

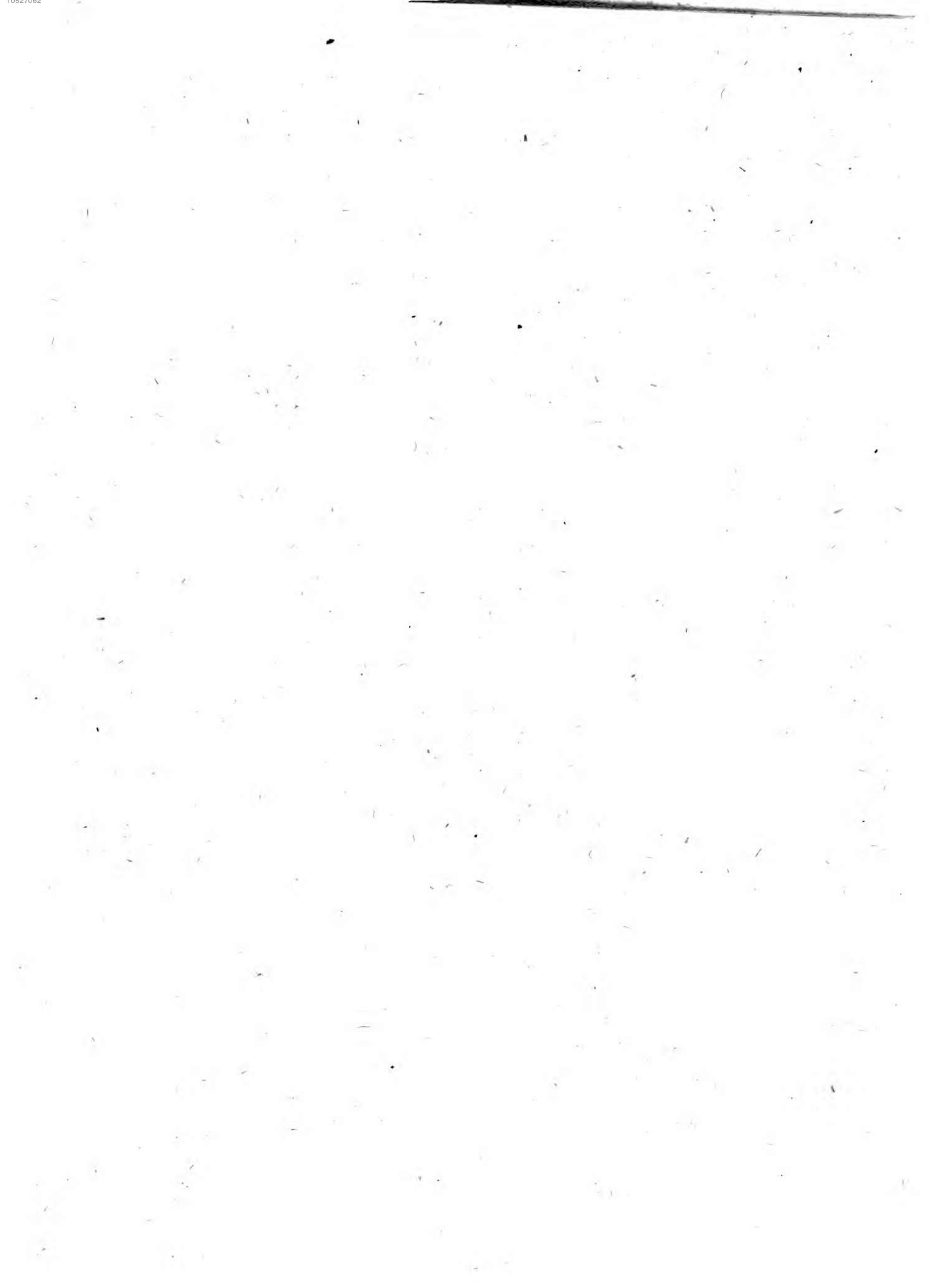
Mus. Th. ~~4~~

200

Mus. Th. 4°

200.

Bononini



N

II

G

I

I

# M V S T I C O P R A T T I C O

*CHE BREVEMENTE DIMOSTRA*

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

*OPERA OTTAVA.*

D I

GIO: MARIA BONONCINI MODANESE

*Del Concerto de gli Strumenti.*

DELL'ALTEZZA SERENISSIMA DI MODANA;

Et Accademico Filarmonico di Bologna.

*ALLA SACRA CESAREA MAESTA'*

Del Sempre Augusto

# LEOPOLDO PRIMO IMPERATORE



---

IN VENETIA Appresso Gioseppe Sala. 1678.

BIBLIOTHECA  
REGIA  
MONACENSIS.

SACRA CESAREA  
 MAESTA



Ecco à piedi della V. C. M. vn Musico Prättico, che potrà ben vantarsi di molta sperienza nell'armonie, quando habbia fortuna d'vnire il Soprano della di lei Augustissima protettione al Basso del mio infimo talento. Egli esce alla luce solo per hauer luce da' suoi immortali splendori, nè io l'applicai per altro à studiose vigilie, se non per vederlo vn giorno habilitato all'honore di godere vn felice riposo all'ombra de' suoi Imperiali Allori. Ei giubila di peruenire come Musico al suo Trono Maestoso, oue quanto la Spada di Marte trionfa la Cetra d' Apollo. Ei sospira di veder ricourati i suoi Caratteri sotto l'Ali di quell'Acquile, che con l'ombra sola fanno distruggere le pene dell'Inuidia. Con questo desiderio di lui volontieri si è concertato l'ardir mio di presentarlo alla M. V. mentre è noto che per meritar gratie dalla sua somma Clemenza se riceue habilita dalla sola riuerentissima brama. Degnisi dunque la M. V. di condonare à me così alta profuntione, e di contrasegnare in fronte di questo mio Musico il ricapito alla gloria col suo inuitissimo Nome; E già ch'egli non può arrogarsi d'hauer consonanza degna del di lei virtuoso gran genio, vogli' a ella almeno gradire il tuono di profondissima veneratione, con cui sia mio vanto il publicarmi.

Di V. M. C.

Humilis. Ossequios. & Obligatiss. Seruo.  
 Gio: Maria Bononcini.

A 2

**INDICE DEI THEORICI, E PRATTICI**  
*De' quali l'Auttoe s'è seruito nella presente Opera.*

**A**driano Banchieri.  
 Adriano Vuilaert.  
 Agostino Pisa.  
 Aguiuo Bresciano.  
 Angelo Pelati.  
 Alessandro Striggi.  
 Antonio Brunelli.  
 Atanasio Kirchero.  
 Boezio Seuerino.  
 Brumel.  
 Camillo Angleria.  
 Cesare Criuellati.  
 Cipriano Rore.  
 Claudio Monteuerde.  
 Christoforo Morales.  
 Costanzo Porta.  
 Domenico Mazzocchi.  
 Difesa della Musica moderna.  
 Ercole Bottrigari.  
 Feuim.  
 Fior Angelico.  
 Francesco Salines.  
 Francesco Seueri.  
 Francesco Soriano.  
 Franchino Gaffurio.  
 Galeazzo Sabbattini.  
 Gio: Battista Magoni.  
 Gio: Battista Rossi.  
 Gio: Moton.  
 Gio: Maria Artusi  
 Gio: Maria Lanfranchi.  
 Gio: Paolo Cima.  
 Gio: Pier Luigi Palestina.  
 Giouanni del Lago.  
 Giouanni Nasco.  
 Giachetto Berchem.  
 Giouanni Spartaro.  
 Girolamo Diruta.  
 Gierolamo Frescobaldi.  
 Grazioso Vberti.

Giulio Cesare Marinelli.  
 Giosepe Maria Stella.  
 Giosepe Zarlino.  
 Henrico Isaac.  
 Henrico Glareano.  
 Ihan Gero.  
 Iosquino.  
 Il Prencipe di Venosa.  
 Il Cauagliero Marino.  
 Lodouico Cenci.  
 Lodouico Casali.  
 Lodouico Fogliani.  
 Lodouico Vittoria.  
 Lodouico Zacconi.  
 Lucio Vitruuio.  
 Luigi Dentice.  
 Marco Dionigi.  
 Marco Scacchi.  
 Margarita Filosofica.  
 Metallo.  
 Nicola Vicentino.  
 Orazio Scaletta.  
 Orazio Tigrini.  
 Pietro Aron.  
 Pier della Rue.  
 Pietro Fabrici.  
 Pier Francesco Valentini.  
 Pier Girolamo Gentili.  
 Pietro Ponzio.  
 Prosdocimo de Beldemando.  
 Rocco Rodio.  
 Scipion Cerretti.  
 Siluerio Picerli.  
 Stefano Bernardi.  
 Stefano Vaneo.  
 Tomaso Freggi.  
 Valerio Bona.  
 Vulfrano.  
 Vincenzo Galilei.  
 Vincenzo Lusitano.

**I L F I N E.**



# PARTE PRIMA

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



## *Dell' Origine della Musica. Cap. I.*

**A** Gloria di Dio (senza il di cui aiuto non si può far cosa buona) daremo principio al nostro MUSICO PRATTICO, vedendo prima, chi fosse l'Inuentor della Musica, come sia stata ritrouata, la sua definizione, e diuisione le Proporzioni Musicali, e loro specie, l'origine delle Consonanze, e Dissonanze, & in qual modo si debba procedere, volendo prouare la radice di tutte le Consonanze, e Dissonanze. Non si sa precisamente chi fosse l'Inuentor della Musica; mà ben si dice, che doppo il Diluuio Pittagora la ritrouasse dal suono causato da alcuni Fabri, che percuoteuano il ferro sopra l'Incudine: intendosi questo Filosofo arriuare all'orecchio vn certo armonioso concento, dubitò, che nascesse dal battere diuerso de i Fabri; onde fatti cambiare frà di loro i Martelli, e risultandone nondimeno l'istesso suono, giudicò, che dal peso differente di quelli nascesse l'armonia, per il che fattili pesare, trouò, che vno era dodici libre: vno sei, e l'altro quattro. Da 12. à 6. conobbe esserui la proporzione dupla forma dell'ottaua: da 6. à 4. la proporzione sesquialtera forma della quinta, come diremo più à basso.

Altri poi sapendo, che li fondamenti della Musica sono alcuni determinati numeri, cominciorno à ridurli in pratica, lasciando li cattiu, e mostrando li buoni concenti in scritto con chiarissime regole, le quali sono state inalzate à quella perfezione,

ne c'hoggi si trouano da diuersi Scrittori; e poco prima del nostro secolo (come afferma Pier Gierolamo Gentili nell'Armonia del Mondo) fù da Adriano Vuillaert riformata la Musica, e dal dottissimo Zarlino ridotta all'Arte; le grandezze, e meraviglie della quale si possono vedere nell'Opera quarta di Lodouico Casali Modanese, e nelle dicerie sacre del Cavalier Marino.

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

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

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

**L**A Proporzione (lasciando altre cose, che non fanno al nostro proposito) altro non è, (secondo il Criuellatti nelli suoi Discorsi Musicali Capitolo secondo) che vna comparazione di numero à numero in questo modo  $\frac{3}{2}$ , e si ritroua in due

maniere

maniere, cioè d'egualità, e d'inegualità. La Proporzione d'egualità, e comparazione d'vn numero simile ad vn'altro simile, come vno ad vno  $\frac{1}{1}$ , ouero due à due  $\frac{2}{2}$ , &c. la quale non appartiene al Musico, per non essere trà li suoi estremi differenza alcuna.

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

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

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

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

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

La Proporzione del genere *superparziente* è quella, nella quale il numero maggiore contiene vna sol volta il minore, e di più alcune sue parti, come cinque à trè  $\frac{5}{3}$ , e si chiama *superbiparziენტeterza*, ouero sette à quattro  $\frac{7}{4}$ , e vien detta *supertriparziენტequarta*. Si dice *superbiparziენტeterza*, perche il cinque contiene tutto il numero trè, e di più due parti del trè: *supertriparziენტequarta*, perche il sette contiene tutto il numero quarto, di più trè parti; e se farà noue comparato à cinque  $\frac{9}{5}$ , si dirà *superquadriparziენტequinta*, discorrendo nell'istesso modo proporzionatamente di qualsiuoglia altra; mà si noti, che ogni numero

numero dall'vnità in poi, si può diuidere in tante parti, quante vnità egli contiene; poiche altro non è il 2. 3. 4. &c. che tante vnità aggregate insieme, come afferma il Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche parte prima Capitolo 12. e perciò quando s'è detto, e si dirà vna parte, due parti, &c. s'intende vna vnità, due vnità, &c. parlando delle proporzioni numerali semplici.

Le predette proporzioni create nelle cōposizioni si distruggono comparando i numeri al contrario, cioè il minore al maggiore, come per essempio, volendo distruggere la proporzione *tripla*  $\frac{3}{1}$ , si segnarà così  $\frac{1}{3}$ , & all'ora si chiamarà *sub tripla* per essere il numero maggiore sotto il minore, il che si deue intendere ancora d'ogn'altra.

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

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



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

C O L	La Diapason, ouero ottaua	hà la sua origine dalla pro-	porzione dupla.	2. & 1.
N Z	La Diapente, ouero Quinta,	dalla proporzione sesquial-	tera.	3. e 2.
S O	La Diatesseron, ouero Quarta,	dalla proporzione se-	squiterza.	4. e 3.
N Z	Il Ditono, ouero Terza maggiore,	dalla proporzione	sesquiquarta.	5. e 4.
A N	Il Semiditono, ouero Terza minore,	dalla proporzione	sesquiquinta.	6. e 5.
N Z	L'Essacordo maggiore, ouero Sesta maggiore,	dalla pro-	porzione superbiparziante terza.	5. e 3.
E F	L'Essacordo minore, ouero Sesta minore,	dalla propor-	zione supertripartiente quinta.	8. e 5.

**D**ELL' Vnisono non si parla, per essere nella proporzione d'egualità; oltre di che non è consonanza, nè dissonanza, mà principio di qualsiuoglia consonanza, e dissonanza, come l'vnità non è numero, mà principio di qualsiuoglia numero,



D I S S O N A N Z E.	<p><b>I</b>L Ditono con la Diapente, ouero settima maggiore hà la sua origine, ò forma dalla prop: superfetteparziente- ottaua.</p>	<p>15. e 8.</p>
	<p>Il Semiditono con la Diapente, ouero settima minore, dalla proporzione superquadriparzientequinta.</p>	<p>9. e 5.</p>
	<p>La Semidiapente, ouero quinta falsa, dalla prop: superdiecinoueparzientequarantacinque.</p>	<p>64. e 45.</p>
	<p>Il Tritono, ouero quarta falsa, dalla prop: supertredici- parzientetrentadue.</p>	<p>45. e 32.</p>
	<p>Il Tuono maggiore, dalla proporzione. <i>ouero secon- desquiuottaua.</i></p>	<p><i>da</i> 9. e 8.</p>
	<p>Il Tuono minore, dalla prop: <i>desquinona.</i></p>	<p><i>maggiore</i> 10. e 9.</p>
	<p>Il Semituono maggiore, dalla prop: <i>desquiquintadecima.</i></p>	<p><i>ouero se- conda</i> 16. e 15.</p>
	<p>Semituono minore, dalla prop: <i>desquiugesimaquarta.</i></p>	<p><i>minore</i> 25. e 24.</p>
	<p>Il Comma dalla prop: <i>desquiottantesima.</i></p>	<p>81. e 80.</p>

**L**I sudetti numeri sono la radice delle Consanze, e Diff-  
nansse; poiche (come dice il Zarlino) è impossibile rit-  
uarle in numeri minori di loro. Le replicate, ò deriuare, cc-  
me la duodecima, la nona, e così dell'altre, s'hauranno col du-  
plicare il numero maggiore della proporzione, lasciando sem-  
pre il minore nel suo essere, come nel seguente Capitolo dimo-  
straremo.



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

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

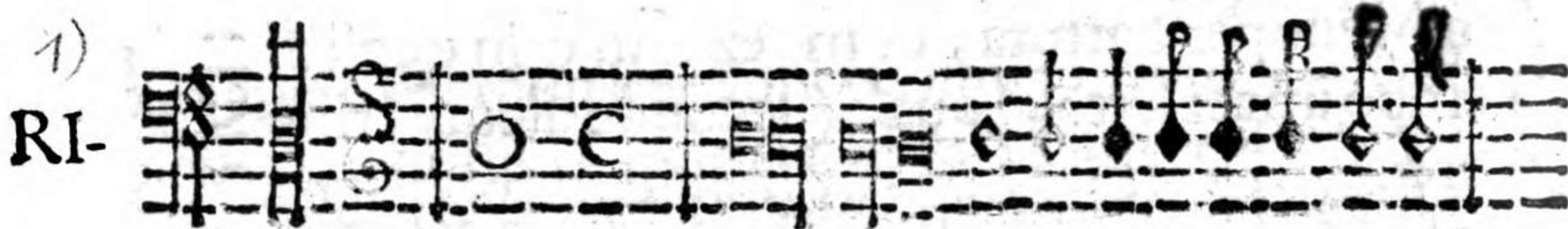
Volendo ancora prouare le radici delle Consonanze, e Dissonanze replicate, si deue raddoppiare il numero maggiore, ( come già s'è detto ) per Esemplio la quinta semplice hà la sua forma trà 3. e 2. ( come habbiamo veduto ) duplicando il 3. s'haurà 6. e diuidendo la corda nel modo sopradetto in sei parti eguali, e facendone restare dalla parte destra, ò sinistra dello strumento tante parti quante denota il numero minore, che è il 2. s'haurà il suono della quinta duplicata, ò duodecima, toccando le dette due parti con l'altra corda à voto,





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

**A**LLA Composizione de i Canti concorrono li quì sotto-  
posti segni.

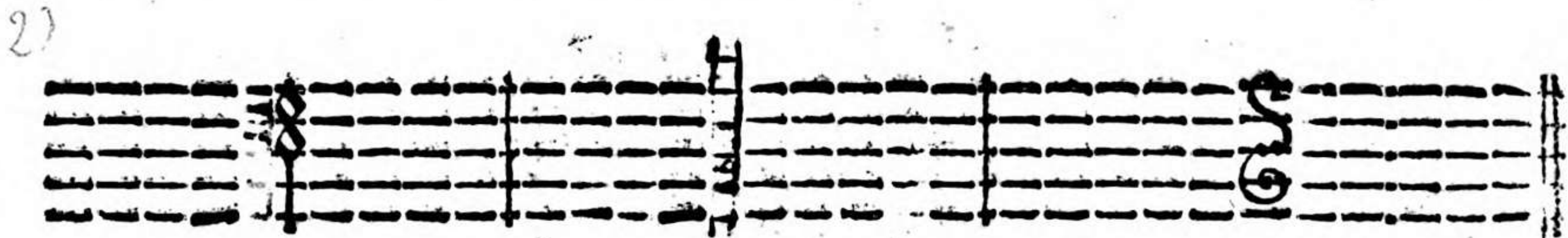


*Segni del  
Chiaui, Tempo. Figure, ò Note.*



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

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



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

*Del Tempo Musicale . Capitolo Settimo .*

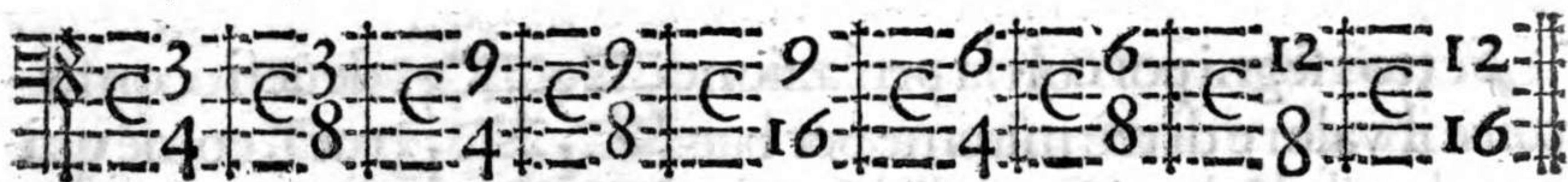
**I**L Tempo , cioè segno del Tempo , serue per dar indizio del valore delle figure , e dimostra sotto che battuta vadino misurate . Si diuide in perfetto , & imperfetto : Il circolo  $\overset{\sim}{\circ}$  è segno del Tempo perfetto , & è atto a dar perfezione , &  $\overset{\circ}{\circ}$  alterazione alle figure . Sotto di lui si constituisse il valore d'  $\overset{\sim}{\text{—}}$  vna semibreue per battuta , come eziandio in questo .  $\overset{\sim}{\text{—}}$  segno del Tempo imperfetto , il quale ( secondo alcuni ) non  $\overset{\sim}{\text{—}}$  puo perfezionare , ne alterare , mentre non sia accompagna-  $\overset{\sim}{\text{—}}$  to d' vn punto  $\overset{\sim}{\text{—}}$  chiamato prolazione , che ( come dice il Lusitano ) aggiunge il valore d' vna minima alla semibreue , come anche in que  $\overset{\sim}{\text{—}}$   $\overset{\sim}{\text{—}}$  lto altro .

Il circolo  $\overset{\circ}{\circ}$  , e semicircolo semplici vengono alle volte trauersati ,  $\overset{\sim}{\text{—}}$   $\overset{\sim}{\text{—}}$  per diminuire le figure la metà del loro primo valore , come per essemplio , doue andaua vna semibreue , alla battuta ,  $\overset{\sim}{\text{—}}$   $\overset{\sim}{\text{—}}$  per tal trauerso n'anderanno due ; e quando il semicircolo è riuoltato ,  $\overset{\sim}{\text{—}}$   $\overset{\sim}{\text{—}}$  come fece Morales nella Messa *Aue Maria* , & il Palestina nella Messa *l' Homè Armè* , le figure restano diminuite la metà del valore , che hauerebbero , se il segno fosse posto alla dritta , e ciò praticai anch'io nella mia Opera terza al numero 27. e 28.

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





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




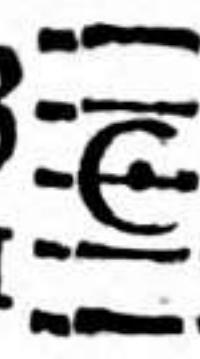
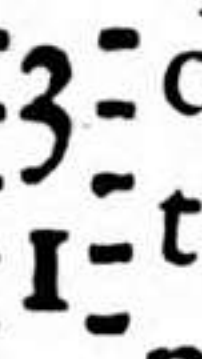
Il primo segno, per essere il più adoperato, viene chiamato tempo ordinario, ò alla semibreue, perche vi vâ il valore d'vna semibreue per battuta. Il secondo, perche vi vâ il valore d'vna breue per battuta, vien similmente chiamato tempo alla breue, sotto del quale si cantano tutte le figure per metà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

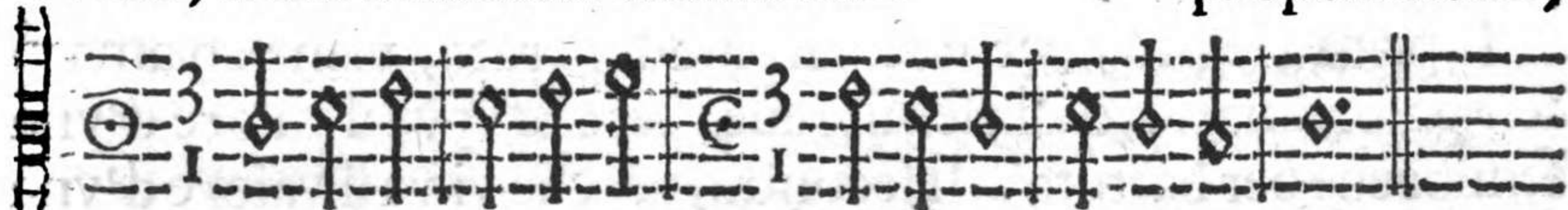
tempo

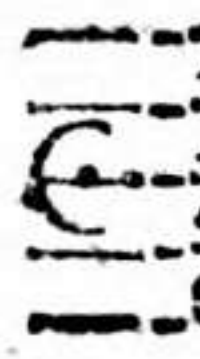
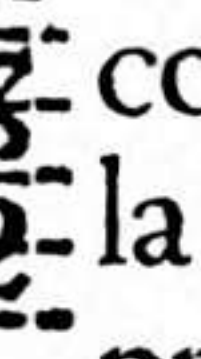
tempo senza prolazione,  con il circolo per la perfe-  
 zione, e con il semicirco-  lo per l'imperfezione, in  
 questo modo.

4) *Semib.* 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3. 3.



Sotto i segni poi con la prolazione  deuesi consti-  
 tuire il valore di trè minime per bat-  tuta, come qui  
 si vede; il che benissimo dichiara la  proporzione;



poiche sotto la prolazione senza numeri, si può anche cantare  
 vna minima sola per battuta, come s'esplicarà a suo luogo; mà  
 volendo, che la proportione sotto la prolazione sia soggetta al  
 tempo, e non alla prolazione, si deue segnare in questo modo,  
 come fece il Palestina nell'accenata Messa, e volendo, che  
 la semibreue non sia sotto posta alla perfetione sotto la  
 prolazione, come anche la breue sotto a qualsiuoglia pro-  
 portione perfetta, si deuono oscurare tutte le figure in questa  
 maniera, e quando la proporzione di qualsiuoglia forte si vuol



Prolazione imperfetta.



Tripla imperfetta.

Sesquialtera mag. imperfetta.

di-

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

Trà l'vno, e l'altro segno con la prolazione  $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$  vi è questa  
differenza, che il primo fa perfetta la breue in  $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$  virtù del  
tempo perfetto, cioè la fa essere del valore di  $\overline{\overline{\overline{\quad}}}$  trè semi-  
breui, e fa eziandio perfetta la semibreue in virtù della prolazio-  
ne, cioè la fa essere del valore di trè minime, mentre però non  
siano fatte imperfette da altri accidenti, come al suo luogo ve-  
deremo: nel secondo segno poi, per essere imperfetto, la breue  
non è in considerazione, mà solo la semibreue in virtù della  
prolazione, come si può comprendere dall' esempio quì sotto  
posto, e dalla detta Messa del Palestina.

7)

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

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

Si trouano eziandio alcuni Canti in questa maniera, che da

8)

Emiolia maggiore.      Emiolia minore.





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

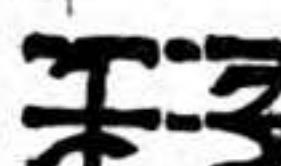
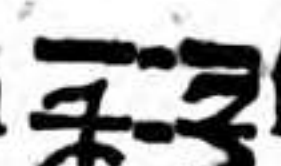

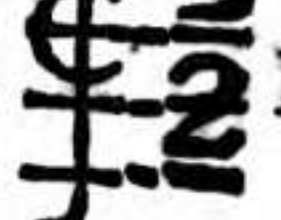
163  
Semibreu. 2. 2. 2. 2. 2.

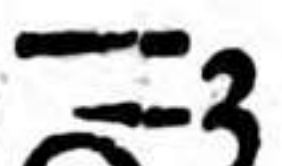
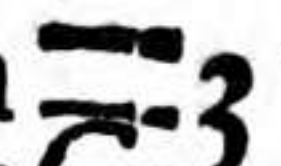
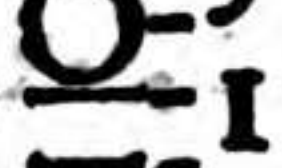
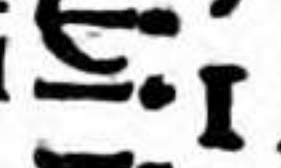

*Tutte le Breui imperfette.*

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

*Delle Pause, Capitolo Decimo.*

**L**E pause seruono nella Musica per ornarla di varie fughe, foggetti, & imitazioni, e (come dice Orazio Scaletta nella sua Scala di Musica) per dar riposo à i Cantori. Hanno autorità di dar perfezione, & imperfezione alle figure, & esse non sono sottoposte ad alcun' accidente. Sotto il semicircolo semplice,  e trauerfato  vagliono tanto quanto le sue figure.

La pausa  di breue sotto la  sesquialtera maggiore, tã-  
to perfetta,  quanto imper-  fetta, e sotto la tripla, si

perfetta,  come imperfetta  vale vna battuta: auerten-  
do però,  che due pause di  Semibreue non possono  
dimostrare il valore d'vna  battuta, perche gliene vã  
trẽ, secondo che babbiamo altroue dimostrato.

La pausa di Semibreue sotto à qualsiuoglia altro segno di  
proporzione sempre vale vna battuta, eccetuato sotto la prola-  
zione, quando per auuentura vi si douesse collocare vna Mini-  
ma sola per battuta, che in tal caso la sudetta pausa ne valeria  
trẽ: quella di Minima vna, &c. come chiaramente si puõ vede-  
re nella Messa *l' Homè Arme*, del Palestina. La pausa di Mini-  
ma sotto à qualsiuoglia segno del tempo, e proporzione di bat-  
tuta eguale, secondo l'vso moderno, sempre vãle meza battu-  
ta: sotto alle proporzioni di trẽ Semibreui per battuta, vale la  
sesta parte di detta battuta: sotto la proporzione di trẽ Minime,  
e noue Semiminime per battuta, vale la terza parte di dett  
battuta.

