

IL  
COMPENDIO  
DELLA MUSICA

NEL QUALE BREVEMENTE SI TRATTA  
Dell'Arte del Contrapunto,

DIVISO IN QUATRO LIBRI.  
DEL R. M. ORATIO TIGRINI  
*Canonico Aretino.*

Nouamente composto, & dato in luce.  
CON PRIVILEGGIO.



IN VENETIA, M D LXXXVIII.

---

Appresso Ricciardo Amadino.



# AL MOLTO REVERENDO

M. GIOSEFFO ZARLINO DA CHIOGGIA,

Musico Excellentiss. & Digniss. Maestro di Cappella  
Della Serenissima Signoria di Venetia,  
Signor mio sempre osservandiss.



O reputo degni veramente di molta lode quelli, che desiderando con virtuosi mezzi farsi tra gli huomini immortali, hanno dedicato l'opere loro a Principi, & a gran Personaggi; Si come fece Vitruuio dedicando il suo volume d'Architettura a Ottauiano Augusto; Valerio Massimo i libri de i detti, & fatti notabili de gli Antichi a Tiberio Cesare: & Plinio la sua Naturale Historia a Tito Vespasiano; Ma di molto maggiore assai, a mio giudicio, sono quelli, che stimando molto più i beni della virtù, che quelli della fortuna, la quale il piu delle volte da i Regni a chi non li merita, & gli toglie a chi n'è degno, dedicano le loro a persone intelligenti, & virtuose, sopra le quali ella non ha giuridittione alcuna; si come fece Marco Varone grauissimo Autore della lingua Latina, il quale dedicò l'opera sua a Marco Tullio Cicerone, Padre, & capo della Romana eloquenza. Per tale rispetto dunque mando, do, dono, & dedico hora io questo mio picciolo libretto a V.S. Molto R. & Excellentiss. Padre, & capo, all'età nostra della Musica; Et lodedito ancora, per essere egli a guisa di vna picciola ghirlandetta di variati fiori intessuta: dei quali hauendone io quasi la maggior parte raccolta nell'amenissimo, & fertilissimo suo giardino, & desiderando a preghi di molti Amici darlo in luce, ho giudicato, per l'una, & l'altra causa ad altri non conuenirsi piu, che a lei; dalla quale hauendo egli l'origine, & portando scolpito in fronte il chiarissimo suo Nome, senza dubbio alcuno serà di molto maggiore autorità, & gratia appresso quelli, che desiderano sapere quelle cose, che fanno di mestiero a volere imparare l'Arte del Contrapunto. Piacciale dunque gradire la sua venuta, & riceuerelui come cosa sua, & me conseruare nella sua buona gratia, nella quale quanto posso il piu mi raccomando pregandole da Dio ogni felicità.

Beet. lib. 2. de  
de confolet  
philof.  
valerio mafs.  
libl 5. c. 3.

D'Arezo il dì primo di Febraro M D LXXXVIII.

D. V. S. M. Reuerenda, & Excellentiss.

Affettionariss. Seruitore

Oratio Tigrini.

# AL MOLTO REVERENDO

M. O R A T I O T I G R I N I,  
dignissimo Canonico Aretino  
S.S. offeruandis.

G I O S E F F O Z A R L I N O S.



ER la vaga Ghirlanda devarij, & odoriferi fiori dalla dotta mano D. V. S. contesta, & à me donata, & dedicata; atto veramente cortese; non sò ritrouar parole, conuenenoli di poternele render gratia; ma per questo non restarò di dire, che s'io mi riputassi degno di quelle lodi, che la sua bontà m'attribuisce; osarei dire; non essendo cosa di poco momento, l'esser lodato da lodata persona; che s'alcun vorrà di cotal Ghirlanda ornarsi le tempie, potrà esser certo, di poter esser pareggiato à qual si voglia, c'haurà cinto il capo di corona di Lauro; & questo basti.

---

te

DE L'ECCELL. M. LODOVICO PANZANI.



*Vandopassò per le Celesti sfere  
Tigrin, la bella e pura  
Vost' alma apprese il moto e la misura  
De l'harmonia del Cielo:  
Ond' hoggi n' insegnate  
Come possiam, cantando, far le fere  
Benigne e mansuete al caldo al gielo:  
E mentre voi cantate,  
A i vostri dolci accenti,  
In Mar s'acquetan l'onde in Aria i uenti.*

DEL MEDESIMO.



*HI l'harmonia Celeste  
Cantando imitar vuole,  
E cantando indolcir mill' alme meste;  
Legga. & offerui quanto  
In si preggiati inchiostri,*

Ha

*Ma scritto ai giorni nostri,  
Questo spirto gentil, che mentre il Sole  
Splenderà in Ciel; terrà la gloria, e'l vanto  
A tutti gli altri, e solo  
Con grido eterno andrà pel mondo a volo.*

---

DI M. LVCA GVADAGNOLI.



*Q*uesti sacriati Cigni  
Che l'arenoso lido  
Fan d'Adria risonar con dolci accenti;  
Imparando da voi com' i concerti  
Formar possin migliori  
Già si preparan con un chiaro grido;  
Per non vi torre i meritati honori,  
Portan TIGRIN la vostra fama e'l nome  
De la dal Mar, che fu i flutti sanguigni;  
Acciò mentre le chiome  
Spiegherà Febo, in terra  
Viuin, facendo à Morte illustre guerra.

DEL MEDESIMO.



*S*e non fosse empio il dire  
TIGRIN, che possi un alma  
Ir d'una in altra salma;  
Direi certo, che quella  
Di Pitagora in voi si fosse involta;  
Per far vn'altra volta  
A l'egro Mondo udire  
Un' Armonia tanto piu grata e bella,  
Quant è piu de l'antica la nouella.

AL MAG. ET R. SIGNOR ORATIO TIGRINI  
Nell'Opera sua Musicale.



*Ascin gl'Orsi li sdegni, e i fier Leoni  
L'alta superbia lor pongano, homai  
Cada al Lupo la rabbia, e i duri guai  
Quiui habbian fine, e al deuorar perdoni.  
Scaccin l'ombre nocenti (horridi doni)  
Le selue opache, & a i fulgenti rai*

*Cedan il Cal consefo, & hoggi mai  
Siano ricetto di concertanti, e suoni.*

*Poi che nouella Tigre all'armonia  
S'è resa humile; e leggi e note impone  
A chi per tal camin ratto s'inuia.*

*Taccian que' primi: e nell'oblio si stia  
D'Orfeo la Cettra, e'l cantar d'Amsfone,  
Che sol mostra il TIGRIN l'arte, e la via.*

Paolo Bozi.

---

AL R. M. ORATIO TIGRINI.



*Nouo Legislator, cui l'alte menti,  
Che tra l'iusfimo cerchio e'l piu sublime,  
Fan quel concerto, ch'in ciò ch'è s'imprime,  
Scortati son al bel camin che tenti.  
Cadde Thebe, Corinto, Athene, e spenti  
Son que' Trionfi delle leggi prime:*

*Tu rintuzzati le voraci lime  
Del tempo ingordo, onta simil non senti.*

*E se Cerbero, e Pluto all'armonia  
Esse el ritorno alla bell' Euridice:*

*Dirò, che'l buio Regno fie distrutto.*

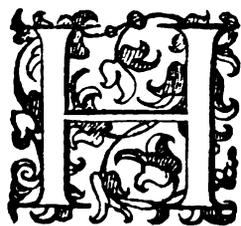
*Poiche al TIGRIN, con jaggia maestria*

*Mofci in Orfei ridur hoggi sol lice.*

*ORATIO sol contra l'inferno tutto.*

Ces: Accelli.

# A I LETTORI.



Auendo io deliberato Lettori miei humanissimi, raccorre insieme tutte quelle cose, lequali ho giudicato essere piu vtili, & necessarie all'Arte del Contrapunto, che apresso molti scrittori tanto diffuse, & sparse si trouano, che maleageuolmente comprendere si possono, mi è parso à proposito, tra tutte quelle che da i piu nobili, & eccellenti Autori sono state dette, farne una scelta, &

con quella breuità maggiore, che sia possibile ridurle insieme, acciò che quelli, che desiderano imparare tal'Arte, meno s'affatichino in andarle hora in questo, hora in quello Autore ricercando. Non è già stata mia intentione di volere ogni cosa abbracciare: perche chi potrebbe mai in si piccolo fascio stringere quello, che nel tempo adietro da tanti Scrittori è stato detto? ò chi sarebbe mai tanto profontuoso, & fuori di se, che si promettesse in cosi piccolo volume scriuerle à pieno, con quello stile copioso, & elegante di tanti Eccellenti scrittori, ò quelli di diligenza, & di leggiadria auanzare? Acciò dunque à quelli, che desiderano vedere, & intendere più a pieno le matterie, che in esso si trattano sia piu facile il ritrouarle ne i copiosi, & dotti loro volumi, potrà ciascuno guardando in margine ricorrere in vn subito a quelli, che di mano in mano seranno annotati. Et perche il piu delle volte solo si accèna il Nome di ciascuno, acciò che questo nō ui appor- ti difficultà alcuna, de uete sapere, che quando in margine trouarete scritto

Agost.	vuol dire	S. Agostino dottore di Santa Chiesa.
Aristot.		Aritotele.
Auer.		Auerroe.
Aristofs.		Aristosseno.
Alb. mag.		Alberto Magno.
Andr. Alc.		Andrea Alciato.
Bernar.		Santo Bèrnardo
Boet.		Santo Scuerino Boetio.
Berno Abb.		Berno Abbate.
Conc. Trid.		Concilio Tridentino:
Cic.		M. T. Cicerone.
Diod. Sic.		Diodoro Siculo.
Duc. d' Atri.		Il signor Andrea Matteo d'Acqua uiua.
Franch.		Franchino.
Fab. stapul.		Il Fabro stapulense:
Fior. Ang.		Il Fior Angelico.
S. Greg.		Santo Gregorio:
Gui. Are.		Guidone Monacho Aretino.

Gios. Zarl.  
Greg. Rha.  
Georg. Valla  
Gen.  
Gio: Cartuf.  
Gio: Tint.  
Gio: Spat.  
Gul. Duran.  
Gio: Ottob.  
Gale.  
Lattan. fir.  
Luig. Dent.  
March. Pad.  
Macrobian.  
Marg. Filof.  
Merl.  
Nic. Bur. Parm.  
D. Nic. Vicent.  
Ottom. Lufc. Arg.  
Orat.  
Papa Gio:  
Piet. Aron fior.  
Piet. Comest.  
Piet. Canunt.  
Plin.  
Prife.  
Quint.  
Sui.  
Stef. Van.  
Tolome.  
Thom.  
Vinc. Lufit.  
Val. Maff:  
Virg.

**M. Gioseffo Zarlino**  
Gregorio Rha:  
Georgio Valla Piacentino,  
Il Genesi della Sacra Bibia:  
Giouanni Cartufiense.  
Giouanni Tintoris:  
Giouanni Spataro Bolognese  
Guglielmo Durando lo speculatore:  
Giouanni Ottobi Carmelitano:  
Galeno  
Lattantio firmiano  
Luigi Dentice Napolitano  
Marchetto Padouano  
Macrobio:  
Margarita filosofica:  
Merlino Poeta Mantouano.  
Nicolao Burtio Parmigiano.  
Don Pre Nicola Vicentino.  
Ottomaro Lufcinio Argentino.  
Oratio Poeta Venusino.  
Papa Giouanni XX.  
Pietro Aron Fiorentino.  
Pietro Comestore  
Pietro Canuntio Potentino.  
Plinio  
Prisciano.  
Quintiliano.  
Suida Historico.  
Stefano Vaneo.  
Tolomeo  
S. Thomaso Dottore Angelico.  
Vincentio Lufitano.  
Valerio Massimo.  
Virgilio Poeta Mantouano.

Tauola

# T A V O L A

## DI TUTTE LE MATERIE

PRINCIPALI, CHE SONO  
contenute nell'Opera.



Nel Primo Libro si contiene.

<b>I</b>	L Proemio	facciata	8
	Che cosa sia Contrapunto, & perche sia cosi detto. Cap. 1		2
	Harmonia, quello che sia, & di quanti forti. cap. 2		2
	Del Suono cap. 3		3
	Che differenza sia tra'l suono, & la voce. cap. 4		3
	Della Consonanza, & dissonanza. cap. 5		3
	Di quante forti sia il Contrapunto. cap. 6		3
	De gli Elementi, che compongono il Contrapunto. cap. 7		4
	Diuisione delle sopradette voci. cap. 8		5
	Quali Consonanze siano perfette, & quali imperfette. cap. 9		5
	Dell'Unisono. cap. 10		6
	Del Tuono. cap. 11		6
	Del semituono maggiore. cap. 12		7
	Del semituono minore. cap. 13		7
	Nuoua diuisione della Diapason fatta secondo la natura del numero harmonico, & collocata tra le chorde C. D. E. F. G. a. b. & c. cap. 14		8
	Della Diapason, ouero Ottaua. cap. 15		10
	Della Diapente, ouero Quinta. cap. 16		12
	Della Diatessaron, ouero Quarta. cap. 17		14
	Delle Consonanze imperfette maggiori, & minori, & prima del Ditono, ouero Terza maggiore. cap. 18		16
	Del Semiditono, ouero Terza minore. cap. 19		17
	Dello Essachordo maggiore, ouero Sesta maggiore. cap. 20		17
	Dello Essachordo minore, ouero Sesta minore. cap. 21		18
	Della Diapente col Ditono, ouero Settima maggiore. cap. 22		19
	Della Diapente col Semiditono, ouero Settima minore. cap. 23		20
	Che le Consonanze mescolate con le Dissonanze fanno l'Harmonia piu diletteuole, & piu grata all'udito. cap. 24		21
	Per qual cagione l'Autore habbia seguito solo la opinione di M. Gioseffo Zarlino intorno alle Proportioni delle consonanze. cap. 25		21

Nel

T A V O L A.  
Nel Secondo Libro si narra.

<i>Che le compositioni s'incomincino per consonanza perfetta.</i>	Cap. 1.	23
<i>Che non si denno porre due consonanze perfette del medesimo genere l'una dopo l'altra, che insieme ascendino, o discendino senza mezo alcuno.</i>	cap. 2.	24
<i>Che tra due consonanze perfette del medesimo genere si ponga vna imperfetta.</i>	cap. 3.	25
<i>Che due, ò piu consonanze perfette d'ffimili, vna dopo l'altra si possono fare.</i>	cap. 4.	26
<i>Che due consonanze perfette del medesimo genere, l'una dopo l'altra possono constituirsi.</i>	cap. 5.	26
<i>Che le parti procedano per mouimenti contrarij.</i>	cap. 6.	27
<i>Che da vna consonanza imperfetta si dee andare à vna imperfetta piu vicina.</i>	cap. 7.	29
<i>Che ogni cantilena finisca in consonanza perfetta.</i>	cap. 8.	31
<i>Il modo, che dee tenere ciascuno, che uoglia imparare a fare il contrapunto.</i>	cap. 9.	31
<i>Modo di fare il contrapunto diminuito.</i>	cap. 10.	32
<i>Modo che si dee tenere nelle compositioni di due voci.</i>	cap. 11.	35
<i>Per qual cagione non si sia trattato prima de i Modi, o Tuoni innanti alle sopradette Regole.</i>	cap. 12.	35
<i>Quello, che s'ha da fare innanti, che si dia principio alla compositione.</i>	cap. 13.	36
<i>Del principio della compositione.</i>	cap. 14.	37
<i>Modo, che si hà da tenere nel mezo della compositione.</i>	cap. 15.	38
<i>Del fine della compositione.</i>	cap. 6.	38
<i>Modo di comporre a tre uoci.</i>	cap. 17.	38
<i>Modo che s'ha da tenere nel comporre a quattro uoci.</i>	cap. 18.	40
<i>Modo di comporre a piu di quattro uoci.</i>	cap. 19.	42
<i>Modo che si dee tenere nello accommodare le parti della compositione.</i>	ca. 20.	43
<i>Descrittione di alcuni salti, che sono buoni, di alcuni cattiu, &amp; d'alcuni altri dubbij.</i>	cap. 21.	44
<i>Modo da fare, che tutti li salti cattini, che uanno all'Vnifono diuentino buoni.</i>	cap. 22.	50
<i>De i termini delle parti nelle compositioni.</i>	cap. 23.	50
<i>Modo che s'ha da tenere nel mettere le parole sotto le Note.</i>	cap. 24.	51
<i>Modo di riuedere le compositioni, &amp; emendarle da ogni sorte di errori.</i>	capitolo 25.	51

Nel Terzo Libro si ritroua.

*Che la scienza della Musica nella cognitione della ragione, è più chiara, & illustre dell'atto, & dell'opera.* Cap. 1

T A V O L A.

<i>Modo, o Tuono quello che sia.</i> cap. 2	56
<i>Che i modi sono dodici, &amp; sono diuisi in due parti, cio è Autenti, &amp; Plagali.</i> cap. 3	56
<i>Delle chorde finali.</i> cap. 4	58
<i>Delle sei chorde finali.</i> cap. 5	58
<i>De i Modi Perfetti, Imperfetti, Piu che perfetti Misti, &amp; conuisti.</i> cap. 6	59
<i>De i principj di tutti Modi.</i> cap. 7	60
<i>Della formatione, principj, cadenze, &amp; natura del primo Modo.</i> cap. 8	62
<i>Del Secondo modo</i> cap. 9	63
<i>Del Terzo modo.</i> cap. 10	63
<i>Del Quarto modo.</i> rap. 11	64
<i>Del Quinto modo.</i> cap. 12	65
<i>Del Sesto modo.</i> cap. 13	65
<i>Del Settimo modo.</i> cap. 14	66
<i>Dell'Ottauo modo.</i> cap. 15	66
<i>Del Nono modo.</i> cap. 16	67
<i>Del Decimo modo.</i> cap. 17	68
<i>Dell'Vndecimo modo.</i> cap. 18	68
<i>Del Duodecimo modo.</i> cap. 19	69
<i>Epilogo de i termini di tutti i Dodici Modi per le chorde regolari, &amp; irregular nella parte del Tenore.</i> cap. 20	69
<i>Della Cadenza; quello che ella sia; di quanti forti; &amp; in che modo s habbia a usare nelle compositioni.</i> cap. 21	71
<i>Delle cadenze terminate per Ottaua.</i> cap. 22	73
<i>Della Cadenza terminata per Quinta, o per terza, ouero per altra Consonanza.</i> cap. 23	74
<i>Delle Cadenze naturali, &amp; accidentali, che suggono la Cadenza.</i> cap. 22	75
<i>Che non si faccino le cadenze tutte di consonanti sincopate, o col punto; ne si ponga la Diapente superflua in luogo della vera.</i> cap. 25	78
<i>Delle Cadenze a 3. a 4. a 5. &amp; a 6. uoci.</i> cap. 26	79
<i>Che le cadenze si faccino regolatamente, &amp; secondo che'l Modo, o Tuono ricer- ca.</i> cap. 27	95
<i>Modo di conoscere qual si voglia compositione di che modo ella sia dalla Cadenza finale nella parte del Tenore.</i> cap. 28	95
<i>Modo di conoscere i modi dalla parte del Basso per la Cadenza finale nelle chorde re- golari.</i> cap. 29	96
<i>Modo di conoscere i Modi trasportati col mezo del b. dalla parte del Tenore.</i> cap. 30	97
<i>Modo di conoscere i Modi trasportati, col mezo del b. nella parte del Basso.</i> cap. 31	98
<i>Delli Dodici Modi nouamente posti in consideratione dall'Eccellentiss. M. Gioseffo Zarlino.</i> cap. 32	99

T A V O L A.  
Nel Quarto Libro si tratta

<i>Che l'Arte del Contrapunto tanto è più bella, &amp; di maggiore istima, quanto che è messa in uso più nobile. Cap. 1</i>	103
<i>Delle fughe, Conseguenze, ouero Reditte, &amp; prima delle fughe legate. cap. 2</i>	104
<i>Delle fughe sciolte. cap. 3</i>	105
<i>Delle fughe sciolte alla riuerscia. cap. 4</i>	107
<i>Della Imitatione cap. 5</i>	107
<i>Del Contrapunto doppio alla duodecima. cap. 6</i>	109
<i>Modo di comporre un canto, nel quale vna parte incominci nel fine, &amp; l'altra nel principio in un medesimo tempo. cap. 7</i>	111
<i>Modo di fare vna compositione, che si possa cantare a voce piena, &amp; a voce mutata. cap. 8</i>	112
<i>Modo di fare vna compositione a voce pari, laquale si possa cantare anchora a voce puerili. cap. 9</i>	113
<i>Modo di comporre sopra'l canto fermo. cap. 10</i>	114
<i>Modo di fare il contrapunto alla mente sopra'l canto fermo. cap. 11</i>	115
<i>Modo di fare le fughe sopra'l canto fermo. cap. 12</i>	116
<i>Modo di fugare quando la parte del canto fermo farà il mouimento separato di Terza. cap. 13</i>	120
<i>Modo di fugare quando la parte del canto fermo ascende, o discende per mouimento separato di Quarta. cap. 14</i>	121
<i>Modo di fugare, quando la parte del canto fermo procederà per mouimento separato di Quarta. cap. 15</i>	122
<i>Della Battuta. cap. 16</i>	123
<i>Che cosa sia sincopa, &amp; in che modo si facci nelle compositioni. cap. 17</i>	124
<i>Delle Pause. cap. 18</i>	125
<i>Delle legature delle Note. cap. 19</i>	126
<i>Della perfettione, e imperfettione delle Note. cap. 20</i>	127
<i>Del Modo, del Tempo, &amp; de la Prolatione, &amp; de i loro segni. cap. 21</i>	128
<i>Della Sesquialtera. cap. 22</i>	129
<i>Della Hemiolia maggiore, &amp; della minore. cap. 23</i>	130
<i>Modo di comporre la Musica sotto vary segni. cap. 24</i>	132
<i>Del Punto. cap. 25</i>	133

Fine della Tavola.



# LIBRO PRIMO DEL COMPENDIO

DELL'ARTE DEL CONTRAPUNTO

DEL R. M. ORATIO TIGRINI  
Canonico Aretino.



## PROEMIO.



Errano grandemente coloro, che sono di parere, che'l comporre della Musica non sia altro, che vna certa prattica; & che le Consonanze si misurino con l'vdito solamente; Percioche se bene pare, che tutto'l principio di questa Scienza consista nel senso dell'vdito: conciosia che, come dice Boetio, se non fusse l'vdito, in nessun modo si potria disputare delle voci; Nondimeno tutto il resto della perfezzione, & la forza della cognitione consiste nella ragione; la quale fondandosi nelle vere, & certe regole, non può in alcun modo errare; il che non auiene così de i sensi, non essendo data à tutti vna medesima forza d'intendere, nè ritrouandosi quella nell'huomo sempre eguale. Et per ciò Aristosseno accostandosi solo al senso, & negando la ragione, commesse molti errori: onde i Pitagorici prefero la via del mezzo: perche non diedero tutto'l giudicio alle orecchie; nè anco senza quelle furono da essi molte cose ritrouate. Per la qual cosa se bene le consonanze si misurano con l'vdito: con tutto ciò, di quali distanze siano tra loro differenti, questo non già all'orecchie, il giudicio delle quali è offuscato, ma alle regole, & alla ragione si permette; & così il Senso viene à essere, come seruo, & la ragione, come Padrona. Et se bene per essere questa Scienza l'vna delle matematiche, le quali tutte sono fondate nelle vere, & certe regole, & sono nel primo grado di certezza: sapendosi esse, tutti quelli, che ne fanno professione, le fanno à vn medesimo modo: tuttauia l'isperienza ci dimostra, che la copia de gli Scrittori non solo hà giouato co'l facilitare molte cose, che erano difficili, & oscure; ma anco col ritrouarne dell'altre, si come hà fatto l'Eccellentissimo M. Gioseffo Zarlino, dal quale è stata tal-

Boet. lib. 1. c. 9. & 10. c. 28. & lib. 3. ca. 1.

Boet. lib. 5. c. 1. & cap. 12. Aristot. libr. Metaph. sensus auditus potest facile falli, sicut & visus & Cōmētator in libris elenchorum inquit. Quod color, & forma non est perfectū iudiciū rei, nisi præcisè inuestigetur.

Compen.di Musica. A mente

Franch. Theo.  
lib. 2. c. 16. Itē  
errat Aristotē  
xenus: qm̄ nu  
meris simpli  
cibus interu  
alla notauit  
non aut̄ pro  
portionibus  
&c.

Cic. lib. 1. offi  
ciorū & Ari  
stot. lib. 2. To  
picorū, & lib.  
7. Metaphys.  
Pietro Aron  
Fior. Istit. har  
mō. lib. 3. c. 1.  
Nicol. Butt.  
Parm. lib. 2.  
cap. 1.

Franch. nella  
prat. lib. 3. c. 1.  
M. Giof. Zarl.  
Istit. harm. li.  
4. c. 8. dice ef  
tere stato Gio  
uan Damasc.

Vedi Lattantio  
firm. nel  
libr. de opif.  
Dei. cap. 16.  
Cic. nelle Tu  
scul. q̄st. nella  
prima q. con  
tro Aristotē  
Marchet  
to Pad. nel pri  
mo Trattat.  
Quid est har.  
Boet. li. 5. c. 1.  
Franchino in  
Theor. lib. 3.  
c. 10. in fine, &  
M. Giof. Zarl.  
Istit. har. li. 2.  
capit. 10. & il  
Duc. d'Auti.  
Harmon. est  
concinritas  
quāda uocū  
sō similitum  
&c.

mente facilitata la strada à quelli, che della Sciēza della Musica si diletmano, che oltrel'hauere ritrouato molte cose di nuouo, non ci è quasi rimaso cosa alcuna, quantunque oscura, & difficile, che, mercè di lui, non sia hor mai chiarissima, & facilissima. Ma perche il più delle volte auiene, che alcuni, per non hauere cognitione della lingua latina, & poco della volgare: & alcuni altri ancora infastiditi dalla lunghezza, & oscurità del dire, & massimamente non hauendo molti termini di Theorica, non possono così facilmente intendere molte cose, che sparsamente ne i loro dotti, & copiosi volumi si contengono; da quelli ho io breuemente raccolto tutte quelle, che à mio giudicio sono più necessarie à quelli, che desiderano imparare l'Arte del Contrapunto, & ridottole in questo breue Compendio; Et pensando, che à questi tali sia per essere molto utile, mi sono risoluto mandarlo fuori con animo, che quando bene ad alcuni non fusse molto grato, habbia almeno alla maggior parte à essere giouenole: essendo, che mai non si dice da me cosa alcuna, della quale in margine non s'habbia l'autorità. Et perche, come dice Cicerone, ciascun principio, che con ragione si prende sopra qualche cosa, deue procedere dalla Definizione: acciò meglio s'intenda, che cosa sia quella, della quale si tratta; hauendosi à ragionare del Contrapunto, & de gli elementi, & delle specie, delle quali si compone, primieramente vedremo

*Che cosa sia Contrapunto, & perche sia così detto. Cap. I.*

**H**Anno detto alcuni, che'l Contrapunto non è altro, che vn senplice canto duplicato, triplicato, & quadruplicato ad arbitrio del Compositore. Ma il Dottissimo M. Franchino dice; che'l Contrapunto è vna facoltà, & vn modo, che in se contiene diuerse variationi di suoni cantabili, con certa ragione di proporzioni, & misura di tempo; Et è così detto, perche anticamente i Musici, auanti, che dall'Eccellentissimo Filosofo M. Giouanni de' Muri fossero ritrouati i segni, & caratteri delli otto figure, ò Note cantabili, delle quali hora Noi ci seruiamo nelle nostre compositioni, vsauano di comporre i loro Contrapunti con alcuni punti, ponendo vn punto contra l'altro nel medesimo modo, che facciamo hora Noi vna Nota contra l'altra; Ma per maggiore intelligenza vediamo quello, che sia Harmonia, & li suoni cantabili, c'habbiamo detto.

*Harmonia, quello che sia, & di quante sorti. Cap. II.*

**D**icono li Musici l'Harmonia essere di due sorti, delle quali l'vna di mandano propria, & l'altra non propria. La propria dicono esser quel concerto di chorde, ò di voci consonanti nelli lor modi senza offesa alcuna delle orecchie; la non propria dicono poi esser quella, la quale ancora che habbia gli estremi tramezzati da altri suoni: nientedimeno, non contiene in se modulatione alcuna,

**D**ice Boetio, che la Consonanza, che regge ogni modulatione della Musica, non si può fare senza suono; il suono non si può fare senza la percussione, & la percussione non può essere in modo alcuno senza moto. Perche se tutte le cose fossero immobili, non potria altri ad altro concorrere, che altri fusse commosso già mai; & tutte le cose essendo immobili, & non hauendo moto, sarebbe necessario, che nessun moto si facesse: per lo che il Suono si dice essere vna percussione dell'aria non sciolta in sino all'vdito.

*Che differenza sia tra'l suono, & la voce.* Cap. IIII.

**S**E bene appresso il Musico questi due nomi, cioè Suono, & voce sono equiuochi; è nientedimeno trà loro questa differenza; che il suono è vna percussione d'Aria indissoluta in sino all'vdito, che può nascere da i corpi duri, & inanimati; & la voce, è vna percussione d'aria respirata, la quale nasce solo da i corpi animati; onde il Filosofo. Vox autem sonus est quidam animati. Di maniera che ogni voce è suono, non già per lo contrario, ogni suono è voce. Ma vediamo hora, che cosa sia Consonanza, & quello, che sia Dissonanza.

*Della Consonanza, & Dissonanza.* Cap. V.

**D**ice il sopradetto Boetio, che la Consonanza, è vna mistura di suono graue, & acuto, che peruiene alle nostre orecchie soauemente, & vniformemente, la quale il Filosofo dice essere ragione di numeri nello acuto, & nel graue; & per lo contrario, la Dissonanza, come afferma il medesimo Boetio, non è altro, che vna mistura di suono graue, & acuto, la quale aspramente peruiene alle nostre orecchie; però che mentre tali suoni l'vno con l'altro non si vogliono vnire, & in vn certo modo si sforzano di rimanere nella loro integrità, offendendosi l'vno con l'altro rendono all'vdito cattiuo, & insoaue suono.

*De quante forti sia il Contrapunto.* Cap. VI.

**R**itornando hora al Contrapunto, dicono i Musici, essere di due sorti, cioè semplice, & diminuito. Il semplice è quello, che è composto solamente di Consonanze; & di figure eguali l'vna con l'altra; si come è à

A 2 dire

Consonantia dī esse quando duę voces in eodē tpe se cōpatiuntur, ita q̄ vna cū alia secundū auditum suauem reddant melodiam. Franch. prat. lib. 3. ca. 1. & cap. 10. M. Giof. Zarl. instit. harm. lib. 3. cap. 1. Pietro Aron. Fior. l. 3. instit. harm. cap. 1.

Boet. li. 1. c. 8.  
Franchino in  
Theor. li. 1. c.  
2. & li. 3. c. 10.  
Alberto Ma-  
gno lib. 2. de  
Anima.  
M. Giof. Zarl.  
Istit. harmo.  
lib. 2. cap. 10.  
Margarita fi-  
losofica li.  
5. cap. 6.  
Arist. lib. 2. de  
anima. Marg.  
filosof. lib.  
5. cap. 6. &  
Diodoro.  
vox est spiri-  
tus tenuis sen-  
sibilis quātū  
in ipso est. &  
Priscian. vox  
est aer tenuis  
simus & c.  
Lattant. firm.  
lib. de opif.  
Dei. capit. 8.  
Alberto Ma-  
gno lib. 2. de  
anima cap. de  
voce. Nicol.  
Burt. Parm.  
lib. 1. cap. 7.  
Boet. lib. 1. c.  
3. & Frāch. in  
Theor. lib. 1.  
c. 3. & lib. 3.  
cap. 10.  
Arist. lib. 2. de  
anima poste.  
M. Giof. Zarl.  
Istit. harm. li.  
2. cap. 12.  
Margar. filosof.  
lib. 5. cap. 7.  
Nicol. Burt.  
Parm. lib. 1.  
capit. 9. &  
S. Greg. dice

dire, vna Semibreue contro vn'altra Semibreue, & così dell'altre simili, come in questo essemplio.



Il diminuito è quello, che non solo è composto semplicemente di Consonanze, ma Dissonanze ancora, & in esso si pone ogni sorte di figure cantabili à beneplacito del Compositore, numerate secondo la misura del suo tempo, come nel sottoscritto essemplio si dimostra, & nell'altro discorso meglio s'intenderà, quando si ragionerà più à pieno di questa sorte di contrapunto.

Vedi in questo lib. 2. ca. 3.



*De gli Elementi, che compongono il Contrapunto. Cap. VII.*

Franch. in  
Theor. lib. 1.  
cap. 3.  
Marg. Philos.  
lib. 5. cap. 20.  
M. Giof. Zarl.  
lib. 3. istit  
harm. cap. 3.  
lib. 3. prat.  
cap. 2.

**G**Li elementi, che compongono il Contrapunto, sono di due sorti, cioè semplici, & replicati; li Semplici sono tutti quelli intervalli, che sono minori della Diapason, ouero Ottava, come sono l'unisono, la Seconda, la Terza, la Quarta, la Quinta, la Sesta, la Settima, & l'Ottava, cioè essa Diapason; ancora che da alcuni, & particolarmente dallo Eccellentissimo M. Franchino sia messa trà le replicate: nientedimeno à me piace molto più l'opinione del Dottissimo Signor Zarlino, il quale con efficacissime, & viue ragioni proua in effetto; che, per essere la Diapason il primo trà gli altri intervalli, & la prima Consonanza, non può in alcun modo esser composta, ò replicata. Li replicati dunque sono tutti quelli, che sono maggiori di essa Diapason; come sono la Nona, la Decima, l'Vndecima, & la Duodecima, con le loro replicate.

*Diuisione delle sopradette Voci. Cap. VIII.*

**T** Olomeo, come referisce Boetio, chiama alcune delle sopradette Voci trà loro congiunte, vnifone: & alcune, non vnifone; vnifone chiama quelle, che sempre fra loro fanno vn medesimo suono; & di quelle, che non sono vnifone, alcune dimanda equifone, alcune Confone, altre Emmeli, & alcune Diffone; & vltimaméte alcune altre dimanda Ecmeli, da queste molto differenti. Equifone chiama quelle, che insieme percosse dalla mistura di due suoni differenti, fanno vn certo semplice suono: si come è quello della Diapason, cio è Ottaua, & quello della Disdiapason, ouero Quintadecima. Confone dimanda quelle, che se bene fanno vn suono composto, o misto, è nondimeno soauo: si come è quello della Diapente, cioè è Quinta, & quello della Diatessaron, cioè Quarta, & delle loro composte, & replicate. Emmeli chiama poi quelle, che non sono consonanti, ma si possono benissimo accommodare alla Melodia, & che congiungono insieme le Consonanze: si come è il tuono, il quale è la differenza, che si ritroua tra la Diapente, & la Diatessaron. Diffone chiama quelle, che non mescolano insieme suono alcuno, che sia grato, ma non rendendo soauità alcuna, o fendono aspramente il nostro sentimento. Emmeli poi chiama quelle, che non entrano nella congiunzione delle Consonanze, come è quel Diesis Enaharmonico, che alcuni mettono nel numero delle emmeli, & altri simili intervalli, come meglio, & più à pieno nel soprascritto lib. di Boetio, & nell' Istitut. Harm. del sopradetto Signor Zarlino si può vedere. Et perche habbiamo detto di sopra, che alcune sono Confone, cio è Consonante, & alcune altre Dissonanti; s'ha da sapere, che le Consonanti sono la Terza, la Quarta, la Quinta, la Sesta, & la Ottaua, con le loro composte, & replicate; le Diffone, ouero dissonanti sono poi la Seconda, la Settima, la Nona, la Decimaquarta, la Decimasesta, & la Vigesima prima, con le loro replicate. Resta hora, da che si è inteso, quali siano gli elementi, & specie, che compongono il Contrapunto, & quali siano le Consonanze, & quali le Dissonanze, che si venga alla loro Diuisione; & perche sono di due forti, cioè perfette, & imperfette, che si vegga

*Quali Consonanze siano perfette, & quali imperfette.*

*Cap. IX.*

**L** E Consonanze perfette sono queste, cioè l'vnifono, la Quarta, la Quinta, & l'Ottaua, con le loro replicate; le imperfette sono la Terza, & la Sesta medesimamente con le loro replicate, come di sopra; & queste similmente si diuidono in due sorti, in maggiori, & in minori; si come meglio al suo luogo si dirà, quando particolarmente di esse ragioneremo.

Boet. lib. 5. c. 10. & cap. 11.  
M. Giof. Zarl. Istit. li. 3. c. 4.  
Franch. prat. libr. 3. cap. 1. & cap. 2.

D. Nicola Vincentino nel primo della sua prat. c. 15  
M. Giof. Zarl. lib. 3. cap. 4.

Boet. li. 1. c. 3.  
Franch. prat.  
lib. 3. cap. 2. &  
in Theor. lib.  
1. c. 2. & c. 10.  
Giorgio Val  
la lib. 2. ca. 2.  
della sua Mu  
fica.

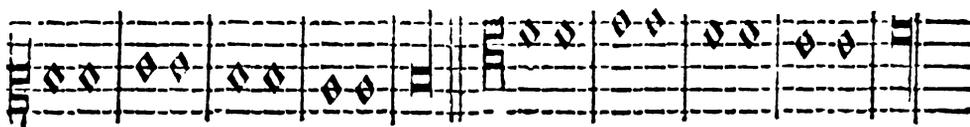
Gregor. Rhau  
enchiridiō li  
br. 1. cap. 6.

Stefano van  
neo li. 1. c. 25.

M. Giof. Zarl.  
Istir. har. lib.  
2. c. 11. & c. 29.

Greg. Rhau,  
enchiridion.  
libr. 1. cap. 6.

**E** Ssendo la Consonanza, come dice Boetio, vna mistura di suono graue, & acuto, che soaue, & vniformemente peruiene alle nostre orecchie; consequentemente da vna istessa, & sola voce, ò suono non si può produrre Consonanza alcuna; & se bene da i Musici egli è messo trà le Consonanze, niente dimeno non è propriamente Consonanza; ma si come appresso gli Arimmetici l'vnità non è numero, ma origine di numeri; & appresso i Geometri il Punto non è linea, ma principio della linea; così anco appresso i Musici l'unifono si dice non essere Consonanza, ma l'origine delle Consonanze; & perciò è detto vnifono, che altro non vuol dire, se non vn solo suono; come per il presente sottoscritto essemplio si dimostra.



Nel quale, come si vede, non è alcuna varietà di concerto: mal'vna parte, & l'altra suona il medesimo.

## Del Tuono.

## Cap. XI.

Boet. l. 4. c. 14.  
Frách. Theo.  
lib. 2. cap. 14.  
& in prat. lib.  
1. cap. 8.

Pietro Canū  
rio cap. 42.

Macrobio in  
Scmn. Scip.  
libr. 2. cap. 1.

Pietro Aron.  
nel Lucidario  
lib. 3. cap. 16.  
Fiorangelico  
lib. 1. c. 33.

Guido Areti  
no.

M. Giof. Zarl.  
Istir. harmo.  
lib. 3. cap. 18.

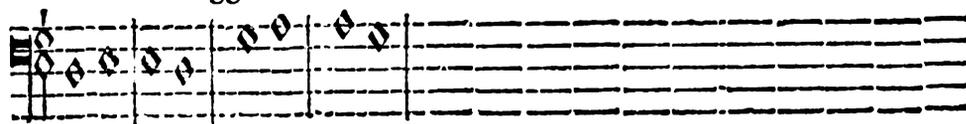
Boet. l. 1. c. 25.

Felto Rapu  
lente. Vedi il  
Fiorangelico  
doue sopra è  
tratto.

**H** Auendosi à ragionare delle Consonanze, lequali sono composte tutte di Tuoni, & di semituoni, serà anco, al parer mio, molto vtile il far per prima, che cosa sia Tuono, & quello, che sia semituono. S'ha dunque da sapere, che questo nome Tuono nella Musica, è equiuoco; & alcune volte significa Concordanza, intonatione, & regola, mediante la quale si conosce il canto, come meglio si dirà, quando si ragionerà di questa sorte di Tuoni; alcune altre volte Tuono si chiama quella congiuntione, che si ritroua trà due voci, ò suoni; Del quale parlando il nostro Guidone Monaco Aretino disse, esser quello legitimo spatio, che si troua trà due voci perfette. Et certamente li veri, & legittimi interualli del genere Diatonico sono questi trè, cioè il Tuono maggiore, il minore, & il maggior semituono, & non il minore, come molti hanno detto. Il Tuono maggiore dunque, è quello, che segue immediatamente verso l'acuto nelle chorde nominate Diatoniche il semituono maggiore in ogni Tetrachordo; & è quello ancora, che si troua collocato, trà la chorda A. ♮. & a. ♮. senza mezzo alcuno. Il Minore poi segue sempre il maggiore verso l'acuto; & tiene sempre il terzo interuallo di ciascuno Tetrachordo nella parte acuta; come ne i sottoposti essempli.



