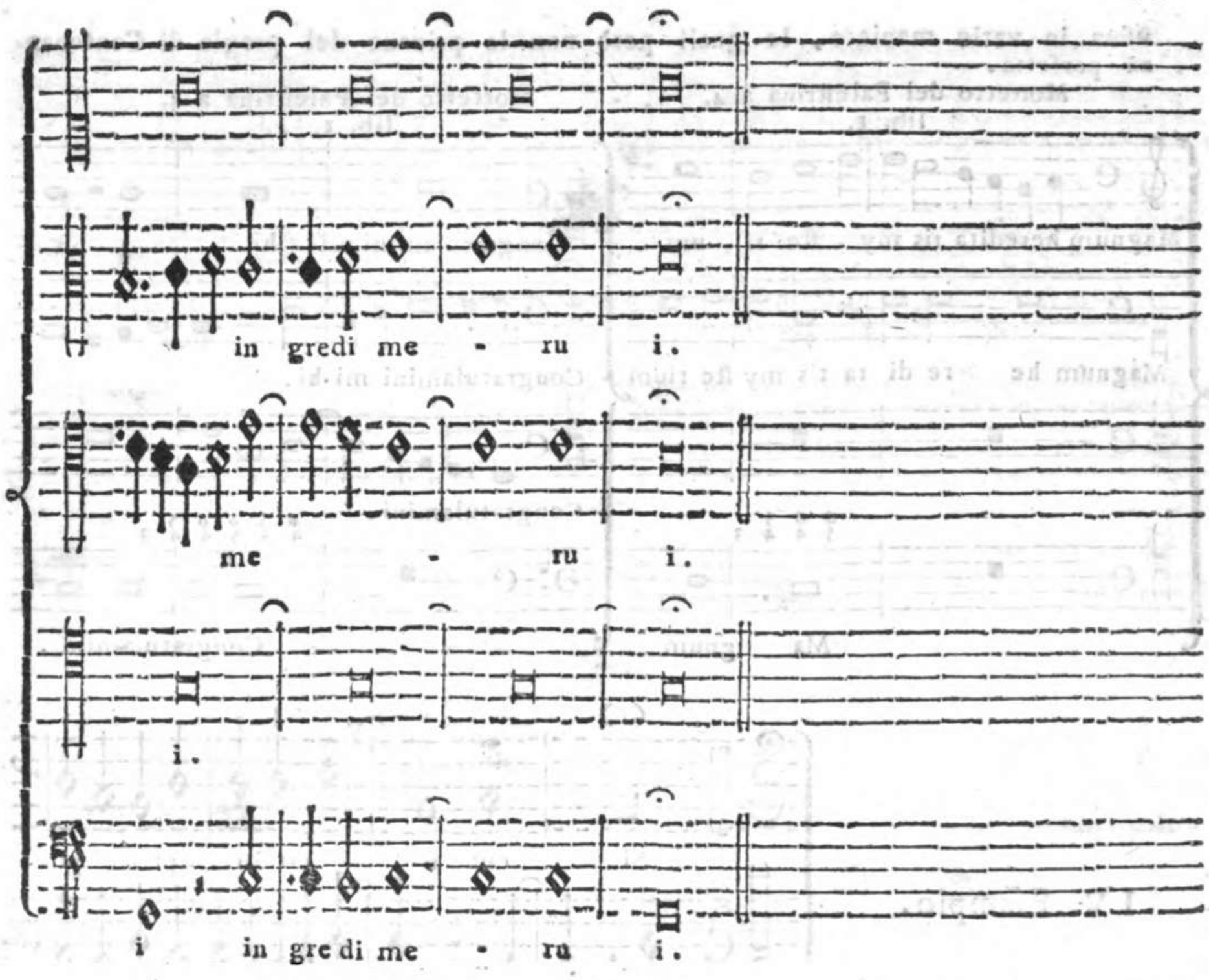
me - ru i in gre di me ru i ingredi -

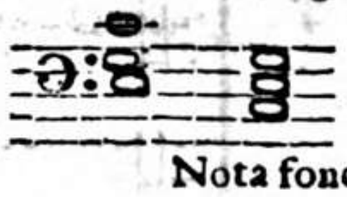
a ja nu as tu as in gre di me ru -

qui a ja nu as tu as in gre di me ru -

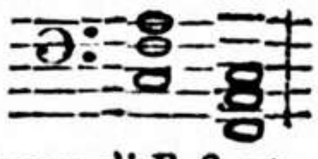
l' acuto, e al di sopra della Quinta; che però la Quarta (abbenchè di grado inferiore in qualche modo alla Quinta) non perde però mai l' esser suo di Consonanza, e Consonanza perfetta. In fatti vengono nell' istesso modo considerate le due Seste rispetto alle due Terze, stantecchè tanto le une, che le altre sono Consonanze imperfette; ciò non ostante le Seste sono in qualche modo inferiori alle Terze, perchè queste stanno verso il grave, e quelle verso l' acuto. In fine il perchè niun Compositore comincia, o termina alcuna Composizione con l' accompagnamento di

Terza,



Terza, e Sesta, o pure di Quarta, e Sesta, non è egli se non perchè tanto l'una, che l'altra sono fuori del proprio centro, e un Rovescio d'Armonìa, come si è notato alla pag. 98. 99. tanto più che, a chi ben riflette, l'accompagnamento di Terza, e Sesta manca della sua base, e fondamento,  e l'accompagnamento

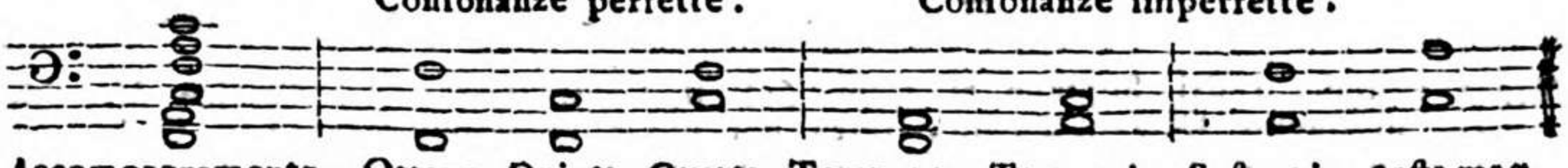
Nota fondamentale.

di Quarta, e Sesta, in luogo di un Tuono, ce ne fa sentire un'altro 

Tuono di *F fa ut*.

Al contrario cominciando, e terminando la Composizione con Terza, Quinta, e Ottava, vi si trova, egli è vero, in questi accompagnamenti la Quarta, e la Sesta, ma però nel loro vero, e legittimo luogo, come dal seguente Esempio chiaramente si conosce.

Consonanze perfette. Consonanze imperfette.



Accompagnamento di 3, 5., e 8. Ottava. Quinta. Quarta. Terza mag. Terza min. Sesta min. Sesta mag.

E perchè l'Esempio persuade molto più dei Precetti, pongo sotto gli occhi del Giovine Compositore varj modi usati dal Palestrina, e da altri eccellenti Maestri nel praticare la Quarta, dai quali potrà rilevare, come ella viene

usata in varie maniere, le quali però non la privano del pregio di Consonanza perfetta.

Mottetto del Palestrina a 4. lib. I.

Magnum heredita tis my - ste ri um

Magnum he re di ta tis my ste rium

Ma gnum

Mottetto del Palestrina a 4. lib. I.

Congratulamini mi hi.

Congratulamini mi hi.

Congratulamini.

Congratulamini.

I V. Esempio.

Di Pietro Pontio Parmigiano.

Estratto dal primo libro de' Magnificat a 4. Voci.

(1)

Si cut e rat in prin ci pi-

Si cut e rat in prin ci pi-

Si cut e rat in prin ci pi-

Viene introdotto dal Soprano al Num. (1) il Canto fermo del Cantico *Magnificat* di questo Ottavo Tuono, sotto del quale contrappuntizzano il Contralto, e il Basso, il qual metodo fu praticato qualche volta da' primi Maestri, come si può riscontrare dall' Esempio VI. del Secondo Tuono di Cristoforo Morales pag. 38., e dall' Esempio VII. del Terzo Tuono dello stesso pag. 63; così pure dall' Esempio IV. del Terzo Tuono del Palestrina pag. 51. Dopo questo Contrappunto il secondo Tenore nelle proprie Corde introduce il principio dell' Intonazione del suddetto Tuono, formando un Canone col primo Tenore alla Quinta sopra, che esattamente conduce fino al fine. L' Au-

o si cut e - rat in

o in prin ci pi o

Resolutio.

Si cut e rat

Canon in Diapente.

Si cut e rat in prin-

o in prin-

prin ci pi o & nunc & sem - per

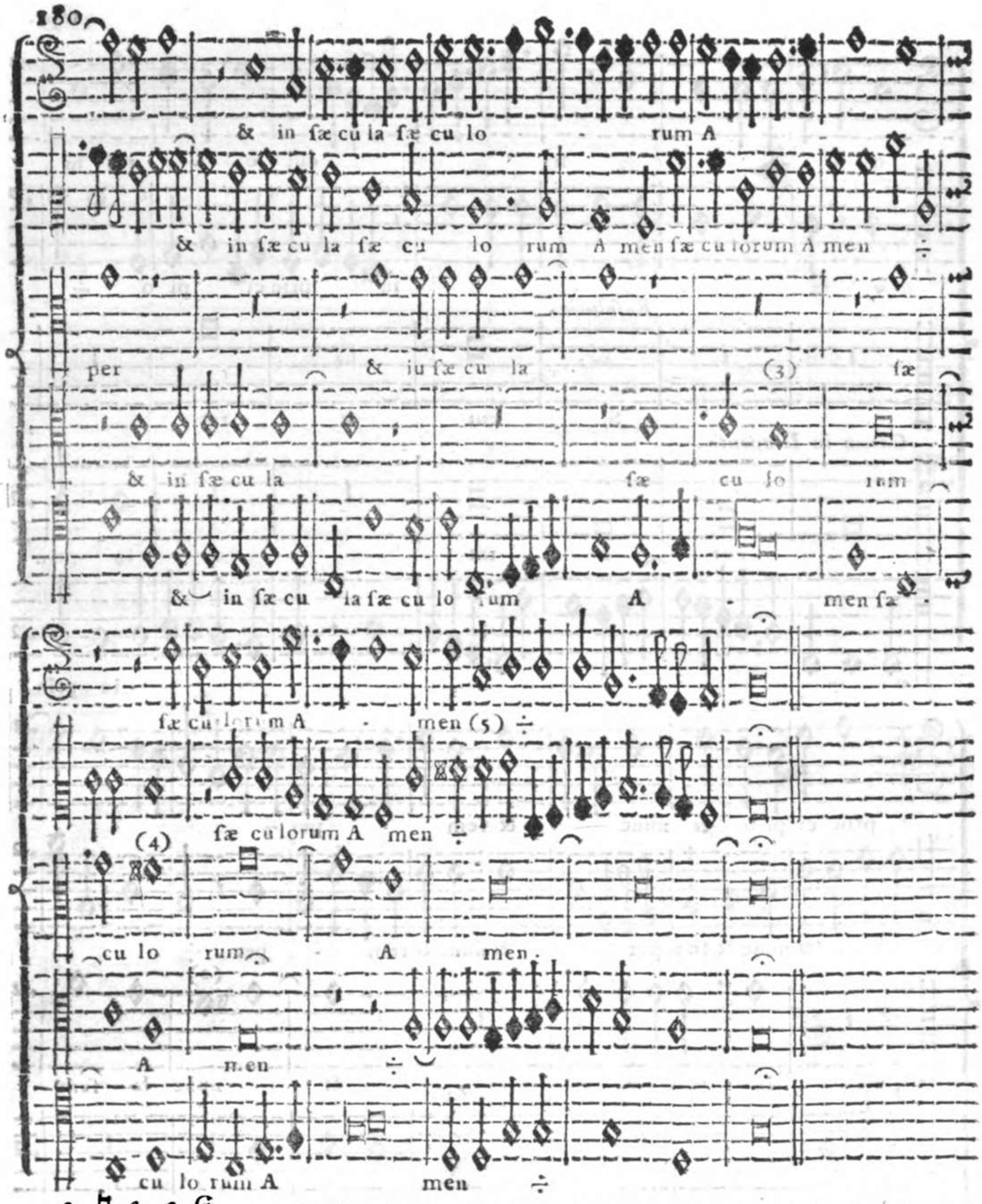
& nunc & sem per & nunc & sem - per

in princi pi o (2) & nunc & sem -

ci pi o (1) & nunc & sem per

ci pi o & nunc & sem per & nunc & sem per

L' Autore per conservare la realità della Risposta del Canone, siccome il secondo Tenore al Num. (1) canta per la Proprietà di b quadro *c. ♮. c. d. c.* / *fa. mi. fa. sol. fa.* così il primo Tenore al Num. (2) canta per la Proprietà di Natura trasportata un Tuono più alto nel seguente modo *g. fa ♮, g. a. g.* / *fa. mi. fa. sol. fa.* L' istesso riscontrasi pure al Num. (3) nel secondo Tenore



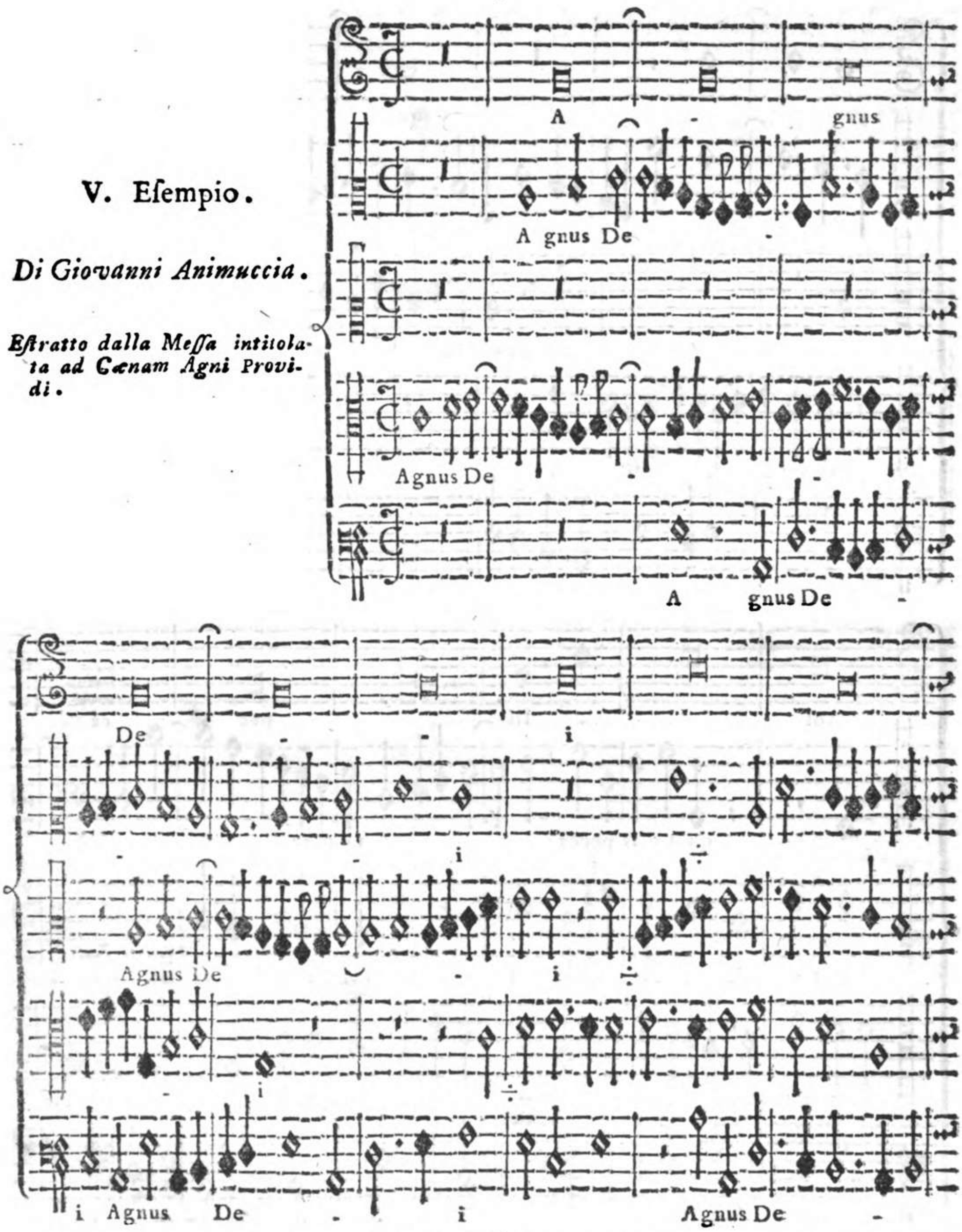
c. ♮. c. a. G.
fa. m. fa. re, do.
g. ♯. ♮. g. e. d.
fa. mi. fa. re. do.

a cui risponde il primo Tenore su 'l sistema tenuto al Num. (4) Da ciò rilevasi, che nel Contrappunto, ogniqualvolta la necessità lo richiegga, come nel presente caso, per ragion della Risposta del Canone, i Maestri hanno usato gli accidenti di ♮., o di b. Trovasi pur anche segnato il ♮. nel Contralto al Num. (5), perchè persuaso l' Autore, che la Quinta di questo Tuono, e del Settimo di lui Autentico, come già si è notato all' Esempio III. pag. 149. richiede Terza minore, ha creduto opportuno di segnarvi l' accidente ♮. per un' altra Regola propria del Contrappunto, nota non solo ai Compositori moderni, e antichi, come può vedersi specialmente nel Palestrina, ma ancora agli Organisti, (Franc. Gasparini l' Armon. Prat. al Cimbalo Cap. 6.), la qual Regola insegna, che le Note del Basso, che ascendono di Quarta, o discendono di Quinta si accompagnino con Terza maggiore.

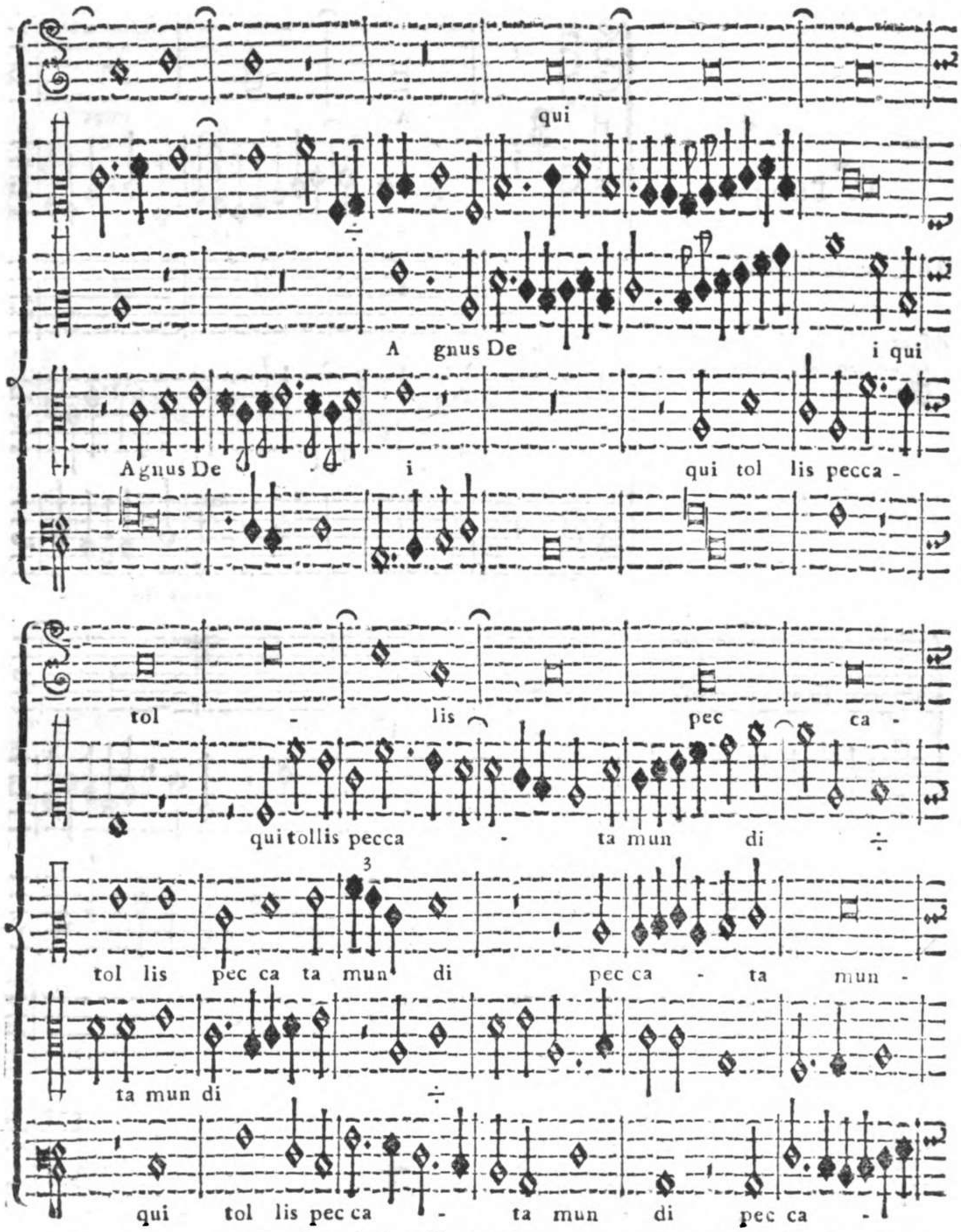
V. Esempio.

Di Giovanni Animuccia.

Estratto dalla Messa intitolata ad Cœnam Agni Providi.



Due Soggetti proposti vengono dall' Autore in questo Esempio, in cui il Soprano forma il Canto fermo dell' Inno con Note per lo più del valore o di Lunga, o di Breve. Questa Fuga è composta con metodo consimile all' Esempio IV. del Sesto Tuono dallo stesso Autore. Dal che viene a confermarsi quanto fu detto all' Esempio VI. del Settimo Tuono; cioè, che nell' ultimo *Agnus Dei* della Messa, praticarono i primi Maestri d' introdurvi qualche singolare artifizio, come praticarono ancora alcuni, benchè pochi Maestri de' nostri tempi, o nel *cum Sancto* della *Gloria in excelsis*, o nel *Et vitam* del *Credo*, e ne' finali de' Salmi. Il Tenore propone il primo Sog-



Soggetto, a cui rispondono i due Contralti, il primo de' quali ripiglia l'altro Soggetto dal Basso proposto; l' istesso pure fa il secondo Contralto, fin' a tanto che, col mutarsi le parole, mutansi i Soggetti. Alle parole *dona nobis pacem*, nel tempo che il Soprano proseguisce il Canto fermo dell' ultimo Versetto, avendone per brevità tralasciato il terzo Versetto, propone due Soggetti, l'uno de' quali imita il Canto fermo, e l'altro tutto all' opposto in qualche modo risponde per moto contrario all' altro Soggetto. Non sarà inutile al Giovine, che desidera impossessarsi di quest' Arte, il dimostrarli la ragione, per la quale l' Autore abbia nel Soggetto imi-

- ta mun d

qui tol lis pec ca ta mun -

do na no bis pa -

do na no bis pa cem ÷

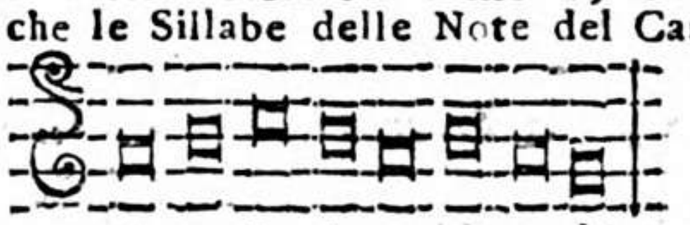
- ta mun di do na no bis do na

di do na no bis pa cem ÷

cem ÷ do na

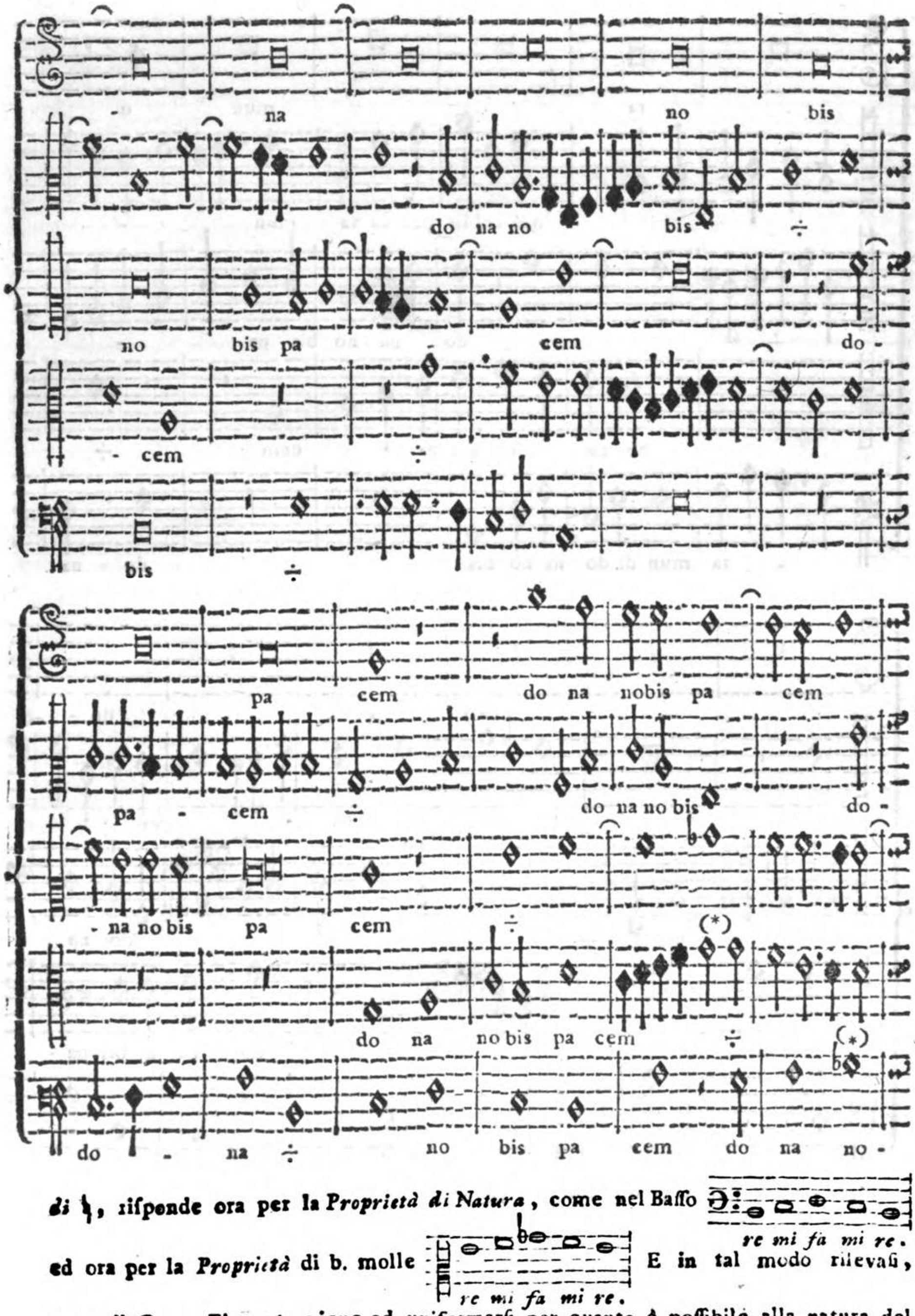
do na no bis pa -

no bis pa cem ÷ do na no-

ſimitante il Canto fermo ſempre ſegnata la terza Nota col b molle, come vedeſi dall' Aſteriſco (*). Oſſerviſi per tanto, che le Sillabe delle Note del Canto fermo formate dal Soprano ſono le ſeguenti:  Quindi, acciò la Riſpoſta ſia ſimile alla Propoſta di Sillabe, che ſono della *Proprietà*

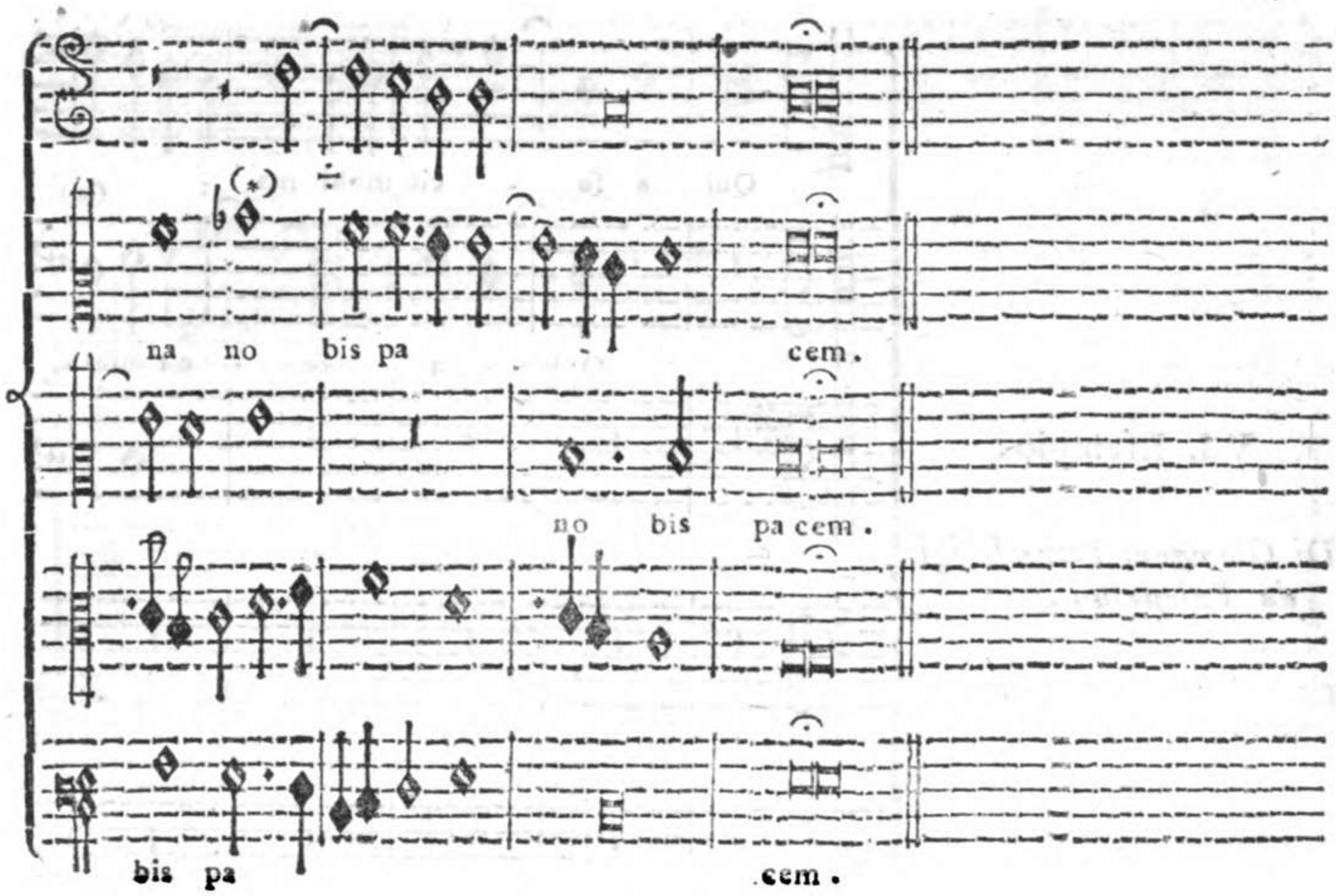
re mi fa mi re mi re do.

di

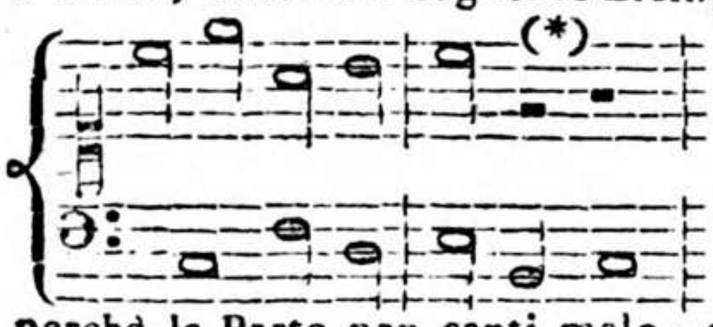


di ♮, risponde ora per la *Proprietà di Natura*, come nel Basso
re mi fa mi re.
ed ora per la *Proprietà* di b. molle
re mi fa mi re. E in tal modo rilevasi, come il Canto Figurato viene ad uniformarsi per quanto è possibile alla natura del Canto fermo, che non ammette se non che le tre accennate Proprietà.