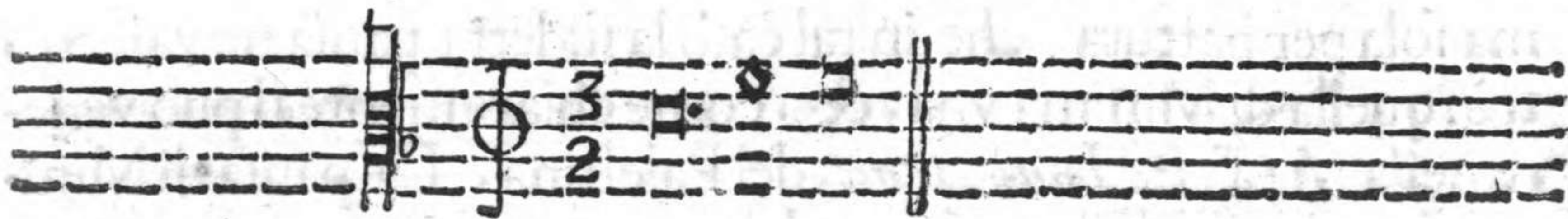
La pausa di Semiminima chiamata sospiro, sotto il segno del  
tempo alla Semibreue, e sotto alla proporzione di dodici Cro-  
me per battuta vale la quarta parte di detta battuta: sotto la pro-  
porzione di trẽ Minime per battuta vale la sesta parte di detta  
battuta: sotto la proporzione di tre Semiminime,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

La pausa di croma detta mezo sospiro, sotto la proporzione  
di dodici Semicrome per battuta vale la quarta parte di dett  
battuta: sotto la proporzione di noue Semicrome, e di trẽ Cro-  
me per battuta vale la terza parte di detta battuta, e sotto à qual-  
siuoglia altro segno, e proportionione vale tanto quanto la sua fi-  
gura

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

**I**L Punto nelle composizioni fa diuersi effetti, cioè perfeziona, augumenta, diuide, & altera le figure, come dalli sotto posti essemplij tolti dalla sudetta Messa di Costanzo Porta, e dalla Messa *Gaude Barbara* di Morales, si può vedere, come eziandio nel mio Canone posto nell'Opera terza al num. 25. Allora il punto perfeziona, quando si troua appresso quella figura, che può essere imperfetta nel segno di perfezione: augumenta, quã-

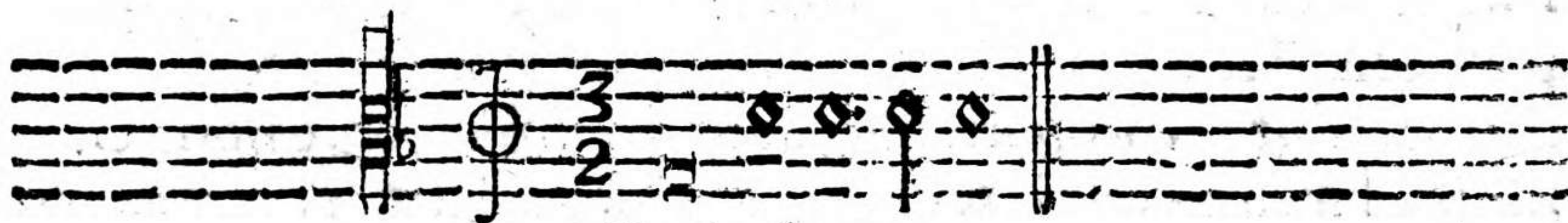
12) *Di Costanzo Porta. Punto di perfezione.*



*Qui ex parte.*

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

13) *Di Costanzo Porta. Punto d'augmentazione.*



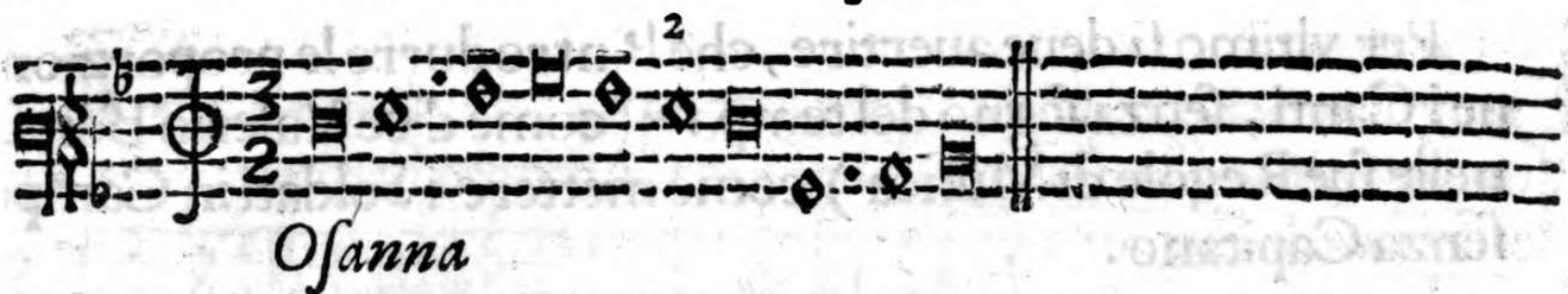
*Et in spiritum.*

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



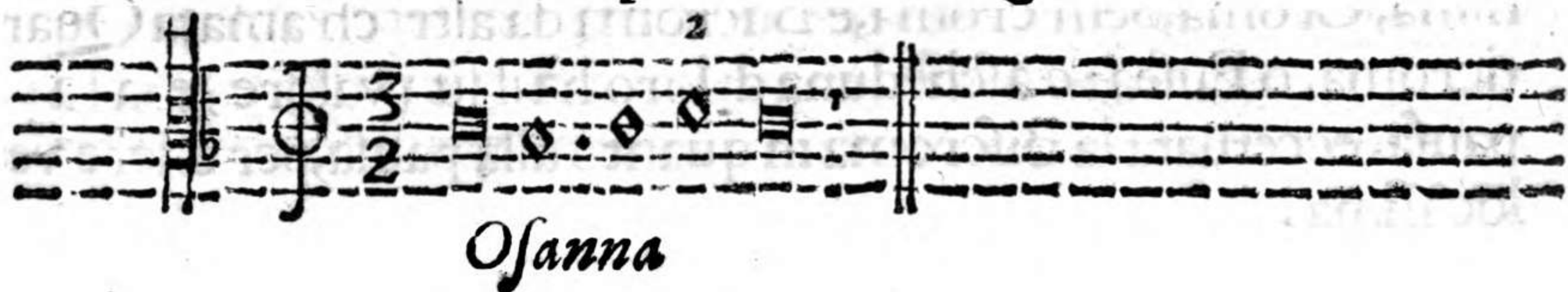
imperfetta l'vna, e l'altra figura maggiore: altera, quando si

14) *Di Morales. Punto di diuisione.*



troua auanti à due figure simili sotto il detto segno di perfezione, le quali fiano innanzi à vna maggiore, e fa raddoppiar il valore alla seconda figura, che doppo lui segue.

15) *Di Morales punto d'alterazione.*



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

Le figure sottoposte all'augmentatione sono tutte quelle, che nella Musica s'adopranò, purchè fiano collocate sotto i segni d'imperfezione.

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

Le

*Qua a (ue)*

*Le f...*

i Mufici sono chiamati Emiola, e vengono vſati ſotto la battuta ineguale.

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

*Delle Figure Muſicali, e loro valore. Capitolo Ottauo.*

**L**E Figure muſicali ( dette ancora note ) ſono noue, cioè Maſſima, Lunga, Breue, Semibreue, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, e Biſcroma da altri chiamata Quarta, o Fuſea: ciaſcheduna di loro hà il ſuo valore, e la ſua pauſa, eccetuata la Biſcroma in quanto alla pauſa, per eſſere velociffima.

Battut. 8.

4.	2.	1.							a una			
			glie	ne	và	2.	4.	8.	16.	32.	6.	12.

Maſſ. Lung. Breu. Sem. Min. Sem. Cro. Sem. Bis. Cro. Sem.

*Pauſe, dette ancora figure mute.*

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

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



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

L'oscurità sotto i segni di perfezione leua la perfezione à quelle figure, che farebbero perfette sotto tali segni, e vieta l'alterazione, come da questo effempio, tolto dalla Messa *Quemadmodum* di Costanzo Porta, si può comprendere.

11) *L'oscurità causa l'imperfezione, e vieta l'alterazione.*



*Est per Prophetas.*

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

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

gura. La pausa di Semicroma sotto à qualsiuoglia inditio del tempo vale tanto quanto la sua figura.

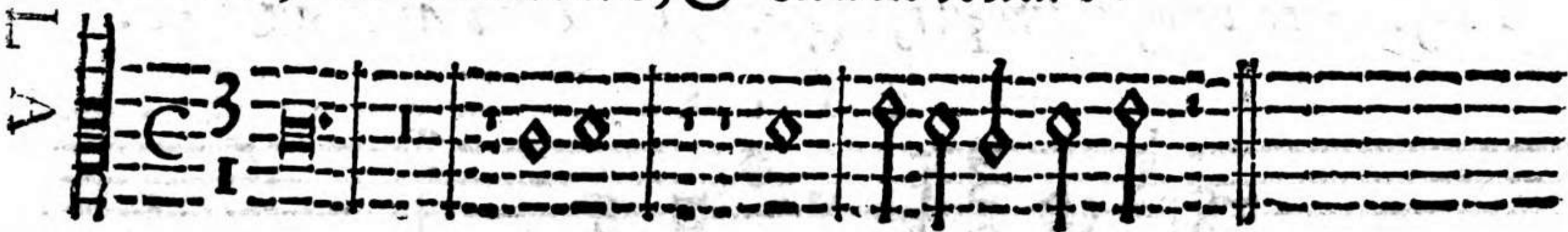
*Essempio di tutte le proporzioni mostrate di sopra nel settimo Capitolo, e delle figure, e pause, che sotto à ciascheduna di loro si deve costituire.*

*Battute una. una. una. una. una.*

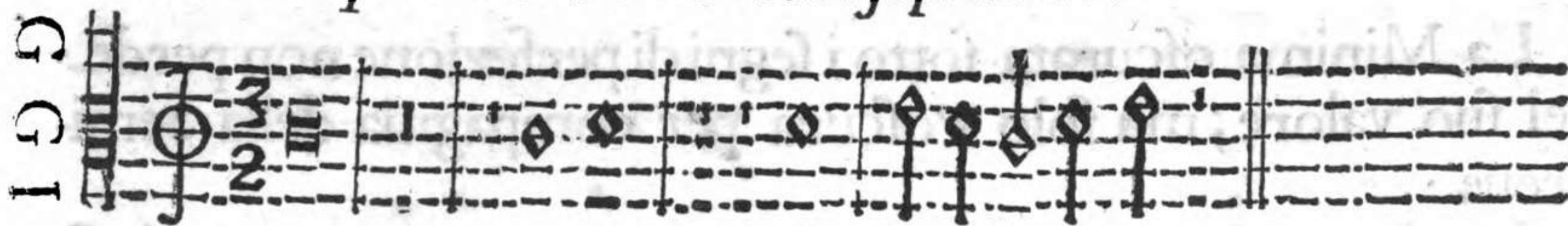
*Tripla perfetta, nella quale vanno tre Semibreui per battuta, due in battere, & una in leuare.*



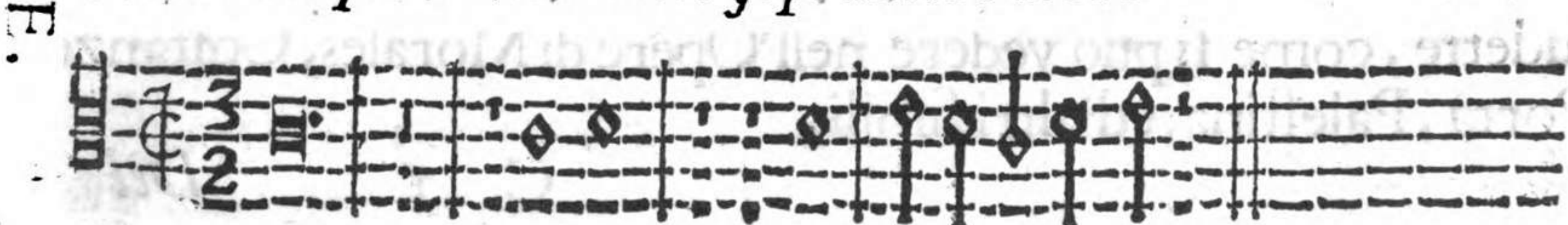
*Tripla imperfetta, nella quale vanno tre Semibreui per battuta, due in battere, & una in leuare.*



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



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



Sesqui-

Battute una. una. una. una. una.

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

21)

T R I P L A

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

22)

T R I P L A

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

23)

M I N O R E

24)

M I N O R E

25)

M I N O R E

Subsesquiterza, nella quale vanno tre Semiminime per battuta, due in battere, & una in leuare.

26)

Triplica di Semimini.

D Sub-

~~una. una. una. una. una.~~

Battute una. una. una. una. una.

Subdupla sub superbiparzi enteterza, nella quale vanno tre Crome per battuta, due in battere, e una in leuare.



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



Sesquiottava, nella quale danno noue Crome per battuta, sei in battere, e tre in leuare.



Subsuperfettiparzi entenona, nella quale danno noue Semi crome per battuta, sei in battere, e tre in leuare.



Superbiparzi ente quarta, nella quale danno sei Semiminime per battuta, tre in battere, e tre in leuare.



Battute una. una. una. una.

*Sub superbiparziensesta, nella quale vanno sei Crome, per battuta, trè in battere, e trè in leuare.*

32  
 Sestupla di Crome.

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

33  
 Dodecupla di Crome.

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

34  
 Dodecupla di Semicrom.

*Altro modo di collocare dodici Crome per battuta.*

35  
 Ottopla, e Dodecupla di Crome.

6. 12.

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

6. 12.

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

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

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

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

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

Dico adunque ( ſecondo la ſuola de buoni Prattici ) che vna battuta ſi dimoſtra con vn ſegno ſolo , meza con vn ſegno ſolo vn quarto con vn ſegno ſolo , mezo quarto con vn ſegno ſolo , &c. & in modo alcuno non ſi può con ragione dimoſtrare vna ſola delle dette parti con più ſegni , come hanno fatto al-

cuni



cuni, poiché quanto faranno i segni, tanto faranno le parti, eguali, ò ineguali, secondo i detti segni, & in oltre non si può così facilmente spartire all'improvviso, come qui si può compren-

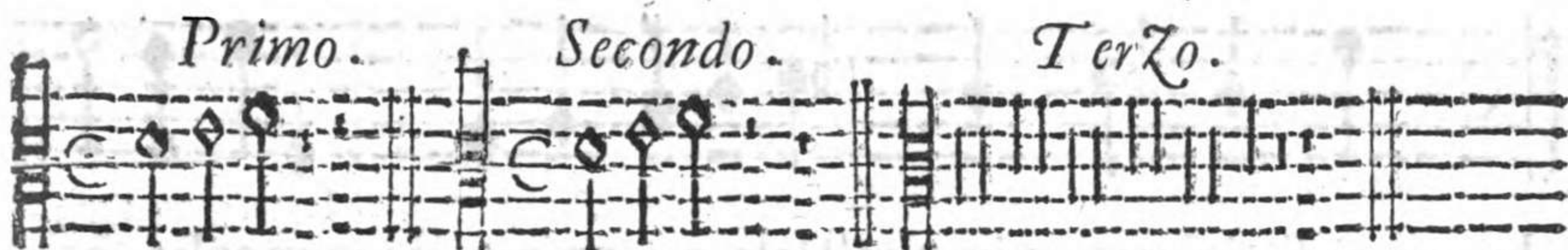


dere: mà se si segnarà in quest'altra maniera starà meglio, è farà più praticabile .



Eben però vero, che si come due pause di Semibreue sotto la Tripla, e sesquialtera maggiore, e due pause di Minima sotto la sesquialtera minore, sotto la Prolazione, non possono dimostrare vna battuta, perche gliene vā trè, così anche due pause di Croma sotto la sudetta proporzione di dodici Crome per battuta, nō possono dimostrare vn quarto di detta battuta, perche gliene vā similmente trè, e questa ragione s'intēde ancora in alcune altre delle sopradette proportioni, proportionatamēte applicata, secondo la qualità della battuta, come nella festa mia

Opera si può chiaramente vedere. Auuerta il Compositore di non far le pause sincopate, come qui sotto nel primo modo si vede, poiche apportarebbero difficoltà nel praticarle; mà in tal caso si deuno segnare, come nel secondo si dimostra: il che s'intende eziandio dell'altre, e deuno segnare più, e più seguite, le segnerà, come nel terzo appare sino à quel numero, che gli occorrerà.



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

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

Altri poi hanno ritrouato questo segno \* per diuidere il tuono alzando la voce vn semituono nella corda, oue si ritroua collocato, e quest'altro x è stato posto in vso per diuidere il semituono alzando la voce due Commi nelle corde doue si ritroua posto: il primo segno \* vien chiamato Diesis Cromatico, perche

che serue alla dimostrazione del genere similmente Cromatico, & il secondo x vien chiamato Diesis Enarmonico, perche serue parimente alla dimostrazione del Genere Enarmonico, come nell'ultimo Capitolo di questa prima parte vedremo.

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

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



# 32 M V S I C O P R A T T I C O .

39 Terze cambiate di maggiori minori, e di minori maggiori.

Seste cambiate di maggiori minori, e di minori maggiori.

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

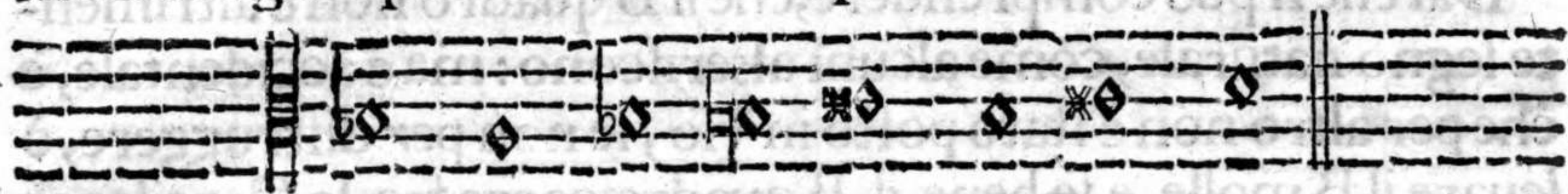
*Proprio procedere del □ quadro, b molle, e ✱ Diesis.*

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

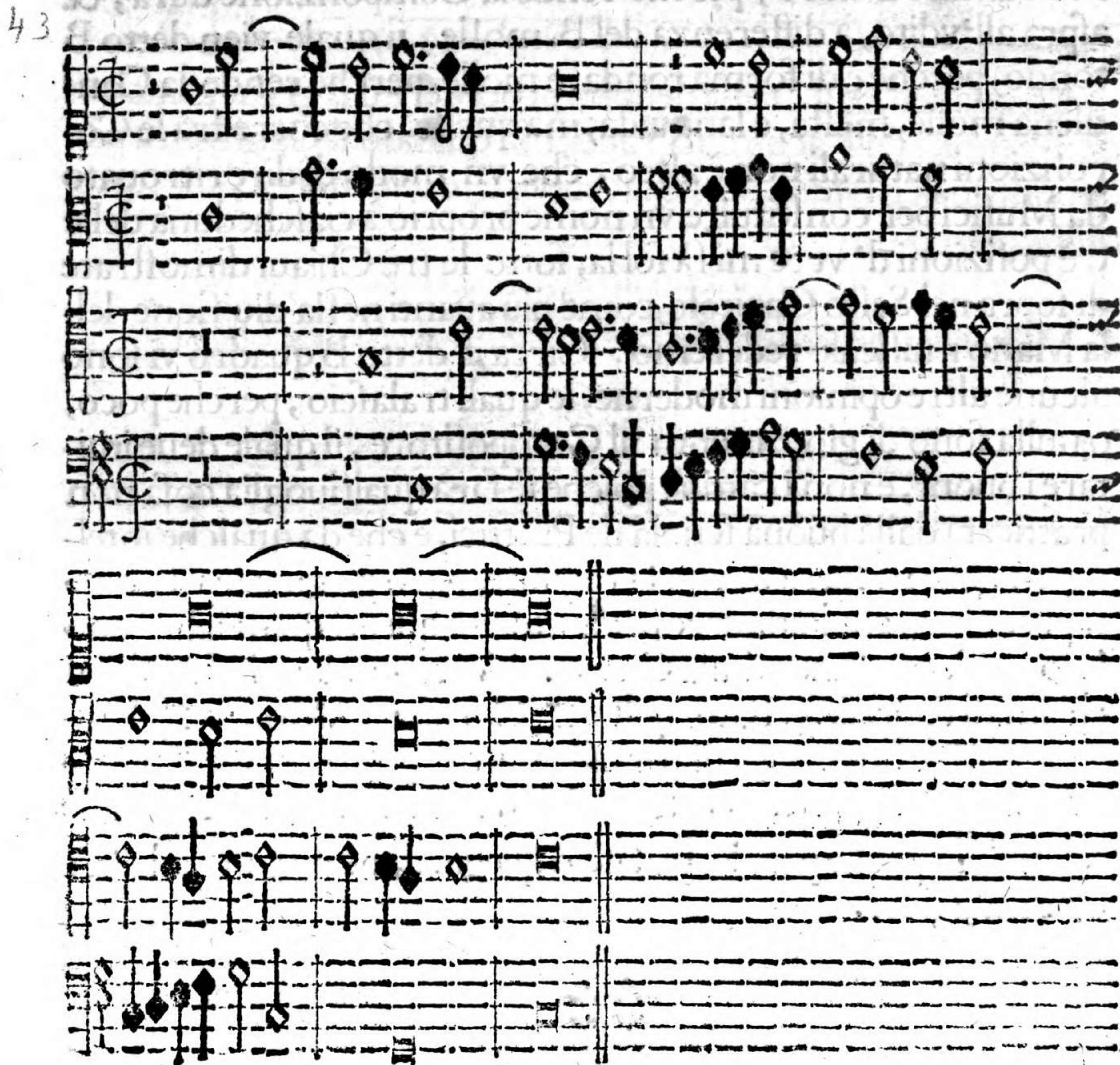
*Il secondo b. molle, e b quadro □, e Diesis ✱ sono superflui.*

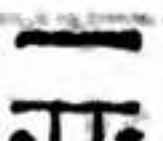
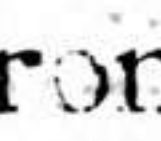

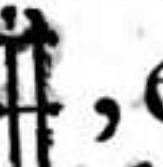


42 inà se le figure procederanno in questa maniera, stara bene.



Si deue notare, che si può eziandio fare Composizioni perfette, senza l'interuento d'alcuno de i sopradetti segni, come qui si dimostra.



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




*Come siano state ritrovate tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione de i Canti.*

*Capitolo Duodecimo.*

**G**Li antichi ( al parere di Gracioso Vberti nel suo *Contrasto Musico parte prima* ) vsaua i punti in vece delle lettere, ch'al Presente s'addoprano, quali furono poste in vso con le sillabe da Guido Aretino, Monaco della Religione di S. Benedetto, l'Anno del nostro Redentore 1024. come dice il Vicentino nella sua *Prattica Musicale libro primo Capitolo terzo*, le lettere sono queste G. A. B. C. D. E. F. la prima delle quali chiamò *Gamma* alla greca, volendo conseruare la memoria de i primi inuentori della Musica, che furono i Greci, e l'altre, secondo l'vso de i Latini; le sillabe sono *ut, re, mi, fa sol, la*, quali cauò dal principio de versi, che si leggono nell' Inno *Vespertino* di S. Glo. Battista, come quì si può comprendere.

- |                                |  |                                     |
|--------------------------------|--|-------------------------------------|
| 1. Vt. <i>Vt queant laxis</i>  |  | 4. FA. <i>F Amul tuorum</i>         |
| 2. RE. <i>RE sonare fibris</i> |  | 5. SOL. <i>SOLue poluti</i>         |
| 3. MI. <i>MIra gestorum</i>    |  | 6. LA. <i>LABij reatum, &amp;c.</i> |

Le lettere, e sillabe replicò più volte, accioche tanto il graue, quanto l'acuto, e sopracuto si potessero modulare: in oltre à dette lettere, e sillabe aggiunte alcune figure quadre chiamate *note*, di cui al presente si seruono gli Ecclesiastici, le quali furono mutate nella forma, che nel sesto, & ottauo Capitolo habbiamo veduto da Giouanni de Muri Francese l'Anno 1353. il quale trouò ancora i segni del tempo  come afferma il Vi-

centino nel quarto Capitolo della sua Prattica Musicale. Chi poi v'aggiungesse il punto, chi ritrouasse le pause, e le diuersi forti di tempi, con molt' altre cose, è del tutto incerto, per la moltitudine de Teorici, e Prattici, che di Musica hanno scritto e composto. Mà per ritornare à quanto diceuamo, dopo, che l'Areino hebbe ritrouate le sudette cose, le dispose per ordine sopra la Mano sinistra, accioche ogni Scolaro di Musica potesse con maggior facilità apprenderele, senza consumarui le diecine d'Anni, come al suo tempo costumauano nell'imparare solamente il Canto fermo, se crediamo alla difesa della Musica moderna d'incerto.

Nella detta Mano vi sono trè ordini, Graue, Acuto, e Sopracuto, e trè proprietà, ò naturà di cantare, per B quadro, per B molle, e per natura: le prime lettere dimostrano l'ordine graue le duplicata l'ordine àcuto, e le triplicate l'ordine sopracuto.

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

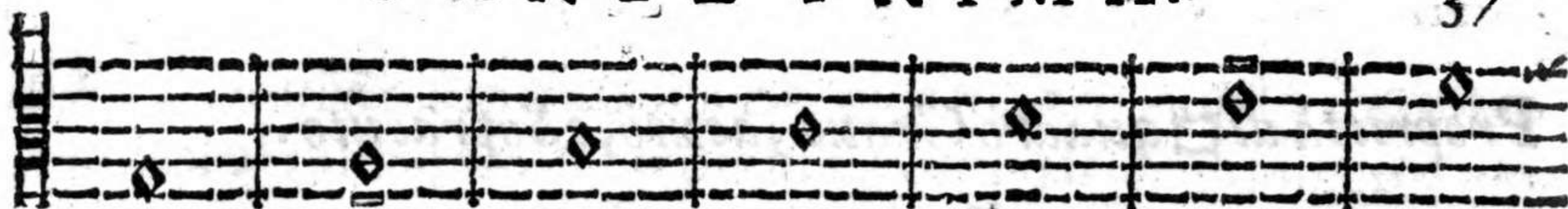
*Diuisione, e dichiarazione di ciò, che nella detta Mano si contiene.*

*Ordine graue; Acuto, e Sopracuto.*

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

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





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



G sol re vt, A la mire, B fa □ mi, C sol fa vt, D la sol re, E la mi,

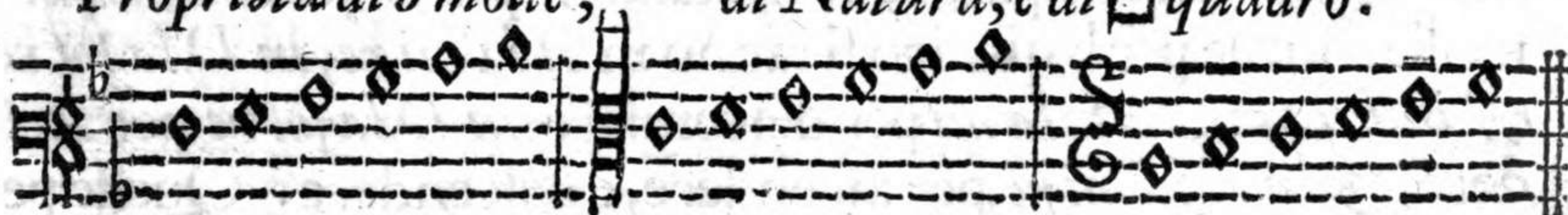
Nota, che quelle lettere, che sono accompagnate d'vna sola sillaba, non partecipano, se non d'vna proprietà, ò natura di Canto: quelle, che sono accompagnate di due, partecipano similmente di due proprietà; e quelle, che sono accompagnate di trè sillabe, parimente partecipano di tutte trè le proprietà,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

*Dichiarazione delle predette lettere, e sillabe.*

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

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

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



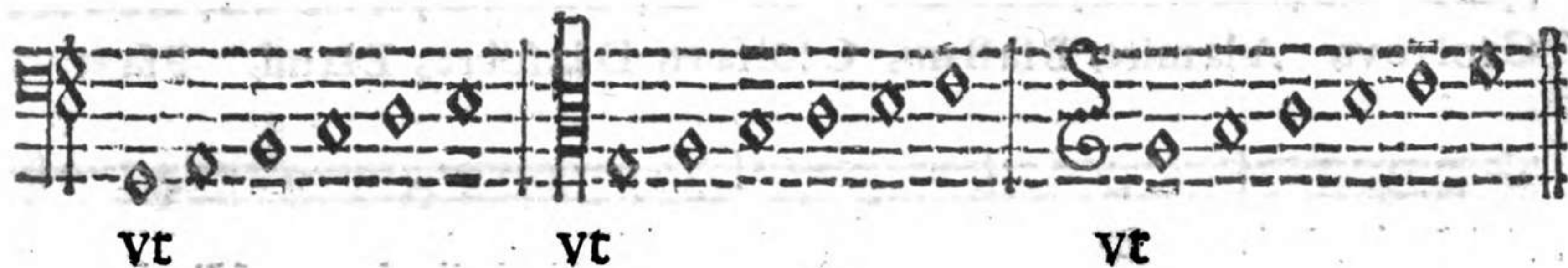
Vt, re, mi, fa, sol, la.

Vt, re, mi, fa, sol, la.

Vt, re, mi, fa, sol, la.

*Proprie-*

Proprietà di □ quadro Graue , acuto, e Sopracuto .



Proprietà di b mole, Graue, & Acuto .



Proprietà di natura Graue, & Acuta .



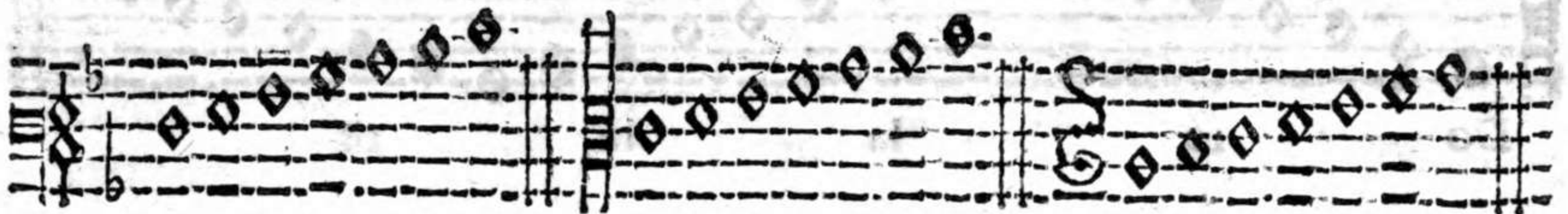
Deue il diligente Scolaro , se desidera far qualche profitto , imparare bene a memoria le sopra accennate lettere, e sillabe, e saperle leggere nell'ascendere cioè *G sol re vt* , *Ala mi re* , *B fa □ mi* , *C sol fa vt* , *D la sol re* , *E la mi* , *F fa vt* , e nel discendere cioè *E la mi* , *D la sol re* , *C sol fa vt* , *B fa □ mi* , *Ala mi re* , e *G sol re vt* , in oltre imparare le mutazioni per B quadro , e per b molle : quelle per b quadro si fanno in *Ala mi re* , in *D la sol re* , & in *E la mi* : in *E la mi* per discendere, in *D la sol re* , per ascendere, & in *Ala mi re* , per ascendere, e discendere . Quelle per b molle si fanno in *D la sol re* , in *G sol re vt* , & in *Ala mi re* : in *Ala mi re* , per discendere in *G sol re vt* . per ascendere, & in *D la sol*

*la sol re*, per ascendere, e defendere; per ascendere si dice *re* nel luogo della mutazione, e per descendere si dice *la*, tanto per B quadro, quanto per b molle. S'auuerta, che in vece della filla-  
ba *Vt* i moderni si seruono di questa *Do*, per essere più risonante.

