

ESEMPLARE

O SIA

SAGGIO FONDAMENTALE PRATICO DI CONTRAPPUNTO SOPRA IL CANTO FERMO

Dedicato all' Eminentissimo, e Reverendissimo

SIG. CARDINALE
VINCENZO MALVEZZI

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

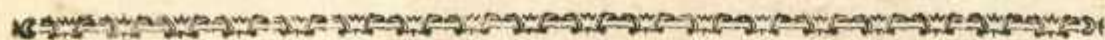
DI N. S. FELICEMENTE REGNANTE

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

PARTE PRIMA.



IN BOLOGNA MDCCLXXIV.



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

R 48

EMINENTISSIMO PRENCIPE.

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

19
e la bella gloria d'aver **VOSTRA EMINENZA** per suo Protettore, e Protettore, che non ostante le continue sue gravissime occupazioni per le ragguardevolissime Cariche, che sì decorosamente sostiene di Prodatario di **NOSTRO SIGNORE** felicemente Regnante, e di Arcivescovo di questa sua amatissima Diocesi, degnasi con la più premurosa attenzione di vegliare al suo maggior accrescimento, e splendore. Riconoscendo ella pertanto il maggior suo lustro, e vantaggio dall' amorosissimo Patrocinio di **VOSTRA EMINENZA**, era ben di ragione, che a Lei si consacrassero questo Esemplare di Musica, come Opera d'uno che gode l'onore d'esser membro della stessa Accademia, e che oltre a questo carattere, viene da Lei con somma clemenza, ed affezione risguardato. Tutto questo, se mai non m'avviso, è più che valevole a giustificare questa mia rispettosissima offerta, e salvarla da qualunque taccia, che se le potesse apporre; ma quando pur ciò ancor non bastasse, basterà in ultimo il sapere, che questa mia debole fatica è stata da me intrapresa, e a fine condotta d'ordine di **VOSTRA EMINENZA**, onde l'esser suo riconoscendo da un'autorevolissimo di Lei comandamento, non doveva certamente comparire dinanzi agli occhi del Pubblico se non se fregiata del glorioso suo Nome, e sotto l'aura del poderoso suo Patrocinio. Ciò premesso, resta ora solo che Voi **EMINENTISSIMO PRENCIPE**, vi degniate d'accoglierla col solito Vostro cortese aggradimento, come e umilmente ve ne supplico, e animosamente lo spero, su 'l riflesso che, s'ella non ha il merito in se stessa d'un tanto favore, ha quello della prontissima mia ubbidienza ai veneratissimi Vostri Cenni, e del mio ardentissimo desiderio di secondare le amorose indefesse Vostre premure per lo bene della nostra Accademia, che meco col più profondo rispetto s'inchina al bacio della Sagra Porpora

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

PREFAZIONE.

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

a

(1) *Traité de l'Harmonie reduite à ses Principes naturels* Liv. 2. Chap. 11. pag. 147. Je veux parler du Plein-chant de l'Eglise, qui subsistoit long-temps avant luy (cioè del Zarlino), & qu'il est bien difficile de reformer, par rapport à l'usage ou à la dépense, quoiqu'il ne convienne à l'Harmonie, que dans les Tons conformes au système parfait: Aussi ne voyons nous que des gens sans goût, pleins des Regles de ces Anciens, dont le vrai sens leur est inconnu, qui s'attachent vainement à former une bonne et agreable Harmonie sur ces sortes de Chants.

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

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

(2) S. Hieronym. *Com. in Epist. ad Ephes. Cap. 5. v. 19. pag. 651.* Hoc est quippe quod dicitur: Cantantes et psallentes in cordibus vestris Domino. Audiant hæc adolescentuli: audiant hi quibus psallendi in Ecclesia officium est, Deo non voce, sed corde cantandum: nec in Tragœdorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur & Cantica, sed in timore, in opere in scientia Scripturarum. I. I. Rousseau *Diction. de Musique verbo Plain-Chant.* C'est le nom qu'on donne dans l'Eglise Romaine au Chant Ecclesiastique. Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Musique Græcque, la quelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, et pour l'usage auquel il est destiné, à ces Musiques effeminées et théâtrales, ou maussades et plates, qu'on y substitue en quelques Eglises, sans gravité, sans goût, sans convenance, et sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

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

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

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

(1) S. Augustinus Confess. lib. 9. cap. 6. Quantum fleui in hymnis & canticis tuis, suave sonantis Ecclesiae tuae vocibus commotus acriter? Voces illae infuebant auribus meis, & eliquabatur veritas tua in cor meum: & exaltabat inde affectus pietatis, & currebant lacrimae, & bene mihi erat cum eis.

(2) Dell' Origine, e delle Regole della Musica, nella Storia del suo progresso, decadenza, e rinno-
vazione Part. 1. Lib. 1. Cap. 1. Num. 2. pag. 392.

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

(1) *Dissertazione Seconda Tom. I. pag. 165. seg.*

(2) *P. 2. Lib. 1. Cap. 2. N. 7. p. 348.*

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

Vie-

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

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

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

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

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

(4)

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

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

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

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

BRE-

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

(2) Dissertaz. II. pag. 165.

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

BREVE COMPENDIO

Degli Elementi, e delle Regole di Contrappunto.

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

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

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

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

In-

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

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

Intervalli Triplicati.



Intervalli Composti, o Duplicati.



Intervalli Semplici.



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

Intervalli Maggiori.



Intervalli Minori.



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

Intervalli Consonanti perfetti.



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

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

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

*Intervalli Consonanti
imperfetti.*



Intervalli Dissonanti.



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

Intervalli Minori Diminuiti.



Intervalli maggiori Alterati.



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

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

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

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

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

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

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

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

Tre

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

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

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

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



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



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



RE-

- (1) Fra questi tre Moti il più perfetto è il Moto contrario, mediocre è il Moto obliquo, e infimo è il Moto retto.
- (2) Viene da tutti i Maestri dell'Arte giudicato fra i tre Moti, essere il più perfetto il Moto contrario, perchè, come nota il Zarlino nel Cap. 35. P. 3. delle Instit. Harmon., in cui tratta: Che le parti della Cantilena debbono procedere per movimenti contrarij l'Harmonia si compone di cose opposte, e contrarie, però si deve osservare quanto più si puote (il che non farà fuori delle osservanze de gli Antichi), che quando la parte sopra la quale si fa il Contrappunto, cioè quando il Soggetto ascende, che il Contrappunto ascenda; & così per il contrario, ascendendo questo, quella discenda.
- (3) Questo Moto obliquo, abbenchè da' Maestri non qualificato, ciò non ostante, sebbene mediocre, è da praticarsi in qualunque occorrenza di Contrappunto.
- (4) Parlando di questo terzo Moto il Zarlino (loc. cit.) soggiunge; non farà errore, se alle volte insieme ascenderanno, ovvero discenderanno; per accomodar le Parti della Cantilena, che procedino con acconci movimenti. Conferma lo stesso nel seguente Cap. 30.; perciocchè sarebbe un voler legar il Musico senza proposito ad una cosa non molto necessaria, & levargli il modo di procedere con leggiadria, & eleganza, & l'uso insieme del cantare con harmonia.

REGOLE

DI CONTRAPPUNTO.

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

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

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

II.

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

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

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

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

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

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

V.

(1) *Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 19. Ediz. 1573.* Vietavano dappoi gli Antichi Compositori il porre due Consonanze perfette di uno stesso genere, o specie, contenute nei loro estremi da una proporzione istessa l'una dopo l'altra: movendosi le modulazioni per uno, o per più gradi; come il porre due, o più Uniffoni; over due, o più Ottave; o veramente due, o più Quinte, & altre simili Conciosiacche molto ben sapevano, che l'Harmonia non può nascere, se non da cose tra loro diverse, discordanti & contrarie; & non da quelle, che in ogni cosa convergono. Laonde se da tal varietà nasce l'Harmonia; sarà di bisogno, che nella Musica, non solo le parti della Cantilena sieno distanti l'una dall'altra per il grave & per l'acuto; ma etiandio che le loro modulazioni sieno differenti ne i movimenti: & che contenghino varie Consonanze, contenute da diverse proporzioni. Vedasi quanto abbiain dichiarato su questo proposito alla pag. 68.

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

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

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

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

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

c

VI.

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

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

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

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

VIII.

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



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



Nel primo caso, egli è per se stesso chiaro, ed evidente, come venga assolutamente proibito, perchè troppo repugnante all'Udito: E con tutto che a

giorni nostri siasi reso familiare fuor di modo l'uso delle Dissonanze, ciò non ostante resta affatto bandita dalla Musica tal Dissonanza, perchè insopportabile. Nel secondo caso, essendo gl'Intervalli, che accadono, nel numero delle Dissonanze, sarà d'uopo l'attendere ciò, che si dirà in appresso.

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



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

Così

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

C 2

IX.

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

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



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



Re-

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

X.

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



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

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



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

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

e

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



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



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

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

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



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



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

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



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

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



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



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



abbiamo in fine un particolar avvertimento intorno la *Quarta Legata*, e *Sincopata* (atoci) dal *Zarlino* (*Instit. Harmon. P. 3. Cap. 42. Ediz. del 1573.*) Usaremo, dice egli, etiamdio la *Quarta Sincopata*, dopo la quale segua senza alcun mezzo la *Semidiapente* (cioè *Quinta falsa*) & dopo questa immediatamente succeda la *Terza maggiore*, perciocchè la *Semidiapente* è posta in tal maniera, che fa buono effetto; essendo che tra le parti non si ode trista relatione; eccone l' *Esempio*: Nelle *Composizioni* a più di due, e singolarmente a tre *Voci*, oltre le *Dissonanze Legate*, o *Sincopate*, è necessario, che il *Giovane Compositore* sia instruito con qual' altro *Intervallo* possa accompagnare ognuna delle indicate *Dissonanze*. Che però egli deve accompagnare con la *Quinta* la *legatura di Quarta*, la *legatura di Quinta falsa* con la *Terza*; la *legatura di Settima* con la *Terza*; la *legatura di Nona* con la *Decima*, o con la *Terza*; la *legatura di Seconda formata* dalla *Parte grave* con la *Quarta*, o con la *Quinta*; o pure con la *Quarta alterata*, o sia *maggiore*; ed eccone l' *Esempio* di ciascheduna:



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



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

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

Risoluzione.

Canone alla Quinta sopra.

Ve ni Cre a tor Spi ri tus men tes

tu o rum vi si ta; im ple

tu per na gra ti a que tu

d



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



& ex al ta vit hu mi les & ex al -

& ex al ta - vit hu mi les

ex al ta - vit hu mi les &

ta - vit hu mi les.

& ex al ta - vit hu mi les.

ex al ta vit hu mi les ha - mi les.

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

derna comparisce affatto diversa dall' antica, e da quella
 proposta in questo Esèmplare; con tutto ciò però il Gio-
 vine Compositore deve restar persuaso, che l' Antica è
 la Base, e il Fondamento di tutti i Stili, e di tutte
 le varie sorta di Musica introdotte da principio fino a'
 giorni nostri. Ogni sorta di Musica, come diceva, ha
 le sue particolari eccezioni, e la Musica moderna con-
 seguentemente ha essa ancor le sue, ma a ben riflet-
 tere, queste sono dedotte dalle eccezioni della Musica
 antica, onde sussistono sempre que' primi Principj Fon-
 damentali, che sono necessariissimi; e se piacerà a Dio
 spero di dimostrarlo non solo nel progresso della Storia
 della Musica, ma specialmente nel proseguimento di que-
 sto Esèmplare. In questa prima Parte ritroverà unite agli
 Esèmpj de' più celebri Maestri, che siano stati, molte
 eccezioni, che sono adattate a questo Stile, e si accer-
 ti il Giovine, che le eccezioni usate a tempo, e luo-
 go, sono il più bel pregio di quest' Arte; ne consiste
 la perfezione di qualunque Composizione nell' osservan-
 za rigorosa e scrupolosa delle Regole, la quale rende
 le Composizioni anzi che grate, languide, e stucchevo-
 li, ma nel sapersi adattare alle circostanze, avendo sem-
 pre in vista quel fine unico della Musica, e che ri-
 chiede la Natura, che è il dilettere, e muovere gli af-
 fetti. Quindi è, che appostatamente mi sono astenuto
 dall' adurre moltissime altre Regole, che vi sono, con-
 tentandomi di quì registrare le puramente necessarie.

SAGGIO FONDAMENTALE
PRATICO
DI CONTRAPPUNTO
SOPRA
IL CANTO FERMO.

PRIMO TUONO AUTENTICO

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

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



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



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

(1) Zarlino *Instit. Harmon.* Parte 4. Cap. 18. Ediz. del 1558. 1562. P. Angelo da Picitono *Fior Angelico di Musica* lib. 1. cap. 48.

(2) Petrus Aaron de *Instit. Harmon.* lib. 1. cap. 34. P. Stephanus Vannetus *Recanet. de Music.* lib. 1. cap. 50.

(3) Zarlino loc. cit.

(4) Vedi nel primo Tomo della Storia della Musica Tavola II. pag. 381., e Tavola V. pag. 398.

PRIMO TUONO.

3

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

(1)

In di - e vir tu tis

In di - e vir tu -

In di - e

tu - x vir tu - tis tu - x in splendo

vir tu tis tu - x in splendo ri bus fan-

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

vir - tu tis tu x in splen do -

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

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

A 2



4

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

sto rum ex u - te ro ex u - te (1) 3 3

splendo - ribus sanctorum ex u - te ro an te lu ci fe -

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

ci fe rum ge - nu i te

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

rum ge - nu i te an te lu ci - fe rum ge nu i te (2)

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

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

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

II. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

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

Cho ri San - ta - rum Vir -

Cho ri San -

(1)

Chori Sanctarum Virginum

Cho-

rum Vir - gi num Mo - na -

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

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

(2)

ri San ta rum Vir - gi num Mo -

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

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

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

cho rum que om - ni um
(1)
ni um Mo na - cho rum que o mni um fi -
um Mo na cho rum Mo nachorum que omni um simul cum Sanctis
na cho rum Mo - na chorumque o - mni um simul cum San -

fi - mul cum San ctis omni bus
mul cum Sanctis simul cum San - ctis o mni bus fi -
o - - mnibus simul cum San - ctis fi - mul
ctis o - mni bus simul cum San - ctis o -

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

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

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

(1) cum San ctis o mni bus (2)

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

fa ci te con for tes

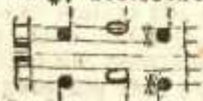
- fa ci te con fortes - Chri - sti - fa -

con for tes Chri - sti fa - ci te

con for tes Chri - sti

(1) Dovendo levare il b molle a qualche Nota, praticarono i primi Maestri dell' Arte in luogo del $\flat$ di segnarvi il $\sharp$. Ciò veniva da essi fatto, affinché, in occasione del trasporto, non nascesse equivoco, e contrario effetto. In fatti la seguente Nota

segnata col $\sharp$ trasportandola alla Quarta sotto, o alla Quinta sopra, convien segnarvi il $\flat$, acciocché il Cantore cresca la Nota un Semitono, come dal seguente esempio:



il che accaderebbe al contrario, se in luogo del $\sharp$ si segnasse il $\flat$.

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

Chri sti fa - ci te.
ci te.
con for tes Chri sti fa ci te.
fa - ci te.

III. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi
da Palestrina.

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

(1)
Sit laus De o - Pa -
Sit - laus De -
Sit - la -

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

Canon ad Sub-diapason.

(1)

9

sit laus De o Pa tri De o Pa tri fi laus De o Pa tri

Reffolutio. Sit

(2)

Pa tri fum mo (hri- sit la us De o Pa tri De o Pa tri fum mo la us De o Pa tri sit laus De o Pa tri fum - mo (hri-

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

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

B

fum - mo Chri sto de
 sto de cus fum - mo Chri sto de cus
 Chri sto de - cus fum mo Chri sto de - cus fum -
 tri fum - mo
 sto de - cus fum mo
 cus Spi ri tu i
 fum mo Chri sto de cus Spi ri tu
 mo Chri sto de - cus Spi ri tu i San - to Spi -
 Chri sto de - cus Spi -
 Chri sto de cus Spi ri tu i San - to

- leva sempre la terza parte del Tutto alle figure sottoposte alla perfezione: ma nella imperfezione (come usano li Moderni) leva sempre la quarta parte, perciò nel presente caso, e in altri consimili, la Figura quadra, che è Semibreve per essere legata con l'antecedente, che ha la gamba, o coda al di sopra, viene ad esser compita unita alla Semiminima, che le vien dopo immediatamente.
- (1) Le due Quinte per moto contrario spesso si trovano praticate non solo dal Palestrina, ma da tutti i primi Maestri di quei tempi; e la ragione è perchè due Quinte, e due Ottave per moto contrario non sono della stessa specie, ma di diversa, come nel presente esempio, in cui la prima è Quinta semplice, e la seguente è Duodecima.

San cto Spi ri tu i San cto Spi ri tu i San cto tri bus ho nor u nus tri bus ho nor u nus.

(1)

(2)

- (1) Abbenchè l'Inno faccia Cadenza nel presente luogo un Tuono più sotto della Finale, l'Autore però, perchè troppo aliena tal Cadenza dal Tuono della Composizione, ha usato l'Artificio di condurre il Basso, mediante una Cadenza imperfetta di Settima, e Sesta alla Quarta sotto, che è l'istesso che la Quinta del Tuono, e in questo modo sfugge una Cadenza per se stessa troppo irregolare.
- (2) E' da notarsi, che l'Autore, con tutti gli altri Maestri de' suoi tempi, nelle legature formate dal Basso, per lo più in luogo di Seconda, Quarta, e Sesta, praticarono di accompagnare con Seconda, e Quinta; e la ragione è chiara, ed evidente, ogni qualvolta riflettasi, che in tal modo egli è un Rovescio di vera Cadenza.

IV. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

(1) Et ex - ul ta vit

Et ex - ul ta - vit

Et ex - ul ta -

Et ex -

(2)

Et ex - ul ta vit spi ri -

& ex ul ta vit spi - ri tus me - us ex -

& ex -

vit spi ri tus me us & ex - ul ta vit &

- ul ta vit spi ri tus me - us

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

tus me us spi ri tus me us spi ri tus me (2)
 ul ta vit (2) spi ri tus me us spi ri tus me
 ul ta vit spi ri tus me us spi ri tus me
 ex ul ta vit spi ri tus meus spi ri tus me us

us in De o in De ri tus me us in De o (4) fa lu
 us me us in De o fa lu ta spi ri tus me us in De o
 in De o (3)

(2) Cadenza media dell'Intonazione.

(3) Cadenza media Regolare in tutte le Parti del Contrappunto nella Quinta del Tuono.

(4) Il Contralto forma la Cadenza finale del primo Tuono *La sol fa la sol fa mi re* nel mentre, che le altre parti ai numeri (5) formano un bel Contrappunto a due Vo-

Esempio V.

Di Giulio Cesare Gabussi
Bolognese.

Si cut e rat

Si - cut e -

Si cut e - rat

Si cut e -

Si - cut e - rat fi-

in prin ci pi o & nunc & fem per & in fa cu-

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

in prin ci pi o & nunc & fem - per & in fa cu la

rat in prin ci pi o & nunc & fem per & in fa cu la

cut e rat in prin ci pi o & in fa - cu la

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

la fe cu lo - rum A - men fe cu lo rum A men.
 fe cu la fe - cu lo - rum A - men.
 fe cu lo - rum fe - cu lo rum A men.
 fe cu lo rum A men.
 fe - cu lo - rum A men.

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

- (2) Propone l'Autore nel Basso un piccolo Soggetto, a cui d'Imitazione risponde il Soprano, senza che si obblighino di rispondervi il Contralto, e l'altro Tenore; sopra di che deve osservarsi un bell'avvertimento, ed è di porre in vista ciò che vi è di singolare, come nel presente caso, in cui l'Autore ha posta nelle Parti estreme, che di sua natura sono più sensibili, come sono il Basso, e il Soprano, la Proposta, e la Risposta, acciò possano distinguersi più facilmente di quello, che se fossero poste nelle Parti di mezzo.
- (3) Per far risaltare la Sincopa, o sia, come ottimamente si spiega, e vien chiamata da Gio: Giacomo Rousseau (*Diction. de Musique* pag. 467. Ediz. in 4.) *Nota di Contrattempo*, perché partecipa parte del battere, e parte del levare, o al contrario della battuta; l'Autore ha avuta l'avvertenza, che il Contralto faccia percussione diversa al num. (4) affinché vi sia sempre un certo contrasto assieme fra le Parti, come hanno sempre praticato i primi Maestri dell'Arte, i quali, o puntando qualche Nota, o con la varietà delle Figure, facevano nascere quel Contrappunto chiamato *Florido*, a differenza del *Semplice*, che è composto di Figure consimili, e di ugual valore. In questo tal contrasto sopra tutti si è reso singolare il celebre Palestrina, il quale per tenere sempre più viva l'Armonia, non contento della retta collocazione degl'Intervalli, che di sua natura producono negli Uditori la perfetta Armonia, volle ancora introdurre la varietà del Moto per mezzo della diversità delle Figure, le quali, urtando in un certo modo l'una contro l'altra, vengono sempre più a ravvivare, ed eccitar nell'animo degli Uditori maggior diletto. Da ciò rilevasi, che nella Musica il mezzo primario per muover gli affetti è l'Armonia, e il secondario è la diversità del Moto.

SECONDO TUONO PLAGALE

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

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



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



Cinque sono le corde, ove le Cantilene di Canto fermo del secondo Tuono hanno principio, e sono *A. C. D. E. F.* (2)
E le Cadenze regolari sono in *D. a.* e *F.* (3)

La Cadenza media dell'Intonazione è *F.*

Le Cadenze finali Romane, e d'altri Riti sono in *D.* (4),
in qualche Introito anche in *C.* (5).

C

SE

(1) *Zarlino Instit. Harmon. P. 4. Cap. 19. delle Ediz. 1558. 1562.*

(2) *Franchinus Gaffurius Pract. Mus. lib. 1. Cap. 9. Pietro Aaron Tratt. della Natura de' Tuoni Cap. 21.*

(3) *Zarlino loc. cit.*

(4) *Storia della Musica Tom. 1. Tav. 2. pag. 381.*

(5) *Vedi l'Introito: Lux fulgebit della seconda Messa di Natale.*

Del P. Cozzanzo Porta.

I. Esempio

Del P. Cozzanzo Porta.

Levate ca pi ta veitra.

Ec ce ap pro pin quat

Ec ce ap pro pin.

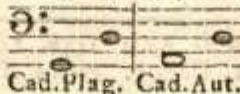
(1) Ec ce ap pro pin.

Ec ce ap pro pin.

ap pro pinqua bit re dem pti o ve fra.
 quat re dem pti o ve fra.
 bit ap pro pinqua bit re dem pti o ve fra.
 (2) quat ap pro pin (3) quat re dem pti o ve fra.