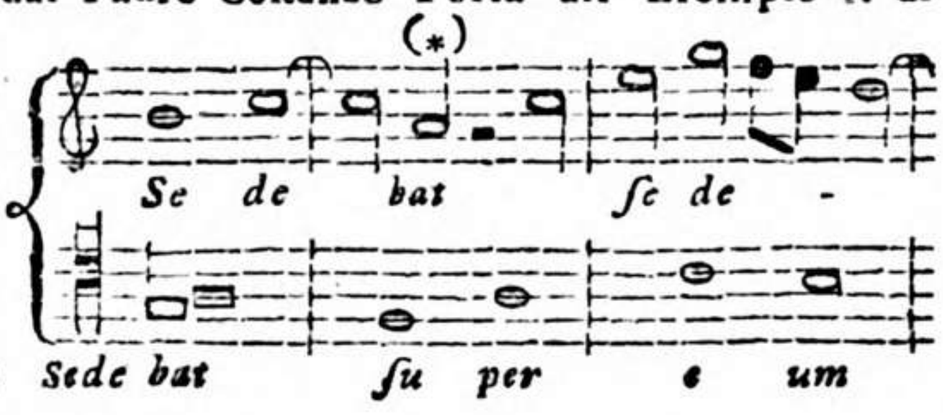
Recherà



Recherà ancora non poco vantaggio al Giovine Compositore il porgli sotto gli occhi un'Avvertimento, affinchè le sue Composizioni, di qualunque genere, o stile siano, riescono meno difettose, che sia possibile, il farle avvertire che, ogniqualvolta occorre nel corso di una Composizione, che una Parte debba pausare, usar deve particolar diligenza, che la Parte, prima della *Pausa*, termini con Nota di valor tale, che venga a equivalere, non solo al principio del *Battere*, o del *Levare*, ma anche al finire dell'uno, e dell'altro, in maniera che dimostri essere terminato il senso del Canto, o del Suono; e la ragione di tale Avvertimento si rende per se stessa chiara, ed evidente, perchè terminando con Nota, che non accordi con tutto il *Battere*, o tutto il *Levare* del Basso, se il Cantante, come accade per lo più, sostiene l'ultima Nota più del preciso valore, viene a sentirsi una Dissonanza, che offende l'udito, come dal seguente Esempio notato con l'Asterisco chiaramente si conosce.



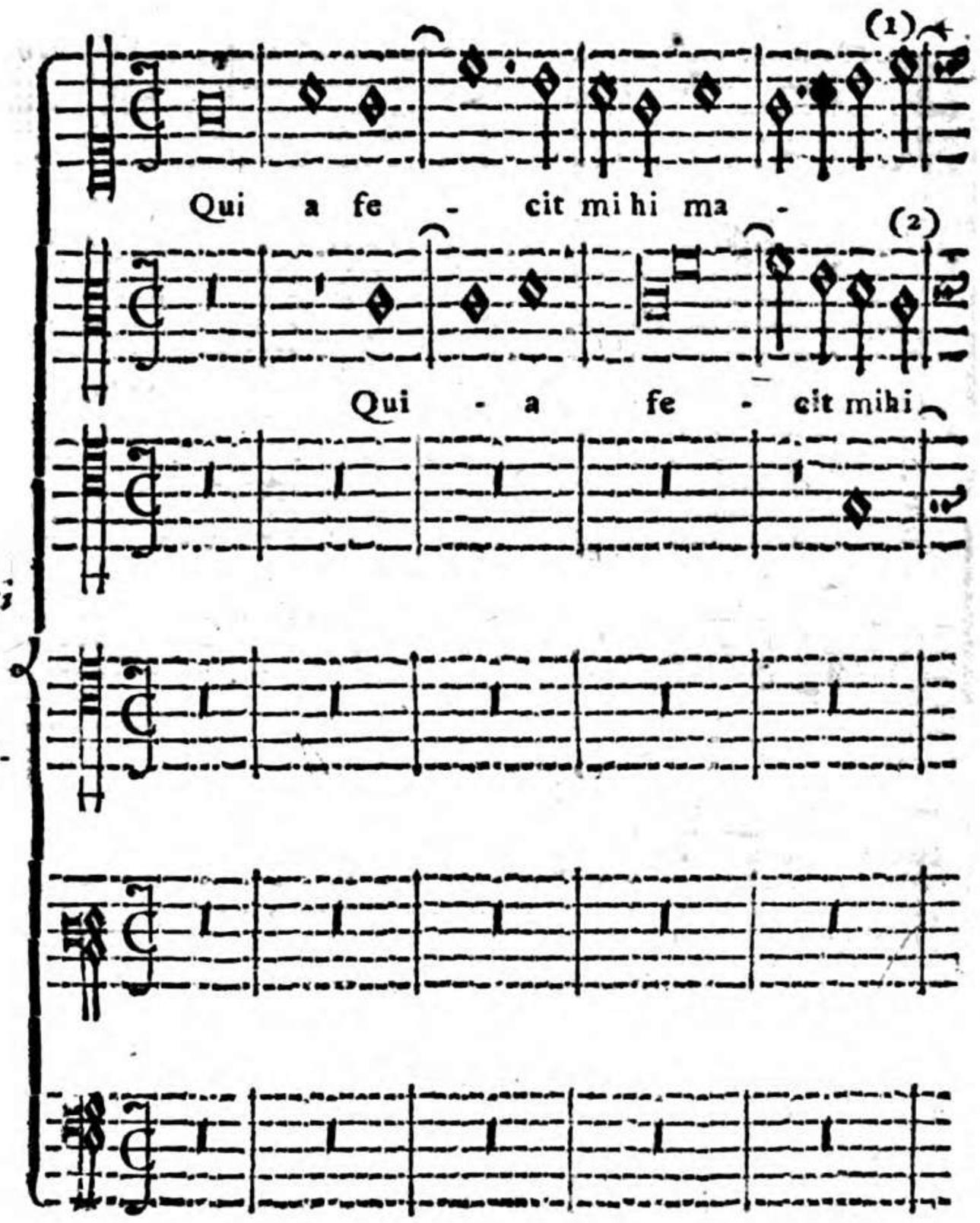
Deve osservare in oltre il Compositore, che nel *Pausare*, non si tronchi il senso delle parole, insegnandoci il detame della ragione di terminare, se non tutto il periodo, almeno la proposizione intiera. Potrà però in qualche urgente circostanza, come a cagion d'esempio, per isfuggire due Unissoni, due Ottave, due Quinte di seguito, o perchè la Parte non canti male, o per far risaltar maggiormente una qualche Risposta, o Ripiglio di Soggetto, potrà dissi in questi casi prendersi qualche licenza con quella moderazione però, o accortezza usata da alcuni celebri Autori citati in questo Esemplare, e specialmente dal Padre Costanzo Porta all' Esempio I. di questo Ottavo Tuono al Num. (10), che è il seguente segnato con l'Asterisco (*). Sebbene in questo si scorga, che il senso della Musica non è terminato, ad ogni modo la *Pausa* è sì breve, che appena si ravvisa, che il senso non sia compito, e dall'altra parte questa picciola *Pausa* serve mirabilmente a dare un maggior risalto all'*Entrata* del Soprano sopra le parole: *Et sedebat*.



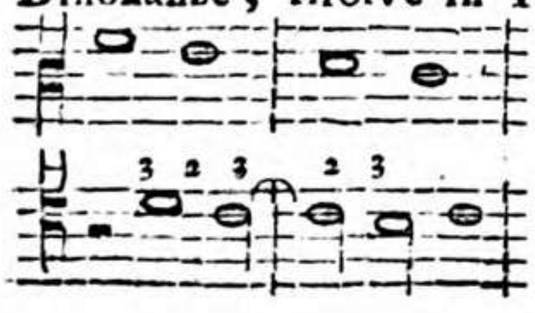
VI. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina.

Estratto dal Libro de' Magnificat.

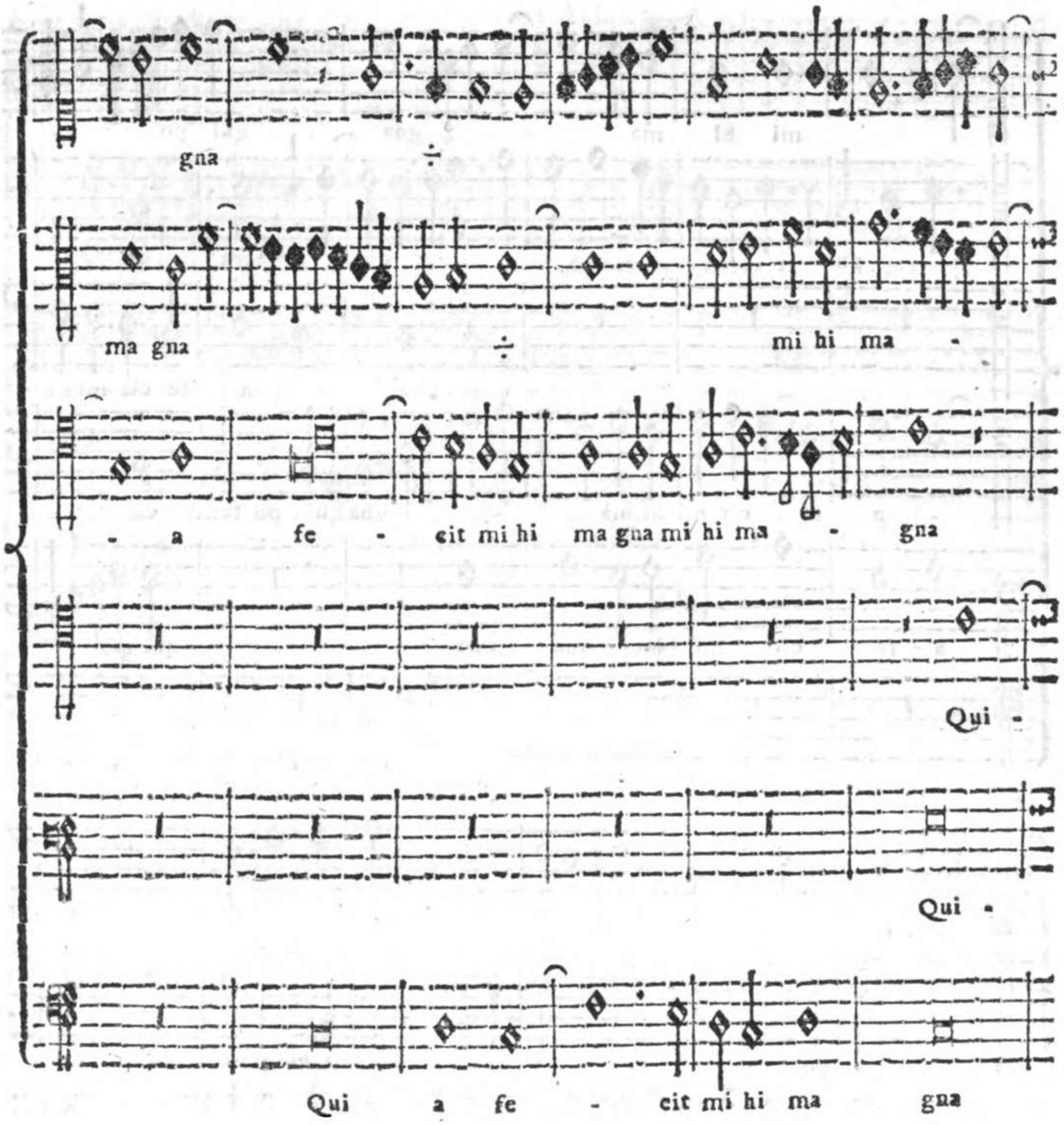


Sul principio di questo Esempio ai Num. (1), e (2) ci si presenta la Quarta nuda, e a sole tre Voci, e da questo dobbiamo sempre più persuaderci di quanto è stato da noi dimostrato quì sopra nell'Annotazione all' Esempio III. pag. 172., cioè che la Quarta fu da' primi Maestri, e particolarmente dal celebre Palestrina praticata con quella libertà, e frequenza, che non trovasi da lor praticata nelle vere Dissonanze. Non devo però mancar di far avvertito il Giovine Compositore, come la Quarta, essendo Consonanza perfetta, che di sua natura richiede di stare più tosto verso l' acuto, che verso il grave, nell' usarla hanno avuto l' avvertenza quei primi Maestri, che stia meglio (massime nuda, e senza alcun accompagnamento d' altro Intervallo) nella seconda parte del *battere*, e del *levare*, che nel principio. Ritrovasi pur anche al Num. (3) la Sesta (come si è notato nell' antecedente Esempio III. pag. 175. La quale urtando contro la Quinta al Num. (4), abbenchè sia Consonanza perfetta, e sforzata a risolvere a tenore delle Dissonanze usate con le legature. In fatti, se noi prendiamo queste due Parti da se sole, senza l' accompagnamento della Parte, che serve loro di Basso, verremmo a scoprire non esser questo Passo, se non se una legatura di Seconda, la quale, secondo le leggi delle Dissonanze, risolve in Terza, come chiaramente dimostrasi nel seguente Esempio.



Dobbiamo in fine conchiudere (come si vede appresso dei veri, e fondati Maestri di Contrappunto anche de' nostri tempi), che la Quarta è Consonanza perfetta, o sia accompagnata dalla Sesta, o da se sola, e senza alcun accompagnamento, ma che usata fuori del suo centro, cioè di esser collocata verso il grave, richiede essa qualche particolar avvertenza, e risserva.

Non



Non ſenza ragione, tanto nel preſente Eſempio, che in varj altri di queſto Ottavo Tuono, così pure alcuna volta, benchè di raro, nel Settimo Tuono, trovaſi ſegnato il b molle alla Corda di *B mi*, perchè, eſſendo di ſua natura la Corda di *F fa ut* naturale, sì in eſſo Ottavo Tuono, che nel Settimo di lui Autentico, ed eſſendo di frequente uſata la Corda di *B mi*, ne viene molte volte a naſcere il Tritono, maſſime nel preſente Ottavo Tuono, che ha la Corda di *F fa ut* al di ſotto vicina alla Corda finale, che è *G ſol re ut*. Quindi, ad eſempio del Canto fermo, che di quando in quando obbliga i Cantori di eſſo ad uſare il b molle alla Corda di *B mi*, hanno voluto anche i Maeſtri di Contrappunto far uſo del b molle alla ſuddetta Corda, abbenchè l' Ottavo Tuono per ſe ſteſſo ſia di Terza maggiore. Tanto più, che ſiccome la Quinta di queſti due Tuoni, Settimo, e Ottavo, richiedendo per ragione del Canto fermo la Terza minore, così anche la Seſta deve eſſere minore, acciò ſi uniformi alla Terza, come ſi è dimoſtrato alla pag. 107. ſeg.

mi hi ma - gna qui po -

- gna qui po tens eſt

qui - a fe cit mi hi

- a fe cit mi hi ma - gna qui po tens eſt

a fe cit mi hi ma gna qui po -

qui po - tens eſt

tens eſt qui po tens eſt

qui po - tens eſt mi hi ma gna qui potens eſt &

ma gna qui po tens eſt qui po tens eſt & ſanctum

qui a fe - cit mi hi ma gna qui po tens eſt & ſanctum

tens eſt qui po tens eſt

qui a fe - cit mi hi ma gna qui potens eſt

& ſanctum nomen e jus & (3)

ſanctum nomen e - jus & ſanctum nomen e - jus

nomen e - (4) - jus ſanctum nomen e -

nomen ſanctum nomen e jus & ſanctum nomen & ſanctum nomen

& ſanctum nomen e jus

& ſanctum nomen e jus

ſanctum no - men e jus.

ſan - ctum no men e - jus.

- jus & ſanctum no - men e - jus.

e jus

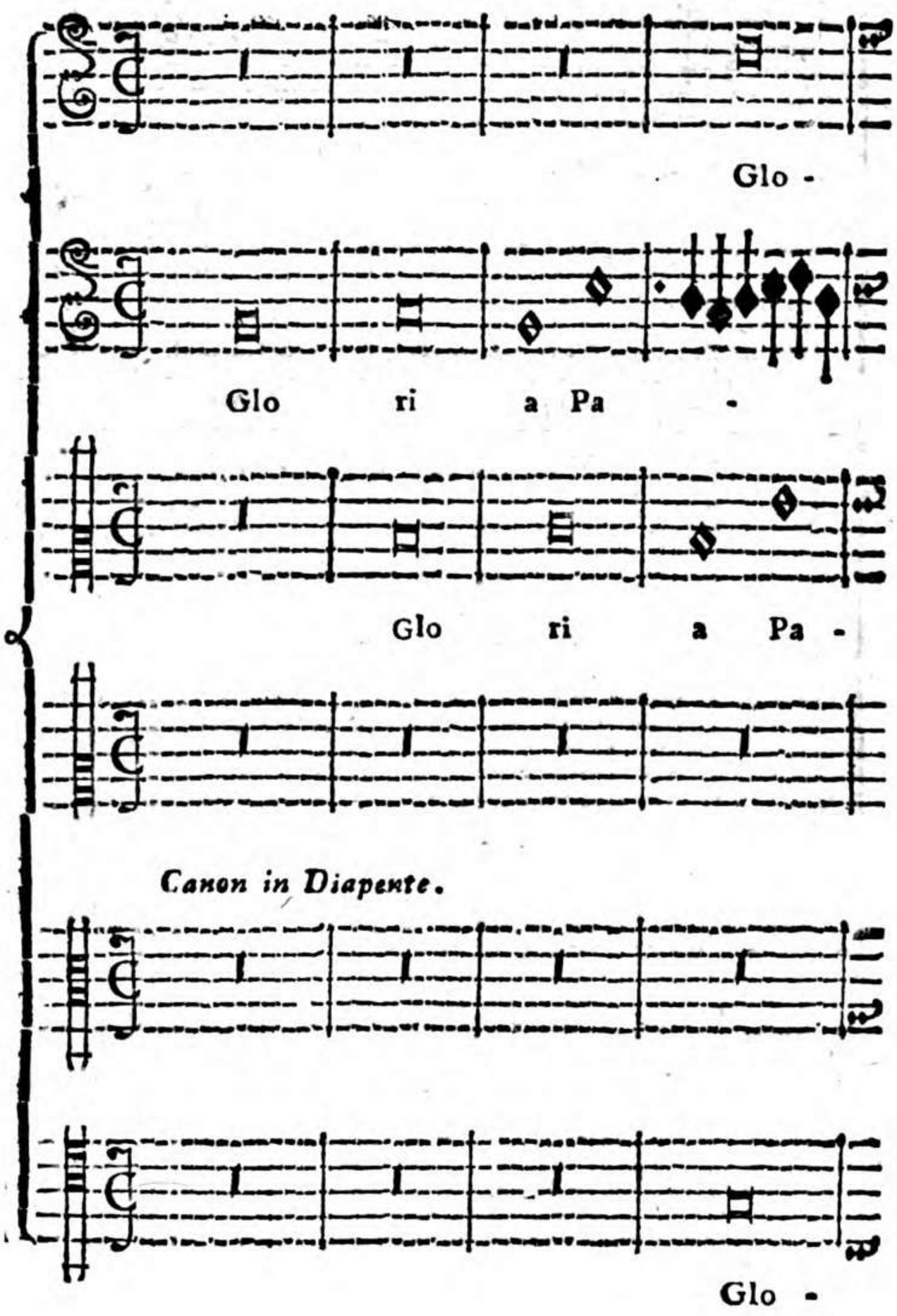
& ſanctum no men ſan ctum no men e jus.

no - men ejus.

VII. Esempio.

Di Tommaso Lodovico da Vittoria.

Estratto dal Libro de' Magnificat a 4. Voci.



Non sarà che vantaggioso al Giovine Compositore l' apprendere quanto rilevasi dal Canone introdotto in questo Esempio. L' esercizio dei Canoni, quanto raro, e trascurato ai giorni nostri, altrettanto fu praticato dai Maestri per il corso di quasi tre secoli. Conobbero essi qual vantaggio, e qual possesso nell' Arte di Contrappunto conseguir potevasi da un tal' esercizio, e perciò, non ostante la difficoltà e fatica, che incontrasi in eseguire tal sorta di Composizioni, persuasi dall' esperienza del vantaggio che ne viene di acuire l' intelletto, d' impossessarsi di tutti li Artificj più singolari dell' Arte, e delle eccezioni moderate delle prime Regole, non trascurarono nè la fatica, nè il lungo esercizio, che richiedonsi per acquistare un' Arte tanto laboriosa bensì, ma però di gran vantaggio, e lume per il Compositore. Non siamo però in grado presentemente di ingolfarsi in una materia tanto vasta, come quella dei Canoni, ma unicamente si restringeremo a dimostrare per qual ragione l' Autore in questo Esempio abbia più tosto formata la Risposta alla Quinta sopra, che alla Quarta sopra. A ben capire, supponiamo, che la Risposta fosse alla Quarta sopra, come dimostra il seguente Esempio.

Re-

ri a Pa - tri & Fi li o

tri & Fi -

tri &

Resolutio.

Glo ri a Pa tri

Glo ri a Pa tri

ri a Pa - tri & Fi -

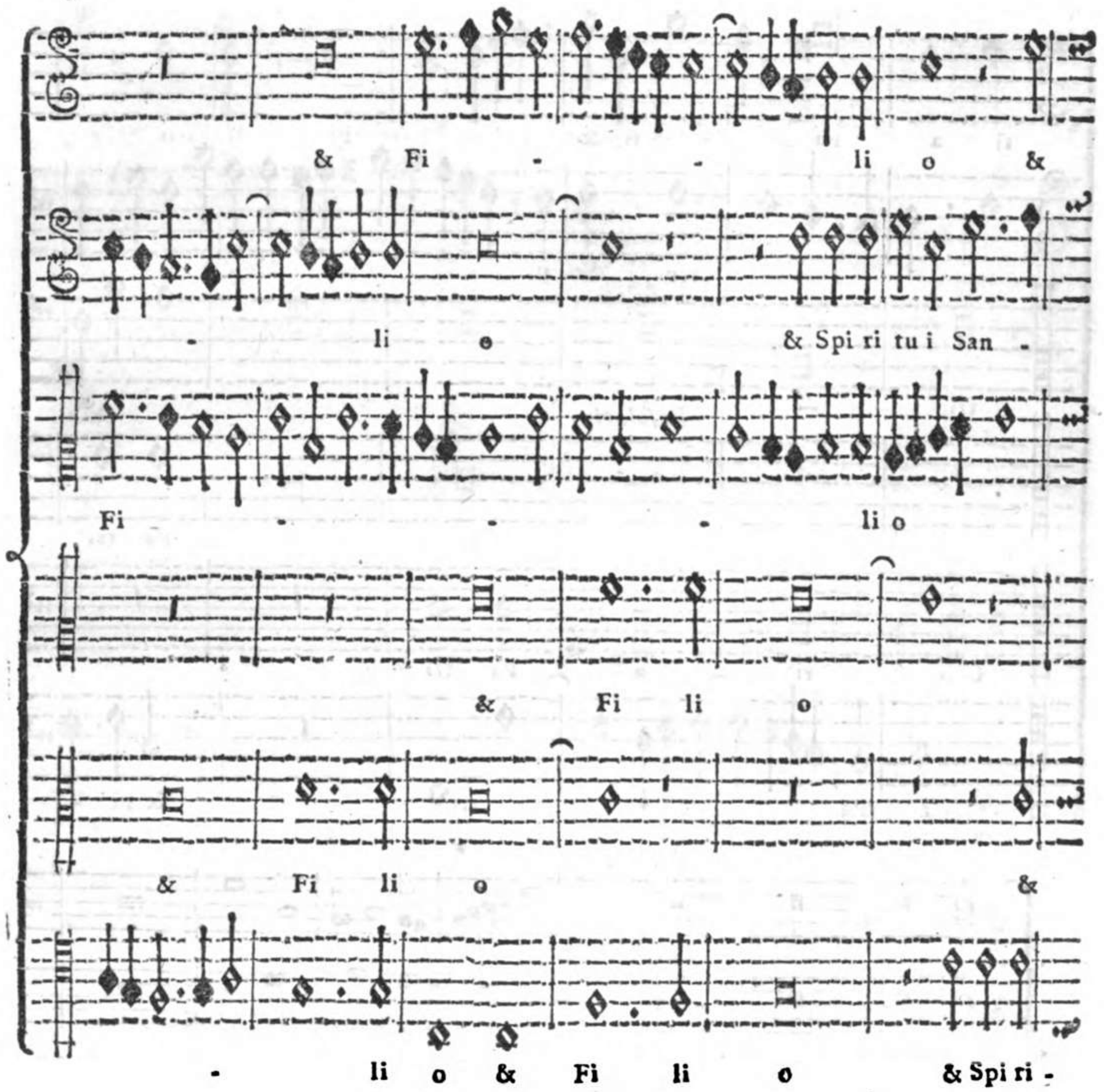
Resolutio.

Resolutio.

Canon ad Diatessaron.

Canon ad Diapason. Diatessaron.

Ognun



Ognun ben vede, che la Risposta terminando in *C sol fa ut*, termina alla Quarta sopra della Finale, che è *G sol re ut*, il che non conviene per le ragioni adotte, dovendo qualunque Composizione terminare in Ottava, Quinta, e Terza. Al contrario essendo la Risposta alla Quinta sopra, ed essendo l' ultima Corda di tal Risposta *D la sol re*, perciò viene a terminare alla Quinta della Finale, come giudiziosamente ha praticato l' Autore del presente *Gloria Patri*. Deve però avvertire il Giovine Compositore, che se fosse piacciuto all' Autore di formare in altro modo il Canone alla Quinta sopra, avrebbe dovuto stabilire la Proposta del Canone in *C sol fa ut*, e in questo modo, formando la Risposta alla Quinta sopra, cioè in *G sol re ut*, veniva questa a terminare nella Corda finale del Tuono, avendo tutto il campo la Proposta per mezzo della Coda del Canone, che è arbitraria, e non soggetta alla legge del Canone, di condursi alla Corda finale, o ad una delle Corde Armoniche del Tuono, che sono Ottava, Quinta, e in qualche caso anche Terza, come chiaramente vedesi dall' Esempio che segue, in cui la Nota segnata (*) porge comodo alla Proposta, e alle altre Parti di condursi alla Cadenza Plagale molto adattata alla natura dell' Ottavo Tuono, che modula più tosto alla Quarta, che alla Quinta.

Reso-

Spi ri tu i San - cto & Spiri tu i San cto &

cto

& Spi ri tu i Sancto & Spi ri tu i

& Spi ri tu i San cto

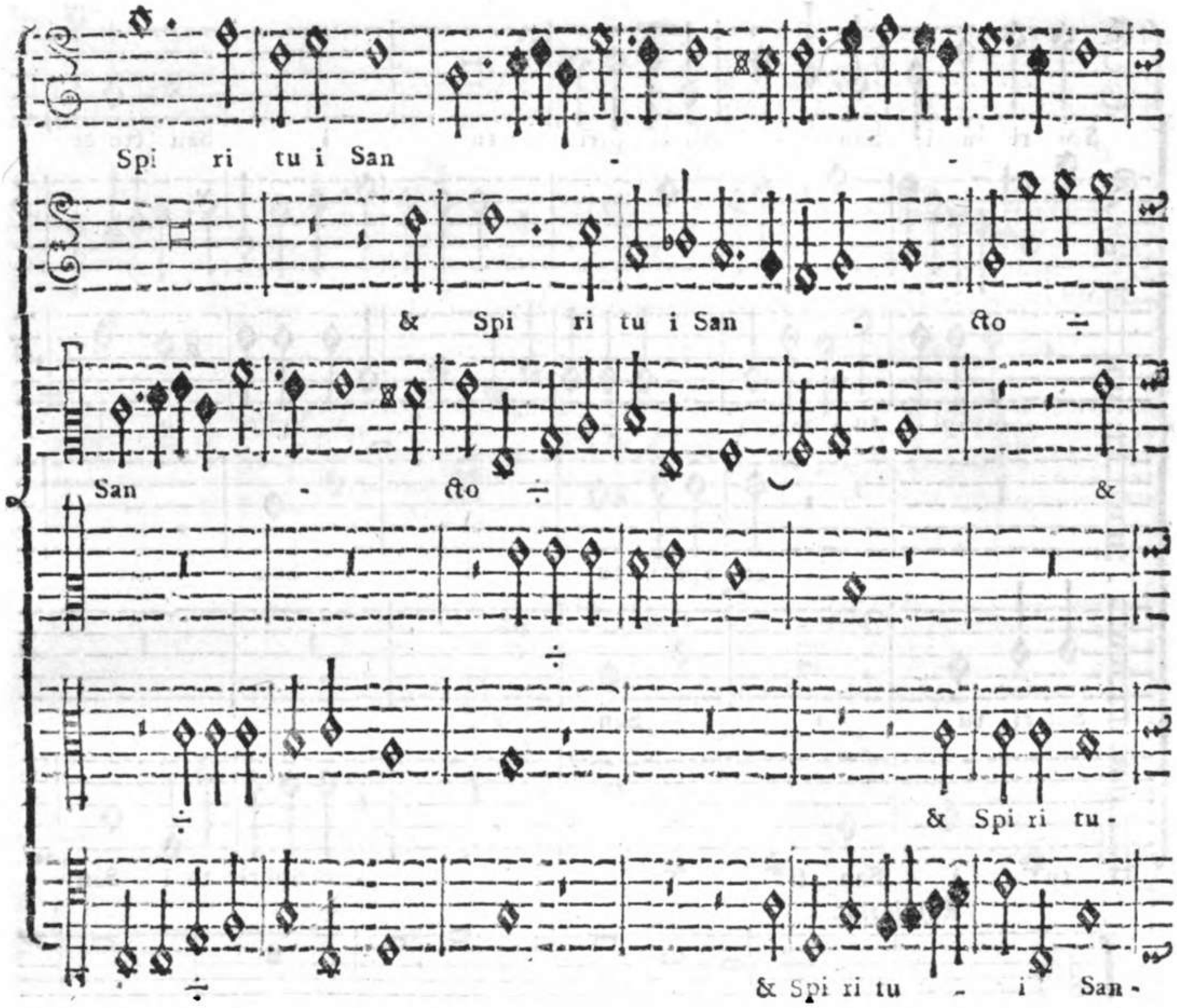
Spi ri tu i San cto

tu i San cto & Spi ri tu i San -

Resolutio.

