

Author: Riccati, Giordano

Title: Le leggi del Contrappunto dedotte dai fenomeni, e confermate col raziocinio dal Conte Giordano Riccati, Prefazione and Libro Primo

Source: Udine, Biblioteca Comunale, MS 1026/II, 1-249

[Page numbers are given in concordance with the ones marked by Riccati himself on each page of the treatise proper. Roman numerals have been supplied for the preface and table of contents.]

Le leggi del Contrappunto  
dedotte dai fenomeni,  
e confermate col raziocinio  
dal Conte Giordano Riccati:  
[[Nobile Trivigiano]]  
Conte Riccati  
Francesco di Toppo

[-i-] Prefazione

Avendo per la Musica sino da primi anni della mia gioventù nudrito uno straordinario diletto, m' invogliai ben presto d' intenderne la teorica. Mi cadde subito in mente di indagar la ragione, per cui la serie dei suoni, che forma la Scala del Modo per Terza maggiore, è fra tutte l' ottima; di modo che scapita di perfezione, qualunque suono in essa si muti. Per quando si meditassi intorno all' origine, che gli Antichi attribuivano al Sistema Diatonico, non raccoglieva da essa per la mia ricerca alcun lume, e saria forse ancora immerso nelle mie dubbietà, se l Padre Francescantonio Vallotti eccellente Maestro di Cappella nella Basilica di Santo Antonio di Padova non mi avesse comunicata la progressione degli accompagnamenti, ch' egli attribuiva alle corde componenti la detta Scale. Feci allora la riflessione, che questi accompagnamenti; alcuni de' quali erano di Quarta e Sesta, di Terza e Sesta, si riducevano a tre fondamentali di Terza maggiore, Quinta, e Ottava, ai quali servono di basi le corde prima, quarta, e quinta, e da cui derivavano i predetti accompagnamenti di Quarta e Sesta, di Terza e Sesta. Supposto un principio di esperienza, non dover le consonanze [-ii-] ammettere: nei loro rapporti numero impari maggiore del cinque, onde si dividano in sole tre classi, di equisonanze, che ricevono il solo numero impari 1.m di consonanze perfette, che ricevono anche il numero impari 3., e di consonanze imperfette, che accettano altresì il 5., egli era facile il dimostrare, che l' accordo per Terza maggiore conteneva l' ottima armonia, e che l' aggregato delle tre corde prima, quarta, e quinta racchiudeva in se stesso l' ottima melodia corrispondendo le corde quinta, e quarta alla prima nelle due consonanze perfette, Quinta 2:3, Quarta 3:4: e quindi si presentava subito alla mente la conseguenza essere perfettissima quella Scala, che nasce dall' aggregato di due ottimi Sistemi, uno d' armonia, l'altro di melodia.

Quantunque non ascenda al grado di ottimo l' accompagnamento di Terza minore, Quinta, e Ottava, nulladimeno egli appaga l' orecchio, e perciò molto elegante si sperimenta la Scala del Modo per Terza minore, la quale viene determinata da tre

accompagnamenti per Terza minore fondamentali anch' essi sulle corde prima, quarta, e Quinta.

I descritti pensamenti mi fecero chiaramente comprendere essere la Musica [-iii-] una misura d' armonia, e di melodia, siccome quella che consiste in una successione di armoniosi accompagnamenti, che o si odono effettivamente, o almeno si sottintendono. Nella melodia di una Parte sola, che riesce aggradevole, ci sta sempre celata l' armonia, e se per esempio con approvazione del senso conchiudo il canto discendendo in amendue i Modi dalla seconda corda alla prima, succede ciò, perchè il fondo dell' armonia sottintesa si trasferisce dalla quinta corda alla prima, scegliendo per effettuare la conchiusione quella corda, che alla prima corrisponde nell' ottima non equisona relazione.

Conciossiachè componendo o nel Modo maggiore, o nel minore, non si usano i solo accompagnamenti donde traggon l' origine, ma essendoci sempre due Tuoni relativi, uno maggiore, e l' altro minore, che hanno comune la Scala, le cui basi si riferiscono o in Sesta maggiore presa all' insù, o in Terza minore presa all' ingiù, questi Tuoni relativi si prestano mutuamente gli accordi, ed in oltre si adopra un accompagnamento di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], che si riferisce alla corda settima del Tuono per Terza maggiore, seconda del Tuono relativo per Terza minore; la spiegazione di [-iv-] tali fenomeni richiedeva nuove meditazioni. Compresi adunque che in Musica oltre ai due Modi [modi ante corr.] primitivi si dovevano ammettere cinque secondarj, ch' io soglio chiamar derivati; perchè accettando la stessa Scala dei primitivi, sono in essi determinate le relative corde prima, quarta, e quinta; e gli accompagnamenti di Terza, e Quinta alle stesse convenienti. Col mezzo di questi modi si rende ragione e di moltissimi passi, che si praticano nel Contrappunto, e dell' uso che in esso si fa dell' accordo di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], che si usurpa come consonante, benchè tale non sia. La Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] cala dalla giusta per un minore Semituono, il quale meritando il titolo di Unisono alterato, fa sì che la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] rappresenti quanto basta la giusta, e possa adoprarsi in figura di Consonanza: e quindi s' fatti accompagnamenti fondatamente da me si nominano consonanti per rappresentanza. Si aggiunga che l' orecchio riferisce la nostra Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] alla ragione 7:10, in cui c' entra il numero impari 7, che fra i non consonanti è fornita della massima eleganza. I Modi derivati sono talmente incorporati coi primitivi, che il passare da questi a quelli non si reputa cangiar Modo.

[-v-] Giudica il senso che si muti Tuono, allora che si fa transito da primitivo a primitivo, e se il nuovo Tuono ha buona relazione con quello, che si è assunto come principale, la modulatione reca diletto. Non mi è riuscito difficile lo stabilire i Tuoni ad un principale subordinati, traendo origine la subordinazione da due sorgenti, cioè a dire dalla comunione della Scala, e dalla stretta unione che passa fra le corde prima, quarta, e quinta componenti il Sistema di melodia. Perciò hanno subordinazione al principale due Tuoni simili fondati sulle corde quarta, e quinta, e tre Tuoni dissimili relativi, che paragonati col principale e coi Tuoni simili subordinati, ammettono a coppia a coppia la medesima Scala.

Restava da stabilirsi la relativa perfezione di queste modulazioni, la quale parimente dipendeva da due elementi. Era già noto ai Maestri, che il passaggio al Tuono simile avente per base la quinta corda del principale è più aquisito di quello, che si move verso il Tuono, che ha la quarta corda per fondamento. Un secondo elemento frattanto era

sfuggito alla loro attenzione, il quale c' insegna, che la modulazione è tanto migliore, quanto che il Tuono a cui si passa o non altera veruna corda nella Scala del Tuono principale, [-vi-] o pure la corda alterata è nel Tuono subordinato di minor conto, cioè a dire piuttosto consonanza imperfetta, che perfetta, o equisonanza.

L' origine, che gli Antichi assegnavano al Sistema Cromatico, dee riputarsi opera anzi dell' arte, che della natura. Il nostro Cromatico nasce principalmente dalle corde artificiali le quali introducono nel Contrappunto parecchie melodie, ed armonie al detto Genere appartenenti, e ne additano l' uso. Si può anche derivarne l' origine dalla unione della Scala del Tuono principale, e dei cinque subordinati, aggiungendoci per altro le settime corde artificiali dei tre Tuoni per Terza minore, senza le quali, come vedremo, essi Tuoni non possono appagare l' orecchio. Ci si presenta in sì fatta guisa una Compiuta Scalla Cromatica dividente l' Ottava in dodici Semituoni, sette maggiori, che si chiamano altresì seconde minori, e cinque minori. Conforme tale idea due Tuoni relativi, uno maggiore, e l' altro minore (pei quali componendo, gira la modulazione per gli stessi sei Tuoni) hanno del pari commune e la Scala Diatonica, e la Cromatica.

Non senza il suo perchè il Sistema Enarmonico tanto celebre presso [-vii-] gli Antichi è andato in disuso. Se tenteremo di farlo nascere con una maniera analoga a quella; onde ha tratto origine il Sistema Cromatico, ci accoreremo, che bisogna unire col principale molti Tuoni, che non sono ad esso subordinati, e ne dedurremo la conseguenza, che una tale irregolare unione meritamente esclude dal Contrappunto il Sistema Enarmonico. Il Diesis Enarmonico metà prossima del Cromatico riesce di intonazione difficile per due motivi, e perchè non è differenza di consonanze, e perchè è troppo picciolo. Se il Diesis Cromatico, benchè differenza di consonanza, non si usa nell' armonia a cagione della sua troppa approssimazione all' Unisono, che dovrà dirsi del Diesis Enarmonico? Di più adoperandosi la Seconda minore e nell' armonia, e nella melodia, il Semituono minore, o Diesis Cromatico nella melodia solamente, agevolmente si scopre che il Diesis Enarmonico vuol escludersi e dall' una, e dall' altra.

Stabiliti i Sistemi Diatonico, e Cromatico, rivolsi i miei pensamenti alla Battuta, che rende grata all' orecchio le semplici proporzioni col mezzo della durata dei suoni. Relativamente alla durata dei suoni ella è assai limitata l' attività del sensorio, non [-viii-] permettendo che le due porzioni della Battuta, una principale da cui comincia chiamata tempo buono, e l' altra secondaria, con cui finisce chiamata tempo cattivo, si riferiscano salvo che nelle due semplicissime ragioni 1:1, 2:1, le quali determinano due Battute, quella a due tempi, questa a tre tempi. Premeva molto di fissare la pronuncia di essi tempi, ed in fatti mi riuscì di osservare, che il tempo buono siccome principale deve reggersi da se, ed il tempo cattivo siccome secondario deve appoggiarsi al tempo buono, da cui principia la susseguente Battuta. La stessa regola vale anche per le divisioni, e suddivisioni d' essi tempi, li quali deggiono considerarsi come Battute a due o a tre temi. Chiarissimo è il paragone del tempo cattivo col contiguo tempo buono, a cui si appoggia; quanto basta chiaro quello di due tempi buoni vicini, e tali sono il primo ed il secondo di una Battuta a tre tempi, e finalmente oscuro il confronto del tempo buono col cattivo, che gli succede immediatamente. Al notato diverso grado di paragone egli è d' uopo aver mira e nelle preparazioni delle dissonanze, e nei passaggi da un accompagnamento all' altro. Un passaggio elegante riuscirà più grato, se il primo accordo cade in tempo cattivo, il secondo [-ix-] tempo buono; perchè appunto questi tempi distintamente fra loro si paragonano. All' opposto un passaggio dei meno frequentati lo sperimenteremo più

trattabile, qualora all' accompagnamento antecedente tocchi il tempo buono, ed al conseguente il tempo cattivo; perche il loro paragone è men chiaro.

Dipoi le descritte investigazioni mi rivolsi ai passaggi da un accordo all' altro, per ben giudicare dai quali egli è a buon conto necessario aver mira alla perfezione degli accordi armonici, e del movimento fondamentale di melodia e dei derivato; 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 proporzione rese più austere (vedremo a suo luogo in che consistano le preparazioni diretta, ed inversa) e per ultimo al fine adempiuto, o non adempiuto, per cui sono state ammesse nel Contrappunto le corde artificiali.

Richiedeva il buon metodo, che dessi cominciamento dai passaggi composti da due accompagnamenti, in cui non c' entrano se non cinque corde naturali, e che agli altri tutti precedessero quelli, [-x-] che si trasferiscono da uno all' altro de tre accompagnamenti, dai quali i Modi maggiore e minore traggon l' origine. Ascendono al numero di sei in ciascun Modo i passaggi, di cui parliamo, e frà i detti sei a quattro, dalla quinta, o dalla quarta come alla quinta, compete il titolo di Cadenze, che sono i movimenti forniti, il primo della massima, e gli altri di molta eleganza, atti più o meno a conchiudere il senso della cantilena. Acciocchè le Cadenza del Modo minore appaghino le orecchie, bisogna ricorrere all' arte, ed ecco la legge da me scoperta. Non basta ch' esse sieno simili a quelle del Modo maggiore nei passi fondamentali, ma egli è d' uopo 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, alla condizione, che dal Semituono artificiale non resti il naturale distrutto: Per effettuare questa legge si rende necessario nelle tre Cadenze dalla quinta corda alla prima, dalla prima, o dalla quarta corda alla quinta l' accrescere artificialmente la settima corda naturale per un Diesis; acciocchè una succede nel Modo maggiore, differisca dall' ottava per una Seconda minore.

[-xi-] Introdotta in tal guisa la settima corda artificiale, dobbiamo usare in molti casi la sesta corda parimente artificiale, a cagione di schivare la melodia cromatica di Seconda superflua, in cui si riferiscono la sesta corda naturale, e la settima artificiale. 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. La Cadenza dalla quarta corda alla quinta finirà il senso con minor sospensione, se la quarta corda si renderà un Semituono minore più acuta. Essendo vizioso il passaggio dalla quarta corda artificiale alla prima, diviene necessaria, e perciò più atta a conchiudere la Cadenza dalla quarta corda artificiale alla quinta. Osserveremo che la quarta corda artificiale del Modo minore apre l' adito ad un nuovo accompagnamento cromatico di Terza [diminuita add. supra lin.] e Quinta [[anche diminuita]] [minore add. supra lin.], ed a' suoi derivati, i quali non possono adoprarsi salvo che nella predetta Cadenza in grazia solamente della quale sono stati accettati nel Contrappunto.

Segue la trattazione dei passaggi naturali proprii dei Modi derivati, i quali sono di Quinta, di Quarta, o di Seconda all' insù, e all' ingiù. Movendosi e nei Modi primitivi, e nei derivati i passaggi di Seconda [-xii-] all' insù con vantaggio della quarta corda meno perfetta alla quinta più perfetta, a quelli di Seconda all' ingiù con discapito della quinta corda più perfetta alla quarta meno perfetta, ella è cosa chiara, che i primi sono migliori

dei secondi. I Modi derivati, ciascun de; quali ha le sue quattro Cadenze, ne danno in prestanza due al Modo maggiore, ed altrettante al Modo minore, che rispettivamente ad essi passano dalla seconda alla quinta corda, dalla settima all' ottava. Quantunque i Pratici le adoprano con frequenza, i Teorici non ne fanno menzione: nè debbiamo prenderne maraviglia, imperocchè ignorano i Modi derivati, col mezzo dei quali unicamente se ne rende ragione. Le Cadenze dalla seconda alla quinta corda, che nei Modi derivati, ai quali appartengono, si trasferiscono dalla quinta corda alla prima, si renderanno simili alla Cadenza analoga del Modo maggiore secondo la regola da me prescritta nei passo di Seconda minore, dando luogo in entrambe alla relativa quarta corda artificiale, ed in quella del Modo minore alla settima corda artificiale altresì. L' antecedente accompagnamento di quest' utima Cadenza viene cangiato dalla quarta corda artificiale in Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], modificazione cromatica da usarsi [-xiii-] soltanto nella detta Cadenza, che in vano si cerca nei libri di musica, di cui per altro ne ho trovato gli esempi nelle composizioni del Signor Benedetto Marcello, del Padre Maestro Vallotti, e dal Signor Giuseppe Tartini. L' accopagnamento antecedente della Cadenza dalla seconda alla quinta corda del Modo minore si fa talvolta divenire veramente consonante di Terza maggiore e Quinta col mezzo della seconda corda; che cala dalla naturale per un minor Semituono. Per evitare il passo di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] dala seconda corda artificiale alla quinta, si adopra in cambio del fondamentale l' accompagnamento derivato di Terza e Sesta ambo minori, che si riferisce alla quarta corda del Modo; da cui si fa transito alla quinta fornita dell' accordo consonante artificiale per Terza maggiore. Non ho trovato alcun Maestro, benchè molto informato della teorica della Musica, che sappia allegare il perchè si costumi [costuma ante corr.] la seconda corda artificiale del Modo minore. Dopo varie riflessioni ho finalmente compreso, che usandosi la detta corda solo nella Cadenza dalla seconda alla quinta corda colla condizione, che l' accordo susseguente mediante la settima corda artificiale si trasformi anch' esso in Terza maggiore e Quinta, l' unico fine d' introdurla [-xiv-] nel Contrappunto si è quello di render simile nell' armonia la nostra Cadenza all' analoga del Modo maggiore, che si trasferisce dalla quinta corda alla prima. Acciocchè la Cadenza dalla settima corda all' ottava del Modo minore divenga uniforme nei movimenti di Semituono maggiore giusta la prescritta legge a quella del maggiore, egli è necessario sostituire nel primo accompagnamento la settima corda artificiale alla naturale, onde ad essa corrisponda come nel Modo maggiore l' accordo di Terza minore e Quinta [[diminuita]] minore.

Continuando il cammino mi sono inoltrato a considerare i passaggi, che fanno transito da Modo a Modo, ai quali è comune la Scala, e si muovono tutti per ua Terza all' ingiù, o all' insù. Aspettando l' orecchio, che alla Terza superiore si dia l' accompagnamento derivato di Terza e Sesta, e non il fondamentale di Terza e quinta, i passaggi di Terza all' insù piacciono meno al senso di quelli di Terza all' ingiù. L' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, che può competere terza corda del Modo minore, trae la principale sua origine dal passaggio di Terza all' ingiù dalla quinta alla terza corda, quando alla quinta corda si assegna l' accompagnamento [-xv-] di Terza maggiore e Quinta, e si vuole che la cantilena si fermi nello stesso tuono per Terza minore.

Darò qui un cenno di ciò che ho pensato intorno ai passaggi, 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 di due Tuoni comune. Vogliono usarsi con molta cautela; che da me si prescrivono, quelli in cui qualche particolarità non del tutto favorevole si comprende. Tali sono in riguardo alla melodia i passaggi di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], o di Quinta [[diminuita]] [minore add. in marg.] 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]] [minore add. supra lin.] sono formati. Nello stesso numero mostro che deggion collocarsi i passaggi composti di due accordi, il primo di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. Supra lin.] , ed il secondo veramente consonante o fondato sulla medesima base, ovvero sopra una base, che da quella del primo cala per un minor Semituono.

Ampia materia mi hanno somministrato quei passaggi, nei quali c' entrano gli accordi artificiali. Richiedono [-xvi-] essi di esser adoprati con circospezione maggiore di quella; che rispettivamente ai passaggi naturali rendesi necessaria; dovendosi adempire quel fine, per cui le corde artificiali hanno ottenuto l' ingresso in Musica. Vuole ciò effettuarsi con tanto maggior rigore, quanto meno necessarie sono le corde artificiali quarta di amendue i Modi; e seconda del Modo per Terza minore; e quanto i suoni artificiali stanno collocati in accompagnamenti di più risentita natura.

Per intero compimento degli armonici accompagnamenti restano da considerarsi le dissonanze, saporito condimento delle musiche composizioni, quando rettamente si adoprano. Riferirò l' analisi di que' pensamenti, che mi hanno guidato alla vera teorica, se pur non m' inganno. Il comune dei Maestri suppone, che la dissonanza sia una continuazione del suono preparante, la quale stia in luogo della consonanza, in cui dee risolversi. E primieramente questa idea non abbraccia la Settima, che certamente non fa le veci della Sesta, in cui si risolve, la quale come consonanza non può aver posto nell' accordo di Terza e Quinta. Quindi chiaramente si scopre essere la Settima un nuovo suono aggiunto all' accompagnamento consonante [-xvii-] fondamentale di Terza e Quinta. Passo avanti alle dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima. Se ciascuna di queste escludesse e la consonanza in cui si risolve, e i suoni ad essa equisoni, ne seguirebbe che risolvendosi la Nona nell' Ottava equisona alla base dell' accordo, non potrebbe adoprarsi l' armonia fondamentale di Terza, Quarta, e Nona; conseguenza totalmente contraria alla pratica. Anche la Nona adunque è un novello suono unito all' accordo consonante di Terza e Quinta. Colla Terzadecima non si possa congiungere nè la Duodecima, nè la Quinta, ed interverrà, che formando consonanza la Terzadecima colla base, e colla Terza, il senso non abbia verun fondamento per conoscerne la dissonanza. Tra i tre suoni dell' accompagnamento consonante la sola Quinta fa comparir la Terzadecima dissonanza; e perciò la Quinta dee per la mano sottintendersi, onde la Terzadecima parimente sia un suono accoppiato all' armonia consonante di Terza e Quinta. Che se alle tre dissonanze Settima, Nona, Terzadecima si adatta l' idea de' suoni congiunti nell' accordo consonante, lo stesso dee asserirsi altresì dell' Undecima, massimamente che gli Autori piu stimati del secolo decimosesto l' uniscono qualche fiata colla Terza, il che ho più [-xviii-] volte trovato anche ne' famosi Duetti di Monsignor Agostino Steffani; bastando per altro ch' essa Terza si sottintenda, quando effettivamente non si ode.

[a capo add. in marg.] Determinata in tal guisa la vera descrizione delle musiche dissonanze, acui deve aggiungersi, che essendo da servire alle consonanze, si deggiono

prendere dalla Scala naturale del modo, in cui si ritrova la cantilena, mi faccio ad esaminare un altro sistema di dissonanze sostenuto da Uomini eccellentissimi nel Contrappunto. Fondano eglino le dissonanze sulla ragione geometrica, asserendo che un accordo intanto è dissonante, in quanto che contiene simili intervalli a suoni non equisoni riferiti. Così sono dissonanti gli accompagnamenti della Nona, e della Settima minore; perchè quello due Quinte, e questo due Terze minori rinchiude. L' accennato sistema è falso per tre motivi; cioè perchè non è generale, perchè fa apparir dissonante un accordo, che tale non è, e perchè non è atto a render ragione dell' indole più o meno mite della dissonanza. E cominciando dal primo sono certamente dissonanti gli accordi di Nona minore, di Undecima [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], nei quali non ha luogo veruna coppia di simili proporzioni a suoni non equisoni corrispondenti. In secondo [-xix-] luogo, espressi i suoni per i numeri delle 86 ragioni fatte da più corpi sonori in pari tempo, la serie 1, 2, 3, 4, 5, 6 mi somministra l' accompagnamento consonante per Terza maggiore nella contraria forma disposto, che giusta l' allegato principio si dovrebbe ripetere dissonante, comprendendo due simili proporzioni 1:2, e 3:6, i cui termini antecedenti 1; 3 non sono fra loro equisoni. Che se in loro luogo procureranno di scansar le obbiezioni affermando esser questo un privilegio dell' equisonanze, che duplicate riproducano dissonanze, bisognerà che mi accordino, che posto ciò la dissonanza riuscirà tanto più mite, quanto sarà più semplice la consonanza iterata: e quindi si dedurrà per necessaria conseguenza essere la Nona l' ottima, e la Settima minore la pessima fra tutte le dissonanze. Per evitar questo sbaglio sono costretti, abbandonato rispettivamente alla Settima e nona il proprio sistema di ricorrere ad un altro, affermando sperimentarsi essa mano piccante d' ogni altra dissonanza, ed essere la sola privilegiata, perchè si accosta al numero 7; e si esprime per la ragione 4:7. Ora io gli aspettava appunto a un tal passo. Nella progressione 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14. la Quinta, e la Terza maggiore si ci [-xx-] sono introdotte dalla divisione della Ottava 2: 4, della Quinta 4:6. E conciossiachè le dissonanze si debbano prendere dalla Scala naturale del Modo, la Settima minore per confessione dei lodati Maestri deriva dalla divisione diatonica della Quarta 6:8, che somministra un suono quanto basta prossimo al 7. Giacche si è principiato il cammino, per qual cagione non si continua, onde con uniformità di metodo si facciano nascere la Nona, l' Undecima, e la Terzadecima dalle divisioni diatoniche degli intervalli a grado a grado men semplici 8:10, 10:12, 12:14, e d' accordo colla sperienza si spieghi l' ordine della loro decrescente eleganza? La proporzione geometrica io l' ammetto nella dissonanza non come principio, ma piuttosto come una circostanza, che nella loro specie le rende più dolci. Fra le due None esempigrazia maggiore, e minore va preferita la prima, non solo perchè la ragione fondamentale è più semplice, ma ancora perchè contiene due Quinte, una dell' accompagnamento consonante, e l' altra situata fra la Quinta e la Nona, la qual Quinta è [[diminuita]] [minore add. supra lin.] nella Nona minore, ed accresce il piccante dell' accordo.

Dopo avere fermamente stabilita [-xxi-] la giusta idea delle dissonanze, mi posi a trattare del modo di porle in opera rettamente. La Settima, e specialmente la maggiore ama di essere preparata, e ciò senza dispensa richiedono la Nona, l' Undecima, e la Terza decima. Si ottiene questa preparazione secondo che un suono consonante anche alterato, o dissonante privilegiato formi la dissonanza nel susseguente accompagnamento. Così il suono dissonante è una continuazione del preparante, e la dissonanza si introduce colla melodia semplicissima dall' Unisono. Le dissonanze non privilegiate si preparano in

tempo cattivo, e si introducano nel seguente tempo buono; ovvero si preparino, e s' introducano in due tempi buoni vicini; perche la spiegata pronuncia di essi tempi rende o chiarissimo, o quanto basta chiaro il loro paragone. La sola Settima può prepararsi in tempo buono, ed introdursi nel susseguente tempo cattivo, il cui paragone è assai poco chiaro.

Gustato dall' udito il sapore piccante della dissonanza, desidera ch' essa cessi, e la risoluzione ne attenda. Continuando il suono dissonante, e tramutandolo in consonanza, o in dissonanza privilegiata, si userebbe una rovesciata preparazione, la quale [[offenderebbe]] [riuscirebbe piccante all'] orecchio. [-xxii-] Egli è d' uopo adunque dal suono dissonante passare ad un altro, che sia consonante, o dissonante privilegiato, ed agevolmente mi riuscì di provare, che fra i movimenti derivati proprj delle parti acute, quelli di grado sono i migliori, e che merita di esser preferito quello allo ingiù, onde discendendo di grado si risolvano le dissonanze.

Feci poscia la scoperta di due canoni, che determinano i passaggi tutti, coi quali si possono preparare, e risolvere le dissonanze, ed indi mi accinsi a trattare dei privilegi della Settima specialmente minore, e diminuita, mostrando essere sopra tutte privilegiata quella Settima minore, che corrisponde alla quinta corda dell' uno, e dell' altro Modo maggiore, e minore.

Preparati i materiali tutti per l' armonico edificio, egli era necessario l' insegnare a ordinarli. Diedi principio dalla varia disposizione, che possono ricevere a quattro, ad otto, a tre, ed a due parti gli accordi consonanti, e dissonanti, e provai che l' ottima forma non si dee, e non si può sempre loro assegnare; perchè la soverchia uniformità servirebbe ben presto l' orecchio, e perche disposto ottimamente l' accordo antecedente, il moto semplice delle parti richiede, che [-xxiii-] si muti ordine nel susseguente. Mostrai poscia quali suoni sia più lodevol il replicare, e quali replicar non si debbano, e notai giovare spesso, che una parte tocchi successivamente più suoni dello stesso accompagnamento, avvertendo essere commendabile lo schivare i passi di consonanza alterata negli accordi, che si adoprano come consonanti, benchè tali non siano.

Seguitano le regole per far transito dall' accordo antecedente al susseguente, a cui se ancho son consonanti, ove passi ci guidano, uno fondamentale, e otto derivati. La perfezione di questi, oltrechè la relazione al passaggio fondamentale, dipende da due elementi, e sono la qualità del passo derivato di melodia, e quella degli accori corrispondenti ai due suoni, che lo compongono. 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. Rispettivamente al secondo elemento più di tutti soddisfa l' orecchie l' accompagnamento consonante fondamentale, indi il derivato di Terza e Sesta, e poscia l' altro derivato di Quarta e Sesta a cui [-xxiv-] spetta l' infima sede; perchè il senso troppo chiaramente si accorge, ch' essendo la Quarta una Quinta rivoltata, il vero Basso ci manca. Quindi avremo cinque classi di passi derivati, i quali scemano gradatamente di squisitezza, secondo chè ai due suoni, che li formano, corrispondono le coppie di accompagnamenti Terza e Quarta, Terza e Sesta, e a rovescio; Terza e Sesta, Terza e Sesta; Terza e Quinta, Quarta e sesta, e a rovescio; Terza e Sesta, Quarta e Sesta, e 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 (eccettuato qualche volta le Fughe) che di salto si faccia transito da un accordo di Terza e Sesta ad un altro di Quarta e Sesta, o al contrario, o pure e di salto, e di grado da un accordo ad un altro tutti e due di Quarta e Sesta. È molto lodevole, che le parti passino da consonanza a consonanza di vario genere, onde si schivino i due Unisoni, le due Ottave, le due Quinte, che sono vietate di seguito; perchè stante la loro perfezione, le parti non sembrano due, ma una sola. Si concedono due [-xxv-] Quarte, ma parcamente, adempiuta per altro la condizione, che si riferiscano ad una parte di mezzo.

Le musiche composizioni deggiono esser fornite di unità di subbietto; la quale consiste nella uniformità di alcune brevi antilene di facile rimembranza. Dal trasportare la stessa melodia in più Tuoni, e dal collocarla in siti analoghi della composizione, trova l' unità di questa l' origine; e dal congruamente alternare le diverse cantilene, trova la sua origine la varietà.

Nel Contrappunto, non altrimenti che nella Poesia, varj gradi di unità si ammettono, e più esatta di tutte si è quella delle Fughe, e 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 dalla Scala del Tuono. Contiene ogni Tuono due Esacordi simili, che si sogliono chiamare per natura, e per [sqb] quadro, a ciascuno de' quali si adattano le sillabe Ut, RE, Mi, Fa, Sol, La. L' uniformità della proposta, e della risposta dipende interamente dalla similitudine dei mentovati Esacordi, in virtù della quale i [-xxvi-] passi che da la parte antecedente nel primo, o nel secondo Esacordo, s' imitano perfettamente dalla parte conseguente nell' Esacordo secondo, o primo. Interviene frattanto con frequenza, che la proposta passi da un Esacordo all' altro, ed in questi casi la risposta dee trasferirsi nell' Esacordo abbandonato dalla proposta. In sì fatta guisa si ottiene il doppio effetto di non partire dalla Scala del Tuono, e di poter imitare nel nuovo Esacordo i movimenti della proposta. Paragonati con questa regola i Soggetti dei più eccellenti Maestri, si trovano a maraviglia ad essa corrispondenti. Il sopra lodato Padre Minore Vallotti compone altre due cantilene, che unitamente colla proposta, e colla risposta formino quattro parti, e coll' alternare queste quattro melodie, e col trasportarle ai Tuoni simili al principale subordinati, conduce i suoi magistrali Soggetti, che sono forniti di rigorosa unità.

Dopo ciò mi accinsi a trattare delle Fughe raddoppiate, della Imitazione, del Canone, dei Contrappunti doppj, degli Andamenti ostinati, del modo di comporre i Versetti, e le Arie, e chiara scopersi la verità, che qualunque sia la musica composizione, bisogna che i passi, ond' è formata, abbiano tale relazione e [-xxvi-] con essa, e tra loro, che con ragione quella tutta di conveniente unità dotata, e questi parti del medesimo tutto si possano nominare.

Presi ad esaminare la mutazione dei musici Temperamenti; ben presto mi accorsi che avea bisogno d' esserne rischiarata. Se nei Modi maggiore, e minore si usassero i soli accompagnamenti donde traggono origine, ed i loro derivati, sarebbe superfluo il Temperamento. Rendesi questo necessario, quando nel Modo maggiore si adoprano gli accompagnamenti del modo minore relativo, o al contrario, a cagione che il secondo suono del Modo per Terza maggiore, ed il quarto del Modo relativo per Terza minore discordano per il Comma. Ecco i principj, che mi hanno guidato alla vera teorica dei Temperamenti.

Le semplicità dell' equisonanze, della consonanze perfette, e delle imperfette stanno inversamente come i numeri impari 1, 3, 5. Essendo tutte l' equisonanze ugualmente semplici, dovrebbero del pari alterarsi: ma ciò non si può ottenere, se non si lasceranno intate; dunque tali debbono rimanere. Le consonanze perfette, e le imperfette hanno da modificarsi in ragione dei numeri 3, 5, cioè a dire in ragione reciproca della loro [-xxviii-] semplicità. Tre supposizioni si fanno lontane dalla unità per un Comma, che tra Quinta, ed una Terza minore, ovvero tre Terze maggiori, e quattro minori formino due Ottave; e che tre Ottave siano composte da quattro Quinte, e da una Sesta minore. Diviso il Comma colla prescritta legge fra le consonanze di varia specie, che compongono due, o tre Ottave, ne nascono tre diversi Temperamenti. La prima ipotesi ci dà un ottima guida all' ottimo, il quale sta di mezzo fra quelli, che ci sono suggeriti dall' altre due.

