

Author: Martini, Giambattista

Editor: Massimo Redaelli

Title: Prefazione al Saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto fermo

Source: Bologna, Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, MS I.39, 1-22

[-1-] [39. add. in marg.]

Prefazione.

Fin da quando la Musica Ecclesiastica in Contrappunto cominciò a seguire le tracce della Musica Concertata accompagnata dall' Organo, e da altri strumenti, e particolarmente della Musica profana, e Drammatica, a poco a poco venne mancando il gusto, e l' uso del Canto fermo, e in progresso di tempo dalla non curanza è passato al positivo disprezzo, talmenteche a giorni nostri vien considerato come cosa affatto insulsa, e da Uomini senza gusto. Così di fatto lo caratterizza Monsieur Rameau, il quale parlando de' componere sopra il Canto fermo non ha difficoltà d' esprimersi in questi termini (1): Non vediamo che degli Uomini senza gusto pieni di regole di questi Antichi, il vero senso delle quali è ad esso loro ignoto, i quali si applicano vanamente a formare una buona, e grat Armonia sopra questa sorta di Canti. [(1) Traité de l' Harmonie reduitè à ses Principes naturels Livre 2. Chapter 21. pagine 147. Je veux parler du Plainchant de l' Eglise, qui subsistoit long-temps avant luy (cioè del Zarlino), et qu' il est ben difficile de reformer, par rapport à l' usage ou à la dépense, quoiqu' il ne convienne à l' Harmonie, que dans les Tons conformes du Systême parfait: Aussi ne voyons nous que des gens sans goût, pleins dees Regles de ces Anciens, dont le vrai sens leur est inconnu, qui s' attachent vainement à former une bonne et agreable Harmonie sur ces sortes de Chants. add. infra lineas] Quindi è, che il far comparire alla pubblica luce un libro, che tratta del Contrappunto sopra il Canto fermo, da tanti Maestri, e Compositori di Musica verrà certamente riputato imprudente, e vano, anzichè saggio, e vantaggioso partito. Con tutto ciò però nè lo svantaggioso giudizio, che del Canto fermo hanno formato questi valenti Compositori, nè la Stima benchè grande, che loro professò sopra di me fatta tal impressione da smovermi dal concepito mio disegno di esporre in questo Libretto ai Giovani studiosi dell' Arte di Contrappunto questo mio sentimento: che per apprendere, e impossessarsi dell' Arte del Contrappunto è necessario componere sopra del Canto fermo. Se l' unico fine della Musica fosse il puro, e semplice diletto e non avesse a servire che al Teatro, come sembra opinare Monsieur Rameau, poichè in tutte le sue Opere sì di Pratica, come di Teorica si fà vedere unicamente inteso, ed applicato ad instruire nello stile della Musica moderna ridotta appunto [-2-] al Teatrale, e al puro diletto, sarebbe più sensibile la sua opinione, e quella de' suoi Parziali, intorno al Canto fermo. Ma il fine della Musica è assai più nobile, e il suo uso assai più ragguardevole, mentre ella è fatta, anche per confessione dell' istesso Monsieur Rameau (2), per cantare le lodi di Dio; [(2) loco citato. Ce devrait être cependant le sujet de nos reilleset de nos travaux, la Musique n' etant fait que pour chanter le louanges de dieu add. infra lineas] ond' è che questa sorta di musica, che ha per suo unico scopo il puro diletto del senso, troppo sconviene allo spirito della Chiesa, la quale fin da primi secoli avendo introdotto un Canto serio, semplice, e degno di lodare la Maestà del Signore, non può tollerare un Canto molle, effeminato, e

lusinghiero, qual' è quello della nostra Musica moderna (3) [(3) Sanctus Hieronymus Commentarium in Epistulam ad Ephesios Capitulum 5. versus 19. pagina 652. Hoc est quippe quod dicitur "Cantantes et psallentes in cordibus iustis domino" Audiant haec adulescentuli: deo non voce, sed corde cantandum nec in Traguedorum modum guttur et fauces dulci medicamine collinendus, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur et Cantica, sed in timore, in opere in Scientia Scripturarum. Jean Jacques Rousseau Dictionnaire de Musique verbo Plain Chant. C' est le nom qu' on donne dans l' Eglise Romaine au Chant Ecclesiastique. Ce chant, tel qu' il subsiste encore aujourd' hui, est un reste bien defigure mais bien precieux, de l' ancienne Musique Grecque, laquelle après avoir passé par les mains des barbares, n' a pû perdre encore toutes ses premierè beautés. Il lui en reste apaz pour être de beaucoup préférable, même dans l' état où il est actuellement et pour l' usage auquel il est destiné, à ces Musiques effeminées et théâtrales, ou mausades et plates, qu' on y substitue en quelques Eglises sans gravité, sans goût, sans convenance, et sans respect pour le lieu qu' on ose ainsi profaner. add. infra lineas]. Convien per tanto, che chi vuol apprendere, e impossessarsi del Contrappunto per servire alla Chiesa, si addatti a comporre sopra il Canto fermo. Sù di questo esercitandosi avrà una Guida per imparare più facilemnte, e securameente l' Arte di ben comporre, dove per lo contrario senza questa Guida, procederà a caso, e alla cieca fformando e la Melodia delle Parti, (singolarmente dalla Parte fondamentale del Basso), e l' unione di esse in Contrapunto, disordinate, e disgustose. Chi serve alla Chiesa fà duopo che sapia la natura de Tuoni, la loro Estensione, Proprietà, Cadenze, la serie delle Corde, o Voci delle quali sono composti. Quindi vedremo, che se gli Organisti, accompagnamdo interpolatamente il Canto Ecclesiastico non sono bene instruiti del Canto fermo, e di tutte le sue varie parti, come sono i Salmi, gli Inni, et cetera, non possono che malamente, e con increscimento, e disgusto degli Uditori, e molto più de' Cantori, esercitare il loro impiego. Molto più poi richiedesi la cognizione del Canto fermo neei Compositori, imperoche dovendo comporre Introiti, Antifone, ed altre Opere obbligate al Canto fermo, come suol praticarsi nelle Chiese Cattedrali, Collegiate, et cetera, senza una tal cognizione le loro Composizioni saranno parti mostruose [-3-] piene di difetti, e insoffriili all' Udito. Finalmente chi vvuol comporre per Servizio di Chiesa dee accomodarsi al fine, chella ha avuto nell' accompagnare le lodi di Dio col Canto. Il fine della Chiesa altro certamente non è stato, se non se col moderato di lui allettamento eccitar l' animo a sollevarsi in Dio con affetti divoti, e religiosi rendendo lodi alla sua infinita Maestà. Qual sorta di Musica per tanto usar dovrassi per conformarsi a un tal fine? Se noi ragguarderemo con diritto, e spassionato animo la Musica de' giorni nostri piena di tanti vezzi lusinghieri, di tanti Passi graziosi, di tanti scherzi, e delicatezze, saremo forzati a confessare, che non serve che per allettare, e dilettere il senso, e quanto più viene preoccupato il senso, altrettanto resta sopito, e oppresso l' animo; per lo contrario il Canto fermo dolcemente s' insinua nell' animo, e con una mozione semplice, e breve del senso lo move, e desta in lui affetti di divozione, e di ossequio in verso Iddio. E che ne sia il vero, basta por mente alle Cantilene della Benedizione del Cereo usata dalla Chiesa cattolica nel Sabato Santo: Exultet iam Angelica turba Caelorum, et cetera, e a quella del Cantico dei tre fanciulli nel Sabato delle quattro Tempora dell' anno: Benedicus es domine deus Patrum nostrorum. et cetera. Queste, qualor siano da periti Professori con tuta perfezione cantate [chiare però da quei vezzi, grazie, e smorfie, proprie solo de moderni Cantori add. supra lin.], formano nell' animo degli Uditori tal commozione, che si sentono tutti accesi d' una tenera