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

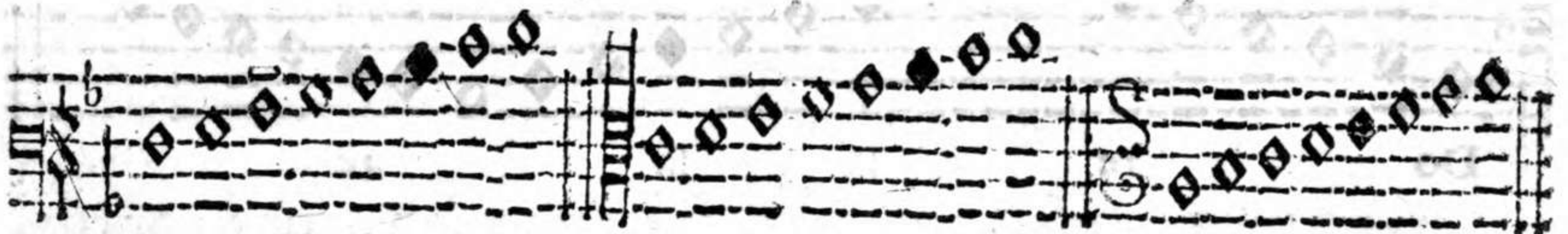
46

*Essempio ascendente, senza mutazione.*



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

*Essempio ascendente con mutazione.*



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

*Essempio descendente, senza mutazione.*



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



*Essempio descendente, con mutazione.*

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

*Essempio ascendente, e descendente con tutte le mutazioni per B quadro.*

Do      re      la      la      re

*Essempio ascendente, e descendente con tutte le mutazioni per B molle.*

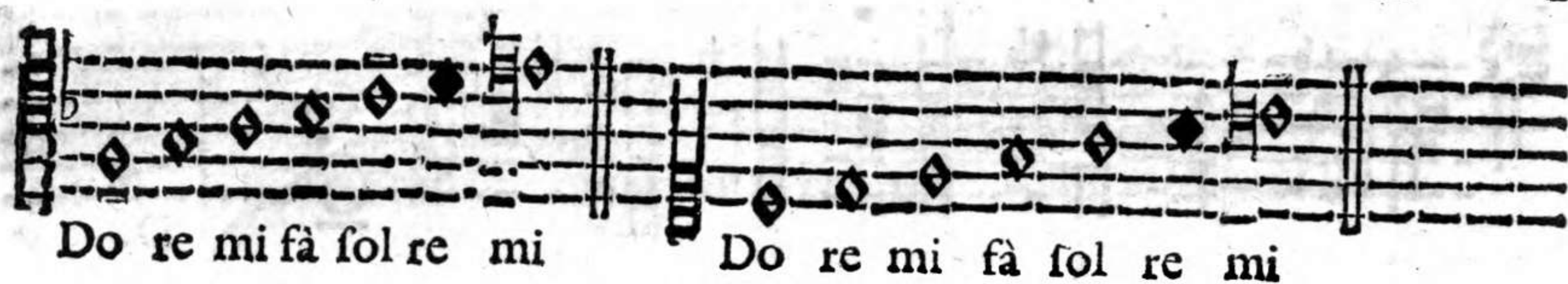
Do      re      la      la      re

Qui è d'auuertire, che all'a nota dell'ultima posizione, ò corda di queste deduzioni, vi s'intende naturalmente il b molle per

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

radolcire l'asprezza del tritono, come in molte Cātilene di buoni Auttori si può vedere, e quando per auuentura vi si troua colloca-

collocato appresso il □ quadro, si deue fare la mutazione nel *la*, dicendo *re mi* in vece di *la fa*, poiche la sillaba *fa* s' appartie-



ne solo naturalmente à queste due corde C, & F. accidentalmente poi può appartenersi à qual si voglia altra, come dall'Es-  
 sempio qui sotto posto si può vedere, il che non viene però of-  
 seruato in tutto, e per tutto per la difficoltà ch'apportarebbe,  
 volendo leggere regolatamente ogni sorte di Cantilene Cro-  
 matiche.

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

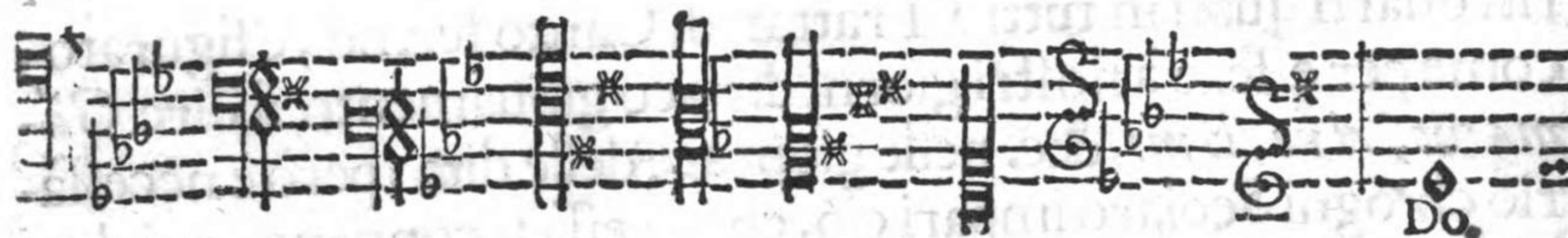
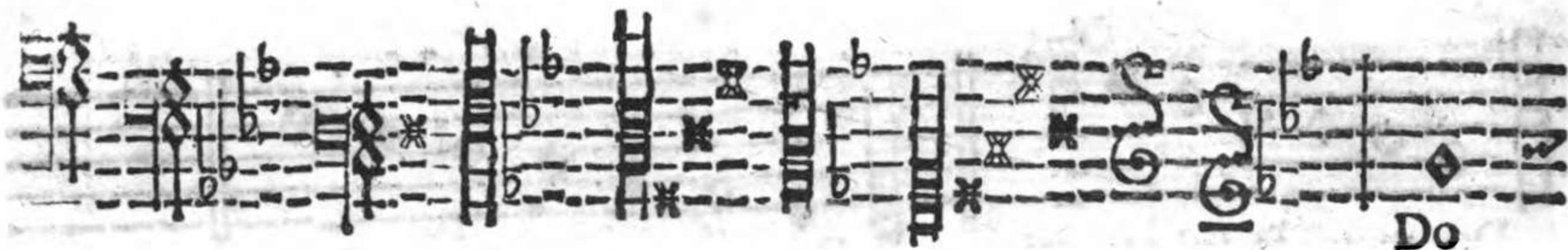


F

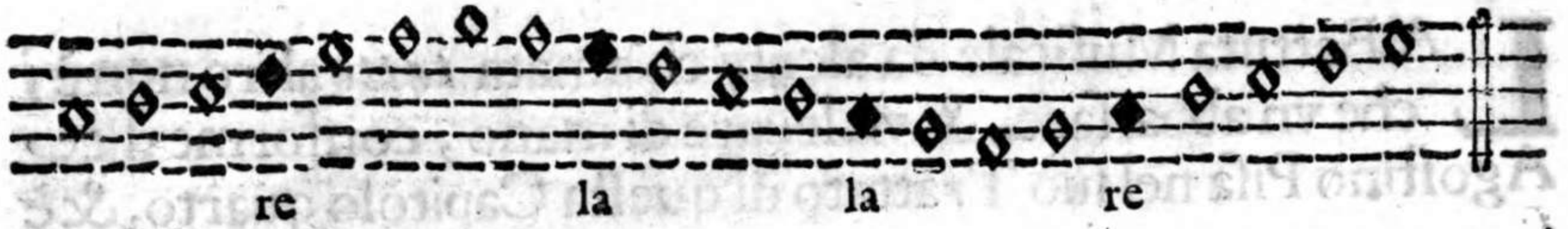
Essem-

Essempio generale per leggere regolatamente  
dro , quanto per B. molle , e

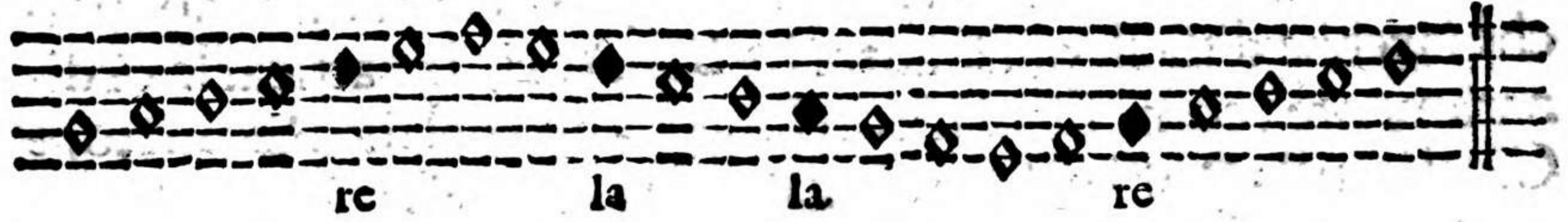
49



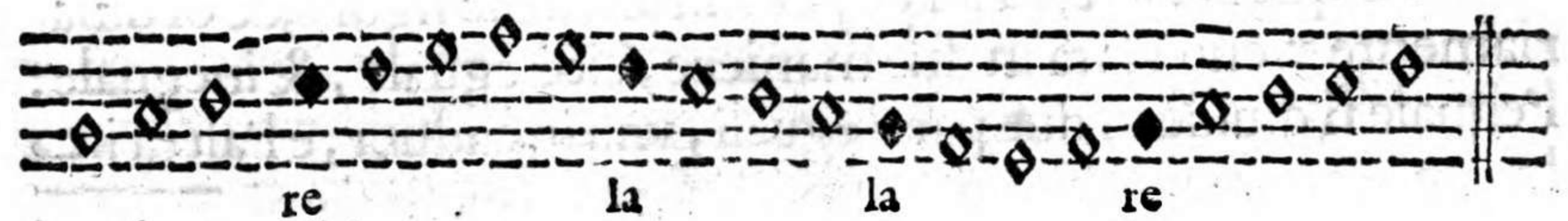
qual si voglia forte di Canto tanto per □ qua-  
\* Diesis per tutte le Chiaui.



re la la re



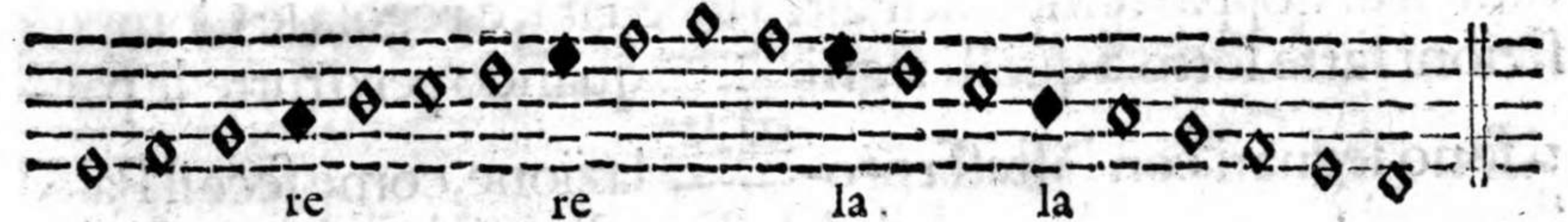
re la la re



re la la re



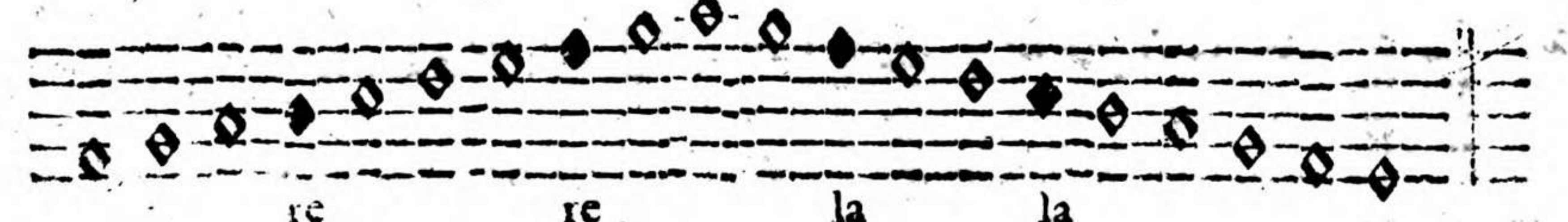
re la la re



re re la la




re re la la



re re la la

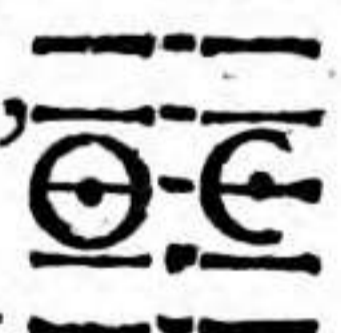


*Della battuta Musicale. Capitolo Decimoterzo.*

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

Adunque la Battuta serue per misura delle figure, & ordinariamente viene vfata in due maniere, cioè eguale, & ineguale: l'eguale si diuide in due parti eguali, vna in caduta, e l'altra in leuata, e gouerna i Canti composti sotto a questi segni, 

6. 12.

pra posto è pari, come qui 4. 8.

La Battuta ineguale è composta di due parti ineguali, vna in caduta di doppio tempo dell'altra in leuata, e regola le Composizioni fatte sotto à questi segni,  quando però tutte le parti sono segnate con l'istessa pro-  lazione, come fece il Palestrina nel suo primo libro delle Messe in diuersi luoghi, poiche se vna, ò due di loro fossero segnate come sopra, e l'altre haueffero altri segni, quelle due restano foggette alla battuta dell'altre, & in tal caso canteranno il valore d'vna Minima sola per battuta, mentre che non siano accompagnate dal numero 3 e 2 



Palestina, il che praticai ancor io in alcuni Canonì già accennati.

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

mero sopra posto è dispari, come queste  $\begin{matrix} 3. & 9. \\ 1. & 4. \end{matrix}$

*Delle Legature antiche, e moderne. Cap. Decimoquinto.*

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

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

vna nel principio , e l'altra nel fine , e che le figure legate sonò foggette à tutti gli accidenti , quanto le sciolte .

*Essempio delle Legature antiche.*

*Semibreui.*

50

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

*Essempio delle Legature moderne.*

51

Sem per sem per cante mus cante mus Alle lu ia Alleluia:



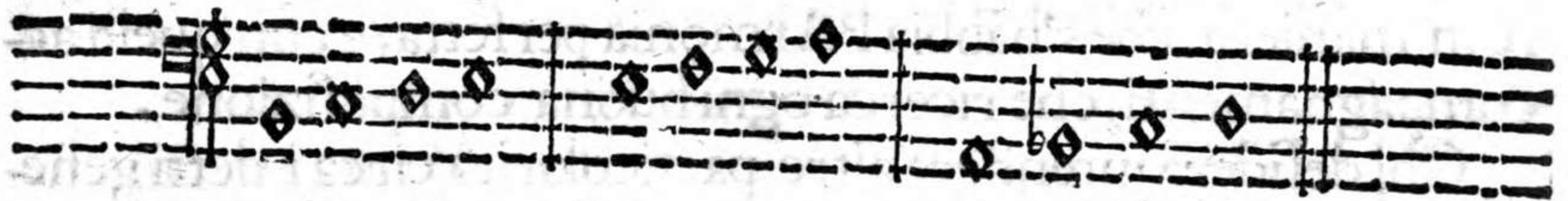
Le predette legature seruono nelle Composizioni per imitare il Canto fermo, e per esprimere diuersi affetti.

*Dei Generi della Musica. Capitolo Decimoquinto.*

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

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

*Essempio del genere Diatonico.*



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

*Essempio del Genere Cromatico.*



Il genere Enarmonico è quello, che procede per due Diesis, & vna terza maggiore incomposta. Si chiama Enarmonico quasi

quasi *ottimamente congiunto*, per essere atto ad esprimere ogni temperamento di voce, come l'Essempio dimostra.

54

*Essempio del genere Enarmonico.*



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

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



# MUSICO PRATTICO

## PARTE SECONDA

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

O P E R A D I

GIO. MARIA BONONCINI MODANESE

Del Concerto de gli Stromenti.

DELL'ATEZZA SERENISSIMA DI MODANA  
Et Accademico Filarmonico di Bologna.



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

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

Gli Elementi del Contrapunto sono di due sorti, cioè consonanti, e dissonanti: i Consonanti sono l'Vnifono, la Terza (e secondo i Teorici) la Quarta, la Quinta, la Sesta, e l'Ottava:  
G i dif-

i dissonanti sono la *seconda* (& al voler de Prattici,) la *Quarta*, e la *Settima*: i consonanti si diuidono in perfetti, & imperfetti: i perfetti sono l'*Vnisono*, la *Quinta*, e l'*Ottava*: gl'imperfetti sono la *Terza*, e la *Sesta*.

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

*Elementi consonanti.*

*Elementi dissonanti.*

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

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

*Elementi consonanti perfetti. Elementi consonanti imperfetti.*

Semplici.	1	5	8
Duplicati.	12	15	
Triplicati.	19	22	

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

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

è propriamente consonanza, ne dissonanza; ( si come l' vnità non è numero, mà principio di numero; & il punto non è linea mà principio di linea ) benchè sia principio, & origine di qualsi- uoglia consonanza, e dissonanza, come altroue s'è detto, e non per altro s'è posto nel numero delle consonanze perfette, se non per la somiglianza, che tiene con l'*Ottava*, essendo che questa, e quello risuonano all'vdito quasi ad vn istesso modo per la loro vicinità radicale; mà però non si può dire, che l'*Ottava* sia propriamente replica dell'*Vnisono*, come vogliono alcuni, perche questo hà la sua origine, o forma dalla proporzione d'egualità trà 1, & 1, ouero trà 2, e 2, e quella dalla proporzione d'inegualità trà 2, & 1, come s'è dimostrato nel quarto Capitolo della prima parte.

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

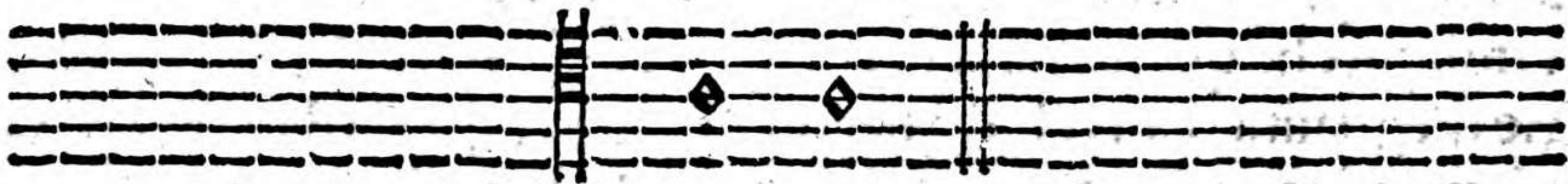
Chi brama di sapere la diuersità de i pareri intorno alla *Quar- ta* legga Boezio Seuerino, Prosdocimo de Beidemando Pado- uano, Franchino Guffario, Margarita Filosofica, Vincenzo Galilei, Giosepe Zarlino, Lodouico Zacconi, & altri.

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

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

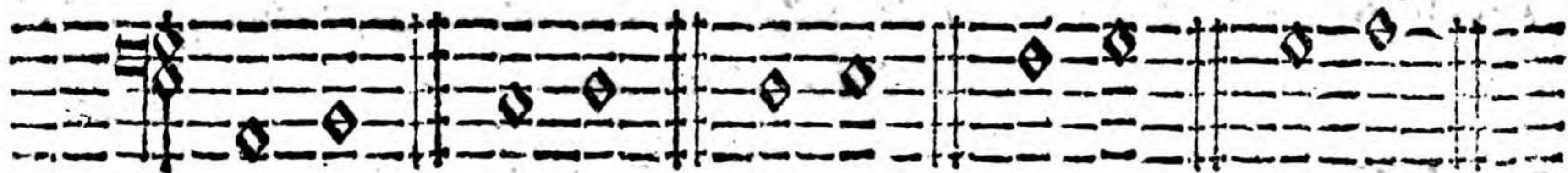
mente all'vdito risuona, come afferma il Zarlino nelle sue Istitut. Armoniche parte seconda Capitolo Duodecimo, e per discorrere breuemente di ciascheduna di loro cominceremo dall'Vnifono, il quale è vna adunanza di due, ò più voci, ò suoni eguali in vna medesima corda collocati.

55  
Unifono.



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

56  
Tuoni.



Il semituono è il condimento della Musica, po' che senza lui ogni Gantilena farebbe asprà, & insopportabile all'vdito, & è  
cagio-



cagione della diuersità di tutti gl'interualli Musicali , nascendo dalla varietà de i luoghi , ch'egli occupa , la differenza delle specie, come vederemo .

54

*Semituoni.*



La Terza è di due forti , maggiore , e minore : la maggiore chiamata *Ditono* è composta di due Tuoni , e perche non contiene il semituono , non hà se non vna specie . Questa è di natura allegra à differenza della minore , che per hauere il semituono resta più mesta , e vaga della maggiore , se bene questa è più piena all'vdito della minore , come dichiara il Zarlino nella terza parte delle sue Istit. Armoniche, Capitolo Ottauo .

58

*Terza maggiore, ò Ditono.*



*Vna*

*Specie*

*Sola.*

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



*Terza minore, ò Semiditon.*

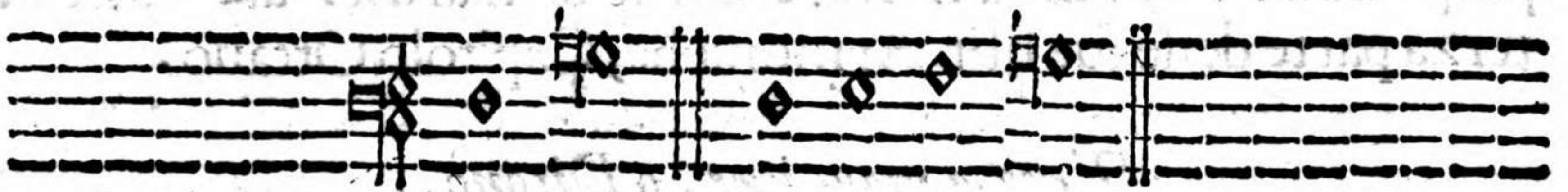


*Prima specie.*

*Seconda specie.*

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

*Quarta falsa, ò Tritono.*



*Vna specie sola.*

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

*Quarta minore, ò Diateffaron.*



*Prima specie.*

*Seconda specie.*

*Terza specie.*

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

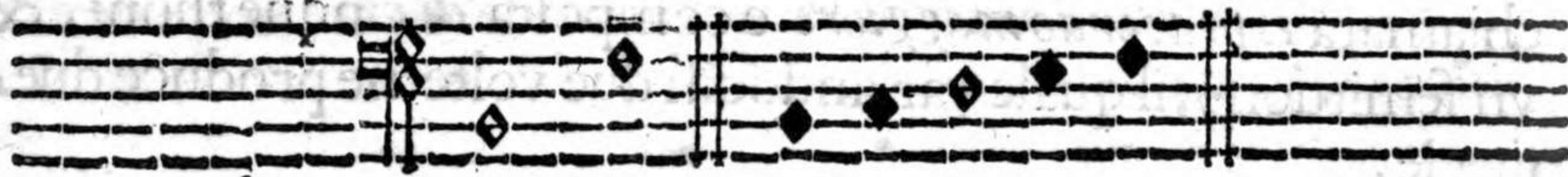
62. *Quinta perfetta, ò Diapente.*



*Prima specie. Secon. specie. Terz. specie. Quar. specie.*

La quinta imperfetta, ò diminuta, ò falsa chiamata *Semidiapente* e composta di due tuoni, e due semitoni, i quali per non uariar luogo non producano, se non vna specie.

63. *Quinta imperfetta, ò Semidiapente, ò falsa.*

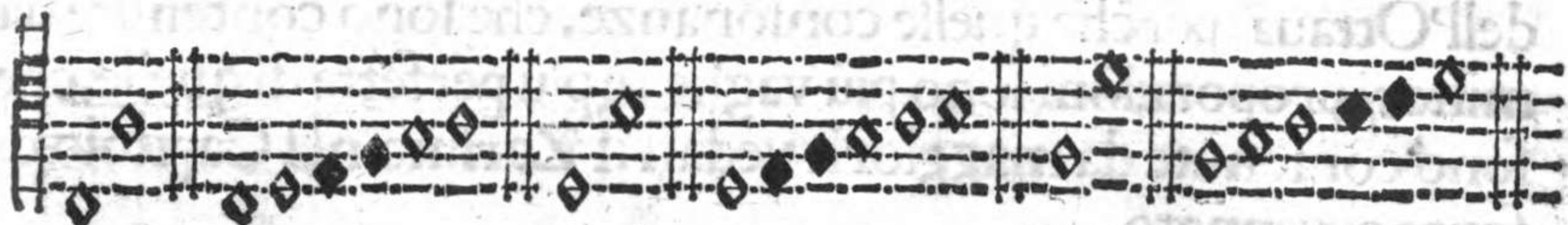


*Vna Specie sola.*

La Sesta e di due forti, maggiore, e minore: la maggiore chiamata *Essacordo maggiore* e composta di quattro tuoni, &

vn semituono, il quale variandouisi tre volte ne produce tre specie, Questa e di natura allegra, se bene alquanto aspra.

64. *Sesta maggiore, ò Essacordo maggiore.*



*Prima specie. Seconda specie. Terza specie.*

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

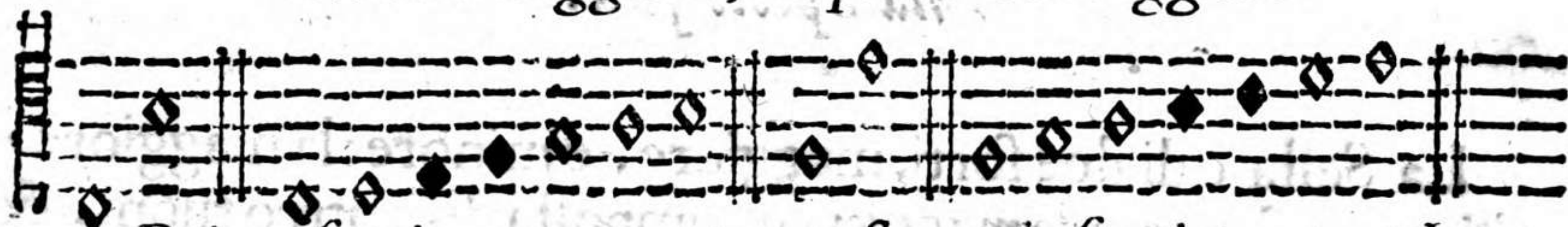
65. *Sesta minore, ò Essacordo minore.*



*Prima specie. Seconda specie. Terza specie.*

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

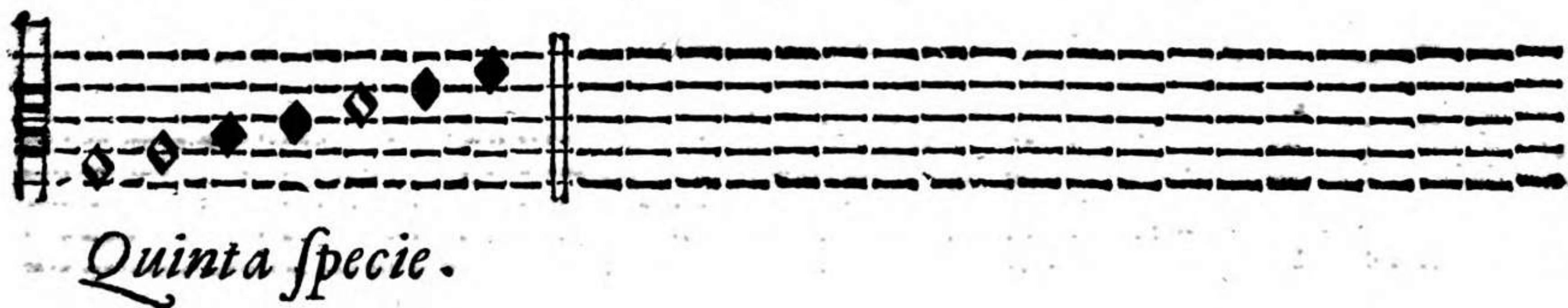
66. *Settima maggiore, ò Eptacordo maggiore.*



*Prima specie. Seconda specie. La*

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

67 *Settima minore, ò Eptacordo minore.*



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

H

*Ottava,*

*Ottava, ò Diapason.**Prima specie.**Seconda specie.**Terza specie.**Quarta specie.**Quinta specie.**Sesta specie.**Settima specie.*

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



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

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

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

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

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

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

Si faccino procedere le parti più che si può per moti contrari si schiuino li mouimenti separati, e le false relazioni, le quali nascono dalli salti di terza, e sesta con ambe due le parti, poiche dalle terze nasce relazione di quinta falsa, cioè dalla prima figura della parte graue, e dalla seconda dell'acuta: dalle feste si-

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

*Principio, e fine in consonanza perfetta.*



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



*Dalla*



71 *Dalla consonanza imperfetta alla perfetta alla più vicina.*

5 3 1 3 5 3 8 6 5 6 8  
mi. ma. ma. mi. ma.

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

5 3 3 6 6 5 3 8 6 8 3 3 1  
ma ma. mi. ma. ma ma. mi. mi.

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

1 1 1 5 5 5 8 8 8

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

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

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

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

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

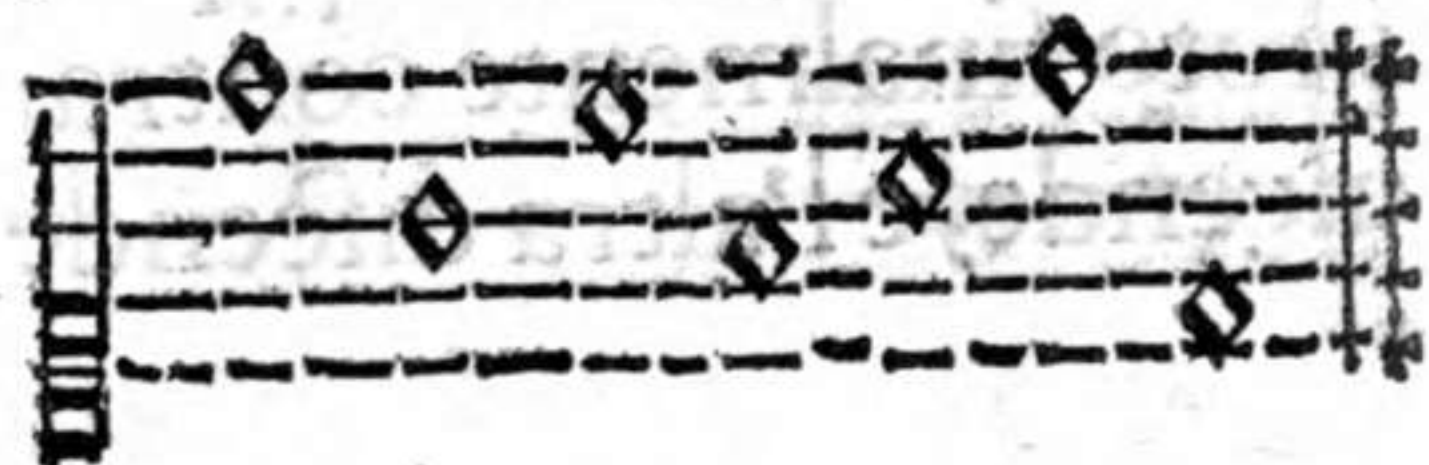
5 5 5 5

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

5 F. 3

78 Cambi, che per bisogno si tolerano.

79 Mouimenti separati, che si deuono fuggire,



80 Salti di terze maggiori, e minori, e di seste maggiori, e minori, che si deuono fuggire, per la relazione d' unissoni, quinte, & ottaue false.