Inutili riescono i Sistemi temperati generali per gli usuali Stromenti; imperciocchè quel solo di dodici Semituonj medj; che potrebbe loro adattarsi, non serve alla pratica a ragione della sua accordatura troppo piccante.

La correggono adunque i Pratici proporzionando secondo il terzo mentovato Temperamento la differenza della Quinta, e della Sesta minore in riguardo ai tasti bianchi, ed assegnando il Temperamento del Sistema di dodici Semituoni alle Quinte propriamente tali; in cui hanno luogo uno, o due tasti neri. È necesario questo ineguale Temperamento, acciocchè l' intervallo [-xxix-] G# Eb, che mutato nome al tasto superiore, o inferiore adopri come Quinta G# D#, ovvero Ab Eb, non offenda intollerabilmente l' orecchio. Io li ho prescelto, perchè sendo in esso proporzionati divarj della Quinta G# D#, e della Sesta maggiore A G#, il miglioramento di una tornerebbe in discapito dell' altra.

Rispettivamente al più perfetto Temperamento dei tasti bianchi crescono i veri Diesis, e calano i veri B molli per differenze, che quantunque assai piccole sono notate dalla purezza del nostro orecchio. La quantità, per cui crescono; o calano i Diesis, e i B molli impropriamente tali, allora che i tasti si adoprano sotto ascetto non suo, sono molto maggiori.

Con molta ragione si può dar vanto la Musica della facoltà d' imitare il senso delle parole, e di risvegliare nell' animo varj affetti. E pure, chi 'l crederebbe! una materia di tale e tanta importanza rimaneva pressochè intatta, e richiedea di esser trattata da capo a fondo, cominciando dai suoi primi principj, i quali scoperti che siano spargono sopra di essa pura pienissima luce.

In un modo principale si possono colla Musica esprimere gli interni movimenti dell' animo, procurando di imitare coi suoni musicali quelle modificazioni, [-xxx-] che i particolare affetti nella voce naturale riproducono. Lo stato tranquillo dell' uomo sta in mezzo fra li passioni forti, che vanno accompagnate da una straordinaria agitazione degli spiriti animali, e fra le deboli, che rendono più del consueto languido, e meno attivo il moto degli spiriti mentovati. L' osservazione che gli affetti veementi si fanno parlare più forte, più presto, e più acuto, i fiacchi più piano, più adagio, e più grave, ci fa veder chiaramente come si possano usar nelle imitazioni il forte, ed il piano; il presto, e l' adagio; il grave, e l' acuto.

Essendo proprie del sesso virile maestoso, e robusto le voci graui, e del muliebre grazioso, e molle le acute; sperimenterà l' udito i suoni gravi di maestà, e di robustezza forniti, i suoni acuti di grazia, e di mollezza. E conciossiachè l' uomo sia più atto della femmina a risvegliar terrore negli animi; delle voci gravi e virili, e non delle acute e

miliebre si vagliono i Maestri per muovere colla Musica l' affezione della paura. Colla paura hanno molta connessione l' oscurità, l' ombre dei morti, la profondità; cose tutte, che coi suoni gravi vivamente si simboleggiano. Per un contrario motivo le voci acute [-xxxii-] servono ad esprimere gli obbietti sublimi.

Vedremo altresì giovare all' imitazione la diversa specie delle Battute, i Tempi buono, e cattivo, le Legature, e le Pause: ed indi parleremo di alcune melodiche espressioni, che dipendono dalle cose già spiegate, e non abbisognano di nuovi principj, additando la maniera d' esprimere l' ascendere, e il discendere; il crescere, o il calare; l' andare avanti, o il tornare indietro; il girare; l' occultare, o il render palese; la lontananza.

La semplicità, ed altre doti analoghe si rappresentano colle più semplici armonie, e melodie; ed al contrario per dinotare l' accortezza, gli artifici, i raggiri, che debbono i Maestri valersi di melodie, e di armonie ricercate, ed artificiose.

Dopo aver fatto vedere ch'è le Cadenze finiscono il senso dell' orazione, e significano parimenti compimento, decisione et cetera dichiarerò in qual modo si tenga sospeso il senso, e si esprima tutto ciò, che non lascia l' animo pago. Passerò indi a porre in chiaro come si ssvoglino e le dolci, e le ingrato affezioni, ovvero gli affetti misti; nè lascerò di aggiungere la riflessione, che molto cangiamento le forti passioni, poco le deboli cagionano nella voce in riguardo all' acuto, ed al grave: particolarità che apre l' adito in [-xxxiii-] Musica a molte bellissime imitazioni.

Ma il fonte donde scaturiscono le imitazioni più magistrali, si è la circostanza accennata di sopra, che le affezioni veementi alzano il Tuono ordinario della nostra voce, le fiacche l' abbassano; e quindi il solo trasferirsi dal grave all' acuto, o dall' acuto al grave 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 di energia, e per tal ragione volentieri si esprime con un passo melodico, che si muove dal grave verso lo acuto.

Alterando frattanto gli affetti gagliardi, e deboli il Tuono ordinario della nostra voce, si compiace molto la Musica per vivamente imitarli 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 de' quali comprende le voci modificate per un Semituono minore, che cadono sotto la considerazione del Contrappunto, ed il secondo le alterazioni, che dipendono dall' ineguale accordatura de' comuni Stromenti da tasto.

La Scala del Modo per Terza [-xxxiiii-] maggiore rappresenta lo stato tranquillo dell' uomo, e gli intervalli, che alla base del Modo stesso rispondono, si debbono considerar come giusti. Paragonata la Scala del Modo per Terza minore, e dei cinque derivati con quella del Modo per Terza maggiore, se una qualche corda cala, risveglia gli affetti deboli; se cresce, risveglia gli affetti forti. Anche le corde artificiali hanno parte nella imitazione degli affetti, secondo che callano, o crescono in relazione alle naturali. Giova pure al movimento delle passioni fiacche, o veementi il por tosto in opera, quando si passa da Tuono a Tuono, quelle voci naturali, e artificiali, che il nuovo Tuono modifica col B molle, o col Diesis.

Resta da notare qual parte abbiano nella espressione degli affetti debili, o forti le alterazioni di lcuni suoni; le quali traggono l' origine dall' ineguale accordatura de' comuni Stromenti da tasto. Queste modificazioni si dividono in due classi, cioè a dire di scemamento, e servono negli affetti fiacchi, di aumentazione, e servono agli affetti

veementi. Le voci con B. molle sono più gravi, e le voci con Diesis sono più acute di quelle che succedrebbe, se ancora ad esse si accomunasse il Temperamento della voce, che corrispondono ai tasti bianchi. Dalle mentovate [-xxxiv-] alterazioni piccole, ma sensibili nei veri B. molli, e nei veri Diesis; e molto maggiori nei B molli, e nei Diesis impropriamente tali, quando ai tasti un forestiero nome si assegna, deriva l' indole varia dei Tuoni per Terza maggiore, o per Terza minore, che hanno luogo negli usuali Stromenti.

Considerando io essere la Musica una parte non dispregevole della Fisica, mi sono posto in pensiero dietro Le vestigia dell' incomparabile Galileo Galilei di applicare a quella il metodo, che in questa si adopra, attendomi agli esperimenti, e cavando dall' esame, e paragone loro le opportune conseguenze, le quali ci guidino a stabilire le Leggi del Contrappunto, ed a rendere ragione di ciò, che col mezzo di replicati tentativi, è riuscito finalmente a' bravi Maestri di Cappella di porre in chiaro. Io certamente ho procurato di non omettere cosa alcuna, che sia di qualche importanza, e quanto ci sia riuscito, ne lascio il giudizio a que' discreti Lettori, che uniscono insieme una fondata cognizione della pratica, e della teorica della Musica. Conchiudo coll' avvertire che le accennate meditazioni sono in quattro Libri distribuite, serbando l' ordine medesimo, col quale le ho esposte, [-xxxv-] dall' Indice de' Libri, e de' Capitoli si può raccogliere.

[-xxxvii-] Indice dei Libri e dei Capitoli

Libro Primo

Capitolo I.

Delle Consonanze. Pagina 1.

Capitolo II.

Dei Sistemi di Armonia, e di Melodia pagina 23.

Capitolo III. Dei due Modi per Terza maggiore e per Terza minore. pagina 57.

Capitolo IV.

Dei Modi ch' hanno comune la Scala pagina 85.

Capitolo V.

Dei Tuoni subordinati. Pagina 123

Capitolo VI.

Di alcune irregolari Modulazioni pagina 160

Capitolo VII.

Di alcune difettose Mudulazioni pagina 189

Capitolo VIII.

Della Battuta pagina 224

Libro Secondo

Capitolo I.

Dei Passaggi da un accompagnamento naturale all' altro, e primieramente di quelli, che si trasferiscono dall' uno all' altro degli accompagnamenti, che sono fondati sulle corde prima, quarta, e quinta del modo o per Terza maggiore, o per Terza minore. Si tratta in oltre della vera origine delle corde, e degli accompagnamenti artificiali pagina

Capitolo II.

Dei rimanenti Passaggi da un accompagnamento naturale all' altro amendue spettanti allo stesso Tuono. Si prosegue a discorrere della vera origine delle corde, e gdegli accompagnamenti artificiali. pagina

Capitolo III.

Dei Passaggi da un accompagnamento naturale all' altro appartenenti a due tuoni uno principale, e l'altro subordinato, e a rovescio. pagina

[-xxxvi-] Capitolo IV.

Si enumerano gli accordi artificiali, e i stabiliscono alcuni Canoni, che servono di scorta per il buon uso dei Passaggi, nei quali essi accordi artificiali hanno luogo pagina

Capitolo V.

Dai passaggi artificiali, che spettano allo stesso Tuono, o pure che surgano da un Tuono all' altro, i quali hanno comune la Scala. pagina

Capitolo VI.

Dei Passaggi artificiali, in cui la modulazione dal Tuono principale ad un subordinato, o al rovescio, non accettanti la tessa Scala, viene soltanto manifestata dalle corde, e dagli accompagnamenti artificiali ad un Tuono, e non all' altro spettanti. pagina

Capitolo VII.

Dei Passaggi artificiali, che rappresentano i naturali, i quali si trasferiscono da un accompagnamento all' altro appartenenti a due Tuoni uno principale, e l' altro subordinato, o al rovescio, che non ammettono la medesima Scala. pagina

Libro Terzo.

Capitolo I.

Della Dissonanza in generale pagina

Capitolo II.

Della Dissonanza in particolare, e primieramente della Settima pagina

Capitolo III.

Delle rimanenti Dissonanze in particolare Nona, Undecima, e Terza decima pagina

Capitolo IV.

Delle Dissonanze combinate a due a due, a tre a tre, a quattro a quattro, ed aggiunte all' accompagnamento consonante. pagina

[-xxxix-] Capitolo V.

Regole per concertare a più parti un Passaggio fondamentale, o derivato pagina

Capitolo VI.

Della Unità delle musiche Compositioni pagina

Libro [[IV]] quarto.

Capitolo I.

Dei Temperamenti. pagina

Capitolo II.

Dei Sistemi temperati generali, e circolanti. pagina

Capitolo III.

Esposizione d' un nuovo metodo di ritrovare un Sistema Enarmonico, che da se stesso si manifesta adeguatamente generale pagina

Capitolo IV.

Della natura, e delle proprietà dei comuni Stromenti da tasto. pagina

Capitolo V.

Della espressione col mezzo della Musica dei sentimenti delle parole, e specialmente dei varj affetti dell' animo pagina

Capitolo VI.

Si prosegue a trattare della espressione col mezzo della Musica del sentimento delle parole, e specialmente degli affetti veementi, e fiacchi pagina

## Capitolo VII.

Della espressione degli affetti deboli, e forti mediante l' ineguale accordatura dei comuni Stromenti da tasto. pagina

### [-1-] Capitolo Primo

#### Delle Consonanze.

[signum] 1. Ella è la verità nota, consistere la natura del suono in una serie di palpitazioni di un corpo qualunque sonoro, le quali per mezzo dell' aere si comunicano al nervo uditorio, e cagionano poi giunte al cerebro quella sensazione nella nostr' anima, che appelliam suono. [[Mettete]] [Posto che add. in marg.] le palpitazioni sieno tutte fra loro sincrone, e di durata determinata, il che in un dato corpo sonoro interviene, quando in esso non s' alterano nè le dimensioni, nè la massa, nè la elasticità, allora il suono riesce sempre costante in riguardo al grave, e all' acuto. Quindi si chiamano unisoni, o producenti lo stesso suono due corpi, le cui vibrazioni sono di egual durata; di modo che e l' uno, e l' altro fa in tempo dato un pari numero di vibrazioni. Che se le vibrazioni di un corpo sonoro saranno più durevoli e rare, e quelle d' un altro più brevi e spesse; i suoni in tal caso si scoprono tra loro diversi, cioè il primo grave, ed il secondo acuto, e ciò tanto maggiormente, quanto le durazioni delle vibrazioni sono fra loro in una più rimota ragione, e il che rinviene allo stesso, quanto il corpo grave da in pari tempo minor numero di vibrazioni del corpo acuto.

[-2-] [signum] 2. Ecco adunque che in due maniere una inversa dell' altra si ponno esprimere i suoni egualmente bene colle cifere aritmetiche, o facendo che queste indichino il numero delle vibrazioni fatte da più corpi sonori in tempo pari, o pure contrassegnando co' numeri le durazioni di esse vibrazioni, le quali durazioni stanno sempre fra loro in ragione reciproca del numero delle vibrazioni fatte nel tempo medesimo. E vaglia il vero, se una corda oscilla una volta in tempo che un'altra compie due vibrazioni; egli è chiaro, che la durata d' una vibrazione della prima corda sarà doppia della durata d' una vibrazione della corda seconda. Espresi per tanto per una qualunque serie i numeri delle vibrazioni eseguite da [[daremo]] più suoni in pari tempo; una serie inversa della data servirà per indicare le durazioni delle vibrazioni d' essi suoni. Se sarà per esempio aritmetica la serie dinotante il numero delle oscillazioni fatte in tempo eguale; le durazioni d' esse oscillazioni s' esporranno per una serie armonica, chè inversa della aritmetica: e tutto all' opposto se si risponderanno fra loro in serie armonica i numeri delle vibrazioni; le durazioni si troveranno in progressione aritmetica. Seguendo il primo metodo di esporre i suoni, il numero minimo si adatta al suono più grave, il quale in un dato tempo [-3-] fa minor numero di vibrazioni dei suoni acuti. Giusta il secondo metodo succede tutto l' opposto, [[ed essendo che]] [e poichè add. supra lin.] il suono più grave, o sia il Basso c' impiega più tempo in una sua vibrazione di quello facciano i suoni acuti, accaderà che al Basso i numeri maggiori si approprijno: Ora sappia il Letore essere mia intenzione di esprimere i suoni nel primo modo, o sia per il numero delle vibrazioni fatte in tempo pari. Il solo motivo, che a ciò mi persuade, si è la maggiore semplicità con cui in sì fatta guisa i più perfetti accordi musici si rappresentano. Nel seguente Capitolo osserveremo, che il più squisito accompagnamento consonante si espone per la serie aritmetica 1, 2, 3, 4, 5, 6, i di cui sei termini significano il numero delle vibrazioni fatte nello stesso tempo da altrettanti corpi sonori. Chi volesse indicare lo stesso accompagnamento per via delle durate delle vibrazioni, dovrebbe servirsi della serie armonica di frazioni 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{6}$ . I numeri interi più semplici, ai quali la

sovrapposta progressione ridir si possa sono ii seguenti 60, 30, 20, 15, 12, 10.

[signum] 3. Ha l' Autore sapientissimo della natura organizzato con tale maestria il nostro orecchio, [[ch' esso è perspicacissimo nel comprendere la ragione fra i tremiti dei corpi sonori. Un chiarissimo giudizio]] [che alle più semplici ragioni fra le durazioni dei tramiti dei corpi add. in marg.] [-4-] [[dà egli delle semplicissime proporzioni, in maniera che giunga a conoscere, se l' intervallo 1:3 sarà alterato per un sesto di Comma [Coma ante corr.] [prossimamente [[<.>]] add. supra lin.] 80: 80 1/6, o sia 480:481, avvedendosi con ciò relativamente alla ragione 1:3, o sia 480:1440 della sottrazione, o aggiunta d' una sola unità a 480. Facendo poscia transito ai rapporti a grado a grado men semplici, il giudizio si fa prima men chiaro, e finalmente diviene oscuro e confuso. Ora conforme che questi non son giudizi d' intelletto, ma di sensazione; al giudizio più, o meno chiaro corrisponde una sensazione più, o meno dilettevole, che Consonanza s' appella, ed al giudizio, più, o meno oscuro una sensazione, più, o meno piccante, che chiamasi Dissonanza. Tuttanche]] [sonori ci corrispondono nell' anima delle aggradevoli sensazioni, che armonie consonanti si appellano. Riescono esse tanto più semplici e schiette, quanto è più semplice la proporzione fra le durazioni dei tremiti; e quindi distingue l' orecchio una consonanza dall' altra, per esempio l' Ottava dalla Quinta, e questa dalla Quarta, e ne comprende tanto più l' esattezza, quanto è maggiore la loro semplicità, giungendo a conoscere nella Quinta l' alterazione di un sesto di Comma 80: 80 1/6, ossia 480:481, per cui effettivamente si tengono calanti le Quinte relative ai tasti bianchi degli Organi, e dei Gravicembali. Scemando la semplicità delle ragioni oltre quei limiti, che sono determinati dalla esperienza, le armonie cominciano a diventare piccanti, e si cangiano in dissonanze. Molte nostre sensazioni et cetera add. in marg.] [Molte add. supra lin.] nostre sensazioni hanno comune la particolarità che sino ad un certo segno riescono grate; ma passato questo si cangiano in disgustose. Per accertarci d' una tal verità, basta riflettere sopra ciò, che ad ogni momento succede in noi. Accostiamoci al foco per modo d' esempio, e sinattantochè mette esso in un moto blando le nostre fibre è troppo gagliardo, allora la sensazione diviene molesta, e cangiato vocabolo non più calore, ma bruciore si nomina.

[signum] 4. Dopo le premesse necessario notizie avanzo cammino [camino ante corr.], e ricorrendo ai fenomeni dico esserci tre spezie d' intervalli grati all' udito, cioè le Equisonanze, le Consonanze perfette, e le Consonanze imperfette. La più semplice fra l' equisonanze è l' Unisono, il quale ci si fa sentire, come abbiamo notato nel [signum] 1, ognivolta che due suoni nel tempo stesso fanno un pari numero di vibrazioni, e conseguentemente una vibrazione propria del primo suono è di durata egual a quella d' una vibrazione al secondo suono spettante. Questi due suoni in riguardo al grave, e all' acuto non sono che un suono stesso, e vanno contrassegnati dalla proporzione di egualità 1:1 indice dell' Unisono. Quantunque al solo Unisono si debba rigorosamente parlando il titolo di equisonanza; pure l' esperienza c' insegna doversi adattare lo stesso nome a tutte le proporzioni contenute nella serie doppia 1, 2, 4, 7, 16, 32 et cetera, le quali molto equivocano coll' Unisono.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 5; text: Equisonanze, Unisono 1: 1, Ottava 1:2, Doppia, o Quintadecima 1:4, Tripla, o Ventiduesima 1:8, Quadrupla 1:16, Quintupla 1:32]

e così di mano in mano. Porterò, più sotto [-6-] nel [signum] 18 la ragione, per cui dai Musicisti a si fatti intervalli i suddetti nomi sono stati applicati.

[signum] 5. All' equisonanze seguono per ordine le consonanze perfette. Dopo l' unità il numero impari più semplice si è il tre. Si moltiplichi questo per la serie doppia 1, 2, 4, 8, et cetera, onde ne risulti la progressione parimente doppia 5, 6, 12, 24 et cetera avente per base il numero 3. Se i numeri della serie 1, 2, 4, 8 et cetera si pragoneranno con quelli della serie 3, 5, 12, 24 et cetera, i rapporti indi nascendi ci metteranno sotto gli occhi le consonanze, perfette, le quali altro in sostanza non sono che Quinte, e Quarte o semplici, o accresciute d' una o più Ottave.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 6; text: Consonanze perfette. Duodecima, o Quinta sopra l' Ottava 1:3, Quinta 2:3, sopra la doppia Ottava 1:6, tripla 1:12, quadrupla 1:24, e così di seguito. Quarta compimento all' Ottava della 3:4, Undecima, o sopra 3:8, 3:16, 3:32]

[signum] 6. Si avranno le consonanze imperfette paragonando i numeri della serie doppia 5, 10, 20 et cetera, che ha per base il [-7-] numero impari cinque, il quale in ordine di semplicità susseguita al tre, con i termini delle due serie 1, 2, 4, 8, 16, 32, et cetera 3, 6, 12, 24 et cetera.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 7; text: Consonanze imperfette. Terza maggiore sopra la doppia Ottava 1:5, Decima 2:5, 4:5, tripla 1:10, quadrupla 1:20, e così l' altre replicate della Terza maggiore. Sesta minore compimento all' Ottava 5:8, minore sopra l' Ottava 5:16, 5:32, a cui si aggiungano, se si vuole, le più composte replicate della Sesta minore. 3:5, 3:10, 3:20, e così di mano in mano. 5:6, 5:12, 5:24, con tutte l' altre più composte replicate d' essa.]

[signum] 7. Il cinque egli è l' ultimo dei numeri impari consoni; atteso che procedendo avanti al numero sette, si comincia [-8-] ad entrare nel confine delle dissonanze, come vedremo a suo luogo [(a) libro terzo, Capitolo primo. add. infra lineas] La semplicità grande dell' Ottava 1:2 produce un effetto tale nel nostro orecchio, che i due suoni, che la compongono, quasi quasi si concepiscono un suono stesso; laonde più che il titolo di consonanza, le si deve quello di equisonanza. Nella Quinta, e nell' altre consonanze perfette si sente un po' più di spiritoso; ma queste abbondano starei per dire di soverchia dolcezza, la quale renderebbe ben presto sazievole ua composizione, in cui non ci entrassero, salvo che consonanze perfette. Finalmente le consonanze imperfette contengono in se stesse un misto aggradevolissimo di dolce, e d' agro, il qual agro però è in dose così aggiustata, che serve solamente a condirle, e a renderne il gusto più saporito. Inoltrandoci ai numeri impari 7, e 9, l' agro si fa troppo sentire in quegli intervalli, nei quali i detti numeri trova luogo, e l' affezione, che risvegliasi nell' orecchio, riesce piccante alquanto più del dovere. Quindi i nominati intervalli vogliono essere nel Contrappunto adoprati con quelle precauzioni da spiegarsi a suo tempo [(a) Libro terzo, Capitolo primo. add. infra lineas], che alla loro natura più, o meno risentita son confacevoli.

[signum] 8. Le riflessioni essenzialissime per il Contrappunto, che presentemente sono per fare, si appoggeranno interamente ai fenomeni, senza la scorta dei quali non si [-



9-] può in Fisica mover passo. L' Ottava 1:2 ella è contrassegnata da una così semplice proporzione, che come ho anche detto ([signum] 7.), l' orecchio giudica in certa guisa identici i suoni, che la compongono. Venga a talun proposto d' intuonare un suono, che sia fuori dei limiti della sua voce, e spesso interverrà, che lo intuoni senza avvedersene o all' Ottava alta, o all' Ottava bassa, credendo di cantare all' Unisono. Con ragione per tanto i Musici a due corde rispondentisi in Ottava adattano la stessa lettera, e chiamata per esempio C la corda grave, chiamano c parimente l' acuta. Ottimamente altresì proibiscono, che due parti facciano due Ottave di seguito, cioè a dire che mentre una per esempio procede da C grave a D grave, l' altra ascenda da c acuto a d acuto; atteso che in tal caso i movimenti C D, c d non di due parti, ma di una sola replicata fanno figura. Dalla descritta fondamentale proprietà dell' Ottava, la quale se non ci venisse mostrata a dito dalla esperienza, il raziocinio certamente non giungerebbe a scoprirla, se ne deducono molte altre dipendenti, e secondarie, le quali anderò passo passo notando.

[signum] 9. E primieramente già che il suono 1 è identico al suono 2, e per la stessa ragione il suono 2 al suono 4, il suono 4 al suono 8 et cetera, ne segue per conseguenza che il suono 1 è identico al suono 4, al suono [-10-] 8, al suono 16 et cetera, laone la doppia Ottava 1; 4, la tripla 1:8, la quadrupla 1:16 et cetera meritano al pari della Ottava semplice il titolo di equisonanze. Questa prerogativa, che gl' intervalli 1:4, 1:8, 1:16 et cetera nascenti dal duplicare, triplicare, quadruplicare l' Ottava scemino in serie così poco di perfezione, che conservino sempre il grado dell' Ottava stessa, cioè a dire di equisonanze, è così propria dell' Ottava siccome equivoca coll' Unisono, che non c' è altro intervallo, che duplicato, triplicato et cetera rattenga la natura del semplice. La ragione dipende da ciò, che mosso anche un solo passo del rapporto 1:2 all' altro 1:3, che immediatamente per ordine di semplicità gli vien dietro, si ravvisa in esso è vero un qualche residuo d' Unisono, in vigor del quale due Duodecime di seguito non fanno buona armonia, e son vietate nel Contrappunto; ma questo residuo è così picciolo, che sopra esso non si può fondare in conto alcuno un discorso analogo a quello, per cui s' è provato conservarsi dall' Ottava doppia, tripla, et cetera l' indole della semplice. In fatti l' esperienza c' insegna, che l' intervallo 1:9, il quale altro non è che la ragione 1:3 moltiplicata in se stessa, o vogliam dir duplicata, non solo resta escluso dalle consonanze perfette, ma pizzica in si fatta guisa l' orecchio, che come vedremo a suo luogo [(a) Libro terzo Capitolo primo [signum] 3. add. infra lin.], non può aggiungersi all' accompagnamento [-11-] consonante, salvo che con una precedente preparazione. [[Lo intervallo <...>, che si presenta triplicando la Duodecima, riesce talmente inelegante, che resta totalmente escluso dalla armonia.]] Inoltrandoci dalla ragione 1:3 alla immediatamente più composta 1:5, e provandoci [[solamente]] a duplicarla, onde ci si affacci il rapporto 1:25, lo trova il sensorio di tale [sommamente add. supra lin.] austera natura. [[che non rallegra che venga aggiunto in modo che ora, nè previa qualunque proporzione al consonante accompagnamento.]] Nella mentovata ragione 1:5 l' Unisono ha perduta ogni giurisdizione, e quindi con buon successo si ponno usare di seguito due Terze maggiori sopra la doppia Ottava 1:5.

[signum] 10 La seconda proprietà dell' Ottava si è, che o aggiunta a un dato intervallo, o detratta da un altro, che sia dell' Ottava maggiore, e le somme, e i residui seguono sempre la natura dell' intervallo primitivo. Così essendo consonanza perfetta la Quinta sopra l' Ottava 1:3, saranno pur tali e la Quinta semplice 2:3, e la Quinta sopra due Ottave 1:6. Anzi considerandosi i suoni 1, 2, e così pure gli altri 3. 6 quasi come unisoni;

se ne deduce, che gl' intervalli 2:3, 1:3, 1:6 fanno quasi figura di un istesso intervallo, facilmente si adoprano in Musica uno in scambio dell' altro, e soggiaciamo alle stesse leggi, in maniera che vietandosi due Duodecime 1:3 [-12-] di seguito, s' estende pure la proibizione ai rapporti 2:3 Quinta semplice, 1:6 Quinta sopra la doppia Ottava et cetera. A norma delle cose dette gl' intervalli tutti dell' Ottave maggiori si concepiscono come repliche di quell' intervallo, che non ammette nuove sottrazioni di Ottava, siccome d' essa minore. Così alla consonanze perfette 1:3, 1:6 si dà nome di repliche della Quinta 2:3, traendo origine la prima dal replicare un' Ottava al di sotto il suono 2, e la seconda dal replicare amendue i suoni 2, 3, quello all' Ottava bassa, e questo all' Ottava alta. Quando ho asserito ([signum] 5), che le consonanze perfette altro non sono che Quinte, e Quarte o semplici, o repliche. Parimente le consonanze [[perfette]] imperfette si riducono a quattro classi, cioè a dire a Terze maggiori, e Seste minori, a Seste maggiori, a Terze minori colle loro repliche.

[signum] 11 Si conti per terza proprietà dell' Ottava, che a quella stessa specie di consonanze, o di dissonanze, a cui appartiene un dato intervallo, deve altresì ascriversi il suo compimento ad una, o a più Ottave. [[A<.....>]] Perciò compete il titolo di consonanza perfetta alla Quarta 3:4, perchè compimento all' Ottava doppia della ragione 1:3, ed all' Ottava semplice della ragione 2:3, tutte e due consonanze perfette. Non altrimenti essendo consonanze imperfette la Terza maggiore 4:5 la [13-] Sesta maggiore 3:5, dovranno per tali riconoscersi pure la Sesta minore 5:4 compimento all' Ottava della Terza maggiore, la Terza minore 5:6 compimento all' Ottava della Sesta maggiore. Egli è da notarsi [relativamente alla Quarta 3:4, ch' essendo essa una Quinta 2:3 rivoltata, siccome quella che nasce dal trasportare all' Ottava alta il Basso 2. della Quinta, trasformandolo nel suono 4.; il predetto rivoltamento le fa scapitare quel tanto di perfezione, che basta per ottenere, che vitandosi due Quinte di seguito nel Contrappunto, si concedano le due Quarte, purchè non mai al Basso, ma solamente alle parti di mezzo si riferiscano. add. in marg.]

[[[signum]]] 12 Questi compimenti ad una, o a più Ottave si ponno anche denominare rovesciamenti di quegli intervalli principali, e più semplici, di cui appunto son compimenti; imperciocchè l' orecchio li giudica originati dal rovesciare il principale rapporto, facendo diventar Basso la parte acuta, ed all' incontro parte acuta il Basso coll' artificio di trasportarlo una, o più Ottave all' insù. Abbiasi la Quinta 2:3, e trasportato il suono 2 all' Ottava alta, onde si tramuti nel suono 4, ci si farà sentire il rovesciamento della Quinta, o sia la Quarta 3:4. Il notato riversamento fa scapitare alla Quarta quel tanto di risfazione che basta per ottenere, che essendo per altro vietate due Quinte di seguito nel Contrappunto, si concedano le due Quarte, purchè non mai al basso, ma solamente alle parti di mezzo si riferiscano. Ora giudicandosi dal sensorio le consonanze perfette ccon molto maggior distinzione delle imperfette; ne segue, che la Quarta si conoscerà evidentemente siccome una Quinta riversata e priva del vero Basso; e che una tal cognizione non riuscirà così netta in riguardo ai riversamenti delle consonanze imperfette. [-14-] Tuondi vedremo nel seguente Capitolo essere proprietà indispensabile di un accompagnamento consonante fondamentale, che alla sua base si riferisca la Quinta semplice, o replicata, e che quegli accompagnamenti consonanti, al cui basso corrisponde la Quarta, non sono che derivazioni dagli accompagnamenti fondamentali, le quali evidentemente per tali si riconoscono, nè son molto atte ad essere con gran frequenza collocate ne' Bassi continui. Osserveremo tutto all' opposto, che la Terza minore 5:6

rovesciamento della Sesta maggiore 5:5 si riferisce alla base d' un accompagnamento fondamentale, e che quelli accompagnamenti derivati, che non accoppiano col Basso, salvo che consonanze imperfette, si trovano più spesso usati nei Bassi continui di quegli altri, alle cui basi corrisponde la Quarta; perchè l' orecchio con più evidenza in questi, e con meno in quelli comprende mancarci il Basso fondamentale.]]

[signum] 12. Le verità esposte nei precedenti Paragrafi, le quali hanno l' esperienza per fondamento, serviranno di scorta sicura per ritrovare la proporzione fra la semplicità delle consonanze, e degli altri intervalli musicali. La semplicità presentemente per me cercata si è quella, che vien compresa dal senso, e sulla quale forma esso il giudizio del grado d' un dato intervallo, onde secondo i casi riporlo, o fra l' [-15-] equisonanze, o fra le consonanze perfette, o fra le imperfette et cetera. Ella è proprietà dell' equisonanze, che nella formazione dei loro rapporti non c' entri numero impari più composto della unità. Le consonanze perfette richiedono, che il numero impari maggiore avente loco nelle loro ragioni sia il 3, e le consonanze imperfette il 5. Vedremo in progresso [(a) Libro terzo, Capitolo primo, [signum] 7. add. infra lineas], e il confermeremo con esperienze invincibili, che i rapporti tutti, nei quali numero impari non si ritrova maggiore del 7, sono bensì dissonanti, ma nello stesso tempo oltremodo privilegiati. Dissonanze di natura più austera si giudicano dal senso quelle, le quali nelle loro ragioni non ammettono numero impari più grande del 9, e vogliono essere con tutto il rigore trattate. Si applichi il discorso a quelli altri intervalli dissonanti, nella costituzione dei cui rapporti hanno luogo i numeri impari 11, 13, [[15 a]] etcetera, e si arriverà finalmente a numeri impari così composti, che confondendosi l' orecchio in giudicare quelle ragioni, in cui c' entrano, ne resterà in guisa tal disgustato, che non tollererà in modo alcuno, che all' accompagnamento consonante s' aggiungano. [[Tali ho di sopra ([signum] 9) trouato essere le ragioni 3:27, 5:25.]]

