

S A G G I O  
S O P R A L E L E G G I  
D E L  
C O N T R A P P U N T O  
D E L C O N T E  
G I O R D A N O R I C C A T I  
N O B I L E T R I V I G I A N O .



I N C A S T E L - F R A N C O M D C C L X I I .  
P E R G I U L I O T R E N T O  
C O N L I C E N Z A D E ' S U P E R I O R I .

Mrs W 201

Mms 50/368

Stadt- u. Univ.-Bibl.  
Frankfurt/Main

50/3014 X 70

AL NOBILE SIGNOR

# FIORAVANTE

DEGLI AZZONI AVOGARI  
GIORDANO RICCATI.

**M**I comanda ella Sig. Fioravante riveritissimo di ristrignere in un sugoso Compendio la mia Opera musica, il cui titolo Le leggi del Contrappunto dedotte dai fenomeni, e confermate col raziocinio; ed io ai cenni d'un Cavaliere, che tanto stimo ed amo, non posso non obbedir prontamente. Richiami a memoria, che fino dall'anno 1742. mi eccitò a dettare su questo argomento una breve Istruzione, ed avendo intrapreso il lavoro, mi crebbe tal-

A 2 men-

mente la materia fra le mani, che ne proven-  
ne l'Opera mentovata, la quale dovrebbe essere  
ormai ridotta al termine, se dagli studi Fisi-  
co - matematici, e principalmente dall'Acustica,  
e dall'ordinare per la stampa l'Opere del Co.  
Iacopo mio Padre non fosse stata lungamente, e  
frequentemente interrotta. Se adunque l'Opera  
mia è debitrice a Lei della sua origine, Ella  
ha un tale diritto sopra la stessa, che non può  
negare di presentarsela davanti, anche spogliata  
delle sue gale, e in succinto. L'Estratto d'un  
Libro si potrebbe congruamente paragonare alla  
vista rimota d'un grande oggetto, la quale  
quanto è più chiara in riguardo al tutto, al-  
trettanto riesce più oscura e confusa relativa-  
mente alle piccole parti. Quindi ella dee rimi-  
rare l'estratto che le presento, nel conveniente  
punto di veduta, contentandosi di formare distin-  
ta idea dell'Opera intera, e tollerando che le  
ragioni delle leggi da me stabilite sieno piutto-  
sto accennate che poste in chiaro. In oltre sic-  
come nell'oggetto lontano si nascondono onnin-  
amente all'occhio le più minute parti; così in  
un Compendio egli è d'uopo tralasciare le cose  
di minore importanza, le quali se Ella avesse  
piacer d'osservare, si renderebbe necessario, che  
passando dal sito remoto al vicino non nell'Es-  
tratto, ma nell'Opera compiuta le ricercasse.

SAG-

S A G G I O  
S O P R A L E L E G G I  
D E L  
C O N T R A P P U N T O.  
L I B R O P R I M O.

**L**E mie lunghe meditazioni intorno al <sup>Delle con-</sup>  
Contrappunto le ho distribuite in <sup>sonanze.</sup>  
quattro Libri, e cominciando dal  
primo, dico che avendo la Musica per fi-  
ne principale il diletto, fa d'uopo prima  
d'ogn'altra cosa rivolger l'occhio alle con-  
sonanze, le quali solo senza mescolanza di  
quel gusto piccante, ch'è proprio delle dis-  
sonanze, recan piacere all'udito. L'espe-  
rienza ci ha rese note le consonanze, cioè  
a dire, oltre l'Unifono, ch'è un'eguaglian-  
za di suoni, l'Ottava, la Quinta, la  
Quarta, le due Terze, e le due Sesse, l'  
una maggiore, e l'altra minore, con tutte  
le replicazioni nascenti dall'aggiungere ai  
mentovati intervalli una o più Ottave.  
O s'è primario i suoni per il numero del-  
le vibrazioni fatte da più corpi sonori <sup>Le ragio-  
ni consonanti  
ridotte a nu-  
meri fra lo-  
ro primi non</sup>  
in tempo pari, o per le durate d'esse vi-  
brazioni (io soglio servirmi della prima  
ma-

contengono numero impari maggiore del cinque maniera) si verifica sempre, che nelle ragioni consonanti ridotte a numeri fra loro primi non abbia luogo numero impari maggiore del cinque, e che per conseguenza sieno fornite di grande semplicità, e proporzionatamente ad essa dall'orecchio com-

prese. Queste consonanze non appartengono tutte al medesimo grado; imperciocchè l'Ottava, e le sue repliche hanno tale attinenza coll'Unifono, che meritano il titolo di equisonanze. La Quinta, e la

Quarta, e le loro repliche si contano fra le consonanze perfette; e finalmente le due Terze, e le due Seste coll'aggiunta anche d'una, o più Ottave sogliono chiamarsi consonanze imperfette. Prendendo a considerare le ragioni proprie dei tre gradi di consonanze, trovo che in quelle al primo grado spettanti 1:1 Unifono, 1:2 Ottava, 1:4 doppia Ottava &c., non c'entra altro numero impari salvo che l'unità. Quelle del secondo 1:3 Duodecima, o Quinta sopra l'Ottava, 2:3 Quinta, 1:6 Quinta sopra l'Ottava duplicata &c., 3:4 Quarta, 3:8 Undecima, o Quarta sopra l'Ottava &c., ammettono pure il numero tre, ed il numero cinque quelle del terzo 1:5 Terza maggiore sopra la doppia Ottava, 2:5 Terza maggiore sopra l'Ottava, 4:5 Terza maggiore &c., 5:8 Sesta minore &c., 3:5 Sesta maggiore &c., 5:6 Terza minore &c.

l' ad-

L'addotta riflessione mostra chiaramente il perchè in tre diverse classi si distinguano le consonanze. Non debbo tralasciar di notare, che partecipando molto dell'Unifono l'Ottava semplice, e moltiplicata, quelle ragioni, che differiscono per una e più Ottave, fanno quasi figura d'una stessa ragione, e l'una all'altra equivale.

Sino dagli antichi Greci è stato a noi tramandato il tanto celebre sistema Diatonico, che al canto naturale di tutte le nazioni ha sempre mai dato regola. Ma qual è la vera origine di tal sistema? La Musica è una mistura d'armonia, e di melodia: dichiarandomi che per armonia intendo più suoni, che unitamente si sentano; e per melodia più suoni, l'uno de' quali all'altro succeda. Questa spiegazione ci suggerisce una definizione ancora più chiara della Musica, la quale altro non è se non una successione di armonici accompagnamenti, che o s'odono effettivamente, o almeno si sottintendono.

Due soli sono i consonanti accompagnamenti di Terza maggiore, Quinta, e Ottava; di Terza minore, Quinta, e Ottava, che appaghino compiutamente l'orecchio, siccome quelli, che non comprendendo ragione alcuna, che ridotta a numeri fra loro primi ammetta numero impari maggiore del cinque, condizione necessaria-

Le ragioni, che differiscono per una, o più Ottave, sono equivalenti.

Definizione della Musica.

Degli accordi consonanti, due fondamentali, e quattro derivati.

Ragione per cui i fondamentali, e non i derivati appa-

no compiuta-  
mente l'orec-  
chio.

cessaria in qualunque accordo consonante, riferiscono in oltre al Basso, col quale si fanno i principali paragoni, il migliore aggregato di consonanze. Gli altri quattro accompagnamenti consonanti di Terza e Sesta ambo minori, di Terza e Sesta ambo maggiori, di Quarta e Sesta maggiore, di Quarta e Sesta minore non lasciano del tutto contento l'udito; perchè la più perfetta unione di consonanze corrisponde ad una parte, che non è il Basso. Assegnato il titolo di fondamentali, e di perfetti ai due accordi di Terza e Quinta, compete quello di derivati ai rimanenti quattro, due di Terza e Sesta, ed altrettanti di Quarta e Sesta, a cagione che, levato il vero suono fondamentale, ricevono siccome Basso o la Terza, o la Quinta dei due

Per qual  
causa manca  
del vero Basso  
si manifesta  
con tutta chia-  
rezza negli  
accordi di  
Quarta e Sesta.

accompagnamenti perfetti. La mancanza del vero Basso con tutta chiarezza si manifesta negli accordi di Quarta e Sesta non molto atti ad esser posti con soverchia frequenza nei Bassi continui, accorgendosi apertamente l'orecchio che se il suono acuto della Quarta consonanza perfetta si trasportasse all'Ottava bassa, l'accompagnamento si trasformerebbe di derivato in fondamentale. In riguardo agli accompagnamenti di Terza e Sesta, tutte e due consonanze imperfette, non è così distinto il giudizio del senso. I due accompagna-

due accom-  
di fondamen-

men-

menti fondamentali deggiono considerarsi come una compiuta armonica consonante unita, essendo talmente ordinati, che se trasportato all'Ottava alta o la sola base, o la base, e la Terza, si cangiano in derivati; se levo loro o l'Ottava, o la Quinta, o la Terza, li privo d'un genere di consonanze; e se aggiungo loro qualunque nuovo suono non equisono ai già introdotti, li trasformo in dissonanti, insinuandosi in essi qualche ragione, in cui c'entra un numero impari maggiore del cinque. Ho affermato, che l'accompagnamento per Terza minore appaga compiutamente l'orecchio, ed or mi dichiaro, che ciò deve intendersi non assolutamente, ma solo in relazione ai suoi derivati: essendo indubitato, che al detto accordo va preferito quello per Terza maggiore; perchè questa consonanza è alquanto più semplice della Terza minore. Avverto che nel far menzione dei consonanti accompagnamenti, sotto i nomi delle consonanze senz'aggiunta di Ottave ho inteso di comprendere anche le loro replicazioni; non variandosi essenzialmente un accordo, quando in esso si colloca un intervallo equivalente in cambio dell'altro. Non può frattanto negarsi, che nelle sette specie di consonanze l'ottime proporzioni sien le seguenti 1:2, 1:3, 3:4, 1:5, 5:8, 3:5, 5:6; e che

tali deggiono  
considerarsi  
come una  
compiuta ar-  
monica con-  
sonante uni-  
tà.

Ottima for-  
ma delle con-  
sonanze, e  
dell'accordo  
per Terza  
maggiore.

B

l'ot-

l'ottima forma dell'accordo per Terza maggiore sia 1, 2, 3, 4, 5, 6.

*Origine dei due Modi maggiore, e minore.*

Si concepisca ora adattato al suono, base della cantilena, l'uno, o l'altro fondamentale accompagnamento, e volendo cangiare accordo, ella è cosa evidente, che i migliori passi, ch'io posso muovere, sono o l'ascendere, o il discendere per una Quinta, la qual discesa equivale all'ascendimento per una Quarta. Dalla successione di tre accompagnamenti o per Terza maggiore, o per Terza minore, l'uno fondato sopra il suono principale scelto ad arbitrio, e gli altri due sopra due suoni, che al principale si riferiscano in Quinta, e in Quarta, nascono i due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore, che sono contenuti nel Sistema Diatonico, e sopra de' quali si fondano al giorno d'oggi tutte le musiche composizioni. Una tale origine dei due Modi io la comunicai l'anno 1735. al P. Francescantonio Vallotti eccellente Maestro di cappella nel tempio di S. Antonio di Padova, il quale avendomi partecipata la serie degli accompagnamenti, ch'egli assegnava alle corde componenti la Scala del Modo maggiore, mi diede occasione di avanzare l'utilissimo passo. La stessa verità ha parimente scoperta il chiarissimo M. Rameau nella dotta sua Opera *Generation Harmonique* pubblicata in Parigi l'anno 1737.

I men-

I mentovati accordi, tre per Terza maggiore ed altrettanti per Terza minore terminano le corde tutte dei Modi maggiore, e minore, e gli accompagnamenti loro convenienti. Da una corda all'altra vicina si fa transito, o per una Seconda maggiore, che in tre incontri abbraccia la proporzione 8:9 chiamata Tuono maggiore, ed in due la proporzione 9:10 chiamata Tuono minore, ovvero per una Seconda minore 15:16, le quali ammettendo nelle loro ragioni i numeri impari nove, quindici maggiori del cinque, si debbono collocare fra le dissonanze, mentre armonicamente s'adopriano. Nei nostri due Modi diletta le dette Seconde usate melodiosamente, non mica considerate in se stesse, ma siccome mezzi per passare da consonanza a consonanza, cioè a dire da suono a suono proprj dei tre accompagnamenti, che producono il Modo. L'importante riflessione or ora fatta verrà pienamente confermata dalla seguente. S'offerri adunque, che se le stesse Seconde ci condurranno da una consonanza ad una dissonanza, riusciranno spesso talmente disgustose, che il porle in opera si riputerà errore inescusabile di Contrappunto: tanto è vero, che non in se stesse, ma relativamente al termine donde partono, ed a quello dove si trasferiscono deggionsi considerare.

*Che determina tutte le loro corde, e gli accordi ad esse convenienti.*

*Quando le Seconde s'usano grate nella melodia.*

B 2

Con-

Di quali coppie di consonanze sien differenze le predette Seconde.

Conciossiachè gli accompagnamenti fondati sulle corde prima e quinta, prima e quarta hanno un suono comune, addiviene che quando si passa dall'uno all'altro dei detti accordi, conforme principalmente richiede l'origine dei Modi maggiore, e minore, le sopramentovate Seconde sono differenze di due consonanze, che al suono comune si riferiscono: circostanza, che ne facilita molto l'intonazione. Le consonanze perfette Quarta e Quinta differiscono per la Seconda maggiore 8:9. Di due consonanze una perfetta, e l'altra imperfetta sono differenze la Seconda maggiore 9:10, e la minore 15:16, quella della Quinta e della Sesta maggiore, della Terza minore e della Quarta, questa della Terza maggiore e della Quarta, della Quinta e della Sesta minore. Il Semitono minore 24:25 è la sola differenza fra due coppie di consonanze imperfette Terza minore e Terza maggiore, Sesta minore e Sesta maggiore, che con ragione non ha luogo nei due Modi maggiore, e minore. In fatti il Semitono minore è talmente picciolo, che merita un bando assoluto dall'armonia, giudicandolo l'orecchio uno scordato Unifono. L'ammette la melodia, ma non la più seria, perchè contiene una certa smanceria, che non è punto confacente alla maestà del Sistema Diatonico.

Il Semitono minore è bandito dall'armonia, ed ammesso nella melodia, ma non nella più maestosa.

Ho

Ho detto che il Sistema Diatonico contiene i due Modi maggiore, e minore, ed or aggiungo che questo ha per fondamento la sesta corda di quello. I due Modi maggiore, e minore, le cui basi si corrispondano nell'assegnata ragione, si chiamano relativi; perchè hanno comune la Scala. Ed in fatti nel valore di sei suoni perfettamente accordandosi, differiscono in un solo, ch'è il secondo del Modo maggiore, il quarto del Modo minore, per la picciola quantità 80:81 chiamata Comma, la quale dai Temperamenti si distribuisce, e si fa svanire; di modo che in qualunque musico Stromento a due Tuoni relativi, uno per Terza maggiore, l'altro per Terza minore, compete la medesima Scala.

Dei Modi maggiore, e minore relativi.

Il Sistema Diatonico non contiene solamente i due Modi maggiore, e minore, ma ne comprende parimente altri cinque, eh'io soglio chiamar derivati. I tre perfetti consonanti accompagnamenti fondati sulle corde prima, quarta, e quinta determinano la Scala dei due Modi primitivi, per Terza maggiore, e per Terza minore. Al contrario la Scala dei Modi derivati, ch'essi hanno comune coi primitivi, determina i tre accompagnamenti, a cui servono di base le relative corde prima, quarta, e quinta. In due Modi hanno luogo soltanto accompagnamenti per

Dei Modi derivati.

Ter-

Terza maggiore, e per Terza minore presa in prestanza dai Modi primitivi, e di più in tre Modi s'insinua un accompagnamento nuovo di Terza minore e Quinta diminuita, avente per fondamento la corda, ch'è settima nel Modo per Terza maggiore, seconda nel Modo relativo per Terza minore. Calando la Quinta diminuita dalla Quinta giusta pel minor Semituono, che Unifono diminuito si può nominare, rappresenta ancora quanto basta essa Quinta giusta, e quindi io chiamo accompagnamenti consonanti per rappresentanza quelli, che contengono qualche consonanza in simil guisa alterata. Fra i due accordi derivati dal mentovato di Terza minore, e Quinta diminuita, quello di Terza minore e Sesta maggiore piace più del supposto fondamentale; perciocchè al suo Basso la miglior unione di rapporti si riferisce. L'ultimo posto tocca all'altro derivato di Quarta superflua e Sesta maggiore. La considerazione dei nostri Modi derivati, di cui ho arricchita la Musica, è sommamente necessaria per rendere ragione di molti passi frequentatissimi nel Contrappunto. Componendo per il Modo maggiore, o minore si fa continuo transito ai Modi derivati, e spesso si pone in opera l'accompagnamento di Terza minore e Quinta diminuita, che unicamente dai

*Origine dell' accordo di Terza minore, e Quinta diminuita.*

*Quali accordi siano da me chiamati consonanti per rappresentanza.*

*Utilità de Modi derivati.*

dai Modi suddetti è Introdotta nell' armonia. Col mezzo di tale accompagnamento, dato principio dall' accordo perfetto fondato sulla base del Modo maggiore, o minore, e mossi sette passi di Quarta all' insù, o di Quinta all' ingiù, fra i quali ce n'è uno di Quarta superflua, o di Quinta diminuita, a cui i Modi derivati aprono l'adito nella melodia fondamentale, si ritorna con una specie d'armonica circolazione al primo accompagnamento. Ai suoni diatonici hanno i vecchi Maestri adattate le sette lettere; A, B, C, D, E, F, G, di cui sono formate le Scale e dei Modi primitivi maggiore, e minore fondati sulle lettere C, A, e dei Modi derivati, ai quali le rimanenti cinque lettere somministran la base. I Modi derivati sono talmente connessi coi primitivi, che comunemente non si reputa cangiar Tuono il modulare da un Tuono primitivo ai suoi derivati, ed il ritornare da questi a quello. Perciò da indi innanzi quando userò il termine assoluto di variar Tuono, intenderò sempre di parlare dei Tuoni primitivi.

Richiede la varietà, che una musica di composizione non si fermi sempre nel Tuono principale; ma vada altresì girando per alcuni Tuoni, che col principale abbiano stretta attinenza, e che subordinati si appel-

*Origine del passo fondamentale di Quinta diminuita all' ingiù.*

*Connessione dei Modi derivati coi primitivi.*

*Dei Tuoni subordinati.*

La subordina-  
zione deriva da  
due fonti.

pellano. Due sono i fonti della subordinazione, o la relazione in consonanza perfetta della base del Tuono subordinato a quella del principale, la qual relazione sia accompagnata dalla comunione di due accordi, o l'identità della Scala. Fondati due Tuoni simili al principale sulle corde quarta, e quinta, che alla prima corrispondono in consonanze perfette, ciascuno ha due accompagnamenti comuni col principale, ed allo stesso è subordinato. Due suoni del terzo accompagnamento sono contenuti nella Scala del Tuono principale, e non si trova modificato dal Semituono minore salvo che un suono solo; di modo che le due Scale del Tuono principale, e del subordinato si uniscono in sei suoni, ed in uno solamente discordano per la notata differenza, che per altro non toglie fra i due suoni diversi qualunque specie d'Unifono. Il Tuono principale, e i due subordinati simili hanno comune la Scala coi loro relativi, i quali sono per Terza minore, se il Tuono principale è per Terza maggiore, o a rovescio. Questa comunione di Scala ottiene l'effetto, che il Tuono relativo al principale serbi col medesimo subordinazione; e che allo stesso Tuono principale, a cui sono subordinati i Tuoni simili fondati sulle corde quarta, e quinta, lo siano parimente i loro relativi. Non voglio la-

Componen-  
do per un

sciar

sciar di notare, che componendo o per un <sup>tuono, o pel</sup> Tuono con Terza maggiore, o per il re- <sup>suo relativo,</sup> lativo con Terza minore, abbiamo lo stes- <sup>si può vagare</sup> so aggregato di sei Tuoni, pe' quali può <sup>re per gli</sup> vagare la cantilena. I nominati sei Tuoni <sup>stessi sei Tuoni</sup> saranno C, F, G per Terza maggiore, A, D, E per Terza minore, posto che si assumano come principali o il Tuono C, o il Tuono A, nella Scala dei quali le coppie di Tuoni relativi G, E; F, D alterano, quella l'unico suono F col Diesis, questa l'unico suono B col b molle.

Per giudicare della rispettiva eleganza <sup>Della rela-</sup> delle modulazioni dal Tuono principale ai <sup>tiva eleganza</sup> subordinati, egli è d'uopo aver mira a <sup>delle mo-</sup> due circostanze. Una comprende soltanto <sup>dulazioni</sup> i Tuoni subordinati simili al principale, l' <sup>dal Tuono</sup> altra gli abbraccia tutti universalmente. <sup>principale ai</sup> Essendo il passo dalla prima alla quinta <sup>subordinati,</sup> corda migliore di quello dalla prima cor- <sup>la quale di-</sup> da alla quarta, per questo titolo la modu- <sup>pende da</sup> lazione al Tuono simile fondato sulla quin- <sup>due circos-</sup> ta corda dee preferirsi a quella, che si <sup>tanze.</sup> trasferisce al Tuono simile, a cui la quarta corda serve di base. Generalmente poi la modulazione riesce tanto più grata, quanto o non si altera alcun suono dal Tuono subordinato, ovvero il suono alterato tiene in esso un posto di minor conto; giovando che nel detto Tuono formi consonanza imperfetta piuttosto che perfetta,

C

o equi-

o equisonanza, e rendendosi meno sensibile, che l'alterazione cada sopra una consonanza perfetta, anzi che sopra una equisonanza. Non mi è noto che questa riflessione sia a veruno per l'addietro venuta in mente. Sieno principali o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore, e si troverà, che il suono alterato F $\sharp$  nel Tuono maggiore subordinato G forma colla quinta corda D Terza maggiore consonanza imperfetta; e nel Tuono minore subordinato E si riferisce alla quinta corda B in Quinta consonanza perfetta. Nel Tuono maggiore subordinato F il suono alterato B $\flat$  ha il grado di equisonanza; perchè serve di fondamento ad uno dei tre accompagnamenti, dai quali nasce esso Tuono: ed è consonanza imperfetta nel Tuono minore subordinato D, corrispondendo in Terza minore alla quarta corda G. Se il Tuono principale è per Terza maggiore, amendue le notate particolarità favoriscono il transito al Tuono, che ha per base la quinta corda mentre si paragoni colla modulazione, che si muove verso il Tuono sulla quarta corda fondata. Che se il Tuono principale è per Terza minore, le due nominate modulazioni meritano a un di presso eguale stima, essendo ad ognuna d'esse una circostanza favorevole, e l'altra contraria. Quando la modu-

*Paragone delle modulazioni dal Tuono principale ai Tuoni simili.*

*Paragone delle modu-*

modulazione si trasferisce ad un Tuono di natura diversa da quella del principale, e che questo sia per Terza maggiore, il passaggio al Tuono relativo a quello cui serve di fondamento la quarta corda, esempigrazia da C maggiore a D minore, dee alquanto preferirsi all'altro, esempigrazia da C maggiore ad E minore, che guida al Tuono relativo a quello sulla quinta corda fondata; perchè il suono alterato è consonanza imperfetta nel Tuono D, perfetta nel Tuono E. Succede tutto il contrario, quando il Tuono principale è per Terza minore, approvando l'orecchio fra le due modulazioni da A minore a G maggiore, da A minore ad F maggiore più la prima che la seconda; a cagione che il suono alterato nel Tuono G è consonanza imperfetta, nel Tuono F equisonanza.

Quantunque la primaria origine del Sistema Cromatico ( parlo del moderno, e non dell'antico ) debba attribuirsi alle corde artificiali, delle quali a suo luogo farò menzione, ciò non ostante lo possiamo altresì concepire prodotto dall'unione del Tuono principale, e dei cinque subordinati, coll'aggiunta pure delle settime corde artificiali dei tre Tuoni per Terza minore, che, come vedremo, sono indispensabilmente necessarie a quasi tutte le Cadenze dei Tuoni stessi. Adempiuta la detta unione,

*lazioni ai Tuoni simili.*

*Origine del Sistema Cromatico.*

ne, ne risulta la Scala Cromatica, che divide l'Ottava in dodici Semituoni, sette maggiori, e cinque minori. Conforme si fatta idea due Tuoni relativi, uno per Terza maggiore, l'altro per Terza minore hanno del pari comune e la Scala Diatonica, e la Scala Cromatica.

*Origine del Sistema Enarmonico.*

Per far nascere il Sistema Enarmonico, ch'io chiamerò moderno, il quale divide l'Ottava in 19. elementi di due specie, bisogna accoppiare al Tuono principale parecchi Tuoni, che ad esso non sono subordinati. Questa è la ragione, per cui il Sistema Enarmonico inventato dai Greci, è andato poscia in disuso per la sua soverchia difficoltà, la quale era una tacita ammonizione del senso della irregolarità del Sistema.

*Delle modulazioni irregolari da Tuono a Tuono.*

Non si trattengono sempre i Maestri di Musica dentro i limiti dei Tuoni subordinati, ma da questi di tanto in tanto si prendono la licenza di trasferirsi a Tuoni, che o sono simili al principale, ed hanno con esso un accompagnamento comune, o sono relativi ai Tuoni simili mentovati. Tutti questi Tuoni alterano per il minor Semituono due corde della Scala del Tuono principale. Il rispettivo pregio delle modulazioni, di cui parliamo, dipende da cose già spiegate, cioè a dire dalla perfezione del doppio transito dal Tuono principale

principale ad un subordinato, e da questo ad uno dei nostri Tuoni, che al Tuono medio abbia subordinazione.

Spenderò più parole intorno alla modulazione, che passa da un Tuono per Terza maggiore al Tuono per Terza minore appoggiato alla stessa base. Un Tuono subordinato simile al principale ha con esso comuni due accompagnamenti, che portano seco la comunione di due equisonanze, di due consonanze perfette, e di due imperfette, e non modifica col Semituono minore, salvo che una sola corda del Tuono principale, la qual modificazione per altro in alcuni Tuoni cade o sopra un'equisonanza, o sopra una consonanza perfetta. Il Tuono per Terza minore ha comuni col Tuono per Terza maggiore sulla medesima base fondato tre equisonanze, e tre consonanze perfette, ed altera col Semituono minore tre suoni, che in esso tengono il posto di consonanze imperfette. La comunanza d'un miglior aggregato di consonanze supplisce quanto basta all'alterazione di tre suoni, massimamente che i suoni alterati sono consonanze imperfette. S'aggiunge che usandosi spessissimo nel Modo per Terza minore la settima corda artificiale, e in grazia di questa non di rado la sesta corda parimente artificiale, le quali crescono sopra le naturali per il minor

*Della modulazione dal modo maggiore al minore sulla stessa base fondato.*

nor Semituono, e sono unisone alle corrispondenti del Tuono per Terza maggiore sullo stesso suono fondato; sostituite le corde artificiali alle naturali, la nuova Scala, che ne risulta, differisce in un solo suono da quella del suddetto Tuono per Terza maggiore. Conciossiachè fra i nostri due Tuoni non c'è rigorosa subordinazione, la modulazione di cui parliamo viene esclusa dalle più serie composizioni, quali sono l'eccelesiastiche, e specialmente quelle a cappella. I Maestri che compongono sullo stile da teatro, ed i Compositori di Sonate le mettono in opera frequentemente.