Tuoni maggiori.



Tuoni minori.

*Del Semituono maggiore.*

*Cap. XII.*

**L**A maggior parte degli Scrittori, tanto antichi, quanto moderni, seguendo l'opinione di Boetio, hanno detto, il Semituono maggiore, ouero Apotome, che lo dimandino, non si ritrouare naturalmente in luogo veruno della mano: nè se non doue sia questa positione b. fa. h. mi; ma ritrouarsi bene accidentalmente, ouunque sia il Tuono, figurandolo con l'vno, & l'altro di questi due segni b. & ♯. Ma Noi seguendo i più moderni, & quelli particolarmente, che senza sofisticeria alcuna hanno meglio ritrouato la verità delle proporzioni delle Consonanze musicali; diremo, il Semituono maggiore ritrouarsi sempre, senza mezo alcuno, nel principio di ciascuno Tetrachordo nella parte graue, trà queste chorde, cioè h. & C. E. & F. & trà le chorde A. & b. come in questo essemplio si dimostra.

Boet. li. 3. c. 8.  
Franch. nella  
Theor. libr. 1.  
capit. 15.  
Pietro Aron.  
nel Thoſca-  
nello libr. 2.  
cap. 20.  
M. Gioſ. Zarl.  
Iſtit. harmo.  
libr. 3. cap. 19.



Semit. Magg.

*Del Semituono minore.*

*Cap. XIII.*

**S**Egue dopò il maggiore il Semituono minore, che à differenza del maggiore hanno descritto con questi due segni h. & ♯. dicendo quasi comunemente tutti, che si ritroua trà queste due chorde Mi, fa. Il che quanto sia lontano dal vero, oltre la ragione, anco il senso di questa cosa n'è giudice; & però seguendo Noi la migliore, & più reale opinione, diremo; che in effetto questo Semituono minore, si ritroua ascendendo nello acuto, tra la chorda b. & h. come in questo essemplio si vede.

Boet. lib. 3. c.  
8. 14. & 15.  
Franchino  
Theor. lib. 1.  
cap. 15. & in  
prat. li. 3. c. 13.  
Pietro Aron  
Fior. nel Toſca.  
li. 2. c. 20.  
M. arg. filoso.  
lib. 1. capit. 18.  
M. Gioſ. Zarl.  
Iſtit. har. libr.  
3. c. 19. & c. 25

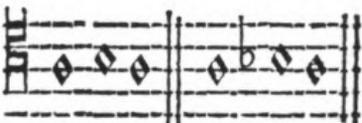
La natura del quale, è di aggiugnere, ò di lenare il Semituono minore dal Tuono, & di far diuentare minore alcuna Consonanza maggiore, & così per lo



con-

contrario come in questo effempio si dimostra

Nel quale doue dalla prima figura alla seconda è lo spatio del Tuono, ponèdo trà l'vna & l'altra di quelle figure il b, come nel secondo



effempio si vede, si uiene à leuare dalla parte acuta il Semituono minore, & ci rimane il maggiore. Il medesimo effetto fa ancora il ♮, posto, come in que

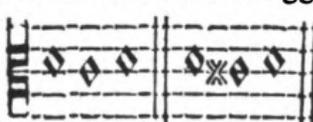
sto effempio. & la seconda troua il Tuo luogo della b,



Nelquale, si come trà la prima, figura del primo effempio si rino, così posta la Chorda ♮. in come nel secondo effempio, le-

ua il minore, & rimane il maggior semituono. Il medesimo effetto fa ancora il ♯. de introdurre il Semituono maggiore in luogo del Tuono, come in questo effempio.

Tuono trà la pri- diate questo segno maggiore, come



Nel quale essendo nel primo il ma, & la seconda Nota, me- ♯, s'introduce il Semituono nel secondo effempio trà la pri

ma, & la seconda chorda si vede. Sogliono anco molti Musici il più delle uolte in luogo del ♮. porre la detta cifra ♯. la qual cosa è da i valenti huomini poco lodata, che potendosi descriuere quello, che si vuole intendere col proprio segno, si serua di vn'altro diuerso, & forestiero. Veniamo hora alle Consonanze, & principalmente alla Diapason, come più nobile, & più perfetta di tutte l'altre.

*Nuoua diuisione della Diapason fatta secondo la natura del numero harmonico, & collocata tra le chorde. C.D.E.F.G.a. ♮. & c.*

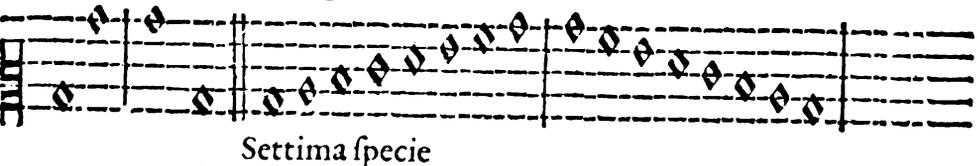
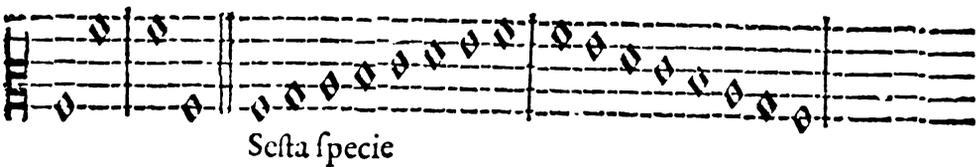
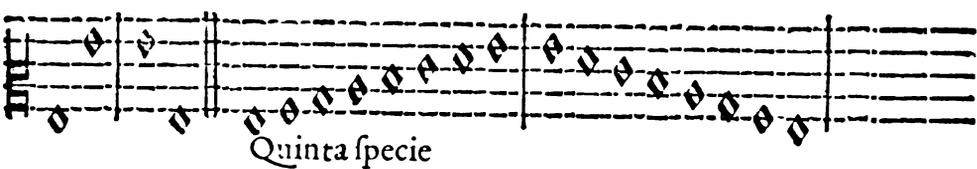
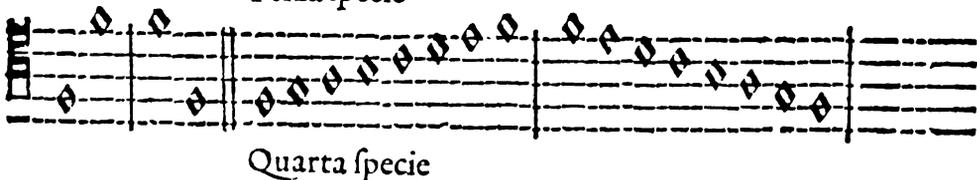
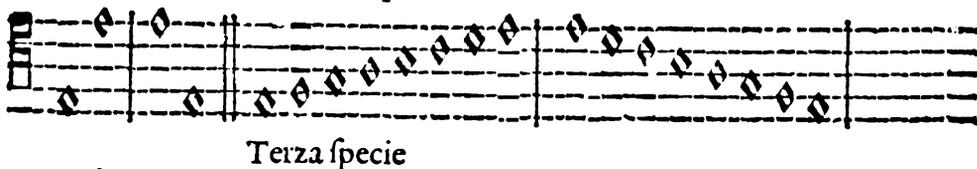
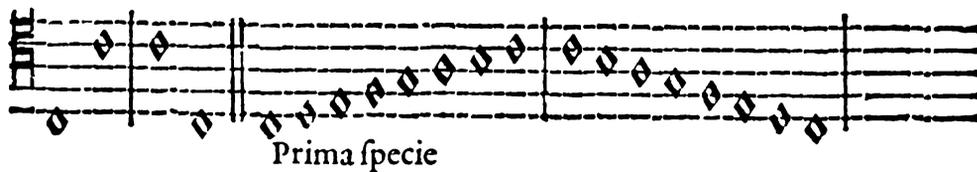
Cap. XIII.

M. Giof. Zarl. nelle Dimostrazioni harmon. Rag. 5. Definit. 8. 9. 10. & 11. & nel le istit. harm. lib. 3. cap. 12.

**M**A prima, che si venga alle diuisioni delle specie delle consonanze, non voglio lasciare di dire, come di esse si ritrouano due ordini, l'vno de i quali procede secondo le lettere Gregoriane, & antiche A. ♮. C. D. E. F. & G. & l'altro secondo le sillabe, & voci di Guidone Monacho, vt, re, mi, fa, sol, la. Nel primo de i quali la Diapason ha la sua prima specie nella chorda A. & nella sillaba re; & nel secondo, nella C. & nell'vt, prima sillaba del nostro Essachordo. Laonde se bene questo secondo, rispetto alle voci, & alli dodeci Modi, ouero Tuoni, che vengono accommodati l'vno dopò l'altro per ordine naturale, & non interrotto, come nell'altro primo, pare veramente molto naturale, & bello; perciò che in esso la prima specie della Diapason è quella, che tra la terza, & la quarta chorda, & tra la settima, & l'ottaua contiene il semituono maggiore. La seconda è quella, che lo contiene tra la seconda, & la terza, & tra la sesta, & la settima chorda. La terza è quella, che lo contiene tra la prima, & la seconda, & tra la quinta, & la sesta. La quarta è quella, che lo contiene tra la quarta, & la quinta chorda, & tra

la

la settima, & l'ottava. La quinta è quella, che lo contiene tra la terza, & la quarta, & tra la sesta, & la settima chorda. La sesta è quella, che lo contiene tra la seconda, & la terza, & tra la quinta, & la sesta chorda. Et la settima è quella, che lo contiene tra la prima, & la seconda chorda, & tra la quarta, & la quinta procedendo sempre dalla parte graue all'acuta, come in questi esempi.



Et la prima specie della Diapente è quella, che contiene tra la terza, & la quarta

quarta chorda il semituono maggiore. La seconda è quella, che lo contiene tra la seconda, & la terza. La terza è quella, che lo contiene tra la prima, & la seconda; & la quarta è quella, che lo contiene tra la quarta, & l'ultima, andando sempre dal graue all'acuto, come ne i soprascritti effempi si vede.

La prima specie della Diatessaron è quella, che contiene il maggior semituono tra la terza, & la quarta chorda. La seconda è quella, che lo contiene tra la seconda, & la terza; et la terza è quella, che lo contiene tra la prima, et la seconda, procedendo sempre dal graue all'acuto. Onde, dico, se bene ne auengono le sudette cose: nientedimeno per essere il primo ordine più in vso, et da tutti i Musici Antichi, & Moderni ridotto in pratica; per la sua antichità, & per la molta riuerenza, ch'io deuo à tanti, & quasi infiniti Scrittori: tanto nella diuisione delle sopraddette principali Consonanze, quanto anco circa l'ordine delli dodici Modi, ouero Tuoni, che dimandargli vogliamo, noi non ci partiremo per hora dal primo; non già, perche questo nuouamente ritrouato dall'Eccellentissimo Signor Zarlino non sia con grã dissimo fondamento, & giudicio: ma per esser quello, come si è detto, più in vso comunemente à tutti, & più praticato, che per ancora non è questo secondo, del quale si farà mentione nel cap. 3. 2. del 3. Libro. Però seguendo il nostro breue discorso intorno alla diuisione delle Consonanze secondo l'ordine delle lettere Gregoriane A. B. C. D. E. F. & G. come di sopra, uerremo alla medesima consonanza Diapason, come principale, & più perfetta di tutte l'altre.

Arist. li. 1. phy  
sic. A nobilio  
ri inchoan-  
dum est &c.  
Boet. lib. c. 19.  
& lib. 2. c. 30.  
& Arist. lib. 8.  
proble. nella  
proble. 29 &  
Cic. in Somn.  
Scipio. & Ma-  
cro. li. 2. c. 10.  
M. Giof. Zarl.  
Ist. har. lib. 3.  
cap. 12.  
Marchet. Pa-  
dou. Tratt. 7.  
de diapason  
Frauc. prat. li.  
3. cap. 2. & in  
Theo. li. 1. c. 14  
Plin. lib. 2. na-  
tur. hist.  
S. Agost. lib. 4.  
de Trin. ca. 2.

*Deua Diapason, ouero Ottaua.*

*Cap. XV.*

**D**ouendosi dunque ragionare delle Consonanze, è cosa conueniente, che s'incominci dalla più nobile, & più perfetta di tutte. Adunque la Diapason, ouero ottaua, è una Consonanza di otto suoni, contenuta dalla Proportione dupla, nel genere moltiplice, tra questi due termini radicali 2. & 1. Questa considerata semplicemente non ha, se non una specie; Ma essendo tramezzata da altri interualli, le sue specie sono sette tra loro differenti, secondo la natura del genere Diatonico; le quali contengono in se cinque Tuoni, cioè tre maggiori, due minori: & due semituoni maggiori; & è Madre, & Regina di tutte le Consonanze, sopra le quali ha giuridittione, & sopra ogni interuallo, che sia maggiore, ò minore di lei. Et se bene di sopra si è detto, che la Quarta, & la quinta sono Consonanze perfette: niente dimeno questa sola è ueramente perfetta. La Diapente, cioè la Quinta, è messa da i Musici tra le perfette: non perche sia in effetto perfetta, ma per la soauità, che in se contiene; Onde il nostro Guidone disse, non esser uoce alcuna, ò suono con il suo Quinto suono, che perfettamente concordi, eccetto l'Ottaua, la quale, come dice anco Tolomeo, fa una congiuntione tale di uoci, che essendo due nerui, ò chorde in ottaua, pare, che sia uno istesso suono

no. Di questa parlando Plinio, dice; contenere tutto'l corpo del Mondo; & che dalla Terra al Cielo, doue si comprendono li Segni delle Stelle, fatto il computo d'ogni cosa, ci è una Diapason. Ha dunque sette specie, ò interualli, come di sopra, cloè una meno degli otto suoni; si come hanno anco tutt'el'altre Consonanze, le quali hanno una specie meno de i loro interualli; Perche come dice il nostro Guidone, assimigliandola alla settimana, si come finiti li sette giorni della settimana, noi repetiamo li medesimi; & il primo, & l'ottauo giorno lo chiamiamo il medesimo: così nella Ottaua, figuriamo, & dimandiamo le medesime uoci, perche le sentiamo consonare con una naturale, & uera concordia. Et è così detta Diapason à Dia, che significa per, & pason, che vuole dire tutto, ò uero uniuersità; & però da i Musici è chiamata Genitrice, & uniuersal soggetto di tutte le Consonanze; Hora quali siano le sue specie dette di sopra, nel presente essempio si dimostrano.



Tholomeo li  
bro 1. c. 11.  
Marg. Philoſ  
lib. 5. c. 10.  
lib. 2.  
Virgil. 6. libr.  
aene. obloqui  
tur numeris,  
septem discer  
mina uocum  
Boet. 1. 4. c. 13.  
Guid. libr. 1.  
Boet. li. 5. c. 9.  
Franch. in  
Theor. lib. 1.  
capit. 14.  
Franch. prat.  
lib. 1. capit. 7.

7.  
Ma potrebbe dire alcuno. Perche causa, essendo questa consonanza la principale, come si è detto di sopra, non ha la sua prima specie nella prima positione della mano cioè in  $\Gamma$ . vt, laquale è la prima di tutte l'altre voci, come ella l'hà in A, che è la seconda? A questo si risponde, che, se bene quanto all'ordine delle sei voci, ò Note, cioè, vt, re, mi, fa, sol, la, il  $\Gamma$ . vt è la prima; tutta via, quanto poi all'ordine essenziale, & tripartito della mano Diatonica, cioè A. q. C. D. E. F. G. la prima è A. & non  $\Gamma$ . laquale non è stata messa in tal luogo, come uoce, ò suono principale, ma, come vogliono alcuni, per dimostrare, che questa scienza è stata ritrouata da i Greci: come habbiamo nel primo lib. del Genesis, che Iub il fa il Padre de i cantanti nella Cetera, & nell'Organo: & si come nel principio del nostro Compendio si è detto, che Pitagora, Aristoſeno, Tolomeo, & altri Greci hanno ritrouato le Proportioni delle Consonanze; oltre che, come dice Macrobio, & afferma anco Quintiliano, tutti gli antichi Poeti, & Scrittori erano grandemente lodati,

Marchetto  
Pad. Trat. 9. et  
Pietro Canun  
tio lib. 1. c. 16.  
Marc. Pa. nel  
Trattat. 8. nel  
c. della Diates  
faron & Ber  
no Abba. li. 1.  
della sua Mu  
ſica. & Fior  
Angel. libr. 1.  
capit. 16. &  
Guid. Aretin.  
lib. 1. capit. 1.  
Ben. lib. 1. c. 4.

Pietro Com-  
mett. nella hi-  
storia scolasti-  
ca dice esser  
stato Iubai. lo  
iuventore &  
che di Pitago-  
ra ne è stato  
detto fauolo-  
samente da i  
Greci. & Gio.  
cartuf. nell. 1.  
della sua Mu-  
sica capit. 10.  
Macrob. li 5.  
saturu. *Quin-*  
*tiliano* lib. 12.  
Fior Angeli-  
co lib. 1. c. 16.  
Pietro Aron.  
Cic. 2. de ora-  
tore. ordo est  
qui memoriæ  
maximè lu-  
mè affert. & c.  
M. Giof. Zarl.  
lib 3. cap. 13.  
Istit. harm.  
Di questi ge-  
neri questo  
lib. 4. cap. 22.  
Aristot. lib.  
2. & 3.  
Boet. libr. 3. c.  
3. & li. 4. c. 13.

se i Titoli delle loro opre erano Greci, si come tra gli altri fece Virgilio nominando il suo verso pastorale Bucolica, & Theocrito ancora, & quasi la maggior parte delli Scrittori. Ma veniamo hora alla Diapente, come parte maggiore di detta Diapason.

*Della Diapente, ò vero Quinta.*

Cap. XVI.

**E**T perche si proceda con ordine, ilquale non solo da à ciascuna cosa il luogo suo, ma anco da gran lume alla memoria; essendosi ragionato della principale Consonanza, che è la Diapason, laquale, come si è detto, è contenuta dalla Proportionione Dupla, è cosa ragionevole, che si venga hora alla Diapente, ouero Quinta: essendo, che dopo la Dupla segue immediate la Tripla, nella quale proportionione consiste questa, tra questi due termini radicali 3. & 2. Et si come quella è la prima del genere molteplice, così anco questa è la prima del genere superparticolare; de i quali generi si farà mentione nel nostro quarto Discorso più à pieno, quando si ragionerà della Sesquialtera. E dunque chiamata Diapente, à dia, che significa per, & pente, che vuol dire cinque; cioè Consonanza di cinque suoni, la quale essendo semplicemente considerata senza mezzo alcuno, è di vna sola specie: perciò che non si troua Diapente alcuna, che di Proportionione sia maggiore, ò minore d'vn'altra; la quale se bene è Consonanza di cinque voci, ò suoni, non però si ritroua in tutti quei luoghi, che tra loro sono distanti per cinque interualli, si come pensò Aristotileno: auenga che se bene da G. ad F. & da e. à b. acuto ci sono cinque interualli: non per questo si genera tra loro questa consonanza, la quale tramezzata diatonicamente nelli suoi estremi ha quattro specie: tra lequali si contengono due Tuoni maggiori; vno minore, & vn semituono maggiore, come nei sottoposti esempi si vede.



Ma essendo poi distesa tra questi interualli, cioè G. & F; ouero tra e. & b, viene à essere diminuita d'vn Tuono, & viene à contenere solamente due Tuoni, & due Semituoni; Di maniera che, & dica chi vuole, questa consonanza sia di trè sorti, cioè perfetta, imperfetta, & superflua; che io (quanto  
a me

à me, ogni hora che non contenga li tre Tuoni, & il Semituono, come di sopra, ma sia diminuta, o accresciuta, come in questi essempli,



imperfetta.

Superflua.

non tengo che la sia Consonanza: ma, come dice Franchino, vna Dissonanza incôueniente alla cantilena: si come meglio nelle Regole del Contrapunto nella Regola seconda s'intenderà. Et se bene questa Diapente imperfetta si pone nelle còpositioni di due, di tre, di quattro, & di più voci; Dico, che è posta nõ come Consonanza, ma nel medesimo modo, che si pongono le al tre Dissonanze, cioè nella seconda testa della Battuta; come in questi sottoposti essempli di due, di tre, & di quattro voci si può benissimo vedere.

Franch. nella  
prat. li. 3. c. 3.

A due voci.



A tre voci,



Aqua-

## A quattro voci.

The image shows four staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a common time signature. The second staff is in alto clef. The third staff is in tenor clef. The fourth staff is in bass clef. All staves show a diatonic scale with a tritone (diapente imperfecta) highlighted in the second staff.

Nei quali effempi si vede la detta Diapente imperfetta esser posta nella seconda testa della Battuta come l'altre Diffonanze.

*Della Diatessaron, ouero Quarta.*

## Cap. XVII.

Boet. l. 1. c. 18.  
 Franch. prat.  
 li. 3. c. 5. & 6.  
 Nota che  
 Boet. nel lib.  
 dell'Arithmeti  
 ca dimanda  
 qu:sta conso  
 nantia prenci  
 pe delle altre  
 perche rap  
 presenta i  
 quattro ele  
 menti li. 2. c.  
 48 d Arith. &  
 M. Giof. Zarl.  
 l'itit. har. lib.  
 3. cap. 4.  
 Boet. li. iiii. c.  
 6. & cap. 13.  
 Fräch. Theo.  
 lib. 2. cap. 23.

**D**Opò la Diapente segue immediatamente la Diatessaron, così detta in Greco à Dia, che significa per, & tessaron, che vuol dire quattro, cioè Consonanza di quattro voci, ò suoni; che è contenuta nel secondo luogo del genere super partiente tra questi termini 4, & 3; la quale considerata, come si è detto dell'altre, semplicemente, & senza mezo alcuno non ha, senon vna sola specie; Ma essendo Diatonicamente tramezata da altri suoni, ha tre specie, che nascono dalla varietà del semitono maggiore, ilquale si troua diuersamente posto tra le lor chorde mezane, cioè nella prima nel secondo luogo; nella seconda nel primo, & nella terza, nel terzo; come in questo effempio si vede.

The image shows three staves of musical notation illustrating three species of Diatessaron. The first staff is labeled 'Prima specie' and shows a scale with a semitone between the second and third notes. The second staff is labeled 'Seconda specie' and shows a scale with a semitone between the first and second notes. The third staff is labeled 'Terza specie' and shows a scale with a semitone between the third and fourth notes.

Et se

Et se bene la Diatessaron è Consonanza di quattro voci; è nondimeno d'auertire, che questa Consonanza non si ritroua in tutti quei luoghi, nei quali sono quattro voci, ò suoni, nel modo, che si è detto di sopra della Diapente, come si pensò Aristoteleno: perche da F. à G. tanto acuto, quanto so pracuto, tal Consonanza, rispetto altritono, non si troua; & acciò si proceda distintamente: Tritono chiamano li Musici quella congiunzione di tre Tuoni, laquale si ritroua tra f. & G. come in questo essemplio.

Boet. lib. 5. c. 12. &  
Franch. nella Theor. lib. 2. cap. 16.  
Aristot. li. 2. vedi meglio i suoi errori in Frách. Theo. libr. 2. c. 16. & nelle Isti. har. lib. 2. c. 33.  
Franch. lib. 3. c. iiii. & lib. 3. cap. 6.

Done questa consonanza non contiene altro, che due Tuoni, & vn maggior semitono, come di sopra. Et se bene nelle compositioni alcune volte si ritroua costituita tra questi interualli, è posta come Dissonanza nella leuatione della Battuta, come di sopra in Quinta imperfetta, & non come Consonanza; si come ne gli infra scritti essempli nelle penultime Note dell'Alto, & del Tenore del primo, & nelle penultime del Canto, & dell'Alto del secondo si vede.

Canto. Alto.  
Tenore. Basso.

Canto. Alto.  
Tenore. Basso.

Et se bene alcune volte ancora si trouano messe nelle Compositioni di tre, di quattro, & di più voci, nel principio della battuta, come ne i sottoposti essempli.

A Tre voci.

Canto. Alto. Tenore.

Aqua-

Canto. Alto.  
Tenore. Basso.

questo nasce, non perche tra queste chorde f. & h. in modo alcuno si ritro ui la Consonanza, ma per virtù dell'altre consonanze, che si ritrouano tra le altre parti, mediante le quali il Tritono non può così aspramente ferire il sentimento nostro.

*Delle Consonanze imperfette maggiori, & minori, & prima del Ditono  
ouero Terza maggiore. Cap. XVIII.*

Franch. prar.  
lib. 3. cap. 2. &  
capit. 7.  
M. Giof. Zarl.  
Istit. har. libr.  
3. cap. 9. & 15.  
Piccio Aron.  
Istit. har. libr.  
1. cap. 19. &  
Fiorangelico  
lib. 1. cap. 36.

**D**Opò le Consonanze perfette vengono le imperfette, come disopra; tra lequali è questa differenza, cioè, che alcune sono maggiori, & alcune altre minori. Le maggiori sono quelle, gli estremi delle quali sono contenuti da Proportioni maggiori, & da maggiori interualli; & perciò il Ditono, ò uero Terza maggiore è così detta, per esser composta di due Tuoni, ma non già sesquiottauai, come molti hanno detto: ma d'vno maggiore, contenuto dalla proportione sesquiottaua, & da vno minore contenuto dalla proportione sesquinona. Il Ditono, ò Terza maggiore adunque considerato semplicemente, & senza mezo alcuno tra i suoi termini radicali 5. & 4. nel tetzo luogo del genere super particolare dalla proportione sesquiquarta, si può dire il medesimo, che si è detto dell'altre, cioè; che non habbia senon vna sola specie: conciosia che tanto siano distanti in proportione gli estremi del Ditono posto nell'acuto, quanto quelli d'alcun'altro posto nel graue; Ma essendo tramezato diatonicamente da altri Suoni, & diuiso in due Tuoni, le specie sue sono due, tra le quali è questa differenza; che nel primo interuallo della prima specie si ritroua il Tuono maggiore, & nel secondo il minore, come in questo effempio.

Prima specie, ò vero.

Nella seconda specie si ritroua poi il Tuono minore nel primo, & il maggiore nel secondo, come qui si vede.

Quando

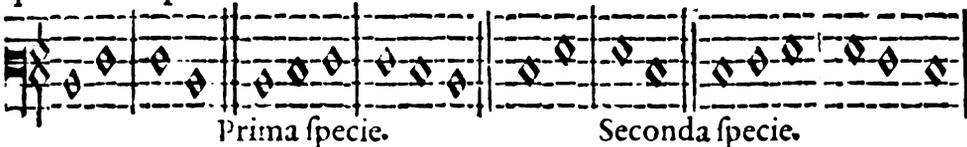


Quando dunque due parti seranno distanti tra questi due suoni come in questo essemplio. diremo, che siano distanti per vn Ditono, ouero per vna Terza maggiore.

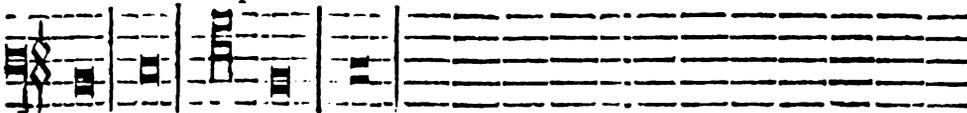
*Del Semiditono, ouero Terza minore. Cap. XIX.*

**I**L Semiditono, ilquale da i Prattici è detto Terza minore, la forma del quale è contenuta nel genere superparticolare dalla proportione Sesqui quinta nel quarto luogo, considerato diatonicamente, & senza mezo alcuno, è d'vna sola specie, si come s'è detto di sopra dell'altre Consonanze: ma essendo tramezata diatonicamente da altri suoni, ha due specie, tra le quali è questa differenza, che la prima contiene nel primo luogo il Tuono maggiore, & nel secondo il maggior semituono; & la seconda contiene il detto semituono nel primo intervallo, & il Tuono nel secondo, come in questo essemplio.

Franch. prat. lib. 3. ca. 2. & M. Giof. Zarl. Istit. har. li. 3. capit. 16. & Pietro Aron. Istitut. harm. lib. 1. ca. 18. & Fiorangelico lib. 1. cap. 7.



Quando dunque si troueranno nelle compositioni due parti distanti l'vna dall'altra in questo modo,



Diremo, che siano distanti per vn Semiditono, ò vero per vna Terza minore.

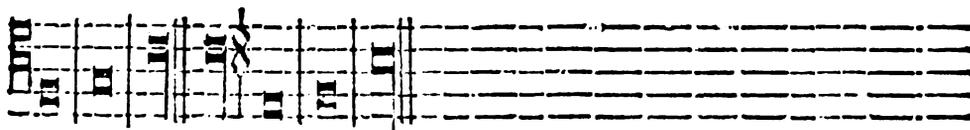
*Dello Essachordo maggiore, ò uero Sesta maggiore. Cap. XX.*

**L**O Essachordo, ò vero Sesta maggiore, così detto dal numero delle voci, ò suoni, che in se contiene, è vna Consonanza composta di sei voci, la quale ha la sua forma dalla proportione superbipartiente terza, che è la prima di questo genere tra questi termini radicali 5. & 3. Questo considerato nei suoi estremi solamente, si può dire come dell'altre, cioè, che sia di vna sola specie; Ma essendo diatonicamente diuiso, & tramezato

Franch. prat. lib. 3. cap. 2. M. Giof. Zarl. Istit. har. lib. 1. cap. 23 & Fiorangelico lib. 1. cap. 41.



Quando adunque due parti serannol'vna con l'altra distanti in questo modo;



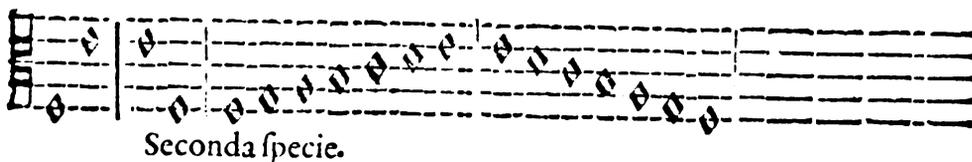
diremo , che siano distanti l'vna dall'altra per vno essachordo minore, ò veramente, per vna Sesta minore.

*Della Diapente col Ditono, ò uero Settima maggiore. Cap. XXII.*

**E**T perche, se bene l'Harmonia , principalmente si compone di Consonanze , si vñano anco in essa le Dissonanze ; che ( come à suo luogo , & tempo si dirà ) essendo in essa poste regolatamente , non solo non offendono l'vdito , ma gli danno anco diletto ; & essendosi fatto mentione della Quinta imperfetta , acciò che anco le Dissonanze habbino il luogo loro , verremo alla Diapente col Ditono , ò vero Settima maggiore , & poi alla minore ; dopò le quali , vedutosi breuemente , come nelle compositioni si denano porre le dette Consonanze , si porrà fine à questo nostro primo ragionamento hauendo à memoria il precetto d'Oratio , che sempre ci serà innanti gli occhi . Ritornando dunque alla Diapente col Ditono , ouero Settima maggiore dicono i Musici , essere vno intervallo posto nell'ordine delli Dissonanti , ilquale contiene in se sette suoni , tra iquali sono cinque Tuoni maggiori , & vn Semituono maggiore , dal qual numero di Suoni l'hanno anco chiamato Eptachordo , che altro non vuol dire , se non Intervallo di sette chorde , ilquale essendo considerato semplicemente ne i suoi estremi , & senza mezzo alcuno , non hà se non vna specie sola : ma essendo poi diatonicamente diuiso in Tuoni , & semituoni , n'hà due , come in questo essempio .

Franch. prax. lib. 3 cap. 4. Pietro Aron. Istit har lib. 1. cap. 24. M. Giof. Zarl. Istit. har. libr. 3. cap. 22.

oratio libr. 1. della Poet. Quicquid praxipiesesto breuis, vt cito dicta. Percipiant animi dociles , tenentque fideles &c.



Quando dunque due parti serano nel graue , & nello acuto in queste chorde , diremo , che sono distanti l'vna dall'altra per vna Diapente col Ditono , ò vero per vna Settima maggiore .



*Della Diapente col Semiditono, ò uero Settima minore.*

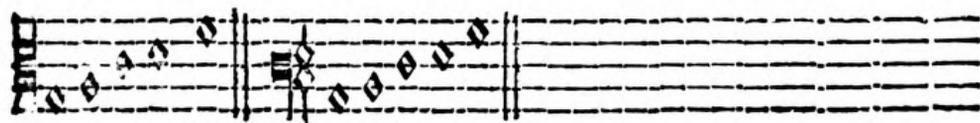
## Cap. XXI II.

M. Giof. Zarl.  
Istr. har. lib.  
1. c. 16. & libr.  
3. cap. 23.  
Pietro Aron.  
Istr. har. lib. 1.  
cap. 24.

**L**A Diapente col Semiditono, ò vero Settima minore è vna Diffonanza anco ella di sette Suoni, che contengono sei Interualli, tra iquali si trouano quattro Tuoni, & due Semituoni maggiori, & è contenuta nelle sue estreme chorde sotto la proportionè superquadripartiente trà questi suoi termini radicali 9. & 5. Questa considerata nelle sue chorde estreme senza mezo alcuno, come di sopra si è derto, hà vna sola specie: ma essendo diatonicamente tramezata, le sue specie sono cinque, le quali nascono dalla diuersità de i luoghi de i Semituoni, si come in questo essemplio si vede.



Questa Diffonanza chiamano i Musici anco Eptachordo minore, dal numero delle chorde, come di sopra, à differenza del maggiore. Però quando due parti della cantilena feranno l'vna dall'altra distanti per queste chorde;



diremo, che siano distanti per vna Diapente col Semiditono, ò per vno Eptachordo minore, ò vero per vna Settima minore.

*Che le Consonanze mescolate con le Dissonanze fanno l'Harmonia più diletteuole, & più grata all'vdito.*

*Cap. XXIII.*

**E**T se bene, come nel principio si è detto, l'Harmonia si compone principalmente di Consonanze; tuttauia, se non fossero le Dissonanze, nõ ferebbe così vaga, & diletteuole all'vdito; il quale non altrimenti si diletta della varietà dei suoni consonanti, & delli Dissonanti, che si faccia il sentimento del vedere, della diuersità, & contrarietà dei colori, iquali quantunque tra loro siano di natura contrarij, & diuersi, nientedimeno quanto più sono da Eccellenti Pittori con buona, & bella maniera accomodati, tanto maggior bellezza, & vaghezza rendono à gli occhi nostri. Il simile dunque auiene delle Dissonanze, le quali quãto più tra loro sono cõtrarie, & cõ bello ordine accomodate, tanto maggiore è la vaghezza, & il diletto, che alle orecchie nostre rendono. Et veramente, se nelle cantilene non si odissero altro, che Cõsonanze solamète; ancora che facefsero buono, effetto nõ darebbero però al sentimẽto nostro quel diletto, che danno essendo con ordine, & con regola mescolate con le Dissonanze. Et perche, à mio giudicio, questo è il fondamento di tutto'l ragionamento Musicale, dà che si feranno conosciute, quali siano le Consonanze, & quali le Dissonanze sopradette, è necessario vedere il modo, che si dee tenere nell'accomodarle nelle Compositioni secondo l'ordine, & le buone regole de gli Antichi, & moderni Musici, le quali tutti si metteranno ordinatamente nell'altro seguente discorso, con quella breuità, & facilità maggiore, che ferà possibile.

*Per qual cagione l'Autore habbia seguito solo l'opinione di M. Gioseffo Zarlino intorno alle proportioni delle Consonanze.*

*Cap. XXV.*

**P**Otrebbono taluolta alcuni merauigliarsi, che intorno alle proportioni di queste Consonanze, lasciato l'opinione di Boetio, di M. Franchino, & comunemète di tutti gli antichi, & moderni Scrittori, che tutti vnitamente hanno detto, la Diapason esser composta di Cinque Tuoni, & di due Semituoni minori; & il semituono maggiore non si ritrouare diatonicamente in luogo alcuno della mano, & il minore ritrouarsi tra queste chorde E, & F. & consequentemente il Ditono esser composto di due Tuoni Sesquiottani, & il Semiditono d'vn Tuono, & d'vn Semituono minore; & similmente lo Essachordo maggiore (credendo, che le Consonanze musicali siano forse contenute da vna forma) esser composto di quattro Tuoni, & di vn Semituono minore; & il minore di tre Tuoni, & di due semituoni minori; lasciata dico l'opinione di Boetio, & di molti altri, io habbi voluto seguire quella di vno solo. A i quali breuemente rispondendo, dico; Che non

Franch. prat.  
lib. 3. cap. iiii.  
M. Gio: Zarl.  
lib. har. libr.  
3. cap. 42.

Boet. li. 1. c. 19  
Aristot. disse  
esser compo-  
sta di sei Tu-  
ni. Boet. li. 2.  
capit. 30. &  
Franch. prat.  
lib. 3. cap. 2.  
Boet. lib. 3. c.  
8 & ca. 14. &  
c. 5 & Piet.  
Aron nel To-  
scanello lib.  
2. cap. 20. &  
Franch. nella  
Theor. lib. 1.  
cap. 15.

dec

M Gio: Zarli  
 lita har lib.  
 4 e 8. in fine.  
 & lib. 3. c. 13.  
 in fine.

Galenus lib.  
 9. Methodi  
 medendi. ca.  
 6. inquit.

Quoad Artus  
 medendi  
 perfectionē  
 necessariam  
 & methodū,  
 quę circa  
 vniuersalem,  
 & exercitatio-  
 nem, quā cir-  
 ca particula-  
 ria uersatur.  
 & sic duobus  
 pedibus urēs  
 necesse incedit  
 qui autem  
 uno tantum  
 claudas uiam  
 firmam & sepe  
 errans perag-  
 git. &c.

Guido lib. 2.

dee essere di merauiglia alcuna, se gli antichi Filosofi, Boetio, & tutti quelli, che hanno seguito la loro opinione, non habbino hauuta la vera, & perfetta cognitione di tali proportioni; perciò che essendo questa, comel'altre Scienze, diuisa in due parti, cioè nella Theorica, & nella Prattica: & essendo il proprio fine della Theorica, la cognitione delle cose intese dall'intelletto solamēte, & della Prattica l'operare: & essendo queste due parti insieme talmente congiunte, che per tal ragione non si possono separare l'vna dall'altra, se come vn Medico (come dice Galeno) che habbia solamente la Theorica della Medicina, mai potrà fare perfetto giudicio d'vna infirmità, senza la prattica; & così per lo contrario, hauendo solamente la prattica senza la Theorica potrà sempre errare: così similmente è da credere, che non hauendo hauuto questi tali altro, che la Theorica, non habbino per conseguenza potuto arriuare alla perfetta cognitione di tali proportioni. Il che uolendo dimostrare il nostro Guidone Monacho Aretino, parlando del libro di Boetio sopra la Musica, disse. Cuius liber, non cantoribus, sed solis Philosophis utilis est. Non dee dunque esser merauiglia alcuna, se'l nostro Signor Zarlino, essendo non meno Eccellente nella Prattica, che nella Theorica, come benissimo l'opere sue dimostrano, n'habbia ritrouato la vera forma; Nè anco dee parere impossibile, se fra tanti Scrittori, in così lungo spatio di tempo, da nessuno altro non siano state conosciute tali Proportioni: perche questo, come si è detto, non solo è nato per la poca prattica, ma ancora, perche acquietandosi alla sentenza di così graui Autori, non hanno fatto altro paragone delle proportioni di tali Consonanze, nè così sottilmente inuestigato la verità con quello studio, & diligenza, c'hà fatto esso Signor Zarlino; il quale raccogliendo diuerse cose da i buoni Antichi, le ha non solo facilitate, ma anco n'ha ritrouate dell'altre di nuouo; con lequali non solo ha molto bene aperto la strada à i virtuosi, che della Musica si diletteranno, ma anco ha reso il suo pristino, & antico honore à così nobile Scienza, la quale hormai con maestà, & decoro può veramente comparire tra l'altre sue compagne, & sorelle.

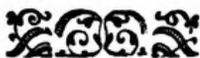
Il Fine del primo Libro.



# LIBRO SECONDO DEL COMPENDIO DELL'ARTE DEL CONTRAPUNTO

DEL R. M. ORATIO TIGRINI  
Canonico Areino.

NEL QUALE SI CONTENGONO LE REGOLE,  
& alcune altre cose appartenenti al Contrapunto.



*Che le Compositioni s'incomincino per Consonanza perfetta,  
Regola Prima.*

## CAPITOLO PRIMO.



On è dubbio alcuno, che l'Arte del Contrapunto, ancora che i canti si varijno, è finita; perche non sono arbitrarij, & varij i suoi precetti, ma communi, & conosciuti. Laonde, ancora che i Modi, & le diuersità delle Cantilene si varijno in infinito; nientedimeno, l'Arte del Contrapunto non differisce dall'altre Arti, delle quali i precetti sono finiti, & limitati, & le parti procedono in infinito. Per la qual cosa dice M. Franchino, che otto sono le Regole del Contrapunto, delle quali la prima è, che i principij di qual si voglia Canto siano per Consonanza perfetta, come per vnifono, per Ottaua, o per Quintadecima, & ancora per Quinta, o per Duodecima, le quali se bene, come si è detto di sopra, non sono veramente Consonanze perfette; nientedimeno per la soauità, & sonorità, ch'elle hanno, sono connumerate trà le perfette vero è, che questo primo precetto non è necessario, ma arbitrario; perche la perfettione in tutte le cose, non alli principij, ma al fine s'attribuisce; & di qui hanno preso molti à cominciare per Consonanza perfetta.