[signum] 13 Se dunque il grado dei musicali intervalli resta unicamente determinato dal numero impari maggiore avente parte nelle loro ragioni; mi sembra evidente, che la semplicità di essi intervalli col mezzo solo dei [-16-] [[equisonanze, e fra le consonanze perfette, o fra le imperfette et cetera. Ella è proprietà delle equi]] mentovati numeri impari debba determinarsi. Quindi già che gl' intervalli tanto calan di posto, quanto un maggior numero impari entra nelle loro espressioni; ne segue che le cercate semplicità staranno fra loro in ragione inversa dei numeri impari più grandi, che nelle proporzioni d' essi intervalli si trovano. Veggasi la Tavola.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 16; text: Semplicità delle equisonanze 1, consonanze perfette 1/3, imperfette 1/5, dei rapporti dissonanti privilegiate, che non ammettono numero impari maggiore del 7. 1/7, dissonanti, nei quali non c' entra del 9 1/9, 11, 1/11, ha luogo 13, 1/13, [[15]] 1/15, et cetera.]

Amnesso il mio metodo di misurare le semplicità [-17-] degli intervalli musicali, si vede chiaramente il perchè alzando l' Ottava 1:2 al quadrato al cubo et cetera, o sia duplicando, triplicando l' Ottava, s'eguagli sempre all' unità la semplicità dei rapporti nascenti 1:4, 1:8 et cetera; atteso che il quadrato, il cubo dell' unità pareggia sempre l' unità stessa, e conseguentemente nei menzionati rapporti non c' entra numero impari maggiore della unità. Non così interviene delle potestà degli altri numeri imperi 3, 5 et cetera, provandosi  $3^2 = 9$   $3^3 = 27$  et cetera,  $5^2 = 25$ ,  $5^3 = 125$  et cetera. [[<.....>]] Perciò duplicando per

esempio la ragione 1:3, onde mi si presenti la ragione 1: 9, la semplicità del nuovo intervallo 1:9 starà a quella dell' intervallo 1:3 come  $1/9 : 1/3$ , cioè a dire in ragione reciproca dei numeri impari più composti 9, 3, che in essi rapporti hanno luogo.

[signum] 14. E qui non debbo dissimulare una obbiezione, che mi potrebbe venir fatta, cioè supporre da me egualmente semplici i rapporti tutti, che alla stessa classe appartengono, il che ripugna alla esperienza evidentemente. Imperciocchè quantunque l' Unisono, l' Ottava, la doppia Ottava et cetera sien tutte equisonanze, pur chi non sa essere l' Unisono più semplice dell' Ottava doppia et cetera? Caderà l' obbiezione, tosto che avrò avvertito il Lettore, che quando asserisco egualmente semplici gl' intervalli tutti allo stesso grado spettanti, [-18-] ciò non si dee intendere con tutto il rigore, ma salva piuttosto una adeguazione discreta. È vero che le ragioni 1:1, 1:2, 1:4, 1:8, 1:16, 1:32, 1:64 et cetera vanno qualche poco scemando di semplicità, laonde espressa per 1 la semplicità dell' Unisono, le semplicità dei susseguenti intervalli s' esporranno per frazioni a grado a grado più picciole; ma egli è vero altresì, che queste frazioni calano così poco, che i valori delle semplicità dei rapporti 1:32, 1:64 et cetera si accosteranno assai più ad 1 indice della semplicità dell' Unisono, che ad  $1/3$  indice della semplicità della ragione 1:3. L' esperienza comprova invincibilmente il mio detto; imperocchè nel Contrappunto 1:64 s' usa come equisonanza 1:3 come consonanza perfetta. Apparirà ancora più l' aggiustatezza del mio metodo, paragonando le consonanze imperfette colle dissonanze del numero 7. Esposta per  $1/5$  la semplicità del rapporto 1:5, si contrassegnerà per  $1/7$  la semplicità del rapporto 1:7, nè qui ci veggo quistione. Gli esperimenti c' insegnano essere consonanze imperfette le ragioni 5:8, 5:16, 5:32 et cetera; ed al [all ante corr.][[incontro]] [contrario add. supra lin.] dissonanza la ragione 1:7. Ciò posto spicca evidentemente, che la semplicità della ragione 5:32 s' adegua colla frazione  $1/5$ ; mercè che essa o s' eguagliasse, o andasse troppo vicina ad  $1/7$ , non riuscirebbe grato all' orecchio il rapporto 5:32, ma quanto la ragione  $1/7$  si sentirebbe [-19-] piccante.

[signum] 15. Spiegato, e dimostrato il mio metodo, stimo necessario il dir qualche cosa di quello del dottissimo Signor Eulero contenuto nel Capitolo secondo dell' Opera intitolata Tentamen Novae Theoriae Musicae. Chiama egli soavità degl' intervalli quella, cui io do nome di semplicità, e ne va rintracciando la vera misura. L' osservazione, che gl' intervalli sono tutti più, o meno semplici, ma non tutti soavi, passandosi dal positivo al negativo, cioè dal consonante al dissonante, m' ha persuaso a cangiar l' espressione del Signor Eulero: ma questa è cosa di poco momento. S' accorda meco il celebre Autore in istabilire, che la ragione 1:1 appartenga al primo, e maggior grado di soavità, la ragione 1: 3 al terzo grado, la ragione 1:5 al quinto, la ragione 1:7 al settimo, ch' è quanto dire, che le soavità degl' intervalli 1:1, 1:3, 1:5, 1:7 si eguolino in serie ai valori 1,  $1/3$ ,  $1/5$ ,  $1/7$ . Ma egli esce poi di strada assegnando all' Ottava 1:2 il secondo grado di soavità, e stabilendo la legge, che se un intervallo più composto si formerà o colla unione, o colla sottrazione di due più semplici; si troverà il grado della soavità del primo intervallo unendo in una somma i gradi di soavità degl' intervalli componenti, e detraendoci l' unità. A motivo d' esempio formasi l' intervallo più composto 2:3 col sottrarre il rapporto 1:2, il cui grado di soavità 2, dal rapporto 1:3, il cui grado di soavità 3. Ora [-20-]  $2+3-1=4$  grado di soavità del rapporto 2:3.

[signum] 16. In rigore delle due posizioni del Signor eulero testè spiegate ne segue, che alcuni intervalli più, ed altri men del dovere si fanno calar di soavità. Le Ottave in serie, semplice 1:2, doppia 1:4, tripla 1:8 et cetera, che giusta gli insegnamenti

dell' esperienza appartengono adeguatamente al primo grado di soavità; secondo il citato Autore assumono i gradi secondo, terzo, quarto et cetera. tutto all' opposto assegna egli le ragioni 1:3, 1:9, 1:27 et cetera ai gradi terzo, quinto, settimo et cetera, mentre di fatto spettano ai gradi terzo, nono, ventisettesimo et cetera. Messo da parte; che il metodo del Signor Eulero colloca nel terzo grado le ragioni 1:4 equisonanza, 1:3 consonanza perfetta, e nel quarto le ragioni 1:4 equisonanza, 2:3, 1:6 consonanze perfette, mi fermerò alquanto su i rapporti al quinto grado assegnati. Sono questi 1:16 equisonanza, 1:12, 3:4 consonanze perfette, 1:5 consonanza imperfetta, 1:9 dissonanza. E primieramente riesce ripugnante, che rapporti spettanti a tre ordini di consonanze abbiano un egual grado di soavità. Ma prescindendo anche da ciò, chi potrà mai capire, che la ragione 1:9 dissonanza, che non è ammessa dal Contrappunto, se non colle precauzioni di prima prepararla, ed indi risolverla, sia tanto soave, quanto le ragioni 1:16, 1:12, 3:4, 1:5 tutte consone, e grate al sensorio? Questo solo raziocinio basta per gittare a terra il metodo del Signor Eulero, il quale in fatti nell' [-21-] idearlo non ha avuta la necessaria mira agli esperimenti, ed a quel giudizio comune, e confermato, che de' rapporti armonici danno i Musicisti pratici. Lascierò per tanto di far menzione di altri disordini non meno gravi, de quali, se pure lor torna a grado, ne potranno agevolmente andar in traccia i Lettori.

[signum] 17. Darò fine al presente Capitolo con alcune riflessioni intorno ai nomi dei rapporti musicali. Vuole dunque l' uso comunemente abbracciato, che gl' intervalli musicali desumano il titolo dal numero delle corde diatoniche, comprese le estreme, che da un suono all' altro rispondentisi in un dato intervallo si contano. Così la ragione 1;2 si chiama Ottava; perchè numerate otto corde nel Sistema Diatonico, di cui parlerò nel Capitolo terzo, i suoni delle due estreme stanno fra loro in ragione di 1:2. non altrimenti contate tre corde, i suoni della prima e della terza si rispondono nella ragione 4;5, o pure nell' altra 5;6, e perciò entrambe si chiamano Terze, aggiungendosi per distinguerle a quella il titolo di maggiore, e a questa di minore. Il celebre Signor Henfling [(a) Miscellanea Berolinensia. add infra lineas.] trova e con ragione che ridire su la consueta denominazione dei musicali intervalli. Egli è noto, che la Quinta 2:3, e la Quarta 3:4 unite insieme formano l' ottava 2:4, o sia 1;2. Sommando i numeri cinque, e quattro, ci si presenta il nove, non l' otto. Generalmente se di due intervalli uno se ne comporrà, si levi l' unità dalla somma delle denominazioni degl' [-22-] intervalli componenti; se si comporrà di tre, si levi il binario, e così di seguito, e si avrà la vera denominazione dell' intervallo composto. A motivo d' esempio due Quinte, ed una Quarta formano la Duodecima 1:3. Congiunti in una somma i numeri 5+5+4, trovo il numero 14, da cui sottratto il binario, resta il 12, dal quale la Duodecima prende il titolo. Si dee operare tutto all' opposto, quando un intervallo ne' suoi componenti si vuol risolvere.

[signum] 18. Toglierebbesi di mezzo un tale imbarazzo se giusta l' idea del lodato Autore si scemassero per l' unità i nomi tutti degli intervalli, prendendone i titoli non dal numero delle corde, ma bensì da quello degli elementi diatonici, che gli compongono, i quali da noi Seconde e dal Signor Henfling Prime si appellano. [[A norma di ciò]] La ragione 1:2 chiamerebbesi Settima, la ragione 2;3 Quarta, la ragione 2:3 Quarta, la ragione 3:4 Terza. Uniti insieme i numeri 4, e 3, ne risulta appunto il numero 7, da cui secondo il Signor Henfling riceve il nome la ragione 1:2, che delle due 2:3, 3:4 componesi. Colla stessa precisione si procede o componendo un intervallo di tre, di quattro, di cinque, o all' [[incontro]] [opposito add. supra lin.] risolvendolo ne' suoi componenti. Non c' ha dubbio alcuno, che dovrebbesi prescegliere il metodo del Signor

Henfling, se essendo privi di nomi gl' intervalli musici, venisse proposto presentemente d' imporglieli. Ma essendoci già i nomi stabiliti da tanto tempo, e riuscendo oltre modo malagevole il [-23-] cangiare un linguaggio sino da' primi anni appreso dai Musicisti pratici, e trattandosi poi finalmente di segni, che niente influiscono nell' essenzial della Musica; avrà osservato il Lettore essersi da me continuato l' antico stile. Avendo noi fermamente legate ai nomi le idee, si penerebbe molto a cancellare si fatte impressioni, nè ci sapremo avvezzare per modo di esempio a concepire l' idea della equisonanza 1:2, udendo il nome di Settima, a cui era solita corrispondere l' idea d' una dissonanza.

Capitolo Secondo.

Dei Sistemi d' Armonia  
e di Melodia.

[signum] 1 L' armonia, e la melodia sono quegli unici mezzi, onde possa l' orecchio comprendere [nella maniera spiegata Capitolo 1. [signum] 3. add. supra lin.] la proporzione fra i tremi dei corpi sonori, e ricavar conseguentemente diletto dal paragone dei suoni gravi, ed acuti. Per armonia si dee intendere un aggregato di più suoni, i quali nel tempo stesso al nostro udito pervengano. Essendo essi suoni nel medesimo tempo presenti all' anima, può ella con molto di squisitezza formare idea del rapporto, che passa fra i tempi delle loro vibrazioni. Il vocabolo di melodia significa una progressione di suoni, i quali ci si fanno sentire non unitamente, ma uno dopo l' altro. Qui il giudizio dell' anima riesce alquanto più oscuro; imperciocchè mentre essa ha presente la sensazione d' un suono, non le resta dell' antecedente salvo che la memoria.

[-24-] [signum] 2. Egli è facile da provarsi, che in un perfetto Sistema musico deggiono [deono ante corr.] aver luogo e l' armonia, e la melodia. Nella sola armonia non può certamente consistere una Musica atta a piacere; mercè che per quanto elegante sia un armonico accompagnamento, riuscirebbe ben presto stucchevole, quando ad un altro non si passasse. Lascio poi giudicare a chi è intendente di Musica, a qual partito essa si ridurrebbe privandola dell' armonia, che come abbiamo veduto è la base principale, su cui si fonda il sensorio per giudicare della proporzione fra i tremi de' corpi sonori. Oltrechè si escluderebbero da lui tutti gli armonici accompagnamenti fondamentali, e derivati, consonanti, e dissonanti; si apporterebbe di più un gravissimo danno anche alla melodia. E primieramente scapiterebbe questa tutti que' accompagnamenti armonici adoprati in figura di melodia. Nel sottoposto esempio si scherza melodiosamente su l' accompagnamento armonico C E G c di Terza maggiore, Quinta, e Ottava.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 24; text; et cetera]

Resterebbe in secondo luogo priva la melodia di que' movimenti, i quali quantunque siano veramente melodici, pure dipendono in guisa tale dall' armonia, che rigettandosi questa, vengono essi pure ad isvanire di conseguenza. Ne farà fede il seguente esempio, in cui intanto si veggono posti in opera i movimenti [-25-]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 25]

D E, D C, B C, G, G, G E, et cetera, in quanto che alle corde fondamentali G, C si sono adattati gli accompagnamenti armonici di Terza maggiore, Quinta, e Ottava. Egli è manifesto, che tolti questi di mezzo, perde con ciò la Musica anche i mentovati passi di

melodia, i quali traggon l' origine dal far transitio da un suono proprio del primo accordo ad un suono al secondo accordo spettante. Le cose che più insuccinto si son toccate si capiranno meglio in progresso.

[signum] 3 I due elementi frattanto armonia, e melodia, onde dee constare un perfetto Sistema musico, non hanno certamente in esso ad introdursi senza legge, ed a caso. Quindi sembrami manifesto, che il compiuto Sistema musico, di cui si va in traccia, vuole essere necessariamente costituito dalla unione di due [[parziali]] Sistemi uno d' armonia, l' altro di melodia. E già che le consonanze recan diletto all' orecchio, e le dissonanze producono una sensazione più, o meno austera, a quelle sole va diretta la mira nella formazione de nominati Sistemi d' armonia, e di melodia, dovendo queste servire alle prime, ed adoprarsi in figura di condimento, ch' è quanto dire dipendente, e secondaria, e come il sale nelle vivande. Tratterò primieramente dei due Sistemi d' armonia, cui si dà nome d' accompagnamenti consonanti perfetti, e passerò poscia a parlare [-26-] dell' unico Sistema di melodia.

[signum] 4. Accompagnamento consonante si è quello, in cui paragonati a due a due in tutte le combinazioni possibili i suoni, che lo compongono, si rispondono mutuamente in una ragione consona. Un requisito di più dee avere l' accompagnamento consonante perfetto, cioè che al suono più grave, o sia al Basso, con cui si istituiscono i paragoni principali, si riferisca la miglior unione di consonante, adattandosi di conseguenza alle voci acute gli aggregati meno perfetti. Facendo il Basso le sue vibrazioni più durevoli di quelle dei suoni acuti, ha il senso agio di fermarvisi sopra, e di ponderarle; laonde forma una idea più netta del Basso, che delle parti acute, le cui vibrazioni assai celeri alla sua attenzione, per dir così, si sottraggono. In oltre le vibrazioni più lunghe del Basso contengono in se stesse le vibrazioni più brevi delle parti acute, e questa continenza serve di fondamento all' orecchio per giudicare della proporzione fra la durata d' esse vibrazioni gravi, ed acute. Quindi essendo il Basso un suono più distintamente conosciuto de' suoni cauti, e facendo quello figura di tutto, e questi di parti, occupa con ragione nella Musica il più degno e maestoso luogo, e con esso principalmente le voci acute si pongono al paragone. [signum] Riuscirà chiarissimo il paragone, [proporzionatamente ai varj gradi dei musici intervalli, add. in marg.] quando la durazione di una vibrazione del Basso sarà multipla della durazione d' una vibrazione del suono acuto, il che succede nelle ragioni 1: 2, 1:3, 1:4, 1:5, 1:6, et cetera fra i numeri delle vibrazioni fatte in tempo pari, che determinano la durata delle vibrazioni come 1: ½, 1:1/3, 1: 1/4, 1: 1/5, 1: 1/6, et cetera. Le predette armonie sono fornite dall'ottimo Basso, e meritano il nome di essenzialmente fondamentali. A cagione per altro dei suoni equisono 1, 2, 4 ritengono la prerogativa di fondamentali anche i rapporti 2: 3, 2: 5, 4: 5. Che se il Basso delle proporzioni fondamentali 1: 3, 2: 3, 1: 5, 2: 5, 4: 5 col trasportarlo una, o più Ottave all' insù si fa diventar parte acuta, ne risultano le ragioni 3:4 Quarta, 5: 8 Seta minore, che l' orecchio giudica rivoltamenti della Quinta 2:3, e della Terza maggiore 4:5 privi del vero Basso, nè tollera mai che si adattino alla base d' un accompagnamento fondamentale. Ora comprendendosi dal sensorio le consonanze perfette con molto maggiore distinzione delle imperfette, ne segue che la Quarta si conoscerà evidentemente siccome una Quinta riversata, e che una tal cognizione non sarà così netta in riguardo alla Sesta minore riversamento della Terza maggiore. Finalmente le armonie 3:5, 5:6, nelle quali non hanno luogo i numeri della serie 1, 2, 4, 8, et cetera non sono nè fondamentali, nè rivoltate; e perciò la Terza minore 5:6 è ammessa, come vedremo, in un accordo

fondamentale. La Sesta maggiore 3:5 non è capace di goder questo privilegio; perchè composta da una Quarta 3:4 posta al di sotto, e da una Terza maggiore 4:5 posta al di sopra, o al contrario, la prima delle quali è manifestamente un rivoltamento della Quinta, e richiede per Basso l' Ottava grave del suono acuto, [[Un accompagnamento consonante può essere et cetera]] che cade al di sotto del suono 3 o per una Quinta o per una Terza minore, secondo che la Sesta maggiore riceve l' uno, o l' altro dei due mentovati scompartimenti. Un accompagnamento consonante può essere e compiuto, e non compiuto. Chiamo compiuto quello, al di cui Basso qualunque nuova consonanza s' adatti (non intendo per [-27-] consonanza nuova le replicazioni delle già introdotte) ne risulta qualche dissonanza, mentre o con l' una, o con l' altra delle parti acute si ponga al confronto. Conseguentemente meriterà il titolo di accompagnamento consonante non compiuto quello, al di cui Basso si può accoppiare qualche nuova consonanza, senza che questa paragonata cogli altri suoni produca dissonanza veruna.

[signum] 5. Ciò premesso vengo alla formazione dei due Sistemi d' armonia, o dei due accompagnamenti consonanti perfetti, che parimente fondamentali si appellano: dichiarandomi, ch' essendo equivalenti quegli intervalli, i quali differiscono per una o più Ottave, gli considererò come una cosa stessa, ed userò i nomi più consueti delle consonanze, che non superano l' Ottava. Sono repliche di queste tutti gli altri rapporti consoni, ed un accompagnamento non lascia d' essere fondamentale, mentre ad una consonanza si sostituisce l' equivalente. Prima di tutto applico alla voce grave l' Ottava esposta dal semplicissimo rapporto 1:2, ed indi faccio che al Basso risponda la Quinta 2:3, consonanza di tutte la più squisita dopo l' Ottava. In cotal guisa divido ottimamente l' Ottava nelle due consonanze perfette, Quinta che si riferisce al Basso, e Quarta che corrisponde alla parte di mezzo, di modo che mi si presenta un accompagnamento consonante fondamentale, ma non compiuto, il quale si esprime per [-28-] i seguenti tre numeri 2, 3, 4. Il nostro accompagnamento è di si fatta eleganza, siccome composto di sole equisonanze, e consonanze perfette nell' ottima forma disposte, delle quali chiarissimamente l' anima giudica; che senza d' esso vedremo non poter sussistere un compiuto, e perfetto consonante accompagnamento. Cerchiamo per tanto quali nuove consonanze, per dargli compimento se gli possano aggiungere. S' io adatto la Quinta 3:4 al Basso, basta [[per cosa]] il riflettere, ch' essa forma colla Quinta di già introdotta la dissonanza d' una Seconda maggiore 8:9, il che è contra la natura dell' accompagnamento consonante. per un pari motivo si escludono le due consonanze imperfette Sesta maggiore 3:5, Sesta minore 5:8; perchè paragonandole colla Quinta ne risulta per una parte la Seconda maggiore, o il Tuono 9:10, e per l' altra la Seconda minore 15:16, che si chiama parimente Semituono maggiore, tutte e due dissonante. [Si aggiunga, che conforme ho avvertito nel [signum] 4, le predette tre consonanze non possono mai corrispondere alla base d' un accompagnamento fondamentale. add. in marg.]

Resta dunque che sia lecito i far uso o dell' una, o dell' altra delle due consonanze imperfette, che rimangono a considerarsi, cioè a dire o della Terza maggiore 4:5, o della minore 5: 6; atteso che ripugna il riferirle al Basso amendue unitamente, onde ci si faccia sentire la dissonanza del Semituono minore 24:25, per cui la Terza minore dalla maggiore decresce.

[signum] 6. Alla Terza maggiore dee [-29-] la sua origine l' accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore, in cui la Quinta nel più elegante modo dividesi nelle due Terze, maggiore al di sotto, e minore al di sopra. Un tale accompagnamento



disposto nella più squisita forma, e tal quale spesso si adopra in Musica fattouso del Contrabbassi, s' esprime per la serie di numeri fra tutte la più semplice 1, 2, 3, 4, 5, 6. Si noti che al bassi 1 corrispondono le due migliori equisonanze 1:2, 1: 4, le due migliorli consonanze perfette 1:3, 1: 6, e l' ottima consonanza imperfetta 1:5. La gran maestra Natura con tre esperienze ci mostra a dito il nostro accompagnamento. E primieramente ci si fa esso sentire nei primi sei suoni delle due Trombe da fiato, e marina, i quali dalla nostra serie 1, 2, 3, 4, 5, 6 vengono contrassegnati. Toccata in secondo luogo una corda sonora, col suono 1 principale e più forte di tutta la corda intera sono incorporati suoni 2 delle due metà della corda, 3 delle tre terze parti, e così di seguito [[delle parti qu]] 4, 5, 6 delle parti quarte, quinte, e seste. Ciò dà a conoscere chiaramente, che la corda non trema sol tutta intera, ma ancora divisa in due, in tre, in quattro parti et cetera: particolarità quanto mirabile, altrettanto vera, e che con alcuni esperimenti evidentemente confermasi. [[Dalla esposta sperienza confermasi si deduce la ragione per cui piaccia tanto all' orecchio il registro di [-30-] ripieno negli Organi, specialmente quando è di sei canne composto producenti in serie i suoni 1, 2, 3, 4, 5, 6. Basta solo far la riflessione, che il mentovato registro imita artificialmente ciò; che in una corda suonata naturalmente succede]]. La terza esperienza inversa della or or mentovata la è stata scoperta dal Signor Giuseppe Tartini famosissimo Suonator di Violino, e non men perito Maestro di Contrappunto. In quella il Basso determina un' ottima serie di suoni acuti, ed in questa tutto all' opposto due, o più suoni acuti determinano l' ottimo Basso. Si suonino sul Violino due corde, che in una qualunque consonanza rispondansi, ed espressa questa, o i due suoni, che la compongono, per i più semplici numeri interi fra loro primi, purchè il minore d' essi non pareggi l' unità, si sentirà sempre in aria il suono 1, che alla scelta consonanza serve d' ottimo Basso. È facile da scoprirsi la conseguenza, che il suono in aria sarà mai sempre la base dell' accompagnamento perfetto per Terza maggiore, e i suoni del Violino due di quelli, che nel descritto accompagnamento hanno luogo. A motivo d' esempio la consonanza toccata sul Violino sia una Sesta maggiore 3:5, e si udirà in aria il Basso 1, col quale il suono 3 formerà Quinta sopra l' Ottava, ed il suono 5 Terza maggiore sopra la doppia Ottava.

[signum] 7. Nel Capitolo primo [signum] 2 ho [-31-] avvertito, che stando in serie aritmetica per esempio 1, 2, 3, 4, 5, 6 il numero delle vibrazioni fatte in tempo pari da varj corpi sonori, per le quali io soglio esprimere i suoni; le durazioni delle vibrazioni d' essi suoni si contrassegneranno per la serie armonica 1., 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6. Ho detto parimente [pare ante corr.] nel presente Capitolo [signum] 4 essere proprietà delle vibrazioni più durevoli del Basso di contenere in se stesse le vibrazioni più brevi dei suoni acuti; [e che add. supra lin.] l' ottimo Basso ha un requisito di più, cioè a dire che le sue vibrazioni sono esattamente misurate dalle vibrazioni dei suoni acuti. In fatti nella durata 1 della vibrazione più grave si contiene due volte la durata 1/2, tre volte la durata 1/3, quattro volte la durata 1/4 et cetera delle vibrazioni dei suoni acuti. Nella seconda esperienza la durata 1, che fa figura di tutto, determina le durazioni 1/2, 1/3 et cetera, che sono in serie le sue più semplici parti aliquote. Nella terza esperienza al [[incontro]] [contrario add. supra lin.] dalle parti aliquote per esempio 1/3, 1/5 resta determinata la quantità 1 la più semplice fra tutte quelle, che da entrambe esse frazioni possono essere misurate.

[signum] 4. Applicata la Terza minore al basso, onde la maggiore stia al di sopra, si ha il secondo accompagnamento consonante perfetto per Terza minore. Può questo con

una espressione analoga alla 1, 2, 3, 4, 5, 6 usata [[all]] relativamente all' accompagnamento perfetto per Terza maggiore contrassegnarsi [-32-] coi numeri 1, 2, 3, 4, 24/5, 6. Così parimente [pare ante corr.] indicandosi le durate delle vibrazioni dei suoni costituenti l' accompagnamento perfetto per Terza maggiore per la serie 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{6}$ , le durate delle vibrazioni dei suoni componenti l' accompagnamento perfetto per Terza minore s'esporranno per la serie 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{5}{24}$ ,  $\frac{1}{6}$ . Ripeto le due coppie di serie esprimenti i due [[accordi con]] accompagnamenti consonanti perfetti, il primo per Terza maggiore, il secondo per Terza minore; acciò più chiare riescano le riflessioni, che sono per fare.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 32; text: Accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore, Numeri delle vibrazioni fatte in tempo pari dai suoni dell' accompagnamento per Terza maggiore. 1, 2, 3, 4, 5, 6. Durate delle dei suoni, che formano il detto. 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{6}$ . consonante perfetto per minore,  $\frac{5}{24}$ ,  $\frac{24}{5}$ ]

[-33-] E primieramente vanno le due coppie di serie perfettamente d' accordo tanto nell' equisonanze, quanto nelle consonanze perfette, in riguardo alle quali la base 1 comune ad ambo gli accompagnamenti serve d' ottimo Basso. L' unica discrepanza consiste nel quinto suono, col mezzo del quale s' insinuano nei nostri accompagnamenti le consonanze imperfette. Nell' accompagnamento per Terza maggiore il quinto termine 5 della prima serie,  $\frac{1}{5}$  della seconda fanno sì, che le due serie siano, quella regolarmente aritmetica, e questa regolarmente armonica; di modo che la base 1 è l' ottimo Basso del suono 5, la durata d' una vibrazione del quale essendo eguale ad  $\frac{1}{5}$ , si contiene cinque volte nella durata 1 d' una vibrazione del Basso. Nell' accompagnamento per Terza minore il quinto termine assume i valori  $\frac{24}{5}$  nella prima serie,  $\frac{5}{24}$  nella seconda. Con ciò la prima progressione non procede regolarmente, essendo aritmetica dall' unità sino al numero 4, ed il resto armonica dal numero 4 sino al numero 6; mercè che i tre termini 4,  $\frac{24}{5}$ , 6 equivagliano ai seguenti  $\frac{24}{6}$ ,  $\frac{24}{5}$ ,  $\frac{24}{4}$ . Una pari irregolarità si osserva nella seconda serie inversa della prima; imperciocchè i quattro primi termini, 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$  decrescono in ragione armonica, ed i tre ultimi  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{5}{24}$ ,  $\frac{1}{6}$  in ragione aritmetica, siccome quelli che sono eguali ai tre  $\frac{6}{24}$ ,  $\frac{5}{24}$ ,  $\frac{4}{24}$ . Quello che più importa si è, che dalla durata  $\frac{5}{24}$  di [-34-] una vibrazione del suono  $\frac{24}{5}$  non viene esattamente misurata la durata 1 d' una vibrazione del Basso, il quale per conseguenza non è l' ottimo rispettivamente al suono  $\frac{24}{5}$ .

[signum] 9. Le addotte considerazioni dimostrano chiaramente, quanto l' accompagnamento per Terza maggiore sia più elegante dell' altro per Terza minore. Ciò non ostante però anche di quest' ultimo si appaga l' orecchio, e lo riguarda in qualità di perfetto, atteso che al suo basso si riferisce un aggregato di consonanze, il quale quantunque non sia l' ottimo, è però il migliore di tutti quegli altri, che alle parti acute rispondono. Basta all' orecchio, che gli si faccia udir l' ottimo nelle equisonanze, e nelle consonanze perfette, delle quali giudica con tutta la distinzione. Relativamente alle consonanze imperfette il nostro senso non è così delicato. L' ottimo accompagnamento perfetto 1, 2, 3, 4, 5, 6 richiede, che l' Ottava 2:4, e la Quinta 4:6 siano nel più squisito modo divise, quella nelle due consonanze perfette, Quinta 2:3 riferita al basso, e Quarta 3: 4 corrispondente alla parte di mezzo 3; e questa nelle due consonanze imperfette, Terza maggiore 4:5 verso il grave, e Terza minore 5:6 verso l' acuto. La prima ottima divisione

non può essere abbandonata da un accompagnamento consonante perfetto; imperciocchè invertendola col porre la Quarta al disotto, e la Quinta [-35-] al di sopra, abbiam già avvertito [[trattando della consonanza [(a) Capitolo primo [signum] 12.]] [nel [signum] 4 add. supra lin.], che stante l' equisona relazione, in cui si riguardano due suoni all' Ottava, si conosce evidentemente non altro essere la Quarta, che una Quinta riversata, e mancare conseguentemente all' armonia in vero suo Basso. Toccata la Quarta 3:4, e passando una specie d' identità fra il suono 4, ed il suono 1, l' orecchio subito forma idea d' un tal suono, nè si chiama contento di sua mancanza.