Delle difettose modulazioni da Tuono a Tuono.

Dalle modulazioni irregolari passo alle difettose, nascenti dal trasferirsi immediatamente da un Tuono all'altro, che non sono legati da vicendevole subordinazione, o usando come naturale quell'accompagnamento, che prima s'era adoprato come artificiale, o facendo tutto al contrario, o pure supponendo eguali i due Semituoni maggiore, e minore, e conseguentemente nulla la loro differenza, e trasformando così un accordo in un altro, i quali a due Tuoni mutuamente non subordinati appartengono.

Della Battuta.

E' cosa sommamente importante il dare una giusta idea della Battuta, ch'è quella misura di tempo prescritta dal Maestro ai

So-

Sonatori, e ai Cantori. La Battuta ha due parti, una principale compresa fra il battere, ed il levare, che tempo buono si appella, l'altra secondaria contenuta fra il levare, ed il battere, che tempo cattivo suole chiamarsi. Deggionfi essi tempi proporre in maniera, che il buono si sostenga da se, ed il cattivo si appoggi al tempo buono, da cui principia la susseguente Battuta. L'orecchio non approva fra le due parti della Battuta, fuorchè le due equisone ragioni 1:1, 2:1, che ci somministrano due primitive Battute, una a due tempi, cui si dà nome di tempo d'egualità, l'altra a tre tempi, che tempo d'inegualità, ed anche Tripola vien nominata. Un tempo della Battuta si può dividere similmente in due, o tre tempi, e queste divisioni si debbono pronunciare nella medesima guisa d'una Battuta a due, o a tre tempi. Lo stesso dicasi delle suddivisioni. Dalle predette divisioni, e suddivisioni traggono l'origine alcune Battute derivate. Dividendo per metà le due porzioni della Misura a due tempi, ne risulta la Battuta a quattro tempi; e suddividendo ognuno di questi in tre parti, ci si presenta la Battuta chiamata Dodecupla. Col partire in tre membri le due metà della Battuta a due tempi, si determina la Battuta nominata Sestupla; e dividendo altresì per

Maniera di pronunciare i tempi buono, e cattivo.

Delle difettose modulazioni da Tuono a Tuono.

Della Battuta.

tre

tre i tre tempi della Tripola, ne deriva la Misura intitolata Nonupla.

*Metodo inventato dai Musici per indicare le diverse Battute.*

A cagione d'esprimere le durazioni dei suoni, sono state inventate dieci note, o figure musicali, che decrescono in ragione geometrica continua di 2:1, e si chiamano Massima, Lunga, Breve, Semibreve, Minima, Semiminima, Croma, Semicroma, Biscroma, Semibiscroma. Queste note servono ottimamente per la divisione; e suddivisione in due parti. Ma dovendosi spesso partire un tempo in tre membri, si sono i Musici appigliati all'espedito di scrivere un punto dopo la nota, e di far sì che il punto equivaglia alla metà della nota; di modo che una nota seguita dal punto vaglia tre metà della nota senza il suddetto segno. Ci sono varie Battute a due, a tre, a quattro tempi &c., secondo che questi tempi si pongono eguali o ad una nota, o ad un'altra, alle quali o non succede il punto, se si vogliono dividere per metà, o sono seguitate dal segno stesso, se la Battuta richiede, che si partiscano in tre porzioni. Hanno i Musici stabilite due Battute in tempo d'egualità, una alla Breve, l'altra alla Semibreve, che sono due figure, a cui le mentovate Battute s'eguagliano. Considerando poscia la Battuta alla Semibreve come unità, in relazione ad essa hanno dinotate tutte l'altre

Bat-

Battute con un esponente, o frazione, che esprime la proporzione fra le dette Battute, e quella alla Semibreve. Il numeratore della frazione ci manifesta la qualità della Battuta, richiedendosi o un due, o un tre, o un sei, o un nove, o un dodici, conforme che la Battuta è a due tempi, ovvero una Tripola, una Sestupla, una Nonupla, una Dodecupla. Il denominatore poi si fa eguale al numero delle note, che contiene la Battuta alla Semibreve, simili a quelle due, tre, sei, nove, dodici, che formano la Battuta che si vuol indicare.

Esempigrazia la frazione  $\frac{2}{4}$  significa una Battuta a due tempi, che delle quattro Semiminime componenti la Battuta alla Semibreve, due ne contiene. Si pratica lo stesso artificio degli esponenti anche per ispezzare in tre, o in sei elementi una nota non seguitata dal punto, ovvero per dividere in due, o in quattro parti una nota col punto accanto.

Questo è l'ordine, e la sostanza delle cose più importanti contenute nel primo Libro.

## LIBRO SECONDO.

Dei passag-  
gi.

**I**noltreandomi frattanto a darle contezza, Signor Fioravante stimatissimo, di ciò che comprende il secondo Libro, sappia che ad esso somministrano l'argomento i passaggi da un accompagnamento all'altro, i quali accompagnamenti spettano al Tuono principale, ed a' suoi subordinati.

Regole per  
giudicare  
della bontà  
d' un passag-  
gio.

Per giudicare d' un passaggio egli è a buon conto necessario aver mira alla perfezione degli accordi armonici, e del movimento fondamentale di melodia, e dei derivati; alla buona, o cattiva relazione, che ne risulta dalla memoria dei suoni dell' accompagnamento antecedente posti al paragone con quelli del susseguente; alle consonanze per rappresentanza o mitigate dalla preparazione, o introdotte di posta, o da un' inversa preparazione rese più austere. Vedremo a suo luogo in che consistano le preparazioni diretta, ed inversa.

Dei passag-  
gi fretta-  
mente spet-  
tanti o al  
Modo mag-  
giore, o al  
minore.

Vuole il buon metodo, che si dia principio dai passaggi composti di due accompagnamenti, in cui non c'entrano salvo che corde naturali, e che agli altri tutti precedano quelli, che si trasferiscono dall'uno all'altro dei tre accompagnamenti fondati sulle corde prima, quarta, e quinta del Modo maggiore, o minore, dai quali essi

essi Modi traggon l'origine. Colla stessa occasione scoprirò la forgente, donde derivano le corde, e gli accompagnamenti artificiali. Ascendono al numero di sei in ciascun Modo i passaggi composti dei tre nominati accompagnamenti, nè io mi metterò qui a riferire le riflessioni tutte da me fatte intorno la loro vicendevole perfezione. Noterò solo che l'ultimo posto tocca al passaggio dalla quinta corda alla quarta, essendo i due accompagnamenti fondati sulle due corde fra le tre le meno squisite, meno degli altri elegante il passo fondamentale di melodia, e facendosi transitato dalla corda più perfetta alla meno perfetta. Aggiungasi che nel Modo maggiore, ed anche nel minore, quando alla sua quinta corda s'assegni l'accompagnamento artificiale per Terza maggiore, il nostro passaggio non ama d'essere ufato da base a base; perchè la Terza maggiore dell'accordo antecedente, di cui si conserva la memoria, forma col suono fondamentale dell'accordo susseguente Quarta superflua, dissonanza di molto austera natura.

Fra i sei ricordati passaggi a quattro compete il titolo di Cadenze, le quali sono que' movimenti atti a lasciar contento l'orecchio, che pongono fine alla cantilena, o ad un qualche suo passo. Ne abbiamo due, che finiscono, come richiede

Delle Ca-  
denze.

Due finis-  
cono nella  
prima corda.

D 2

la

la maggior convenienza; nella prima corda base del Modo, cioè a dire la perfetta dalla quinta corda alla prima, che sola appaga compiutamente l'udito; perchè la quinta corda alla prima nell'ottima non equisona proporzione si riferisce; e quella, che suole chiamarsi ecclesiastica, dalla quarta corda alla prima. Non disapprova altresì il senso, che le Cadenze terminino nella quinta corda, che ho già notate aver colla prima la più semplice non equisona relazione. A questo genere appartengono l'altre due Cadenze dalla prima corda alla quinta, dalla quarta corda alla quinta.

*Ed altrettanto nella quinta.*

*Come si rendono conchiudenti le Cadenze del Modo minore.*

Avendo il Modo per Terza minore comune la Scala col relativo per Terza maggiore, l'orecchio ben presto s'accorgerebbe, quando non si ricorresse a qualche artificio, che la Scala di quello non è fondata sull'ottima base, ed allora solo si chiamerebbe contento, quando la composizione nella prima corda di questo avesse il suo fine. Quindi acciocchè il Modo minore possa sostener la figura di principale; non basta che nei passi fondamentali le sue Cadenze sieno simili a quelle del Modo maggiore, ma bisogna altresì renderle somiglianti col mezzo delle corde artificiali in alcuni movimenti delle parti acute più notati dal senso, e tali sono i passi di Semituono maggiore, il quale ha un carattere

tere medio fra la serietà del Tuono, e la smanceria del Semituono minore. S'introducano adunque coll'ajuto delle corde artificiali nelle Cadenze del Modo minore i Semitoni analoghi a quelli delle Cadenze del Modo maggiore, adempiuta per altro la condizione, che dal Semituono artificiale non resti il naturale distrutto. Per effettuare la legge da me stabilita, che colla pratica perfettamente s'accorda, si rende necessaria la settima corda artificiale, che faccia divenire per Terza maggiore l'accompagnamento della quinta corda nelle tre Cadenze dalla quinta alla prima corda, dalla prima alla quinta, dalla quarta alla quinta. La Cadenza dalla quarta corda alla prima appagherà l'orecchio, mentre si assegni l'accordo di Terza maggiore e Quinta alla prima corda; ma questa alterazione non suole usarsi, salvo che nelle Cadenze finali delle composizioni ecclesiastiche. Eccettuata una tal circostanza, non si compiace il senso, che si ponga mano nell'accompagnamento principalissimo della prima corda in grazia d'una secondaria Cadenza.

*Origine della settima corda artificiale del Modo minore.*

Nell'accompagnamento antecedente della Cadenza dalla quarta corda alla quinta s'usere la sesta corda artificiale, quando una parte ascenda dalla suddetta corda alla settima artificiale, e ciò per evitare il passo

*Per qual motivo s'adopri la settima corda artificiale del Modo minore.*

cromatico di Seconda superflua dalla sesta corda naturale alla settima artificiale. Avverto che la sesta corda artificiale rende meno idonea a conchiudere la nostra Cadenza, a cagione che leva il natural Semituono, per cui differiscono le corde naturali sesta, e quinta.

*Origine della quarta corda artificiale dei Modi maggiore, e minore.*

Dalla quarta corda si possono muovere due passi, uno più perfetto verso la prima, l'altro meno perfetto verso la quinta: ed aspettando l'orecchio il primo passo, non resta del secondo molto contento. Si verifica ciò singolarmente nel Modo maggiore, in cui niuna Cadenza ha preciso bisogno delle corde artificiali. Nel Modo minore il senso desidera d'udire il movimento meno perfetto della Cadenza dalla quarta alla quinta corda assistita dalla necessaria settima corda artificiale, anzi che il più perfetto della Cadenza dalla quarta corda alla prima, che senza il soccorso della terza corda accresciuta pel Semituono minore non può conchiudere; il qual soccorso non si permette, come abbiamo veduto, se non nella Cadenza finale. La Cadenza dalla quarta alla quinta corda finirà il senso della cantilena con minor sospensione, se la quarta corda si renderà un Semituono minore più acuta, onde dalla quarta corda artificiale alla quinta s'ascenda con una Seconda minore, il che

che naturalmente succede nella Cadenza analoga del Modo derivato che ha per base la quarta corda del Modo maggiore, la sesta corda del Modo minore, la qual Cadenza relativamente al Modo maggiore si trasferisce dalla settima corda all'ottava. Rendendo vizioso la detta aumentazione il passaggio dalla quarta corda artificiale alla prima, e pel movimento piccante di Quarta superflua, e per altre ragioni; che riferirò dappoi trattando del passaggio simile dalla settima alla quarta corda del Modo maggiore, diviene necessaria, e per conseguenza atta a maggiormente conchiudere la Cadenza dalla quarta corda artificiale alla quinta. Alla quarta corda artificiale del Modo maggiore corrisponde l'accompagnamento di Terza minore e Quinta diminuita, simile a quello introdotto in Musica dai Modi derivati, che può competere alla corda settima del Modo maggiore, seconda del Modo minore.

La quarta corda artificiale del Modo minore apre l'adito ad un nuovo accompagnamento di Terza e Quinta ambo diminuite indicato dai numeri 7, 8, 10 espressioni i suoni che lo compongono, il quale non può adoprarfi se non nel detto Modo, e particolarmente nella Cadenza dalla quarta corda artificiale alla quinta. Dal mentovato accompagnamento ne derivano

*Origine nel Modo minore dell' accordo di Terza e Quinta ambo diminuite.*

vano due, uno 4, 5, 7 di Terza maggiore e Sesta superflua, al cui Basso si riferisce la miglior unione d'intervalli, l'altro 5, 7, 8 di Quarta superflua e Sesta minore, che merita qualche preferimento sopra quello, che di fondamentale fa la figura. Nel Modo per Terza minore colla quarta corda artificiale si può congiungere la sesta parimente artificiale, onde alla detta quarta corda s'adatti l'accompagnamento di Terza minore, e Quinta diminuita. Non ripeto qui quello, che ho detto della sesta corda artificiale, trattando della Cadenza dalla quarta corda naturale alla quinta.

*Tempi convenienti ai due accordi delle Cadenze.*

L'antecedente accordo di qualunque Cadenza deve collocarsi in tempo cattivo, il susseguente in tempo buono. Chi si regolasse a rovescio, metterebbe in opera dei passi, che lascierebbero sospeso il senso della cantilena. Essendo la Cadenza come una specie di riposo, egli è d'uopo che finisca in tempo buono, che reggendosi da sè, esprime ottimamente la quiete, e non in tempo cattivo, che dovendo per sua natura cadere sopra il susseguente tempo buono, va sempre accompagnato dal moto.

*Dei passaggi o proprj dei Modi derivati, o che*

Ai passaggi finora esaminati vuole il buon ordine che seguano quelli, i quali si trasferiscono dai tre accompagnamenti generati-

neranti il Modo per Terza maggiore ai tre generanti il Modo relativo per Terza minore, o al contrario; dai sei suddetti accompagnamenti a quello di terza minore, e Quinta diminuita introdotto nel Contrappunto dai Modi derivati, o al contrario. Divido i nostri passaggi in tre classi; e cominciando dalla prima, dico che tre discendono per una Quinta, o ascendono per una Quarta, e questi nei Modi derivati si movono o dalla quinta corda verso la prima, o dalla prima corda verso la quarta. Altrettanti contrarj ai nominati o ascendono per una Quinta, o discendono per una Quarta, e questi nei detti Modi fanno transito o dalla prima alla quinta corda, o dalla quarta corda alla prima.

*Passaggi di Quinta, e di Quarta proprj dei Modi derivati.*

Le due Cadenze imitanti la perfetta, che nei Modi derivati fondati sulla quinta corda dei primitivi passano dalla quinta alla prima corda, nei detti Modi primitivi fanno transito dalla seconda corda alla quinta. S'appropriano questi Modi le mentovate Cadenze, e le perfezionano colle corde artificiali; perchè terminano nella loro quinta corda atta a dar fine ad una Cadenza. Acciocchè la Cadenza dalla seconda alla quinta corda del Modo maggiore imiti la perfetta dello stesso Modo nei movimenti di Semituono, egli è d'uopo introdurre nell'accompagnamento ante-

*Delle Cadenze dalla seconda alla quinta corda dei Modi maggiore, e minore.*

cedente la quarta corda artificiale, che rende la Cadenza medesima affatto simile al suo esemplare. Usando nella Cadenza analoga del Modo minore le corde artificiali quarta, e settima, s'ascende come nella perfetta del Modo maggiore dalla Terza dell'accordo antecedente alla base del susseguente, e si discende dalla Settima aggiunta all'accordo antecedente alla Terza del susseguente per un maggior Semituono, e ciò senza pregiudizio di verun

*Origine nel  
Modo minore  
dell'accordo di Terza  
maggiore,  
e Quinta diminuita.*

Semituono naturale. Il naturale antecedente accompagnamento di Terza minore e Quinta diminuita, mediante la quarta corda artificiale, diviene di Terza maggiore e Quinta diminuita. Un tale accompagnamento, e i suoi derivati, benchè assai piccanti, posti in opera a tempo, ed a luogo nella sola Cadenza dalla seconda alla quinta corda del Modo minore, da cui hanno tratta l'origine, producono un ottimo effetto. Si possono nell'antecedente accompagnamento congiungere le corde artificiali quarta, e sesta, quando dalla sesta corda artificiale si voglia salire alla settima artificiale contenuta nel susseguente accompagnamento.

*Come s'introduca nel  
Modo minore  
la seconda  
corda artificiale.*

Essendo le Cadenze perfette dei Modi primitivi composte di due accordi veramente consonanti, in due maniere si può accomunare questa proprietà alla Cadenza dalla seconda alla quinta corda del Modo minore.

minore o accrescendo per un Diesis la Quinta, o scemando per un b molle la base dell'accompagnamento antecedente. Più gradita riuscirà la seconda maniera, la quale non toglie il Semituono naturale, per cui si discende dalla Quinta dell'accordo antecedente al suono fondamentale del susseguente. S'introduce con questo mezzo nel Modo minore la seconda corda artificiale, che cala dalla naturale un minor Semituono, e che solo può aver luogo nel precedente accompagnamento della Cadenza dalla seconda alla quinta corda, per cagione della quale è accettata nel Contrappunto. Due maggiori Semitoni comprende la Cadenza perfetta del Modo maggiore dalla Terza, e dalla Settima dell'accordo precedente alla base, e alla Terza del susseguente. Non potendosi dalla nostra Cadenza dalla seconda alla quinta corda del Modo minore, introdotta che sia nella stessa la seconda corda artificiale, imitare il primo Semituono, resta che per appagare l'orecchio almeno imiti il secondo, ammettendo nell'accordo susseguente la settima corda artificiale, onde conformandosi nell'armonia alla Cadenza perfetta del Modo maggiore, sia composta di due consonanti accompagnamenti per Terza maggiore. Quanto si migliora l'armonia, altrettanto si sconcerta la melodia, corrispon-

dendo la seconda corda artificiale alla quinta in Quarta superflua. Per ovviare a questo inconveniente, si schiva il passo fondamentale di melodia, e per lo più si fa transito dalla quarta alla quinta corda, assegnando a quella l'accompagnamento derivato di Terza e Sesta ambedue minori, che più dell'altro derivato di Quarta e Sesta maggiore ama d'essere collocato nel Basso continuo.

*Passaggio vietato da base a base, che si muove dalla settima corda verso la quarta del Modo maggiore.*

Fra i sei passaggi della prima classe, che ascendono, o discendono per una Quarta, o per una Quinta, non si può usare da base a base quello, che si move o dalla settima corda del Modo maggiore verso la quarta, o dalla seconda corda del Modo minore verso la sesta. Dipende un tale divieto dall'aggregato di tre imperfezioni, cioè, che il passo fondamentale di melodia è di Quarta superflua all'ingiù, o di Quinta diminuita all'insù; che il suono, base dell'accordo antecedente, di cui conservasi la memoria, risponde alla base del susseguente in Quarta superflua, dissonanza assai dura; e che la Quinta diminuita del primo accordo diviene Ottava nel secondo. Siccome una consonanza per rappresentanza si prepara, e riesce più mite, quando lo stesso suono nel precedente accompagnamento è stato veramente consonante; così il prevertire quest'ordine, facendo sì che

la

la consonanza per rappresentanza divenga vera consonanza nel susseguente accordo, la rende notabilmente più austera. Ad un tal ordine prevertito io dò nome d'inversa preparazione.

Cinque passaggi fra i dieci della seconda classe camminano dalla quarta alla quinta corda dei Modi derivati, ed altrettanti si movono dalla quinta corda alla quarta. Facendo transito i primi cinque passaggi di Seconda all'insù da una corda meno perfetta ad una più perfetta, e succedendo il contrario negli altri cinque di Seconda all'ingiù, ella è cosa chiara, che quelli a questi si deggiono preferire; il che puntualmente s'accorda colla esperienza.

Passano dalla settima all'ottava corda dei Modi primitivi quelle due Cadenze, che nei Modi derivati fondate sulla quarta corda dei suddetti Modi primitivi si trasferiscono dalla quarta corda alla quinta. Conciossiachè le mentovate Cadenze finiscono nell'ottava corda equifona alla prima dei Modi maggiore, e minore, le accettano essi come loro proprie, ed i Maestri le pongono in opera frequentemente nelle musiche composizioni. Ho notato di sopra, che la Cadenza dalla settima corda all'ottava del Modo maggiore è il modello di quella, che nel Modo stesso si trasferisce dalla quarta corda artificiale alla quinta.

*Dei passaggi di Seconda all'insù, e all'ingiù propri dei Modi derivati. Perchè i primi sieno migliori de' secondi.*

*Delle Cadenze della settima corda all'ottava dei Modi maggiore, e minore.*

ta. Non si può introdurre nella Cadenza analoga del Modo minore il Semituono dalla Quinta dell'accordo antecedente alla Terza del susseguente; perchè questo distruggerebbe il Semituono naturale dalla Terza del primo accordo a quella del secondo. Rimane adunque da imitare il Semituono dall'una all'altra base, sostituendo nell'accompagnamento antecedente la settima corda artificiale alla naturale, ond'esso si tramuti nell'accordo consonante per rappresentanza di Terza minore, e Quinta diminuita.

*Quali passaggi di Seconda all'ingiu' s'usino frequentemente.*

Acciocchè un passaggio di Seconda all'ingiu' s'usi non di rado specialmente da base a base, bisogna che parecchie circostanze lo favoriscano. S'incontreranno esempigrazia con frequenza i passaggi dalla seconda alla prima corda, dalla sesta alla quinta del Modo maggiore; perchè quantunque nei Modi derivati, a cui appartengono, si muovano da una corda più perfetta ad una meno perfetta, nel Modo maggiore succede tutto a rovescio. In secondo luogo si migliora l'accompagnamento, facendo transito da un accordo per Terza minore ad un altro per Terza maggiore. In Terzo luogo i suoni dell'accompagnamento antecedente corrispondono alla base del susseguente in dissonanze tutte familiarissime al Contrappunto.

Giun-

Giungono al numero di quattordici i <sup>Dei passaggi di Terza</sup> passaggi della terza classe, sette discendenti <sup>all'ingiu', e</sup> e sette ascendenti per una Terza. Si <sup>all'insù, che</sup> trasferiscono essi da Modo a Modo, e <sup>si trasferiscono da Mo-</sup> <sup>do a Modo.</sup> mandando ai due accompagnamenti quel <sup>legamento,</sup> che porta seco l'identità del Modo, supplisce a ciò la comunione di due suoni, ed il semplice movimento d'una sola parte acuta di Seconda all'insù, o all'ingiu', mentre si fa transito dal precedente al susseguente accompagnamento. Più che i passaggi di Terza all'insù gradisce il senso quelli di Terza all'ingiu': ed eccone la ragione. La Terza inferiore non è contenuta nell'antecedente accompagnamento, e perciò alla detta Terza io posso assegnare quell'accompagnamento che più mi piace. Tutto all'opposto la Terza superiore è compresa nell'accompagnamento di Terza e Quinta, e corrispondendo ad essa l'accordo derivato di Terza e Sesta, ch'è quel solo, che senza variar Modo le possa competere, l'orecchio desidera, che ascendendo il Basso alla Terza, continui il già udito accordo; di modo che sentendo in sua vece l'accordo di Terza e Quinta, resta defraudata la sua aspettazione.

Tutti i sette passaggi di Terza all'ingiu' s'usano con frequenza, e troppo lungo farebbe il far d'ognuno menzione. Dirò solo qualche cosa di quel passaggio, che si trasferi-

*Ragione, per cui i passaggi di Terza all'ingiu' piacciono più che quelli di Terza all'insù.*

ferisce dalla quinta alla terza corda del Modo per Terza minore. Assegnato alla mentovata quinta corda l'accompagnamento artificiale di Terza maggiore e Quinta, se col passaggio di Terza all'ingiù ho in animo di far transito al Modo relativo per Terza maggiore, cui serve di base la terza corda del Modo minore, io deggio dare alla prima corda del Modo maggiore l'accompagnamento conveniente di Terza maggiore e Quinta, e far sì che una parte discenda pel Semituono minore dalla settima corda artificiale del primo Modo alla quinta del secondo. Ma se mia intenzione si è di fermarmi nel Modo minore, continuo anche nell'accordo susseguente la settima corda artificiale, che nell'antecedente formava Terza maggiore, e adatto per conseguenza alla terza corda del Modo l'accompagnamento artificiale di Terza maggiore e Quinta superflua. Un tale accompagnamento, che non può competere, salvo che alla terza corda del Modo minore, ha i due suoi derivati. Suole per lo più usarsi in sua vece quello di Terza maggiore e Sesta minore, ch'è migliore e del fondamentale, e dell'altro derivato, perchè al Basso due consonanze vere si riferiscono.

Non mi è giammai caduto sotto degli occhi usato da base a base il passaggio di Ter-

*Origine principale nel Modo minore dell'accordo di Terza maggiore e Quinta superflua.*

*Quale passaggio di Terza all'ingiù*

Terza all'insù dalla settima alla nona corda del Modo maggiore, dalla seconda alla quarta corda del Modo minore. Oltre alla già notata circostanza, che rende non del tutto grati i passaggi di Terza all'insù, si contiene in esso l'imperfezione, che la Quinta diminuita dell'accordo antecedente diviene Terza minore nel susseguente. S'adopra il nostro passaggio con eleganza, ponendo nel Basso la Terza dell'accompagnamento antecedente, alla quale si riferisce l'accordo derivato di Terza, Sesta, e Ottava, e dando poscia allo stesso Basso l'accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Settima.