- (1) L'Attacco tra il Basso, e il Tenore è pregievole, perchè è ristretto, e formato sopra la Fondamentale, e la Quinta del Tuono, abbenchè il Canto fermo comincia nella Terza, e quasi fino al fine dell' Antifona lontano dalle Corde del Tuono, e se il Soprano non risponde in alcun modo, oltre l'esser stato ciò praticato dal Palestrina, e da altri Maestri del Secolo anteriore 1400., non deve attribuirsi a difetto dell'Autore, perchè in tale circostanza non poteva introdursi alcuna Risposta coerente alla Proposta.
- (2) Imitazione in parte di Figure, e in parte di Sillabe, e d' Intervalli, perchè il Tenore sul principio risponde di Figure, e poscia d' Intervalli, e di Sillabe.
- (3) La differenza, che corre fra la Cadenza Ordinaria, e la Plagale, è che questa passa dalla Quarta del Tuono alla Fondamentale, e l' Ordinaria passa dalla Quinta alla Fondamenta-

le, eccone l'esempio:



Posto ciò, non v'è ragione, che persuada

Cad. Plag. Cad. Aut.
 essere la Cadenza *Plagale* propria del solo Tuono *Plagale*, nè la Cadenza *Ordinaria* propria del solo Tuono *Autentico*. In fatti dai primi Maestri dell'Arte ritrovasi praticata la Cadenza *Plagale* tanto ne' Tuoni *Plagali*, che negli *Autentici*. Osservasi come il Pale-

II. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Estratto dall' Inno di Santa
Maria Maddalena Penitente.

(1)

Post flu xæ carnis scandala

Post fluxu car nis scan da la

Post fluxu car nis scan da la post

Post flu-

(2) (4)

car nis scan da la (3) fit

car nis scan - da la fit ex le bete phi a la fit

flu xæ car nis scan da la fit

xæ car nis scan da la fit ex le be te phi - a la

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

- (1) Bella Imitazione in cui le Parti formano un' Attacco preso dal Canto fermo, in cui il Contralto risponde d' Intervalli, di Sillabe, ma non già rigorosamente di Figure, per il che si riduce alla Fuga d' Imitazione.
- (2) Cadenza media del secondo Tuono formata nella Corda Caratteristica di tal Tuono.
- (3) Nel tempo che il basso canta su le Note del Canto fermo del secondo Versetto della Strofa, il Contralto forma un Contrappunto doppio, che al numero (4) si rivolta nel Soprano all' Ottava del Basso, e il Tenore all' Unissono del Contralto; così pure il Basso all' Ottava bassa del Contralto, e del Tenore.

ex le be te phi a la in vas tran sla ta glo-

ex le be te phi a la in vas tran sla ta

ex le be te phi a la phi a la in vas tran sla ta

fit ex le be te phi a la in vas transla ta glo-

ri a de vase con tume li a

glo ri a de vase con tume li a de

glo ri a de vase con tu me li a de vase con

ri a de vase con tumeli a de vase con

- (5) Al terzo Versetto della Strofa, in cui il Canto fermo è simile al primo Versetto della medesima, coll' istesso Canto fermo propone un'altro Attacco diverso dal primo, e termina pure nella Corda, che è la Caratteristica del secondo Tuono, formandovi la Cadenza media, come si è dimostrato al num. (4).
- (6) Nel quarto Versetto, in cui il Canto fermo è confimile al secondo Versetto della Strofa, vedesi con il Contralto, e il Tenore un Contrappunto doppio a tre. Oltre il Canto fermo nel Soprano al numero (6) evvi un Contrappunto al num. (7), e num. (8) a cui il Basso al num. (9) risponde. Al num. (10) il Tenore repplica l' istesso del num. (8), e il Basso al num. (11) repplica all' Ottava sotto il Canto fermo del num. (6), e il Contralto repplica dopo il Soggetto dell' (8). Al num. (17) il Tenore batte una Quarta alterata col Basso, che forma una Settima col Soprano, la qual dissonanza chiamasi Nota cambiata, perché in luogo della Consonanza v' è la Dissonanza, e in luogo della Dissonanza la Consonanza, stantechè, (secondo le prime Regole) le Note, che vanno di grado, la prima deve essere Consonante, e la seconda Dissonante. *Berardi Miscel. Music. P. 2. Cap. 30.*

(13) de vase con tu me li z.

(14) vase con tu me li z. de vase con tu me li z.

(15) tu me li z. de vase con tu me li z.

(16) tu me li z. de vase con tu me li z.

(17) tu me li z. de vase con tu me li z.

III. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Si cut lo cu tus est

Si cut lo-

Si cut lo-

(1) Si cut locutus est

Si-

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

fi cut lo cutus est

fi cut

fi cut lo cutus est lo cu tus

fi cut lo cutus est

cut lo cutus est

lo cu tus est ad ra

lo cu tus est (r) ad

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

fi cut lo cu tus est ad Pa tres no stros

ad Pa tres no stros

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

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

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

A bra ham & fe mi ni e jus in

ad Pa tres no stros A bra ham

ad Pa tres no stros A bra ham

jus in fae cu la

fae cu la & fe mi

fae cu la & fe mi ni e jus in fae cu-

& fe mi ni e jus in fae cu la

& fe mi ni e jus in fae cu la

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

(2)

IV. Esempio.

Di Tommaso Lodovico da
Vittoria Spagnuolo.

Estratto dal Magnificat tertii Toni.

(1)

Si cut e

Si cut e

Canon ad Sub disson.

Si cut e

Si

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

rat in prin ci - pi o in

rat fi - cut e - rat in prin ci

rat in prin ci pi o

Resolutio.

fi cut e rat in prin-

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

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

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

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

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

- positore, ma vedendo ciò praticato da altri di ugual merito, e di non minor credito, sarà più ragionevole il dire, che tanto egli, che gli altri valenti Uomini sianfi presa tal'ora qualche licenza contro i Precetti dell'Arte, e qui abbian fatto quello, che soleva dire il celebre Antonio Cista riferito dal Berardi (Perchè Music. pag. 29.) in una lettera al Sig. Pier Francesco N. N., cioè. *che amava più tosto di lasciar correre le due Quinte in un passo da Maestro, che salvarle con pregiudizio della Tessitura.* Una tale licenza però, che in Uomini di tanto grido niuno ha coraggio di condannare, per essere stati Maestri, e Maestri consumati nella Professione, sarebbe intollerabile, e degna d'infinito biasimo in chi non avesse il capitale di merito, e di credito, ch'essi avevano, se a loro imitazione usar la volesse.
- (1) Alla Cadenza media del Contralto corrispondono le altre Parti con una Cadenza alla Terza del Tuono. Poscia proseguendo il Tenore la Parte seconda dell'Intonazione, formano le Parti un piccolo Contrappunto, che contiene qualche sorta d'Imitazione. Ognun ben vede, che questa Cadenza media del secondo Contralto per se stessa viene a cadere più tosto in *F fa ut*, che in *B fa*. Ciò non ostante l'Autore, come si è notato nell'Esempio III. del primo Tuono Num. (1) pag. 11., per non far Cadenza nella settima del Tuono per se troppo Irregolare, conduce la Parte del secondo Basso per mezzo d'una Cadenza Plagale a cadere in *B fa*, affinché il *Fa fa ut*, in luogo di Nota finale, divenga Quinta del Tuono, e in questo modo sfugge una Cadenza alienissima dal Tuono. Né vale il dire, che il Compositore di Contrappunto debba uniformarsi, e star attaccato quanto sia possibile alla Natura del Canto fermo, nelle Cantilene del quale spesso incontransi Cadenze o alla Settima, o alla Seconda di qualunque Tuono, perché essendo composte tali Cantilene di semplice Melodia, non si rendano tanto sensibili, come rendono quelle composte d'Armonia, per ragione degli

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

per ÷ & in se cu la se culorum A - (4)

& in se cu la se cu lo-

(3)

sem per & in se cu la

per & in se cu la ÷

& in se cu la

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

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

men

men se cu lorum A men

rum A men.

(1)

se cu lo rum A mea.

se cu lorum A men

se culorum A men

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

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

fa cu lo rum A men.

A - men A men.

fa cu lo rum A men.

fa cu lo rum A men.

proferir l' Uniffono, concioffiachè poſto ſopra la ſeconda parte di qual figura ſi voglia, quaſi non ſi ode; come ſi udirebbe, quando ſ' incontraffero inſieme nella prima parte. Onde per queſta ragione ſi potrà anco porre quando caſcherà ſopra il punto della Semibreve, o della Minima, poſto in qual Parte ſi voglia: purchè tal Parte ſia diminuita. Et ciò torna bene nelle Compoſizioni di più Voci; eſſendo che quell' Uniffono viene a pigliare il luogo di quella Minima, della quale il punto tiene il ſuo luogo, che non ſolamente quaſi non ſi ode, ma tal punto alle volte da i Cantori ſi tace: onde è cagione ſpeſſe fiate di fure, che l' harmonia reſta priva di alcuna delle ſue Parti; cioè della Quinta, o della Terza: come altrove vedremo: Et per tal maniera reſta imperfetta. Coſì pure leggeſi nel P. Lodovico Zacconi Agostiniano (Prat. di Muſica P. 2. lib. 2. Cap. 30. pag. 87.) Benchè l' Uniffono, e l' Ottava ſiano conſonanti perfette, e che come coſe perfette, ſi poſſino, o dovrebbero uſare a più potere, e più ſpeſſo che foſſe mai poſſibile; con tutto ciò, per eſſer loro di natura conforme, e riducendoſi ad una iſteſſa coſa; tutta uolta che il Contrappunto n' haverà manco, e l' uſerà più di raro, farà ſempre più vago, e più bello. E però fugga il Contrappuntista di uſar l' uno e l' altro, Et havendole da uſare l' uſi non in principio di tatto, ma nel levar della mano, ſe vuol dar diletto, e moſtrar di ſaper pur aſſai.

V. Esempio.

Di Andrea Rota Bolognese.

(1) Da pa cem Do mi -

Da pacem Do - mi ne in di -

Da pa -

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

ne in di ebus no - stris da

e - bus no - stris da pa-

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

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

da pa cem Do -

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

gurato. Il primo non ammette ombra d' accidente di #, e non ammette alcun b molle, se non che nella Corda di B fa b mi, a fine solo di evitare al di sotto il Tritono con F fa ut, e al di sopra la Quinta falsa con E la mi. Il Canto figurato richiede per necessità, e legge di Natura in qualunque Tuono la Seconda maggiore, la Settima maggiore, e la Sesta minore, se la Composizione è di Terza minore, oltre molti altri intervalli necessari per il trasporto de' Tuoni, e per la Modulazione. Non ammettendo per tanto il Canto fermo alcun' accidente fuori che il b molle accennato, ci dimostra l' Autore in questa Composizione sopra il Canto fermo, come egli ha saputo unire con maestria l' uno con l' altro, non ammettendo il # alla Seconda del Tuono del Canto fermo, come pur troppo per abuso, e singolar inconveniente viene da quasi tutti i Cantori di Canto fermo praticato da due Secoli. E se egli ha posto il # al segno (*) nelle Corde C sol fa ut, F fa ut, e G sol re ut, egli è stato obbligato di ciò fare per legge di Natura del Contrappunto. Cominciarono a serpeggiare tali inconvenienti nel Canto fermo, allorché cominciò a introdursi il Canto figurato; sedotti i Cantori del Canto fermo da una certa vanità di farsi conoscere Maestri nel Canto figurato, cominciarono a introdurrevi quelle Voci lusinghiere, che lo deformavano. Se tal Canto fermo fosse ora eseguito nel puro Genere Diatonico, e con quella esattezza, e gravità, che si deve, rinascerrebbe negli Uditori quella divozione, venerazione, e compunzione, che ne' primi Secoli della Chiesa produceva negli Ascoltanti. Che però lasciò scritto S. Bernardo del Canto fermo: (Epistola 398. ad Guid. Ab., & fratres Arremarens. pag. 359. ex edit. Paris Volum. 1.) *Cantus ipse, si fuerit, plenus sit gravitate; nec lasciviam resonet, nec rusticitatem. Sic suavis, ut non sit levis: sic mulceat aures, ut moveat corda. Tristitiam levet, iram mitiget; sensum litteræ non evacuet, sed fecundet. Non est levis jactura gratiæ spiritualis, levitate cantus abduci à sensuum utilitate; & plus sinuandis intendere vocibus, quam insinuandis rebus.* Aggiungeremo quanto riferisce il Card. Bona (De Divina Psalmod. Cap. 17. pag. 462. Edit.

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

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

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

da pa cem Do - mi ne

mi ne in di e bus no stris

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

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

itris qui a non est a - li -

bus no - stris qui a non est a - li us

itris qui a non est a - li us qui -

in di e bus no - stris qui -

qui - a non est a - li -

qui a non est a - li us

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

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

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

E

Varj

us qui pu gnet pro no bis qui pugnet pro

(*) qui pugnet pro no bis qui

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

a non est a li us qui pu gnet pro -

us qui pu gnet pro no bis

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

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

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

Parte grave. Contrap. all' Ottava sotto.

Contrap. alla Terza sotto.

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

L2

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

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

Parte acuta. Parte grave alla Decima-quinta sopra. Parte acuta alla Terza sopra.
 Parte grave. Parte acuta all'Ottava sotto. Parte grave all'Ottava sopra.
 Parte acuta all'Ottava sopra. Parte acuta alla Terza sopra.
 Parte acuta all'Ottava, e alla Terza sopra.
 Parte grave all'Ottava sotto. Parte grave alla Terza sopra.

E 2

La

us no - ster ni - si tu De - us no - ster.
 (*) no - ster ni - si tu De - us no - ster.
 (*) no - ster ni si tu De - us no - ster.
 ni si tu De - us no - ster.
 us no - ster.
 us no - ster ni si tu De - us no - ster.

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

Parte acuta. Alla Terza sopra per moto contrario. Alla Decima sotto.
 Parte grave. All' Ottava sopra. Alla Quinta sopra per moto contr.
 Alla Terza sotto per moto contrario. Parte grave alla Quinta sopra al contrario. Ambidue le Parti all'Ott. sopra.
 Alla Decima sopra per moto contrario. All' Ottava sotto. Parte grave alla Decimaseconda sopra per moto contrario.

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

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

Parte acuta. Parte di mezzo all'Ott. sopra. Alla Quarta sopra.

Parte di mezzo. Parte acuta all'Ottava sotto. Alla Quinta sotto.

Alla Quar., e alla Sesta sopra. Alla Sesta sopra. Parte acuta alla Sesta sopra.

Alla Decimaseconda sotto. Alla Terza sotto. Parte di mezzo all'Ottava sotto.

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

Parte acuta. Parte di mezzo all'Ott. sopra. Parte ac. alla Ter. sopra.

Parte di mezzo. Parte acuta all'Ottava, e alla Sesta sotto. Parte di mezzo all' Unif., e alla Quinta sopra.

Parte di mezzo all' Unif., e alla Terza sopra. Parte di mezzo all'Ottava al contrario. Parte di mezzo all'Ottava acuta.

Parte acuta all'Ottava grave. Parte acuta alla Dec. grave al contrario. Parte di mezzo alla Quin. sopra al contr., e parte ac. all'Ott. sotto.

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

VI. Esempio.
Di Cristoforo Morales.

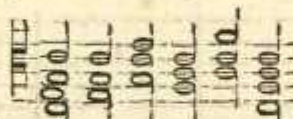
Resolutio.

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

- (1) Su 'l principio del presente Esempio ci si offre un diverso metodo tenuto dall'Autore di comporre sopra l'Intonazione del secondo Tuono del Canticum *Magnificat*. Dal Tenore vien proposto il principio dell'Intonazione del Canto fermo, formandovi sotto un Contrappunto il secondo Tenore, e il Basso; dopo di cui vi corrisponde il Soprano, che prosegue fin' all'ultimo il Canone all'Ottava superiore, e i due Contralti formano il Contrappunto quasi simile a quello delle altre Parti gravi. Questo modo di comporre tutte le Parti, o gravi, o acute da se, fu chiamato da' Maestri di quei tempi Contrappunto a *Voci pari*. Segue il Tenore una parte del Canto fermo, che prosegue pure il Soprano; ma le altre Parti vanno Contrappuntizzando con qualche Imitazione su lo stesso Canto fermo. Un tal metodo diverso da quelli esposti negli Esempi antecedenti ha il pregio singolare, che il Canto fermo viene composto ad imitazione d'un' Eco all'Ottava alta, perchè a piccoli pezzi viene disposto, quasi che il Tenore si fermasse per ascoltare la risposta come in Eco del Soprano, il che non può recare che piacere, e diletto all'Uditore.
- (2) Nelle parole *in principio*, per lo spazio di sette Caselle, tanto il Tenore, che il Soprano sono obbligati dal Canto fermo a fermarsi su la Corda della Terza del Tuono. Da ciò ne nasce un singolare artificio; per spiegare il quale, è noto ai Maestri dell'Arte, come una Nota ferma in una parte, che sia superiore al Basso, porta seco varj accompagnamenti, sopra tutto nella Parte del Basso, che serve di fondamento alle altre. Qualunque Nota può aver per base e fondamento o un'Ottava, o una Quinta, ed anche una Terza, o una Sesta. Quindi da ciò varie Armonie si formano, nel tempo, che una Parte sostiene una Nota, come chiaramente si vede dal

ci pi o in princi pi o & nunc & sem per & nunc & sem-
fi cut e rat in prin ci pi o & nunc & sem
ci pi o & nunc &
& nunc & sem per & nunc & sem per
o (b) & nunc (c) (d) & nunc & sem-

seguinte esempio



in cui rilevasi, che il *C sol faut*, abbenchè

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

- (3) In questo luogo forma la Cadenza media del Canto fermo il Tenore, così pure tutte le Parti del Contrappunto vengano a cadere nella Terza del Tuono; indi al Num. (4) repplica per ragion del Canone il Soprano l'istessa Cadenza del Tenore; ma le Parti del Contrappunto mutano l'Armonia, e col Basso vengono a cadere una Terza sotto, formando col Basso la Cadenza imperfetta di Settima, e Sesta, e con ciò l'Autore dimostra in quanti modi si può variare un'istessa Cantilena.
- (5) Passa di poi il Tenore unitamente col Soprano alla Cadenza finale del Canto fermo vicendevolmente con le due accennate Parti del Canone, sostenendo la Terza del Tuono, come abbiamo veduto qui sopra al Num. (2), con questo divario, che mutasi l'ordine, nel variare l'Armonia tenutasi qui sopra.
- (6) Forma il Tenore la Cadenza finale, e vi corrisponde il Soprano, variando il Basso, ora con la Cadenza di Settima, e Sesta come al Num. (6), ora con la Cadenza ordinaria, come al Num. (7). Termina in fine il Versetto con una Cadenza Plagale, affine di condurre il Soprano a terminare il Canone nella Terza del Tuono, che già deve essere maggiore, abbenchè non segnata, riscontrandosi in questo Autore, che alcuna volta nelle Stampe delle sue Opere trovasi segnata col $\sharp$ l'ultima Terza, abbenchè la Composizione sia di Terza minore, e alcuna volta non trovasi segnata per le ragioni indicate di sopra nell' Esempio IV. Num. (7) del primo Tuono.

per & nunc & fem per & in fa cu la fe cu -

fem per & in fa cu la

per & in fa cu -

lo rum A men

cu lo rum A men

la fe cu lo rum A -

la fe cu lo rum A -

(3) per & nunc & fem per & in fa cu -

(4) per & in fa cu -

(5) fem per & in fa cu la

(6) la fe cu lo rum A - men

A men fæ cu lo rum
fæ cu lo rum A men fæ cu lo
lo rum A men
fæ cu lo rum A men
(*) men fæ cu lo
fæ cu lo rum A men fæ
A men fæ cu lo rum A
rum & in fæ cu la fæ cu lo rum
& in fæ cu la fæ cu lo rum A men fæ
fæ cu lo rum A men fæ
rum A men & in
cu lo rum A men fæ

men fa cu lo rum A men.

fa cu lo rum A men.

cu lo rum A men A men.

cu lo rum A men.

fa cu la fa cu lo rum A men.

cu lo rum A men A men.

(7) Dobbiamo in oltre avvertire, che prima di far uso della Cadenza Plagale, per lo più praticarono i primi Maestri dell'Arte di formare la Cadenza ordinaria nella Parte grave dalla Quinta del Tuono con la Quarta risolta in Terza, e accompagnata dalla Quinta, che cade nella Fondamentale, perchè questa Cadenza, (la quale acciò sia perfetta viene formata da tre Parti), contiene in se tutte quelle condizioni, che richiedonsi in essa, secondo la Definizione data dal Zarlino (Instit. P. 3. Cap. 31. Ediz. 1573.), che così si esprime: *La Cadenza è un certo atto, che fanno le parti della Cantilena cantando insieme, la qual dinota, o quiete generale dell' Harmonia, o la perfezione del senso delle parole, sopra le quali la Cantilena è composta. O veramente potiamo dire, che ella sia una certa terminatione di una parte di tutto il concerto, & quasi mezza, o vogliam dire finale terminatione, o distinctione del contesto della Oratione.* E lo conferma pure il P. Gio: Maria Artusi. *Arte del Contrap. Ediz. 1598. pag. 61. Cadenza dicono questi Musici è una certa finale terminatione di tutto il concerto, ovvero contesto della oratione, & è a simiglianza del punto fermo nella oratione, e non si debbe usare se non quando la sentenza perfetta delle parole... è terminata.* P. Athan. Kircherus Musurg. lib. V. Cap. XVI. §. 1. pag. 303. Tom. 1.

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

TERZO TUONO AUTENTICO

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

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



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



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

F 2

TER-

(1) Zarlino *Instit. Harmon.* (P. 4. Cap. 20.) Nicol. Wollici *Enchirid. Musie.* lib. 3. Cap. 7.

(2) Zarlino *loc. cit.*

(3) P. Stephan. *Vanneus Recanet. de Musica* lib. 1. Cap. 51.

(4) Zarlino *loc. cit.*

(5) Vedi nel primo Tomo della Storia della Musica Tav. II. pag. 381., e Tav. V. pag. 398.

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

Antifona, che la Chiesa canta nella Festa della Purificazione.

Et ti mo-
tus
Et timora tus
Et timora tus ex-
Si me on ju lus. Et ti mo ra - tus ex pe-
ra tus ex pe sta bat re - dem pti o nem I fra el & Spi ri-
ex pe - sta bat re dem pti o nem I fra el & Spi ri tus
pe sta bat re dem pti o nem I fra el & Spi ri tus
sta bat re dem pti o nem I fra el & Spi-

- (1) La presente Antifona è del terzo Tuono misto del quarto suo Plagale, perchè sopra le parole *Israel* il Canto fermo discende alla Terza sotto; ed è imperfetto il Canto di quest'Antifona, perchè non ascende all'Ottava.
- (2) Al soggetto dal Tenore proposto risponde il Contralto all'Unisono, e il Soprano in parte d'Imitazione alla Quinta sopra. Questo Soggetto è vivace, e vien condotto felicemente con artificio singolare, chiarezza, e naturalezza.
- (3) Ecco uno degli Artifici da' primi Maestri praticato, e che spesso s'incontra nel presente Esemplare, cioè di cambiare in qualche giusta occasione il Tenore in Basso, acciocchè vi sia sempre una qualche Parte la quale serva di base, e fondamento alle altre Parti. Anzi alcuna volta incontrasi, che non solo il Tenore, ma il Contralto, e abbenchè più di raro, anche il Soprano fanno l'istesso ufficio. Sembrarà strano ai Compositori de' nostri tempi un tal artificio, perchè assuefatti nei Contrappunti a più Voci di tenere ristrette le Parti entro i limiti di poche Note, riguardo all'ascendere, o discendere, poco, o quasi nulla s'ingolfano nei Contrappunti artificiosi, ove le Parti coll'estendersi ciascuna entro il corso almeno di un'Ottava, vengono per necessità in alcuni casi ad incavalcarsi l'una con l'altra.

tus San - ctus e - rat cum e - o.
 San - ctus e - rat in e o.
 San - ctus e - rat in e o in e o.
 ri tus San - ctus e - rat in e o.