divozione, e d' un pronto fervore verso Dio, e le cose sacre, come ne può far piena fede la speranza. L' istesso dobbiamo dire di tante altre Cantilene di varj caratteri, che usa la Chiesa; dal che possiamo dirittamente conchiudere, che se al Canto fermo a tutta ragione attribuir si dee una mozione d'affetti, non già femminile e lusinghiera, come quella della nostra Musica, ma seria, compuntiva, e risvegliante l' animo a lodare, ed ossequiare la Maestà di Dio, [(4) add. supra lin.] [(4) Sanctus Augustinus Confessiones Liber 9. Capitulus 6. Quantum fleui in hymnis et canticis tuis, suave sonantis Ecclesiae tuae uocibus commotus acriter? Voces illae influebant auribus meis, et eliquebatur veritas tua in cor meum: et exaestuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrimae, et bene mihi erat cum eis] sopra di esso dee comporre chi ha per impiego il servire alla Chiesa. In fin qui da me divisato intorno alla Musica per servizio di Chiesa, siccome prova ancora, che dell' istesso carattere fosse altresì la Musica degli Ebrei, come ordinata anchessa alle lodi di Dio, così abbastanza dimostra quanto insussistente sia l' opinione del Signor Don Antonio Eximeno, il quale nella sua Opera [(5) add. supra lin.] [(5) dell' Origine e delle Regole della Musica, colla Storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione Parte 2. libro 2. Capitolo 2. Numero 2. pagina 392. add. infra lineas] stampata nell' [-4-] anno corrente 1774, seguendo i vestigi del Signor Saverio Mattei, sostiene, che la Musica degli Ebrei da loro usata nel Canto dei Salmi, fosse dello stesso stile della Musica dello Stabat Mater a due Voci con istromenti, composta dal Pergolesi. Questa Composizione del Pergolesi, se si confronti con l' altra sua dell' Intermezzo intitolato La Serva Padrona, si scorge affatto simile a lei, e dello stesso carattere, eccetuatine alcuni pochi Passi. In ambedue si veggono lo stesso stile, gli stessi passi, le stesse stessissime delicate, e graziose espressioni; E come mai però quella Musica, che è atta ad esprimere sensi burleschi, e ridicoli, come quella della Serva Padrona, potrà essere acconcia ad esprimere sentimenti pii, devoti, e compuntivi, come quella degli Ebrei? Questi sentimenti sono troppo tra di loro contrarij, perche una istessa istessissima Musica possa esprimerli entrambi.

Oltre di che, se ammettasi il sentimento di questi due degni scrittori, converrà accordare non solo agli Ebrei, ma ai Greci la Musica in Contrapunto, lo che è stato da me loro negato nel Tomo primo della Storia della Musica (6) [(6) diportazione seconda Tomo I. pagina 165. seguenti add. infra lineas], con ragioni che mi lusingava fondate, e convincenti. Queste però lungi dal persuadere il Signor Ximene, lo hanno anzi mosso ad asserire tutto l' opposto nel suo Libro citato (7) [(7) Parte 2. libro 1. Capitolo 2. Numero VII pagina 348.]. Sarebbe però da desiderarsi a mio giudizio, che ne avesse ancora recate ragioni tali da sostenere con ugual sodezza la sua asserzione, e da mostrare insusistendi ad una ad una le da me addotte a prova del mio contrario sentimento. Se le sue ragioni sieno di tal tempra, ne lascio ai giudiziosi Lettori il formarne il retto, e convenevol giudizio. Dirò solo, che sono persuaso, che tanto il Signor Don Antonio Eximene, che il Signor Saverio Mattei Uomini di gran talento, e singolar penetrazione, se si fossero dato tempo di più internarsi nella natura del Canto fermo, avrebbero certamente scoperto, e rilevato il di lui valore, e la forza, che egli ha, di eccitare l' animo verso Dio, che è il solo fine, che ha [-5-] avuta la Chiesa in accordarne l' uso, ne avrebbero sì di leggeri attribuito agli Ebrei, e ai Greci il nostro Contrappunto. Occupato il Signor Saverio con suo grandissimo decoro nello studio della lingua Ebraica, nella traduzione Italiana in Versi del Salterio, e nello studio delle leggi civili; e il Signor Don Eximene per molti anni nelle Matematiche, applicatosi allo studio della Musica solamente per il breve tempo di tre anni, non hanno avuto tempo, ne l' uno, ne l' altro di rilevare, come la Musica degli

Ebrei, e dei Greci aveva dei mezzi senza dubbio più efficaci per allettare il senso, e muover l' animo senza il nostro Contrappunto. Io sono persuaso, che sempre più inoltrandosi il Signor Don Eximene nello studio della musica, giungerà ad illuminarsi, e scoprire quanto poco s' appoggi al vero fra le altre sue proposizioni, quella addotta alla pagina 362. Or i Filisofi greci trattarono non solo della Musica, ma d' ogni altra materia con metodo diverso: eglino creavano nella lor immaginativa i principj delle cose, e poi volevano tutto ridurre a questi ideali principj. Onde la loro teorica musicale deve stimarsi poco o nulla conforme alla pratica. Ogni qual volta avrà il nostro Scrittore esamenata la natura degli strumenti de Greci, tanto da Fiato, che da Corda, non v' ha dubbio, che egli scoprirà, come le Proporzioni dei Generi, delle loro Specie, che formano la maggior parte della loro Teorica sono [per se stesse add. supra lin.] reali, perche rilevate dalla varia natura degli strumenti, e non fià [da add. supra lin.] ideali principj. Convien distinguere nella Musica due cose, il Senso e l' Intelletto. Il Senso è il primo, e principale oggetto della Voce, e del suono, e l' Intelletto ne è il regolatore, e il giudice. Se l' Autore della Natura non avesse dato all' Uomo l' Udito, egli non avrebbe potuto al più se non concepire coll' Intelletto un idea in astratto della Voce, e del suono. Dall' altra parte essendo il senso [di sua natura add. supra lin.] sottoposto [[<.>]] all' inganno, l' Autore della Natura con una sapienza infinita ha dato all' Uomo l' Intelletto, affinche nella Musica stabilisca le Misure delle Voci, e le Proporzioni degli Intervalli. Conobbe in quaalche modo questa verità Guido Aretino, il quale, sebbene essendo vissuto in uno dei secoli meddi, cioè nel X poco illuminato, e che non si applicò che ad instuire nella sola Arte pratica [[del Canto]], ciò non ostante per assicurare i suoi scolari nell' Arte del Canto, affinche non venissero ingannati dal senso dell' Udito, li consigliò a servirsi [-6-] del Monocordo, acciò [[la]] servisse di sicura [scorta add. supra lin.] per iscoprire, ed eseguire con perfetta intonazione le Voci del Canto (8). [(8) Micrologus Capitulo 1. [ex codice Mediceo Laurentiano add. supra lin.] Sed quia voces quae huius artis prima sunt fundamenta in Monocordo melius intuemur quo modo os ibidem ars imitata notarum divisit vel discernit penitus videamus. add. infra lineas]. Se poi l' Intelletto, come potenza spirituale voglia estendersi fuori dei limiti del Senso, egli è certo, che ridurrà la Musica a Principi Ideali. Nel nostro caso però i Sistemi dai Greci stabiliti, siccome dedotti dalla Partica, e perciò susistenti per se stessi, e nella maniera da loro adoprati, gl' impedivano usarli in Contrappunto, sicche il nostro Contrappunto non è mai stato, ne poteva esser praticato dai Greci.