Canon ad Diapente.

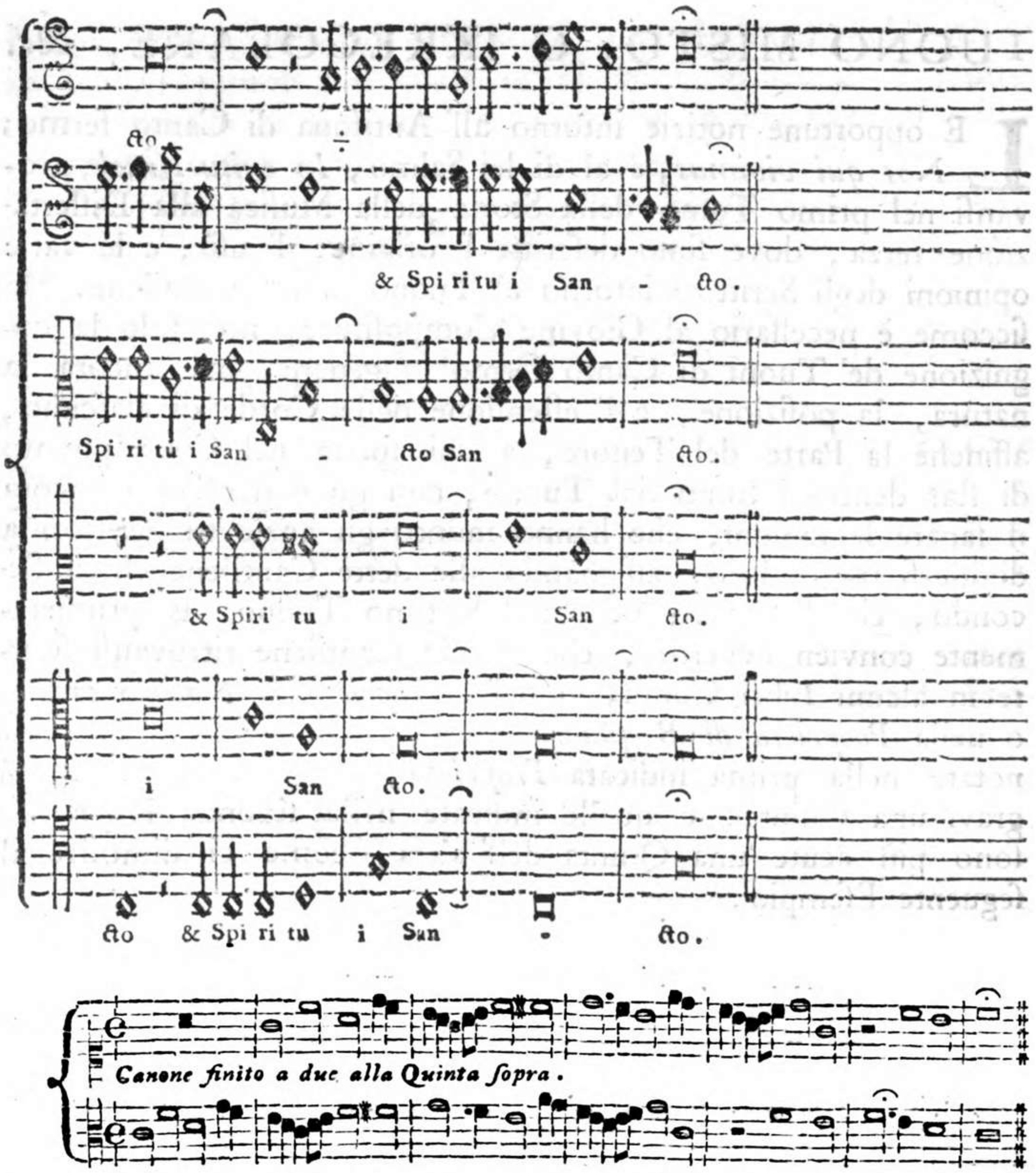
B b Ri-



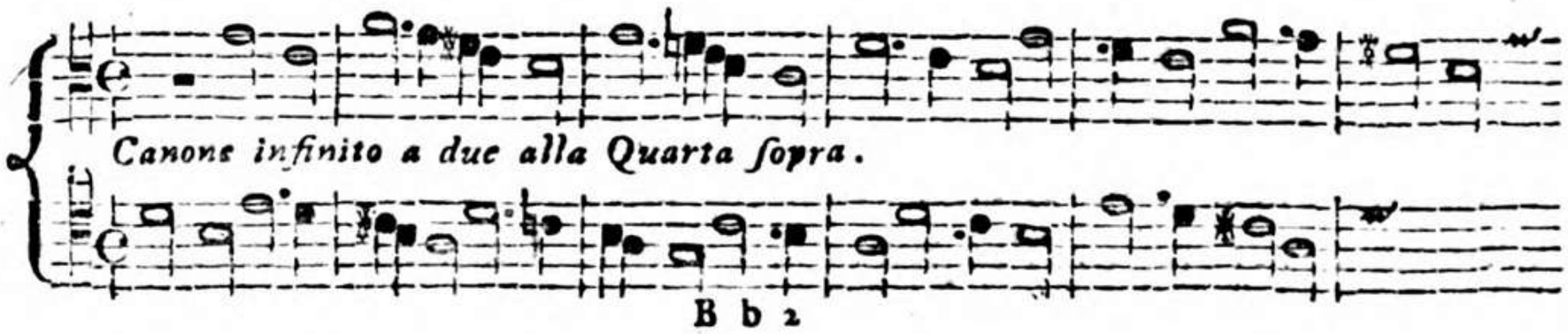
Riflettasi però, che l' antecedente Canone alla Quarta sopra, stantecchè l' Intonazione dell' Ottavo Tuono, sebbene sia formata in *G sol re ut*, quasi subito come abbiamo detto passa alla Quarta del Tuono, che è *C sol fa ut*, e in essa si ferma sino alla Cadenza finale, quindi siegue per necessità, che la Risposta viene a passare alla Corda di *F fa ut* naturale, poco, o nulla (perciò che riguarda il Contrappunto) amica della Corda finale *G sol re ut*; e viene ad introdurre il b. molle alla Corda di *B mi* per lungo tempo, cosa contraria all' Ottavo Tuono, il quale, come abbiamo detto, ha di sua natura la Terza maggiore, non già minore, come può osservarsi nel primo dei due esposti Esempj. Che se alcuna volta, come si è dimostrato nell' Annotazione dell' antecedente Esempio, siasi praticato da' primi Maestri il b. molle alla Corda *B mi*, ciò non è stato che alla sfuggita, e per le ragioni ivi adotte.

E affinchè il Giovine Compositore possa evitare gl' inconvenienti accennati, daremo due particolari avvertimenti per ciaschedun Canone esposto. Il primo è che intorno al Canone alla Quinta sopra, il quale viene ad esser poco dissimile dal Canone alla Quarta sotto, si conduca la Modulazione della Proposta più tosto alla Quarta del Tuono, che alla Quinta, affinchè la Risposta, forzata per la legge dei Canoni a modulare alla sua Quinta, non esca fuori dei limiti del Tuono; e da ciò deve sempre più restar persuaso il Compositore quanto sia utile l'adestrarsi alla Modulazione, non solo della Quinta, ma ancora della Quarta; la di cui necessità, in molti casi tanto dei Canoni, che delle Fughe, ci vien dimostrata dalla Pratica, come rilevasi dall' Esempio, che segue:

Il se-



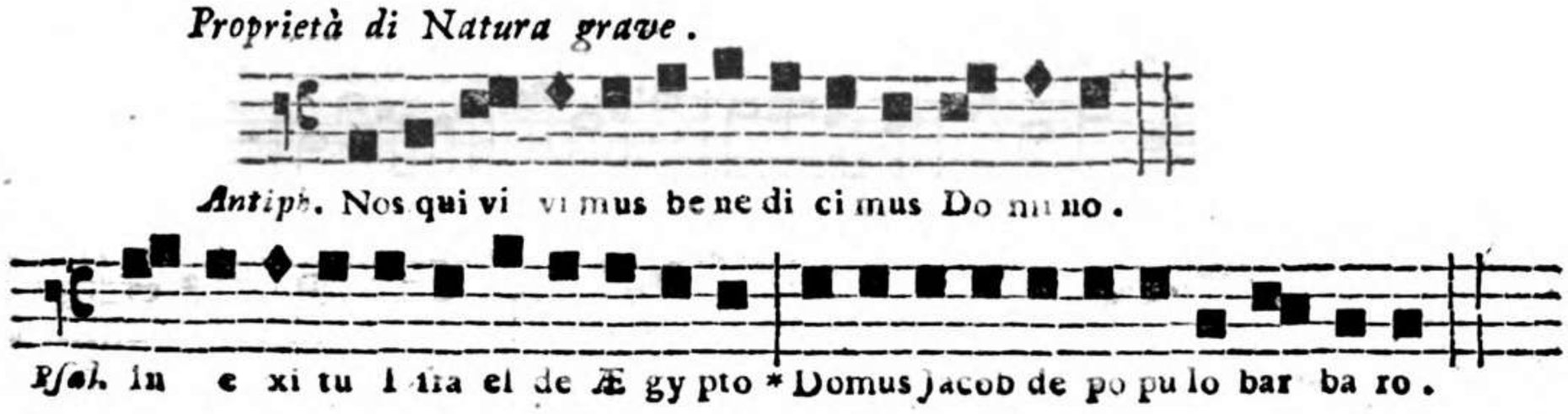
Il secondo Avvertimento servirà per il Canone alla Quarta sopra, che è poco dissimile dal Canone alla Quinta sotto. In queste altre due Specie di Canone deve regolarsi la Modulazione della Proposta tutta al contrario delle prime due accennate Specie, col condurre la Modulazione della Proposta più tosto alla Quinta, che alla Quarta, affinchè la Risposta venga a contenersi nelle Corde proprie del Tuono, come chiaramente ci dimostra il seguente Esempio:



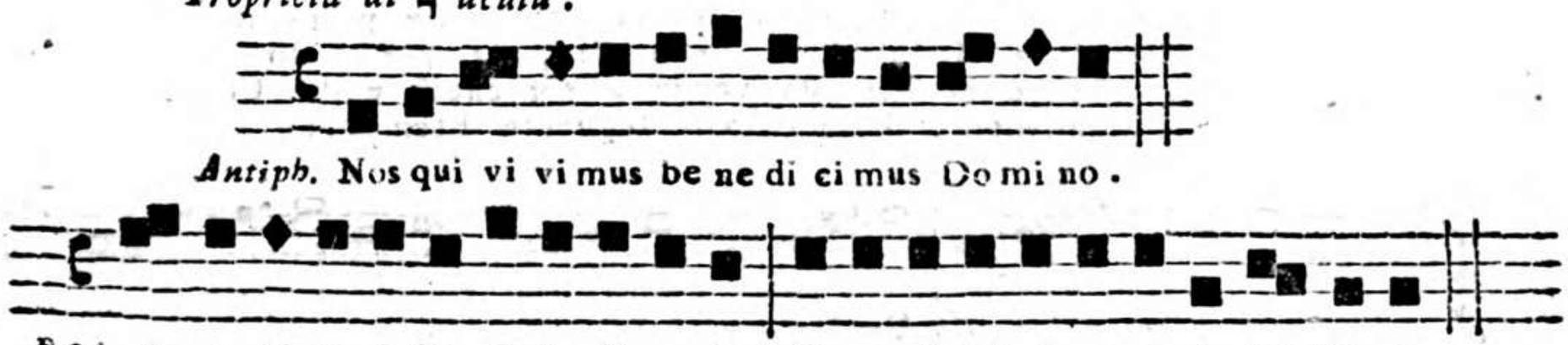
TUONO MISTO, O IRREGOLARE, &c.

LE opportune notizie intorno all' Antifona di Canto fermo; *Nos qui vivimus*, e al di lei Salmo, *In exitu Israel*, trovansi nel primo Tomo della Storia della Musica alla Dissertazione terza, dove sono descritte l' origine, l' uso, e le varie opinioni degli Scrittori intorno al Tuono di tali Cantilene. Ma siccome è necessario al Giovine Compositore, non solo la cognizione de' Tuoni di Canto fermo in genere, ma ancora la natura, la posizione, e l' estensione delle Corde di ciascuno, affinchè la Parte del Tenore, a cui spetta nel Contrappunto di star dentro i limiti del Tuono, così gli è necessario ancora il sapere le ragioni, che hanno indotti gli anzidetti Scrittori a dividersi fra di loro, assignando alle dette Cantilene chi il Secondo, chi l' Ottavo, e chi il Settimo Tuono. E primieramente convien avvertire, che queste Cantilene ritrovansi scritte in alcuni Libri Corali, o nella *Proprietà di Natura grave*, o nella *Proprietà di B quadro acuta*, talchè quelle, che sono notate nella prima indicata *Proprietà*, vengono ad essere più gravi una Quinta, e quelle indicate nella seconda *Proprietà*, sono più acute una Quinta dell' altra, come ci dimostra il seguente Esempio:

Proprietà di Natura grave.

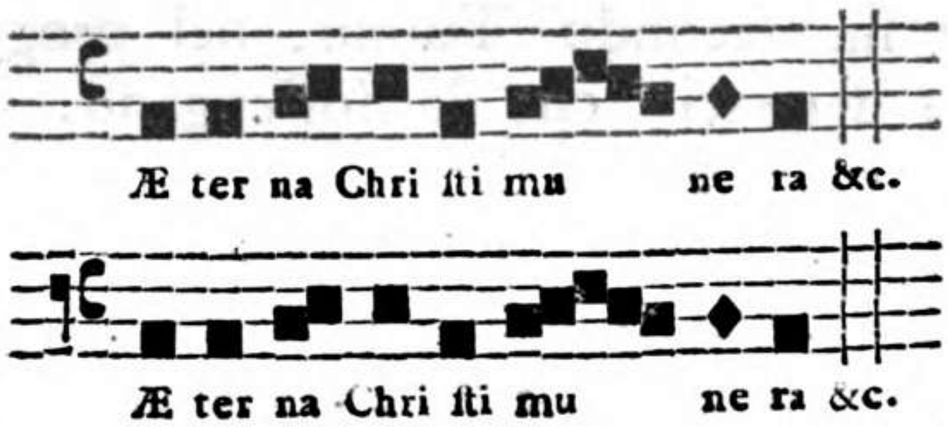


Proprietà di ♮ acuta.



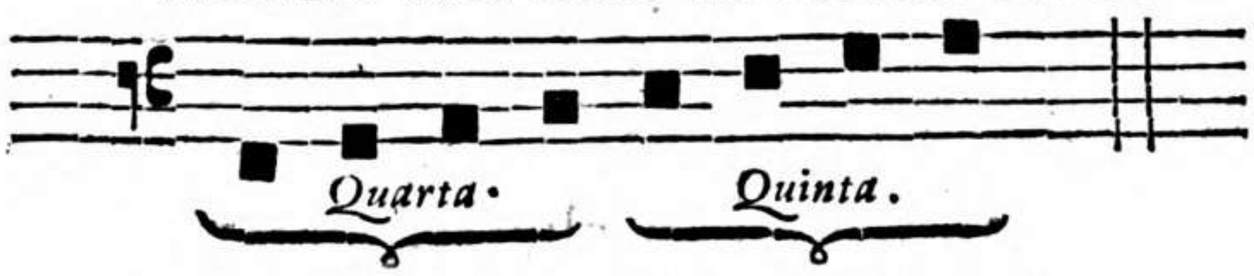
Questa diversità di Proprietà in varie Cantilene Ecclesiastiche, tro-

trovasi specialmente nel Canto dell' Inno degli Apostoli, *Æterna Christi munera*, il quale in alcuni Libri Corali è scritto nella *Proprietà di ♮ acuta*, e in altri nella *Proprietà di natura grave*, come segue:

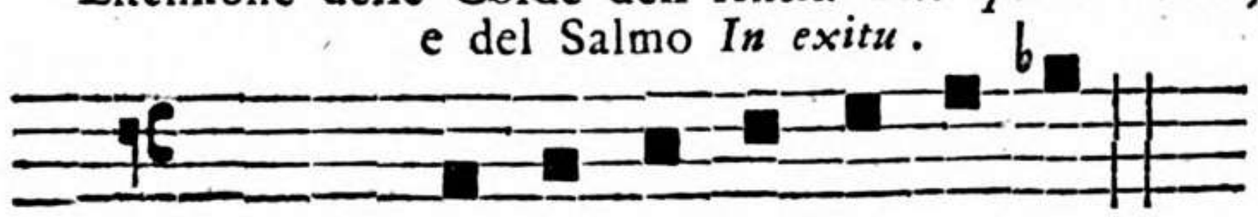


Da tal diversità ne è venuto, che trovandosi scritta l' Antifona col di lei Salmo nella *Proprietà di natura grave*, furono giudicate queste due Cantilene del Secondo Tuono, perchè contengono in sè le qualità, che contiene questo Tuono, il quale è composto, come si è dimostrato alla pag. 17., della prima specie dell' Ottava tra *Alamire grave*, e *Alamire acuto* divisa Aritmeticamente. Ma perchè non iscorrono tutta la Specie intiera dell' Ottava, come si può riscontrare dall' Esempio, che per maggior chiarezza viene esposto:

Estensione delle Corde del Secondo Tuono.



Estensione delle Corde dell' Antif. *Nos qui vivimus*, e del Salmo *In exitu*.



Perchè mancano verso il Grave delle due Corde *A. B.*, perciò chiamasi imperfetto il Tuono dalla parte inferiore; egli è però perfetto per la parte superiore, perchè, oltre la Corda *a.*, che è l' ultima della Quinta verso l' acuto, trovasi aggiunta la sesta Corda b. solita aggiungersi ai Tuoni Plagali, i quali, perchè di sua natura tendenti al grave, godono il privilegio d' una Corda al di sopra della loro Ottava, al contrario dei Tuoni Autentici, i quali, siccome tendono all' acuto, ammettano una Corda al di sotto della loro Ottava.

va (1). Ma ſiccome queſta Antifona *Nos qui vivimus*, in vece di terminare in *D la ſol re* Corda finale del ſecondo Tuono, nei più degli Eſemplari termina in *G ſol re ut* Corda finale del Settimo, e Ottavo Tuono; quindi n' è venuto, che queſta opinione che ſia ſecondo Tuono, nel progreſſo del tempo non ha avuto ſeguaci, che la ſoſtengano. Ad ogni modo, ſe rifletteremo all' autorità di Reginone (2), che aſſegna a queſte due Cantilene il ſecondo Tuono, e il quale per eſſere de' più antichi Scrittori, che abbiano parlato di queſta Cantilena, e de' quali le Opere ſiano a noi pervenute, eſſendo viſſuto ſu 'l fine del IX. Secolo, e ſu 'l principio del X., merita maggior fede ſopra degli altri; e molto più ſe rifletta ſi alla Correzione dell' Antifonario Ciſtercienſe fatta con tanto ſtudio, e con tanta conſideratezza d' ordine di S. Bernardo Abbate (3), che fiorì nel XI. Secolo, la quale ſtabiliſce aſſolutamente la terminazione di queſta Antifona in *D la ſol re*, e non in *G ſol re ut*, e conſeguentemente aſſegna loro il Secondo Tuono, abbiamo tutto il motivo d' uniformarci al loro ſentimento. Oltre di che, ſe conſideriamo la ſerie delle Voci di queſte due Cantilene, queſta appartiene al Secondo Tuono, imperfetto egli è vero dalla parte grave, perchè mancante delle due accennate Voci *re*, *mi*, che mancano al compimento della Quarta al di ſotto della Quinta; ma però perfetto, o come altri vogliono, più che perfetto dalla parte acuta, perchè contiene ſopra la Quinta la Voce *fa b.* (4). E finalmente ſe eſaminaremo attentamente l'andamento, e l' aria, tanto della Cantilena dell' Antifona, che del Salmo, non potremo che ſempre più confermarci in queſta noſtra opinione. Imperocchè ſe ſi riſguardi il principio dell' Antifona *Do re fa*, *Proprietà di natura grave*, e queſto è ſimile all' Intonazione del Secondo Tuono; o l' Intonazione del Salmo *In exitu*, sì per la Cadenza media, che per la Finale, e queſta pure s' uniforma alle due Cadenze dell' Intonazio-

(1) *Proſdocimus de Beldemandis Tract. Plane Muſic. Cod. Sæc. XV. Franchinus Gaffurius Pract. Muſic. lib. I. Cap. 8. Petrus Aaron de Inſtit Harm. lib. I. Cap. 27.*
(2) *De Harmonica Inſtitut. de oct. Tom. Muſic. Artis Cod. Lipſ.*
(3) *Tract. de Cantu, ſeu Correct. Antiph. inter Op. Divi Bernardi Ab. T. 2. pag. 703. Edit. Pariſ.*
(4) *P. Steph. Wanneus Recanet. de Muſica lib. 1.*

nazione del ſuddetto Secondo Tuono, perchè e la prima Cadenza dell' una, e dell' altra termina in *F fa ut*; e così pure la ſeconda Cadenza d' ambidue termina in *D la ſol re*.

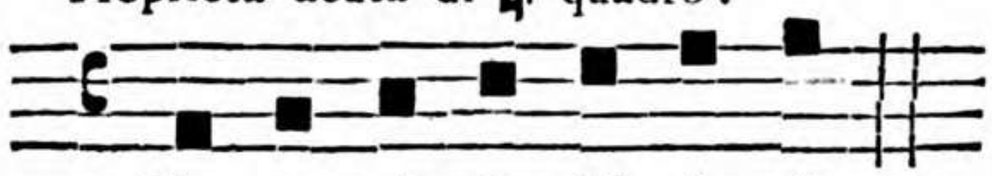
Siccome poi fra gli Scrittori altri vi hanno, come abbiamo toccato di ſopra, i quali pretendono, che la Corda finale dell' Antifona ſia *G ſol re ut*, così a detta di queſti tanto l' Antifona, che l' Intonazione del Salmo giudicar ſi debbono di Ottavo Tuono per la ragione fondata ſulle Leggi del Canto fermo, che aſſegnano la ſuddetta Corda finale all' Ottavo Tuono, perchè contiene la Quarta al di ſotto della Quinta *A. B. C. D.*, che lo dichiara Plagale, e in oltre piucche perfetto, perchè contiene una Corda di più al di ſotto della Quarta; e di queſta opinione fra gli altri furono Pietro Talanderio (1), Proſdocimo de Beldemandis (2), Gioanni Tinctoris (3), e P. Bonaventura da Breſcia (4), che fiorirono nel Secolo XV., e la loro ragione vien riportata da Biagio Roſetti (5), che fiorì nel principio del XVI. Secolo in queſti termini. *Et ſunt aliqui qui dicunt quod Antiphona de In exitu &c. eſt de octavo Tono dicentes ſic: quod quia hæc Antiphona a fine ſuo non conſurgit uſque ad Diateſſaron erit plagalis, & de octavo Tono, maxime cum habeat finem in g. gravi.* A queſta opinione ſi oppone particolarmente la Intonazione del Salmo, la quale per ſe ſteſſa è diverſa dalle Corde ſolite praticarſi nelle Intonazioni de' Salmi, perchè, maſſime nella Cadenza finale, ſi eſtende più toſto ſopra le Corde gravi, che ſopra le acute dell' Ottavo Tuono. Oſſerviſi che tutte le Intonazioni de' Salmi, non ſolo ſtanno entro i limiti dell' Ottava particolare di ciaſcun Tuono, ma per lo più pendono più toſto verſo il grave. In fatti l' Intonazione del Terzo, del Settimo Tuono, così pure del Salmo dell' Introito di primo Tuono, eſſendo tutti Autentici, aſcendono ſino alla Settima. Le Intonazioni dei Plagali, o aſcendano ſino alla Quinta ultima Corda della loro Ottava verſo l' acuto, o almeno alla Quarta; e fra queſti non ſi trova

(1) *Lect. Cant. Menſur. & Immenſur. Vatic.*
(2) *Tract. Plane Muſice MSS.*
(3) *De Tonor. Muſic. natura MSS.*
(4) *Venturina, ſeu Collect. Art. Muſic. Cap.* 18. *MSS.*
(5) *Rudimenta Muſic. De format. Tonor. Edit. an.* 1529.

trova altro che il Secondo Tuono, il quale discende una Corda sotto alla sua Finale; ma li altri Plagali non oltrepassano verso il Grave la loro Corda Finale; onde anche per questa ragione pare non possa stabilirsi, che queste due Cantilene siano dell' Ottavo Tuono, ma più tosto del Secondo.

Resta ora ad esaminare l' opinione di quegli altri Scrittori, i quali vogliono, che tanto l' Antifona, che l' Intonazione del Salmo siano del Settimo Tuono. Supposto ch' essi parlino della detta Antifona, e Intonazione scritte nella Proprietà di ♮. acuta, han tutta la ragione d' assegnar loro il Settimo Tuono, mentre prese in tal aspetto vi si scorgono tutti i caratteri del Settimo Tuono. Di fatto si estendano queste due Cantilene dalla Corda *G sol re ut* ascendendo fino alla sua Settima di sopra nel seguente modo:

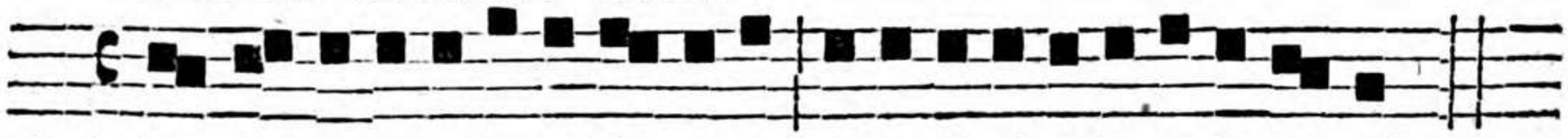
Proprietà acuta di ♮. quadro.



Do, re, mi, fa, sol, la, fa.

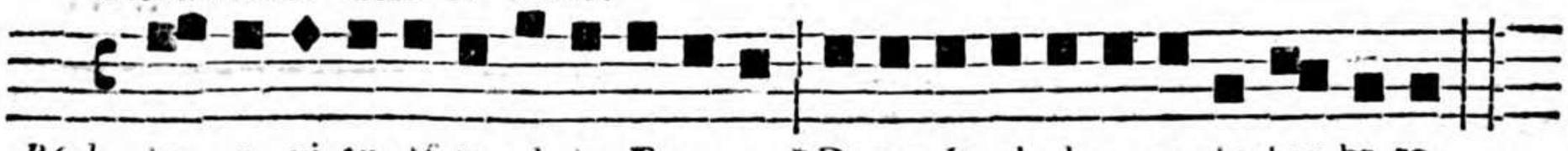
e perciò vengono a scorrere le Corde della Settima Specie dell' Ottava propria del Settimo Tuono, come si è dimostrato alla pag. 141. Ma siccome mancano dell' ultima Corda *g sol re ut*, che compisce l' Ottava, perciò dovran chiamarsi ambidue queste Cantilene del Settimo Tuono imperfetto dalla parte di sopra, cioè verso l' acuto (1). Osservisi, che l' *Andamento*, e l' *Aria* della Cantilena di questo Salmo *In exitu* passa per le Corde istesse per le quali passa l' Intonazione del Settimo Tuono; anzi termina la Cadenza finale nella Corda *a la mi re*, come termina una delle Cadenze finali del suddetto Settimo Tuono, come riscontrasi dai due seguenti Esempj:

Intonazione del Settimo Tuono.



Psal. be a tus vir qui ti met Do mi num * in manda tis e jus vo let ni mis.

Intonazione dell' *In exitu*.



Psal. In e xi tu Is ra el de Æ gypto * Domus Jacob de po pu lo bar ba ro.

Quì

(1) *P. Vanneus Recanat. de Musica lib. I. Cap.* 54.