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

Consequente, o risposta del Basso.

II. Esempio.

Di Giuseppe Zarlino.

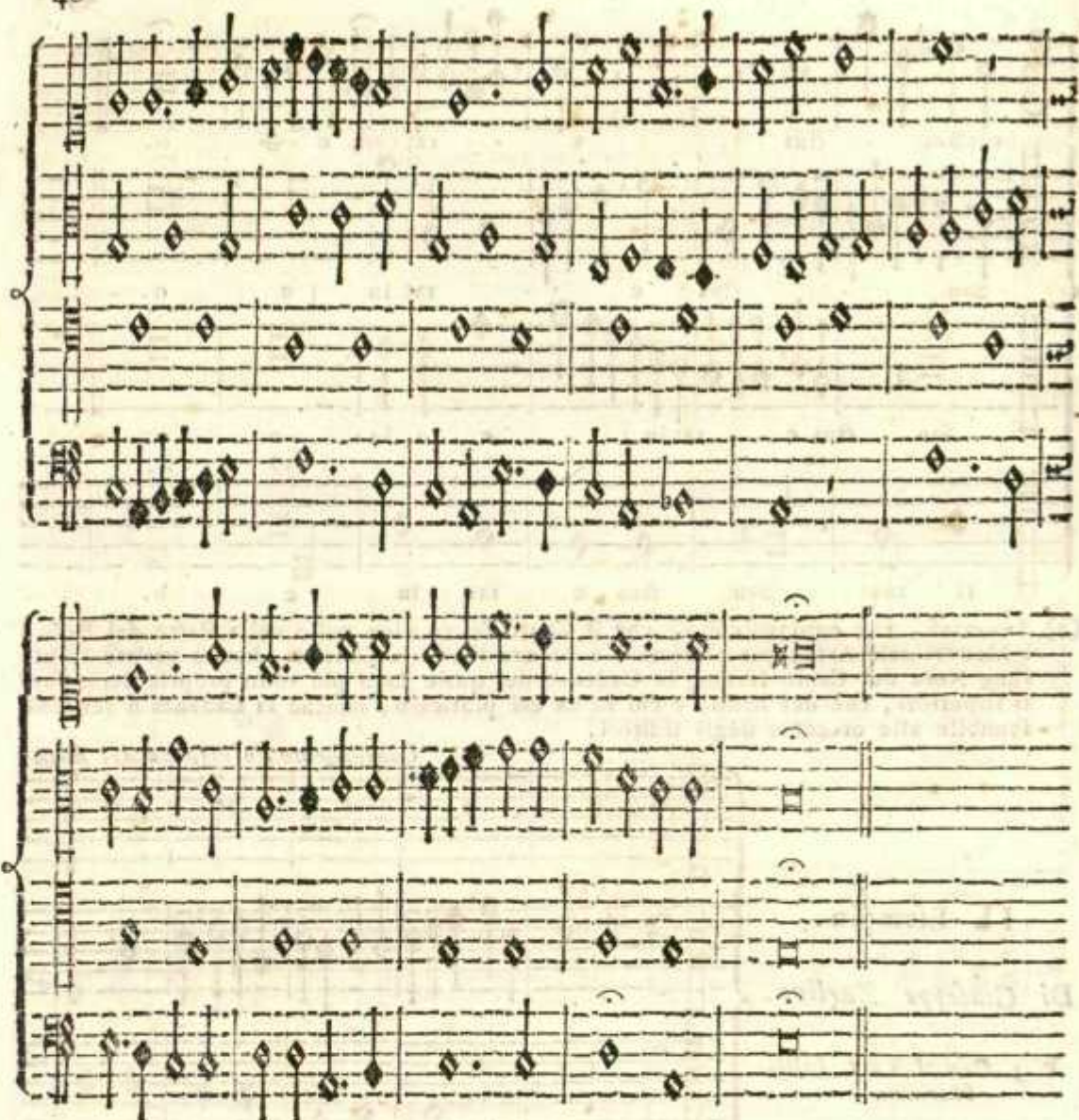
P. 3. Cap. LXVI. Insi.
Harmon.

tus San - ctus e - rat cum e - o.
 San - ctus e - rat in e o.
 San - ctus e - rat in e o in e o.
 ri tus San - ctus e - rat in e o.

Fuga legata, o Canone alla 13. per movimenti contrarij.

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

Que-



Questo Soprano, rispondendo al Basso, forma, come dice l'Autore (*Inst. Harmon. P. Cap. 6a.* una *Conseguenza per contrarij movimenti*, il quale nome di *Conseguenza* equivale all' altro vocabolo, di cui si serve l' istesso Autore, (*loc. cit. cap. 51.*), chiamandola *Fuga legata*, e secondo la Scuola Romana *Canone per moto contrario*. Questi artifici, questi laboriosi impegni sembrarano facilmente ai Compositori de' nostri giorni fatiche inutili, e più tosto conducenti a corrompere il buon gusto, che si vuole sia connaturale, e intrinseco alla nostra Musica. Ma io penso, che preso con moderazione un tal Esercizio da chi desidera di giugnere alla perfezione di questa Professione, possa recare gran lume, e vantaggio, affine d' impossessarsi delle Regole più essenziali del Contrappunto, e di vederne la loro ampia estensione esercitandosi ad esempio dei Pittori, i quali con ogni applicazione nell' Arte del Disegno, (che nella Pittura equivale all' Arte del Contrappunto nella Musica), vengono a renderli abili, e capaci al dipingere lodevolmente, e con facilità, che nella Musica corrisponde alle Composizioni o per Voci, o per Strumenti; e siccome i Pittori esprimono nel Disegno gli atteggiamenti più singolari, e più difficili delle Figure, e delle loro parti, per sempre più giugnere alla perfezione della loro Arte, così ancora hanno praticato i Compositori più eccellenti di Musica di eseguire le maniere più difficoltose, persuasi e gli uni, e gli altri di quel celebre detto: *Arte perficiuntur natura.*

III. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Estratto dall' Inno del Vespro
di più Martiri.

Quæ vox quæ po te rit - quæ

Quæ vox quæ po te rit

Quæ vox quæ po te rit quæ vox

Quæ vox

quæ vox po te - rit lin gua rete xe re lingua rete -

lingua re te xe re

quæ po te rit lin qua re -

quæ po te rit lin gua re te xe re

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

Quæ vox quæ po te rit lin gua re te xe re quæ tu Mar ty ri bus mu ne ra præ paras

tu bri nam ful gi do Sanguine lau re is di tan tur te ne ful gi dis.

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

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

ru brinam flu i do flu i do San guine lau re is

brinam flu i do - - rubrinam flu i do San gui ne lau-

ru brinam flu i do San-

ru brinam flu i do rubrinam flu i do

San gui ne lau re is di tan-

re is San gui ne lau re is di tan tur

gui ne lau re is di tan tur

di tan tur

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

tur be ne ful gi dis di tan tur be ne fulgidis di tan tur be ne fulgidis di tan tur

na ful gi dis na ful gi dis be ne ful gi dis ful gi dis ful gi dis

mo tutto giorno i vezzi, e gli ornamenti d' un' Aria da Teatro, o seria, o buffa che sia. Certamente se vogliamo introdurli in una Composizione a Cappella obbligata al Canto fermo, e senza accompagnamento di Strumenti, singolarmente dell' Organo, non v' ha dubbio, che tal Composizione si renderà fuervata, e stuechevole fuor di modo. L' Autore però del presente Contrappunto, infatuato dalla seria, e brillante vaghezza del presente Canto fermo, ha saputo col suo Contrappunto, in luogo di opprimerlo, sempre più far risaltar la sua bellezza.

In ogni Versetto del Canto fermo di questa Strofa forma l' Autore qualche piccola Fuga, ora Reale, ora del Tuono, ora d' Imitazione, ora alla Quinta, ora alla Quarta o sotto, o sopra, condotta con un' artificio, e naturalezza tale, che, col sostenere sempre viva le Natura del Terzo Tuono, e della Cantilena di questo Inno, si rende nell' istesso tempo dilettevole all' udito, e sorprendente agli occhi; ode questa sola Strofa, ben ponderata, potrà servir di specchio, e recare un singolar lume a quelli, che desiderano apprendere, e impossessarsi dell' Arte di comporre sopra del Canto fermo.

IV. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Estratto dall' Inno di un
Martire.

(1)

Laus & pe ren nis glo

Laus & pe ren nis glo ri a

Laus &

Laus & pe ren nis glo ri a pe ren

Laus &

ri a glo ri a De o Pa tri Fi-

glo ri a De o Pa tri & Fi-

pe ren nis glo ri a De o Pa tri

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

pe ren nis glo ri a glo ri a De o Pa tri & Fi li o

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

Fi li o San-

li o & Fi li o San cto fi mul pa ra cli-

& Fi li o San cto fi mul pa ra -

(4)

Pa tri & Fi li o San cto fi mul pa ra cli-

De o Pa tri & Fi li o San cto fi mul pa ra cli to

cto fi mul pa ra cli to in fem pi ter na

to San cto fi mul pa ra cli to in fem pi ter -

clito fi mul pa ra cli to in fem pi ter na fix-

to San cto fi mul pa ra cli to

(2)

San cto fi mul pa ra cli to in fem pi ter-

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

V. Esempio.

Di Gioanni Pier-Luigi
da Palestrina.

(1)

Si cut lo cu
Si cut lo cu
Si cut lo cu - tus est lo cu tus
Si
tus est - si cut lo cu - tus est -
tus est si cut lo cu tus est
est si cut lo cu tus est si cut lo cu tus
cut lo cu tus est

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

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

lo cutus est ad Patres no stros
ad Patres no stros A braham & fe mi
est ad Patres no (2) stros A bra ham
cut locu tus est ad Patres no stros A braham & fe mi ni e
icut locu tus est ad Patres no stros A bra
A braham & fe mi ni e jus A bra
ni e jus in se cu la A braham & fe mi ni
A braham & fe mi ni e jus in se cu la
jus A braham & fe mi ni e jus A braham &
ham & fe mi ni e jus

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

VI. Esempio.

Di Placido Falconio.

Introito del Comune de' Martiri nel Tempo Pasquale.

San cti tu i San-

San cti tu i Do mi ne San-

(1) San cti tu i Do mi ne

San cti tu i

San cti

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

cti tu i Do mi ne be ne di cent te

Do mi ne be ne di cent te be

Do mi ne be ne di-

tu i Do mi ne be ne di cent te

(1) Tra le Composizioni fatte da' Maestri dell' Arte sopra del Canto fermo, sono singolari quelle sopra degli Introiti, che vengono usati, specialmente dalle Cattedrali, ed altre Chiese nelle principali Solennità. In due modi praticarono questa sorta di Composizioni, il primo fu che sopra del Canto fermo cantato per lo più dai Bassi, le altre parti vi componevano all' improvviso, formando una sola Melodia assieme tutti i Soprani, l' istesso tutti i Contralti, così pure tutti i Tenori, venendo a formare col Basso un Contrappunto a quattro Voci, come con mio gran piacere, ed ammirazione intesi cantare nel 1747. dai Cantori Pontifizj in Roma nella Basilica Patriarcale di S. Gio: Laterano il giorno dell' Ascensione di N. S. G. C., qual modo di cantare vien chiamato *Contrappunto alla mente*. Ritrovansi esposte le Regole per

dicent te glo riam re gni tu i di cent

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

ne di cent te glo riam re gni tu i di cent

cent te glo ri am re - gni tu

glo riam re gni tu i di cent

glo riam re gni tu i di - cent

riam re gni tu i di cent

glo ri am re gni tu i di cent

i di cent

glo riam re gni tu i di cent al-

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

The musical score consists of eight staves, likely representing four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in two parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The lyrics 'al le lu ja' are written below the notes, with some variations in phrasing and punctuation across the staves. The score is written in a historical style, with a focus on the vocal line and its accompaniment.

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

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

Et be-
Et be-
E xalta - bo te De us me us Rex. Et
ja. Et be-
Et be ne di cam no mi ni tu o in ex cu-
ne di cam no mi ni tu o in ex cu lum
ne di cam no mi ni tu o in ex cu lum &
be ne di cam no mi ni tu o in ex cu lum &
ne di cam (*) no mi ni tu o in ex cu lum

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

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

lum in sæculum & in sæculum sæ cu li & in sæ cu lum sæ cu li.

& in sæ culum & in sæ - cu lum sæ - cu li.

in sæ cu lum & in sæ culum & in sæ culum sæ - cu li.

in sæ - cu lum sæ cu li.

& in sæ culum sæcu li in sæ cu lum sæ - cu li.

Sicut e - rat in principi o & nunc

Sicut e rat in princi pi o & nunc & semper & nunc &

Sicut e rat in principio & nunc & semper & nunc & sem per

Gloria &c. Si (*) cut e rat in princi pi o & nunc &

Sicut e rat in princi pi o & nunc & semper & nunc &

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

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

The musical score is written for five voices: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a fifth part (likely a basso continuo or another voice part). The lyrics are Latin, specifically the word 'Amen' and its variations. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the staves, with some words appearing in different parts of the score. The score is divided into two systems, with the first system containing the main melody and the second system containing the 'Amen' response.

& semper & in se cu la & in se cu la se culo rum Amen -

sem per & in se cu la se cu lo rum A men -

& in se cu la se cu lo rum A men se cu lo

sem per & in se cu la se cu lo rum A

sem per & in se cu la se cu lo rum Amen se cu lo

rum A men.

men.

rum A men.

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

VII. Esempio.

Di Cristoforo Morales.

Estratto dal Magnificat del
Terzo Tuono.

Si cut e

Si-

Si cut

Si cut e rat

Si cut e rat fi.

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

rat in prin ci pi o &

cut e rat in prin ci pi o & nunc &

e rat in prin ci pi o

Si cut e rat in prin ci pi-

in princi pi • & nunc & sem-

cut e rat in prin ci pi-

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

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

nunc & semper & nunc & semper per &

semper & nunc & semper per & in saecula saeculo

& nunc & semper & in

o & nunc & semper per & nunc & semper per

o & nunc & semper per & nunc & semper per

in saecula saeculorum A men saeculorum A men

rum Amen saeculo - rum A men saeculo rum A

saecula saeculo rum A nunc

& in saecula saeculo

in saecula saeculorum A men

& in saecula saeculo

saeculorum A

men saeculo rum A

saeculo rum A men

lo rum A men

saeculo rum A

lo rum A men A

men A men.

men A men.

A men.

saeculo rum A men.

men saeculo rum A men.

men saeculo rum A men.

men saeculo rum A men.

men saeculo rum A men A men.

QUARTO TUONO PLAGALE

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

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



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



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

I 2

QUAR-

(1) *Zarlino Instit. Harmon. Parte 4. Cap. 21. P. Steph. Vanneus Recanet. de Musica lib. I. Cap. 51.*

(2) *Nicol. Wollicius Enchirid. Music. Lib. 3. Cap. 8. P. Vanneus loc. cit.*

(3) *Zarlino loc. cit.*

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

QUARTO TUONO.

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

Quarta Antifona del secondo
Vespro di Natale.

Mi se ri cor di a mi -
 Mi se ri cor di a
 Mi se ri cor di a & co pi -
 A pud Do mi num Mi se ri cor di a &
 fe ri cor di a & co pi o fa a pud e um
 & co pi o - fa a pud e um a -
 o fa & co - pi o - fa a pud e um
 co pi o fa a pud e um

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

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



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

II. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Terza Strofa dell' Inno del-
la Trasfigurazione.

Hic il le Rex est gen ti um po pu li que

Hic il le Rex est gen ti um

um Rex est gen ti um Rex est gen ti um

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

gior-

que Rex ju da i ci pro mis sus

Rex ju da i ci Rex ju da i ci pro mis sus

po pu li que Rex ju da i ci pro mis sus A bra hae

popu li que Rex ju da i ci pro mis sus A bra hae

A bra hae pa tri A bra hae pa tri

A bra hae patri pro mis sus A bra hae pa tri e-

promis sus A bra hae pa tri pro mis sus A bra hae pa

pa tri pro mis sus A bra hae pa tri

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

e jus que in xvum fe mi ni in x - vum

jus que in xvum fe mi ni e jus que in xvum fe mi ni

tri e jus - que in x vum fe

fe mi ni.

in x vum fe mi ni.

mi ni fe - mi ni.

vum fe mi ni fe mi ni.

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

Di xit Do mi nus Do - mi no me o.

III. Esempio.

Di Diego Ortiz.

Quarto Versetto del Canto
Magnificat.

Qui a fe
Qui a fe cit mi hi
Qui a fe cit
Qui a fe (*) cit
cit mi hi magni qui potens est qui po -
mi gna mi hi magna qui potens est mi hi magna qui potens est qui po -
mi hi ma gna qui potens est
hima gna qui potens est (*)

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

tens est & Sanctum nomen e jus &

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

& Sanctum nomen e jus

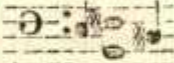
Sanctum nomen e jus.

e jus. nomen e jus.

& Sanctum nomen e jus.

& Sanctum nomen e jus.

perchè il Quarto Tuono frequentasi più tosto la Corda di *A la mi re*, che quella di *E la mi*, cioè perchè siccome il Terzo Tuono ragirasi più di frequente su la Corda di *C sol fa ut*, che di *E la mi*, come rilevasi negli Esempi delle Intonazioni del suddetto Tuono pag. 54. 60. 61. 63. così per l'istessa ragione il Quarto Tuono più di frequente si estende su la Corda di *A la mi re*, che di *E la mi*. Ciò non ostante deve però il Compositore di Contrappunto di quando in quando, tanto nel Quarto, che nel Terzo Tuono, fare la Cadenza in *E la mi*, essendo questa la Corda finale, e fondamentale di questi due Tuoni. Nel fare tal Cadenza non hanno usato i primi Maestri il modo istesso, che suol praticarsi ordinariamente nelle Cadenze, cioè di accompagnare la Quinta del Tuono, che trovasi nel Basso, o parte fondamentale con Quarta risolta in Terza maggiore da una delle Parti del Contrappunto, e da un'altra Parte con Quinta, alle quali Terza, e Quinta dovendovisi necessariamente per

legge di Natura aggiungere il $\sharp$ nel seguente modo  perciò a

fine di sfuggire tali accidenti, fecero la Cadenza di 7. e 6. alla Corda di *F fa ut* cadendo in questo modo alla Corda finale *E la mi*, come riscontrasi in varj luoghi al segao (*).

IV. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Terza Strofa dell' Inno per
la Festa de' Santi Aposto-
li Pietro, e Paolo.

O fe lix Ro

O fe - lix Ro-

O fe - lix Ro

Canon ad Diapente.

ma o fe lix Ro ma quæ tantorum prin ci-

ma o fe lix Ro - ma quæ tan o rum

Risoluto. ma o fe lix Ro ma quæ

O fe lix Ro ma quæ tan

ma o fe - lix Ro ma quæ

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

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

pum quæ tan torum prin - ci pum
 pri - ci - pum es pur pu
 tan to rum prin ci pum es pur -
 to rum prin ci pum es pur pu ra
 tan to rum prin ci pum es pur pu ra ta
 pur pu ta ta præ ti o fo
 ra es pur pu ra ta præ ti o fo San
 pu ra ta præ
 ta præ
 es pur pu ra ta præ ti o

Proprietà di Natura grave, che incomincia G sol re ut

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

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

Do re mi fa sol la
 Do re mi fa sol la
 Do re mi fa sol la
 A qua-

San gui ne non lau de
gui ne San gui ne non lau de
ti o fo San gui ne non
o fo San gui ne non
San gui ne non lau de
tu a fed i pfo rum fed i pfo
tu a fed i pfo rum me ti
lau de tu a fed i pfo
lau de tu a fed i pfo rum
tu a non laude tu a fed i pfo rum

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



Do fa mi la sol fa mi re do

la Risposta potrà formarsi nella

Pro-

rum me ri tis ex cel lis om
tis fed i pfo rum me ri tis ex cel lis om nem excellis
rum me ri tis ex cel
me ri tis ex cel lis
me ri tis ex cel lis om nem
nem excel lis om nem mun di pul chri tu di nem em
om nem mun di pul chri tu di nem ex cel lis om nem
lis om nem mun di pul chri tu
om nem mun di pul chri tu
ex cel lis om - nem mun di pul chri tu cinem excel lis om -

Proprietà di B quadro acuto, o grave

o pure,

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

Do fa mi la sol fa mi re do

Non occorre far menzione delle Risposte all'

Otta-

nem mundi pul chritu - di nem.

mun di pul chritu - di nem.

di nem.

di nem.

nem mua di pul chri tu di nem.

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

Re re mi do re mi fa sol

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

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

te Esempio: il che non si trova praticato dagli An-

Re re mi do re mi fa sol

tichi Maestri, per non iscozzarsi dal Genere Diatonico, e introdurre una Musica Finta, e Trasportata, per se troppo aliena dal Canto fermo. Che se qualche volta introdusse- ro alcun accidente di $\sharp$, o di $\flat$, forzati furono a ciò fare, o per causa del Contrapunto, il quale per necessità in tante occorrenze lo richiede, come più volte si è dimostrato nel presente Esemplare, o per causa di qualche impegno di Canone, come nel caso dell' esposto Esempio IV. sopra le parole: *sed ipforum*, in cui la Proposta

V. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Ressolutio ad Diapason. Si cut e

Ressolutio ad Diauente.

Si cut e

Canon ad Diapente, & Diapason.

Si cut e - rat si cut e

Si

posta del Tenore, essendo di B quadro

Do re fa la sol

sforza a rispondere

una Quinta sopra per ragion del Canone

Do re fa la sol

dal che ne viene,

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

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

Do re mi fa sol la

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

rat si cut e rat in prin ci

Si cut e rat

rat si - cut e rat in prin ci

Si cut e rat in prin ci pi

rat in prin ci pi

rat si cut e rat in prin ci pi

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

Proprietà di B quadro.

Do re mi fa sol la

Proprietà di B molle.

Do re mi fa sol la

Proprietà di Natura.