Viene riferito storicamente da Gaudenzio (9) [(9) Harmonica Introductio pagina 6. Hoc enim solum (idest diatonicum) ex tribus illis generibus est quod frequentissime cantabatur. Reliquorum duorum usus parum abest quis obsoleverit. add. infra lineas], Plutarco (10) [(10) de Musica. Nostrae aetatis homines pulcherrimum illud genus (Enarmonium) cui ob maiestatem antiqui maxime studuerunt, ita omnino repudiaverunt, ut plerique nullam harmonicorum intervallorum habebant rationem. Atque eo processum est ignaviae, ut diesin harmonicam putent nullum sui ne iudicium quidem sensui praebere quidam, eamque è cantilenis exterminant, dicantque nugatos esse qui de ea aliquid senserint, aut istud musicae genus probaverint add. infra lineas], e Macrobio (11) [(11) de somnio Scipionis liber 2. capitulo 4. Primum quidem (Enarmonicum) propter nimiam difficultatem ab usu recessit. add. infra lineas], come à suoi tempi era già perduto l' esercizio del Genere Enarmonico, che certamente non era ideale, ma realmente praticato da Greci, perche se era perduto l' uso di tal Genere, per l' avanti dunque era stato

praticato. Non poteva praticarsi certamente in Contrappunto, perche il secondo suono o voce di qualunque di lui Tetracordo, cominciando dal grave all' acuto, non poteva accordarsi ne in Terza consonante al di sotto, ne in Terza consonante al di sopra (12)

[(12) [Martini, Prefazione, 6; text: Terza maggiore superflua, minore mancante]

È da notarsi, comela prima Terza maggiore di questo Esempio è superflua, perche supera la Terza consonante di quasi due Comma mederni, e la Seconda Terza minore è mancante ancor ella perche è diminuita di più di due Comma. Quindi ne viene, che ne l' una, ne l' altra possano praticarsi in Contrappunto, stanteche, se le due Terze del Genere Diatono diatonico non vengono ammesse nel nostro Contrappunto, per essere o soprabbondanti o mancanti d' un solo Comma moderno, e perciò scordanti, e insofribili all' orecchi anche più grossolano, molto più nonpotranno ammettersi le due indicate Terze del Genere Enarmonio. Nè v' ha luogo alcun Temperamento, perche praticandolo verrebbe a distruggersi affatto il Secondo Grado di qualunque Tetracordo del sudetto Genere. add. infra lineas] sicche questo Genere tanto pregiato dai Greci [(13) add. supra lin.][(13) Aristides Quintilianus de Musica liber 1. pagina 19. Accuratissimum est Enarmonium quod peritissimis tantum Musicis est acceptum. Multis autem est impossibile. Unde modulationem per diesin quidam non recepere ob suam imbecillitatem intervallum quod et prorsus cani nequiat, arbitrati. add. infra lineas], escludeva il Contrappunto. Ne vale quanto adduce per prova del suo sistema il Signor Don Eximene, [-7-] cioè che praticando i Greci il Temperamento come usiamo noi, potessero coon questo mezzo temperare gli Intervalli, ee praticare il Contrappunto, come facciamo noi. Imperocche sarebbe necessario, che egli stabilisse quante sorta di Temperamento si diano, e poscia determinasse quale di queste varie fatta praticassero i Greci. E se io ho parlato di alcun Temperamento de Greci, non ho mai attribuito ad essi un Temperamento consimile a quello della Musica nostra, che non ammette alcun Intervallo nel suo esser giusto e preciso, fuori che l' Ottava, supponendo io che i Greci non avessero ridotto come noi il loro Udito a soffrire gli Intervalli imperfetti, come sono quelli dei nostri Organi, e dei nostri Clavicembali ([<14>]) [(14) Il suono sopra tutto dei Tasti neri dell' Organo, e del Clavicembalo prova evidentemente e facilmente quanto siano lontani dal giusto, stanteche serve e per #. del Tasto ianco prossimo antecedente, e per b. del Tasto bianco prossimo susseguente. Il Musico (intendasi questo nome, come viene spiefato da primi Maestri, singolarmente dal Zarlino Istituzioni Harmoniche libro 1. Capitolo 11.) per mezzo della Teoria comprende, qualmente il # cresce il suono un semituono maggiore, e il B. cala un semituono minore; e siccome fra queesti due semituoni ui core un Intervallo di queasi due Comma, perciò gli Accordatori (i quali operano a tentone, come dice il Cavaliere Ercole Bottrigari desiderio pagina 38.) accrescono più del giusto il #. di un Comma, e calano quasi un Comma il b., e ne vengono a formare un unico suono, che serve di #. e di b.; il qual suono rende le composizioni per #. semplicemente incitate, ed aspre; e per b. deboli, e non poco languide. Ciò non lascia luogo a persuadermi, che i Greci, tanto esatti, e precisi, che giunsero a distinguere con l' Udito, e praticamente con la voce il Genere Enarmonico, che divide il Semituono in due Intervalli, fossero per soffrire nella nor Musica, oltre alle Alterazioni delle Quinte, delle Quarte, delle Terze, e delle Seste, anche quelle sopra tutto del suono de' nostri Tasti Neri. Add. infra lineas] Egli è però certo certissimo, che non si dà Temperamento, che possa ridurre in Contrappunto il

Genere Enarmonico; ne tampoco il Genere Diatono Diatonico, che per se è il solo dalla Natura conceduto all' uomo; il che è stato da me comprovato, non solo nel primo Tomo della Storia della musica (15) [(15) Diportazione II. pagina 165. add. infra lineas], ma ancora in una Dissertazione, che trovasi nee Commentarj dell' Accademia dell' Instituto delle Scienze di Bologna (16) [(16) Tomo V. Paragrafo 2. pagina 372. add. infra lineas]; così ne pure poteva riarsi in Contrappunto la Mistura dei Generi dai Greci praticata.

Onde [[da]] [con add. supra lin.] quanto ho sin' ora esposta, penso di avere abbastanza dimostrato, come gli Antichi, e singolarmente i Greci, non avevano, ne potevano avere in tutta la sua estensione il nostro Contrappunto.

Vengo ora ad esporre in compendio quegli Elementi, e quelle Regole delle quali necessariamente deve esser istruito il Giovine, che applicarsi voglia all' Arte del Contrappunto.

[-8-] Breve Compendio degli elementi, e delle Regole di Contrappunto.

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

Avrei potuto dispensarmi da esporre la serie de' primi Elementi, e di quelle prime Regole di Contrappunto, delle quali è necessario sia istruito chi vuole applicarsi a quest' Arte; ma l' esperienza fa conoscere, come non pochi Giovani, non avendo avuto il comodo d' instruirsi di tali Elementi e Regole, al crescere degli anni, e cessando quel fuoco [foco ante corr.] della Gioventù, (ardore capitale, col quale vi si sono introdotti) vengono poscia a cadere in una sopragrande aridità, perchè, privi dell' Arte, non possono sostenersi in quel credito acquistato nel fiore della loro età. Il voler restringere tutta l' Arte del Compositore di Musica allo stile introdotto nella Musica de' nostri giorni, è un impoverire, e render troppo miseraile questa Professione, la quale quanto ricca di vari stili, altrettanto richiede un gran possesso dell' Arte, per potere con tutta perfezione eseguire ognuno de' suoi diversi stili. Oltre di che, non avendo io altro fine, che d' instruire i Giovani, i quali vogliono applicarsi all' Arte di comporre Musica Ecclesiastica, [-9-] non potranno mai rendersi capaci di eseguire diversi stili, che richiedonsi per servire adeguatamente ad essa, senza una piena cognizione dell' arte di Contrappunto. I principali stili, che ricerca la Musica Ecclesiastica sono, lo Stile a Cappella senza accompagnamento d' Instrumenti, e deell' Organo istesso, come praticasi in tante Chiese Cattedrali, e più principali; così pure in tutte le Chiese ove è introdotto il Canto figurato, ma che per ragione del Rito Ecclesiastico in certe solennità viene proibito l' uso dell' Organo. Praticansi in oltre lo stile, che chiamasi Pieno, o a 4. Voci, o a 8. Voci; lo Stile Fugato; lo stile Concertato, che divideasi in tante specie. In tanta diversità di stili, senza un gran possesso dell' Arte di Contrappunto, egli è quasi impossibile, che possa rendersi capace, e perfetto Compositore di tutti gli accennati stili. Per la qual cosa con ogni possibile brevità e chiarezza vengo ad esporre gli Elementi de' quali è composto il

Contrappunto.