Detto quanto basta dei passaggi naturali spettanti allo stesso Modo primitivo considerato unitamente cogli altri Modi, che con esso hanno comune la Scala, m'avanzo a trattare dei passaggi naturali, che necessariamente si trasferiscono dal Tuono principale ad un subordinato, o a rovescio, siccome quelli che sono composti di due accompagnamenti, nessun de' quali è ai due Tuoni comune. Effettuandosi il più perfetto transito da Tuono a Tuono col mezzo d'un accompagnamento ad ambi i Tuoni spettante, i passaggi di cui parliamo, che montano alla somma di trentasei, contengono una modulazione, che fra le permesse è la meno semplice. Perciò

F

quan-

*non si trovi usato da base a base.*

*Dei passaggi naturali, che si trasferiscono dal Tuono principale ad un subordinato, o a rovescio*

quantunque niuno di questi passaggi assolutamente s'escluda, nulladimeno assai di rado s'incontrano, e vogliono usarsi con gran cautela quelli, in cui qualche particolarità non del tutto favorevole si comprende. Tali sono in riguardo alla melodia i passaggi di Quarta superflua, o di Quinta diminuita all'insù, e all'ingiù; i passaggi di Seconda all'ingiù, e di Terza all'insù: ed in riguardo all'armonia i passaggi, che di due accompagnamenti di Terza minore, e Quinta diminuita sono composti. Nello stesso numero deggiono pure collocarsi i passaggi formati di due accordi, il primo di Terza minore, e Quinta diminuita, ed il Secondo veramente consonante o fondato sulla medesima base, ovvero sopra una base, che da quella del primo cala per un Semituono minore. La perfezione dell'accordo susseguente fa troppo chiaramente conoscere l'imperfezione dell'antecedente, ed in quale cattivo incontro s'abbandoni un Tuono per passare ad un altro. Con molta circospezione, ed affai di rado si debbono porre in opera gli accennati passaggi, che sono venti di dieci diverse specie. Acciocchè poco si paragonino insieme i due accompagnamenti che li compongono, gioverà che l'antecedente cada in tempo buono, il susseguente in tempo cattivo, o almeno tutti e due

*Cantate, colle quali s'usano i passaggi meno perfetti di questo genere.*

in

in tempo buono; schivando di collocare quello in tempo cattivo, questo in tempo buono, il cui paragone è troppo chiaro; perchè il precedente tempo cattivo è sostenuto dal tempo buono, che immediatamente lo segue. Sarà ben fatto, che nel primo accordo termini una Cadenza dei Tuoni primitivi, ed anche dei derivati, e che con esso compendosi un periodo della cantilena, col secondo accordo si dia principio ad un nuovo periodo. Si sfuggano le melodie alterate di Quinta diminuita, di Quarta superflua, ed in que' passaggi, nei quali prima la Quinta diminuita, indi la giusta prese o all'insù, o all'ingiù si riferiscono allo stesso suono, s'usino in cambio dei fondamentali gli accordi derivati di Terza e Sesta, onde al Basso in ambi gli accordi due consonanze giuste rispondano.

Ampia materia ci somministrano que' passaggi o proprj d'un dato Tuono, o che da un Tuono all'altro si trasferiscono, ne quali gli accordi artificiali hanno luogo. Enumererò prima gli accompagnamenti artificiali spettanti ai due Modi primitivi, e poscia mi ristignerò a riferire alcuni Canoni da me stabiliti per ben usare i detti artificiali accompagnamenti.

Cominciando dal Modo minore, la settima corda artificiale c'entra nei tre ac-

F 2

com-

*Accordi artificiali del Modo minore.*

40  
 compagnamenti di Terza maggiore e Quinta, di Terza minore e Quinta Diminuita, di Terza maggiore e Quinta superflua fondati sulle corde quinta, settima artificiale, e terza. S'introduce la sesta corda artificiale senza la compagnia della quarta parimente artificiale nei tre accompagnamenti di Terza maggiore e Quinta, di Terza minore e Quinta, di Terza minore e Quinta diminuita, ai quali servono di base le corde quarta, seconda, e sesta artificiale. La quarta corda artificiale ha posto da se sola negli accordi di Terza e Quinta ambo diminuite, di Terza maggiore e Quinta diminuita corrispondenti alle corde quarta artificiale, e seconda. Hanno per fondamento le stesse corde due accompagnamenti, di Terza minore e Quinta diminuita, di Terza maggiore e Quinta, nei quali s'uniscono le due corde artificiali quarta, e sesta. La seconda corda artificiale non viene ammessa, salvo che nell'accompagnamento per Terza maggiore alla stessa corda appoggiato. Relativamente al Tuono A per Terza minore i nominati accompagnamenti sono i seguenti. EG<sup>x</sup> B, G<sup>x</sup> BD, CEG<sup>x</sup>, DF<sup>x</sup> A, BDF<sup>x</sup>; F<sup>x</sup> AC; D<sup>x</sup> FA, BD<sup>x</sup> F; D<sup>x</sup> F<sup>x</sup> A, BD<sup>x</sup> F<sup>x</sup>; B<sup>b</sup> DF.

Accordi artificiali del Modo maggiore.

Il Modo maggiore non ha che la sola quarta corda artificiale, che si pone in ope-

41  
 opera nei due accompagnamenti di Terza minore e Quinta diminuita, di Terza maggiore e Quinta, fondati quello sulla detta quarta corda artificiale, e questo sulla seconda. Al Tuono C per Terza maggiore competono i due accordi artificiali F<sup>x</sup> AC, DF<sup>x</sup> A.

I passaggi artificiali si debbono adoprare con circospezione maggiore di quella, che relativamente ai passaggi naturali rendesi necessaria. Abbiamo veduto quali mire si debbano avere per giudicar rettamente della qualità d'un passaggio naturale. Richiedono di più i passaggi artificiali che s'adempia quel fine, per cui le corde artificiali hanno ottenuto l'ingresso nelle musiche composizioni. Egli è d'uopo ciò effettuare con tanto maggior rigore, quanto meno necessarie sono le corde artificiali, nel qual numero vanno collocate le corde artificiali, quarta d'ambidue i Modi, e seconda del Modo per Terza minore, e quanto i suoni artificiali sono collocati in accompagnamenti di più risentita natura.

Essendosi insinuata la settima corda artificiale nel Modo minore in grazia di cinque Cadenze, e principalmente della perfetta dalla quinta corda alla prima, in cui una delle parti acute procede dalla settima corda artificiale, che molto a se chiama l'attenzione del senso, all'ottava; inter-

Regole per i passaggi artificiali in generale.

Regole per la settima corda artificiale del Modo minore.

interviene, che udito un accordo, nel quale abbia luogo esso suono artificiale, l'orecchio aspetti o l'accompagnamento sulla prima corda fondato, o un altro in sua vece, in cui c'entri la corda ottava, onde si possa dalla settima corda artificiale salire all'ottava, come nella Cadenza perfetta. Si fatti passaggi, che, quando non vi si opponga qualche particolare motivo, frequentemente s'adopra, io colloco nel primo grado.

Tocca il secondo posto a que' passaggi, i quali si muovono da uno all'altro dei tre accompagnamenti, che in se stessi contengono la settima corda artificiale. In tali passaggi non si leva all'udito il contento di sentire, che dalla settima corda artificiale si ascenda all'ottava, ma soltanto si differisce.

Che se dalla settima corda artificiale io non voglio montare all'ottava, potendo cessare in tal caso la ragione d'usare la detta corda artificiale, ci si affacciano i passaggi, ch'io metto nella terza sede, nei quali da un accompagnamento, che in se racchiude la settima corda artificiale, si fa transito ad un altro, che la settima corda naturale contiene.

L'ultimo sito finalmente spetta ai passaggi, che da un accompagnamento contenente la settima corda artificiale si trasferiscono

riscono all'accompagnamento naturale, cui serve di base la seconda corda, o agli artificiali, che lo rappresentano, nei quali non c'entra nè l'ottava corda, nè la settima artificiale, nè la settima naturale. Egli è vero per altro, che in questi accompagnamenti si può introdurre l'ottava corda, aggiungendo ad essi la Settima, che quando è minore gode, come vedremo, il privilegio di potersi usare di posta, e senza preparazione. Con ciò i nostri passaggi s'alzano dall'infimo al primo grado: ma l'imperfetta maniera, in cui l'ottava corda può trovar luogo nei mentovati accompagnamenti, dimostra con evidenza la non molta eleganza dei passaggi dei quali facciamo parola.

Fra gli accompagnamenti, che ammettono le corde artificiali, quello di Terza maggiore e Quinta, il quale ha per base la quinta corda del Modo minore, è soprattutto distinto, ed i passaggi da esso accompagnamento ad un altro non sono circoscritti da regole gran fatto rigide. La settima corda artificiale, che forma la Terza maggiore del nostro accompagnamento, è stata ricevuta in Musica in grazia non solo della Cadenza perfetta, e di quella dalla settima corda all'ottava, ma ancor delle tre, che passano dalla prima, o dalla quarta, o dalla seconda corda alla quin-

*Regole per l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta fondato sulla quinta corda del Modo minore.*

quinta. Quindi potendo terminare il senso della cantilena nel nominato accompagnamento, chiaro si vede il motivo, per cui fatto punto per così dire, resta in mio arbitrio il passare a cose nuove, e talvolta non aspettate.

*Canone primo.*

**D**All'accompagnamento artificiale di Terza maggiore e Quinta fondato sulla quinta corda del Modo minore si può far transito ad un accompagnamento, che in se contenga o l'ottava corda, o la settima artificiale, o la settima naturale, o pur anche nessuna delle predette, e ciò gradatamente con sempre minor perfezione.

*Regole per l'accompagnamento di Terza minore e Quinta diminuita fondato sulla settima corda artificiale del Modo minore.*

L'accompagnamento fondamentale di Terza minore, e Quinta diminuita, che compete alla settima corda artificiale del Modo minore, è d'indole non poco mite; perchè un simile accordo ha luogo, come abbiamo veduto, nel Sistema Diatonico, e se ne servono tre Modi Diatonici derivati. Su tal fondamento s'appoggia l'uso più o meno frequente che si fa dei passaggi del primo, del secondo, e del terzo grado, nei quali al nostro accompagnamento ne succede un altro, in cui c'entra o l'ottava corda, o la settima artificiale, o la settima naturale. I passaggi del quarto grado ad

ad un accompagnamento, che da se escluda le nominate tre corde, ci si presenteranno molto di rado sotto degli occhi.

*Canone secondo.*

**D**All'accompagnamento di Terza minore e Quinta diminuita, cui serve di base la settima corda artificiale del Modo minore, è concesso il passaggio, benchè sempre meno elegante, ad un accompagnamento, in cui abbia luogo o la corda ottava, o la settima artificiale, o la settima naturale. Non si esclude totalmente il passo per altro raro ad un accompagnamento, che non contenga veruna delle dette tre corde.

Udendosi molto austero l'accompagnamento cromatico di Terza maggiore e Quinta superflua, che può assegnarsi alla terza corda del Modo minore, non dobbiamo maravigliarci, che il senso s'appaghi solo dei passaggi del primo grado, tolleri appena quelli del secondo, e rigetti poi totalmente gli altri del terzo, e del quarto grado. Desiderando l'orecchio che dalla settima corda artificiale s'ascenda all'ottava, una tal brama si rende più del solito ardente, qualora si tratti dell'accompagnamento assai risentito di Terza maggiore e Quinta superflua. La mentovata ascesa li-

*Regole per l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua fondato sulla terza corda del Modo minore.*

-sici

G

bera

bera il senso dal più udire la settima corda artificiale refagli disgustosa, perchè paragonata colla terza corda, forma Quinta superflua; e serve come di risoluzione al detto intervallo. Da ciò ne segue, che il differir di montare all'ottava corda, come nei passaggi del secondo grado, reca poco piacere, e il non effettuare esso ascendimento, come nei passaggi del terzo, e del quarto grado, partorisce un rincrecimento notabilissimo.

*Canone terzo.*

**D**All'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, che ha per fondamento la terza corda del Modo minore, si passi ad un accompagnamento, in cui si trovi l'ottava corda del Modo stesso, e ciò s'adempia quasi sempre immediatamente, e qualche rarissima volta mediatamente, frapponendovi un accordo contenente la corda settima artificiale. I passaggi del terzo, e del quarto grado, siccome troppo pungenti, restano interamente vietati.

*Regole per la sesta corda artificiale del Modo minore.*

Ho già fatta la riflessione, essersi introdotta in Musica la sesta corda artificiale del Modo minore col solo fine di evitare il passo di Seconda superflua, per cui differiscono la sesta corda naturale, e la settima artificiale. Quindi la sesta corda artificiale-

ficiale deve o precedere, o seguire la settima altresì artificiale, acciocchè s'adempia quel fine, per cui la detta sesta corda è stata ammessa nel Contrappunto. Ben è vero che si può passare dalla sesta alla settima corda amendue artificiali, o al contrario mediante la settima corda naturale, succedendo spesso che si ascenda dalla quinta corda all'ottava, ovvero che si discenda dall'ottava corda alla quinta con una progressione di Semituoni.

*Canone quarto.*

**E'** Concesso solamente l'usare la sesta corda artificiale del Modo per Terza minore in que' passaggi, che non ripugnano al movimento dalla sesta corda alla settima ambedue artificiali, oppure da questa a quella, in mezzo alle quali si può inserire la settima corda naturale.

Conciosiachè la quarta corda artificiale non è necessaria ai due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore, servendo solo a dar loro maggior vaghezza, ed a far sì, che appaghino maggiormente le Cadenze dalle corde seconda, e quarta alla quinta; l'orecchio indispensabilmente richiede, che si compia quel fine, per cui la detta quarta corda è stata nelle armoniche composizioni accettata. S'ottiene principale-

*Regole per la quarta corda artificiale dei Modi maggiore, e minore.*

principalmente il nominato fine, introducendo la quarta corda artificiale nell' accompagnamento antecedente delle due predette Cadenze: e s'ottiene pure in una maniera secondaria, facendo che succedano l'uno all'altro gli accompagnamenti, ne quali ha luogo la quarta corda artificiale, e terminando poi nell' accompagnamento sulla quinta corda fondato. Vagliami d'esempio

il seguente passo  $F \times \overset{5}{3}$   $D \times \overset{5}{3}$   $G \times \overset{5}{3}$ , che può adoprarfi con lode nel Tuono C per Terza maggiore; perchè chiaramente si scopre essersi surrogata la quarta corda artificiale alla naturale negli accompagnamenti primo, e secondo, in grazia della Cadenza, che nella quinta corda finisce. Aggiungasi che nell' addotto esempio abbiamo un aggregato delle

due Cadenze  $F \times \overset{5}{3}$   $G \times \overset{5}{3}$ ,  $D \times \overset{5}{3}$   $G \times \overset{5}{3}$  dalle corde quarta, e seconda alla quinta, conservandosi nell' orecchio la memoria dell' accompagnamento  $F \times \overset{5}{3}$ , quando ascolta l' accordo  $G \times \overset{5}{3}$ . Qualunque passaggio, in cui c'entri la quarta corda artificiale, il quale non s'adatti alle leggi da me prescritte, merita assoluto bando dal Contrappunto.

## Canone quinto.

DA un accompagnamento, che contiene la quarta corda artificiale dell' uno, o dell' altro Modo per Terza maggiore, o per Terza minore, si dee far transito o immediatamente, o col mezzo di qualche accordo contenente lo stesso suono artificiale all' accompagnamento sulla quinta corda fondato. Qualsivoglia altro passaggio, che in se racchiuda la quarta corda artificiale, e non possa sottomettersi alla legge prescritta, merita di soggiacere ad una total proibizione.

Eguualmente ristretta è la libertà che abbiamo di valerci dei passaggi comprendenti la seconda corda artificiale del Modo minore, la quale ha luogo nel solo accompagnamento a cui serve di base. Avendo fatto vedere, concedersi la seconda corda artificiale al Modo per Terza minore in grazia soltanto della Cadenza dalla seconda alla quinta corda, a cui per altro non è necessaria; egli è d'uopo l'effettuare la detta Cadenza, mentre la seconda corda artificiale voglia adoprarfi. Ponendo in opera la Cadenza di cui parliamo, una delle parti acute discende per l'intervallo di Terza diminuita dalla nona corda alla settima tutte e due artificiali. Di questo

Regole per  
la seconda  
corda artifi-  
ciale del Mo-  
do minore.

cromatico movimento si facilita spesso l'intonazione, dividendolo col mezzo dell'ottava corda in due Seconde minori. Il predetto suono intermezzo ci apre l'adito a poter inserire un accompagnamento fra i due delle corde seconda artificiale, e quinta, che contenga la corda ottava, e formi Cadenza paragonato con quello della quinta corda. Di tal natura è per esempio l'accompagnamento della quarta corda, il quale racchiudendo in se stesso la corda ottava, ci fa sentire la Cadenza dalla quarta alla quinta corda. I nominati accordi nel Tuono A per Terza minore sono i seguenti  $B\flat_3^5$   $D_3^5$   $E_3^5$ , e si fogliono adoprare nella forma che pongo qui accanto

$D_3^{6b7}$   $E_3^5$ . Accoppiandosi insieme due

Cadenze  $D_3^{6b}$   $E_3^5$ ,  $D_3^7$   $E_3^5$  ambo ter-

minanti in  $E_3^5$ , l'orecchio non può restare se non contento. L'ultima riflessione ci fa toccare con mano quanto assurda

cosa farebbe il collocare fra  $B\flat_3^5$ ,  $E_3^5$  l'accompagnamento  $F_3^5$ , che contiene è vero l'ottava corda A, ma non forma poi Caden-

denza posto al paragone con  $E_3^5$ . Egli è certo, che il passo non concludente  $F_3^5$   $E_3^5$  disturba assaiissimo quell'imperfetto compimento di senso, del quale è fornita la Cadenza  $D_3^{6b}$   $E_3^5$ .

*Canone sesto.*

D All'accompagnamento che ha per base la seconda corda artificiale del Modo per Terza minore, si passi all'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta fondato sulla quinta corda o immediatamente, o mediante un accompagnamento, in cui c'entri la corda ottava, e che col predetto accompagnamento perfetto della quinta corda formi Cadenza. Tutti gli altri passaggi contenenti la nominata corda artificiale, che non si adattano al nostro canone, debbono rigettarsi.

E' poco grata all'orecchio l'inversa preparazione delle consonanze per rappresentazione, e specialmente di quelle proprie del Genere Cromatico, che solamente per opera delle corde artificiali si sono in Musica insinuate. Appartengono ad una tale classe la Quinta superflua, e la Quarta di-

*Quasi inverse preparazioni delle consonanze cromatiche per rappresentanza sieno vietate.*

minui

minuita, la Terza diminuita, e la Sesta superflua. Che se la preparazione inverfa di queste consonanze troppo si manifesta, il che interviene, quando la consonanza rappresentante, e la rappresentata si riferiscono allo stesso suono inferiore, o superiore; il passaggio, che contiene un sì notabil difetto, si vuole bandire dal Contrappunto. Lasciando da parte gli esempi di que' passaggi, i quali anche dai premessi canoni son dichiarati viziosi, metto sotto gli occhi di chi legge i seguenti due

$D \times \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$   $D \times \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \times$ ,  $B \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \times$   $B \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \times$ , che comprendono entrambi il transito dalla Terza diminuita  $D \times F$  alla minore  $D \times F \times$ , riferite allo stesso suono inferiore  $D \times$ .

*Canone settimo.*

**S**i disapprovino i passaggi, in cui ad una consonanza per rappresentazione, che trae soltanto l'origine dalle corde artificiali, succede la rappresentata, che insieme colla precedente si riferisce al medesimo suono o inferiore, o superiore.

*si schivino i passaggi artificiali, che sembrano contenere una illecita modulazione*

Dovendosi usare con tutta la maggiore cautela i passaggi artificiali, egli è d'uopo lo schivar quelli, ch' eccitano nell' orecchio l'idea d'una illecita modulazione da Tuono a Tuono, i quali da vicendevolesu-

bor-

bordinazione non sono fra loro legati. Sia <sup>da Tuono a Tuono.</sup> principale o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore, e dovranno esiliarsi dalle armoniche composizioni i passaggi, che fanno mutuo

transito dai tre accompagnamenti  $G \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} b$ ,

$B \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \begin{smallmatrix} 5 \\ b \end{smallmatrix}$ ,  $E \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$  naturalmente spettanti ai Tuoni relativi F maggiore, D minore, ai tre

$D \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \times$ ,  $F \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \times$ ,  $B \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \times$  appartenenti natural-

mente ai Tuoni relativi G maggiore, E minore; perchè ci guidano ad un Tuono,

che non è al precedente subordinato. Benchè non contengano un tal difetto i nostri

passaggi, quando i tre accompagnamenti posti in secondo luogo si considerano come

artificiali, i due primi del Tuono C per Terza maggiore, e tutti e tre del Tuono

A per Terza minore; nulladimeno lascierei d'adoprarne anche quelli, che non contravvengono ai canoni già stabiliti, a cagione che possono risvegliare il sospetto d'

una vietata modulazione. Non si eccettui

neppure il caso, quando l'accordo  $B \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix}$  artificiale del Tuono A per Terza minore

s'unisce cogli accompagnamenti  $D \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \times$ ,

$F \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \times$ ,  $B \begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \times$  artificialmente competenti allo

H

stesso

stesso Tuono. Che se a qualcuno cadesse in pensiero d'introdurre negli accompagnamenti  $D^{\sharp 5}$ ,  $B^{\sharp 5}$  la quarta corda artificiale  $D^{\sharp}$  del Tuono minore A, s'accoppierebbero nei passaggi  $G^{\flat 5}$   $D^{\sharp 5}$ ,  $B^{\flat 5}$   $D^{\sharp 5}$  &c. accordi talmente rimoti, che difficilmente l'arte più fina d'un peritissimo Maestro di Contrappunto ne potrebbe occultare la discrepanza.

*Canone ottavo.*

**S**E non meritano assoluta condanna que' passaggi, ch'hanno l'apparenza di modulare da Tuono a Tuono senza il legame della dovuta vicendevole subordinazione, vogliono almeno usarsi assai di rado, e con tanto maggior riguardo, quanto sono formati di accompagnamenti più fra loro rimoti.

### LIBRO III.

*Delle musiche dissonanze.*

**C**OMincia il terzo Libro colla teorica delle musiche dissonanze. Ho detto nel Libro primo, che compiuto accompagnamento consonante si è quello, le cui ragioni non contengono numero impari mag-

maggiore del cinque, ed a cui qualunque nuovo suono s'unisca non equisono ai già introdotti, lo trasforma in dissonante, dando adito ad una o più proporzioni, che in se stesse un numero impari maggiore del cinque ricevono. Questa definizione del compiuto consonante accompagnamento mi somministra la chiara, e generalissima idea dell'armonica dissonanza traente l'origine dall'aggiungere ad esso accordo consonante un novello suono.

*Nascono dall'unire un nuovo suono all'accordo consonante.*

Ma quali, e quanti sono i suoni, che si possono aggiungere? Le dissonanze debbono servire alle consonanze, ed avendo i tre consonanti accordi o per Terza maggiore, o per Terza minore determinate le Scale dei due Modi maggiore, o minore, da esse Scale si deggiono prendere le dissonanze. Nasce adunque la dissonanza dall'accoppiare coll'accordo consonante un nuovo suono preso dalla Scala del Modo maggiore, o minore, in cui si trova la cantilena. La Scala dell'uno, o dell'altro Modo contiene sette corde, tre delle quali formando il consonante accompagnamento, resta che collo stesso si possano unire quattro corde, che al Basso d'un accompagnamento fondamentale si riferiscono in Settima, in Nona equisona alla Seconda, in Undecima equisona alla Quarta, in Terzadecima equisona alla Sesta. Alleghe-

*Si debbono prendere dalla Scala del Modo.*

*Sono di quattro diverse specie.*

rò poscia la ragione, per cui applico tali nomi alle dissonanze.

Da ogni accordo dissonante fondamentale nascono tre derivati.

Essendo l'accompagnamento consonante fondamentale, e i suoi derivati composti dei tre medesimi suoni, ne segue che all'uno, e agli altri gli stessi quattro suoni si possono aggiungere. S'accoppi coll'accompagnamento consonante fondamentale, e coi derivati il medesimo suono, ed i nuovi accompagnamenti conteranno gli stessi quattro suoni; di modo che nell'accompagnamento dissonante fondamentale gli altri accompagnamenti saranno compresi, e perciò loro competerà il titolo di derivati. Oltre i due accompagnamenti derivati, a cui serve di Basso la Terza, o la Quinta del fondamentale, avremo anche il terzo nascente dal porre nel Basso la dissonanza. Siccome quel suono, che nell'accompagnamento consonante fondamentale è o equisonanza, o consonanza perfetta, o imperfetta, ritiene la stessa natura negli accordi derivati; così la dissonanza aggiunta all'accordo fondamentale conserva la stessa indole negli accompagnamenti derivati, e se relativamente a quello era per esempio dissonanza privilegiata, si mantiene tale anche in riguardo a questi.

S'indaga la ragione, per cui la Settima è la più

C'insegna l'esperienza, che la Settima specialmente minore non vuol essere trattata con quel rigore, col quale si maneggia-

giano l'altre dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima. Per indagare di ciò la ragione, osservo ch'espresi i suoni per i numeri delle vibrazioni fatte in tempo pari, l'ottima forma del perfettissimo consonante accompagnamento si è la seguente 1, 2, 3, 4, 5, 6. Abbiamo primieramente l'Ottava indivisa 1:2, indi l'Ottava 2:4 partita nelle due consonanze perfette, Quinta 2:3, Quarta 3:4 ambedue indivise. Segue il compartimento della Quinta 4:6 nelle due indivise consonanze imperfette, Terza maggiore 4:5, Terza minore 5:6. E qui ha termine il consonante accompagnamento, il quale nasce dalla doppia divisione dell'Ottava, e della Quinta effettuata coll'ordine già descritto. Continuando un tal ordine, dovrebbe succedere la divisione della Quarta 6:8 nelle due ragioni 6:7, 7:8, indi quella della Terza maggiore 8:10 nelle due ragioni 8:9, 9:10, poscia quella della Terza minore 10:12 nelle due ragioni 10:11, 11:12, e finalmente quella dell'intervallo 12:14 nelle due ragioni 12:13, 13:14. Vedremo appresso il perchè fino a tanto e non più abbiamo da progredire i compartimenti. Ma conciossiachè le dissonanze si debbono prendere dalla Scala del Modo, ed in questa sono già determinate le divisioni dei mentovati intervalli, ne segue che di ta-

mite fra le dissonanze.

li divisioni dobbiamo necessariamente fervirci.

*La Settima divide diatonicamente la Quarta.*

Partisce il Sistema Diatonico la Quarta in una Terza, ed in una Seconda, e se la Terza è minore, e di più se cala un Coma, come succede nella Quarta collocata fra la Quinta e l'Ottava degli accompagnamenti fondati sulla quinta corda

*Quando è minore s'accosta al numero 7, e gode perciò molti privilegi.*

d'amendue i Modi, ne risulta un suono, che al fondamentale corrisponde in Settima minore, e che s'accosta tanto al suono 7, quanto basta perchè nell'orecchio si risvegli di questo l'idea, e perchè in grazia di tale approssimazione la Settima minore, e particolarmente la nominata goda nel Contrappunto moltissimi privilegi. Si noti che il sette è il primo numero impari dissonante immediatamente vicino al cinque ultimo numero impari

*Quale accordo di Settima minore sia distintamente privilegiato.*

consonante; e che dall'aggiungere la Settima minore all'accompagnamento per Terza maggiore, che naturalmente, o artificialmente compete alla quinta corda del Modo maggiore, o minore, ne nasce l'ottimo dissonante accompagnamento dinotato dai numeri 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Anche la Settima maggiore ha origine dalla divisione, benchè meno perfetta, della Quarta, e differendo dalla Settima minore per il minor Semituono, la rappresenta, e partecipa delle sue prerogative. La Settima dimi-

diminuita poi altro non è, che una Settima minore, la cui base s'accresce per un minor Semituono.