[signum] 10. Questa osservazione essenziale ci fa toccare con mano, che in un accompagnamento consonante perfetto abbandonata l' ottima divisione della Quinta 4:6, si può con approvazione del senso abbracciare l' inversa, che adatta la Terza minore al Basso, e la maggiore alla parte di mezzo. Se la Quinta 4:6 colle sue repliche; una delle quali si è la ragione 1: 6; si contasse nel numero dell' equisonanze, di modo che i suoni 4 e 6, 1 e 6 fossero insieme legati da un' armonica medesimezza; allora udita la Terza minore 5: 6, ci avvederemmo incontanente esser essa un riversamento degl' intervalli 1:5, 4:5 nascente dal tramutare i suoni 1, o pur 4 nell' equisono 6. Ora i rapporti 4:6, 1:6 non c' entran di fatto fra l' equisonanze, e conseguentemente il suono 6 non è inveruna maniera lo stesso che i suoni 4, 1, l' ultimo dei quali giusto l' esperienza del Signor Tartini [-36-] si sente in aria in qualità d' ottimo, e natural basso, toccata sul Violino la Terza minor 5:6. Non avendo dunque mezzo il sensorio di formare idea del suono 1, non può nè meno accorgersi di sua mancanza, e quindi rettamente s' adatta la Terza minore al Basso, la quale per altro coll' ottimo accompagnamento 1, 2, 3, 4 di sole equisonanze, e consonanze perfette composto, senza introduzione di dissonanza alcuna può unirsi.

[signum] 11 Si sarà avveduto il Lettore essersi da me abbandonata l' opinione di quei Autori, fra i quali il rinomato Monsieur Rameau [(a) Generation Harmonique add. infra lineas], che suppongono doversi esprimere le durate delle vibrazioni dei soni componenti l' accordo per Terza minore cola serie continua aritmetica 1,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{6}$ , ch' equivale alla seguente in numeri interi 6, 5, 4, 3, 2, 1. Se questa fosse la vera forma del nostro accompagnamento, dovrebbe produrre nell' orecchio un ottimo effetto. Ma quale sarà mai quel maestro di Cappella, che l' ordini in si fatta guisa, facendo che al Violone il Violoncello corrisponda in Terza minore, la seconda Violetta in Quinta, la prima Violetta in Ottava, il secondo Violino in Duodecima, il primo Violino in Decimanona? Ammessa una tale disposizione d' incontrerebbe discendendo dall' acuto al grave quella stessa ottima progressione [-37-] d' intervalli 1, 2, 3, 4, 5, 6, per cui nell' accompagnamento per Terza maggiore si procede dal grave verso l' acuto: come se il suono più alto occupasse nell' accordo per Terza minore il luogo più degno; di modo che con esso principalmente si avessero gli altri suoni a paragonare. Le cose dette nel [signum] 4 ci convincono, che facendosi i primarj confronti col Basso, non si dee relativamente a questo variare la più elegante collocazione dell' equisonanze, e delle consonanze perfette. Mi sono espresso nel [signum] 8, che si può assegnare all' accompagnamento per Terza minore una disposizione analoga a quella dell' accordo per Terza maggiore, che relativamente alle durate delle vibrazioni è la seguente 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{5}{24}$ ,  $\frac{1}{6}$ . Fatta in questo mentre la riflessione, che la frazione  $\frac{5}{24}$  diviene più semplice trasponendola una o due Ottave all' ingiù, ne risultano due distribuzioni assai eleganti dell' accordo consonante per Terza minore 1,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{5}{12}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ; 1,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ , nell'ultima delle quali si contiene la proprietà, che la Terza minore  $\frac{5}{6}$  è del pari media

controarmonica e fra l' Ottava 1: 1/2, e fra la Duodecima 1: 1/3.

[signum] 12. Da ognuno dei nostri accompagnamenti consonanti perfetti [[se]] ne derivano due consonanti anch' essi, ma non perfetti. Prima però di porli sotto gli occhi di chi legge, noto che per l' avvenire ommessi nelle due serie [-38-] 1, 2, 3, 4, 5, 6; 1, 2, 3, 4, 24/5, 6 esprimenti gli accompagnamenti fondamentali per Terza maggiore, e per Terza minore i tre primi termini 1, 2, 3, prenderò per base d' essi accompagnamenti il suono 4 equisono al suono 1. Il motivo di ciò operare si è, che al suono 4 si riferiscono la Quinta, e la Terza maggiore in un accompagnamento, minore nell' altro senza aggiunta di Ottave, e nelle loro più ristrette ragioni. In oltre nella sola Ottava 4: 8 si contiene la divisione d' essa Ottava nelle due consonanze perfette Quinta e Quarta, e la divisione della Quinta 4:6 nelle due Terze. Anzi perchè anche nell' accompagnamento per Terza minore le relazione d' un suono all' alto ci si manifestino più facilmente; divisi tutti i termini per 4, segnerò per via di frazioni i due accompagnamenti per Terza maggiore, e per Terza minore nel modo seguente, prendendo per base di quello la lettera C, e per base di questo la lettera A, e ciò non senza la sua ragione, come a suo tempo si scoprirà. Suppongo noto a chi legge essersi per gli antichi Maestri adattate negli stromenti di musica ai sette suoni Diatonici fra loro diversi, e non equisoni le prime lettere dell' alfabetto A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g. Le lettere minuscole dinotano suoni all' Ottava alta di quelli, che dalle stesse lettere in forma majuscola sono indicati. Due suoni contrassegnati da due lettere contigue si corrispondono [-39-] in Seconda. Contate tre lettere ho una Terza, contatene quattro una Quarta et cetera. Per ora basta sapere, che C G, A E sono Quinte, C E una Terza maggiore, A C una Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 39: Accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore. C, E, G, c, 1, 5/4, 3/2, 6/5, 4/3, 2, minore. A, a]

[signum] A motivo di toglier di mezzo qualunque equivocazione, avverto che fa d' uopo distinguere le frazioni superiori collocate sotto le lettere dalle inferiori, che stanno fra lettera, e lettera, e che sono separate da linee perpendicolari situate a piombo delle lettere. Le frazioni superiori indicano il valore dei suoni acuti in relazione al fondamentale, che si dinota coll' unità, Nell' accompagnamento per Terza maggiore stabilito C 1, si rova di conseguenza essere E 5/4, G 3/2, c 2. Ora le frazioni 5/4, 3/2 ci mostrano a dito, passare fra il suono C e il suono E la ragione di 4:5, fra il suono C e il suono G la ragione di 2:3. Quanto [-40-] alle frazioni inferiori segnano esse la proporzione di que' due suoni, in mezzo a cui stanno collocate. Fermandomi sull' accompagnamento per Terza maggiore, fra i suoni E 5/4, G 3/2 scorgesi la frazione 6/5 tolta in mezzo da due linee a piombo delle lettere E, G. Una tale frazione per tanto c' insegna stare il suono E 5/4 al suono G 3/2 in ragione di 5:6. Egli era necessario di render conto al Lettore d' un metodo, di cui costantemente mi servirò, e che ben capito è oltremodo semplice, mettendoci a prima vista sotto degli occhi le mutue relazioni de' suoni vicini, ed anche de' rimoti, se torna in acconcio. Data per esempio un' occhiata all' accompagnamento per Terza maggiore, le frazioni 3/2, 4/3 posta la prima fra le lettere C, G, e la seconda fra le lettere G, c, c' istruiscono partirsi l' Ottava C c nelle due consonanze perfette Quinta 3/2, Quarta 4/3. Appresso le frazioni 5/4, 6/5 collocate quella fra le lettere C, e, questa fra le lettere E, G, ci ammoniscono, che lo stesso accompagnamento divide la Quinta C G nelle due Terze maggiore C E, minore E G.

[signum] 14. In amendue gli accompagnamenti consonanti perfetti fra le lettere C c, A, a rispondentisi in Ottava se ne ritrovano due di mezzo, le quali sono E, G nel primo, C, E nel secondo. Adoprando queste lettere di mezzo in figura di Basso, ci si presentano i quattro accompagnamenti derivati, dei quali [egli è d' uopo che add. supra lin.] facciamo ricerca. Consideri chi legge le sottoposte due [-41-] tavolette.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 41; text: Accompagnamento consonante fundamenta, e per Terza maggiore. C, E, G, c, e, g, 1, 5/4, 6/5, 4/3, 2, 5/2, 3/2, 3, di minore, e Sesta derivato dal fondamentale, presa per base la prima lettera di mezzo, Quarta, e Sesta, seconda, A, a, 12/5, 5/3]

[-42-] Gli accompagnamenti della prima lettera di mezzo, cioè E G c derivato dal perfetto C E G c, C E a derivato dal perfetto A C E a cedono di squisitezza ai fondamentali, dai quali nascono, non rispondendo alle loro basi che consonanze imperfette, [e non potendosi per [signum] 4 le due Seste minore E c, maggiore C a riferire al Basso d' un accordo fondamentale. add. in marg.] Se si paragonano poi gli accompagnamenti della seconda lettera di mezzo G c e, E a c coi perfetti C e G c e, A C E a c, onde traggon l' origine; a buon conto si copre, che riferendosi alle basi di quelli la Quarta G c, E a, e alle basi di questi la Quinta C G, A E, i primi sono tanto meno eleganti dei secondi, quanto la Quarta rovescio della Quinta è della stessa meno squisita. Oltre la Quarta nell' accordo G c e s' adatta al Basso la Sesta maggiore G e 5/3, la quale [pel citato [signum] 4 non può mai far figura di fondamentale, ed add. in marg.] è meno grata all' orecchio della Terza maggiore C E corrispondente alla corda fondamentale C dell' accompagnamento perfetto C E G, che s' espone per 5/4; o sia 5/1, ragioni fra le quali passa una specie di armonica identità stante l' equisonanza dell' Ottava. Resta che si mettano al confronto le due consonanze imperfette, che si riferiscono alle corde gravi degli accompagnamenti A C E perfetto di terza minore e Quinta, E a c derivato di Quarta e Sesta minore. Fatta la riflessione che la Sesta minore E E c 8/5 è il reverso del rapporto fondamentale 5/1, laddove la Terza minore 6/5 [[è il reverso [[compimento dell' Ottava add. supra lin.]] del rapporto 5/3, e che non ha la proprietà d' essere contato fra i fondamentali 2/1, 3/1, 4/1, 5/1 et cetera]] [non è intervallo rivoltato; egli è agevole da conchiudersi, stanti [-43-] massime le cose dette nel [signum] 10, che potendo correre per fondamentale la ragione 6/5, non può mai affermarsi altrettanto della ragione 8/5.

[signum] 15 Essendo dunque gli accompagnamenti E G c, G c e; C E a, E a c meno squisiti dei loro fondamentali, l' orecchio gli ode in qualità di consonanti bensì, ma non di perfetti, avvedendosi chiaramente, che se una corda acuta c in un caso, a nell' altro si trasportasse all' Ottava bassa, l' accompagnamento diventerebbe più elegante, trasformandosi di derivato in fondamentale, e restando da essa corda fornito del vero e miglior Basso, di cui dianzi si trovava mancante. Mettiamo la verità stessa sotto altro lume. Non è solo l' accompagnamento perfetto, che in se stesso altri due ne comprenda, vale a dire i suoi derivati. Ogni derivato parimente [pare ante corr.] contiene l' altro derivato, e il perfetto; di modo che qualunque consonante accompagnamento è un aggregato di tre accordi, ed un accompagnamento perfetto coi suoi due derivato constano tutti e tre dei medesimi accordi combinati diversamente. Servirà per prova della mia asserzione il dare una semplice occhiata all' uno o all' altro degli accompagnamenti perfetti, e ai due suoi derivati, ai quali le necessarie replicazioni si aggiungano. L' esser

composti per tanto l' accompagnamento perfetto, e i due derivati degli stessi tre accordi, serve di mezzo al sensorio per ben distinguere quanto il primo accompagnamento sia superiore ai secondi. Nell' accompagnamento [-44-] fondamentale il più elegante accordo risponde al Basso, ed i meno eleganti alle parti di mezzo. Tutto all' opposto nell' accompagnamento derivato il miglior accordo ad un suono, che non è il più grave si riferisce, e conseguentemente al Basso un accordo, che non è il migliore s' adatta. L' ordine esatto degli accompagnamenti perfetti, ed il rivoltamento dei derivato fanno sì, che l' orecchio interamente dei primi s' appaghi, ma non così dei secondi, i quali quantunque il diletto, pure lo lascian sempre sospeso, nè sono atti a dar fine a una cantilena.

[signum] 16. Gli accompagnamenti consonanti hanno un' altra non men pregevole proprietà, ed è che al toccarsi d' ognuno d' essi, s' odono tutte le consonanze, vale a dire [oltre add. supra lin.] l' Ottava, la Quinta, la Quarta, le due Terze, e le due Seste. Rivolgerò le mie riflessioni ai soli accompagnamenti fondamentali; imperciocchè se questi tutte le consonanze comprendono, resta ciò altresì provato dei lor derivati, i quali dagli stessi suoni, col solo divario di qualche lettera trasportata all' Ottava alta, sono composti. Nell' accompagnamento per Terza maggiore al basso corrispondono la Terza maggiore e la Quinta, al primo suono di mezzo la Terza minore e la Sesta minore, al secondo suono di mezzo la Quarta e la Sesta maggiore. Tutte le nominate consonanze si rinvengono nell' accompagnamento per Terza minore, benchè [-45-] diversamente disposte, cioè la Terza minore e la Quinta rispettivamente al Basso, la Terza maggiore e la Sesta maggiore rispettivamente al primo suono di mezzo, la Quarta e la Sesta minore rispettivamente al secondo suono di mezzo. Nell' accompagnamento perfetto per Terza maggiore le consonanze sono nell' ottima maniera ordinate. Nell' accompagnamento per Terza minore per verità non si ha l' ottimo. Ciò non ostante però la disposizione, in cui stanno le consonanze, è migliore di quelle dei due accompagnamenti, che da esso derivano: e questa è la ragione, per cui il nostro accompagnamento rivecesi dall' orecchio in qualità di perfetto.

[signum] 17. Dopo fatto il confronto degli accompagnamenti fondamentali coi loro derivati, paragoniamo un poco derivato con derivato. Ho detto [[(Capitolo primo)] ([signum] 4.), che giudicando l' udito con maggior distinzione le consonanze perfette delle imperfette, s' accorge più del rivoltamento di quelle, che del rivoltamento di queste. Quindi [[ne]] deducasi [deduc ante corr.] la conseguenza, [[essere noi per osservare nel presente Capitolo]], che gli accordi consonanti, al cui Basso corrisponde la Quarta, non sono che derivazioni degli accompagnamenti fondamentali chiaramente per tali riconosciute, e non atte granfatto ad esser molto frequentemente usate nei Bassi continui. [[Poi riusci di far notare tutto]] Al [al ante corr.] contrario [[che]] quegli accompagnamenti derivati, che non uniscono col Basso se non se consonanze imperfette, [[si rinvengono]] [meritano di essere add. supra lin.] più spesso collocati nei Bassi [-46-] continui di quegli altri, alle cui basi la Quarta s' adatta; perchè il sensorio con più evidenza negli ultimi, e con meno ne' primi concepisce mancarci il Basso fondamentale. Ora fra i quattro accompagnamenti derivati dai perfetti ne trovo due d' una specie G c e di Quarta e Sesta maggiore, E a c di Quarta e Sesta minore, ed un pari numero dell' altra C G c di Terza minore e Sesta minore, C E a di Terza maggiore e Sesta maggiore. Consulti chi legge i Bassi continui delle composizioni di Musica, ed affacciandosigli [[molto più spesso gli accompagnamenti]] gli accompagnamenti di Terza e Sesta molto più spesso degli altri di Quarta e Sesta, conchiuda andare perfettamente d' accordo la pratica con una

ben dedotta teorica.

[signum] 18. Conchiuderò la materia dei consonanti accompagnamenti col dimostrare non potersene dare salvo che di sei sole specie, delle quali ho fatto parola, cioè a dire due perfetti, e quattro derivati. Non mettendo a conto le repliche, fra le quali si può noverare l' Ottava [[replica dell' Unisono]], considerandola come replica dell' Unisono, sei sono le consonanze diverse, la Quinta, la Quarta, le due Terze, e le due Seste. Queste consonanze si combinano in sei modi, e non più a comporre de' consonanti accompagnamenti. Prendiamole ordinatamente per mano, ed adattando successivamente ciascuna al Basso, vediamo [-47-] quali altre consonanze unire coll' assunta si possano, senzachè dissonanza veruna ci si faccia sentire. Abbiam già notato ([signum] 5.), che colla Quinta formano dissonanza la Quarta, e le due Seste, e che conseguentemente non può essa accoppiarsi, salve le leggi degli accompagnamenti consonanti, se non che coll' una, o coll' altra Terza, onde traggan l' origine i due accompagnamenti consonanti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore a cagione d' esempio C E G, A C E. Colla Quarta s' è or or avvertito, che la Quinta costituisce una dissonanza. Ripugna altresì che con essa s' unisca o la Terza maggiore, o la Terza minore; imperciocchè quella differisce dalla Quarta per un maggior Semituono 16/15, e questa per un Tuono 10/9. Nessun inconveniente ne nasce dal far uso o della Sesta maggiore, o della minore, co che ci si presentano due conosciuti accompagnamenti di Quarta e Sesta maggiore per esempio G c e, di Quarta e Sesta minore per esempio E a c, i quali derivano dagli accompagnamenti consonanti perfetti C E G c e per Terza maggiore, A C E a c per Terza minore, presa per base la seconda lettera di mezzo G in un caso, E nell' altro.

[signum] 19. Se si applicherà al Basso la Terza maggiore, esclusa la Terza minore che cala per un minor Semituono 25/24, la Quarta che cresce per il Semituono maggiore 16/15, la Sesta minore che differisce per la Quarta [[minore]] [diminuita add. supra lin.] 32/25, [-48-] tutte dissonanze; rimane che si possano colla Terza maggiore congiungere o la Quinta, onde torni in campo l' accompagnamento perfetto per Terza maggiore, o la Sesta maggiore, onde s' abbia l' accordo consonante di Terza e Sesta ambo maggiore, per esempio C E a uno dei derivati dall' accompagnamento perfetto per Terza minore A C e a, adoprata per Basso la prima lettera di mezzo C. Introdotta in relazione al Basso la Terza minore, scopro subito ch' essa non può accoppiarsi nè colla Terza maggiore, nè colla Quarta, nè colla Sesta maggiore; mentre nel primo caso ne risulterebbe il Semituono minore 25/24, nel secondo il tuono 10/9, e nel terzo la Quarta maggiore o Tritono 25/18. Se la unisco colla Quinta, ho di bel nuovo l' accompagnamento perfetto per Terza minore; ma se in iscambio adopro la Sesta minore, mi si offerisce l' accordo consonante di Terza e Sesta amendue minori, come sarebbe a dire E G c, il quale nasce dall' assumere siccome base la prima lettera di mezzo E nell' accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore C E G c. Ho detto, se in iscambio della Quinta adopra la Sesta minore; mercè che tutte e due non ponno insieme aver luogo in un consonante accompagnamento. E l' una, e l' altra Sesta costituiscono colla Quinta la dissonanza di una Seconda, venendo superata la Quinta dalla Sesta minore per la Seconda minore 16/15, e dalla [-49-] Sesta maggiore per la Seconda maggiore 10/9.

[signum] 20. Colla Sesta maggiore formano dissonanza la Sesta minore, la Quinta, e la Terza minore. mi somministra dunque essa due consonanti accompagnamenti, cioè quello di Quarta e Sesta maggiore G c e derivato dal perfetto per Terza maggiore C E G c e, unendola colla Quarta, a quello di Terza e Sesta ambe

maggiori C E a derivato dal perfetto per Terza minore A C E a, unendola colla Terza maggiore. Se le consonanze Quarta e Terza maggiore unitamente s' accoppiassero colla Sesta maggiore, udirebbesi dall' orecchio la dissonanza della Seconda minore 16/15 lor differenza, ciò ch' è contro la natura dei consonanti accompagnamenti. L' unica consonanza, che resta da considerarsi, si è la Sesta minore. Atteso che ne risultano delle dissonanze, mentre la nostra consonanza congiungasi o colla Sesta maggiore, o colla Quinta, o colla Terza maggiore; rimane che la possiamo solamente unire o con la Quarta, o con la Terza minore e non mai con tutte due insieme, differendo quella da questa per il Tuono 10/9. Nella prima ipotesi si ha l' accompagnamento consonante di Quarta e Sesta minore per esempio E a c derivato dal perfetto per Terza minore A C E a c, adoprata in qualità di Basso la seconda lettera di mezzo E. Nella seconda ipotesi ci comparisce innanzi l' accompagnamento di Terza e Sesta tutte e due minori per esempio E G c nascente dall' accompagnamento perfetto per [-50-] Terza maggiore C E G c, assunta siccome base la prima lettera di mezzo E.

[signum] 21. Ecco adunque che il metodo delle combinazioni or ora adoprato non ci presenta, salvo che i due accompagnamenti perfetti coi loro derivati cioè

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 50; text: C, E, G, c, e, A, a]

e conseguentemente di sei sole diverse specie sono gli accompagnamenti consoni possibili in Musica, come mi era proposto di dimostrare. Quindi deducesi la bella prerogativa dei nostri due Sistemi di armonia; o accompagnamenti consonanti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore di contenere in se stessi la metà l'uno, e la metà l'altro tutti i possibili consonanti accompagnamenti. Prima di passar oltre, dalle cose lungamente spiegate raccoglasi l' importantissima verità, che i due fondamentali consonanti accompagnamenti sono forniti di quella più scrupolosa unità, che può mai competere alle cose composte di parti. Una quantità formata di parti sarà dotata di perfetta unità, quando l' unione delle parti stesse corrisponda esattamente a quel fine, per cui s' è organizzato il composto. Così un [-51-] oriuolo è uno; perchè le ruote, la molla, e gli altri ordigni, che lo compongono, sono tutti diretti al fine di segnar l' ore con esattezza. Hanno per fine gli accordi consonanti fondamentali di dilettere compiutamente l' orecchie, ed atteso che corrispondono a questo fine con una perfezione condotta al massimo, contengono in se stessi una rigorosa unità. E vaglia il vero qualunque alterazione in essi si faccia, torna certamente in loro discapito. Sse vario essenzialmente la disposizione dei suoni, si cangiano di fondamentali in derivati: se levo la Quinta colle sue repliche, ovvero la Terza colle sue repliche, li privo delle consonanze perfette, o delle imperfette: e finalmente se aggiungo un nuovo suono non equisono a quelli onde sono formati, li tramuto in accompagnamenti dissonanti. Questa riflessione ci suggerisce la vera idea delle musiche dissonanze, le quali altro non sono, che nuovi suoni aggiunti ad un consonante accompagnamento. Basti per ora questo cenno, riserbandomi di trattare distintamente delle dissonanze nel Libro terzo.

[signum] 22. I Sistemi di armonia, o chiamandoli col nome consueto gli accompagnamenti consonanti, di cui finora ho parlato, hanno il necessario riguardo di unire quelle consonanze corrispondenti alla base, che non producono vicendevolmente dissonanza veruna; perchè queste consonanze vanno toccate nel tempo istesso. [-52-] Ma essendo proprietà della melodia di farci pervenire all' orecchio i suoni non nel medesimo



istante, ma bensì uno dopo dell' altro; il Sistema melodico non dee soggettarsi alla notata circospezione, bastando che le corde, che insieme colla prima il compongono, rispondano a questa in ragioni consone. Ho fatto osservare ([signum] 1) che il sensorio giudica più chiaramente dell' armonia, che della melodia. Venendo adunque gli armonici consonanti accompagnamenti da consonanze perfette, ed imperfette formati, ed avendo in essi luogo i numeri impari 1, 3, 5; egli è manifesto, che il Sistema di melodia dovrà tirarsi un passo addietro, ed ommesso il numero 5, e con questo le consonanze imperfette, vorrà essere di sole consonanze perfette composto. Con ciò si otterrà che i Sistemi di armonia, e di melodia siano relativamente alla loro natura di pari unità forniti. Vedremo (Capitolo 4 [signum] 4), che i passaggi di Terza, e di Sesta, i quali ci verrebbero somministrati dal Sistema di melodia introdotte in esso le consonanze imperfette, si portano da un Modo all' altro, o sia da principio a principio, ed allora solamente riescono grati, quando tali principj sono tra loro prossimi. Ciò prova ad evidenza, che la introduzione delle consonanze imperfette spoglierebbe il Sistema di melodia della prerogativa dell' esser uno.

[signum] 23. Dai premessi principj chiara [-53-] fluisce la conseguenza, che il Sistema melodico deve esse composto delle due consonanze perfette Quarta, e Quinta, ch' è quanto a dire di tre corde prima, quarta, e quinta, i di cui suoni si esprimono per i valori 1, 4/3, 3/2. In grazia delle cose che si diranno in progresso, metto sotto gli occhi di chi legge il Sistema di melodia in doppia forma, prendendo siccome principale primieramente la lettera C, indi la lettera A.

[Riccati, Le leggi del Contrappunti, 53; text: Sistema di melodia assunta C come prima corda. C, F, G, 1, 4/3, 3/2, 9/8, A, D, E]

La più perfetta corda si è la prima siccome principal del Sistema, la quinta ha il secondo luogo, la quarta l' ultimo; perchè quantunque la Quinta, e la Quarta sieno amendue consonanze perfette, pure quella è più squisita di questa, venendo espressa dalla ragione 3/2 più semplice della ragione 4/3 indice della Quarta.

[signum] 24. L' eleganza grande del nostro [-54-] Sistema di melodia si metterà in tutto il suo lume, mentre si faccia la riflessione, che la Quarta per esempio C F equivale ad una Quinta F C presa al dissotto di C; di modo che possiamo esprimere il Sistema di melodia nel seguente modo

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 54; text: F, C, G, 2/3, 1, 3/2]

Egli è manifesto, che volendo dar transito dal suono C ad un altro non equisono, e da esso diverso, i migliori passi, ch' io posso fare, sono o ascendere per una Quinta da C in G, o discendere per lo stesso intervallo da C in F; atteso che la Quinta dopo le equisonanze occupa il più sublime grado di perfezione.

[signum] 25. La presmessa espressione del Sistema di melodia mi suggerisce una nuova maniera di provare, che la quinta corda dee preferirsi alla quarta. Immaginemoci applicate alla prima corda C il suo consonante perfetto accompagnamento, nel quale ha luogo la quinta corda G. Mentre dunque mi porto dal suono C al suono G ambo fondamentali, scelgo per fondamentale quella corda G, che nel accompagnamento di C faceva dopo C la prima comparsa. Quindi chiaro si scopre, che la quinta corda G

considerata in qualità di fondamentale serve, come è dovere, nell' ottima guisa all' accompagnamento della corda principale C. Ma facendo transito dal suono C al suono F, quest' [-55-] ultimo non è contenuto nell' accompagnamento del primo, anzi tutto all' opposto il suono C è contenuto nell' accompagnamento di F, in cui forma la Quinta. Così in cambio che la corda F serve all' accompagnamento di C, si verifica il contrario, e la corda C serve all' accompagnamento di F: ciò che deroga alquanto alla prima corda relativamente alla quarta. Si comprende dunque più essere principale la prima corda passando da essa alla quinta, e meno, mentre dalla prima alla quarta si faccia transito. La quinta corda, per tanto serba una più stretta attinenza colla prima, di quello faccia la quarta, e conseguentemente quella è più perfetta di questa.

[signum] 26. I passi principalmente suggeritici dal Sistema di melodia sono dalla prima alla quinta corda, dalla quinta alla prima, dalla prima alla quarta, dalla quarta alla prima. Veggasi ciò che ne dico (Libro 2 Capitolo 1 [signum] 5, 6, 7), dove della mutua loro perfezione faccio distintamente parola. Due altri passaggi frattanto si mettono in pratica dalla quarta alla quinta corda, dalla quinta alla quarta, i quali nascono di conseguenza dall' essere il Sistema melodico costituito dalle due consonanze perfette Quarta, e Quinta. In questi passaggi si ascende, o si discende per una Seconda maggiore  $9/8$  chiamata anche altramente Tuono maggiore, la quale si è quella differenza, che passa fra le due consonanze perfette Quarta, e Quinta. [-56-] Quantunque la ragione  $9/8$  usata nell' armonia sia sempre una dissonanza, pure cci sono dei casi, in cui non può dirsi tale melodiosamente adoprata. I mentovati due movimenti, i quali recano piacere all' orecchio, fanno della verità del mio detto piena testimonianza. Il suono principale del Sistema di melodia lascia nel sensorio una così permanente impressione, che ne mantiene assai viva e distinta memoria. Mi serva di prova quel desiderio che abbiamo, che la cantilena nella corda principale, come in suo principio vada a finire. Quindi se ne deduce, che le due corde non principali del Sistema melodico sono sempre cantate come corrispondenti una in Quarta, e l' altra in Quinta alla corda prima, di cui un profondo vestigio nella fantasia si conserva. Intuonata per esempio la Quarta C F, la memoria che in me dura del suono C mi dirige a cantare dopo F il suono G, il quale a C Quinta si riferisca. Avendo mira in si fatta guisa alle consonanze C F, C G, intuono giusta per conseguenza la Seconda maggiore F G, la quale mi piace non in se stessa ma in quantochè col suo mezzo, passo da una consonanza perfetta all' altra.

[signum] 27. Spiegherò (Libro 2. Capitolo 1. [signum] 6.) i motivi, per cui il passaggio di Seconda maggiore all' insù F G, o pure D E sia più elegante del contrario G F, o pure E D di Seconda maggiore all' ingiù, ed intanto noto [-57-] ciò che fa al presente proposito. Mentre mi porto da F a G, il suono C, ch' entra in figura di Quinta nell'accompagnamento e di F, mi serve di scorta sicura e prossima per intuonare il suono G, che all' Ottava grave di esso c dee corrispondere in Quinta. Ma quando all' opposto discendo da G in F, nell' accompagnamento di G non ha luogo la corda C, e conseguentemente per intuonare il suono F mi dà regola è vero la memoria del suono C, ma un poco meno recente. Anche l' addotta riflessione fa prova, doversi il passo F G preferire al contrario G F.

Capitolo Terzo.

Dei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore.

[signum] 1. Tutti i moderni Musicisti pratici vanno tra loro d' accordo nella importanza massima di non ammettere, salvo che due soli Modi primarij, uno chiamato

per Terza maggiore, e l' altro per Terza minore, fondando sempre sull' uno, o sull' altro i loro componimenti. Ad un tale ormai comun sentimento, mal grado gl' insegnamenti contrarj de' loro Maestri, gli ha finalmente condotti il perspicacissimo giudizio del senso, il quale quando s' ascolti, non ci lascia andar fuori di strada, ed è valevole ad isgombrare dall' animo le prevenzioni più inveterate. Serve esso di guida così sicura, che quantunque s' ignori dai musici teorici [(a) Si eccettui Monsieur Rameau nella sua Opera intitolata Generation harmonique, ed il Signor Tartini nel suo Trattato di Musica. add. infra lineas] dei nominati Modi la vera [-58-] origine, e siano conseguentemente all' oscuro delle loro proprietà più essenziali; non ostante ciò nelle buone composizioni se ne trova fatto un ottimo uso. Ora della origine, e delle professioni dei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore vado in traccia nel presente Capitolo. Quello che mi assicura di non sbagliare nelle mie teoriche si è, ch' esse convengono sempre colla esperienza, la quale dee riputarsi di sommo peso in un' Arte tanto studiata, e intorno cui impiega tutta la vita un numero sì grande d' uomini, e fra questi non pochi, che di raro talento sono forniti.

[signum] 2. L' origine per tanto dei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore non è che un corollario dei principj nel precedente Capitolo esposti. Già che come ho notato (Capitolo 2 [signum] 3.), un compiuto Sistema musico deve essere formato colla unione di due [[pra]] Sistemi, uno di armonia, l' altro di melodia, ed atteso che si danno due Sistemi di armonia, o accompagnamenti consonanti perfetti, ed un solo Sistema di melodia; a prima vista si scopre dipendere l' origine dei due Modi per noi cercati dall' applicare alle tre corde componenti il Sistema di melodia o l' accompagnamento perfetto per Terza maggiore, o l' accompagnamento per Terza minore. Essendo uniformi i due Modi nel Sistema di melodia, e negli accompagnamenti consonanti perfetti per quello riguarda [-59-] le Quinte, e variando solo nelle Terze, maggiori in un caso, minori nell' altro; da questa unica differenza traggono essi la natura ed il nome, riuscendo il Modo, che si chiama per Terza maggiore, lieto e tranquillo giusta l' indole della Terza maggiore, ed il Modo, che si chiama per Terza minore, molle e patetico giusta l' indole della Terza minore. Si adatti l' accompagnamento per Terza maggiore al Sistema di melodia C, F, G, l' accompagnamento per Terza minore al Sistema di melodia A, D, E, e ci si presenteranno due Modi, il primo per Terza Maggiore, il secondo per Terza minore, ch' io propongo siccome modelli degli altri tutti o simili a quello, o simili a questo dal Contrappunto adoprati, e ciò per l' unica ragione, che le loro Scale sono interamente formate dalle sette lettere naturali A, B, C, D, E, F, G senza alterazione alcuna di Diesis, o di B molli.

