

# REGOLE

## DI CONTRAPPUNTO.

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

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

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

## II.

---

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

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



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

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

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

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

## V.

- (1) *Zarlino Inst. Harmon. P. 3. Cap. 20. Ediz. 1573.* Vietavano dappoi gli Antichi Compositori il porre due Consonanze perfette di uno stesso genere, o specie, contenute nei loro estremi da una proporzione istessa l'una dopo l'altra: movendosi le modulazioni per uno, o per più gradi; come il porre due, o più Uniffoni; over due, o più Ottave; o veramente due, o più Quinte, & altre simili . . . . . Conciosiacche molto ben sapevano, che l'Harmonia non può nascere, se non da cose tra loro diverse, discordanti & contrarie; & non da quelle, che in ogni cosa convengono. Laonde se da tal varietà nasce l'Harmonia; sarà di bisogno, che nella Musica, non solo le parti della Cantilena sieno distanti l'una dall'altra per il grave & per l'acuto; ma etiandio che le loro modulazioni sieno differenti ne i movimenti: & che contenghino varie Consonanze, contenute da diverse proporzioni. *Vedasi quanto abbiám dichiarato su questo proposito alla pag. 68.*
- (2) *Questi Salti furono giustamente da' primi Maestri proibiti, perchè troppo difficili da intonarsi da' Cantori in quei primi tempi, ne quali non era per anche introdotto l'uso, che l'Organo accompagnasse li Cantanti. A' giorni nostri però, oltre l'Organo, essendo quasi maggiore il numero degl' Instrumenti di varj generi, e specie, che accompagnano, di quello sia il numero delle Voci, riescono essi meno difficili. Quindi dobbiamo uniformarsi a quei Maestri, che sono più esatti, e avveduti nella loro Arte, i quali si astengono dall'introdurre simili Salti nelle loro Composizioni senz' Organo a Cappella, o sopra del Canto fermo; introducendoli però nelle moderne Composizioni, ogniqualvolta cadono opportunamente, e le circostanze li richieggono.*
- (3) *Essendo questo precetto insegnatoci più tosto dalla Natura, che dall'Arte dovrà il Giovine Compositore con ogni possibile esattezza praticarlo; e se alcuna volta accade, che la Composizione oltrepassi il numero dalle quattro Parti, e per darvi luogo sia forzato il Compositore a non osservare un tal precetto, si uniformerà ai più eccellenti Maestri, i quali pongono tali inosservanze nelle Parti di mezzo, ma non mai nelle Parti estreme, singolarmente nelle Parti acute, perchè troppo per se stesse sensibili si rendono, e dispiaevoli agli Ascoltanti.*
- (4) *E tanto il numero dei passaggi delle indicate Consonanze assegnati da' Maestri dell'Arte, e sono tanto varie le loro opinioni, che io penso meglio l'astenermi dall' esporli, per non confondere la mente del Giovine Compositore; insinuando loro più tosto l'osservare le Composizioni de' più eccellenti Maestri, che trovansi nel presente Esemplare, da' quali potrà con maggior facilità, e chiarezza, secondo le circostanze, apprendere il passaggio di ognuna delle suddette Consonanze.*

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

Relazione di 8.<sup>a</sup> Superflua, Mancante, di Tritono, di Quinta falsa, di Quarta alterata.

c

VI.

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

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



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

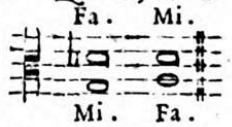
**VII** Che le Parti del Contrappunto non siano molto distanti l'una dall'altra; e che stiano entro i limiti, e le Corde del Tuono (2).

## VIII.

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



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



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

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

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



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

C 2

IX.

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

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



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



Re-



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

X.

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

Sospetto di due Quinte.

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

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

Contrappunto.

Canto fermo.

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



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

e

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

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

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

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

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



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



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

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



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



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



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



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