Le divisioni diatoniche delle due Terze maggiore, e minore componenti la Quinta determinano la Nona, e l'Undecima, ed il partimento della Terza minore fra la Quinta, e la Settima minore somministra la Terzadecima, la quale supponendo la Settima, o Decimaquarta minore unita all'accompagnamento consonante produce un ottimo effetto, mentre con essa dissonanza congiungesi.

*La Nona, e l'Undecima dividono le due Terze componenti la Quinta, e la Terzadecima quella Terza, ch'è situata fra la Quinta, e la Settima.*

Sia prima conteggenza, che il grado delle dissonanze dipende da quello degli intervalli divisi; e quindi tocca il primo posto alla Settima, il secondo alla Nona, il terzo all'Undecima, e l'ultimo alla Terzadecima. La Settima è la sola privilegiata; perchè sola nasce dalla divisione d'una consonanza perfetta. Si deduca in secondo luogo, che debbono solamente considerarsi i compartimenti dei quattro nominati intervalli; a cagione che quattro e non più sono i suoni, che si possono aggiungere al consonante accompagnamento.

*Il grado delle dissonanze dipende da quello degli intervalli divisi.*

Non tralascio di render ragione dei nomi assegnati alle dissonanze. La solita denominazione dell'accompagnamento consonante di Terza, Quinta, e Ottava nella

*Ragione dei nomi assegnati alle dissonanze.*

la serie 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12. comincia dal numero quattro, relativamente a cui il cinque forma Terza, il sei Quinta, l'otto Ottava. I nomi adattati alle dissonanze si riferiscono allo stesso numero quattro: ed in fatti rispettivamente ad esso la dissonanza collocata fra il sei, e l'otto, e che al sei corrisponde in Terza, si dee chiamar Settima. Alle dissonanze poste fra l'otto e il dieci, fra il dieci ed il dodici competono i nomi di Nona, e di Undecima: e finalmente alla dissonanza situata fra il dodici e la Decimaquarta minore prossima al numero quattordici è dovuto il titolo di Terzadecima.

*Le dissonanze procedono da divisioni analoghe alle descritte, anche quando l'accordo è per Terza minore, o consonante per rappresentanza.*

Se l'accompagnamento sia per Terza minore, ovvero consonante per sola rappresentanza, si verificherà ciò non ostante, che la Settima derivi dalla divisione della Quarta fra la Quinta e l'Ottava, che la Nona, e l'Undecima traggano l'origine dal partimento delle Terze inferiore, e superiore componenti la Quinta posta al di sopra dell'Ottava, e che finalmente la Decimaterza proceda dal dividere la Terza, per cui differiscono la Duodecima, e la Decimaquarta.

*Si esamina, se le dissonanze derivino dalla ragione geometrica.*

Ora è tempo di esaminare un'altra teorica delle dissonanze sostenuta da Uomini eccellentissimi nel Contrappunto, la quale stabilisce, che le dissonanze derivino dalla

pro-

proporzione geometrica, ed afferma essere dissonante quell'accompagnamento, in cui si contengono due intervalli simili riferiti a suoni fra loro non equisoni. Per tal ragione gli accordi della Nona, e della Settima minore si debbono collocare fra i dissonanti, comprendendo quello due Quinte, una dell'accompagnamento consonante, e l'altra posta fra la Quinta, e la Nona, e questo due Terze minori, una dell'accompagnamento consonante, e l'altra situata fra la Quinta e la Settima minore.

Il necessario requisito d'essere generale certamente non compete alla teorica da me riferita. S'adopra in Musica come dissonante l'accordo di Terza, Quinta, e Settima tutte e tre diminuite, benchè in esso due proporzioni simili non si ritrovino. S'aggiunga la Nona minore all'accordo consonante o per Terza maggiore, o per Terza minore, e l'accompagnamento indubitatamente dissonante non conterrà veruna coppia d'intervalli simili, essendo giusta la Quinta dell'accompagnamento consonante, e corrispondendo a questa la Nona minore in Quinta diminuita. Addiviene talvolta che s'unisca l'Undecima superflua all'accompagnamento per Terza maggiore, e l'accompagnamento dissonante che ne risulta, non racchiude simili proporzioni. Nell'accordo dell'Un-

*Della per  
parazione  
delle dissonanze.*

*La teorica  
riferita non  
è generale.*

*In quali  
tempi si  
fanno proporzioni  
di dissonanze.*

ed

I

deci-

decima abbiamo due Quarte, una fra la Quinta e l'Ottava, l'altra fra l'Ottava e l'Undecima. Nell'accordo dell'Undecima superflua le nominate due Quarte sono differenti, cioè a dire la prima giusta, e la seconda superflua. Anzi egli è osservabile, che la Nona minore, e l'Undecima superflua sono più piccanti della Nona, e dell'Undecima appunto per il motivo, che contengono due Quinte, e due Quarte difsimili, non potendosi negare, che dalla Quinta diminuita, e dalla Quarta superflua soprannominate non vengano rese più amare.

*Non è atta a render ragione del grado delle dissonanze.*

Oltre a ciò la teorica, di cui favello, non è atta a render ragione dell'indole più o meno mite delle dissonanze. I suoni 1, 2, 3, 4, 5, 6 somministrano alla Musica l'ottimo consonante accompagnamento, quantunque in esso si contengano due Ottave 1:2, 3:6, che suoni non equisoni hanno per fondamento. Risponderanno, che questa è una prerogativa dell'Ottava, consonanza fra tutte la più squisita: ed io soggiugnerò, che ciò posto mi dovranno certamente concedere, che una dissonanza riuscirà tanto meno piccante, quanto più semplici saranno le due simili proporzioni, che nell'accordo dissonante sono rinchiusa. Quindi secondo la presente teorica, la migliore dissonanza dovrebbe

be essere la Nona, la peggiore la Settima minore; perchè quella due Quinte, e questa due Terze minori contiene: conseguenza sommamente alla pratica ripugnante. Concludasi, che non dalla ragione geometrica, ma dalla divisione dei quattro soprammentovati intervalli le dissonanze traggon l'origine.

La Settima, e specialmente la maggiore, ama d'essere preparata, e ciò indispensabilmente richiedono la Nona, l'Undecima, e la Terzadecima. S'ottiene questa preparazione, facendo che un suono consonante anche per rappresentanza, o dissonante privilegiato formi la dissonanza nel susseguente accompagnamento. In sì fatta guisa il suono dissonante è una continuazione del preparante; di modo che la dissonanza s'introduce col mezzo dell'Unisono, melodia fra tutte la semplicissima.

Relativamente ai tempi della Battuta, ed alle divisioni d'essi tempi, la dissonanza si può preparare in tre diverse maniere, cioè o preparare in tempo cattivo, ed introdurre in tempo buono, o preparare, ed introdurre in tempo buono, o preparare in tempo buono, ed introdurre in tempo cattivo. Chiarissimo è il paragone del tempo cattivo precedente col vicino tempo buono; perchè il primo è sostenuto dal secondo: quanto basta chiaro è il paragone

*Della preparazione delle dissonanze.*

*In quali tempi si possono preparare, ed introdurre le dissonanze.*

ne del tempo buono antecedente col susseguente, perchè amendue si reggon da se: e finalmente men chiaro è il paragone del tempo buono col seguente tempo cattivo; perchè questo non coll' antecedente tempo buono, ma col susseguente, al quale si appoggia, si pone principalmente al confronto. Le dissonanze non privilegiate vogliono prepararsi nelle due prime maniere, importando assai che apertamente si conosca, che la dissonanza è una continuazione del suono preparante. La sola Settima minore, diminuita, e maggiore può essere preparata in tempo buono, ed introdotta in tempo cattivo.

*Della risoluzione delle dissonanze.*

Egli è d'uopo, che il sapore piccante della dissonanza sia gustato dall' orecchio sol di passaggio. In due modi si può levar via la dissonanza, o tramutando il suono dissonante continuato in consonanza, o in dissonanza privilegiata, o facendo che una parte dal suono dissonante si trasferisca ad un altro, che sia o consonante, o dissonante privilegiato. Il primo modo, che può chiamarsi una rovesciata preparazione, non si deve abbracciare. Ed in fatti se la preparazione mitiga la dissonanza, l'operare tutto all'opposto dovrà maggiormente innasprirla. Devesi adunque dalla dissonanza far transito o ad una consonanza, o ad una dissonanza privilegiata.

Fra

Fra i movimenti derivati propri delle parti acute, quelli di grado piacciono più all'udito e perchè con pochissima alterazione si passa dall'uno all'altro accompagnamento, e perchè non essendoci suono veruno intermedio, che da un'altra parte possa esser toccato, segue con maggior suo diletto la traccia della cantilena. Due sono i passi di grado, uno all'insù, l'altro all'ingiù, ed atteso che il suono grave è più maestoso dell'acuto, e tiene nell'udito più degno posto, si dee preferire il passo all'ingiù, onde dalla dissonanza si faccia passaggio ad un suono della stessa più grave, il quale sia o consonante, o dissonante privilegiato. Con tale artificio si risolvono, come si esprimono i Musici, le dissonanze.

Semplicissimo è il metodo, col quale si determinano i passaggi tutti che servono alla preparazione, ed alla risoluzione delle dissonanze. All'accompagnamento di Terza, Quinta, e Settima s'aggiunga una dissonanza, e posta questa nel Basso, colla stessa si paragonino i tre suoni consonanti, e la Settima; e gl'intervalli che ne risultano, ci suggeriscono i passaggi tutti coi quali la dissonanza può prepararsi. I detti intervalli s'accrescano per una Seconda, e i nuovi intervalli presi all'ingiù, o i loro compimenti all'Ottava presi all'insù

*Con quali passaggi si preparino, e si risolvano le dissonanze.*

30

insù ci danno i passaggi atti a risolvere la dissonanza. Di più se o l'equisonanza, o la consonanza perfetta, o l'imperfetta, o la dissonanza privilegiata forma colla dissonanza un determinato intervallo; il passaggio da un accompagnamento all'altro, le cui basi si corrispondano nel detto intervallo, prepara la dissonanza con quella tale o equisonanza, o consonanza perfetta &c., e lo stesso intervallo aumentato per una Seconda, e preso all'ingiù, ovvero il suo compimento all'Ottava preso all'insù ci addita il passaggio, col di cui mezzo si risolve la dissonanza in quella tale o equisonanza, o consonanza perfetta &c. Esempigrazia la Decima corrisponde alla Nona in Seconda, ed aggiungendo a questa un'altra Seconda, ne nasce la Terza. Perciò col passaggio di Seconda all'insù la Nona si prepara colla Decima dell'accompagnamento antecedente, e col passaggio di Terza all'ingiù si risolve parimente nella Decima dell'accordo susseguente.

*Componendo a sole quattro parti, si omette spesso nell'accordo dissonante quel suono, in cui si risolve la dissonanza.* Quando si aggiunge all'accordo consonante o la Nona, o l'Undecima, o la Terzadecima, e si compone a sole quattro parti, si suole per lo più omettere quel suono, in cui si risolve la dissonanza, ed in riguardo all'Undecima, e alla Terzadecima anche i suoni equisoni al nominato, e perchè più chiaramente si discerne la

rifo-

risoluzione; e perchè risolvendosi spesso le predette dissonanze senza cangiare l'accordo consonante, hanno luogo in questo, seguita la risoluzione, un'equisonanza, una consonanza perfetta, ed una imperfetta. Se per esempio le parti acute toccheranno la Quinta, l'Ottava, e l'Undecima, dopo la risoluzione troveremo l'accompagnamento consonante formato colla Quinta consonanza perfetta, coll'Ottava equisonanza, e colla Decima consonanza imperfetta. In oltre tralasciando il predetto suono, non si sente quell'intervallo dissonante, in cui si corrispondono esso suono, e la dissonanza, la quale perciò riesce più mite.

Molti privilegi gode la Settima specialmente minore, e diminuita. Ho già detto, che la sola Settima si può preparare in tempo buono, introdurre in tempo cattivo. La Settima minore, e diminuita la possiamo usare senza preparazione, e la maggiore dai buoni Autori soltanto si pone in opera di posta, e non preparata, quando una parte discende dall'Ottava alla nominata dissonanza. Qualunque parte, e per conseguenza anche il Basso può cangiando accompagnamento trasferirsi con un salto alla sopra tutte privilegiata Settima minore aggiunta all'accordo per Terza maggiore, cui serve di base la Quinta dell'uno, e dell'altro Modo primitivo; il che per

*Dei privilegi della Settima.*

per esempio succede nei passaggi  $C^5_3 F^4_2$ ,

$A^5_3 D^4_2$ . E' lecito con tutte e tre le Settime preparare, e risolvere una dissonanza; ma queste preparazioni, e risoluzioni effettuate colla Settima maggiore vogliono praticarsi assai di rado, e con molta cautela. Una Settima può servire ad un'altra di preparazione, e di risoluzione. La Settima minore unita all'accompagnamento per Terza maggiore fondato sulla quinta corda del Modo maggiore, o minore, e la Settima diminuita nell'accordo di Terza minore, Quinta, e Settima ambo diminuite corrispondente alla settima corda artificiale del Modo minore, e che nasce dall'accrescere per un Semituono minore la base d'un accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, possono prima d'esser risolte divenire talvolta consonanze vere, e più frequentemente consonanze per rappresentazione. Con tale artificio s'introducono in Musica dei bellissimoi passi, come esempigrazia

$G^5_3 A^4_3 G^6_3$  derivato dal fondamentale  $G^5_3 D^4_3 E^3_3$ , in cui la Settima dimi-

diminuita F del primo accordo diviene Terza diminuita nel secondo, ed è poi risolta nel terzo. E' concesso parimente alla nominata Settima minore l'ascendere di grado, e il moverfi di salto, quando un'altra parte riassume la Settima stessa, e colla prescritta regola la risolve. Finalmente la detta Settima minore può salire per un Diesis, trasformandosi nel seguente accompagnamento in quarta corda artificiale, la quale poi deve ascendere alla quinta corda, giusta il canone stabilito nel Libro secondo. Anche questo passo posto in opera a tempo e a luogo produce un ottimo effetto.

Le dissonanze si possono aggiungere all'accompagnamento consonante unite a due a due con sei diverse combinazioni, a tre a tre con quattro diverse combinazioni, ed anche tutte quattro, ma assai di rado. Per introdurre tutte e quattro le dissonanze servono i due passaggi di Seconda all'insù, e all'ingiù. Col primo passaggio si preparano la Settima, la Nona, l'Undecima, e la Terzadecima coll' Ottava, colla Decima, colla Duodecima, e colla Decimaquarta dell'accordo antecedente. Il secondo passaggio ci dà soltanto preparate la Nona, l'Undecima, e la Terzadecima coll' Ottava, colla Decima, e colla Duodecima del precedente accompagnamento; e perciò

*Delle dissonanze unite all'accordo consonante a due a due, a tre a tre, ed anche tutte quattro.*

*Non si può...*

Regole per-  
risolverle,  
l'una dopo  
dell'altra,  
nel tempo  
stesso.

la Settima vuol essere introdotta di posta. Non si risolvano nel tempo stesso, ma bensì una dopo dell'altra le dissonanze, che si corrispondono in Quinta, o in Seconda. Poco lodevole altresì è il risolvere unitamente le dissonanze, che in Quarta si riferiscono: e quindi solamente frequentata si troverà la congiunta risoluzione delle dissonanze, che formano Terza, o Sesta.

Determinati i Modi maggiore, e minore col corteggio dei loro derivati, gli accompagnamenti naturali, ed artificiali, che loro competono, i passaggi o propri dello stesso Tuono, o che si trasferiscono da Tuono a Tuono, e di più le dissonanze tutte che ai detti accompagnamenti aggiunger si possono, egli è d'uopo assegnare le regole per concertare a più parti un passaggio fondamentale, e derivato.

Della forma degli accordi, e primieramente a quattro parti.

Vuole il buon metodo, che si dia principio dalla forma degli armonici accompagnamenti, dei quali il passaggio è composto. Parlerò prima delle composizioni a quattro parti, indi dirò qualche cosa di quelle ad otto, a tre, a due.

Non si può e non si dee sempre usare l'ottima forma degli accordi per Terza mag-

Non si possono sempre mettere in opera le migliori disposizioni degli accompagnamenti per Terza maggiore, e per Terza minore; perchè assegnato il miglior ordine all'accordo antecedente, richiede il moto

sem-

semplice delle parti, che si muti forma <sup>giore, o minore.</sup> nel susseguente, la quale non è l'ottima per conseguenza. Oltre a ciò se non si variasse la disposizione dei consonanti accompagnamenti, una tale armonia soverchiamente uniforme sazierebbe ben presto l'udito. Contenendo l'accompagnamento consonante tre suoni non equisoni, e dovendo le composizioni a quattro parti ripetere uno dei detti suoni, non v'ha dubbio, che riesce più perfetta la replicazione del suono fondamentale. Ciò posto, al Basso si riferiranno un'equisonanza, una consonanza perfetta, ed un'imperfetta, le quali possono ricevere sei diverse specie di disposizioni, secondo che al Basso stesso è immediatamente vicina o l'equisonanza, o la consonanza perfetta, o l'imperfetta, e secondo che delle due consonanze, che restano, l'una sta al di sotto, e l'altra al di sopra, o al contrario. In vece del Basso si trova nelle musiche composizioni talvolta replicata o la consonanza perfetta, o l'imperfetta, ed in tal caso tre sole diverse specie di disposizioni all'accompagnamento si adattano. Conciossiachè non è confacente al Basso la troppa frequenza degli accordi di Quarta e Sesta, sarà lodevole lo schivare nei Soggetti, e negli altri Contrappunti doppi all'Ottava la replicazione della consonanza perfetta, alla

La replicazione della loro base si preferisca a quella degli altri due suoni.

Quante specie di disposizioni possano ricevere.

Nei Contrappunti doppi all'Ottava non si replichi la Quinta.

K 2

qua-

quale, trasportata che sia nel Basso, il mentovato accompagnamento si riferisce.

*Degli accordi consonanti derivati, e delle varie specie delle loro disposizioni.*  
 Quantunque negli accompagnamenti consonanti derivati di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta si possa replicare qualsivoglia dei tre suoni non equisoni, pure quando non ci sia o qualche particolar ragione in contrario, o principalmente in riguardo all'accordo di Quarta e Sesta l'obbligazione di Contrappunto doppio all'Ottava, si rinviene più frequentemente replicato il suono che serve loro di Basso. Così i tre suoni acuti sono diversi, e non equisoni, ed in sei specie di combinazioni ordinare si possono. Ripetuto in cambio del Basso un altro Suono, abbiamo tre sole specie di disposizioni.

*Quali suoni non sia lo devole il replicare.*  
 Non ama d'essere replicato quel suono alterato naturale, o artificiale, la cui modificazione o ha cangiato in consonante per rappresentanza un accordo consonante, o ha reso più piccante un accompagnamento, ch'era consonante per rappresentazione: e la ripetizione d'esso suono dee tanto più evitarsi, quanto l'accordo è di più austera natura.

*Degli accordi di dissonanti, e delle varie specie delle loro disposizioni.*  
 Gli accordi dissonanti fondamentali, e derivati saranno interamente compiuti, quando in essi abbiano luogo quattro suoni non equisoni, tre consonanti, ed uno dissonante. In ciascuno di questi accompa-

gna-

gnamenti i tre suoni acuti si ordinano in sei differenti maniere. Se due suoni acuti si corrispondono in equisonanza, le specie delle disposizioni si restringono a tre. Ho già detto trattando delle dissonanze, che quando si compone a quattro parti, si suole per lo più omettere quel suono, nel quale si risolve la dissonanza, e spesso ancora i suoni equisoni negli accordi fondamentali della Undecima, e della Terza-decima.

*Avvertenze necessarie nel disporre gli accordi.*  
 Nel disporre gli armonici accompagnamenti bisogna aver mira all'estensione dei musici Stumenti, e specialmente al comodo delle voci. Egli è d'uopo guardarsi altresì di collocare in sito troppo grave le Seconde, e le Terze; perchè producono un battimento, che disturba il giudizio del senso, e di cui il celebre M. Sauveur ne ha scoperta la fisica ragione, che si legge riferita nell'Istoria dell'Accademia delle Scienze di Parigi dell'anno 1700.

*Della forma degli accordi ad otto parti.*  
 Le regole date per disporre a quattro parti gli accordi, s'adattano coll'aggiunta d'alquante avvertenze anche alle composizioni ad otto parti, le quali altro non sono, fuorchè un aggregato di due cori a quattro parti. Piace molto all'orecchio che un dato accompagnamento nei due cori abbia diversa disposizione, e quando anche talvolta l'ordine fosse lo stesso, il vari

vario movimento delle parti fa sì, che nel susseguente accordo le due disposizioni sien differenti. Abbiamo più libertà di omettere qualche consonanza in un coro, allora che questa dall'altro coro è cantata. Scrivendo ad otto specialmente interviene, che s'uniscano insieme la dissonanza, e quel suono in cui si risolve: e per lo più quella è contenuta in un coro, e questo nell'altro.

Degli accordi a tre parti, e delle varie loro disposizioni.

Gli accompagnamenti consonanti, e dissonanti delle composizioni a tre parti si formano assegnando alle due parti acute altrettanti suoni scelti fra i tre o più non equisoni, che nel compiuto accompagnamento hanno luogo; avuta per altro cura di non congiungere se non di rado la Terza, e le sue repliche coll'Undecima, la Quinta, e le sue repliche colla Terzadecima. I detti due suoni differenti (e tali debbon essere con somma frequenza) somministrano all'accompagnamento due diverse specie di disposizioni. Nell'accordo conseguente delle Cadenze specialmente finali le parti sogliono corrisponderli in equisonanza; il che si pratica anche nei componimenti a due parti, onde perfetta unità nell'armonia si contenga.

Degli accordi a due parti.

Poco mi resta da dire intorno alle composizioni a due parti. Essendo gli accordi di due sole voci formati, egli è d'uopo arri-

arricchirli quanto si può d'armonia, non usando in tempo buono l'Ottava, o altra equisonanza, salvo che negli accompagnamenti fondamentali veramente consonanti, e questa ancor parcamente, eccettuati i finimenti delle Cadenze. E conciossiachè l'armonia malgrado la descritta cautela resta ancor povera, si pone riparo a tale difordine, facendo che spesso una parte tocchi uno dopo dell'altro più suoni dello stesso accordo; il che rende sommamente vaghe sì fatte composizioni. Questo artificio accresce vaghezza anche alle composizioni fornite d'un maggior numero di parti.

La libertà, che ha una parte di trasferirsi da suono a suono spettanti allo stesso accordo, ottiene altresì il fine importante di trattenere la parte stessa dentro i prescritti confini, e di evitare certi movimenti poco frequentati, che ci conducono, come vedremo, da un accompagnamento all'altro.

Negli accompagnamenti consonanti per rappresentanza egli è molto lodevole schivare i passi di consonanza alterata. Sembrerebbe, ch'egualmente austeri dovessero riuscire due intervalli, che uniti insieme compion l'Ottava, cioè a dire la Quinta diminuita, e la Quarta superflua; la Quarta diminuita, e la Quinta superflua; la Ter-

Giora, che una parte tocchi uno dopo dell'altro più suoni dello stesso accordo.

Altre utilità del predetto artificio.

E' lodevole schivare i passi di consonanza alterata negli accordi consonanti per rappresentanza.

Terza diminuita, e la Sesta superflua: e pure ciò non è vero, trovandosi coll'esperienza nella melodia i primi più miti dei secondi. Dopo varie meditazioni mi è riuscito finalmente di scoprire la ragione di questo curioso effetto. La Quarta superflua riceve anche il nome di Tritono, siccome eguale all'aggregato di tre Tuoni. La successione di tre Tuoni non può dedursi dai soli passi di Quinta, e di Quarta principalmente considerati nella origine dei due Modi maggiore, e minore, rendendosi necessario per ottenerla anche il passo di conseguenza dalla quarta alla quinta corda, o al contrario. La Quinta diminuita non è soggetta a questa imperfezione, venendo determinata col mezzo soltanto di movimenti fondamentali di Quinta, e di Quarta. Veggansi i sottoposti esempj.

F G A B. F E D C B

F<sub>3</sub> C<sub>3</sub> F<sub>3</sub> G<sub>3</sub>. F<sub>3</sub> C<sub>3</sub> G<sub>3</sub> C<sub>3</sub> G<sub>3</sub>

Quindi ragionevolmente l'orecchio preferisce i passi di Quinta diminuita a quelli di Quarta superflua. Molto maggior durezza si sente nel movimento di Quinta superflua eguale a quattro Tuoni, di Sesta superflua eguale a cinque Tuoni, e perciò non dobbiamo maravigliarci, se i loro complimenti all'Ottava, Quarta diminuita, e Terza diminuita riescono più trattabili.

Negli

77  
Negli accompagnamenti, in cui c'entra la Terza diminuita è meno difficile il discendere, che l'ascendere per il detto intervallo. Dipende ciò dalla natura della quarta corda artificiale, che nella mentovata Terza tiene il posto inferiore, la quale corda è introdotta in Musica, acciocchè s'ascenda immediatamente alla quinta.

Dai suoni dell'accordo consonante o realmente, o per rappresentanza si può far transito alla Settima specialmente minore, e diminuita, e da questa a' predetti suoni, osservate per altro le regole da me antecedentemente spiegate. Noto che riesce meno sforzato il movimento di Settima diminuita di quello di Seconda superflua. Si dimostra una tal verità collo stesso metodo da me usato relativamente alla Quinta diminuita, ed alla Quarta superflua, conforme i seguenti esempj pongono in chiaro.

F G<sub>2</sub>. F E D C B A G<sub>2</sub>.

D<sub>3</sub> E<sub>3</sub><sub>2</sub>. D<sub>3</sub> A<sub>3</sub> D<sub>3</sub> A<sub>3</sub> E<sub>3</sub><sub>2</sub> A<sub>3</sub> E<sub>3</sub><sub>2</sub>.

Posciachè abbiamo insegnato a disporre gli armonici accompagnamenti, inoltriamoci a dar le regole, per far transito dall'accompagnamento antecedente al seguente d'un dato passaggio. E supponendo primieramente, che i detti accordi sieno consonanti; fatta la riflessione, che ciascuno contiene tre suoni non equisoni, age-

L

vol-

Ragione, per cui fra due passi, che uniti insieme compion l'Ottava, uno sia meno austero dell'altro.