Do re mi fa sol la

E qui cade in acconcio l' avvertimento del Canonico D. Angelo Berardi (Docum. Armon. Docum XVI. cap. 37.) il quale parlando delle Fughe Reali, così lasciò scritto: *Queste Fughe non hanno la formazione del Tuono, poichè il Tuono non si può formare di due Quinte, nè di due Quarte.* Merita d' esser osservato, come per lo più i primi Maestri dell' Arte hanno risposto a qualunque Proposta più tosto alla Quarta del Tuono, che alla Quinta, e ciò fu da essi

pi o & nunc & sem per

in prin ci pi o

in prin ci pi o &

pi o & nunc & sem-

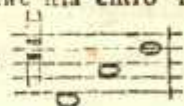
o & nunc & sem per

o & nunc & sem

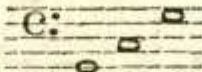
o & nunc & sem per

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

Ogni qual volta però la Risposta sia del Tuono, cioè che sia entro i limiti dell'Ottava, la quale si divide in una Quinta, e in una Quarta



o pure in una

Quarta, e in una Quinta,  e perciò non potrà stare entro i limiti

della Proprietà, perchè sono in parte diversi gl' Intervalli; ciò non ostante, ammette anche essa qualche corrispondenza delle Proprietà, ogniquale volta però la Natura della Proposta lo permette, come si vede dal seguente Esempio:

Proposta.

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

Risposta del Tuono.

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

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

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

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

Il seguente Esempio VI., ultimo di questo Quarto Tuono, che incomincia alla pag. 82., ci propone l'Esempio d'un Canone, quanto artificioso, altrettanto arduo da eseguirsi, in cui la Risposta, che è alla Setta sopra, procede per moto contrario. In due modi praticarono i Maestri dell'Arte di rispondere per movimenti contrarij, sia nelle Fughe legate, o Canoni, come il presente; o nelle sciolte, nelle quali il solo Soggetto o Proposta obbliga il Compositore nella Risposta ad osservare il moto contrario. Il primo modo è, che la Risposta venga fatta all' Unissono, all'Ottava, o Quinta, o Quarta, o Terza, o Setta, o Seconda, o Settima, o alle loro replicate, tanto al di sopra, che al di sotto, con questo avvertimento, che non sia obbligato il Compositore alla precisa collocazione, e corrispondenza degl' Intervalli, come dal seguente Esempio riscontri.

L. 2

Cano-

in fa - cu la

in fa - cu la

in in fa -

fa - cu la & in fa -

& in fa - cu la

& in fa - cu la

cu la & in fa - cu -

fa - cu la

Canone a due
per moto
contrario al
la Quinta.

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

la della Parte inferiore

Contrario alla Quarta sopra.

In

fe cu lorum A men

cu la

fe cu lo

cu la

fe cu lo rum A men

fe cu lo rum A men

la

faulo rum A men

fe cu lo rum A men

In questo modo di rispondere per moto contrario se ne vede l'Esempio di Gio-
seffo Zarlino qui sopra esposto alla pag. 45.

L'altro modo di rispondere per movimenti contrarij è quello, in cui non solo
corrispondono nella Risposta le Figure, ma ancora gl' Intervalli, e perciò la-
scio scritto il P. Camillo Angleria (Regola di Contrappunto Cap. XXI.) *Li*
proprij Roversesj son quelli, che caminano con li Semituoni giusti, conforme alla
Fuga; e questo riscontra nel seguente Esempio VI. in cui il Contralto nella Riso-
luzione del Canone proposto del Tenore, risponde alla Setta per moto contrario, nel-
la qual Risposta vedesi non solo la corrispondenza delle Figure, e degl' Intervalli, ma
singularmente la esatta corrispondenza dei Semituoni; e questa sorta di Fuga (a diffe-
renza della prima, che altro nome non ha, che di Contraria) ha il particolare, e

distintivo vocabolo di *Roversis*, come
dal seguente Esempio:

se cu lo rum A - men se cu lo -

rum A - men se cu lo rum A -

men se cu lo rum A men

se cu lo rum A - men se cu lo -

se cu lo rum A men

se cu -

se cu lo rum A men

se cu lo rum A men

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

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

- rum A men A - men.

men A men.

fr culo - rum A men.

rum men.

fr cu lo - rum A men.

lo rum A men.

fr - cu lorum A men.

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

VI. Esempio.

Di Antonio Cifra.

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

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

Propone l' Autore in questo VI. Esempio un Canone composto su 'l Canto fermo dell' Inno: *Conditor Alme syderum*, nel qual Canone la Risposta è alla Sesta sopra, ed è *Roverscia* della Proposta; e siccome di tali Risposte *Roverscie*, se ne è parlato alla pag. 83. tralasciaremos ora di più parlarne, supponendo che sia bastante quanto abbiamo detto a chi desidera apprendere quest' Arte.

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

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

A gnus De-

gnus De i

Ressolutio per Oppositum.

A gnus De

A gnus De i

Canon ad Sextam.

A gnus De

gnus De i

Agnus De

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

Quarta.

Quinta.

M

Offer.

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

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

i qui tol lis pec -

qui tol - lis pec ca ta mun - di

i qui tol lis pec ca ta mun di

qui tol lis pec ca ta mun -

i qui tol lis pec ca ta mun di

Offervinfi ancora le Note del Canto fermo, sopra del quale il Tenore fa la Proposta del Canone:

(1) (2) (1)

Cre a tor al mi si de rum, a ter na lux er den ti um, Je su Redemptor e mi ni um,

(4)

in sen de vo tis sup pli um.

Questo Canto fermo, paragonato con la Specie dell' Ottava sovrapposta, si rileva essere imperfetto, tanto verso il Grave, che verso l' Acuto; imperfetto verso il

pec ca ta mun di do na no bis do -

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

ca ta mun - di do -

do - na no bis pa cem ÷

do na no bis pa cem ÷

di do na no bis pa cem

do na no bis do na no bis

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

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

Non v' ha dubbio, come dissi, che l' Aria di questo Inno, fuori della Corda Finale, non sia tutta del Tuono di *C sol fa ut*, stabilito, e determinato dalle tre Corde *Do, mi, sol*, le quali costituiscono il *Principio Armonico*, già dimostrato in diverso modo da due celebri Professori di Musica Mr. Rameau (*Generat. Harmon.*, ed altre sue Opere), e il Sig. Giuseppe Tartini (*Tratt. di Musica &c. De' principj dell' Armon. Mus.*). Che ai Maestri del Secolo XVI. non fosse noto questo Principio espresso però con termini diversi, e posto in diverso aspetto da quello ritrovasi oggi giorno, io non ho il coraggio d' asserirlo. In quanto alla Teorica, basta esaminare le Opere del Zarlino, sopra tutto l' *Immensa* del suddetto dichiarata, e pubblicata dal P. D. Gio: Mar. Artusi, ove si rilevano i *Principj dell' Armonia*, i quali furono distorserati, e posti in qualche luce da Bartolomeo Rami Spagnuolo nel 1481., e non poco illustrati da Lodovico Fogliani Modonese nel 1529, e saremo persuasi non essere tanto recente, in quanto alla sostanza, la scoperta dei primi Elementi, e del *Principio Armonico*; i quali si riducono a distinguere, non solo le due Progressioni Geometriche 2:4:8: &c. e 3:9:27: &c. adottate da' Greci, ma di più $\frac{4}{3}$, e $\frac{3}{2}$, Proporzioni degli Intervalli di Quinta, e Terza, o sia di Duodecima, e Decimasettima, senza de' quali Intervalli non può nascere, ne sussistere il nostro Contrappunto. Non voglio

no bis pa cem pa - cem.

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

do na no bis pa cem.

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

bis pa cem pa cem.

do na no bis pa cem.

no bis pa - cem pa cem.

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

QUIN-

QUINTO TUONO AUTENTICO

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

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



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



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

QUIN-

- (1) Zarlino *Inst. Harmon.* P. 4. Cap. 21. Ediz. del 1558., e 1562.
 (2) Zarlino *loc. cit.* Gio: Maria, e Gio: Bernardino Nanini *Arte di Contrap.* MSS.
 (3) *Dodecachordo lib. 2. cap. 20. pag. 116. 117.*
 (4) *Inst. Harmon.* P. 4. Cap. 18. Ediz. del 1573.
 (5) *P. Bonavent. de Brixia Venturina MSS. Sæc. XV. de Princip. Tertii Autent.*
Pietro Aaron della Natura de' Tuoni Cap. 23.
 (6) Zarlino *loc. cit.* P. Franc. May. Vallara *Scuola Corale P. 2. Cap. XV. pag. 105.*
 (7) *Vedi nel primo Tuono della Stor. della Musica Tav. 11. pag. 381. Tav. V. pag. 398.*

ti a di pe fa ti at nos Do mi nus.

fa ti at nos Do mi nus nos Do mi nus.

ti at nos Do mi nus.

di pe fa ti at nos Do mi nus.

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

Fa duopo osservare, come il Canto fermo di questa Antifona, si distingue non poco sopra quello delle Antifone antiche, e anteriori all'introduzione dell'Offizio del *Corpus Domini*. In primo luogo si distingue, perchè su 'l principio forma l'Ottava col passare dalla Corda principale *F fa ut* alla Quinta composta, e dalla Quinta alla Quarta composta. Si distingue in oltre per la sua Melodia, perchè nel Canto si rende all'orecchio più vivace, e più sonoro del Canto di tante altre Antifone a questa anteriori. La ragione di ciò è perchè, l'Offizio della Solennità del *Corpus Domini*, essendo stato introdotto dopo la metà del XIII. Secolo, come si rileva dal P. D. Bartolomeo Gavanti (Tessaur. Sac. Rit. cum Not. P. D. Cajet. Mar. Merati T. 1. P. 2. ex Edit. Vatic. Romae pag. 1217.) *Festum Corporis Christi cum Octava ex instituto Urbani IV. 1262. ab Eugenio IV. 1453. confirmatum ob causam quam reddit S. Thom. in Officio ejusdem Festi, cujus Officii ipse fuit autor, ut in ejusdem Opusculo 57. Leodiensis primo celebravit hoc Festum. Bzovius Anno 1230. n. 17.* Ed essendosi già in tal tempo introdotto qualche sorta di Contrappunto, questo tal Contrappunto eccitò, e risvegliò ne' Compositori di Canto fermo maggior vivacità, e sonorità nella Melodia di tal Canto, col di più, che quasi tutte le Antifone s'essendessero all'Ottava, cosa rarissima nelle Antifone anteriori. E che ciò sia vero riflettasi non solo al Canto dell'Offizio del *Corpus Domini*, ma di tanti altri ancora introdotti dalla Chiesa, singolarmente nei due primieri Ordini Regolari Mendicanti di S. Domenico, e di S. Francesco, e vedrassi quanto sia più vivace, ed esteso, affinchè il Tuono si renda Perfetto, col scorrere i Gradi della Specie dell'Ottava, in cui egli viene composto. E abbenchè in alcuni Offici posteriori non si ritrovino le particolarità accennate, ciò è accaduto, perchè nel comporre sopra le parole il Canto, si sono serviti delle Note antiche d'altra Antifone, coll'adattarle alle nuove parole, come ognuno potrà riscontrare nell'Antifonario Ecclesiastico, in cui vedrà molte volte l'istesso Canto, e le stesse Note poste sopra diverse parole.

II. Esempio.

Preso dall' Inno di S. Francesco.

Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina.

Esempio a Voce pari.

Le gi prophetez grati -

Le gi prophetæ gra - ti -

Le gi prophetez gra - ti æ le -

Le gi prophetæ gra ti

grati æ

æ pro phe tez grati æ gratum gerens ob se

gi pro phe tez gra - ti æ gratum gratum gerens obsequi un

le gi prophetez grati æ gratum gerens ob se -

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

gra tum ge rens ob fe - qui um Tri ni -
 qui um gra - tum ge rens ob - fe - qui um Tri - ni ta tis
 gra - tum ge rens ob fe - qui um
 qui um gra - tum ge rens ob - fe qui um Tri - ni ta tis
 ta tis of fi ci um fe sto
 of fi ci um fe sto so len
 Tri ni ta tis of fi ci um
 - of fi ci um of fi ci um fe -

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

fo - le mui ce - le brat

mui ce le brat fe sto fo -

fe sto fo le mui ce le brat fe sto

sto fo le - mui ce - le brat fe sto fo -

fe sto fo le - mui ce le brat.

le mui ce - le brat

fo le mui ce le brat ce - le brat.

le - mui ce - le brat fo le mui ce le brat.

rilevasi dal seguente Esempio:



Roverseio di Quarta,
e Sesta.



Armonia retta di Terza,
e Quinta.

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

N 2

Non.

III. Esempio.

Estratto dall'Inno di S. Antonio di Padova.

Di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina.

Canon ad Sub-Diatessaron.

Præ stet hoc na ti

Præ stet hoc na ti hoc

Ref. luto.

Præ stet hoc

Præ stet hoc na

Præ stet hoc

ge ni tor hoc ge ni to ris ge -

nati ge nitor hoc ge ni to ris ge - ni tus

na ti ge ni tor hoc ge ni to ris ge -

ti ge - ni tor hoc ge ni to ris

na - ti ge ni tor hoc ge ni to ris hoc genito -

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

ni tus ac par u tri que

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

ni tus ac par u tri que

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

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

u di tor pa ra cle

que con di tor pa ra cletus hoc Spi ri tus

con di tor pa ra

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

tri que con di tor pa ra cle tus hoc

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

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

tus hoc Spi ri tus pa ra cle tus hoc Spi ri tus.

pa ra cle tus hoc Spi ri tus.

cle tus hoc Spi ri tus.

pa ra cle tus hoc Spi ri tus.

Spi ri tus pa ra cle tus hoc Spi ri tus hoc Spiritus.

Qualunque Grado di questa Scala, che si muti coll'aggiungervi qualche accidente di *b* molle, o di *♯*, non v'ha dubbio, che viene a passare da un Tuono ad un'altro. In fatti, se si altera la Quarta, levandovi il *b* molle, si muta il Tuono di *F fa ut* in quello di *C sol fa ut*; se si aggiunge il *b* molle alla Settima, si passa dal Tuono di *F fa ut* a quello di *B fa*: onde dall'alterazione di qualunque Grado componente l'Ottava, viene conseguentemente a variarsi il Tuono. La sesta Specie dell'Ottava Armonicamente divisa, della quale nel Canto fermo è composto il Quinto Tuono, ha pure ancor'essa gl'istessi istessissimi Gradi, de' quali è composta la Scala del Tuono di *F fa ut* nel Canto figurato, come rilevasi dal Quinto Tuono Autentico esposto alla pag. 94. Questo è l'unico Tuono del Canto fermo, che ne' Gradi, di cui è composta la sua Ottava, in tutto, e per tutto è uniforme ai Gradi del Tuono di *F fa ut* del Canto Figurato. E nonostantechè la sesta Specie dell'Ottava relativamente al Canto fermo, non porti per se stessa il *b* molle alla quarta Corda della Scala, perchè (come riflette rettamente il P. Domenico Scorpioni Minor Conventuale Instruz. Corali Cap. XX. pag. 98.) ogni qual volta si volesse che stabilmente della Proprietà di *b* molle fosse il Quinto Tuono, non sarebbe più Terza, ma Quarta Specie dell'Ottava; tuttavia per le ragioni note ai Professori di Musica, e da me dimostrate nella Storia della Musica Tomo primo alla Dissertazione prima, a fine di evitare il Tritono, richiede per lo più il *b* molle alla suddetta quarta Corda, e perciò in tal modo viene ad uniformarsi il Quinto Tuono del Canto fermo al Tuono di *F fa ut* del Canto figurato. Che ciò sia vero: osservisi la quarta Specie dell'Ottava dimostrata alla pag. 1., di cui è composto il primo Tuono. Questa in niun modo ammette la settima Corda, che è *C sol fa ut*, alterata col *♯* come necessariamente richiede nel Canto figurato il Tuono di *D la sol re terza* minore. Osservisi pure la quinta Specie dell'Ottava esposta alla pag. 43., di cui è composto il Quarto Tuono. Questa non ammette il *♯* al *F fa ut* seconda Corda, nè il *♯* al *D la sol re* settima Corda, come richiede necessariamente il Tuono di *E la mi* Terza minore del Canto figurato, come di già si è dimostrato nel Quarto Tuono alla pag. 73. L'istesso riscontrasi negli altri Tuoni, come ognuno da se potrà facilmente conoscere. Ed ecco dimostrato, come il Quinto Tuono di Canto fermo in tutto, e per tut.

I V. Esempio.

Estratto dal Magnificat a 5.
Voci.Di Gioanni Pier - Luigi
da Palestrina.

E fu ri en -

E fu ri en -

E fu ri -

E fu ri en -

tes im ple vit bo nis im ple vit bo - nis

tes e fu ri -

en tes im ple vit bo nis im ple vit bo -

tes implevit bo nis im ple -

E fu ri en tes implevit bo nis im -

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

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

im plevit bo nis im plevit bo

en tes im ple vit bo - nis im ple vit

nis implevit bo nis

vit bo nis implevit bo nis implevit bo

plevit bo nis imple vit bo nis

nis & di vi tes di mi fit i na

bo nis & di vi tes di mi fit i na

im ple vit bo nis & di vi tes di mi fit i na

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

di vi tes di mi fit in na nes

nes & di vi tes di mi fit in na nes

tes di mi fit in na nes & di vi tes di

nes di mi fit in na nes & di vi

& di vites di mi fit in na nes

nes & di vites di mi fit in na nes

mi fit in na nes

tes di mi fit in na nes & di vites di mi

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

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

O

Pri-

di mi fit in na nes.

& di vites di mi fit in na nes.

& di vites di mi fit in na nes.

& di vites di mi fit in na nes.

fit in na nes di mi fit in na nes.

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

Primo Tuono Auten.

Secondo Tuono Plagale.

Terzo Tuono Autentico.

Quarto Tuono Plagale.

Quinto Tuono Autentico.

Sesto Tuono Plagale.

Settimo Tuono Autentico.

Ottavo Tuono Plagale.

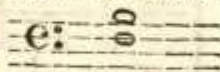
Da questo Specchio chiaramente rilevasi, come sopra la esposta Serie Diatonica di 14. Voci, si ritrovano stabiliti li otto Tuoni del Canto fermo, e che tutta la loro differenza non consiste, se non nell'esser l'uno più acuto, o più grave dell'altro, ma le Voci, o Suoni de' quali son composti questi Tuoni,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

Per distinguere poscia la Natura de' Tuoni, che servono al Contrappunto, e quale sia la differenza che passa fra essi, e i Tuoni del Canto fermo, prima d'ogni altra cosa convien sapere, esser due le sorta di questi Tuoni, alcuni di *Terza maggiore*, altri di *Terza minore*. Per esempio le Corde di *C sol fa ut*, *F fa ut*, e *G sol re ut*, le Terze di ciascuna è naturalmente maggiore, come può riscontrarsi nell'esposta Serie di 14. Corde; le altre Corde, che sono *D la sol re*, *E la mi*, *A la si re*, e *b*, hanno naturalmente la Terza minore. In seguito di ciò ne viene, che la Terza maggiore conduce seco la Sesta maggiore, e la Terza minore la Sesta minore, stantechè essendo ambedue Consonanze imperfette, perchè soggette a mutazione, l'una segue la natura dell'altra, e sono o ambedue Maggiori, o ambedue Minori. Gli altri Intervalli, come la Quinta, la Quarta, e la Seconda, non sono soggette a veruna mutazione, e sono sempre costantemente ognuna di ugual valore; e nonostante appresso de' Pratici siano considerate due sorta di Quinta, l'una *Perfetta*, l'altra *Falsa*, e due sorta di Quarta l'una *Minore*, l'altra *Maggiore*, abusivamente così chiamate, questi due vocaboli di *Falsa*, e di *Maggiore* esaminati coi principj della Teorica, e della retta Pratica, ci dimostrano con evidenza, in primo luogo, riguardo alla Teorica, come ognuno potrà da se riconoscere, da ciò che si è dimostrato nel primo Tomo della Storia della Musica (Dissert. II. pag. 155.) quanto sia lontana la Proporzione delle due accennate Consonanze perfette, dalla Proporzione delle medesime alterate, come si vede dalle Proporzioni delle une, e delle altre

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

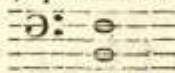
In quanto poi alla Pratica fondata su gli Strumenti, particolarmente stabili, come Organi, Clavicembali, e consimili, ella ci dimostra che tanto la Quinta diminuita o falsa, che la Quarta alterata, o maggiore si riducono come ad un istesso Intervallo

dissonante. In fatti, se noi consideriamo il seguente Intervallo di



Quarta maggiore.

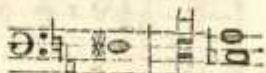
(chiamato anche Tritono, perchè composto di tre Tuoni naturali per serie), o rivolgiamo i di lui termini, ponendo l'Acuto al di sotto del Grave prende altro nome, e viene chiamato



Quinta falsa.

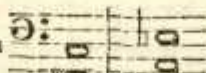
l'istesso riscontrasi pure nelle Corde tras-

portate dagli Accidenti fuori del Naturale come le seguenti



Quarte maggiori.

le quali rivoltate si convertano in



Quinte false.

considerate però nel suo vero essere,

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

V. Esempio.

*Estratto dal Beatus Vir.
Quinto Tuono.*

*Di Bonifazio Pasquale
da Bologna.*

Si cut e rat in prin-
Si cut e ra in prin ci.
Si cut e rat in princi pi o & nunc &
Si cut e rat in princi pi o
Si cut e rat in princi pi o

ci pi o & nunc & fem - per & in se cu la se cu lorum
pi o & nunc & fem per & in se cu la se-
semper & in se cu la se cu lo-
& nunc & fem per & in se - cu la se cu-
& nunc & fem - per & in se - cu la se cu-

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

A men ÷ fæ cu lorum A men.

cu lo rum A men fæ cu lo rum A men.

rum A men fæ cu lo rum A men.

lo rum A men ÷

lorum A men fæ cu lo rum A men.

remo una Serie d' Intervalli del Tuono di *D la sol re* Terza minore.
Interv. di 3. min.

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

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

posta di tre Semitoni nel seguente modo:

Semit. Semit. Semit.

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

Serie ascendente. Serie discendente.

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

VI. Esempio.

Estratto dal Magnificat
Quinti Toni.

Di Cristoforo Morales.

Si cut e rat fi -
Canon ad Sub-Diatiffon.

Si cut e -

Si cut e rat

Si cut e -

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

Tuono di *F fa ut* nelle Cor-
de Naturali.

L'istesso Tuono trasportato
una Corda più alta.

L'istesso Tuono trasportato
una Corda più bassa.

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

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

cut e rat ficut e

rat *Refrattio.* in prin ci pi o

Si cut e rat

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

rat fi cut e rat ficut e

Si cut e rat fi cut e rat

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

Ascendente.

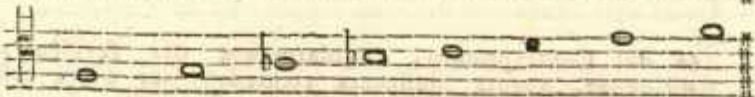
Terzo Tuono del Canto fermo ascendente.



Tuono d' E la mi Terza minore ascendente.



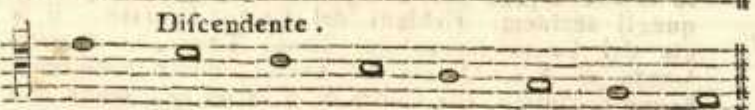
L' istesso Tuono trasportato una Corda più alta.



