

16th Century Counterpoint: Handout & Vademecum

Prof. Dr. Markus Roth, Folkwang University of Arts

Ex. 1: Francesco Guami, *Ricercari a due voci*, Venice 1588, Nr. XX (Tenore)



5

11

18

25

30

Ex. 3: G. P. da Palestrina, *Missa Ut re mi fa sol la*, Benedictus (halved values)

Benedictus.

[illegible]

30

ni, in nó - mi - ne Dó -

ni, in nó - mi - ne Dó -

ni, in nó - mi - ne Dó -

ni, in nó - mi - ne Dó -

35

in nó - mi - ne Dó -

mi - ni, [in nó - mi -

mi - ni, [in nó - mi - ne Dó -

ni, [in nó - mi - ne Dó -

40

ni, in nó - mi - ne

ne, [in nó - mi - ne Dó - mi - ni, [in

mi - ni, in nó - mi - ne Dó - mi -

ni, [in nó - mi - ne Dó - mi - ni, in nó -

45

Dó -

nó - mi - ne Dó -

ni, [in nó - mi - ne Dó - mi - ni,]

mi - ne Dó - mi - ni.

Hosanna, ut supra.

Ex. 4: P. Verdelot, *Dormend'un giorno* (*Le dotte et eccellente compositioni di Verdelot, Venice 1538*)

The image displays a musical score for a five-part setting, likely for voices and lute. It consists of three systems of five staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are in Italian and are written below the staves, aligned with the vocal parts. The first system covers measures 1 through 6, the second system covers measures 7 through 12, and the third system covers measures 13 through 18. The score features various musical notations such as whole, half, quarter, and eighth notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The lyrics are: "Dor-men-d'un gior-n'a Ba-ia'll om-br'a mo-re do-ve'l mur-mur de fon-ti piu-gli piac-que cor-ser le Nim-ph'a ven-di-car l'ar-do re,". The score is a reproduction of a historical manuscript, showing some of the original notation and layout.

Dor-men-d'un gior-n'a Ba-ia'll om-br'a mo-re

7 do-ve'l mur-mur de fon-ti piu-gli

13 piac-que

cor-ser le Nim-ph'a ven-di-car l'ar-do re,

Ex. 5: G. Scotto, *Dormend'un giorno* after Verdelot (1559), M. 1-19

5

8

8

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the melody, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is in bass clef and contains the accompaniment, starting with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The second system also consists of two staves, continuing the melody and accompaniment. The melody in the first system is: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The accompaniment in the first system is: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second system continues the melody and accompaniment for the next line of the song.

A musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves, a treble staff and a bass staff, both with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The treble staff begins with a treble clef and an 8va marking, indicating an octave shift. The bass staff begins with a bass clef and an 8va marking. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. A rehearsal mark "10" is placed above the treble staff. The piece concludes with a double bar line.

15

8

8

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a half note G4 (G-clef), a half note A4 (A-clef), and a whole note B4 (B-clef). The lower staff is in bass clef and contains a half note G3 (G-clef), a half note A3 (A-clef), and a whole note B3 (B-clef). A tilde symbol (~) is placed between the two staves, indicating a continuation or a breath mark.

Il bianco e dolce cigno

Ex. 6

Arcadelt, Jacques (c.1507-1568)

Il primo libro di madrigali d'Arcadelt à 4 voci (Venice, 1539)

5

Cantus Il bian - co e dol - ce ci - gno can - tan - do mo - re Ed io pian-gen -

Altus Il bian - co e dol - ce ci - gno can - tan-do mo - re ed io pian-gen -

Tenor Il bian - co e dol - ce ci - gno can - tan - do mo - re Ed io pian-gen -

Bassus Ed io pian-gen -

10

do giun - go al fin del vi - ver mi - o Ed io pian-gen - do giun - go al fin del

do giun - go al fin del vi - ver mi - o Ed io pian-gen - do giun - go al fin del

do giun - go al fin del vi-ver mi - o, Ed io pian-gen - do giun - go al fin del

do giun - go al fin del vi - ver mi - o ed io pian-gen - do giun - go al fin del

15

- vi-ver mi - o Stran' e di - ver - sa sor - te ch'ei mo - re scon - so - la - to ed