Franch. prat.  
lib. 3. capit. 1.

Franch. lib. 3.  
cap. 3.

*Che*

*Che non si denno porre due Consonanze perfette del medesimo genere, l'una dopo l'altra, che insieme ascendino, ò discendano senza mezo alcuno.* Cap. 11.

Franch. prat.  
lib. 3. cap. 3.

**L**A Seconda regola è, che due Consonanze perfette del medesimo genere non si deueno porre conseguentemente, & immediate, insieme ascendendo, ò discendendo nelle Compositioni, come sono due vnisoni, due Ottave, ò due Quintadecime; & ancora due Quinte, ò due Duodecime, le quali, come si è detto, ben che non siano perfette, si pongono fra le perfette, seruando però la loro proportione, come ne i presenti essempli.



Et la ragione è, che non nascendo l'Harmonia senon da Suoni tra loro diuersi, & contrarij, come nel principio si disse, non solo fa bisogno, volendo che le parti siano harmoniose, che siano distanti l'una dall'altra nel grave, & nello acuto, ma siano anco nei mouimenti differenti, & che contenghino Consonanze contenute da proportioni diuersc. Questa regola non è arbitraria, ma legale. Et perche sono alcuni, che dubitano, se stante questa regola, che non si deuan mettere due Consonanze del medesimo genere, come di sopra, si possano porre due Quinte, che non siano del medesimo genere, come in questo presente essemplio. le quali stante, dico, la detta regola, che proibisce solaméte quelle del medesimo genere, per essere queste di diuerso genere,

Franch. lib. 3.  
cap. 3.

pare che si possino ammettere. Si risponde, che essendo tale Diapente diminuita d'un Semituono, la quale di sopra fù chiamata Imperfetta, non è più Consonanza, ma vna Dissonanza nõ conueniente alla cantilena. L'effetto, che faccia tra due Consonanze perfette la Dissonanza, si dirà nella seguente regola. Il porre anco due, ò più Consonanze Imperfette del medesimo genere l'una dopo l'altra senza mezo alcuno, come due, ò più Terze maggiori, due minori, due Sette maggiori, ò due minori, è poco lodeuole: se bene alcuni tengono, che le regole delle Terze, & delle Sette maggiori, ò minori siano arbitrarie, & non legali. Hora, da che gia si è detto, quali siano le Terze, & le Sette maggiori & minori, verremo alla Terza regola, la quale è.

Luigi Dèdice  
nel suo Dialogo  
tiene questa  
opinione.

Che

*Che tra due Consonanze perfette del medesimo genere si ponga una imperfetta.* Cap. III.

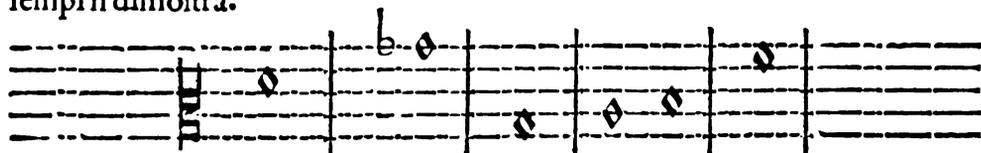
**L**A terza regola è, che tra due Consonanze perfette del medesimo genere in diuersi, o consimili moti, acute, ò graui, si dee porre in mezo vna Consonanza imperfetta, comela Terza, ò la Sesta. Et perche in questa regola sono alcuni, che dubitano; se tra due Consonanze perfette del medesimo genere, in cambio della imperfetta si possa mettere vna Dissonanza, come è la settima, ò simili, la quale faccia il medesimo effetto, che fa la Consonanza imperfetta in questo modo;

Franch.lib.3.  
piat. capit.3.

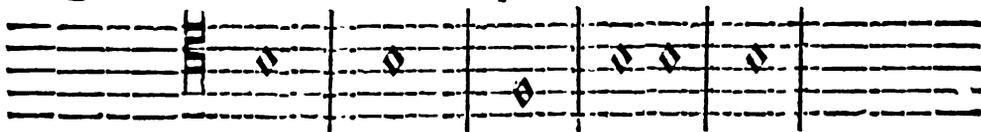


A questi si risponde, con l'auttorità de' veri, & perfetti Musici; che la Dissonanza posta trà due Consonanze perfette, non rende variatione alcuna di concerto, & come s'è detto di sopra, tal Dissonanza così posta tra due perfette, è inconueniente alla cantilena. Ma in che modo le Dissonanze si possino porre nelle compositioni, s'accennò di sopra nel primo nostro ragionamento, quando si ragionò della Diatesaron. Il Mi, contra'l Fa, non si porrà mai in vna delle Consonanze perfette, come si è in Quinta, ò in ottaua, ne manco in Dissonanza, come in Seconda, in Quarta, ò in Settima (in principio però della Battuta) come di sopra si è detto quando si ragionò della Quinta imperfetta, & dell'altre dissonanze, le quali nelle compositioni, sempre si pongono nel leuare della battuta; come ne i sottoposti esempi si dimostra.

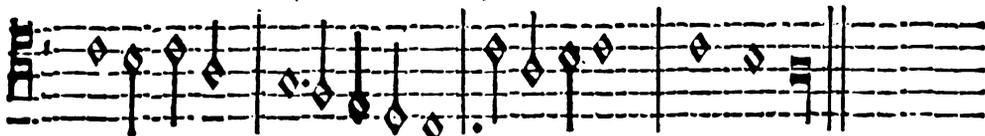
M. Giof. Zarl.  
Istit. har. li.3.  
capit. 47.



Quinta non buona    ottaua.    quar.    secun.    settima.



Secòda buona    4. buona    5. buona    7. buona



Compen. di Musica.    D    Da

Da i quali effempi si può facilmente comprendere la perfettione della Diapafon, ò vero Ottava, la quale con effetto tanto nella leuatione, quanto anco nella positione della Battuta non può sopportare imperfettione alcuna, come fanno l'altre Consonanze, & le Dissonanze ancora. Ma veniamo hora alla quarta regola, nella quale si dispone;

*Che due, ò più Consonanze perfette dissimili, una dopò l'altra si possono fare.* Cap. IIII.

Franch. lib. 3.  
cap. 3.  
Regol. 4.

**L**A quarta regola e, che più Consonanze perfette, & dissimili ascendendo, ò discendendo nel Contrapunto si possono fare, come la Quinta dopò l'Unifono, ò dopò l'Ottava, & l'Ottava dopò la Quinta, & le restanti in questo medesimo modo, come in questi effempi.



*Che due Consonanze perfette del medesimo genere l'una dopò l'altra possono costituirsi.* Cap. V.

Franch. lib. 3.  
cap. 3.  
Regol. 5.

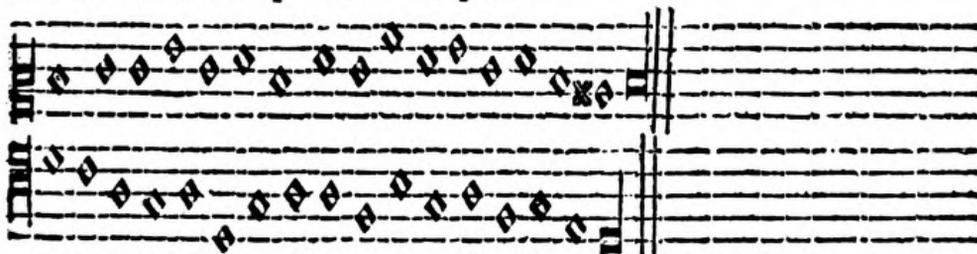
**L**A quinta regola è, che due Consonanze perfette simili possono nel Contrapunto conseguentemente, & immediate costituirsi: pur che procedino per mouimenti contrarij, & dissimili, come si è, se di due Ottave la prima sia distesa in acuto, & la seconda rimessa nel graue, & così per lo contrario. Similmente, quando seranno due Quinte, delle quali la prima sia condotta per positione, & la seconda per eleuatione, & così per lo contrario, come in questo effempio.



*Che*

*Che le parti procedano per mouimenti contrarij. Cap. VII.*

**L**A sesta regola è, che le parti procedano per mouimenti contrarij, cioè, che, quando la parte acuta ascende, la graue descenda: & così per lo contrario, come nel presente essempio. Franch. lib. 3.  
cap. 3.  
Regol. 6.



Nientedimeno questa legge è arbitraria. Ma perche molte fiata occorrerà, che le parti ascendano, ò descendano insieme; Allhora s'auertirà, che si proceda in modo, che mouendosi l'vna parte per mouimento separato, l'altra si moua per mouimento congiunto, in questo modo.



Vero è, che serà più lodeuole, quando le parti descēdono insieme nel graue, che quando ascendono verso l'acuto, come ne i soprascritti essempi. Et quando occorrerà, che le parti ascendano, ò descendano insieme per mouimenti separati: s'auertirà più, che sia possibile, di non andare da vna Consonanza maggiore, che sia di specie imperfetta, ad vna minore, che sia perfetta, come dalla Decima all'Ottaua; ouero da vna Cōsonāza cōtenuta da vna proportione maggiore, che sia perfetta, ò imperfetta, ad vna, che segue, che sia perfetta, come dalla Terza all'vnifono, & dalla Decima all'Ottaua, come s'è detto. Nè si porrà primieramente la Sesta, & di poi la Quinta, quando le parti ascendano, ò descēdano insieme: ancora che l'vna si mouesse cō mouimento congiunto, & l'altra con mouimento separato, come in q̄sto essempio



Et per tōrre via ogni dubbio , che potesse nascere nella mente di alcuni, i quali nello spartire le altrui Compositioni hauessero per sorte in quelle de' Musici Eccellentissimi ritrouato tali passaggi, che da i buoni Autori sono veramente poco lodati; A questi si risponde, che se bene tali falti, & passaggi sono stati fatti da buoni. & Eccellentissimi Musici nelle loro Compositioni di 4. di 5. di 6. di 7. di 8. & di più voci, nelle quali, si come meglio al suo luogo si dirà, quando si ragionerà di simili sorte di Compositioni, non si possono così osseruare quei legami appartenenti al Contrapunto nel medesimo modo, che si possono nelle Compositioni di due, & di tre voci; tuttauia, perche, come dice Terentio, Deteriores omnes sumus licentia, volendosi saper bene, & esquisitamente l'ordine buono, che s'ha da tenere nel disporre le Consonanze, non conuiene, che s'incominci in modo alcuno dalle cose, che si possono ammettere nelle Compositioni di tante voci, ma bene da quelle che si denno fare prima à due, & poi à più voci, nelle quali, come al suo luogo si dirà, tal cosa si sopporta dal sentimento nostro, che non si fa in queste di due, & di tre voci: oltre che tutte quelle cose, che sono buone à due voci, à quante più sono, tanto diuentano migliori; il che, come s'intenderà, non auiene per lo contrario, si come con particolari effempi allhora si dimostrerà, quando si verra alla particolare descrizione di alcuni falti, che seranno buoni, & d'alcuni altri cattiu. Serà ben lecito andare dalla Consonanza imperfetta, che sia minore di proportione della seguente, quando le parti insieme ascendano, ouero descendano, pur che vna di esse faccia il mouimento congiunto, & sia d'vn Semituono maggiore, in questo modo.



Serà ancora lecito venire da vna Consonanza perfetta, all'imperfetta, quando le parti ascenderanno, ò descenderanno insieme, pur che l'vna di esse faccia il mouimento congiunto, & la Consonanza imperfetta sia di maggiore proportione della perfetta. Si potranno ancora porre due Consonanze, l'vna dopò l'altra, che facciano tra due parti il mouimento separato. pur che vna di esse si moua per vna Terza minore, come in questo effempio.

Potranno



Potranno ancora due parti descender, ò ascender insieme per mouimenti separati, & venire dalla Terza alla Quinta, & dalla Quinta alla Terza, come in questi sottoposti effempi si dimostra.

Et perche i mouimenti, quanto più sono vicini, tanto più sono naturali, & cantabili: però s'auertirà, che le parti dei Contrapunti, tanto, quando ascendono, ò discendono insieme, quanto ancora, quando si moueranno in diuerse parti, non moltò s'allontani l'vna dall'altra per simili mouimenti, come in questo presente effempio.



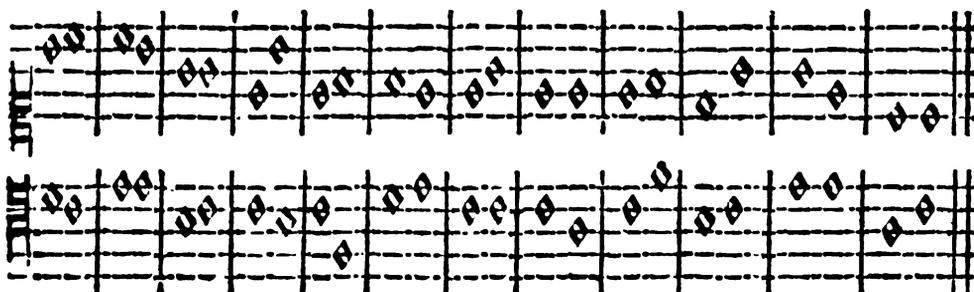
Le quali distanze, se bene non sono dissonanti, tuttauia, oltre che ò cantare sono difficili, sono anco poco grate all'vdito. Ma veniamo hora alla settima regola, nella quale si vedrà

*Come da vna Consonanza imperfetta si deue andare a vna perfetta più uicina.* Cap. VII.

**L**A settima regola è, che, quando dalla Consonanza imperfetta si vorrà andare alla perfetta, s'andrà sempre alla più uicina, come per effempio, quando le parti tra loro seranno in Sesta maggiore, allhora procedendo amendue per mouimenti contrarij, cioè la parte graue descendo per vna voce, & l'acuta ascendendo per vn'altra, subito conuerranno

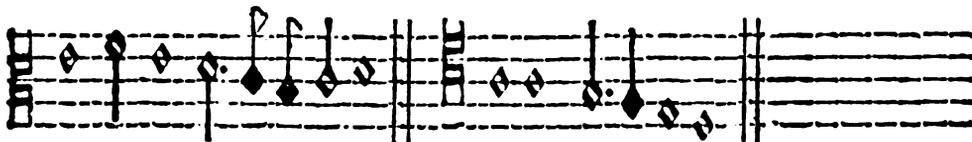
Franch. lib. 3.  
prat. cap. 3.  
Regol. 7.

no in Ottava', la quale, considerata la contrarietà dei moti, è più propinqua ad essa sesta. Il che è proprio della Sesta maggiore andare all'ottava, & della minore più frequentemente andare alla quinta, con vn solo mouimēto però, cioè stando vna parte immobile, & l'altra mobile. Il simile s'intenderà anco della Terza, cō la quale volendosi venire alla Quinta, & vna delle parti nō farà mouimēto alcuno, serà dibisogno, che la Terza sia maggiore: ma quando le parti tra loro seranno in Terza minore, allhora procedendo ambedue con mouimenti contrarij, si verrà all'vnisono. Et quando le parti ascendessero insieme l'vna per mouimento congiunto, & l'altra per mouimento separato: allhora si porrà la Terza maggiore; & quando vna parte stesse immobile, & l'altra ascendesse, ò discendesse per mouimento separato; allhora la Terza si porrà sempre minore, come nel presente essemplio si dimostra.



Et se bene tal Sesta è più vicina alla Quinta, che all'Ottava, nientedimeno non per questo si può negare, come ben dice l'Eccellētissimo Signor Zarlino, che la Sesta minore non sia più vicina alla Quinta, che non è la maggiore; tal che essendo poi tra le perfette l'Ottava maggiore della Quinta, & tra le Seste la maggiore di maggior quantità, che non è la minore; è ragionevole, che la maggiore delle perfette s'accompagni con la maggiore dell'Imperfette, & la minore delle perfette con la minore dell'Imperfette: per la qual cosa non serà lecito volendosi offeruare questa regola, passare dalla Sesta maggiore alla Quinta, se già non le tornasse commodo, & non potesse fare altrimenti per qualche accidente, quando la Sesta si serà posta nella seconda parte della Semibreue sincopata come in questo essemplio si vede;

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. lib.  
3. cap. 57.



Perciò che se la Seconda, & la Settima, come afferma l'Eccellentissimo Signor Zarlino, che sono dissonanze, poste nelle Sincope sono sopportate,

portate, quanto maggiormente si deue tollerare la Sesta, che è vna Consonanza? Vero è, che questa medesima licenza non si piglierà però col andare dalla Sesta minore all'Ottava, perche questo si farebbe contra ogni douere: perciò che se bene la maggiore è di natura di peruenire all'Ottava; laonde si vede, che douendosi andare, come è il douere, dalla Consonanza Imperfetta alla perfetta con la più vicina: stando in questa licenza, la Sesta maggiore conuicne più alla Quinta, che la minore all'Ottava: però non ci è ragione alcuna, che ne scusi, o difenda quando si volesse comintere vn tal disordine di andare dalla minore all'Ottava. Tale offeruanza non serà però necessaria, quando da vna perfetta si vorrà andare all'Imperfetta: perciò che ogni cosa naturalmente desidera venire alla sua perfectione più presto, che sia possibile. Veniamo hora all'Ottava, & vltima regola, nella quale si dispone,

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. li. 3.  
capit. 38.

*Che ogni cantilena finisca in Consonanza perfetta.*

*Cap. VII I.*

L'Ottava, & vltima regola è, che ogni canto dee finire in Consonanza perfetta, come si è in Vnifono, in Ottava, ouero in Quintadecima: perche il fine secondo il Filosofo, è la perfectione di qual si voglia cosa. Le quali regole non solamente sono vtili, & necessarie alle Compositioni di due Voci, ma etiandio ad ogni altra sorte di Compositioni. Et allhora la compositione si dirà esser buona, quando serà regolata per li precetti delle sopradette regole, come si potrà vedere.

*Il modo, che dee tener ciascuno, che uoglia imparare à fare il*

*Contrapunto. Cap. I X.*

Quello, che vorrà imparare a fare il Contrapunto, dopò, che haurà molto bene conosciute le distanze delle Consonanze, & intese le sopradette Regole, volendo incominciare a fare il Cōtrapunto, ricordandosi di quello, che sopra si è detto, cioè, che'l Contrapunto è di due sorti, cioè semplice, & diminuito, essercitandosi prima nel semplice, nel quale interuengono solamente le Consonanze, & le medesime figure, come di sopra, potrà pigliando per Soggetto qualche cantilena di Canto fermo, porre vna nota contra l'altra in Consonanza, offeruando nel disporre delle Consonanze le sopradette Regole, auertendo di schiuare gli Vnifoni, & le Ottave, come di sotto si dirà; Et dopò che si serà talmente essercitato, & haurà imparato a farlo bene, & corettamente, potrà venire al Contrapunto diminuito tenendo l'ordine, che appresso si dirà.

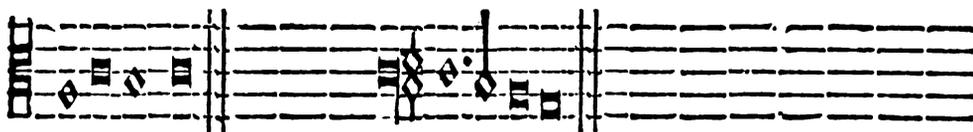
M. Giof. Zarl.  
Istit. har. lib.  
3. cap. 49.

*Modo da fare il Contrapunto diminuito. Cap. X.*

**V**olendosi dunque fare il Contrapunto diminuito, si trouerà prima il soggetto, come di sopra è itato detto ne i Contrapunti semplici, & si piglierà per soggetto vna parté di qualche canto fermo, & sopra ogni nota del soggetto, che serà vna Semibreue, si porranno due Minime, ò quattro Semiminime, ò vna Minima, & due Semiminime, ouero quante, & quali figure faranno al proposito: pur che quelle, che si porranno nella parte del Contrapunto siano equiualeenti à quelle del soggetto. Et perche nel Contrapunto diminuito non solo interuengono le Consonanze, ma le Dissonanze ancora, delle quali se bene in varij, & diuersi luoghi sparsamente n'è stato fatto mentione, per maggior facilità, nò essendo di minore importanza, anzi per essere forse molto più difficile il sapere ordinare bene, & regolatamente le Dissonanze, che le Consonanze, seranno molto vtili gl'infra scritti auertimenti, ne i quali si dirà non solo delle figure, che si possono fare dissonanti, ma di ciascuna Dissonanza ancora, incominciandosi dalla Seconda, venendo alla Quarta, alla Settima, alla Nona, all'Vndecima, & alle loro replicate. Quanto alle figure, che si possono porre dissonanti, s'auertirà di non porre mai la prima parte della Semibreue, che sia dissonante, eccetto però in questo modo sincopata, come in questo essempio si vede nella seconda meta della prima breue del Tenore.

Nicol. Burr.  
Parm. lib. 2. c.  
2. & 3.

Franch. prat.  
3. cap. 4.



Vedi Fräch.  
prat. li. 2. c. 15.

Che cosa sia sincopa, si dirà nel quarto nostro discorso nel cap. 9. più à pieno. Dopò la Semibreue segue la Minima, sopra la quale s'auertirà, che ogni figura del soggetto, che sia canto fermo deue hauere almeno due consonanze sopra di se, cioè, l'vna nel battere, & l'altra nel leuare della Battuta; Hora perche nelle Dissonanze serà grandemente necessario l'auertire se'l mouimento delle parti sia congiunto, ò pure separato: però quando due, ò più Minime non procederanno per mouimenti congiunti, non serà mai lecito farne veruna, che sia dissonante, ma l'vna, & l'altra procedendo per mouimenti separati si porranno consonanti: perciò che tal separatione fa, che dall'vdito non si possa tollerare tal Dissonanza; ma quando la Dissonanza serà posta nel mouimento congiunto nella seconda parte della Battuta, nella seconda Minima non apporterà disgusto alcuno all'orechie; come nel sottoposto essempio si può vedere.

Il simile

M. Gio: Zarl.  
lib. 3. cap. 42.

Il simile si farà quando si voranno porre quattro semiminime nel Contrapunto equiualeanti à vna Semibreue: doue sempre si farà, che quelle semiminime, che cascano sopra'l battere, & sopra il leuare della Battuta, cioè la prima, & la terza siano consonanti. Ma quando dopò la Minima, ò Semibreue col punto, ò senza seguiranno due Semiminime, si potrà fare, che la seconda sia Consonante, & non la prima; come in questo esemplo.

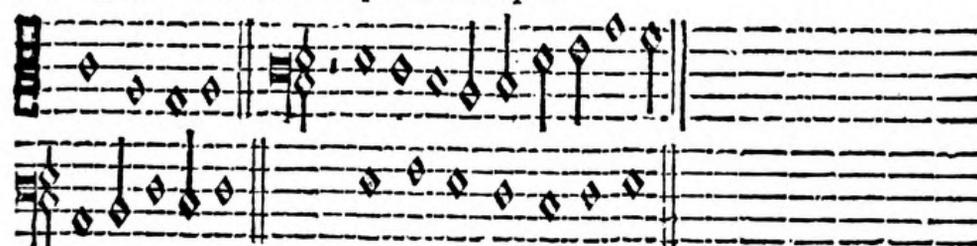


Sogliono ancora i Musici quando vogliono venire à qualche cadenza col mezo di quattro semiminime, porle in questo modo, cioè, che la Terza semiminima sia dissonante, come in questo esemplo.



Ritornando dunque alle Dissonanze. Quando la Dissonanza serà messa nella seconda parte della Semibreue sincopata, la quale serà vna Seconda, ouero vna Quarta: allhora dopò lei s'accommoderà la Terza come Consonanza più vicina; come in questo esemplo.

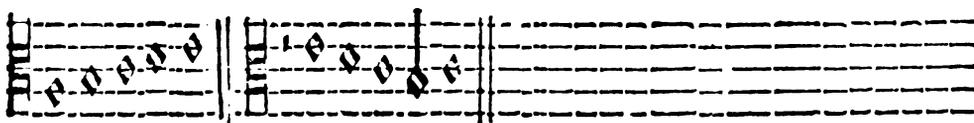
Come s'hanno da accommodare le Dissonanze uedi Franch. nella prat. lib. 3. cap. 4.



Alla settima medesimamente se li accompagnerà la Sesta, & il simigliante si farà delle loro replicate; si come della Nona, & dell'Vndecima, alle quali s'accompagnerà la Decima; come in questo esemplo.



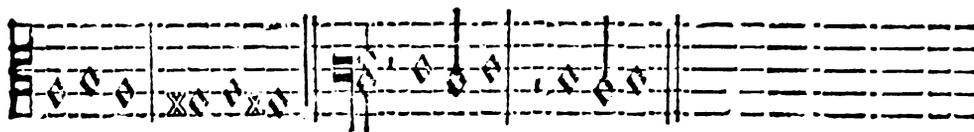
Dalla Secôda si potrà anco venire all'vnifono effendo sincopata, quando vna delle parti farà il mouimento di Tuono, & l'altra di Semituono, procedendo l'vna, & l'altra per mouimenti congiunti, come in questo effempio.



Si potrà fare ancora la Quarta sincopata, dopò la quale segua senza mezo alcuno la Diapente imperfetta, ò semidiapente, che chiamare la vogliamo, & dopò quella la Terza maggiore; come in questo effempio.



Ma non starà già bene il porre la Quinta, come di sopra, quando casca il Tritono per relatione; come nel sopra scritto, & nell'infra scritto effempio ancora si vede.



Si potrà ancora dopò la Nona venire all'Ottaua, quando le parti procederanno per mouimenti contrarij, & vna di esse ascenderà per Quarta, ò descenderà per Quinta, & l'altra discenderà per mouimento congiunto; come in questo effempio.



Da i quali effempi si potrà benissimo vedere il modo, che s'ha da tenere nel disporre delle Diffonanzenel Contrapunto diminuito.

*Modo, che si deue tenere nelle Compositioni di due Voci. Cap. II.*

**D**icono alcuni, che il Duo, rispetto alle Compositioni di tre, di quattro, di cinque, & di più Voci, è simile alla differenza, che si ritroua tra lo ignudo, & il vestito nella pittura: perche ogni Pittore farà bene vn fia gara tutta vestita; ma non tutti li Pittori ne faranno bene vna ignuda; Così similmente interuiene delle Compositioni: però che molti comporràno delle cantilene à quattro, à cinque, & à più Voci; ma pochi faranno quelli, che habbino vn bel modo di procedere, & sappino bene, & regolarmente accompagnare i gradi, & le Consonanze in vn Duo, nel quale principalmente si offeruerà il Tuono: nè si farà, che hora si oda vn procedere d'vn Tuono, & hora d'vn'altro senza regola, ò ordine alcuno: onde'l principio sia diuerso dal mezzo, & il mezzo dal principio, & dal fine: perche allhora verrebbe à essere simile al Mostro, che descriue Oratio nel principio della sua Poetica. Si farà ancora, che la Compositione di due Voci non sia molto estrema; & che non ascenda più di quindecim chorde fra gli estremi, & le Consonanze al più siano la Decima, & la Duodecima: perche la lontananza posta in vn Duo non è grata; & più che sia possibile, nel Duo si schiuerà l'vnisono, i.e molto spesso si vseranno le ottaue, le quali per la simiglianza, ch'elle hanno con l'vnisono, non sono così vaghe all'vdito, come l'altre Consonanze, si come è stato detto di sopra. Nel restante, quanto poi al porre le Consonanze, si offerueranno sempre le sopradette Regole.

D. Nicola Vi  
centino libr.  
piat. 4. ca. 24.

Hor. Poet. hu  
mano capiti.  
&c.

*Per qual cagione non si sia trattato prima de i Modi, ò Tuoni innanti  
alle sopradette regole. Cap. XII.*

**E**sendo così principalmente necessaria nelle Compositioni l'osservanza de i Modi, ò Tuoni, che chiamare gli vogliamo, come si è detto: & facendo Noi professione di procedere ordinatamente, parerà forse à qualch'vno, che necessariamente si fusse deuuto prima ragionare de i detti Tuoni; conciosia che sia impossibile l'osservare quello, di che non s'hà notizia alcuna. Ma, chi bene, & con diligenza considererà il nostro modo, conoscerà benissimo, quanto meglio, & più vtile sia per essere l'hauere così distintamente trattato nel primo libro delle Consonanze semplicemente, & in questo secondo, delle regole, & del modo d'accomodarle à due, & à più Voci, senza intrico alcuno d'altre materie; & nel terzo il fare particolare mentione di tutti li dodici Modi, cioè della loro formatione, natura, & Cadenze, & delle Cadenze in commune; & nel Quarto, & vltimo, dopò che si farà acquistata la cognitione delle Consonanze, delle Regole, & de i Tuoni, l'hauere riserbato le cose più difficili, le quali così distintamente, & con questo ordine poste, faranno, senza comparatione alcuna, molto meglio intese, che se, o co le Consonanze, ò con le dette regole fussero mescolate: Per che co

me potrà mai alcuno offeruare il Tuono, ò fare le fughe, ò altri arteficiofi canti, se prima egli non habbia perfetta cognitione, & delle Consonanze, & delle regole da disporle, & accommodarle nelle compositioni? Non sarà dunque il nostro ordine prepoftero, ma buono, & continuoato, seguédosi in questo Secondo il ragionamento delle regole appartenenti alle Compositioni di due, di tre, di quattro, & di più voci solamente; & nell'altro seguente venendosi alli detti Modi, ò Tuoni, & alle Cadenze particolarmente; dal quale ordine ne succederà anco questa commodità, che, chi pure vorrà intendere la cosa de i Modi, innanti le regole, ò veramente innanti le Consonanze, potrà in vn subito ricorrendo al Terzo, senza confusione alcuna, & dei Modi, & delle Cadenze ancora hauer piena, & particolare notitia. Però hauendo Noi detto fin qui delle Compositioni di due voci, seguendo il nostro breue discorso, prima che si proceda più, non serà fuori di proposito il vedere

*Quello, che si ha da fare innanti, che si dia principio alla Compositione.*  
*Cap. X I I I.*

Franch. lib. 3.  
prat. capit. 15.

**P**Rima dunque, che si dia principio alla Compositione, è necessario il considerare molto bene, sopra che soggetto, & materia s'habbia à comporre, cioè, se sia cosa latina, & ecclesiastica, ò pure volgare, come sono Madrigali, Sonetti, Canzoni, ò simili altre materie; & essendo latina, & ecclesiastica, si farà, che habbia del graue, & sia il proceder suo differente da quello delle Villotte, de Madrigali, delle Canzone Francesi, & simili sorte di Compositioni volgari; & volendosi comporre vna Messa sopra qualche soggetto, non si comporrà sopra Madrigali, Battaglie, ò altri simili soggetti, da i quali più presto nasce mala sodisfattione appresso, chi sente queste sorti di canti, che diuotione: imperciò che quanti crediamo noi che siano quelli, che sentendo per le Cappelle hora cantare la Messa l'ombre armato, hora Hercules Dux Ferrariæ, & hora Filomena dicano; che domine ha da fare la Messa con l'huomo armato, ò con Filomena, ò col Duca di Ferrara?

Gulielmo Durando libr.  
Rationale Diuini officiorum  
lib. 2. cap. 2. &  
Santo Thoma  
io 2. 2. q. 91.  
artic. 1. & dist.  
21. c. clericos  
circa finē. &  
summa Tabie  
na. uerbo cantus § 2. &  
Agostin. libr.  
Confess.

Vedi che numeri, che concerti, che Harmonie, che mouere d'affetto, di diuotione, & di pietà è questo. Onde essendo stata introdotta la Musica nella Chiesa di Dio per incitar gli animi de gli huomini à diuotione, quando si sentono simili sorti di Canti, non solo non fanno questo effetto, ma più tosto gl'incitano à lasciua, come se fossero ad ascoltare qualche Mascherata, ò altri simili cantilasciui, & teatrali, i quali non solo dal Santo Concilio Tridentino, & comunemente da tutti Dottori di Santa Chiesa sono in tutto, & per tutto prohibiti, ma etiandio insino da gli Antichi, che non ebbero il vero lume, & la vera cognitione d'Iddio furon grandemente abhorriti, & detestati, si come Timoteo quel grandissimo Musico inuentore, come si crede, del genere chromatico, fino al seculo nostro ne rende col suo esilio buonissima testimonianza, il quale, se per hauere aggiunto nel solito

Istru-

Istrumento vna sola chorda, fù da gli Antichi Lacedemonij scacciato, & bandito della sua Città, dubitando, che non hauesse ridotto la Musica in vn modo troppo molle, che deuiasse gli animi de i fanciulli dalla virtù della modestia: di quanto maggior biasmo, & castigo vengono à farsi meriteuoli coloro, che nel comporre le Messe si seruono di simili soggetti? Si faranno adunque le compositioni, secondo che il soggetto ricercherà; Il quale se serà di cose allegre, si farà, che la Compositione sia sotto vn Modo, ò Tuono, che sia di natura allegra, & non sotto vno, che sia di natura melanconica; & così per lo contrario, se'l soggetto serà di cose melanconiche, & messe non si farà sotto vn Modo, che sia di natura allegra, ma melanconica, & messa, dandogli quelle Cadenze, che à tal Modo si ricercano, le quali, come si è detto, tutte ordinatamente nel seguente libro seranno messe, si come ciascuno potrà vedere.

*Del principio della Compositione. Cap. XIII.*

**I**O non starò à perder molto tempo, come hanno fatto alcuni, nel disputare da qual parte si deua incominciare la Compositione: perche questo serà in arbitrio del Compositore, che potrà incominciarla da quella parte, che gli serà più commoda, & il soggetto richiederà. Si dee nondimeno ha uere grande auertenza, che le parti nell'entrare non comincino per Seconda, ne per Settima, nè anco per Nona, eccetto però nella seconda parte de vn Canto, la quale non solo si potrà cominciare per vna delle Consonanze perfette, si come nella prima Regola si dispone, ma anco per qual si voglia Dissonanza: il che mai nella prima parte non serà permesso, eccetto però, se'l soggetto no'l ricercasse con dire le strane Voci, ò simili parole, ma altramente non solo si darà principio alla Compositione per vna Consonanza, come di sopra, ma ancora si farà, che habbia il suo principio in vno di quei luoghi, ne i quali il Modo, ò Tuono, di che si vorrà fare la Compositione, ha i suoi principij. Et se bene i principij delle Compositioni sono varij, nientedimeno i veri, & naturali principij di ciascun Tuono sono nelle chorde estreme della loro Diapente, & della Diatessaron. Acciò dunque da i Cantanti più facilmente si possa pigliare la voce, si farà, che il principio sia, ò per Vnisono, ò per Quarta, ò per Quinta, ò per ottaua, ò per Decima, ò per Duodecima, ouero per Quintadecima. Et soprattutto s'auertirà, che'l principio non si faccia in voci troppo estreme con le parti, come è quella del Soprano troppo alta, & quello della parte graue troppo bassa: perciò che essèdo tutti gli estremi vitiosi, questo serà poco grato all'orecchie de gli Ascoltanti: perche, come dice M. T. Cicerone nel terzo lib. della sua retorica, doue da bellissimo documenti circa la conseruatione della voce, & il modo, che s'hà da tenere nel principio, nel mezo, & nel fine dell'oratione; Che cosa è meno soaue, che'l grido nel principio della causa? è molto vtile alla fermezz

De Consecr. dist. 5. c. Non mediocriter uertic. adorare § 2. & 3. & Conc. Trid. sess. 22.

De obseruan. & euitan. in celebrat. Missæ. c. 18. & 23. Boet. li. 1. c. 1. suidas haec. & Arist. lib. 2. Metaphis. dice se non fusse stato Timoteo, non ha uereissimo molte melodie.

M. Giof. Zarl. Istit. har. li. 3. capit. 53.

Pietro Aron. Istit. har. libr. 3. capit. 10.

Nicol. Burt. Parm. li. 2. c. 5.

Nicol. Burt. lib. 2. cap. 3.

Primo siquidem a dissonantibus quam quâ compasibilibus nunquam inchoandum, nunquam & in illis finiendum &c.

M. Giof. Zarl. Istit. har. lib. 4. capir. 18.

Cic. Reth. lib. 3. c. de Pronunciatione.

Nicol. Burt. Parm. libr. 1. cap. 30.

Nicol. Burt. Parm. libr. 1. cap. 30.

Nicol. Burt. Parm. libr. 1. cap. 30.

za della voce, la voce moderata nel principio: perciò che l'acuta esclamazione nel principio ferisce le fauci, & la voce, & offende anco gli vditori.

*Modo, che si ha da tenere nel mezzo della Composizione. Cap. XV.*

**I**L modo, che si dee tenere nel mezzo della Composizione serà questo, cioè, che il mezzo corrisponda al principio, & al fine: perche il mezzo è quello, che dee tenere in piedi il termine del procedere del Tuono. Nè serà inconueniente il fare alle volte nel mezzo della Composizione qualche Cadenza, che sia fuori di tuono, ma discretamente però, & con bello modo, come si dirà, quando si ragionerà delle Cadenze. Et se la Composizione serà à 4. à 5. à 6. & à 7. il farci nel mezzo vn duo, ò vn terzo, ouero vn quarto serà molto di letteuole, & grato all'orecchie. Ma il fare vn Duo in vna compositione d'otto, ò di più voci, è cosa poco lodeuole, rispetto alla moltitudine delle parti, se già à questo non ci astringesse il soggetto, con dire, quei due, ò simili parole. Il che nè anco loderei molto, quando la Composizione fusse à due, ò tre chori; & in tal caso più presto direi, che si facessero cantare due Chori, che si vdisse vna tale discrepanza d'vn Duo fra tanta moltitudine di voci.

*Del fine della Composizione.*

*Cap. XVI.*

**E**T circa il fine, che è la conclusione del principio, & del mezzo di qual si voglia cosa; ogni volta che si vorrà dar principio alla Composizione, si dee considerare il mezzo, & il fine, & con ogni diligenza procurare, che'l principio sia buono, il mezzo migliore, & ottimo il fine. Il che serà quando il fine corrisponderà al principio, & al mezzo, & che non solo la Composizione terminerà sotto le Consonanze perfette, come di sopra, nell'ultima regola s'è detto, ma in quel luogo, & in quella chorda ancora, nella quale il Tuono, sotto cui è la Composizione ha hauuto il principio, & il mezzo, dee finire.

*Modo di comporre à tre Voci.*

*Cap. XVII.*

**H**Ora, da che si è inteso l'ordine, & il modo, che si ha da tenere nel comporre à due voci, è conueniente, che vediamo ancora il modo, che s'ha da tenere nelle compositioni di tre voci. Però, quando si vorrà comporre vn Terzo, si potrà incominciare da qual parte serà più commoda, & tornerà meglio, come di sopra. Sera ancora lecito in vn Terzo fare vn Duo, & porui etian dio delle Dissonanze, le quali essendo ben poste, & con le sue debite compagnie, daranno varietà d'Harmonia all'vdito. Et sopra tutto si procurerà, che la parte graue habbia bel procedere, & che molte volte si tocchino variate chorde, il che rende alle orecchie il Terzo molto diletteuole,

uole, & gratiofo. La Quarta, & la Quinta imperfetta s'accompagneranno benissimo tutte le volte, che fi ordineranno nel modo, che di sopra nel 3. capitolo & nel fecondo effempio fi è detto, & dimoftrato; Anzi che à tre voci feranno molto migliori, fi come dal prefente effempio fi può comprendere.



Alto.

Tenore.

Basso.

Nè anco s'anderà di Quarta in Quinta, perche, come fi è detto nel principio, l'vna, & l'altra è perfetta: & quanto manco Ottave fi faranno in vn Terzo, tanto meglio ferà. L'Ottava con la Quinta in mezzo ferà meglio, che l'Ottava con la Decima di sopra, ò di sotto: Et acciò meglio s'intenda il modo, che s'ha da tenere nello accommodare le Confonanze à tre voci, si terrà l'ordine infrafcritto.

Dell'unifono. Se la parte del Canto con quello del Basso ferà in unifono **Primo.** fi farà, che quella dell'Alto sia in Tez a di sopra, ò di sotto.

Della Quarta. Et se la parte del Canto ferà con quella del Basso in vna **Quarta.** Quarta, si metterà quella del Tenore in Terzo sotto il Basso.

Della Quinta. Et se la parte del Canto con quella del Basso ferà in vna **Quinta:** Quinta, quella del Tenore ferà in vna Terza sopra'l detto Basso, che verrà à effere vna Terza di sotto à quella del Canto.

Della Sesta. Et se la parte del Canto ferà in Sesta sopra quella del Basso; **Sesta.** allhora si porrà la parte del Tenore vna Terza sopra il detto Basso.