Dai suoni dell'accordo consonante si può passare alla Settima, o al contrario.

Il passo di Settima diminuita è più mite di quello di Seconda superflua.

Regole per far transito dall'accordo antecedente al susseguente.

Novi passi guidano da un accordo consonante all'altro.

volmente comprendo; che da qualunque suono dell' antecedente accompagnamento posso passare a qualunque suono del conseguente, e che perciò ho nove passi, che da un accordo all' altro mi guidano. Dei passi fondamentali ne ho abbastanza parlato, ed ora è tempo di trattare dei movimenti derivati, la perfezione dei quali, oltrechè ha relazione a quella del passaggio fondamentale, dipende da due elementi, e sono la qualità del passo derivato di melodia, e degli armonici accompagnamenti corrispondenti ai due suoni, onde il passo stesso è formato.

In riguardo al primo elemento il passo è fra tutti il più perfetto, quando sono unisoni i due suoni che lo compongono. Tocca il secondo posto ai movimenti, che ascendono, o discendono di grado; ed il terzo a quelli, che con un salto si trasferiscono da suono a suono. Trattando delle dissonanze ho indicata la ragione, per cui i passi derivati di grado si debbano preferire ai salti quantunque consonanti. Il Diesis, ed il b molle meritano i nomi d' Unisono superfluo, e diminuito. Si considerino altresì come intervalli alterati la Seconda superflua, la Terza diminuita, la Quarta diminuita, e superflua coi loro complimenti all' Ottava: ed intorno l' usare piuttosto l' uno che l' altro dei rapporti,

*Il passo fondamentale, la melodia, e l' armonia, che hanno luogo nei passi derivati, influiscono nella loro perfezione.*

*Ordine della perfezione d' essi passi in riguardo alla melodia.*

ti, che uniti insieme formano Ottava, mi riferisco a ciò che poco fa ho stabilito.

In riguardo al secondo elemento ho già detto nel primo Libro, che più di tutti soddisfa all' orecchio l' accompagnamento consonante fondamentale, indi il derivato di Terza e Sesta, e poscia l' altro derivato di Quarta e Sesta. Quindi relativamente ai mentovati accordi avremo cinque classi di passi derivati, i quali scemano gradatamente di squisitezza, secondochè ai due suoni, che li formano, corrispondono le coppie di accompagnamenti Terza e Quinta, Terza e Sesta, o a rovescio; Terza e Quarta e Sesta, o a rovescio; Terza e Sesta, Quarta e Sesta, o a rovescio; Quarta e Sesta, Quarta e Sesta.

Alla unita considerazione degli esposti elementi si appoggia il giudizio della stima, che meritano i passi derivati da un dato fondamentale. Nei Bassi continui, in cui i migliori passi si collocano, si penerà molto a trovare ( eccettuate qualche volta le Fughe ) che di salto si faccia transitito da un accordo di Terza e Sesta ad un altro di Quarta e Sesta, o a rovescio, o pure e di salto, e di grado da un accordo ad un altro tutti e due di Quarta e Sesta. Essendo le parti acute rette dal Basso, ammettono con minore ripugnanza i movimenti,

*Ordine della perfezione dei passi derivati in riguardo all' armonia.*

*La stima d' un passo derivato dipende dalla unita considerazione degli esposti elementi.*

menti meno eleganti, massimamente quando si compone a molto numero di parti, e si ha la cura di adattarli alle parti di mezzo, che dall'orecchio sono meno notate delle due estreme.

*Dei passi alterati di melodia, che derivano da un passaggio fondamentale formato di due accordi consonanti.*

Giudico necessario il far qualche riflessione sopra que' passi alterati di melodia, che derivano da un passaggio fondamentale formato di due accompagnamenti consonanti. Se il passaggio fondamentale si numerava fra i migliori di Quinta, o di Quarta, o di Seconda all'insù, o di Terza all'ingiù, e che il movimento derivato spetti alla classe prima, o seconda, si potrà adoprare francamente, quantunque soggetto ad alterazione, purchè non ci sia qualche particolar ragione in contrario.

*Quali si adoprano francamente.*

Veggansi i sottoposti esempj di movimenti alterati  $F^5 B^5$ ,  $F^5 F^5 \times 3$ ,  $C^5 G^5 \times 3$ , che derivano dai passaggi fondamentali  $F^5 G^5$

di Seconda all'insù,  $F^5 D^5 \times$  di Terza all'ingiù,  $A^5 E^5 \times$  di Quinta all'insù, o di Quarta all'ingiù. L'accennata ragione in contrario ha luogo nel movimento

$B^6 F^6$  derivato dal passaggio fondamentale  $G^5 D^5$ . E' vero che il detto passo spett-

spetta alla seconda classe; ma non può negarsi altresì, ch'essendo la memoria, che resta del suono B, una Sesta dissonanza aggiunta al conseguente accompagnamento

per Terza minore  $D^5$ , il movimento alterato B F non mostri a chiaro lume, ch'essa dissonanza corrisponde in Tritono alla Terza minore. Per tal cagione il nostro passo merita d'essere escluso dalle regolate composizioni.

I passi alterati, che derivando dai mentovati passaggi fondamentali appartengono alle classi terza, quarta, e quinta, vogliono adoprarsi con maggiore riserva, secondo che scemano di perfezione.

*Quali si adoprano primo con riserva.*

Che se i passi alterati derivano dai fondamentali o di Seconda all'ingiù, o di Terza all'insù, quand'anche non contengano qualche loro particolare difetto, sono di parco uso, benchè competano alle classi prima, e seconda. Mi serva di prova la difficoltà di trovarli nei Bassi continui. Lasciati da parte i passi viziosi

*Quali si pongano in uso ancora più parcamente.*

$B^6 F^5$ ,  $G^6 D^5$  derivati dai fondamentali  $G^5 F^5$ ,  $E^5 \times D^5$  di Seconda all'ingiù, a cagione che mettono troppo in vista, che la ricordanza del suono antecedente forma col suono conseguente fondamentale Quarta superflua, ch'è

incon-

incontrerà mai ne' Bassi continui i movimenti  $F \times \frac{6}{3}$   $F \frac{5}{4}$ ,  $D \times \frac{6}{3}$   $D \frac{5}{4}$  derivati dai passaggi fondamentali di Terza all'

insù  $D \times \frac{5}{3}$   $F \frac{5}{4}$ ,  $B \times \frac{5}{3}$   $D \frac{5}{4}$ ? Se rarissime volte si pongono in opera i passi predetti di Terza all'insù considerati unitamente, ed in corpo coi loro derivati, come ho fatto vedere nel Libro secondo, scarso altresì sarà l'uso dei passi che da essi derivano, e tanto più, quanto tali passi sono alterati.

*Dei movimenti derivati dai passaggi, che contengono uno, o due accordi consonanti per rappresentanza.* Finora ho supposto, che tutti e due gli accordi formanti un passaggio sien veramente consonanti: consideriamo adesso i passaggi, che contengono o un solo, o due accompagnamenti consonanti per rappresentanza. L'orecchio non comprende chiaramente, che la Quarta alterata sia un rivoltamento della Quinta corrispondente.

*Non si conosce chiaramente essere la Quarta alterata un rivoltamento della Quinta corrispondente.* Per la qual cosa i passi derivati delle classi terza, e quarta, in cui c'entra un accompagnamento alterato di Quarta e Sesta s'usano senza molto riguardo, purchè ciò non venga proibito da qualche loro singolare imperfezione. Quindi non di rado ci si affacciano nei Bassi continui i movimenti

$C \times \frac{3}{6}$   $G \frac{5}{3}$ ,  $A \times \frac{3}{6}$   $E \frac{5}{3}$ ;  $F \times \frac{3}{6}$   $C \frac{5}{3}$ ,  $D \times \frac{3}{6}$   $A \frac{5}{3}$   
derivati dalle Cadenze dalla quarta corda

alla

alla quinta  $F \times \frac{7}{5}$   $G \frac{5}{3}$ ,  $D \times \frac{7}{5}$   $E \frac{5}{3}$ , dalla

settima corda all'ottava  $B \times \frac{7}{5}$   $C \frac{5}{3}$ ,  $G \times \frac{7}{5}$   $A \frac{5}{3}$ , i quali con un salto di Quarta all'ingiù si trasferiscono da un accompagnamento di Quarta superflua e Sesta ad un accompagnamento realmente consonante di Terza e Quinta. All'antecedente accordo fondamentale suole aggiungersi la Settima, che diviene Terza relativamente al Basso continuo.

Conciossiachè la Quinta superflua è un'armonia assai cruda, per lo più in cambio dell'accordo fondamentale di Terza maggiore e Quinta superflua s'adopra il derivato di Terza maggiore e Sesta minore, ed introducendolo, e dallo stesso passando ad un altro, si praticano i movimenti più semplici. Più trattabile è la Quinta diminuita, che riconosce la prima sua origine dal Sistema Diatonico. Gradirà talvolta l'orecchio, che con un passo derivato di Quinta, o di Terza, o di Settima tutte e tre diminuite, ovvero di Diesis si faccia sentire uno degli accompagnamenti di Quinta diminuita, o un qualche loro derivato, con forme negli esempj che soggiungo appa-

*L'accordo di Quinta superflua, ed i suoi derivati richiedono i movimenti più semplici.*

*Talvolta con un passo derivato, ed alterato s'introduce uno degli accordi di Quinta diminuita.*

risce,

risce.  $F^{\flat}_3$   $B^{\flat}_3$ ,  $A^{\flat}_3$   $D^{\sharp}_3$   $q$ ,  $A^{\flat}_3$   $D^{\sharp}_3$   $q$ ,

$F^{\flat}_3$   $D^{\sharp}_3$   $q$ ,  $F^{\flat}_3$   $D^{\sharp}_3$   $q$ ,  $F^{\flat}_3$   $G^{\sharp}_3$ ,  $F^{\flat}_3$   $F^{\sharp}_3$ .

Si noti in questi esempj, che i salti di Quinta diminuita, di Terza diminuita, di Settima diminuita fanno per così dire toccar con mano, che i detti intervalli s'infinuano preparati nel susseguente accompagnamento: e non si trascuri altresì d'avvertire, che tutti i movimenti appartengono alla classe prima, o seconda.

*Cautele nel disporre a più parti i detti passaggi.* Nel disporre a più parti i passaggi, di cui trattiamo, bisogna aver mira principalmente di scansare i movimenti, che troppo palesano le inverse preparazioni delle consonanze per rappresentanza, che contengono cattive relazioni, e che s'oppongono al fine, per cui le corde artificiali sono state ammesse nel Contrappunto.

*Dei passi somministrati dalle dissonanze.* Ogni dissonanza accoppiata coll'accompagnamento consonante somministra un nuovo passo, e mentre introduce, e mentre risolvesi. La melodia d'Unifono introduce le dissonanze preparate, e quella di Seconda all'ingiù le risolve. Questa legge non patisce veruna eccezione relativamente alle dissonanze Nona, Undecima, e Terza-decima. La Settima specialmente minore ci può dare più passi; imperciocchè una par-

parte la può introdurre preparata, e l'altra di posta; una parte la può risolvere, e l'altra muoversi o di grado all'insù, ovvero di salto, ovvero stando ferma cangiarsi in un'altra dissonanza. Non mi diffondo maggiormente su questo particolare, avendone espressamente parlato, quando ho trattato delle dissonanze.

Egli è molto lodevole, che una parte passi da consonanza a consonanza di diverso genere. Così si schivano i due Unifoni, le due Ottave semplici, o duplicate, o triplicate &c., le due Quinte semplici, o coll'aggiunta d'un'Ottava, di due Ottave &c., che sono vietate di seguito nel Contrappunto; perchè stante la lor perfezione, le parti non sembrano due, ma una sola. Questa legge vale non solo nelle Quinte degli accompagnamenti consonanti, ma ancora in quelle, per cui differiscono o una consonanza ed una dissonanza, o due dissonanze. Avverto che non si scanseranno i due Unifoni, le due Ottave, le due Quinte col frapporre in tempo cattivo di spezzatura un suono spettante al precedente accompagnamento. Nelle composizioni ad otto parti si permette, che i due Bassi passino con movimenti contrarij uno di Quinta, l'altro di Quarta; uno di Quarta, l'altro di Quinta dall'Ottava all'Unifono, dall'Unifono all'Ottava,

M

tava,

*Si proibiscono di seguito due Unifoni, due Ottave, due Quinte.*

*Come si deb-  
bano usar  
parcamente  
due Quarte  
di seguito.*

tava, onde si seguitino bensì due equisonanze, ma fra loro dissimili. E' parimente in qualunque composizione concesso di far transito dalla Duodecima alla Quinta, o a rovescio. Si praticano due Quarte di seguito, purchè non mai al Basso, ma alle parti di mezzo si riferiscano. Io quanto a me consiglierei ad evitarle più che fosse possibile, non avendo per altro il coraggio di condannarle assolutamente. Non producono buon effetto due Quinte di seguito, benchè dissimili, come farebbe a dire una giusta, e l'altra diminuita. S'intenda ciò detto nella circostanza, che sieno veramente Quinte relativamente al Basso fondamentale. Se si concedono due Quarte giuste di seguito, molto più facilmente si permetteranno una Quarta giusta, e l'altra alterata. Noto finalmente, che si schivano quanto basta le due Quarte giuste, e le due Quinte dissimili di seguito, mettendo loro in mezzo in tempo cattivo di spezzatura una voce propria dell'antecedente accompagnamento.

*Della unità  
delle musi-  
che composi-  
zioni.*

Pongo fine al terzo Libro col trattare dell'unità delle musiche composizioni. Dell'unità in riguardo al Tuono, ed alla Misura ne ho già parlato nel primo Libro, ed ora rivolgo le mie riflessioni all'unità del subbietto, la quale consiste nella uniformità di alcune brevi cantilene di facile

cile rimembranza. Dal trasportare la stessa melodia in più Tuoni, e dal collocarla in siti analoghi della composizione, trae l'unità di questa l'origine; e dal congruamente alternare le diverse cantilene, trae la sua origine la varietà. Un perito Maestro con pochi passi lavora una bellissima composizione, ed a rovescio un imperito ne accumula un centone, che non può dilettere l'orecchio intendente; perchè posto insieme senza ragione.

Nel Contrappunto, non altrimenti che nella Poesia, varj gradi d'unità si ammettono, e più esatta di tutte si è quella delle Fughe, o Soggetti. In queste composizioni la guida, o la parte antecedente propone una cantilena appartenente ad un dato Tuono ordinata in maniera, che la risposta della parte conseguente, che comincia a cantare dopo qualche intervallo di tempo, rassomigli la proposta quanto è possibile senza uscire dal Tuono. Più magistrali debbonsi riputare i Soggetti, nei quali alla risposta si dà principio, mentre ancora la proposta continua, dovendo in essi essere tale la proposta, che si possa unire colla risposta. Determinata la proposta, e la risposta, ed essendo quattro le parti ( numero, nel quale consiste la maggior perfezione di tali Contrappunti ) si compongono altre due cantilene, che uni-

*Delle Fu-  
ghe, o Sog-  
getti.*

tamente alle mentovate formino quattro parti reali corrispondenti ad un Basso fondamentale.

*Regole per  
concertare le  
Fughe.*

Conciossiachè la proposta, e la risposta, e le nominate due cantilene debbono trasportarsi nel Basso, s'abbia l'avvertenza di schivare due Quarte di seguito, che rivoltate divengon due Quinte. Egli è d'uopo altresì astenersi dal replicare la Quinta, acciocchè nel Basso non abbondino soverchiamente gli accordi di Quarta e Sesta. Per lo stesso motivo si tralascierà la Quinta meno di rado, che la Terza in qualche accompagnamento. E' da notarsi per altro, che aggiunta all'accordo di Quarta e Sesta la Terza, la quale è una Settima relativamente all'accompagnamento fondamentale, divide essa la Quarta, e lascia manco distintamente conoscere, che questa sia della Quinta un rivoltamento. Bisogna parimente per quanto si può guardarsi dal muoversi di salto, quando all'uno, o all'altro suono corrisponde l'accordo di Quarta e Sesta, ed anche di grado, quando lo stesso accordo ad ambedue i suoni si riferisce; imperciocchè questi passi, come ho considerato di sopra, mal volentieri si ammettono, secondo che sono più o meno imperfetti, nei Bassi continui.

*L'intreccio  
delle Fughe  
dipende*

Dal far passare le dette quattro cantilene da una parte all'altra, dipende delle

Fu-

Fughe tutto l'intreccio. Si corrispondono il Soprano, ed il Tenore; il Contralto, ed il Basso; perchè a coppia a coppia cantano agevolmente gli stessi passi, uno all'Ottava alta, l'altro all'Ottava bassa. Se il Soprano, o il Tenore propone, risponde o il Contralto, o il Basso; ed al contrario se o l'una, o l'altra delle due ultime parti propone, risponde o l'una, o l'altra delle due prime. Egli è arbitrario il principiar con qualunque parte; ma per lo più precede il Soprano col Soggetto, succede il Contralto colla risposta, a cui vien dietro il Tenore col Soggetto, ed il Basso chiude l'ordine colla risposta. Mentre le parti entrate in terzo, ed in quarto luogo dicono il Soggetto, e la risposta, le rimanenti due parti proferiscono l'altre due cantilene. Si modula poscia, se il Tuono è per Terza maggiore, al Tuono simile subordinato, cui serve di fondamento la corda quinta del principale, e fatti sentire a vicenda il Soggetto, e la risposta, al Tuono principale si fa ritorno. Passi dopo la modulazione al Tuono, ch'ha per base la quarta corda, ed anche in questo alternativamente si cantino dalle quattro parti la proposta, e la risposta: il che pure s'adempia, allora che per compimento del Soggetto si ritorna al Tuono principale, e si ponga fine alla composizione con al-

*dal far pas-  
sare le canti-  
lene da una  
parte all'al-  
tra.*

*Ordine del-  
le modula-  
zioni nelle  
Fughe.*

quan-

quante Battute di conchiuſione. Se il Tuono è per Terza minore, le modulazioni ai Tuoni subordinati fondati ſulle corde quarta e quinta del principale meritano a un di preſſo eguale ſtima, come ho notato nel primo Libro, e quindi del pari lodevole è il dare il primo luogo o all'una, o all'altra modulazione. Prima che una parte replichi il Soggetto, o la riſpoſta, ſi premette una pauſa, acciocchè la detta replicazione ſia più notata.

*Unità ſtretta, e varietà ſufficiente dei Soggetti.*

I Contrappunti, dei quali parlo, maneggiati col metodo da me deſcritto, che ho dedotto dall'attenta conſiderazione di alcuni Soggetti favoritimi dal non mai abbaſtanza lodato P. M. Franceſcantonio Vallotti, accoppiano inſieme ſtretta unità, e varietà ſufficiente. Contengono ſtretta unità; perchè formati di quattro cantilene dedotte dallo ſteſſo Baſſo fondamentale: contengono varietà ſufficiente; perchè ogni parte ſucceſſivamente intuona tutte e quattro le cantilene, facendofi continuamente tranſito dall'una all'altra. Nello ſteſſo Tuono le parti corriſpondenti cambiano le cantilene. Quella cantilena, che per eſempio canta il Tenore, mentre il Soprano dice il Soggetto, la canterà il Soprano, mentre dal Tenore il Soggetto pronuncieràſſi. Quando poi ſi varia Tuono, le parti non corriſpondenti permutano le clauſole, cantan-

tando il Soprano, o il Tenore quella, che diceva o il Contralto, o il Baſſo; e così parimente il Contralto, o il Baſſo quella, che diceva o il Soprano, o il Tenore.

So beniſſimo, che pochi ſono que' Compoſitori, che lavorino le Fughe con tal rigore. E primieramente conſervano coſtantemente la melodia del Soggetto, ma non già l'armonia, adattando, ſe loro torna a grado, allo ſteſſo Soggetto diverſi Baſſi fondamentali con grave pregiudicio dell'unità. Cadono in queſto errore, perchè non ſono informati di tutti i maneggi alle parti di mezzo, e rivoltamenti dei muſici accordi. In ſecondo luogo introducono con danno altresì dell'unità dei paſſi ſtranieri al Soggetto: coſa a dir vero contraria all'indole auſtera dei Contrappunti, dei quali parliamo. Egli è d'uopo per altro concedere di buon grado una tal licenza a chi compone a due ſole parti; riuſcendo troppo ſtucchevole la continua vicenda del Soggetto, e della riſpoſta: e quindi con ragione ho detto, che le Fughe dalle quattro parti ricevono la loro maggior perfezione. Si fanno lecito in terzo luogo di modulare ai Tuoni subordinati, che non ſono ſimili al principale. Vedremo che i due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore richiedono Soggetti adattati alla loro natura, e che bene ſpeſſo quella, ch'è vera

*Licenze, che ſi prendono i Compoſitori nel lavorare le Fughe.*

riſ-

risposta nel Modo maggiore, non conservasi tale nel Modo minore, o al contrario; posto anche che il Soggetto possa trasportarsi da un Modo all'altro, il che in molte occasioni sarà vietato.

*Del Sistema di Guido Aretino.*

Ho detto che la risposta dee rassomigliar la proposta, quanto è possibile senza uscire del Tuono. Per collocare nel dovuto lume un tal punto, mi sono riservato di dire qualche cosa in questo luogo del Sistema di Guido Aretino. Meditando egli sopra il Diatonico degli antichi Greci, che oltre i suoni dinotati poscia colle lettere Gregoriane A, B, C, D, E, F, G comprendeva altresì il B<sup>b</sup>, osservò in esso tre Esacordi simili G, A, B, C, D, E; C, D, E, F, G, A; F, G, A, B<sup>b</sup>, C, D, che chiamò per *q* quadro, per natura, e per *b* molle, a ciascuno de' quali adattò le sei sillabe Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La prese dall' Inno di S. Giovanni. Gli Esacordi per natura, e per *q* quadro appartengono al Tuono C per Terza maggiore, ovvero A per Terza minore; e similmente gli Esacordi per *b* molle, e per natura competono al Tuono F per Terza maggiore, ovvero D per Terza minore. Io rivolgerò le mie considerazioni ai due primi Esacordi, siccome spettanti ai Tuoni C maggiore, A minore, modello e norma di tutti gli altri loro simili, che Tuoni

ni trasportati deggionsi riputare, le quali si potranno interamente applicare ai due Esacordi per *b* molle, e per natura.

Se la proposta, e la risposta non debbono uscire dal Tuono, egli è d'uopo che si fermino dentro i confini dei due Esacordi per natura, e per *q* quadro; imperciocchè se per esempio passassero all'Esacordo per *b* molle, abbandonerebbero o il Tuono C maggiore, o il Tuono A minore, e farebbero transito al Tuono F per Terza maggiore, ovvero D per Terza minore. L'uniformità della proposta, e della risposta dipende interamente dalla similitudine dei due Esacordi per natura, e per *q* quadro, in virtù della quale i passi, che fa il Soprano, o il Tenore nel primo, o nel secondo Esacordo, s'imitano perfettamente dal Contralto, o dal Basso nell'Esacordo secondo, o primo. Interviene frattanto frequentemente, che la proposta passi da un Esacordo all'altro, ed in questo caso la risposta dee trasferirsi all'Esacordo abbandonato dalla proposta. In sì fatta guisa s'ottiene il doppio effetto di non partire dal Tuono, e di poter imitare nel nuovo Esacordo i movimenti della proposta. Or ecco la legge generalissima delle risposte: se la proposta canta una corda dell'Esacordo per natura, o per *q* quadro, canti la risposta la corda corrispondente dell'

*Legge delle risposte dei Soggetti.*

N

Esa-

Esacordo per  $\eta$  quadro, o per natura. Siantanto che sono simili i passi della proposta, e della risposta, e l'una, e l'altra persevera nel proprio Esacordo. Ma quando i due passi differiscono per una Seconda, egli è segno, che s'è fatta la permutazione degli Esacordi. Per la regola data, se la proposta nel Modo maggiore modula dalla prima corda dell'Esacordo per natura, sulla quale è fondato il Modo, alla prima corda dell'Esacordo per  $\eta$  quadro, ascendendo per una Quinta, la risposta dee modulare dalla prima corda dell'Esacordo per  $\eta$  quadro alla prima corda dell'Esacordo per natura, ascendendo per una Quarta. Si osservi, ch'essendo seguito il cambio degli Esacordi, fra i due movimenti di Quinta, e di Quarta ci passa la differenza d'una Seconda.

*I due Modi di maggiore, e minore richiedono Soggetti adattati alla loro indole.*

Ho promesso di far vedere, che i due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore richiedono Soggetti adattati alla loro indole, e che bene spesso quella, ch'è vera risposta nel Modo maggiore, non conservasi tale nel Modo minore, o al contrario. E primieramente egli è infallibile, che un Soggetto, il quale produce ottimo effetto in un Modo, può nell'altro riuscire disagiata a cagione di alcuni passaggi, che trasportati da Modo a Modo, di grati ch'erano si cangiano in disgustosi:

sopra di che mi rimetto a ciò che ho scritto nel Libro secondo. In secondo luogo la varia posizione degli Esacordi per natura, e per  $\eta$  quadro relativamente ai due Modi fa sì, che trasferita da Modo a Modo una risposta, contravvenga alle leggi, che sono state da me prescritte. Succederà ciò, quando si trasporti dal Modo maggiore al minore un Soggetto, nella cui proposta, e risposta c'entrino le corde seconde dei due Esacordi, ovvero dal Modo minore al maggiore un Soggetto, in cui abbiano luogo le corde quinte. Per esempio la proposta A G F E, e la risposta E D C B, in cui c'entrano le quinte corde G, D degli Esacordi per natura, e per  $\eta$  quadro, si trasportino dal Modo minore al maggiore, e ci si presenteranno le due cantilene C B A G, G F E D, la seconda delle quali non è risposta della prima.

Ci sono parecchi Maestri, i quali quando la risposta comincia, finita che sia la proposta, tollerano ch'essa risposta esca fuori del Tuono, per renderla più simile alla proposta; ed i più discreti si prendono questa libertà solamente nel mezzo della risposta, facendo che il principio, ed il fine della stessa corrisponda esattamente alla legge da me stabilita. Componendo per voci della stessa specie, o che si riferiscono

*Quando una risposta trasferita da Modo a Modo contravvenga alla legge stabilita.*

*Licenze che si prendono talora i Maestri nel comporre le risposte.*

in Ottava, si trova spesso la risposta ( se pure può dirsi tale ) all' Unifono, o all' Ottava della proposta.

*Delle Fughe raddoppiate.*

Molto maggior artificio richiedono le Fughe raddoppiate, che si compongono con un Soggetto, con un Contrassoggetto, e colle loro risposte. Egli è necessario, acciocchè l' orecchio distintamente s' accorga del Contrassoggetto, che la cantilena di questo sia molto differente da quella del Soggetto. In sì fatta guisa l' intreccio delle magistrali composizioni, di cui parliamo, reca all' udito intendente un diletto non ordinario.