Ed ecco la vera sorgente, onde deriva il tanto famoso Genere Diatonico, il quale è stato, e sarà sempre il fondamento principalissimo della Musica.

[-60-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 60; text: Origine del Modo C per Terza maggiore modello di tutti gli altri Tuoni, C, E, G, F, A, c, G, B, d, 1,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{5}{3}$ ,  $\frac{6}{5}$ , 2,  $\frac{15}{8}$ ,  $\frac{9}{4}$ , Scala nascente dall' aggregato dei tre sovrapposti accompagnamenti col solo artifici di trasportare il suono d all' Ottava bassa.  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{10}{9}$ ,  $\frac{16}{15}$ , seconda maggiore, minore]

[-61-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 61; text: Origine del Modo A per Terza minore modello di tutti gli altri Tuoni. A, C, E, D, F, a, E, G, [sqb], 1,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{8}{5}$ ,  $\frac{9}{4}$ , Scala nascente dall' aggregato dei tre sovrapposti accompagnamenti col solo artificio di

trasportare il suono [sqb] all' Ottava bassa. 2, 9/8, 10/9, 16/15, seconda maggiore, minore]

[signum] 3. Noto primieramente, che ambo i Modi partiscono l' ottava C c, ovvero A a in sette elementi diatonici chiamati Seconde, cinque maggiori, [-62-] e due minori con somma aggiustatezza, e senzachè ci resti alcun vano. Fra le cinque Seconde maggiore tre hanno l' esponente 9/16 appellato con nome particolare Tuono maggiore, due l' esponente 10/9 appellato con nome particolare Tuono minore. Amendue le nominate ragione frattanto meritano il titolo di Seconda maggiore; perchè differiscono tra loro per il Comma [Coma ante corr.] 81/80 divario così picciolo, che come vedremo e il temperamento natural della voce, e l' artificiale dei musici stromenti fa quasi direi svanire, [[sminuzzandolo, e compartendolo a più intervalli]] servendosi d' un Tuono medio, che conforme i casi fa figura d' entrambi. Tutte e due le Seconde minori, che anche Semituoni maggiori si chiamano, accettano l' esponente 16/15. Esse do gli elementi diatonici di due specie, ciò serve a maraviglia per render vario dell' Ottava il compartimento. Ma fatta la riflessione, che le nostre Seconde di diverso genere differiscono tra loro per un Diesis; o un Semituono minore, il quale come l' esperienza c' insegna, s' accosta tanto all' egualità, che gli si debbe la denominazione di Unisono [[maggiore]] [superfluo add. supra lin.]; ne caveremo la conseguenza, che gli elementi tutti diatonici sono in qualche maniera unisoni, e che la distribuzione dell' Ottava gode la prerogativa d' essere varia, ed uniforme nel tempo stesso. La Seconda maggiore 10/9 supera la minore 16/16 per il Semituono minore 25/24. Ora al toccarsi una coda [[sul]], l' altra accordata [-63-] nel menzionato Diesis trema gagliardamente in figura di unisona. Perciò rettamente applicasi lo stesso titolo a due intervalli, di cui il Diesis forma la differenza, cola modificazione però di maggiori, o di minori, di superflui, o di diminuiti. Così adattato alla ragione 10/9 il nome di Seconda maggiore, si dà alla ragione 16/15 quello di Seconda minore, e chiamata Terza maggiore la frazione 5/4, si chiama Terza minore la frazione 6/5.

[signum] 4. Essendo ognuna delle premesse due Scale un aggregato di tre accompagnamenti consonanti fondamentali, ciascuno di tre suoni composto, intanto contengono sette sole lettere, in quanto la prima e la quinta corda sono a due accompagnamenti comuni. Nel Modo per Terza maggiore la corda C appartiene ai due accompagnamenti perfetti di C e di F, la Corda G [g ante corr.] ai due accompagnamenti perfetti di G e di C. Non altrimenti nel Modo per Terza minore la corda A trova luogo e nel accompagnamento di A e nell' accompagnamento di D, la corda E e nell' accompagnamento di E e nell' accompagnamento di A. Fatta poi la riflessione, che da ogni accompagnamento fondamentale se ne deducono due derivati corrispondenti alle due lettere di mezzo; si possono considerare le nostre Scale come un composto di nove accompagnamenti tre perfetti, e sei derivati. Due accordi toccano a quelle lettere, che sono [comuni add. supra lin.] a due accompagnamenti perfetti [[comuni]], ed un solo alle [-64-] altre. Metto sotto gli occhi de' Leggitori gli accompagnamenti, che in virtù della origine dei due Modi si debbono a ciascuna lettera, e ciò in doppia maniera, cioè primieramente esprimendoli con lettere e con esponenti conforme lo stile fino ad ora praticato, ed indi contrassegnandoli con note, a cui de' numeri si sovrappongono essi accompagnamenti indicanti. Il numero 3 dinota una Terza, il numero 4 una Quarta, il numero 5 una Quinta, il numero 6 una Sesta. Sotto ogni nota scriverò il suo Basso

fondamentale, da cui s' imparerà a prima vista, da quale dei tre accompagnamenti perfetti quel dato tale derivato dipenda.

[signum] 5.

Accompagnamenti consonanti, che in virtù della origine del Modo C per Terza maggiore competono alle lettere, che d' esso Modo forman la Scala. C come corda fondamentale richiede l' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 64,1; text: C, E, G. 1,  $5/4$ ,  $3/2$ ,  $6/5$ ]

come Quinta di F l' accompagnamento di Quarta e Sesta maggiore

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 64,2; text: C, F, A, 1,  $4/3$ ,  $5/3$ ,  $4/5$ ,  $5/4$ ]

[-65-] D [[come]] Quinta di G vuole l' accompagnamento di Quarta e Sesta maggiore

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 65,1; text: D, G, B.  $9/8$ ,  $3/2$ ,  $15/8$ ,  $4/3$ ,  $5/4$ ,  $5/3$ ]

E Terza di C vuole l' accompagnamento di Terza e Sesta ambo minori

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 65,2; text: E, G, C.  $5/4$ ,  $3/2$ , 2,  $4/3$ ,  $6/5$ ,  $8/5$ ]

F corda del Sistema di melodia vuole l' accompagnamento perfetto di Terza maggiore e Quinta

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 65,3; text: F, A, C.  $4/3$ ,  $5/3$ , 2,  $5/4$ ,  $6/5$ ,  $3/2$ ]

G come corda del Sistema di melodia richiede l' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 65,4; text: G, B, d,  $3/2$ ,  $15/8$ ,  $9/4$ ,  $5/4$ ,  $6/5$ ,  $3/2$ ]

come Quinta di C l' accompagnamento di Quarta e Sesta maggiore

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 65,5; text: G, c, e.  $3/2$ , 2,  $5/2$ ,  $4/3$ ,  $5/3$ ,  $5/4$ ]

A Terza di F dimanda l' accompagnamento di [-66-] Terza minore e Sesta minore

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 66,1; text: A, c, f.  $5/3$ , 2,  $8/3$ ,  $6/5$ ,  $8/5$ ,  $4/3$ ]

B pure vuole un consimile accompagnamento, essendo Terza di G,

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 66,2; text: B, d, g.  $15/4$ ,  $9/4$ ,  $6/5$ ,  $4/3$ ,  $8/5$ ]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 66,3; text: Gli stessi accompagnamenti espressi con note, e con numero conforme l' uso comune. 5 4, 6 4, 6 3, Basso fondamentale.]

[signum] 6. Accompagnamenti consonanti, che in virtù della origine del Modo A per Terza minore convengono alle lettere, che d' esso Modo compongon la Scala. A come prima corda del Sistema di melodia dimanda l' accompagnamento di Terza minore e Quinta

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 66,4; text: A, C, E, 1,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{5}{4}$ ]

[-67-] come Quinta di D' l'accompagnamento di Quarta e Sesta minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 67,1; text: A, D, F. 1,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{8}{5}$ ,  $\frac{6}{5}$ ]

B essendo Quinta di E, vuole l' accompagnamento di Quarta e Sesta minore

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 67,2; text: B, E, G.  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{9}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{8}{5}$ ]

C Terza di A richiede l' accompagnamento di Terza maggiore e Sesta maggiore

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 67,3; text: C, E, a,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{3}{2}$ , 2,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{5}{3}$ ]

D corda del Sistema di melodia ricerca l' accompagnamento perfetto di Terza minore e Quinta

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 67,4; text: D, F, a.  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{8}{5}$ , 2,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{5}{4}$ ]

E in figura di corda del Sistema di melodia ricerca l' accompagnamento perfetto di Terza minore e Quinta

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 67,5; text: E, G, [sqb];  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{9}{5}$ ,  $\frac{9}{4}$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{3}{2}$ ]

[-68-] ma come Quinta di A vuole l' accompagnamento derivato di Quarta e Sesta minore

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 68,1; text: E, a, c.  $\frac{3}{2}$ , 2,  $\frac{12}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{8}{5}$ ,  $\frac{6}{5}$ ]

F terza di D vuole l' accompagnamento di Terza e Sesta ambe maggiori

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 68,2; text: F, a, d.  $\frac{8}{5}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{5}{3}$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{8}{3}$ ]

G finalmente siccome anch' essa Terza di E dimanda un simile accompagnamento

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 68,3; text: G, [sqb], E.  $\frac{9}{5}$ ,  $\frac{9}{4}$ , 3,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{5}{3}$ ,  $\frac{4}{3}$ ]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 68,4; text: Gli stessi accompagnamenti espressi con note, e con numeri conforme l' uso comune. 5 3, 6 4, 6 3, 5 3]

[signum] 7. Quando io mi porto da una corda all' altra della stessa Scala, si verifica sempre, che o passi da suono a suono ambo proprj [-69-] del medesimo perfetto

accompagnamento, ovvero da suono a suono spettanti a due accompagnamenti perfetti. Nella prima ipotesi i movimenti stanno dentro il confine dello stesso consonante accompagnamento, ed altro non sono che consonanze armoniche melodiosamente adoperate, laonde riesce facile l'intonarli. Nella seconda ipotesi mi agevola generalmente l'intuazione la stretta unione, che hanno tra loro per una parte i tre suoni componenti l'accompagnamento perfetto, e per l'altra i tre suoni, che formano il Sistema di melodia. Si faccia transito nel Modo C per Terza maggiore da A a B, e succederà che al passo derivato di melodia A B l'orecchio senza avvedersene ci sottintenda il fondamentale F G. Ora il cantare il passo F G è facile; perchè F, G sono corde del Sistema di melodia. Ma cantato il suono F, è facile da cantarsi il suono A uno de' componenti il Sistema d'armonia F A c; cantato il suono G, è facile da cantarsi il suono B uno de' componenti il Sistema d'armonia G B d; dunque cantato il suono A Terza maggiore di F, non è difficile che si canti il suono B Terza maggiore di G. Ho scelto a bella posta il passo A B, che non è de' più semplici, siccome quello, per intonare il quale l'unico ajuto, che può avere il senso, si è l'or ora mentovato.

[signum] 8. ma mettendosi in pratica i passi di melodia derivati dai fondamentali, che si muovono dalla prima alla quinta corda, o [-70-] al contrario, dalla prima alla quarta corda, o al contrario, l'udito ha un appoggio di più per aggiustatamente cantarli. Richiami a memoria chi legge, che gli accompagnamenti della prima e della quinta corda, della prima e della quarta corda hanno un suono comune, col quale i suoni tutti dell'uno, e dell'altro accompagnamento formano consonanza. Mentre dunque pongo inopera i detti movimenti derivati, passo da una consonanza all'altra, le quali tutte e due allo stesso suono si riferiscono: ciò che dei nostri movimenti facilita, e rende oltremodo grata l'intonazione. Prendo ad esaminare fra gli altri quelli, che ascendono, o discendono per una Seconda, a fine di farci sopra delle riflessioni importanti, ed incomincio prima dal Modo per Terza maggiore C

[signum] 9. Modo C per Terza maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 70; text: Reza maggiore, Quarta, Quinta, Sesta, Semtuono, Tuono, Suono comune, Basso fondamentale, 5 3]

[-71-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 71,1; text: Reza maggiore, Quarta, Quinta, Sesta, Semtuono, Tuono, Suono comune, Basso fondamentale, 5 3]

Gittato l'occhio su i quattro suoni

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 71,2; text: B, c, d, e, 15/8, 2, 9/4, 5/2, 16/15, 9/8, 10/9]

che regolarmente ascendono, o discendono per Iscala, osservo che portandomi dall'uno all'altro contiguo, vengo sempre a passare, come chiaramente dinota il Basso fondamentale, dall'accompagnamento perfetto della quinta corda G a quello della prima C, o al rovescio, ai quali accompagnamenti è comune il suono G. Non altrimenti facendo transito da un suono all'altro vicino fra i quattro

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 71,3; text: E, F, G, A, 5/4, 4/3, 3/2, 5/2, 16/15, 9/6,

10/9]

addiviene ch' io mi porti dall' accompagnamento perfetto della prima corda C a quello della quarta corda F, o al contrario, i quali contengono in se stessi il suono comune C. Ora G B, G c, G, d, G e, ovvero C E, C F, C G, C A sono in [-72-] serie una Terza maggiore, una Quarta, una Quinta, una Sesta maggiore. Facendo per tanto i movimenti per esempio

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 72,1; text: B c, c d, d e, 15/8, 2, 9/4, 5/2, 16/15, 9/8, 10/9]

o veramente i simili

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 72,2; text: E F, F G, G A, 5/4, 4/3, 3/2, 5/3, 16/15, 9/8, 10/9]

vengo a passare dalla Terza maggiore alla Quarta per mezzo della Seconda minore 16/15, dalla Quarta alla Quinta per mezzo della Seconda maggiore, o Tuono maggiore 9/8, dalla Quinta alla Sesta maggiore per mezzo della Seconda maggiore, o Tuono minore 10/9, ed ho l' avvantaggio, che ogni coppia di consonanze allo stesso suono si riferisce G in un caso, C nell' altro.

[signum] 10. Le Seconde, minore 16/15, maggiore 10/9 piacciono nella melodia, quando servono di tramite per far transito da una consonanza perfetta ad una imperfetta, o al rovescio, delle quali son differenze. Applicchisi loro ciò che ho detto (Capitolo 2. [signum] 26.) della Soconda maggiore 9/8 differenza fra le due consonanze perfette Quarta, e Quinta, coll' avvertenza però, ch' essa è di grado superiore; perche appunto differenza di consonanze amendue perfette.

[signum] 11 I quattro suoni B c d e, [-73-] come pure i quattro E F G A nascenti, quelli dai due accompagnamenti perfetti G B d, C E G, che hanno per basi le corde quinta, e prima, ed un suono comune G, e questi dagli accompagnamenti C E G, F A c, che hanno per basi le corde prima, e quarta, ed un suono comue C, altro non sono, che i due Tetracordi degli antichi Greci Hypaton, e Meson. Di sette movimenti di grado, o vogliam dire Seconde contenuti nel Diatonico per Terza maggiore, tre B c, c d, d e, che sono differenze di consonanze riferite al suono comune G, ci vengono somministrate dal Tetracordo B e. Altrettanti E F, F G, G A differenze di consonanze riferite al suono comune C si ritrovano nel Tetracordo E A. Solamente la Seconda maggiore A B, che serviva per passare dalla più acuta corda del Tetracordo Meson alla più grave del Diezeugmenon equisono al Hypaton, non ha luogo in veruno dei nominati Tetracordi, ed è appunto quella, cui manca la notata proprietà di dipendere da due accordi aventi un suono comune, le cui basi stiano fra loro in consonanza perfetta. L' origine non primitiva, che i maestri Greci attribuivano al Sistema Diatonico, non mi lascia credere, che le esposte perfezioni dei due Tetracordi Hypaton, e Meson potessero mai loro esser note. Fa d' uopo dunque dire, che l' orecchio abbia prima insegnato agli uomini il Sistema Diatonico, ed additato poscia ai Maestri, che ci han meditato [-74-] sopra il legame che passa fra i quattro suoni del medesimo Tetracordo.

[signum] 12. Dalle cose dette è agevole da cavarsi la conseguenza, che volendo ascendere gradatamente dalla rima corda all' ottava del modo C per Terza maggiore, i più



congrui accompagnamenti, che in serie si possano attribuire alle corde diatoniche, sono quelli che l'origine, e le proprietà dei due Tetracordi B E, E A somministrano. All'accompagnamento consonante fondamentale della quinta corda G ci ho aggiunta la Settima, la quale lascia meno scoprire nell'accordo derivato di Quarta e Sesta conveniente alla seconda corda D il rivoltamento della Quinta, e rende più necessario, e per conseguenza più atto a conchiudere il passo B C dalla settima corda all'ottava. Spiegherò meglio le cose, ch'or solamente accenno, mentre tratterò della Settima [(a) Libro terzo, Capitolo 2. add. infra lineas]. Avverto che il numero indicante la dissonanza l'ho scritto al di sopra di que' due, ch'esprimono il consonante accompagnamento.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 74; text: Basso fondamentale, 53, 3 6 4, 6 3, 6 4, 5 6, 3, 7 5 3]

Esaminato il sovrapposto esempio si scoprirà, [-75-] che trattone un solo caso, il Basso fondamentale si move sempre per consonanze perfette, conforme la primaria intenzione del Sistema di melodia, dalla prima alla quinta corda, dalla quinta alla prima, dalla prima alla quarta, dalla quarta alla prima et cetera. incontri tutti, ne quali i due accompagnamenti contigui hanno un suono comune, che serve loro di connessione.

[signum] 13. Chi tentasse d'usare la stessa progressione di accompagnamenti discendendo dall'ottava corda alla prima, incontrerebbe il passo B A, che riesce duro all'orecchio, mentre ad amendue le corde B, A, si adatti l'accompagnamento di Terza minore, e Sesta minore. Deriva esso passo dal fondamentale G F, della imperfezione del quale prodotta al paragone di B con F farò parola (Libro 2. Capitolo 1. [signum] 8.) Il Padre Francescantonio Vallotti eccellente Maestro di Cappella nel Tempio di Sant'Antonio di Padova schiva il nominato passo, introducendo fra B, ed A il suono B b, a cui assegna l'accompagnamento B b c e g di Seconda, Quarta, e Sesta derivato dal fondamentale C E G, al quale s'è aggiunta la dissonanza B b, che alla base C corrisponde in Settima minore. A cagione di evitare la Quarta maggiore [superflua ante corr.] F G, ch'essendo composta di tre Tuoni si chiama Tritono, ammisero gli Antichi fra le diatoniche la corda B b, dando luogo in grazia d'essa al Tetracordo Sinemmenon [-76-] nel Sistema Diatonico. Col mezzo del descritto artificio ottiene il Padre Minore Vallotti il bellissimo effetto, che il Basso fondamentale cammini sempre per consonanze perfette. Avverto che l'accordo C E G B b appartiene al Tuono F per Terza maggiore, a cui fa transito il passo B B b. Dei Tuoni subordinati al Tuono principale ne terrò discorso nel Capitolo quinto. Si serve il Padre Vallotti della medesima serie di accompagnamenti anche per salire dalla prima corda all'ottava, potendo in certi casi la Settima minore ascendere per un minore Semituono, come farò vedere a suo luogo. [(a) Libro terzo, Capitolo 2. add. infra lineas]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 76; text: Basso fondamentale. 5 3, 5 6 3, 5 4 2, 6 3, 6 4, 5 3, 3 6 4, 7 5 3, 7b 5 3]

Si sfugge [[pure]] [altresi add. supra lin.] la cattiva relazione di B ad F, accrescendo il suono F per un Diesis. Quindi il lodato Padre Vallotti pone [[altresi]] [anche add. supra lin.] in opera scendendo dalla ottava corda alla prima la sottoposta successione d'accordi. L'accompagnamento D F # A c compete al Tuono G per Terza maggiore, dal quale si ritorna al Tuono principale, mediante l'accompagnamento G B d f. Conciossiachè mentre

il Tuono principale è per Terza [-77-] maggiore, la modulazione al Tuono subordinato, cui serve di base la quinta corda, è più elegante di quella, che si porta al Tuono sulla quarta corda fondato [(a) Capitolo 5. [signum] 5. add. infra lineas], intervverà che fra le due serie d' accordi discendenti dalla ottava corda alla prima, quella posta in secondo luogo s' incontra molto più frequentemente nelle musiche composizioni. Anche in essa il Basso fondamentale si move continuamente per consonanze perfette. Le cose che dirò intorno le Cadenze [(b) Libro 2. Capitolo 1. add. infra lineas], metteranno viè più in chiaro delle nostre serie la perfezione.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 77,1; text: Basso fondamentale 5 3, 6 3, 3 6 # 4, 6 4 2, 3 6 4, 7 5 3#, 7 5 3]

[signum] 14. Modo A per Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 77,2; text: Basso fondamentale, Terza minore e Quarta, Quinta, Sesta minore, Tuono, Semituono, Suono comune. 5 3]

[-78-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 78,1; text: Terza minore, Quarta, Quinta, Sesta minore, Tuono, Semituono, suono comune, 5 3, Basso fondamentale]

Nel Modo A per Terza minore si rincengono due Tetracordi

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 78,2; text: C, A, [sqb], c, C, D, E, F, 9/5, 2, 9/4, 12/5, 10/9, 9/4, 16/15, 9/8, 6/5, 4/3, 3/2, 8/5]

ignoti agli Antichi, nei quali le Seconde procedono dall' acuto al grave coll' ordine stesso, con cui nei due del Modo per Terza maggiore montano dal grave all' acuto. Il primo Tetracordo nasce dagli accompagnamenti E G [sqb] della quinta corda E, A C E della prima corda A, che hanno il suono E comune. G con E forma Terza minore. Ascendendo per una Seconda maggiore 10/9, si perviene al suono a, che forma Quarta con E. Seguitando a salire per la Seconda maggiore 9/8, ci si presenta il suono [sqb], che ad E corrisponde in Quinta. Finalmente movendo un passo di Seconda minore 16/15, si fa transito alla corda c, che ad E si riferisce in Sesta minore. Egli è da notarsi, che la Seconda 10/9 nei Tetracordi del modo per Terza maggiore ci [-79-] si è affacciata come differenza fra la Quinta, e la Sesta maggiore, e qui mutato aspetto comparisce in qualità di divario fra la Terza minore, e la Quarta. La stessa riflessione si faccia intorno la Seconda minore 16/15, che nei Tetracordi del Modo maggiore era differenza fra la Terza maggiore, e la Quarta, e nel nostro caso si trova differenza fra la Quinta, e la Sesta minore. Il secondo Tetracordo C D E F trae la sorgente dagli accompagnamenti A C E della prima corda A, D F a della quarta corda D, in ambo i quali il suono A trova luogo. Facciasi intorno il Tetracordo C F un esame consimile a quello, che del Tetracordo G c abbiamo or ora finito.

[signum] 15. Mentre nel Modo per Terza minore si discende gradatamente dall' ottava corda alla prima, la più semplice serie d' accompagnamenti competenti alle corde d' esso Modo è quella; che si deduce dalla origine dei due Tetracordi G C, C F. Avverto che se il passo B A derivato dal fondamentale E A ha da lasciar pago l' udito, egli è

necessario l' accrescere per un Diesis la Terza dell' accompagnamento E G [sqb], o sia la Sesta dell' accompagnamento derivato B E G, trasformandole di minori in maggiori col mezzo della introduzione della settima corda artificiale G #. Veggasi ciò che dico in tal proposito (Libro 2. Capitolo 1. [signum] 11.12), nel qual luogo dimostro, che senza l' opportuno soccorso della [-80-] settima cord artificiale non si può usare nè in figura di principale il Modo per Terza minore, assegnandolo per base ad una musica composizione, nè in figura di subordinato, mettendolo tramezzo alla cantilena.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 80; text: Basso fondamentale, 5 3, 6 3, 6 4, 3 6# 4, 7 5 3#]

Serviranno gli stessi acordi anche per ascendere dalla prima corda all' ottava, purchè si sostituisca la settima corda artificiale alla naturale non solo nell' accompagnamento B E G, ma ancora nell' altro G [sqb] e. Dato adito in questo accompagnamento al suono artificiale G #, e fatta la riflessione, che dalla sesta corda naturale F alla settima artificiale c' è il passo di Seconda superflua F G #, la di cui intonazione riesce alquanto scabrosa, agevolmente si scopre essere altresì necessaria la sesta corda artificiale F #, che superi la naturale F per un Semituono minore. Col mezzo d' essa si conseguirà il bell' effetto di poter ascendere dalla quinta corda all' ottava nel Modo per Terza minore per i medesimi gradi facili da intonarsi di due Tuoni, e d' un Semituono maggiore, per cui nel Modo per Terza maggiore parimente si ascende dalla quinta corda all' Ottava. Noti chi legge che la sesta corda artificiale suppone la settima parimente [pare ante corr.] artificiale, di maniera che quella ha da essere necessariamente o preceduta, o seguita da questa. Non usando la settima corda artificiale, cessa il motivo di alterare la sesta corda. L' adoprare [adopar ante corr.] dunque in tal caso la sesta corda artificiale sarebbe senza ragione, e riuscirebbe conseguentemente ingrato all' orecchio. In luogo delle corde naturali sesta, e settima surrogate le artificiali, ci si presenta la seguente Scala artificiale del Modo per Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 81; text: Basso fondamentale, 5 3, 3 6# 4, 6 3, 5 3, 6 4, 5 6 3, 7 5 3 #, 5 3#]

[signum] 16. E qui mi par tempo di spiegare una verità, che quantunque confermatissima dalla esperienza, pure ha l' aspetto di paradosso, ed è trasferendosi la melodia con un passo fondamentale dalla base d' un accompagnamento perfetto a quella d' un altro, i passi derivati propri delle parti acute piacciono più quando vanno di grado, che quando vanno di salto, quantunque il salto sia consono. S' intenda ciò detto in parità di circostanze, e mentre non ci sia qualche particolar ragione in contrario. Ho avvertito (Capitolo 2. [signum] 26. Capitolo 3 [signum] 10.), [-82-] che le Seconde 9/8, 10/9, 16/15 melodiosamente adoperate recan diletto, se servono per passare da consonanza a consonanza, ed ora aggiungo che se ci proveremo d' usarle come mezzo per [[portarci]] trasferirci da una consonanza ad una dissonanza, riusciranno sempre piccanti, e talvolta si fattamente, che meriteranno una totale esclusione dal Contrappunto. Di tal sorta sarebbe per esempio la Seconda maggiore 9/8, quando si ponesse in opera per far transito nel modo per Terza maggiore da c quinta di F a d Nona di C. Ad una stessa legge soggiacciono i passi derivati di melodia benchè consoni. Se la consonanza guida da un suono proprio dell' accompagnamento perfetto antecedente ad un suono al susseguente

accompagnamento perfetto spettante, in tal caso recherà piacere al sensorio. Ma se serve di tramite per passare da una consonanza ad una dissonanza, si troverà di natura pungente, ed in moltissimi incontri non potrà essere sopportata. Mi vaglia d' esempio l' intollerabile passaggio nel Modo per Terza maggiore da G base dell' accompagnamento G B D, a B Settima maggiore aggiunta all' accompagnamento C E G. Se ne deduca la conseguenza, che considerati poco in se stessi i passi derivati di melodia, si ha principalmente la mira per giudicarli o dolci o piccanti, al termine dal quale partono, ed a quello dove conducono. Ho detto considerati poco [-83-] in se stessi; perche non può negarsi, ch' essendo il resto pari, un salto di consonanza non riesca più soave d' uno di dissonanza.

[signum] 17. Dalle cosa finora esposte uno scarso vantaggio si può inferire nella melodia derivata dei salti di consonanza sopra i passi di grado, il quale viene di gran lunga superato dalle particolari prerogative, ch' hanno quest' ultimi. E primieramente non è da trascurarsi relativamente ai Cantanti, che i movimenti di grado tornano loro comodi, portando pochissima alterazione nell' organo della voce, la quale perciò ci si fa sentire eguale, e soave. Ma passando a cose che abbraccjno qualunque specie di musica, quando una parte cammina di grado, si trasferisce essa da un suono all' accompagnamento perfetto antecedente all' immediatamente contiguo del conseguente, senza ommetterne alcuno di mezzo, che da un' altra parte venga toccato: con che l' orecchio ha facilità di seguirne con suo piacere sicuramente, e senza essere frastornato la traccia. In oltre usati i movimenti di grado, in noi si risveglia il grande diletto, che si passi dall' una all' altra fondamentale armonia con pochissima modificazione delle parti acute, di maniera che colla massima facilità si ottiene un affetto compiuto. Queste sono le ragioni, che presentemente allegar si possono, per dilucidare una verità corroborata dalla esperienza, e dal sentimento comune dei Maestri di Cappella. [-84-] Per altro osserveremo trattando delle dissonanze o armoniche, e regolari, e principalmente considerate dal Contrappunto, o usate alla sfuggita, ed in guisa di appoggiature [(a) Libro terzo, Capitolo primo add. infra lineas], che vogliono esser sempre risolte di grado, riuscendo disgustosissima la risoluzione per salto, quantunque consono. Ciò serve per vie più stabilire, doversi nella melodia derivata preferire in parità di circostanze i movimenti di grado a quelli di salto.

[signum] 18. La sola differenza di consonanze, che non ha luogo nei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore, si è il Semituono minore  $25/24$  divario fra le due terze, e fra le due Seste. Ciò debbe ascriversi a perfezione dei nostri due Modi; imperciocchè il Semituono minore  $25/24$  è differenza fra due consonanze imperfette; laddove le Seconde diatoniche hanno la proprietà di essere differenza o di due consonanze perfette, o almeno di due consonanze una perfetta, e l' altra imperfetta. Oltre a ciò abbiamo notato ([signum] 3) essere il Semituono minore un elemento così piccolo, che meritamente può adattarglisi il titolo di Unisono [[maggiore]] [superfluo add. supra lin.]. Toccate nel tempo stesso due corde corrispondentisi nel [-85-] detto elemento, ci si fa manifestamente sentire un Unisono scordato con disgusto [[grandissimo]] dell' orecchio: e quindi il Semituono minore vuol essere [[assolutamente]] escluso dall' armonia. Si ammetta nella melodia, ma non nella più perfetta; imperciocchè quantunque in tal casi si usi come differenza di consonanze, e le due corde componenti esso Semituono si tocchino una dopo dell' altra; non ostante ciò udendosi il secondo suono, resta nel senso il vestigio del primo, e qualche benchè non chiara idea si forma di questo scordato Unisono. A Bologna, ove tanto fiorisce la Musica, il fare de' Semitoni significa

lo stesso, che il far delle smancerie. Se ad una nota anteponesi il segno #, cui si dà nome di Diesis, la fa esso crescere sopra la nota naturale per un minor Semituono. Un contrario effetto produce la cifra bb appellata B molle, la quale messa avanti d' una nota serve a renderla più grave della naturale per un Semituono minore. Amendue i segni per tanto indicano il Semituono minore, che si aggiunge nel primo caso alla nota naturale, e nel secondo ad essa si leva. L' ascendere adunque per un Diesis, o il discendere per un B molle, altro non significa, che alzare o calare la voce per un minor Semituono.

Capitolo Quarto.

Dei Modi ch' hanno comune la Scala.

[signum] 1. Abbiamo osservato (Capitolo 3. [signum] 2.) [-86-] che le Scale dei due Modi C per Terza maggiore, A per Terza minore sono interamente formate dalle sette lettere naturali A, B, C, D, E, F, G senza alterazione alcuna di Diesis, o di B molli. Essi Modi adunque accettano la stessa Scala con il solo divario, che il primo ha per base la lettera C, il secondo ha per base la lettera A. Affinchè anche nel Modo minore cadano più facilmente sotto degli occhi i rapporti dei suoni tutti a quel della base A, ho stimato bene di esprimere questo suono per l' unità. Per altro adattato alla lettera A come nel Modo maggiore C il suono  $5/3$ , e determinati gli altri suoni in relazioni a questo; o sia fondato il Modo minore sulla sesta corda A del maggiore, ne risulta la seguente Scala.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 86,1; text: A, B, c, d, e, f, g, a,  $5/3$ ,  $15/8$ , 2,  $20/9$ ,  $5/2$ ,  $8/3$ , 3,  $10/3$ ,  $9/8$ ,  $16/15$ ]

Trasportate all' Ottava bassa le lettere c, d, e, f, g, a, ci si presenta la Scala

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 86,2; text: C, D, E, F, G, A, B, C, 1,  $10/9$ ,  $5/4$ ,  $4/3$ ,  $3/2$ ,  $5/3$ ,  $15/8$ ,  $10/9$ ,  $9/8$ ,  $16/15$ ]

che nei valori dei suoni propri delle lettere C, E, F, G, A, B, c è perfettamente uniforme con quella del Modo C per Terza maggiore. L' unica differenza consiste nel valore del suono D, che il Modo maggiore fa crescere [-87-] sopra C per la Seconda maggiore  $9/8$ , ed il Modo minore per la Seconda parimente maggiore  $10/9$ . Ho già detto (Capitolo 3. [signum] 3.) che la Seconda maggiore  $9/8$  supera l' altra  $10/9$  per il Comma [Coma ante corr.]  $81/80$  divario così picciolo, che come vedremo e il temperamento natural della voce, e l' artificiale dei musici stromenti fa dileguare servendosi d' una Seconda maggiore media, che conforme le circostanze prende la figura d' entrambe. Quindi manifestamente si scopre abbracciarsi adeguatamente la stessa Scala dai due Modi per Terza maggiore e per Terza minore, il secondo dei quali sia fondato sulla sesta corda del primo, di maniera che il suono principale A corrisponda in Sesta maggiore al di sopra di C, e conseguentemente in Terza minore al di sotto di c. Messa in opera il temperamento, l' adeguazione passa in egualità, servendo in fatti in qualunque stromento la stessa Scala ai due Modi C per Terza maggiore, A per Terza minore.