Dell'Ottava. Et se la parte del Canto, & quella del Basso feranno distese **ottava.** in Ottava, allhora si porrà quella del Tenore vna Quinta, & anco vna Terza sopra il detto Basso.

Della Decima. Et se la parte del Canto ferà distesa per vna Decima sopra quella del Basso, quella del Tenore si potrà porre in Quinta, ò in ottava sopra'l detto Basso. **Decima.**

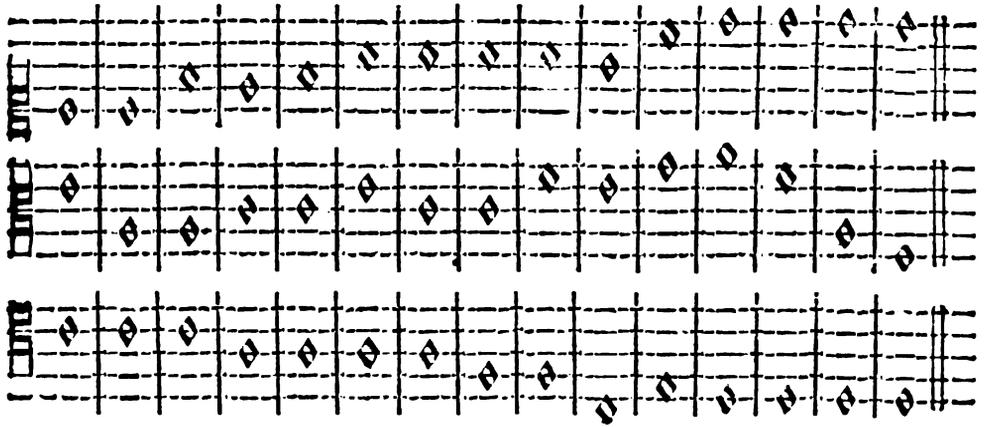
Della Duodecima. Et se la parte del Canto con quella del Basso ferà in **Duodecima.** Duodecima, si farà, che quella del Tenore sia in Decima con quella del Basso.

Della Terza Decima. Et se la parte del Canto ferà in Terza decima con **Tertiadecima** quella del Basso si farà, che quella del Tenore sia in Decima sopra il detto Basso.

Della Quintadecima à 3. Voci.

Et se la parte del Canto con quella del Basso ferà in vna Quintadecima; allhor a si potrà porre quella del Tenore, ò in Duodecima, ò in Decima, ò

in Quinta, ouero in Terza sopra quella del Basso, secondo che tornerà più comodo; come in questo esemplo si dimostra.



*Modo, che s'ha da tenere nel comporre à quattro voci. Cap. XVIII.*

Franch. lib. 3.  
cap. 11.  
M. G. of Zarl.  
Istit. har. libr.  
3. cap. 58.  
Pietro Aron.  
nel Toscanel.  
libr. 2. cap. 27.

Quando la parte del Soprano, ouero Canto serà unifono con quella del Tenore, & il Basso serà terza sotto'l detto Tenore, si porrà l'Alto in vna Quinta, ouero in vna sesta sopra detto Basso; & se quella del Basso farà la Quinta sotto'l Tenore, l'Alto si porrà in Terza, ò in Decima sopra'l detto Basso. Et se la parte del Basso serà in vna Sesta sotto quella del Tenore, l'Alto potrà essere per vna Terza, ò vero per vna Decima sopra il detto Basso. Ma se la parte del Basso serà per vna Ottava sotto quella del Tenore, l'altre parti potranno essere per vna terza, per vna Quinta, per vna Sesta, per vna Decima, ouero per vna Duodecima sopra il detto Basso; Il quale se serà in vna Decima sotto'l Tenore, l'Alto si potrà porre in vna Quinta, ò in vna Decima sopra il detto Basso; il quale se sarà disteso sotto'l Tenore per vna Duodecima; allhora l'Alto si potrà porre in vna Terza, ò in vna Decima sotto il detto Basso. Similmente quando la parte del Basso serà sotto quella del Tenore in vna Quintadecima, l'Alto si potrà porre in Terza, in Quinta, in Sesta, in Decima, in Duodecima, ouero in Terza decima sopra quella del Basso.

Della Terza a quatro Voci.

Et se la parte del Soprano serà in Terza con quella del Tenore, & il Basso serà Terza sotto'l detto Tenore, l'Alto si potrà porre in ottava, ouero in Decima sopra il Basso. Et se'l Basso serà vn' Ottava sotto'l Tenore, si porrà l'Alto in Terza, ò in vna Quinta di sopra al Basso. Et se'l Basso serà in vna Decima sotto'l Tenore, si potrà porre l'Alto in Terza, in Quinta, ò in ottava sopra il detto Basso.

Della

## Della Quarta.

Sela parte del Canto serà in vna Quarta con quella del Tenore, si porrà il Basso in Quinta sotto'l Tenore, & l'Alto in Terza, ò in Decima sopra'l Basso. Et se'l Basso serà in vna Terza sotto'l Tenore, si porrà l'Alto in vna Terza sotto il detto Basso: perche la Quarta, è Consonanza poco grata senza la Quinta di sotto.

## Della Quinta.

Sela parte del Tenore serà vna Quinta sotto quella del Soprano, il Basso si porrà in Terza sopra'l Tenore, & l'Alto vna Sesta, ò vna ottava sopra il Basso, & se'l Basso serà disteso per vna ottava sotto'l Tenore, l'Alto si porrà in Terza, in Quinta, ò in Decima sopra il Basso.

## Della Sesta.

Sela parte del Tenore serà vna Sesta sotto'l Canto, si porrà'l Basso vna Quinta sotto'l Tenore, & l'Alto in Terza, ò in Duodecima sopra il detto Basso; Il quale se serà vna Terza sopra'l Tenore, si porrà l'Alto in Quinta sotto il Basso, ò in Sesta superiore al Basso, il quale se serà vna Terza sotto'l Tenore, l'Alto si porrà in Quinta sopra il Basso.

## Dell'Ottava.

Sela parte del Tenore serà vn'ottava sotto quella del Canto, si porrà'l Basso vna Quinta sotto'l Tenore, & l'Alto in Ottava, ò in Terza, ouero in Decima sopra il Basso, il quale se serà vna Terza sopra'l Tenore, l'Alto si porrà, ò in Quinta sotto, ò in Terza sopra detto Basso. Così se'l Basso serà vna Quinta sopra'l Tenore, l'Alto si porrà vna di sotto, ò vero vna Sesta sopra il detto Basso. Et se la parte del Basso serà Vnisono con quella del Tenore, l'Alto si porrà vna Terza sotto, ò sopra le dette parti, se bene la Quinta, ò la Decima, ouero la Duodecima sopra il detto Basso faranno migliore, & più grata harmonia.

## Della Decima.

Sela parte del Tenore serà vna Decima sotto quella Del Canto, si porrà il Basso vna Terza sotto'l Tenore, & l'Alto in Quinta, ò in Ottava, ò anco in vna Decima sopra il Basso; il quale se serà vna Terza sopra'l Tenore, l'Alto si porrà in Quinta sotto'l Basso, ò in Quinta, ò anco in Sesta sopra'l Tenore, Et se'l Basso serà vna ottava sopra'l Tenore, l'Alto si porrà vna Quarta ò vna Sesta, ouero vna Decima sotto'l detto Basso.

## Dell'Vndecima.

Et se'l Tenore serà vna Vndecima sotto'l Canto, si porrà la parte del Basso vna Quinta sotto'l Tenore, & l'Alto in Ottava sopra il Basso, ouero in Decima, ò in Duodecima, ò anco in Terza sotto'l Tenore. Et se'l Basso serà Terza sotto'l Tenore, si potrà porre l'Alto in Sesta, ò in ottava, ò vero in Decima sopra il Basso, secondo che far à bisogno, non hauendo luogo più comodo.

## Della Duodecima.

Et se la parte del Tenore sera vna Duodecima cō quella del Canto, si porrà il Basso vna Quinta sopra'l Tenore, & l'Alto vna Quarta, ò vna Sesta sopra'l Basso, & anco vna Terza sotto il detto Basso. Così quando'l Basso serà vna ottaua sopra'l Tenore, si porrà l'Alto in Quarta, ò in Sesta sotto'l Basso, ò anco in Terza sopra il detto Basso. & se'l Basso serà vna Terza sopra'l Tenore, si porrà l'Alto vna Terza, ò vna Sesta, ouero vna ottava sopra il detto Basso. Ma, perche poche, ò rare volte auiene, che queste due parti siano l'vna dall'altra lontane per cosi lunghi Interualli, quali nè anco sono molto grati all'vdito, & massimamente, che il piu delle volte si vengono a confondere, & cauare le parti dei loro veri, & naturali termini la qual cosa è poco lodeuole: però non si procederà più oltre a quelli piu lontani, come sono la Terzadecima, & la Quintadecima: conciosia che da questi di sopra mostrati non sia per esser difficile il ritrouare le Consonanze, con le quali si deueno accompagnare ancora tutte l'altre.

*Modo di comporre à più di quattro Voci. Cap. XIX.*

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. libr.  
3. cap. 66.  
Pietro Aron.  
lib 3. cap. 9.  
D. Nicola Vi  
centino libr.  
4. cap. 28.

**L**A differenza, che si troua tra le Compositioni di quattro, di cinque, di sei, & di più voci, è questa; che le parole non si possono così fare intendere insieme, come in quelle di quattro voci: perche in quelle di cinque, di sei, & di più voci nasceranno alcune incommodità, per le quali o cōuerrà fare pausare qualche parte, ò nascondere delle voci per le parti, & farle vnifone, ouero ottane hora con vna parte, & hora con l'altra. Nella qual cosa bisognerà vfare grandissima diligenza, & particolarmente nel distribuire gli vnisoni, & le Ottave: acciò non si facessero due vnisoni, ò due ottave insieme ascendenti, o discendenti, & si venisse à contrafare alle Regole date di sopra, dalle quali mai non sera lecito partirs in modo alcuno, & siano le Compositioni di quante voci si vogliono. Et quando la compositione serà di più di sei voci, si potrà fare, che le parti di mezzo vadano di Quarta in Quinta, & molti altri passaggi, come si dirà, quando si ragionerà del modo, che si dee tenere nello accommodare le parti della compositione, & nella descrizione, che si farà di tutti i salti buoni, & cattini, che s' hanno da fare, ò schiuare nelle compositioni. Et quando si vorrà comporre a due Chori, si terrà questo modo, cioè, che, quando il primo Choro haurà finito la conclusione delle parole, & che vorrà entrare il Secondo; si farà, che'l Secondo pigli le voci per vnifono, ò per Ottava con tutte le parti sopra la metà dell'ultima Nota dell'antedetto Choro, cioè il Tenore del Secondo Choro piglierà l'vnifono con l'altro Tenore, & il simile farà l'Alto con quello del primo Choro, & così in somma tutte l'altre parti, & siano quante si vogliono. Et quando vn Choro non piglierà la voce dall'altro Choro, ò per vnifono, ò per ottava, non solo non sera buono da sentire, ma anco al pigliare delle

delle voci serà molto scommodo, & fallace. Si potrà ancora, per mostrare varietà, fare, che'l Secondo Choro sia à voce mutata, & il Primo, & il Terzo ancora volendosi comporre à tre Chori, siano à voci puerili. Et quando si vorrà fare, che tutti i due, ò tre Chori cantino vnitamente tutti in vn medesimo tempo, si farà, che i Bassi di tutti due, ò tre Chori s'accordino insieme, nè si metterà mai vn Basso con l'altro in vna Quinta di sotto, quando tutti à vn tratto canteranno; perche l'altro Choro hauerà la Quarta di sopra, & discenderà con tutte le sue parti, perche quelli non sentiranno la Quinta sotto, s'il Choro serà niente lontano dall'altro. Et volendosi fare accordare tutti i Bassi, s'accorderanno sempre in vnisono, ò in Ottaua; & qualche volta in Terza maggiore, nella quale non si riposerà più d'vn tempo d'vna Minima, perche detta Terza maggiore serà debile à sostentare tante voci, & così le parti non discorderanno, & i Chori potranno cantare ancora separatamente l'vno dall'altro, che accorderanno benissimo, se bene le parti seranno lontane. Ma nelle Compositioni dei dialoghi, nei quali le parti canteranno in circolo, si potranno ne i Bassi comporre delle Quinte, facendosi per o stare i Bassi l'vno appresso all'altro, per rispetto, che l'vno de i detti Bassi haurà la Quarta di sopra all'altro, per lo che essendo lontani discorderebbono; nella qual sorte di Compositioni circa l' pigliare delle voci, si terrà l'ordine sopradetto.

*Modo, che si dee tenere nello accomodare le parti della Compositione.*  
*Cap. XX.*

**S**oprattutto s'auerterà, che le parti della Compositione siano talmente accomodate, che l'vna dia luogo all'altra, & siano facili da cantare, & Franch. prat. libr. 3. ca. 15.  
 habbino bello, regolato, & elegante procedere, ne siano molto estreme, nè l'vna s'allontani dall'altra con salti, & mouimenti separati, si come, quando l'vna procedesse per vn salto d'ottaua, & l'altra di Quinta, ò di Quarta, ò per altri simili mouimenti posti di sopra nella settima regola: perche i mouimenti, come s'è detto, quanto più seranno vniti, tanto più seranno cantabili, & naturali, & faranno la compositione maggiormente grata, dolce, sonora, harmoniosa, & piena d'ogni buona melodia. Et perche le quattro parti, da i Musici chiamati elementali, sono messe nella Musica à guisa de i quattro elementi, tra i quali si come la Terra tiene l'infimo luogo, così la parte più graue chiamata Basso occupa il luogo più graue della Cantilena, sopra la quale, si come immediatamente segue l'Acqua, così nell'ordine delle parti procedendo alquanto più in suso verso l'acuto hanno accomodato quella, che chiamano Tenore. Et si come tra li detti elementi sopra l'Acqua immediatamente segue l'Aria, così similmente i Musici hanno accomodato la Terza parte elementale, la quale dimandano Contratenore, còtralto, ò Alto nel terzo luogo. Et si come tra gli Elementi nel supremo luogo

M. Gio: Zarl.  
 lib. har. lib.  
 3. capit. 58.

go segue immediatamente il fuoco, così medesimamente i Musici hanno accommodato nella parte suprema quella parte, che si dimanda Canto, ouero soprano. Et si come è inconueniente, che la Terra, ò l'Aqua stia sopra'l Fuoco, & il fuoco sotto la Terra, ò sotto l'Aqua; così simigliantemente nella Musica serà grandissimo inconueniente, quando le parti si confonderanno, & che l'acuta serà messa sotto la graue, & così la graue per lo contrario sopra l'acuta: però allhora le parti renderanno buona, & diletteuole harmonia, & seranno bene, & regolatamente accommodate, quando si farà, che ciascuna habbia il luogo suo secondo la simiglianza di questi quattro elementi, da i quali sono chiamate parti elementali, come di sopra.

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. lib.  
3. cap. 46.

### Del Basso.

M. Giof. Zarl. La parte del Basso allhora serà bene ordinata, quando non serà molto di minuita, ma procedendo con figure di alquanto valore serà ordinata di maniera, che faccia buoni effetti, nè sia difficile da cantarsi.

M. Giof. Zarl.  
lib 3. cap. 58.

### Del Tenore.

Pietro Cannauncio lib. 1. cap. 13. Il Tenore, il quale è così detto, perche è quella parte, che regge, & gouerna tutta la Compositione, & mātiene col suo procedere il Modo, sopra cui è fondata; si dee comporre con belli, & eleganti mouimenti, hauendo grande auertenza, che nelle Cadenze, & nell'altre cose offerui la natura di quel Modo, ò Tuono, di che serà la detta compositione.

Pietro Cannauncio lib. 1. cap. 13. Tenor est cuiusque cantus compositi fundamentū relationis &c.

### Dell'Alto.

L'Alto allhora serà bene ordinato, quando serà ben composto, & ornato di belli, & eleganti passaggi, co' quali darà grandissimo ornamento, & vaghezza alla Compositione.

### Del Canto.

Il Canto, si come è più acuto, & penetratiuo d'ogni altra parte, quanto haurà bello, ornato, & elegante procedere, tanto maggiore serà il diletto, ch'apporterà alle orecchie di quelli, che l'ascoltano.

*Descrittione di alcuni salti, che sono buoni, di alcuni cattiuu, & d'alcuni altri dubbij. Cap. XXI.*

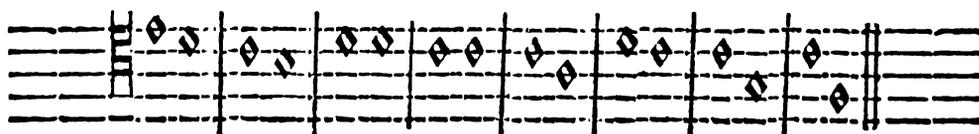
**E**T perche alcuna volta occorrerà fare in vna Compositione di due voci alcuni salti con gradi, che seranno buoni, & con alcuni cattiuu, & dubbij; & quelli, che seranno cattiuu à due Voci, & à tre, seranno buoni

ni à quattro, à cinque, à sei, à sette, à otto, à noue, & à più voci : però, acciò di tutti si possa hauer cognitione à pieno , & sapere quelli, che sono buoni, & quelli, che sono cattiuu, se ne daranno alcuni essempli, i quali seranno molto vtili ; & prima.

Dell' Vnifono ad altri gradi.



Buoni à 2. voci a 2. a 2. a 2. a 2. a 3. a 5. a 7. & a più voci.



Si può anco andare dalla Terza all'vnifono nel modo, che nella settima Regola s'è detto, & qui si dimostra ; i quali salti, & gradi sono buoni in ogni sorte di Compositioni di quante voci si vogliono, come in questo essemplio.



Sono alcuni altri gradi, & salti naturali, & accidentali, co' i quali si va all' Vnifono, che sono buoni, & alcuni altri ancora dubbiosi, de i quali tutti quelli, che non sono buoni, s'intenderanno cattiuu in fino à sei Voci, ma da sei voci in sù faranno buoni : pure che siano posti nelle parti di mezzo, & non nelle parti estreme, cioè nel Canto, & nel Basso à vicenda : perche queste due parti per la loro estremità sono troppo scoperte. Et à quante più voci serà la Còpositione, tãto meglio per la moltitudine delle parti si salueràno: per la quale, come bẽ dice M. Pietro Arõ Musico Fiorentino, non si possono oiservare tutti quei legami, che alla Còpositione si ricercano; li quali gradi tutti si

D. Nicola Vicentino lib. 2. cap. 3.

Pietro Aron. lib. 3. Capit. har. cap. 9.

mette-

metteranno ne i sottoposti effempi co i numeri delle voci, à quante seranno buoni.

buon.                      dub. à 5.    dub.    dub. à 2. cho. à 2. cho.

à 6.    à 5.    à 8.    à 8. dub.    à 8.    à 8.    à 8.    à 8.

Nè anco serà lecito fare due vnifoni tramezati da vna Secunda ; ò da vna Pauza di Minime per le ragioni dette di sopra nella terza Regola, come in questo effempio ; Ma quando seranno tramezate da vna pauza di Semibreue staranno bene per la ragione, che n'adduce l'Eccellentissimo M. Franchi no, come ne i sottoposti effempi si dimostra.

Franch. prat.  
lib 3. cap 12.  
Quia pauza  
si mibreuis  
integram tē-  
poris men-  
suram obseruat  
&c.

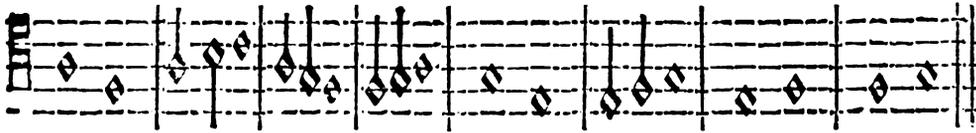
Non buo.    non buo.    non buo.                      buo.    buono

Nè meno serà lecito nelle compositioni di due voci porre tra due Quinte la Quarta, nè tra due Ottaue la Settima, ò la Nona, ò vna Pauza di Minima, come nel presente effempio.

Serà



non buo. male

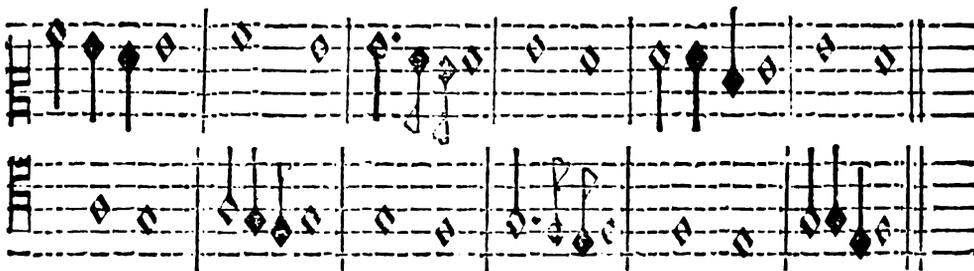


Serà ancora poco lodeuole il fare che in vna Compositione l'vna, & l'altra parte ascendano, ò discendano insieme per mouimenti di Quinta, procedendo l'vna con quattro semiminime, & l'altra per Semibreue senza diminutione alcuna, come in questo effempio.



Perche, si come dice l'Eccellentissimo Signor Zarlino, non hanno gratia alcuna, & si viene à contrafare alla Regola, che dispone che le parti procedano con mouimenti contrarij, & à quell'altra ancora, che vuole, che, quando le parti insieme ascendono, o discendono, l'vna di esse si moua per mouimento congiunto; il che deurebbono fare quelle parti, che contengono le Semibreui, le quali così ordinate, non fanno tale effetto, come nel sopradetto effempio si vede. Nè si farà ancora, che nella Compositione, dopò l'Ottava posta sopra vna figura di Semibreue, che discenda, & habbia sotto di se vna Minima, seguano immediatamente due semiminime; ò in luogo delle semiminime la Minima col punto; come in questo effempio.

M. Giof. Zarlin.  
Istit. har. li. 3.  
capit. 47.



Le quali, se bene non si può dire, che in apparèza siano due Ottaue l'vna dopò

depò l'altra, conciosia che si troui tra loro posta la Sesta, ò la Decima: nientedimeno fra vna ottaua, & l'altra non si sente varietà alcuna, oltre l'altre ragioni, che si potrebbero addurre. Infiniti altri falti si trouano oltre li sopradetti, che con molta diligenza sono stati messi sparsamente insieme da alcuni Eccellenti Musici, & particolarmente dal R. M. Don Nicola Vicentino, de i quali la maggior parte si metteranno ne i sottoposti essempli, che faranno molto vtili à, chi desidererà fare le Compositioni à due, a tre, à quattro, à cinque, à sei, à sette, à otto, & à più Voci.

Essempli di varij falti, & gradi insieme ascendenti, & discendenti  
Essempio primo. Di falti, & gradi

2 4. 3 5. 2 2. 2 2. 3 2. 3 5. 2 5. 3 4. 2 4. 2 3. 2 8. 2 8.

Salti & gradi.

2 2. 2 5. 2 2. 3 2. 2 2. 2 2. 2 2. 2 3. 2 4. 2 2. 2 2.

Gradi, & falti.

2 6. 2 4. 2 5. 2 4. 2 2. 2 2. 2 3. 2 4. 2 2. 2 2.

Essempli

Essempi di due parti, che insieme faltano.

a 2. a 2. a 8. a 8. a 2. a 2. simili simili a 2. a 2. a 5. a 6.

Essempio di due parti, che insieme faltano.

a 2. a 7. a 7. a 5. a 6. a 3. a 7. a 8. a 4. a 4. a 7. a 2.

a 2. a 8. a 4. a 4. a 5. a 2. a 3. a 5. a 5. a 6. a 8. a 7.

a 2. a 2. a 2. a 2. a 6. a' 5. a 8. a 5. a 4. a 7.

*Modo da fare, che tutti li salti cattiuu, che uanno all' Vnifono diuentino buoni.* Cap. XXII.

**D**Opò la sopradetta descrizione dei gradi, & salti buoni, & cattiuu, serà molto vtile il sapere in che modo il Compositore possa fare, che tutti cattiuu, che uanno all' Vnifono, come li soprascritti, quali souo nel presente effempio, diuentino buoni.



I quali si faranno buoni ogni volta, che vna parte salterà sopra la seconda parte della Battuta co'l mezo d'vna Pausa di Minima, ouero d'vn Punto nel modo, che in questo effempio si dimostra.



*De i termini delle parti nelle compositioni.* Cap. XXIII.

M. Gio: Zarl.  
1<sup>ra</sup> it. bar. lib.  
4 cap. 31.

Nic. Vicent.  
lib. 4. cap. 17.

**N**Elle compositioni di quattro, di cinque, di sei, & di sette voci i termini delle parti serranno questi; che'l Tenore sopra'l Basso potrà ascendere in fino a dodici, ò tredici voci, & co'l Semituono verrà più comoda, che co'l Tuono, & l'Alto potrà ascendere fino a quindici voci in sedici co'l Semituono sopra il Basso; & l'estremo del Soprano co'l Basso potrà essere in fino a 19. & 20. voci co'l Semituono; & nelle compositioni di otto, ò di più voci, per commodità delle parti potrà il Soprano ascendere sopra'l Basso in fino a 22. voci. Hauendo però consideratione sopra la imperfettione delle voci de nostri tempi, essendo così penuria delle parti estreme, come de Bassi & Soprani. Imperoche se il Basso nelle estreme fue voci non farà corpo sonoro alla Musica, restarà languida la cantilena. Così parimente se il

Canto

Canto ascenderà alle sue parti estreme con fatica, farà ingrato sentire. Salvo se tal Musica non fosse recitata con istrumenti, che all' hora farebbe buono effetto.

*Modo, che s'ha da tenere nel mettere le parole sotto la Nota.*

Cap.

XXIII.

M. Gio: Zarl.  
Istit. har. li. 4.  
cap. 30.

**E**T perche l'accommodare le figure cantabili alle parole, è di grandissima importanza; resta, che breuemente si dica in che modo si deuanocommodare, acciò non si sentano i periodi confusi, & altri inconuenienti, che lungo sarebbe il raccontarli; mediante i quali il più delle volte auiene, che i Cantanti restano tanto confusi, che non fanno ritrouare il modo da poterle proferire. Però volendosi fuggire vn tal disordine, si farà, che sempre sotto la sillaba lunga, ò breue si ponga vna figura conueniente, cioè, che non faccia la lunga breue, & la breue lunga: eccettuandone però le Semiminime, & quelle, che di loro sono minori, le legate, & i punti, i quali se bene sono cantabili, nientedimeno non s'accommoda loro sillaba alcuna, & nelle legate tanto nel canto figurato, quanto nel fermo non si accommoda loro più d'vna sillaba nel principio; & non solo si terrà quest'ordine quando si correrà con vna vocale sopra le Semiminime, ò sopra le Chrome, cioè, che non si proferisca mai la sillaba sopra la prima bianca dopò la nera subito, ma sopra la seconda bianca seguente, come in questi essempli.



Et quando occorrerà metterela sillaba sopra la Semiminima, si potrà ancora porre vn'altra sillaba sopra la Nota seguente. Dicono alcuni, & bene, che quando il Compositore vorrà fare vn salto d'Ottaua, non si dee nel salto di quelle due Note proferire vna sillaba della dittione nella Nota di sotto, & vn'altra sillaba nella Nota di sopra del salto: perche tale pronuncia non fa buono vdire. Fra vn salto di Quinta, per non esser tanto lontano serà manco male, & molto più sopportabile.

*Modo di riuedere le Compositioni, & emendarle da ogni sorte di errori.*

Cap.

XXV.

**H**Ora che s'è inteso il modo, che s'ha da tenere volendosi comporre à tre, à quattro, & à più voci; resta solo, che si vegga l'ordine, che s'ha da tenere volendo ciascuno da se stesso ritrouare ogni forte d'errori, che

per inauertenza fossero stati commessi nella Compositione, & vedere se in essa fussero due Quinte, due Ottaue, & altri simili falli. Però, dopò che si farà fatta la Compositione à quattro, à cinque, à sei, & à più voci, si piglierà la parte del Canto, & à Nota per Nota si raffronterà con tutte le parti, cioè, con l'Alto, con la Quinta parte, co'l Tenore, con vno, ò più, che faranno, & co'l Basso. Di poi si piglierà quella dell'Alto, & si raffronterà similmente co'l Tenore, con vno, ò più che faranno, & con la Quinta parte, & co'l Basso nel medesimo modo, che si farà fatto quella del Soprano. Et il medesimo si farà del Tenore con gli altri Tenori, & col Basso à Nota per Nota: & così si ritroueranno tutti gli errori, che per inauertenza in essa fussero stati commessi, da i quali si potrà poi commodamente purgarla, & ridurla secondo l'osservanza delle sopradette Regole.

Il fine del Secondo Libro.



# LIBRO TERZO DEL COMPENDIO DELL'ARTE DEL CONTRAPVNTO

DEL R. M. ORATIO TIGRINI  
*Canonico Aretino.*

NEL QUALE SI RAGIONA DEI TVONI,  
& delle Cadenze.



*Che la scienza della Musica nella cognitione della ragione è più chiara, &  
Illustra dell'atto, & dell'Opera.*

## CAPITOLO PRIMO.



Ice Boetio, che ogni Arte, & ogni Disciplina fondata nella ragione, è più degna dell'artificio, che dalle mani, & dall'opera dell'Artefice si effercita, & è ancora molto maggiore, & più alto in vn'huomo l'intédere, & il sapere quello, che fa, che il fare, & effercitare quello, che fa; Perche l'Artificio corporale serue come seruidore, & la ragione come padrona comanda; nè senz'essa la mano già mai puo far cosa buona. Tanto dunque la Scienza della Musica nella cognitione della ragione è più chiara, & illustre dell'opera, & dell'atto solamente, quanto il corpo è superato dall'animo. Onde ne seguita, che la speculatione della ragione non ha necessità alcuna dell'atto dell'operare; Ma l'opere delle mani, se non sono guidate dalla ragione, sono nulle. Et di già inuero, quanto sia la gloria, & il merito della ragione, intendere si può da questo, che molti Artefici (per dir così) corporali, non dalla disciplina, ma da essi istrumenti pigliarono il nome, come il Citaredo dalla citara, il Tibicine dalla Tibia, & molti altri da i loro istrumenti. Ma quello è veramente Musico, che misurata la ragione non con l'opera, ma speculando solamente possiede la Scienza del cantare. La qual cosa si vede ancora nell'opere de gli edificij, &

Boet. libr. 1.  
cap. 34.  
Nicol. Burt.  
Parm. libr. 1.  
cap. 6.  
Franch. prat.  
lib. 1. cap. 1. &  
Pietro Aron.  
Istit. har. li. 2.  
cap. 2.  
Marchetto  
Pad nel lucida-  
io in fine  
tractar. 15.

cij, & della guerra, doue sono celebrati i nomi solamente de i Fondatori, & de i Trionfanti, per la ragione, & imperio de i quali furono tali cose & fondate, & ordinate, & non di quelli, che con l'opra, & col seruitio le condussero à fine. Sono dunque tre generi dell'Arte della Musica. Vno è quello, che consiste ne gli istrumenti: Il secondo circa la Poesia, & il terzo, che réde giudicio dell'vna, & dell'altra cosa. I Citaredi, & gli Organisti, & tutti coloro, che esercitano solamente gli istrumenti, perche sono lontani dal rendere ragione della Musica; però, come è stato detto, essi seruono, & di tutta la speculatione sono ignoranti. Il secondo genere della Musica è dato à quelli, che compongono versi: & perche tutto quello, che si riferisce al verso, più tosto per istinto naturale, che per ragione, ò speculatione si fa: però i Poeti ancora non denno esser chiamati Musici. Il terzo genere è quel solo, che di giudicare ha la Scienza. Questo tutto nella ragione, & speculatione essendo posto propriamente alla Musica si deputerà. Et se bene il volgo ignorante non sapendo, che non è minor differenza tra'l Musico, & il Cātore, che tra'l Podestà, & il Banditore, chiama Musici anco li Cantori, tra i quali alcuni si ritrouano tanto presuntuosi, & arroganti, che se bene non fanno à pena conoscere le Note, non si vergognano pubblicamente per le Chiese fare il Maestro di Capella, come già fece quello arrogantissimo Ispagnolo nella nostra Cattedrale Aretina al tempo di Guidone Monaco, & tanti altri al tempo di Paolo mio Maestro, & de gli altri, in sino al di d'hoggi, ne i quali tempi nella nostra Città è occorso quello, che scriue M. T. Cicerone à quel L. Valerio, che l'haueua pregato, che di gratia scriuendoli lo chiamasse Dottore, in tutto che fusse senza dottrina, cioè, vsare l'audacia in cambio della Sapienza: Non è però, che tra l Musico, & il Cantore non ci sia grandissima differenza; anzi tale, quale è tra la luce, & le tenebre: imperciò che il Cantore è quello, che nel canto esercita la voce sua secondo i precetti del Musico, & quelli viene à condurre con l'atto della voce, ouero del suono, & pronuncia le cantilene, che con ragione sono state fate, & composte prima dal Musico; onde il nostro dottissimo Guidone nel principio del Prologo del 3. lib. del suo Michrologo dice. Tra i Musici, & li Cantori si ritroua grandissima differenza: perche i Musici sono veramente scienti, & fanno con ragione quelle cose, che cōpongono nella Musica, & i Cantori sono, quelli che le cātano, & pronunciano con la voce: onde assimigliandoli alle Bestie soggiunge. Nā, qui facit quod nō sapit, definitur Bestia: perche si come le Bestie quello, che fanno, lo fanno senza ragione; così anco quei Cantori, che mossi da falsa ambitione, fomentati anco il più delle volte dalla malignità, & ignorāza di quelli, che fanno poca stima della Virtù, sono veramente degni di essere assimigliati alle Bestie: perche se haessero niente di giudicio, non solo non si lascerbbono precipitare in vn così graue errore, ma nè anco ardirebbero pure mai pensare simile sciocchezza; & il tempo, & la spesa, che alle Chiese danno nel comprare gran copia di libri hora di questo, & hora di quell'altro Au-

tore,

Fiorangelico  
lib. 2. cap. 14.

Agost. lib. 11.  
de Ciuita. Dei  
hæc.

Hec igitur di  
sta sine pro  
pter insensati  
hominis arro  
gantiam, qui  
ausus in com  
pendio cōfu  
sionis sue pro  
rūpere, quod  
doctrina Gre  
gorii atque  
Guidonis & C  
Cice. epist. sa  
militari lib. 1.  
epist. vltima.

Gui. Aret. lib.  
3. cap. 1.

et Aueroe di  
ce. Tantū dif  
fert homo  
sciens ab ho  
mine nō sciē  
te, quantum  
homo ab ho  
mine p̄cio.  
Fiorangel. c.  
19. lib. 1.

tore, i meschini la farebbono con il loro nel Maestro, che insegnasse loro i primi elementi della Musica. Io ho preso à scriuere del' arte del Contrapunto, & non le vane historie di questi Musicastri, de i quali à me pare, ch' il nostro Dottissimo Guidone habbia detto à bastanza; Ma dà che la materia mi sforza, & loro non si vergognano darme l' occasione, non mi vergognerò ancor io a dire, & perdonini la loro riuerenza, che mai li veggo per le nostre Chiese squadernare tanti libri, & alzare le braccia quanto più possano, acciò si vegga, che loro sono i Maestri di Capella, che non mi venga riso, parendomi vedere quell' Afino tanto bene descritto dal Signor Alciato, che portando quel tabernacolo à dosso, al quale vedendo inginocchiarsi il populo, & credendosi, che facesse riuerenza à lui, si fermaua, nè con lusinghe, nè con minaccie, ò col bastone si poteua far camminare più innanti. Anzi, che questi tali, il più delle volte per mostrare d' hauer composto loro quelle cantilene, che fanno cantare à i Cantori assai più sicuri di loro, le trascriuono in certe loro carte, acciò porgendole à questo, & à quello, habbia causa chi vede di credere, che siano opere loro nuouamente dà loro composte: & così i pazzi ignoranti, senza andar più innanti co' l' imparare, rinolti in oscurissime tenebre, circondati da ogni oscura nebbia, ò caligine, si fermano nella loro vana, & ambiziosa ignoranza; & fallo Iddio quanto sia grande, & spesso lo scādalo, ch' il più delle volte danno a gli vditori, poi che veramente interuiene loro quello di che quasi piangendo diceua il Dottissimo Guidone, cioè. Et chi è quello, che non piangette? perciò che è nella santa Chiesa di Dio vno errore tanto grande, & vna discordia tanto pericolosa, ch' il più delle volte quando si celebrano i diuini officij, non pare, che altrimenti si lodi Iddio, ma che combattiamo tra di noi. Vno discorda con l' altro; il Discepulo nõ achorda co' l' Maestro, nè vno Discepulo è d' achordo con l' altro. Ma perche farci degno di molto maggior biasimo, che non sono questi tali, se di loro io facessi altra mentione di quella, che fece Valerio Massimo di quello, che abbruscì il Tempio di Diana Ephesia per farsi di fama immortale, ritornando alla differenza, che si ritroua tra' l' Musico, & il Cantore, dico, che da questo si può molto bene conoscere, che quello pigliando il nome dalla Scienza della Musica vien detto Musico, & questo non dalla Scienza, ma dall' operare, come dal Comporre è detto Compositore, dal cantare è detto Cantore, & dal sonare Sonatore. Quello dunque è veramente Musico, c' ha facoltà secondo la speculatione, & la ragione conueniente alla Musica di saper giudicare i ritmi, i generi de i Canti, le permissioni, & i versi de i Poeti. Però chi desidera venir buon Musico, non creda, che quello sia veramente Musico, che più presto per certo istinto naturale, & vna certa prattica, che per altro sà mettere insieme quattro Consonanze senza ragione, ò fondamento alcuno, ma quello, che con ragione, & secondo le Regole, & il soggetto ricerca, ne dispone. Per il quale essendo tanto necessaria la cognitione de i Modi, ò Tuoni: però in questo nostro terzo discorso serà molto vtile il farne particolare,

M. Andrea Alciat. c. mblē.

7.

Gui. Aret. in Brologo li. 2.

Val. Mas. li. 8. cap. 15.

Boet. lib. 1. c. 37. & lib. 3. cap. 10.

M. Giof. Zarl. Istit. har. li. 1. capit. 11.

Nota. che ogni Musico è cantore, ma il Cantore nõ e gia Musico Nicol. Bur. Par. lib. 1. c. 6.

colare, & piena mentione innanti, che si venga all'altre cose, come di sopra, delle quali breuemente si discorrerà nel quarto, & vltimo nostro ragionamento.

*Modo, ò Tuono quello, che sia.*

*Cap. II.*

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. lib.  
4. c. 1. & nelle  
Dimostrat.  
har. nel Ra-  
gionamento.  
5. Defin. 11.

**P**Rima, che si ragioni de i Modi, ò Tuoni, che chiamare gli vogliamo, acciò si proceda ordinatamente, & meglio si possa intendere quello, di che s'ha da trattare, è necessario vedere prima quello, che sia Modo, ò Tuono. Dicono dunque i Musici il Modo, ouero Tuono essere forma, ò qualità d'Harmonia, che si troua in vna delle sette specie della Diapason, modulata per quelle specie della Diapente, & della Diatessarou, che alla sua forma sono conuenevoli, i quali sono Dodici, & si diuidono in due parti, si come breuemente s'intenderà.

*Che i Modi sono dodici, & sono diuisi in due parti, cioè Autentici,  
& Plagali.*

*Cap. III.*

M. Giof. Zarl.  
nelle Dimost.  
libr. 5. defn.  
xiiii.  
Tolomeo li.  
2. c. 7. & c. 10.  
Boet. lib. 4. c.  
14 & 15.  
Plinio nella  
Histo. natur.  
lib. 6. cap. 2.  
Quantili. lib.  
1. della Musi-  
ca.  
Vedi il lib. 1.  
della Musica  
di Papa Gio-  
uanni c. 10 &  
Il Fiorang. li.  
1. cap. 30.  
Franch nella  
prat nel 1. li.  
& nella The-  
oric. lib.  
Pietro Aron.  
nel Tosc. &  
nelle Istit. har.  
M. Giof. Zarl.  
Istit. har. lib.  
4. & nelle Di-  
mostr. harm.  
lib. 5. Defn. 14.