Quì però s' incontra una difficoltà nell' Antifona *Nos qui vivimus*, che sarà bene l' esporre, e sciogliere per maggior lume, e regolamento de' Giovani Compositori. Nasce questa, perchè la detta Antifona non termina nella solita Corda di *G sol re ut* finale del Settimo Tuono, ma bensì in *D la sol re* finale del primo Tuono. Per isciogliere questa difficoltà, convien avvertire, come gli Otto Tuoni del Canto fermo, oltre le Corde finali dei quattro Autentici, e dei suoi Collaterali Plagali, che sono *D la sol re* per il Primo, e Secondo; *E la mi* per il Terzo, e il Quarto; *F fa ut* per il Quinto, e il Sesto; e *G sol re ut* per il Settimo, e l' Ottavo, ammettano ancora le Corde *Confinali*; che sono la Quinta sopra delle accennate quattro Corde, come ci dimostra il seguente Esempio:

Posto ciò, benchè la Corda *D la sol re* in cui termina l' Antifona *Nos qui vivimus* non sia la Finale del Settimo Tuono, ella è però *Confinale*, come dimostra l' accennato Esempio, e questo basta, perchè possa ridursi al Settimo Tuono. Egli è vero, che la maggior parte degli Scrittori di Canto fermo non ammette la *Confinale* del Settimo, e Ottavo Tuono, per togliere, dicon' essi, ogni equivoco, ed occasione di sbaglio, che sarebbe facile a prendersi posta la detta *Confinale*, la qual essendo *D la sol re*, coincide nella finale del primo Tuono, ch' è anch' essa *D la sol re*. Con tutto ciò, però l' autorità di questi Scrittori non dee punto rimoverci dal nostro sentimento. Imperocchè in primo luogo una tal *Confinale* viene ammessa da altri gravi Autori, come ne fanno piena testimonianza varie Cantilene Ecclesiastiche, che in vece di finire nella Corda Finale di ciascun Tuono, terminano nella *Confinale*. In secondo luogo quì non v' ha da temere a quell' equivoco, e pericolo di prendere abbaglio, che ha mosso gli accennati Scrittori a non ammet-

tere la Corda *Confinale* del Settimo, e Ottavo Tuono, poichè la *Confinale* di questa Antifona è bensì *D la sol re*, ma acuto, e la Corda finale del Primo, e Secondo Tuono è *D la sol re grave*, e per questo non è da recare maraviglia se quei primi Maestri di Canto fermo non hanno avuta difficoltà di terminare questa Antifona in *D la sol re*, benchè questa Corda sia propria del Primo, e Secondo Tuono (1). Dal finquì detto possiamo giustamente conchiudere, che tanto questa Antifona, quanto l' Intonazione del Salmo, scritte però, come abbiamo avvertito di sopra, nella *Proprietà acuta* di *B quadro*, appartengano al Settimo Tuono. Finalmente, per non ommetter cosa, che in qualche maniera spettar possa a questa materia, soggiungeremo quì il sentimento di due celebri Scrittori Enrico Glareano (2), e Giuseppe Zarlino (3); i quali vogliono che questa Antifona, *sia stata guasta et trasportata fuori del suo luogo da alcun Scrittore, che habbia voluto mostrarsi più saggio degli altri; siccome hanno fatto anche dell' altre;* anzi ambidue questi Scrittori (impegnati ad estendere il numero degli Otto Tuoni sino al numero di Dodici) pretesero che queste due Cantilene fossero del Nono Tuono, o secondo le altre Edizioni posteriori alle citate, fossero dell' Undecimo Tuono, e ciò asserirono, non relativamente all' Antifona, ma precisamente all' ultima Corda della Cadenza finale di questa Intonazione, la quale termina in *a la mi re*.

TUO-

(1) *Scipione Cerreto Prat. Musica Lib. 2. Cap. 14. pag. 139.* Sopra dell' istesso Settimo Modo Ecclesiastico i Gregoriani hanno usato altri finali, come chiaro si vede nella sotto notata Antifona: *Nos qui vivimus benedicimus Dominum*: che finisce nella chorda confinale, cioè una Quinta sopra del suo principio, qual terminatione è irregolare: *P. Domenico Scorpione Instruz. Corali cap. 14. pag. 60.*

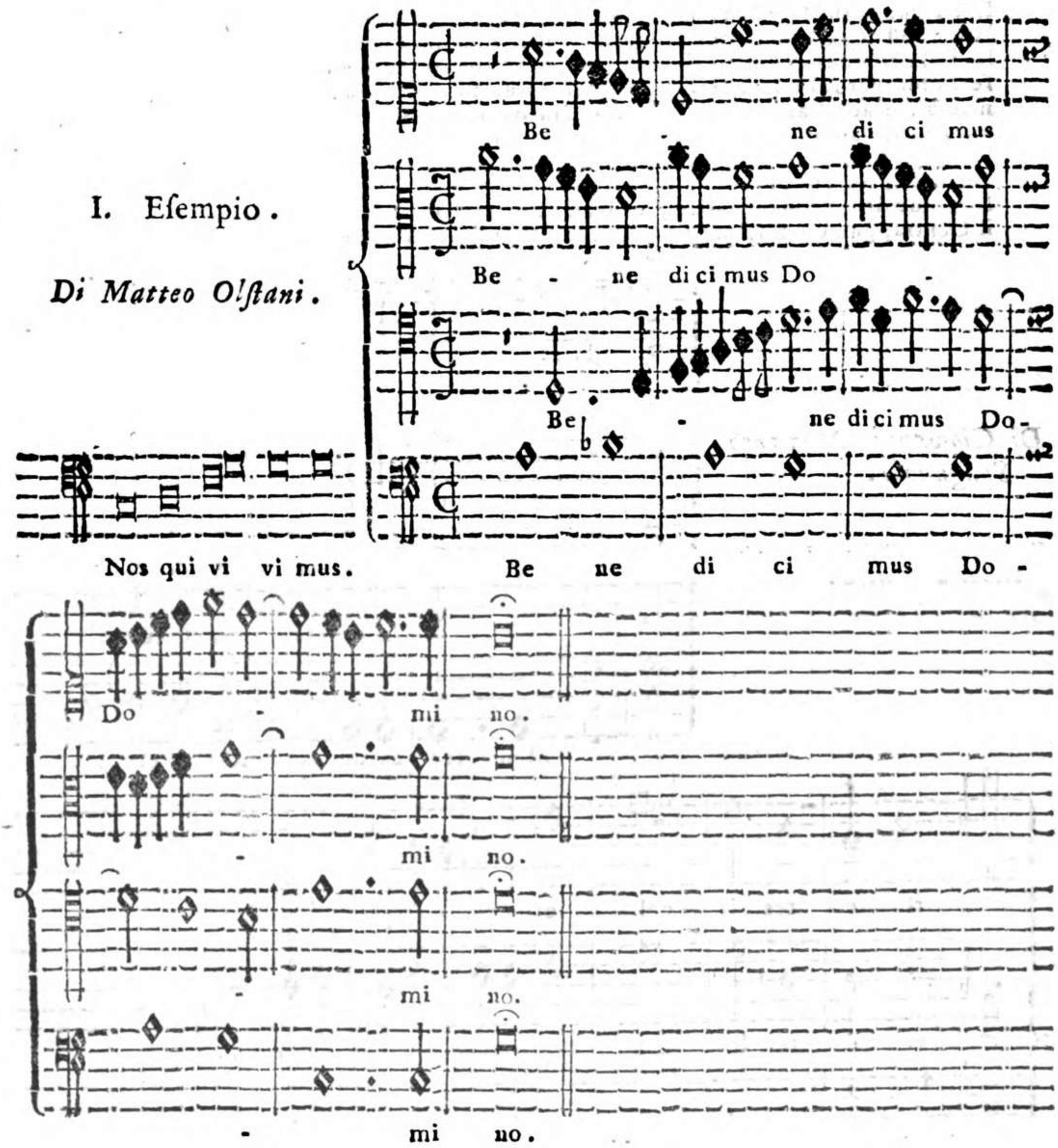
(2) *Dodecachord. Lib. 2. Cap. XVII. Æolio Modo.* Eam rem mihi cogitandi sæpius, nec facile quid veri esset comminiscenti, tandem in mentem venit peregrini denominatio Modi, quem cur ita vocatum putem, non hercules habeo quod dicam, sed eam appelationem hujus esse Modi & à vulgo usurpatam non dubito, quippe qui hunc ignoraret Modum, cujus vestigium tamen videret nondum prorsus obliteratum. Porro cum Franchini nostri de Antiphonis: Nos qui vivimus benedicimus dominum, tam prolixa præter ipsius consuetudinem verba, in negocio non admodum arduo, legerem, nunc Ambrosianos, nunc Gregorianos commemorantis, nec tamen cantus naturam exacte explicantis, video planius quod priore libro diximus, illi non, ut decuit, Modorum naturam perspectam fuisse. Antiphona enim illa non Mixolydii sunt Modi, (*idest G sol re ut*), ut ipse existimavit, sed Æolii (*idest A la mi re*), non suo quidem terminata loco, sed in quarta supra finalem clavem, ut omnes fermè clausulæ in Symbolo Niceno. Nisi quis putet, & his caudam decurtatam, quod in plærisque cantilenis hujus Modi accidisse supra testati sumus.

(3) *Instit. Harmon. P. 4. Cap. 26. Ediz. 1558. 1562.*

TUONO MISTO, O IRREGOLARE &c.

I. Esempio.

Di Matteo Olstani.



Questa Antifona scritta nella Proprietà di Natura grave è stata composta dall' Autore con qualche Artifizio; imperocchè sopra del Canto fermo, oltre la Proposta del Soggetto fatta dal Contralto al Num. (1), a cui risponde all' Unissono il Soprano al Num. (2), vedesi al Num. (3) la Risposta del Tenore alla Quinta sotto *per moto contrario*. Molte volte il Compositore si move da se a formare alcuna delle Risposte per moto contrario; e qualche volta viene forzato di farlo, perchè obbligato dal Canto fermo, come nel presente caso, in cui le circostanze di questa Antifona, la quale, perchè breve, e ristretta, ha obbligato il Compositore ad unire, e tenere poco distanti l' una dall' altra le *Risposte*. Tanto più, che non v' era luogo proprio di formar *Risposta*, nè *Reale*, nè del *Tuono*, nè d' *Imitazione*, a cagione del Canto fermo, come chiaramente ognuno ben vede. Da ciò rilevasi quanto sia necessario, che il Giovine Compositore sia instruito delle varie Specie di *Risposta*, che c' insegna l' Arte, affinchè in certe

occasioni possa far uso di quelle, che saranno più adattate, e convenienti secondo le circostanze, che incontransi. Convien in oltre osservare, che quando il Compositore stabilisse, che la sua Fuga sia *Contraria*, è in libertà di prender quel Soggetto, a cui si adatti la Risposta *Contraria*, con isciegliere quella distanza tra la *Proposta*, e la *Risposta*, che li sia più comoda, e quella Corda, che più le convenga; per lo contrario, nel caso d' essere obbligato al Canto fermo, è forzato a uniformarsi con la Proposta, e la Risposta alla natura, e alla Cantilena dello stesso Canto fermo. Si conosce in fine, che l' Autore si è uniformato all' opinione di quelli, i quali vogliono che questa Antifona, perchè termina in *G sol re ut*, sia composta in parte del Secondo, e in parte dell' Ottavo Tuono, mentre dalla prima Casella fino al principio della terza, egli conduce il Contrappunto per le Corde del Secondo Tuono, e dal fine di questa Casella fino al termine dell' Antifona il Contrappunto è formato su le Corde dell' Ottavo Tuono.

Di Giovanni Navarro Spagnuolo.

Estrasto dal Salmo In exitu Israel *a quattro.*

Mon tes ex ul ta stis si cut a-
Mon tes ex ul ta stis si cut a-
Mon tes ex ul ta stis si cut a-
Mon tes ex ul ta stis si cut a-

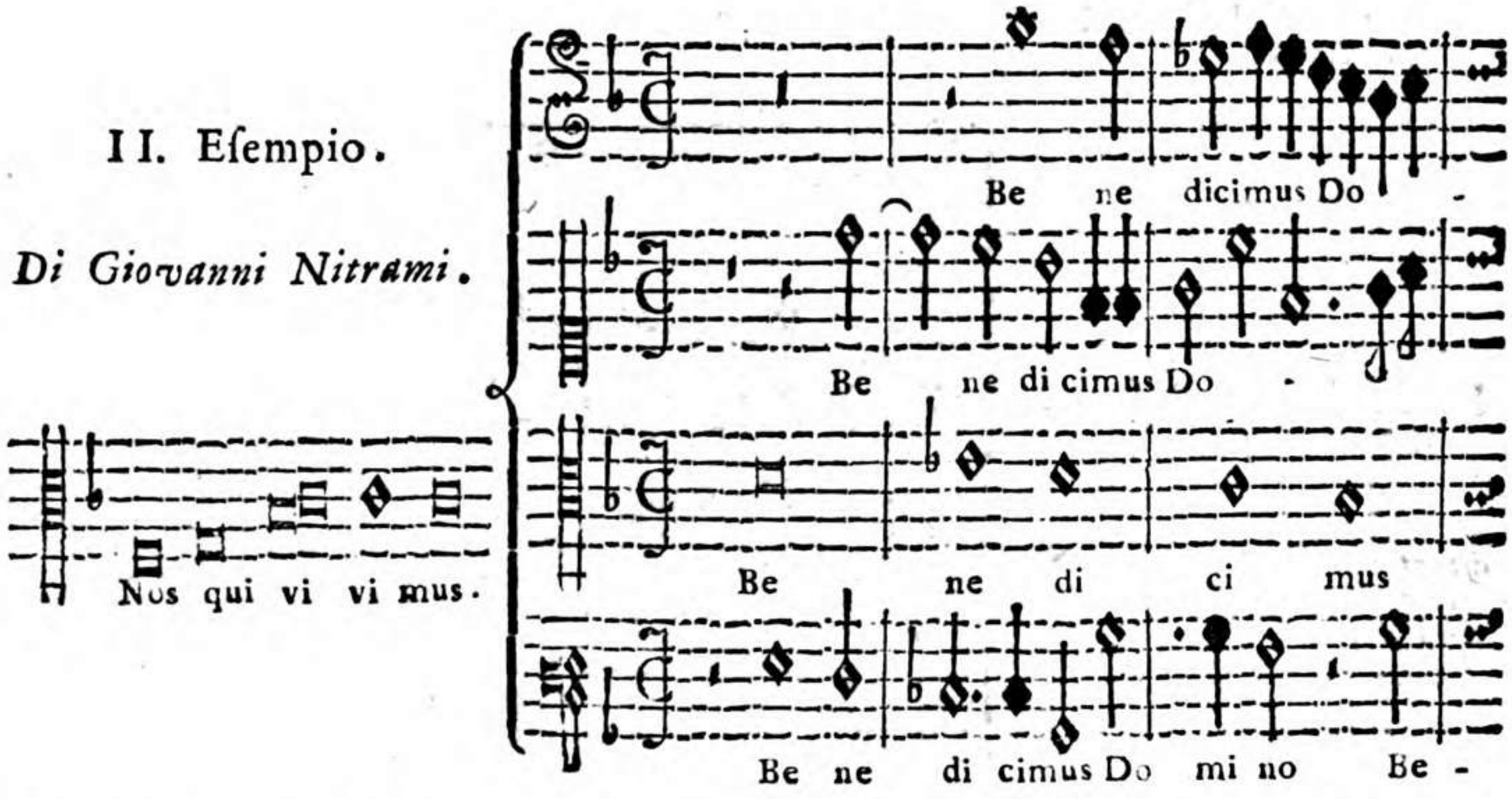
ri e tes & col les si cut a gni o vi um.
ri e tes & col les si cut agni o vi um.
ri e tes & col les sicut a gni o vi um.
ri e tes & col les sicut a gni o vi um.

Nella Composizione di questo Versetto potrà osservare il Giovine Compositore uno stile facile, e quasi simile al Contrappunto semplice di *Nota contra Nota*, col solo divario, che l'indicato Contrappunto non è composto, che di Figure di egual valore, e il presente Esempio (a imitazione delle Composizioni chiamate *Falso Bordone*, praticate nel Secolo XVI.) ammette la varietà delle Figure, e di raro qualche Dissonan-

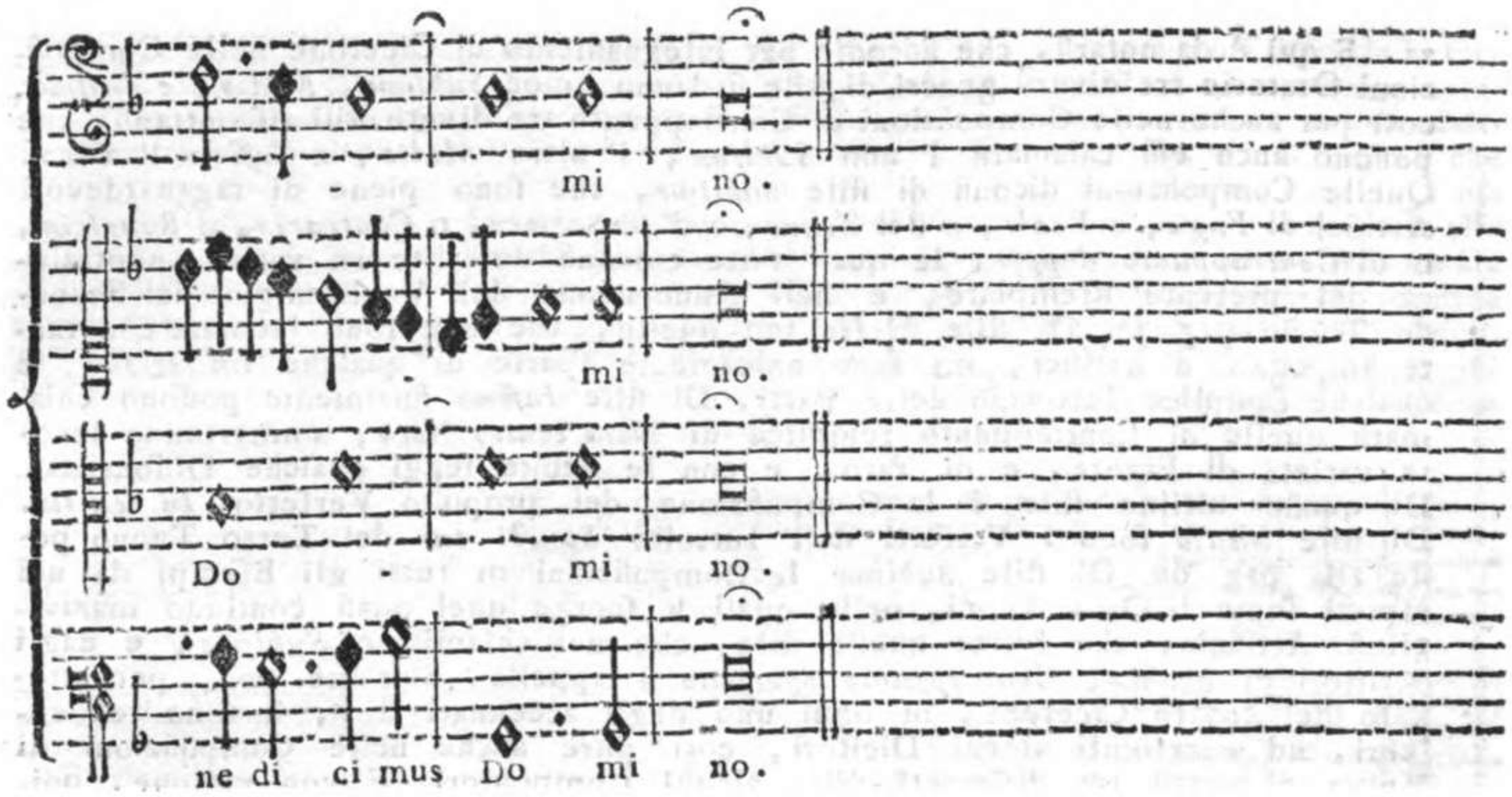
za. E quì è da notarsi, che siccome per insegnamento di Cicerone nelle Composizioni Oratorie tre diversi generi di stile si danno, cioè *Sublime*, *Medio*, *e Infimo*, così pur anche nelle Composizioni di Contrappunto tre diversi stili riscontransi, che possono anch' essi chiamarsi l' uno *Sublime*, l' altro *Medio*, e *Infimo* l' altro. Quelle Composizioni diconsi di stile *Sublime*, che sono piene di ragguardevoli Artificj di *Fuga*, o *Reale*, o del *Tuono*, o d' *Imitazione*, o *Contraria*, o *Rovescia*, o di *Contrappunto doppio*, le quali tutte trovansi descritte in varie Annotazioni del presente Esemplare, e nell' Annotazione del V. Esempio del Secondo Tuono pag. 33. Di stile *Medio* son quelle, che non sono lavorate con tanto impegno d' Artificj, ma sono unicamente sparse di qualche *Imitazione*, e qualche semplice intreccio delle Parti. Di stile *Infimo* finalmente possono chiamarsi quelle di Contrappunto semplice di *Nota contro Nota*, ammettendo ancora varietà di Figure, e di raro, e con le debite leggi qualche Dissonanza. Di questo ultimo stile è la Composizione del proposto Versetto *In exitu*. Di stile *Medio* sono i Versetti dell' Introito *Sancti tui* del Terzo Tuono posto alla pag. 60. Di stile *Sublime* le Composizioni di tutti gli Esempj da noi esposti sopra li Otto Tuoni, nelle quali si scorge quel quasi continuo maraviglioso Artificio, che forma questo stile, che noi chiamiamo *Sublime*, e dagli Scrittori di Musica, *Contrappunto osservato* si appella. Siccome poi, per attestato del lodato Cicerone, in ogni uno degli accennati stili, si sono resi celebri, ed eccellenti alcuni Dicitori, così pure anche nelle Composizioni di Musica di questi tre differenti stili, alcuni Compositori. E con ragione, poichè ognuno di questi stili è perfetto nel suo genere, e chi li possiede a perfezione egli è ben di dovere, che si abbia per Compositore perfetto, ed eccellente. Che poi ognuno degli anzidetti stili sia perfetto nel suo genere, lo prova la giusta collocazione degl' Intervalli, l' unione delle Parti, la debita disposizione delle Dissonanze, e la grata Melodia di ciascuna Parte, che necessariamente si deve trovare in ognuno di loro, e dalle quali tutte ne viene poi a formarsi un' *Armonia grata*, *e perfetta*.

II. Esempio.

Di Giovanni Nitrami.



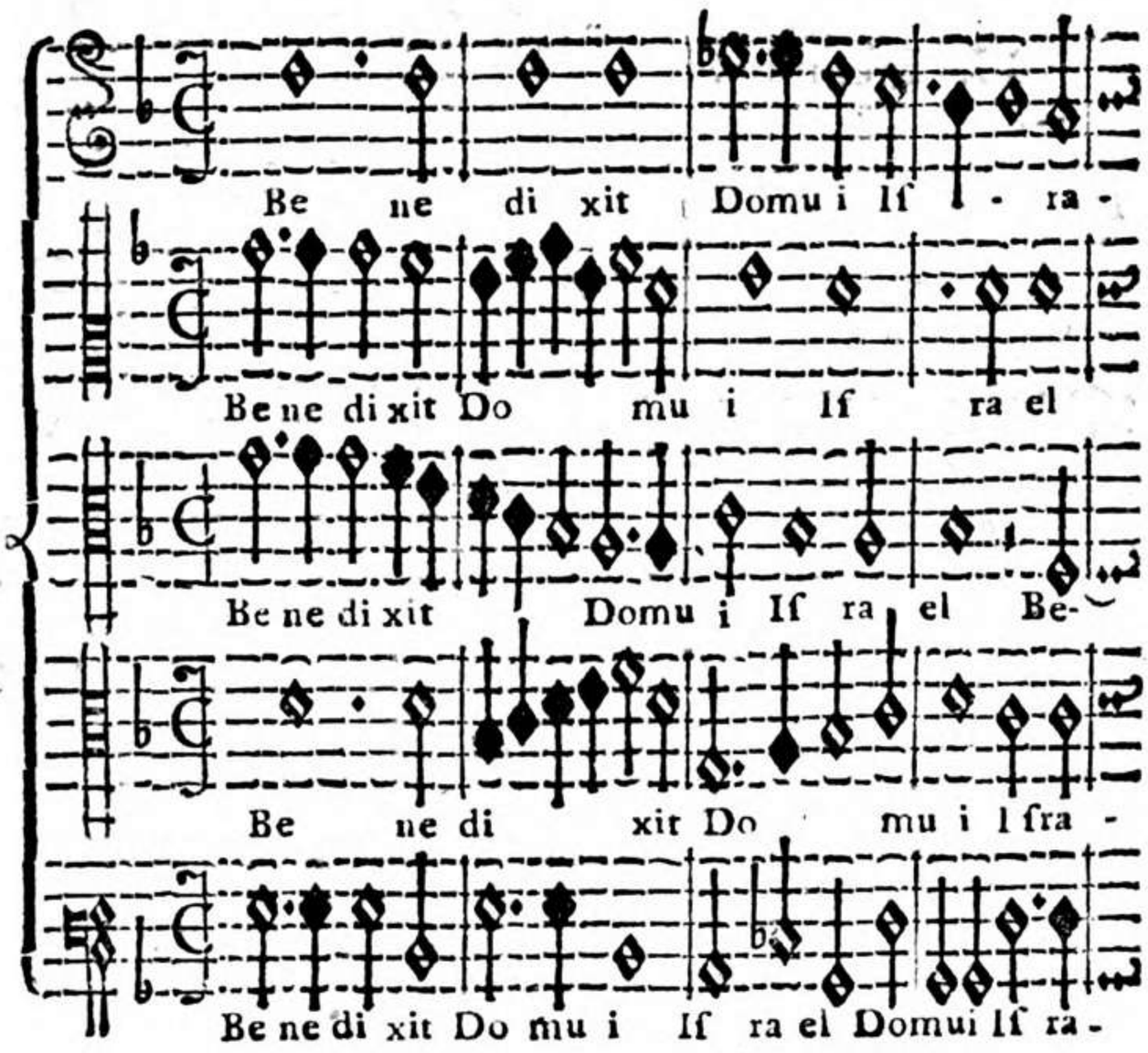
Ritrovasi quest' Antifona trasportata per b. molle alla Quarta di sopra a tenore di quanto si è avvertito parlando del Secondo Tuono alla pag. 17. Col dupplicare il valore della prima Figura, che è una Breve, quandocchè tutte le altre Figure sono Semibrevi, ha avuto campo l' Autore di formare una piccola Fuga, in cui alla Proposta del Basso in *G sol re ut* al Num. (1) risponde il Contralto al Num. (2) alla Quinta, e il Soprano al Num. (3) alla Decimaquinta. Alla brevità dell' Antifona, la quale non ha permesso di formare alcun' Artificio di Proposte, e Risposte di alcuno dei generi di Fuga, ha supplito l' Autore con l' unione, e movimento delle Parti, talche ha formato in



in riſtretto un' Armonia, che per ſe ſteſſa ha il ſuo pregio. E' piacciuto all' Autore, in luogo di terminare in *C ſol fà ut*, come termina il Canto fermo di queſt' Antifona traſportata per b. molle, di dar fine col Baſſo alla Quinta ſotto nella Corda di *F fà ut*. Tal arbitrio non ſarebbe da praticarſi, perchè qualunque Compoſizione deve ſempre terminare nella *Corda finale*, e *fondamentale* del Tuono di Canto fermo; ma ſiccome il Tuono di queſta Antifona, fra gli altri vocaboli, che le vengono dati, di già accennati nel Primo Tuono della Storia della Muſica, chiamaſi *Irregolare*, perchè termina fuori del Tuono, perciò non è da condannarſi l' Autore per eſſerſi preſo una tal licenza.

Di Bonifazio Paſquale Bologneſe.

Eſtratto dall' In exitu, *che trovaſi dal Libro dei Salmi a 5.*



Ritrovaſi compoſto queſto Verſetto di uno ſtile *Miſto*, che in parte partecipa del *Mediocre*, e in parte dell' *Infimo*. Riflettere deve il Giovine Compoſitore, come la

Parte

el Be ne di xit Do mu i A ron.

Be ne dixit Domu i A ron Domu i A ron.

ne di xit Do mu i Do mu i A - ron.

el Be ne di xit Domu i A - ron.

el Be ne di xit ÷ Do mu i A ron.

Parte fondamentale del Baſſo di queſto Verſetto per lo più procede per ſalti di Quinta, e di Quarta, o Aſcendenti, o Diſcendenti; e queſto modo di procedere ſerve di gran vantaggio, e comodo, a fine di dar campo al Compoſitore, acciò poſſa diſporre con ogni aggiuſtatezza le Parti del Contrappunto, e darle quel luogo, che ad ognuna conviene. Al contrario le ſuddette Parti Superiori procedono per movimenti per lo più di grado. Da ciò ne viene, che ciaſcuna delle Parti del Contrappunto devono avere il particolar loro carattere. Il Baſſo, oltre i Salti accennati di Quinta, e di Quarta, come anche di Seſta minore, non già maggiore, e di Ottava, come baſe, e fondamento delle altre Parti, proceder deve con paſſo più toſto lento, e grave. Il Soprano, come Parte Superiore, e acuta, e perciò più ſenſibile all' orecchio delle altre, proceder deve per movimenti vivaci, e ſolleciti. Il Contralto per movimenti minuti, e delicati. Il Tenore per movimenti alquanto ſerii, ma riſſoluti, ſtando però ſempre riſtretto, come più volte ſi è detto, entro i limiti, e la natura del Tuono. E in queſto modo le Parti ſoſtengono il vero, e diſtinto carattere di ciaſcheduna, come ſcherzevolmente laſciò ſcritto il Poeta Latino P. D. Teofilo Folengo in quel ſuo Poema giocoſo (Merlini Cocaii Macaronicor. lib. 20. Muſica).

Quattuor in voces poſthæc cantare comenzant.
Arripit ut gracili Sopranum voce Rubinus,
Falchetti firmum ſuſcepit bocca Tenorem,
Gorga tridans notulas prorumpit Cingaris Altum
Trat Contrabaſſum extrà calcanea Baldus.
- - - - - - - - -
Plus auſcultantum Sopranus captat orecchias.
Sed Tenor eſt vocum rector, vel guida tonorum.
Altus Apollineum carmen depingit & ornat
Baſſus alit voces, ingraſſat, firmat, & auget.

III. Esempio.

Di Giovanni Minarti.

Canon ad Subdiapason.

Be ne di ci mus Do mi no

Be ne di ci mus

Be ne di cimus Do - mi -

Desolutio.

Nos qui vi vi mus.

Be ne di ci mus Do -

Be ne di ci mus Do mi no be ne -

be ne di ci mus Do - mi no.

be ne di - cimus Do - mi no.

no be ne di ci mus Do - mi no.

mi no.

di - ci mus bene di cimus Do mi no.

Riesce facile, e naturale questo Canone all' Ottava sotto, perchè l' Autore ha saputo avvedutamente scegliere e la Specie del Canone adattata al Canto fermo, e il sito della Risposta, che senza impedimento, e con felicità si conduce fino al fine. Riporta ancora una riuscita felice la scelta de' Soggetti introdotti in esso, perchè formano questi una ben tessuta, e grata Armonìa.

E af-

E affinchè il Giovine Compositore possa persuadersi quanto l'Arte de' Canoni ricca, ed abbondante sia d'Artificj, porremmo sotto i di lui occhi altri modi, co' quali può formarsene qualche altro Canone di diversa Specie sopra il proposto Canto fermo.

I.

Resolutio.

Be ne di ci mus Do mi no.

Canon ad Sub-Diapason.

Be ne di ci mus Domino Domi no.

Canon ad Diapason.

Be ne di ci mus Do mi no Do mi no.

Resolutio.

Be ne di ci mus Domi no.

Accoppiato viene all' esposto primo Canone su le Note del Canto fermo all' Ottava sopra, l'altro all' Ottava sotto tra il Contralto, e il Basso, e da tal' unione ne viene formato nn *Canone doppio* per se stesso naturale, e vivace.

Canon ad Sub-Diapason Cancrizans seu Retrograditur: Qui post me venturus est, ante me factus est

II.

Conseguente.

no mi Do mus ci di ne Be. Do mi no.

Be ne di cimus Do mi no.