vi - ver mi - o Stran' e di-ver - sa sor - te ch'ei mo - re scon - so - la - to

vi - ver mi - o Stran' e di-ver - sa sor - te ch'ei mo - re scon - so - la - to

vi - ver mi - o Stran' e di-ver - sa sor - te

20 25

io mo - ro be - a - - - to mor - te che nel mo - ri - re

ed io mo - ro be - a - - - to mor - te che nel mo - ri - re

ed io mo - ro ed io mo - ro be - a - - - to mor - te che nel mo - ri - re

ed io mo - ro be - a - - - to mor - te che nel mo - ri - re

30

m'em-pie di gio-ia tut-to e di de-si-re. Se nel mo-rir' al-tro do-lor non sen-

m'em-pie di gio-ia tut-to e di de-si-re. Se nel mo-rir' al-tro do-lor non sen-

m'em-pie di gio-ia tut-to e di de-si-re. Se nel mo-rir' al-tro do-lor non sen-

m'em-pie di gio-ia tut-to e di de-si-re. Se nel mo-rir' al-tro do-lor non sen-

35

to di mil-le mor-te il di sa-rei con-ten-to,

to di mil-le mor-te il di, di mil-le mor-te il di, di mil-le mor-te il di, di

to, di mil-le mor-te il di, di mil-le mor-te il di sa-rei con-ten-to, di mil-le mor-te il

to, di mil-le mor-te il di sa-rei con-ten-to, di mil-le

40

di mil-le mor-te il di sa-rei con-ten-to.

45

mil-le mor-te il di, di mil-le mor-te il di, sa-rei con-ten-to.

di, di mil-le mor-te il di sa-rei con-ten-to, di mil-le mor-te il di sa-rei con-ten-to.

mor-te il di sa-rei con-ten-to, di mil-le mor-te il di sa-rei con-ten-to.

Il bianco e dolce cigno
cantando more, ed io
piangendo giung' al fin del viver mio.
Stran' e diversa sorte,
ch'ei more sconsolato
ed io moro beato.
Morte che nel morire
m'empie di gioia tutto e di desire.
Se nel morir, altro dolor non sento,
di mille mort' il di sarei contento.

The white and sweet swan
dies singing, and I,
weeping, reach the end of my life.
Strange and different fate,
that he dies disconsolate
and I die a blessed death,
which in dying fills me
full of joy and desire.
If in dying, were I to feel no other pain,
I would be content to die a thousand deaths a day.

Quis dabit capiti meo aquam?

[Prima pars]

Alt 5
Quis da - bit ca - pi - ti me - o a - - -

Tenor 1 8
Quis da - bit ca - pi - ti me - o a - - -

Tenor 2 8
Quis da - bit ca - - pi - ti me - o a -

Baß
Quis da - bit ca - pi - ti me - o a - - -

10
quam? Quis o - cu - lis me - - is

8
quam? Quis o - cu - lis me - - - - is

8
quam? Quis o - cu - lis me - - - - is e?

quam? Quis o - cu - lis me - - - - is

15 20
fon - tem la - chri - ma - - rum da - - -

8
fon - tem la - chri - ma - - - - rum da -

8
fon - tem la - chri - ma - rum da - - -

fon - tem la - chri - ma - rum da - bit, ut no -

25

bit, ut no - cte fle - am, - bit, ut lu - ce fle - am, ut lu - ce fle -

30 35

ut no - cte fle - am? Sic turtur vi - du - us so - - am? Sic turtur vi - du - us so - - am? Sic turtur vi - du - us so - -

40

let, sic cy - gnus mo - ri - ens so - - let, sic cy - gnus mo - ri - ens so - - let, sic cy - gnus mo - ri - ens so - -

45 50

let, sic lu - sci - ni - a con - que - ri,
let, sic lu - sci - ni - a con - que - ri.
let.
let, sic lu - sci - ni - a con - que - ri.