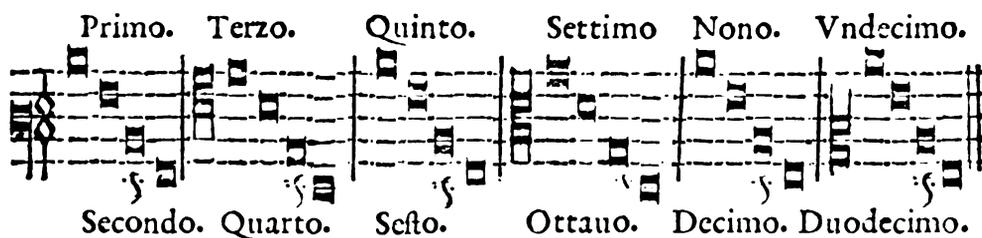
**H**Ora, perche l'intention mia è solo di ragionare con breuità, & facilità delle cose appartenenti all'Arte del Contrapunto, & fuggire tutte quelle, che generano più presto confusione, che Scienza, nè fanno à proposito alcuno à, chi vuole imparare tal'Arte: però douendosi trattare de i Modi, ò Tuoni, non starò à perdere niente di tempo nel raccontare, quãti, & quali fussero i Modi, ò Tuoni principali, ò collaterali de gli Antichi; nè quale appresso di Noi sia il Dorio, il Frigio, il Lidio, il Mistolidio, l'Eolio, l'Ionico, l'Iasto, ò il Locrico, ouero Locrense; & dica Platone, Plutarco, Luciano, il Polluce, Apuleio, Euclide, Tolomeo, Caudentio, Aristide, Boetio, Cassiodoro, Martiano, Atheneo, Plinio, Pindaro, & gli altri quello, che loro pare, che à Noi basta in somma hauere notitia delli dodici Modi, che da i Pratici hoggi sono messi in vso nelle compositioni de i nostri tempi, & siano poi statili Modi antichi quali, & quanti si vogliono, perche quello non è di sostanza alcuna à Noi il cercarlo. Et se pure alcuno Curioso vorrà saperlo, leggendo la prattica, & la Theorica dell'Eccellentissimo Franchino, il Toscanello di M. Don Pietro Aron Fiorentino, & le Istituzioni, & le Demonstrationi harmoniche del nostro Signor Zarlino, potrà con sua commodità hauerne di tutti minutissimo ragguaglio, senza che Noi in cosa tanto inutile, & senza proposito alcuno andiamo consumando il tempo in vano. Venendo dunque à i Modi da i Musici Moderni ritrouati, come di sopra; dico, che sono dodici, i quali si diuidono in due parti, cioè sei principali, ouero Autentichi, & sei collaterali, ouero plagali. I primi sono detti principali, come più nobili, & perche contengono in se l'harmonica medietà tra le due parti maggiori, che sono la Diapente, & la Diatessarou, l'vna posta nel graue, & l'altra

l'altra nell'acuto; il che non si troua ne gli altri, come si dirà. Sono stati anco chiamati Autentichi, o perche hanno maggior autorità de gli altri, ouero per essere aumentati ui, & hanno facultà di ascendere più sopra il loro fine di quello, che non fanno i collaterali, ò placali, che chiamare gli vogliamo; Quali sono detti collaterali, dalli lati della Diapason, che sono, come si è detto di sopra, la Diapente, & la Diatesaron: perciò che pigliate le parti nominate, che nascono dalla diuisione de gli Autentichi, da quelle medesime poste al contrario, rimanendo la Diapente commune, & stabile, nascono i collaterali. Si chiamano anco plagali da questa parola Greca, cioè Plagon, che vuol dire lato; ouero da Plagios, che significa obliquo, ò ritorto, quasi obliqui, ritorti; o riuoltati: conciosia che procedano al contrario de i suoi Autentichi, i quali procedano dal graue all'acuto, & i plagali per lo contrario dall'acuto al graue. Li principali, ò Autentichi dunque sono questi sei, cioè il Primo, il Terzo, il Quinto, il Settimo, il Nonno, & l'vndecimo. Li collaterali, ouero plagali sono poi, il Secondo, il Quarto, il Sesto, l'Ottauo, il Decimo, & il Duodecimo: i quali non solo seruono alla Musica solamente, ma nelli Canti fermi ancora, si come meglio si dirà al suo luogo. Furono i Modi da principio quattro solamente, cioè il Dorio, il Frigio, il Lidio, & il Missolidio, à i quali il nostro Guidone Monaco Aretino per torre via quella grandissima difficoltà, che nasceua da così grande altezza, & bassezza di voci, n'aggiunse altri quattro, cioè al Dorio il Sottodorio, al Frigio il Sottofrigio, il Lidio il sottolidio, al Missolidio il sottomissolidio, i quali da i Musici si chiamano Primo, Secondo, Terzo, Quarto, Quinto, Sesto, Settimo, & Ottauo Tuono. Ma perche la natura de gli huomini è di ritrouar sempre cose nuoue, & d'aggiungerne alle ritrouate: sono stati vltimamente da i nostri Moderni ritrouati, & aggiunti questi quattro vltimi, cioè il Nonno, il Decimo, l'Vndecimo, & il Duodecimo, i quali se bene in verità non sono nuoui, si come da molti canti Ecclesiastici si può comprendere; tutta via non sono stati per prima ben conosciuti, ma erano chiamati Modi Irregolari, come meglio s'intendera, quando si ragionerà di simil forte di Modi. De i quali hauendone il nostro Signor Zarlino fatto due ordini, cioè vno nelle Istituzioni, & l'altro nelle Dimostrazioni harmoniche; il quale se bene è taluolta più naturale, & fatto con ragione, nientedimeno seguendo quello delle Istituzioni, come più familiare, & più facile, si dirà breuemente, quali siano le loro chorde finali, & quanto si possa ascendere, ò discendere di sopra, & di sotto le dette chorde, prima che si venga ad altro particolare della formatione, natura, & Cadenze di ciascuno.

M. Gio: Zarl.  
Istit. har. lib.  
4. cap. 12.  
& nelle Dim.  
har. Ragion.  
5. nella Defi.  
15. & 16.

Guid. Aret.  
nel Michrol.  
Franch. prat.  
lib. 1. cap. 7.  
Papa Gio. 20.  
nella sua Mu  
fica capit. 10.  
Fiorangelidi.  
1. cap. 30.  
Franch. prat.  
lib. 1. cap. 8.  
Valerio Mas.  
lib. 2. capit. 1.

**H**Auendo ciafcun Modo, ò Tuono la fua forma, ò qualità in vna delle fpecie della Diapafon, modulata per quelle della Diapente, & della Diateffaron, come di fopra; & hauendo la detta Diapente la fua chorde grauiſſima commune tanto all'Autentico, quanto al Plagale; però da i Muſici ſono ſtati accompagnati inſieme à due, à due, ponendo la Chorda D. commune al Primo, & al Secondo. La E. al Terzo, & al Quarto. La F. al Quinto, & al Seſto. La G. al Settimo, & all'Ottauo; la chorda a. al Nonno, & al Decimo; & la C. all'Vndecimo, & al Duodecimo come nel prefente eſempio ſi dimoſtra



Nè ſi dee alcuno merauigliare, ſe dal Decimo, all'Vndecimo non ſi vada con ordine continuato: perciò che eſſendo compoſto ciafcun Modo d'vna Diapente, & d'vna Diateffaron, le quali Conſonanze nõ ſi trouano tra queſti due termini  $\gamma$ . & f. & tra f. &  $\gamma$ . conſeguentemente in tal Poſitione non può terminare Modo alcuno.

March. Pad.  
Tratt. 11. c. 4.  
Poſſunt Toni  
ordinari in  
quolibet lo-  
co manus,  
ubi ſpecies,  
quæ ipſos for-  
mant ſupe-  
rius, & infe-  
rius poſſunt  
proprie ordi-  
nari & c  
Cõtro Mar-  
ch. P. d. nel  
tratt. 11. c. 2. &  
4.  
Franch prat.  
lib. 1. c. 8. &

**E**T, perche non ſempre i ſopradetti Modi, ò Tuoni finiſcono nelle dette chorde D. E. F. G. a. & c. nelle quali denno regolatamente finire; Però s'ha da ſapere, che tutti i Modi ſi poſſono traſportare fuori delle loro chorde naturali in tutti quei luoghi, ne i quali ſi poſſono trouare le ſpecie della loro Diapente, & della loro Diateffaron. In queſto molti Pratici ſi ſono grandemente ingannati, i quali hanno conſtituito à gli otto Modi le dette corde confinali in queſti quattro poſitioni, cioè a.  $\gamma$ . c. & d. accomodando la a al Primo, & al Secondo, la  $\gamma$  al Terzo, & al Quarto, la c. al Quinto, & al Seſto, la d. al Settimo, & all'Ottauo: non s'accorgendo, che ſe bene tra la detta a, & e. ſi ritroua la prima ſpecie della Diapente, della quale il Primo Modo, è compoſto: nientedimeno aſcendendo da e inſino ad a nell'acuto, non ci è altrimenti la prima ſpecie della Diateffaron, ſi come il Primo Modo ricerca, ma la ſeconda ſpecie di detta Diateffaron la quale cõuiene al Terzo; Nè anco volendofi diſcendere dalla detta a ad E verſo'l graue ſi ritroua la prima ſpecie di detta Diateffaron appartenente al Secondo  
Modo

Modo, ma la seconda, la quale il Quarto Modo ricerca; Et similmente come mai potranno terminare il Terzo, & il Quarto nella chorda b fa  $\text{b}$  mi, della quale ascendendo in fino alla sua Ottava, & discendendo infino ad F, graue, sono le specie del Quinto, & del Sesto; Et come potranno etiam terminare in c. il Quinto, & il Sesto, quando dalla detta chorda c. ascendendo all'altra c. & discendendo nel graue infino alla G. si ritrouano le specie del Settimo, & dell'Ottauo? Et finalmente, come potranno terminare nella chorda d. il Settimo, & l'Ottauo, se il settimo, hauendo ad ascendere dalla detta chorda d. in fino a dd. sua ottava; & hauendo similmente l'Ottauo a discendere dalla detta d. in fino ad A. nei quali luoghi si ritrouano le specie del primo, & del Secondo? Laonde se alcuno dimandasse, per qual cagione il Primo, & il Secondo Modo non habbiano la lor chorda finale in a; il Terzo, & il Quarto in  $\text{b}$ . Il Quinto, & il Sesto in c. Il settimo, & l'Ottauo in d; Altro non si risponderebbe se non, che per la sudetta ragione non possono i detti Modi terminare in queste chorde, essendo che in esse non si possono tronare le loro specie. Et da questo si può benissimo comprendere, che gli altri quattro Modi, cioè. Il Nono, il Decimo, l'Vndecimo, & il Duodecimo, non sono nuoui altramente, ò Irregolari, come alcuni si sono immaginati, ma naturali. Dunque le chorde finali non sono veramente le sopradette a.  $\text{b}$ . c. d. ma sono queste G. a.  $\text{b}$ . & c. cioè nella G. col mezo del b. verranno a terminare il Primo, & il Secondo, nella a, il Terzo, & il Quarto. nella b. il Quinto, & il Sesto, & nella c. il Settimo, & l'Ottauo. Et consequentemente nella d. il Nono, & il Decimo, & nella f. l'Vndecimo, & il Duodecimo, come in questi essempi si vede.

Primo.	Terzo.	Quinto.	Settimo.	Nono.	Vndecimo.
					
Secondo.	Quarto.	Sesto.	Ottauo.	Decimo.	Duodecimo.

*Dei Modi Perfetti, Imperfetti, Più che perfetti, Misti, & Commisti.*  
Cap. VI.

**H** Ora i sopradetti Modi sono molte volte da i Musici chiamati Perfetti, Imperfetti, Più che perfetti, Misti, & commisti. Perfetti chiamano quelli, che non mancano di veruna specie della loro Diapente, & della loro Diatessaron: di modo che adempiano la loro Diapason. Imperfetti dimandano poi quelli, che mancano della loro perfezione, cioè, che non adempiono la loro Diapason, & mancano di qualche specie della Diapente, ò della Diatessaron. Più che perfetti, ouero superflui chiamano quelli,

H 2 che

M. Giof. Zerl.  
Istr. bot. lib.  
4. cap. 17.

Quia ut in-  
qui. Bernard.  
Species sunt  
musicales e-  
pule, que Mo-  
dos creant. Vi-  
de Ma. ch.  
Pat. Tract. 11.  
ca. 3. in fine.

Franch. lib. 1.  
cap. 8.  
Nicol. Burt.  
Parm. libr. 1.  
cap. 23.  
Pietr. Canù.  
c. 67. cap. 65.  
& 66.

che eccedono la loro Diapason per due, ò più chorde. Misti chiamano poi quelli, che se bene arriuanò alla loro perfettione, nondimeno passato il termine loro discendono due, trè, ò quattro chorde sotto, & ne i termini del loro Plagale, & così per lo contrario, quando'l Plagale eccede la sua Diapente per due, trè, ò quattro chorde nello acuto, & ne i termini del suo Autentico. Commisti finalmente chiamano quelli, che sono mescolati con altri Modi del medesimo genere, come è vno Autentico con vn'altro Autentico, & vn Plagale con vn'altro Plagale; Ancora che questa sorte di Modi, & degl' Imperfetti particolarmente, & de i più che perfetti, s'appartiene più à i Cantifermi, che alle Compositioni di Musica, delle quali in questo nostro discorso habbiamo tutta l'intention nostra di parlare: perciò che ne le Compositioni serebbe impossibile trouare vn Modo, che fusse imperfetto, ò che non fusse Misto; Perche mentre la parte acuta ha il suo progresso per le specie dello Autentico, la graue all'incontro ancora ella procede, & discorre per i termini del suo Plagale. Verbi gratia, se'l Tenore serà ne i termini del primo Modo, la parte graue per lo contrario starà ne i termini del Secondo, & il simile auerra sempre di tutti gli altri, come nel presente effempio si vede.



## Dei Principij di tutti i Modi.

## Cap. VII.

**D**icono alcuni Prattici, che'l primo Modo ha cinque principij, cioè, in C. in D. in F. in G. & in a. Et alcuni altri dicono hauerne ſci, cioè in C. in D. in E. in F. in G. & in a. in C. come Glorioſe Virginis; In D. comel' Antifona, Cum autem fero. In E. come. Congregate ſunt gentes; In F. come, Iterum videbo vos; in G. come, Cum appropinquaret Dominus, & in a. Come, Exi citò in plateas, & molte altre cantilene eccleſiaſtiche, le quali non ſtarò à raccontare per non eſſer troppo lungo.

Dicono ancora, che'l Secondo n'ha cinque, cioè in A. in C. in D. in E. & in F. In A. come, il Reſponſorio, Si bona ſuſcepimus; in C. come, Similabo eum. In D. come, Vado ad Patrem. In E. come, Domine Deus Rex omnipotens; & In F. come, Credimus Chriſtum.

Il Terzo ſimilmente dicono hauerne tre principij, cioè in E. in G. & in C. In E. come, l' Antifona Dum complerentur. In G. come, Salua nos Domine. & in C. come, Domine mi Rex.

Dicono di poi il Quarto hauerne cinque principij, cioè in C. in D. in E. in F. & in G. In C. come, Tulit ergo, in D. come, Inuebant patri eius. In E. come, Prudentes Virgines. In F. come, In feruentis olei; & In G. come Stetit Angelus, nel lib. Monaſtico.

Il quinto, dicono, hauerne due ſolamente, vno, cioè in F. & l'altro in C. In F. come, l' Antifona, Sicut nouit me pater; & in C. come, Ego ſum vitis vera.

Il ſeſto parimente dicono hauerne due altri, cioè vno in F. & l'altro in C. come il ſuo Autentico. In F. come, Gaudent in cœlis; & in C. come nel Reſponſorio, Decantabant populus Iſrael.

Il ſettimo poi, dicono, hauerne cinque principij, cioè in G. in a. in h. in c. & in d. In g. come, Pre timore autem; In a. come, Argentum, & aurum non eſt mihi; in h. come, Tulerunt Dominum meum. In G. come, Mulier cum parit. & in d. come, Veni ſponſa Chriſti.

Et l'ottauo vltimamente, dicono, hauerne cinque, cioè in D. in F. in G. in a; & in c. In D. comel' Introito, Spiritus domini repleuit orbem terrarum. In F. come, Tu eſ gloria mea; in G. come, Veni ſponſa Chriſti. In a. come, Iſte Sanctus; & in c. come, Erat autem aſpectus eius ſicut ſol. Ma perche, ſe bene li Modi tanto nel canto fermo, quanto nella Muſica figurata, quanto alla formatione delle ſpecie, alle Cadenze, & alla terminatione ancora ſono i me deſimi: tutta uia, perche nella Muſica, riſpetto alla diuerſità, & moltitudine delle parti, ci è quanto al procedere qualche diſerenza: però eſſendo il ſuppoſto noſtro la Muſica figurata, & non la piana; dico che non ſolo queſti otto, ma tutti li dodici Modi hanno generalmente i loro veri, & naturali principij nelle chorde eſtreme della loro Diapente, & della loro Diateſaron, & nella chorda mezana della loro Diapente, come ragionandoſi

Franch. prat. lib. 1. cap. 8. Pietro Aron. Iſtit. har. libr. 2. cap. 34. & March. Pad. Tratt. 11. cap. De principijs primi Toni. Nicol. Bart. Parm. libr. 1. capit. 23. & Marg. filoſof. lib. 5. cap. 11.

M. Gioſ. Zarli. Iſtit. har. libr. 3 cap. 8.

della

della formatione, principij, cadenze, & natura di ciascun Modo, ò Tuono separatamente, & per ordine, meglio s'intenderà.

*Della formatione, principij, Cadenze, & Natura del primo  
Modo. Cap. VIII.*

Franch. prat.  
lib. 1. cap. 8. &  
in Theor. lib.  
4 c. 2 & c. 4.  
Formatione.  
Principii.

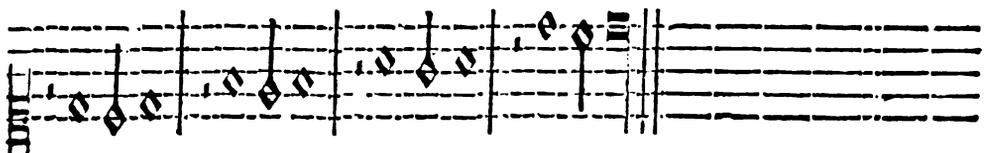
**A** Dunque il Primo Modo Autentico è composto della prima specie della Diapente, la quale si troua tra D. & a; & della prima della Diatessaron, che si troua tra a, & d, posta sopra la Diapente, come in questo essemplio. Li principij veri, & naturali di questo essemplio.  sto, & di tutti gli altri, come di sopra, sono nelle chorde estreme della sua Diapente, cioè in D. & in a. & nella chorda estrema della Diatessaron cioè in d. & nella chorda mezzana della Diapente, cioè in F. se bene si trouano infinite compositioni, che hanno i loro principij sopra l'altre chorde ancora, come di sopra habbiamo veduto anco ne i libri ecclesiastici. Basta in somma, che i veri, & naturali suoi principij sono questi, come in questo essemplio si dimostra.

Fine.



Circa'l suo fines'è detto di sopra di tutti. Vn'altra sorte di fini mezzani si obseruano non solo nelle compositioni di Musica, ma ne i Canti ecclesiastici ancora, nel fine di ogni clausola, ò Periodo, & d'ogni perfetta oratione, i quali li Musici chiamano Cadenze; che sono grandemente necessarij per la distintione delle parole, che generano il senso perfetto nella oratione; Delle quali, perche si ragionerà a pieno subito dopò i Modi; però basterà per hora sapere, che in tutti i Modi, ò Tuoni si trouano di due sorti Cadenze, cioè Regolari, & Irregolari. le Regolari sono quelle, che si fanno in tutte quelle chorde estreme della Diapente, & della Diatessaron, doue habbiamo detto esserli suoi veri, & naturali principij. Le Irregolari, le quali anco da i Musici sono chiamate peregrine, come al suo luogo si dirà, sono quelle, che si fanno nell'altre chorde. Questo Modo, ò Tuono è di natura parte mesta, & parte allegra; Perciò se le potranno accommodare benissimo quelle parole, che seranno piene di grauità, & trattano di cose sententiose, & alte, acciò che l'Harmonia conuenga con la materia, che in esse si contiene. le sue Cadenze vere, & naturali sono in tutte quelle chorde, che di sopra si è detto, come nell'infra scritto essemplio

Natura.



Cadenze vere, & naturali del primo Modo.

*Del*

Del Secondo Modo.

Cap. IX.

**I**L Secondo Modo collaterale, ouero Plagale del primo si compone della prima specie della Diapente a & D. posta nell'acuto, & della prima della Diatessaron D. & A. posta nel graue, come in questo effempio



Natura

Franch. prat.  
lib. 3. cap. 15.  
Nicol. Burt.  
Parm. libr. 2.  
cap. 5.  
M. Giof. Zarl.  
Ist. it. har. lib.  
4. cap. 20.

pra. Hanno detto alcuni, che questo Modo è molto atto à commouere ad ira; la onde, dice il nostro Guido Arcetino, che per tale rispetto gli Antichi lo dipingeuano con colore rosso. Alcuni altri dicono, che la natura sua è di commouere al pianto: per lo che gli accommodarono quelle parole, che sono lagrimeuoli, & piene di lamenti. Questo essendo mescolato col nono, ha la sua harmonia alquanto men dura. Sono dunque le sue vere, naturali, & Regolari Cadenze queste infra scritte.



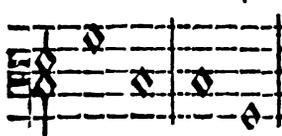
Cadenze regolari del Terzo Modo.

Del Quarto Modo.

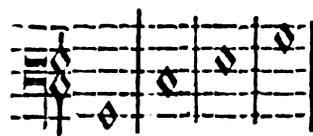
Cap. XI.

Franch. prat.  
li. 1. cap. 11.  
& in Theor.  
lib. 4. cap. 8.  
Nicol. Burt.  
Parm. l. 2. c. 5.  
Forma.

IL Quarto Modo Plagale è composto della seconda specie della Diapente, che si troua tra  $\flat$ . & E. & della seconda della Diatessaron posta nel grave, cioè E. &  $\flat$ . come in questo presente essemplio si dimostra.



Questo ha i suoi principij regolari nelle chorde  $\flat$ . E. G. &  $\flat$ . come in questo presente essemplio

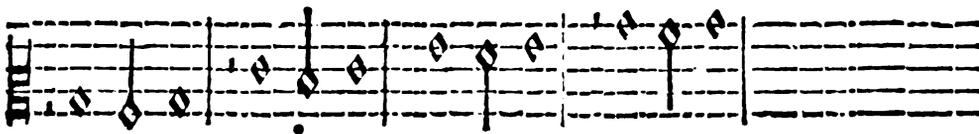


Principij.  
Cadenze.

Natura.

M Giof. Zarl.  
Ist. it. har. lib.  
4. cap. 21.

Appresso gli Ecclesiastici ha i suoi principij irregolari in altre chorde, come di sopra. In questi medesimi luoghi si trouano anco le sue Cadenze Regolari; & le Irregolari si trouano medesimamente nell'altre chorde, come si è detto. Dicono i Musici, che questo Modo s'accommoda grandemente à parole lamenteuoli, che contengono tristezza, ouero supplicheuole lamentatione, come sono, materie amorose, & quelle, che significauo otio, quiete, tranquillità, adulatione, fraude, & detrattione; la onde da molti è stato chiamato Modo adulatorio. Vero è, che questo è assai più mesto del Terzo suo Principale, & il più delle volte si trasporta per vna Diatessaron nello acuto col mezzo dellà chorda  $\flat$ . in cambio della  $\flat$ . Sono dunque le sue Cadenze Regolari, come di sopra, nell'infra scritte chorde, come in questo essemplio.



Cadenze Regolari del Quarto Modo.

Del

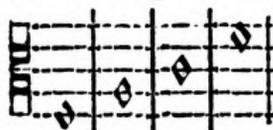
## Del quinto Modq.

## Cap. XII.

**I**L Quinto Modo Autentico si compone della terza specie della Diapente, che si troua tra F. & C. & della terza, & vltima della Diatessaron C. & f. posta nella parte acuta; come in questo presente effempio.

Li principij veri, & naturali di questo Modo sono nelle chorde F. a, c, & f. Et, se bene si ritrouano altri principij fuori di queste chorde ne i canti ecclesiastici, come di sopra; tali principij non sono però naturali. Sono dunque li naturali suoi principij questi.

Ha le sue Cadenze Regolari nelle parti estreme



dei suoi veri, & naturali principij, cioè in F. a. C. & f. Le irregolari poi si fanno nell'altre chorde. Questo Modo è di natura gioconda, modesta, allegra, & diletteuole: però gli Antichi gli accommodarono parole, & materie, che contenessero alcuna vittoria; onde lo dimandarono Modo giocondo, modesto, & diletteuole. Le sue Cadenze regolari, come di sopra, sono nelle chorde poste nell'infra scritto effempio, ouero nell'ottaua di sopra, che sono le medesime: nè importa cosa alcuna se siano descritte nella parte acuta, ò nella graue.



Cadenze Regolari del Quinto Modo.

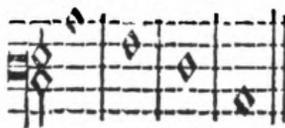
## Del sexto Modo.

## Cap. XIII.

**I**L Sexto Modo Plagale si forma della terza specie della Diapente, la quale si troua tra C. & F. & della terza specie della Diatessaron, la quale si troua tra F. & C. posta nel graue, come nel presete effempio.

Questo Modo ha i suoi principij veri, & naturali in queste chorde, cioè C, a, F. & C. fuori delle quali se bene se ne trouassero nell'altre chorde, quelli non sono però naturali, o regolari, come questi.

Nelle quali chorde ha similmente le sue Cadenze Regolari; nell'altre poi si fanno le irregolari.



Questo da i Musici è dimandato Modo diuoto, & lagrimeuole à differenza del Secondo, quale è più tosto funebre, & calamitoso, che altro. Di questo si trouano molte Cantilene Ecclesiastiche graui, & deuote, & che contengono lagrime, le sue Cadenze Regolari dette di sopra sono queste poste nell'infra scritto effempio.

Franch. prat: lib. 1. c. 12. & c. 7. & lib. 3. c. 15. & nella Theor. lib. 4. cap. 9. M. Giof. Zarl. Istit. har. libr. 4. cap. 22. Formatione. Principii. Cadence.

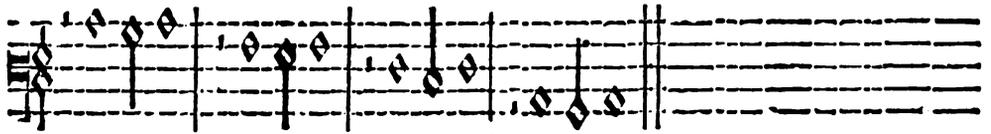
Natura.

M. Giof. Zarl. Istit. har. libr. 4. c. 22.

Franch. prat. lib. 1. cap. 13. et lib. 3. c. 15. & nella Theor. lib. 4. c. 8. Forma. Principii.

Cadence. Natura.

M. Giof. Zarl. Istit. har. libr. 4. cap. 23.



Cadenze Regulari del Sesto Modo.

Le medefime feranno nella parte acuta per vna Ottava di sopra, come habbiamo detto: però diafi lo effempio nella parte graue, ò nell'acuta; in foitanza fono le medefime.

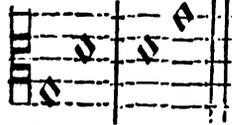
Del Settimo Modo.

Cap. XIII.

Franch. prat. lib. 1. cap. 14. & nella Theoric. li. 4. c. 9. M. Giol. Zarl. Istit. har. lib. 4. cap. 28. Formatione. Principij. Cadence. Natura.

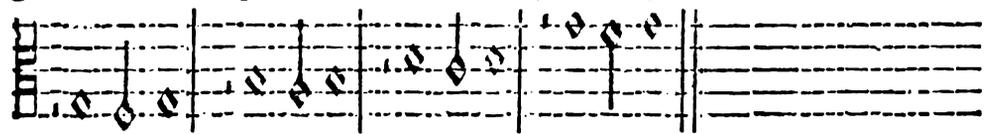
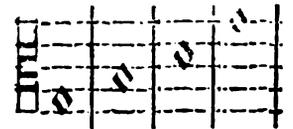
**L** Settimo Modo Autentico si forma della quarta & vltima specie della Diapente, la quale principia da G, ascendendo infino à d; & della prima della Diatesfaron di sopra, la quale si troua tra d. & g. come in questo effempio.

Questo Modo ha i suoi principij vechorde, cioè G.  $\flat$ . d. & g. come in questo effempio



ri, & naturali, & le fue Cadenze Regulari negli estremi della sua Diapente, & negli stremi della sua Diatesfaron, & nella chorda mezana della detta Diapente in queste

A questo, fecondo che dicono alcuni, conuengono parole, ò materie, che fiano lasciue, ò che trattino di lasciuiia, le quali fiano allegre, dette con modestia; & quelle, che fignificano minaccie, perturbationi, & ira. Le fue Cadenze Regulari, come di sopra, fono l'infrafcritte poste in questo effempio.



Cadenze Regulari del Settimo Modo nella parte graue del Tenore.

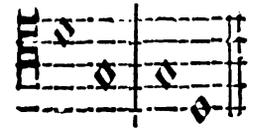
Dell'Ottauo Modo Plagale.

Cap. XV.

Franch. prat. li. 1. cap. 15. & in Theor. 4. cap. 9. M. Giol. Zarl. Istit. har. lib. 4. cap. 25. Formatione. Principij.

**L'** Ottauo Modo Plagale si forma dalla quarta, & vltima specie della Diapente, la quale si ritroua tra d, & G, posta nell'acuto, & dalla prima della Diatesfaron, la quale si troua tra G, & D. posta nel graue, come nel prefente effempio si dimoitra

Questo Modo ha i suoi principij Regulari nelle chorde d,  $\flat$ . G, & D, nelle quali fono gli estremi della Diapente, & della Diatesfaron, & la chorda mezana di detta Diapente, come in questo effempio:



Et gli irregolari si trouano nell'altre chorde. Le fue Cadenze regulari si pongono nelle medefime chorde, nelle quali il detto Modo ha i suoi principij, si co-

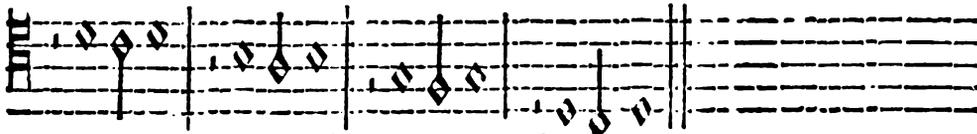


Cadenze.

me

me habbiamo detto de gli altri di sopra. Dicono i Prattici, che questo Modo è di natura soaue, & contiene in se vna certa naturale dolcezza, & soauità, che con somma giocondità riempie gli animi de gli ascoltanti, & è al tutto lontano dalla lasciuia, & da ogni vitio; ond'el'hanno accompagnato co parole, ò materie mansuete, accostumate, & graui, le quali contengono cose profonde, speculatiue, & diuine, come sono quelle, che sono accomodate da impetrar gratia da Dio: & però ne i libri Ecclesiastici si trouano di questo Modo infinite cantilene; le sue Cadenze Regolari, come di sopra, sonol'infrastrate.

Natura



Cadenze Regolari dell'Ottauo Modo.

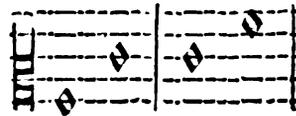
Del Nono Modo.

Cap. XVI.

IL Nono Modo autentico si compone della prima specie della Diapente, quale si troua tra a, & e, & della seconda della Diatessaron, la quale si troua verso l'acuto tra e, & aa, come in questo essem-  
pio si dimoitra.

M. Giof. Zarl.  
Ittic. har. libr.  
4. cap 26.  
Formatione.

Questo Modo non è veramente nuouo, ma antichissimo, se bene è stato gran tempo incognito, & priuo del suo propio nome, & chiamato Primo Modo Irregolare da tutti i Prattici poco accorti, che se bene tra le chorde a, & e si ritroua la prima specie della Diapente, non per questo si troua poi la prima della Diatessaron tra le chorde e, & a a. come di sopra si è detto ragionandosi delle chorde confinali: Questo Modo ha i suoi principij Regolari nelle chorde a. c. e. & a a, come in questo essem-  
pio.

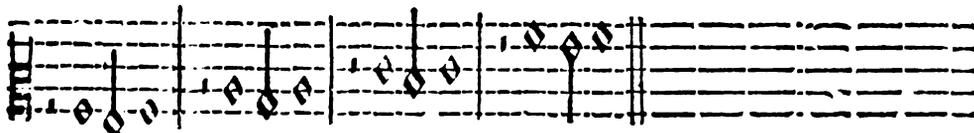


Principii.

Nelle quali chorde ha anco le sue Cadenze Regolari come gli altri, & le irregolari si pongono poi nell'altre chorde. Questo Modo ha grandissima conformità col primo, per essere la prima specie della Diapente tra loro comune. Alcuni l'hanno chiamato Modo aperto, & terso attissimo ai versi lirici, al quale s'accommodano benissimo quelle parole, che contengono materie allegre, dolci, soauis, & sonore; Ha le sue Cadenze Regolari nelle chorde sopradette, come nell'infra-  
scritto essem-  
pio.

Cadenze.

Natura.



Cadenze regolari del Nono Modo.

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. lib.  
4. c. xxvii.  
Formatione.  
principii.

**L** Decimo Modo Plagale si compone della prima specie della Diapente e, & a, & della seconda della Diatessaron a, & E. posta nel graue, come in questo effempio. Questo Modo ha i suoi principij regolari nelle chorde



estreme della Diapente, & della Diatessaron, & nella chorda mezana della Diapente in queste chorde e, c, a, & E, come in questo effempio si dimostra;

Cadence.



Cadence regolari; l'irregolari si pongono nellequ li ha anco le sue Cadenze regolari; l'irregolari si pongono nell'altre chorde nel modo, che si è detto degli altri. Questo Modo, perche si serue della Diapente, che è commune al secondo, & della Diatessaron, che serue anco al Quarto, si può dire, che aneo egli partecipi della natura dell'vno, & dell'altro, & però gli si conuengono quelle parole, ò materie, che habbiamo detto di sopra conuenirsi all'vno, & all'altro Modo. Sono dunque le sue Cadenze regolari, nelle chorde poste nello infra scritto effempio.

Natura.



Cadenze Regolari del Decimo Modo.

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. lib.  
4. c. 28. |  
Formatione.  
principii.

**L**'Vndecimo Modo Autentico si compone della Quarta specie della Diapente, la quale principia da C. infino à G. ouero da c, infino à gg. & della terza & vltima della Diatessaron, la quale incomincia da G. ouero g. ascendendo infino à C, ouero cc. come in questo effempio.



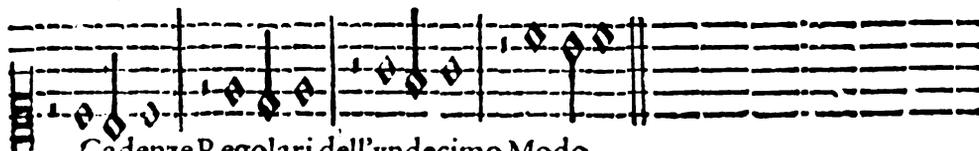
principii.

Questo ancora ha i suoi principij regolari nelle chorde estreme della sua Diapente, & della Diatessaron, & nella chorda mezana; come in questo effempio.



Cadence.  
Natura.

ha ancora le sue Cadenze regolari nelle medesime chorde; l'irregolari si trouano nell'altre chorde. Questo Modo per esser molto atto, & frequentato nelle danze, & ne i balli, l'hanno chiamato alcuni Modo lasciuo, & ha gran conformità col Terzo. Sono dunque le sue Cadenze regolari le infra scritte.



Cadenze Regolari dell'vndecimo Modo.

*Del Duodecimo Modo.*

*Cap. XIX.*

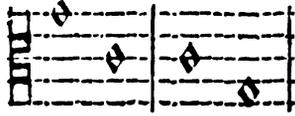
**I**L Duodecimo Modo Plagale si forma della quarta specie della Diapente, la quale principia da G. ascendendo infino à C; & della terza della Diatessaron, la quale si troua tra C. & G. discendendo nel graue, come in questo presente effempio. Questo modo ha i suoi principij & Cadenze Regolari nelle chorde estreme di questo effempio. Dicono alcuni, che à questo Modo conuengono parole amatorie, le quali contengono cose lamentevoli. Nei Cantifermi pare veramente alquanto netto; tuttauia, come dice l'Excellentissimo Signor Zarlino, ciascuno Compositore, che desidera fare alcuna Cantilena, che sia allegra, non si fa partire da lui; & le sue Cadenze regolari, come di sopra, sono queste.

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. libr.  
4. c. 29.

Formatione  
principij.

Cadence.

natura.



Cadenze Regolari del Duodecimo Modo.

*Epilogo de i termini di tutti i Dodici Modi per le chorde Regolari, & irregolari nella parte del Tenore. Cap. XX.*

**H**Ora da che è stata fatta particolar mentione della formatione, principij, Cadenze, & natura di ciascun Modo: acciò più facilmente si possa capire quello, che si è detto; serà molto vtile il dimostrare per ordine gli effempi de i termini di tutti, prima nelle chorde Regolari, & di poi nelle irregolari nella parte del Tenore, la quale, come disse il Dotto, & faceto Poeta Mantouano, è il regimento delle voci, & guida de i Tuoni; Però incominciando dalle chorde Regolari, i termini di ciascuno sono gli infra scritti.

Poet. Merl.  
nella Macha.  
Tenor est tuorum  
rector  
uel guida Tonorum.

Termini de i Modi sopradetti nelle chorde regolari.



Primo Modo.

Secondo Modo.



Terzo Modo.

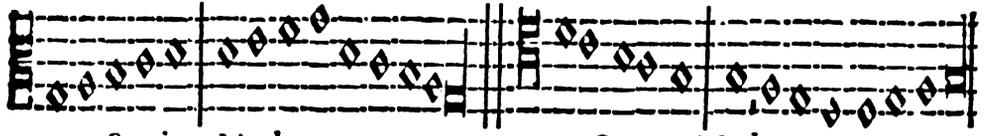
Quarto Modo.

Quinto



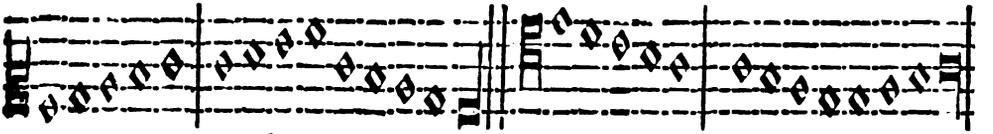
Quinto-Modo.

Sesto Modo.



Settimo Modo.

Ottavo Modo.



Nono Modo.

Decimo Modo.



Undecimo Modo.

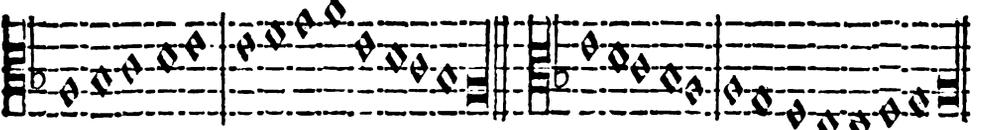
Duodecimo Modo.

Termini de i Dodici Modi per le chorde irregolari col mezo del b.



Primo Modo.

Secondo Modo.



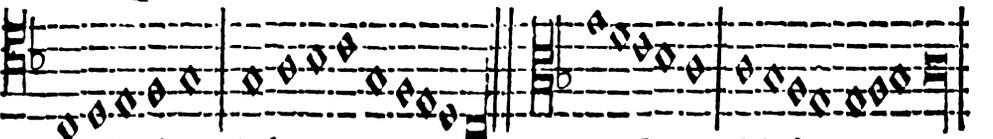
Terzo Modo.

Quarto Modo.



Quinto Modo.

Sesto Modo.



Settimo Modo.

Ottavo Modo.

Nono

Nono Modo. Decimo Modo.

Vndecimo Modo. Duodecimo Modo.

Nelle quali chorde ciafcun Modo, come benissimo fi vede, ha le fue specie cioè, queile della Diapente, & quelle della Diatessaron, come nelle propie, & regolari; la onde con ragione fi puo veramente dire, che le chorde confinali non fiano a. b. c. d. e. & g. tra le quali non fi ritrouano dette specie, come s'è detto di sopra; ma, che fiano quefte G. a. b. c. d. & f. come benissimo i foprafcritti effempi dimofterano.

*Della Cadenza; quello che ella fia; di quante forti; & in che modo s'habbia à ufare nelle Compositioni. Cap. XXI.*

**E** Ssendosi già tante volte fatto mentione della Cadenza, tempo è ormai, che si vegga quello, che ella sia; di quante forti cadenze si ritrouino, & come la si dee ufare nelle compositioni. Dicono dunque i Pratici, la Cadenza essere vn certo atto, che fanno le parti della cātilena, il quale dimostra, che vuole significare di far cadere il fine della conclusion del parlare, ò della cantilena: la onde è stata detta cadenza quasi, che cade, & concludela oratione, ouero l'Harmonia. Et se ben la Cadenza nella Musica è di grandissimo ornamento: tuttauia non per questo si dee ufare nelle compositioni, se non quando s'arriua alla clausola, ouero periodo della Profa, ò del verso, in quella parte, che termina il membro di essa, ouero vna delle fue parti; & non come fanno alcuni Compositori, & sonatori ancora, che non considerando tal volta la cagione perche sia stata ritrouata; nel principio delle loro compositioni, & sonate incominciano à fare le cadenze auanti, che à pena l'habbino incominciate: & quello che è peggio le fanno il più delle volte fuori di quelle chorde, ch' il Modo, ò Tuono, sopra'l quale le la compositione, ò la sonata, ricerca. Tanto dunque è la Cadenza nella Musica, quanto la virgula, & il Punto nella Oratione; Et si trouano di due forti cadenze, cioè vna di quelle, che terminano per vnifono, & l'altra di quelle, che finiscono per ottaua. Se ne ritrouano anco dell'altre, che finiscono per la Quinta, alcune altre per Terza, & alcune per altre diuerse Consonanze, le quali non sono chiamate assolutamente Cadenze, ma Cadenze

M. Gio: Zarl.  
Istit. har. lib.  
3. cap. 53.  
D. Nicola Vi  
cent. libr. 3.  
cap. 24.

denze imperfette; Tutte le quali secondo alcuni sono di tre forti, cioè maggiori, Minori, & Minime, come ne i sottoposti essempli.