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

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

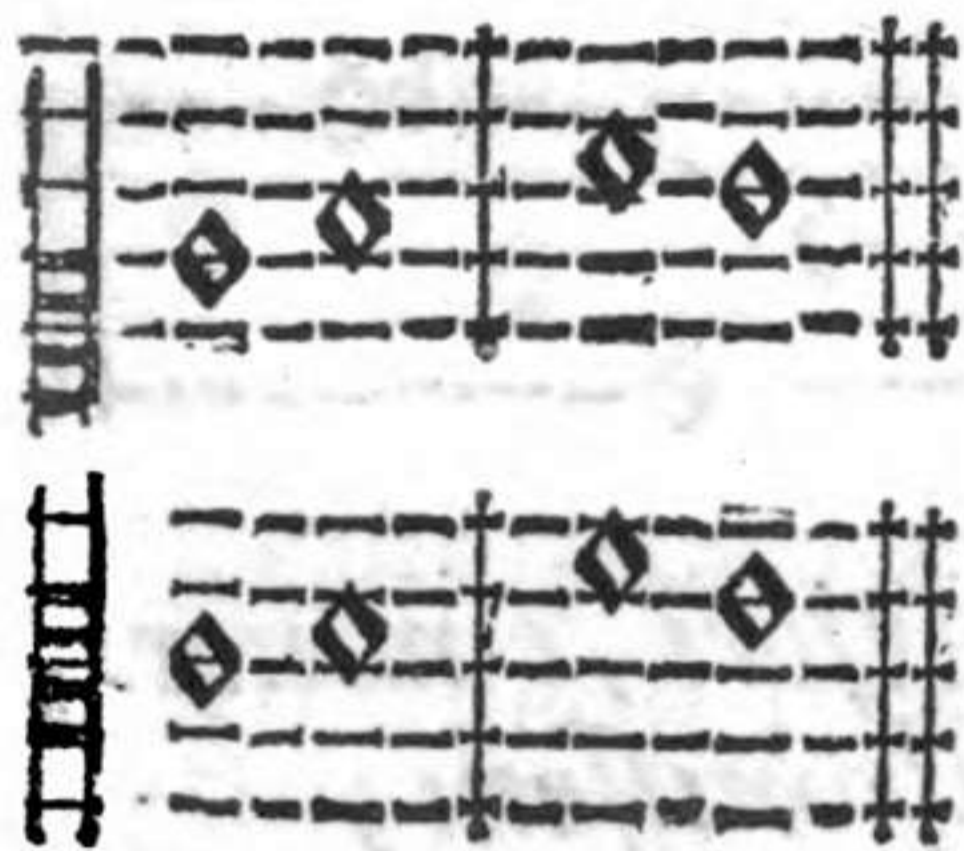


Del proprio passaggio di ciascheduna consonanza.  
Capitolo Quarto.

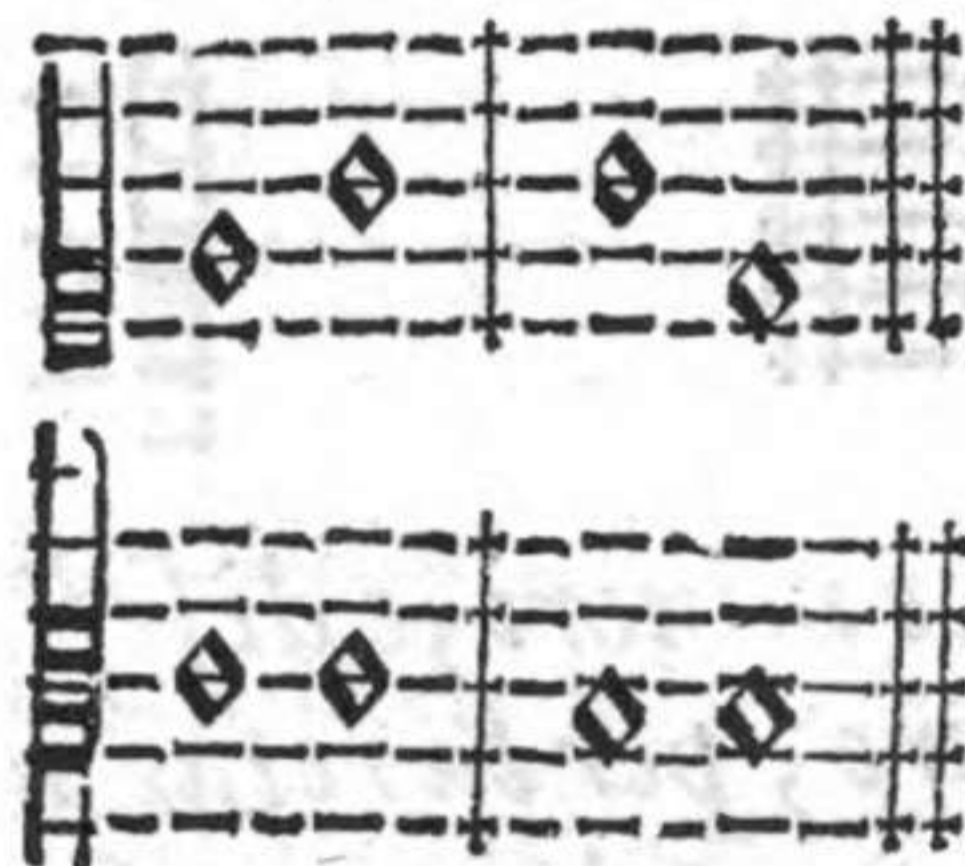
**D**Ve sono le maniere di fare i passaggi di ciascheduna consonanza all'altre, vna per motto retto, obliquo, e contrario, e l'altra per salto di terza, di quarta, di quinta, di sesta minore, e d'ottaua, che sono chiamati salti regolari, à differenza di certi salti difficili da pigliarsi con la voce, che si chiamano ir-rego-

regolari. Moto retto s'intende quando ambedue le parti ascendono, ò discendono insieme: moto obliquo si dice quello, quando stando ferma vna parte nell' istesso luogo, l'altra si muoue: moto finalmente contrario si chiama quello, quando vna parte ascende, e l'altra discende, come qui si vede.

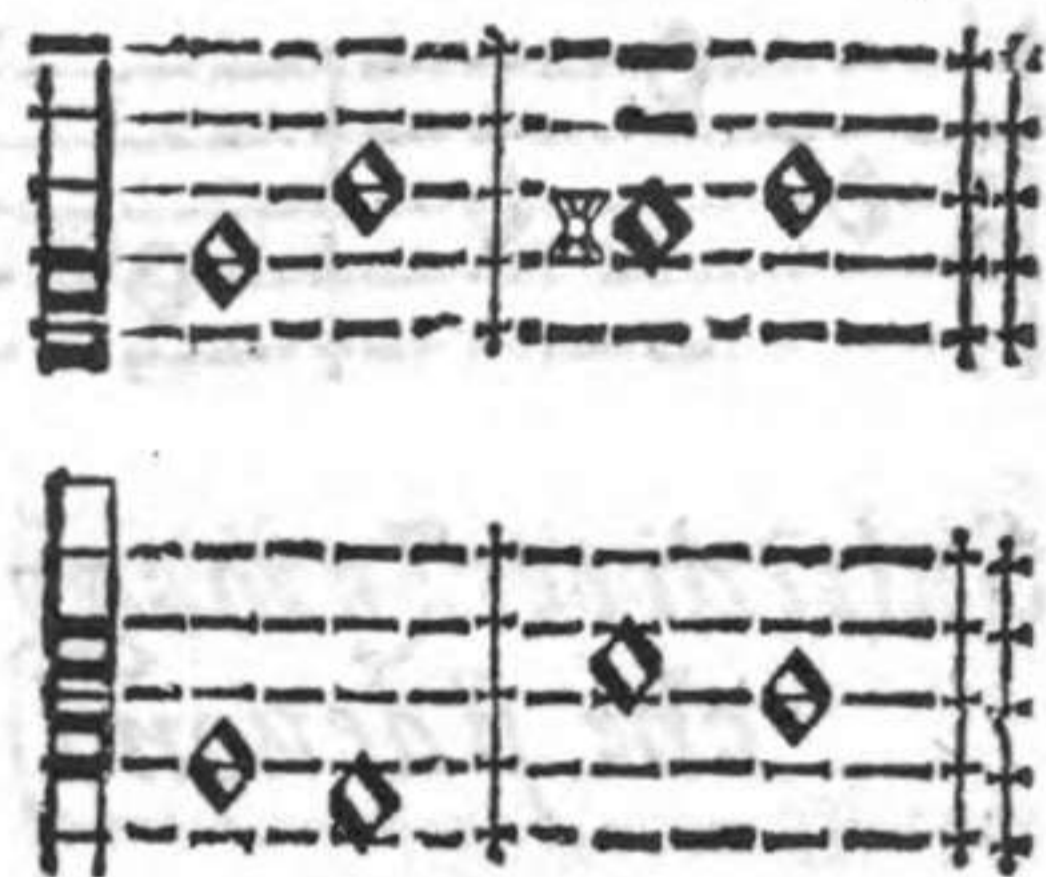
*Motto retto.*



*Motto obliquo.*



*Motto contrario.*



*Salti regolari.*



*Salti irregolari.*



L'vniffono fa il suo proprio passaggio alla terza per moto contrario

trario, & essendo minore farà meglio. La terza minore fa passaggio all'vniffono per mouimenti contrari.

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

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

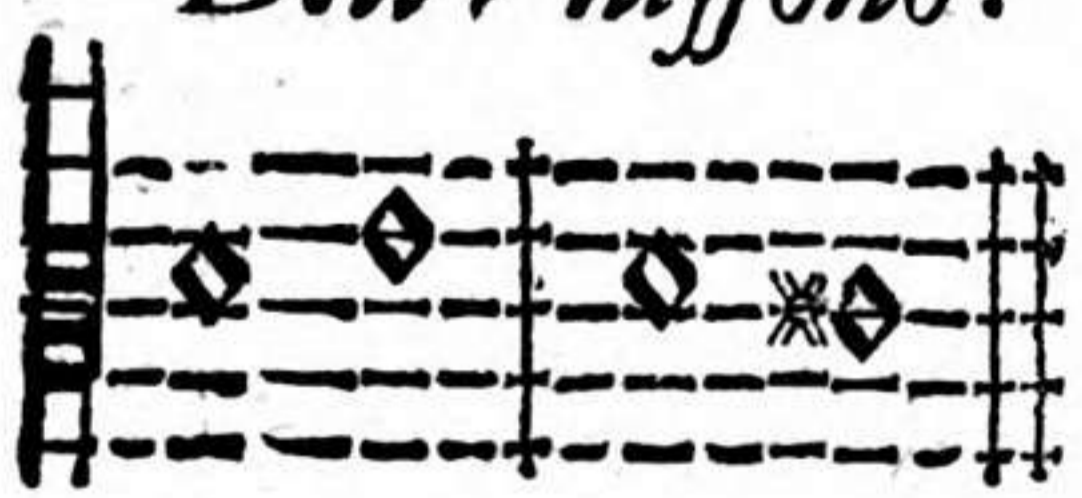
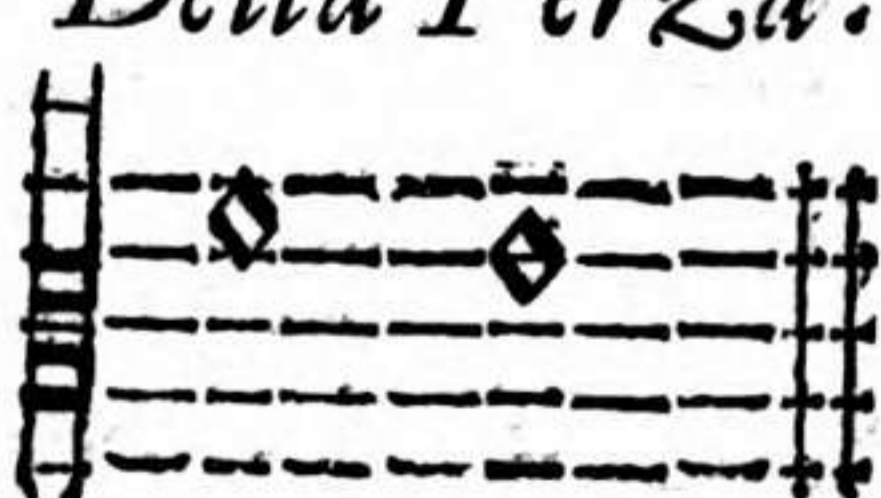


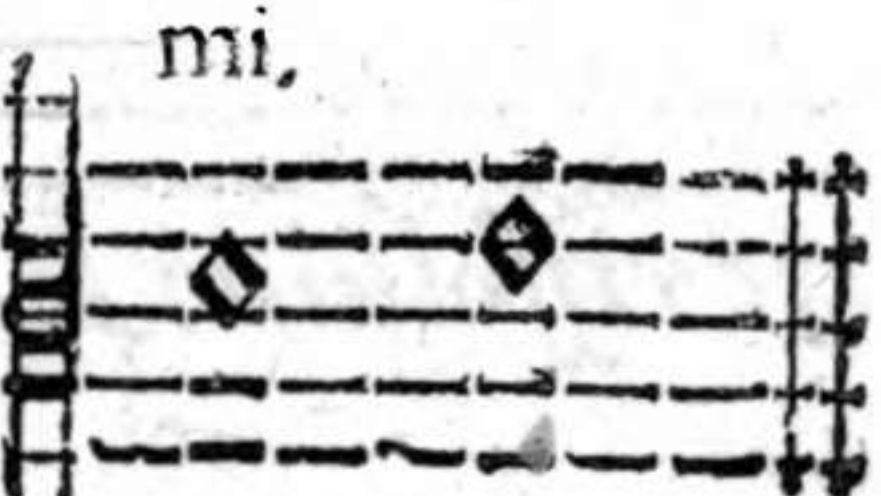
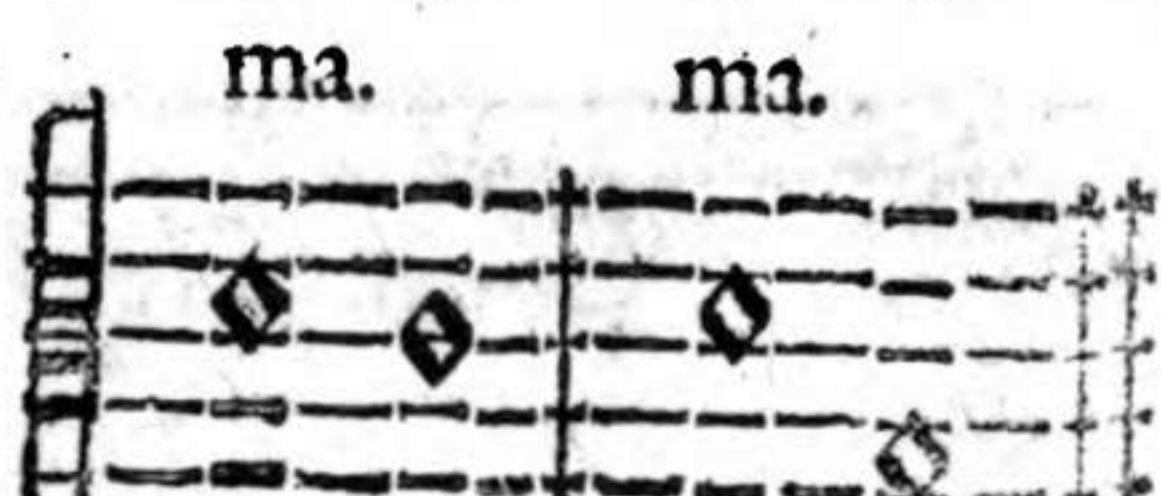
La sesta minore fa passaggio alla quinta per vn grado ascendente, ò descendente, stando ferma l'altra parte,

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

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

84

*Essempio de i sudetti passaggi.*

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

I *Della*

*Della Quinta.*

*Della Sesta.*

Two staves of musical notation. The first staff shows the Quint and Sext chords in major mode with figured bass: 5 6 8 5 3 8 5 3 1 and 6 5 6 5. The second staff shows the same chords in minor mode, with the label "Minore." below. The notes are written on a five-line staff with a treble clef.

*Della Sesta.*

Two staves of musical notation. The first staff shows the Sext chord in major mode with figured bass: 6 8 6 8. The second staff shows the same chord in minor mode, with the label "Maggiore." below. The notes are written on a five-line staff with a treble clef.

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

*Come si leghino , e rissoluiuo le Diffonanze .*

**P**Rima d'ogn'altra cosa bisogna sapere, che per ordinare nelle Composizioni le Diffonanze è necessario, che vna parte  
fia

fia sciolta, e l'altra legata. La parte sciolta, ò non sincopata si chiama agente, & è quella, la quale mouendosi con figure sciolte ò non sincopate, batte, vrta, e percote la parte legata, ò sincopata, che perciò si chiama paziente: questa doppo la percossa deue sempre descendere vn grado, e se la parte agente doppo hauer percossa la paziente si fermerà, farà meglio, come si vedrà nell'Essempio.

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

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

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

La Quinta falsa si lega con la sesta minore, e si risolue con la terza maggiore per motto contrario, passandosi poi all'ottaua, ò con la terza minore andando all'unissono.

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

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

*Essempio delle Dissonanze legate , e risolte .*

*Della Seconda .*

The musical score consists of six systems, each with two staves. The notation includes various chords and intervals, with fingerings indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with an asterisk or a cross. The systems are connected by curved lines at the bottom.

System 1: 3 2 1 23 3 23 3 2 3 1 2 3

System 2: 3 23 2 3 3 2 5 3 25 12 5

System 3: 3 2 2 1 2 6 3 2 6 12 3 I



*Della*



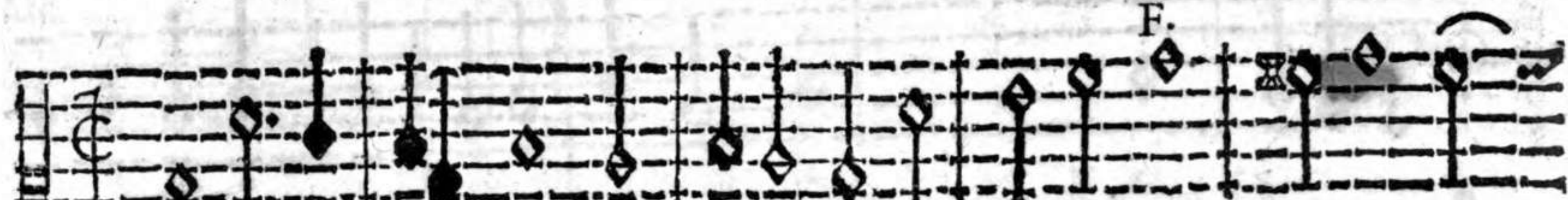
*Della Quarta.*

86



8 43 3 4 3 3 43 3 45 3 3 4 5

Musical staff 1: A single staff of music with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes and rests. Below the staff are the numbers 8, 43, 3, 4, 3, 3, 43, 3, 45, 3, 3, 4, 5.



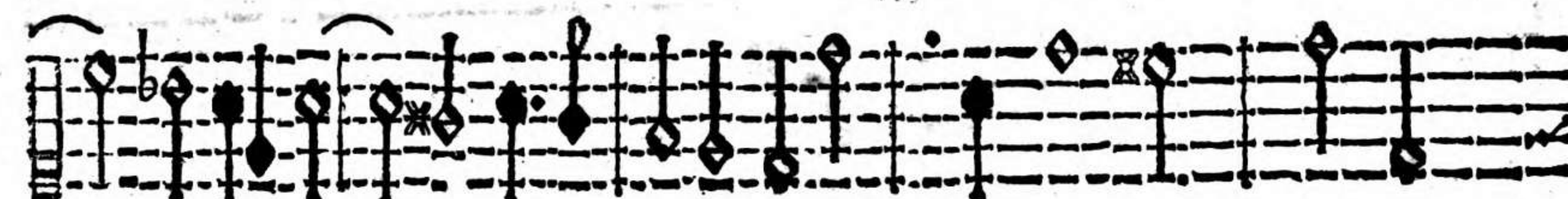
F.

Musical staff 2: A single staff of music with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes and rests. Below the staff is the letter 'F.'.



43 3 4 6 3 46 8 4 6

Musical staff 3: A single staff of music with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes and rests. Below the staff are the numbers 43, 3, 4, 6, 3, 46, 8, 4, 6.



Musical staff 4: A single staff of music with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes and rests.



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

Musical staff 5: A single staff of music with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes and rests. Below the staff are the numbers 6, 5, 4, 3, 1, 2, 4, 6, 1, 2, 4, 6, 3, 4, 3.



F.

Musical staff 6: A single staff of music with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes and rests. Below the staff is the letter 'F.'.



*Del*

70 MUSICO PRATTICO.

*Del Tritono,*

5 43 43 6 3 4 6 5 4 6 54

6

This section contains four staves of musical notation. The first two staves feature a sequence of notes with stems pointing up and down, accompanied by a series of numbers (5, 43, 43, 6, 3, 4, 6, 5, 4, 6, 54) positioned below the notes. The third and fourth staves show a continuation of the musical exercise with various note values and rests.

*Della Quinta falsa.*

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

6 5 3 5 4 3 4 5 3

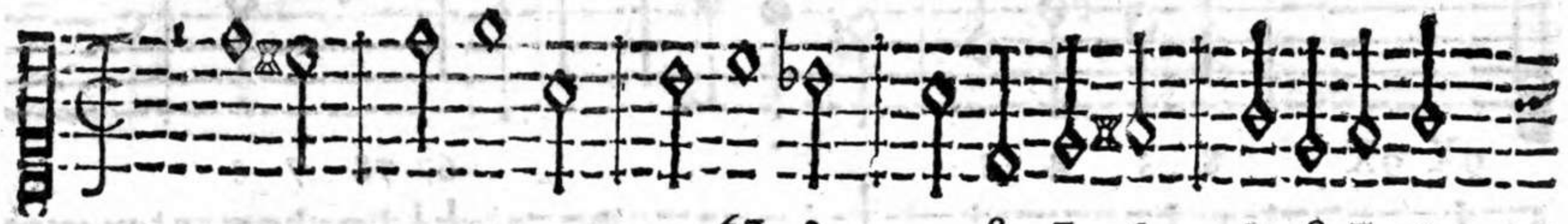
This section contains four staves of musical notation. The first two staves feature a sequence of notes with stems pointing up and down, accompanied by a series of numbers (6 5 3 2 1 2 5 4 X 3 5 6 5) positioned below the notes. The third and fourth staves show a continuation of the musical exercise with various note values and rests.

PARTE SECONDA.

71

89

*Della Settima.*



8 7 3      8 73      67 3      8 7 5      3 8 7 5



5 8 7 5      4 3 6 7 8



5      78      7 X 76      7 8 7 3      8 12 3      56 78



The image shows a musical score for two staves. The top staff contains a series of notes with stems pointing up, and the bottom staff contains notes with stems pointing down. Below the staves are several groups of numbers representing figured bass notation. The first group is '9X 9X', followed by '8 3 4 3', then '67 78 7 2'. The second group of numbers is '7 7 5', '7 6', and '8'. The third group is ':6 7 8', 'x3 5 43', '7 8', and '8'. The music ends with a double bar line.

*Ciò, che si deue offeruare nelle Composizioni oltre le sudette regole. Capitolo Sesto.*

**S'** Inuenti vn foggetto, ò da altri si pigli, perche senza questo non si potrebbe andare auanti nella Compositione.

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

Nel cominciar le fughe le parti siano alquanto distanti l' vna dall'altra, perche non si potrebbero fuggire alcune cattive relationi, e replicando le dette fughe nel mezo del Canto si pausi

prima

prima ( s'è possibile ) qualche poco, accioche siano più scoperte e comprese da gli Ascoltanti .

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

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

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

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

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

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

Di quinta in quarta, e di quarta in quinta più volte seguite non vi si vadi à due voci , nè meno à più di due con le parti estreme ,

K

perche

perche non v'è varietà di concerto, che diletta l'orecchio, e facendosi tal mouimento, farà meglio descendentè, che ascendentè per la ragione addotta.

Di quinta in sesta, e di sesta in quinta più volte seguite à due voci hà della spro, per la sesta troppo continuata, e non tramezzata da altri suoni.

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

Il principio della legatura sia consonante, e la parte che risolve, doppo la resolutione deue caminare, mentre non seguitino altre legature, poiche all'ora l'ultima è quella, che le risolve tutte, e la buona resolutione deue essere del valore della cattiua legata.

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

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

Si faccino poche cadenze, perche denotano la quiete generale del concerto, perciò non si deueno vsar molto, come vuole il Tigrino nel suo Compendio del Contrapunto libro terzo Capitolo vigesimo primo, & oltre di ciò non si frequentino molto quelle fuori del Tuono, e vi si venga con giudizio, e si ritorni in Tuono con bella maniera, e gradatamente, acciò che

l'anno

nia non sembri totalmente sinembrata dalla sua guida principale, che è il Tuono, come sopra s'è detto.

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

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

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

Facendosi due Semiminime doppo la Minima, la prima di loro farà dissonante, e la seconda consonante; alle volte però la regola varia, come si puo vedere in molti buoni Auttori, purchè la seconda Semiminima non dia la volta muouendosi ambedue le parti, e quando si fanno doppo la Semibreue in leuata, se la seconda parte di detta Semibreue farà dissonante, la prima Semiminima dourà essere di necessità consonante.

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

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

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

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

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

Nelle materie allegre l'armonia non sia flebile, ò per il contrario, e nelle sillabe longhe, le figure non siano breui, e nelle breui longhe, per non contrafare alle buone regole.

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

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

In ogni *Cantilena* si dia riposo alle parti, facendone cantare hora due, hora trè, & hora quattro, secòdo il numero, che faranno, & alle volte tutte insieme, particolarmente nel fine, poiche simil procedere porterà commodo al *Compositore*, e *Cantore* bellezza alla *Composizione*, e diletto all'vdito.

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

Il *Contrapunto* sia fugato, sciolto, legato, sincopato, e tramezato da alcuni andamenti ariosi, perche mancandoli alcuna di queste cose farebbe pouero d'armonia, e vaghezza.

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

*Modo*



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

**V**olendo il principiante approfittarsi fondatamente nell'Arte Del Contrapunto, bisogna prima posseda bene à memoria le sopradette regole, precetti, & offeruazioni; di poi pigli vn soggetto di Canto fermo, e sopra, e sotto quello fabrichi diuersi contrapunti semplici, cioè d'vna nota, di due, di trè, e di quattro contro vn'altra, cominciando da i più facili; & auerta di non passare nelle voci la quinta decima, acciò l'armonia non resti troppo lontana.

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

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

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

90 *Essempio d'una Semibreue contro vn'altra Semibreue.*

Contrapunto.

Soggetto.

Soggetto.

Contrapunto.

91 *Essempio di due Minime contro una Semibreue.*

Contrapunto.

Soggetto.

Soggetto.

Contrapunto.

*Essempio di trè Minime contro una Semibreue.*

92

Contrapunto.

Soggetto.

Soggetto.

Contrapunto.

93 *Essempio di quattro Semiminime contro una Semibreue.*

Contrapunto.

Soggetto.

Soggetto.

Contrapunto.



*Del Contrapunto Composto. Capitolo Ottavo.*

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

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

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

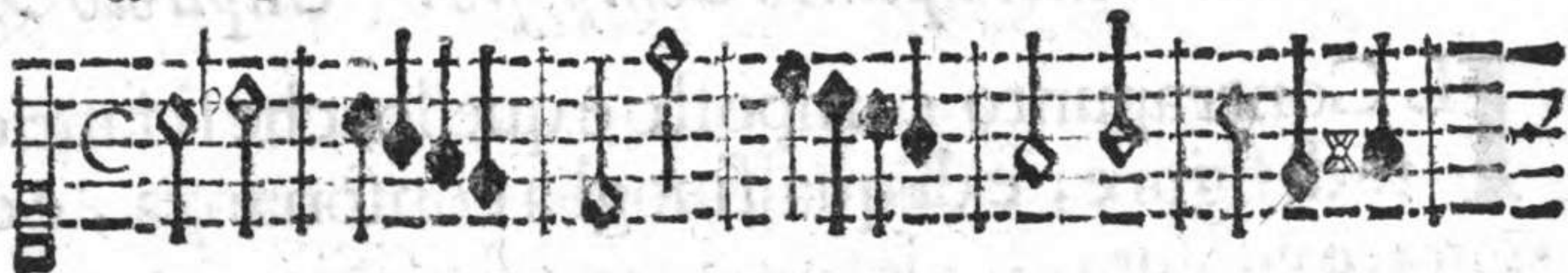
Il Contrapunto fugato è quello, nel quale il Contrapuntista imita il modo di procedere del Canto fermo, o sopra d'esso vi ritroua qualche inuentione, replicandola in diuersé corde, e con diuersé figure, o per diuersé consonanze, il qual modo si chiama fuga. & è di più sorti, & in più maniere si può usare,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



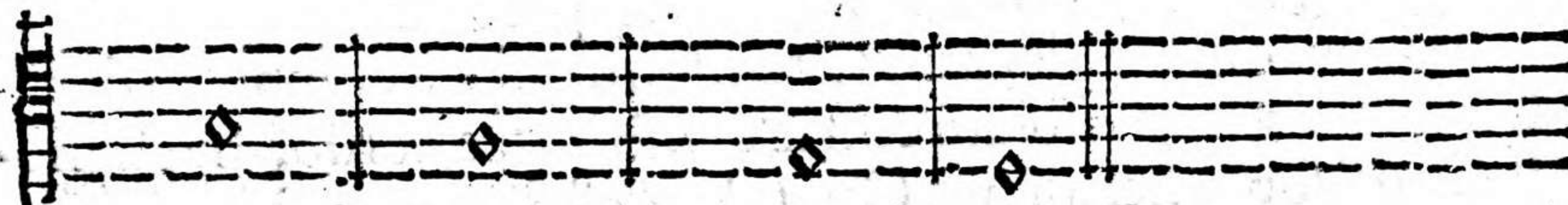
94

*Essempio del Contrapunto sciolto.*

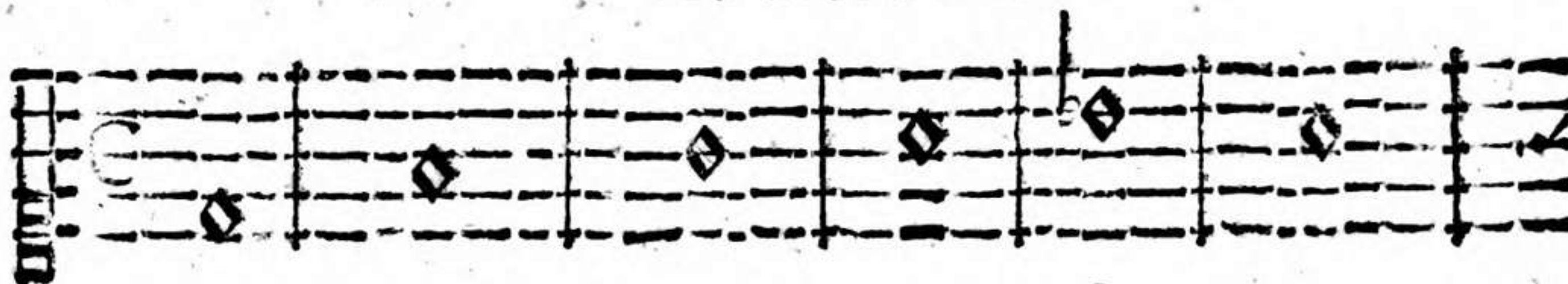
Contrapunto.