[signum] 2. L' accordarsi che fanno i due Modi C per Terza maggiore, A per Terza minore nell' accettare la stessa Scala, lega talmente fra loro questi principj per altro diversi, che riesce semplice ed elegantissimo il passaggio da un Modo all' altro. Riconoscendo ciascuna lettera diatonica l' origine o dal Modo maggiore C, o dal Modo minore A, sarà capace degli accompagnamenti, che dipendono da entrambi i Modi, ed io

otterrò di trasferirmi da Modo a Modo, attribuendo ad una data corda, prima un accompagnamento [-88-] conveniente ad un Modo, ed indi alla stessa corda, o ad una diversa uno di quegli accompagnamenti, che l' altro Modo richiede. Componendo per il Modo maggiore C mi servirò degli accompagnamenti del modo minore A nei luoghi secondarj, riserbati come è dovere i posti più distinti agli accompagnamenti proprj del modo maggiore C. Tutto all' opposto se la cantilena sarà fondata sul Modo A per Terza minore, dovrò far uso nel principio, nel fine, ed in altre principali circostanze degli accompagnamenti al modo A convenienti; ma nei siti di minore rilievo porrò in opera gli accompagnamenti suggeritimi dall' origine del Modo C per Terza maggiore, con che darò vaghezza e varietà alla musica composizione.

[signum] 3. Le seguenti avvertenze mostreranno vie più la stretta connessione fra i nostri due modi, la quale dipende da ciò, che gli accompagnamenti di un Modo hanno dei suoni comuni con gli accompagnamenti d' un Modo hanno dei suoni comuni con gli accompagnamenti dell' altro. Trasferendomi dagli accompagnamenti del modo maggiore a quei del minore, o al rovescio, io distinguo tre specie di movimenti fondamentali di melodia. Alcuni si fanno per consonanze perfette, altri di grado all' insù, o all' ingiù, e gli ultimi finalmente per consonanze imperfette. Della prima specie non ci sono che i due passi G D, D G uno contrario all' altro. Richiami a memoria chi [-89-] legge ciò che ho notato (Capitolo 3. [signum] 4.) vale a dire che due accompagnamenti fondamentali; le cui basi si corrispondono in consonanza perfetta, hanno un suono comune. Di fatto i due accompagnamenti perfetti G B d, D F a, da cui sono formati i sovrapposti passaggi G D, D G hanno il suono comune D. Sei si contano i movimenti della seconda specie tre C D, G A, E F di Seconda all' insù, nè gli accompagnamenti perfetti fondati sulle corde componenti essi passaggi hanno verun suono comune. I passaggi finora ricordati non sono che imitazioni di quelli, che o nel Modo maggiore, o nel Modo minore si trasferiscono dall' una all' altra delle tre corde prima, quarta, e quinta, dalle quali è composto il Sistema di melodia. Anzi se ho da dire la mia opinione, penso che i due accompagnamenti, ond' è formato uno de' nostri passaggi, propriamente si debbano attribuire allo stesso modo del numero di quelli misti, secondarj, e derivati, dei quali indi a poco farò parola. Per esempio il passaggio C D si muove dalla quarta corda C verso la quinta D del Modo misto G, che adatta al suo Sistema di melodia G c d gli accompagnamenti consonanti, due per Terza maggiore G B d, c e g, ed uno per Terza minore d f a.

[signum] 4. I passi che senza contraddizione [-90-] conducono da un Modo all' altro, sono quelli della terza specie, che mi restano ancora da considerare. Cinque C A, F D, G E, A F, C E ascendono per una Terza, o discendono per una Sesta. Si reputa lo steso passaggio il discendere per una Terza, e l' ascendere per una Sesta, che unite insieme compian l' Ottava, e così parimente [pare ante corr.] l' ascendere per una Terza, e il discendere per una Sesta. Per esempio discendendo per la Terza minore F D, e montando per la Sesta maggiore F d faccia transito nel primo caso da F a D grave, e nel secondo da F a d acuto. Ora fra i movimenti F D, F d passa la stessa equisonanza, come fra i suoni D, d che in Ottava rispondonsi. Perciò in avvenire non farò menzione che dei soli passaggi di Terza all' ingiù, e all' insù, i quali sono più comodi da intonare dei corrispondenti di Sesta, e vengono nel Contrappunto più frequentati.

[signum] 5. Trasferendosi adunque i passaggi di Terza all' ingiù, e all' insù da principio a principio, se hanno da recare, come in fatti succede, non piccio diletto all'

udito, egli è necessario che gli accompagnamenti, onde sono formati, abbiano uno stretto legame tra loro. Abbiamo osservato che i passi, ai quali ha principalmente la mira il Sistema di melodia, cioè [-91-] a dire di Quarta, e di Quinta all' insù, e all' ingiù, sono composti di due accompagnamenti ch' hanno un suono comune. A cagione per tanto di supplire alla minor perfezione dei movimenti i Terza all' insù, e all' ingiù, riesce opportuna la proprietà, che non uno, ma due suoni sono comuni agli accordi componenti i mentovati passaggi. Ora contandosi tre suoni diversi e non equisoni nell' accompagnamento consonante, ed avendo gli accordi dei nostri passaggi due suoni comuni; egli è chiaro che trasferendomi dall' uno all' altro accordo, non avrò a variare che un suono solo, e conseguentemente il passaggio riuscirà oltremodo facile, ed elegante. Per ben capire il motivo della notata comunione di due suoni, si osservi che in qualunque accompagnamento perfetto o per Terza maggiore, o per Terza minore la Quinta è divisa in due Terze. Chiamerò inferiore quella che risponde al Basso, ed all' altra darò il nome di superiore. Nei passaggi di Terza all' ingiù la Terza inferiore dell' accompagnamento antecedente diviene superiore nel conseguente, e tutto all' opposto nei passi di Terza all' insù la Terza superiore dell' accompagnamento antecedente diviene inferiore nel conseguente. Tra sei Terze ch' hanno luogo nei tre accompagnamenti C E G, F A C, G B d, che formano il Modo maggiore C, cinque C E, E G, F A, A c G B, si ritrovano negli accompagnamenti [-92-] proprj del Modo minore A, A C e, D F a, E G [sqb]: e questa è la ragione, per cui cinque e non più si contano i movimenti fondamentali di Terza all' ingiù, ed altrettanti quelli di Terza all' insù. Solamente la Terza B d spettante all' accordo G B d del modo maggiore non ha luogo negli accompagnamenti del modo minore, nè parimente la Terza D F, ch' è inferiore dell' accompagnamento D F A spettante al Modo per Terza minore, si riviene negli accompagnamenti del modo maggiore. Non creda frattanto il Lettore, che (non parlando presentemente dell' uso, che si fatte Terze hanno nei Modi maggiore, o minore, a cui appartengono) sieno esse per rimaner infruttuose. Vedremo quale posto lor tocc nei Modi derivati, dai quali pure viene accettata la Scala naturale diatonica.

[signum] 6. Col salto di Terza minore all' ingiù, o di Terza maggiore all' insù passa da un accompagnamento per Terza maggiore ad uno per Terza minore, e tutto all' opposto succede con i salti contrarj. Veggansi i sottoposti quattro esempi,

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 92; text: basso fondamentale, 5 3]

[-93-] i quali metteranno altresì sotto gli occhi, che da suono a suono non comune ai due accompagnamenti si fa transito per una Seconda. Si ricorderà il Lettore aver io trattato (Capitolo 3. [signum] 16. 17.) della squisitezza grande dei movimenti di grado nella melodia derivata dalle parti acute. Quando il salto è di Terza minore per esempio C A, ovvero A C, si ascende o si discende da un suono all' altro non comune ai due accompagnamenti C E G, A C E per una Seconda maggiore  $10/9$  G A, ovvero A G. Nei Tetracordi del modo maggiore ci si è presentata come differenza fra la Quinta e la Sesta maggiore, nei Tetracordi del Modo minore come differenza fra la Terza minore e la Quarta. Qui la nostra Seconda  $10/9$  assume amendue le figure, comparendoci avanti nel tempo stesso e come divario fra le Quinte C G e la Sesta maggiore C A, e come divario fra la Terza minore A G, e la Quarta E A. Se il salto è di Terza maggiore A F, ovvero F A, si passa da suono a suono non comune ai due accompagnamenti per una Seconda minore

16/15 E F, o veramente F E, la quale si trova differenza fra la Quinta A E e la Sesta minore A F secondo ciò che abbiamo notato nei Tetracordi del Modo minore, [[come]] ed altresì fra la Terza maggiore C E e la Quarta C F secondo ciò che abbiamo notato nei Tetracordi del modo maggiore. ella è cosa chiara, che il doppio paragone dei suoni G, A, con i due [-94-] suoni C, E, comuni ai due accompagnamenti C E G, A C E facilita oltremodo l'intonazione della Seconda maggiore G A, ovvero A G, e rende conseguentemente eleganti i passaggi fondamentali di Terza minore, dei quali abbiamo fatta menzione. Una pari riflessione si applichi alla Seconda minore E F, ovvero F E, ed ai passaggi fondamentali di Terza maggiore.

[signum] 7. Oltre i due Modi principali e regolari C per Terza maggiore, A per Terza minore se ne numerano cinque altri secondarij e derivati, che s' accordano anch' essi nell' accettare la Scala naturale diatonica. Detratte dalle sette lettere naturali le due C, A, che servono di base ai due modi regolari C per Terza maggiore, A per Terza minore, restano le cinque D, E, F, G, B, su cui si fondano i nostri Modi derivati, che da esse desumono il nome. Nei due Modi regolari C maggiore, A minore la comune Scala diatonica è determinata dall' aggregato di due Sistemi uno d' armonia, l' altro di melodia. Nei cinque Modi derivati tutto al rovescio, ella è la Scala diatonica che determina relativamente ad ognuno il Sistema di melodia, e gli accompagnamenti di Terza e Quinta alle tre corde melodiche convenienti. L' unica mira dei Modi, dei quali parlo, è di servire ai principali C maggiore, A minore, e di convenire con loro nell' accettare la stessa [-95-] Scala; di modo che in grazia della unità del principio l' orecchio ode con piacere qualche alterazione e nei Sistemi di melodia, e negli accompagnamenti perfetti, s' appaga che gli accompagnamenti allo stesso modo spettanti sieno di varia natura, e che talora alle corde più perfette tocchino i meno perfetti: cose tutte che in Modi da potersi usare come principali, e come fondamento di qualche musica composizione riuscirebbero disgustose. Le particolarità qui in succinto accennate si capiranno chiaramente per mezzo delle annotazioni, che a ciascuno dei cinque Modi anderò facendo.

[signum] 8.

Origine del Modo derivato D dipendente dall' applicare al Sistema di melodia D G A tre accompagnamenti di Terza e Quinta formati interamente di corde naturali.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 95: D, F, A, G, B, d, A, C, e, Scala naturale diatonica, che risulta dai soprascritti accompagnamenti]

Il nostro Modo D è dotato d' un perfetto Sistema di melodia D G A. Sappia il Lettore che nelle presenti ricerche non metto in conto il divario del Comma [Coma ante corr.] 81/80, il quale suppongo già fatto svanire dai temperamenti, di maniera, che le due Scale dei Modi maggiore C, [-96-] minore A in una sola temperata convengano, nella quale siano adeguatamente giuste tutte le consonanze e melodiche, e armoniche. Considerati i tre accompagnamenti consonanti perfetti applicati al Sistema melodico D G A, trovo corrispondere Terza minore e Quinta alle corde prima D, quinta A, ed adattarsi poi un più squisito accompagnamento di Terza maggiore e Quinta a G quarta corda. Mercè questa varia indole di accompagnamenti al Modo D compete il titolo di misto, non essendo interamente nè per Terza minore, nè per Terza maggiore.

Riguardato il Modo D come servente ai principali C maggiore, A minore, non c' è che ridire: ma chi volesse usare il Modo come principale e perfetto, darebbe di petto nell'



inconveniente di trattar meglio delle altre due la quarta corda G, che fra le componenti il Sistema di melodia è la meno pregevole. Scemato [Scemata ante corr.] [[la]] il suono B per un B molle, onde a G corrisponda l' accompagnamento per Terza minore, il nostro Modo D diviene regolare per Terza minore.

[signum] 9. Origine del modo derivato e dipendente dall' applicare al Sistema melodico E A B tre accompagnamenti di Terza e Quinta interamente composti di corde naturali.

[-97-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 97; text: E, G, A, C, e, B, D, f, Scala naturale diatonica risultante dai sovrapposti accompagnamenti. E, F]

Esatto parimente si è il Sistema melodico del Modo E, e simili fra loro si trovano gli accompagnamenti di Terza minore e Quinta corrispondenti alle corde prima E, quarta A. Alla quinta corda B, che pure è più perfetta della quarta A si scorge applicato l' accompagnamento B D f di Terza [minore add. supra lin.] e Quinta minore [[diminuita]], il quale non essendo realmente consono, renderebbe il nostro Modo molto più irregolare del Modo derivato D, mentre si volessero considerare in qualità di perfetti. Modificata la corda f con un Diesis, l' accompagnamento B D f # diviene consonante per Terza minore, ed il Modo E lasciata la figura di servente, e di derivato, si tramuta in regolare per Terza minore. Ma tornando al modo derivato, E, questa è la prima comparsa che fa in musica l' accordo B D f. Tra le sette corde componenti la Scala naturale diatonica tre C, F, G hanno l' accompagnamento perfetto di Terza e Quinta dal Modo maggiore C, ed altrettante A, D, E, lo ricevono dal Modo minore A. La sola corda B, settima rispettivamente al Modo C, seconda in riguardo al Modo A, si è quella che ne resta senza, non competendo [-98-] ad essa per opera nè d' un Modo, nè dell' altro, accompagnamento perfetto. Per ovviare a si fatta mancanza, e far sì che le competa un accompagnamento, che almeno in figura di perfetto possa adoprarsi, si uniscono i nominati Modi, e ponendovi mano amendue, forniscono il suono B dell' accordo A D f di Terza minore e Quinta minore. In fatti viene esso formato dalle due Terze minori B D, D f, la prima delle quali gli è data in prestito dall' accompagnamento perfetto G B d, uno dei tre componenti il Modo C per Terza maggiore, e la seconda dall' accompagnamento D F a, uno dei tre componenti il Modo A per Terza minore. Ho notato ([signum] 5.) che la Terza B d non ha luogo negli accompagnamenti del Modo minore A, nè la Terza D f negli accompagnamenti del Modo maggiore C. Ora avendo l' accompagnamento A D f eguale attenenza a tutti e due i Modi, col suo mezzo s' accomunano ad essi le nominate due Terze, e vie più s' acresce il musico legame fra loro.

[signum] 10. La Quinta minore B f non differisce da una Quinta giusta, salvo che per un minor Semituono; laonde per la natura di tale elemento spiegata (Capitolo 3. [signum] 3.) essa Quinta minore è in qualche maniera unisona alla Quinta giusta, ed abile a poterla rappresentare. Quindi con ragione il Contrappunto si fa legito di usare l' accompagnamento [-99-] B D f in qualità di consonante perfetto, non considerato mica in se stesso, ma stante la notata approssimazione. Io do il titolo di consonante per rappresentanza a quelle, che differiscono dalle giuste per il Semituono minore, e chiamo conseguentemente accompagnamenti consonanti per rappresentanza quelli, nei quali qualcuna delle mentovate consonanze alterate abbia luogo. Avendo il Modo dipendente e secondario E, ed altri di simil genere, di cui mi resta a trattare, dato l' adito all'

accompagnamento B D f; l' orecchio se ne compiace non poco; perchè conosce usarsi il detto accompagnamento in grazia di non por mano nelle corde naturali diatoniche, che sono state determinate da due si perfetti principj, quali sono i due Modi C per Terza maggiore, A per Terza minore a cui i nostri Modi derivati debbono interamente servire. In fatti ne risulterebbe un pessimo effetto, se in certi incontri nei quali la cantilena va girando per i nostri Modi, due primitivi e cinque derivati, all' accompagnamento B D f se ne sostituisse uno realmente consonante.

[signum] 11. L' accompagnamento B d f con parsimonia, ed in siti affatto secondarj adoprato non piace solamente al senso, a cagione che la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] B f rappresenta una Quinta giusta. La grata sensazione, che in noi proviamo, ha un fondamento di più, cioè che l' udito la crede espressa dalla proporzione [-100-]  $10/7$ , a cui di vero molto s' accosta. Si raccoglie dai due Modi regolari C per Terza maggiore, A per Terza minore venir dinotata la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] B f dal rapporto  $64/45$ , ed in questa ipotesi essa è formata da due Terze minori, una delle quali è mancante di un Comma. Chi considerasse la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] B f come composta da due Terze minori giuste B D, D f, verrebbe a supporre che la stessa assumesse siccome proprio l' esponente  $36/25$  [36/35 ante corr.]. Dandoci i migliori temperamenti le Terze minori alquanto calanti, determinano una Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] media fra i due notati valori  $64/45$ ,  $36/25$ , la differenza dei quali consiste nel Comma  $881/80$ . La frazione  $10/7$  sta appunto di mezzo fra le due  $64/45$ ,  $36/25$ , e conseguentemente viene [[essa]] adottata dai temperamenti almeno adeguatamente. Veggasi il seguente computo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 100; text:  $64/45$ ,  $10/7$ ,  $36/25$ ,  $225/224$ ,  $126/125$ ,  $81/80$ ]

da cui s' impara, che la ragione  $10/7$  cresce sopra la  $64/45$  per il divario  $225/224$  equivalente ad un terzo crescente di Comma, e che la stessa ragione  $10/7$  cala della  $36/25$  [36/15 ante corr.] per il divario  $126/125$  equivalente a due terzi calanti di Comma. Osserveremo (Libro 4. Capitolo 4. [signum] 30.) che nei comuni stromenti da tasto la Quinta [[diminuita]] minore B f cala dalla ragione  $10/7$  per una [-101-] misura media fra un terzo ed un quarto di Comma. Si può dunque considerare l' ragione  $10/7$  come composta da due Terze minori prossimamente giuste.

[signum] 12. Metto qui sotto il nostro fondamentale accompagnamento di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] con i suoi derivati, collocando fra lettera e lettera quei rapporti, in cui esse lettere si corrispondono, secondo ciò che giudica il senso.

Accompagnamento di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], che si usa come consonante perfetto.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 101,1; text: B, D, f, [sqb], d,  $6/5$ ,  $10/7$ ,  $7/5$ ]

Accompagnamento di Terza minore e Sesta maggiore derivato dal soprascritto, presa per base la prima lettera di mezzo D.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 101,2; text: D, f, [sqb],  $6/5$ ,  $7/5$ ,  $5/3$ ]

Accompagnamento di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], e Sesta maggiore derivato dal consonante perfetto per rappresentanza B D f, presa per base la seconda lettera di mezzo f.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 101,3; text: f, [sqb], d, 7/5, 6/5, 5/3]

[-102-] Fra gli accompagnamenti realmente consonanti i fondamentali son quelli, che più dei derivati diletta l' orecchio, siccome formati da un miglior aggregato di armoniche proporzioni. Per una pari ragione nel caso che abbiam er le mani, succederà tutto l' opposto, e l' accordo derivato D f [sqb] riuscirà alquanto più grato del fondamentale B D f, il che di fatto viene confermato dalla esperienza. Basta il riflettere che al Basso D dell' accompagnamento derivato D f [sqb] corrispondono due vere consonanze 6/5, 5/3, laddove al Basso B dal fondamentale si riferiscono una consonanza vera 6/5, e l' altra soltanto per rappresentanza 10/7.

[-103-] [[giusta e Quinta [[minore]] [diminuita add. supra lin.] farà parola, che in tale incontro il senso la crede espressa dalla proporzione 10/7, a cui di vero molto s' accosta. Si raccoglie dai due Modi regolari C per Terza maggiore, A per Terza minore venir dinotata la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] B f dal rapporto 64/45, ed in questa ipotesi essa è formata da due Terze minori, una delle quali è mancante di un Comma. Chi considerasse la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] B f come composta da due Terze minori giuste B D, D f, verrebbe a supporre che la stessa assumesse siccome proprio l' esponente 36/25 [36/35 ante corr.]. Dandoci i migliori temperamenti le Terze minori alquanto calanti, determinano una Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] media fra i due notati valori 64/45, 36/25, la differenza dei quali consiste nel Comma 881/80. La frazione 10/7 sta appunto di mezzo fra le due 64/45, 36/25, e conseguentemente viene [[essa]] adottata dai temperamenti almeno adeguatamente. Veggasi il seguente computo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 100; text: 64/45, 10/7, 36/25, 225/224, 126/125, 81/80]

da cui s' impara, che la ragione 10/7 cresce sopra la 64/45 per il divario 225/224 equivalente ad un terzo crescente di Comma, e che la stessa ragione 10/7 cala della 36/25 [36/15 ante corr.] per il divario 126/125 equivalente a due terzi calanti di Comma.]]

[-104-] [signum] 13. Origine del Modo derivato F dipendente dall' applicare al Sistema di melodia F B C tre accompagnamenti di Terza e Quinta formati interamente di corde naturali.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 100; text: F, A, C, B, D, f, c, e, g, Scala naturale diatonica, che risulta dai soprascritti accompagnamenti.]

Il Sistema di melodia del Modo F è composto dalla corda F fondamentale, dalla B che forma con F Quarta maggiore o Tritono in cambio di Quarta giusta, ed in ultimo dalla corda C che ad F in Quinta si riferisce. Alle corde prima F, quinta C corrisponde l' accompagnamento consonante per Terza maggiore, ed alla quarta corda B l'

accompagnamento di Terza [minore add. supra lin.] e Quinta minore [diminuita ante corr.] [[<m>inori]] da me con più paragrafi o ora illustrato. Facendo dunque ritorno al Sistema di melodia, la Quarta maggiore [superflua ante corr.] F B s' usa come rappresentante la Quarta giusta, e quindi ne nasce che la Seconda minore B C, divario fra la Quarta maggiore [superflua ante corr.] e la Quinta, si adopra come rappresentante la Seconda maggiore, differenza fra la Quarta giusta e la Quinta. S' incontra frequentemente nelle musiche composizioni il passo melodico fondamentale F B, Quarta [-105-] maggiore [superflua ante corr.] all' insù, ovvero di quinta minore [diminuita ante corr. add. supra lin.] all' ingiù, intervalli che uniti insieme compion l' Ottava. Il moderato piccante, che in esso si sente, serve di condimento, e non disgusta l' orecchio. Vedremo a suo luogo (Libro 2. Capitolo 2. [signum] 6.), che l' unione di più difetti esclude totalmente dal Contrappunto il santo contrario B f di Quinta minore [diminuita ante corr. add. supra lin.], o di Quarta [[maggiore]] [[superflua add. supra lin.] [maggiore add. in marg.] all' ingiù. Da ciò ne segue, che trovandosi la cantilena nella corda B, e non volendo escire dal Modo F, non posso far transito con un movimento fondamentale di melodia ad altra corda, salvo che a C. Or ecco il motivo per cui restiamo non poco appagati dal passo fondamentale di melodia B C, compiacendosi il senso di udire un movimento, che nelle addotte circostanze è quell' unico, che possa aggradire, e che perciò vien ansiosamente aspettato. Dal disgusto considerabile che provava l' orecchio nell' ascoltare il salto vietato B F di Tritono, o di Quarta [[maggiore]] [[superflua add. supra lin.] [maggiore add. in marg.] all' ingiù, penso traesse principalmente origine l' orrore grande, che gli Antichi concepirono per un sì fatto intervallo. Quindi come ho notato (Capitolo 3. [signum] 13.) vennero in risoluzione, per ammollirne l' asprezza, di dar luogo fra le diatenuche alla corda B b, aggiungendo per sua cagione agli altri quattro il Tetracordo Sinemmenon. [[Tutta questa alterazione]] Modificato il suono B col B molle, cessa F d' esser Modo derivato, e diviene regolare per Terza maggiore, [-106-] e simile al Modo C.

[signum] 14. [[In questo mentre]] Il salto concesso F B di Quarta maggiore [superflua ante corr.] all' insù, o di Quinta minore [diminuita ante corr.] all' ingiù ci somministra la bellissima proprietà, che fatto sentire l' accompagnamento consonante perfetto fondato sulla prima corda o del Modo maggiore, o del Modo minore, e mossi successivamente sette passi di Quarta all' insù, ovvero gli equivalenti di Quinta all' ingiù, tutta la cantilena con una specie di circolazione al primo accompagnamento. Veggasi l' esempio.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 106]

Nella serie di questi sette salti ci si presentano tutte le sette corde naturali diatoniche fornite degli accompagnamenti parimente naturali di Terza e Quinta, fra i quali trova luogo l' accompagnamento B D f di Terza [minore add. supra lin.] e Quinta [minore add. in marg.] [[ambe [[diminuita add. supra lin.]] minori]. Chi volesse schivare il mentovato salto F B, e l' accompagnamento B D f, abbandonerebbe incontante il principio della Scala diatonica, si trasferirebbe a Modi remotissimi dai due C per Terza maggiore, A per Terza minore, e perderebbe il vantaggio di poter far ritorno colla circolazione, di cui ho parlato, al da prima udito accompagnamento: cose tutte che so chiaramente manifestate dall' intollerabile esempio che segue.

[-107-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 107,1]

Gli assurdi del secondo esempio fanno vedere le perfezioni del primo, e ci convincono apertamente d' una verità di sopra spiegata ([signum] 10.) in riguardo all' accompagnamento B D f, cioè che l' orecchio ode volentieri e il detto accompagnamento, ed il salto melodico F B; perchè gli conosce usati a cagione di non alterare la Scala del Modo regolare o per Terza maggiore, o per Terza minore, su cui è fondata o l' intera composizione, o un qualche passo della medesima.

[signum] 16. Origine del Modo derivato G dipendente dall' applicare al Sistema di melodia G C D tre accompagnamenti di Terza e Quinta formati interamente di corde naturali.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 107,2; text: G, B, D, C, E, g, D, F, a, Scala naturale diatonica che risulta dai soprascritti accompagnamenti]

Trovasi fornito il Modo G di un perfetto Sistema di melodia G C D. Le corde prima G, quarta, C s' appropriano l' accompagnamento perfetto per Terza maggiore, mentrè alla quinta corda D corrisponde l' accompagnamento per Terza minore. [-108-] Considerato il nostro Modo come servente ai due perfetti C maggiore, A minore, il tutto cammina bene; ma chi volesse riguardarlo come primitivo, vi scoprirebbe per entro un difetto notabile. Abbiamo accennato (Capitolo 3. [signum] 15.), e lo dimostreremo (Libro 2. Capitolo 1. [signum] 11. 12.), che il Modo per Terza minore, alle cui tre corde melodiche naturalmente compete l' accordo di Terza minore e Quinta, non può appagare il sensorio, se in grazia delle Cadenze non si dà alla quinta corda l' accompagnamento per Terza maggiore. Applichi chi legge il discorso al Modo G, e vegga quanto insipido sarebbe per riuscire usato in figura di principale, siccome quello che adatta l' accompagnamento per Terza minore alla quinta corda D, nel tempo che all' altre due l' accordo per Terza maggiore si riferisce. Accresciuto per un Diesis il suono F, formerebbe esso Terza maggiore con D, ed il Modo G lasciata la natura di dipendente e di derivato, diverrebbe esattamente per Terza maggiore.

[signum] 16. Origine del Modo derivato A dipendente dall' applicare al Sistema di melodia B E F tre accompagnamenti di Terza e Quinta formati interamente di corde naturali.

[-109-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 109; text: B, D, F, E, G, A, c, [sqb], Scala naturale diatonica, che risulta dai soprascritti accompagnamenti.]

Il Modo B, che mi resta ancora da esaminare supererebbe nella irregolarità gli altri quattro sopra considerati, mentre in qualità di primitivo si pretendesse di usarlo. I quattro Modi D, E, F, G si riducono esattamente o per Terza minore, o per Terza maggiore colla modificazione d' una sola nota naturale. Il Modo B richiede l' alterazione di due corde, e di più ha eguale ripugnanza ad essere trasformato o in Modo maggiore, o in Modo minore. Aumentati per un Diesis i due suoni naturali C, F, il nostro Modo diviene per Terza minore, ed all' opposto scemati per un B molle i suoni naturali B, E, si trasmuta in Modo per Terza maggiore. Ma istituendo relativamente al Modo B i soliti esami, nel Sistema di melodia B E F, che rettamente procede in riguardo alle corde prima e quarta,

la quinta corda F paragonata colla prima B forma Quinta [[diminuita add. supra lin.]] [[minore]] [minore add. in marg.] B F in cambio di Quinta giusta, la quale per altro da essa Quinta minore [diminuita ante corr.] viene rappresentata. Perciò la Seconda minore E F. differenza fra la Quarta BE e la Quinta minore [diminuita ante corr.] B F, si usa come rappresentante la Seconda maggiore, differenza fra la Quarta e la Quinta giusta. Il [-110-] passo fondamentale B F dalla prima alla quinta corda è totalmente vietato, conforme ho detto ([[signum] 14.]), e quindi non riesce discaro il movimento B E solo fra i leciti, mentre la composizione si trova nella prima corda del Modo B, nè ad altro Modo passar si voglia. Intorno all'armonia è da notarsi che alla prima corda B in vece del perfetto si adatta l'accompagnamento di Terza [minore add. supra lin.] e Quinta [[ambo [[diminuita]] minore]] minore. Può questo usarsi come consonante perfetto, benchè tale non sia; ma non è mai lecito finire con esso una cantilena, o un passo della medesima. Una tale avvertenza chiaramente esclude il nostro Modo B dal numero de' regolari e primitivi, stante che in sì fatti Modi le conchiusioni, che appagan più terminano appunto nella prima corda base del Modo.

Alla quarta corda E corrisponde l' accompagnamento per Terza minore, ed alla quinta corda F l' accompagnamento per Terza maggiore. Dalle tre corde adunque B, E, F si accettano tre differenti accordi di Terza e Quinta, e per conseguenza al nostro Modo B, volendolo considerare come primitivo, non può mai competere il pregio dell' unità.

[signum] 17. In ciascuno dei Modi derivati si trovano due Tetracordi analoghi a quelli da me notati nei due Modi regolari, e che tirano anch' essi l' origine da due accompagnamenti di Terza e Quinta, le cui basi si riferiscono in consonanza o veramente perfetta, [-111-] o almen tale per rappresentanza I Modi meno irrefolari D, E, F, G, hanno un Tetracordo, e gli accompagnamenti che lo producono comuni, i due primi D, E col modo minore A, i due ultimi F, G col Modo maggiore C, e solamente il Modo B manca di questa proprietà. In somma i Tetracordi di nuova introduzione sono tre, che uniti ai quattro somministratici dai due Modi C maggiore, A minore, ascendono al numero delle sette corde naturali diatoniche, ad ognuna delle quali il suo Tetracordo risponde.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 111; text:Tetracordi introdotti dai Modi derivati D, E, F, G, B. Tetracordo comune. Terza minore, Quarta, Quinta Sesta maggiore, Suono comune, Tuono, Basso fondamentale, Semituono]

[-112-] Nei soprapposti Tetracordi, i quali in ciò si conformano a quelli dei Modi regolari, ci si presentano varie Seconde come differenze di consonanze riferite ad un suono comune: nè di queste è d' uopo nuovamente parlarne. Farò ben menzione di alcune Seconde, col mezzo delle quali si passa da una consonanza vera ad una per rappresentanza o al contrario. Tali sono nel Tetracordo D G la Seconda minore E F, divario fra la Quarta B E e la Quinta minore [[diminuita add. supra lin. ante corr.] B F, la Seconda maggiore F G, divario fra la Quinta [[minore]] [[diminuita add. supra lin.]] [minore add in marg.] B F e la Sesta minore B G. Nel Tetracordo A D la Seconda minore, B C fa figura di differenza fra la Quarta maggiore [superflua ante corr.] F B e la Quinta F C, e la Seconda maggiore A B si trova differenza fra la Terza maggiore F A e la Quarta [[maggiore]] [[superflua add. supra lin.] [maggiore add. in marg.] F B. La Seconda B A discendente, e la B C ascendente sono di pochissimo uso nel Contrappunto, [[siccome melodie che]] [quando add. supra lin.] derivano dal salto fondamentale vietato B F. Ciò

non ostante vedremo un esempio di quella (Libro 2. Capitolo 2. [signum] 6.), ed un esempio di questa, o per meglio dire d' un [-113-] passo ad essa simile (libri 3. Capitolo 2. [signum] 5.).