55

con - que - ri. Heu mi - ser, mi -
que - ri. Heu mi - ser, mi - ser,
Heu mi - ser, o do -
Heu mi - ser, o do -

60

ser, o do - lor, do - lor!
o do - lor, do - lor!
lor, do - lor!
lor, do - lor!

Tauola del contrapunto.

HOC EST TOTVM CONTINERE TENOR BASSVS ALTVS											
I	V	VIII	X	XII	XV	III	III	III	III	III	III
III	III	VIII	X			VIII	III	III			
III	III	V				III	III				
V	III	VIII				VI	III				
VI	III	III	V			III	V	III			
VIII	III	III	V	V	VIII	III	V	III	III	III	III
X	III	III	V	VI	VIII	V	III	III	III	III	III
XI	III	V				VI	VIII				
XII	III	V	VIII			III	III	III			
XIII	III	III	V	VI		V	III	III	III	III	III

Ex. 9

Tu solus qui facis mirabilia

Josquin des Prez

~1450 - 1521

[Prima pars]

Superius
Tu so - lus qui fa - cis mi - ra - bi - li - a,

Altus
Tu so - lus qui fa - cis mi - ra - bi - li - a,

Tenor
Tu so - lus qui fa - cis mi - ra - bi - li - a,

Bassus
Tu so - lus qui fa - cis mi - ra - bi - li - a,

10

Tu so - lus Cre - a - tor, qui cre - a - sti nos

Tu so - lus Cre - a - tor, qui cre - a - sti nos

Tu so - lus Cre - a - tor, qui cre - a - sti nos

Tu so - lus Cre - a - tor, qui cre - a - sti nos

20

Tu so - lus Red - em - ptor, qui red - e - mi - sti nos

Tu so - lus Red - em - ptor, qui red - e - mi - sti nos

Tu so - lus Red - em - ptor, qui red - e - mi - sti nos

Tu so - lus Red - em - ptor, qui red - e - mi - sti nos

30

san - gui - ne tu - o pre - ti - o - sis - si - mo.

san - gui - ne tu - o pre - ti - o - sis - si - mo.

8 san - gui - ne tu - o pre - ti - o - sis - si - mo.

san - gui - ne tu - o pre - ti - o - sis - si - mo.

39

In te so - lum con -

In te so - lum con -

8 Ad te so - lum con - fu - gi - mus,

Ad te so - lum con - fu - gi - mus,

45

fi - di - mus, nec a - li - um ad o - ra - mus, Je - su Chri - ste.

fi - di - mus, nec a - li - um ad o - ra - mus, Je - su Chri - ste.

8 nec a - li - um ad o - ra - mus, Je - su Chri - ste.

nec a - li - um ad o - ra - mus, Je - su Chri - ste.

54

ex - au - di quod sup - pli - ca - mus, et

ex - au - di quod sup - pli - ca - mus, et

8 Ad te per - ces ef - fun - di - mus, ex - au - di quod sup - pli - ca - mus, et

Ad te per - ces ef - fun - di - mus, et

62

con - ce - de quod pe - ti - mus, Rex be - ni - gne.

con - ce - de quod pe - ti - mus, Rex be - ni - gne.

con - ce - de quod pe - ti - mus, Rex be - ni - gne.

con - ce - de quod pe - ti - mus, Rex be - ni - gne.

70 [Secunda pars]

Superius D'ung aul-tre a mer,

Altus No - bis es - set fal - la - ci - a:

Tenor No - bis es - set fal - la - ci - a:

Bassus D'ung aul-tre a mer,

77

D'ung aul-tre a mer, et pec - ca - tum.

Ma - gna es - set stul - ti - ti - a et pec - ca - tum.

Ma - gna es - set stul - ti - ti - a et pec - ca - tum.

D'ung aul-tre a mer, et pec - ca - tum.