*Del concerto di più Soggetti senza obbligo di risposte.*

Si può altresì senza obbligo di risposte concertare insieme varj Soggetti, ciascuno adattato al sentimento delle parole, che ad esso si assegnano, e col loro maneggio condurre senza riempiture una bellissima composizione. Di questo genere se ne ritrovano molte nei riputatissimi Salmi del Signor Benedetto Marcello.

*Della Imitazione.*

L' Imitazione, che parimente Fuga irregolare s' appella, non si soggetta alla legge, che la guida, e la parte conseguente cantino corde simili dei due Esacordi; ma si contenta che l' una, e l' altra si movano per intervalli similmente denominati di Seconda, di Terza, di Quarta, di Quinta &c., fra i quali ci può essere la differenza d' un Semituono minore. Dovendo

do la proposta, e la risposta nei Soggetti cantare corde simili, è necessario che i suoni, da cui principiano, si corrispondano o in Quarta, o in Quinta, ed anche all' Unifono, o all' Ottava. La guida, e la parte conseguente delle Imitazioni, che non badano alla somiglianza delle corde, possono cominciare da suoni, che si riferiscano altresì in Seconda, in Terza, in Sesta, in Settima.

Il Canone è una Imitazione, che continua per tutto il corso della composizione. *Del Canone.*

Avremo una perfetta similitudine nelle cantilene dei Canoni alla Quarta, e alla Quinta ( così si chiamano i Canoni, in cui i suoni relativi della guida, e del conseguente si corrispondono in Quarta, o in Quinta ) se, non uscendo la composizione fuori del Tuono principale, la guida si fermerà sempre o nell' Esacordo per natura, o in quello per  $\sharp$  quadro, ed il conseguente o nell' Esacordo per  $\sharp$  quadro, o in quello per natura. Che se vorremo rendere i Canoni, di cui parliamo, più vaghi col mezzo della modulazione ai Tuoni subordinati, e far sì, che nelle loro cantilene si conservi esatta similitudine, dovremo osservare la legge, che si corrispondano nella guida, e nel conseguente gli Esacordi per  $\sharp$  quadro, e per natura; per Diesis, e per  $\sharp$  quadro; per natura, e per  $b$  molle, o a

*Condizioni necessarie acciocchè sieno simili le cantilene dei Canoni alla Quarta, e alla Quinta.*

rovescio: Quando adunque la guida, o il conseguente passa dall'Esacordo per  $\natural$  quadro a quello per Diesis, il conseguente, o la guida deve far transito dall'Esacordo per natura a quello per  $\natural$  quadro, e ritornando quella al pristino Esacordo, dee ritornarci anche questo. Non altrimenti movendosi la guida, o il conseguente dall'Esacordo per  $\natural$  quadro a quello per natura, dee moverli il conseguente, o la guida dall'Esacordo per natura a quello per  $b$  molle, e far poscia ritorno e l'una, e l'altro al primitivo Esacordo.

*Quale sia la particolare unità dell'Imitazione, e del Canone.* La particolare unità, di cui sono forniti l'Imitazione, ed il Canone, consiste nella uniformità delle cantilene, la quale quanto sarà più esatta, altrettanto più rigorosa si conferverà l'unità.

*Dei Contrappunti doppi.* Contrappunto doppio si chiama quello, in cui la parte acuta è in tal guisa composta, che si può trasportarla nel Basso. Ha il nome di Contrappunto doppio all'Ottava, alla Nona, alla Decima, all'Undecima, alla Duodecima, alla Decimaterza, alla Decimaquarta, secondo che si fa il trasporto per uno dei detti intervalli.

*Del Contrappunto doppio all'Ottava.* Grand'uso fa la Musica del Contrappunto doppio all'Ottava, e nelle Fughe, ed in altre moltissime circostanze. Trasportata la parte acuta nel Basso, si conserva la stessa melodia, e non si pone mano nell'

ar-

armonia fondamentale, potendosi solamente cangiare l'accordo fondamentale in un suo derivato, o a rovescio, ovvero un derivato nell'altro derivato. Trattando delle Fughe ho date le leggi di questo Contrappunto, le quali si debbono osservare con tanto maggior rigore, quanto si compone a minor numero di parti. Scrivendo a due parti s'introduca parcamente, e colle più eleganti maniere l'accompagnamento di Quarta e Sesta, massimamente quando le due parti toccan la Quarta, escludendolo dai siti principali della composizione, e singolarmente dal fine delle Cadenze, siccome quello, ch'è totalmente inetto a conchiudere.

Dell'altre sei specie di Contrappunti doppi, penso dovermene fare pochissima stima. E primieramente, detratti i due all'Undecima e alla Duodecima, i rimanenti quattro variano la melodia, allora che si trasporta la parte acuta nel Basso. La melodia persevererà la stessa nel Contrappunto all'Undecima, se la parte acuta non escirà fuori dalle corde dell'Esacordo per natura; imperciocchè trasportata essa parte all'Undecima grave, toccherà le corde analoghe dell'Esacordo per  $\natural$  quadro, e produrrà una melodia totalmente simile. Lo stesso seguirà nel Contrappunto doppio alla Duodecima, nel quale stando la parte

acu-

acuta dentro i limiti dell'Esacordo per t<sup>q</sup> quadro conserverà trasferita una Duodecima all'ingiu la medesima melodia prodotta dalle corde simili dell'Esacordo per natura. Che se la parte acuta nei mentovati due Contrappunti non si fermasse dentro gli stabiliti confini, fra la prima melodia, e la trasportata non ci potrebbe essere perfetta similitudine.

*Le dette sei specie di Contrappunti doppj non sono fornite d'unità di armonia.* Se in ciascuna delle sei specie di Contrappunti doppj, di cui faccio parola, al primo Basso, ed alla prima parte acuta corrisponde un Basso fondamentale, si cangerà totalmente il Basso stesso, trasportata che sia la parte acuta all'ingiu; e perciò i nostri Contrappunti non possono esser forniti d'unità d'armonia.

*È nè meno di unità generale di melodia.* Col primo Basso, e colla prima parte acuta si concertino altre due cantilene, onde s'abbiano quattro parti reali, ed interverrà che seguito il trasporto, le due cantilene ripugnino alla nuova armonia; di modo che sia necessario il comporne altre due. Si cavi la conseguenza, che ai mentovati Contrappunti non può nè meno generalmente competere il pregio dell'unità di melodia.

*Non si possono usare alcune consonanze; perchè trasportate in parte grave divengono dissonanze; perchè effettua-* S'aggiunga che non si può far uso di alcune consonanze; perchè trasportate in parte grave divengono dissonanze. Mi serva d'esempio il Contrappunto doppio alla

Duo-

Duodecima, che pure è migliore degli altri cinque. Pongo qui sotto le trasformazioni di tutti gl'intervalli. I numeri superiori dinotano gl'intervalli fra il primo Basso, e la prima parte acuta; ed i numeri inferiori gl'intervalli fra il secondo Basso, e la seconda parte acuta unisona al primo Basso.

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

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

In questo Contrappunto adunque ci è vietato il servirci delle consonanze Quarta, e Sesta, perchè dopo il trasporto si cangiano nelle dissonanze Nona, e Settima. La notata proibizione rende meno vaghe sì fatte composizioni, e perchè impoverisce l'armonia, e perchè ristrigne soverchiamente la libertà, e la fantasia del Compositore.

Sogliono qualche volta i Maestri accrescere l'unità della composizione con un andamento ostinato o nel Basso, o nelle parti acute. Ho detto che questo artificio accresce l'unità della composizione; imperciocchè esso non disobbliga le altre parti dalla dovuta corrispondenza di passi.

Per mettere elegantemente in Musica un Versetto, un' Aria, s'inventino varie cantilene adattate ai sentimenti dell'uno, e dell'altra, e col maneggio d'esse la com-

O

posi-

to divengono dissonanze.

Gli andamenti ostinati accrescono l'unità della composizione.

Modo di comporre i Versetti, e l'Arie.

posizione al suo termine si conduca. L'Introduzione poi ha da contenere il fugo, e la sostanza del Versetto, o dell'Aria, e fare lo stesso ufficio come l'esordio relativamente all'orazione.

*Conchiu-  
sione in riguar-  
do all'unità  
delle musi-  
che composi-  
zioni.*

In somma qualunque sia la musica composizione, bisogna che i passi, ond'è formata, abbiano tale relazione e con essa, e tra loro, che con ragione quella tutto di conveniente unità dotato, e questi parti del medesimo tutto si possano nominare.

### LIBRO QUARTO.

*Dei Tem-  
peramenti.*

**S**iamo ormai pervenuti gentilissimo Sig. Fioravante al quarto Libro, ed a prima giunta ci si affacciano i musici Temperamenti, i quali hanno la mira di distribuire a più intervalli, onde si renda poco sensibile, la differenza del Comma 80:81, per cui nel Sistema Diatonico sono troppo alterati alcuni intervalli consonanti. Questi compartimenti si chiamano anche Partecipazioni; perchè col mezzo loro molti intervalli partecipano della differenza distribuita del Comma.

*Ragione, per  
cui rendesi  
necessario il  
Tempera-  
mento.*

Se nei Modi maggiore, e minore s'usassero i soli accompagnamenti donde traggono l'origine, ed i loro derivati, non ci sarebbe bisogno di Temperamento. Rendesi questo necessario, quando nel Modo mag-  
gio-

giore s'adopra gli accompagnamenti del Modo minore relativo, o al contrario; avendo osservato nel Libro primo, che il secondo suono del Modo per Terza maggiore, ed il quarto del Modo relativo per Terza minore discordano per il Comma. Si trova parimente la stessa differenza fra varie coppie di suoni, che si suppongono unisoni, l'uno proprio del Tuono principale, e l'altro di qualche subordinato, che altera col Diesis, o col b molle una corda del Tuono principale.

Oltremodo varj sono i giri di raziocinio, ch'hanno guidati i Maestri alla teorica dei Temperamenti. Se pure non prendo errore, il metodo ch'io propongo tende immediatamente al fine, ed è dimostrativo. Premetto alcuni principj.

*Principj per  
istabilire ret-  
tamente la  
teorica dei  
Tempera-  
menti.*

Nei Temperamenti si dee aver mira alle sole consonanze, da cui le dissonanze debbono interamente dipendere.

Le consonanze vogliono essere alterate in proporzione dei numeri impari maggiori, che hanno luogo nei loro rapporti, cioè a dire tanto meno, quanto esse consonanze sono più semplici. Paragonate insieme due consonanze una perfetta, e l'altra imperfetta, e stante che il numero impari maggiore nelle consonanze perfette si è il 3, e nelle imperfette il 5, le mutue loro modificazioni dovranno stare co-

me 3:5, e colpiranno egualmente l'orecchio.

L'equisonanze, cioè a dire oltre l'Unifono, l'Ottava semplice, e le replicate non vanno nè punto, nè poco modificate. Nasce una tal legge dalla natura delle equisonanze contenenti il solo numero impari uno, la quale richiede, che per la stessa differenza si debbano alterare l'Ottava semplice, la duplicata, la triplicata &c.: il che non si può generalmente ottenere, se non mantenendo tutte le Ottave giuste.

Dal doverfi conservare intatte l'equisonanze, ne segue che per quella stessa porzione di Comma, per cui cresce, o cala un dato intervallo, dee tutto a rovescio calare, o crescere il suo compimento all'Ottava.

*Tre Quinte, ed una Terza minore debbono formare due Ottave.* Addito ora tre diverse fonti di ragionevoli Partecipazioni, fra le quali l'ottima occupa il posto medio. E primieramente tre Quinte formano una Sesta maggiore sopra l'Ottava, che cresce per il Comma: ma la Sesta maggiore sopra l'Ottava, e la Terza minore compongono due Ottave; dunque tre Quinte, ed una Terza minore, l'aggregato delle quali cali un Comma, formano due Ottave. Diviso il Comma in quattordici parti eguali, e scemata ciascuna Quinta

per

per  $\frac{3}{14}$ , e la Terza minore per  $\frac{5}{14}$ , le alterazioni d'esse consonanze, una perfetta, e l'altra imperfetta stanno in ragione di 3:5, conforme la regola stabilita. Agevolmente si scopre, che la Terza maggiore nel nostro Temperamento dee crescere per  $\frac{2}{14}$  di Comma. In fatti essendo la Quinta composta delle due Terze maggiore, e minore, il suo scemamento  $\frac{3}{14}$  s'egualgia allo scemamento  $\frac{5}{14}$  della Terza minore, detratto l'aumento  $\frac{2}{14}$  della Terza maggiore. Le alterazioni della Quarta, della Sesta maggiore, e della minore sono eguali, e contrarie a quelle della Quinta, della Terza minore, e della maggiore, di cui sono compimenti all'Ottava.

Abbraccierebbe uno dei Temperamenti ricordati da Giuseppe Zarlino chi distribuì egualmente il Comma fra le tre Quinte, e la Terza minore, di modo che ciascuna d'esse calasse  $\frac{1}{4}$  di Comma, e la Terza maggiore si mantenesse nella sua giusta misura. E' difettoso questo compartimento, perchè la minoranza della Quinta punge più l'orecchio di quello faccia

cia il pari scemamento della Terza minore.

*Tre Terze maggiori, e quattro minori debbono formare due Ottave.* Concioffiachè ognuna delle tre mentovate Quinte si può dividere nelle due Terze maggiore, e minore, ne segue che tre Terze maggiori, e quattro minori, il cui

*Ottimo compartimento del Comma fra le dette Terze menzionato altresì dal Zarlino.* aggregato cali per un Comma, compongono due Ottave. Essendo tanto la Terza maggiore, quanto la minore consonanze imperfette, deve il Comma dividerli in

sette parti eguali, e scemarsi  $\frac{1}{7}$  di Comma la Terza maggiore, e minore. Questo Temperamento, di cui fa parimente menzione

Giuseppe Zarlino, minora la Quinta  $\frac{2}{7}$  di Comma.

*Quattro Quinte, ed una Sesta minore debbono comporre tre Ottave.* Se da quattro Quinte si sottri il Comma, ne proverrà la Terza maggiore al di sopra di due Ottave: ma unendo a questo intervallo la Sesta minore si compie la tripla Ottava; dunque quattro Quinte, ed una Sesta minore, la somma delle quali decrezca un Comma, formano tre Ottave.

*Ottima distribuzione fra i detti cinque intervalli del Comma.* Acciocchè la Quinta consonanza perfetta, e la Sesta minore consonanza imperfetta calino in proporzione di 3:5, egli è d'uopo dividere il Comma in 17 parti eguali, onde ciascuna delle quattro Quinte cali

li  $\frac{3}{17}$  di Comma, e la Sesta minore  $\frac{5}{17}$ . La

Ter

Terza maggiore suo compimento all'Ottava crescerà per altrettanto, e la minoranza della Terza minore ascenderà ad  $\frac{8}{17}$ .

Chi non volesse aver riguardo alla semplicità dei cinque intervalli componenti le tre Ottave caderebbe nella Partecipazione, che scema la Quinta, e la Sesta minore *Temperamento giudicato ottimo da M. Sauveur.*

per  $\frac{1}{5}$  di Comma, e la Terza minore per  $\frac{2}{5}$ , giudicata ottima dall'altre volte lodato M. Sauveur.

Lascio di considerare, che tre Quarte, ed una Sesta maggiore coll'aggiunta d'un Comma formano due Ottave, che tre Sette minori, e quattro maggiori più un Comma formano cinque Ottave, e che unito parimente il Comma a quattro Quarte, e ad una Terza maggiore, ne risultano due Ottave; imperciocchè ne nascono gli stessi tre Temperamenti, che distribuiscono il Comma fra tre Quinte ed una Terza minore, fra tre Terze maggiori e quattro minori, fra quattro Quinte ed una Sesta minore. *Non si considerano al tre tre formazioni di Ottave, perchè nulla ci danno di nuovo.*

Fra i detti Temperamenti egli è d'uopo presceglie quello, che sta di mezzo fra gli altri due, e che contenendo la più perfetta distribuzione del Comma in riguardo a due specie d'intervalli, ed a lo-

*Scelta dell'ottimo Temperamento.*

ri

ro compimenti all'Ottava, s'adatta nella più acconcia possibil guisa alle rimanenti due Partecipazioni, dalle quali si trova egualmente distante. Il primo Temperamento, che scema la Quinta per  $\frac{3}{14}$  di Comma, è medio fra il secondo, che la scema per  $\frac{2}{7}$ , e fra il terzo, che la scema per  $\frac{3}{17}$ . Osservo che il secondo Temperamento per servire esattamente alla mutua aggiustatezza delle due Terze maggiore, e minore, scema soverchiamente la Quinta  $\frac{2}{7}$  di Comma. Tutto al contrario il terzo Temperamento per accuratamente adattarsi alla vicendevole accordatura della Quinta, e della Sesta minore, scema troppo la Terza minore per  $\frac{8}{17}$  di Comma. Ciò che dico d'un intervallo, s'applichi ai suoi compimenti all'Ottava, i quali del pari, ma contrariamente vanno alterati. Le soverchie alterazioni di  $\frac{2}{7}$  di Comma nella Quinta, di  $\frac{8}{17}$  nella Terza minore sono proporzionali all'indole di dette consonanze perfetta, ed imperfetta, stando prossimamente tra loro come i numeri

meri impari 3, e 5 conforme il secondo principio sopra stabilito. Si cavi la conseguenza, ch'essendoci tre consonanze da temperare con i loro compimenti all'Ottava, le Partecipazioni seconda, e terza badando unicamente a due consonanze, peccano proporzionatamente in modificar troppo quella che rimane. Non interviene così nella prima Partecipazione, in cui avendosi l'unica mira di ben distribuire il Comma fra la Quinta, e la Terza minore, la consonanza che resta, cioè la Terza maggiore, o ne prova vantaggio, o non ne riceve discapito. Ne prova vantaggio relativamente alla terza Partecipazione; perchè riduce l'accrescimento della Terza maggiore da  $\frac{5}{17}$  di Comma ad  $\frac{1}{7}$ . Non riceve danno relativamente alla seconda Partecipazione; perchè scemando questa la Terza Maggiore per  $\frac{1}{7}$  di Comma, la prima ed ottima Partecipazione l'augmenta per altrettanto.

Quindi si può stabilire la regola facile per determinare l'ottimo Temperamento. *Regola per fare la detta scelta.* Ottimo Temperamento si è quello, che proporziona il divario della Quinta, o della Quarta colla maggiore differenza, che alteri le consonanze imperfette. Fra le tre nostre Partecipazioni, che distribuiscono

P per-

perfettamente il Comma in riguardo a due consonanze, ed a' loro compimenti all' Ottava, non contiene questa proprietà, salvo che la prima, la quale è la migliore per conseguenza. Se le differenze della Quinta, e della Terza minore sono ottimamente proporzionate, nulla importa che sia minore d'entrambe quella della Terza maggiore. Lo stesso dicasi dei loro compimenti all' Ottava. Il senso resta disgustato dalle grandi, e non dalle piccole alterazioni.

*Dei Sistemi temperati generali.*

Quantunque i Sistemi temperati generali non vengano ad uso, non vo' lasciare di farne brevemente parola. Requisito essenziale dei Sistemi temperati generali si è, che a qualunque suono corrispondano gl' intervalli tutti, di cui si serve la Musica, i quali sempre dalla medesima Partecipazione sien regolati. Per ottenere l'intento egli è d'uopo stabilire una semplice proporzione espressa in numeri interi relativamente primi fra le grandezze dei due Semituoni maggiore, e minore. Assegnato ad essi Semituoni quel numero di parti eguali, che la stabilita proporzione richiede, ne segue che l' Ottava composta di sette Semituoni maggiori, e di cinque minori si divide in un dato numero di parti eguali. Si partisca per un tal numero il logaritmo dell' Ottava e ne risulterà il

valo-

valore d'una parte, il quale moltiplicato per i numeri esprimenti la relazione fra i Semituoni maggiore, e minore, ci darà la grandezza dei detti Semituoni partecipati. E stante che tutti gl' intervalli musici sono formati di Semituoni, farà facile il ritrovare i logaritmi degl' intervalli temperati. Pongasi al paragone col logaritmo del Comma la differenza fra l' intervallo giusto, ed il partecipato, e si saprà per quale porzione di Comma questo cresca, o decresca.

I Semituoni maggiore, e minore si riferiscono in una proporzione media fra le due semplicissime 1:1, 2:1. Supponiamo primieramente eguali i due Semituoni di diversa specie, onde l' Ottava dividasi in dodici Semituoni medj. Effettuati i computi, dei quali ho parlato, si scoprirà che calano la Quinta per  $\frac{1}{11}$  di Comma, e la Terza minore per  $\frac{8}{11}$ , e che la Terza maggiore cresce per  $\frac{7}{11}$ . Il Sistema generale di dodici Semituoni è quell' unico, che si possa adattare agli Organi, e ai Gravicembali, i quali contengono dodici tasti per Ottava. Nulladimeno però tratta così male le consonanze imperfette, che non ho trovato Accordatore, che se ne serva.

*Sistema generale di 12 Semituoni.*

*Sistema generale di 19 parti.*

L'altra supposizione, che determinando i Semituoni maggiore, e minore in ragione di 2:1, divide l'Ottava in 19 parti, cade nel difetto opposto, scemando la Quinta soverchiamente per  $\frac{1}{3}$  di Comma, lasciando intatta la Terza minore, e diminuendo la Terza maggiore quanto la Quinta.

*Sistema generale di 31 parti inventato da Cristiano Ughenio.*

Agevolmente si comprende, che la più semplice ragione media fra le due di limite, cioè a dire la ragione 3:2, in cui si corrispondano i Semituoni maggiore, e minore partecipati, ci dee condurre ad un assai buono Temperamento. La proporzione 3:2 fra i nostri Semituoni divide l'Ottava in parti 31: Sistema generale inventato dal famoso Cristiano Ughenio. Abbraccia esso prossimamente la migliore delle due Partecipazioni ricordate da Giuseppe Zarlino, siccome quello, che scema la Quinta qualche cosa meno, e la Terza minore qualche cosa più di  $\frac{1}{4}$  di Comma, e mantiene pressochè nella sua giusta misura la Terza maggiore.

*Invenzione d'un Sistema, che ci guida al generale di parti 31.*

Non voglio omettere di dare un cenno d'una mia curiosa scoperta. Preso un suono siccome base, ad esso si riferiscano le proporzioni tutte, che stanno dentro i limiti dell'Ottava, e non comprendono numero

mero impari maggiore del sette. Ad ognuno dei suoni in tal guisa determinati corrispondano tutti i predetti intervalli, e dagl'intervalli indi nascenti, quand'escano fuori dai confini dell'Ottava, si sottri l'Ottava stessa. Ciò fatto, si troverà l'Ottava divisa in 31 elementi, 19 d'una specie, e 12 dell'altra, che dovrebbero chiamarsi Seconde una volta, e due volte diminuite. Gli elementi della stessa specie hanno diversi valori, ed essendo fra i valori degli elementi della prima specie alcuni maggiori, ed altri minori d'un dato valore degli elementi della specie seconda, cade tosto in pensiero di supporre eguali essi elementi di varia specie, onde in 31 parti eguali si divida l'Ottava. In fatti la supposizione è tanto aggiustata, che la maggior alterazione dei nostri rapporti, che non ammettono numero impari maggiore del sette, cade sopra la Terza minore, e supera per una minuzia la quarta parte del Comma.

Assegnata alle grandezze dei due Semituoni temperati la proporzione 5:3, ch'è la più semplice media fra le due 3:2, 2:1, ci si presenta il Sistema generale scoperto dal celebre Sig. Henfling, e pubblicato nelle Miscellanee di Berlino dell'anno 1710., che in 50. parti eguali divide l'Ottava. Il Temperamento accettato da

*Sistema generale di parti 50 scoperto dal Sig. Henfling.*

da questo Sistema s'accosta molto al nostro secondo, scemando la Quinta una minuzia meno di  $\frac{2}{7}$  di Comma, la Terza minore alquanto più di  $\frac{1}{7}$ , ed alquanto meno la Terza maggiore.

*Sistema generale di parti 43 inventato da M. Sauveur.* Nasce il Sistema, che divide l'Ottava in 43 parti eguali, della invenzione del quale siamo debitori a M. Sauveur, dal prendere la più semplice proporzione media fra le due 1:1, 3:2, cioè a dire 4:3, e far sì che in essa le grandezze dei due Semituoni temperati si riferiscano. Adotta questo Sistema prossimamente la Partecipazione, che scema la Quinta, ed accresce la Terza maggiore  $\frac{1}{5}$  di Comma, e fa che cali il doppio la Terza minore.

*Sistema generale di parti 55.* Avremo il Sistema dividente l'Ottava in 55 parti eguali, prendendo fra le due ragioni 1:1, 4:3 la media più semplice 5:4, la quale dia regola alle relative grandezze dei Semituoni temperati. S'appropra esso la nostra terza Partecipazione, in cui la Quinta cala  $\frac{3}{17}$  di Comma, la Terza maggiore cresce  $\frac{1}{17}$ , ed  $\frac{8}{17}$  cala la Terza minore.

Chi

Chi avesse in animo di scoprire quel Sistema generale, che ammette il nostro primo ottimo Temperamento, dovrebbe stabilire le grandezze dei Semituoni partecipati in ragione di 7:5, e dividere l'Ottava in 74 parti eguali.

Ho già detto, che in pratica i Sistemi generali non vengono ad uso. Volendo adattare un Sistema generale ad uno Stromento, bisogna fornirlo di tante corde, o suoni dentro i limiti d'un'Ottava, quante sono le parti, nelle quali il Sistema generale divide l'Ottava stessa. Chi s'immaginerà mai di lavorare un Organo, o un Gravicembalo di 74, di 55, di 50, di 43 tasti per Ottava? D'uno Stromento di 31 tasti per Ottava, opera del Sig. Nigetti Fiorentino, ne fa menzione il Sig. Co: Lorenzo Magalotti (a). Ma questi sono Stromenti da galleria, dei quali basta che persona, che ci abbia molto studiato sopra, ne faccia sentire la fina accordatura, e buona armonia. Sino al Zarlino erano noti gli Stromenti di 19 tasti per Ottava, i quali sono stati posti in non cale per la loro troppa difficoltà. Comunemente adunque non si adopereranno mai, salvo che gli usuali Organi, o Gravicembali di 12 tasti per Ottava, che si potrebbero accor-

(a) Lettera scientifica VIII.

accordare secondo il Sistema di 12 Semituoni. Ma conciossiachè il Temperamento del mentovato Sistema riesce soverchiamente piccante, i Pratici prescelgono una ineguale accordatura, di cui mi accingo a trattare, la quale fa che tutti i Tuoni, che si chiamano o per Terza maggiore, o per Terza minore, producano nell'orecchio differente impressione.