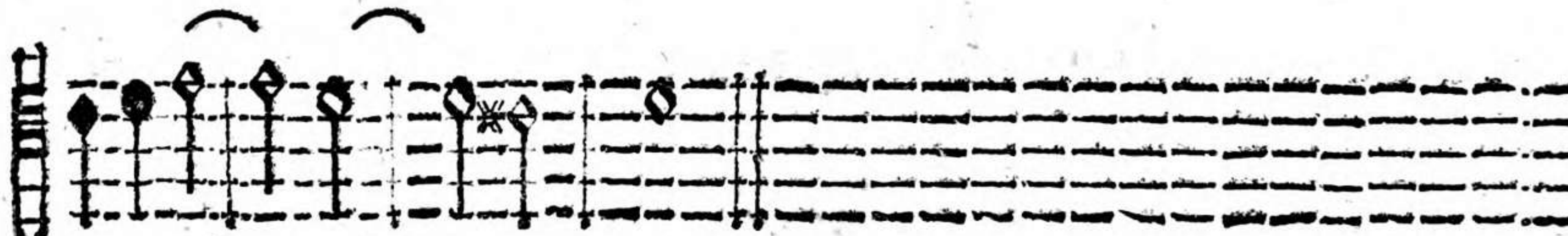
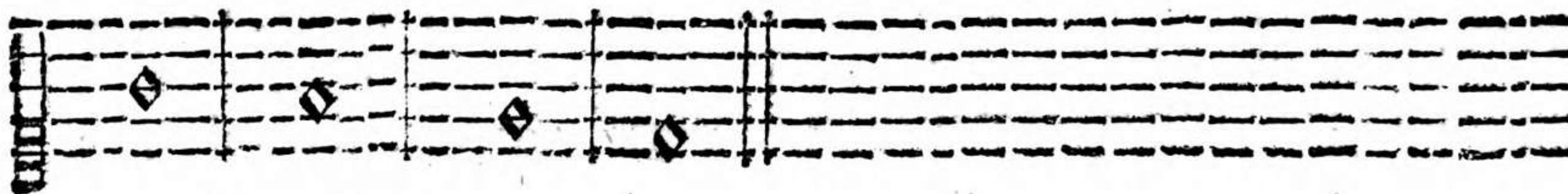
Soggetto.



Soggetto.



Contrapunto.



95

*Essempio del Contrapunto legato, e sincopato.*

Contrapun. 

Soggetto. 

Soggetto. 

Contrapun. 

96

*Essempio del Contrapunto fugato.*

Contr.   
re re re

Sog.   
re fa fol la fa

Sog. 

Contr.   
re rere rere re re re

*Della Cadenza. Capitolo Nonno.*

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

*Essempio delle Cadenze semplici, e composte.*

The image displays two musical staves illustrating cadences. The top staff shows a simple cadence (Semplici) on the left and a compound cadence (Composte) on the right. The compound cadence is further labeled with 'All'vniffono.' and 'alla'. The bottom staff also shows a simple cadence (Semplici) on the left and a compound cadence (Composte) on the right.



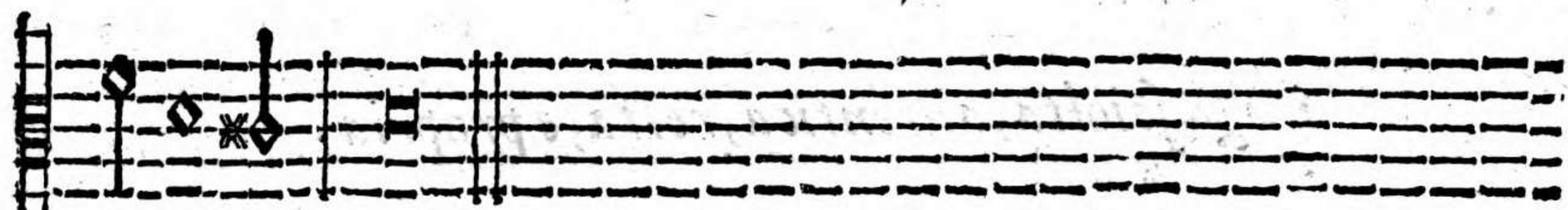




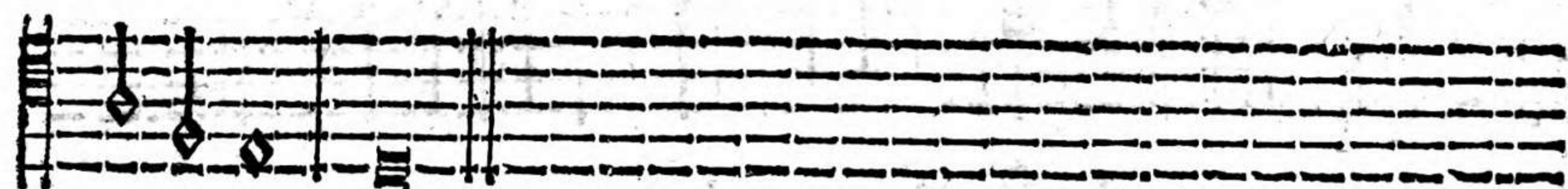
terza,

alla quinta, alla sesta, d'inganno,

sfugita.



all'ottava.



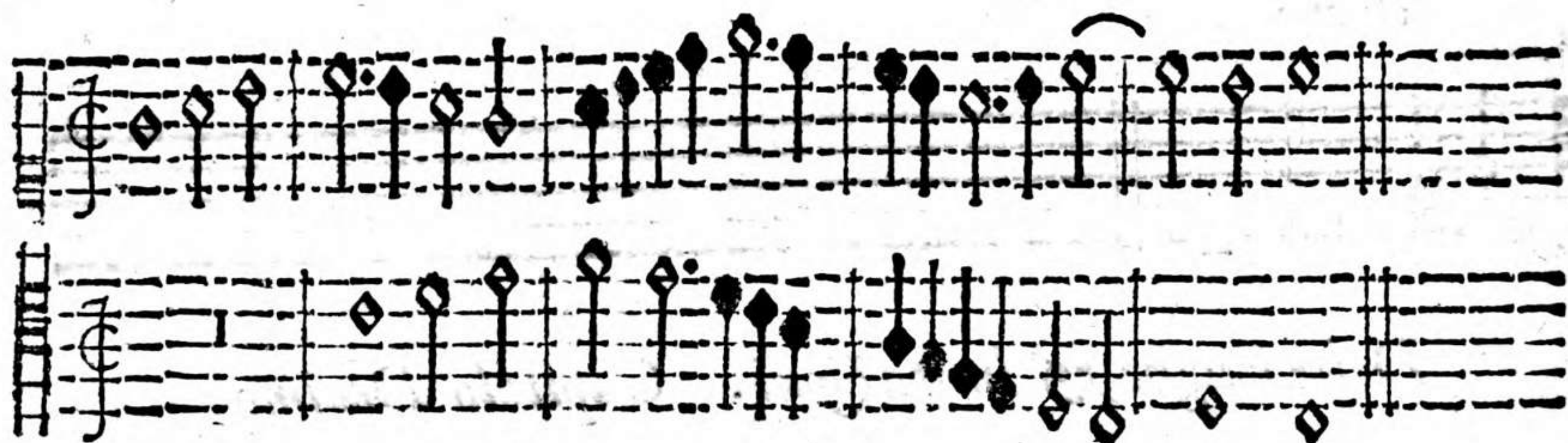
*Delle Fughe, & Imitazioni. Capitolo Decimo.*

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

ch'è l'imitazione, della quale parleremo nel fine di questo Capitolo. La Fuga autentica è quella, che si muoue ascendendo, e la plagale per il contrario descendendo. La Fuga retta è di due forti, ascendente, e descendente: l'ascendente è l'istessa, ch'è l'autentica, e la descendente è simile alla plagale. La fuga contraria è quella, le parti della quale, quando fugano, vna ascende e l'altra descende per gl'istessi interualli, ò mouimenti, come qui gl'Essempi dimostrano.

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

98



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

99



100.

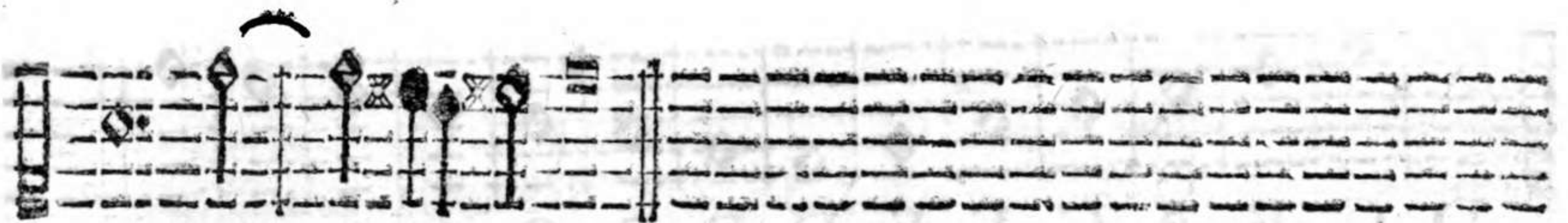
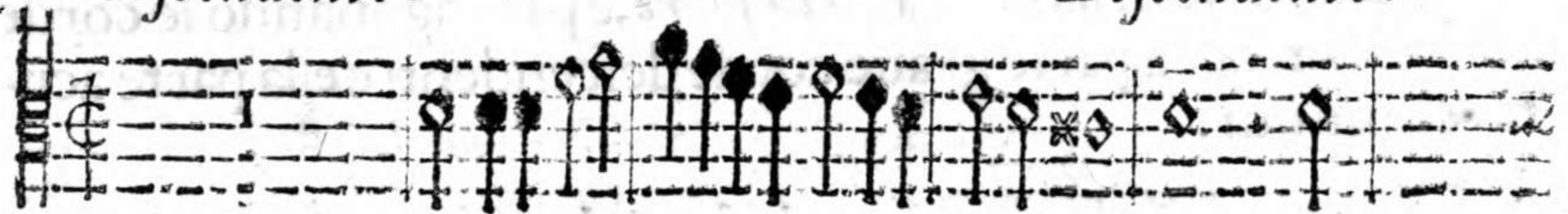
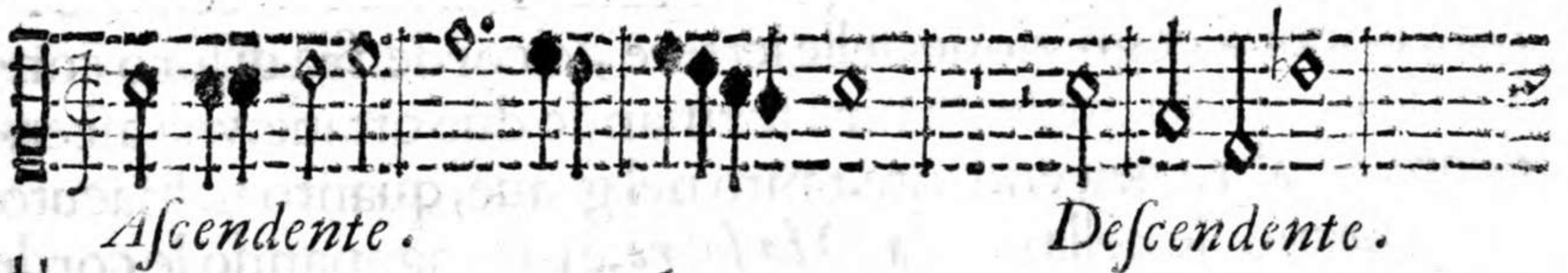
*Fuga per contrari moti.*



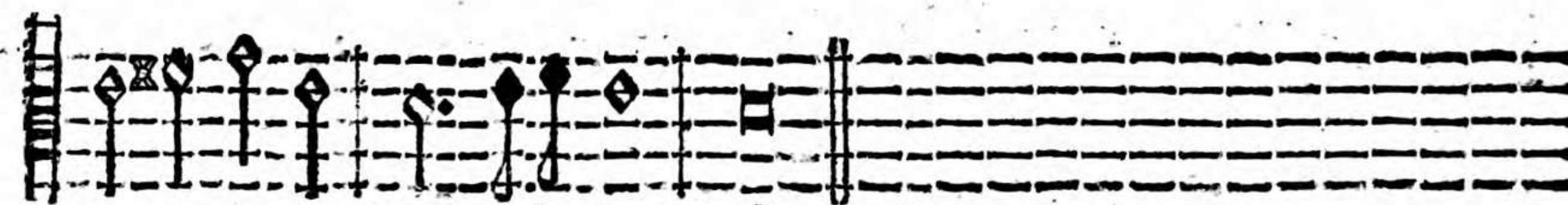
In oltre vi sono altre Fughe composte , le quali se bene non offeruano gl'istessi tuoni, e semituoni, sono però regolari, e perfette , perche abbracciano tutte le corde dell'ottava, che forma il Tuono, come anche alcun'altre in composte, che similmente sono regolari, e perfette , e per l'istessa ragione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

101

*Fuga composta regolare , e perfetta ;*



*Fuga*

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

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

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



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

104

*Fuga sciolta contraria riuersa.*



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

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

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

M Habbi

Habbi confiderazione il Compositore nell'attaccare le fughe di non tardar molto, perche vna voce sola non fa armonia, ne meno attaccarle tanto prefto, che dall'vdito non fiano comprefe, il che fi deue intendere nel principio, poiche nel mezo della Compoſizione non è ſottopoſto à queſta regola, eſſendo facil coſa riconoſcere quei ſuoni, ch'altre volte ſono ſtati chiaramente intefi, ancorche foſſero qualche poco differenti.

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

*Fuga autentica del primo Tuono à quattro voci.*

Four staves of musical notation, likely representing different voices in a fugue. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

106 *Fuga plagale del secondo Tuono à quattro voci.*

Four staves of musical notation, likely representing different voices in a fugue. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

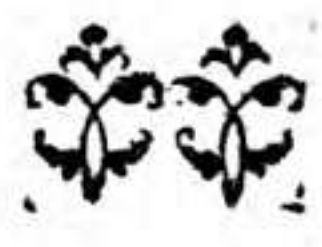


The first four staves of music are in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff continues with: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The third staff continues with: D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9. The fourth staff continues with: D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11.

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

107 *Fuga del secondo Tuono imitata alla seconda.*

The fifth and sixth staves of music are in treble clef. The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The sixth staff continues with: D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9.





108

*Fuga del Decimo Tuono imitata alla terza.*



109

*Fuga del secondo Tuono imitata alla sesta.*



110

*Fuga del nono Tuono imitata alla settima.*



Quel-

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

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

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

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

Per far il sopradetto Contrapunto bisogna priuarfi hora d'vna, ò più consonanze, hora d'vna, ò più dissonanze, hora d'vna, ò più consonanze, e dissonanze, & hora di tutte le dissonanze, acciò che nella replica resti purgato da gli errori: si che solo vi si concedono l'infrafcritte; auuertendo però, che le consonanze, che vi si proibiscono, vi si concedono poi come dissonanze sciolte.

Nel Contrapunto *alla Terza* vi si concede l'Vnifsono, vna Terza, la Quinta, l'Ottaua, la Seconda legata di sopra, cioè nella parte acuta resoluta all' Vnifsono, e legata di sotto, cioè nel  
graue

graue resoluta alla Terza, e la Quarta legata di sopra, e di sotto resoluta similmente alla Terza; tutto il resto si proibisce.

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

Nel Contrapunto *alla Quinta* vi si concede l'Uniffono, la Terza, la Quinta, la Seconda legata di sotto, e la quarta legata di sopra resolute alla Terza.

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

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

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

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

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

Nel Contrapunto *alla Duodecima* vi si concede l'uniffono, la Terza, la Quinta, l'Ottava, la Decima, la Duodecima, la Se-

conda, e la Quarta legate di sopra, e di sotto resolute alla Terza, e la Settima legata di sotto resoluta all'Ottava.

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

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

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

Còtrap.

Sogg.

Replica alla quinta sotto.

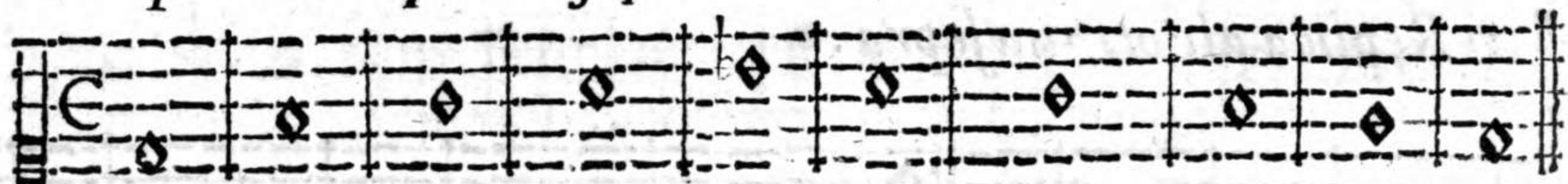
*Essem-*

*Essempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il qual si può alzare una quinta, senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto una quinta, senza mouere il Contrapunto.*

112



*Replica alla quinta sopra.*



*Sogget.*



*Contrapunto.*

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

113



*Contrapunt.*



*Soggetto.*

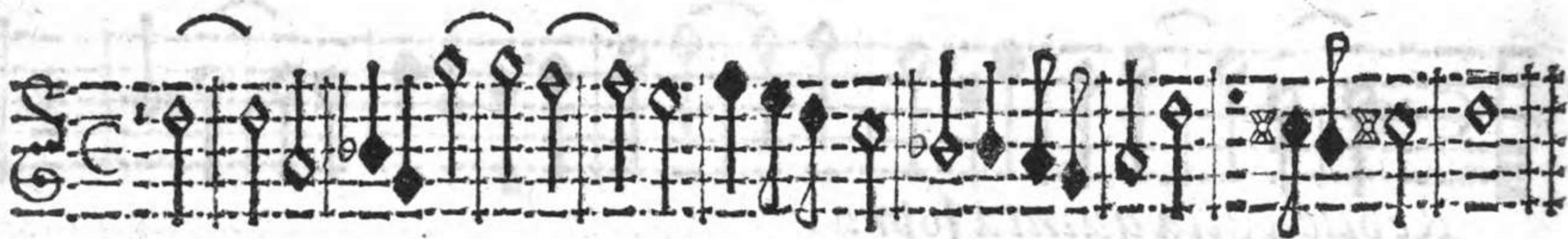


*Replica all'ottava sotto.*

N

*Essem-*

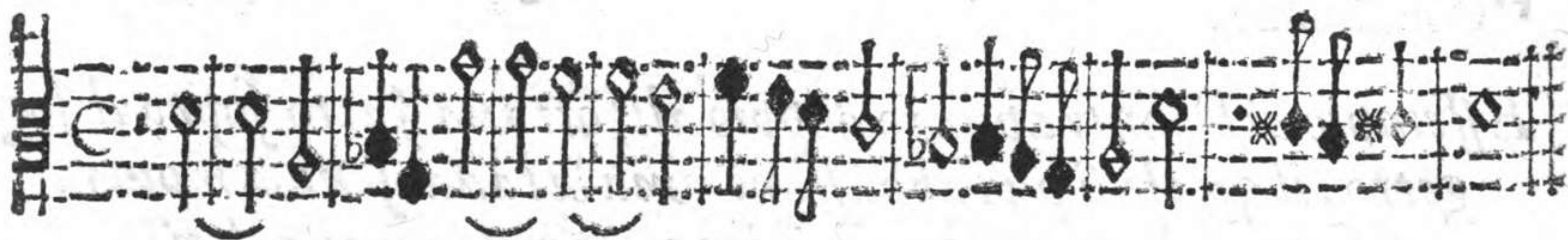
*Essempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto il quale si può alzare una ottava, senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto una ottava, senza mouere il Contrapunto.*



*Replica all'ottava sopra.*



*Soggetto.*



*Contrapunto.*

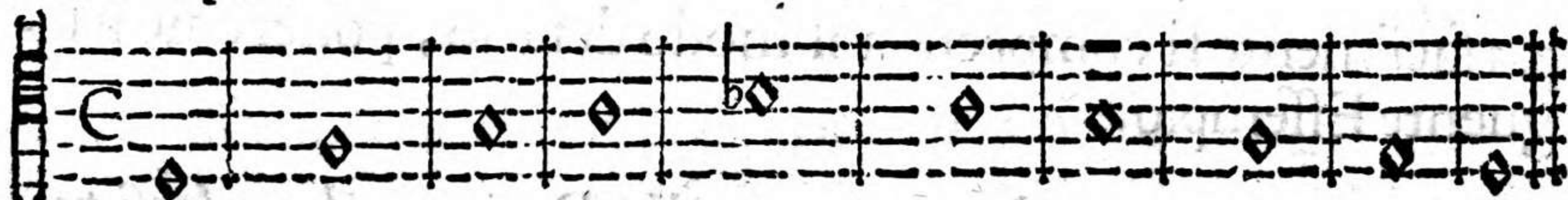
*Essempio del Contrapunto doppio alla Duodecima fatto sopra il soggetto, il quale si può abbassare una Duodecima, senza mouere il soggetto, ouero alzare il soggetto una Duodecima, senza mouere il Contrapunto ouero abbassare il Contrapunto una quinta, & alzare il soggetto una ottava.*



115



Contrapunto.



Soggetto.



*Replica alla duodecima sotto.*

*È sempio del sudetto Contrapunto fatto sotto il soggetto, il quale si può alzare una Duodecima senza mouere il soggetto, ouero abbassare il soggetto una Duodecima, senza mouere il Contrapunto, ouero alzare il Contrapunto una quinta, & abbassare il soggetto una ottava.*

116



*Replica alla duodecima sopra.*



Soggetto.



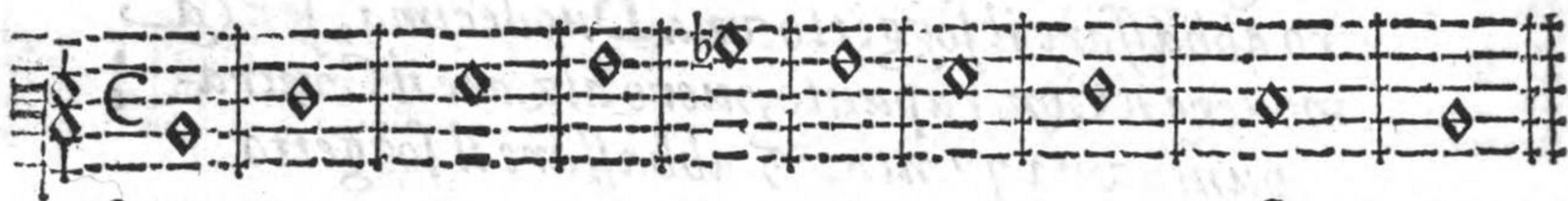
Contrapunto.

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

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



Contrapunto,



2 Soggetto.



3 Replica alla decima sotto.



4 Replica alla duodecima sotto.



Replica alla terza sotto.

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

A tre



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

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

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

118

*Essempio del sudetto Contrapunto al contrario*

4. *Replica alla Terza sopra.*



3. *Replica alla Duodecima sopra.*



2. *Replica alla Decima sopra.*



*Soggetto, Basso cambiato in Alto.*



1. *Cont. Alto cambiato in Basso.*



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

*Essempio del sopradetto Contrapunto al contrario riuerfo.*

4. *Replica alla Terza sopra.*



3. *Replica alla Duodecima sopra.*



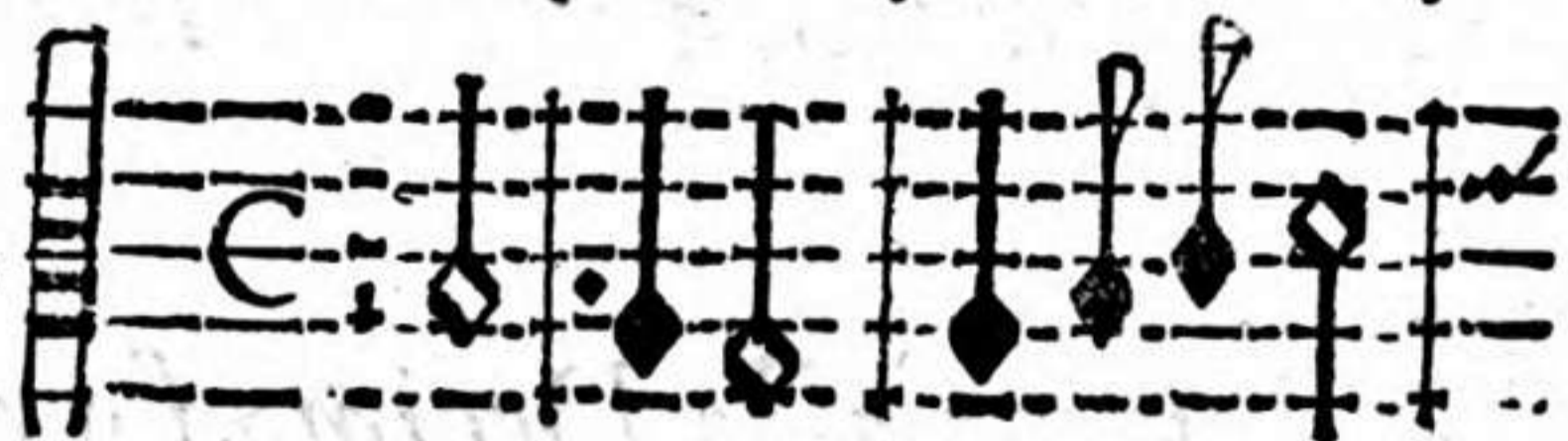
2. *Replica alla Decima sopra.*



*Sog. Basso cambiato in Soprano.*



1. *Cont. Alto cambiato in Tenore.*



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

E ben però vero, che ne i Contrapunti doppi, Canon, & altre forti d'obligazioni vi nascono alle volte alcune relazioni di conso-

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

*De Canonis, & a. tre obligazioni. Capitulo Duodecimo.*

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

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

potrà seruire à tutti, eccetto ad' vno, nel quale vna parte comincia dal principio, e l'altra dal finè, di cui parleremo più à basso.

Volendo adunque fare vn Canone all'vniffono, ò à qualsi-uoglia altro interuallo per moto retto, ò contrario si pongano prima in Cartella alcune figure per la *Guida*, e quando si vorà far cantare il *Consegvente*, si farà entrare con l'istesse figure di detta guida distante dal principio di quella per l'interuallo, che dourà dare il nome al Canone, come per essempio, se il Canone si vorà chiamare *alla terza*, entrerà distante per vna terza, se *alla quarta*, per vna quarta, &c. doppo questo si facci contrapunto sopra, ò sotto la guida, e di mano in mano si ricopino le figure della medema guida per il consegvente finche si vorrà terminare il Canone, il quale potrebbe procedere in infinito, & anco farui entrare infinite parti, come appare nel Canone posto nella mia Opera terza. Il modo di terminare il Canone finito è questo: doppo che il consegvente haurà replicato tutto il Canone posto nella guida per quell'interuallo, che piace al Cōpositore, s'aggiungeranno alla detta guida alcune figure per riempimento, con le quali si concluderà il Canone, auertendo finirlo più che sia possibile nelle corde del Tuono, nel quale farà stato principiato, e se il Canone farà à più di due voci, il riempimento di figure nella guida si farà doppo, che l'ultimo consegvente haurà replicato il Canone della guida, come s'è detto, e dall'essempio più chiaramente si conoscerà. In oltre si deue auertire di non far pause in modo, che nelle resolutioni rieschino sincopate, per la ragione adotta di sopra nel Decimo capitolo della prima parte.

Quando il *Canone* sarà terminato si copiera la guida col porle in principio le chiaui; e le pause, ouero collocando il segno di Ripresa. 5. sotto, ò sopra la figura; ò pausa, sopra, ò sotto la qua-

le

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

120

*Canone à tre voci all' unissono risoluto.*

The musical score consists of six staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The notation is a three-voice canon in unison, where the three voices enter at different points but follow the same melodic line. The first staff shows the beginning of the piece. The second and third staves continue the melody. The fourth, fifth, and sixth staves show the voices converging and ending with a double bar line and repeat dots, indicating the resolution of the canon.

○

*L'istesso*

*L'istesso Canone chiuso.*

121



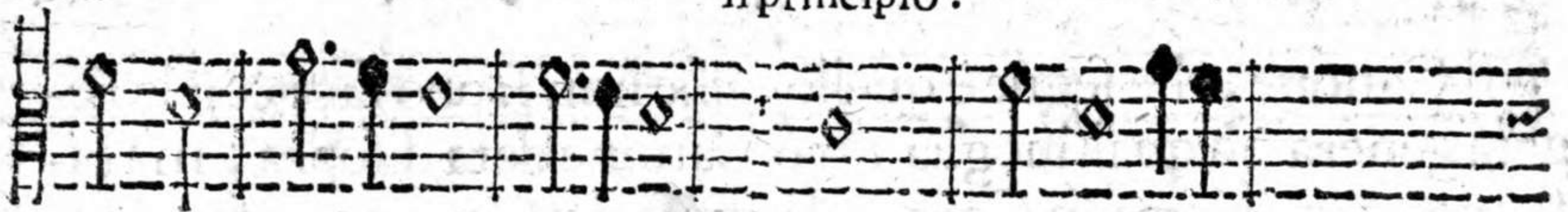
*Canone in finito à quattro voci in sub Diapente, & sub Diapason, & in sub Diapason Diapente resoluto.*

122





Il principio .



Il principio .



Il principio .



123

*L'istesso Canone chiuso.*



.5. .5. .5.