87

Au - di no - stra su - spi - ri - a, Re - ple - nos tu - a gra - ti - a,

Au - di no - stra su - spi - ri - a, Re - ple - nos tu - a gra - ti - a,

Au - di no - stra su - spi - ri - a, Re - ple - nos tu - a gra - ti - a,

Re - ple - nos tu - a gra - ti - a,

95

O rex re - gum, Ut ad tu - a ser - vi - ti - a

O rex re - gum, Ut ad tu - a ser - vi - ti - a

8 O rex re - gum, Ut ad tu - a ser - vi - ti - a Si -

O rex re - gum, Ut ad tu - a ser - vi - ti - a

103

Si - sta - mus cum læ - ti - ti - a in æ - ter - num.

Si - sta - mus cum læ - ti - ti - a in æ - ter - num.

8 sta - mus cum læ - ti - ti - a in æ - ter - num.

Si - sta - mus cum læ - ti - ti - a in æ - ter - num.

Ex. 10: J. del Enzina, *Ay triste que vengo* (*Canzoniere del Palacio*, ~1505-20)

1. ¡Ay tri-ste, que ven-go
3. que ven-go cui-ta-do, ven-gi-do d'a-mor, ma-güe-ra pa-stor!
5. A-que-lla me ma-ta

2. { Más sa-no me fue-ra no ir al mer-ca-do;
no que vi-nie-ra tan a-que-ren-çia-do;
Di jue-ves en vi-lla vie-ra na-do-ña-ta;
qui-se rre-que-ri-lla, ya-ba-lló la pa-ta. }

Ex. 11: Leonhard Lechner, *Neue Teutsche Lieder zu drey Stimmen nach Art der Welschen Villanellen*, Teil II, Nürnberg 1578, Nr. XVI: *Ach Lieb, ich muss dich lassen*

1. Ach Lieb, ich muß dich las-sen, ich fabr da-bin mein Stra-ßen,
bringt mein-nem Her-zen Pein. Wie könn's mir üb-ler g'fal-len, dann da die Liebst ob
al-len von mir so muß ge-schie-den sein, von mir so muß ge-schie-den sein.

Ex. 12

Josquin, *Missa Beata virgine*, Christe

This musical score is for Josquin's *Missa Beata virgine*, specifically the "Christe" section. It consists of four systems of staves, each containing four staves (two treble and two bass). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score begins at measure 25 and ends at measure 53. The lyrics "Chri- ste ~" are written under the first system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system shows the beginning of the "Christe" section with the lyrics "Chri- ste ~". The subsequent systems continue the musical development, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent format.

25

Chri- ste ~

33

43

53

**L'ANTICA MVSICA
RIDOTTA ALLA MODERNA
PRATTICA, CON LA DICHA-
RATIONE, ET CON GLI ESSEMPI
DE I TRE GENERI, CON LE
LORO SPETIE.
ET CON L'INVENTIONE DI VNO
NVOVO STROMENTO, NELQVALE
SI CONTIENE TVTTA LA
PERFETTA MVSICA, CON
MOLTI SEGRETI
MVSICALI.
Nuouamente mess' in luce,
DAL REVERENDO M. DON NICOLA VICENTINO.**

next pages: Nicola Vicentino, madrigal »*Dolce mio ben*« in three versions (*L'Antica musica* 1555, fol. 67v f.; Edition Manfred Cordes, Graz 2007) [Ex. 13a-c]

Essempio della prima parte di uno Madrigale à quattro voci [...]

Nb. 25:
Dolce mio ben
(fol. 67v f.)
im diatonischen Genus
Hörbeispiel 15

13
S Dol - ce mio ben, dol - ce mio ben, son que - st' i dol - ci
A Dol - ce mio ben, dol - ce mio ben, son que - st' i dol - ci
T Dol - ce mio ben, son que - st' i dol - ci
B Dol - ce mio ben, dol -

5
S lu - mi, dol - ci lu - mi dol - ce mio ben, son que - st' i dol - ci lu - mi,
A lu - mi, dol - ce mio ben, dol - ce mio ben, son que - st' i dol - ci
T lu - mi, dol - ce mio ben, son que - st' i dol - ci lu - mi, son que - st' i
B - ce mio ben, son que - st' i dol - ci lu - mi, dol - ce mio ben, dol - ce mio