Antecedente.

Be ne di ci mus Do mi no.

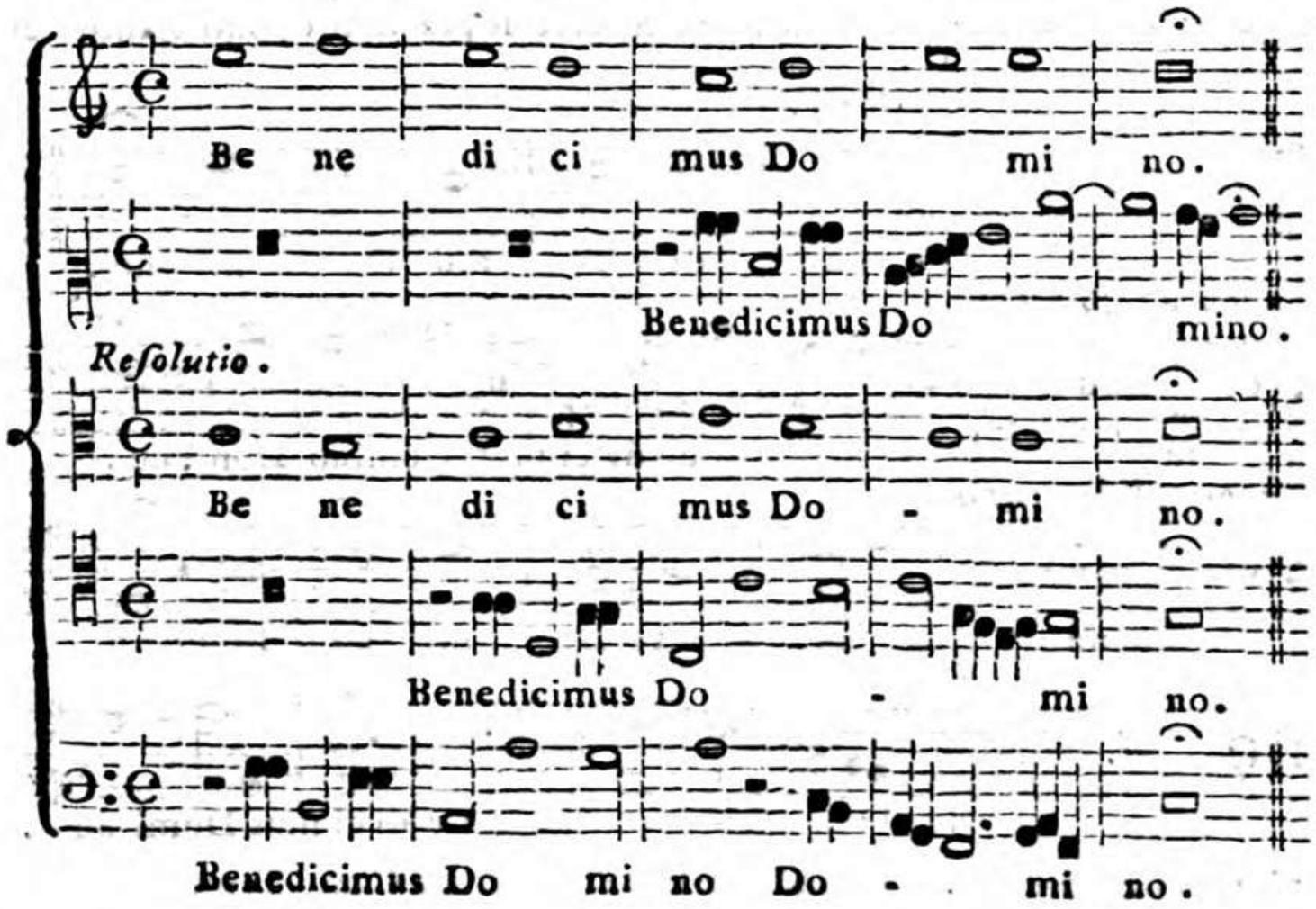
Be ne di ci mus Do mi no.

Be ne di ci mus Domi no.

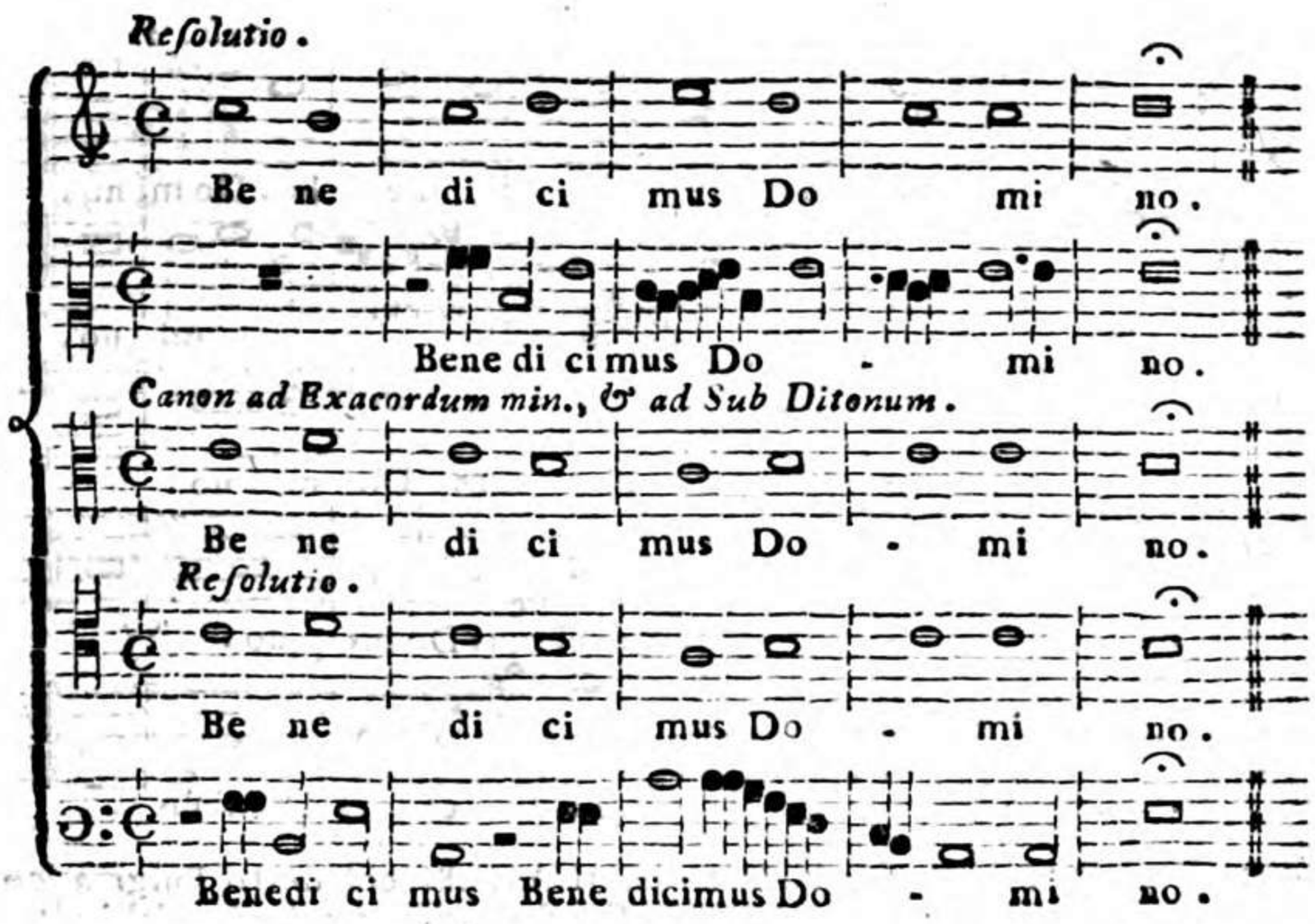
Questo Canone all' Ottava sotto fu chiamato dagli Antichi col detto Enigmatico *Cancrizans*, o pure *Retrograditur*, perchè il Conseguente comincia dall' ultima Nota dell' Antecedente, e prosegue all' indietro fino alla prima Nota (Herman. Finchius Pract. Music. lib. 3.), ad imitazione de' Granchi, de' quali Plinio (Histor. Natur. Lib. 9. Cap. 31. trad. di M. Lodovico Domenichi) così scrive: *Camminano all' indietro i Granchi quando hanno paura con l' istessa prontezza che vanno innanzi.* In oltre, a questo Canone viene applicato per modo d' Enigma il detto di S. Giovanni Battista sopra N. S. Gesù Cristo descritto nel Vangelo dell' Apostolo S. Giovanni (Cap. 1. v. 15.), per denotarci, che l' *Antecedente*, (cioè quella Parte, che forma la *Proposta*, e serve di Regola alla *Risposta*, o sia *Conseguente*), sebbene scritto posteriormente al *Conseguente*, è però anteriore, perchè da esso vien dedotta la *Risposta* del *Conseguente*.

Canon ad Sub-Diapente cum Ditono: Contraria contrariis curantur.

III.



IV.



Il proposto Canone ce ne dimostra al Num. III. un' altro non meno artificioso chiamato dagli Antichi coll' Enigma: *Contraria contrariis curantur*, col quale viene indicato, che il *Conseguente* risponde per moto contrario alla Decima sotto, con di più, che questa tal Risposta non è solamente *Contraria*, ma ancor *Rovescia*; perchè, come s' è accennato alla pag. 85., gl' Intervalli di Tuono, e Semituono si corrispondono vicendevolmente; ed in oltre trovasi in questo Canone un *Contrappunto doppio* della seconda Specie accennata alla pag. 35., perchè si cambia la *Proposta* all' Ottava sotto, e la *Risposta* all' Ottava sopra, coll' aggiungervi di più un' altra Risposta del Tenore alla Terza sotto, come riscontrasi al Num. IV.

Reso-

V.

Resolutio. (2)

Be ne di ci mus Do mi no.

Be ne di cimus Domino Benedi ci mus Do mino.

Canon ad Diapente.

(1)

Be ne di ci mus Do mi no.

Benedicimus Do mi no.

Bene di cimus Domino Benedicimus Domino.

Be nedi ci mus Do - mi no Be nedicimus Do mi no.

Rilevasi da questo Canone, come la *Proposta* al Num. (1), che vien formata dal Canto fermo, è composta nella *Proprietà di Natura*, e la *Risposta* al Num. (2) nella *Proprietà di B quadro*, per cui viene a formarsi l'unione de' due diversi modi accennati, nei quali trovasi scritta quest' Antifona. Gli Attacchi delle altre quattro Parti, anche repplicati in varie guise, compongono un tutto insieme, benchè ristretto, di qualche valore.

Di Adriano VVillaert.

Estratto dal Salmo In exitu Israel V. 12.

Ar -

Si - mu la cra gen ti um

Si mu la cra gen ti um

Si mu la cra gen ti um

Contuttochè questo Versetto sia di Salmo spezzato, e lungo, e perciò, come abbiamo detto alla pag. 204. 205. non solito a comporsi di stile *Sublime*, o *Medio*, ma piuttosto d' *Infimo*, e *Breve* eccettuatone però il Cantico *Magnificat*, che sempre è stato composto su 'l *Sublime* per le ragioni addotte alla pag. 22.); ciò non ostante ritrovasi composto fra lo stile *Medio*, ed il *Sublime*, e partecipante più tosto di questo, che di quello. Per la qual cosa spinti siamo dalla esattezza, e singolar con-

gentum & a - urum argentum & a - urum o -

argentum & a - u rum o - pe ra o - pe-

argentum & au rum argentum & au rum o -

argentum & au rum o - pe -

- pe ra ma nu um ho - mi num.

ra ma nuum homi num ho mi num.

- pe ra manuum hominum ho - mi num.

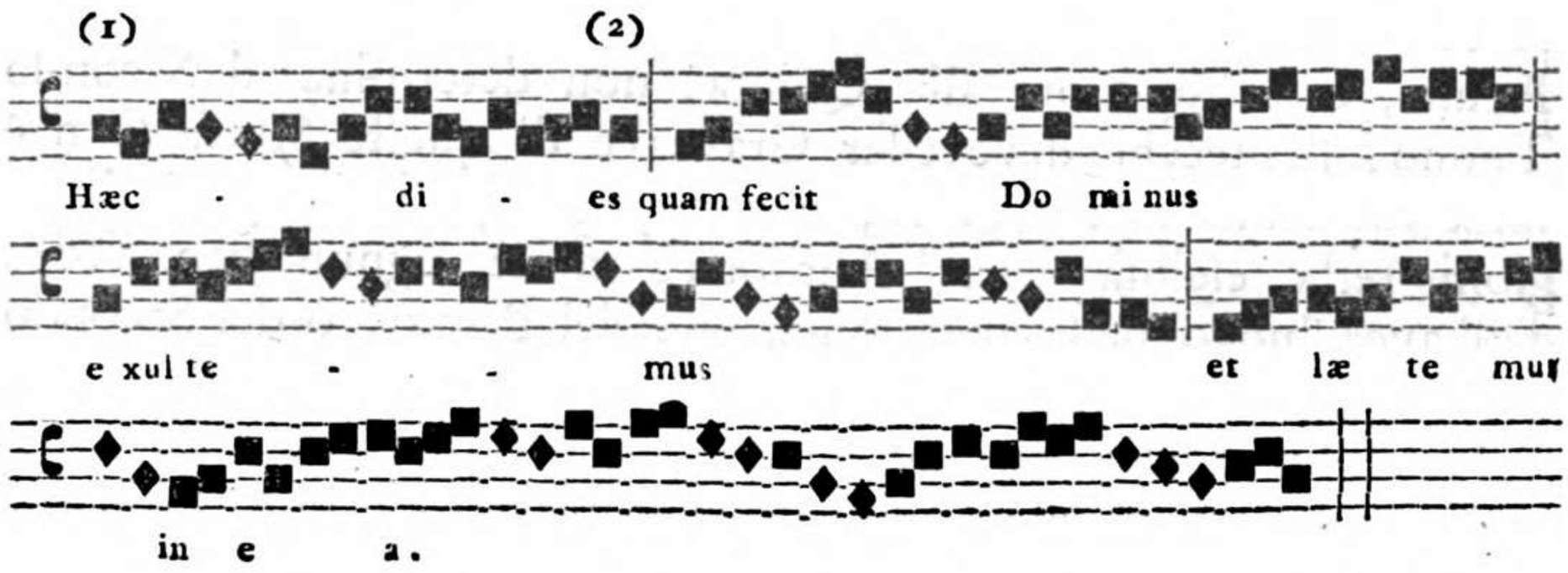
ra ma nu um ma nu um homi num.

dotta di questa Composizione a concorrere nel giusto sentimento del Zarlino, il quale lasciò scritto del suo Maestro (Supplim. Music. Lib. 8. Cap. 13.) *M. Adriano* (Willaert), *quando egli compone, mette ogni suo studio & ogni sua industria, & pensa & studia molto bene quello, che abbia da fare, avanti che dia fine & mandi in luce una sua composizione: il perchè non per altro, che per questo è riputato il Primo de' nostri tempi.* E nel Proemio delle Instit. Harmon. pag. 2. Ediz. del 1573. aggiunge: *Adriano Vuillaert, veramente uno de' più rari, che habbia esercitato la prattica della Musica... & ritrovandovi infiniti errori, cominciò a levargli, & à ridurla verso quell' honore & dignità, che già ella riteneva, & che ragionevolmente doveria ritenere.*

DEL

DEL TUONO DELL' ANTIFONA *Haec dies*, &c.

NOn minori difficoltà incontransi in istabilire di qual Tuono sia l' Antifona: *Hæc dies*, che la Chiesa Cattolica Romana canta nella Solennità di Pasqua; di quelle incontrate siansi in fissare il Tuono dell' altra antecedente: *Nos qui vivimus*. Ne esporremmo il Canto fermo di essa, affinchè col farne l' analisi, possiamo scoprire a quale degli Otto Tuoni possa determinarsi.

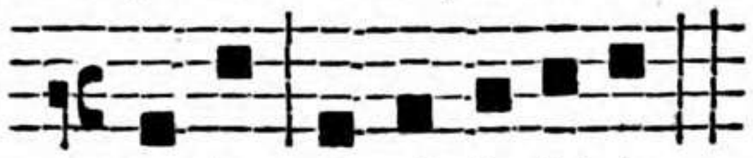


Ha il suo principio quest' Antifona, così pure il di lei fine, in *A la mi re*. Del principio non occorre farne menzione, perchè, come si è dimostrato, ognuno degli Otto Tuoni ha il suo principio in varie Corde, nè dal principio si desume qual sia il Tuono, stantecchè, alcune Cantilene degli altri Tuoni, fuori del Terzo, hanno il principio in *A la mi re*. La sola Corda Finale dunque è quella, che determina il Tuono. Ma siccome la Finale di questa Antifona è *A la mi re*, la qual Corda non è tale di alcuno degli Otto Tuoni, quindi, per istabilire il di lei Tuono, converrà ricercare, se questa Corda sia *Confinale*, o pure se il Tuono sia trasportato. Non potiamo determinare, che questa Corda, (a tenore di quanto si è dimostrato alla pag. 201.) sia *Confinale*, nè del Primo, nè del Secondo Tuono, perchè niun' indizio, niun contrassegno ritrovasi, per cui possa stabilirsi di uno dei due accennati Tuoni. In fatti, la Corda di *D la sol re*, sopra di

cui

cui ſono fondati amendue, non mai ſi ſcorge in queſt' Antifona, e ne meno ritrovaſi incompoſta, o compoſta la *Specie*

Incompoſta. Compoſta.

della Quinta, che è  abbenchè s' in-

re, la, re, mi, fa, ſol, la.

contri la Specie della Quarta compoſta  ciò non

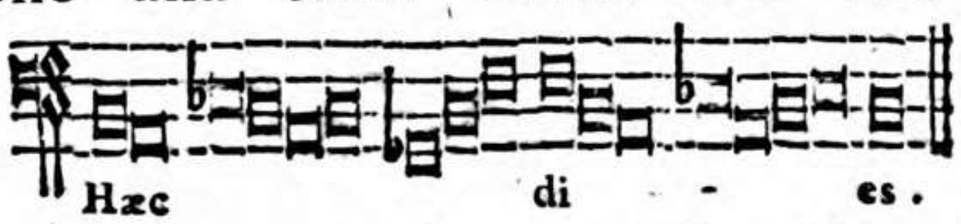
re mi fa ſol.

baſta per iſtabilire, che la preſente Cantilena ſia del Primo Tuono, perchè la *Specie* della Quinta è quella, che aſſolutamente è neceſſaria per ſtatuire qualunque Tuono, ſingolarmente Autentico. In oltre la *Specie* di Quarta accennata, perchè Acuta, cioè Superiore alla Quinta, non determina il Secondo Tuono, ſtantecchè deve eſſer Grave; e di queſte *Specie* ſe n' è fatta menzione alla pag. 2., e alla pag. 17. ſicchè per tali ragioni reſta eſcluſa queſt' Antifona, come ognun ben vede, dall' aver luogo nella determinazione del Primo, o del Secondo Tuono.

Nei Libri Eccleſiaſtici antichi, come ſi è dimoſtrato alla pag. 196., trovanſi alcune Cantilene traſportate da una *Proprietà* ad un' altra, cioè, o alla Quinta, o alla Quarta ſotto, o ſopra. Tra queſte aſſeriſce il Zarlino (1) d' aver veduta l' *Ave Maria*; ed io tengo ſotto gli occhi l' Inno *Pange lingua*, gl' Introiti *Clamaverunt* dei Martiri, e *Terribilis* della Dedicazione della Chieſa; le quali Cantilene da *D la ſol re* vengono traſportate una Quinta ſopra, o una Quarta ſotto in *A la mi re*. Ritrovaſi ben' anche l' Introito *Os juſti* da *F fa ut* traſportato una Quinta ſopra in *C ſol fa ut*, e v' è luogo a credere, che molte altre Cantilene, le quali nei Libri Corali de' noſtri tempi veggonſi notate in *A la mi re*, ſiano ſtate traſportate dal Grave all' Acuto, o alla Quarta, o alla Quinta, come ſono alcuni Verſetti della Meſſa del giorno di Paſqua, della Feria Seconda, Terza, Quarta, Quinta, Seſta . . . . , e così pure il Graduale con il ſeguente Verſetto della Meſſa de' Morti. Ciò poſto, ſi rileva eſſer veriſſimile, che

(1) *Inſtit. Harmon. P. 4. Cap. 26. Ediz. del 1558., e 1568., e Cap. 28. delle Ediz. poſter.*

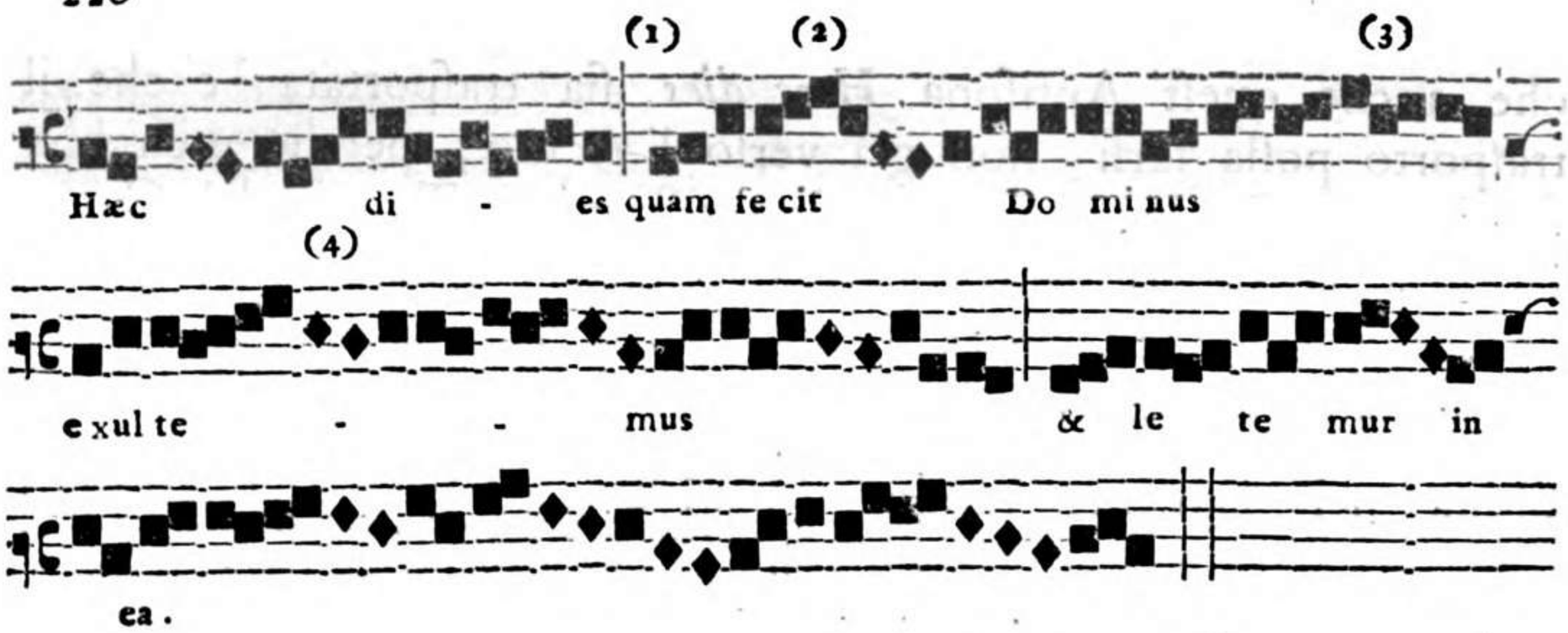
che anche queſt' Antifona *Hæc dies* ſia traſportata, e che il traſporto poſſa farſi, non già verſo l' Acuto, perchè uſcirebbe fuori delle Corde, in cui ſtanno riſtretti i Tuoni del Canto fermo, ma più toſto verſo il Grave alla Quarta ſotto, anzi che alla Quinta; perchè nel traſporto alla Quinta, ſaremo forzati ad aſſegnare il b. molle alla terza Corda dell' Antifona nel ſeguente modo:



e conſeguentemente alla ſettima Nota; onde ne naſcerebbero due inconvenienti, l' uno della Quarta alterata, l' altro del Tritono, i quali Intervalli, eſſendo roveſci l' uno dell' altro, come ſi è accennato alla pag. 107., ugualmente ſono aſpri all' udito, e difficoltoſi da intonarſi; oltre ad un' altro diſordine, il quale ne ſeguirebbe, cioè, che aſſegnando il b. molle alla terza Nota, ſi eſcirebbe fuori del Genere Diatonico, che è l' unico Genere, in cui, ſecondo tutti i primi Maeſtri, è compoſto il Canto fermo. Qualunque traſporto poi nel Canto fermo conſiſte in mutare una Cantilena, non ſolo da un Tuono in un' altro, ma ancora da una *Proprietà* in un' altra, purchè gl' Intervalli, e le Sillabe corriſpondino tanto nell' una, che nell' altra *Proprietà*, acciocchè non eſcano fuori del ſuddetto Genere Diatonico. Nella quì ſopra deſcritta Antifona dal Num. (1), ſino al Num. (2), deve cantarſi per la *Proprietà* di b. molle grave, affinchè venga evitato il Tritono, come ci dimoſtra il ſeguente Eſempio:

Quindi traſportando noi queſto pezzo nella *Proprietà di Natura Grave*, vediamo eſattamente corriſpondere gl' Intervalli, e le Sillabe dell' una, e dell' altra *Proprietà*. Da tal traſporto viene queſt' Antifona a ſtabilirſi nelle Corde del Quarto Tuono. E per prova di ciò eſporremmo tutta l' Antifona alla Quarta ſotto, la quale paragonata con altre Cantilene di Canto fermo del Quarto Tuono, verremmo a comprovare, che queſt' Antifona *Hæc dies* poſſa dichiararſi del Quarto Tuono traſportato.

Con-

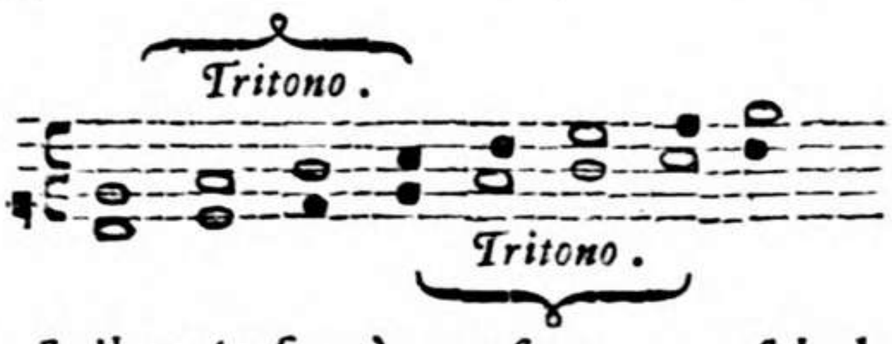


Confrontisi questa trasportata Antifona con gl' Introiti, Responsorj, ed altre Cantilene del Quarto Tuono, e si conoscerà la corrispondenza, che passa tra quella in *A la mi re*, e questa in *E la mi*. In questa riscontrasi la Quinta del Quarto Tuono composta in alcuni luoghi, e specialmente dal Num. (1) sino al Num. (2); e non ostante che al Num. (3), e al Num. (4), per evitare il Tritono, succeda d' esser forzati in alcun luogo ad usare alla Corda di *B fa b mi* il b. molle, allo sforzo del quale nello stesso luogo non s' è costretto nell' Antifona scritta in *A la mi re*, per esser diversa la posizione delle Sillabe (*), e per cagione del passaggio da una *Proprietà* ad un' altra; ciò però non impedisse, che l' Antifona non possa trasportarsi nel Quarto Tuono; perchè, com' è noto ai Maestri di Canto fermo, il b. molle è Accidente, che viene usato secondo le circostanze, e obbliga i Cantori a servirsene in varj luoghi de' citati Introiti, Responsorj, &c., a fine di sfuggire il Tritono, come si è dimostrato nel Primo Tomo della Storia della Musica nella Dissertazione prima pag. 124. 125.

(*) Le due seguenti Scale ci dimostrano quanto occorre nel trasporto di questa Cantilena da un Tuono ad un' altro.

I. Estensione delle Corde dell' Antifona scritta nel Tuono di *A la mi re*.

II. Estensione delle Corde dell' Antifona scritta nel Quarto Tuono.



Dalla varia collocazione del Semituono facilmente si può conoscere, non solo la diversa posizione delle Sillabe, ma ancora del Tritono; e per evitarlo, quando debbasi far uso del b. molle alla Corda *B fa b mi*.

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta Min. Conv.