L' istesso Tuono trasportato una Terza più alta.

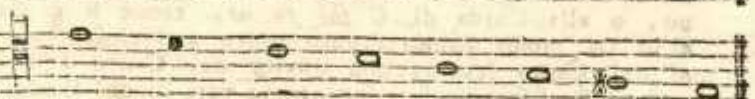


Terzo Tuono del Canto fermo discendente.

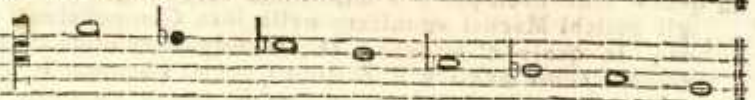


Discendente.

Tuono d' E la mi Terza minore discendente.



L' istesso Tuono trasportato una Corda più alta.



L' istesso Tuono trasportato una Terza più alta.



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

rat in princi pi o & nunc & sem per & in fa -

& nunc & sem per

in prin ci pi o & nunc &

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

rat in princi pi o & nunc & sem per & nunc

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

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

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

la fe cu lo rum A men

& in fe cu la

sem per (*) & in fe cu

& in fe cu la

& sem per & in fe cu

la & in fe cu la fe cu

fe cu lo rum A men

fe cu lo rum A men fe

la (*) fe cu

fe cu lo rum A men fe cu lo rum

la fe cu lo rum A men A

lo rum p fe cu lo rum

fa cu lo rum A men fa .

cu lo rum A men fa cu lo

lo rum A men fa cu lo rum A

men A men

men fa cu lo rum fa cu lo rum A men fa -

fa cu lo rum A men fa cu

cu lo rum A men .

rum A men .

men .

fa cu lo rum A men .

cu lo rum A men .

lo rum A men .

SESTO TUONO PLAGALE

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

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



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



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

P 1

SES.

- (1) *Zarlino Inst. Harmon. P. 4. Cap. 23. Ediz. del 1558. 1562. P. Bonav. de Brixia Breviloq. Musie. de 6. Tono.*
 (2) *Idem P. Bonav. Venturina de princ. 3. Plag. MS. Sec. XV. P. Illuminato Aijguino Tesor. Illumin. de Tuoni di Cant. figur. P. Pietro Cinciarino. introd. Abrev. di Musi. Pietro Aaron della Nat. de Tuoni Cap. 23. P. Steph. Vanneut Recanet. de Musica Lib. 1. Cap. LII.*
 (3) *Zarlino loc. cit.*
 (4) *Storia della Musica T. 1. Tav. II. pag. 381. Tav. V. pag. 393.*

SESTO TUONO.

I. Esempio.

Del P. Cozzanzo Porta.

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

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

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

Re ga li ex pro genie Ma ri a.

ta re ful

get cu jus pre ci

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

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

get cu - jus pre ci bus nos

get re - ful - get cu jus pre -

jus pre - ci bus nos a dju va -

bus nos a dju va ri

a dju va ri men - te & spi -

ci - bus nos a dju va - ri mente

ri men - te & spi ri tu

men te & spi ri tu

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

Mae.

ri tu de vo tifici me po

& spi ri tu de vo tifici me

de vo tifici me mente & spi ri tu de vo tifici

de vo tifici me

sci mus.

po sci mus.

fi me po sci mus.

po sci mus.

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

II. Esempio.

Estratto dal Salmo Laudate
Dominum omnes gentes.

Di Adriano Villaert.

(*)

Si cut e rat in princi pi -

Canon in Diatessaron.

Si cut e rat in prin-

Resolutio.

Si - cut e -

o si cut e rat in prin ci pi o

Si - cut e rat in prin ci pi -

ci pi o si cut e - rat in

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

rat in prin ci pi o & nunc &

& nunc & (.) fem per &

o & nunc & fem per

princi pi - o & nunc & fem per &

fem per & in

nunc & fem per & in fa cu la fa cu -

& in fa cu la fa - cu lo rum A -

nunc & fem per & in fa cu la fa cu -

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

man-

(1)

fx cu la fe - cu lo rum A men A men. men.
lorum A - men fx cu lo - rum A men.
men A men fx cu lorum A men.
lo rum A men fx cu lo - rum A men A men.

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

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

Non sarà fuori di proposito il notare qui alcune cose praticate dagli Antichi, che da' Moderni, e singolarmente da' Cantori condannate vengono per difetti assai notabili. Uno di questi attribuito agli Antichi, e che spesso incontrasi non solo in questo Esempio, ma negli altri antecedenti ancora, è quello di formare dei Passaggi di più Note sopra le Vocali U, I, come ancora sopra l'O, massime stretto, perchè dicono i Moderni, che i Passaggi in queste vocali riescono fuor di modo oscuri, e disagiati all' udito. Un' altro difetto da lor notato negli Antichi, è che le vocali acute, o lunghe in vece di esser poste su 'l principio del battere, o del levare, tante volte lo sono nel fine dell' u-no, o dell' altro, come hanno usato di fare spesso volte gli Antichi, e vedesi praticato ancora in questo Esemplare. A ben riflettere però questi tanto decantati difetti, o non sono difetti, o se lo sono, non sono tali, che meritano d' esser tanto esagerati, e che si debba usar molta premura per emendarne. I nostri antichi Maestri, che ci hanno insegnato colle loro Opere l'Arte più fina di comporre, e che certamente non è da crederli che avessero le orecchie ottuse, e meno delicate de' moderni nostri Compositori, o Cantanti, non si sono recati a coscienza sì fatti peccati, e non hanno avuta difficoltà d' uniformarsi al Canto fermo, i cui libri Corali sono pieni di tali Passaggi, e la loro autorità deve certamente anteporsi alla scrupolosa delicatezza de' Moderni Critici. Rapporto poi all' altro difetto, s' egli è tale, e per tale vien condannato negli Antichi, e perchè introdurre nella Musica moderna col porre la vocale lunga, o accentata in luogo della breve, e proferire *Domine* in vece di *Dōmine*, come vedesi in tante moderne Composizioni? E se non è difetto nella Musica moderna, perchè riprenderlo come tale nella Musica degli Antichi? Meglio sarebbe, in vece di condannare negli Antichi per difetti certe cose, che non hanno di difetto, che la pura apparenza, l'emendarli da un difetto vero, e reale, che regna al giorno d' oggi ne' Signori Cantori, che è quello di storpiare le parole, e di non proferire schiettamente tutte le Sillabe, talchè non si sentono che degli A, degli E, e degli O, difetto a mio giudizio ben grave, e che merita d' essere onninamente corretto,

III. Esempio.

*Antifona del secondo Vespro
nelle Feste di più Martiri.*

*Di Pier-Luigi da Pale-
strina.*

(1) Gau dent in Cæ
Gau dent in Cæ (2)
Gau dent in Cæ (3)

lis gaudent in Cæ
lis gaudent in Cæ
Gau dent in Cæ

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

Gaudent in Cæ - lis a ni mæ San cto rum qui Chri sti ve si gi a
sant se cu ti e qui a pro e jus a mo re sangui nem su um fu derunt
i de o cum Chri sto e xul tant si ne fi ne.

Offert.

lis gau dent in Cæ

lis gaudent in Cæ

lis gaudent in Cæ

lis gaudent in Cæ

(5)

lis a ni mæ San cto - rum a ni -

Cæ lis a ni mæ San cto - rum a ni -

Cæ lis gaudent in Cæ lis

(7)

gaudent in Cæ lis a -

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

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

rum a ni mæ San cto rum a ni mæ San cto -

mæ San cto rum a ni mæ San -

a ni mæ San cto rum a ni mæ

ni mæ San cto rum a ni mæ San cto -

rum qui Chri sti

cio rum qui Chri sti ves

San cto rum qui Chri sti ve sti gi a qui

rum qui Chri sti ve sti gi a

Numeri (7), e (8). Di questi due Soggetti ai Numeri (9), (10), e (11) ne forma un' artificioso Contrappunto doppio della Quarta Specie mista della Quinta Specie dimostrata alla pag. 36. 37. Sopra le parole: *qui Christi vestigia*: il Soprano al Num. (12) ripiglia il Canto fermo, e il Tenore al Num. (13) col Basso, e il Contralto ai Numeri (14), e (15), formano un nuovo Soggetto, le di cui Risposte sono all' Ottava. Alle parole: *sunt secuti*: il Tenore al Num. (16) introduce un Soggetto imitante il Canto fermo, a cui risponde il Soprano al Num. (17) alla Quinta sopra, e al Num. (18) il Contralto all' Ottava sopra. Di nuovo il Soprano al Num. (19) ripiglia il Canto fermo sopra le parole: *et quia pro ejus amore*, e il Contralto al Num. (20) propone un' altro Soggetto, a cui rispondono il Basso al Num. (21), e il Tenore al Num. (22) d' Imitazione, finché giunti alle parole: *Sanguinem suum fuderunt*: il Basso al Num. (23) propone un Soggetto, che imi-

ve sti gi a sunt fe cu ti
 ti gi a ve sti gi a sunt
 Christi ve sti gi a sunt fe cu ti
 qui Christi ve sti gi a

(17) (18) (16)

(19) & (20) qui a pro e
 fe cu ti & qui a pro e jus a mo
 fe cu ti (21) & qui a pro e jus a mo
 sunt fe cu ti & qui a

(22)

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

Handwritten musical score on page 126, featuring Latin lyrics and musical notation with diamond-shaped notes. The score is organized into three systems, each with four staves. The lyrics are as follows:

System 1:
 Stave 1: ...tus a mo re
 Stave 2: re pro e jus a mo re
 Stave 3: re pro e jus a mo re a
 Stave 4: & qui a pro e jus a mo re (26)

System 2:
 Stave 1: (24) San gui nem fu um
 Stave 2: San guinem fu um fu de (15) runt San gui nem fu um fu
 Stave 3: (23) mo re Sanguinem fu um fu de runt
 Stave 4: San guinem fu um fu de runt Sanguinem fu

System 3:
 Stave 1: fu de runt San gui nem fu um fu de
 Stave 2: de runt Sanguinem fu um fu de runt
 Stave 3: Sanguinem fu um fu de runt Sanguinem fu um fu de
 Stave 4: um San gui nem fu um fu de

(27)

System (27) features four staves of music. The lyrics are:
 Stave 1: runt i de o cum Chri -
 Stave 2: i de o cum Chri sto cum
 Stave 3: runt i de o cum Chri sto cum
 Stave 4: runt i de o cum

(28)

System (28) features four staves of music. The lyrics are:
 Stave 1: sto e xul - tant fi -
 Stave 2: Chri sto ex ul tant fi -
 Stave 3: Chri sto
 Stave 4: Chri sto

System (29) features four staves of music. The lyrics are:
 Stave 1: ne fi ne
 Stave 2: ne fi ne ex ul tant
 Stave 3: ex ul tant fi ne fi -
 Stave 4: ex ul tant fi ne

ex ul - tant fi ne fi ne ex ul -

fi ne fi ne ex ul - tant fi -

ne ex ul - tant fi -

ne fi ne fi ne ex ul - tant ex -

tant fi ne fi ne ex ul -

ne fi ne ex ul - tant fi -

ne fi ne ex ul - tant fi -

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

tant fi ne fi ne.

ne fi ne.

ne fi ne.

ul tant fi ne fi ne.

IV. Esempio.

Estratto dalla Messa a quattro intitolata *Gaudet in Caelis*.

Di Giovanni Animuccia.

The musical score consists of four staves, each with a different clef (Soprano, Alto, Tenor, and Bass). The lyrics 'A gnus De' are written below the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex polyphonic setting.

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

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



First system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The lyrics "A gnus De" are visible on the top staff, and "De" appears on the bottom staff.



Second system of musical notation, featuring five staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The lyrics "A gnus De" are visible on the top staff, and "A gnus De" appears on the bottom staff.

qui tol lis pec ca ta mun-

3 qui tol lis pecca ta mun

Agnus De i qui tol lis pec ca ta pe c

qui tol lis pec ca ta mun di

qui tol lis pec -

di pec ca ta mun di qui tol lis pec

di qui tol

ca ta qui tol lis pecca ta mun

pec ca ta mun di pec

qui tol lis pec ca ta mun

ca ta mun di R 2

cata mun di do na
lis pecca ta mun di peccata mun di
di pec ca ta mun di do na no
ca ta mun di do na
pec ca ta mun di

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

do na no bis

do na nobis pa cem

do na no bis pa cem

no bis pacem do na no bis pacem no bis

do na no bis pa cem

do na no bis pa cem

do na no bis pa cem

do na no bis pa cem

do na no bis pa cem

do na no bis pa cem

V. Esempio .

Di Tommaso Lodovico
da Vittoria .

The musical score consists of eight staves, each representing a different voice part. The first four staves contain the lyrics 'A ve Re gi na' and 'A ve'. The notation is in a historical style, with square notes and a C-clef. The lyrics are written below the notes, with some words like 'A ve' and 'Re gi na' appearing on multiple staves.

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

na Cælo rum Cæ lo rum

Re gi na Cæ lo rum Cæ lo

Cæ lo rum Cæ lo rum

Re gi na Cæ lo rum

A ve

A ve

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

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

Do mi na An ge lo - rum An ge - lo -
 A ve Do mi - na An ge lo
 Do mi na An ge lo rum An ge lo -
 A ve Do mi na An ge lo

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

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

fal ve fal ve ra dix

fal ve ra dix fan

fal ve ra dix

rum fal ve

rum fal ve

rum fal ve

rum fal ve

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

S

come

fan sta

sta

ra dix fan sta

fan sta

ex qua mun

ex qua mun

ex qua mun

ex qua mun

ex qua mun

ex qua mun

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

Primo Coro.

Secondo Coro.

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

lux est or - ta lux est or -

lux est or - ta lux est or -

lux est or

lux est or

do lux est or - ta lux est or - ta

do lux est or - ta

do lux est or - ta

do lux est or

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

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

lux est or ta.

ta.

ta.

lux est or ta.

lux est or ta.

lux est or ta.

lux est or ta.

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

SETTIMO TUONO AUTENTICO

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



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



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

SET.

- (1) *Zarlino Ist. Harm. P. 4. Cap. 24. Ediz. del 1558., e del 1562. Franchinus Gaffurius Pract. Musi. lib. 1. Cap. XIV. E' d' avvertirsi, che questa Specie della Quarta, di cui è composto il Settimo Tuono, è bensì prima Specie relativamente alla collocazione del Semituono, ma non già in quanto alle Corde delle quali è composta, perchè quelle della prima Specie della Quarta sono A. h. C. D., e quelle della Quarta del Settimo Tuono sono D. E. F. G.*
- (2) *Petrus Aaron de Instit. Harmon. Lib. 1. Cap. XXXIV. Il P. Stef. Vanneo Agostiniano (Recan. de Musi. Lib. 1. Cap. 53.) ne assegna sette, e sono D. F. G. a. h. c. e., e ciò per la diversità de' Riti, i quali prima della riforma del Breviario Romano fatta dal Sommo Pontefice S. Pio V. usavano varie Cantilene non adattate poscia dal suddetto S. Pio.*
- (3) *Zarlino loc. cit.*
- (4) *Storia della Musica Tomo primo Tav. II. pag. 381., e Tav. V. pag. 398.*

SETTIMO TUONO.

Cum jucunda te.

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

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

Na ti vi ta tem be a te

Na ti vi ta tem be a te Ma ri æ

Ma ri æ ce le bre mus ut i pfa pro

be a te Ma ri æ ce le bre mus ut ip

a te Ma ri æ ce le bre mus ce lebre

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

tal

no bis in ter ce dat ad Do mi num
pro nobis pro no bis in ter ce
fa pro no bis pro no bis in ter -
mus ut ip sa pro no bis in ter ce dat ad

Je sum Chri sum.
dat ad Do minum Je sum Chri sum.
cedat ad Dominum Je sum Chri sum.
Do mi num Je sum Chri sum.

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

II. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Antifona, che la Chiesa can-
ta nella Festa delle Vergi-
ni.

(1)
Ve ni Spon sa Chri

(2)
Ve ni Spon sa Chri

(3)
Ve ni Spon sa Chri

(4)
Ve ni Spon sa Chri

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

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

ve ni Spon -

ve ni Spon fa Chri sti

ti ve ni Spon fa Chri sti

ti ve ni Spon fa Chri sti

fa Chri sti Chri sti

ve ni Spon fa

ac - ci pe co -

ve ni Spon fa Chri sti ac -

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

(7)

ac ci pe co ro

Chri sti ac ci pe co ro nam

ro nam a -

ci pe co ro nam

nam ac ci pe Co ro nam

ac ci pe co ro nam ac ci pe Co

ci pe co ro nam ac ci pe co ro

(8)

ac ci pe co ro nam

ro nam

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

ac ci

pe co ro nam quam ti bi Do mi nus Do
nam quam ti bi Do mi nus Do
pe co ro nam
Do mi nus Do mi nus
mi nus quam ti bi Do mi nus
mi nus Do mi nus
quam ti bi Do mi nus Do mi nus
quam ti bi Do mi nus quam ti bi Do mi nus
quam ti bi Do mi nus pre pa
nus quam ti bi Do mi nus
T 1 quam ti bi Do mi nus

pre - pa ra vit in æ ter num pre pa
ra vit in æ ter num pre
nus pre pa ra vit in
pre pa ra vit in æ ter num

ra vit in æ ter num pre pa ra vit
pa ra vit in æ ter num pre pa
æ ter num in æ ter num

in æ ter num.
ra vit in æ ter num in æ ter num.
pre pa ra vit in æ ter num.
in æ ter num.

III. Esempio.

Di Giovanni Navarro
di Siviglia Spagnuolo.

Estratto dal Salmo Lauda Je-
rusalem a 5. Voci.

Glo ri a Pa tri & Fi li -

Resolatio.

Glo ri a Pa tri & Fi li -

Glo ri a Pa tri & Fi li -

Canon in Diapente.

Glo ri a Pa tri & Fi li o

Glo ri a Pa tri & Fi li -

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

o & Spi ri tu i San cto

o & Spi ri tu i San cto

& Spi ri tu i San cto & Spi -

o & Spi ri tu i San cto &

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

i San to.
 ri tu i San to.
 Spi ri tu i San to.

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

I V. Esempio.

Di Bonifacio Pasquale
Bolognese.

Estratto dal Salmo *Lætatur sum* a 5. Voci.

Si cut e rat in princi pi o in

Si cut e rat in princi pi o in

Si cut e rat in princi pi o in

Si cut e rat in princi pi o in

Si cut e rat in princi pi o in

princi pi o & nunc & sem per & in fa cu la fa

princi pi o & nunc & sem per & in fa cu la fa

princi pi o & nunc & sem per & in fa cu la fa

princi pi o & nunc & sem per & in fa cu la fa

princi pi o & nunc & sem per & in fa cu la fa

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

tona-

culo rum A men.
culo rum A men fa cu lo rum A men.
la fa cu lo rum A men.
fa cu la fa cu lo rum A men.
la fa cu lo rum A men.

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

Intonazioni del Settimo Tuono.

FESTIVA.

Principio.

Cadenza media.

Cadenza finale.

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

FERIALE.

Principio.

Cadenza media.

Cadenza finale.

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

CANTICO.

Principio.

Cadenza media.

Cadenza finale.

Be ne di ctus Dominus De us Is ra el * qui a visitavit Ge. tu e Is ra el.

INTROITO.

Principio.

Cadenza media.

Cadenza finale.

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

Nel

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

PRIMO VERSETTO FESTIVO.

Principio. Cadenza media. Cadenza finale.



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

SECONDO VERSETTO.

Principio. Cadenza media. Cadenza finale.



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

V. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Estratto dal Magnificat del
Settimo Tuono.



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

The musical score consists of six staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "fi cut e rat". The second staff is titled "Canon in Subdiapente." and contains a single note. The third staff is titled "Ressolutio." and contains a single note. The fourth staff is labeled "(5) Si" and contains a single note. The fifth and sixth staves are vocal lines with lyrics: "cut e rat", "fi cut e rat", "rat fi cut e", "rat fi cut e", "e rat fi cut e", "rat fi cut e", "e rat".

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

in princi pi o

in prin ci pi o

rat in prin-

fi cut e rat in princi pi o

e rat in princi pi o in princi

in princi pi o

in prin ci pi o & (8)

& nunc & sem per (6) &

ci pi o & nunc & sem per

in prin ci pi u & nunc & nunc & sem-

pi o & nunc & (7) sem per

v & nunc & sem per

nunc & sem per & in fa cu la fa cu lo rum A ⁽⁹⁾
 in fa cu la
 & in fa cu la ⁽¹⁰⁾
 per & in fa cu la & in fa cu la fa cu lo - ⁽¹¹⁾
 & in fa cu la & in fa cu la fa cu
 & in fa cu la
 men fa cu lo rum A men fe cu - ⁽¹²⁾
 fe cu lo rum A men ⁽¹³⁾
 rum fe cu lo rum A men
 lo rum fe cu lo rum ⁽¹⁴⁾
 fe cu lo rum A men

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

fæ - cu lo -

cu lo rum A - men fæ cu - lo rum

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

fæ cu lo - rum A men fæ cu lo rum A -

A men fæ cu lorum A men.

rum A men fæ cu lo - rum A - men.

fæ - cu lo rum A - men.

A men A men.

men fæ cu lo rum A - men.

men.

VI. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

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

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

(5) A gnus De i

(6) A - gnus De i

i A gnus De i qui

i qui tol lis

i qui

De i qui tol lis

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

qui tol lis pec ca ta mun di

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

tol lis pec ca ta mun di

pec ca ta mun di qui tol lis pec ca ta

tol lis pec ca ta mun di

pec ca ta mun di

di qui tol lis pec ca ta mun di do na

qui tol lis pec ca ta mun di

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

qui tol lis pec ca ta mun di do na

na no bis pa cem do na no bis pa

nobis pa cem do na no bis pa cem

do na no bis pa cem do na no

na no bis pa

no bis pa cem do na no bis pa

cem do na no bis

bis pa cem do na no bis

do na nobis pa cem do na no bis pa

cem do na no bis pa cem do

do na no bis pa cem

do na no bis pa

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

cem do na no bis pa cem do

do na no bis pa

na no bis pa cem do na no bis pa

do na no bis pa cem.

do na no bis pa cem.

na no bis pa cem.

cem.

cem.

cem do na no bis pa cem.

OTTAVO TUONO PLAGALE

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

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



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



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

X 2

OT.

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



(2) De Harmon. *Instit.*

(3) Recanet. de Musica lib. I. cap. 53.

(4) Zarlino loc. cit.

(5) Storia della Musica T. I. Tav. 2. pag. 381.

OTTAVO TUONO.

I. Esempio.

Del P. Costanzo Porta.

Antifona, che la Chiesa canta nel Giorno di Pasqua.

Angelus autem Do mi ni. De fce n dit de Cae lo &

lo de Cae (5) lo & (7) ac ce dens re -

& ac ce dens re vol vit la

dit de Cae lo & (6) acce dens re vol vit la -

ac ce dens re vol vit la -

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

Quan-

volvit la - pi dem & fe de bat (10) ÷ fu per

(8)
pi dem & fe de - bat fu per e - um fu-

(9)
pi dem & fede - bat super e - um fu per e-

pi dem & fe de bat fu per e um al le-

e um al le lu - ja ÷ al le lu ja.

per e e um al le lu ja ÷ al le lu ja.

um al le lu ja al le lu ja.

lu ja al le lu ja.