10
S son que - st' i dol - ci lu - mi, che tan - to dol - ce - men - te, che tan - to
A lu - mi, i dol - ci lu - mi che tan - to, che tan - to dol - ce - men -
T dol - ci lu - mi dol - ci lu - mi, che tan - to dol - ce - men - te, che tan -
B ben, son que - st' i dol - ci lu - mi, che tan - to dol - ce men - te, che

15
S dol - ce - men - te mi con - su - mi, che tan - to dol - ce - men - te fan - no che
A - te fan - no, che dol - ce - men - te, che dol - ce - men - te mi con - su - mi, mi con -
T to dol - ce - men - te mi consu - mi, che tan - to dol - ce -
B tan - to dol - ce - men - te fan - no che mi con - su - mi, che dol - ce - men - te

21
S dol - ce - men - te mi con - su - mi, mi con - su - mi.
A - su - mi, fan - no che dol - ce - men - te mi con - su - mi, mi con - su - mi.
T - men - te mi con - su - mi, dol - ce - men - te mi con - su - mi.
B mi con - su - mi, mi con - su - mi. Hay - me

Nb. 26:
Dolce mio ben
(fol. 67vf.)
im chromati-
schen Genus
Hörbeispiel 16

First system of the musical score, measures 1-4. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The music is in a chromatic style. The lyrics are: Dol ce mio ben, dol ce mio ben, son que st' i dol ci.

Second system of the musical score, measures 5-8. The lyrics continue: lu mi, dol ci lu mi dol ce mio ben, son que st' i dol ci lu mi, lu - mi, dol ce mio ben, dol ce mio ben, son que st' i dol ci lu mi, dol ce mio ben son que-st' i dol ci lu mi, son que st' i dol -ce mio ben, son que-st' i dol ci lu mi, dol ce mio ben, dol ce mio

Third system of the musical score, measures 9-12. The lyrics continue: son que-st' i dol ci lu mi, che tan to dol ce men te, che tan to lu - mi, i dol ci lu mi che tan to, che tan to dol ce -men -ci ju mi i dol ci ju mi, che tan to dol ce men te, che tan to ben, son que st' i dol ci lu mi, che tan to dol ce men te, che

Fourth system of the musical score, measures 13-16. The lyrics continue: dol ce men te mi con su mi, che tan to dol ce men te fan no che -te fan no, che dol ce men -te, che dol ce men te mi con su mi, mi con dol ce -men te mi con su - mi, che tan to dol ce tan to dol -ce men te fan no che mi con su mi, che dol ce men te

Fifth system of the musical score, measures 17-20. The lyrics continue: dol ce men te mi con su mi, mi con su mi. -su mi, fan no che dol ce men te mi con su mi, mi con su mi. -men te mi con su mi, dol ce -men te mi con su mi. mi con su mi. mi con su mi. Hay me

Nb. 27.

Esempio della prima parte di uno Madrigale à quattro voci [...]

Dolce mio ben
(fol. 67v f.)
im enharmo-
nischen (und
chromatischen)
Genus
Hörbeispiel 17

Dol ce mio ben, dol ce mio ben, son que st' i dol - ci

Dol ce mio ben, dol ce mio ben, son que st' i dol ci

Dol ce mio ben, son que st' i dol ci

Dol ce mio ben, dol

lu mi, dol ci lu - mi, dol ce mio ben, son que st' i dol ci lu mi,

lu mi, dol ce mio ben, dol ce mio ben, son que st' i dol ci

lu mi, dol ce mio ben, son que st' i dol ci lu mi, son que st' i dol

ce mio ben, son que st' i dol ci lu mi, dol ce mio ben, dol ce mio

son que st' i dol ci lu - mi, che tan to dol ce men te, che tan to

lu - mi, i dol ci lu mi che tan to, che tan to dol ce - men

ci lu mi i dol ci lu mi, che tan to dol ce - men te, che tan to

ben, son que st' i dol ci lu - mi, che tan to dol ce men te, che

dol ce men te mi con su mi, che tan to dol ce men te fan no che

-te fan no, che dol ce men te, che dol ce men te mi con su mi, mi con

dol ce men te mi con su mi, che tan - to dol ce

tan to dol - ce men te fan no che mi con su mi, che dol - ce men te

dol ce men te mi con su mi, mi con su mi.