Quam fecit Do -

Quam fe cit

Quam fecit Do - mi nus hæc di -

Hæc di es. Quam fe cit

mi nus hæc di es quam fe cit Do mi nus quam fe cit Do -

Do mi nus ÷ quam fe cit

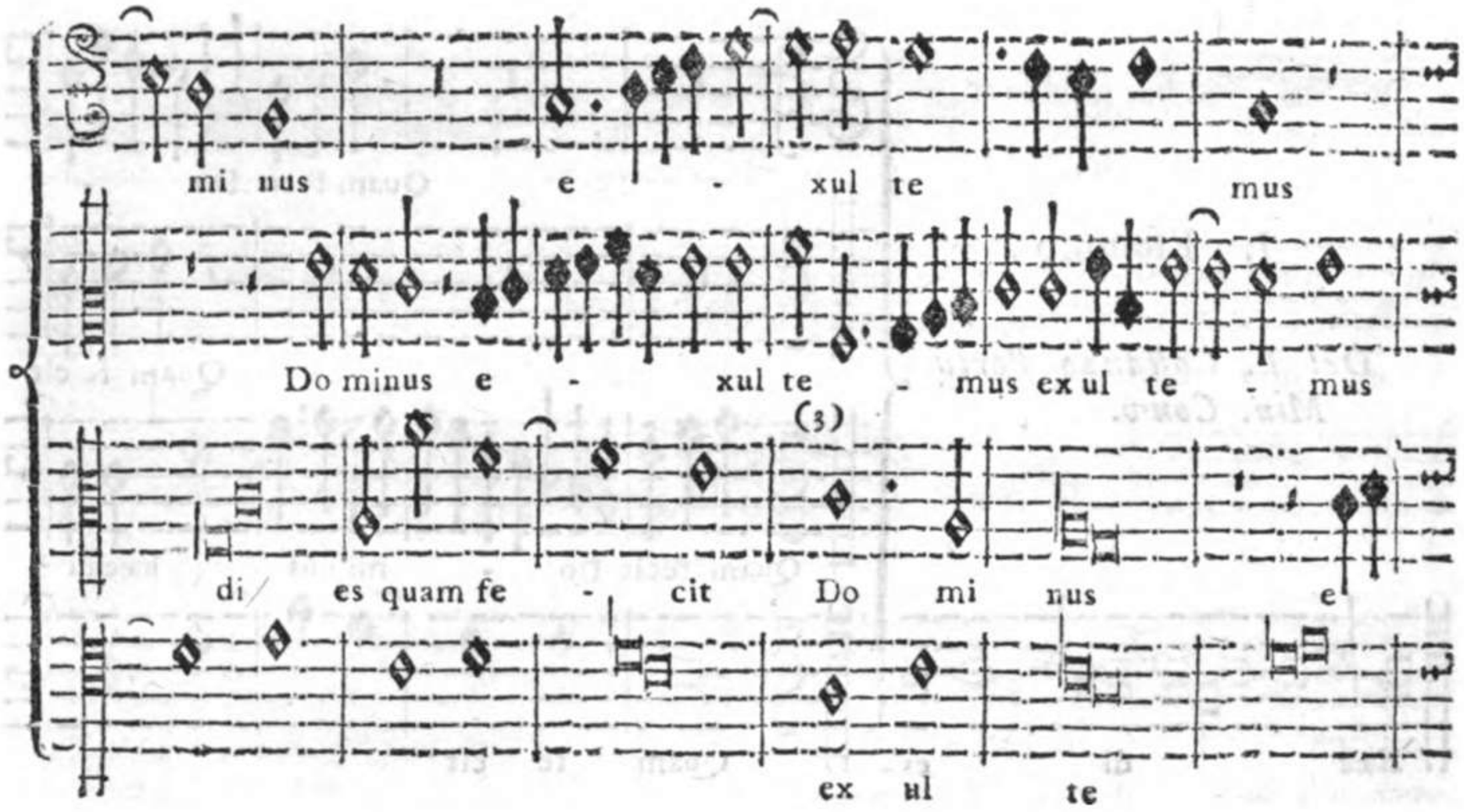
(2)

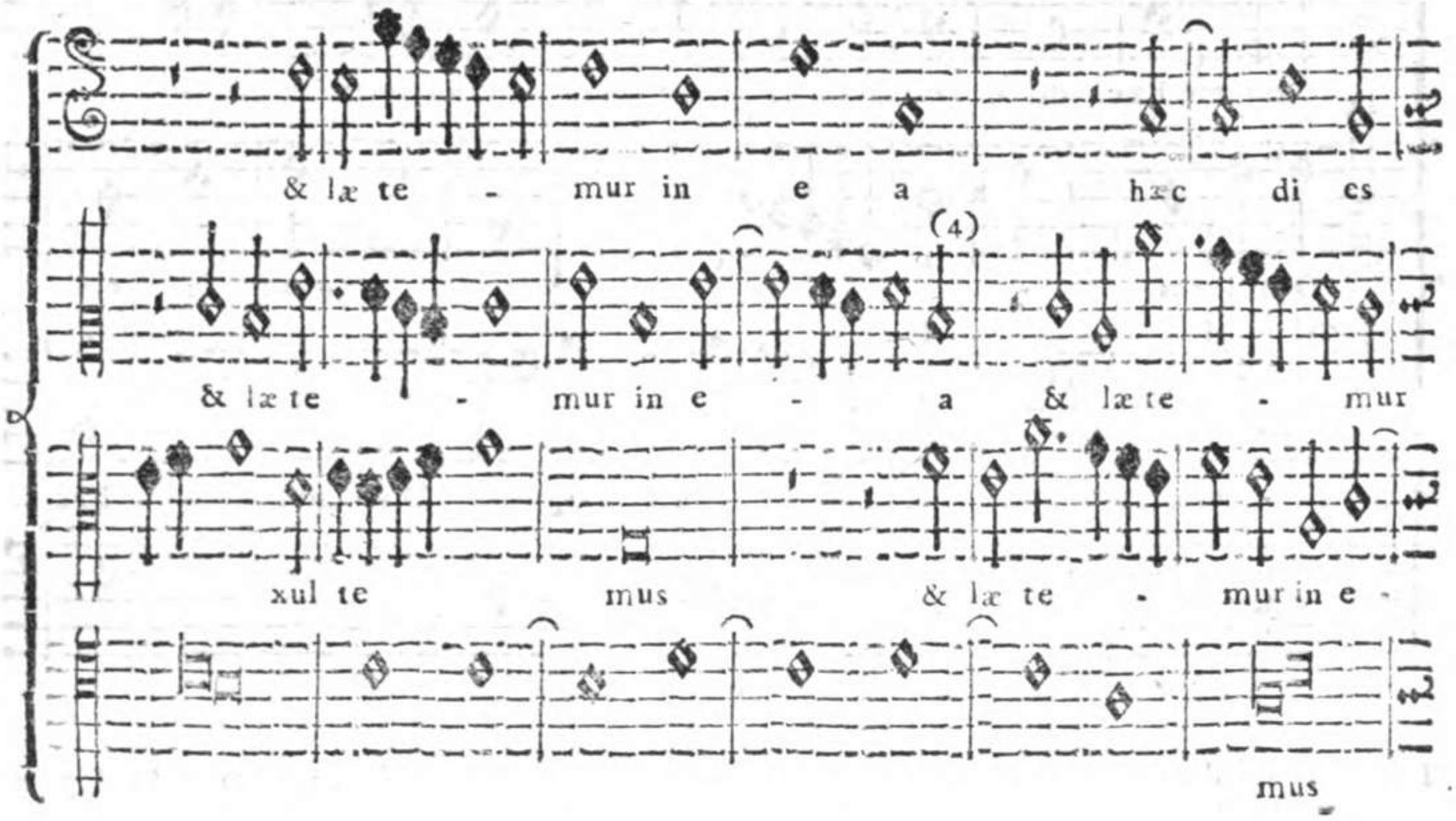
- es quam fe cit ÷ Do mi nus hæc

(1) Do mi nus

L' estensione del Canto di quest' Antifona ha obbligato il Compositore a tener su 'l principio alquanto dittanti l' uno dall' altro i Soggetti delle varie Proposte, per dar campo al Canto fermo di proseguire il lungo corso delle Note, delle quali è composto. Per non recar noja in tanta estensione col proporre un solo Soggetto, e di un solo genere di Fuga, ne va introducendo l' Autore altri parecchj, alcuni pochi *Reali*, altri, e più frequenti d' *Imitazione*, ora di soli *Intervalli*, ora di sole *Sillabe*, o sole *Figure*, i quali mischiati fra di loro, conducono lodevolmente fino al fine questa Composizione.

Non sarà inutile al Giovine Compositore il porle sotto gli occhi con più chiaro lume, in che consista nella Musica a Cappella, e su 'l Canto fermo lo *Stile sublime* quì sopra accennato. Oltre quanto è stato ivi dichiarato intorno questo *Stile*, varie sono le *Qualità*, delle quali vien composto, che, come principali, ridurremmo a tre. La prima si è l' *Unione delle Parti*, che fra di loro stanno congiunte, e ristrette, come per esempio al Num. (1), in cui vedesi, come il Tenore risolve la legatura





del *Semplice* Intervallo di Quarta risoluta in Terza; il Contralto ritrovasi in Ottava; e il Soprano in Duodecima, o sia Quinta *composta*. La seconda *Qualità* consiste, che le Parti, oltre il formare ciascuna di loro in particolare una naturale, facile, e grata Melodia propria dello *Stile a Cappella*, campeggiano, e ognuna d' esse si estende entro il corso almeno d' un' Ottava. La terza Qualità è, che le Parti con la loro estensione vengono qualche volta a innestarsi fra di loro, talche, il Tenore, e il Basso si cambiano fra loro, occupando l' uno il luogo dell' altro; così pure il Contralto col Tenore; e il Soprano col Contralto, come riscontrasi ai Num. (2). (3), (4), e altrove. Da queste esposte *Qualità*, oltre le comuni agli altri due *Stili*, viene a formarsi lo *Stile* da noi chiamato *Sublime*.

quam fe cit Do mi nus hæc di es quam fe cit

in e a hæc di es quam fe - cit

- a hæc di es quam fe - cit Domi nus

Do mi nus quam fe cit Do mi nus ex ul te -

Do - mi nus quam fecit Do mi nus ex -

quam fe - cit quam fe cit Do mi nus

& læ te -

mus & læ te mur

ul te - mus & læ te - mur & læ te mur in e -

ex ul te mus

mur in e - a

in e a ex ul te - mus -

a ex ul te mus & læ - te mur & læ

& læ te - mur in e - a ex ul te - mur & læ te -

a. - - -

& læ te - mur in

te mur in e - a ex ul te

mur in e - a ex -

- - - -

e a & læ te mur in e - a.

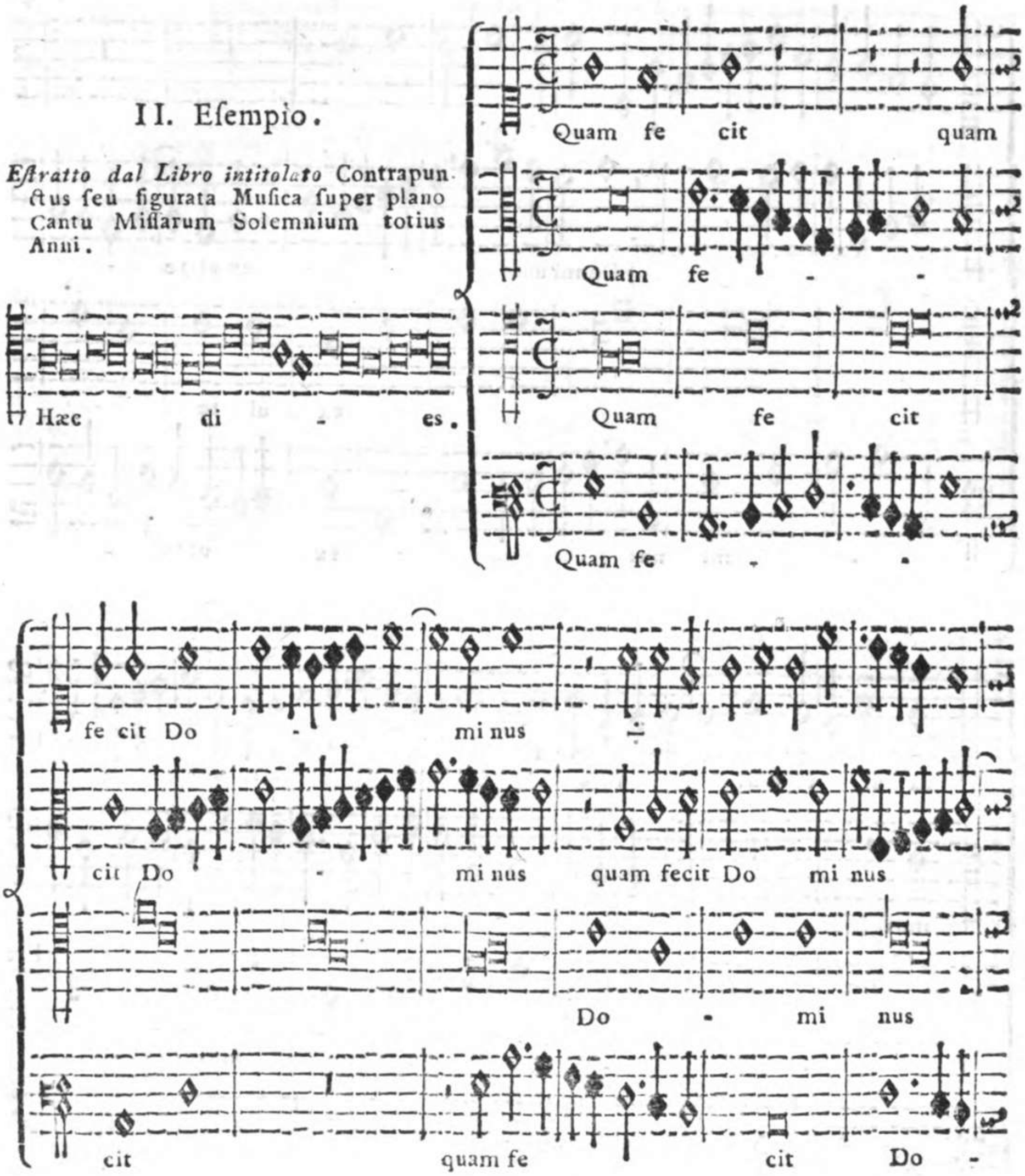
mus & læ te - mur in e a.

ul te mus & læ te - mur in e a.

- -

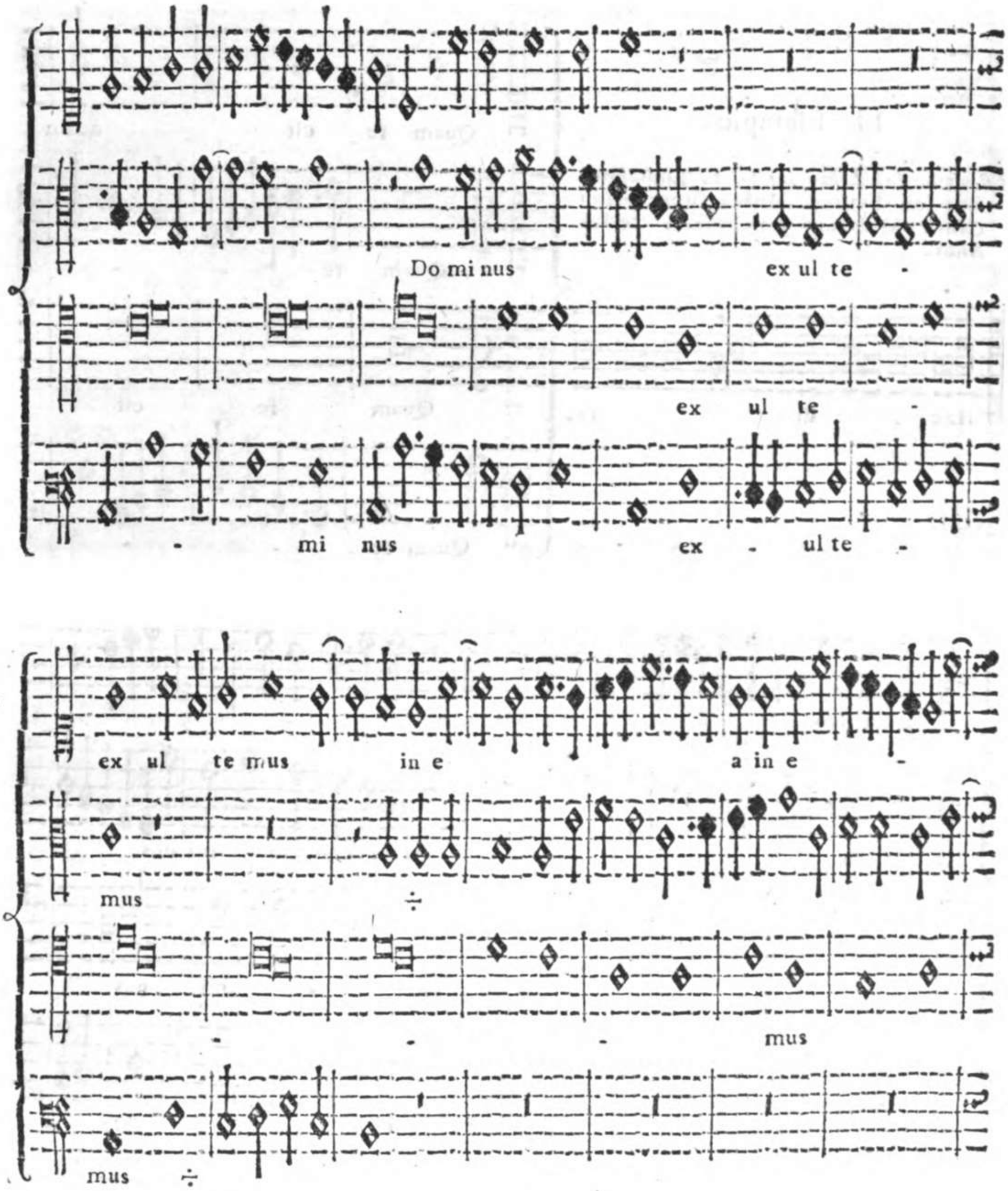
II. Esempio.

Estratto dal Libro intitolato Contrapunctus seu figurata Musica super plano Cantu Missarum Solemnium totius Anni.



Oltre alle qualità descritte nell' antecedente Esempio, piacemi d' indicarne un' altra, che serve di grande ornamento a questo *Stile Sublime*. Nasce questa dalla diversità, e dal vario movimento delle Figure; e consiste non solo nel Contrapporre, o alcune Figure di minor valore ad un' altra di maggiore, o una sola Figura col Punto segnata ad un' altra, ma ancora nel *Sincopare* qualche Figura col mezzo della legatura. In virtù perciò di sì fatto lavoro viene a formarsi un certo *Ripercuotimento*, che reca all' udito un singolar piacere, e diletto: ed è uno de' più distinti pregi delle Composizioni a Cappella. Da questo Esempio con maggior chiarezza rilevar potrassi quanto ho ora esposto. Ritrovasi al Num. (1) nel Soprano la Minima nel principio del battere legata con una consimile del fine del levare della Casella antecedente, la qual Minima formando Quarta col Basso risolve in Terza; il Tenore al

Num. (2)



Num. (2) col Canto fermo una Semibreve, nel tempo che il Baſſo al Num. (3), dopo la Pauſa di Minima rientra con una Figura di Minima; e il Contralto al Num. (4) con Minima puntata, ed una Semiminima ripercuote le altre Figure. Altro diverſo movimento riſcontraſi nel levare di queſta Caſella, in cui il Soprano, e il Tenore ſoſtengono una Semibreve per ciaſcheduno, ed il Baſſo contrappone ad ambedue una Minima puntata, che in fine ripercuote dopo il Punto con una Semiminima: altro diverſo contrappoſto, forma pur anche il Contralto con due Semiminime, e poſcia con una Minima. Da queſto Eſempio potrà meglio il Giovine Compoſitore rilevarne moltiſſimi altri ſparſi nel preſente Eſemplare.

a & læ te - mur

ex - ul temus

& læ -

& læ te mur in e a &

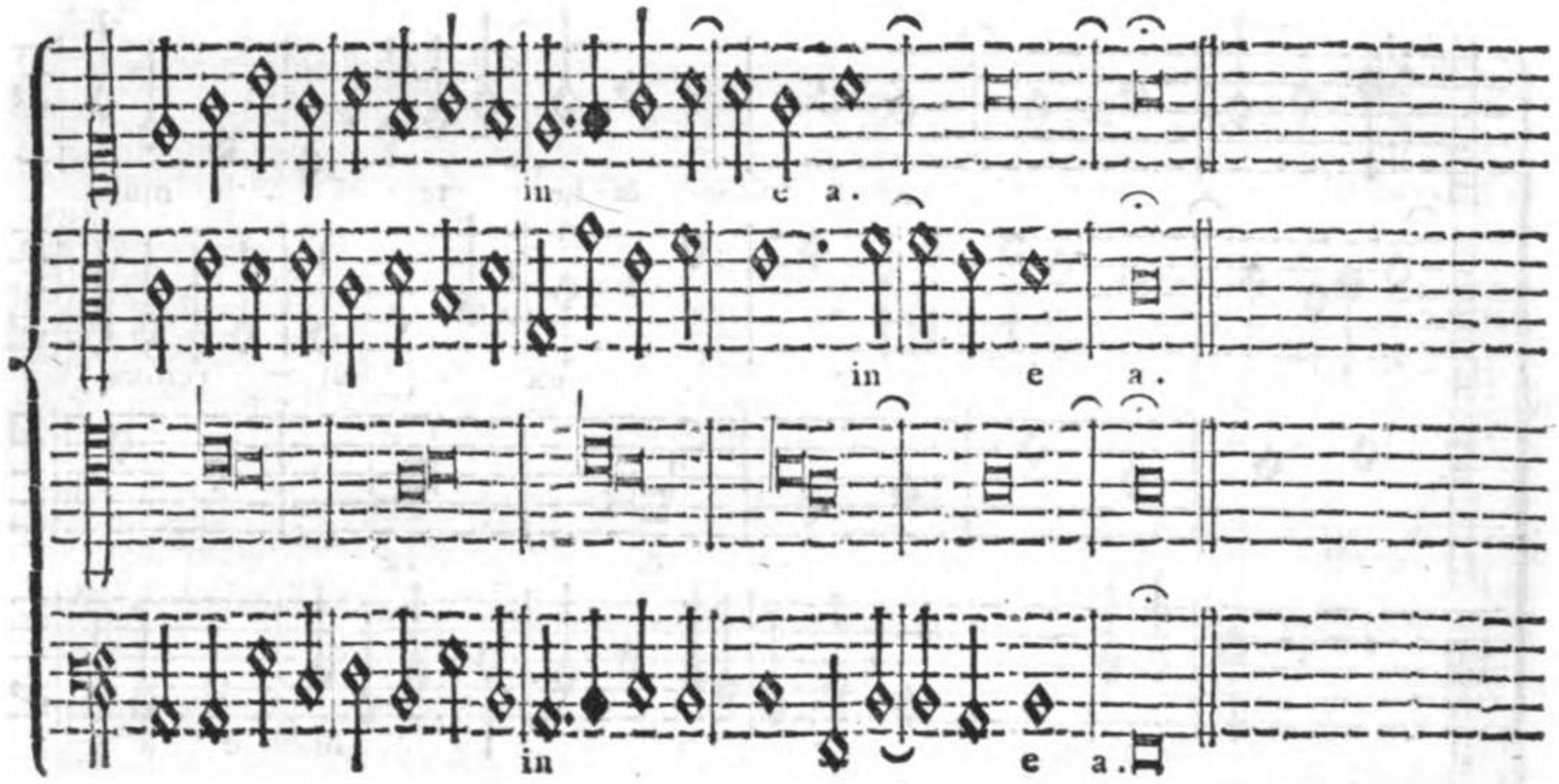
& læ te mur in e a & læ - temur in

te mur in e - a

læ te mur in e a -

a

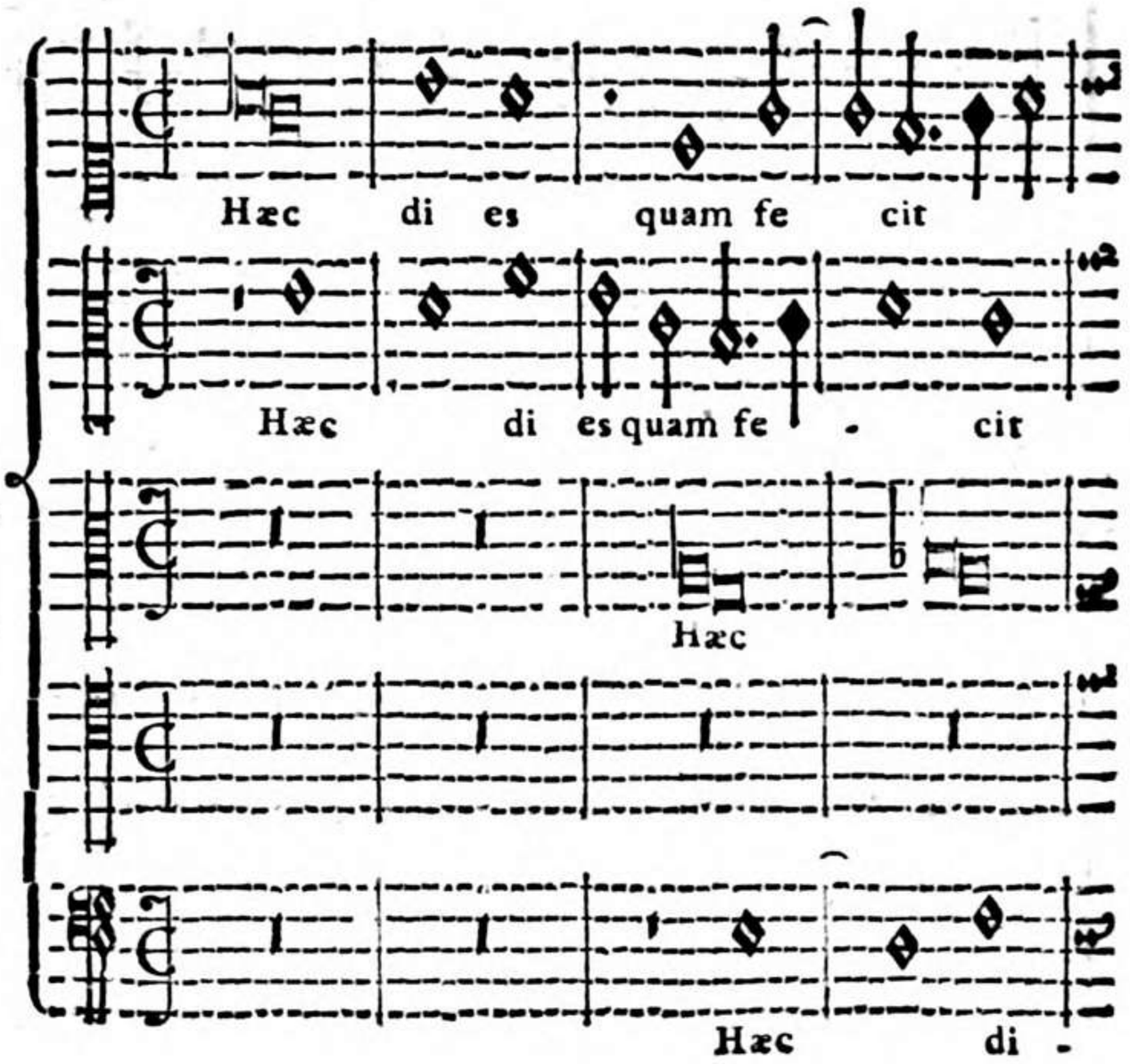
in e a



III. Esempio.

Di Gio: Battista Corvo.

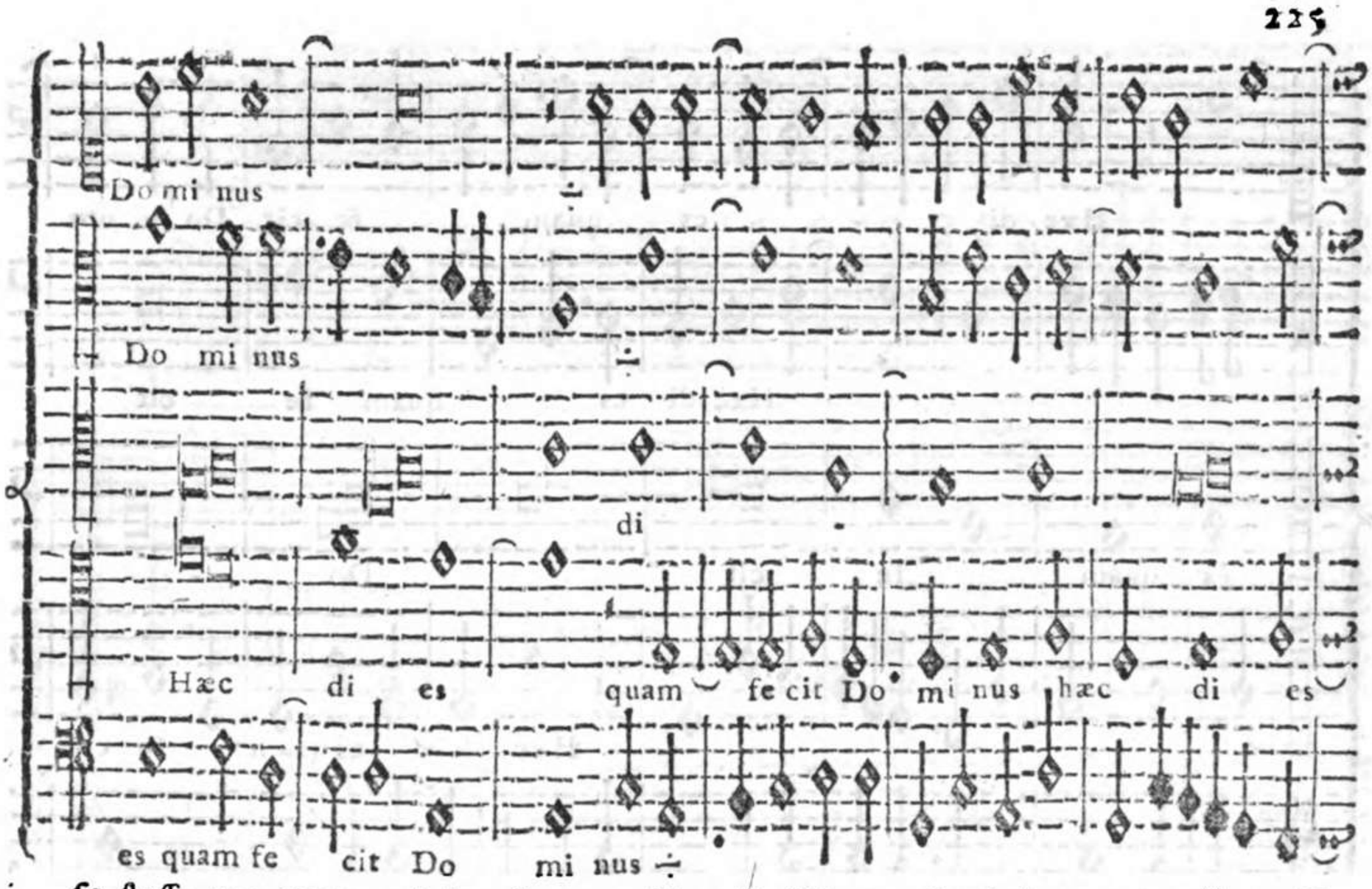
Estratto dal primo Libro de' Mottetti a 5. Voci.