*Della ineguale accordatura degli Stromenti da tasto.*

Importa moltissimo al Contrappunto l'esaminare accuratamente l'indole, e le proprietà dei nostri Stromenti da tasto, acciocchè si sappia qual sorta d'armonia, e di melodia s'abbia sotto le dita, per farne poi quell'uso opportuno, che la mozione dei varj affetti richiede. Colla seguente serie di undici Quinte.

$E^b B^b F C G D A E B F^\sharp C^\sharp G^\sharp$   
 si determinano le vere denominazioni ad ogni tasto convenienti, e conseguentemente la Scala dei comuni Stromenti  $C, C^\sharp, D, E^b, E, F, F^\sharp, G, G^\sharp, A, B^b, B, C$ .

*La nostra terza Partecipazione regola l'accordatura dei tasti bianchi.*

Conciossiachè riesce troppo piccante la loro eguale accordatura, egli è d'uopo migliorarla in riguardo ai tasti bianchi, che molto più frequentemente dei neri si adoprano. Per allontanarsi meno che sia ragionevolmente possibile dal Sistema di 12 Semituoni, si faccia scelta della nostra terza Partecipazione, che proporziona le dif-

feren-

ferenze della Quinta, e della Terza maggiore, scemando le sei Quinte composte di due tasti bianchi sì fattamente, che l'orecchio egualmente s'accorga del loro scemo, e dell'aumentazione delle Terze maggiori parimente di due tasti bianchi formate. Ma perchè continuando questo Temperamento anche nelle cinque Quinte, in cui hanno luogo uno, o due tasti neri, l'intervallo  $G^\sharp E^b$ , che mutato nome al tasto inferiore, o al superiore s'adopra come Quinta  $A^b E^b$ , ovvero  $G^\sharp D^\sharp$ , crescerebbe quasi un Comma sopra la ragione 2:3, e riuscirebbe inofferibile all'orecchio; relativamente ad esse Quinte si cambia Partecipazione, e s'accordano meno calanti. Abbia mira l'Accordatore di temperarle in maniera, che la Quinta  $G^\sharp D^\sharp$ , e la Sesta maggiore  $B G^\sharp$  pizzichino egualmente l'udito; il che interverrà quando le cinque nominate Quinte decrescano per l'undecima parte in circa del Comma. In tale circostanza m'insegnano i computi, che crescono la Quinta  $G^\sharp D^\sharp$  per  $\frac{3}{7}$  di Comma, e la Sesta maggiore  $B G^\sharp$  per  $\frac{5}{7}$ . Accostate più al giusto le cinque Quinte, si sconcerterebbe vie più la Sesta maggiore  $B G^\sharp$ , e scemandole di più, s'aumenterebbe l'accrescimento della

Q

Quin-

*I tasti neri s'accordano giusta il Sistema di 12 Semituoni.*

Quinta G<sup>♯</sup> D<sup>♯</sup>; e quindi sembrami, che l'inequale Partecipazione da me prescelta sia la migliore, che ai comuni Stromenti da tastò adattar si possa.

Quanto crescano i veri Diefis, e calino i veri b molli relativamente alla Partecipazione dei tasti bianchi.

Le cinque Quinte, in cui hanno luogo uno, o due tasti neri, calano meno di quelle, che di due tasti bianchi sono formate, per la duodecima parte del Comma prossimamente. Relativamente adunque alla più perfetta Partecipazione dei tasti bianchi crescono F<sup>♯</sup>  $\frac{1}{12}$  di Comma, C<sup>♯</sup>

$\frac{1}{6}$ , G<sup>♯</sup>  $\frac{1}{4}$ , ed al contrario calano B<sup>b</sup>

$\frac{1}{12}$  di Comma, E<sup>b</sup>  $\frac{1}{6}$ . Non può abbastanza ammirarsi la finezza del nostro orecchio, il quale distinguendo l'uno dall'altro i Tuoni o per Terza maggiore, o per Terza minore, che lasciano ai tasti il loro vero nome, s'accorge delle notate minuzie di Comma.

Quanto crescano i Diefis, e calino i b molli impronpriamente tali in riguardo all'accordatura dei tasti bianchi.

Che se E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, F, C &c. s'adopranò come D<sup>♯</sup>, A<sup>♯</sup>, E<sup>♯</sup>, B<sup>♯</sup> &c., questi suoni crescono sopra gli analoghi della mia terza Partecipazione per molto maggiori differenze, cioè a un di presso D<sup>♯</sup> per  $\frac{1}{6}$  di Comma, A<sup>♯</sup> per  $\frac{11}{12}$ , E<sup>♯</sup>, B<sup>♯</sup> per un Comma. Posti in opera G<sup>♯</sup>, C<sup>♯</sup>, F<sup>♯</sup>, B, E &c. in figura di A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>,

G<sup>b</sup>, C<sup>b</sup>, F<sup>b</sup> &c. sono più gravi dei suoni analoghi della detta Partecipazione, A<sup>b</sup> circa  $\frac{3}{4}$  di Comma, D<sup>b</sup>  $\frac{5}{6}$ , G<sup>b</sup>

$\frac{11}{12}$ , C<sup>b</sup>, F<sup>b</sup> un Comma. Da queste molto sensibili alterazioni ricevono parecchi Tuoni un loro particolare carattere, del quale indi a poco ragionerò, e ne recherò qualch'esempio.

Fra le molte prerogative, onde s'adorna la Musica, per universale consenso occupa il primo posto la facoltà, che in essa si risiede, d'imitare il senso delle parole, e colla imitazione risvegliare nell'animo i varj affetti. Se badiamo agli antichi Greci, ci narrano successi prodigiosi cagionati dalla lor Musica. Spogliati che sieno i mentovati racconti dell'iperbolico, e del soverchio mirabile, agevolmente ci avvederemo, che per lo meno la Musica moderna nella espressione dei movimenti dell'animo non può essere certamente inferiore all'antica. Da questa imitazione dipende la cagione, per cui comunemente piace più il canto del suono, svegliando nello spirito un particolare diletto quella corrispondenza, ch'egli ravvisa fra la Musica, ed il sentimento delle parole. Alcune imitazioni naturalissime, e nulla o poco simboleggiate si presentano spontaneamente al-

Della facoltà, che ha la Musica d'imitare il senso delle parole, e di risvegliare nell'animo varj affetti.

la mente de' Maestri, ed abbisognano di pochi precetti. Di queste ne anderò facendo parola, secondo che l'ordine, e l'occasione il richiederà.

*Si muovono principalmente gli affetti, imitando coi suoni musicali le modificazioni, che i detti affetti nella voce umana cagionano.*

*Divisione delle passioni in veementi, ed in deboli.*

In un modo principale si possono colla Musica esprimere gl' interni movimenti dell' animo, procurando d'imitare coi suoni musicali quelle modificazioni, che i particolari affetti nella voce naturale introducono. Distinguonsi per me le passioni umane in veementi, ed in deboli. Chiamo veementi quelle passioni, che vanno accompagnate da una straordinaria agitazione degli spiriti animali, che supera la naturale. Di tal genere sono l'allegrezza, l'ardire, la temerità, la collera, il furor, la disperazione. L'altra specie di passioni, che nomino deboli, rende più del consueto languido, e meno attivo il moto degli spiriti animali. A questa seconda classe appartengono la mollezza, la pusillanimità, la tristezza, i languori, gli sfinimenti. Si tiene di mezzo in fra due lo stato tranquillo dell'uomo, in cui gli spiriti hanno quel movimento, che al perfetto adempimento delle funzioni animali è più confacente.

*Gli affetti veementi ci fanno parlare più forte, e più presto, e più presto, e più presto.*

Cominciando dalle imitazioni più facili, ognuno fa, che in riguardo alla voce, che usiamo in istato di calma, gli affetti veementi ci fanno parlare più forte, e più presto.

presto; gli affetti deboli più piano, e più adagio. Grande, ed incredibile gioventù riceve la Musica dal forte, e dal piano. Stimo quasi superfluo il notare, che se colla Musica s'imitano dei suoni, la forza dei suoni imitanti ha da essere proporzionale a quella degl' imitati. Ogni principiante vede, che il fragore dei tuoni, lo scoppio delle bombarde richiede suoni forti e strepitosi; e che al contrario il mormorio di limpido ruscello, o di frondi agitate da tenue Zefiro richiede suoni sommessi e deboli. Facendo transito alle affezioni, l'indole de' varj passi o allegra, o moderata, o patetica insegna ad un Cantante, e ad un Sonatore, ch'abbia buon gusto, i competenti gradi del forte, e del piano, con cui essi passi vanno eseguiti. Un passo allegro, risoluto, iracondo dimanda il forte; ed a rovescio un passo tenero, languido, melanconico dimanda il piano.

Il presto poi, e l'adagio, oltre la naturale facoltà d'esprimere tutto ciò, ch'è veloce, o tardo, hanno tanta connessione cogli affetti, che i varj gradi di celerità, con cui si sogliono proferire le cantilene, si dinotano dai Maestri di Contrappunto coi nomi di alcune modificazioni dell'animo nostro, scrivendo al principio della composizione Allegro, Vivace, Moderato, Affet-

*i deboli più piano, e più adagio.*

*Uso nelle imitazioni del forte, e del piano.*

*Del presto, e dell'adagio.*

*Del presto, e dell'adagio.*

Affettuoso, Grave &c. Non si sveglierà mai o l'allegria con un tempo largo, o la mestizia con un tempo veloce. Il fermarsi molto sul medesimo suono serve ad esprimere la dimora, la durezza, l'eternità, la stabilità, la costanza, la quiete, il sonno, l'ammirazione, l'estasi.

Anche le voci gravi, ed acute possono venire in concio per eccitare nella mente l'idea di varj caratteri, ed affezioni. Essendo proprie del sesso virile le voci gravi, e del muliebri le acute, ed appartenendo in virtù della loro struttura all'uomo la maestà, e la robustezza, alla donna la grazia, e la mollezza; ne segue, che dandosi mano un'idea coll'altra, i suoni gravi riusciranno maestosi e robusti, i suoni acuti graziosi e molli. E giacchè l'uomo supera la femmina nella forza, e nell'ardire, ed è conseguentemente più atto a portar nocimento altrui, ed a risvegliar terrore negli animi, delle voci gravi, e virili, e non delle acute, e muliebri si vagliono i Maestri per muovere colla Musica l'affezione della paura. Questo artificio è palese, ed inserito sto per dire dalla Natura, ingegnandosi fino le vecchie delle di contraffare la voce grave, quando raccontano ai fanciulli con molto loro danno certe novelle terribili. Colla paura ha molta connessione l'oscurità. L'uomo

desti-

destinato alla luce non potendo nelle tenebre far uso della vista, senso che in lui predomina, corre pericolo d'essere insultato, senza poterli difendere. Quindi all'oscuro ogni cosa ci mette in apprensione, ed in tale circostanza la fantasia agitata facilmente si finge deformi fantasime, ed apparizioni terribili d'ombre. Da queste fatiche osservazioni si dedurrà facilmente la ragione, per cui s'usino le voci gravi, quando si tratta di notti tenebrose, d'ombre di morti, alle quali se si mettono in bocca parole, debbono essere di suono grave. Anche la profondità va simboleggiata colle voci gravi, essendo frequentemente accompagnata dalla oscurità, e risvegliando nei riguardanti timore. Per un contrario motivo le voci acute servono ad esprimere gli obbietti sublimi. Se favellando m'occorrerà di descrivere il cupo fondo d'una valle, o l'erta cima d'una montagna renderò più del solito, e senz'avvedermene prima più grave, ed indi più acuto il Tuono della mia voce. Ma senz'andare in traccia di nuove riflessioni, basta avvertire, che fra le parti della Musica, la più grave si chiama Basso, e le due più acute Alto, e Soprano. Questi soli nomi chiaramente dimostrano l'analogia, che la nostra mente ritrova fra il grave ed il basso, fra l'acuto e l' sublime.

Ser-

*Serve parimente all'imitazione la diversa specie delle Battute.*

Servirà parimente all'imitazione la diversa specie delle Battute in tempo d'egualità, o d'inegualità. Fra le prime, che sono più serie delle seconde, quella a quattro tempi si fa sentire più maestosa d'ogn'altra. Le Battute, che spezzano i suoi tempi in tre parti, quando si canti o suonino velocemente, riescono allegre, e brillanti, ed esprimono a meraviglia l'esultazione, il ballo, il tripudio. Tali sono la Dodecupla, la Sestupla, la Nonupla.

*E l'usare piuttosto un tempo che l'altro della Battuta, o delle sue divisioni torna frequentemente in concio per congruamente rappresentare il significato delle parole. Il tempo buono, che si regge da se, simboleggia assai naturalmente la tranquillità la costanza, la posatezza. Differente è il carattere del tempo cattivo, il quale movendosi verso il tempo buono immediatamente seguente, è atto ad indicare premura, movimento, risoluzione. Può valersi il Compositore di questi artifici, salva la legge necessaria alla retta pronuncia, che le sillabe con accento che si sostengono da per se stesse, si collochino in tempo buono di Battuta, o di spezzatura.*

*In qual modo la Legatura*

La Sincope, e l'equivalente Legatura congiungendo insieme due tempi un cattivo,

vo,

vo, ed un buono, il primo dei quali di sua natura dee muoversi verso il secondo; *tura possa giovare all'imitazione.* rappresentano molto bene l'artificiale legamento di due cose naturalmente disgiunte. Se ne sono perciò serviti gli Autori per dinotare reali, o metaforici legami, e la loro tenacità. Il contrattempo d'una caduta, d'una scossa s'esprime vivamente con due note, la prima seguita dal punto, e la seconda eguale al valore del punto stesso, o sia alla metà della nota precedente.

Oltrechè le Pause servono di riposo alle voci, e fanno che maggiormente spicchi l'entrare dei Soggetti, dei Contrassoggetti, e delle loro risposte, aiutano pure l'espressione del sentimento delle parole. E primieramente riescono opportune per separare un senso dall'altro. Sono in secondo luogo atte naturalmente a rappresentare all'anima l'idea del silenzio. Possono in terzo luogo dinotare l'attendere, l'aspettare, ed altresì la sospensione, o il fine d'una cosa qualunque. Esprimono in quarto luogo tutte quelle affezioni, da cui restiamo talmente occupati, che perdiamo le parole. A tal genere appartengono la dubbietà, o sospensione d'animo, la confusione, l'ammirazione, lo stupore. Finalmente se ci farà una serie di note, e di Pause di picciolo egual valore, che vada-

*Anche le Pause aiutano l'espressione del sentimento delle parole.*

R

no

no regolatamente alternando, ne risulterà una voce interrotta, la di cui interruzione comparirà vie più, se cadendo le note in tempo cattivo, resteranno in aria, e mancherà loro il sostegno. Queste voci interrotte possono servire a varie imitazioni, ed esprimere il diretto pianto, la palpitazione del core, ed altre cose sì fatte.

*Recapitolazione delle cose dette.*

*Introduzione alle imitazioni mediante la melodia, e l'armonia.*

I fonti d'imitazione da me finora rintracciati sono il piano, ed il forte; l'adagio, ed il presto; il grave, e l'acuto; le Battute di vario genere, i tempi buoni, o cattivi, le legature, e le pause. S'accorderà Ella riveritissimo Signor Fioravante, non aver io per ancora fatta menzione di due principalissimi elementi, ond'è formata la Musica, cioè a dire dell'Armonia, e della Melodia. Parlerò prima di alcune melodiche espressioni, che dipendono dalle cose già spiegate, e non abbisognano di nuovi principj.

*L'ascendere, o il discendere, ed altre cose analoghe s'esprimono passando dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave.*

Ho detto che le voci acute rappresentano gli obbietti sublimi, le voci gravi gli obbietti bassi. Da ciò facilmente deducesi, che per significare o ascendimento, o discesa, mi varrò di suoni, che si trasferiscono o dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave. Questa imitazione è così appropriata, che di fatto i Musici chiamano ascendere il passare dal grave all'acuto, ed al contrario discendere il far transitò dall'

acu-

acuto al grave. Coll'ascendere hanno connessione forgere, innalzare, e per metafora lodare, render glorioso, giungere ad alto e felice stato: cose tutte, che si esprimono con melodie, che camminano dal grave verso l'acuto. Serbano analogia col discendere le cadute, le ruine, i precipizj, l'immergere, il gittare a terra, l'abbassare, l'opprimere, il biasimare, il vituperare, il divenir miserabile. Ognuna di tali azioni si potrà dinotare con voci, che discendano dall'acuto al grave.

Paragonati insieme due suoni, uno grave, e l'altro acuto, si dice con linguaggio musico, che l'acuto cresce sopra del grave, e che il grave cala dall'acuto. Con molta ragione adunque volendo indicare o accrescimento, o scemamento, ci serviremo di melodie, che si trasferiscano o dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave. S'esprimono frequentemente gli accrescimenti, o le diminuzioni ascendendo, o discendendo per un Semituono minore, il quale percuotendo notabilmente l'orecchio, fa che si formi un'idea affai distinta delle dette aumentazioni, o diminuzioni.

*E similmente il crescere, o il calare.*

Siccome l'andare avanti è una continuazione, ed un replicato accrescimento dell'intrapreso cammino; così il tornare addietro è una iterata diminuzione del viaggio precedentemente già fatto. Quindi

*L'andare avanti, o il tornare indietro.*

R 2

l'an-

l'andare avanti si esprimerà con voci, che progrediscono dal grave all'acuto, ed il tornar indietro con voci, che retrocedono dall'acuto al grave. Se qualcuno o cammina, o corre girando, ora va avanti, ed ora torna indietro. Per la qual cosa si fatt'azione rappresenterassi con voci, che si movano ora dal grave all'acuto, ed ora dall'acuto al grave. E se il giro ritorna in se stesso, la cantilena lo imiterà facendo ritorno a quella nota, dalla quale ha avuto principio.

*Il girare come s'imita.*

*Lo svanire, il perire, l'occultare, il ricoprire si dinotano con voci che scendono dall'acuto al grave;*

*e con melodie contrarie il render palese, lo scoprire &c.*

*La lontananza s'esprime con suoni distanti di Tuono.*

Col mezzo di replicati scemamenti qualunque cosa si dilegua, e perisce. Ma i replicati scemamenti si dinotano con una serie di suoni, che discende dall'acuto al grave; dunque lo svanire, il perire d'un oggetto resterà espresso vivamente dalla serie predetta. Svanisce, e si toglie apparentemente dal mondo un oggetto occultandolo, e ricoprendolo: le quali cose perciò s'imiteranno con melodie, che passano dall'acuto al grave. Al contrario il render palese, lo scoprire che che sia, l'averlo dinanzi gli occhi si dinoterà congruamente con suoni, che facciano passaggio dal grave all'acuto.

La lontananza suole dai Maestri di Contrappunto esprimersi con suoni fra loro distanti di Tuono. Che se si vorrà imitare l'azione dell'allontanamento d'un oggetto dall'

dall'altro; siccome questo allontanamento da principio è picciolo, ed indi va diventando maggiore; così farà d'uopo simboleggiarlo con una serie di voci, che dal Tuono della prima si vadano sempre più discostando.

La semplicità, ed altre doti analoghe, cioè a dire l'innocenza, la purità, il candore, la pace, la rettitudine, la verità, la docilità, la facilità si rappresentano colle più semplici armonie, e melodie. Conciossiachè fra queste tiene il primo luogo l'Unisono, se ne servono molto i Maestri per simboleggiare le sovra registrate virtù, accompagnandolo con armonie parimente semplici, che le varie parti forman tra loro.

Per dinotare l'accortezza, gli artificj, i raggiri, la malizia, la turbolenza, la bugia, la fraude, l'inganno debbono i Maestri valersi di melodie, e di armonie ricercate, ed artificiose. Se si tratterà d'accortezza, d'ingegno, e di artificj onesti, le melodie, e le armonie vorranno essere studiate sì, ma nel tempo stesso grate all'orecchio. Che se si vorranno imitare i raggiri ingiusti, la malizia, la turbolenza, la bugia, la fraude, l'inganno, ed altri sì fatti vizj, fra le melodie, e le armonie ingegnose si scelgano quelle, che pungon l'orecchio. Un tale disgusto serve ad esprimere

*La semplicità, ed altre doti analoghe s'imitano colle più semplici armonie, e melodie;*

*L'accortezza, gli artificj &c. con armonie, e melodie artificiose.*

primere la mala natura dei detti vizj, il danno che portano alla società, e la disapprovazione che meritano. La bugia, la fraude, e l'inganno verranno al vivo rappresentate da modulazioni, che riescano inaspettate, ed ingannino il senso. Io non so approvare, che si adoprinò quelle da me condannate nel Libro primo, che conducono immediate da Tuono a Tuono, i quali non sono mutuamente subordinati, essendoci massimamente in Musica de' passaggi leciti, che defraudano l'aspettazione dell'udito, e che possono ottimamente adattarsi alle imitazioni, di cui facciamo parola.

*Colle Cadenze si finisce il senso dell'orazione.*

*Significano altresì compimento, conclusione, stabilimento, decisione &c.*

*Come si tenga sospeso il*

Il compimento del senso della orazione si esprimerà colle Cadenze, della perfezion delle quali, e della maggiore, o minore attività di conchiudere, nel secondo Libro ne ho tenuto discorto. Potranno parimente le Cadenze significare compimento, conclusione, stabilimento, decisione, ed altre sì fatte cose, dopo le quali non altro si aspetta. Se fatta Cadenza, si muterà Tuono, servirà questo cangiamento, massime quando si passi ad un Tuono di natura diversa dal precedente, per dinotare la varietà dei sentimenti della poesia, o della prosa.

Si terrà il senso della orazione sospeso o usando passi derivati dalle Cadenze, i qua-

quali finiscano in un accompagnamento derivato di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta, ovvero ponendo in opera que' passaggi fondamentali, che non sono Cadenze, o i loro derivati. Molto maggior sospensione ne nasce adoprando o gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza, o gli accompagnamenti dissonanti, su i quali l'orecchio manifestamente comprende non potersi far punto, desiderandosi dopo d'essi qualche accompagnamento realmente consonante, che raddolcisca quella impressione piccante, ch'hanno nell'orecchio prodotta. I passi non conchiudenti, di cui trattiamo, serviranno pure ad esprimere tutte quelle cose, che non lasciano l'animo pago, dopo le quali se ne attendon dell'altre, come sarebbe a dire il proseguimento di che che sia, la ricerca, la confusione, la dubbietà.

La dubbietà, e la ricerca le trovo parimente imitate con frequenti modulazioni da Tuono a Tuono, le quali lascino incerto l'orecchio, in qual Tuono s'abbia d'andar a finire. Relativamente alla ricerca i diversi Tuoni non esprimono solo l'incertezza di ritrovare la cosa cercata, ma ancora la varietà dei luoghi, nei quali si cerca.

Alcuni oggetti, che considerati in se stessi riuscirebbero di difficile imitazione, si es-

*senso dell'orazione.*

*Cogli stessi artifizi s'esprime tutto ciò, che non lascia l'animo pago.*

*Altro modo d'imitare la dubbietà, e la ricerca.*

*Alcuni oggetti si esprimono*

*modo col mezzo delle circostanze.*

*Imitazione della speranza dubbia.*

*Imitazione del baleno.*

esprimono talvolta molto agevolmente col mezzo delle circostanze, che li accompagnano. Non si saprebbe a prima vista come imitar la speranza: ma se per esempio fosse dubbia, e fallace, queste circostanze suggeriscono la maniera di simboleggiarla con quegli artificj, che rappresentano il dubbio, e l'inganno. Se venisse proposto d'imitare il baleno, si potrebbe notare, che si muove velocemente, e tortuosamente. Siccome il cammin dritto si rappresenta assai bene con voci unisone, così il cammino tortuoso si esprimerà con suoni, ch'ora vanno dall'acuto al grave, ora dal grave all'acuto. Con tali suoni adunque, i quali celeremente si muovano, si potrà figurare il baleno.

*Una delle più importanti circostanze è l'impressione, che gli oggetti fanno nell'animo.*

Il considerare quali impressioni facciano, e quali affetti movano nell'animo nostro gli oggetti, è una delle più importanti circostanze, che in essi possa notarsi. Quindi si vede, che se sarà in nostro potere l'espressione dei varj affetti, sapremo parimente imitare gli oggetti tutti, che li producono nella mente. Per qual cagione trattandosi di cose pastorali, s'usano in Musica le più aggradevoli melodie, ed armonie? Non per altra certamente, se non perchè tali oggetti generano in noi delle grate affezioni. Facendomi adunque a rintracciare i fonti, da cui derivano le imitazioni.

tazioni degli affetti, primieramente io divido questi in grati, ed ingrati, fra i quali estremi ci stanno degli affetti misti, che più, o meno partecipano del grato, o dell'ingrato.

Si svegliano colla Musica le dolci affezioni, ponendo in opera le più squisite melodie, ed armonie, delle quali nei precedenti Libri ho trattato. Non si escludono totalmente i movimenti piccanti di melodia, le consonanze per rappresentanza, e le dissonanze; purchè si scelgano le più miti, e s'adopino unicamente per condimento, e per rendere la composizione più saporita. Si praticino colle più graziose maniere i più eleganti passaggi, e le migliori modulazioni da Tuono a Tuono, dalle quali il senso ricava un diletto molto considerabile: ed abbiassi la cura di valersi di Tuoni bene accordati, relativamente ai quali i tasti ritengano il proprio nome.

Otterremo il fine di eccitare nell'anima gli affetti ingrati, mescolando con più larghezza nella composizione le melodie, e le armonie risentite e piccanti, e continuando queste per qualche tempo, onde l'udito possa gustarne il sapore, massimamente quando si pongono al paragone con suoni, che ne fanno spiccare l'austerità, e sono nel loro genere le più mordaci. S'

*Qualmente si svegliano colla Musica le dolci affezioni.*

*Artifizj, coi quali si eccitano nell'anima gli affetti ingrati.*

accreterà l'amarezza, usando più d'una dissonanza nel tempo medesimo, e specialmente quelle, che stanno fra loro in Settima, o in Seconda, o in qualche intervallo alterato. Gioverà al fine di muovere gli affetti tristi l'adoprarne senza preparazione la Settima, il preparare con essa, ovvero col mezzo di consonanze per rappresentanza l'altre dissonanze, il risolvere le dissonanze nella Settima, o in qualche consonanza per rappresentanza, e l'andare in traccia per fine di tutti gli artificj, che servono a rendere più sensibili le dissonanze. Facciasi un uso discreto tanto dei passaggi fondamentali, e derivati, quanto delle modulazioni da Tuono a Tuono meno eleganti, e s'abbia mira di scegliere que' Tuoni manco bene accordati, che come spiegherò indi a poco, s'adattano meglio alla varia indole delle moleste passioni. Noto per altro essere ufficio della Musica il dilettere, e doverci perciò dar adito alle descritte durezza colla dovuta moderazione.

*Calcando una strada media fra le due descritte si muovono gli affetti misti.* Se calcheremo una strada media fra le due già descritte, che introducono nell'anima gli affetti grati, ed ingrati, otterremo il fine di eccitare in essa gli affetti misti. Non abbiamo salvo che a mescolare nella composizione e in riguardo alla melodia, e in riguardo all'armonia più

agro.

agro di quello richiedono le affezioni piacevoli, e più dolce di quello richiedono le disgustose.