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

I I. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Estratto dall' Inno della Pen-
tescoste.

Ho stem re pel -

Ho stem re pel - las

Ho stem re pel las lon gi us

las lon gi us

longi us

Ho stem re pel -

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

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

las lon gi us pa cem que do nes
ti nus du -
nes pro ti nus du -
pa cem que do nes pro ti nus

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

| | | | | | |
|---------|------------|------------|--------------|--------------|-----------------------------------|
| Quinta. | Terza mag. | Terza min. | Seconda mag. | Seconda min. | Quinta mag. o alterata o Tritono. |
|---------|------------|------------|--------------|--------------|-----------------------------------|

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

flo re sic te pra vi -
 du flo re sic te
 flo re sic te pra vi o - te pra -
 du flo re sic te
 o vi te mus omne noxi um
 pra vi o vi te mus vi -
 pra vi o vi te mus om -
 pra vi o vi te mus omne no xi um

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

Quinta. Quarta.
 Nota fondamentale. Tuono. Tuono. Semit. Tuono. Tuono. Tuono. Semit.

Scala ascendente del Tuono di C sol fa ut Terza maggiore divisa Armonicamente.



Scala discendente del Tuono di F fa ut Terza minore divisa Aritmeticamente.



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

te mus om ne no xi um

ne no xi um

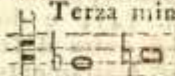
temus omne no xi um om ne no xi um

vi temus om ne no xi um

te mus om ne no xi um

vi te mus om ne no xi um

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

Terza min.
l' Esempio:  quindi nella Scala discendente, a tenore della Proprietà

Sesta min. Sett. mag.

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

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

Scala ascendente del Tuono di Terza minore.

Scala discendente del Tuono di Terza minore.



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

III. Esempio.

Di Giovanni Pier - Luigi da Palestrina.

Estratto dal primo libro de' Motetti a 5.

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

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

tus Lau ren ti us o ra bat

ren ti us o ra bat di

o ra bat di cens o ra bat di -

(4)

Be a tus Lau ren ti -

(6)

di cens Be a tus Lau ren ti us o

cens di cens Be a tus La u (8) ren

(5)

di cens Be a

(7)

us

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

Y a

prano

ra bat o ra lat di
 ti us o ra bat di cens
 tus Lau ren ti us o ra bat i cens
 us o ra bat (9) (10)
 o ra bat di (11) (12)
 (11) gens gra ti as ti bi a go Do mi ne
 gra ti as ti bi a go
 (12) gra ti as ti bi a go Do mi ne
 di cens gra (15)
 cens gra-

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

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

a go Do mi ne mi ne gra ti -
 a go Do mi ne gra ti as
 Do mi ne
 ti as ti bi
 ti as ti bi a go Do mi ne gra -
 as ti bi a go Do mi ne Do
 ti bi a go Do mi ne Do
 gra ti as ti bi a go Do mi ne a go
 a go Do mi
 - ti as ti bi a go Do mi ne

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

25 in gre di me ru i
in gre di me ru i qui a
in gre di me ru i in gre di me ru i
25 in gre -
in gre di me ru i me ru i in gre di me ru i qui

leggi di *Preparazione, Percussione, e Risoluzione*, che si praticano nelle Dissonanze, come dimostra il seguente Esempio del Palestrina nel Madrigale del secondo libro a 4 Voci: *Deh fust' hor qui Madonna &c.* Il che quanto lontano sia dalla ragione, e dal ret.

Ch'avanti al tuo bel vol to

Ch'avanti al tuo bel vol to

tuo bel vol to al tuo bel vol to

be esser Consonante) quanto la *Percussione* sono *Dissonanti*, cosa che non si trova praticata da' primi Maestri nell' usare le *Dissonanze*. E qui utile sarà al Giovine Compositore di ben comprendere quale sia la *Natura* della *Quarta*, affinché sappia il perchè di questa *Consonanza* vengano a nascere tanti dubbi, e tante eccezioni. La *Quarta*, siccome è l' ultima delle *Consonanze* perfette, ella è in qualche modo della istessa *Natura*, che sono le due *Sesse*, cioè la maggiore, e la minore, che sono le ultime delle *Consonanze* imperfette. E ciò nasce, a ben riflettere, perchè il luogo naturale, e legittimo della *Quarta*, e delle due *Sesse*, è di stare verso l'acuto, e non già verso il grave, perchè stando verso il grave, sono fuori del loro centro; al contrario la *Quinta*, e le due *Terze*, cioè la maggiore, e la minore è di esser collocate verso il grave; anzi la *Terza* minore (in confronto della maggiore), di sua natura stà verso l'acuto. Da tutto questo rilevasi, che la *Quarta* di sua natura è *Consonanza* perfetta, ma di ordine inferiore alla *Quinta*, il luogo della quale è di stare verso il grave, e sotto la *Quarta*, come per lo contrario il luogo di questa è di stare verso l'acuto,

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

ja nu as tu as in gre di me ru i

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

di me ru i qui

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

ru i

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

me ru i in gre di me ru i ingredi -

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

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

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

in gredi me - ru i.

me - ru i.

i in gredi me - ru i.

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

Sesta manca della sua base, e fondamento, e l'accompagnamento

Nota fondamentale.

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

Tuono di F fa ut.

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

Consonanze perfette.

Consonanze imperfette.

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

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

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

Mottetto del Palestrina a 4.
lib. 1.

Mottetto del Palestrina a 4.
lib. 1.

Magnum hereditatis mysterium

Congratulamini mihi.

Magnum hereditatis mysterium

Congratulamini mihi.

Congratulamini.

Ma gnum

Congratulamini.

IV. Esempio.

Di Pietro Pontio Parmigiano.

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

(1)

Si cut e rat in prin ci pi.

Si cut e rat in prin ci pi.

Si cut e rat in prin ci pi.

Si cut e rat in prin ci pi.

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

L' Au.

o ÷ si cut e - rat in

o ÷ in princi pi o ÷

Resolutio.

Si cut e rat

Canon in Diapente.

Si cut e rat in prin-

in prin-

prin ci pi o & nunc & sem per ÷

& nunc & sem per & nunc & sem per ÷

in princi pi o (1) & nunc & sem -

ci pi o & nunc & sem per

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

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

180

in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A

in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-men sae-cu-lorum A-men

per & in sae-cu-la (3) sae

in sae-cu-la sae-cu-lo-rum

in sae-cu-la sae-cu-lo-rum A-men sae

sae-cu-lorum A-men (5)

(4) sae-cu-lorum A-men

cu-lo-rum A-men

A-men

cu-lo-rum A-men

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

V. Esempio.

Di Giovanni Animuccia.

Estratto dalla Messa intitolata ad Cenam Agni Providi.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a single note, 'A', followed by a whole rest, and then a half note 'gnus'. The second staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing a half note 'A', followed by a half note 'gnus', and then a half note 'De'. The third staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing a half note 'A', followed by a half note 'gnus', and then a half note 'De'. The fourth staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing a half note 'A', followed by a half note 'gnus', and then a half note 'De'. The fifth staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing a half note 'A', followed by a half note 'gnus', and then a half note 'De'.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing a half note 'De', followed by a half note 'i', and then a half note 'Agnus'. The second staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing a half note 'De', followed by a half note 'i', and then a half note 'Agnus'. The third staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing a half note 'De', followed by a half note 'i', and then a half note 'Agnus'. The fourth staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing a half note 'De', followed by a half note 'i', and then a half note 'Agnus'. The fifth staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat, containing a half note 'De', followed by a half note 'i', and then a half note 'Agnus'.

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

qui

Agnus De i qui

Agnus De i qui tol lis pecca -

tol lis pec ca -

qui tollis pecca - ta mun di

3

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

ta mun di

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

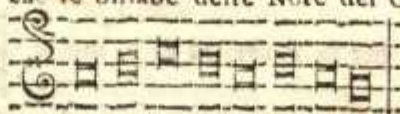
Soggetto, a cui rispondono i due Contralti, il primo de' quali ripiglia l'altro Soggetto dal Basso proposto; l'istesso pure fa il secondo Contralto, sin' a tanto che, col mutarsi le parole, mutansi i Soggetti. Alle parole *dona nobis pacem*, nel tempo che il Soprano prosegue il Canto fermo dell' ultimo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

ta mun d
qui tollis pec ca ta mun
do na no bis pa
do na no bis pa cem
ta mun di do na no bis do na

di do na no bis pa cem
do na
do na no bis pa
no bis pa cem do na no

imitante il Canto fermo sempre segnata la terza Nota col b molle, come vedesi dall'Asterisco (*). Osservisi per tanto, che le Sillabe delle Note del Canto fermo

formate dal Soprano sono le seguenti:



Quindi,

accìò la Risposta sia simile alla Proposta di Sillabe, che sono della Proprietà di

na no bis do na no bis pa cem do -

pa cem do na nobis pa - cem

pa - cem do na no bis do -

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

do na no bis pa cem do na no -

di $\sharp$, risponde ora per la *Proprietà di Natura*, come nel Basso

ed ora per la *Proprietà di b. molle*

re mi fa mi re.

E in tal modo rilevasi,

come il Canto Figurato viene ad uniformarsi per quanto è possibile alla natura del Canto fermo, che non ammette se non che le tre accennate *Proprietà*.

Recherà

na no bis pa cem.

no bis pa cem.

bis pa cem.

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

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

Se de bat se de

Sede bat su per e um

VI. Esempio.

Di Giovanni Pier-Luigi
da Palestrina.

Estratto dal Libro de' Magnificat.

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

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

Non

gna

ma gna mi hi ma

a fe - eit mi hi ma gna mi hi ma gna

Qui

Qui

Qui a fe - eit mi hi ma gua

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

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

tens est qui po tens est
 qui po tens est mi hi ma gna qui po tens est &
 ma gna qui po tens est qui po tens est & san ctum
 qui a fe cit mi hi ma gna qui po tens est & san ctum
 tens est qui po tens est
 qui a fe cit mi hi ma gna qui po tens est

sanctum nomen e jus &

sanctum nomen e jus & sanctum nomen e jus &

no men e (4) jus san ctum no men e

nomen sanctum nomen e jus & sanctum no men & sanctum nomen

& sanctum nomen e jus

& sanctum nomen e jus

sanctum no men e jus.

san ctum no men e jus.

jus & sanctum no men e jus.

e jus

& sanctum no men san ctum no men e jus.

no - men ejus.

VII. Esempio.

Di Tommaso Lodovico
da Vittoria.

Estratto dal Libro de' Ma-
gnificat a 4. Voci.

The musical score consists of four staves. The first staff is a vocal line with the lyrics 'Glo -'. The second staff is a vocal line with the lyrics 'Glo ri a Pa -'. The third staff is a vocal line with the lyrics 'Glo ri a Pa -'. The fourth staff is a vocal line with the lyrics 'Glo -'. The score is labeled 'Canon in Diapente'.

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

Re-

ri a Pa tri & Fi ti o

tri & Fi

tri

Resolutio.

Glo ri a Pa tri

Glo ri a Pa tri

ri a Pa tri & Fi

Resolutio.

Resolutio.

Canon ad Diatessaron.

Canon ad Diapason - Diatessaron.

Ognun

& Fi - li o &

li o & Spi ri tu i San -

Fi - li o

& Fi li o

& Fi li o &

li o & Fi li o & Spi ri -

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

Reso-

Vocal score for a choir or soloist. The lyrics are: Spi ri tu i San cto & Spi ri tu i San cto & Spi ri tu i San cto & Spi ri tu i San cto. The music is written on five staves, each with a different clef (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass). The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staves.

Resolutio.

Instrumental score for a canon. The title is *Canon ad Diapente.* The music is written on five staves, each with a different clef (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass). The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are written below the staves.

B b

Ri-

Spi ri tu i San

& Spi ri tu i San sto

San sto

& Spi ri tu -

& Spi ri tu San -

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

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

& Spi ri tu i San - to.
 Spi ri tu i San to San to.
 & Spi ri tu i San to.
 i San to.
 to & Spi ri tu i San to.

Canone finito a due alla Quinta sopra.

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

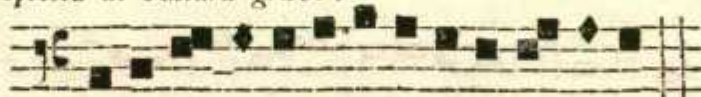
Canone infinito a due alla Quarta sopra.

B b 2

TUONO MISTO, O IRREGOLARE, &c.

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

Proprietà di Natura grave.

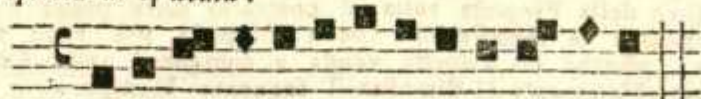


Antiph. Nos qui vi vi mus be ne di ci mus Do mi no.

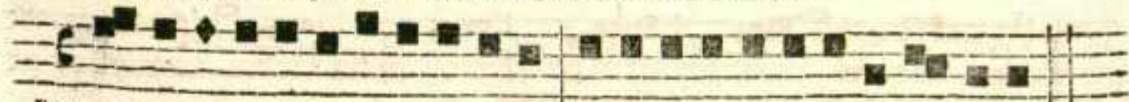


Psal. In e xi tu I fra el de Æ gy pto * Domus Jacob de po pu lo bar ba ro.

Proprietà di B acuta.



Antiph. Nos qui vi vi mus be ne di ci mus Do mi no.



Psal. In e xi tu I fra el de Æ gy pto * Domus Jacob de po pu lo bar ba ro.

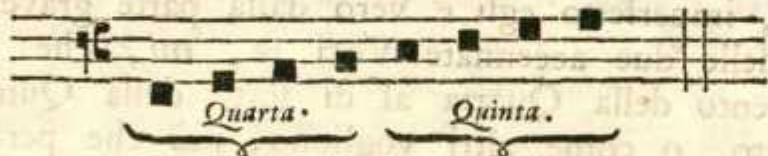
Questa diversità di *Proprietà* in varie Cantilene Ecclesiastiche, tro-

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

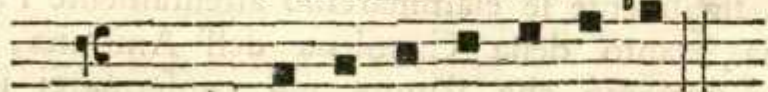


Da tal diversità ne è venuto, che trovandosi scritta l' Antifona col di lei Salmo nella *Proprietà di natura grave*, furono giudicate queste due Cantilene del Secondo Tuono, perchè contengono in sè le qualità, che contiene questo Tuono, il quale è composto, come si è dimostrato alla pag. 17., della prima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

Estensione delle Corde del Secondo Tuono.



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



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

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

(1) *Prosdocius de Beldemandis Tract. Plane Music. Cod. Sac. XV. Franchinus Gaffurius Pract. Music. lib. I. Cap. 8. Petrus Aaron de Instit. Harm. lib. I. Cap. 27.*

(2) *De Harmonica Institut. de oct. Tom. Music. Artis Cod. Lips.*

(3) *Tract. de Cantu, seu Correct. Antiph. inter Op. Divi Bernardi Ab. T. 2. pag. 703. Edit. Paris.*

(4) *P. Steph. Wanneus Recanet. de Musica lib. 1.*

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

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

trova

(1) *Leß. Cant. Mensur. & Immenfur. Vatic.*

(2) *Tract. Plane Musice MSS.*

(3) *De Tonor. Music. natura MSS.*

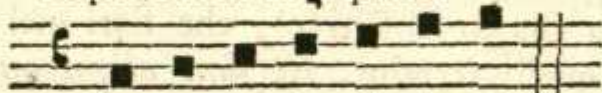
(4) *Venturina, seu Collec. Art. Music. Cap. 18. MSS.*

(5) *Rudimenta Music. De format. Tonor. Edit. an. 1529.*

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

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

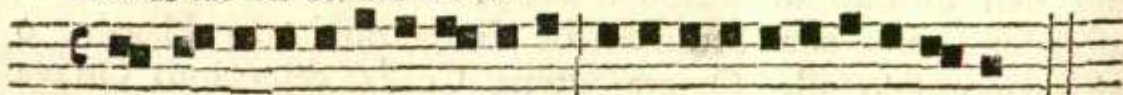
Proprietà acuta di $\sharp$ quadro.



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

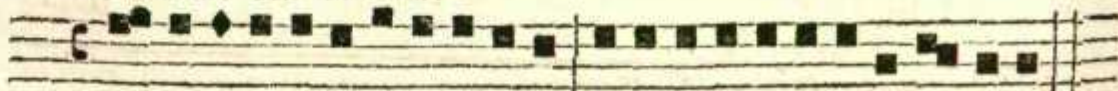
e perciò vengono a scorrere le Corde della Settima Specie dell' Ottava propria del Settimo Tuono, come si è dimostrato alla pag. 141. Ma siccome mancano dell' ultima Corda *g sol re ut*, che compisce l' Ottava, perciò dovranno chiamarsi ambidue queste Cantilene del Settimo Tuono imperfetto dalla parte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

Intonazione del Settimo Tuono.



*Psal. Beatus vir qui timet Dominum * in mandatis eius volet nimis.*

Intonazione dell' *In exitu*.



*Psal. In exitu Israel de Aegypto * Domus Jacob de populo barbare.*

Qui

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

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

| | | | |
|----------------------------|---------------------------|---------------------------|-----------------------------|
| Primo, e Secondo
Tuono. | Terzo, e Quarto
Tuono. | Quinto, e Sesto
Tuono. | Settimo, e Ottavo
Tuono. |
|----------------------------|---------------------------|---------------------------|-----------------------------|



Finale. Confinale. Finale. Confinale. Finale. Confinale. Finale. Confinale.

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

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

TUO-

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

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

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

TUONO MISTO, O IRREGOLARE &c.

I. Esempio.

Di Matteo Olstani.

Be ne di ci mus

Be - ne di ci mus Do

Be ne di ci mus Do

Nos qui vi vi mus. Be ne di ci mus Do -

Do mi no.

mi no.

mi no.

mi no.

mi no.

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

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

Di Giovanni Navarro
Spagnuolo.

Estratto dal Salmo In exitu
Israel a quattro.

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

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

II. Esempio.

Di Giovanni Nitrani.

Be ne dicimus Do

Be ne di cimus Do

Nos qui vi vi mus.

Be ne di ci mus

Be ne di cimus Do mi no Be -

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



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

Di Bonifazio Pasquale
Bolognese.

Esrotto dall' In exitu, che
trovasi dal Libro dei Sal-
mi a 5.



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

el Be ne di xit Do mu i A ron.

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

ne dixit Do mu i Domu i A ron.

el Be ne dixit Domu i A ron.

el Be ne di xit Do mu i A ron.

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

Quattuor in voces poshæ cantare començant.
Arripit ut gracili Sopranum voce Rubinus,
Falchetti firmum suscepit bosca Tenorem,
Gorga tridans notulas prorumpit Cingaris Altum
Trat Contrabassum extra calcanea Baldus.

Plus auscultantum Sopranus captat orecchias.
Sed Tenor est vocum rector, vel guida tonorum.
Altus Apollineum carmen depingit & ornat
Bassus alit voces, ingratat, firmat, & augeat.

Canon ad Subdiapason.

III. Esempio.

Di Giovanni Minarti.



Resolutio.



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

E af.

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

Resolutio.

Canon ad Sub-Diaphason.

Canon ad Diaphason.

Resolutio.

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

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

Consequente.

II.

Antecedente.

Consequente.

Antecedente.

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

D d

Canon

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

III.

Resolutio.

Be ne di ci mus Do mi no.

Benedicimus Do mi no.

Be ne di ci mus Do - mi no.

Benedicimus Do - mi no.

Benedicimus Do mi no Do - mi no.

IV.

Resolutio.

Be ne di ci mus Do mi no.

Benedicimus Do mi no.

Canon ad Exacordum min., & ad Sub Ditonum.

Be ne di ci mus Do - mi no.

Resolutio.

Be ne di ci mus Do - mi no.

Benedicimus Bene dicimus Do - mi no.

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

Reso-

Resolutio. (2)

V. Be ne di ci mus Do mi no.

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

Canon ad Diapente. (1)

Be ne di ci mus Do mi no.

Benedicimus Do mi no.

Bene di ci mus Domino Benedicimus Domino.

Benedi ci mus Do - mi no Be nedimus Do mi no.

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

Di Adriano VVillaert.

Estratto dal Salmo In exitu
Israel V. 12.

Ar -

Si - mu la cra gen ti um

Si mu la cra gen ti um

Si mu la cra gen ti um

Contuttochè questo Versetto sia di Salmo spezzato, e lungo, e perciò, come abbiamo detto alla pag. 204. 205. non solito a comporsi di stile *Sublime*, o *Medio*, ma piuttosto d' *Infimo*, e Breve eccettuazione però il Cantico *Magnificat*, che sempre è stato composto su 'l *Sublime* per le ragioni addotte alla pag. 12.); ciò non ostante ritrovasi composto fra lo stile *Medio*, ed il *Sublime*, e partecipante più tosto di questo, che di quello. Per la qual cosa spinti siamo dalla esattezza, e singolar condotta

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

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

argentum & au rum argentum & au rum o -

argentum & au rum o - pe -

- pe ra manu um ho - mi num.

ra ma num homi num ho mi num.

- pe ra manuum hominum ho - mi num.

ra ma nu um ma nu um homi num.

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

DEL

DEL TUONO DELL' ANTIFONA

Haec dies, &c.

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

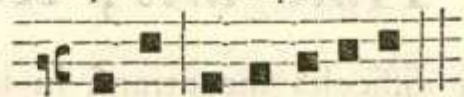


Ha il suo principio quest' Antifona, così pure il di lei fine, in *A la mi re*. Del principio non occorre farne menzione, perchè, come si è dimostrato, ognuno degli Otto Tuoni ha il suo principio in varie Corde, nè dal principio si desume qual sia il Tuono, stantechè, alcune Cantilene degli altri Tuoni,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

cui

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

Incomposta. Composta.

della Quinta, che è  abbenchè s' in-
re, la, re, mi, fa, sol, la.

contri la *Specie* della Quarta composta  ciò non
re mi fa sol.

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

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

(1) *Instit. Harmon.* P. 4. Cap. 16. Ediz. del 1558., e 1568., e Cap. 28. delle Ediz. poster.

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



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

come ci dimostra il seguente Esempio:



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

Con-



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

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

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

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



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

mi nus e - xul te mus
Do minus e - xul te - mus exul te - mus
(3)
di es quam fe - cit Do mi nus e - xul te

& læ te - mur in e a hæc di es
(4)
& læ te - mur in e a & læ te - mur
xul te mus & læ te - mur in e - mus

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

quam fecit Dominus hæc dies quam fecit
in e a hæc dies quam fecit
a hæc dies quam fecit Dominus

Dominus quam fecit Dominus exultate
Dominus quam fecit quam fecit Dominus
& læte

mus exultate murmuramus & lætemur in e a
E e a

Handwritten musical score on page 220, featuring three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. The lyrics are written in Latin and are interspersed with the musical notation.