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

124



O 2

*L'istesso*

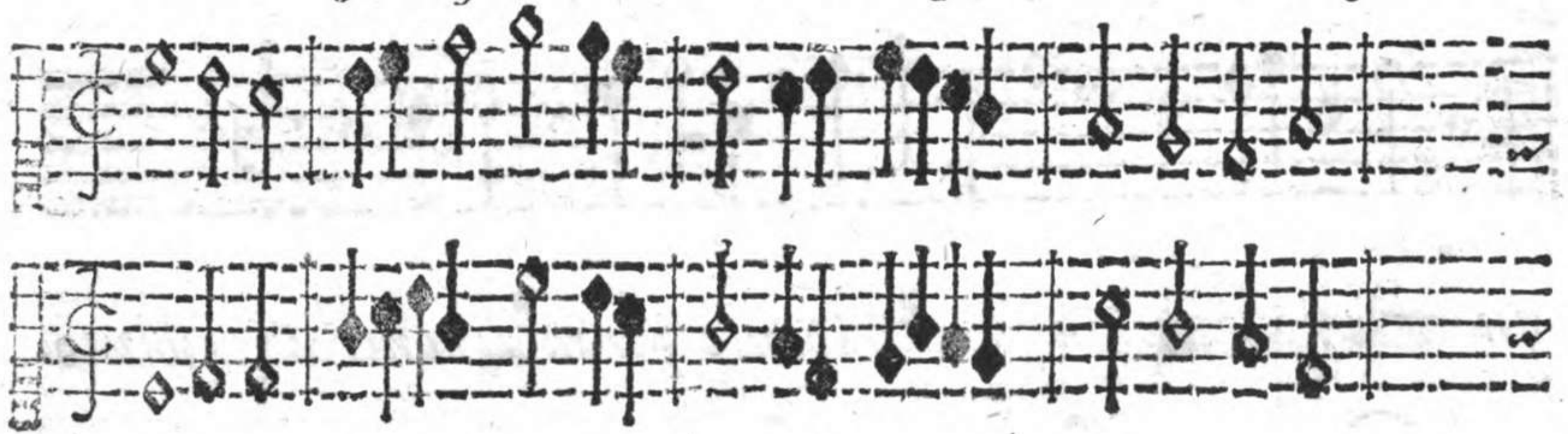
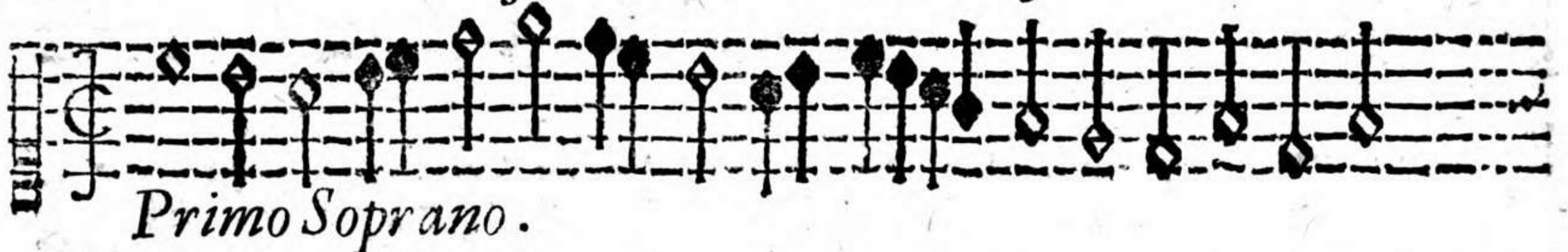
125

*L'istesso Canone chiuso.*

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

126

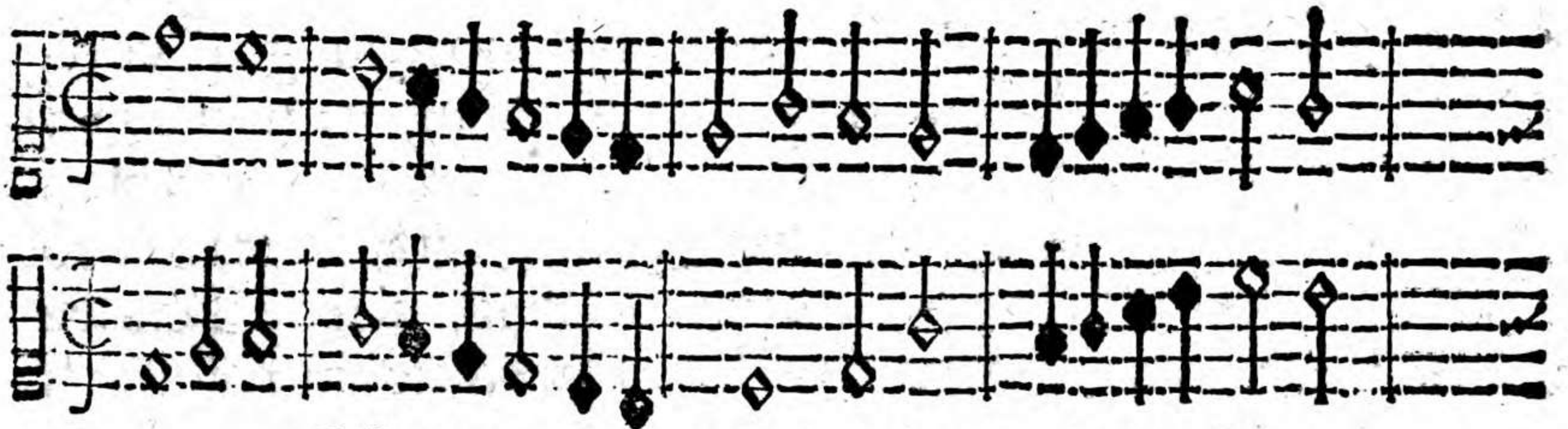
*Canone à due voci, nel quale una parte comincia dal principi<sup>o</sup>, e l'altra dal fine, stando ambe due le parti al diritto, resoluto.*

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



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

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

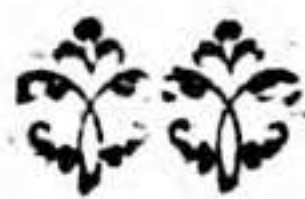


129 *Il sudetto Canone à due Soprani chiuso.*



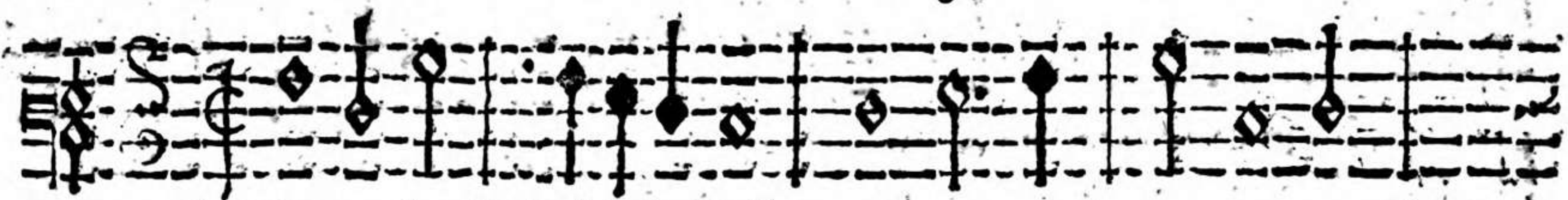
Volendo ancora fare vn Canone, che ogni volta, che si torna da capo si possa alzare vn grado lontano dal principio, si cōsideri quello posto di sopra nella prima parte del PADRE D. AGOSTINO BENDINELLI LVCCHESI *Canonico Regolare Lateranense*, à cui se bene la Musica serue solamente per ornamento di molt'altre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

Per compimento di questo Capitolo aggiungeremo vn obbligo di Composizione à quattro voci, la quale si può cantare ancora al contrario riuerso, cioè riuoltando le parti, e cambiando il Soprano in Basso, l'Alto in Tenore, il Tenore in Alto, & il Basso in Soprano, e così le figure faranno frà loro contrarie riuerse nel modo spiegato nel Capitolo delle fughe. La regola di farla è questa; si fugga la quarta con il Soprano in luogo di consonanza, fuor che nel modo si vedrà nell'Essempio: non si faci legatura, eccetto di quarta, e con le parti di mezo: s'auuerta, che il Soprano con l'Alto vadi di terza, di quinta, d'ottaua, e qualche volta di sesta ben posta, e l'istesso s'offerui frà il Tenore & il Basso; l'altre due parti frà di loro s'accomodino, come si può, e notifi, che nel riuoltar le parti, le *pause* non si mutano: il *Diesis*, si cangia in *Bmolle*, & il *Bmolle*, in *Diesis*, come altrove s'è detto, e praticato nella quinta mia Opera: s'auuerta ancora, che non si possono sempre frà le parti dare tutti gli accordi soliti, e ciò per fuggir qualche incommodo, che praticando si conoscerà.



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

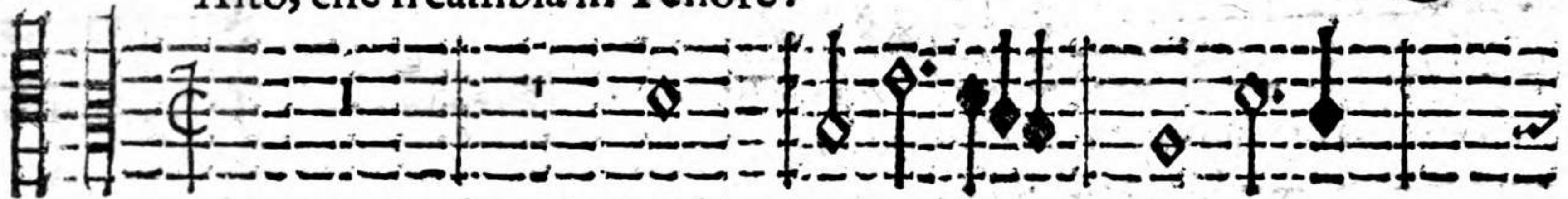
130 *Composizione à quattro voci, che si può cantare ancora al  
contrario riuerso.*



Soprano, che si cambia in Basso.



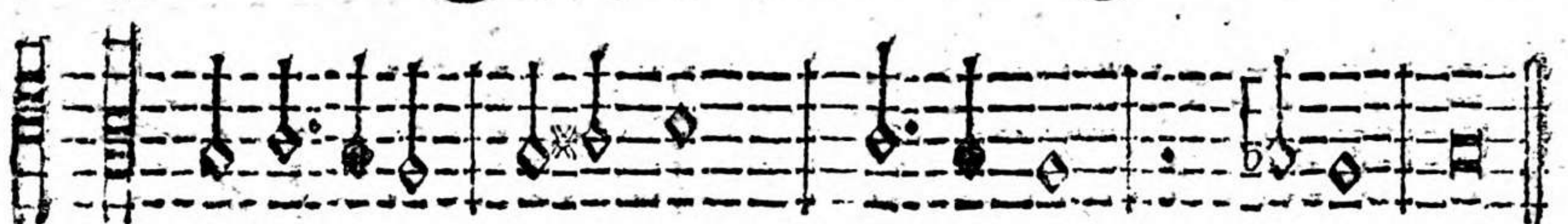
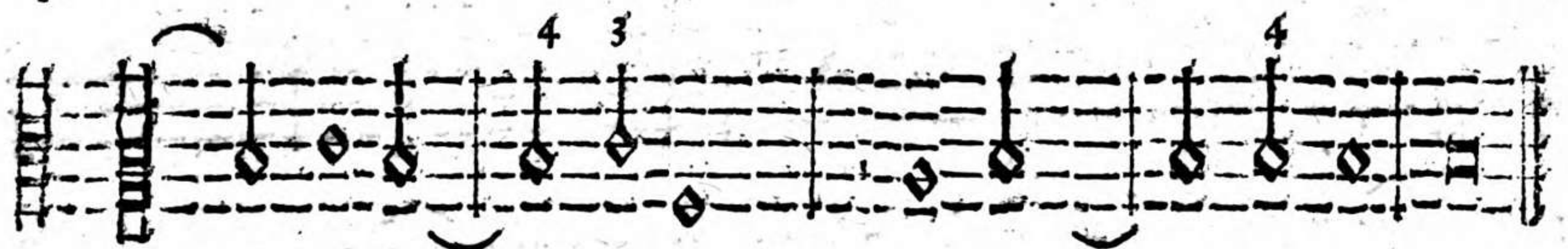
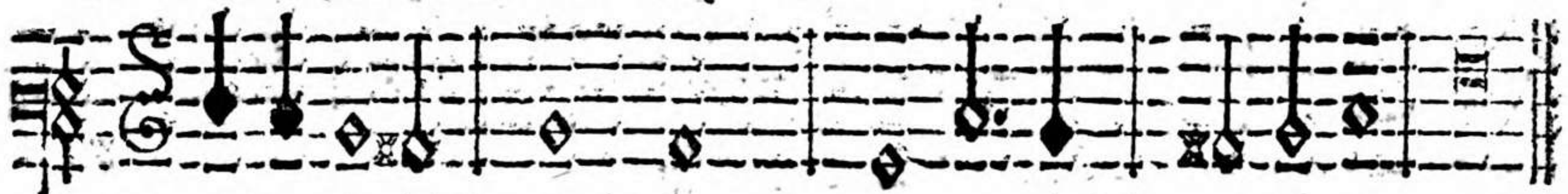
Alto, che si cambia in Tenore.



Tenore, che si cambia in Alto.



Basso, che si cambia in Soprano.



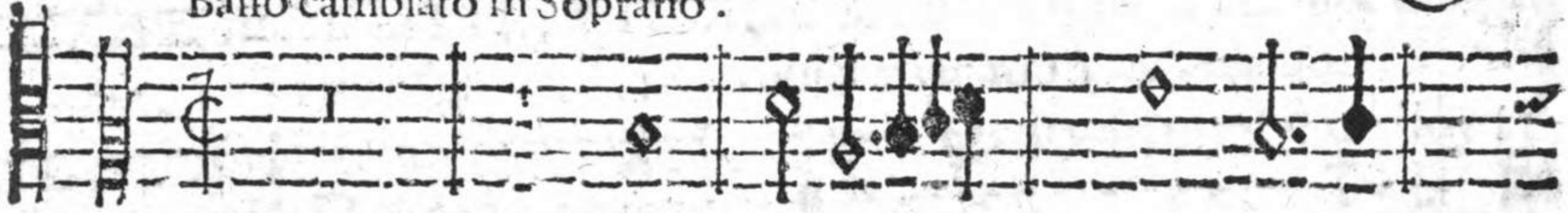
L'istessa

134

*L'istessa Composizione al contrario inversa.*



Basso cambiato in Soprano .



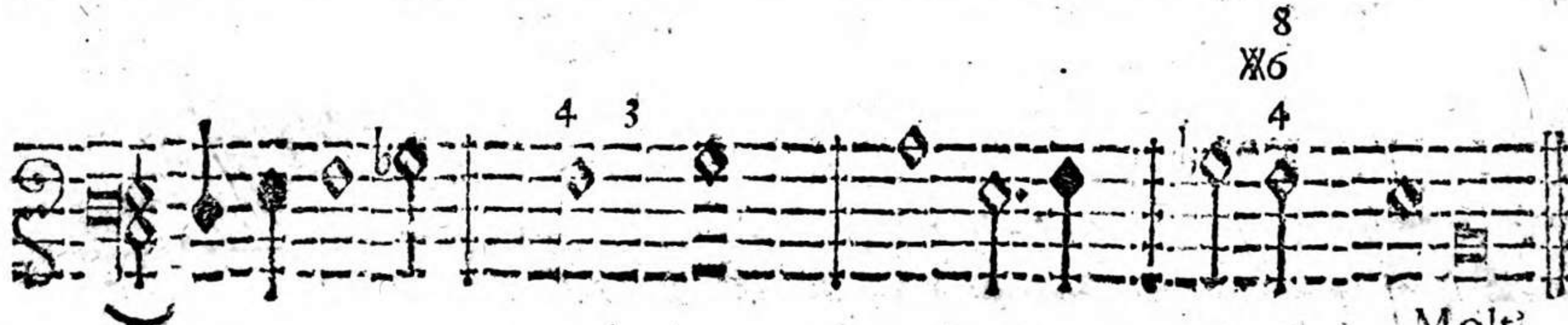
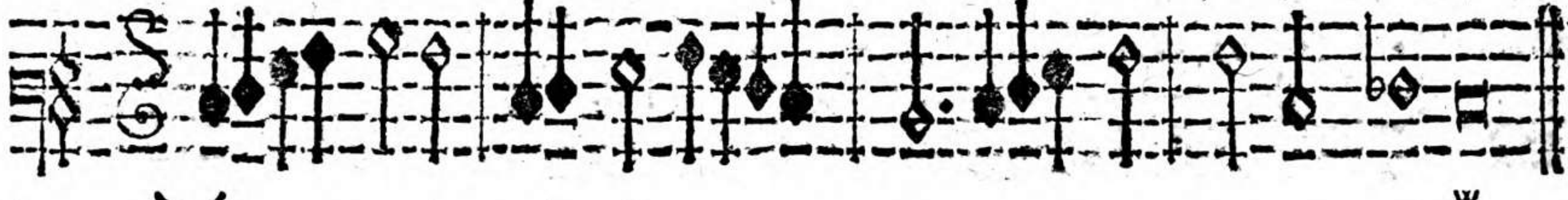
Tenore cambiato in Alto .



Alto cambiato in Tenore .



Soprano cambiato in Basso .



8  
X6  
4

Molt'

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

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

*Della Composizione à due, tre, e quattro.*

*Capitolo Decimoterzo.*

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

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

114 M V S I C O P R A T T I C O .

132

*Essempio del Duo.*

This page contains eight staves of musical notation, arranged in four pairs. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation is a form of figured bass, where notes are represented by stems and diamond-shaped symbols (accords) placed above or below the staff lines. The music is written in a single system, with each pair of staves representing a different instrument or voice part. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as flats and naturals. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the eighth staff.

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



*Essempio del Terzo.*

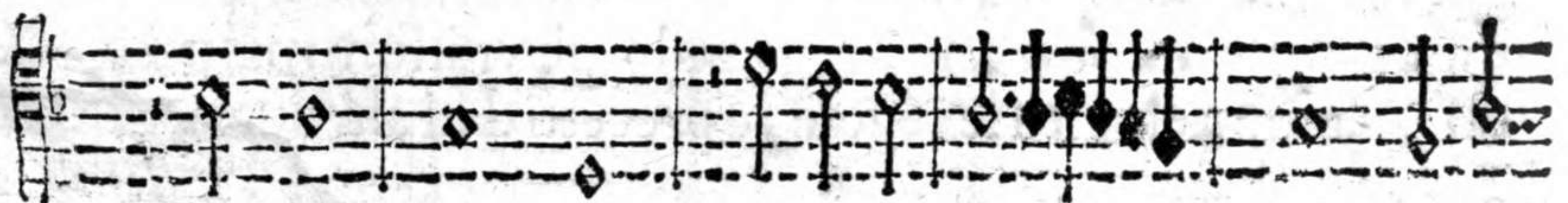
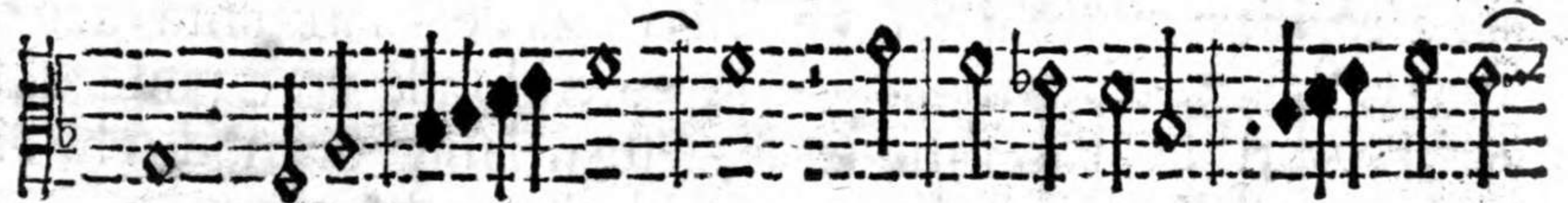
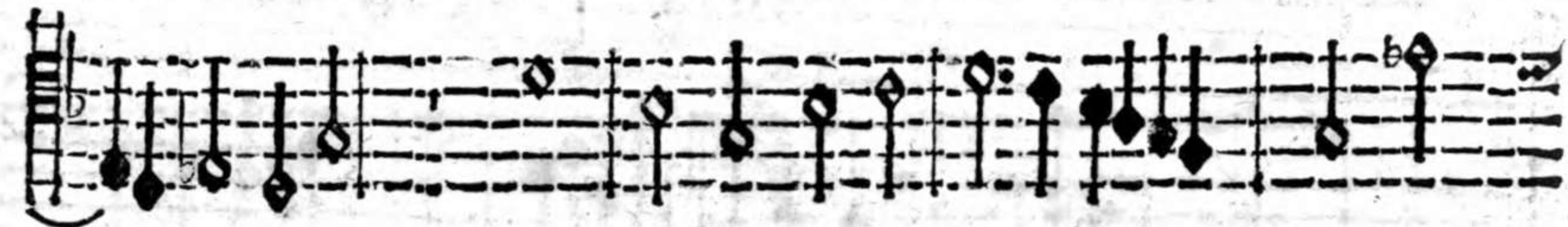
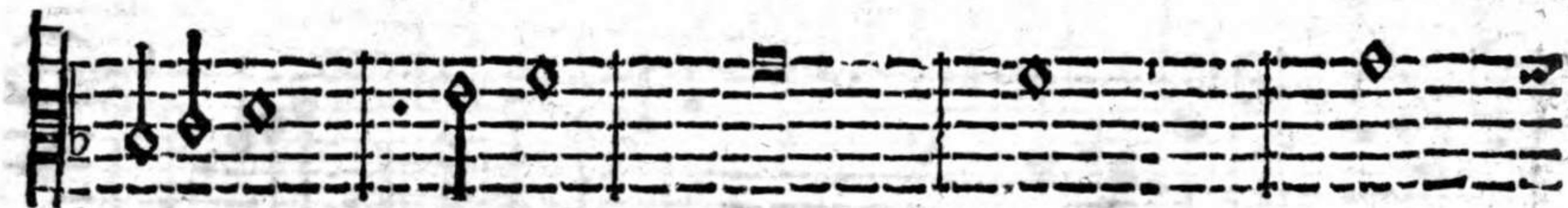
133

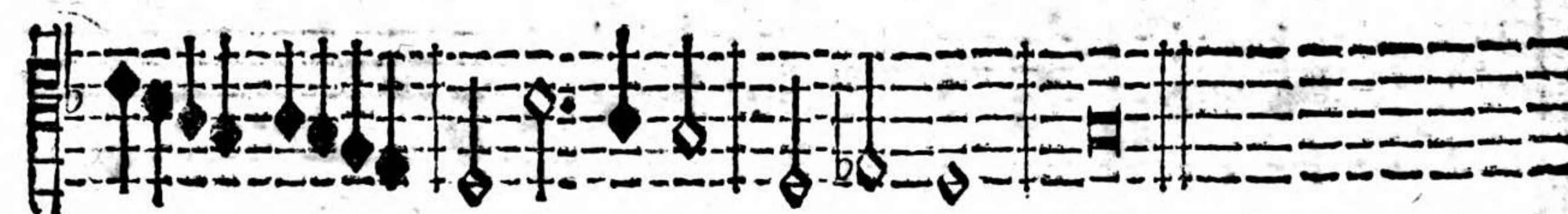
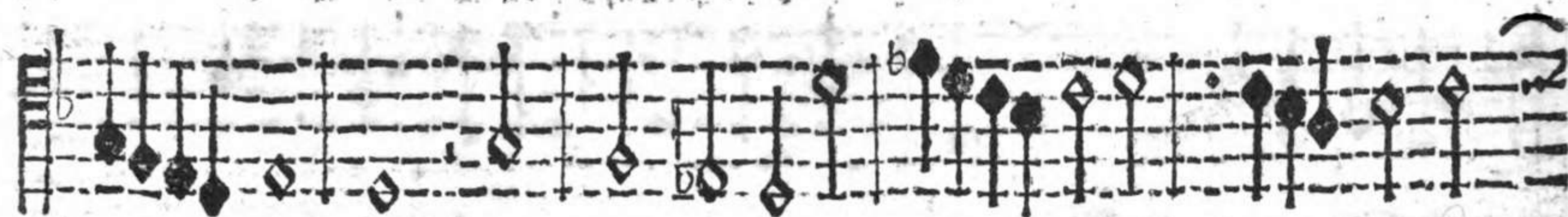
This page contains ten staves of musical notation, arranged in a single system. The notation is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. Each staff begins with a clef (either a soprano or alto clef) and a key signature (one flat). The music consists of a series of notes, many of which are beamed together in groups, suggesting a rhythmic pattern. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some dotted notes. The system concludes with a double bar line and a fermata-like symbol. The paper shows signs of age, with some staining and wear.



PARTE SECONDA

117





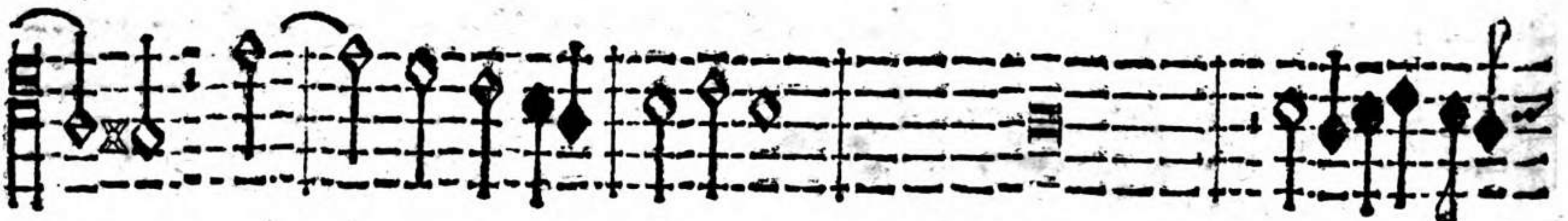
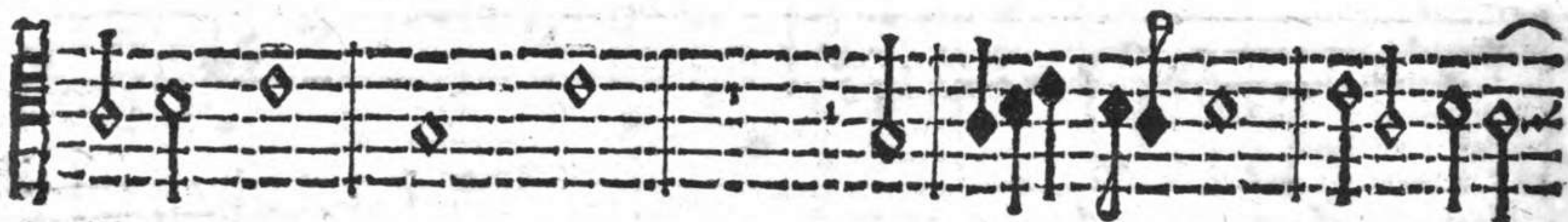
Il Quarto ( ouero Composizione à quattro voci ) benchè non sia soggetto à tante strettezze , quanto è il Duo , e Terzo , con tutto ciò deue offeruare diligentemente il Tuono , e non essere priuo nell'istesso tempo della terza , e della quinta , accio non resti voto d'armonia , e non potendo alle volte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

*Essem-*

734

*Essempio del Quarto.*

This image shows a page of handwritten musical notation, titled "Essempio del Quarto." The page is numbered "734" in the top left and "119" in the top right. The music is written on eight staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The notation consists of diamond-shaped notes with stems, typical of 18th-century manuscript notation. The first staff has a slur under the first four measures. The second staff has a slur under the first two measures. The third staff has a slur under the last two measures. The fourth staff has a slur under the first two measures. The fifth staff has a slur under the first four measures. The sixth staff has a slur under the first two measures. The seventh staff has a slur under the first four measures. The eighth staff has a slur under the first two measures. The music is arranged in a single system across the eight staves.

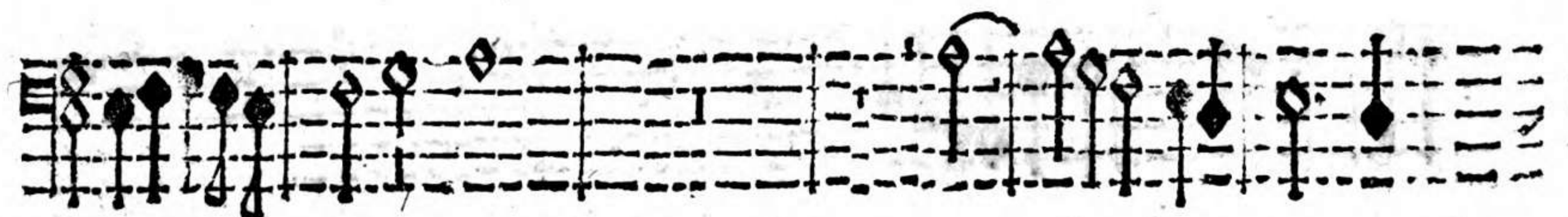
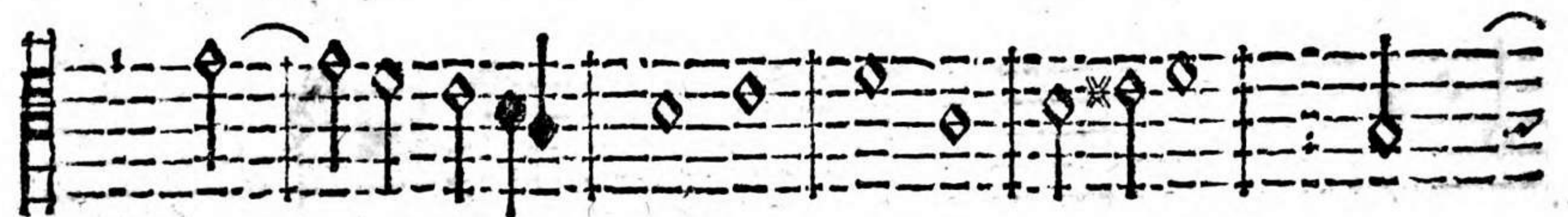


PARTE SECONDA.

This page contains eight staves of musical notation, likely for a multi-measure rest or a similar rhythmic exercise. The notation is arranged in four pairs of staves. Each staff begins with a clef and a key signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, often grouped together. Some staves feature a double bar line, indicating a change in measure or a specific rhythmic pattern. The notation is printed in black ink on aged paper.



9





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

*In qual sorte di Composizioni sia lecito alle volte al Compositore seruirsi di qualche licenza, & auttorità.*

*Capitolo Decimoquarto.*

**S**E bene le buone regole offeruate fanno ottimo effetto in ogni Composizione; ad ogni modo pare , che in alcune si richieda maggiormente la loro offeruanza, più che in altre; onde

de farà bene vediamo in qual specie di Canto sia lecito alle volte al Compositore feruirsi di qualche licenza, & auttorità.

Si possono le Composizioni diuidere in due forti, cioe di voci, e di suoni: quelle di voci, ò sono Ecclesiastici, ò dicansi sacre, come Salmi, Messe, Motteti, &c. ò sono secolari, ò Profane, (per meglio dire) come Arie, Canzonette, Stilli recitatiui, Madrigali, &c. in oltre le Composizioni Ecclesiastiche possono esser in concerto, ò à Capella, dette alla Palestina, per esser stato questo stile frequentato da quel grand'huomo di Gio: Pier Luigi Palestina, chiamato degnamente da Agostino Pisa nel suo Trattato della battuta à carte 87. honore della Musica, e Principe de' Musici, & à carte 124. afferma, che per causa sua non fu da sommi Pontefici, sbandita dalle Chiese la Musica, come haueuano pensiero di fare, per i molti abbusi cagionati da Compositori ignoranti.