-su mi, fan no che dol ce men te mi con - su mi, mi con su mi.

-men te mi con su mi, dol ce men te mi con su mi.

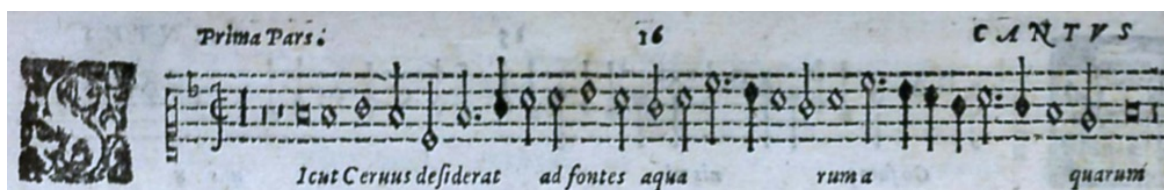
mi con su mi, mi con su mi. Hay me

_Values & rests, *tempus*, *tactus*, ›flow‹

Adriano Coclico: *Compendium musices descriptum*, Nürnberg 1552, Fiii



In 16th Century vocal Polyphony, most music was written in the *tempus imperfectum diminutum*, symbolised through the sign ♩ (*alla breve*). Despite the voices being written out without bar lines in the sources, the music is organized into units a semibreve long, with a ›strong‹ downbeat at the beginning of each unit. (If the semibreve is divided into two minims, the first is ›strong‹, the second ›weak‹.) Hans Buchner (1524) described the basic tempo of performance comparing the beat with two steps of a man walking in average tempo. The following Palestrina example shows the ideal of phrase design, beginning with large values accelerating, while syncopation often announces the near cadence.

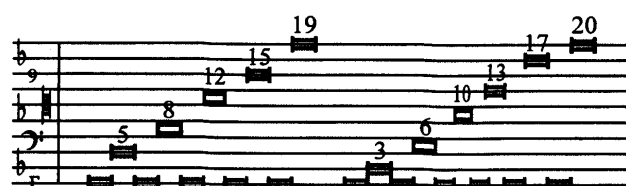


(G. P. da Palestrina, Motet *Sicut cervus* (Motecta festorum II, 1604, Cantus partbook)

_Consonant and dissonant intervals

Perfectæ consonantiæ:

Imperfectæ consonantiæ



Chapter III

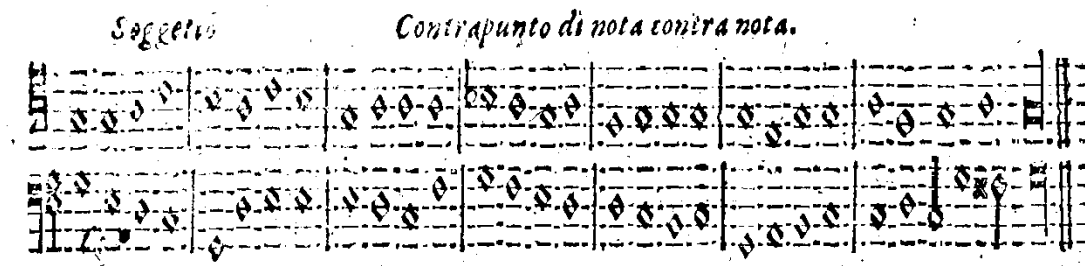
Concerning dissonances

It is a mixture of diverse sounds naturally offending the ears. There are moreover nine: the second, fourth, seventh, ninth, eleventh, fourteenth, sixteenth, eighteenth, and twenty-first.³¹ Like the consonances, the dissonances can also be separated into three parts, into:³²

Simple	2	Secondary	9	Tertiary	16
	4		11		18
	7		14		21

representation after Gallus Dressler, around 1563/64 (Forgács 2007)

16th Century Counterpoint is regarded as a succession of intervals, based on a consonant scaffold note against note (*contrapunctus simplex*). Normally, a chant begins and ends with a perfect consonance; only imperfect consonances can be used in parallel motion.