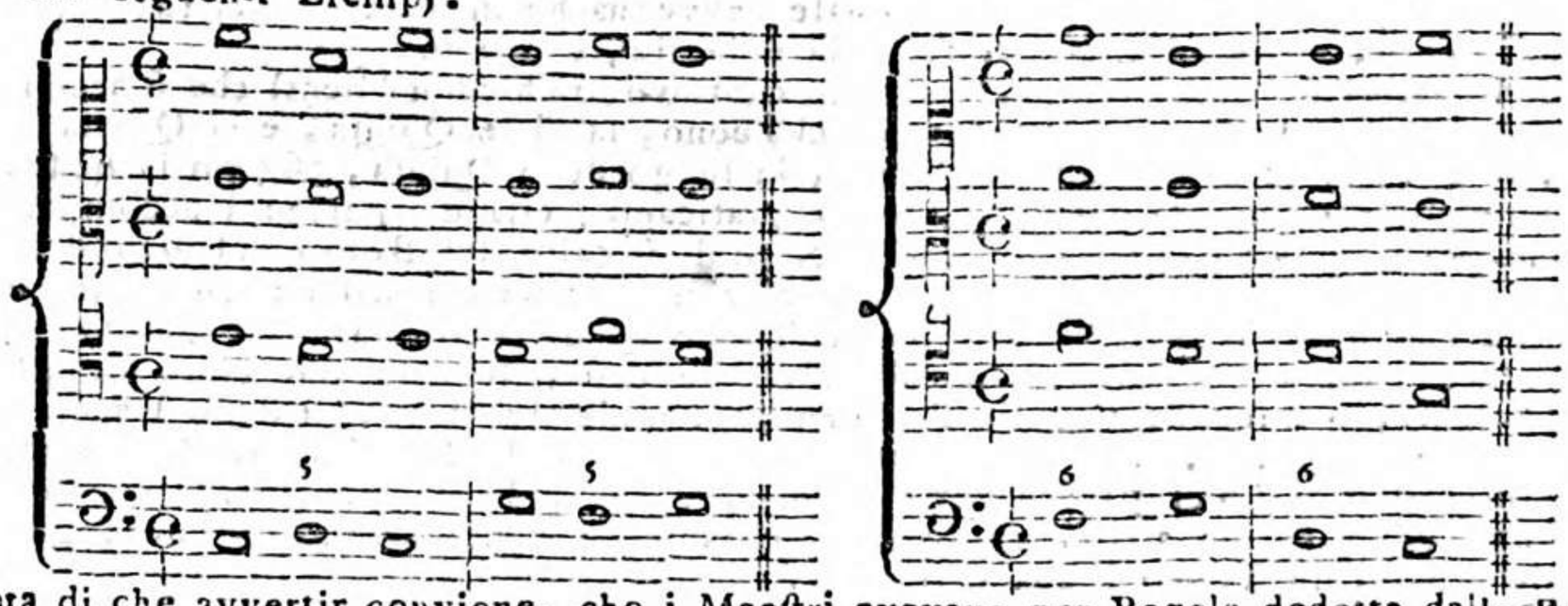
Le prime quattro Note del Canto fermo di questo Esempio servono all' Autore di Soggetto per formarne una Fuga a cinque Voci, rispondendo in *E la mi* alla Proposta del Soprano, che è in *A la mi re*. Da queste risposte in *E la mi* viene a comprovarsi quanto abbiamo esposto nell' antecedente Esempio, cioè esser più verisimile il trasporto dell' Antifona alla Quarta sotto, che alla Quinta, e conseguentemente potersi stabilire, che sia del Quarto Tuono trasportato alla Quarta sopra.

Prima di dar fine al presente Esemplare fa duopo avvisare il Giovine Compositore, che non di rado s' incontra un Passo, nel quale si scorge una pratica essere frequentemente quanto usata dai primi Maestri dei tempi andati, altrettanto sfuggita dai Compositori de' nostri giorni; poichè la reputano questi per

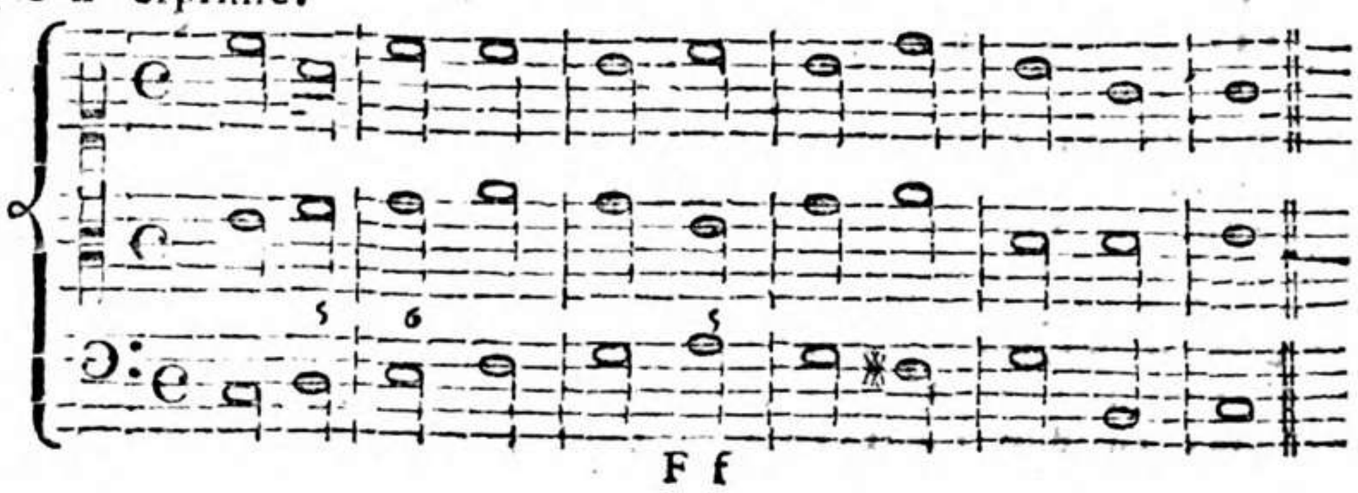
se



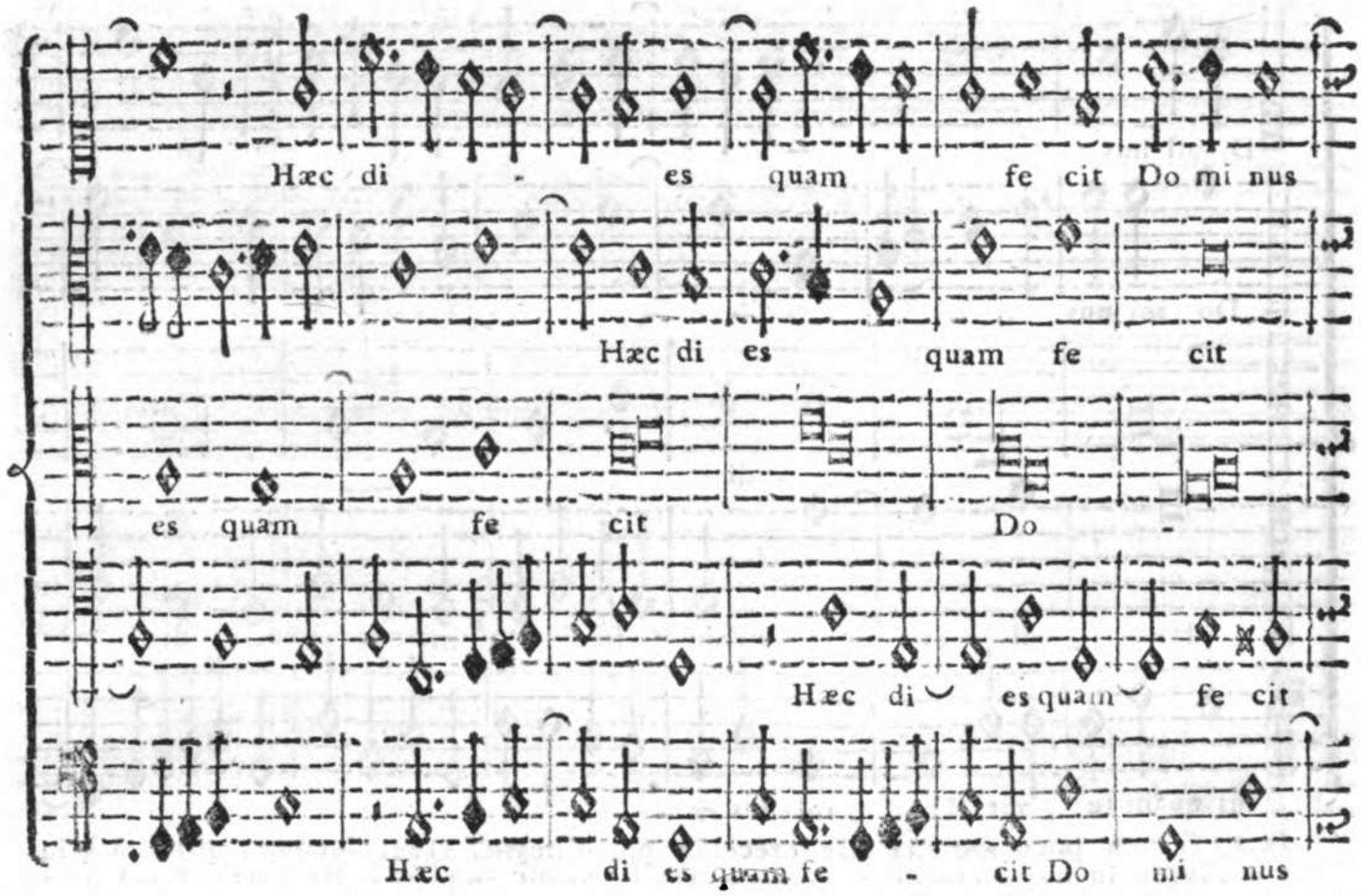
se stessa non poco molesta alle orecchie più dilicate. Quei dunque, quallora s' incontravano in due Note di grado ascendenti, o discendenti nella Parte Fondamentale del Basso, davano a tutte due l' accompagnamento di Terza, e Quinta; laddove questi in tal' incontro danno bensì ad una l' accompagnamento di Terza, e Quinta, ma all' altra vi prestano quello di Terza, e Sesta, conforme apparisce dai seguenti Esempj:



Sopra di che avvertir conviene, che i Maestri avevano per Regola dedotta dalla Pratica di Contrappunto, e l' assegnavano anco agli Organisti (Galeazzo Sabbatini Regola per sonare il Basso continuo Cap. IV.), che tutte le Note del Basso continuo *devono avere per accompagnamento Terza, Quinta, & Ottava*; ed eccettuavano quelle, che ascendono, o discendono un Semituono, o naturale, o accidentale, alle quali stimavano doversi la Sesta in luogo della Quinta, in quella guisa, che il seguente Esempio n' esprime:



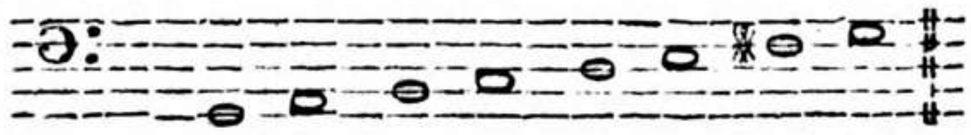
Pre-

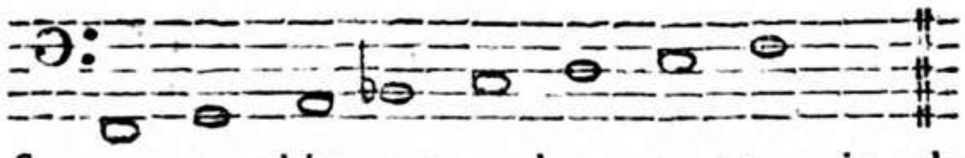


Pretendevano poi essi doversi in sì fatto caso usare anzi la Quinta, che la Sesta, perchè l'accompagnamento di Quinta è più stabile, ed ha senza paragone maggior forza dell'accompagnamento di Sesta, la quale, avvegnachè mancante della sua Base, e fondamento, viene ad esser per se stessa instabile, e debole.

Ma i Compositori de' nostri tempi, nel Basso continuo, richiedono bensì che si accompagni con Quinta la Nota Fondamentale del Tuono, la di lei Quinta, e la Quarta, ma per le altre Note della Scala del Tuono, in luogo della Quinta, esigono la Sesta.

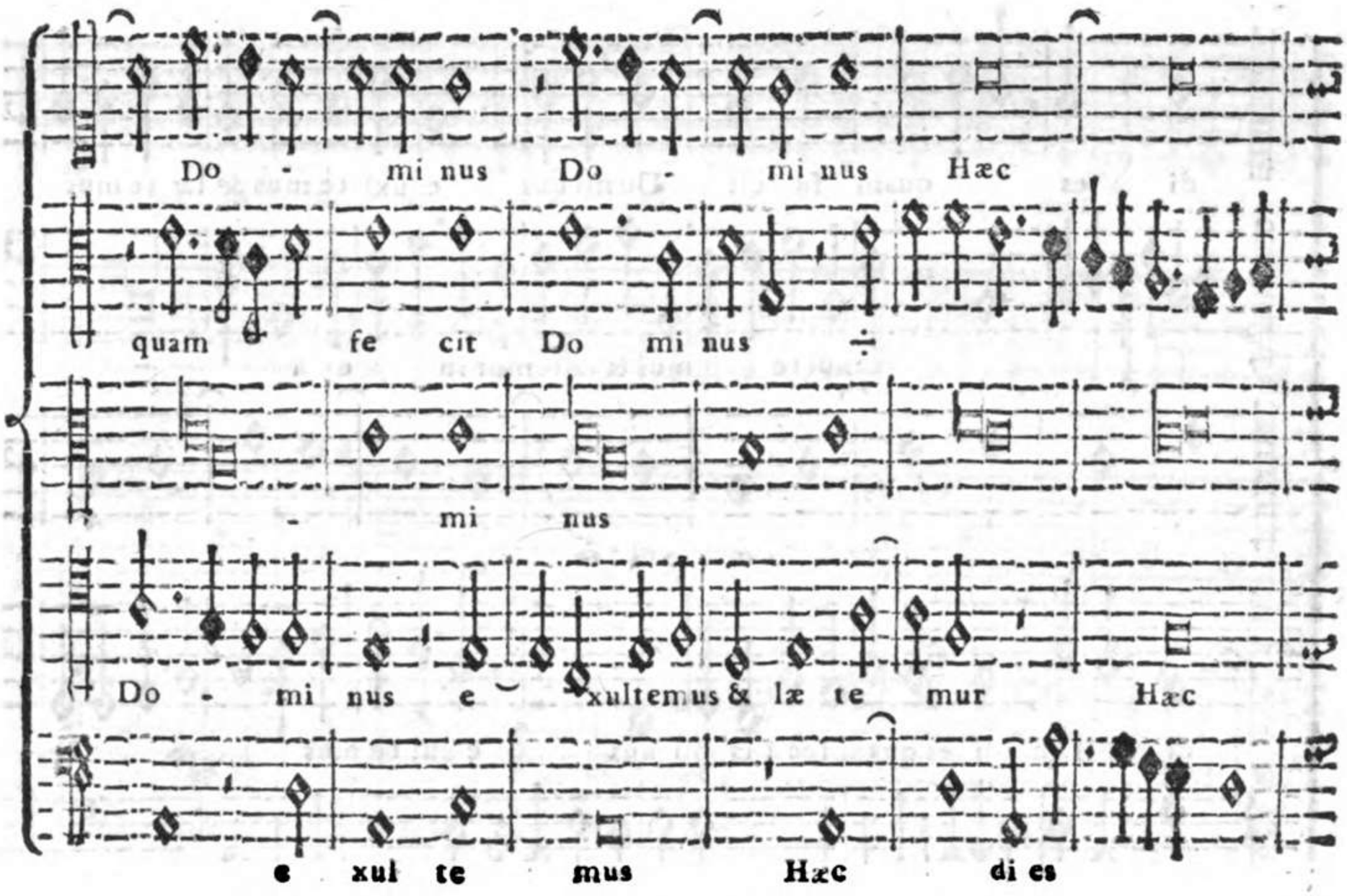
La ragione, per cui questi così pensano, e praticano, ella è, perchè l'accompagnamento di Quinta ad ognuna delle due Note di seguito del Basso Fondamentale, lo ravvisano opposto alle Leggi della Modulazione prescritte dalla Natura, la quale esige, che il passaggio ordinario da un Tuono ad un'altro, sia o di Quinta, o di Quarta. Laonde giudicano, che nel presente caso, se alle due Note di grado ascendenti, o discendenti nella Parte Fondamentale del Basso, si desse l'accompagnamento di Quinta, si verrebbe ad operare contro le Leggi della Modulazione, che prescrive di dover passare per quei mezzi, che più opportunamente conducono da un Tuono ad un'altro: come può chiaramente conoscersi dalle due seguenti Scale distanti un Tuono l'una dall'altra.

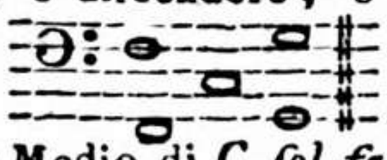
I. 

II. 

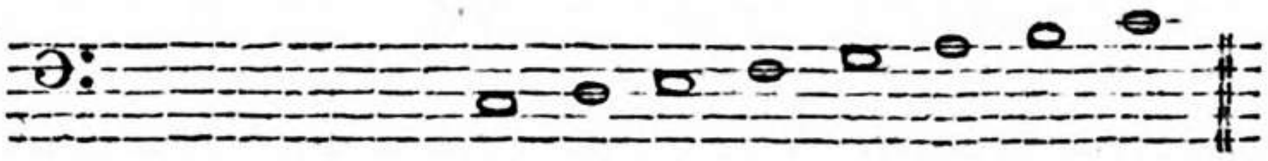
Le due esposte Scale fanno con chiarezza vedere quanto, in alcuni de' loro *Gradi* essenziali, siano diverse. Imperocchè la prima Scala richiede il ♮ al *F fa ut*, perchè *Settima del Tuono*, che deve sempre esser *Maggiore*; or il ♮ si oppone, e viene a distruggere la Fondamentale della seconda Scala. Questa esige il b. molle alla Corda *B fa b mi*, perchè *Quarta del Tuono*, che deve sempre esser Minore, or dal b. molle viene a distruggersi la Terza della prima Scala, che è del Tuono di Terza maggiore, non già minore. Resta perciò comprovato, come due Note di seguito nel Basso Fondamentale non ammettano l'accompagnamento di Quinta. In due modi potiamo evitare tal' inconveniente; l'uno si è

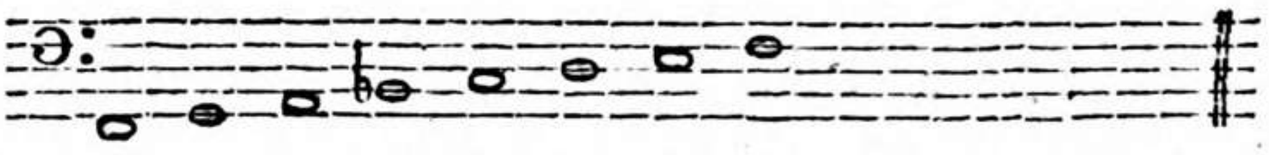
di

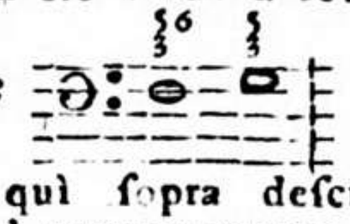


di paſſare per un Tuono medio fra le due accennate Note; e queſto mezzo ſarà di aſcendere, o diſcendere, o di Quinta, o di Quarta, come dimoſtraci il ſeguente Eſempio:  e chiara n'è la ragione; poichè i Gradi della Scala del Tuono Medio di *C ſol fa ut* ſono più coerenti tanto all'uno, che all'altro de' due eſtremi Tuoni di *F fa ut*, e di *G ſol re ut*, come dimoſtrano le tre ſeguenti Scale:

I. 

II. 

III. 

Da queſte due Scale chiaramente ſi vede quanto ſia più facile, e naturale il paſſaggio dalla prima alla ſeconda Scala, e da queſta alla Terza; o al contrario dalla Terza alla Seconda, o dalla Seconda alla Prima, che non è il paſſaggio dalla Prima alla Terza, o da queſta alla Prima. Uſarono però i primi Maeſtri alcuna volta, e l'uſano cotidianamente i Maeſtri de' noſtri tempi un' altro mezzo per evitare il diſpiacere, che ne riceve l'udito dal paſſaggio immediato di due Tuoni vicini accompagnati con Quinta. Conſiſte queſto in accompagnare la prima Nota con Quinta, e poſcia mutare l'accompagnamento di Quinta in Seſta alla ſteſſa Nota, e con ciò viene a levarſi quella moleſtia, che ne riceve l'udito nel ſeguente modo:  Da queſto mezzo rilevaſi, che la legge della Modulazione quì ſopra deſcritta, è quella che rende grato queſto paſſo, perchè coll' accompagnare dopo la Quinta con la

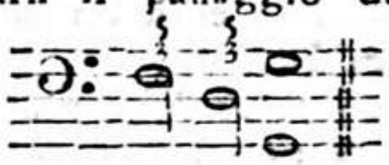
di es quam fe cit Dominus e uxl te mus & læ te mur

e xulte mus & lætemur in e a

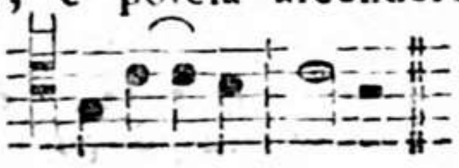
e xul te

di es Hæc di es quam fecit Domi nus e xul te mus & læ -

quam fe cit Domi nus e xultemus & læ te mur in e - a

Sesta la prima Nota, viene a farsi il passaggio di Quarta ascendente, o di Quinta discendente, come segue: 

Conviene in oltre, che il Giovine Compositore sia instruito del modo di fuggire le Cadenze, che dal Zarlino nelle sue Instituzioni Armoniche (P. 3. Cap. 52.) ci vien proposto, e il quale quanto era frequentemente da que' primi Maestri praticato, altrettanto reca dispiacere agli Uditori de' nostri tempi. Dice il citato Autore: *che 'l fuggir la Cadenza sia . . . . un certo atto, il qual fanno le parti, accennando di voler fare una terminatione perfetta, secondo l' uno dei modi mostrati di sopra, & si rivolgano altrove.* Sopra di che soggiunge D. Nicola Vicentino (Prat. Music. lib. 3. Cap. 24. pag. 51.) *Questo modo di fingere di concludere, & non conclude, tal modo può passare nel mezzo delle Composizioni: imperochè siano fatte in proposito, ò di parole, ò d' altro Suggietto.* E' già noto, come, affinchè la Cadenza sia compita, deve almeno esser composta di tre Parti; una di queste, che è la più grave, cioè il Basso, deve porsi nella Quinta del Tuono, poscia da questa Quinta discendere, e cadere nella Corda Fondamentale del Tuono. 

L' altra delle Parti deve ritrovarsi in Quinta sopra la Corda del Basso, che fa Cadenza, e passare discendendo all' Unissono, o all' Ottava della Corda Fondamentale.  La terza delle Parti deve formare legatura di Quarta, che risolva in Terza sempre maggiore sopra la Corda del Basso, che fa Cadenza, e poscia ascendere alla Corda Fondamentale, o in Ottava, o in Unissono.  Da tutto ciò si rileva, come il Basso dalla

Quinta

in e a e - xul te - mus & læ -

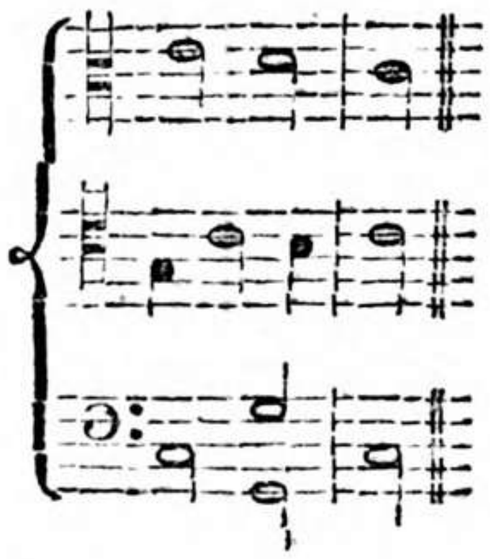
e -

- - mus

te mur in e a & læ temur in e a e xul te -

e xul te mus & læ te - mur in e -

Quinta cade nella Fondamentale, l' altra Parte dalla ſeconda Corda del Tuono cade nella Fondamentale, e la terza Parte dalla Settima del Tuono aſcende alla Fondamentale, la quale è il centro a cui devono ridurſi tutte le anzidette Parti; Quindi una delle tre Parti aſcende, l' altra diſcende, e il Baſſo può diſcendere, ed anco aſcendere, purchè cada nella Corda Fondamentale.



Ciò preſuppoſto, i primi Maeſtri dell' Arte, per evitare la noja cauſata dalla frequenza delle Cadenze, e per non uſarle, ſe non quando il ſenſo delle parole lo richiedeva, fecero che la Parte del Baſſo, in vece di cadere nella Fondamentale del Tuono, o diſcendeſſe d' un Tuono, o aſcendeſſe d' un Semituono, e in tal modo venivano a deludere l' orecchio, il quale ſuppone, che cada in un Tuono, quando cade in un' altro, come riſcon-

te mur in e a e xul te - mus ÷ &

xul te mus & læ te mur in e a e xul te -

& - mus & læ te mur in e a ÷

a e xul te mus & læ - te mur in e a

ſcontraſi da' ſeguenti Eſempj eſtratti dalle Compoſizioni del Paleſtrina, e propoſti in queſto Eſemplare.

A 4. Voci.

con for tes

Chri ſti fa cite

fa - -

conſortes Chri ſti

A 5. Voci.

u nus tri bus

u - nus tri - bus

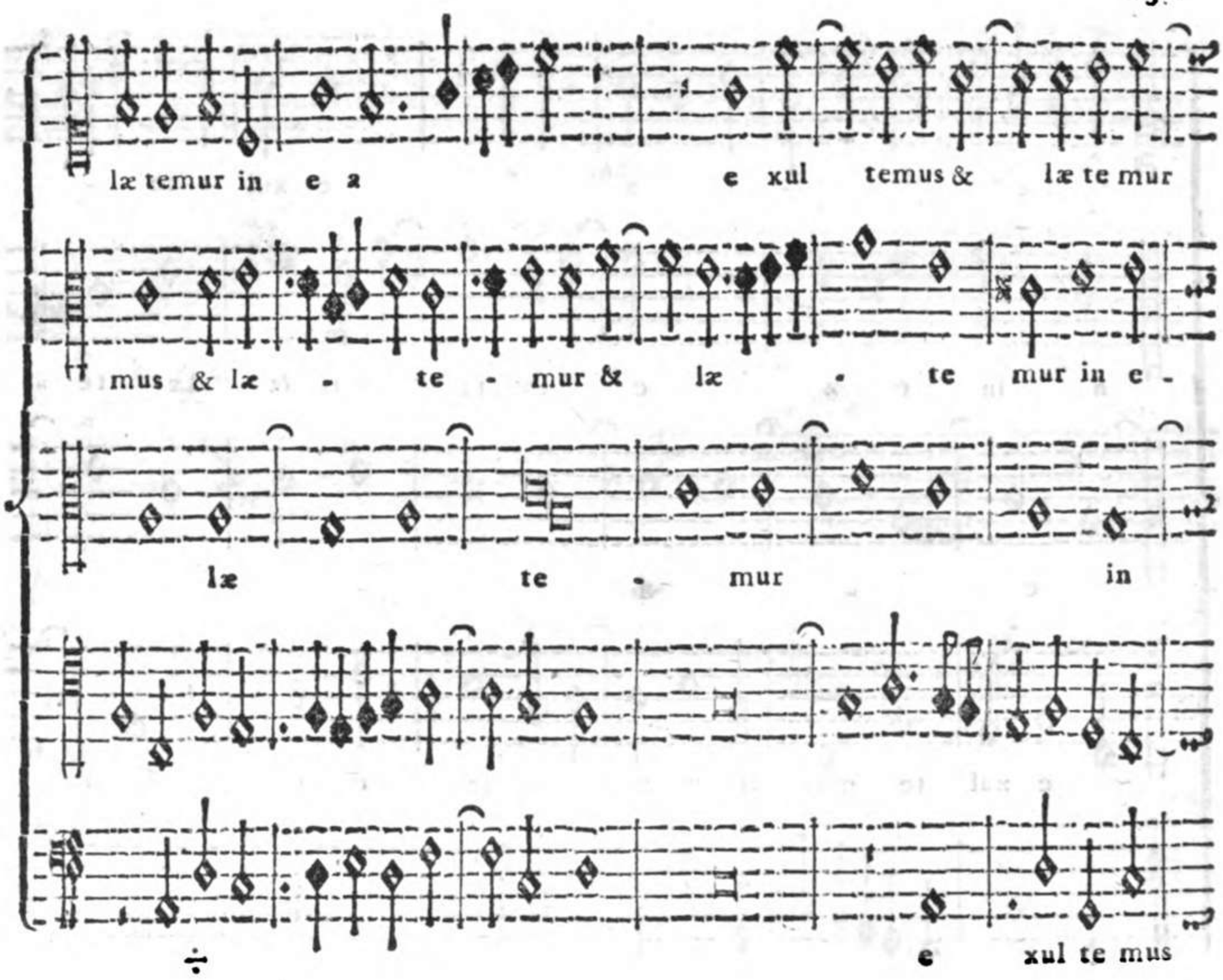
nus tribus

tri bus

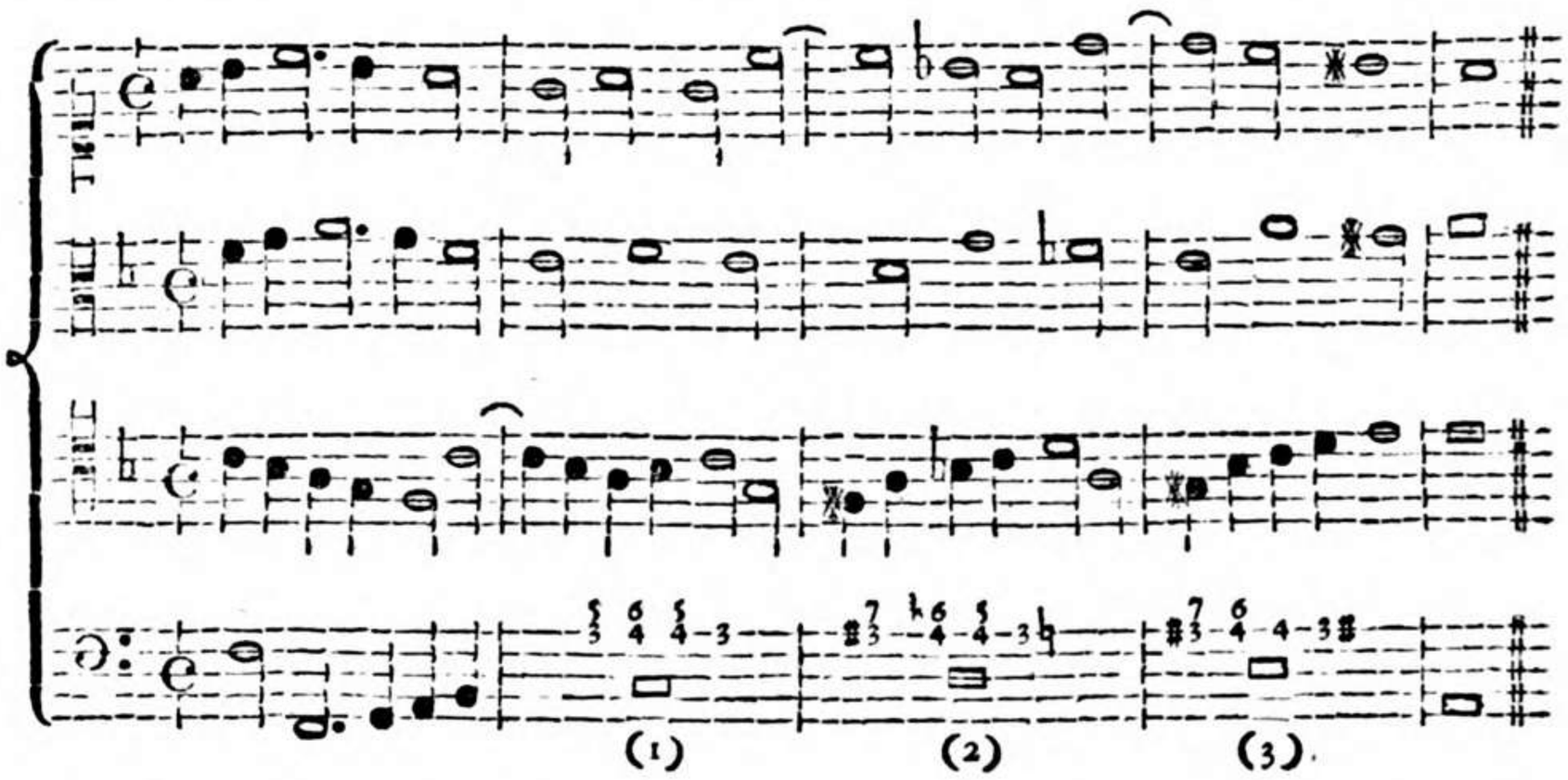
tri bus

Queſto modo però di fuggire le Cadenze non vien praticato da' Compoſitori de' noſtri tempi, perchè troppo per ſe ſteſſo violento, e diſgradevole all' orecchio, ſingolarmente quando ſono accompagnate con l' Organo, il quale ſempre più rende ſenſibile il diſpiacere, che recano. Praticanſi però a giorni noſtri altre Cadenze, che chiamanſi d' inganno, perchè in vece di cadere in un