Cadenze Maggiori.



Cadenze Minori.

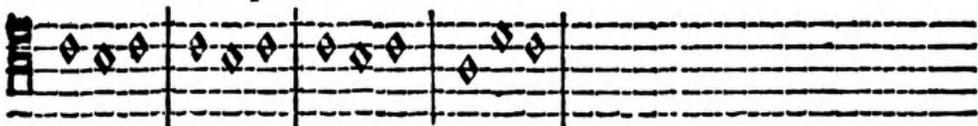


Cadenze Minime.

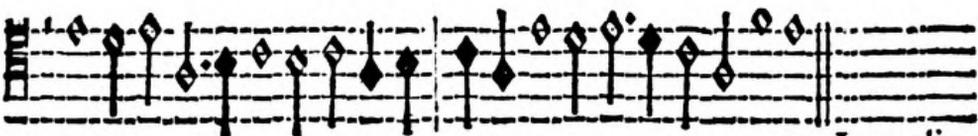
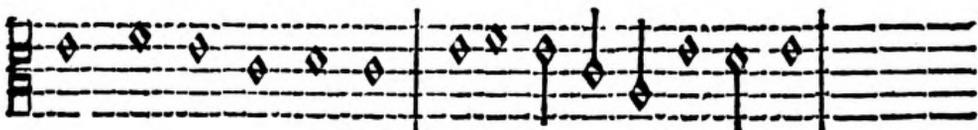
Le quali Cadenze sono di due forti, cioè semplici, & diminuite. Le semplici sono quelle, che procedono per figure, ò Note simili senza dissonanza alcuna, come in questi essempli.



Cadenze semplici.



Le diminuite sono poi quelle, che si fanno con diuerse figure, tra le quali si ritroua la sincopa, nella quale, nelle Cadenze terminate per l'Vnifono si ode la seconda, sopra la seconda parte, come ne i sotto posti essempli si dimostra.



Le quali



Le quali Cadenze si possono fare ancora in tutte l'altre chorde, secondo che'l Tuono ricercherà, nel medesimo modo, che di sopra: pur che si offeruino le sopradette Regole del Contrapunto, & particolarmente la Settima, di andare dalla Consonanza imperfetta, alla imperfetta con la più vicina.

*Delle Cadenze terminate per Ottava. Cap. XXII.*

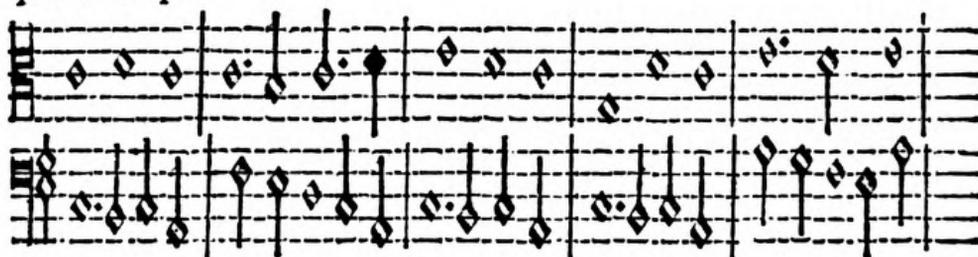
**L**E Cadenze terminate per' Ottava vogliono essere in tal modo ordinate, che la prima, la seconda, & la terza Nota della parte acuta; & la prima, la seconda, & la terza della parte graue si mouino con mouimenti contrarij, & congiunti, l'vna parte con l'altra; & la seconda Nota della parte acuta sia distante per vna Sesta maggiore dalla seconda della parte graue. Si fanno ancora alcune volte le medesime Cadenze con mouimenti congiunti, & insieme discendenti nelle' prime, & seconde Note dell'vna, & dell'altra parte: & alcun'altre volte con mouimenti separati, il che non importa cosa alcuna, pur che le seconde Note siano poste l'vna dall'altra distanti per l'intervallo di Sesta maggiore, & l'vltime finischino in Ottava, come di sopra. Et perche queste ancora sono semplici, & Diminuite; il medesimo si offeruerà come di sopra, cioè, che le semplici seranno tutte Consonanti, & le Diminuite hauranno la Sincopa, ouero il punto, & si odirà la Settima nella seconda parte, come ne i sottoposti esempi.



Nelle Cadenze tanto semplici, quanto Diminuite si possono cambiare le parti: & fare che la parte grave faccia il medesimo passaggio, c'ha fatto l'acuta, & così per lo contrario; come in questi essempli si dimostra.



Si pongono anco da i Praticile Cadenze con il punto nella Semibreue in cambio della sincopa nel modo infra scritto, il quale non è però molto da usarsi nelle compositioni, se bene è in uso: percioche, come benissimo dice l'Eccellentissimo Signor Zarlino, oltre che non si offerua tutto quello, che ricerca la Cadenza, ancora non sodisfà a pieno il sentimento; come in questi essempli.



*Della Cadenza terminata per Quinta, ò per Terza, ouero per altra Consonanza. Cap. XXIII.*

Si trouano ancora alcune altre Cadenze terminate per Quinta, ò per Terza, ouero per altra Consonanza, le quali sono chiamate Cadenze impropriamente; & sono loro ancora di due forti, cioè Semplici, & Diminuite. Le semplici sono tutte consonanti, & contenute sotto le medesime figure, come di sopra. Et le Diminuite sono quelle, nelle quali si ode la Quarta nella seconda parte della Sincopa, & non altra Dissonanza, come nei sottoscritti essempli.



Cadenze

Cadenze Diminuite, terminate per Quinta, ouero per Terza, ò per altra Consonanza.



Le quali non si deono vsare molto à dilungo nelle Compositioni di due Voci: conciosia che l'ascendere, & il discendere per li soprascritti mouimenti, come dice il sudetto Signor Zarlino, è proprio della parte grauissima di alcuna Compositione fatta à più voci, nella quale si vsano. Non si porranno dunque molto spesso, & quando si vorranno porre, si metteranno nel mezzo, & non nel fine della Compositione; è ben vero, che quando anco si poneffero nel principio, ò nel fine per qualche occasione di fuga, ò d'imitatione, non farebbe molto grande inconueniente: pur che l'ultima Nota della Cantilena finisca in Consonanza perfetta offeruando il Tuono di che serà composta, & l'ottava & vltima Regola del Contrapunto, come di sopra nel lib. 2. nel Cap. 3. è stato detto.

*Delle Cadenze naturali, & accidentali, che fuggono la  
Conclusioni. Cap. XXIIII.*

Oltra le sopradette, si ritroua ancora vn'altra sorte di Cadenze, che fuggono la Conclusioni, le quali sono assai migliori à tre, & à più, che à due voci; nelle quali si dee sempre auertire più che si può, che i salti siano in tal maniera composti, ch'il Cantore non possa fallare la loro intonatione; Delle quali si daranno alcuni effempi, mediante i quali si potrà etiandio venire in cognitione dell'altre in qual si voglia altro luogo, oue tornerà più commodo, & secondo che'l Modo, ò Tuono ricercherà.

The image displays a musical score for guitar and voice, organized into ten systems. Each system consists of two staves: a guitar staff on the left and a vocal staff on the right. The notation is written in a style characteristic of early 20th-century music, featuring diamond-shaped notes and stems. The first six systems contain musical notation, while the seventh system is a set of empty staves. The eighth system contains musical notation, and the ninth system is another set of empty staves. The tenth system contains musical notation. The score concludes with a double bar line at the end of the final system.

## Accidentali



Queste Accidentali, à mio giudicio, sono alquanto difficili à pigliarsi: tuttauia si sono messe tra l'altre, acciò douendosi à pieno ragionare delle Cadenze, non ci restasse forte alcuna di esse, senza farne mentione. Nel resto, perche in questo non conuengo molto con i Chromatisti, à i quali io lascio tutta la pratica delle sopradette Cadenze; in tutto, & per tutto mi rimetto ad ogni miglior giudicio, & à quanto dottissimamente ne scriue l'Eccellentissimo Signor Zarlino. Ma in qual modo si possino per diuersi modi ordinare le Cadenze, perche farebbe impossibile il darne l'esempio di tutti, si porranno questi altri pochi essempli, mediante i quali si potrà facilmente comprendere il modo, che si hauerà da tenere nel ritrouarne dell'altre.

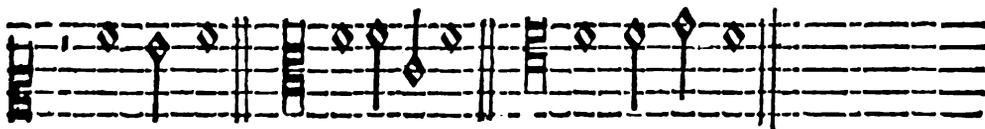
Istit. har. libr.  
3. cap. 80.



Che

*Che non si facciano le Cadenze tutte Consonanti sincopate, ò col punto, nè si ponga la Diapente superflua in luogo della uera. Cap. XXV.*

**S**Ouienmi ancora un'altra forte di Cadenze tutte Consonanti, le quali sono in questa maniera ordinate, cioè, che essendo l' Tenore vna Terza sopra il Basso per mouimento congiunto d'un Tuono; & ritornando l'vna, & l'altra parte à i suoi primi luoghi, la parte acuta fa la Cadenza distante dalla graue per vna Quinta verso l'acuto, come in questo essemplio.



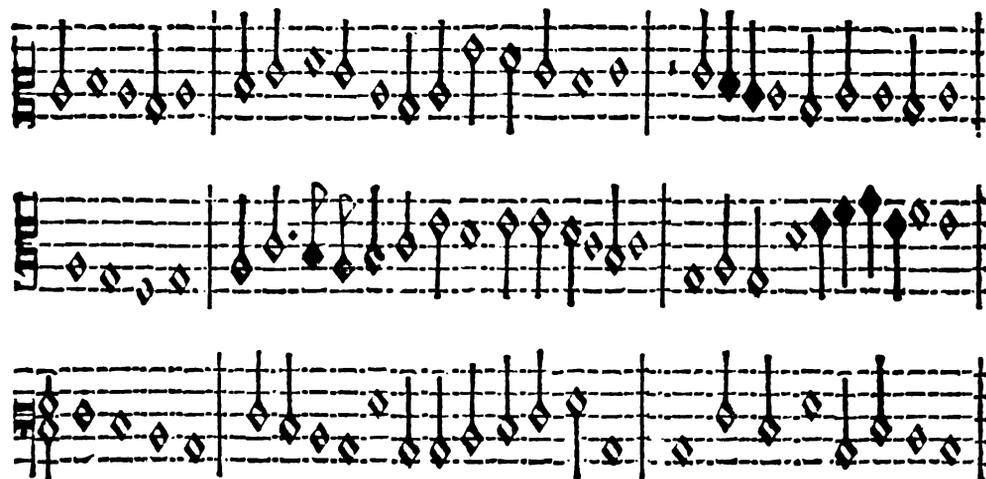


Nel quale le penultime Note del Tenore, & dell'Alto hanno tal Diapente superflua in cambio della Consonanza, come si ricerca alla Cadenza.

*Delle Cadenze à tre, à Quattro, à cinque, & à sei voci.*  
*Cap. XXVI.*

**E**T perche, s'io non m'inganno, s'è detto à sufficienza delle Cadenze à due Voci: acciò più facilmente si possa scorgere il modo, che s'haurà da tenere nel farle à tre, à quattro, à cinque, & à sei Voci: in tutto che in molti, & quasi infiniti altri modi si possono fare, nondimeno si porranno alcuni effempi, da i quali ferà cosa facilissima il sapere in vn subito il modo, che si dee tenere volendosi fare le dette Cadenze, mediante i quali effempi si potrà anco facilissimamente ritrouarne dell'altre.

Effempio delle Cadenze à tre Voci.



Effempi

Three staves of musical notation. The top staff uses a soprano clef, the middle an alto clef, and the bottom a bass clef. The music consists of diamond-shaped notes with stems, organized into measures by vertical bar lines. A double bar line is present at the end of the first system.

Essempi delle Cadenze à quattro Voci.

Four staves of musical notation, each with a different clef: soprano, alto, tenor, and bass. The music features diamond-shaped notes with stems, some marked with an asterisk (\*). The notation is spread across four staves, with vertical bar lines indicating measures. A double bar line is at the end of the first system.

Four empty musical staves, corresponding to the four voices in the system above, with no notes or clefs.

## Cadenze à quattro voci.

Et se bene le Cadenze a quatro voci sono poste solamente nei sopra scritti luoghi; nondimeno si possono fare anco in qualunque altro luogo, oue ornerà più comodo, & il modo di che serà composta la cantilena ricercherà; il simigliante s'intenderà ancora dell'altre seguenti di cinque, & di i voci, le quali si porranno ne i sottoposti effempi.

## Cadenze à cinque in C. sol fa vt.

Musical score for Cadenze à cinque in C. sol fa vt. The score consists of five staves of music, each with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation.

## Cadenze à cinque in D. sol re.

Musical score for Cadenze à cinque in D. sol re. The score consists of five staves of music, each with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation.

Residuo

Residuo delle Cadenze a cinque in C. sol fa ut.

Five staves of musical notation for C-cadence exercises. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with a diamond symbol. The exercises are arranged in a descending order of pitch, starting from a higher register on the first staff and moving down to a lower register on the fifth staff. Each exercise concludes with a double bar line.

Residuo delle Cadenze a cinque in D. sol re.

Five staves of musical notation for D-cadence exercises. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with a diamond symbol. The exercises are arranged in a descending order of pitch, starting from a higher register on the first staff and moving down to a lower register on the fifth staff. Each exercise concludes with a double bar line.

## Cadenze à cinque in e la, mi.

Musical score for Cadenze à cinque in e la, mi. The score consists of five staves of music, each with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. There are several 'X' marks above certain notes, likely indicating specific performance techniques or fingerings. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation.

## Cadenze à cinque in F. fa vt.

Musical score for Cadenze à cinque in F. fa vt. The score consists of five staves of music, each with a treble clef and a common time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. There are several 'X' marks above certain notes, likely indicating specific performance techniques or fingerings. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation.

Refiduo

Residuo delle cadenze a cinque in *ela, mi.*

Five staves of musical notation, each containing a single melodic line. The notation consists of diamond-shaped notes on a five-line staff, with stems pointing up or down. The notes are connected by stems, and there are occasional rests. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation is arranged in a sequence of five staves, each ending with a double bar line.

Residuo delle Cadenze a cinque in *Ffa, ut.*

Five staves of musical notation, each containing a single melodic line. The notation consists of diamond-shaped notes on a five-line staff, with stems pointing up or down. The notes are connected by stems, and there are occasional rests. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The notation is arranged in a sequence of five staves, each ending with a double bar line.

## Cadenze à cinque in g. fol re vt.

Musical score for Cadenze à cinque in G major, fol re vt. The score consists of five systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), and some notes are marked with 'x' or 'o'.

## Cadenze à cinque in a la, mi, re.

Musical score for Cadenze à cinque in A major, la, mi, re. The score consists of five systems, each with two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), and some notes are marked with 'x' or 'o'.

Residuo

Residuo delle cadenze a cinque in g. sol re vt.

Musical score for five-part cadence in G major (sol re vt). The score consists of five staves, each with a clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with some notes marked with a diamond symbol. The piece concludes with a double bar line.

Residuo delle Cadenze a cinque in a la , mi , re.

Musical score for five-part cadence in A major (a la, mi, re). The score consists of five staves, each with a clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, with some notes marked with a diamond symbol. The piece concludes with a double bar line.

Cadenze

## Esempi delle Cadenze à sei voci.

The image displays a musical score for six voices, titled "Esempi delle Cadenze à sei voci." The score consists of six staves of musical notation, each beginning with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The first five staves contain musical notation, while the sixth staff is empty. Below the sixth staff, there are four more empty staves, suggesting a continuation of the piece or a placeholder for additional notation.

Residuo delle Cadenze à sei uoci.

The image displays a musical score for six voices, titled "Residuo delle Cadenze à sei uoci." The score is presented on six staves, each containing musical notation. The notation includes various note values, rests, and bar lines, characteristic of an 18th-century manuscript. The first six staves contain the musical notation, while the remaining six staves are empty.

## Cadenze à sei voci.

The image displays a musical score for a six-voice cadence. It consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The first four staves contain the main melodic and harmonic material, while the last two staves are empty, indicating the end of the piece. The score is presented in a clear, black-and-white format, typical of a printed musical manuscript.

Residuo delle Cadenze à sei uoci.

The image shows a musical score for six voices, titled "Residuo delle Cadenze à sei uoci." The score is written on six staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The music is arranged in a system of six staves, with the first six staves containing the musical notation and the remaining staves being empty.

Cadenze à fei voci.

A musical score for six voices, arranged in six staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines. The first five staves contain musical notation, while the sixth staff is empty.

Five empty musical staves, each consisting of a five-line staff with a clef and a key signature, but no notes or rests.

Residuo delle Cadenze à sei voci.

The image displays a musical score for six voices, titled "Residuo delle Cadenze à sei voci." The score is arranged in six horizontal staves. Each staff contains musical notation, including notes, rests, and bar lines. The notation is in a single system, with each staff representing a different voice part. The music appears to be a cadence, with various note values and rests. The staves are numbered 1 through 6 from top to bottom. The notation includes various note heads, stems, and beams, as well as rests and bar lines. The overall style is that of a traditional musical score.

## Cadenze à sei voci.

Da quali effempi si può facilissimamente comprendere il Modo, che s'ha da tenere nel fare le Cadenze à Quattro à Cinque, & à Sei Voci in qual si voglia altro luogo, ò chorda, secondo, che il Modo del quale ferà la Compositione richiederà, come di sopra, & come più à pieno di sotto s'intenderà. Hora in che Modo s'habbino à fare tutte le Cadenze, cioè tanto quelle, che sono descritte ne i sopra notati effempi, quanto tutte l'altre ancora, si dirà breuemente nel seguente Capitolo.

*Che le Cadenze si facciano regolatamente, & secondo ch' il Modo ,  
ouero Tuono ricerca. Cap. XXVI I.*

**N**on serà però in arbitrio del Compositore il fare delle Cadenze: ma si faranno regolatamente, & secondo la forma, & natura di quel Modo, ò Tuono, di che serà la Compositione; imperciò che, si come i Modi sono di specie, & di natura tra loro differenti, così anco sono di Cadenze, come di sopra si è detto. Però in questo serà molto beneuertito il Compositore, cioè di dare principalmente à ciascuno le sue proprie, & naturali Cadenze. Et perche sogliono anco spesso hiate i Musici intronettere in vna Compositione fatta sotto vn Modo, alcune Cadenze d'vn'altro, le quali dimandano Peregrine; in queste dunque vserà grandissima diligenza: però che, si come essendo messe in vn'altro Modo discretamente producano al sentimento nostro buono, & gratioso effetto; così anco per lo contrario messe senza giudicio, ò consideratione alcuna, rendono la Compositione pochissimo grata, anzi priua al tutto d'ogni gratia, & bontà. Onde per tal rispetto, acciò si tolga via ogni errore, che si potesse commettere nel comporre tale Cadenze, si sono dimostrate qualifiano le proprie, & naturali di ciascun Modo, le quali essendo bene conosciute, serà à ciascuno più facile assai il farne dell'altre fuori delle proprie, & naturali chorde discretamente, & con giudicio, acciò la Compositione sia più diletteuole, più gratiosa, & piu bella.

*Modo di conoscere qual si uoglia Compositione di che Modo ella sia  
dalla Cadenza finale nella parte del Tenore.*

*Cap. XXVII I.*

**N**on è dubbio alcuno, che chi hauera bene inteso quello, che di sopra è stato detto intorno à i Modi, & alle Cadenze, saprà benissimo conoscere, & anco comporre la Musica sopra tutti i dodici Modi; Ma perche non è concesso così à tutti l'intendere egualmente, & à pieno capire quelle cose, che comunemente da tutti si trouano scritte: però, acciò meglio si possino conoscere i Modi in ogni Compositione dalla parte del Tenore, si descriueranno tutte le Cadenze finali di detta parte nelle chorde regolari, mediante le quali sera facilissimo il conoscerli in vn subito senza fatica alcuna, come meglio ne i sottoposti essempli si dimostraranno tutte per ordine.

Finale del primo. Del secondo. Del terzo.

Del quarto. Del quinto. Del sesto.

Del settimo. Dell'ottavo. Del nono.

Del decimo. Dell'undecimo. Del duodecimo. ouero.

*Modo di conoscere i Modi dalla parte del Basso per la Cadenza finale nelle corde regolari. Cap. XXI X.*

**E**T perche la parte del Basso è la base, & fondamento di tutte l'altre, come, bene dimostrò il faceto Mantouano Poeta dicendo. Bassus alit voces, ingrassat, fundat, & auget. Essendosi dati gli esempi di tutte le Cadenze finali del Tenore per le corde regolari: per maggiore intelligenza si daranno anco gli esempi di tutte le finali della parte del Basso per le medesime corde regolari: acciò mediantel'una, & l'altra di queste due Parti, ciascuno possa facilissimamente sapere, & conoscere in un subito ogni compositione di qual Modo, ò Tuono ella sia.

Finale del primo. Del secondo. Del terzo.

Del quarto. Del quinto. Del sesto.

Del



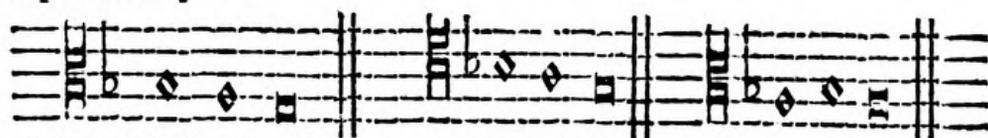
Del Settimo. Dell'Ottauo. Del Nono.



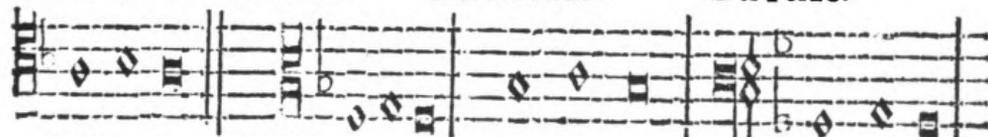
Del Decimo. Dell'Vndecimo. Del Duodecimo.

*Modo di conoscere i Modi trasportati col mezzo del b. dalla parte del Tenore. Cap. XXX.*

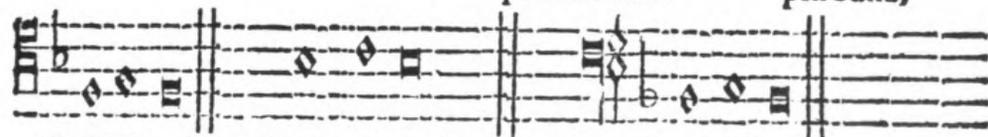
**E**T perche, come è stato detto di sopra, i Modi si possono trasportare in tutti quei luoghi, doue si trouano la loro Diapente, & la Diatessaron, nei quali il più delle volte sono da i Musici trasportati; acciò siano facilmente conosciuti fuori delle loro chorde finali, proprie, & regolari, si descriueranno le Cadenze finali di tutti così trasportati nella parte del Tenore, dalla quale ciascuno potrà conoscere ogni compositione di che Modo, ò Tuono ella sia: però tutte per ordine si metteranno come di sopra ne i sottoposti essempi.



Cadenza finale del Primo. Del Secondo. Del Terzo.



Del Quarto. Del Quinto. ò in vna Quarta più alto così. ò in vna Quinta più bassa,



Del Sesto. alla Quarta più alta. alla Quinta più bassa.



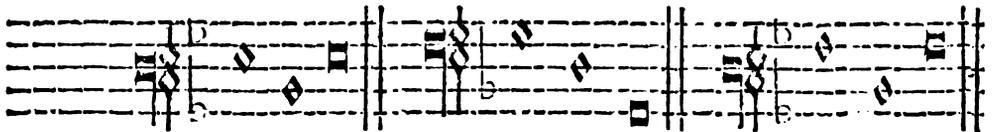
Del Settimo. Dell'Ottauo. alla Quarta più alto. Del nono alla quinta più basso.



Del Decimo alla Quinta più alto. Dell'Undecimo alla Quinta più bassa. Del Duodecimo alla Quinta più bassa.

*Modo di conoscere i Modi trasportati col mezzo del b. nella parte del Basso. Cap. XXXI.*

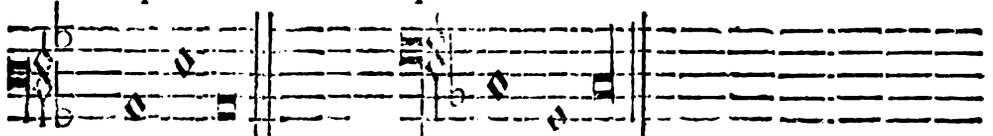
**E**T per dar fine à questo nostro terzo ragionamento circa i Modi, ò Tuoni, & loro Cadenze, intorno alle quali materie, a mio parere, s'è detto à bastanza: hauendo dimostrato il modo, che s'ha da tenere a voler conoscere i Modi trasportati d'una parte del Tenore, è ragionevole, che anco il medesimo modo si dimostri nella parte del Basso, nella quale si metteranno tutte le Cadenze finali delli dodici Modi, come ne i sottoposti essempli, mediante i quali serà facilissimo il conoscere dalla detta parte ogni compositione sotto qual si voglia Modo composta.



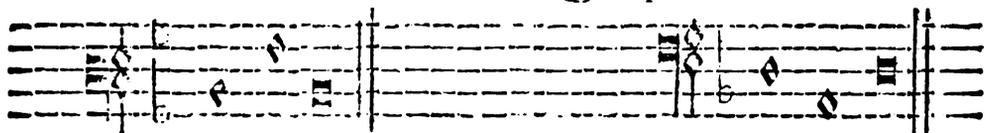
Cadenze finali del Primo. Del Secondo. Del Terzo.



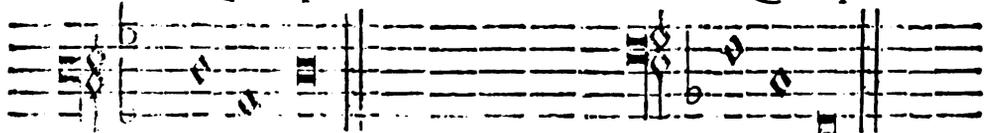
Del quarto. Del quinto. Del Sesto.



Del Settimo. Dell'Ottauo alla Quinta più bassa.



Del Nono alla Quinta più bassa. Del Decimo alla Quinta più bassa.



Dell'Undecimo alla Quinta più bassa. Del duodecimo alla Quinta più bassa

*Delli*

*Delli Duodici Modi nuouamente posti in consideratione dall' Eccellentissimo  
M. Gioseffo Zarlino . Cap. XXXII.*

**S**O benissimo che à quelli, che hanno cognitione dei Tuoni formati secondo la diuisione della Diapason, quale procede per le lettere Gregoriane, & Antiche A. B. C. D. E. F. G. & a. & del nuouo ordine delli dodici nuouamente posti in consideratione dall' Eccellentissimo Signor Zarlino secondo la nuoua diuisione della Diapason dall'istesso fatta, & trouata secondo la natura del numero harmonico, & collocata tra le corde C. D. E. F. G. a, & b. secondo le sillabe, & Voci del nostro Guido Monacho Areentino, come di sopra; Et con perfetto giudicio considereranno l'interrotta varietà di quelli, & la grandissima commodità di questo bello, naturale, & continuato ordine Moderno, parerà forse vano, & superfluo il ragionamento da noi fatto di sopra intorno a tale materia: Ma chi molto bene considererà il fine, per il quale noi habbiamo ciò fatto, còfesserà ingenuamente non essere stato errore alcuno l'hauere fatto mentione anco di quelli, si per essere tanto in vso, come dicemmo di sopra, come anco, accio ciascuno Intelligente hauendo innanti l'vno, & l'altro, possa meglio conoscere quanto questa nuoua Diuisione della Diapason, & questo nuouo, & bello Ordine de' Tuoni siano più commodi, & più naturali de gli altri posti di sopra. I quali, se bene, come dice l'istesso Signor Zarlino ad alcuni nella prima vista parelino difficili: tuttauia l'vso, il comodo, & l'ordine così bello, & continuato faciliteranno il tutto. Et si come infino à hora da buona parte de i Musici Moderni; in Francia, in Elenagna, in Spagna, & anco nella nostra Italia sono stati riceuti: così anco si può securamente sperare, che in breuissimo spatio di tempo siano per essere vniuersalmente riceuti & abbracciati. Per la cognitione dei quali sarà grandemente necessaria la sopradetta nuoua diuisione della Diapason, à questo particolare effetto da noi messa di sopra. Le specie della quale, si come non si possono modulare se non in dodici maniere: percioche in sei modi si troua harmonicamente diuisa: & in sei altri modi arithmeticamente: onde tutte queste maniere ascendono al numero di Dodici: così li Modi non sono, nè possono essere più, nè meno di dodici. Et accio meglio s'intenda. Allhora si dice la Diapason essere harmonicamente diuisa, quando da vna chorda mezzana è partita in vna Diapente, & in vna Diatessaron: di maniera che la Diapente sia collocata nella parte graue di essa, & la Diatessaron nell'acuta. Così similmente allora si dice la Diapason essere arithmeticamente diuisa: quando per lo contrario da vna mezzana chorda è in tale maniera partita, che nella parte graue di essa sia accomodata la Diatessaron, & nell'acuta la Diapente. Et perche se bene sette sono le sue specie: essendo che tra la settima specie, che si troua tra quelle corde b. C. D. E. F. G. a. & b. non

M Gioseffo Zarlino.  
lib. delle Dimostr. harin.  
Ragionamento 5. Defin. 8.

lib. 1. c. 14.

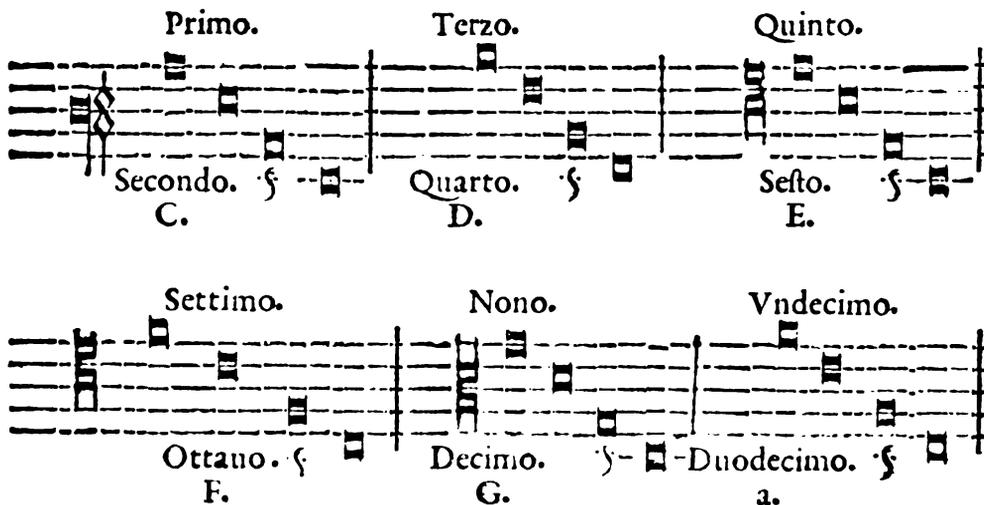
lib. della Dimostr. har. Ragionamento 5. Defin. 8.

lib. 1. cap. 14.

lib. delle Dimostr. har. Ragionamento 5. Def. 12. 13.

cade alcuna chorda mezana , che harmonicamente la possa diuidere in due parti: così non vi cade modulatione alcuna di alcun Modo principale, ò autentico: così anco la quarta specie non riceuendo la diuisione arithmetica, conciosia che non essendo tra F. &  $\square$ . la Diatessaron, nè tra  $\square$ . & f. la Diapente, non farà anco la mezana, la quale diuida arithmeticamente in due parti, non può caderui modulatione alcuna di alcun Modo non Principale, ouero Plagale. Di maniera che questi Tuoni Moderni sono ancora loro Dodici, come gli altri di sopra, & si diuidono loro ancora in due parti, cioè in Principali, ò Autentichi, & in Collaterali, ouero Plagali. Nella prima si pongono quelli, che sono contenuti nella Diapason harmonicamente diuisa, cioè li Principali, ò Autentichi, & nella seconda si pongono quelli, che sono contenuti nella Diapason arithmeticamente diuisa, cioè li Collatterali, ouero Plagali. Le chorde finali delli sei Modi Principali sono communi con quelle de i suoi Collatterali; Et la vera chorda finale di ciascheduno, è la grauissima chorda della loro Diapente. Onde la C. è commune al Primo, & al Secondo. La D. al Terzo, & al Quarto. La E. al Quinto, & al Sesto. La F. al Settimo, & all'Ottauo. La G. al Nono, & al Decimo, & la chorda a, all'Vndecimo, & al Duodecimo: come in questo effempio.

Ragionamento 5. proposta 15.



Ragionamento 5. proposta 35. lib. 3. cap. 30.

Et si possono anco trasportare nell'acuto, ouero nel graue per vna Diapason, oueramente nell'acuto per vna Diatessaron, ò nel graue per vna Diapente nel modo che si è detto poco di sopra.

Il Primo Modo è quello, che è còtenuto tra la prima specie della Diapason harmonicamente diuisa, come in questo effempio.



Il Secondo è quello, che si troua tra la quinta specie della Diapason arithmeticamente diuifa ; come in questo effempio.

Il Terzo è quello, che è contenuto tra la feconda specie della Diapason harmonicamente diuifa ; come in questo effempio.

Il Quarto è quello, che si troua tra la fefta specie della Diapason arithmeticamente diuifa ; come nel prefente effempio.

Il Quinto è quello, che è pofto tra la terza specie della Diapason harmonicamente diuifa ; come in questo effempio.

Il Sefto è quello, che è collocato tra la feftima specie della Diapason arithmeticamente diuifa ; come in questo effempio.

Il Settimo è quello, che si troua tra la quarta specie della Diapason harmonicamente diuifa ; come in questo effempio.

L'Ottauo è quello, che si troua tra la prima specie della Diapason arithmeticamente diuifa ; come in questo effempio.

Il Nono è quello, che si troua tra la quinta specie della Diapason harmonicamente diuifa ; come in questo effempio.

Il Decimo è quello, che si troua tra la feconda specie della Diapason arithmeticamente diuifa ; come in questo effempio.

L'Vndecimo è quello, che si troua nella fefta specie della Diapason harmonicamente diuifa ; come in qfto effempio.

Il Duodecimo è quello, che si troua nella terza specie della Diapason arithmeticamente diuifa ; come in questo effempio.

The image displays ten musical staves, each representing a different species of diapason. Each staff begins with a clef and a key signature. The notes are arranged in a sequence that demonstrates the division of the diapason into various species. The notes are written in a style that is characteristic of 17th-century musical notation, with some notes having a diamond shape. The staves are arranged vertically, and each staff is separated from the next by a small gap. The overall layout is clean and organized, with the text on the left and the musical notation on the right.

Di modo che appresso i Moderni il primo di questo nuouo ordine è l'Undecimo. Il Secondo è il Duodecimo. Il Terzo è il Primo. Il Quarto è il Secondo. Il Quinto è il Terzo. Il Sesto è il Quarto. Il Settimo è il Quinto. L'Ottavo è il Sesto. Il Nono è il Settimo. Il Decimo è l'Ottavo. L'Undecimo è l'Nono. Et il Duodecimo, è il Decimo appresso gli Antichi. Hora quali siano i principij, le Cadenze, & Natura di ciascheduno di essi, si può facilmente sapere da quello, che è stato detto di sopra mentre si è fatta particolare mentione de i principij, Cadenze, & Natura di ciascheduno de i sopra mostrati Modi distintamente per ordine, il che essendo battante intorno à tale materia: però si porrà fine à questo nostro terzo ragionamento.

Il fine del terzo libro.



# LIBRO QVARTO DEL COMPENDIO DELL'ARTE DEL CONTRAPVNTO

DEL R. M. ORATIO TIGRINI  
Canonico Arcino.

NEL QVALE SI TRATTA DELLE FVGHE,  
& di varie forti di Contrapunti.



*Che l'Arte del Contrapunto tanto è più bella, & di maggiore istima,  
quanto che è messa in uso più nobile.*

## CAPITOLO PRIMO.



E bene l'Arte del Contrapunto, come è stato detto di sopra, ha i suoi precetti finiti, comuni, & limitati: nientedimeno, tanto è più bella; & di maggiore istima, quanto che è messa in uso più nobile. Però essendosi fino à qui ragionato del Contrapunto, che semplicemente, & comunemente si costuma, è tempo hor mai, che si venga ad alcune altre forti di Contrapunti, che hoggidi i Musici più moderni, da i quali questa nobilissima Scienza è già stata ridotta à quel maggior colmo di perfettione, che sia possibile, si costumano. Non si creda però alcuno già mai d'hauerfi punto à partire dalle sopradette regole; Nè le farà di merauiglia alcuna, se di sopra sia stato detto, il Contrapunto essere solamente di due forti, & hora si proponga vn ragionamento d'alcune altre forti di Contrapunti: perciò che, se bene si ragionerà di varie forti di Contrapunti, tale varietà farà in quanto all'uso delle sopradette regole, in variati modi usate, & non già perche siano varie, & diuerse le regole. Consisterà dunque (acciò meglio s'intenda) tale varietà solamente nell'uso, & disposizione delle Consonanze, & non nelle regole, dalle quali, come si è detto, mai sarà lecito in modo alcuno allontanarsi

Franch. prat:  
lib. 3. cap. 1. &  
nella Theor.  
lib. 1. cap. 9.

tanarsi; si come ciascuno da se medesimo potrà benissimo comprendere. Ma prima che si venga ad altra sorte di Contrapunti, si ragionerà delle Fughe, Conseguenze, ouero Reditte, che dimandare le vogliamo, & delle Imitationi quello che siano, & in che modo si faccino, con quella maggior breuità, & facilità, che sia possibile.

*Delle Fughe, Conseguenze, ouero Reditte, & prima delle  
Fughe legate. Cap. 11.*

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. lib.  
3. cap. 51. &  
Pietro Aron  
lib. 3. cap. 52.  
D. Nic. Vic.  
lib. 4. cap. 3. 2.

**F**Vga, Conseguenza, ouero Reditta è quella replica, che si fa di più Note nella Cantilena, ouero la replica di tutte fatta da vn'altra, ò più parti dopò alquanto tempo, procedendo per le medesime figure cantabili, ouero per diuerse, & per i medesimi interualli di Tuoni, & di Semituoni con altri simili, la quale non solo s'vsa nei Contrapunti fatti sopra'l canto fermo, ma ne i diminuiti ancora, ne i quali è molto maggiormente frequentata, conciosia che il Compositore sia più libero. La Fuga dunque è di due forti, cioè legata, & sciolta. Legata si dimanda quella, quando vna, ò più parti cantano le medesime Note, & spettano le medesime pause, che spetta la Guida, cioè la parte tanto graue, quanto acuta, la quale incomincia à cantare, & l'altre parti, che la seguitano si dimandano conseguenti, & si scriue in vna parte sola, facendo, che l'altre la seguano dopò l'hauere aspettato per spatio di vna, di due, di tre, di quattro, & di più Pause. Et se bene alcuni Moderni vogliono, che quattro pause siano troppe; Questo credo io, che habbino tal volta voluto intendere ne i Contrapunti di due Voci solamente: perciò che in quelli di piu Voci non solo non seranno troppe quattro Pause, ma nè anco otto, nè dicci; Anzi se bene quelle Fughe, che si fanno meno distanti l'vna parte dall'altra, & che aspettano solamente nel Conseguente vna Pausa di Minima, ò di Semiminima, sono dal senso più facilmente comprese: nientedimeno, come dice l'Eccellentissimo Signor Zarlino, tale vicinità è causa, che non si può hor mai fare vna Fuga, che non sia stata mille volte fatta. Queste sorte di Fughe legate si pongono l'vna con l'altra in consequenza all'Vnisono, alla Quarta, alla Quinta, all'Ottava, ouero ad altri interualli, incominciandosi tanto dalla parte graue, quanto dall'acuta, & si segnano, come di sopra, in vna parte sola, & da alcuni (ancora che impropriamente) sono chiamati Canoni, nei quali doue la parte del Conseguente ha da incominciare, si pone questa Cifra, & segno nella Guida §. quale si dimanda presa: & douendo il Conseguente incominciare nello acuto, si pone verso l'acuto, & douendo incominciare nel graue, si pone verso'l graue; & doue s'ha da fermare si pone questo altro segno ¶. quale i Pratici chiamano coronata; Et quando si ha da replicare da capo, si fa quest'altro :: quale dimandano Ripresa, Ritor-nello, ò Replica, come ne i sottoposti essempli si può vedere.