Example from G. Daruta, *Il transsylvano* II (1622)

After G. Zarlino (*Istitutioni harmonique* III/1558, Cap. 39), the Counterpoint against a given subject must be varied »through diverse movements, by touching different tones I the lower and upper and middle registers, and in the consonances it sounds against the subject«.

_The regular use of dissonances: *Transitus* and *sincopa*

- **TRANSITUS:** in most of the cases a fleeting passing dissonance on a very weak position within the beat (Dressler: »transitus celer«), rarely as minim, predominant as semiminim after a dotted minim. See below the very smooth usage of different types of transitus-figures: 1) *transitus regularis*, 2) *transitus irregularis*, and 3) lower »neighbour note« (there is no historic term). Note also the very characteristic *portamento* figure (*), a decoration of the discant clause in the cadence. (G. P. da Palestrina, motet *Sicut cervus*, Cantus and Altus annotated)

13

rum, 1) 1) * sic - ut cer - vus de - si - derat ad

vus de - si - de-rat ad fon - tes a - qua - rum, de - si - derat ad

a - qua - rum,

sic - ut cer - vus de - si - derat ad fon - tes, de - si - de -

19

1) 1) * 3) 2)

fon - tes a - qua - rum, 3) 2)

fon - tes a - qua - rum, i -

de - si - de-rat ad fon - tes a - qua - rum, i -

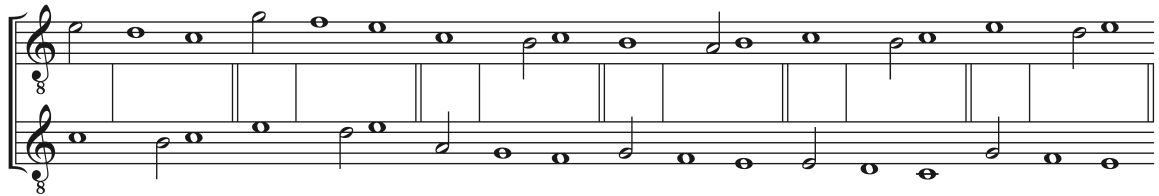
rat ad fon - tes a - qua - rum, i - ta

The image shows a musical score for Palestrina's motet 'Sicut cervus'. It features two staves, Cantus and Altus, with Latin lyrics written below the notes. The score includes annotations for various musical figures: '1)' for transitus regularis, '2)' for transitus irregularis, '3)' for lower neighbour note, and '*' for portamento. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 13 and the second at measure 19.

- **SINCOPA:**

Giovanni Artusi, *L'Arte del contrapunto*, Bologna 1598, 40:

*cuno, a caso, & senza consideratione alcuna offendono l'udito senza piacere. Regolarmente ogni volta che e n debiti modi, & ordini vengono posti dal Compositore, di maniera che l'udito ne resta sodisfatto, & se ne contenta, ma perche in questo ordine, e necessario, che vno sia ne si moui & quasi sospeso, anzi perso resti, e l'altro con viuacità hor quà hor là secondo la volontà dell' Artesice percuto di modo, che in quella percossa l'udito ne venga alquãto offeso, se bene dipoi ne piglia piacere, però chiamerò quella parte che stà, & riceue la percossa: **Patiente**, & quella che offende l'altra mouendosi, o stando, **Agente**, Quella parte, lasciando tutte l'altre regole da vna parte, che sarà **patiente**, sempre doppo la percossa hauuta discenderà per vn grado sia poi di tuono o di semituono, che non importa: Kada poi la parte **Agente** ouunque più le piace, purchè doppo tal offesa s'incontrino in vna **Consonanza**, che tal hora potrà essere imperfetta, tal hora perfetta: & forsi anzi senza forsi, in vn'altra **Dissonanza**, come si vederà, secondo la dispositione delle parti. Ne quini gioua*