Tuono,

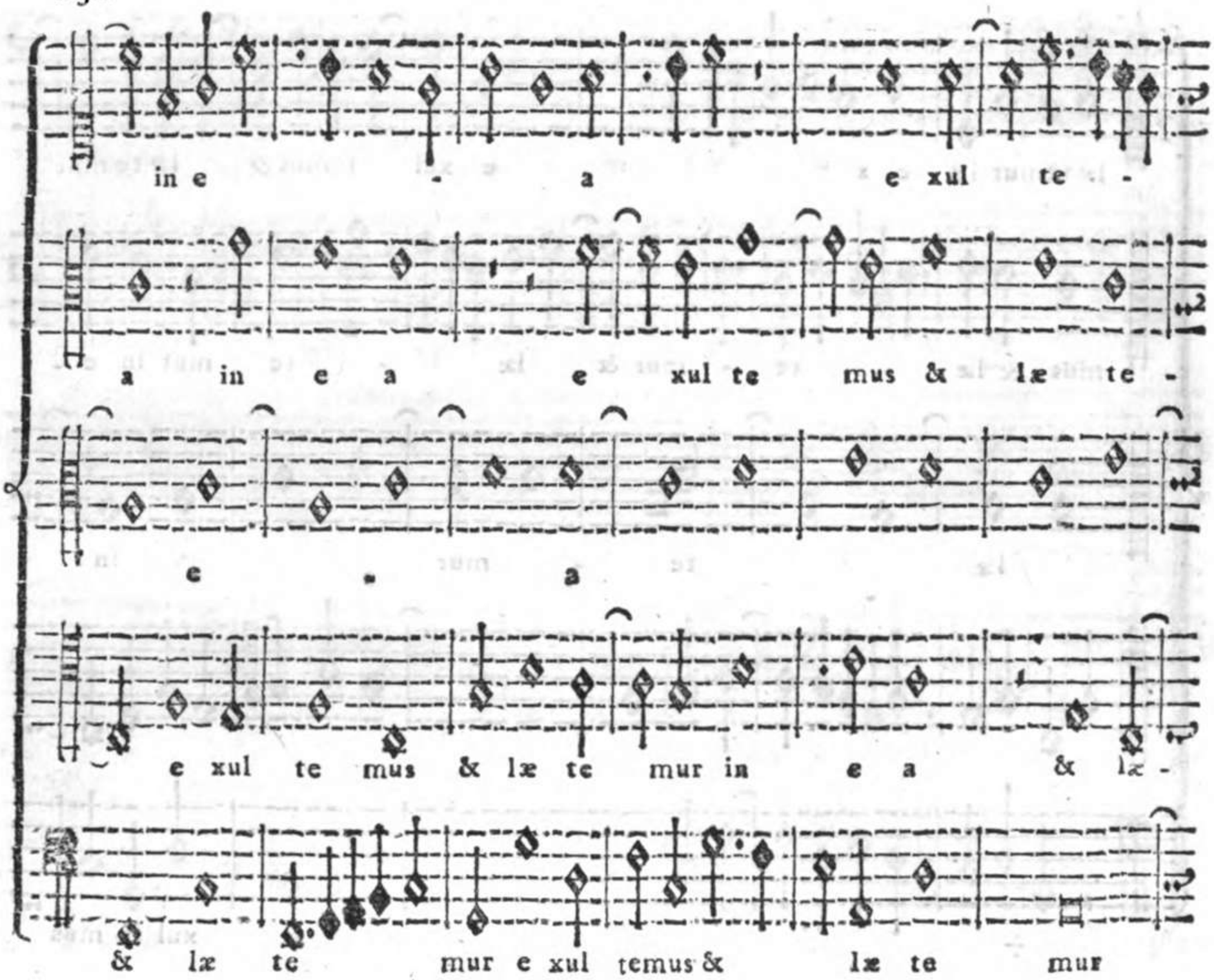


Tuono, vengono a condurſi ad un' altro, le quali anzicchè noja, e moleſtia, recano un dolce inganno, e diletto. Queſte Cadenze altre ſono aſcendenti, ed altre diſcendenti. Le aſcendenti ſono del ſeguente tenore.

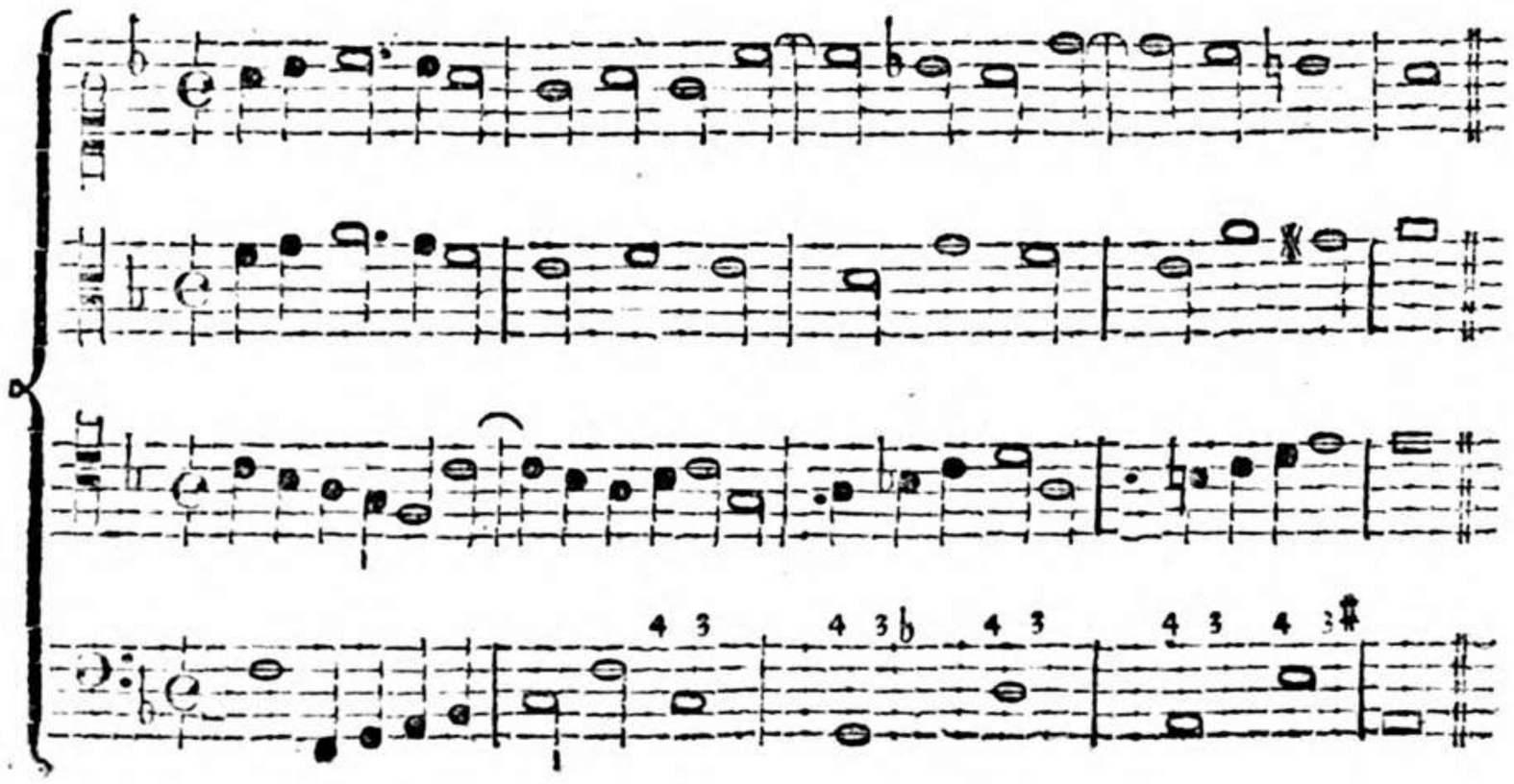


In queſto Eſempio potrà oſſervare il Giovine Compoſitore, che vi ſono tre Cadenze, la prima è la ſegnata (1), che di ſua natura condur dovrebbe al Tuono fondamentale di *F fa ut*, con un dolce inganno conduce alla Cadenza

di



di *G sol re ut* Terza minore segnata (a), che è la Seconda, la quale similmente con inganno conduce alla Cadenza di *A la mi re* Terza minore, che è la Terza, abbenchè apparentemente queste tre Cadenze dimostrino di ascendere per Grado di Tuono in Tuono, a ben riflettere, procedono per la via ordinaria, e naturale della Modulazione ascendente di Quinta (o discendente di Quarta, che è lo stesso) nel seguente modo.



Le

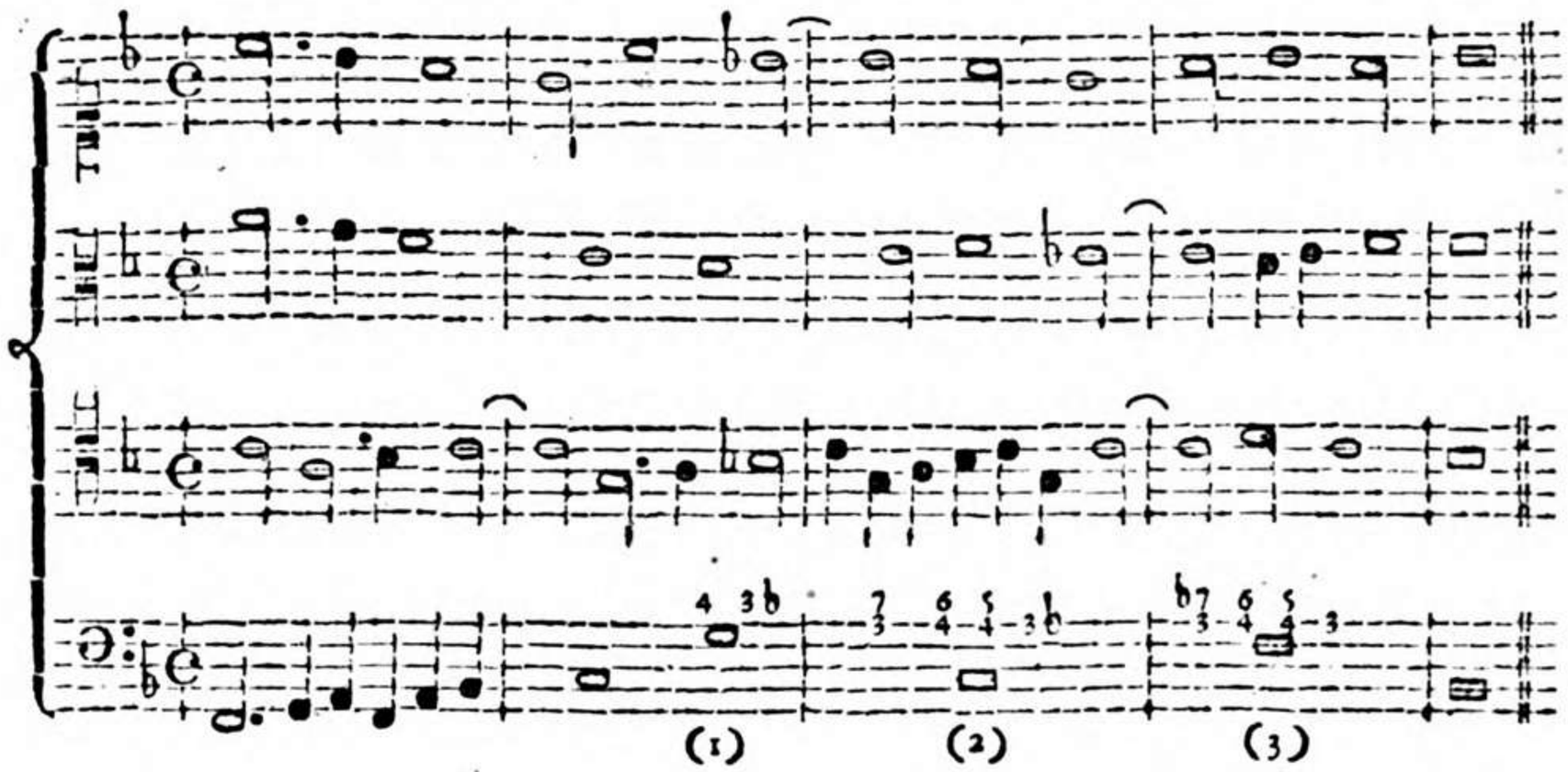
mus & læ te mur in e a e xul te -

mur in e - a ex ul te mus & læte -

- te mur & læ temur in e a & læ te mur in e a

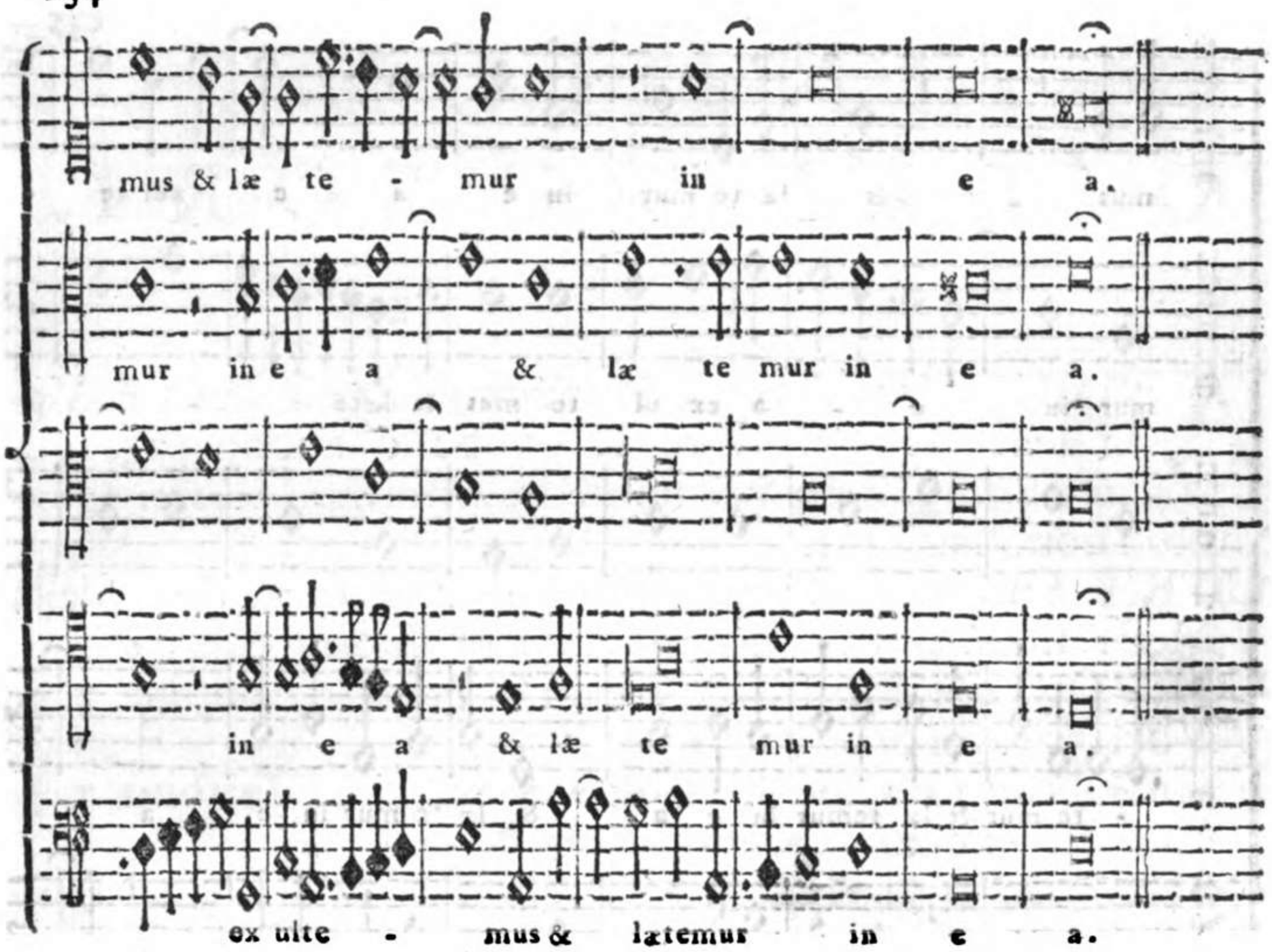
ex ul te mus & læ te mur in e a

Le Cadenze discendenti sono le seguenti.



La Risoluzione della Quarta in Terza minore, la quale essendo Settima del Tuono, dovrebbe esser maggiore, è quella, che fa discendere la Modulazione delle tre Cadenze segnate Num. (1), (2), (3), perchè questa tal Terza, essendo minore, non è più Settima del Tuono, in cui vien formata la Cadenza, ma diventa Quarta minore del Tuono seguente, cioè la prima Cadenza al Num. (1), che sembra essere di *C sol fa ut*, dispone la seguente Cadenza di *F fa ut* al

 Num. (2),



Num. (2), e questa dispone l' ultima Cadenza di *B fa* al Num. (3), ed ecco dimostrato, come i Maestri, e Compositori de' nostri tempi fanno uso delle Cadenze d' inganno, con le quali, più tosto che dispiacere, recano diletto all' Udito.

E quì darò fine alla prima Parte dell' Esemplare di Contrappunto, dal quale spero che il Giovine Compositore, su le vestigia degli Esempj de' più eccellenti Maestri, e Compositori de' tempi andati, potrà instruirsi, e impossessarsi dell' Arte più perfetta di Contrappunto.

IN-

INDICE DEGLI AUTORI.

Da

Da PALESTRINA (Gioanni Pier-Luigi) *Chori Sanctarum Virginum* a 4. Voci dell' Inno di tutti li Santi del Primo Tuono pag. 5. *Sit laus Deo Patri* a 5. Voci dell' Inno *Ave maris Stella* del Primo Tuono pag. 8. *Et exultavit* a 5. Voci del Cantico *Magnificat* Primo Tuono pag. 12. *Post fluxæ carnis* a 4. Voci dell' Inno di S. Maria Maddalena Secondo Tuono pag. 19. *Sicut locutus est* a 5. Voci del Cantico *Magnificat* Secondo Tuono pag. 21. *Quæ vox quæ poterit* a 4. Voci dell' Inno di più Martiri del Terzo Tuono pag. 47. *Laus & perennis gloria* a 5. Voci dell' Inno di un Martire Terzo Tuono pag. 51. *Sicut locutus est* a 5. Voci del Cantico *Magnificat* Terzo Tuono pag. 54. *Hic ille Rex est gentium* a 4. Voci dell' Inno della Trasfigurazione Quarto Tuono pag. 70. *O felix Roma* a 5. Voci dell' Inno de' Santi Apostoli Pietro, e Paolo Quarto Tuono pag. 75. *Sicut erat* a 7. Voci del Cantico *Magnificat* Quarto Tuono pag. 80. *Legi Prophetæ gratiæ* a 4. Voci dell' Inno di S. Francesco d' Assisi del Quinto Tuono pag. 97. *Præstet hoc Nati Genitor* a 5. Voci dell' Inno di S. Antonio di Padova del Quinto Tuono pag. 100. *Esurientes* a 5. Voci del Cantico *Magnificat* Quinto Tuono pag. 103. *Gaudent in Cœlis* Antifona a 4. Voci del Sesto Tuono pag. 122. *Veni Sponsa Christi* Antifona a 4. Voci del Settimo Tuono pag. 144. *Sicut erat* a 6. Voci del Cantico *Magnificat* Settimo Tuono pag. 153. *Agnus Dei* a 6. Voci della Messa *Tu es Petrus* Settimo Tuono pag. 158. *Hostem repellas longius* a 4. Voci dell' Inno della Pentecoste Ottavo Tuono pag. 166. *Beatus Laurentius* Antifona a 5. Voci dell' Ottavo Tuono pag. 170. *Quia fecit mihi magna* a 6. Voci del Cantico *Magnificat* Ottavo Tuono pag. 186.

PASQUALE (Bonifazio Bolognese) *Sicut erat* a 5. Voci del Salmo *Beatus vir* Quinto Tuono pag. 108. *Sicut erat* a 5. Voci del Salmo *Lætatus sum* Settimo Tuono pag. 151. *Benedixit Domui Israel* a 4. Voci del Salmo *In exitu* Tuono Misto pag. 206.

PONTIO (Pietro Parmigiano) *Sicut erat* a 5. Voci del Cantico *Magnificat* Ottavo Tuono pag. 178.

POR-

PORTA (P. Coſtanzo da Cremona Minor Conventuale) *Tecum principium* Antifona a 4. Voci del Primo Tuono pag. 3. *Levate capita veſtra* Antifona a 4. Voci del Secondo Tuono pag. 18. *Simeon juſtus* Antifona a 4. Voci del Terzo Tuono pag. 44. *Apud Dominum* Antifona a 4. Voci del Quarto Tuono pag. 68. *Qui pacem ponit* Antifona a 4. Voci del Quinto Tuono pag. 95. *Regali ex progenie* Antifona a 4. Voci del Seſto Tuono pag. 116. *Cum jucunditate* Antifona a 4. Voci del Settimo Tuono pag. 142. *Angelus autem Domini* Antifona a 4. Voci dell' Ottavo Tuono pag. 164. *Hæc dies* Antifona a 4. Voci pag. 217.

ROTA (Andrea Bologneſe) *Da pacem Domine* Antifona a 6. Voci Secondo Tuono pag. 30.

WILLAERT (Adriano di Bruges in Fiandra) *Sicut erat* a 4. Voci del Salmo *Laudate Dominum omnes gentes* Seſto Tuono pag. 119. *Simulacra gentium* a 4. Voci del Salmo *In exitu Iſrael* pag. 211.

Da VITTORIA (Tommaſo Lodovico Spagnuolo) *Sicut erat* a 6. Voci del Cantico *Magnificat* Secondo Tuono pag. 24. *Ave Regina Cœlorum* Antifona finale della B. V. Maria a 8. Voci Seſto Tuono pag. 134. *Gloria Patri* a 6. Voci del Cantico *Magnificat* Ottavo Tuono pag. 190.

ZARLINO (Giuſeppe da Chiozza Maeſtro di Cappella di S. Marco in Venezia) Contrappunto a 4. Voci ſopra d' un Canto fermo del Terzo Tuono pag. 45.

IN-

INDICE DELLE COMPOSIZIONI.

A

B

Chori

C

D

E

G

H

L

Leva-

Sicut

T

V

INDICE DELLE MATERIE.

A

An-

B

C

Can-

ad

D

E

Fal-

F

G

H

I

ti-

L

del

M

N

O

P

Re-

S

gli

Z

Vidit

257

FR. ALOYSIUS MARIA MARZONI

DE VICOMERCATO

Artium, & ſacræ Theologiæ Doctor, totius Ordinis Minorum S. FRANCISCI Conventualium poſt Seraphicum Patriarcham Miniſter Generalis LXXXIX.

CUm Opus, cui titulus *Eſemplare di Contrappunto*: a P. Joanne Baptiſta Martini de Bononia Noſtri ejuſdem Ordinis Sacerdote compoſitum duo Ordinis noſtri Theologi juſſu noſtro recognoverint, & in lucem edi poſſe teſtati fuerint; facultatem impertimur, ut Typis tradatur, ſi iis ad quos attinet, ita videbitur. In quorum fidem &c.

Dat. Romæ in Conventu SS. XII. Apoſtolorum die 19. Martii 1773.

Fr. Aloyſius Maria Marzoni Miniſter Generalis Ordinis.

L. ✠ S.

Fr. Aloyſius Paolucci de Somneno Secret., & Aſſiſtens Gener. Ord., ac Provincialis Angliæ.

Vidit

Vidit D. Aurelius Castanea Clericus Regularis S. Paulli, & in Ecclesia Metropolitana Bononiæ Pœnitentiarius pro Eminentissimo, ac Reverendissimo Domino D. VINCENTIO Cardinali MALVETIO Bononiæ Archiepiscopo, & S. R. I. Principe.

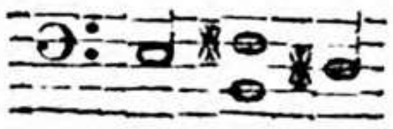
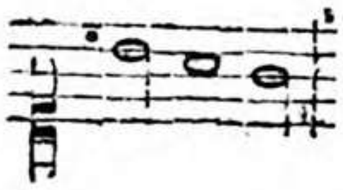
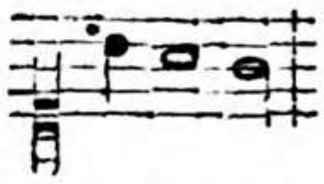
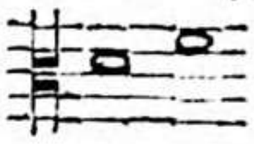
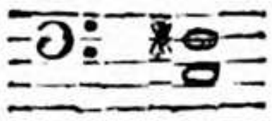
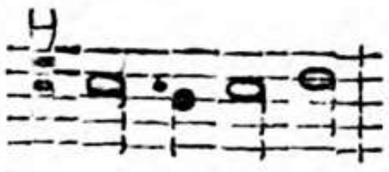
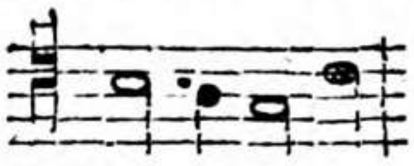
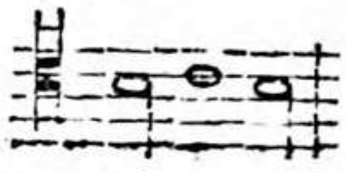
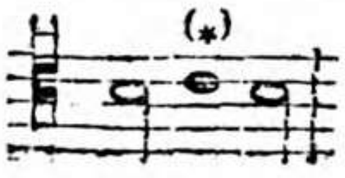
Die 14. *Octobris* 1773.

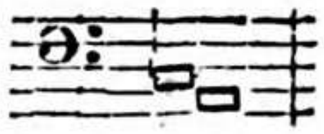
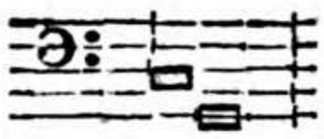
Videat ac referat pro S. O. A. R. P. M. F. Carolus Antonius Schivazappi Ordinis Min. Conv. S. Theologiæ Professor emeritus, ac S. O. Revisor assumptus.

JUssu Rmi P. Magistri Petri Paulli Salvatori Inquisit. Generalis S. O. Bononiæ legi Librum hoc titulo prænotatum *Esemplare di Contrappunto*. In eo nihil omnino offendi, quod Catholicæ Religioni, & bonis moribus adversetur; immo, quantum quidem judicio assequi possum, omnibus Musices Professoribus ita profuturum credo, ut minime dubitem nihil esse utilius ab ipsis expetendum. Quam ob caussam plane dignum censeo; qui typis mandetur.

F. Carolus Antonius Schivazappi Ord. Min. Conv. S. Theol. Mag. & Profess. emeritus.

Errori;

Errori.			Correzioni.
Pag.	Lin.		
xi. *Annot.*	(5) 3.	dies in	diesin
xxxi.	4.	essendo questa	essendo queste
11. Annot.	(1) 3.	di accompagnare	accompagnarle
12. Annot.	(1) 1.	Versetto del *Canto*	Versetto del *Cantico*
19. Annot.	6.	Beata Vergine	Messa della Beata Vergine
24. IV. Esempio		*Estratto dal* Magnificat tertii Toni	*Estratto dal* Magnificat secundi Toni
45.		*Conseguente, e risposta del Basso*	*Conseguente, e risposta al Basso*
46. Annot.	2.	*P. Cap. 66.*	*P. 3. Cap. 66.*
50. Annot.	12.	ode questa	onde questa
53. primo Contralto			
56. Annot.	5.	*Do re mi fa sol mi*	*Do re fa mi fa sol mi fa*
73. Annot.	(*)	E, F, G, *a*, ♮, *c*, *d*, *e*;	B, C, D, E, F, G, a, ♮;
74. Annot.	14.		
77. Annot. Soprano 2. Casella			
103. secondo Tenore			
107. Annot.	44.		
109. Annot.		 Fondamentale 2. min.	 Fondamentale 2. mag.
127. Tenore 2. Casella			
134. Annot.	4.	raddopiate al Compositore	raddoppiate dal Compositore
135. Annot.	1.	superati	separati
	2.	chiamato a Coro spezzato nell'altra,	chiamati a Coro spezzato; nell'altra
136. Annot.	14.	veruna perfezione	veruna eccezione
141. tra la prima, e la seconda linea aggiungasi			La Corda finale del quale è *G sol re ut* grave
	11.	G. a ♮. c. (2)	G. a. ♮. c. d. (2)
163.	12.	Le Cadenze nelle quali	Le Corde nelle quali
172. Soprano 6. Casella			(*) 
173. primo Tenore			(*) 

Pag.	Lin.	Errori.	Correzioni.
176. Basso			
199.	28.	verso il grave	verso l' acuto
Annot.	1.	Immensur. Vatic.	Immensur. Cod. Vatic.
206.	8.	Primo Tuono della Storia	Primo Tomo della Storia
208. Basso