[signum] 18. [19. ante corr.] Riflettendo sulla natura dei passi derivati di melodia, i quali si giudicano non in se stessi, ma relativamente al termine dal quale partono, ed a quello dove conducono; egli è facile da scoprire, che le Seconde or ora mentovate piaceranno più, purchè non ci sia qualche particolar ragione contraria, quando conducono da una consonanza per rappresentanza ad una giusta, che quando all' opposto servono di tramite per passare da una consonanza giusta ad una per rappresentanza. Udita la consonanza giusta, ed atteso che non è chiara l' idea della consonanza per rappresentanza che le deve succedere, non riuscirà chiara nè meno l' idea di quella differenza, per cui devo ascendere, o discendere a cagione d' intonare esatta la consonanza per rappresentanza. Non così interviene, allora che intonata prima una consonanza per rappresentanza, si abbia da far transito ad una consonanza giusta per mezzo di una differenza. L' idea netta ch'io formo della consonanza giusta, mi fa chiaramente concepire, quanto debba o alzare, o abbassare la voce per aggiustatamente intonarla. In oltre quando mi trasferisco da una consonanza giusta ad una per rappresentanza, il passo di melodia derivata, di cui mi vaglio in tal caso, pizzica l' orecchio; perchè introduce nella cantilena un intervallo, che quantunque s' usi come consonante, pure è realmente dissonante. Per un motivo contrario ci reca diletto il [-114-] movimento che guida dalla consonanza per rappresentanza alla consonanza giusta; imperciocchè col suo mezzo si libera il sensorio dall' udire un rapporto sostanzialmente dissonante.

[signum] 19. Con ragioni analoghe a quelle da me [[superiormente]] spiegate in riguardo ai Modi primitivi C per Terza maggiore, A per Terza minore, ed in alcune circostanze ancora più forti si prova elegante il passaggio da essi Modi C maggiore, A minore ai cinque Modi derivati, D, E, F, G, B, o al rovescio, e parimente dall' uno all' altro dei cinque Modi testè nominati. Ho detto che incerti incontri le ragioni son ancora più forti; perchè alcuni dei nostri Modi hanno gl' interi accompagnamenti comuni. Se le basi i due fra i sette Modi naturali diatonici si corrispondono in Quarta o in Quinta all' insù o all' ingiù, si trovano ad ambo i Modi comuni due corde del Sistema di melodia con i competenti accompagnamenti di Terza e Quinta. Esaminati per esempio i due Modi D, G, le cui basi formano Quarta, trovo accomunarsi ad entrambi le corde melodiche D, G con i convenienti accompagnamenti perfetti D F A, G B d. Che se i suoni fondamentali di due Modi staranno fra loro in Seconda o all' insù o all' ingiù, si approprieranno ambo i Modi uno stesso accompagnamento. Perciò i Modi naturali [-115-] C, D, le cui basi si riferiscono in Seconda, accettano amendue l' accompagnamento G B d fonrato sulla corda G, la quale è quinta rispettivamente al Modo C, quarta rispettivamente al Modo D. Se i Modi cadono sotto le due mentovate specie, la maniera più elegante di trasferirsi dall' uno all' altro si è il considerare un accompagnamento comune prima come proprio d' un Modo, indi come proprio dell' altro, col quale artificio si passa da modo a Modo senza cangiare accompagnamento. Veggasi il seguente Basso continuo, scritto dall' altre volte lodato Padre Minore Vallotti nel Modo C per Terza maggiore, sotto cui ho notato il Basso fondamentale, onde chiaro apparisca da quali accompagnamenti perfetti nascano i derivati nel Basso continuo adoprati. Ho avuta la cura di segnare [[le modulazioni]] tutte le modulazioni da Modo a Modo naturale diatonico (giacchè nel nostro Basso non se ne rinvencono d' altra sorte); acciocchè con più facilità possa avvertire il Lettore, essere il

basso con tal arte composto, che gli accompagnamenti che servono di confine a due Modi, sono sempre comuni ad entrambi essi Modi. L' accompagnamento C E G per esempio, col quale finisce la prima Battuta, appartiene egualmente ai due Modi C antecedente, G susseguente.

[-116-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 116; text: 6 3, Basso fondamentale, Modo C, G, F, E, D, 6 4, [signum]]

[signum 20. Stimo sommamente importante al Contrappunto la considerazione dei cinque Modi D, E, F, G, B derivati dai primitivi C per Terza maggiore, A per Terza minore. E primieramente col mezzo loro si rende ragione della introduzione in Musica dell' accompagnamento A D F di Terza [minore add. supra lin.] e Quinta [[simile]] [[diminuita add. supra lin.]] [minore add. in marg.], il quale senza la cognizione dei nostri Modi parrebbe usato arbitrariamente, ed a caso. Si capisce in secondo luogo, che i passi fondamentali di Quinta, di Quarta, di Seconda praticati nelle corde dei Modi derivati altro non sono che imitazioni dei passi più squisiti, che si fanno da corda a corda del Sistema di melodia o del Modo maggiore C, o del Modo minore A. Queste imitazioni producono nelle musiche composizioni un ottimo effetto; imperciocchè ricevendole il senso per quello [-117-] che sono, e non restandone interamente appagato, desidera ardentemente d' udire i passi imitati, la maggior dolcezza dei quali è fatta a meraviglia spiccare dal paragone dei passi antecedenti meno perfetti. Si osservino nel soprapposto Basso fondamentale fra i segni [signum] quattro passaggi dalla quinta alla prima corda nei Modi F, E, D, C. I tre precedenti fanno appieno sentire all' orecchio la perfezione del quarto, al quale meritamente è riserbato l' ultimo luogo; perchè udito il sensorio, nè aspettare potendo cosa migliore, si chiama del tutto contento. Avverto che i cinque Modi derivati D, E, F, G, A sono sì perfettamente dipendenti dai Modi C per Terza maggiore, A per Terza minore e con sì stretto vincolo ad essi uniti, che il passare da questi a quelli non si reputa cangiar Tuono; di modo che tutti i Professori di Contrappunto asseriranno, che il premesso Basso continuo è interamente scritto pel [per il ante corr.] Tuono C con Terza maggiore. Qualora adunque per l' avvenire io userò senz' altra giunta i termini di cangiar Tuono, di modulare da Tuono a Tuono, intenderò sempre dei passaggi da Tuono a Tuono primitivo.

[signum] 21. Detratto il modo naturale diatonico B, gli altri quattro D, E, F, G servono di fondamento ai canti ecclesiastici in riguardo ai quali deposta la figura loro propria di derivati e di secondarj, assumono l' impropria di principali. Non s' accorda [-118-] questa comparsa coll' origine, che ho loro assegnata, la quale mette in troppo chiaro lume la loro servile condizione, massimamente quando non si ricorra nei passi di maggiore importanza all' opportuno soccorso di qualche corda artificiale. Il primo ed il secondo Tuono hanno per base la lettera D, il quinto ed il sesto la lettera F, ed allora che s' usano senza la modificazione del B molle in B, ricadono nei nostri Modi naturali diatonici. Il Terzo e quarto tuono hanno per base la lettera E, il settimo e l' ottavo la lettera G, e questi si adoperano senza alterare veruna corda naturale. Mirabile cosa è, che contenendosi nel Sistema Diatonico i due Modi regolari C per Terza maggiore, A per Terza minore, siano essi sfuggiti dagli occhi degli Istitutori delle ecclesiastiche cantilene. Egli è vero per altro, che posti in opera, come non di rado nei sacri canti interviene, i Tuoni D, F, col B molle in B, si tramutano, il primo in Modo perfetto per



Terza minore, il secondo in Modo perfetto per Terza maggiore. Gli antichi Maestri Greci, e Latini davano luogo a B b fra le corde diatoniche: e se non fecero uso dei Tuoni C maggiore, A minore, si servirono in iscambio dei loro simili F, D, i quali non meno che i primi si racchiudevano dentro il Diatonico di que' tempi.

[signum] 22. Si adoprano rettamente i [-119-] Tuoni ecclesiastici E, G, considerandoli nati, il primo dai tre accompagnamenti perfetti che formano il Modo A per Terza minore, il secondo dai tre accompagnamenti perfetti che formano il Modo C per Terza maggiore. Fa d' uopo immaginare, che il Tuono ecclesiastico E altro non sia che il Modo A per Terza minore, il quale comincj e finisca nella sua quinta corda E. Così parimente [pare ante corr.] il Tuono ecclesiastico G [g ante corr.] va trattato come una stessa cosa col modo C per Terza maggiore, a cui la quinta corda G [g ante corr.] dia principio e fine. Vedremo a suo luogo (Libro 2. Capitolo I [signum] 15.) che ci sono delle Cadenze o finimenti di canto, che terminano nella quinta corda dei Modi o per Terza maggiore, o per Terza minore. Secondo questa idea suonano gli Organisti il Tuono ecclesiastico E, e così parimente vorrebbe essere maneggiato il Tuono ecclesiastico G [g ante corr.], onde l' Organo interamente col Coro si conformasse. In riguardo ai Tuoni D, F senza il B molle, bisognerebbe usarli, quello come non altro che il Modo A per Terza minore, che principia e finisce nella quarta corda D, e questo come una cosa medesima col Modo C per Terza maggiore, cui dà principio e fine la quarta corda F. Ora non avendo nè il Modo A per Terza minore, nè il Modo C per Terza maggiore Cadenze, che terminino nella quarta corda; ne segue che è necessario o non finire nelle corde D, F per cui [-120-] s' è cominciato, dirigendo l'ultima Cadenza alla quinta corda A in un caso, C nell' altro dei rispettivi Tuoni diatonici D, F, ovvero nell' atto di chiudere la cantilena fa d' uopo abbandonare l' Modo, sopra il quale è fondata, e trasferendosi o al Tuono D per Terza minore, o al Tuono F per Terza maggiore, prendere da essi in prestito la Cadenza. Queste riflessioni fanno toccar con mano la imperfezione dei Tuoni ecclesiastici D, F, mentre non s' usa il B molle in B.

[signum] 23. Le composizioni dei migliori Maestri di musica del secolo decimosesto fortunatissimo per le bell' Arti sono ancora al dì d' oggi per più titoli meritamente stimate, e con diligenza osservate dai Professori di Contrappunto. Ciò non ostante udendole l' orecchio nostro avvezzo a cose migliori, le trova prive di vaghezza, e un non so che ci scopre per entro, che non lo appaga perfettamente. Di un tal effetto ne renderò alcune ragioni, che al presente luogo sono adattate. E primieramente rende poco saporite le nominate composizioni l' essere esse con frequenza fondate su Tuoni ecclesiastici, che non sono interamente nè per Terza maggiore, nè per Terza minore. Scrivendo per i Tuoni ecclesiastici E, G, o per Tuoni ad essi simili, non gli adoprano almeno compiutamente conforme l' idea spiegata ([signum] 22): ma quando anche [-121-] così con tutto il rigore gli usassero, soddisfarebbero solo quanto basta, e non del tutto il sensorio, il quale scopre benissimo ch' essi Tuoni hanno una base migliore.

[signum] 24. Non conoscendo in secondo luogo i Compositori del lodato secolo la vera origine dei Modi, non sapevano conseguentemente far risaltare il principale grado di quelle tre corde, per mezzo delle quali arricchite che sieno del loro consonante accompagnamento perfetto, si genera il Modo. S' io darò nei luoghi più notabili della composizione, e particolarmente in principio ed in fine l' accompagnamento perfetto delle tre corde del Sistema di melodia, e gli accompagnamenti derivati alle altre corde della Scala, intenderà l' orecchio quali sieno le corde primarie, quali le secondarie, e formerà

netta idea del Modo, su cui la composizione è fondata. Ma se non avrò questa mira, il sensorio si troverà imbrogliato, non saprà precisamente dove la cantilena si trovi, e proporzionale alla confusione del suo giudizio, sarà lo scarso diletto che proverà. Fa Adriano Willaert sul principio d' una composizione scritta nel Tuono ecclesiastico G entrare il Basso così.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 121; text: 6 3, 6 4, 5 4 3, 5]

Gli accompagnamenti di Terza e Sesta G B E, di Terza e Quinta A C E non appagano molto, [-122-] perchè mal atti a dar che si formi idea del Tuono base del Contrappunto. Lo stesso Autore termina, come qui sotto può vedere il Lettore, una composizione scritta nel Tuono D con Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 122; text: 6 3, 5, 5 3, 5 4, 3, 7 5 3]

Il Tuono Di viene così poco manifestato dalle prime quattro battute, essendoci massime nella Battuta quarta una Cadenza nel Tuono F per Terza maggiore; che la Cadenza finale nel Tuono D per Terza minore riesce inaspettatissima. Dalla stessa scarsa intelligenza della origine, e della natura dei Modi procede il trovarsi di tanto in tanto dato l' accompagnamento perfetto a più di due corde di grado. Nel principio del soprapposto ultimo esempio dà il Willaert Quinta a quattro corde di grado A, B b, C, D.

[signum] 26. Alcuni altri principali difetti mi contenterò per ora di enumerar solamente, dipendendo essi da principj non ancora spiegati. Consistono questi nella troppa frequenza di certi passaggi da un accompagnamento all' altro, che non sono dei più perfetti, nello scarso uso delle corde artificiali, [-123-] e in modular poco, e talvolta anche irregolarmente da Tuono a Tuono. Quando porterà l' occasione, farò che il Lettore rifletta sulle particolarità, che presentemente io non poteva toccare, se non così alla sfuggita.

Capitolo Quinto.

Dei Tuoni subordinati.

[signum] 1. Se una musica composizione si formasse sempre in un dato Tuono, riuscirebbe ben presto sazievole, siccome priva di varietà. Quindi un motive, per cui recan diletto le moderne composizioni, si è il continuo passaggio che in esse si pratica dal Tuono principale ai subordinati, o al contrario. Scelto per base della armonica composizione un Tuono o per Terza maggiore, o per Terza minore, il quale relativamente ad essa faccia figura di principale, chiamo Tuoni subordinati quelli, a cui una retta modulazione ci può condurre. Ora di questa retta modulazione da Tuono a Tuono rintraccio le leggi nel presente Capitolo, le quali si confermeranno interamente colla esperienza.

[signum] 2. Le corde quarta e quinta hanno così perfetta relazione alla corda prima fondamentale del Tuono, unitamente a cui formano il Sistema di melodia, che senza pregiudicare al tanto necessario requisito dell' unità della musica composizione, m'è concesso di far passaggi dal Tuono principale sulla prima corda fondato ai Tuoni subordinati simili al [-124-] principale, ch' hanno per basi le corde quinta e quarta. Sia la composizione scritta nel Tuono C per Terza maggiore, ed a cagione della stretta unità del Sistema di melodia C F G potrò con eleganza trasferirmi ai Tuoni simili al principale, cioè a dire per Terza maggiore, che accettano per fondamentali le corde quinta G, quarta

F. Non altrimenti componendo per il Tuono A con Terza minore, mi sarà lecito di modulare ai Tuoni anch' essi per Terza minore fondati sulle corde quinta, E, quarta D.

[signum] 3. Mettiamoci sotto gli occhi i tre Sistemi di melodia del Tuono principale e dei due subordinati ad esso simili fondati sulle corde quinta e quarta, i quali Sistemi di melodia sieno forniti dei loro consonanti accompagnamenti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 124; text: Sistema melodico-armonico, onde trae l' origine il Tuono principale C per Terza maggiore C, F, G, 5 3, d, 5 3 #, B b, A, minore, D, E, a, [sqb], 5 # 3, 5 3 b]

[-125-] Paragonato il Sistema melodico-armonico del Tuono subordinato G per Terza maggiore con quello del Tuono simile principale C, trovo oltre l' accompagnamento G 5 3, ad essi altresì comune l' accordo C 5 3. Lo stesso accompagnamento C 5 3 appartiene pure egualmente ai due Tuoni F subordinato, C principale, i quali parimente s' appropriano l'accordo F 5 3. Il Tuono per tanto principale C ha comuni col Tuono subordinato G gli accompagnamenti fondati sulle corde quinta e prima, e col Tuono subordinato F gli accompagnamenti fondati sulle corde quarta e prima. Argomenti il Lettore quanto stringa l' unione dei Tuoni subordinati G, F col principale C la comunione dell' accompagnamento C 5 3, che ha per base la corda C fondamentale del Tuono, un cui si suppone scritta la musica composizione. A buon conto passando dal Tuono C ai subordinati G, F, s' [-126-] ode tratto tratto l' accordo C 5 3, e si conserva, come è dovere, fresca la memoria del suono C base del Tuono principale. Le riflessioni da me ristrette al Tuono C, ed a' suoi subordinati G, F tutti e tre per Terza maggiore, si possono interamente applicare al Tuono A per Terza minore, ed a' suoi subordinati E, D, parimente per Terza minore. I due notati comuni accompagnamenti rendono oltremodo facile il passaggio dal Tuono principale ai subordinati, o al rovescio; potendosi esso con somma eleganza ottenere senza cangiare accordo, e col solamente considerare un accompagnamento comune, prima come proprio d' un Tuono, indi come proprio dell' altro.

[signum] Resta che facciamo qualche avvertenza su quell' accompagnamento perfetto, che i nostri Tuoni subordinati non hanno comune col Tuono principale. In questo terzo accompagnamento scopro la proprietà di contenere in se stesso due suoni propri della Scala del Tuono principale, ed un solo suono di nuova introduzione, il quale non differendo da un dato suono della Scala del Tuono principale, salve che per un minore Semituono, è ad esso in qualche maniera unisono. Quel accompagnamento, che il Tuono subordinato E per Terza minore non ha comune col Tuono principale A parimente per Terza minore, si è B D F #, in cui le corde [-127-] B, D appartengono alla Scala del Tuono principale, e solamente F # cresce sopra la corda F propria del Tuono A per un minor Semituono. Così pure l' accordo G B b d non comune ai Tuoni per Terza minore, D subordinato, A principale, è formato da tre corde, [[le due prime fra le quali]] le quali hanno luogo nella Scala del Tuono principale A [[la prima e la terza]] fra le quali la prima e la terza hanno luogo nella Scala del Tuono principale A, e la seconda B b decresce da B corda spettante al Tuono principale A per un Semituono minore. Avverta chi legge, he quando asserisco un suono a due Scale comune, non metto a conto in certi incontri il divario d'un Comma, il quale come altrove ho detto dai Temperamenti si fa svanire.

[signum] 5. La relativa perfezione delle modulazioni dal Tuono principale ai

subordinati fondati sulle corde quinta e quarta dipende da due elementi, ch' or ora m' accingo a spiegare. E primieramente essendo la quinta corda più perfetta della quarta, non v' ha dubbio, che in riguardo ad un tal motivo fra i due Tuoni subordinati simili al principale, quello che ha per base la quinta corda, serba con esso principale un' alquanto più stretta attinenza. Perciò paragonate insieme sotto questo aspetto le due modulazioni dal Tuono principale a quel ch' è fondato sulla quinta corda, dal Tuono principale a quel ch' è fondato sulla quarta corda, [-128-] dee preferirsi alla seconda la rima. In secondo luogo il transito dal Tuono principale ad un subordinato riesce tanto più elegante, quanto meno osservabile è la differenza che passa fra la Scala di questo, e la Scala di quello; ed un tal effetto s' ottiene, allora che la corda alterata dal Tuono subordinato occupa in esso un pezzo di minor considerazione. Anche per questa cagione il passaggio dal Tuono principale C per Terza maggiore al subordinato G sulla quinta corda fondato vuole anteporsi a quello, che dallo stesso Tuono C si trasferisce al subordinato F, che ha per base la quarta corda; perchè il suono f # modificato dal Tuono G si riferisce alla corda fondamentale d dell' accompagnamento d f # a in Terza maggiore, cioè a dire in consonanza imperfetta; laddove il suono B b alterato dal Tuono F serve di bassi all' accompagnamento B b d f. Rivolgendomi al Tuono A per Terza minore, ed ai subordinati ad esso simili E, D, trovo tutto all' opposto più notevole l' alterazione della corda f # introdotta nella Scala del Tuono E, che quella della Corda B b introdotta nella Scala del Tuono D; imperciocchè f # nell' accompagnamento B d f# forma Quinta, o sia consonanza perfetta, e b b nell' accompagnamento G B b d forma Terza minore, o sia consonanza imperfetta. Quindi per un tal titolo la modulazione al Tuono D sulla quarta corda fondato [-129-] ha qualche vantaggio sopra quella, che conduce al Tuono E, a cui la quinta corda serve di base. Ambedue gli elementi adunque da me considerati favoriscono nei Tuoni per Terza maggiore la modulazione dal Tuono principale al subordinato, ch' ha per fondamento la quinta corda. Relativamente ai Tuoni per Terza minore un elemento è favorevole, e l' altro contrario alla mentovata modulazione. L' esperienza dee corrispondere perfettamente ad una ben fondata teorica. Infatti nei Tuoni per Terza maggiore reca senza dubbio più diletto all' orecchie il passaggio dal Tuono principale al subordinato, che ha per base la quinta corda, messo al confronto con quello, che si trasferisce al Tuono sulla quarta corda fondato. In riguardo ai Tuoni per Terza minore egli è ambiguo il giudizio del senso, il quale non saprebbe determinarsi a decidere piuttosto a favore dell' una, che dell' altra modulazione.

[signum] 6. Abbiamo imparato ([signum] 4. 5.) che nelle Scale dei Tuoni subordinati, dei quali parliamo, non si trova modificata salvo che una sola corda della Scala del Tuono principale. Se il Tuono subordinato ha per base la quinta corda del principale, la corda modificata cresce un Semituono minore sopra quella, che nel tuono principale è indicata dalla stessa lettera. Tutto all' opposto essendo il Tuono subordinato fondato sulla quarta corda del principale, la corda alterata cala per un minor Semituono [-130-] paragonata con quella, che nel Tuono principale è dinotata colla medesima lettera. Relativamente ai due Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, le cui Scale sono formate da sole lettere naturali senza modificazione alcuna di Diesis o di Bimolli [Bimolli ante corr.], i Tuoni subordinati G per Terza maggiore, E per Terza minore fondati sulla quinta corda de' loro principali ammettono nella loro Scala la lettera F #, ed al contrario i Tuoni subordinati F per Terza maggiore, D per Terza minore fondati sulla quarta corda de' loro principali richiedono nella loro Scala l lettera B b. Seguendo la

traccia dell' incominciato discorso, i Tuoni D per Terza maggiore, B per Terza minore, ch' hanno per base, quello la quinta corda del Tuono G per Terza maggiore, questo la quinta corda del Tuono E per Terza minore, accresceranno amendue per un Diesis il suono C, e vorranno nelle loro Scale le lettere F #, C #. I Tuoni B b per Terza maggiore, G per Terza minore seguono col Bimmolle [Bimolle ante corr.] una nuova lettera, ed ammettono nelle loro Scale le lettere B b, E b; perchè sono fondati, il primo su B b quarta corda del Tuono per Terza maggiore F, il secondo su G quarta corda del Tuono per Terza minore B. Continuando ad ascendere per Quarte, s' aumenta altresì gradatamente il numero delle [-131-] corde modificate dal Bimmolle [Bimolle ante corr.]. Se il Tuono è principale, i Diesis o i Bimmolli [Bimolli ante corr.]; dei quali presentemente facciamo parola, vanno scritti alla chiave una sola volta per sempre; perchè sono modificazioni non accidentali, ma necessarie alla natura del Tuono.

[signum] 7. Giacchè l' ascender per Quarte equivale al discender per Quinte, la seguente serie procedente per intervalli di Quinta metterà sotto gli occhi il numero, e l' ordine dei Diesis, e dei Bimmolli [Bimolli ante corr.] da scriversi alla chiave nei Tuoni per Terza maggiore, e per Terza minore, F b, C b, G b, A b, E b, B b, F, C, G, D, A, E, B, F #, C #, G #, D #, A #, E #, B #. Quante Quinte prese all' insù distarà la base di un Tuono per Terza maggiore da C, la base d' un Tuono per Terza minore da A, tanti Diesis i nominati Tuoni richiederanno. Poichè A è lontana da C tre Quinte prese all' insù, al Tuono A per Terza maggiore sono necessarij tre Diesis. Per un pari motivo il Tuono F #, per Terza minore dimanda parimente tre Diesis; perchè cioè F # è rimota da A tre Quinte prese all' insù. Il numero delle Quinte prese all' ingiù principiando da C in riguardo ai Tuoni per Terza maggiore, da A in riguardo ai Tuoni per Terza minore determina il numero dei Bimmolli [Bimolli ante corr.] competenti ad un dato Tuono dell' uno, o dell' altro genere. Perciò il Tuono F per Terza maggiore darà adito ad un Bimmolle [Bimolle ante corr.] nella sua Scala, ed il Tuono F per Terza minore ne ammetterà quattro. Ho detto che la soprascritta serie di Quinte c' istruisce anche dell' ordine dei [-132-] Diesis, o dei Bimmolli [Bimolli ante corr.] da scriversi alla chiave. Se il Tuono richiede un Diesis, questo è F #; se due, sono F #, C #; se tre, F #, C #, G #, et cetera. Che se dimanda un Bimmolle [Bimolle ante corr.], questo ha da essere B b; se due, debbon essere B b, E b; se tre, B b, E b, A b, et cetera. Si cavi anche da ciò la conseguenza, che due Tuoni uno per Terza maggiore, l' altro per Terza minore, le cui basi siano egualmente, e dalla stessa parte distanti dalle lettere C, A, ricercano gli stessi Diesis, o Bimmolli [Bimolli ante corr.] in numero ed in ispecie, ed accettano la stessa Scala: il che di fatto debbe verificarsi, conforme a quanto ho detto (Capitolo 4. [signum 1]); perciocchè nell' addotta ipotesi il Tuono per Terza minore è sempre fondato sulla sesta corda del Tuono per Terza maggiore.

[signum] 8. Poichè mi si è presentata l' occasione, non ho voluto trascurare le avvertenze nei ultimi due Paragrafi contenute. Ritornando ora però ai Tuoni subordinati, materia del presente Capitolo, dico che oltre ai due, dei quali abbiamo trattato, ogni Tuono principale ne riconosce tre altri, che paragonati col Tuono principale, e coi due subordinati ad esso simili fondati sulle corde quarta e quinta, accettano a coppia a coppia la stessa Scala. Se il Tuono principale è per Terza maggiore, i tre Tuoni subordinati, di cui parliamo, sono per Terza minore; ed a rovescio, posto che sia per Terza minore il Tuono principale, i nominati tre Tuoni [[per Terza minore]] subordinati [-133-] sono per Terza maggiore. Si assuma come principale il Tuono C per Terza maggiore, ed i nostri tre Tuoni

subordinati saranno i seguenti per Terza minore A, D, E, i quali se coi Tuoni per Terza maggiore, C principale, F, G, subordinati si metteranno ordinatamente al confronto, si scoprirà che A e C, D ed F, E e G accettano la medesima Scala. Prese in figura di principale il Tuono A per Terza minore, i di cui subordinati parimente per Terza minore E, E, e fatta la riflessione che i Tuoni uno per Terza minore, l' altro per Terza maggiore A, C; D, F; E, G hanno a coppia a coppia comune la Scala, conchiudiamo essere i Tuoni per Terza maggiore C, F, G quei tre subordinati al Tuono A per Terza minore, che andiamo cercando.

[signum] 99. Del frequente ed elegante passaggio da un Tuono all' altro accettanti la stessa Scala, come per esempio da C per Terza maggiore ad A per Terza minore, o al contrari, ne ho diffusamente trattato nell' antecedente Capitolo quarto. In oltre l' identità delle Scale dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore porta, che i subordinati ad un Tuono sieno parimente all' altro subordinati. Ma i Tuoni per Terza minore D, E sono subordinati al Tuono loro simile A; i Tuoni F, G per Terza maggiore sono subordinati al Tuono loro simile C; dunque i Tuoni per Terza minore D, E hanno [-134-] subordinazione al Tuono per Terza maggiore C, i Tuoni per Terza maggiore F, G hanno subordinazione al Tuono per Terza minore A. La stessa conseguenza ci si presenterebbe, considerata l' identità delle Scale dei Tuoni F F per Terza maggiore, D per Terza minore; G per Terza maggiore, E per Terza minore, la quale ha forza di ottenere, che a quello stesso Tuono, a cui è subordinato il Tuono G, lo sia parimente E, o a rovescio.

[signum] 10. Dalle cose premesse deducasi in primo luogo, che o sia la musica composizione fondata sopra un Tuono per Terza maggiore, per esempio C, ovvero sopra un Tuono per Terza minore, per esempio A, accettanti la stessa Scala; ho sempre il medesimo aggregato di sei Tuoni, tre per Terza maggiore C, F, G, ed altrettanti per Terza minore A, D, E, per i quali posso lecitamente vagare. Fra le sette naturali diatoniche l' unica corda B, settima rispettivamente al Tuono C per Terza maggiore, seconda rispettivamente al Tuono A per Terza minore, non serve di base a Tuono subordinato, ed è appunto quella, cui non s' adatta accompagnamento consonante perfetto realmente tale. Un Tuono adunque per Terza maggiore ha per subordinati i sue Tuoni a se stesso simili fondati sulle corde quarta e quinta. Dalle corde che rimangono si detragga la [-135-] settima, e ci si presenteranno le corde seconda, terza, e sesta basi dei tre Tuoni subordinati per Terza minore. In riguardo ad un Tuono per Terza minore tolta di mezzo la seconda corda, le corde quarta e quinta servono di basi ai Tuoni subordinati parimente per Terza minore, e le tre corde rimanenti terza, sesta, e settima danno il fondamento ai tre Tuoni subordinati per Terza maggiore.

[signum] 11. Il metodo ch' ora propongo di passare nella più elegante maniera da un Tuono per Terza maggiore ai due subordinati per Terza minore fondati sulle corde seconda e terza, ovvero al contrario da un Tuono per Terza minore ai due subordinati per Terza maggiore fondati sulle corde sesta e settima, ed indi di ritornare al Tuono principale, s' appoggia al pieno arbitrio che ho di trasferirmi da Tuono a Tuono, ai quali la stessa Scala è comune, ed altresì all' artificio non ha molto da me descritto ([signum] 3.), per cui si può fare il più semplice transito col mezzo dei comuni accompagnamenti da un dato Tuono o per Terza maggiore, o per Terza minore ai due Tuoni simili subordinati, e tornar poscia ricalcando la medesima strada da si fatti Tuoni al Tuono simile principale.