Gli Elementi, de' quali esso vien composto, sono le Voci, o i Suoni, e di questi se ne formano gli Intervalli. Lo spazio, la distanza che passa fra un suono e l' altro, o una Voce e l' altra stabilisce gl' Intervalli, che sono questi, di Seconda, Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Settima, e Ottava; e tutti questi che sono entro l' Ottava chiamansi Semplici (1) [(1) Tutti i descritti Intervalli riferiscono sempre a un dato suono, che è il più grave, e che serve di termine principale, al quale paragonansi tutti gli altri Intervalli di Seconda, Terza, Quarta, et cetera. add. infra lineas]; tutti quelli che sono sopra l' Ottava sino alla decimaquinta, sono e chiamansi Composti [composti ante corr.], o Duplicati; e Triplicati chiamansi quelli, che sono sopra la decimaquinta (2) [(2) Siccome per esprimere le Voci, e i suoni, avanti che fossero introdotte le Note, si servirono delle prime lettere dell' Alfabetto A. B. C. D. E. F. G, perciò oltre le Note nell' esposto Esempio, ho segnate le lettere, dalle quali <in>contrasi, come l' Intervallo dell' Ottava, e dei seguenti Duplicati, e Triplicati non sono che una nuova relicca dell' Alfabetto, in cui ogni Lettera corrisponde in Ottava, o in decimaquinta alle lettere degli Intervalli semplici . Per la qual cosa lodevolmente chiamarono i Greci l' Ottava, e la decimaquinta Equisone, perche equivalente, e quasi l' istessa cosa che l' Unisono, stante che in questi Intervalli non ritrovasi altra differenza, che la Gravità, e l' Acutezza. (vedi <Zarlino Istituzioni Harmoniche Parte 2. Capitolo 1> non ho fatta menzione veruna dell' Unisono [(ebbenche, come nota il Zarlino Istituzioni Harmoniche Parte 3. Capitolo 3. sia da Pratici posto nel numero degli Intervalli) add. infra lineas] perche siccome non ammette alcuna benchè minima differenza di gravità, o [d' add. supra lin.] acutezza proprie dell' Intervallo, perciò non è, ne può chiamarsi che semplice suono, o Voce. add infra lineas], come dimostraci con tutta chiarezza l' esempio seguente.

[-10-] [Martini, Prefazione, 10, 1; text: Intervalli Triplicati, Composti, o duplicati. Semplici, Tuono principale, prima, seconda terza quarta, quinta, sesta, settima ottava, nona, decima, undecima, duodecima, terzadecima, quartadecima, quintadecima, sestadecima, decimasettima, decimaottava, decimanona, vigesima, vigesimaprima, A. B. C. D. E. F. G. a. [sqb]. c. d. e. f. g. aa, [sqb] [sqb], cc. dd. ee. ff. gg. (3) [<(3) <desunt verba sex> usiamo un Duplicato, o Triplicato come per esempio la Decima, o la Duodecima ambidue Duplicate, così pure la Decimasettima, o la Decimanona ambidue Triplicati; ciò non ostante, siamo soliti esprimere i sudetti Intervalli coi vocaboli semplici, chiamando la Decima, e la Decimasettima col nome di Terza; e la Duodecima, e la Decimanona col nome di Quinta. Viene però eccettuato l' Intervallo di Nona, che è il Duplicato della Seconda, stanteche essendo praticato nel Contrappunto diversamente dalla Seconda, perciò ritiene il proprio nome di Nona, come in appresso verrà dimostrato. add. in marg.]]

Si dividono gli Intervalli semplici in Maggiori, e in Minori (4) [(4) Tutte le divisioni accennate degli Intervalli Semplici, siccome sono comuni anche ai Duplicati, e ai Triplicati, perciò non occorre farne particolar menzione. add. infra lineas]

[Martini, Prefazione, 10, 2; text: Intervalli Maggiori, Minori, seconda maggiore, minore, terza, sesta, settima]

Dividonsi pure gli Intervalli in Consonanti, e Dissonanti; i Consonanti sono Perfetti, ed altri Imperfetti. (5) [(4) ante corr.] diconsi Perfetti quegli intervalli, che non ammettano mutazione alcuna, e Imperfetti quelli, che ammettano mutazione, perche alcuni Maggiori, ed altri Minori.

[-11-] Dividonsi gli Intervalli in Diminuiti ed Alterati. Tutti gli Intervalli Minori possono essere Diminuiti; e possono essere Alterati tutti gli Intervalli Maggiori; e nn ostanteche i Consonanti perfetti non siano [sia ante corr.] sottoposti a mutazione veruna di Maggiore [maggiore ante corr.], o di Minore, sono però soggetti [ancor essi add. supra lin.] ad essere o diminuiti, o Alterati. [(6) add. supra lin.] [(6) Questa tal diminuzione, o Alterazione fà, che questi due Intervalli dall' esser di Consonanti passino all' esser Dissonanti, e vengano ambidue a ridursi al Tritono fra gli Intervalli dissonanti il più dispiacevole, come si dimostrerà specialmente alla pagina 107. di questo esemplare. add. infra lineas]

[Martini, Prefazione, 11,1; text: Intervalli Minori diminuiti, maggiori Alterati, seconda diminuita, terza, quarta, quinta, o Falsa, sesta settima, ottava, Alterata.]

Fà d' uopo avvertire, come gli Intervalli mancanti vengono a convertirsi negli Intervalli prossimi, e immediati che sono al di sotto [(7) add. supra lin.] [(7) Per maggior rischiaramento di quanto presentemente viene esposto, prendase per esempio l' Intervallo di settima diminuta, che volgarmente da Pratici vien chiamata Settima minore: se noi consideriamo le lettere, dalle quali vien composto questo Intervallo, che sono B. C. D. E. F. G. A b. certamente, essendo in numero di setta, ha tutta l' apparenza di Settima; ma se consideriamo gli Intervalli frapposti componenti questa Settima, i quali sono tre Tuoni, e tre Semituoni, che riduconsi a quattro Tuoni e un semituono, tal numero d' Intervalli non ci dà che una Sesta maggiore, non già una Settima minore.], come dal seguente Esempio.

[Martini, Prefazione, 11,2; text: Seconda minore, o sia Unisono. Terza diminuita, maggiore, Quarta, Quinta, alterata, Sesta, Settima, Ottava]

[-12-] Al contrario gli Intervalli Alterati si convertono negli Intervalli, che sono al di sopra, come dimostra l' Esempio seguente [(8) Al contrario degli Intervalli mancanti accade negli Alterati<.> Prendasi l' Intervallo di Terza alterata, in cui le lettere, che lo compongano sono F, G, A #. le quali essendo tre apparentemente ci dimostrano una terza, ma se si considerano gli Intervalli, de quali vien composta, questi sono due Tuoni, ed un Semituono, i quali compongono bensì la Quarta, ma non già la Terza minore. add. in marg.]