Torno a considerare la divisione delle umane passioni in veementi, che vanno accompagnate da una straordinaria agitazione degli spiriti animali, ed in deboli, che rendono più del consueto languido, e meno attivo il movimento degli spiriti mentovati. L'affezioni del primo genere fanno sì, che mentre parliamo, la nostra voce ora s'alzi dal grave all'acuto, ora s'abbassi dall'acuto al grave con salti e più frequenti, e maggiori di quelli, che talvolta s'usano in istato di calma. Un contrario effetto producono gli affetti della seconda specie, non permettendo essi, che nella voce nascano in riguardo al grave, ed all'acuto molto considerabili alterazioni. Per imitare adunque le forti passioni, s'introdurranno nella composizione e lunghe progressioni di movimenti di grado, e salti all'insù, e all'ingìù, i quali hanno da essere tanto più numerosi e più grandi, quanto una più gagliarda commozione si rappresenta. Con un opposto artificio si potranno simboleggiare gli affetti fiacchi, schivando almeno la frequenza de' salti, e particolarmente dei grandi, ed altresì le lunghe serie di suoni di grado, che portino la voce o molto verso il grave,

S 2

ve, o molto verso l'acuto. Fra le deboli affezioni, che infievoliscono il moto degli spiriti animali, deve annoverarsi anche il sonno. Ho detto che il sonno s'imita fermandosi molto nella medesima voce. Aggiungo presentemente, che si otterrà un pari effetto, mentre la voce faccia dei piccioli movimenti.

*Le affezioni veementi alzano il Tuono ordinario della nostra voce le fiacche l'abbassano.*

Un'altra importantissima circostanza resta da notarsi nelle passioni veementi, e fiacche, la quale imitata dalla Musica, produce degli effetti maravigliosi. Oltrechè gli affetti gagliardi ci fanno parlare più forte, e più presto del consueto, gli affetti deboli più piano, e più adagio, come sopra ho avvertito, interviene di più, che i primi alzino il Tuono ordinario della nostra voce, ed i secondi l'abbassano. Dato prima un moderato fiato ad una canna d'Organo, se ne accresco la velocità, e la forza, ne risulta un suono non solamente più forte, ma ancora alquanto più acuto. Tutto al contrario succede, quando minore la velocità, e la forza del fiato. La mentovata esperienza mostra il legamento che c'è fra il più forte, il più presto, e l' più acuto; effetti tutti nel tempo medesimo cagionati dalla violenta agitazione degli spiriti animali, che accompagna le passioni gagliarde; ed altresì fra il più piano, il più adagio, ed il più

gra-

grave, effetti tutti unitamente prodotti dal tardo moto d'essi spiriti indivisibil compagno delle fiacche passioni. L'esposta dottrina a buon conto m'insegna, che il solo trasferirmi dal grave all'acuto, o dall'acuto al grave, senza per altro valermi di voci alterate (spiegherò poscia cosa sieno queste voci alterate) serve ad esprimere una qualche veemenza, o debolezza d'affetti. L'interrogazione, cui si dà luogo fra le figure rettoriche, contiene in se stessa un non so che d'energia, e per tal ragione volentieri s'esprime con un passo melodico, che si muove dal grave verso l'acuto.

*L'interrogazione s'esprime con un passo, che si muove dal grave verso l'acuto.*

Ma conforme che gli affetti gagliardi, e deboli alterano il Tuono ordinario della nostra voce, così per vivamente imitarli si compiace molto la Musica di porre in opera delle voci alterate; e se l'alterazione è di accrescimento, serve agli affetti forti, e se di scemamento agli affetti fiacchi. Si dividono le alterazioni in due generi, il primo dei quali comprende le voci modificate per un Semituono minore, che cadono sotto la considerazione del Contrappunto, e soggiacciono alle sue leggi. Abbraccia il secondo genere le alterazioni, che dipendono dall'inequale accordatura de' comuni Stromenti da tasto, della quale ho fatto parola.

*Le voci alterate crescenti servono agli affetti forti, le calanti ai deboli.*

*Si dividono esse in due generi.*

Comin-

*Delle voci alterate del primo genere, e primieramente di quelle, che spettano naturalmente al Tuono, in cui si trova la cantilena.*

Cominciando dal primo genere, si suddivide egli in varie specie, che vogliono tutte a parte a parte considerarsi. E primieramente alcune voci meritano il titolo di alterate, quantunque spettino naturalmente a quel Tuono, in cui si trova la cantilena. Per togliere il velo dinanzi a questo apparente arcano, rifletto che nella tranquillità non dominata nè da deboli, nè da forti passioni consiste l'ottimo stato dell'uomo. Ora un tal ottimo stato dalla Musica si rappresenta col Sistema melodico-armonico fra tutti il migliore: proprietà, che compete al Modo per Terza maggiore, siccome quello che nasce dall'aggregato di due Sistemi, uno d'armonia, l'altro di melodia, che sono dotati della massima perfezione. Alla base del Modo maggiore corrispondono la Seconda maggiore, la Terza maggiore, la Quarta, la Quinta, la Sesta maggiore, la Settima maggiore, l'Ottava, la Nona maggiore, la Decima maggiore &c. Paragonate le Scale del Modo per Terza minore, e dei cinque derivati, dei quali ho fatta menzione nel Libro primo, con quella del Modo per Terza maggiore, se una qualche corda cala relativamente all'analogia del Modo per Terza maggiore, risveglia gli affetti deboli; se cresce risveglia gli affetti forti. Avverto che si conoscerà

appar-

appartenere una corda ad un dato Modo, quando s'adopri negli accompagnamenti, e nei passaggi ad esso Modo spettanti. Nel Modo minore esempigrazia le corde terza, sesta, e settima, che sono Terze minori dei tre accompagnamenti, che ad esso danno l'origine, riescono patetiche; perchè calano un minor Semituono dalle analoghe del Modo maggiore, che nei tre accompagnamenti del Modo stesso sono Terze maggiori.

Se ad un accordo di Terza e Quinta s'aggiunge una dissonanza, si ponga al paragone con quella dello stesso nome, che si riferisce alla base del Modo per Terza maggiore, e quando cali o cresca per un Semituono minore, l'orecchio la giudicherà molle, o veemente. Ho supposto finora giusta la corda fondamentale dell'accompagnamento consonante, col quale s'accoppia la dissonanza. Ma se lo scemamento, o l'aumentazione dell'intervallo dissonante dipendesse da accrescimento, o da diminuzione della base, il suono di questa s'udirebbe risentito, o affettuoso, ed il suo paragone colla dissonanza farebbe sì, che la dissonanza stessa almeno in parte acquistasse un contrario carattere.

Quantunque nel Modo maggiore non foggia a modificazione nè la quarta corda, nè la settima, l'una base, e l'altra

*Regole per conoscere le alterazioni delle dissonanze.*

*Un passo alterato di melodia o fa comparir altra*



Terza minore, la quarta d'amendue i Modi, e queste tutte crescono sopra le naturali per un Semituono minore, e servono agli affetti veementi. Chiude la serie la seconda corda artificiale del Modo per Terza minore, la quale calando dalla naturale per un minor Semituono è adattissima all'espressione delle molli affezioni.

*Le corde calanti terza, sesta, settima, e seconda artificiale del Modo minore fanno, che sentano risentite le corde artificiali terza, e settima.*

Benchè si affomiglino alle analoghe del Modo maggiore le corde artificiali terza, e settima del Modo, basta che i suoni calanti prodotti dalle corde naturali terza, sesta, e settima, e dalla seconda corda artificiale sieno contenuti negli accompagnamenti antecedenti, perchè le dette corde artificiali terza, e settima si facciano sentir risentite. S'otterrà un effetto maggiore, se una parte si moverà dal suono decrescente ad una d'esse corde artificiali. Giungerà al sommo l'energia delle nostre corde, mentre con esse nello stesso accompagnamento s'uniscano una, o più corde calanti. Non altrimenti acciocchè spicchi

*E queste accrescono il patetico delle mentovate corde calanti.*

il patetico delle quattro corde decrescenti, egli è sufficiente, che negli accompagnamenti antecedenti sieno comprese le corde artificiali, che sopra le naturali crescono pel Semituono minore. Si udiranno più patetiche le corde calanti, se una parte si trasferisca da un suono artificialmen-

te ac-

te accresciuto ad una delle dette corde calanti, le quali arriveranno per ultimo ad acquistare un carattere sommamente tenero, ed appassionato, quando s'accoppieranno nel medesimo accompagnamento colle corde artificiali aumentate.

Ella è facile da cavare la conseguenza, che il Modo per Terza minore è adattatissimo per esprimere una mistura d'affetti parte deboli, e parte forti. Quando ci ritroviamo nelle affezioni diamo tratto tratto in cert'impeti di esagerazioni, d'imprecazioni, d'impazienze, di smanie, di disperazioni. Accade altresì di rappresentare frequentemente, mentre si tratta di cose meste, la ferezza del dolore, la crudeltà degli uomini, e degli Dei, e mill'altre sì fatte circostanze, che vanno unite colla veemenza, e colla energia. Non di rado parimente interviene, che mentre due parti cantano insieme, l'una debba risvegliare le fiacche, e l'altra le gagliarde passioni. Il bravo Maestro deve aver mira di usare a tempo, e a luogo i suoni calanti, e crescenti, mettendo in bocca di quella tal parte, conforme richiedono i varj incontri, piuttosto le voci d'un genere, che dell'altro.

Poste al paragone nel Modo maggiore, e minore le corde quarta naturale, ed artificiale, che si corrispondono in Semituo-

*Il Modo minore è atto ad esprimere un miscbio di affetti deboli, e forti.*

*Le corde quarta, e prima fanno spiccare in*

*ambo i Modi maggiore e minore la veemenza della quarta corda artificiale.*  
no minore; le corde prima, e quarta artificiale, che si corrispondono in Quarta superflua; o pure quarta artificiale, e ottava, che si corrispondono in Quinta diminuita, ne seguirà, che le corde quarta naturale, e prima, o sia ottava faranno spiccare la veemenza della quarta corda arti-

*La quale o rende patetiche, o vie più ammolisce le corde naturali quarta, e prima.*  
ficiale, e che al contrario la quarta corda artificiale o farà acquistare il carattere patetico alle corde naturali prima, e quarta, o almeno lo metterà in maggior vista. Mi sono servito di quest'ultima espressione, perchè le corde naturali prima, e quarta possono essere in certe congiunture veramente calanti, considerandole per esempio come Settime minori delle corde seconda, e quinta, nel qual caso il confronto della quarta corda artificiale accresce la loro mollezza. Il mutuo paragone poi della quarta corda artificiale colle quattro corde calanti del Modo per Terza minore ottiene l'effetto di aumentare per una parte l'energia di quella, e per l'altra la debolezza di queste.

*Vicendevo- le azione della quarta corda artificiale, e delle quattro corde calanti del Modo minore.*  
*Cangiando Tuono giova all'espressione degli affetti l'usar prontamente le corde naturali, ed ar-*  
Ho avvertito antecedentemente, che giova non poco alla imitazione degli affetti deboli, e forti il modulare da Tuono a Tuono, ponendo tosto in opera quelle corde naturali, che il nuovo Tuono modifica col Semituono minore. Presentemente debbo tendere la proposizione più genera-

le.

*tificiali, che il nuovo Tuono modifica col Semituono minore.*  
le, asserendo che serve molto alla espressione dei nominati affetti l'usar prontamente le corde naturali, o artificiali del nuovo Tuono, che differiscono dalle corde naturali, o artificiali del Tuono antecedente pel minor Semituono. Se la mentovata differenza relativamente al nuovo Tuono sarà d'accrescimento, servirà alle forti passioni, se di scemamento, alle deboli. Le riflessioni fatte nel luogo citato in riguardo alle corde naturali si estendono anche alle corde artificiali, ed io stimo superfluo il ripeterle.

*Di alcune alterazioni da usarsi solo nella melodia opportune per il movimento degli affetti.*  
Oltre le alterazioni fino al presente considerate, le quali determinano suoni o naturalmente, o artificialmente spettanti al Tuono, in cui si ritrova la cantilena, ne adopra talvolta la Musica alcune altre, che ci fanno udire de' suoni, che non competono al Tuono nè pure in figura di artificiali. Conforme che questi suoni non possono aver luogo nell'armonia, così fa d'uopo usarli in tempi secondarj, nei quali il Basso, e l'altre parti armoniche o tacciano, o almeno non battano; ovvero adoprarli come semplici Appoggiature, quando si voglia ai tempi buoni adattarle. Dando opportunamente l'adito alle nostre voci modificate nelle musiche composizioni colle descritte cautele, produrranno un ottimo effetto, e serviranno alle

passio-

passioni deboli, o forti, secondochè la modificazione farà di scemamento, o di aumentazione.

Qual parte abbiano nell'espressione degli affetti le alterazioni cagionate dall'inequale accordatura degli Stumenti da tast. Resta da por in chiaro, qual parte abbiano nell'espressione degli affetti deboli, e forti le alterazioni di alcuni suoni, le quali traggono l'origine dalla ineguale accordatura dei comuni Stumenti da tast, che da me è stata stabilita, ed accuratamente spiegata. Queste modificazioni si dividono in due classi, cioè a dire di scemamento, e servono agli affetti fiacchi; di aumentazione, e servono agli affetti veementi. Le voci con *b* molle sono più gravi, e le voci con *Diefis* sono più acute di quello succederebbe, se anche ad esse si accomunasse il Temperamento delle voci, che corrispondono ai tasti bianchi. E qui fa mestieri nuovamente distinguere i suoni alterati in due specie. Alcuni s'adoprono nella loro conveniente figura, e ritengono il proprio nome: altri cangiato nome assumono una forestiera comparfa.

Quanto crescano i veri *Diefis*, e calino i veri *b* molli in riguardo al Temperamento dei tasti bianchi. Cominciando dai primi abbiamo veduto, che fra i cinque tasti neri degli Organi, e dei Gravicembali, tre si chiamano *F*, *C*, *G*, e due *B*, *E*. Usati così i detti tasti, i tre *Diefis* si sentono un pò crescenti, e i due *b* molli un poco calanti. Cresce *F*, e cala *B* per una quan-

quantità equivalente alla duodecima parte del Comma. L'aumentazione di *C*, e lo scemo di *E*, ascendono al doppio; e per il triplo è del dovere più acuta la corda *G*. Se un passo di melodia, o un accompagnamento è tranquillo, i notati accrescimenti lo rendono spiritoso, allegro, un pò risentito; il che succede negli accordi per Terza maggiore *D F A*, *A C E*, *E G B*. Le proprietà di questi accompagnamenti si comunicano a que' Tuoni per Terza maggiore, nei quali essi accompagnamenti hanno luogo, e quindi compete il carattere di spiritoso al Tuono *G*, il carattere di allegro al Tuono *D*, il carattere di allegro un poco sfacciato al Tuono *A* tutti e tre per Terza maggiore.

Che se il movimento melodico, o l'accordo è molle, i tre suoni crescenti vi mescolano per entro qualch'energia. Giunge patetico all'orecchio l'accompagnamento per Terza minore; perchè paragonato coll'ottimo accompagnamento per Terza maggiore, la Terza decrebbe un Semitono minore. Gli accordi *B D F*, *F A C*, *C E G*, in cui c'entrano i mentovati tre *Diefis*, uniscono insieme e la mollezza proveniente dalle Terze minori, e quel grado di veemenza, ch'è proporzionato alle diverse aumentazioni dei suoni.

I veri *Diefis* rendono spiritoso, o allegro, o un po' risentito un intervallo tranquillo;

Mescolano qualch'energia negli intervalli molli.

ni affetti dal Diesis. E quindi traggono l'indole loro mista i Tuoni per Terza minore E, B, F $\sharp$ , secondochè hanno parte nella loro formazione o uno, o due, o tre dei riferiti accompagnamenti. Riescono questi Tuoni sommamente opportuni per esprimere certe affezioni partecipanti del patetico, e del risentito.

*Ed accrescono la veemenza degli intervalli risentiti.*

Se i tre suoni F $\sharp$ , C $\sharp$ , G $\sharp$  hanno luogo in melodie, o in accordi risentiti, ne accrescono l'energia, e la veemenza. L'accompagnamento B D F di Terza minore e Quinta diminuita fondato sulla quarta corda B del Tuono diatonico derivato F sentesi risentito; perchè nel detto Tuono è crescente la quarta corda B, base d'esso accompagnamento. Si ritrovi la cantilena nel Tuono A per Terza maggiore, ed in tale circostanza l'accompagnamento simile al B D F si scoprirà essere G $\sharp$  B D, il quale ha per fondamento la quarta corda G $\sharp$  del Tuono D derivato dal Tuono A per Terza maggiore. Adoprato in tale figura l'accompagnamento G $\sharp$  B D, lo sperimenteremo più risentito del B D F, per il motivo che la base G $\sharp$  di quello è alquanto più acuta in relazione ai suoni superiori B, D, di quello sia la base B di questo in relazione ai suoni superiori D, F.

*Posseno eziandio gio-*

Quantunque i suoni F $\sharp$ , C $\sharp$ , G $\sharp$  sie-

no

no forniti d'energia a grado a grado maggiore; ciò non ostante possono in qualche maniera giovare all'espressione degli affetti deboli, facendo col loro paragone comparire calanti, e conseguentemente molli, o patetici degli altri suoni. Torno di nuovo a considerare l'accompagnamento G $\sharp$  B D fondato sulla quarta corda G $\sharp$  del Tuono D derivato dal Tuono A per Terza maggiore, il quale è analogo all'accompagnamento diatonico B D F. Essendo l'accordatura di G $\sharp$  un poco più alta in riguardo a D nel primo accompagnamento di quello sia l'accordatura di B in riguardo ad F nell'accompagnamento secondo, ne segue, che il suono D, Quinta diminuita di G $\sharp$ , riesce all'orecchio più molle del suono F, Quinta minore di B.

Dalla considerazione dei tre Diesis F $\sharp$ , C $\sharp$ , G $\sharp$  m'innoltro a quella dei due b molli B $\flat$ , E $\flat$ , i quali suonano un poco più grave di quello succederebbe, se anch'essi abbracciassero il Temperamento delle voci, che corrispondono ai tasti bianchi. Riuscendo opportuni gli scemamenti per l'imitazione degli affetti deboli, addiverrà che i nostri b molli introdurranno della serietà nei movimenti di melodia, e negli accordi tranquilli, facendoli ripiegare alquanto verso il patetico; *I due veri b molli introducono della serietà nelle melodie, e nelle armonie tranquille; aumentano il patetico delle molli, e diminuiscono la veemenza delle risentite.*

V

aumen-

arumenteranno in mollezza, e diminuiranno la vemenza di quelle melodie, ed armonie, che sono dotate di tali caratteri.

*Esempj dei tre mentovati effetti prodotti dai b molli.*

Illustro con qualch'esempio le tre note e particolarità. Gli accompagnamenti per Terza maggiore B<sup>b</sup> D F, E<sup>b</sup> G B<sup>b</sup>, si sperimentano più serj, e meno lieti di quelli F A C, C E G, G B D, che di soli tasti bianchi sono composti; e questa proprietà si comunica ai Tuoni per Terza maggiore, nella formazione dei quali essi accompagnamenti hanno parte. Quindi i Tuoni maggiori F B<sup>b</sup> riescono meno tranquilli del Tuono C, perchè nella loro origine c'entrano accompagnamenti con b molle, cioè B<sup>b</sup> D F nel primo, B<sup>b</sup> D F, E<sup>b</sup> G B<sup>b</sup> nel secondo.

Rendono i b molli gli accompagnamenti per Terza minore più patetici, e fanno sì, che il Tuono G per Terza minore composto dei tre accompagnamenti C E<sup>b</sup> G, G B<sup>b</sup> D, D F A si senta alquanto più molle del Tuono D parimente per Terza minore, ch'è formato dei tre accompagnamenti G B<sup>b</sup> D, D F A, A C E, e che questo comparisca alquanto più tenero del Tuono A, nella generazione del quale hanno luogo i tre accompagnamenti D F A, A C E, E G B

sen-

senz'alterazione alcuna di Diesis, o di b molle.

Discendo alla terza particolarità di sopra enunciata, cioè che i b molli mescolano della mollezza insieme coll'energia di alcuni pezzi di melodia, ed accompagnamenti. Coll'accordo più volte rammentato B D F di Terza minore e Quinta diminuita pongo al confronto l'analogo A C E<sup>b</sup>, e li suppongo tutti e due fondati sulle quarte corde crescenti B, A dei Tuoni F, E<sup>b</sup> derivati, quello dal Tuono C, questo dal Tuono B<sup>b</sup> per Terza maggiore. Le basi risentite B, A ammettono nell'uno, e nell'altro la stessa accordatura comune a tutti i tasti bianchi. Non così le Quinte diminuite F, E<sup>b</sup>, la seconda delle quali è un pò più grave relativamente alla base A di quello sia la prima F in relazione alla base B. Il notato scemamento della voce E<sup>b</sup> introduce qualche mollezza nell'accompagnamento risentito A C E<sup>b</sup>, che si suppone fondato sulla quarta corda A del Tuono E<sup>b</sup> derivato dal Tuono B<sup>b</sup> per Terza maggiore.

Siccome i tre Diesis F<sup>♯</sup>, C<sup>♯</sup>, G<sup>♯</sup> possono indirettamente servire all'imitazione delle fiacche passioni, facendo coi loro accrescimenti credere al senso calanti degli altri suoni, nei quali perciò il carattere

V 2

pate-

*I detti due b molli sono atti a coadiuvare indirettamente al movimento*

to dei forti  
affetti.

patetico o s'introduce, o s'aumenta; così al contrario i due b molli B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup> sono atti a coadiuvare all'espressione dei forti affetti, operando in guisa coi loro scemamenti, che giudicandosi crescenti degli altri suoni, o facciano acquisto, o pure in essi si avvalorino l'indole di veementi. Prendo a considerare il movimento di melodia B<sup>b</sup> C<sup>♯</sup> di Seconda superflua all'insù, il quale si trasferisce dalla terza corda naturale B<sup>b</sup> alla quarta artificiale C<sup>♯</sup> del Tuono G per Terza minore, ed altresì la relazione armonica di Sesta superflua E<sup>b</sup> C<sup>♯</sup> formata delle due corde, sesta naturale E<sup>b</sup>, undecima artificiale C<sup>♯</sup> del nominato Tuono. Quand'anche le corde terza B<sup>b</sup>, sesta E<sup>b</sup> accettassero la Partecipazione dei tasti bianchi, farebbero nulladimeno spiccare l'energia della corda artificiale quarta, o undecima C<sup>♯</sup>; perchè le corde terza, e sesta nel Modo per Terza minore sono patetiche, ed alterati i due intervalli B<sup>b</sup> C<sup>♯</sup>, E<sup>b</sup> C<sup>♯</sup>. Ma essendo B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup> un poco più gravi di quello richiede il nominato Temperamento; si scopre evidentemente, che ancora per questo titolo comparirà maggiormente la veemenza della voce C<sup>♯</sup>.

Diefis,  
ed i b molli  
impropriamente tali

Tutto quello, che ho detto degli effetti, che producono relativamente all'imitazione delle passioni gagliarde, e fiacche le piccio-

picciole alterazioni dei Diefis, e dei b molli realmente tali, si può colla debita proporzione applicare alle alterazioni molto maggiori da me sopra descritte dei Diefis, e dei b molli, i quali ci compariscono innanzi sotto aspetto non suo, e propriamente parlando sono Semituoni maggiori presi all'insù, e all'ingiù, che si adoprano in figura di Diefis, e di b molli. Sono idonei i Diefis D<sup>♯</sup>, A<sup>♯</sup>, E<sup>♯</sup>, B<sup>♯</sup> &c. ad esprimere le più violenti passioni, come per esempio la temerità, il furor, la disperazione: ed a rovescio i b molli A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>, C<sup>b</sup>, F<sup>b</sup> &c. rappresentano eccellentemente le passioni più deboli, quali sono la tristezza, l'abbattimento d'anima, i languori, gli sfinimenti.

producono  
effetti analoghi a quelli  
cagionati dai veri Diefis, e b molli, ma per altro molto maggiori.

Non permettendomi il presente Saggio di dilatarmi gran fatto, dirò solamente qualche cosa dei tre accompagnamenti chiamati per Terza minore F A<sup>b</sup> C, B<sup>b</sup> D<sup>b</sup> F, E<sup>b</sup> G<sup>b</sup> B<sup>b</sup>, e degli altrettanti Tuoni per Terza minore C, F, B<sup>b</sup>, nella origine dei quali essi accompagnamenti hanno luogo. Nella mia ineguale Partecipazione le Terze minori F A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup> D<sup>b</sup>, E<sup>b</sup> G<sup>b</sup> stanno di mezzo fra le due ragioni 5:6, 6:7, ed anzi si accostano alquanto più a questa che a quella. Alla ragione 6:7 si potrebbe dar nome di Terza

Esempio dei tre accordi assai debili chiamati per Terza minore, e degli altrettanti Tuoni per Terza minore, nella cui formazione entrano i detti accordi.

za

za semidinuita, e quindi le nostre Terze sono medie fra le minori, e le semidinuire. Con ragione adunque s'odono lagrimevoli i sopradetti tre accordi, i quali comunicano una tal qualità ai Tuoni per Terza minore C, F, B $\flat$ . Il Tuono C ammette il solo accompagnamento F A $\flat$  C, nella formazione del Tuono F c'entrano i due accompagnamenti F A $\flat$  C, A $\flat$  D $\flat$  F, e finalmente il Tuono B $\flat$  è interamente composto dei tre accordi F A $\flat$  C, B $\flat$  D $\flat$  F, E $\flat$  G $\flat$  B $\flat$ . Un maggior grado di mestizia s'insinua nei sopradetti Tuoni C, F, B $\flat$ ; a misura che ricevono uno, o due, o tre dei nostri accompagnamenti, ed il perito Compositore ne dee fare quell'uso opportuno, che il sentimento delle parole richiede.

*Conclusione dell'Opera.* Nel cercare per obbedir la Sig. Fioravante stimatissimo la massima brevità, non vorrei aver meritata la taccia *brevitas esse laboro, obscurus fio* non mica in riguardo a Lei, che colla molta, e profonda cognizione, ch'ha della Musica, può abbondantemente supplire a ciò, ch'ho dovuto tralasciare, ma sì bene in riguardo ad altri parecchi, che potrebbero leggere questo Saggio. Spero per altro d'aver espressi i miei sentimenti in maniera tale, che senza difficoltà possa intenderli  
chi

chi è sufficientemente instruito della Musica teorica, e pratica. Comunque sia la cosa, mi resterà sempre il piacere di averla servita, e di averle dato un contraffegno di vera stima, e di perfetta amicizia.

I L F I N E.