D. Nic. Vic.  
lib. 3. c. 51. in  
princ.

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. lib.  
3. c. 51.

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. libr.  
3. cap. 52. in  
princip.

Fuga legata all'Vnifono.



*Delle Fughe sciolte.*

*Cap. III.*

**S**ono dunque le Fughe sciolte quelle, che procedono per vn certo numero di figure, che si ritrouano nella parte della Guida, & l'altre figure poi non sono sottoposte à tale legge, nè è obligato il Musico offeruare di porre le medefime figure, ò Pause: ma se vna parte procedrà per Semibreui, si può fare, che l'altra proceda per Minime, ò per quali altre torneranno più commode, come ne i sottoposti effempi.

M Gio: Zarl.  
Istit. har. lib.  
lib. 3. c. 58.

Fuga sciolta.

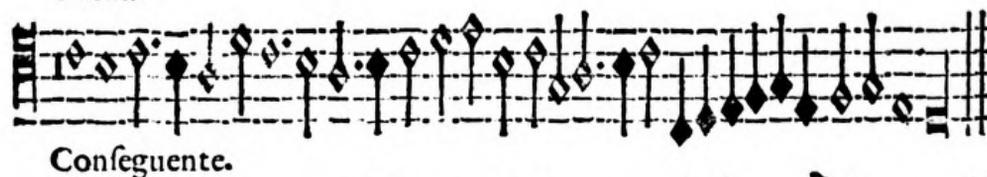


# L I B R O

Fuga sciolta, la quale sempre procede per le medesime voci,  
con varie forti di figure.



Ma perche questa sorte di fughe è molto frequentata, si verrà all'altre più ingegnose, & belle, fra le quali è quella, che si dimanda Fuga alla riuerscia, la quale procede per Arsim, & Tesim, cioe per eleuatione, & depositione: perciò che mentre vna parte ascende, l'altra discende per li medesimi interualli ponendo sempre i Semituoni alla riuerscia, si come, mentre vna parte dirà Mi fa, l'altra per lo contrario dirà Fa mi. Queste ancora sono di due forti, cioè legate, & sciolte, come l'altre di sopra. Nelle legate non solo procede il Confeguento per i medesimi interualli, & per mouimenti contrarij, come di sopra: ma con le medesime figure ancora; & la Guida, tanto si pone nella parte graue, quãto nell'acuta, come ne i sottoposti essempli si vede



Si potranno etiandio fare di questa sorte fughe ponendo l'vna delle parti lontana dall'altra alla settima, alla vndecima, & in diuersi altri luoghi: pure che si faccia, cheli Semituoni, mentre in vna parte ascendono, nell'altra discendino nel modo, che di sopra è stato detto.

*Delle Fughe sciolte alla riuerscia.*

*Cap. IIII.*

**L**A Fuga sciolta alla riuerscia si fa in questo modo, cioè, che'l Conseguente proceda in fuga con la Guida per vn certo numero di figure solamente. Et se bene procede per i medesimi Interualli, come si fa nella legata: nientedimeno non è forzata à porre le medesime figure, nè aspettare le medesime Pause, come di sopra è stato detto dell'altre fughe sciolte ordinarie. & questo basterà circa la fuga; però verremo alla Imitatione, la quale non solo è di grandissimo ornamento, ma è anco cosa ingegnosa, & molto bella.

M. Giof. Zarl.  
Istit. har. libr.  
3. cap. 51.  
D. Nic. Vic.  
lib. 4. cap. 32.

*Della Imitatione.*

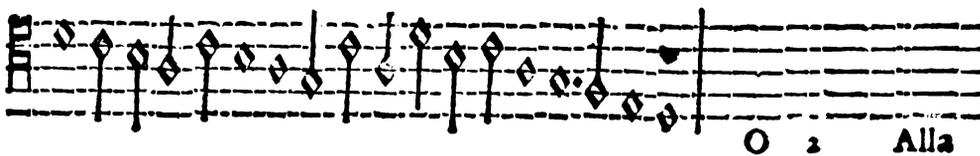
*Cap. V.*

**L**A imitatione adunque è quella, che si ritroua tra due ò più parti, delle quali quelle, che entrano dopò la Guida vanno imitando quella per i suoi mouimenti, procedendo per li medesimi gradi solamente, senza hauere altra consideratione de gli Interualli, cioè di fare, che tanti Tuoni, & Semituoni siano nella parte del Conseguente, quanti sono nella Guida. Et questa Imitatione, a differenza della Fuga, la quale si fa all'Vnisono, alla Quarta, alla Quinta, & all'Ottava, si può fare ad ogni altro interuallo da questi in fuori, come si è alla Seconda, alla Terza, alla Sesta, alla Settima, & ad altri simili Interualli, come sono la Nona, la Decima, & altri loro composti, & replicati. Questa ancora è di due sorti, cioè legata, & sciolta, come la fuga; dalla quale senza replicare hora il medesimo, si può benissimo comprendere quale sia la Imitatione legata, & quale la sciolta: però da questi pochi infrascritti essempli non solo si potrà intendere quello, che si è detto, ma se ne potranno anco facilissimamente ritrouare dell'altre nuoue: & insieme conoscere la differenza, che si troua tra le Fughe, & le Imitationi tanto legate, quanto sciolte, & alla riuerscia.

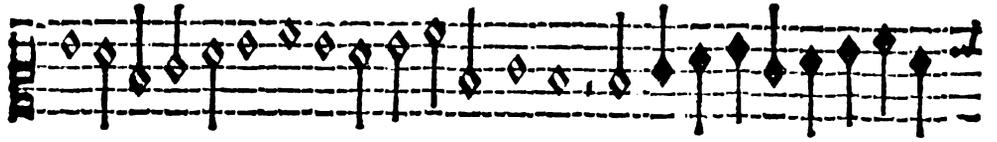
M. Giof. Zarl.  
Istit. har. libr.  
3. c. 52.



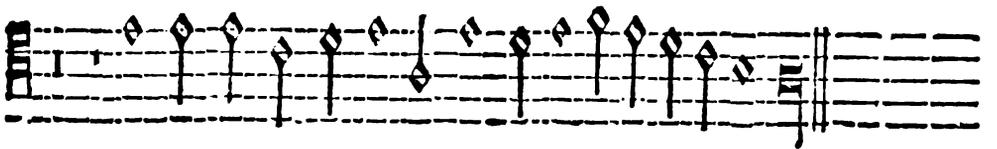
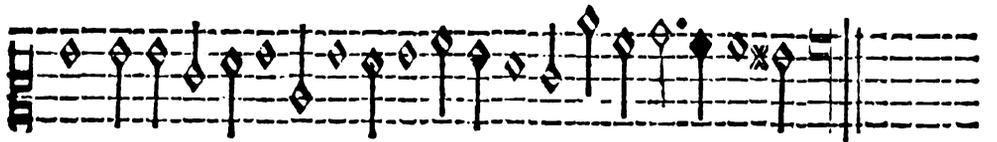
Imitatione alla riuerscia.



Alla Seconda.



Alla Terza



Alla Sesta.



Alla

Alla Settima.



Mediante i quali effempi si vede, che la differenza, la quale si ritroua tra la Fuga, & la Imitatione è questa, cioè, che doue la Fuga nel procedere ha riguardo a i Tuoni, & Semituoni, come di sopra; La Imitatione, senza riguardo alcuno de gli istessi Interualli, procede per i medesimi mouimenti, ouero gradi nella parte del Conseguente, che fa quella della Guida. Resta hora, che si faccia mentione di alcune altre sorti di Contrapunti, che hoggi da i Moderni Compositori si fanno con molta gratia, & artificio, & prima del Contrapunto alla Duodecima, & si vegga quello, che nel voler comporlo s'habbia da offeruare.

Vedi piu a pieno M. Gio: Zarl nelle Istit. har. lib. 3. c. 52.

*Del Contrapunto doppio alla Duodecima. Cap. VI.*

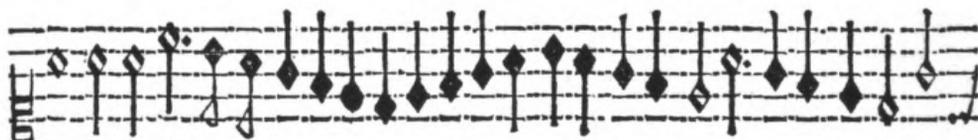
**V**arie, & diuerse sono le sorti de i Contrapunti, che hoggi nelle Compositioni da i Musici si fanno; tra le quali vna se ne ritroua, la quale, s'io non m'inganno, è la più artificiosa, & più bella di tutte l'altre; & questa sorte di Contrapunto si dimanda, Contrapunto doppio alla Duodecima, nel quale la parte acuta diuenta graue; & la graue per lo contrario diuenta acuta, procedendo per gli istessi mouimenti, & interualli, come nel sottoposto effempio si vede, nel quale, chi vorrà comporlo, offeruerà queste cinque cose, delle quali.

M. Gio: Zarl. Istit. har. lib. 3. cap. 56.

1. La Prima è; che mai nella parte principale si porrà la Sesta: perche nella replica non fa Consonanza.
2. La Seconda; non si costituiranno mai le parti tanto lontane l'vna dall'altra, che passino la Decima.
3. La Terza; non si porrà mai la parte acuta in luogo della graue, nè la graue nel luogo della acuta: perche non solo le parti, che passano la Duodecima fanno dissonanza nella replica, ma tutte quelle ancora, che occupano il luogo dell'altra.
4. La Quarta; Non si faranno mai Sincope, nelle quali interuenga la Settima; ma si potranno ben farle, che c'interuenga la Seconda, ò la Quarta.

5. La

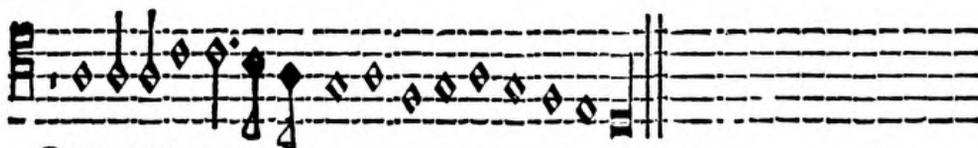
5. La Quinta & vltima. Non si porrà mai nel principale la Decima minore, dopò la quale seguiti l'Ottava, ò la Duodecima; Nè la Terza minore auanti l'Vnifono; Nè la Quinta, quando le parti procedino con mouimenti contrarij: perciò che effendo in tal modo poste, ne viene à seguire il Tritono, ouero qualche altro inconueniente tra le parti. La onde ogni Duodecima nel principale viene à essere Vnifono nella replica. Et ogni Quinta torna Ottava. Oltre à questo, ogni volta, che si vorrà finire questo Contrapunto con la Cadenza, serà necessario, ch'il Principale, ò la Replica habbia la Cadenza terminata per Quinta, ò per Duodecima. Il che auiene ancora nelle Cadenze mezzane; Et se bene tra le parti s'vdirà la relatione del Tritono: questo in tal caso non importerà, pure, che il rimanente sia ordinato regolatamente secondo la sopradetta Regola, & nel modo, che per lo presente effempio si dimostra.



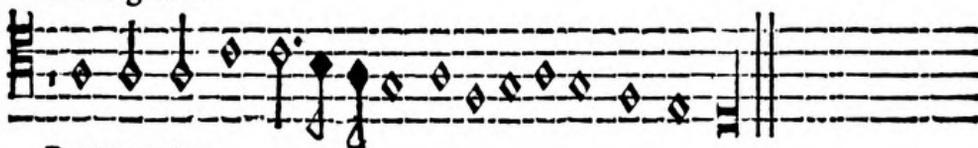
Parte acuta.



Parte graue.



Parte acuta.



Parte graue.



Dal

Dal quale si può facilmente comprendere, che l'ordine delle Consonanze, & delle Dissonanze in questa sorte di Contrapunto è quello, cioè; che ogni Unifono è vna Duodecima di sotto; & ogni Terza di sopra, è vna Decima di sotto; & ogni Quinta di sopra, è vna Ottava di sotto; & per lo contrario, ogni Ottava di sopra, è vna Quinta di sotto; & ogni Decima di sopra, è vna Terza di sotto; & ogni Duodecima di sopra, è vna Quinta di sotto. Et le Dissonanze similmente. Ogni Seconda di sopra, è vna Vndecima di sotto; & ogni Quarta di sopra, è vna Nona di sotto. Et ogni Settima di sopra, è vna Sesta di sotto. Et ogni Nona di sopra, è vna Quarta di sotto; Et ogni Vndecima di sopra, è vna Seconda di sotto. Et così per lo contrario volendosi comporre la parte di sotto, ogni Decima di sotto, serà Terza di sopra; & ogni Ottava di sotto, serà vna Quarta di sopra; Et ogni Quinta di sotto, serà vna Ottava di sopra; Et ogni Terza di sotto serà vna Decima di sopra; Et ogni Unifono serà vna Duodecima di sopra. Et così similmente le Dissonanze. Ogni Seconda di sotto, è vna Vndecima di sopra; Et ogni Quarta di sotto, è vna Nona di sopra; Et ogni Settima di sotto, è vna Sesta di sopra; & ogni Sesta di sotto, è vna Settima di sopra; Et ogni Nona di sotto, è vna Quarta di sopra. Questo dunque è il Contrapunto alla Duodecima.

*Modo di comporre un Canto, nel quale una parte incominci nel fine,  
& l'altra nel principio in un medesimo tempo.*  
Cap. V 11.

SI può fare ancora vn'altra sorte di compositione, la quale si possa scantare in vn medesimo tempo da due parti, delle quali vna incominci dal principio, & l'altra dal fine; la quale volendosi fare, si terrà questo ordine, cioè. Che mai si farà Sincopa cattiva, che in parte nessuna discordi; Nè anco si farà Nota nessuna cattiva, cioè fuori della Consonanza; Nè si farà Nota alcuna con il Punto: perche all'opposito farebbe sincopare tutte le Note, che nel ritorno si ritrouassero. Si comporranno prima dieci, vinti, trenta, o quanti tempi si vorrà, offeruando l'ordine sopradetto, & nel mezo di detta Compositione, & sopra quella meta in tal modo disposta, s'incomincerà à fabricare in modo, che bisognerà, che'l Compositore s'imagini, che quel principio sia il fine, & quello comporrà fino al fine di quelle Note, che prima haucrà incominciate nel modo, che si è detto, & in quel mezo s'accomoderà con vna Consonanza di vna Terza, o con qualche altra Consonanza, & così la Compositione verrà tutta consonante, & buona, & si potrà finire in qual Nota si vorrà, & ridurre sopra vna parte sola, come nel sottoscritto essemplio si vede.

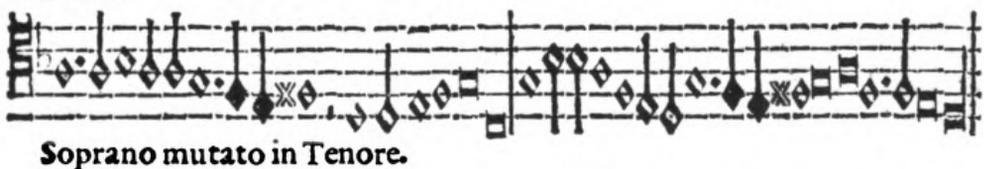
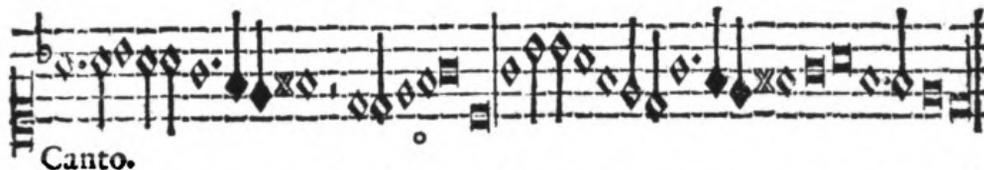
D. Nic. Vie.  
prat. lib. 4. c.  
37.

Quando vna parte è arriuata all'ultima Nota, subito ritornerà in dietro nella penultima, & il fimigliante farà quell'altra, che serà arriuata al principio, & alla prima Nota, subito ritornerà nella seconda, & così seguirà infino al fine, & in questo modo tutte le quattro sopradette parti accorderanno benissimo.

*Modo di fare una Compositione, che si possa cantare à uoce piena,  
& à uoce mutata. Cap. VIII.*

**S**I potrà fare ancora vn'altra sorte di Compositione, che quando ci seranno le Voci puerili si potrà cantare, & quando non ci seranno, si potrà medesimamente cantare à Voci pari, facendo, che la parte del Soprano si canti vna Ottaua di sotto, che diuenterà Tenore, & l'Alto serà come vn Canto à Voci pari. Nella quale s'auerterà, che tutte le Consonanze delle Quinte, che seranno nel Soprano, quando seranno abbassate per vna Ottaua, diuenteranno Quarte, & tutte le Terze maggiori diuenteranno Seste minori, & per lo contrario tutte le Terze minori diuenteranno Seste maggiori. In oltre, quando occorrerà fare vn Duo con la parte mutabile, non si farà mai la Quinta: perche abbassata, per vna Ottaua, diuenterà vna Quarta, come di sopra; Et la Duodecima nella parte mutabile diuenterà vna Quinta. Nè si procederà mai in questa sorte di Contrapunti, di Quarta in Quinta, perche non staranno molto bene. Et quando la parte del Basso, & dell'Alto faranno le Cadenze per Sesta, & per Ottaua: & che la parte del Soprano farà la Decima, quella verrà di sotto vna Terza, che serà con la parte dell'Alto Quarta falsa, ouero Tritono. Ma acciò questo modo di comporre sia più facile à intendersi, si potrà dall'infra scritto essemplio acquistare benissimo la pratica di comporre questa sorte di Canti, i quali seranno molto commodi, & massimamente, quando seranno insieme alcuni Cantori, tra i quali non ci serà per sorte la voce puerile, che possa cantare la parte del Soprano.

Effempio della Composizione à Quattro Voci, nella quale il Soprano è mutabile per vna Ottava di sotto.



*Modo di fare una Composizione à Voci pari, la quale si possa cantare ancora à Voci puerili. Cap. 1 X.*

**H** Ora, che si è detto il modo, che s'ha da tenere volendosi fare vna compositione à Voci puerili, che si possa cantare ancora à Voci pari; è cosa ragionevole, che ancora per lo contrario si dica il modo, che si ha da tenere volendosi fare vn'altra à Voci pari, la quale si possa cantare ancora à Voci puerili; nella quale si terra quest'ordine, cioè. Che volendosi fare di questa sorte Canti, si faranno due Tenori, & quello, che deurà essere mutabile, si farà, che habbia del procedere del Soprano, & non vada mai sotto il Basso vna Quinta: perche, come si è detto, la Quinta di sotto, è vna Quarta di sopra, la onde discorderebbe. Et se'l Tenore serà sotto'l Basso vna Terza, & poi si canti all'Ottava di sopra, quella Terza diuenterà vna Sesta; & ogni Ottava posta sopra'l Tenore mutabile, diuenterà

Vnifono, & l'Vnifono nella parte, che si haurà à mutare, diuenterà vna Ottaua; similmente ogni Terza minore sotto il Basso diuentera Sesta maggiore; & così per lo contrario ogni Terza maggiore sotto il Basso diuenterà vna Sesta minore di sopra. Et così ancora, quando la parte del Tenore serà vna Sesta minore sotto'l Basso, diuenterà Terza maggiore essendoalzata per vna Ottaua; & in questo modo si potrà cantare à Voci puerili ancora.

*Modo di comporre sopra il Canto fermo. Cap. X.*

Franch prat.  
lib.3. cap.10.

**V**Arij, & diuersi sono ancora i modi di comporre sopra il Canto fermo. Sono alcuni, che volendo fare il Contrapunto sopra il Canto fermo, fanno la fuga medesima, che fa la parte del Canto fermo; il qual modo oltre al non essere molto moderno, essendo i principij de i Canti ecclesiastici tanto comuni, & praticati, per lo che poche, o nessuna fuga si può fare, che non sia comunissima, & piu di mille volte vdi- ta; A tale, che essendo la fuga tanto piu bella, quanto è meno frequentata, & da certo vfo commune piu lontana, serà l'vfo moderno assai più bello. Però quando si vorrà comporre sopra qualche soggetto di Canto fermo, come è, sopra vno Introito, ò sopra qualche Antifona, ò simili sorte di Cantilene; si piglierà vn punto sopra tal soggetto, & si farà, che le parti vadino imitando quel punto per fuga all'insu, ò all'ingiu, di maniera che le parti faccino la fuga con l'altre parti, & non con il Canto fermo, come hanno fatto ne i loro non meno vaghi, che dotti Contrapunti sopra gli Introiti il Reu. P. Maestro Costanzo Porta, & molti altri Eccellenti Musici, si come meglio ciascuno esaminandoli da per se stesso può vedere. Ne gli Hinni, ne i quali è grandemente necessaria la imitatione del Canto fermo, non solo non serà biasimeuole l'incominciare per la fuga medesima del Canto fermo, ma serà anco molto lodenole, & necessario: conciosia che tanto sia più bello l'Hinno, quanto che egli imita meglio il Canto fermo: ma negli altri Canti fermi si terrà l'ordine sopradetto moderno, elegante, & bello; secondo'l quale si farà, che quando vna parte entrerà dopo l'altra, essendo possibile, faccia il medesimo passaggio della parte antecedente; & così tutte le parti vna dopo l'altra fuggando sempre ò sotto, o sopra il Canto fermo. Et quando alle volte le Note, secondo l'occasione, vadino insieme, non farà cattiuo sentire. Et quante piu Consonanze si daranno sopra vna Nota del Canto fermo, tanto piu seranno grate all'vdi- to, & al manco se ne daranno due. Et volendosi sopra vn Canto fermo fare qualche Mottetto, s'hauerà grande attenzione, che sopra tutto si offerui il Modo, cioè il Tuono; & che la parte grave non proceda per suoni, ò chorde, che possino ca- re di Tuono eslo Canto fermo. Et in particolare si vserà diligenza di fare le Cadenze di quel Tuono, di che terà il Canto fermo. La parte del

del Canto fermo si potrà fare dire non solo al Basso, ò al Tenore, ma anco, per variare, si potrà fare replicare à vn'altra parte, come si è alla Quinta parte, ò al Contralto, la qual parte potrà ò alla Quinta, ò alla Quarta replicare il medesimo Canto fermo con la medesima offeruanza del Tuono nella parte principale del Soggetto, sopra'l quale si fabricarà la Composizione, la quale varietà serà molto grata, & diletteuole all'vdito.

*Modo di fare il Contrapunto alla mente sopra'l Canto fermo.*

Cap.

XI.

**Q** Vando si vorrà fare il Contrapunto alla mente sopra il Canto fermo, come si costuma nelle Capelle: bisognerà hauere grande auertenza, che tutte le parti tengino i loro termini, & che i Soprani facciano i loro passaggi, & così la parte dell'Alto, & il Tenore sopra'l Basso, che farà'l Canto fermo, & che ciascuna parte offerui i suoi termini circa l'altezza, & bassezza; Et se'l Contrapunto si farà à due, non passerà dodici voci ò di sotto, ò di sopra: perche la lontananza, come si disse di sopra, nel Duo particolarmente, non è punto grata. Negli altri ancora di più Voci, si offeruerà circa la estremità delle parti, quanto di sopra è stato detto; Et sopra tutto s'auertira, che si facciano le Cadenze secondo che'l Tuono, di che serà'l Canto fermo ricerca. Oltre di questo si daranno sopra vna Nota più Consonanze, che si può: ma non già come fanno alcuni, che pigliano vna ostinatione di far sempre vn passaggio, la quale volendo di continuo sostentare, vsano tanta la velocità nel Cantare, che la maggior parte, che si ode, sono Semichrome; & questa loro prattica, come bene dicono alcuni Eccellenti Musici, nel Choro non è buona, & da camera, non vale niente. Non si faranno adunque di questa sorte Contrapunti rinforzati; Nè manco si farà, come costumano alcuni altri, che come trouano nel Canto fermo vna ascendenza, ò discendenza di quattro, ò cinque Note, tanto all'insù, quanto che all'ingiù fuggano per Sesta, & per Quinta, il che non fa grato vdire; conciosia che in questo modo di procedere non si senta varietà alcuna. Sono alcuni altri ancora, che vsano le loro fughe, che saltano di Quarta all'insù, & di Terza all'in giù continuamente con questi due salti seguendo per molte Note ascendenti d'Ottaua in Quinta, & di Quinta in Ottaua, senza variare alcuna Consonanza; & così anco di Quinta in Terza, & di Quinta in Sesta; il qual modo se bene non è molto moderno, nientedimeno è manco male. Alcuni altri ancora fanno cantare il Contrapunto à tre Voci sopra il Canto fermo il Soprano sempre in Decima, offeruando, che quello, che fa la parte di mezo non faccia mai due Consonanze imperfette; Et se tal parte farà due Seste con la parte del Basso, il Soprano farà due Quinte; Et se la detta parte farà col Basso due Terze, farà col Soprano due Ottaue; Et se bene ad alcuno questo modo di

Franch. prat:  
lib.3. c.15.

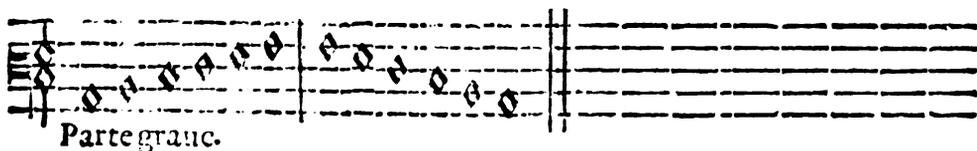
cantare non pareffe molto diletteuole all'orecchie per le tante Decime che fi sentono , è nondimeno manco male , che non sono gli altri sopra nominati . Ma il vero Contrapunto sopra il Canto fermo si è , quando prima si fa scritto : perche in quello , che si fa alla mente , è quasi impossibile , che non si facciano infiniti errori . Questo per hora basterà circa il Contrapunto alla mente sopra il Canto fermo . Resta hora , che per maggior facilità si vegga il modo , che s'ha da tenere nel fare varie fughe sopra il Canto fermo , il che serà inuero molto vtile .

*Modo di fare le Fughe sopra il Canto fermo . Cap. XII.*

**E**T perche il Canto fermo si può fugare in tanti modi , che quasi sarebbe impossibile raccontarne pure vna minima parte : si fara mentione solamente di alcune fughe , che seranno più facili all'acquistare la pratica di questa sorte Contrapunto , & ritrouarne dell'altre . Onde , perche il Canto fermo procede sempre o con mouimenti congiunti , ouero con separati : si dirà primamente d'alcune fughe , che si possono fare sopra il Canto fermo in variati modi , quando procede con mouimenti congiunti . Secundariamente , perche , quando procede con mouimenti separati , i detti mouimenti sono ò per Terza , ò per Quarta , ouero per Quinta : però si ragionerà secundariamente di quelli , che procedono per mouimento di Terza ; dipoi si vedrà come si possono fare le fughe , quando il detto Canto fermo procederà per mouimento separato di Quarta ; Et finalmente si mostreranno breuissimamente , come si possa fugare la parte del Canto fermo , quando procederà per mouimento separato di Quinta . Quando dunque il Canto fermo procederà gradatamente per mouimenti congiunti , si potrà fugare in due modi , cioè nello acuto , & nel graue . Volendosi fugare nello acuto , si potrà fugare in vna Quinta di sopra , facendo , che la parte , che farà la fuga , vada per meza Battuta innanti , incominciando con vna figura di Minima , seguendo la fuga nell'altre Note con le medesime del soggetto , andando sempre innanti vna meza Battuta nello ascendere , & nel discendere , vna meza Battuta in dietro ; come nel presente esemplo .

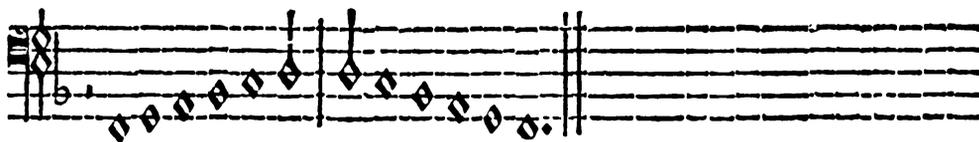
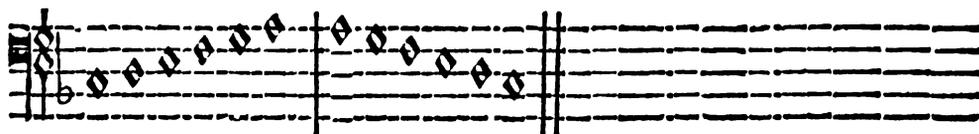


Parte acuta.

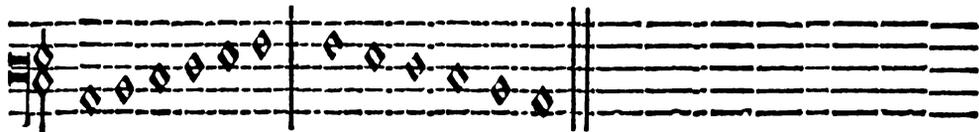
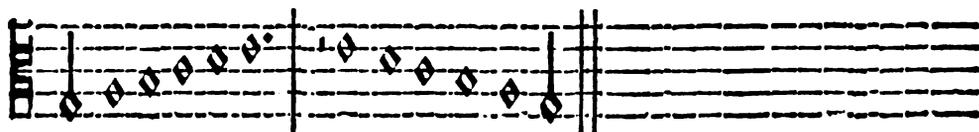
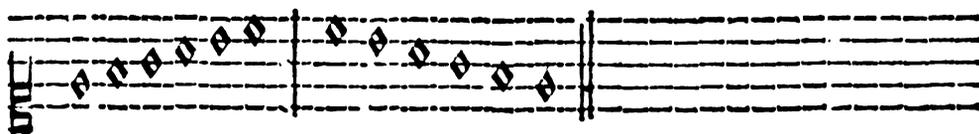


Parte graue.

Ma quando si vorrà fugare la parte del Canto fermo sotto nel graue, si terrà contrario ordine à questo di sopra; & doue la parte acuta salendo andaua innanti vna meza Battuta, & discendendo veniua dopò, similmente per spacio d'vna meza Battuta; Questa graue per lo contrario nel salire sempre rimanderà indietro vna meza Battuta, & nel discendere preuenirà la parte del Canto fermo vna meza Battuta, come in questo essemplio.



Si potrà ancora, mentre due parti faranno la fuga, fare, che vna parte difesa nello acuto faccia l'imitatione per Decime, tanto all'insù, quanto all'in giù; come in questo essemplio.



Et se alcuno, mentre il Canto fermo ascenderà per questi mouimenti congiunti andrà cantando sempre di Terza in Sesta, cioè dando ad ogni figura del Canto fermo due Note, vna, cioè, che sia Terza, & l'altra Sesta: potrà vn'altra parte, spettando vna Pausa di Minima, fare la medesima fuga all'Vnisono con la detta Parte antecedente, come in questo essemplio.

Ancora



Ancora se'l Canto fermo ascenderà per mouimenti Congiunti, come di sopra, & vna parte procederà d'Ottaua in Sesta, potra vn'altra fare la fuga seco all'Vnisono spettando vna Pausa di Minima, come di sopra; Et discendendo il Canto fermo per li medesimi mouimenti congiunti, & cantando vna parte d'Ottaua in Quinta, potrà vn'altra fugare con essa all'Vnisono, spettando medesimamente vna Pausa di Minima, come di sopra, & nel sottoposto essemplio si dimostra.



Le quali Fughe non sono però molto grate all'vdito, & massimamente non essendo il Contrapunto cantato se non dalle due sopradette parti: conciosia che tanto all'insù, quanto all'ingiù, non si senta altra relatione, che di Ottaua, le quali tanto più si vdirebbono, quando, che si volessero sonare

nare sopra l'Istrumento . Molte altre simili se ne possono fare, le quali perche in effetto non rendono alcuna varietà d'Harmonia , si passeranno con silenzio , & solo si farà mentione delle più harmoniose.

Quando la parte del Canto fermo ascenderà per mouimenti congiunti, potrà vn'altra parte discendere per i medesimi mouimenti incominciando dall'Vnifono , & venendo fino all'Ottava di sotto ; & così per lo contrario, quando la parte del Canto fermo discenderà per li medesimi mouimenti congiunti, potrà all'incontro mouendosi per Vnifono, ascendere con il medesimo mouimento fino all'Ottava ; come meglio in questi presentissimi essempli si dimostra .



Parte del Canto fermo, che ascende .

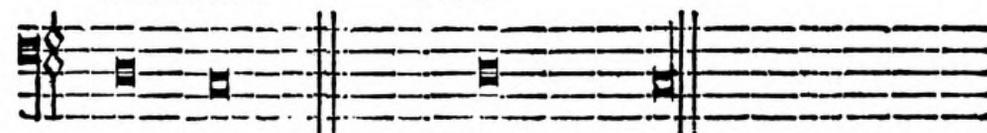


Parte graue.



Parte acuta.

Ouero



Parte del Canto fermo che discende.

Sarà ancora lecito il pigliare alle volte vn passaggio, & quello replicare vna, ò due volte, & subito fare qualche bella tirata , o veramente vn passo largo ascendente, ò discendente, secondo, che tornerà più commodo, procurando, che'l Contrapunto habbia più bell'aria, che sia possibile.

Et se la parte del Basso farà il Contrapunto, si auertirà di fare le Cadenze del Tuono, come di sopra si è detto, & potrà procedere per quelle specie, che vorrà : & massimamente per Terze, per Quinte, & per Ottaue ; & si farà, che non proceda per Note molto diminuite, ma graui; si come già parlando della parte del Basso, è stato detto . Et volendosi fare, che sopra di essa canti vn'altra parte per Decime, si guarderà di non fare mai due Terze, nè due Sette in Alto, nè in Basso, nè manco fare alcuna Quinta in Alto.

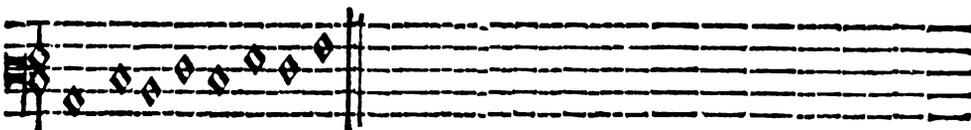
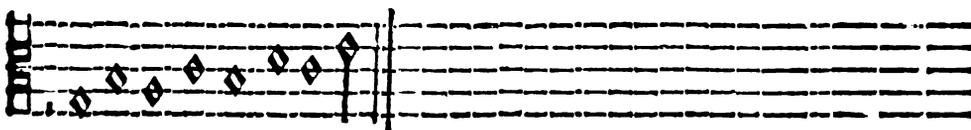
Et

M Giof. Zarl.  
Istitu. harm.  
lib. 3. c. 55. &  
Vinc. Lufit.  
lib. 1. della sua  
Introdut. in  
fin.

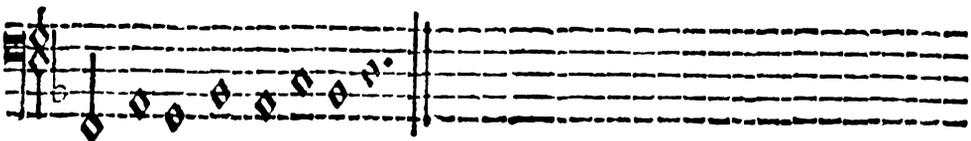
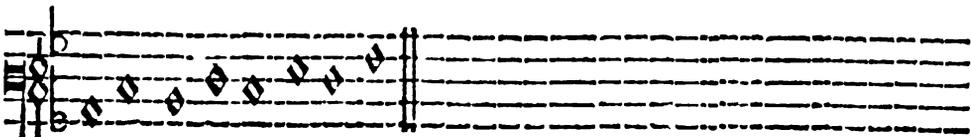
Et quando la parte graue farà Sesta in Basso, ò Vnifono, ò ferà sopra'l Canto fermo, potrà il Tenore fare alcuna Quinta, ma feranno molto rare. Et se occorrà, che la parte del Soprano faccia il Contrapunto con l'Alto, ò co'l Tenore, vno de i quali habbia il Canto fermo, il detto Soprano potrà fare le Cadenze all'Vnifono col Canto fermo per non andare troppo alto, tenendo nel resto il medesimo ordine del Tenore, quando fa il Contrapunto sopra il Basso. Et se'l Soprano farà Concerto col Basso, procederà per Ottaue, per Decime, & per l'altre specie secondo i suoi termini, hauendo grande auertenza di fare le Cadenze, come di sopra.

*Modo di fugare, quando la parte del Canto fermo farà il mouimento separato di Terza.* Cap. XIII.

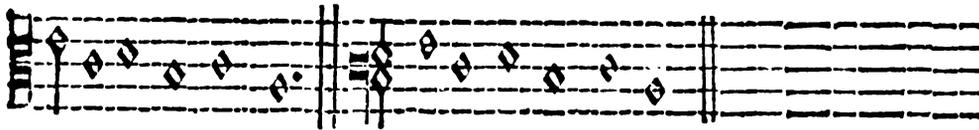
Quando la parte del Canto fermo farà il mouimento separato di Terza, si potrà fugare in due modi, cioè nello acuto, & nel graue. Quando si vorrà fugare nello acuto, mentre la parte del Canto fermo ascende per Terza, si farà, che la parte, la quale vorrà fare la fuga, spettando vna Pausa di Minima, proceda sempre in fuga alla Quinta con le medesime figure, come in questo essemplio.



Per lo contrario poi volendosi fugare nella parte graue, si farà, che la parte graue, che vorrà fare la fuga, incominci per vna Minima, procedendo sempre per le medesime figure vna meza battuta innanti, come in questo essemplio si dimostra.

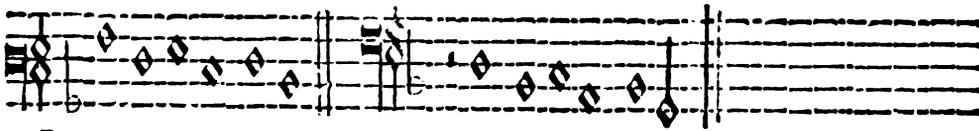


Ma discendendo con i medesimi mouimenti separati di Terza, si terrà l'ordine tutto contrario a questo di sopra, cioè, che douela parte acuta precederà sempre vna meza Battuta innanti nel discendere, & la graue stando vna meza Battuta in dietro, verrà fugando per le medesime Note in questo modo.



Parte acuta.

Parte graue.



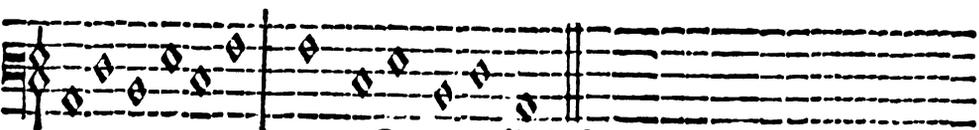
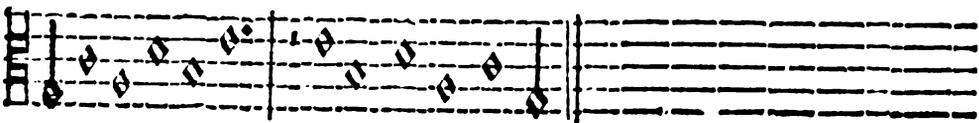
Parte acuta.

Parte graue.

Sopra le quali figure si possono tra le parti fare molte fughe, le quali, oltre che da altri sono itate messe tutte insieme: ancora, perche non serà molto difficile à chi hauerà molto bene capito le cose sopra dette il ritrouare quelle, & dell'altre: però attendendo alla breuità si come è nostra principale intentione, si lascieranno da parte.

*Modo di fugare, quando la parte del Canto fermo ascende, ò discende per mouimento separato di Quarta. Cap. XIII I.*

Quando dunque la parte del Canto fermo ascende, ò discende per mouimento separato di Quarta, potrà medesimamente fugarsi nello acuto, & nel graue comel'altro di sopra. Però quando il Canto fermo ascenderà, ò discenderà con simili mouimenti di Quarta, & si vorrà fare, che vna parte faccia la fuga nello acuto; Al salire la parte, che farà la fuga alla Quinta di sopra, incomincerà per vna figura di Minima seguendo tutta la fuga con le medesime figure, eccetto la prima, infino all'ultima. Et quando la parte del Canto fermo discenderà per simili mouimenti: allora la parte acuta aspettando vna Pausa di Minima potrà fugare per le medesime figure vna Quinta di sopra infino al fine, come in questo esemplo.