[Martini, Prefazione, 12,1; text: Seconda alterata, o Terza minore, Quarta, Quinta, falsa, Sesta, Settima, Ottava, Nona]

Tre sono i Moti delle Voci, e dei Suoni, che vengano uniti in Contrappunto (9) [(9) Fra questi tre Moti il più perfetto è il Moto Contrario, mediocre è il Moto obliquo, e più infimo è il Moto retto. add. infra lineas]

I. Moto contrario, in cui se una Parte ascende, l' altra discende (i0) [(10) Viene da tutti i Maestri dell' Arte giudicato, fra i tre Moti, essere il più perfetto il Moto contrario perche,



come nota il Zarlino nel Capitolo 35. Parte 3. delle Institutioni Harmoniche, in cui tratta: Che le parti della Cantilena debbeno procedere per movimenti contrarii.... L' Harmonia si compone di cose opposte, o contrarie, e ciò si debbe osservare quanto più si puote (il che non sarà fuori delle oservanze de gli Antichi) che quando la parte sopra la quale si fa il Contrappunto cioè quando il soggetto ascende, che il Contrappunto discenda; et così per il contrario, ascendendo questo, quella discenda. add. infra lineas]

[Martini, Prefazione, 12,2]

II. Moto obliquo, in cui se una Parte stà ferma, l' altra, o discende per grado, o per salto (11) [(11) Questo Moto obliquo, abbenche da Maestri non qualificato, cò nonostante, sebben mediocre, è da praticarsi in qualunque occorrenza di Contrappunto. add. infra lineas]

[Martini, Prefazione, 12,3]

III. Moto Retto, in cui le Parti o assieme ascendano, o discendano <(12)> [(12) Parlando di questo terzo Moto il Zarlino (loco citato) soggiunge: non sarà errore, se alle volte insieme ascenderanno, ovvero discenderanno; per accomodar le parti della Cantilena, che procedino con acconzi movimenti. conferma l' istesso nel seguente Capitolo 36. percioche sarebbe un voler legar il Musico senza proposito ad una cosa non molto necessaria, et levargli il modo di pr<ocedere con leggiadria, et eleganza, et l'uso del cantare con harmonia> add. infra lineas]

[Martini, Prefazione, 12,4]

#### [-13-] Regole di Contrappunto

Oltre gli Elementi di Contrappunto, de' quali è necessario sia instruito il Giovine Compositore, deve ancora possedere a perfezione almeno le Arti del Canto, e del Suono dell' Organo, senza le quali deu Arti non potrà rendersi perfetto Compositore (i). [(I) non v' ha dubbio, che non fosse per essere di gran vantaggio al Compositore, se egli fosse esercitato nelle varie spezie del suono degli instrumenti da Fiato, da Corda, particolarmente del Violino, perche è quell' Instrumento, che nelle Composizioni de nostri tempi russalta supra di tutti gli altri: Tuttavia non potrà il Compositore assolutamente [come di avverte il Zarlino Institutioni Harmoniche Parte 4. Capitolo 35. add. supra lin.] esser privo del possesso non mediocre dell' Arte del Canto e del suono dell' Organo, stanteche priv della pprima, riusciranno le Composizioni spogliate di quei pregi, che richiede la perfetta Melodia; e sfornito deella seconda, non potrà col di lei mezzo esaminare, se sia ben ordinata, e fatta la Melodia, [così pure add. supra lin.] l' Armonia, e singolarmente la Modulazione, qualità tutte troppo necessarie, affinche le Composizioni riescano grate agli Uditori, e atte all' espressione delle parole, e alla mozione degli affetti. add. infra lineas]

Passeremo dagli Elementi alle Regole del Contrappunto, esponendole con tutta la possibile chiarezza e brevità, affinche non si disamini il Giovine per la quantità, e non si confonda per la oscurità di esse Regole; riserbandoci molte di esse a rischiararle, e a dimostrarne le varie eccezioni, che possono praticarsi, secondo le diverse circostanze, che

accadono al Compositore nel progresso del presente esemplare: avvertendo però il Giovine Compositore, che le Regole del Contrappunto non sono in molto numero, ma moltissimo è il numero delle Eccezioni; e queste certamente rilevansi più facilmente, e con maggior chiarezza dagli Esemplj pratici de primi, e più celebri Maestri, che di una faragine di Regole, e di Eccezioni fuori di proposito.

I. Per prima Regola devesi cominciare, e terminare in Consonanza per fetta con tutti quegli Intervalli, che formano la perfetta Armonia, che sono Terza, Quinta, e Ottava, o le loro composte (2) [(2) Vedi sopra di cio quanto si è notato alla pagina 177. add. infra lineas]

II. Si proibiscono due Unisoni, e due Quinte di seguito per Moto Retto (3) [(3) Zarlino Istituzioni Harmoniche Parte 3. Capitolo 29. Vietavano dapoi gli Antichi compositori il porre due Consonanze perfette di uno istesso genere, o specie, contenute ne i loro estremi da vna proportione istessa, l' una dopo l' altra: movendosi le modulationi per uno, o per più gradi; come il porre due, o più Unisoni, over due, o più Ottaue, overamente due, o più Quinte, et altre simili....Conciosiache molto ben sapevano che l' Harmonia non può nascere, se non da cose tra loro diverse, discordanti, et contrarie; et non da quelle, che in ogni cosa si convengono. La onde se da tal varietà nasce l' Harmonia, sarà dibisogno, che nella Musica, non solo le parti della cantilena siano distanti l' una dall' altra per il graue, et per lo acuto: ma etiandio che le loro modulationi siano differenti ne i mouimenti: et che contenghino varie consonanze, contenute da diuerse proportioni. Vedasi quanto abbiam dichiarato sù questo proposito alla pagina 68. add. infra lineas]

[-14-] III. Si devono evitare in ciascheduna Parte del Contrappunto i salti di Quarta alterata, o maggiore, di Quinta falsa, o mancante; di Tritono; di Sesta maggiore; di Settima tanto maggiore, che minore; di Ottava diminuita, o alterata, e tuttti quelli, che sono sopra l' Ottava, come di Nona, decima, et cetera (4).

[(4) Questi salti furono giustamente da primi maestri proibiti, perche troppo difficili da intonarsi dai Cantori in quei primi tempi, ne quali non era per anche introdotto l' uso, che l' Organo accompagnasse i Cantanti. A giorni nostri però oltre l' Organo, essendo quasi maggiore il numero degli Instrumenti di varj generi, e specie che accompagnano, di quello sia il numero delle Voci, riescano essi meno difficoltosi. Quindi dobbiamo uniformarsi a quei Maestri, che sono piu esatti, e avveduti nelle loro Arie, i quali s' astengono dall' introdurre simili salti nelle loro Composizioni senz' Organo a Cappella, o sopra del Canto fermo introducenddoli però nelle moderne Composizioni, ogniqual volta cadano opportunamente, e le circostanze li richieggono. Si ricordi il Signor Compositore che le Sonate [[<.>]] devono esser in casi alle<...> add. infra lineas]

IV. Uniformarsi alla proprietà, e natura degli Intervalli maggiori, che è di ascendere, e degli Intervalli minori di discendere; Questi Intervalli sono le Terze; le Seste, le Settime; le Quarte maggiori, o alterate; e le Quinte false, o mancanti (5). [(5) Essendo questo precetto informatoci più tosto dalla Natura [natura ante corr.], che dal' Arte, dovrà il Giovine Compositore conogni possibile esattezza praticarlo. E se alcune volte accade, che la Composizione oltrepassi il numero delle quarrtro Parti, e per darvi luogo sia forzato il Compositore a non osservare un tal precetto, si uniformerà ai più eccellenti Maestri, i quali pongono tali inoservanzi nelle Parti di mezzo, maa non mai nelle Parti estreme, singolarmente nelle Parti acute, perche troppo per se stesse sensibili si rendono e dispiacevoli agli Ascoltanti add. infra lineas]

Sono però esenti da tal legge li Unisoni, le Ottave, le Quinte, essendo libere di ascendere,

o discendere come più le converrà. (6) [(6) È tanto il numero dei passaggi delle indicate Consonanze assegnati da Maestri dell' Arte, e sono tanto varie le loro opinioni, che io ponso meglio l' astenermi dall' esporli, per non confondere la mente del Giovine Compositore; insinuandoli più tosto l' osservare le Composizioni de più eccellenti Maestri, che trovansi nel presente Esemplare, da quali potrà con maggior facilità, e chiarezza, secondo le circostanze apprendere il passaggio di ognuna delle sudette Consonanze. add. infra lineas]