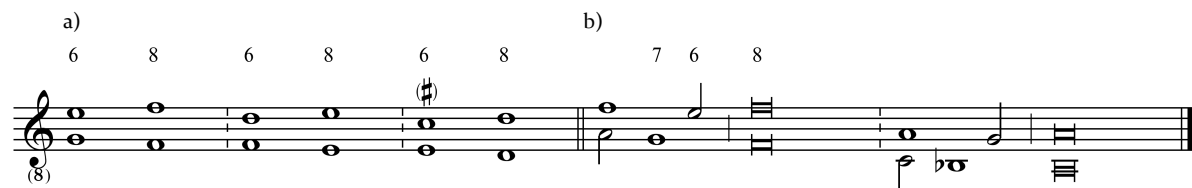


representation after Gaffurio 1496/Menke 2015

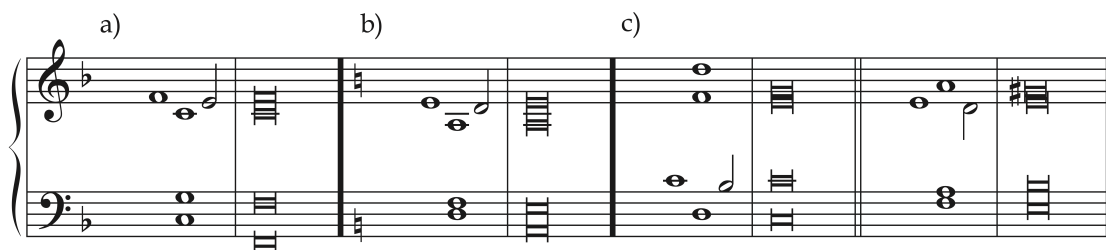
_cadences (*clausulae*)

*Quid est clausula? Est cantilenae particula in fine vel quies perfecta reperitur vel est vocum diversarum in consonantijs coniunctio. – What is a cadence? It is a short section at the end of a Cantilena: Either perfect rest is discovered, or it is the disjunction of the diverse voices in perfect consonances. (Gallus Dressler, *Praeceptae musicae poeticae*, 1563/64)*

Ex 6 in 8: *Qua ratione constituuntur clausulae? Discantus et Tenor ex 6 in 8 conueniunt, ac si incidit syncopatio in discanto tunc 7 syncopata excusator. – By what method are cadences constituted? The discantus and tenor come together from a sixth into an octave, and if a syncopation occurs in the discantus, then a syncopated seventh is excused.*



The three basic types of cadences after Dressler: *clausula perfecta*, *clausula in mi*, *clausula semiperfecta*



_contrapunctus simplex and diminutus (or »floridus«)

Essempio del contrapunto semplice, & Florido: P. Pontio, *Ragionamento di Musica* (1588), p. 22:



The following representation shows some formulas to make diminutions of the melodic steps of a primary scaffold based on *contrapunctus simplex*. Note that not every formula can be used everywhere; check the concrete conditions and *mi contra fa*-relations, but the present list can be easily expanded with the aid of similar figures (representation without clefs after Menke 2015):



Literature:

_Gioseffo Zarlino, *The Art of Counterpoint. Part Three of Le Istitutioni harmonique 1558*. Translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca, New Haven 1968.

_Peter Schubert, *Modal Counterpoint, Renaissance Style*, New York and Oxford: Oxford University Press 1999.

_R. Forgács, *Gallus Dressler's Praecepta musicae poëticae*, Urbana and Chicago 2007.

_Anne Smith, *The Performance of 16th Century Counterpoint: Learning from the Theorists*, New York and Oxford: Oxford University Press 2011.

_Johannes Menke, *Kontrapunkt I: Die Musik der Renaissance*, Laaber 2015.