Compen. di Musica.

Q Quando

Quando poi si vorrà fugare la parte del Canto fermo, che proceda in questo modo con vna parte di sotto nel graue, tal parte farà tutto l'opposito di quello, c'ha fatto la parte acuta: perciò che si come quella nel salire sempre è andata innanti vna meza Battuta, & nel discendere è sempre rimasa in dietro per lo spatio di meza Battuta, così questa per lo contrario nel salire farà la fuga vna Quinta di sotto restando in dietro per vna meza Battuta, & nel discendere, sempre anderà innanti medesimamente per meza Battuta, come in questo essemplio.



In questi sopradetti due modi dunque potrà essere fugato il Canto fermo quando ascenderà, ò discendera con mouimento separato di Quinta.

*Modo di fugare quando la parte del Canto fermo procederà con mouimento separato di Quinta. Cap. XV.*

Quando la parte del Canto fermo procederà con mouimento separato di Quinta, si potrà fugare quella ancora nel medesimo modo, che l'altre di sopra. Ma tal fuga, ò sia fatta alla Quinta, ò all'Ottava di sopra, ouero alla Quinta di sotto nel graue, rispetto à gli Vnisoni & alle Ottaue, che in essa verranno in ogni Nota ripercossi, fera, à mio giudicio, molto priua d'Harmonia, & consequentemente pochissimo grata alle orecchie, alle quali diletta pure assai la varietà delle Consonanze. Si potrà dunque fugare con altre parti nell'acuto, & nel graue, come gli altri di sopra; pero in che modo si possa fugare da due parti acute, l'vna delle quali faccia la fuga alla Quinta, & l'altra all'Ottava di sopra, & come anco si possa fugare da vna parte sotto nel graue, senza perdersi molto tempo, potrà ciascuno da se stesso facilmente saperlo co'l mezo de gl'iufrascritti essempli



Hor,

Hora, comel'altre parti possino fugare insieme sopra le dette figure: perche copiosamente ne tratta il Lusitano nel suo Trattato di Musica, & nelle regole generali, c'ha fatto per far fughe sopra'l Canto fermo; potra ciascuno da se stesso col mezo di tali regole venire in cognitione d'innite altre fughe, che sopra le dette figure, & generalmente sopra il Canto fermo si possono fare; però questo basterà intorno à tale materia.

*Della Battuta.**Cap. XVI.*

**S**I disse di sopra, ragionandosi del Contrapunto alla Duodecima, che non si facesse Sincopa, nelle quali interuenga la Settima. La onde pareua cosa conueniente, che prima si deuesse vedere quello che sia Sincopa; ilche non si è fatto per non interrompere il principale ragionamento, il quale è del Contrapunto; Et se bene la Sincopa è appartenente al Contrapunto; tuttauia hauendo hauuto commodità prima di ragionare della Battuta, come in vero era necessario, innanti che si parlasse della Sincopa: bisognaua, per non interrompere il ragionamento di tale materia, riferbare alcune cose appartenenti à esso, fino a hora; & della Sincopa in particolare, la quale non si potendo conoscere senza hauere cognitione della Battuta, è necessario, prima che si proceda più oltre, che si ragioni di essa Battuta: acciò non si proceda per termini non conosciuti, i quali non possono apportare scienza alcuna. E diuque la Battuta quel segno, che si fa con la mano, il quale dimostra il modo, c'hanno da tenere quelli che cantano, nel proferire la Voce con misura di tempo veloce, ò tardo, secondo che con le figure cantabili si dimostra. Et questo segno dimandano i Musici tempo sonoro, & da Agostino Dottore di Santa Chiesa è dimandato plauso, a plaudo, ch'altro non significa, che battimento delle mani; Et è composto di due mouimenti, l'vno de i quali si fa col discendere, & l'altro con l'ascendere, cioè con la positione, & leuatione; & perche le figure cantabili alcuna volta vanno nella Battuta pari, & alcun'altra impari; Quando sono di quelle, delle quali v'è vna per Battuta, la metà si mette nella prima parte, cioè, nella Positione, & l'altra metà nella seconda parte, cioè nella leuatione. Quando poi nella Battuta anderanno figure impari, come nella Proportione tripla, nella sesquialtera, & nel numero Emiolio, si come meglio si dira quando si ragionerà della Emiolia; se n'anderanno tre nella Battuta, due si metteranno nella positione, & vna nella leuatione; & se n'andranno cinque per Battuta, tre si metteranno nella positione, & due nella leuatione; Et se n'andranno sette per Battuta, quattro se ne metteranno nella Positione, & tre nella leuatione; Et se n'andranno noue per Battuta, cinque se ne metteranno nella prima parte, cioè nella Positione, & quattro nella seconda, cioè nella leuatione. Questo per hora basterà sapere circa la Battuta. Resta hora, che breuemente si vegga.

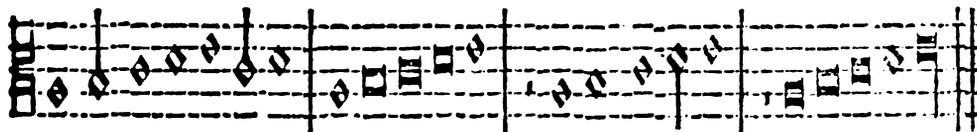
M. Giof. Zarl.  
Istitu. harm.  
lib. 3. c. 48.

S. Agost. nel  
libro 2. della  
Mus. c. 10.

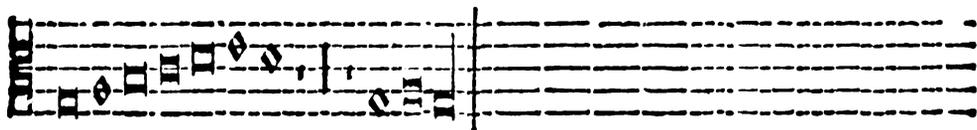
*Che cosa sia Sincopa, & in che modo si faccia nelle Compositioni.*  
*Cap. XVII.*

Franch. prat.  
 lib. 2. c. 15.  
 M. Giof. Zarl.  
 Istit. har. lib.  
 3 c. 49.  
 Piet. Aron.  
 Tosc. libr. 1.  
 c. 37.  
 Nico! Burt.  
 Parm. libr. 3.  
 cap 9  
 Fiorangelico  
 lib. 2. cap. 13.

**D**ice il R. M. Franchino, che la Sincopa nel Canto figurato, è vna riduzione, ò trasportatione d'alcuna figura, ò Nota minore oltre vna, ò più maggiori alla sua simili, oue si possa conuenientemente, per finire il numero della figura del suo tempo. Si troua la Sincopa nelle Cantilene, tutte le volte, che si cantano molte Note fuori della loro misura, tanto nella ternaria, quanto nella Binaria numerosità. Nel fare la Sincopa s'auertirà, che le parti non si mouino insieme, & che nel procedere di più d'vna Nota, ò due insieme sincopando, non si faccino sincopare tutte le parti: perche non parrebbe altrimenti Sincopa. Si farà la Sincopa d'vna Nota, che le vadi innanti, la quale sia di valore della metà della figura sincopata, ouero quando se le pone innanti due, ò più figure, che siano equiualeenti à tale metà, ouero dalle Pause, che se le pongono auanti, le quali sono di valore della meza parte delle Note sincopate, come in questo essempio.



La Breue non solo è stata sincopata dall'Eccellentissimo Iusquino, & da altri Eccellentissimi Musici con Pausa, ò Figura di Semibreue, ma di Minima ancora. Circa le Pause Poi; se bene Agricola in quella Magnificat del primo Modo, nel verso Sicut erat, del quale fa mentione l'Eccellentissimo Signor Zarlino, sincopò la Pausa di Longa con vna Pausa di Semibreue: non serà però lecito il sincopare le Pause poste sotto qual si voglia segno di tempo perfetto, ò imperfetto, come in questo essempio.

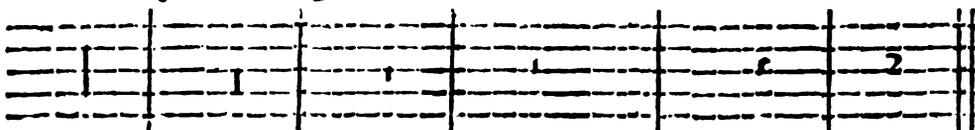


Molte altre cose si potrebbero dire della Sincopa, le quali si lasciano, parendo, che queste siano à bastanza, & massimamente per l'intelligenza della sopradetta Regola del Contrapunto alla Duodecima, & delle Fughe sopra il Canto fermo, per rispetto delle quali si è fatta hora questa digressione; Hora, auanti che si proceda più oltre, sarà bene il dire ancora qualche cosa intorno alle Pause: acciò non si lasci indietro cosa alcuna senza farne qualche mentione.

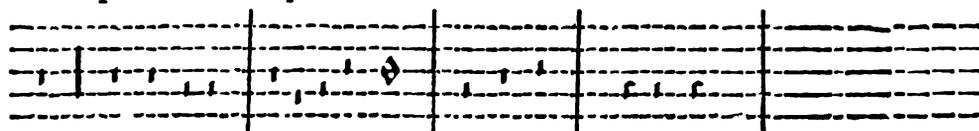
*Delle Pause.*

*Cap. XVIII.*

**L**A Pausa, secondo il sopradetto M. Franchino, non è altro, che vno segno d'vno arteficioso intralasciamento di voce, la quale da i Musici è stata instituita nelle Cantilene, non tanto per ornamento, quanto per vna opportuna quiete, & recreatione della voce: però che, si come vn' Oratore con il riposarsi alcuna volta rende l'infastidito Vditore più grato, & più attento; così il Cantore mescolando con le voci della Cantilena alcune Pause, rende gli Vditori più attenti. Et si come è cosa vitiosa, che vno parli sempre senza mai posarsi, & alle orecchie de gli Ascoltanti apporta grandissimo fastidio; così auerrebbe tutte le volte, che vn Musico facesse vna Compositione senza riposo alcuno delle parti; per lo che seria forzato il Cantante, dopò l'hauer alquanto cantato, fermarsi, & pigliar fiato. Et però dice il medesimo M. Franchino la Pausa essere vno tralasciamento artificioso. Et se bene le Pause rappresentano il valore delle figure cantabili: non però se le dette figure sono otto, le Pause sono più di sei specie, cioè di Lunga, di Breue, di Semibreue, di Minima, di Semiminima, & di Chroma, però che tutte le volte, che si vuole figurare la Massima, si pone quella della Lunga radoppiata; & per essere la Semichroma di minimo valore, non s'usa; & tutte queste sei si figurano nell'infra scritto modo.



Di Lunga. Di Breue. Di Semibreue. Di Minima. Di Semiminima. Di chroma S'auerterà sopra tutto, che nel porre delle Pause, li membri della oratione siano diuisi, & la sentenza delle parole si oda interamente, se già per imitatione delle parole alcuna volta non si diuidessero; come si è, quando le parole dicessero sospiri, sospira, ò sospirando, ò simili, come ha fatto l'Eccellentissimo Gioan Pierluigi Palestina nel Madr. à Quattro Voci del suo Primo Libro, quale incomincia. Queste saranno ben lagrime, nella parola sospiri, la quale egli diuide facendo, che tutte le parti dicano sospi, ri. Ma in altro modo non sarà mai lecito di uiderla parola; Et si come si è detto di sopra, quando si ragionò della Sincopa, che non era lecito sincopare le Pause: così, nè anco sarà lecito notarle inconfuse, come fanno alle volte



Di Massima. Di Longa. Di Breue. Di Semibreue.

Et finalmete, se bene la Pausa, come habbiamo detto, rappresenta la Nota, che può esser perfetta, & imperfetta, & alterata: niètedimeno secòdo alcuni, mai

Franch. prat. lib. 2. cap. 6. Nicol. Burt. Parm. libr. 3. cap. 6. & M. Giof. Zarl. lib. 3. Istitt. harm. c. 50. & c. 44.

lib. prat. 2. c. 6

Perche la massima non habbia la sua pausa vedi Pietro Aron fior. nel suo lucidario lib. 3. c. 13. & M. Giof. Zarl. Istitt. har. libr. 3. cap. 50. & Fiorangelico lib. 2. cap. 9.

D. Nic. Vicet. lib. 4. c. 7.

Nicol. Burt. Parm. libr. 3. cap. 31. Pietro Aron Istitt. har. libr. 2 c. 31.

Nota, che Franch. nella prat lib. 4 e 5 pare, che tenga il cōtrario doue dice Considerandum esse proportionū diminutiones, quibus & Notulę subiacēt, & Pausam. Fiorangel. li. 1. c. 58. March. Pad. nel Tratta. 13 cap. 13. & Franch. prat. lib. 1. c. 8.

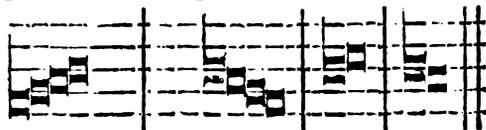
mai può farsi perfetta, ò imperfetta, nè meno può patire alteratione alcuna. Delle Pause poi, che gli Ecclesiastici chiamano Neume, le quali pongono non per ornamento, ma per necessità: conciosia che sarebbe impossibile, che dal Cantante si potesse venire al fine di cotali Canti senza mai prendere riposo alcuno, non si parlerà: atteso che il ragionamento nostro non è della Musica Piana, ma della figurata, & particolarmente del Contrapunto: ancora che è cosa notissima, che nella Musica, della quale hora si tratta, non si vñano di questa sorte Pause, che abbracciano tutte le righe, & tutti gli spatij nelle Cantilene ad altro effetto, che per dar loro il fine, & il compimento. La onde dice Isidoro. La Neuma essere vna congiuntione di Note in qual si voglia Modo, che forma il Canto, lo distingue, lo copula, & lo conclude.

### Delle legature delle Note.

### Cap. XIX.

**A** Quelli, che hauranno letto il nostro breue discorso, & molto bene capito tutte le cose, delle quali succintamente in esso si è parlato, farà molto vtile, anzi necessaria la cognitione delle legature delle Note; le quali breuemente tra scorrendo, è da sapere, che la legatura, come dice il sopradetto M. Franchino, è vna ordinata congiuntione di semplici figure di corpo quadrato, ouero obliquo, la quale nella Musica, secondo la opinione di Gregorio Thau, per tre cause è stata ritrouata, cioè per la sottigliezza, per ornamento del Canto, & per applicare le figure, ò Note cantabili alle sillabe della oratione. Et se bene nel Canto figurato sono otto figure, come di sopra: nientedimeno quattro solamente ne sono legabili, le quali sono queste, cioè la Massima, la Longa, la Breue, & la Semibreue. La Massima, ancora che alcuni dicano il contrario, ò sia legata, ò sciolta, sempre è del medesimo valore; Et la Lunga ancora, mai perde il suo valore, ch'ella ha fuori della legatura. Et ciascuna di queste Note, che si possono legare, si pone nella Legatura in tre modi, cioè nel principio, & questa è detta principale, ouero inditiale; nel mezo, & questa si dimanda media; & nel fine, & questa si chiama finale. Sono le Legature di due sorti, cioè vna ascendente, & l'altra discendente. La legatura ascendente è quella, quando la seconda figura è più alta della prima; & la discendente, per lo contrario, è quella, nella quale la seconda figura è più bassa della prima, come in questo essempio si dimostra.

Et si come la legatura si pone in tre modi, cioè nel principio, nel mezo, & nel fine, così dal principio, dal mezo,



& dal fine si conoscerà il valore di ciascuna figura legata. Però ogni legatura, così ascendente come discendente, di quadrato, ouero di obliquo corpo, che ha la virgola di sopra nella sinistra parte, sempre la prima & la seconda

Nota, che quattro sono le figure legabili. M. Gros. Zarl. Istit. har. libr. 4. c. 34. dice. La Massima esser figura pasabile, & sottoposta alla diminutione del suo valore; Ancora che M. Franch. nel lib. 2. della prat. c. 9. & Giou. Oriob. Carmel. & il Fiorang. lib. 2. c. 14. tengono il contrario; Ma l'opinione di M. Gros. Zarl. pare migliore, & più vera.

da Nota faranno Semibreui; come in questo presente effempio si vede.

Nel quale si come le due prime ascendenti, & discendenti tanto quadrate quãto l'oblique

non possono essere altro, che Semibreui, così nè anco la terza di corpo quadrato non può essere altro, che lunga; onde

il verso. *Vltima dependens quadrata, sit tibi longa.* Quãdo poi la prima Nota, tanto quadro,

quanto obliqua sarà virgolata dal sinistro lato & tal virgola sia pendente all'in giù, allora la prima,

& la seconda faranno breui; si come in questo presente effempio si vede.

Ma quando la virgola penderà nella parte destra tanto all'in giù, quanto all'in sù, tal Nota sarà lunga come in questo effempio.

Et quando la legatura sarà ascendente di qua drato, ouero di obliquo corpo, & la prima Nota sarà senza virgola, come in questo effempio: sempre faranno di valore d'vna breue.

Ma quando la prima Nota sarà senza la virgola posta in legatura, come in questo effempio sempre la vltima Nota sarà lunga.

Circa alle Note media, ouero mezana; Quando tali mezane saranno quadrate, ouero oblique, & senza la virgola nella sinistra parte, tutte faranno Breui.

Quanto poi all'vltime, s'ha da sapere, che l'vltima Nota ascendente posta in legatura, è costituita dalla sua precedente Breue, come nel presente effempio, eccettuando però la legatura delle due Semibreui.

L'vltima Quadrata pendente figura del sottoposto effempio, è costituita lunga dalla sua precedente, & come lunga nella Cantilena deue essere pronunciata.

Et questo basterà per hora circa le legature, essendo che a tempi nostri non sono molto in vso.

*Della perfezzione, & imperfettione delle Note. Cap. XX.*

**E**ssendosi ragionato delle legature, non è da passare con silenzio la materia della perfezzione, & imperfettione delle figure cantabili. Però le medesime Note, che sono legabili, cioè la Massima, la Lunga, la Breue,

M. Franch. prat. libro 2. cap. 11. & Nicol. Burt. Parm. libr. 3. cap. 4. M. Giof. Zerl. ltit. ha. libr. 3. c. 68. & 69. Franch. prat. & Giof. Spet. Bologna. c. 12.

Perche al numero ternario sia attribuita la perfezzione, vedi Gio. Spat. Bolognese nel suo Tratt. nel c. 19. & quello che sia Imperfezzione vedi Gio. Tintoris nel suo Diffinitorio. c. 9. & Frách. prat. libro 2. c. 6. & 8. Istit. har. libr. 3. c. 69. Prat. libro 2. c. 11.

Pietro Aron. Istit. har. libr. 2. c. 10. 11. 12. & 13. & nel Toscan. lib. 1. c. 6. 7. 8. & 9. & M. Giof. Zarl. Istit. har. libr. 3. cap. 67. & Giou. Ottob. Carmel. nel tratt. de Proport. Del Modo vedi Frách. prat. lib. 2. cap. 7. & Del Tempo lib. 2. cap. 8. & Della Prolat. lib. 2. c. 9. Gio. Spat. Bolog. c. 11. Frách. Prat. libro 2. De Modo c. 7. De Tempore cap. 8. & De Prolatione cap. 9.

& la Semibreue possono essere perfette, & imperfette. Perfette s'intendono, quando sono costituite nel numero ternario, come più à pieno s'intenderà, quando si ragionerà del Modo, del Tempo, & della Prolatione. Adunque ogni figura perfetta può essere imperfetta o dalla parte propinqua, o dalla remota, ouero dalla più remota. Però quando la Massima è fatta imperfetta da vna Lunga, allhora si dice essere fatta imperfetta per la ragione del tutto. Et quando è fatta imperfetta da vna Breue, si dice esser fatta da vna parte remota. Ma quando è poi fatta Imperfetta da vna Semibreue, si dice esser fatta imperfetta da vna parte più remota. Il simile s'intende delle Lunghe rispetto delle Breui; & delle Breui rispetto delle Semibreui; & delle Semibreui, rispetto delle Minime, & delle Semiminime. La Lunga allhora si dice essere perfetta, quando vale tre Breui; & la Breue si dice esser perfetta, quando vale tre Semibreui; Et così la Semibreue quando vale tre Minime, & il medesimo s'intende di tutte l'altre figure seguenti. Nessuna Nota si può imperficere se non contiene in se il valore di tre Note: & però dicono i Pratici, che l'Imperfezzione è vna certa diminutione della terza parte del valore della Nota. Et se bene le Pause, come è stato detto di sopra, non sono sottoposte all'Imperfezzione per essere, come dice l'Eccellentissimo Signor Zarlino, agenti, & non pazienti: tre cose nondimeno hanno forza, come dice M. Franchino, di fare vna Nota Imperfettibile Imperfetta, cioè, le Pause, i. Punti, & il Colore, ouero pienezza delle Note. Resta hora, che breuemente si discorra sopra il Modo, Tempo, & Prolatione, dei quali di sopra habbiamo fatto mentione.

*Del Modo, del Tempo, della Prolatione, & de i loro segni.*

*Cap.*

*XXI.*

**L**A Massima, ouero la Lunga significano il Modo, cioè; quando la Massima vale tre Lunghe, o la Lunga tre Breui, si dice esser del Modo perfetto della Massima, ouero della Lunga. Et quando la Massima vale due Lunghe si dice essere del Modo imperfetto delle Massime. Et così similmente quando la Lunga vale due Breui, si dice essere del Tempo imperfetto delle Lunghe. La Breue significa il Tempo, & quando vale tre Semibreui si dice essere di Tempo perfetto; & quando ne vale due, allhora si dice essere di Tempo imperfetto. La Semibreue poi significa la Prolatione, la quale è di due sorti, cioè maggiore, & minore. Quando la Semibreue vale tre Minime, si dice essere Prolatione maggiore; Et quando ne vale due solamente, si dimanda Prolatione minore. Perfetto, o maggiore nella Musica significa il numero ternario, & l'Imperfetto, ouero minore significa il numero binario. Il Modo dunque, diceuano gli Antichi Musicisti, essere vna quantità di Lunghe, o di Breui considerate nella Massima, o nella Lunga secondo la diuisione binaria, o ternaria. Et il Tempo essere

vna

vna certa, & determinata quantità di figure minori contenute, o considerate in vna Breue; Et la Prolatione essere vna quantità di Minime applicate à vna Semibreue. Questo circolo O. significa, che la Breue è di Tempo perfetto; Et questo segno semicircolare C. significa la Breue essere di Tempo imperfetto. La pienezza del Circolo in questo modo  $\odot$  significa la Prolatione maggiore, cioè, che la Semibreue vale tre Minime. li medesimo ancora significa la pienezza del Semicircolo in questo modo  $\odcirc$  Ma la varietà del Semicircolo dinota il tempo imperfetto, & la Prolatione minore, ne i quali la Semibreue vale due Minime, come ne gli infrascritti essempli si dimostra.



*Della Sesequialtera.*

*Cap. XXI.*

**P**erche la principale intentione nostra è di trattare solamente delle cose appartenenti all'Arte del Contrapunto: però s'andrà toccando breuissimamente alcuna cosa delle Proportioni, che nelle Compositioni sono hoggi più da i Musici frequentate, come sono la Sesequialtera, & l'altre infrascritte seguenti. Nel resto poi, quelli, che vorranno hauere migliore cognitione delle Proportioni, potrà con suo commodo vedere il Quarto Libro della Prattica dello Eccellentissimo Musico M. Franchino, nel quale con gli essempli dimostra tutte le sorti di Proportioni, che nella Musica si ritrouano. Acciò dunque si proceda con ordine. Proportione secondo Euclide è vna certa habitudine, o conuenienza, la quale si ritroua tra due finite quantità d'vn medesimo genere propinquo, eguali, o non eguali tra loro. Et perche delle Proportioni alcune sono di Equalità, & alcune altre d'Inequalità: lasciando da parte quelle di Equalità, & venendo à quelle d'Inequalità, conciosia che non la similitudine, ma la dissimilitudine sia quella, che nella Musica partorisca la Consonanza, la onde n'auiene, che per questo rispetto il Musico consideri le Proportioni d'inequalità, & particolarmente venendo alle più frequentate da i Musici de i nostri tempi, come sono la Sesequialtera, & la Emiolia: Incominciando dalla Sesequialtera s'ha da sapere, che è così detta da Sesequi, che significa tutto, & altera, che altro non vuol dire, che tutto, & l'altra parte: & è quella, cioè, quando il maggior numero comparato al minore, quello contiene vna volta intera con vna delle due parti

Boet. libro 1.  
cap. 4. &  
Franch. prat.  
lib. 4. c. 5. &  
Nicol. Burt.  
Parm. libr. 3.  
c. 10 &  
M. Gio: Zarl.  
Istit. har. lib.  
3. c. 70. &  
D. Nic. Vicet.  
Prat. libro 4.  
c. 31.  
Nicol. Burt.  
Parm. libr. 3.  
cap. 12.  
Boet. lib 3. c.  
31. quoniam  
hanc canen-  
di concordia  
similitudo  
no efficit. sed  
disimilitu-  
do, &c.

di più, & è proportione d'inequalità: onde volendosi fare come si dee, si farà sempre, che quando vna, ò più parti canteranno due Semibreui, o due Minime in vna Battuta, l'altre parti cantino all'incontro tre Semibreui, o tre Minime; & non come alcuni, che nelle loro Compositioni, sotto'l segno della Sesquialtera fanno egualmente cantare tutte le parti tre Semibreui, ò tre Minime contra tre altre; la onde auiene, che questa tale Proportione faccia tutto l'opposito di quello, che'l segno dimostra, & così venga à essere mal detta Sesquialtera cantandosi egualmente tre Note del medesimo genere contro tre altre, & venga à essere proportione di Equalità, come in questo effempio.

D Nic. Vicē.  
prat. libro 4.  
cap. 31. &  
Nicol. Burt.  
Parm. libr. 3.  
cap. 13.

Canto. Alto.  
Tenore. Basso.

Questa viene à essere Proportione di Equalità, & non Sesquialtera, la quale è Proportione d'inequalità, come s'è detto. Ma la vera Sesquialtera, è come in questo effempio.

Questa dunque è veramente Sesquialtera, nella quale, doue, prima andauano due Minime nella Battuta nella parte del Soprano: ecco, che mediante questi due segni  $\frac{3}{2}$ : ne vanno poi tre contra due; de iquali segni, sempre il sopraposto mostra le figure, che vanno in vna Battuta, & il sottoposto, quante n'andauano prima al numero passato, secondo però il Lusitano; la qual cosa se bene è vera, non però & perdo' nemi S.S. è questa la causa principale, per la quale essi segni si figurano in tal maniera, ma se bene per dimostrare la forza, & lo effetto della Sesquialtera, la quale, come si è detto, è vna Proportione, che contiene il tutto, & l'altra parte. La onde si auertirà, che quando si vorrà comporre qualche Proportione, non si mostri con vn numero solamente, come alcuni fanno non sapendo forse, ò per dire meglio,

Nota, che la  
Proportione  
di tre segni  
è di due au

non

non si ricordando , che la Proportione è vna comparatione di due numeri, cioè d'vna quantità a vn'altra, come di sopra; & come meglio ne i sottoposti essempli si potrà vedere doppò che si farà detto della prima, & della seconda specie d'Inequalità. Dunque la prima specie d'Inequalità è quando il maggior numero contiene in se tutto il minore due, ò tre, ouero quattro volte, & niente vi si troua di souerchio, nè di meno; & questa si chiama ò Dupla, ò Tripla, ò Quadrupla, Quintupla, Sestupla, Settapla, Ottupla, Nocupla, Decupla, & così in cotale ordine si può procedere in infinito; come nel sottoposto essemplio.

Essemplio della prima specie d'Inequalità, cioè del Genere molteplice.

2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.

Al qual genere, è all'opposito l'infra scritto di minore inequality, il quale si dimanda submolteplice, l'vno de i quali è destruttore dell'altro, come in questo essemplio.

1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.	1.
2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.

Alcune altre Proportioni si trouano della seconda specie d'inequality, cioè del genere sopraparticolare, come nello infra scritto essemplio.

3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.

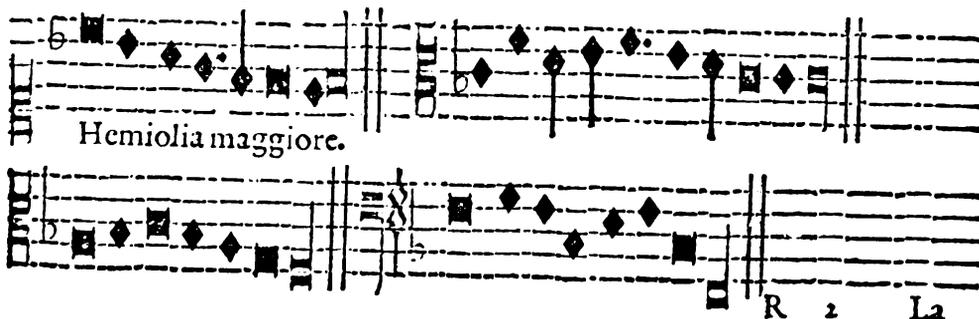
Sesqui altera. Sesqui terza. Sesqui Quarta. Sesqui Quinta. Sesqui Sesta. Sesqui Settima. Sesqui Ottava. Sesqui Nona.

Con questi due segni dunque, & non con vn solo si dimostrerà quella Proportionione, che si vorrà fare, & non con vno solo; come di sopra.

*Della Hemiolia maggiore, & della minore. Cap. XXIII.*

**L**A Hemiolia è di due forti, cioè maggiore, & minore; la maggiore è quella, quando tre Semibreui negre vanno in vna battuta, come in questo essemplio.

Franch. prat. lib. 4. c. 5.  
D Nic. Vicé. prat. libro 4. cap. 31.



La Hemiolia minore è poi quella, nella quale tre Minime negre vanno in vna Battuta nel medesimo modo, c'hanno fatto le tre Semibreui di sopra, come in questo effempio.



Franch. prat.  
lib. 4. c. 5  
D. Nic. Vic.  
lib. 4. c. 31. in  
fin.

Franch. prat.  
lib. 2. cap. 11.  
Pietro Aron  
Istit. har. lib.  
2. cap. 32. &  
nel Tosc. lib.  
1. cap. 38. &  
M. Giof. Zerl.  
Istit. harm.  
lib. 3. c. 67. &  
D. Nic. Vic.  
prat. li. 4. c. 31  
Concil. Tiid.  
sess. 22. ca. de  
obseruan. &  
euitan. in ce-  
lebr. missæ in  
92. dist. c. 10. sã  
cta. & in cle-  
mẽ. de celeb.  
missæ. 28. dist.  
presbiterum.  
de consecrat.  
dist. 5. non o-  
portet. & 27.  
dist. c. 2. & in  
extrauag. Ioã.  
22. que inci-  
pit dicta fan-  
ctorum patrũ

Et perche nella Hemiolia tanto maggiore, quanto minore non si ritro-ua perfezione alcuna rispetto alla pienezza, la quale, come è stato detto di sopra, rende imperfetta ogni Nota, che si può fare imperfetta. Per tal cagione adunque nè l'vna, nè l'altra si segneranno col Tempo perfetto. Et sopra tutto si farà, che la Sesquialtera, & la Hemiolia maggiore, & minore siano buone nel battere, & nel leuare della Battuta, si come si fanno nel comporre ordinariamente in consonanza le Semiminime, le quali, come si è detto di sopra, si fanno buone nel battere, & nel leuare della Battuta; Et questo per hora basterà intorno alla Sesquialtera, & alla Hemiolia maggiore, & minore, delle quali si è detto a bastanza.

*Modo di comporre la Musica sotto varij segni.*

*Cap. XXIIII.*

**S**E bene da i Musici moderni non sono quasi più usate certe forti di compositioni fatte sotto alcune Proportioni, & segni, da i quali veramente non nasce altro, che difficulta, ò per dir meglio, vno intricamento, & vna confusione nella mente, de i poveri Cantori, senza frutto, ò utilità alcuna; & il più delle volte anco con molto scandalo de gli Vditori; le quali anco da Santa Chiesa sono prohibite; Nientedimeno, acciò non si lasci cosa alcuna di quelle, che nelle Compositioni sono state usate infino à hoggi: essendosi parlato della Sesquialtera, & della Hemiolia, & insieme mostrato tante altre forti di Proportioni, pare ancora honesto, che si vegga il modo, & l'ordine, che si dee tenere volendosi fare vna Compositione sotto varij segni; Il quale ragionamento potrà seruire almeno per ritrouare simili

simili forti di Canti così fatti, quando alcuno ne venisse per le mani, ò farne anco de gli altri simili, in tutto che come si è detto non siano quasi hoggi più in vso. Quando dunque si troueranno due parti, in vna delle quali questo segno  $\odot$  serà comparato à questo  $\circ$ ; ogni Minima del primo sarà equale in quantità à vna Semibreue del secondo. Et quando questo  $\odot$  serà comparato à questo  $\odot$ , serà tra loro questa differenza solamente, che il circolo puntato hauera le Breui, & le Semibreui perfette, & il semicircolo le Breui solamente. Et quando questo  $\odot$  serà comparato à questo  $\odot$ , serà simile à quello di sopra, eccetto, che nella perfettione del Tempo, & della Prolatione. Et quando questo  $\odot$  serà comparato à questo  $\odot$ . ogni Minima del primo serà del valore d'vna Breue di questo secondo. Quando poi questo  $\odot$  serà comparato à questo  $\circ$  2. serà simile à quello di sopra, eccetto pero, che in questo secondo le Lunghe sono perfette, & le Breui imperfette. Questo  $\odot$  comparato à questo  $\odot$ , ouero à questo  $\odot$ , serà nella Battuta dissimile, cioè, che ogni Minima di questo  $\odot$  serà in quantità d'vna Semibreue di questi  $\odot$ ,  $\odot$ . Questo  $\odot$  comparato à questo  $\odot$ , ouero à questo  $\circ$  2, ogni Minima del primo serà di quantità d'vna Breue di questi  $\odot$ ,  $\odot$  2. Questo  $\odot$  comparato à questo  $\odot$ . ogni Semibreue del primo ne varrà due del secondo. Questo  $\odot$  comparato à questo  $\odot$  2. ogni Semibreue del primo ne varrà due del secondo. Questo  $\odot$ , comparati à questo  $\odot$ , ogni Semibreue del primo varrà vna Breue del secondo. In questo  $\odot$ , con questo  $\odot$  2. seranno le figure quadruplicate, cioè, ogni Lunga del secondo serà di quantità d'vna Semibreue del primo. Questo  $\odot$ , con questo  $\odot$  seranno dissimili nella Battuta, & ogni Semibreue del primo varrà quanto vna Breue del secondo. Questo  $\odot$  2. con questo  $\odot$  ogni Semibreue del secondo serà della medesima quantità d'vna Lunga del primo. Questo  $\odot$ , comparato à questo  $\odot$  2., ogni Breue del primo ne varrà due del secondo. Questo  $\odot$  2, con questo  $\odot$  sono simili nella misura. Questo  $\odot$ , con questo  $\odot$ . ogni Nota del primo resta diminuita della sua meza parte comparato al secondo. Questo  $\odot$ , comparato à questo  $\odot$ , ogni due Breui del primo sono in quantità di tre Semibreui del secondo. Dei quali segni se alcuno vorrà hauer magglore notitia, potrà vedere meglio il Toscanello di M. Pietro Aron Fiorentino, doue di questi segni si tratta più à pieno. Resta hora, che essendosi fatto mentione di alcune Proportioni, si ragioni anco del Punto, delle sue specie, & dei suoi effetti.

nel Tosc. lib.  
1 c. 38. & nel  
le Ittit. harm.  
libr. 3. c. 32.

*Del Punto.*

*Cap. XXV.*

**D**ICONO i Pratici, che il Punto nella Musica è vna minima particella, o uero vna certa quantità indiuisibile, ò veramente vn minimo segno, che si aggiunge alle Figure Cantabili per accidente

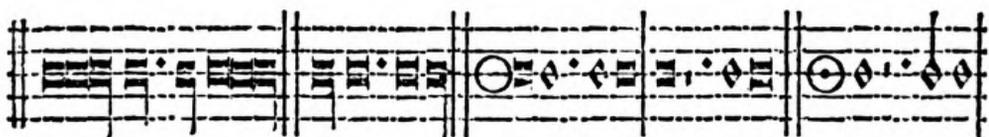
Franch. prat.  
lib 2. c. 12.  
M Giol. Zarl.  
Ittit. har. libr.  
3. c. 7. &

Nicol. Burt.  
Parm. libr. 3.  
cap 5. &  
Piet. Aron,  
Istit. har. libr.  
2. c. 28. & nel  
Fiorang. lib.  
2. c. 8.  
Giou. Ottob.  
Carmel. nel  
suo Tratta.  
Di questa ter  
naria perfec  
tione uedi  
Otomaro  
Luc. Argen.  
nel primo cõ  
mentario del  
la Musurgia.

dente hora dopò, hora di sopra, & alle volte si pone tra loro. Il Punto nella Musica fa quattro effetti, cioè da la perfettione, accresce, diuide, & altera, & radoppia le dette figure; La onde dicono i Musici, nella Musica ritrotarsi di quattro sorte Punti, cioè di Perfettione, d'augmentatione, di Diuisione, & di alteratione. Il punto di perfettione è quello, che si pone appresso le Note, che si possono fare, ouero possono essere perfette ne i segni di perfettione, come la Breue del Tempo perfetto, ouero appresso d'vna Massima, ò d'vna Lunga del Modo maggiore, & del minore perfetto, o d'vna Semibreue di Prolatione perfetta. Il Punto d'Augumentatione, ouero d'accrescimento è quello, che si pone senza mezo alcuno dopò la figura, la quale non può essere, nè si può fare perfetta; di maniera che tra'l punto di perfettione, & questo d'augmentatione ci è questa differenza, che quello si pone solamente appresso quelle figure, che si possono fare perfette sotto i segni della perfettione; Et questo per lo contrario si pone solamente appresso quelle, che in nessun modo si possono fare perfette, come di sopra. Questo punto s'vfa nelle Compositioni in varij modi, & fa diuersi effetti accompagnato con le Consonanze, & Dissonanze. Quando è legato con la Nota, dee sempre esser buono, eccetto però nelle Cadenze, nelle quali si può vsare etiandio il Punto cattiuo per Seconda, per Quarta, per Settima, per Nona, per Vndecima, & per Quartadecima, come in questi essempli.



Il Punto di Diuisione è quello, che si pone tra due figure simili minori poste in mezo à due maggiori, il quale non però si canta; & si pone ancora tra la Pausa, che tiene il primo luogo, & vna figura, che tenga il secondo, quali siano d'vn medesimo valore, come ne i sottoposti essempli.



Il Punto d'alteratione è quello, che si pone innanti due figure minori, le quali siano poste innanti à vna maggiore propinqua, nè si canta come anco il sopradetto, per non essere quantità, nè parte del tempo, ma solamente è segno, acciò il Cantante comprenda, che la seconda figura minore si radoppia, come nel presente essemplio si dimostra.

Vn'altra



Vn'altra sorte di Punti ritrouo io appresso gli Scrittori , oltre à questi della Musica , & à quelli , che si vsano nella Oratione per distinguere , o finire la detta Oratione , o Periodo , i quali anticamente vsauano nelle cause , che andauano innanti à Cento huomini , à i quali vditosi le parti , era portata vna tauoletta , dentro la quale ciascano Giudice faceua vn Punto , che significaua o l'assolutione , o la condennatione del reo : & quello , che era assoluto si diceua , che haueua portato tutti i punti , & haueua hauuto l'assolutione perfetta; del quale parlando il Lirico Venusino Poeta dice. Omne tulit punctum , Qui miscuit vtile dulci delectando , pariterque monendo ; Parendomi hormai tempo di dare fine' al nostro breue Compendio , nel quale à me non pare , che si sia lasciato indietro cosa alcuna appartenente all'Arte del Contrapunto ; piaccia à Dio , che di questa mia fatica io riportati tutti i punti , & che hauendo mescolato l'vtile col piacere , se non ho diletato , non habbi almeno offeso le purgatissime orecchie de i giudiciosi , & benigni Lettori , à i quali per non essere più tedioso , rendendo gratie à Dio larghissimo donatore di tutti i beni , farò

Orat. in Arte  
poet.

F I N E.

MODO DI LEGER LE NOTE, ET PRATTICA, PER  
far le mutationi sopra tutte le Chiauui.

The image displays a musical score for eight instruments, arranged in four pairs. Each pair consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The instruments are represented by various clefs and key signatures (one flat). The score illustrates the technique of 'mutation' (changing strings) for the notes 're' and 'la'. The notes are written as diamond-shaped symbols on the staves, with the words 're' and 'la' printed below them. The notes are arranged in a sequence that demonstrates how to reach these notes on different strings across the instrument's range. The first pair shows 're' and 'la' mutations, followed by the second pair showing 're re la la la', and the remaining three pairs showing 're la la' mutations. The notation includes various clefs and key signatures, such as one flat, to indicate the specific instrument and its tuning.

I L F I N E.