V. Ci fù assegnata per Regola da primi Maestri di schivare quanto sia possiile le Relazioni di [Ottava superflua o mancante; di add. in marg.] Tritono; di Quinta falsa; e di Quarta alterata; che accadono fra due Parti del Contrappunto [(7) add. supra lin.] [(7) Sopra di questa V. Regola ci avverte il Zarlino Institutioni Harmoniche Parte 3. capitolo 30. Edizione del 1573. ... accioche le nostre compositioni siano purgate da ogni errore et siano corrette, cercaremo di fuggire tale relazine, quanto piu potremo; massimamente quando componeremo a due voci: percioche genera alle purgate orecchie alquanto fastidio: essendo che simili Intervalli non si trovano esser collocati tra i Numeri Sonori; et non si cantano in alcun genere di cantilena: ancora che alcuni habbiano havuto contraria opinione, ma sia come si voglia, sono molto difficili da cantare, et fanno tristo effetto, et molto mi meraviglio di coloro, che non si hanno punto schivato di far cantare in alcuna delle parti delle lor cantilene alcuno di questi intervalli: ne mi sò imaginare, per qual ragione l' habiano fatte [-15-] Et ancora che sia minor male il ritrovarlo per relazione trà due modulazioni, che udirlo nella modulazione di alcuna parte; tuttavia quel male istesso, che si ode in una parte si ritrova diviso tra due, et è quella istessa offesa dell' Udito: percioche nulla, o poco rileva l' essere offeso di uno istesso colpo più da uno, che da molti: quando il male non è minore. Incontrasi però <a>lcun caso, benchè raro, in cui da qualche eccellente Maestro del Secolo passato è stata usata una lodevole eccezione, e che anche a giorni nostri vien praticata; eccone l' Esempio.

[Martini, Prefazione, 15,1]

Il Tenore è condotto su 'l principio della seconda casella a cantare la Voce B mi senza b., e per contrario il Basso convien che canti tal Voce col b., per le ragioni che esporremo in appresso parlando della Scala tanto ascendente, che discendente del Tuono di Terza minore alla pagina 110. 111. 108. 169. add. infra lineas], come ci dimostra il seguente Esempio:

[Martini, Prefazione, 15,2; text: Relazioni di Ottava superflua, mancante, Tritono, Quinta falsa, Quarta alterata]

VI. Vien proibito il Mi contra del Fa (8). [(8) In due modi incontrasi il Mi contra del Fa; nel primo, quando tra [fra ante corr.] due Parti vien formata una Vocee, che ha l' istesso nome, ma in una delle due Parti è naturale, e senza accidente, e nell' altra è segnata col b., o col #, come dimostra il seguente esempio.

[Martini, Prefazione, 15, 3; text: Mi, Fa]

Nel secondo modo, quando fra due parti vengono formate due Voci diverse, fra le quali

corre l' Intervalli di Quarta, o di Quinta, in cui l' una canta il mi, e l' altra il Fa, come segue

[Martini, Prefazione, 15, 4; textL Mi, Fa]

Nel primo caso, egli è per se stesso chiaro ed evidente, come venga assolutamente proibito, perche troppo repugnante all' Udito: E con tutto che a giorni nostri siasi reso familiare duor di modo l' uso delle dissonanze, ciò non ostante resta affatto bandita dalla Musica tal dissonanza perche insoffribile. Nel secondo caso, essendo gli intervalli, che accadono, nel numero delle Dissonanze, sarà d' uopo l' attendere ciò che si dirà in appresso. add. infra lineas]

VI. Che le Parti del Contrappunto non siano [molto add. supra lin.] distanti l' una dall' altra; e che stiano entro i limiti e le Corde del Tuono (9). [(9) Quanto minore è la premura, che richiedesi nelle Composizioni de nostri giorni, altrettanto maggiore converrà che sia l' Esattezza, che usar dovrà il Giovine Compositore col uniformarsi a questi avvertimenti nelle Composizioni senz' Organo a Cappella, e sopra del Canto fermo. In fatti, per ciò che riguarda il primo Avvertimento, che viene prescritto in questo Numero Settimo, l' esperienza c' insegna che quanto più vicine fra di loro sono le Parti del Contrappunto, tanto più perfetta, e di maggior forza resta l' Armonia. E se nelle moderne Composizioni, non sempre vedesi praticato un tal avvertimento, ciò proviene, perche non è sempre necessario; stantechè l' Organo, ogni qualvolta venga da perito Professore sonato, il quale non tenga una mano a levante, e l' altra a ponente, viene coll' unione degli accompagnamenti a riempire quel vacuo, che accade per la distanza, che incontrasi fra una Parte, e l' altra. Anzi talvolta in certi casi, ne quali il Compositore o per dar maggior risalto alla Composizione, o perche le Parti non vengano ad avviluparsi assieme, sarà oportuno, e produrrà ottimo effetto il far svalzare in alto una delle Parti, affinche col discendere di essa, e col ascendere moderatamente delle altre vengano ad unirsi, e formare un qualche gruppo di dolce, e grata Armonia come dimostra l' Esempio seguente.

[Martini, Prefazione, 15,5]

Nel contrappunto però di cui trattasi nel presente Esemplare, è troppo chiaro, e necessario, che le Parti, per se isolate, e prive di qualunque rinforzo d' Instrumenti, stiano fra ddi loro unite, affinche producano un' Armonia più effficace, e l' una dia maggior forza all' altra. Il Zarlino per tanto, sempre abbondante in somministrarci degli Avvertimenti, non solo spettanti alla Teorica, ma singolarmente alla Pratica sopra del Contrappunto, ci assegna qual distanza possa praticarsi fra le Parti, e nell' istesso tempo per ciò, che riguarda il secondo Avvertimento del presente umero VII., ci instruisce come le Parti debbano stare entro i limiti, e le Corde del Tuono. Così dunque lasciò scritto il lodato Autore (loco citato Parte 4. Capitolo 31.) Si dè avvertire di fare, che le chorde estreme del Basso non siano più distanti dalle estreme del Tenore che per una Diatessaron (Quarta), ovvero pr una Diapente (Quinta): ancora che non sarebbe errore, se passassero aano più oltra per un' altra Chorda: conciosia che poste in cotal maniera verranno ad esser in tal modo ordinate; come si è detto di sopra; che l' uno occuperebbe le Chorde del modo Autentico, e l' altro del suo Plagale. Stando poi in tal guisa legati il Basso col Tenore, sarà

facil cosa disporre al suo logo e collocar nella cantilena l' altre parti; imperocche le Corde estreme del soprano si porranno con le estreme del Tenore distanti per una Diapason (Ottava); et cosi tanto il Tenore, quanto il Soprano verranno a cantare nelle chorde di Modo autentico. Simigliantemente si poneranno quelle dell' Alto con quelle del basso distanti per una Diapason; et saranno poi collocate queste parti in tal maniera, che occuperanno le chorde del modo plagale. Collocate adunque in tal guisa tutte queste parti, il Soprano tenerà il luogo più acuto della cantilena, et il Basso il più grave, et il Tenore et l' Alto saranno le parti mezane con questa differenza però; che le chorde dell' Alto [-16-] saranno più acute di quelle del Tenore per una Diatessaron, poco più, o poco meno. Et tanto saranno le chorde estreme del Soprano lontane da quelle dell' Alto, quanto quelle del Tenore da quelle del basso. Et benche (come hò detto) tal Parti si possino estendere alle volte per una chorda nel grave et anche nell' acuto, et per due anco et più (se fusse di bisogno) oltre le loro Diapason; tuttavia si debbe cercare, che le parti cantino commodamente et che non trapassino la Decima, overo la Undecima chorda ne i loro estremi, essendo che verrebbero ad essere sforzate, faticose et difficili da cantarsi per la loro ascisa et discesa. Si debbe oltre di ciò avvertire, che il Basso non si estenda molto fuori delle Chorde della sua Diapason continenti il Modo nel grave: ne il Soprano medesimamente nell' acuto percioche questo sarebbe cagione di fare che la cantilena si farebbe estrema; la onde ne seguitarebbe discommodo grande alli cantanti. Debbe adunque fare il Compositore, che computando la estrema chorda grave del basso della cantilena, con la estrema acuta del Soprano, non trapassi la Decimanona corda, ancora che non sarebbe molto incomodo, quando si arrivasse alla Ventesima, ma non oltre percioche osservandosi questo, le Parti resteranno ne i loro termini, et saranno cantabili senza fatica alcuna. add. infra lineas]