System 1:

in e a ex ul te mus
a ex ul te mus & læ te mur & læ
& læ re mur in e a ex ul te mur & læ te

System 2:

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

System 3:

e a & læ te mur in e a.
mus & læ te mur in e a.
ul te mus & læ te mur in e a.

II. Esempio.

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

Quam fe cit quam

Quam fe

Hæc di es.

Quam fe cit

Quam fe

fe cit Do mi nus

cit Do mi nus quam fecit Do mi nus

Do mi nus

cit quam fe cit Do

Oltre alle qualità descritte nell' antecedente Esempio, piacemi d' indicarne un' altra, che serve di grande ornamento a questo *Stile Sublime*. Nasce questa dalla diversità, e dal vario movimento delle Figure; e consiste non solo nel Contrapporre, o alcune Figure di minor valore ad un' altra di maggiore, o una sola Figura col Punto segnata ad un' altra, ma ancora nel *Sincopare* qualche Figura col mezzo della legatura. In virtù perciò di sì fatto lavoro viene a formarsi un certo *Ripercuotimento*, che reca all' udito un singolar piacere, e diletto: ed è uno de' più distinti pregi delle Composizioni a Cappella. Da questo Esempio con maggior chiarezza rilevar potresti quanto ho ora esposto. Ritrovasi al Num. (1) nel Soprano la Minima nel principio del battere legata con una consimile del fine del levare della Casella antecedente, la qual Minima formando Quarta col Basso risolve in Terza; il Tenore al Num. (2)

Do mi nus ex ul te

mi nus ex ul te

ex ul te mus in e a in e

mus

mus

mus

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

The page contains three systems of musical notation, each with three staves. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in Latin and are placed below the staves.

System 1:

- Staff 1: *a & lē te mur*
- Staff 2: *ex ul temus*
- Staff 3: *& lē*

System 2:

- Staff 1: *& lē te mur in e a & lē temur in*
- Staff 2: *te mur in*
- Staff 3: *lē te mur in e a*

System 3:

- Staff 1: *in e a*



III. Esempio.

Di Gio: Battista Corvo.

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

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

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

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

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

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

F f

Pre-

A musical score for five voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass) with Latin lyrics. The lyrics are: "Hæc di es quam fe cit Do mi nus". The score is written on five staves, each with a clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staves, with some words split across lines.

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

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

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

I.

A musical scale starting on C, moving up stepwise to G, with a sharp sign at the end.

II.

A musical scale starting on C, moving up stepwise to G, with a flat sign at the end.

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

Do mi nus Do mi nus Hæc
quam fe cit Do mi nus
mi nus
Do mi nus e xul temus & læ te mur Hæc
e xul te mus Hæc di es

di passare per un Tuono medio fra le due accennate Note; e questo mezzo sarà di ascendere, o di scendere, o di Quinta, o di Quarta, come dimostraci il seguente

Esempio: e chiara n'è la ragione; poiché i Gradi della Scala

del Tuono Medio di *C sol fa ut* sono più coerenti tanto all'uno, che all'altro de' due estremi Tuoni di *F fa ut*, e di *G sol re ut*, come dimostrano le tre seguenti Scale;

I.

II.

III.

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

riceve l'udito nel seguente modo: Da questo mezzo rilevasi,

che la legge della Modulazione qui sopra descritta, è quella che rende grato questo passo, perchè coll' accompagnare dopo la Quinta con la
F fa Sesta

di es quam fe cit Domi nus e uxi te mus & læ te mur

e xul te nus & læ te mur in e a

e xul te

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

quam fe cit Domi nus e xul te mus & læ te mur in e a

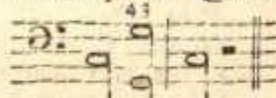
Seffa la prima Nota, viene a farsi il passaggio di Quarta ascendente, o di

Quinta discendente, come segue:

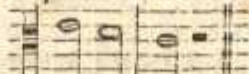


Convienne in oltre, che il Giovine Compositore sia instruito del modo di fuggire le Cadenze, che dal Zarlino nelle sue Istituzioni Armoniche (P. 3. Cap. 52.) ci vien proposto, e il quale quanto era frequentemente da que' primi Maestri praticato, altrettanto reca dispiacere agli Uditori de' nostri tempi.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

discendere, e cadere nella Corda Fondamentale del Tuono.



L' altra delle Parti deve ritrovarsi in Quinta sopra la Corda del Basso, che fa Cadenza, e passare discendendo all' Unissono, o all' Ottava della Corda Fondamentale.



La terza delle Parti deve formare legatura di Quarta, che risolva in Terza sempre maggiore sopra la Corda del Basso, che fa Cadenza, e poscia ascendere alla Corda Fondamentale, o in Ottava, o in Unissono.



Da tutto ciò si rileva, come il Basso dalla

Quinta

in e a e xul te mus & la -

e -

mus

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

e xul te mus & la te - mur in e -

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

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

te mur in e a e xul te - mus &

xul te mus & lē te mur in e a e xul te

- mus & lē te mur in e a

a e xul te mus & lē - te mur in e a

scotrasi da' seguenti Esempj estratti dalle Composizioni del Palestrina, e proposti in questo Esempiare.

A 4. Voci.

con for tes

Chri sti fa cite

fa

confortes Chri sti

A 5. Voci.

u nus tri bus

u nus tri bus

nus tribus

tri bus

tri bus

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

la temur in e a e xul temus & la te mur
 mus & la te mur & la te mur in e -
 le te mur in
 e xul te mus

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

(1) (2) (3)

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

in e a e xul te -

a in e a e xul te mus & la te -

e a

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

& la te mur e xul temus & la te mur

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

4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

mus & læ te mur in e a e xul te -

mur in e a ex ul te mus & late -

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

ex ul te mus & læ te mur in e a

Le Cadenze discendenti sono le seguenti.

(1) (2) (3)

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

G g

Num. (2),

mus & læ te - mur in e a.

mur in e a & læ te mur in e a.

in e a & læ te mur in e a.

ex ulte - mus & lætemur in e a.

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

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

I N D I C E

D E G L I A U T O R I .

- A** NIMUCCIA (Gioanni Fiorentino) *Agnus Dei* a 6. Voci della Messa *Gaudet in Cælis* Sesto Tuono pag. 129. *Agnus Dei* a 5. della Messa *Ad Cænam Agni providi* Ottavo Tuono pag. 181.
- CIFRA** (Antonio Romano) *Agnus Dei* a 7. Voci della Messa *Conditor alme syderum* Quarto Tuono pag. 88.
- CORVO** (Gio: Battista da Como) *Hæc dies* Antifona a 5. Voci pag. 224.
- FALCONIO** (Placido d'Asolo) *Sancti tui*: Introito a 5. Voci del Terzo Tuono pag. 57.
- GABUSSO, o GABUCIO** (Giulio Cesare Bolognese) *Sicut erat* a 5. Voci del Salmo *Dixit Dominus* Primo Tuono pag. 15.
- MINARTI** (Giovanni) *Nos qui vivimus* Antifona a 5. Voci del Tuono Misto pag. 208.
- MORALES** (Cristoforo Spagnuolo) *Sicut erat* a 6. Voci del Cantico *Magnificat* Secondo Tuono pag. 38. *Sicut erat* a 6. Voci del Cantico *Magnificat* Terzo Tuono pag. 63. *Sicut erat* a 6. Voci del Cantico *Magnificat* Quinto Tuono pag. 110.
- N. N.** *Hæc dies* a 4. Voci pag. 221.
- NAVARRO** (Giovanni di Siviglia Spagnuolo) *Gloria Patri* a 5. Voci del Salmo *Lauda Jerusalem* Settimo Tuono pag. 149. *Montes exultastis* a 4. Voci Versetto del Salmo *In exitu Israel* pag. 204.
- NITRAMI** (Giovanni) *Nos qui vivimus* Antifona a 4. Voci del Tuono Misto pag. 205.
- OLSTANI** (Matteo) *Nos qui vivimus* Antifona a 4. Voci del Tuono Misto pag. 203.
- ORTIZ** (Diego Spagnuolo) *Quia fecit mihi magna* a 4. Voci Versetto del Cantico *Magnificat* Quarto Tuono pag. 73.

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

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

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

POR.

PORTA (P. Costanzo da Cremona Minor Conventuale)

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

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

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

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

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

INDICE DELLE COMPOSIZIONI.

A

Agnus Dei a 7. Voci Quarto Tuono di Antonio Cifra pag. 88.

Agnus Dei a 6. Voci Sesto Tuono di Giovanni Animuccia pag. 129. *Agnus Dei* a 5. Voci Ottavo Tuono pag. 181.

Agnus Dei a 6. Voci Settimo Tuono di Gio: Pier-Luigi da Palestrina pag. 158.

Angelus autem Domini a 4. Voci Ottavo Tuono del P. Costanzo Porta pag. 164.

Apud Dominum a 4. Voci Quarto Tuono del P. Costanzo Porta pag. 68.

Ave Regina Caelorum a 8. Voci Sesto Tuono di Tommaso Lodovico da Vittoria pag. 134.

B

Beatus Laurentius a 5. Voci Ottavo Tuono di Gio: Pier-Luigi da Palestrina pag. 170.

Benedicimus Domino a 4. Voci Canon *ad Sub-Diapason*, o sia all' Ottava sotto, *et ad Diapason*, o sia all' Ottava sopra pag. 208.

Benedicimus Domino a 5. Voci Canon *ad Sub-Diapason* *Can- crizans*, seu *Retrograditur: Qui post me veniet, ante me fa- ctus est* pag. 208.

Benedicimus Domino a 5. Voci Canon *ad Sub-Diapente cum Ditono*, o sia Decima maggiore sotto: *Contraria Contrariis curantur* pag. 210.

Benedicimus Domino a 5. Voci Canon *ad Exacordum minus*, o sia Sesta minore, *et ad Sub-Ditonum*, o sia Terza maggiore sotto pag. 210.

Benedicimus Domino a 5. Voci Canon *ad Diapente*, o sia Quinta pag. 211.

Benedixit Domui Israel a 5. Voci del Tuono Misto di Boni- fazio Pasquale pag. 206.

Chori

C

Chori Sanctarum Virginum a 4. Voci Primo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 5.

Contrappunto a 4. Voci Terzo Tuono di Giuseppe Zarlino pag. 45.

Cum iucunditate a 4. Voci Settimo Tuono del P. Costanzo Porta pag. 142.

D

Da pacem Domine a 6. Voci Secondo Tuono di Andrea Rota pag. 30.

E

Esurientes implevit bonis a 5. Voci Quinto Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 103.

Et exultavit a 5. Voci Primo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 12.

G

Gaudent in Caelis a 4. Voci Sesto Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 122.

Gloria Patri a 5. Voci Settimo Tuono di Giovanni Navarro pag. 149.

Gloria Patri a 6. Voci Ottavo Tuono di Tommaso Lodovico da Vittoria pag. 190.

H

Hæc dies a 4. Voci del P. Costanzo Porta pag. 217.

Hæc dies a 4. Voci di N. N. pag. 221.

Hæc dies a 5. Voci di Gio: Battista Corvo pag. 224.

Hic ille Rex est gentium a 4. Voci Quarto Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 70.

Hostem repellas longius a 4. Voci Ottavo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 166.

L

Laus Et perennis gloria a 5. Voci Terzo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 51.

Legi Prophetæ gratiæ a 4. Voci Quinto Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 97.

Leva.

Levate capita vestra a 4. Voci Secondo Tuono del P. Costanzo Porta pag. 18.

M

Montes exultastis a 4. Voci Tuono Misto di Giovanni Navarro pag. 204.

N

Nos qui vivimus a 4. Voci Tuono Misto di Matteo Olstani pag. 203.

Nos qui vivimus a 4. Voci Tuono Misto di Giovanni Nitrami pag. 205.

Nos qui vivimus a 5. Voci Tuono Misto di Giovanni Minartti pag. 208.

O

O felix Roma a 5. Voci Quarto Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 75.

P

Post fluxæ carnis scandala a 4. Voci Secondo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 19.

Præstet hoc nati genitor a 5. Voci Quinto Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 100.

Q

Quæ vox quæ poterit a 4. Voci Terzo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 47.

Quia fecit mihi magna a 4. Voci Quarto Tuono di Diego Ortiz pag. 73.

Quia fecit mihi magna a 6. Voci Ottavo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 186.

Qui pacem ponit a 4. Voci Quinto Tuono del P. Costanzo Porta pag. 95.

R

Regali ex progenie a 4. Voci Sesto Tuono del P. Costanzo Porta pag. 116.

S

Sancti tui Domine a 5. Voci Terzo Tuono di Placido Falconio pag. 57.

Sicut

Sicut erat a 7. Voci Quarto Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 80.

Sicut erat a 6. Voci Settimo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 153.

Sicut erat a 5. Voci primo Tuono di Giulio Cesare Gabusso, o Gabucio pag. 15.

Sicut erat a 6. Voci Secondo Tuono di Cristoforo Morales pag. 38.

Sicut erat a 6. Voci Terzo Tuono di Cristoforo Morales pag. 63.

Sicut erat a 6. Voci Quinto Tuono di Cristoforo Morales pag. 110.

Sicut erat a 5. Voci Quinto Tuono di Bonifazio Pasquale pag. 108.

Sicut erat a 5. Voci Settimo Tuono di Bonifazio Pasquale pag. 151.

Sicut erat a 6. Voci Secondo Tuono di Tommaso Lodovico da Vittoria pag. 24.

Sicut erat a 4. Voci Sesto Tuono di Adriano Willaert pag. 119.

Sicut erat a 5. Voci Ottavo Tuono di Pietro Pontio pag. 178.

Sicut locutus est a 5. Voci Secondo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 21.

Sicut locutus est a 5. Voci Terzo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 54.

Simeon iustus a 4. Voci Terzo Tuono del P. Costanzo Porta pag. 44.

Simulacra gentium a 4. Voci Tuono Misto di Adriano Willaert pag. 211.

Sit laus Deo Patri a 5. Voci Primo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 8.

T

Tecum principium a 4. Voci Primo Tuono del P. Costanzo Porta pag. 3.

V

Veni Sponsa Christi a 4. Voci Settimo Tuono di Giovanni Pier-Luigi da Palestrina pag. 144.

INDICE DELLE MATERIE.

A

Accidenti di b. e di a, perchè per lo più non trovansi segnati nelle Composizioni antiche pag. 2. 21. abbenchè non segnati, si praticavano nel Contrappunto per evitare alcuni Salti irregolari 21. alcuna volta segnati per uniformarsi alla Proposta di qualche Soggetto di Fuga 183. 184.

Accompagnamento di Quarta, e Sesta per se stesso equivoco, languido, e debole 139. di Terza maggiore, e Sesta minore per se stesso dispiacevole 134.

Accompagnamento di Quinta a due Note, che vanno di grado nella Parte Fondamentale del Basso, quanto praticato da' Compositori de' tempi andati, altrettanto sfuggito a' giorni nostri 225. La Nota Fondamentale del Tuono, la Quinta, e la Quarta del Tuono richiedono l'accompagnamento di Terza, e Quinta; le altre Note del Tuono richiedono la Sesta in luogo della Quinta, ragioni per le quali si praticano tali accompagnamenti 226. eccezioni di tal legge *ibid.*

Accordatori da Organo, e Clavicembalo operano a tentone xii.

Alterazioni degl' Intervalli in che consistano xvi. xvii.

Animuccia (Giovanni) Uomo singolare, e stimato, non solo per la perizia dell' Arte, ma per la morigeratezza de' costumi 129.

Antica Musica è la Base, e il Fondamento di tutti i Stili, e di tutte le varie sorta di Musica xxxii.

Antifona *Nos qui vivimus* di qual Tuono sia 196. *seg.* estensione delle di lei Corde 197. viene giudicata del Secondo Tuono da alcuni 198. dell' Ottavo Tuono da altri 199., e del Settimo Tuono da altri 200. difficoltà che nasce in questa Antifona 201.

An-

Antifona del Terzo Tuono Autentico misto col Quarto Tuono di lui Plagale 44.

Antifone, il Canto fermo delle quali viene scritto per lo più dal Compositore di Musica su la propria Chiave 4., che si cantano nella Solennità del *Corpus Domini*, perchè alquanto differenti dalle altre nel Canto 96. quando fossero introdotte *ibid.* correlazione del Canto dell' Antifona col Salmo 150.

Antifonario Cisterciense corretto per ordine di S. Bernardo, di qual Tuono venga giudicata l' Antifona *Nos qui vivimus* 198.

Arbitrio praticato dall' Autore della Musica sopra l' Antifona *Nos qui vivimus* 206.

Aria dell' Inno *Conditor alme syderum*, abbenchè secondo i principj della Musica moderna dimostri d' esser del Tuono di *C sol fa ut*; ella è però del Quarto Tuono 92.

Armonia Musicale, o Principio Armonico conosciuto in diverso aspetto dagli Antichi, e da' Moderni 92. è il mezzo primario per muovere gli affetti 16.

Artusi (P. D. Gio: Maria) vedi Principio Armonico.

Attacco fra due Parti sole, e la Terza Parte Contrappuntizza 18.

Autorità de' primi Maestri, che prevale alla Regola 154.

Autori che giudicarono l' Antifona *Nos qui vivimus* del Secondo Tuono 198. dell' Ottavo 199. del Settimo 200.

B

B quadro non usato dagli Antichi per levare il b molle, ma più tosto si servirono del π , perchè ciò facessero 7.

Benevoli (Orazio) eccellente Compositore a due, e più Cori 138.

B molle perchè alle volte usato nel Settimo, e Ottavo Tuono, abbenchè tali Tuoni siano di Terza maggiore 187. 194.

C

Cadenza nella Settima, o Seconda Corda del Tuono, come troppo irregolare deve evitarsi 26.

Cadenza Plagale in certe circostanze necessaria 42. usata nella Corda di E la mi fondamentale del Terzo Tuono, per

evitare il ♯, che necessariamente porta seco la Cadenza Ordinaria 53. 54.

Cadenze Regolari devono farsi nel Tenore 16. aliene dal Tuono, che si trovano alcuna volta nel Canto fermo, sono state sfugite da Maestri Compositori 11. Ordinarie, e Plagali loro differenza 18: 19. Avvertenze che deve avere il Compositore in praticarle, singolarmente nei Canoni alla Quinta, e alla Quarta del Tuono &c. 28. Modo di fuggirle praticato dagli Antichi 228. *seg.* praticato da' Moderni diversamente 230. *seg.*

Cancrizans, o *Retrograditur*, detto Enigmatico di una certa sorta di Canoni, che imitano i Granchi 209.

Canone, nome particolare di cui si è servito la Scuola Romana in luogo di Fuga legata 46. Canone, o Conseguenza per movimenti contrarij 46.

Canone alla Sesta per moto contrario quanto artificioso, altrettanto arduo 83. per moto contrario varie di lui Specie *ibid.* alcuni semplicemente Contrarij, altri Roversci 84. 85. 86.

Canon, la Risposta de' quali viene espressa con vocaboli particolari 9. all' Unissono, all' Ottava, alla Quinta, e alla Quarta devono osservare esattamente, e rigorosamente gl' Intervalli 63. alla Seconda, alla Terza, alla Sesta, alla Settima, e tutti quelli al Contrario osservano gl' Intervalli, che richiede il Tuono 64. sono di due sorta secondo il sentimento del P. Kircher 64. loro esercizio praticato da' Maestri per il corso di quasi tre Secoli, quanto vantaggio porti al Compositore 190. loro diverse Risposte richiedono particolari avvertimenti *ibid.* Arte dei Canoni quanto ricca 209. Enigmatici quali siano 209.

Cantilena in quanti modi possa variarsi 39.

Canto degl' Inni usato dalla Chiesa più festoso 47. alcuni Canti della Chiesa qual commozione eccitano nell' animo degli Uditori vii.

Canto fermo, Canto figurato, quant' Arte richieggasi nel Compositore per saperli unire 30. 31. non ammette alcun altro Accidente, che il b. a B fa b mi per evitare il Tritono *ibid.* Abusi quando cominciarono a introdarsi nel
Can-

Canto fermo *ibid.* Qualità, che richiegonfi in esso descritte da S. Bernardo, dal Card. Bona 31. 32. da Giovanni XXII. Papa, e da Guido Aretino 33. Canto fermo posto dal Compositore nella Parte grave del Basso, richiede l'aggiungervi nel fine del Componimento una Cadenza propria, e particolare del Basso 45. Varj modi di comporre sopra di questo Canto praticati da' Maestri dell' Arte 45. 119. venne a mancare il gusto, e l'uso al nascer della Musica Concertata v.

Chiesa, fine che ha avuto nell'introdurre il Canto vii.

Cifra (Antonio) suo detto per salvare due Quinte di seguito per moto retto 26.

Color nero, e rosso delle Figure diminuisse il loro valore 9.

Compositori di Musica, quanto sia necessario l'esser instruiti nel Canto fermo vii, nel Canto figurato, e nel Suono dell' Organo, così pure d'altri Strumenti xix.

Comporre a 3. Voci; modi praticati da' Maestri xxviii. *seg.* per comporre a otto Voci 134. 135.

Composizione deve incominciare cogli Accompagnamenti di Terza, e Quinta, non già di Terza, e Sesta, o di Quarta, e Sesta 176. 177. deve terminare in Ottava, Quinta, e Terza 192.

Composta, vedi Specie Composta, e Incomposta.

Conditor alme syderum di che Tuono sia 88.

Conseguenza, vocabolo di cui alcuni Maestri si sono servito in luogo di Fuga 46.

Consonanze perfette, deve cominciarfi con esse il Contrappunto xix.

Contrappunto Diminuito, chiamato Colorato, o Florido composto di Figure Consonanti di diverso valore xxv. differenza che passa fra l'uno, e l'altro *ibid.* in esso possano praticarsi anche le Dissonanze in due modi *ibid.* Contrappunto Semplice, o di Nota contro Nota deve esser composto di Figure d'ugual valore 204. Contrappunto doppio, 19. 20. di lui pregio, e sua definizione 33. Riducesi a cinque Specie 34. *seg.* quanto sia utile, e necessario l'uso de' Contrappunti doppi 37. Contrappunto *alla mente* qual sia 57. 58. Contrappunto

ad videndum qual sia 59. essere composto il Contrappunto principalmente del Genere Diatonico, e misto in qualche modo del Cromatico 30. Contrappunto a Voci pari qual sia 38. di due sorta 97.

Contraria contrariis curantur sorta di Canone 210.

Contrasto, che deve esser fra le Parti 16.

Corde Finali, e Confinali di ciascun Tuono di Canto fermo quali siano 201.

D

Diatonico Genere, unico adottato dalla Chiesa per lodare Iddio, sua natura, e preferenza al Genere Cromatico 30. Diesis non deve ammettersi nel Canto fermo, ma bensì nel Canto figurato 53.

Diminuzione degl' Intervalli in che consista xvi. xvii.

Dissonanza praticata di Salto dagli Antichi Maestri, fu poscia proibita 112.