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

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

E ben vero che le regole di Musica non sono precetti diuini; mà sono però precetti humani offeruati da buoni Compositori,



ri, i quali se alcuna volta li trasgrediscono, lo fanno con artificio tale, & in certe occorrenze, che fanno conoscere à gl'intelligenti non potersi fare altrimenti, à differenza d'alcuni, che si fanno lecito ogni cosa, senza distinguere stile da stile, e Composizione da Composizione, non considerando, che gl'intendé ti non misurano il valore delle persone dalle licéze sregolate nelle Cantilene; mà dalla bontà di quelle. Questi tali; che sprezzano le buone regole danno à conoscere, che non l'intendono, mentre si vanno ostinando nella loro falsa opinione, che non si possono formar Canti grati, e vaghi all'vdito con l'offeruanza de buoni precetti: veggano l'opere del Sig. Beneuoli, Graziani, Carissimi, Fabri, Foggia, Abbatini, Virgilio Mazzochi, e d'altri simili Compositori, che restaranno conuinti, poiche in essa si scorge l'artificio, e vaghezza Musicale con le buone regole vniti insieme: in somma conchiudo, che quelli, i quali compongono senza saper render le vere ragioni di ciò che fanno, sono à guisa di Ciechi, che vanno sì, ma non fanno doue si possono il piede, il che basti per hora.

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

**A**ltra differenza non è trà il Tuono autentico, e suo plagale, se non che l'autentico ascende vna quarta sopra il plagale, e questo la descende sotto l'autentico: l'autentico hà proprietà di fugar verso l'acuto, & il plagale verso il graue; l'autentico ( secondo alcuni ) è di natura viuace, & il plagale è di natura mesta: tutto ciò non viene però offeruato nello stille concer-

tato

tato, ne vi si può offeruare, per le bizzarie, che in esso si ricercano, mà nello stile à capella si può, e si deue offeruare non solo le suddette particolarità; mà eziandio quanto hà offeruato Giouanni Nasco; Giachetto Berchem, Ihan Gero, Palestina, & altri simili ottimi Prattici, come altroue s'è detto.

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

Le cadenze regolari dell'vno, e dell'altro Tuono si fanno nel principio; mezo, e fine della quinta, e nel principio, e fine della quarta, e le irregolari si fanno in qualsiuoglia altre corde.

La corda finale di ciaschedun Tuono è nella lettera che lo forma; ma accioche meglio s'intenda quanto s'è detto, formeremo qui sotto l'Essempio in *Duo* di ciaschedun Tuono nelle sue proprie corde naturali, colle sue cadenze regolari, e le loro corde finali.

*Duo del primo Tuono.*

134

Canto

*Autentico.*

*Il semit. nella 3. e 7. Corda.*

Teno.

*Re mi fa sol re mi fa sol*



*Duo del Secondo Tuono.*

138

Canto

*Plagale.*

Torno.

la sol fa la sol fa mi re

R

Four staves of musical notation for guitar. The first staff shows a sequence of chords and single notes. The second and third staves feature more complex chordal textures with some melodic movement. The fourth staff concludes with a final chord and a double bar line.

139

*Duo del Terzo Tuono.*

Musical notation for the vocal part, labeled 'Canto'. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is simple and consists of several notes.

*Autentico.*

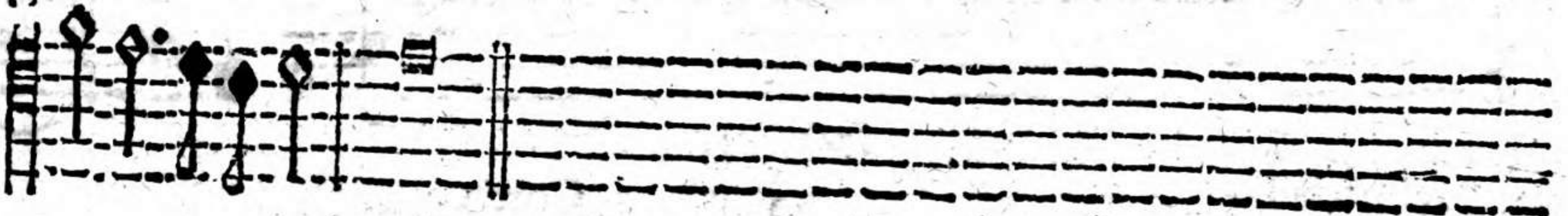
Il semit. nella 2. e 6. Corda.

Musical notation for the guitar accompaniment, labeled 'Tcmo.'. It shows a sequence of chords and single notes, corresponding to the vocal melody above.

mi fa sol re mi fa sol la

Two staves of musical notation for guitar, continuing the exercise. The first staff shows a sequence of chords and single notes. The second staff concludes with a final chord and a double bar line.

P A R T E S E C O N D A . 131



140

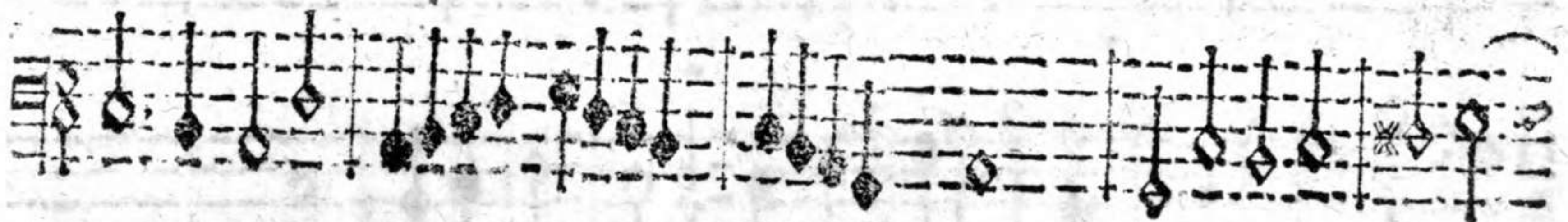
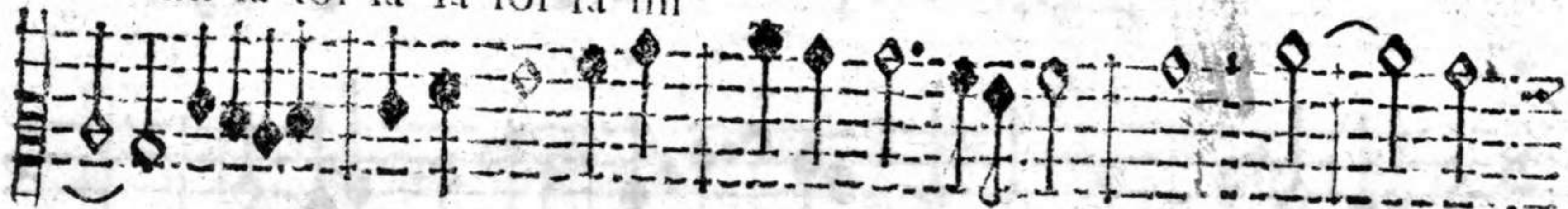
*Duo del Quarto Tuono.*



Plagale.

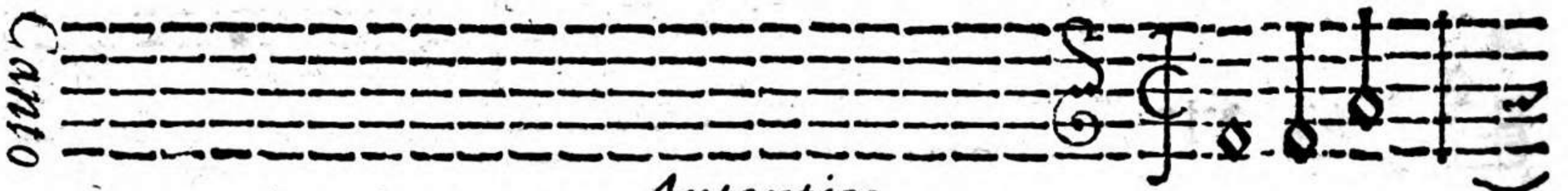


mi la sol fa la sol fa mi





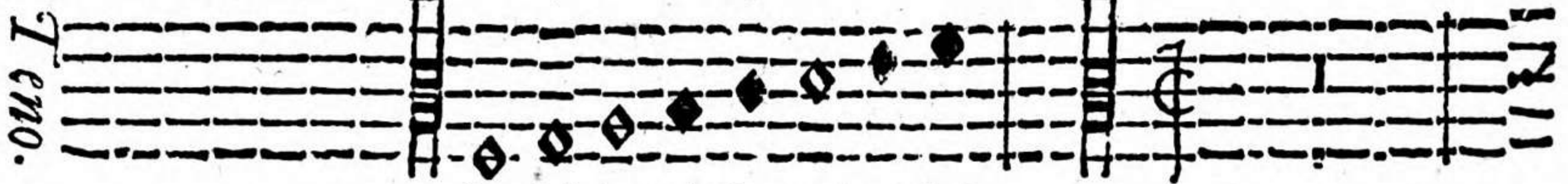
141 Duo del Quinto Tuono.



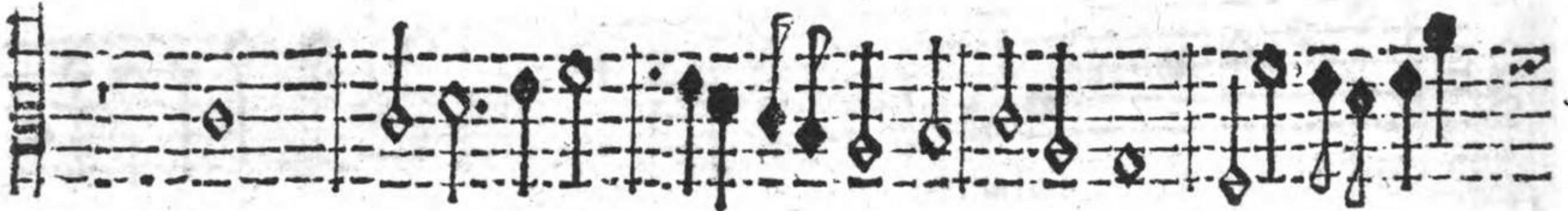
Autentico.

Il semit. nella

5. & 8. Corda.



fa sol re mi fa re mi fa







A4.2 *Duo del Sesto Tuono.*

Canto

Plagale.

Tuono.

fa mi la sol fa mi re do

Musical notation for the 'Canto' and 'Tuono' parts. The 'Canto' part is on a single staff with a common time signature, featuring a series of notes with stems pointing downwards. The 'Tuono' part is on a single staff with a common time signature, featuring a series of notes with stems pointing downwards. The lyrics 'fa mi la sol fa mi re do' are written below the 'Tuono' staff.



*Duo*

143 Duo del Settimo Tuono.

Canto

*Autentico.*

Il semir. nella

4.

7. Corda

Teno.

Do re mi fa re mi fa sol

144

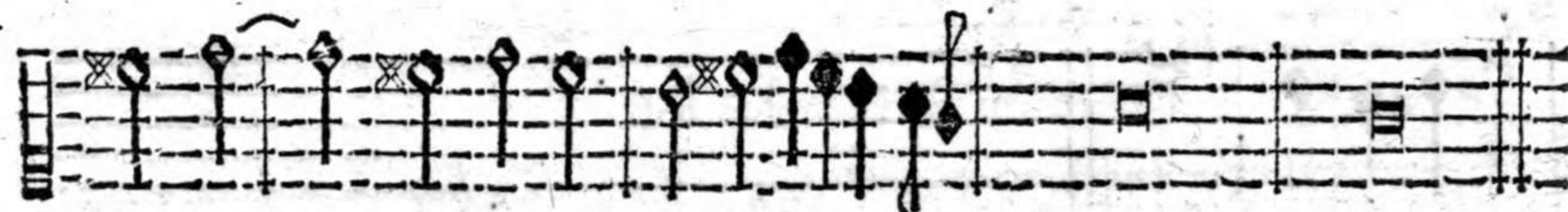
*Duo dell'ottavo Tuono.*

Canto

*Plagale.*

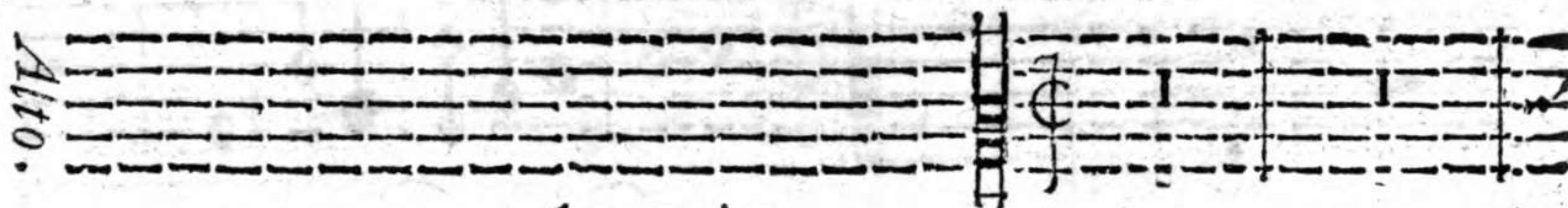
Teno.

sol fa mi la sol fa mi re



1.45

*Duo del Nono Tuono.*



*Autentico.*



Il semit. nella

3. e 6.



re mi fa re mi fa sol la



146

*Duo del Decimo Tuono.*

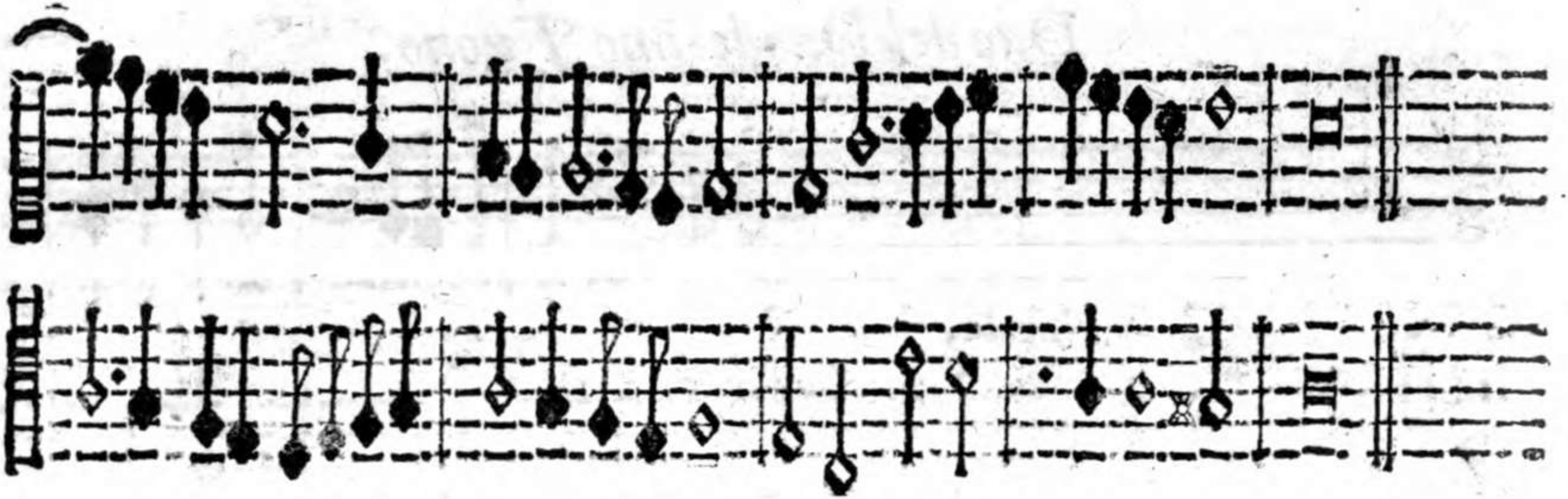
CANTO

Plagale.

LUTE

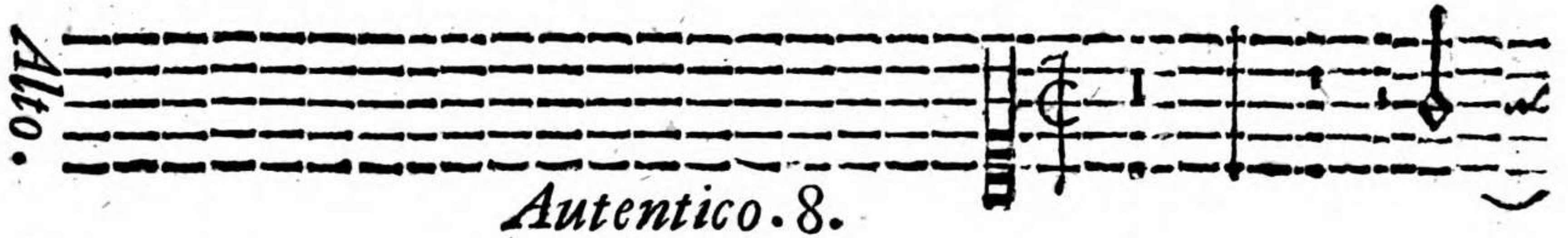
la sol fa mi la sol fa mi





147

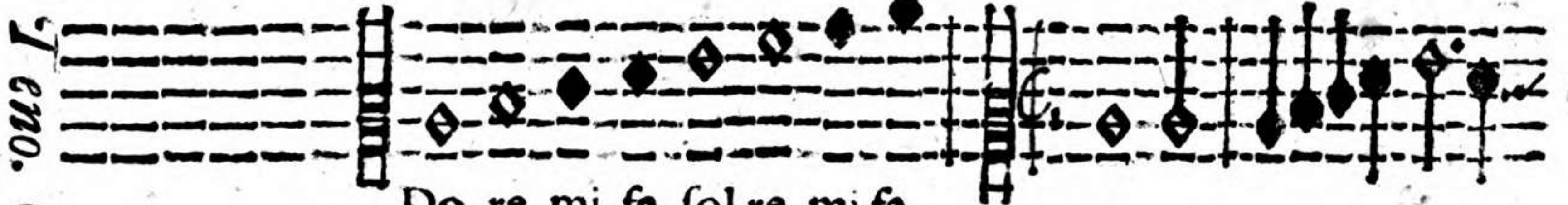
*Duo del Vndecimo Tuono.*



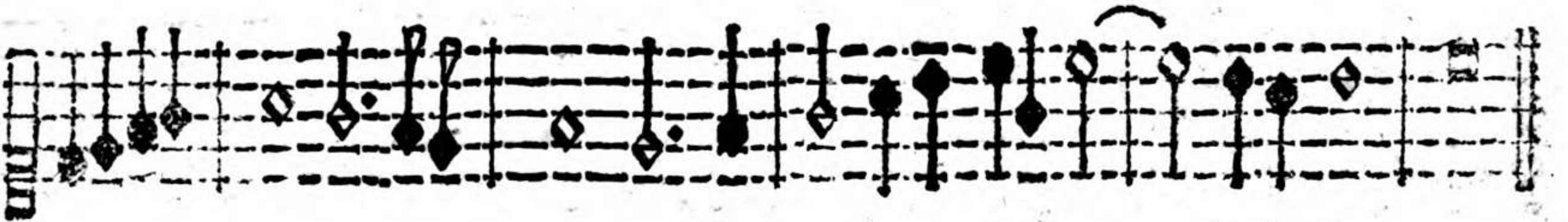
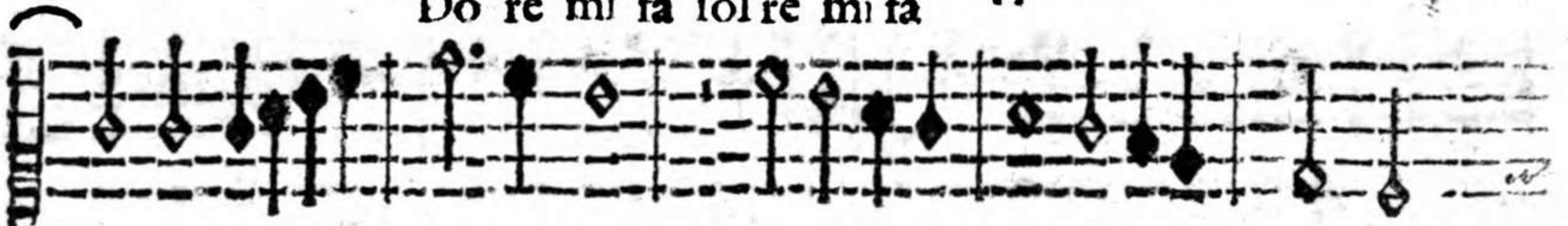
*Autentico. 8.*

Il semit. nella

4 &



Do re mi fa sol re mi fa



S

*Duo*

148

Duo del Duodecimo Tuono.

Alto.

Plagale.

1. cmo.

sol fa la sol fa mi re do

P A R T E S E C O N D A: 139

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

149 *Del Primo, Terzo, Quinto, Settimo, Nono, & Undecim.*

Canto

Alto.

Tenore.

Basso.

*Del Secondo, Quarto, Sesto, Ottavo, Decimo, e Duodecimo*

Canto

Alto.

Tenore.

Basso.

140 M V S I C O P R A T T I C O.

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

150

45 43 43 43 43

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

1

1. 2.

43 76



# PARTE SECONDA: 142

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

152

The image displays four staves of musical notation, each representing a different cadence pattern for the third and fourth tones. The notation is written on five-line staves. The first three staves show various note values and accidentals, with some notes marked with asterisks. The fourth staff includes numerical figures above the notes: '76', '5x6', and '5/3'.

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

*Qualli de sopradetti Tuoni vengano ordinariamente praticati da Compositori. Capitolo Decimosettimo.*

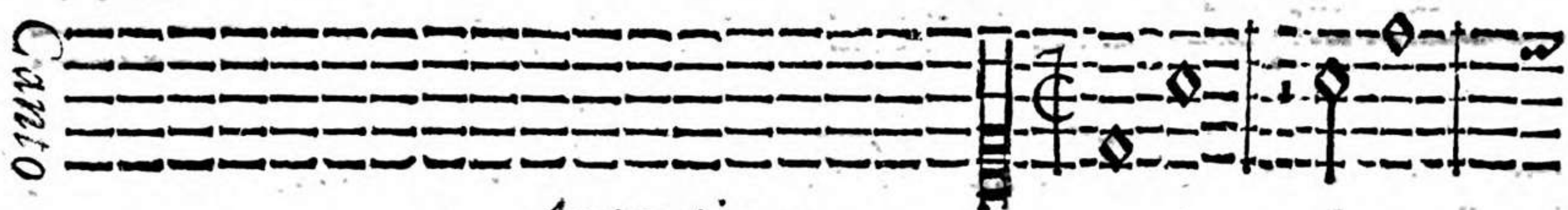
**I** Tuoni ordinariamente praticati da Compositori sono sette, cioè il primo nelle sue proprie corde naturali, il secondo alla quarta sopra, il nono alla quinta sotto, il decimo nelle sue  
pro-

proprie corde naturali, l'vndecimo all'ottava sotto, il duodecimo alla quinta sotto, e l'ottavo nelle sue Proprie corde naturali.

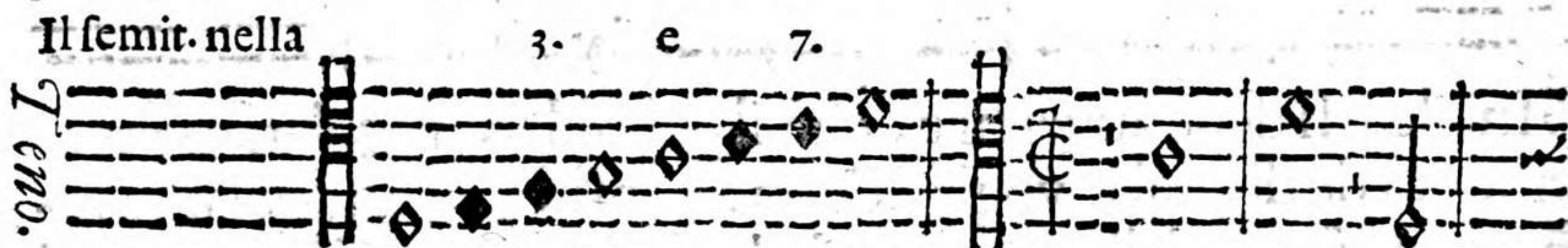
Il nono Tuono serue in luogo del settimo ; il decimo in luogo del terzo, e del quarto , eccetuato qualche volta la cadenza finale, che si serue di quella del quarto: l'vndecimo serue in luogo del quinto , & il duodecimo in luogo del sesto . M à perche in questa materia giouano assai più gli essempli per intelligenza , che le parole, ponereмо qui sotto vn *Duo* per ciaschedun Tuono sopradetto, nelle corde accennate, e ci seruiremo delli sopra posti per maggior esplicazione .

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

153



*Autentico.*



re mi fa sol re mi fa sol

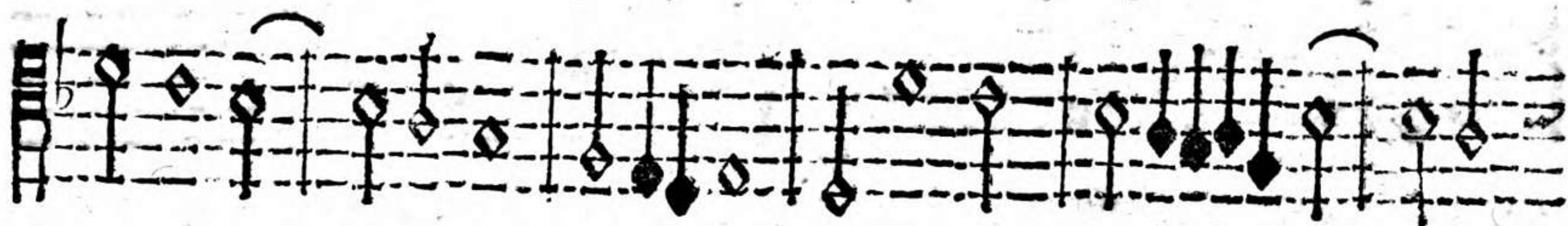




154 *Duo del secondo Tuono trasportato una quarta sopra.*



la sol fa la sol fa mi re



*Duo*

144 M V S I C O P R A T T I C O :

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

155

Canto

Plagale.

Temo.

la sol fa mi la sol fa mi

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

156

Canto

Plagale.

Temo.

la sol fa mi la sol fa mi

PARTE SECONDA: 145

Cadenza

Finale del quarto Tuono.

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

152

Alto.

*Autentico.*

Il semit. nella

4. & 8.

Temo.

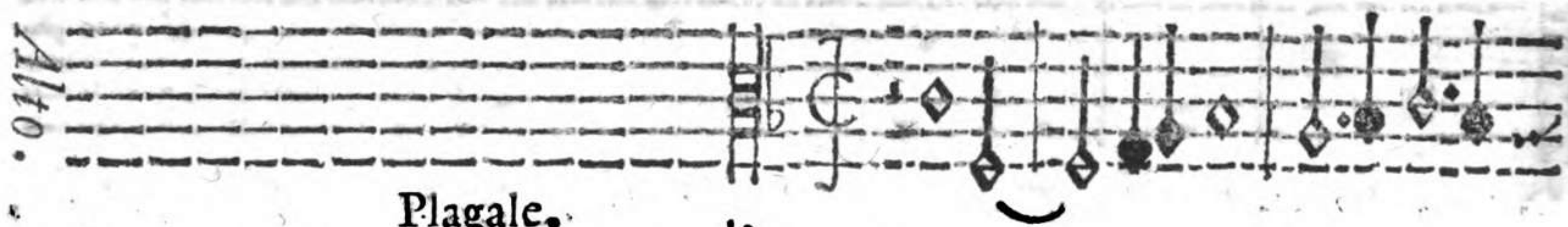
Do re mi fa sol re mi fa

T

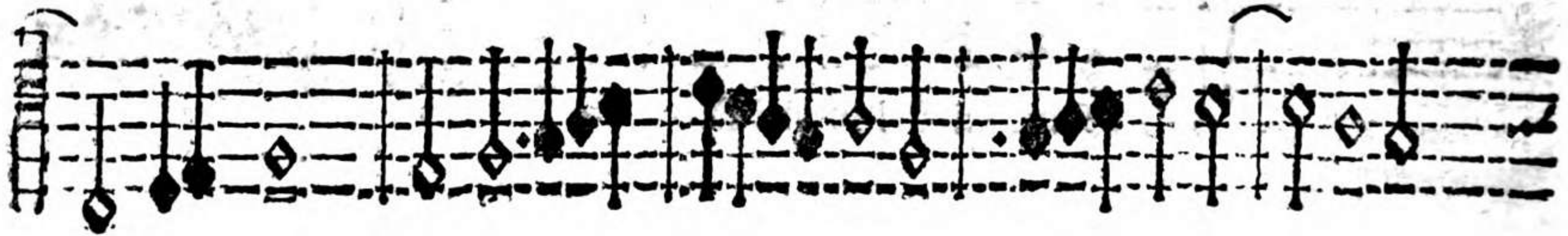
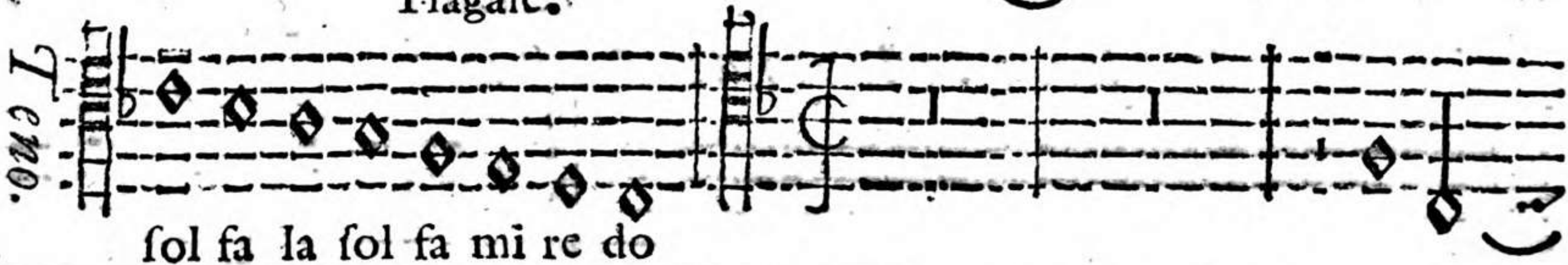


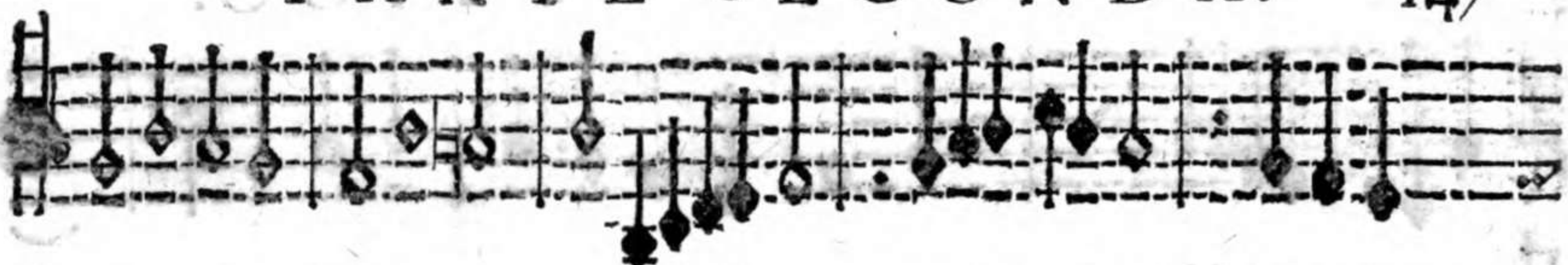
*Duo del Duodecimo Tuono trasportato una quinta sotto, che  
 serue in luogo del sesto.*

158



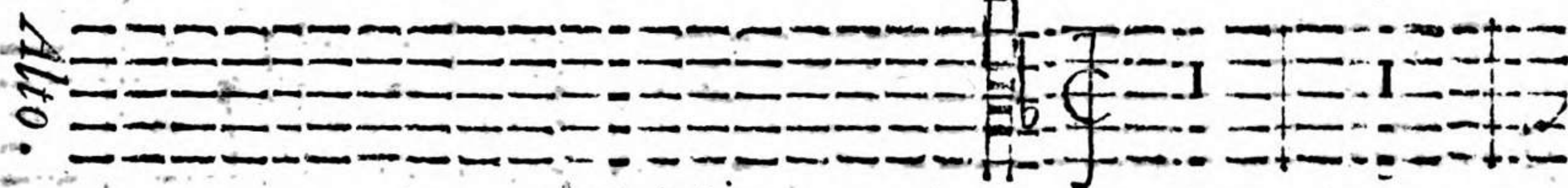
Plagale.