VII. Vien proibito il passaggio di qualunque Consonanza ad una Consonanza perfetta per Moto Retto (10).

[(10). Affinche la mente del Giovane Compositore non resti oppressa dal Troppo numero delle Regole, che non può se non generarli confusione, e svogliatezza, fra i tanti Precetti, è stato da me ristretto in un solo il presente, che da Maestri viene diviso nel numero di quattro. L' oggetto avutosi dai medesimi in prescrivere tali Precetti, non è stato diretto, se non affinche, non solo si osservasse rigorosamente l' altro precetto al Numero II., ma per isfuggire ancora ogni ombra, ed ogni sospetto, che potesse condurre alla trasgressione di una tal Regola. Ma siccome sonvi annesse per necessità molte eccezioni, singolarmente nelle Composizioni a più Voci, viene perciò a ridursi, come c' insegna il Canonico Don Angelo Berardi (Perche Musicali pagina 8.), a doversi osservare a due sole Voci: che però così lasciò scritto il citato Autore diligente raccoglitore delle Regole di Contrappunto de primi Maestri. Questi movimenti non si devono usare nel Contrappunto osservato a 2. Voci, perche ne nasce il sospetto delle due Ottave, e delle due Quinta, conforme chiaramente si vede negli intervalli composti

[Martini, Prefazione, 16,1; text: 8, 5]

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

[Martini, Prefazione, 16,2; text: 5. 8]

Regola II. Volendo procedere dall' imperfetta alla perfetta senza moto contrario, ne nascano similmente gli stessi errori, e sospetti di due ottave, e di due Quinte, e sono movimenti poco grati all' Udito a voci nel contrappunto osservato. Eccone la prova.

[Martini, Prefazione, 16,3; text: 10. 8. 6, 3, 5, sospetto di due Quinte] add. infra lineas]

IX. Che il Contrappunto semplice, o sia Nota contro Nota, debba esser composto di Sole Consonanze, e di Figure d' ugal valore (11) [(11) Affinche il Giovane possa abilitarsi ad apprendere perfettamente l' Arte del Contrapunto porrò qui in astretto quanto a tal fine, ne insegnò il Zarlino nelle Institutioni Harmoniche Parte 3. Capitolo 40. Edizione 1562. intorno al modo che si dee tenere nel fare i Contrappunti semplici a due Voci chiamati a Nota contro Nota, così lasciò scritto Fa di bisogno di ritrovar un Tenore di qualsivoglia Canto fermo, ilquale sia il Soggetto della Compositione, cioè del Contrapunto. Dipoi bisogna esaminarlo con ogni diligenza, et vedere sotto qual Modo o Tuono sia compos<to>, per poter fare le Cadenze a i loro luoghi proprii, con proposito; et conoscer da quelle la natura della compositione [-17-] accioche facendole per inavertenza fuor de i loro proprii luoghi, mescolando quelle di un Modo con quelle di un' altro, non venghi poi il fine ad esser dissonante dal principio; et dal mezo della cantilena. Siccome poi le Cadenza particolari, che richiede ogni Tuono, o Modo vengano dimostrate in questo nostro Esemplare, qui solamente proporrò uno degli Esempi di Contrappunto semplice proposti dal lodato Zarlino sopra di un Canto fermo del primo Tuono, che è il seguente.

[Martini, Prefazione, 17; text: Contrappunto, Canto fermo]

Dopo questo continua l' Autore il suo insegnamento così. ... Porremo la prima figura, o nota del Contrappunto lontana dalla prima del soggetto in tal maniera, che siano distanti per una delle Consonanze <p>erfette. Fatto questo accompagneremo la seconda nota del Contrappunto con la Seconda del soggetto in <t>al modo, che siano distanti l' una dall' altra per una Consonanza, sia Perfetta, overo Imperfetta; <p>urche ella sia diversa dalla prima.... facendo che le parti della cantilena stiano più unite, che <s>ia possibile; et che non facino l' una, e l' altra movimenti di grande intervallo; accioche le parti <n>on siano molto lontane l' una dall' altra.... finiremo il Contrapunto per una consonanza perfetta. Dal fin qui esposto, potrà il Giovane, che desidera impossessarsi di quest' Arte, esercitarsi <i>n questo semplice Contrappunto, il quale essendo privo della diversità delle Figure, e delle dissonanze non può ricever altro pregio se non che da;;a retta collocazione delle Consonanze. add. infra lineas]

X. Come nel Contrappunto Diminuito, chiamato ancora Colorato, o Florido composto di Figure [consonanti add. supr lin.] di diverso valore; possano praticarsi le Dissonanze in due modi; l' uno di passaggio, e alla sfugita (12) [(12) sebbene il Contrapunto diminuito sia composto di Figure consonanti di diverso valore, tra queste nondimeno <i> primi maestri ve n' introdussero alcune dissonanti con obbligarle però a certe leggi, affinche venisse moderata quell' asprezza, e dispiacere, che per se stesse rendono all' Udito. Nel primo modo indicato, <c>ioè di passaggio, e alla sfuggita le praticarono con questa avvertenza, che di due Figure di minor <v>alore contro di una digura del doppio, o di maggior valore, come sono due Minime contro [[d]] una Semibreve; due Semiminime

contro una Minima, due Crome contro una Semiminima, et cetera [che add. supra lin.] la prima delle due indicate Figure fosse Consonante, e l' altra Dissonante; opire, che di quattro Figure contrapposte ad una Figura di quadruplo valore, la prima, e la terza fossero Consonanti, e la seconda, e la Quarta potessero praticarsi, non solo consonanti, ma dissonanti<, > come nel seguente Esempio il quale per maggior comodo è segnato con due lettere, che [-18-] sono il b. indicante la buona, cioè la Consonanza, e il c. indicante la cattiva, cioè la dissonan<za>;

[Martini, Prefazione, 18,1]

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

[Martini, Prefazione, 18,2]

Da questo Esempio estratto dal Zarlino (Institutione Harmonica Parte 3. Capitolo 42.) rilevasi, come alla prima Casella, tanto la prima Semiminima, che la seconda sono Consonanti perche formano il salto di terza. Rilevasi in oltre, come ogni qualvolta una Figura ha il Punto, siccome tal punto indica l' istessa Voce della Figura a cui è unito [[<agli> Punto]] esser Consonante, come riscontrasi alla seconda, e all' ottava Casella dell' esposto Esempio. Sonovi però alcune eccezioni insegnateci, e praticate da Maestri dell' Arte: L' una si è, che se doppo una Minima seguono due Semiminime, così se doppo una Semiminima seguono due Croma, la prima di esse può esser Dissonante, purchè non faccia salto, ma la seconda deve esser sempre Consonante come in questo esempio

[Martini, Prefazione, 18,3]

Accade pur anche, che in luogo della Consonanza pongasi alcuna volta la dissonanza, che volgarmente chiamasi Nota cambiata: Ciò succede in due maniere, la prima, che la Nota antecedente puol essere Consonante, e l' altra maniera, che puol essere dissonante; tanto nell'una, che nell'altro caso vien permesso, che la Consonanza sia in luogo della dissonanza, e questa in luogo della Consonan<za> abbenche nel secondo caso incontransi due Dissonanze di seguito, eccone l' Esempio

[Martini, Prefazione, 18,4; text: E. G. C. D. f.]