Dissonanze non devono accompagnarsi con le Consonanze nelle quali devono risolversi, se non che in casi rari, e con alcune particolari condizioni 142. 143. possono praticarsi di grado, di passaggio, e alla sfuggita, ma non per Salto xxv. possono anche praticarsi con Legatura, o con la Sincopa xxvi. Quali condizioni richiede la Dissonanza con Legatura xxvii. Altro modo di praticar la Dissonanza *ibid.* a più di due Voci con qual' altro Intervallo possono accompagnarsi le Dissonanze xxviii.

E

Eccezioni usate a tempo, e luogo, sono il più bel pregio dell' Arte di comporre di Musica xxxii. Quali eccezioni, e quali licenze possono usarsi nel comporre sopra del Canto fermo 120.

Elementi di Contrappunto quanto necessari al Compositore di Musica xiii. Sono la Base, e il Fondamento dell' Arte xxxii.

Emiola minore, sorta di Tempo, che corrisponde alla nostra Tripola di Semiminime 4.

F

Falconio (Placido) metodo tenuto da esso nel comporre sopra il Canto fermo dell' Introito *Sancti tui Domine* 57.

Falso Bordone, sorta di Musica praticata nel XVI. Secolo 204.

Finali, vedi Corde Finali.

Fine di qualunque Composizione come praticato da' primi Maestri 159. 181.

Fogliani (Ludovico) vedi Principio Armonico.

Folengo (P. D. Teofilo) descrive il carattere delle quattro Parti cantanti della Musica 207.

Fuga, sua definizione 55. Si divide in Fuga Reale, del Tuono, e d' Imitazione *ibid.* Esempio di Fuga Reale 3. Fuga vedi Risposta. Deve ridursi a quella pastosità, e soavità, che richiede la Musica de' nostri tempi 159. Fuga del Terzo Tuono del Palestrina quanto pregevole 34. Fuga legata, vedi Canone. Fuga, la di cui Risposta diminuisce per metà il valore delle Figure della Proposta 6. Fuga per Moto contrario, varie di lei Specie 83. ciò che richiedesi per comporla 204. Alcune sono semplicemente Contrarie, altre Rovescie 84. 85. Fuga con tre Soggetti, qualità, che richiedesi ne' Soggetti 158.

G

Gaudet in Cælis, Antifona il di cui Canto fermo, e Contrappunto si rendono pregevoli per la sonorità della Melodia, e dell' Armonia 122. *seg.*

Glareano (Enrico) di lui opinione intorno l' Antifona *Nos qui vivimus* 202.

Gradi, o Intervalli dell' Ottava di qualunque Tuono sono stabili, nè possono mutarsi senza mutar il Tuono 102. *seg.*

H

Hæc dies Antifona solita cantarsi nella Solennità di Pasqua di qual Tuono sia 213. è verisimile, che sia stata trasportata verso l' acuto 215. può dichiararsi del Quarto Tuono trasportato 215. 216.

I

Imitazione, specie di Fuga, in quanti modi sia stata praticata.

ticata 60. Quanto sia utile al Compositore, abbenchè d' inferior condizione 61. è composta in parte di Figure, in parte di Sillabe, e in parte d' Intervalli 18. Imitazione artificiosa, e naturale 5.

Impostura di alcuni Compositori, che compongono a più di quattro Voci 139.

Incomposta vedi Specie Composta.

In exitu Israel, Intonazione di questo Salmo di qual Tuono sia, vedi Antifona *Nos qui vivimus*.

Inni, le parole de' quali sono quelle usate dalla Chiesa prima della correzione fatta dal Sommo Pontefice Urbano VIII. 5. Inno del primo Tuono trasportato alla Quarta sopra *ibid*. Inno del Vespro di più Martiri, di lui pregi singolari 47. *seg.*

Intervalli si deono prendere sempre al di sopra, e paragonarli alla Fondamentale, che è la più grave, e la Bale xiv. 25. i Maggiori vogliono ascendere, e i Minori discendere 110. Intervalli dell' Ottava d' ogni Tuono, vedi Gradi. In che consistano gl' Intervalli xiv. Intervalli de' nostri Organi, e Clavicembali, fuori dell' Ottava, sono tutti imperfetti xii. si dividono in Semplici, in Composti, o Duplicati, e in Triplicati xiv. xv. si dividono in Maggiori, e in Minori xv. in Consonanti, e in Dissonanti; in Consonanti Perfetti, e Imperfetti xv. xvi. i Minori in Diminuiti, o Mancanti, i Maggiori in Alterati xvi. come si convertono i Mancanti, e gli Alterati xvi. xvii. Maggiori, e Minori loro proprietà xx.

Intonazioni del Settimo Tuono, e del Salmo *In exitu Israel*, scritta nella Proprietà di B quadro acuta, quanta somiglianza abbiano fra di loro 200. dall' Ottavo Tuono, che sul principio passa alla Quarta del Tuono 194.

Introiti, modo di comporre sopra il loro Canto fermo 57. stampati per comodo de' Cantori non capaci del Contrappunto alla mente *ibid*.

L

Legature doppie, come debbano praticarsi xxviii. nella Parte del

del Basso per lo più accompagnate, in luogo di Seconda, Quarta, e Sesta, da Seconda, e Quinta, e perchè 11. Legge di Natura deve prevalere alle leggi dell' Arte 110. Liberati (Antimo) di lui dottrina nel praticare due Unissoni, due Ottave, e due Quinte per moto retto 68. Licenze, vedi Eccezioni.

M

Magnificat Cantico, i di cui Versetti venivano estesi in lungo 22. Composto da' Maestri di Stile sublime 212.

Mattei (Sig. Xaverio) di lui opinione intorno al Canto degli Ebrei rifiutata viii.

Merfenne (P. Marino) vedi Principio Armonico.

Mi contra del *Fa* vien proibito xxii. come incontrafi in due modi *ibid.*

Modulazione ci prescrive certe leggi 226. 227. Modulare alla Quarta del Tuono quanto necessario nel comporre sopra del Canto fermo, singolarmente del Terzo, e del Quarto Tuono 73. 74. alla Quinta, e alla Quarta devono aver luogo nel Contrappunto sopra del Canto fermo 93. 166.

Morales (Cristoforo) assieme col Palestrina, ambidue tengon metodo diverso nel comporre sopra del Canto fermo 38. 51., perchè il Morales abbia cominciato il Terzo Tuono in A la mi re 63. Canone da esso composto con qualche licenza, e perchè 63. 64.

Movimento vario delle Parti serve di grande ornamento allo Stile sublime 221. 222.

Moto, o Movimento mezzo secondario per muover gli affetti nella Musica 16.

Musica, qual sia il di lei fine vi. de' nostri tempi poco adattata per lodar' Iddio vii. moderna ha i suoi Principi dalla Musica antica xxxii. Ecclesiastica quanto abbondante di diversità di Stili xiii. xiv. tal abbondanza richiede maggior possesso degli Elementi, e delle Regole *ibid.*

Mutazione di Tuono richiede la mutazione de' Gradi, e Intervalli corrispondenti 110.

N

Nona, Diffonanza, che deve esser considerata a parte xxvii. la legatura di Nona richiede l'accompagnamento della Decima, o della Terza xxviii.

Nota cambiata qual sia 20. Nota ferma in una Parte superiore al Basso porta seco varj accompagnamenti 38.

Note che danno la volta devono esser Consonanti xxvi.

O

Organisti de' tempi andati terminavano le Composizioni di Terza minore sempre con Terza maggiore 14. quanto è necessario, che siano instruiti nel Canto fermo, dovendo servire alla Chiesa vii. avevano per Regola di accompagnare con Quinta tutte le Note del Basso, eccettuate quelle, che ascendevano un Semituono, le quali accompagnavano con Sesta 225. 226, che nell'accompagnare non tengono le mani una a levante, e l'altra a ponente xxii.

Organo, quanta difficoltà porti nel comporre sopra del Canto fermo, che incomincia in alcuna Corda diversa dalla Fondamentale del Tuono 70. 71.

Ottava, Consonanza nella quale praticavano di terminare le Composizioni più tosto che nell'Unissono 42. due Ottave di seguito proibite xx. come possano praticarsi 68. 69.

Ottavo Tuono, di lui qualità 163.

P

da Palestrina (Gio: Pier-Luigi) quanto abbia purgata, e condotta alla perfezione l'Arte del Contrappunto 51. 52. diverso metodo tenuto da esso alcuna volta nel comporre sopra del Canto fermo 51. alcune licenze da esso prese nel comporre il Canone alla Quinta, e all'Ottava 86. 87. Parole mal proferite, vedi Vocali.

Parti estreme della Composizione, che sono il Soprano, e il Basso, devono essere distinte sopra le altre, perchè si rendono più sensibili 16. loro cambiamento vicendevolmente praticato quanto lodevole in alcune circostanze 44. Parti di mezzo meno sensibili, perciò in esse possono praticarsi la.

alcune licenze xx. Nello Stile a Cappella richiedesi, che siano unite 217., che formino ciascuna una naturale, facile, e grata Melodia 218., che vengano qualche volta a innestarsi fra di loro *ibid.*, che non siano molto distanti l'una dall'altra, e che stieno dentro i limiti del Tuono xxiii. eccezioni di questa Regola *ibid.* Parte Fondamentale del Basso procede per lo più per Salti di Quinta, e di Quarta; al contrario delle altre Parti superiori, che devono procedere per lo più di grado 207. Parti del Contrappunto, loro particolar carattere descritto dal P. D. Teofilo Folengo *ibid.*

Passaggio sopra le Vocali V. I. O. oggigiorno proibito, abbenchè praticato dagli Antichi 121. Passaggi delle Consonanze, loro Regole da' Maestri assegnate in molto Numero xx.

Passaggio di una Consonanza, ad una Consonanza perfetta deve farsi per *Moto contrario* xxiii. può praticarsi ancora per *Moto Obliquo* xxiv.

Pausare le Parti quanto sia necessario, e prudente, singolarmente quanto è maggiore il numero delle Parti della Composizione 27. 62. deve farsi in tal modo, che dimostrasse esser terminato il senso del Canto 185. avvertenza, che deve averfi nella Nota ultima avanti la pausa *ibid.*

Porta (P. Costanzo Minor Conventuale) Soggetto da esso proposto esprime il senso delle Parole 164. 165. quanto fosse eccellente nel comporre sopra del Canto fermo *ibid.*

Primo Tuono di lui qualità 2.

Principio Armonico dimostrato sotto diverso aspetto ne' tempi passati dal Rami, dal Fogliani, dal Zarlino, dal P. Artusi, e a' tempi nostri dal P. Merfenne, da Mons. Sauveur, da Mons. Rameau, dal Tartini, e da altri 92. 93.

Proprietà del Canto, quanto necessarie nel comporre le Fughe 75. seg. particolarmente le Fughe Reali *ibid.* poco, o nulla curate nelle Fughe d'Imitazione, eccettuatene la Risposta di Sillabe 83. Proprietà alcuna volta trasportata per conservare la Realtà della Risposta in alcuna Fuga 179. 180. Proprietà mutate, o trasportate, che inco-

transi in varie Cantilene Ecclesiastiche 196. 197. 214.

Q

Quarta in legatura accompagnata nell' istesso tempo dalla Terza, come possa praticarsi 142. viene denominata Dissonanza per esser accompagnata dalla Quinta *ibid.* riconosciuta da Teorici, da Pratici, da Greci, da Latini, e da nostri primi Maestri per Consonanza perfetta 172. 173., perchè da Pratici dichiarata Dissonanza 172. *seg.* di lei Natura 175. 176. praticata in varj modi dal Palestrina 177. 178. risolta in Quinta falsa secondo il Zarlino xxviii. Quarta Nuda, e verso il grave praticata dal Palestrina 186. di sua natura deve esser collocata verso l' acuto *ibid.* Legatura di Quarta si accompagna con la Quinta xxviii.

Quarto Tuono, di lui qualità 67. qualità particolari, che contiene il di lui Canto fermo, e quanta riflessione debba avere il Compositore nel Contrappuntizzare sopra di esso 73.

Quinte per moto contrario di seguito non sono proibite 10. per *Moto Retto* come possono scusarsi 25. 26. salvate da una sola Semiminima 68. due Quinte, due Ottave, due Unissoni di seguito, come possano salvarsi 68. 69. Quinta, e Quarta, ambedue Consonanze perfette loro differenza dalla Quinta falsa, o mancante, e dalla Quarta alterata, o maggiore 107. Due Quinte di seguito, una Consonante, l'altra falsa, cioè Dissonante, non sono proibite 121. Quinta, e Ottava in alcune circostanze praticate come Dissonanze 174. 175. Quinta falsa si accompagna con la Terza, e con la Sesta xxviii.

Quinto Tuono, di lui qualità 94. assieme col suo Plagale Sesto Tuono, sopra degli altri sono coerenti al Canto fermo 100. *seg.*

Qui post me venturus est, ante me factus est: sorta di Canone 209.

R

Rameau (Monsieur) vedi Principio Armonico. Sua poca stima del Contrappunto sopra del Canto fermo v.

Rami (Bartolomeo) vedi Principio Armonico.

Reginone Autore del IX. Secolo, sua opinione intorno all' Antifona *Nos qui vivimus* di qual Tuono sia 198.

Re-

Regole di Contrappunto, non consiste la perfezione nell'osservanza rigorosa, e scrupolosa delle Regole xxxii. quanto necessarie al Compositore di Musica xiii. sono la Base, e il Fondamento dell'Arte xxxi.

Relazioni, che si devono schivare xxi. Eccezioni di questa Regola *ibid.*

Retrograditur, vedi *Cancrizans*.

Ricieri (Antonio) singolar artificio da esso usato nel comporre sopra del Canto fermo del Primo Tuono 71. 72.

Risposta, e Proposta della Fuga alle volte praticata in qualsiasi Corda del Tuono 3. varie Specie di Risposta quanto necessarie al Compositore 203. 204. Risposte Reali corrispondenti al Canto fermo 7. Risposte Reali, che escono fuori de' limiti dell'Ottava del Tuono, più praticate dagli Antichi, che la Risposta del Tuono 8. oltre le Risposte all'Unifono, all'Ottava, alla Quinta, alla Quarta del Tuono, possono praticarsi anche le Risposte alla Seconda, Terza, Sesta, e Settima, ovvero con li loro Rovesci 5. 95. ragioni perchè possono praticarsi tali Risposte 96. Risposta alla Settima del Tuono, perchè praticata 12. Licenza, o Artificio praticato nelle Risposte della Fuga 30. Risposte, le di cui Figure crescono, o calano la metà, o il Terzo &c. del valore della Proposta 6. Risposta alla Quarta del Tuono, perchè praticata 79. Risposta per moto contrario, in alcuna circostanza necessaria 203.

Rovescio, e Contrario in che differiscono fra di loro 84. *seg.* Accompagnamento di Seconda, Quarta, o Sesta, fu praticato dagli Antichi con Seconda, e Quinta, che è un Rovescio di vera Cadenza 11. Rovesci d'Armonia con quanta cautela debbano praticarsi 98. 99. Rovesciamento degl'Intervalli qual'effetto produca 167. Rovesciare la Fuga in che consista, e in quanti modi possa praticarsi 144. 145.

S

Salmi spezzati di quante sorta fossero, e come praticati dagli Antichi 15. Salmi a 8. Voci in diversi modi composti 134. 135.

Salti proibiti xx.

Sauveur (Monsieur) vedi Principio Armonico.

Scala discendente del Tuono di Terza minore, come debba praticarsi 168. mutazioni che richiedono la Sesta, e la Settima 169. Scala del Tuono di Terza maggiore roversciata ci dimostra il Tuono di Terza minore 168.

Seconda Diffonanza, come deve esser considerata a parte xxvii. Legatura di Seconda si accompagna con la Quarta, o con la Quinta; o pure con la Quarta alterata, o sia maggiore xxviii.

Secondo Tuono, di lui qualità 17.

Sesto Tuono, di lui qualità 115.

Settima si accompagna con la Terza xxviii.

Settimo Tuono, di lui qualità 141. Intonazioni del di lui Salmo loro varietà secondo la diversità de' Riti 150. 152. 153. dopo l'Intonazione Festiva del primo Versetto, come debbano ripigliarsi i seguenti Versetti 153.

Sincopa, o Nota di contrattempo quale uso abbia nel Contrappunto 16. Sincopa nella quale può praticarsi la Diffonanza xxvi. in che consista la Sincopa *ibid.* Sincope doppie come debbono praticarsi xxviii.

Smorfie, grazie, e vezzi, quanto improprii nel Canto fermo vii.

Soggetto di Fuga, molte licenze permette per conservare la Realtà della Risposta 27. preso dal Canto fermo, in quanti modi venne da' Maestri praticato 119. *seg.* alcune licenze da' Maestri praticate 120. si servirono d'un istesso Soggetto per comporvi sopra il Contrappunto delle Messe in varj modi 129. Soggetto di Fuga, che si uniforma al senso delle parole 164.

Soprano fra le Parti del Canto, per essere la Parte più acuta, si rende più sensibile agli Uditori 5.

Specie Composta, e Incomposta quale sia 214.

Stili nella Musica sono di tre sorta a imitazione dell'Arte Oratoria, *Stile sublime*, *Stile medio*, e *Stile infimo* 205. ogni uno di questi Stili può esser perfetto nel suo genere *ibid.* *Stile misto* 206. *Stile sublime* a Cappella, e su

1 Canto fermo in che consista 217. qualità delle quali vien composto *ibid.*

T

Tartini (Giuseppe), vedi Principio Armonico.

Temperamento, varie di lui Specie xi.

Tempo tagliato, qual' effetto produca nella Musica 116. *seg.*

Tenore, Parte, che deve sostenere il Tuono, e conseguentemente il Canto fermo 5. 14. 16. deve contenersi entro i limiti del Tuono 196.

Terza deve farsi sempre maggiore nella Cadenza finale, abbenchè la Composizione sia di Terza minore 24. 23. 39.

Terzo Tuono, di lui qualità 43. paragonato col Tuono di *E la mi* Terza minore 111.

Tripola, sorta di Tempo, che si rende dilettevole, e festoso praticato dal Palestrina 125.

Tuoni del Canto fermo, serie delle Voci di ognuno di loro 106. del Canto fermo, e del Canto figurato, qual differenza passi fra di loro 104. *seg.* quanta destrezza richieggasi nell'unirli in Contrappunto 112. Tuono Misto, o Irregolare qual sia 196. *seg.* Tuono Plagale, e Imperfetto qual sia 197. Tuono di Terza maggiore, di lui Scala, o sia Serie degl' Intervalli dell' Ottava 101. di Terza maggiore, e di Terza minore, ognuno di essi conduce seco gli altri Intervalli componenti l' Ottava 107. Tuono di Terza minore di lui Scala, o Serie degl' Intervalli dell' Ottava ascendenti diversi de' discendenti 109. richiede la Sesta corrispondente alla Terza *ibid. Et* 154. 168. Tuono di Terza minore rilevasi dal Roversciamento della Scala del Tuono di Terza maggiore 168. Tuoni Autentici, e Plagali, Corda aggiunta a ciascuno, oltre quelle dell' Ottava 197.

V

Union delle Parti, che richiedesi nello Stile a Cappella 217.

Unissono come deve usarsi 28. 29. due di seguito proibiti xx. come possono in qualche circostanza praticarsi 68. 69.

Vocali V. I. O. sopra delle quali praticavano i passaggi
gli

gli Antichi, oggi giorno vengono proibiti 121.
 Vocali lunghe proferite brevi, e le brevi proferite lunghe,
 difetto ne' Compositori, e ne' Cantanti, non solo An-
 tichi, ma ancora Moderni 121.
 Willaert (Adriano) Maestro del Zarlino, e del P. Porta
 165. lodato dal Zarlino 212.

Z
 Zarlino (Gioseffo), vedi Principio Armonico, di lui opi-
 nione intorno l'Antifona *Nos qui vivimus* 202.



257

FR. ALOYSIUS MARIA
MARZONI
DE VICOMERCATO

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

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

Dat. Romæ in Conventu SS. XII. Apostolorum die 19. Mar-
tii 1773.

Fr. Aloysius Maria Marzoni Minister Generalis Ordinis.

L. ✠ S.

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

Vidit

Vidit D. Aurelius Castanea Clericus Regularis S. Paulli, &
in Ecclesia Metropolitana Bononiæ Pœnitentiarius pro
Eminentissimo, ac Reverendissimo Domino D. VIN-
CENTIO Cardinali MALVETIO Bononiæ Ar-
chiepiscopo, & S. R. I. Principe.

Die 14. Octobris 1773.

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

Jussu Rm̃i P. Magistri Petri Paulli Salvatori Inquisit. Gene-
ralis S. O. Bononiæ legi Librum hoc titulo prænotatum
Esemplare di Contrappunto. In eo nihil omnino offendi;
quod Catholicæ Religioni, & bonis moribus adversetur; im-
mo, quantum quidem judicio assequi possum, omnibus Mu-
sices Professoribus ita profuturum credo, ut minime dubitem
nihil esse utilius ab ipsis expetendum. Quam ob causam
plane dignum censeo; qui typis mandetur.

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

Errori.

Fag.

Lin.

- xi. Annot. (5) 3. dies in
 xxxi. 4. essendo questa
 11. Annot. (1) 3. di accompagnare
 12. Annot. (1) 1. Versetto del Canto
 19. Annot. 6. Beata Vergine
 24. IV. Esempio Estratto dal Magnificat tertii Toni
 45. Conseguente, e risposta del Basso
 46. Annot. 2. P. Cap. 66.
 50. Annot. 12. ode questa

55. primo Contralto

56. Annot. 5. De re mi fa sol mi
 73. Annot. (*) E, F, G, a, B, c, d, e;

74. Annot.

14.

77. Annot. Soprano 1. Casella

103. secondo Tenore

107. Annot.

44.

109. Annot.

Fondamentale 1. min.

127. Tenore 1. Casella

134. Annot. 4. raddoppiate al Compositore
 135. Annot. 1. superati
 2. chiamato a Coro spezzato nell'altra,
 136. Annot. 14. veruna perfezione

141. tra la prima, e la seconda linea aggiungasi

163. 11. G. a B. c. (2)
 12. Le Cadenze nelle quali

172. Soprano 6. Casella

173. primo Tenore

Correzioni.

- dies in
 essendo queste
 accompagnarle
 Versetto del Canto
 Messa della Beata Vergine
 Estratto dal Magnificat secundi Toni
 Conseguente, e risposta al Basso
 P. 3. Cap. 66.
 onde questa

- De re fa mi fa sol mi fa
 B, C, D, E, F, G, a, B;

Fondamentale 1. mag.

- raddoppiate dal Compositore
 separati
 chiamati a Coro spezzato; nell'altra
 veruna eccezione

La Corda finale del quale è

G sol re ut grave

G. a. B. c. d. (2)
 Le Corde nelle quali

(*)

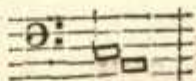
(*)

Errori.

Pag.

Lin.

176. Basso



199.

Annot.

18. verso il grave

1. Immenfur. Vatic.

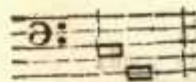
106.

8. Primo Tuono della Storia

108. Basso



Correzioni.



verso l'acuto
Immenfur. Cod. Vatic.
Primo Tomo della Storia