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

159



*Autentico.*

Il semit. nella

3. e 6. Corda.



T 2

Four staves of musical notation for guitar. The first three staves contain melodic lines with various note values and accidentals. The fourth staff shows a series of chords, likely representing the harmonic accompaniment for the piece.

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

160

Canto

Plagale.

Musical notation for the vocal line (Canto) in the plagal mode. The notes are written on a five-line staff with a C-clef. The melody consists of a series of notes with various rhythmic values.

T. eno.

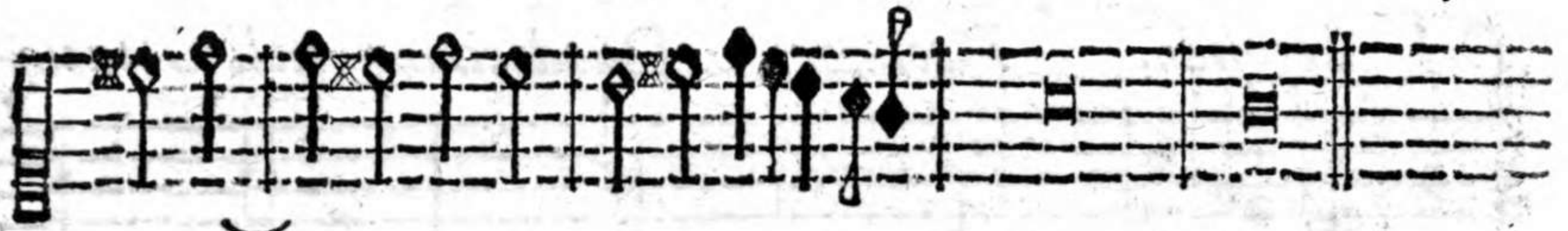
fol fa mi la fol fa mi re

Musical notation for the lute line (T. eno.) with the lyrics "fol fa mi la fol fa mi re". The notes are written on a five-line staff with a C-clef. The melody is a simple sequence of notes corresponding to the lyrics.

Musical notation for guitar, showing a melodic line with various note values and accidentals.

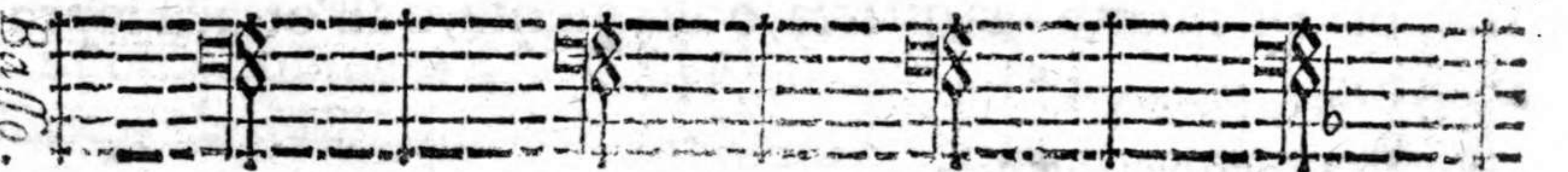
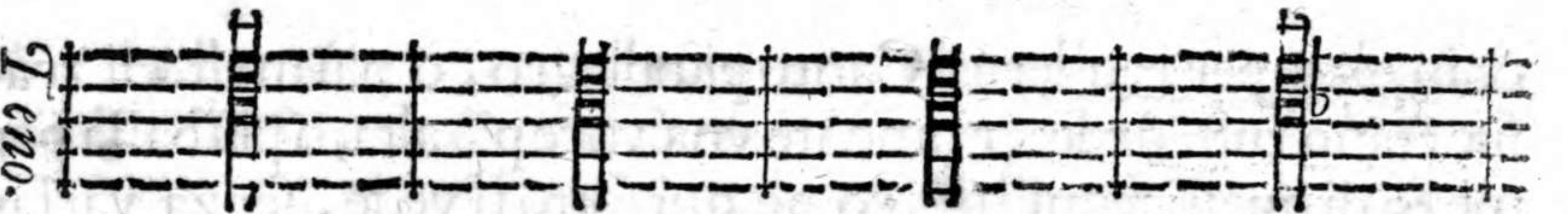
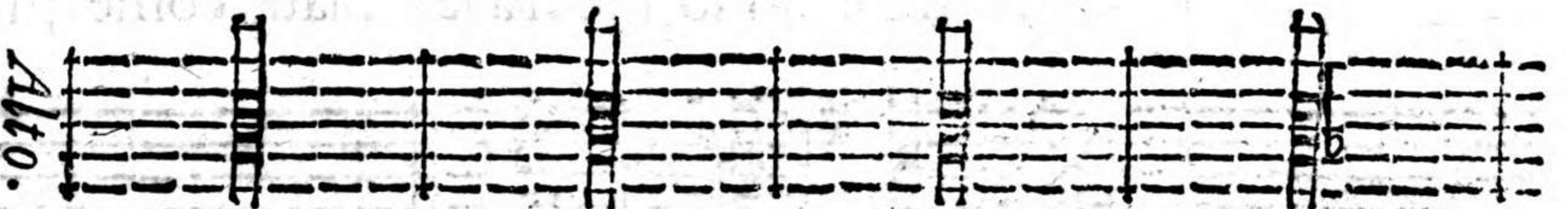
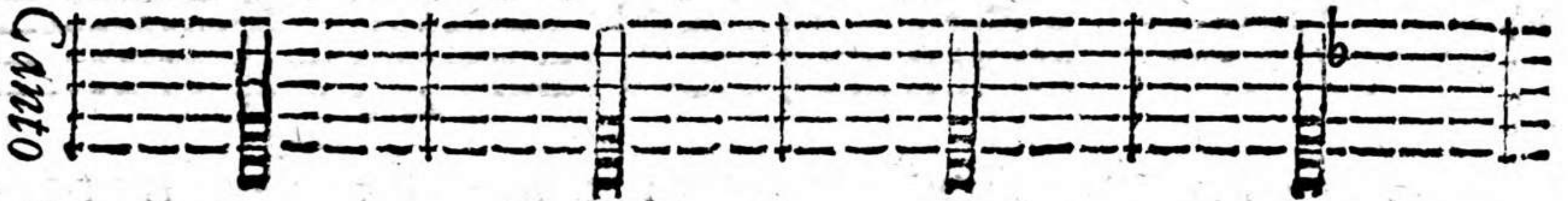
Musical notation for guitar, showing a melodic line with various note values and accidentals.





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

167 *Del Quinto. Decimo. Undecimo. Nono*



*Del*

*Del Secondo. Decimo. Duodecimo. dell'Ottavo.*

Vfano i Prattici di trasportar e anche alle volte il primo tuono vna quarta sopra, trasportando ancora le Chiaui, come qui

162

& in oltre per rendere il Canto più allegro, ò più mesto li trasportano tutti ordinariamente vna voce più alta, ò più bassa per mezzo di questi segni b, #, come qui sotto si vede, senza variar luogo alle Chiaui, le quali non si trasportano, se non quando si trasporta il Tuono alla quarta, ò alla quinta, ò all'ottava sopra, ò sotto,

Primo Tuono nelle sue proprie corde naturali.

Vna voce più bassa.

Vna voce più alta.

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

## P A R T E S E C O N D A: 151

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

*Se il b molle, & il ♯, habbiano forza di variare il Tuono, e per qual causa non viene praticato il terzo, quarto, quinto, sesto, e settimo Tuono. Capitolo Decim'ottauo.*

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

Il terzo, e quarto Tuono non vengano vsati, perche à più di due, ò trè voci non sono bene praticabili, per mancanza della quinta perfetta nella cadēza di questa corda B regolare de i detti Tuoni: il quinto, e sesto non si praticano, perche sono troppo aspri, per la relazione del Tritono, che si ritroua trà la loro corda finale F, e questa B, e per vltimo il settimo viē tralasciato, per essere quasi vniforme all'ottauo, non essendoui altra differenza che la sopra descritta nell'accennato Decimosesto Capitolo; però

se

se alcuno desidera vedere Composizioni fatte sotto li sudetti Tuoni, oltre il Duo, che nel sudetto Capitolo habbiamo veduto veda, trà molt'altre il Madrigale *tutto il dì piango*, del terzo Tuono di Ciprian Rore: il Madrigale *Rompi dell' empio cor il duro scoglio*, del quarto Tuono, di Adriano Vuilaert: il quarto libro delle Canzoni del Frescobaldi *Canzon quinta detta la Belleroffonte*, la quale è del quinto Tuono: il Motteto, *Ecce Maria genuit nobis Salvatorem*, del sexto Tuono, di Gio: Motone, e per fine veda il Madrigale *O voi troppo felici*, del settimo Tuono, del Prencipe di Venosa, che restarà satisfatto.

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

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

Già habbiamo veduto, che sette sono le ottaue, diuerse, che nella Mano musicale si ritrouano, e sono diuerse, perche ciascheduna di loro hà il semituono, hora in vna, & hora in due corde diuerse dall'altre: delle sudette sette ottaue sei sono habili alla formazione de i Tuoni, lasciandosi fuori la corda B, per nõ  
hauer

hauere la quinta , e quarta perfetta naturale , comè altroue s'è detto : ciascuna delle dette sei ottaue forma vn Tuono autentico, che sono sei, secondo il numero delle sopradette sei ottaue , come veduto habbiamo , e sono del tutto differenti per la diuersità de i luoghi, che occupa il semituono , e che di ciò sia il vero eccone la proua .

Se nell'essempio quì sottoposto del primo Tuono nelle sue

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

164

Il semit. nella 3. e 7. Corda.

re mi fa sol re mi fa sol

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

165 *Del nono Tuono una quinta più basso.*

Il semit. nella 3. e 6. Corda.

re mi fa re mi fa sol la

Se vorremo variar luogo solamente al semituono posto nella terza corda, e collocarlo nella quarta, non farà più del primo mà del settimo trasportato vna quarta sotto, hauendo questo la sua forma dall'ottaua, che hà il semituono naturale nella quarta, e settima corda.

166 *Del settimo Tuono vna quarta più basso.*

Il semit. nella 4. e 7. Corda.

Do re mi fa re mi fa sol

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

167 *Del'Vndecimo Tuono vn Tuono più alto.*

Il semit. nella 4. & 8. Corda.

Do re mi fa sol re mi fa

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

sono fare nel primo Tuono; mà eziandio in qualsiuoglia altro, come per maggior esplicazione lo dimostreremo nel sotto posto essemplio del settimo Tuono nelle sue proprie corde natura.

*Essemplio del settimo Tuono nelle sue proprie corde naturali.*

168

Il semit. nella 4. e 7. Corda.

7mo.

Do re mi fa re mi fa sol

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

169 *Del primo Tuono vna quinta più alto.*

Il semit. nella 3. e 7. Corda.

re mi fa sol re mi fa sol

Se vorremo variar luogo solamente al semituono posto nella settima corda, e collocarlo nell'ottava, non farà più la Cantilena del settimo Tuono; mà dell'vndecimo trasportato vna  
 V 2 quarta

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

*Dell'Undecimo Tuono una quarta più basso.*

Il semit. nella 4. & 8. Corda.

Do re mi fa sol re mi fa

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

*Del Nono Tuono vn Tuono più basso.*

Il semit. nella 3. e 6.

re mi fa re mi fa sol la

In oltre si può variare il detto semituono in molt'altre maniere, che per breuità tralascio, credendomi, che le sopradette siano bastanti per far conoscere, che variandosi l'accenato semituono in vno, ò due luoghi hà forza di variare tutta la Composizione



posizione col mutarla di vn Tuono in vn'altro, e farne sentire differente armonia.

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

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

**P**Er conoscere di che Tuono sia qualsiuoglia Cantilena Musicale ben regolata, fa di bisogno il tenerli bene à memoria ( oltre quello che fin' hora s'è detto intorno li Tuoni ) che non  
essendo

essendo posto nel principio della Composizione subito dopo la Chiaue alcuno di questi segni  $b \times$ , il Tuono sarà sempre nelle sue proprie corde naturali, ò trasportato all'ottava sotto, come l'vndecimo, ò all'ottava sopra, come alle volte il secondo: in oltre, ch'essendo posto nel principio della Cantilena vn  $b$  molle nella conformità sopradetta nella corda B, il Tuono sarà trasportato alla quarta sopra, come il Primo, il Secondo, il Terzo il Quarto, il Sesto, l'Ottauo, & il Decimo, ò alla quinta sotto, come il settimo, il nono, l'vndecimo, & il duodecimo: di più, che essendoui due  $b$  molli, vno nella detta corda B, e l'altro nella corda E, il Tuono sarà trasportato vn tuono più basso: ch'essendoui tre  $b$  molli, vno nella corda B, vn'altro nella corda E, e l'altro nella corda A, il Tuono sarà trasportato vna terza minore verso l'acuto: ch'essendo posto vn  $\times$  Diesis nel principio della Composizione nella corda F, il Tuono sarà trasportato vna quarta sotto, come il quinto, il settimo, il nono, l'vndecimo & il duodecimo, ò alla quinta sopra, come il secondo, il quarto, il sesto, l'ottauo, & altri: essendoui due  $\times$  Diesis, vno nella detta corda F, e l'altro nella corda C, il Tuono sarà trasportato vn Tuono più alto: che essendoui tre  $\times$  Diesis, vno nella corda F, vn'altro nella corda C, e l'altro nella corda G, il Tuono sarà trasportato vna terza minore verso il graue.

Alle volte però la detta regola viene variata, come nel primo Tuono vn tuono più alto con l'interuento d'vn solo Diesis nel principio della Cantilena nella corda F, nell'ottauo vna terza minore più basso con l'interuento solo di due Diesis, vno nella corda F, e l'altro nella corda C, nell'vndecimo vn tuono più basso con l'interuento d'vn solo  $B$  molle nella corda B: nel duodecimo vna terza minore più alto con l'interuento solo di due  $B$  molli, vno nella corda B, e l'altro nella corda E, & in altri,

ma

mà i detti segni si ritrouano poi collocati trà la Composizione nelle corde, oue douerebbero essere posti nel principio; per il che si deue ancora riguardare alle cadenze regolari, mediante le quali non si potrà errare.

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

Non per altro hò detto di sopra *Cantilena Musicale ben regolata*, se non perche se ne ritrouano alcune sregolate, cioè con le fughe, che non procedono per le proprie corde di quel Tuono, sopra del quale s'è supposto il Compositore di far la Composizione: trasportando il Tuono, senza l'interuento d'alcuno di questi segni  $b^*$  nel principio della Cantilena: usando cadenze irregolari in luogo delle regolari: facendo il principio d'un Tuono, il mezzo d'un' altro, & il fine fuori d'ogni Tuono, & altre simili strauaganze, per le quali non si può dire precisamente di che Tuono siano le dette Cantilene.

E ben uero, che ogni Composizione a quattro Voci, Canto, Alto, Tenore, e Basso, è composta di due Tuoni, cioè dell'autentico, e suo plagale, ò del plagale, e suo autentico, in questo modo: se il Tenore procede per le corde dell'autentico, il Basso procede per quelle del plagale: se il Tenore procede per le corde del plagale, il Basso procede per quelle dell'autentico, & il Canto corrisponde al Tenore, e l'Alto corrisponde al Basso, come si può comprendere di sopra nel Decimo Capitolo nell'esempio del fugar a quattro, tanto per il Tuono autentico, quanto per il plagale; ma la detta Composizione uiene però chiamata d'un solo Tuono, cioè di quello, per il quale procede il Tenore: che essendo il detto Tenore addimandato parte natura-

ture, perche quasi tutte le voci ( dalle puerili in poi ) conuen-  
gono in detta parte , li Musici gli hanno assegnato la propria,  
vera , e real dimostrazione di qual si voglia Tuono , e perciò  
quando la Cantilena non descende vna quarta sotto la propria  
corda finale di qualsiuoglia Tuono nel detto Tenore, il Tuono  
sarà autentico, e quando descenderà vna quarta sotto l'accen-  
nata propria corda finale , il Tuono sarà plagale , come habbia-  
mo veduto di sopra nel Decimo sesto Capitolo, e ciò basti circa  
i Tuoni del Canto figurato .

*De i Tuoni del Canto fermo. Capitolo Vigesimo primo.*

**E** sfendosi trattato de i Tuoni del Canto figurato non sarà  
fuori di proposito il ragionare anche qualche poco intor-  
no à quelli del Canto fermo, poiche ( al parere di Pietro Aron  
nel suo Toscanello ) è necessaria la loro cognizione al Compo-  
sitore di Musica per poterui comporre sopra i Salmi .

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

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

*Tuoni Autentici.*



re

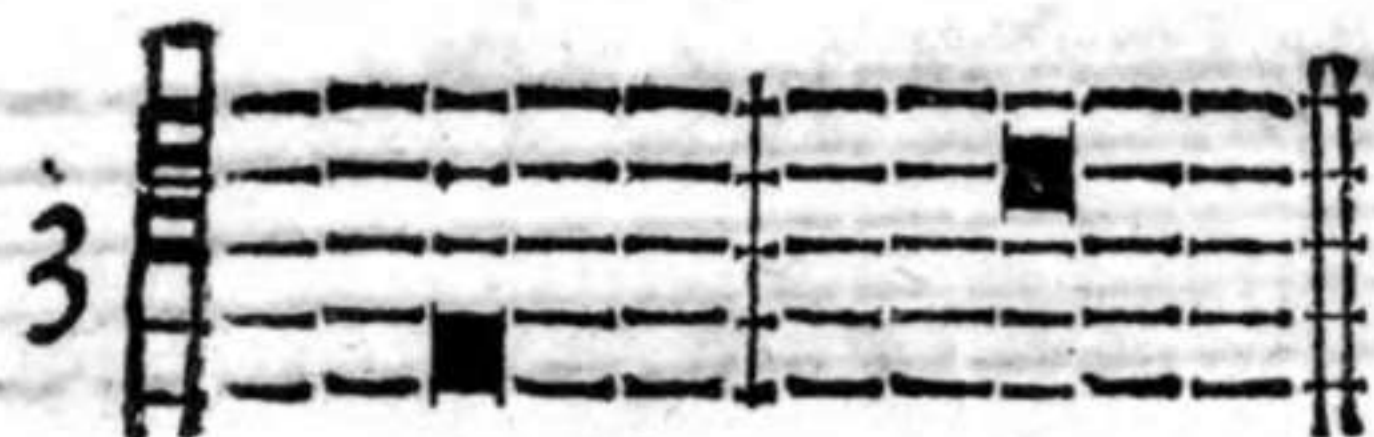
la

*Tuoni Plagali.*



re

fa



mi fa



mi la



fa fa



fa la



Do sol



Do fa

La prima nota di ciaschedun Tuono è l'ultima dell' Antifona, e la seconda è la prima del *saeculorum Amen*. E perche con più facilità si possa conoscere di che Tuono sia vna Cantilena, sì del Canto fermo, come del figurato, si dà questa regola generale, cioè, che si consideri le specie delle quinte, e delle quarte, poiche da queste s'hà la vera cognizione di qualsivoglia Tuono, che mentre non si variano le sudette specie, non può variarfi il Tuono, come di sopra nel Decimonono Capitolo habbiamo veduto.

Intonazione de i Tuoni Ecclesiastici per il Canto fermo.

Primo.

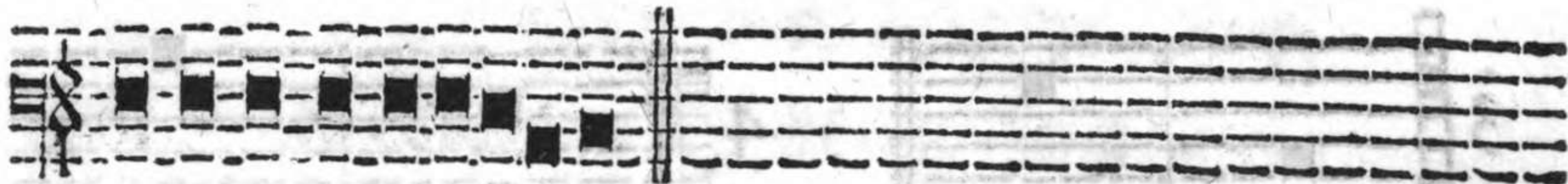


Dixit Dominus Domino meo sede à dextris meis.

Secondo.



Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iu-



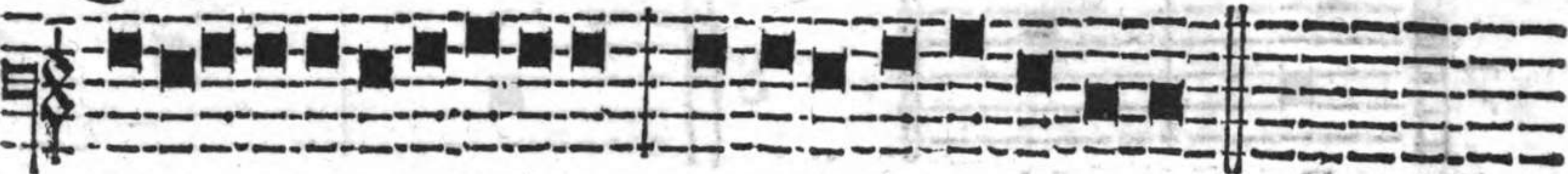
torum & congregatione.

Terzo.



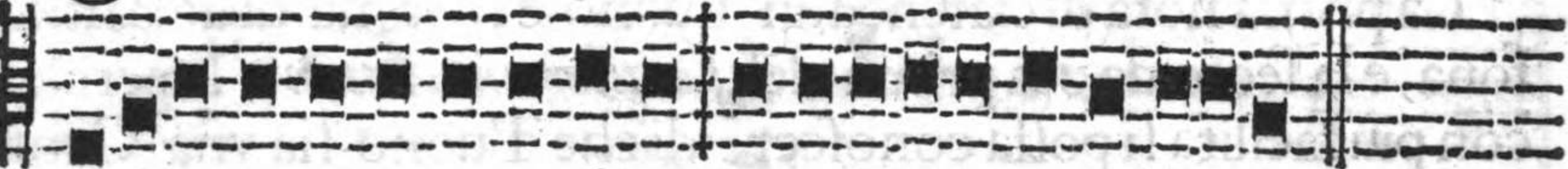
Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet nimis

Quarto.



Laudate pueri Dominum laudate nomē Domini.

Quinto.



Laudate Dominū omnes gentes laudate eum omnes populi.

Sesto.



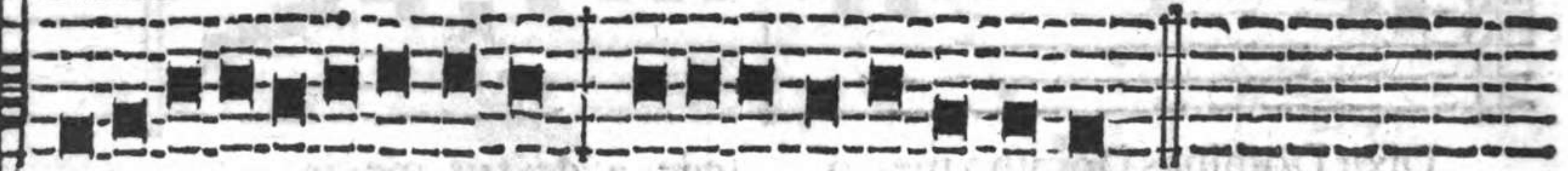
Dixit Dominus Domino meo sede à dextris meis,

Settimo.



Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet nimis.

Ottavo.



Laudate pueri Dominum laudate nomen Domini.

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

*In-*

In

Primo.



Dixit Dominus

Secundo.



Confitebor tibi Domine in toto co



gatione.

Terzo.



Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet nimis.

Quarto.



Lauda te pueri Dominum laudate nomen Domini.



Quinto

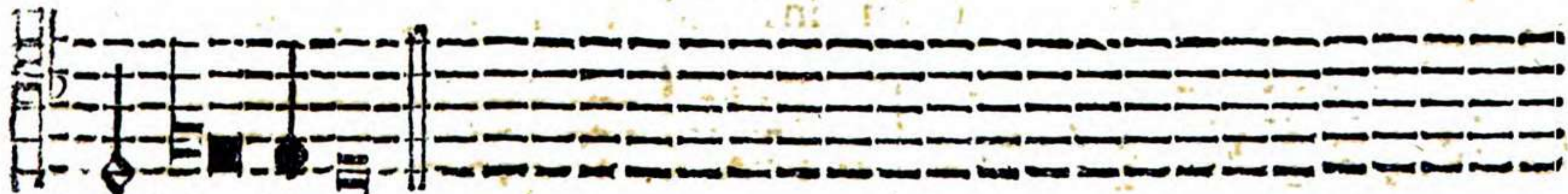
volet ni- mis.

nen Domini.

*ne del misto Tuono.*



In exitu Israel de aegypto domus Jacob de popu-



lo bar. baro.





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

Chi poi desiderasse sapere altre particolarità circa i sudetti

Tuoni del Canto fermo, legga la terza, e quarta parte della Via Retta della Voce Corale del Marinelli,

che à noi basta solo d'hauer dimostrato le

Intonazioni de Salmi, per essere neces-

sarie al Compositore, e ciò ba-

sti per quello che s'appar-

tiene ad vn buon

Prattico, e per

fine di

Q V E S T A O P E R A .



# TAVOLA

## DEI CAPITOLI CONTENUTI IN QUESTO LIBRO

### Parte Prima.



<i>Dell'Origine della Musica. Capitolo Primo.</i>	<i>Pag. 5</i>
<i>Che cosa sia Musica, e della sua prima diuisione, capitolo Secondo.</i>	<i>6</i>
<i>Delle Proporzioni Musicali, e loro specie. capit. Terzo.</i>	<i>6</i>
<i>Dell'Origine delle Consonanze, e dissonanze, Capitolo Quarto.</i>	<i>10</i>
<i>In qual modo si debba procedere volendo prouare le radici delle Consonanze. e Dissonanze. Capit. Quinto.</i>	<i>12</i>
<i>Di tutte quelle cose, che concorrono alla Composizione dei Canti. Capitolo sesto.</i>	<i>13</i>
<i>Del Tempo Musicale. Capitolo Settimo.</i>	<i>14</i>
<i>Delle Figure Musicali, e loro valore. Capitolo Ottauo.</i>	<i>18</i>
<i>Del Punto nella Musica, e suoi effetti. Capit. Nono.</i>	<i>20</i>
<i>Delle Pause. Capitolo Decimo.</i>	<i>22</i>
<i>Del B molle, B quadro, Diesis Cromatico, e Diesis Enarmonico, e d'altre cose appartenenti alla Composizione. Capitolo Vndecimo.</i>	<i>30</i>
<i>Come siano state ritrouate tutte quelle cose, che concorrono alla composizione dei canti. capitolo Duodecimo.</i>	<i>35</i>
<i>Della Battuta Musicale. capit. decimoterzo.</i>	<i>44</i>
<i>Delle Legature antiche, e moderne. cap. decimoquarto.</i>	<i>45</i>
<i>De i Generi della Musica. capitolo decimoquinto.</i>	<i>47</i>

PARTE SECONDA:

*Quello che sia Contrapunto, sua diuisione, e de gli Elementi, che le compongono. cap. Primo. 49*

*Della natura delle consonanze, e dissonanze; e loro specie cap. secondo. 51*

*Regole, e Precetti generali del contrapunto. cap. terzo. 58*

*Del proprio passaggio di ciascheduna consonanza. capit. Quarto. 63*

*Come si leghino, e rissoluiuo le dissonanze. cap. quinto. 66*

*Ciò, che si deue offeruare nelle composizioni oltre le sudette Regole. cap. Sesto. 72*

*Modo di fare il contrapunto semplice. cap. settimo. 77*

*Del contrapunto composto. cap. Ottauo. 81*

*Della cadenza. cap. Nono. 84*

*Delle Fughe, & Imitazioni. cap. decimo. 85*

*Quello che sia contrapunto doppio, di quante sorti si ritroua, e modo di farlo. cap. undecimo. 94*

*De canoni, & altre obligazioni. cap. duodecimo. 103*

*Della composizione à due, tre, e quattro. cap. decimoterzo. 113*

*In qual sorte di composizioni sia lecito alle volte al compositore seruirsi di qualche licenza, & autorità. cap. decimoquarto. 123*

*De i Tuoni del canto figurato. cap. decimoquinto. 125*

*D'alcune particolarità de i sudetti Tuoni, e l'Essempio in Duodici scheduno. cap. decimosesto. 127*

*Quali de sopradetti Tuoni vengono ordinariamente praticati da compositori. cap. decimosettimo. 141*

*Se il b molle, & il diesis, habbino forza di variare il Tuono, e per qual causa non viene praticato il terzo, quarto, quinto, sesto, e settimo Tuono. cap. decim'ottauo. 151*

Che

- Che i Tuoni del Canto figurato sono dodici, e non solamente otto come dicono alcuni. Capitolo decimo nono.* 152
- Modo di conoscere di che Tuono sia qualsivoglia Cantilena Musicale. Capitolo Vigesimo.* 157
- Dei Tuoni del Canto fermo. Capitolo Vigesimo Primo.* 160

I L F I N E.



MAYERISCHE  
STAATS-  
BIBLIOTHEK  
MÜNCHEN