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

[Martini, Prefazione, 18,5; text: [signum]]

Devo quà in ultimo ancora avvertire, che sicc<o>me da Pratici vien considerata, e praticata per Dissonanza la Quarta, abbenche per se stessa sia Consonanza, come evidentemente ho dimostrato in varj luoghi di questo Esemplare, e specialmente nel Tomo primo della Storia della Musica (pagina 276. seguenti) ciò non ostante ho

considerata per Dissonanza la sudetta Quarta per uniformarmi alla Pratica di tutti i Maestri di quest' Arte. add. infra lineas] e l' altro con Legatura, o [colla add. supra lin.] Sincopa (13)[(13) L' altro modo con cui vengono praticate le Dissonanze, è d' usarle con Legatura, o colla Sincopa.

La Legatura è composta di due Figure d' un istesso valore, ed esprimenti un' istessa [-19-] voce, la prima delle quali è nel fine della Battuta, e l' altra nel principio; o pure l' una nel fine del battere, e l' altra nel principio del levare, le quali Figure sono legate assieme come da questo Esempio.

[Martini, Prefazione, 19,1]

La Sincopa poi costa d' una sola Figura, la quale è posta in maniera tale, che partecipa parte del levare, e parte del battere, o al contrario parte del battere, e parte del levare, come vedesi dall' Esempio

[Martini, Prefazione, 19,2; text: 9, 8, 7, 6]

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

[Martini, Prefazione, 19,3; text: 4, 3, 9, 8, 5b, 3, 3 #]

[[Si part]] [Accade add. supra lin.] però non poche volte, che le Risoluzioni dimostrate in questi Esempi non cadano nelle Consonanze ad ogni Dissonanza assegnate; ciò succede, non per cause dalla Parte che Prepara, Percote, e Risolve, ma per causa della Parte, che v' a urtare contro la Parte legata, o sincopata, perche movendosi nell' atto della Risoluzione, viene a variare la Consonanze; per la qual cosa, ogni qualvolta la Parte, che lega osservi le leggi [[la legge]] prescritteci, e incontrisi la Risoluzione in Consonanza, questo vien permesso, come più chiaramente dimosra il seguente Esempio

[Martini, Prefazione, 19, 4; text: 7, 3, 9, 5, 2, 6, 4]

Appostatamente non ho fatta menzione alcuna della Seconda Intervallo dissonante perche ho creduto di doverne trattare à parte, stanteche è troppo facile il confonderla con la Nona. Ogni qualvolta dunque il Basso, o Parte fondamentale fà ligatura e che venga urtata da un' altra Parte in Seconda [o Triton, o sia Quarta alterato, o maggiore. add. supra lin.], convien che la Parte grave risolva discendendo alla Terza [se la dissonanza sarà di



Seconda, o alla Sesta se sarà di Quarta maggiore add. supra lin.], al contrario se la Parte acuta, o superiore lega, e venga urtata dalla seconda, convien che risolva all' Unisono; che però quando la Parte grave forma la Legatura, o Sincopa, la chiameremo di Nona [Norma ante corr.], che risolve all' Ottava, abbenche realmente sia Seconda, e in questo modo verremmo ad evitare ogni confusione ed equivoco, che facilmente nascer può nella mente del Giovane Compositore; eccone l' Esempio

[Martini, Prefazione, 19,5; text: 2. 3. 1. 9. 8.]

[-20-] [[A]] abbiamo, in fine un particolar avvertimento intorno la Quarta legata, o Sincopata datoci dal Zarlino (Institutioni Harmoniche Parte 3. Capitolo 42. Edizione del 1573.) Usaremo, dice egli, etiandio la Quarta Sincopata, la quale segua senza alcun mezzo la Semidiapente (cioè Quinta falsa), e dopo questa immediatamente succeda la Terza maggiore, percioche la semidiapente è posta in tal maniera, che fa buono effetto, essendo che tra le parti non s' ode alcuna trista relatione; eccone l' Esempio

[Martini, Prefazione, 20,1; text: 4. 5 b. 3.]

Nelle Composizioni a più di due, e singolarmente a tre Voci, oltre le dissonanze legate, o sincopate, è necessario che il Giovane Compositore sia instruito con quell' altro Intervallo possa accompagnare ognuna delle indicate dissonanze. Che però egli deve accompagnare con la Quinta la Legatura di Quarta [la legatura di Quinta falsa con la Sesta [[Quinta alterata add. supra lin.]] [la sesta add. supra lin.]; La legatura di settima con la Terza add. supra lin.]; La legatura di Nona con la de<ci>ma, o con la Terza; la legatura di Seconda formata dalla Parte grave con la Quarta [[con la Quinta Maggiore add. supra lin.], [[o pure]] o con la Quinta [o pure con la Quarta alterata, o sia maggiore: add. supra lin.]; ed eccone l' Esempio di ciascheduna

[Martini, Prefazione, 20,2; text: 4, 3, 10, 9, 6, 7, 5 b, 3 [sqb], 8]

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

[Martini, Prefazione, 20,3; text: 4, 3, 9, 8, 6, 5, 7]

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

[Martini, Prefazione, 20,4; text: Esempio del Zarlino sopra l' Inno di Pentecoste Institutione Harmonica Parte 3. Capitolo 63. edizione 1572.) Veni creator spiritus mentes tuorum visita; imple superna gratia que tu creasti pectora]

[-21-] [Martini, Prefazione, 21; text: Esempio di Giovanni Pierluigi da palestrina estratto dal Magnificat del Seconod Tuono, Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles]

Il Giovane, che desidera apprendere l'Arte del Contrappunto usar deve tutto lo studio per ben impossessarsi degli Elementi, e delle Regole esposte in questo Esemplare, perche essendo esse la Base, e il Fondamento di tutta l'Arte, e de possedimento di [[queste]] [esse add. supra lin.] verrà a formarsi un capitale da poter comporre facilmente, e con gradimento in ogni [-22-] sorta di Musica, tanto anctica, che moderna, e di qualunque stile ella sia. <Ben> è vero, che ogni sorta di musica, ed ogni stile ha le sue [particolari add. supra lin.] Eccezioni, nelle quali <con>siste tutta la diffferenza tra una musica, e l'altra, e tra uno e l'altro s<tile;> quindi è, che una gran parte della musica moderna comparisce affatto div<ersa> dall' Antica, e da quella proposta in questo Esemplare; con tutto ciò però il G<iova>ne Compositore deve restar persuaso, che l' Antica è la Base, e il Fondamento di tutti stili, e di ttutte le varie sorta di Musica introdotte da principio sino <ai> giorni nostri. Ogni sorta di musica, come diceva, ha le sue particolari Eccez<ioni> e la Musica moderna conseguentemente ha essa ancor le sue, ma a ben ri<f>lettere, queste sono dedotte dalle Eccezioni della Musica Antica, onde sussist<ano> sempre quei primi Principj, e Fondamenti, che sono necessarissimi, e se piacer<à> a Dio spero di dimostrarlo non solo nel progresso della Storia della Musica, m<a> specialmente nel proseguimento di questo Esemplare. In questa prima Parte ritrovarà unite agli Esempi de più celebri Maestri, che siano stati, molte Eccez<io>ni, che sono adattate a questo stile, e si accerti il Giovine, che le Eccezioni usate <a> tempo e luogo, sono il più bel preggio di quest' Arte; ne consiste la perfezione di qualunque Composizione nell' osservanza rigorosa e scrupolosa delle Regole, la quale rende le Composizioni anziche grate, languide, e stucchevoli, ma nel sapersi addattare alle circostanze, avendo sempre in vista quel fine unico della musica, e che richiede la Natura, che è il dilettere, e muovere gli affetti. Quindi è che appostatamente mi sono astenuto dall' addurre moltissime altre Regole<,> che vi sono, contentandomi di qui registrare le puramente necessarie.