[-136-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 136; text: Accompagnamenti generanti il

Tuono C per Terza maggiore e id ue subordinati simili F, G. B b, F, C, G, D, 5 3, 5 3 #, A, minore, E. B, 5 3 b, 5 # 3]

Per quello stesso motivo, per cui posso passare dai tre accompagnamenti per Terza maggiore generanti il Tuono C ai tre per Terza minore componenti il Tuono A, o al contrario; perchè cioè essi Tuoni ammettono la medesima Scala senza alterazione alcuna di Diesis, o di Bimmolli [Bimolli ante corr.]; m'è parimente concesso di trasferirmi dai tre accompagnamenti proprj del Tuono F per Terza maggiore ai tre proprj del Tuono D per Terza minore, o a rovescio, e così parimente [pare ante corr.] dai tre accompagnamenti proprj del Tuono G per Terza maggiore ai tre proprj del Tuono E per Terza minore, o a rovescio; per cagione che essi Tuoni a coppia a coppia accettano una stessa Scala composta da sei corde naturali diatoniche, e da B b nel primo caso, da sei corde naturali diatoniche, e da F # nel secondo. Venga ora proposto di far passaggio nella maniera fra tutte la più semplice dal Tuono principale C per Terza maggiore al [-137-] Tuono subordinato per Terza minore, ch'ha per fondamento la corda seconda D del detto Tuono principale. I tuoni C, f ambo per Terza maggiore hanno gli accompagnamenti F 5 3, C 5 3 comuni; ma dai tre accordi proprj del Tuono F per Terza maggiore poso passare ai tre spettanti al Tuono D per Terza minore; dunque dai due accompagnamenti F 5 3, C 5 3, che il Tuono C per Terza maggiore riconosce per suoni, m'è permesso il transito a tutti e tre gli accompagnamenti G 5 3 b, D 5 3, A 5 3, che generano il Tuono D per Terza minore. In oltre giacchè è lecito il passaggio dai tre accompagnamenti F 5 3, C 5 3, G 5 3 del Tuono C per Terza maggiore ai tre D 5 3, A 5 3, E, 5 3 del Tuono A per Terza minore, fra i quali due D 5 3, A 5 3 competono al Tuono D per Terza minore, sarà conseguentemente concesso il transito dai tre accompagnamenti F 5 3, C 5 3, G 5 3 formanti il Tuono C per Terza maggiore ai due D % 3, A 5 3, che hanno luogo nella origine del Tuono D per Terza minore. Volendo tornare dal Tuono D per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore, mi servono di guida due raziocinj anadloghi ai precedenti. Dai tre accompagnamenti G 5 3 b, D 5 3, A 5 3 proprj del Tuono D per Terza minore si concede il passo ai tre B b 5 3, F 5 3, C 5 3 proprj del Tuono F per Terza maggiore; ma fra questi, due F 5 3, C 5 3 spettano similmente al Tuono C per Terza maggiore; dunque dai tre accompagnamenti G 5 3 b, D 5 3, A 5 3 componenti il Tuono D per Terza minore posso andare ai due F 5 3, C 5 3 appartenenti al Tuono C per Terza maggiore. [-138-] Di vantaggio essendo i due accordi D 5 3, A 5 3 comuni ai Tuoni per Terza minore D, A, e premettendomi il passaggio da qualunque accordo del Tuono A per Terza minore a qualunque accordo del Tuono C per Terza maggiore; mi sarà per conseguenza concesso il passare dai due accompagnamenti D 5 3, A 5 3 proprj del Tuono subordinato D per Terza minore a tutti e tre gli accordi, da cui trae l'origine il Tuono principale C per Terza maggiore. Con pari metodo mi trasferirò nella più elegante maniera dal Tuono C per Terza maggiore al subordinato per Terza minore, cui serve di base la terza corda E, e da questo al primo farò ritorno. Usando un simile artificio, mi si presenteranno i più semplici passaggi dal tuono A per Terza minore ai due subordinati per Terza maggiore fondati sulle corde sesta F, settima G, dai quali volendo tornare al Principale, non avrò che a ricalcare i dianzi impressi vestigi.

[signum] 12. Non voglio omettere un più ampio metodo comprendente i due dei Paragrafi terzo, e undecimo, il quale c' insegna a passare semplicissimamente dai Tuoni principale, e subordinato, ch' hanno la Scala comune, a qualunque Tuono subordinato non

accettante la stessa Scala, o a rovescio. Appartengono ad un dato Tuono tutti i sette fondamentali accompagnamenti interamente composti dalle altrettante corde della Scala naturale [-139-] di esso Tuono, tre strettamente, siccome quelli che generano il detto tuono, e i rimanenti quattro più largamente, siccome presi in prestanza dai Tuoni ch' hanno comune la Scala. Perciò due Tuoni uno per Terza maggiore, l' altro per Terza minore accettanti la medesima Scala riconoscono mescolatamente come loro propri gli stessi sette naturali accompagnamenti colla sola differenza, che quei tre accompagnamenti, che fanno primaria figura rispettivamente ad un Tuono, perchè da essi tragge l' origine, divengono secondarj in riguardo all' altro. I due Tuoni per modo d' esempio C per Terza maggiore, A per Terza minore s' uniscono in ammettere la stessa Scala, e gli stessi sette fondamentali accompagnamenti F 5 3, C 5 3, G 5 3, D 5 3, A 5 3, E 5 3, B 5 3. Venendo il Tuono C generato dagli accompagnamenti F 5 3, C 5 3, G 5 3, occupano in lui il posto superiore, ed ai quattro restanti lasciano la sede inferiore. Nel Tuono A si muta scena, e toccando agli accompagnamenti D 5 3, A 5 3, E 5 3, che lo producono, di sostenere la principale comparsa, fa d' uopo che gli altri quattro della secondaria si chiamin contenti.

[-140-] [Riccati, le leggi del Contrappunto, 140; text: Accompagnamenti comuni ai Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore accettanti la stessa Scala, B b, F, C, G, D, A, E, 5 3, 5 3 b, 5 b 3, 5 3 #, 5 # 3, F #]

Si faccia la riflessione, che i Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore hanno comuni coi tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore i quattro accompagnamenti F 5 3, C 5 3, D 5 3, A 5 3; coi Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore i quattro accompagnamenti C 5 3, G 5 3, A 5 3, E, 5 3. Col mezzo dei detti comuni accompagnamenti si praticano i più usitati passaggi dai tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore ai subordinati F, D; G, E il primo e il terzo per Terza maggiore, il secondo e il quarto per Terza minore, ovvero a rovescio dai quattro Tuoni ultimamente nominati ai due C per Terza maggiore, A per Terza minore, l' uno, o l' altro de' quali può far figura di principale.

[signum] 13. Siccome la molta perfezione del mutuo passaggio dall' uno all' altro Tuono C per Terza maggiore, A per Terza minore [-141-] dipende dalla comunione delle loro Scale; così la non poca eleganza della modulazione dal Tuono C per Terza maggiore ai due subordinati per Terza minore D, E, dal Tuono a per Terza minore ai due subordinati per Terza maggiore G, F procede da ciò, che i mentovati Tuoni subordinati non alterano salvo che un sola corda della Scala del Tuono principale. Per giudicare della rispettiva bontà di esse modulazioni, mi serve di guida il principio, che il passaggio dal Tuono principale ad un subordinato di natura diversa, non accettante la stessa Scala riesce tanto più grato, quanto meno sublime è il grado, che nella Scala del Tuono subordinato tiene la corda modificata. Quindi il transito dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono D per Terza minore si sperimentea alquanto più naturale di quello dal predetto Tuono C al Tuono E per Terza minore; perchè il suono B b alterato da Tuono D forma Terza minore, o sia consonanza imperfetta nell' accompagnamento G B b D, ed il suono f # alterato dal Tuono E forma Quinta, o sia consonanza perfetta nell' accompagnamento B d f#. Un pari discorso ci mostra meritar qualche preferimento la modulazione dal Tuono A per Terza minore al Tuono G per Terza maggiore, quando si paragoni coll' altra, che dallo stesso



Tuono A si trasferisce al Tuono F per Terza maggiore; imperciocchè fra le corde f #, B b, per cui le Scale dei Tuoni subordinati G, F differiscono da quella del Tuono A, [-142-] la prima, cioè f #, è nell' accompagnamento d f # a consonanza imperfetta, e la seconda cioè B b, è nell' accompagnamento B b d f equisonanza, servendo ad esso di base.

[signum] 14. Avverto che i Tuoni subordinati non servono solo a dar varietà ad una composizione, che sia perfettamente una, e non abbia parti distinte; ma hanno altresì un altro bellissimo uso relativamente a quelle composizioni, che sono di più parti formate. Ci vaglia d' esempio un Salmo , il quale è composto di più versetti. Atteso che il Salmo è uno, egli è di dovere, che i tuoni basi dei varj versetti componenti il Salmo formino paragonati col Tuono principale una specie di musica unità. Si otterrà ciò perfettamente, qualora assegnato per fondamento al primo, all' ultimo ed anche a qualche versetto intermedio il Tuono, che si sceglie per principale, gli altri versetti tutti abbiano per base uno de' Tuoni subordinati. Scelto per principale un Tuono confacente all' indole del Salmo intero, si dee poi aver mira al sentimento particolare d' un dato versetto, a cagione di convenientemente destinargli piuttosto un Tuono, che l' altro fra i sei, uno principale, e cinque subordinati. Nell' adattare i tuoni subordinati a' versetti vicini, s' abbia avvertenza alla varietà dei Modi, ed a far sì che i Tuoni, i quali immediatamente si seguono, non siano solo subordinati al principale, non [-143-] serbino altresì subordinazione fra loro. I Tuoni per esempio F per Terza maggiore, E per Terza minore hanno tutti e due subordinazione ai tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore; ma non per questo sono fra loro subordinati del Tuono E, nè E tra i subordinati del Tuono F. Quindi non dovrà lodarsi chi, preso siccome principale o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore, ed avendo fondato uno de' versetti di mezzo sul Tuono F per Terza maggiore, dia per base al versetto susseguente il Tuono E per Terza minore.

[signum] 15. La modulazione dal Tuono principale ai subordinati ha i suoi gradi, ed i suoi limiti estremi tanto dalla parte dei Diesis, quanto da quella dei B molli. Ho accennato (Capitolo 3. [signum] 15.), che il Modo per Terza minore non può far figura di principale, o di subordinato senza l' opportuno soccorso della settima corda artificiale, che supera la naturale per un minor Semituono: ed ho notato di più, che ammessa essa corda artificiale, si rende parimente necessaria la sesta corda artificiale; che cresca per un Diesis sopra la naturale, a cagione di evitare in alcuni incontri il passo di Seconda superflua dalla sesta corda naturale alla settima artificiale, o a rovescio. Fra due Tuoni, che accettano la stessa Scala, quello per Terza minore piega [[alquanto più]] dalla parte dei Diesis alquanto più dell' altro per Terza [-144-] maggiore, mediante le due corde artificiali sesta e settima più acute delle naturali per un Semituono minore. Egli è vero, che due Tuoni aventi comune la Scala naturale vanno contrassegnati alla chiave o con nessuna, o colle stesse modificazioni di Diesis, o di B molli; che le corde artificiali sono per tali riconosciute dal senso; e che per esempio i due Diesis artificiali [F #, G # add. supra lin.] usati dal Tuono A per Terza minore fanno nell' orecchio impressione più picciola della prodotta dall' unico F # proprio della Scala naturale del Tuono G per Terza maggiore. Non può negarsi frattanto, che adoprandosi nel mentovato Tuono A di tanto in tanto la sesta corda F #, e con maggiore frequenza la settima G # amendue artificiali, ne segna l' effetto, che se non altro artificialmente il Tuono A per Terza minore un po più del Tuono C per Terza maggiore s' accosti verso dei Diesis. Ecco dunque la serie dei sei Tuoni, uno principale, e gli altri subordinati, avuta solamente considerazione ai BB molli, ed ai Diesis.

F maggiore D minore C maggiore A minore G maggiore E minore, in cui si vede, che relativamente ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore il confine ultimo verso i B molli si è il Tuono F per Terza maggiore, il confine ultimo verso i Diesis si è il Tuono E per Terza minore. Un perito Maestro di Cappella dee fare, che la modulazione da Tuono a Tuono abbia il suo periodo, e che questo periodo abbia un massimo, al quale [-145-] giunta che sia la modulazione, torni indietro per andar poi a finire nel Tuono principale. Componendo pel Tuono C con Terza maggiore, il Tuono subordinato fondato sulla terza corda E, di differente natura da quella del Tuono C, cioè a dire per Terza minore, e più di qualunque altro da esso rimoto nella soprapposta serie si è quel massimo, a cui la modulazione si può condurre. Se la composizione sarà scritta nel Tuono A per Terza minore, il Tuono per Terza maggiore fondato sulla sesta corda F potrà servire di massimo alla modulazione per i due motivi testè allegati.

[signum] 16. La prima, e principale introduzione nel Contrappunto del Sistema Cromatico è opera delle corde artificiali. Oltre le corde artificiali sesta e settima, delle quali ho replicatamente parlato, compete altresì al Modo minore la seconda corda artificiale, che cala dalla naturale per un B molle. Rispettivamente al Tuono A per Terza minore una tal corda si è B b. Di più ambo i Modi maggiore, e minore ammettono la quarta corda artificiale, che cresce per il Diesis sopra la naturale; di modo che F #, D # sono le quarte corde artificiali dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Danno adito le corde artificiali ad alquanti intervalli spettanti al Genere Cromatico, cioè a dire al Semituono minore per esempio D D #; alla Seconda superflua per esempio F G #, unitamente alla quale [-146-] la Settima diminuita G # f compie l' Ottava; alla Terza diminuita per esempio D # F, a cui corrisponde la Sesta superflua F d # suo compimento all' Ottava; alla Quarta [[minore]] [diminuita add. supra lin.] per esempio G # c, che insieme colla Quinta [[maggiore]] [superflua add. supra lin.] C G # compie l' Ottava. Ho notato (Capitolo 3. [signum] 14.) ch' [che ante corr.] escluso dall' armonia il Semituono minore, si accetta nella melodia solamente. Gli altri intervalli tornano bene e nella melodia, e nell' armonia. Impareremo dal Libro secondo (dove trattando compiutamente la materia de' musici passaggi da un accompagnamento all' altro, dimostrerò la vera origine delle corde, e degli accompagnamenti artificiali) che le dette corde arricchiscono il Modo minore con tre accompagnamenti di Terza e Quinta consonanti per rappresentanza, e coi loro derivati. Servendomi del solito esempio del Tuono A per Terza minore gli accennati accordi di Terza e quinta sono D # F a di Terza diminuita e Quinta [[minore]] [[diminuita add. supra lin.] [minore add. in marg.], C E G # di Terza [maggiore add. supra lin.] e Quinta [[anche]] [maggiore add. supra lin.] [[superflua]]. Si contano parimente due dissonanze cromatiche, cioè la Settima dimiuita, e la Quarta o Undecima [[minore]] [diminuita add. supra lin.], delle quali nel terzo Libro farò parola.

[signum] 17. Se colla Scala naturale del Modo minore si accoppieranno le quattro corde artificiali seconda, quarta, sesta, e settima, ne proverrà una Scala cromatica non [-147-] compiuta cioè a dire in riguardo al Tuono A per Terza minore

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 147,1; text: A, B b, B, C, D, D #, E, F, F #, G, G #, a Semituono maggiore, minore, Tuono]

In questo mentre se taluno desiderasse una perfetta Scala cromatica, otterrebbe appieno l' intento, considerando il Genere Cromatico come originato dalla unione del Tuono

principale coi cinque subordinati, e raccogliendo perciò in una sola le Scale naturali dei detti Tuoni, aggiungendoci in oltre le settime corde artificiali dei tre Tuoni per Terza minore, senza le quali non posson essi nè di principali, nè di subordinati far la figura.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 147,2; text: Scala Cromatica nascente dall' unire in una sola le Scale naturali del Tuono principale, e dei subordinati, aggiungendo parimente le settime corde artificiali dei tre Tuoni per Terza minore. C, C #, D, D #, E, F, F #, G, G #, A, B b, B c, Semituono minore, maggiore]

Fra i cinque suoni introdotti dal Sistema Cromatico, i due F #, B b sono corde naturali, quello dei Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore questo dei Tuoni F F per Terza maggiore, D per Terza minore. I tre che rimangono C #, D #, G # competono in qualità di settime corde artificiali ai Tuoni per Terza minore D, E, A, Conciossia chè o componendo pel [-148-] Tuono C con Terza maggiore, ovvero pel Tuono A con Terza minore ho sempre il medesimo aggregato di sei Tuoni atti a dar varietà alla musica composizione, dalla unione dei quali ha tratta l' origine la soprapposta Scala cromatica; ne segue, che quei due Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, che hanno comune la Scala cromatica, purchè ad essa il descritto nascimento si attribuisca: proprietà degna di essere fatta avvertire a chi legge prima d' ogni altra.

[signum] 18. Elegante assai è il compartimento cromatico dell' Ottava C c in dodici elementi chiamati Semituoni, sette maggiori, e cinque minori. I semituoni maggiori, che con altro vocabolo Seconde minori si appellano, conducono da lettera a lettera diversa, come sarebbe a dire da E ad F, da F # a G. I Semiuoni minori stanno fra due lettere simili, una semplice, e l' altra modificata dal Diesis, o dal B molle, come per esempio fra le lettere C C#, B b B. Due elementi della prima specie E F, B C hanno luogo nel Sistema Diatonico. Gli elementi della seconda specie egli è il Sistema Cromatico, che gl' introduce in Musica, dividendo i cinque Tuoni diatonici C D, D E < F G, G A, A B nei due Semituoni maggiore, e minore. Il compartimento cromatico dell' Ottava è vario ed uniforme nel tempo [-149-] stesso: vario, perchè differenti di specie sono gli elementi cromatici: uniforme, perchè gli elementi di diversa specie si accostan molto ad essere unisono. La Seconda minore differisce dal Semituono minore per ua Seconda diminuita metà prossima d' esso Semituono minore. Siccome detraendo il minor Semituono dalla Seconda maggiore, si ha la Seconda minore; così levando da questa il Semituono minore, ci si presenta la Seconda diminuita. Sottratto per modo d' esempio dalla Seconda minore E F il Diesis E E #, resta la Seconda diminuita E# F, elemento che, come indi a poco vedremo, appartiene al Sistema Enarmonico.

[signum] 19. I Cromatici, che nei libri teorici di Musica si rinvencono, debbono la loro generazione più all' Arte, che alla Natura; e quindi lasciano chi legge all' oscuro, qual uso regolare del Sistema Cromatico possa farsi. I due modi, con cui ho fatto nascere il Sistema Cromatico, sono fecondi di conseguenze, deducendosi da essi in qual guisa debba nel Contrappunto il nostro Sistema adoprarsi. Trattando nel Libro secondo della origine delle corde, e degli accompagnamenti artificiali, ed assegnando le regole di que' passaggi ad un accompagnamento all' altro, nei quali c' entrano le corde artificiali, mostrerò pienamente l' uso primario del Sistema Cromatico. Giova parimente il considerarlo come prodotte o dall' unione [-150-] dei Tuoni principali, e subordinati; imperciocchè conforme ad una tale idea si trova posto in pratica frequentemente. Veggasi

il seguente esempio cavato da un Adagio di Arcangelo Corelli scritto nel Tuono A per Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 150; text: 6, 6 4, 3 #, Basso fondamentale. Tuono C. D. E.]

I movimenti cromatici C C #, D D # ci guidano, quello dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono D per Terza minore, questo dal Tuono D al Tuono E amendue per Terza minore, i quali Tuoni hanno tutti subordinazione al principale A per Terza minore. Seguitano essi movimenti la legge degli altri passi derivati di melodia. Il Semituono minore C C# piace al sensorio siccome strada, per cui la parte acuta si trasferisce da C corda fondamentale dell' antecedente accompagnamento C 5 3 a C # Terza maggiore del susseguente accompagnamento A 5 3 #. Se il suono C non si alzasse per un Diesis, formerebbe Terza minore colla base dell' accordo A 5 3. Ora la chiara idea, che [-151-] abbiamo delle due Terze minore e maggiore, rende agevole la intonazione del Diesis lor differenza, i quale nel nostro caso produce l' effetto, che in cambio della Terza minore A V vi si faccia sentire la maggiore A C #. Applicate delle consimili riflessioni al Semituono minore D D #, si noti in riguardo solamente al Semituono C C #, che i due accompagnamenti, antecedente C 5 3, susseguente A 5 3 # hanno il suono comune E, che forma Terza maggiore con C, Quinta con A. Passando dunque da C a C # il suono comune E mi serve di regola, dovendo ad esso riferirsi C in Terza maggiore, C # in Terza minore. La proprietà del suono comune non si ritrova nei due accompagnamenti D 5 3, A 5 # 3 #; imperocchè nel primo ha luogo F naturale, nel secondo F #: e quindi nel soprascritto esempio l' intonazione del Semituono minore C C # si sperimenta alquanto più facile di quella [[D D #]] del Semituono D D #.

[signum] 20. Si può anche talvolta far un uso secondario, e non considerato dal Contrappunto del Sistema Cromatico con molto di grazia, e di venustà, ponendo fra due accompagnamenti una corda alterata, che ci faccia sentire qualche cromatica melodia. Miserva d' esempio un leggiadrissimo passo preso dalla Cantata Tra voi taciti boschi della Signora Contessa Donna Teresa Agnesi tanto eccellente nel Contrappunto, quanto la Signora Contessa Donna Maria sua Sorella nelle Matematiche, e nei [-152-] Calcoli più sublimi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 152]

Nella serie di note F, F #, G, che in se contiene il Semituono minore F F#, elemento appartenente al Sistema Cromatico, il passaggio, c' ha unicamente in mira il Contrappunto, si è D 6 b 3 E b 5 3 b derivato dal fondamentale B b 5 3 E b 5 3 b. Il suono F # medio fra i due F, G serve per puro transito, e non c' entra nella armonia.

[signum] 21. Dietro le vestigia del Sistema Cromatico andiamo in traccia del Sistema Enarmonico tanto celebre presso gli Antichi. Se alle tre coppie di tuoni, uno per Terza maggiore, l' altro per Terza minore F, D; C, A; G, E, dalla unione dei quali può nascere il Sistema Cromatico, ne aggiungeremo altre sette, quattro dalla parte dei B molli, e tre dalla parte dei Diesis secondo le Seguenti serie Tuoni colla unione dei quali si genera il Sistema Enarmonico, che partisce l' Ottava in diciannove elementi.

[-153-] Tuoni per Terza maggiore.

D b, A b, Eb, B b, F, C, G, D, A, E

Tuoni per Terza minore B b, F, C, G, D, A, E, B, F #, C #

non tralasciando le settime corde artificiali dei Tuoni per Terza minore, ci si presenterà innanzi gli occhi il Sistema Enarmonico, che divide l' Ottava C c in diciannove elementi di due diverse specie, cioè a dire in dodici Semituoni minori, ed in sette Seconde diminuite.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 153; text: Scala Enarmonica dividente l' Ottava in diciannove elementi. C, C #, D b, D, D#, E b, E, E #, F, F #, G b, G, G #, A b, A, A#, B b, B, B #, C, Semituono minore, Seconda diminuita]

Il Semituono minore è un elemento comune anche al Sistema Cromatico. La Seconda diminuita s' insinua nell' Enarmonico mercè la divisione, ch' esso fa della Seconda minore elemento diatonico cromatico in un minor Semituono, ed in una Seconda diminuita.

[signum] 22. Siccome l' origine da me in secondo luogo attribuita al Sistema Cromatico ha comprovato il retto uso, che relativamente ad essa in Musica se ne fa; così all' opposto l' origine del Sistema Enarmonico ci fa manifestamente comprendere doversi lo stesso totalmente [-154-] escludere dal Contrappunto: massimamente che non si sa scoprire altra fonte utile al Contrappunto onde derivare egl possa. Come mai si può usare lecitamente un Sistema, che nasce dall' unire al Tuono principale C per Terza maggiore, ovvero A per Terza minore parecchi Tuoni, che non essendo subordinati, non serbano col principale il dovuto legamento, nè per quello riguarda all' armonia, ne per quello riguarda alla melodia? Vedremo nel Capitolo settimo, che certe modulazioni ingrato all' orecchio, le quali da un dato tuono conducono immediatamente ad un altro non subordinato, s' appoggiano al Sistema Enarmonico. So che il bando assoluto del Sistema Enarmonico dal Contrappunto sembrerà strano agli amatori della Antichità. Ma vivendo noi in un secolo, in cui l' autorità si fa cadere alla ragione, li supplico a riflettere, che dagli Scrittori concordemente s' afferma, essersi per la troppa difficoltà abbandonato l' uso del Sistema Enarmonico. Ora l' intuonarsi difficilmente gli elementi, o Diesis enarmonici, non è ella una tacita ammonizione del senso, che tenta di persuadere l' irregolarità del Sistema? Sia canone infallibile e generale, doversi riputare viziosa quella cantilena, che con istento s' intuona da chi è dotato d' orecchio fino ed esercitato.

[signum] 23. L' esclusione dal Contrappunto del Sistema Enarmonico dal raziocinio, che [-155-] soggiungo, resta vie più confermata, il quale ci farà toccar con mano non potersi far uso alcuno della Seconda diminuita elemento enarmonico. La Seconda minore elemento diatonico-cromatico s' adopra del pari e nella armonia, e nella melodia. Della Seconda minore come passo melodico ne ho parlato (Capitolo 3. [signum] 9. 10. 14.), ed altresì (Capitolo 4. 5. 6. 15. 18.). Nel Libro terzo, in cui tratterò delle dissonanze, farò osservare che la Seconda minore si pratica anche nell' armonia. Per ora bastino due soli esempj. Aggiunta all' accompagnamento consonante fondamentale la Settima maggiore, forma essa coll' Ottava una Seconda minore. Se all' accompagnamento consonante per Terza minore s' accoppierà la Nota, risponderà questa in Seconda minore alla Decima minore d' esso accompagnamento. Dalla Seconda minore elemento diatonico-cromatico m' inoltra al minor Semituono elemento cromatico-enarmonico equivalente a un di presso a due terze parti della Seconda minore. Abbiamo osservato

(Capitolo 3. [signum] 18.) che il Semituono minore vuol essere [[assolutamente]] bandito dall' armonia, siccome quello che essendo un elemento troppo picciolo, si giudica dall' orecchio uno scordato unisono. S' è parimente nello stesso luogo notato, che il Semituono minore si dee accettar nella melodia, ma non nella più perfetta e maestosa; imperciocchè anche così adoprato contiene in se stesso un non so che di [-156-] lazioso, che apertamente dimostra accorgersi qualche poco l' orecchio dell'Unisono scordato. Dalle verità premesse chiara fluisce la conseguenza, che la Seconda diminuita, o il Diesis enarmonico, terza parte in circa della Seconda minore, e metà prossima del Diesis cromatico è un elemento così menomo, che quand' anche melodiosamente s' adopri, uno scordato Unisono apertamente, e con molto disgusto all' orecchio si manifesta.

[signum] 24. Chi bramasse un Sistema Enarmonico interamente composto d' elementi suoi proprj, alle dieci coppie di Tuoni generanti il Sistema Enarmonico di diciannove elementi ne aggiunga altre dodici, sette dalla parte dei B molli, e cinque dalla parte dei Diesis giusta la sottoscritta progressione.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 156; text: Tuoni colla unione dei quali si genera il Sistema Enarmonico, che partisce l' Ottava in trentuno elementi. per Terza maggiore. minore. D 2 b, A 2 b, E 2 b, B 2 b, F b, C b, D b, A b, E b, B b, B 2 b, F b, C b, G b, D b, A b, E b, B b, F, C, G, D, A, E, B, F #, C #, G #, D #, E #, B #.]

e gli si affaccierà il Sistema Enarmonico, che divide [-157-] l' Ottava C c in trentuno elementi di due diverse specie, cioè a dire in diciannove Seconde diminuite, ed in dodici Seconde doppiamente diminuite.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 157; text: Scala Enarmonica dividente l' Ottava in trentuno elementi. C, D 2 b, C #, D b, C 2 #, D, E 2 b, D #, E b, D 2 #, E, F b, E #, F, G 3 b, F #, G b, F 2 #, G A 2 b, G #, A b, G 2 #, A, B 2 b, B b, A 2 #, B, C b, B #, C, Seconda diminuita, doppiamente]

Se per esempio dalla Seconda diminuita E # F sottrarrò il Semituono minore F F b, mi si presenterà la Seconda doppiamente diminuita F b E #.

Essendo della nostra Scala gli elementi di specie diversa molto prossimi alla egualità, serve essa di base al Sistema generale temperato del famoso Cristiano Ughenio dividente l' Ottava in trentuna parti eguali, il quale accresce per un minimo le Terze maggiori, e scema le Quinte per poco meno, e le Terze minori per poco più d' un quarto di Comma [Coma ante corr.]. Con il predetto Sistema ha l' Ugherio resa generale la Partecipazione di Giuseppe Zarlino, la quale lascia le Terze maggiori [-158-] giuste, e fa che calino per un quarto di Comma [Coma ante corr.] le Quinte, e le Terze minori. Ho dato qui questo cenno, giacchè l' occasione ha portato così. Per altro la materia dei Temperamenti vuol essere con accuratezza trattata, il che m' ingegnerò di effettuare nel quarto libro.

[signum] 25. Escluso dal Contrappunto il Sistema Enarmonico, terminerò il presente Capitolo coll' avvertire, che nell' eseguire una musica composizione si può far uso di qualche grazia enarmonica. Ho più volte osservato, che mentre un perito Cantante, o Sonatore vuole in certi casi alzare, o abbassare la voce per un Semituono minore, non adempie ciò in un tratto; ma per minimi accrescimenti, o scemamenti al destinato suono perviene. Abbiasi da discendere da F # ad F per modo d' esempio, ed atteso che il

regolato abbassar della voce non mi lascia sentire suon alcuno intermedio fra F # ed F distintamente articolato, l' orecchio mette la sua principal attenzione al luogo F #, da cui parte la voce, ed allo scopo F, a cui essa voce è diretta. Il Semituono minore per tanto anche così adoprato ritiene l' indole degli altri passi di melodia, e piace al senso siccome strada per passare da un accordo ad un altro. Egli è però vero, che il nominato aumento, o menomanmento enarmonico rende più notabile la smanceria del Semituono minore, e vuol perciò essere adoprato a tempo e a luogo, e con parsimonia, [-159-] e dove l' espressione dell' affetto così richiede. Vedremo in oltre (Libro 4. Capitolo 4.) allorchè degli usuali Stromenti da tasto farò parola, aver in essi luogo sette Terze, che propriamente parlando dovrebbero chiamarsi tre semidiminuite, e quattro semisuperflue, calando quelle, e crescendo queste relativamente alla Terza minore, ed alla Terza maggiore per una specie d' elemento enarmonico. Le Terze semidiminuite, e semisuperflue rappresentano la Terza minore, e la Terza maggiore si strettamente, che dal comune de' Sonatori non si conoscono negli Stromenti da tasto, salvo che Terze minori, e Terze maggiori. Ora componendo per que' Tuoni, in cui c' entrano le nominate Terze semidiminuite o semisuperflue, si viene a far uso in qualche maniera del Sistema Enarmonico. I bravi Maestri di Cappella, che ben conoscono la diversità dei Tuoni volgarmente chiamati o per Terza maggiore, o per Terza minore, che si contengono negli Organi, e nei Gravicembali, ne fanno opportuna scelta, per ben esprimere il sentimento delle parole, e per risvegliare varj affetti nell' animo di chi ascolta. Della natura differente dei Tuoni compresi negli Stromenti da tasto ne parlerò lungamente nel luogo citato. [-160-] Capitolo Sesto. Di alcune irregolari modulazioni.

[signum] 1. Dopochè ho trattato dei Tuoni subordinati, e della retta modulazione che dal Tuono principale ad essi si trasferisce, o al contrario, simo altresì espediente il far parola di alcune irregolari modulazioni, le quali ci conducono a Tuoni, che al principale non sono subordinati; onde conoscitane chi legge l' imperfezione, le possa opportunamente evitare. Ed in primo luogo giacchè i Tuoni subordinati simili al principale per esempio C per Terza maggiore (le stesse riflessioni s' applichino ad un Tuono per Terza minore) sono i due G, F, le cui basi distano da C per una Quinta presa all' insù, o all' ingiù; egli è facile da scoprire, che que' Tuoni simili al principale C, che dopo i due G, F hanno ad esso una meno rimota attenenza, sono per una parte D distante da C due Quinte prese all' insù, e per l' altra B b distante da C due Quinte prese all' ingiù. Veggasi la sottoposta serie.

E b, B b, F, C, G, D, A.

Ai detti Tuoni D, B b rivolgo le mie considerazioni, le quali daranno a conoscere con quanta lode possa ad essi far transito la cantilena, mentre abbia per fondamento il Tuono C per Terza maggiore. Scoperta imperfetta la modulazione ai Tuoni D, B b, con più fore [-161-] ragione dovrà vietarsi il passare a Tuoni simili al principale, le cui basi sieno lontane da C per un maggior numero di Quinte, quali sarebbero i Tuoni A, E b amendue per Terza maggiore.

[signum] 2. Le basi D, B b dei nostri due Tuoni non rispondono a C corda fondamentale de Tuono principale in buona proporzione melodica, e conseguentemente fra C e D, fra C e B b non c' è quel legamento, ch' è necessario, per rendere aggradevole la immediata modulazione dal Tuono C all' uno, o all' altro dei Tuoni mentovati. Abbiamo osservato (Capitolo 2. [signum] 22. 23.), che se ha da esser uno il Sistema di melodia, non possono in esso aver luogo salvo che consonanze perfette. Ora la doppia Quinta per

esempio C d, o sia detratta l' Ottava, la Seconda maggiore C D non sono consonanze perfette, ma bensì dissonante, esprimendosi quella per la ragione 4:9, e questa per la ragione \*:9. Richiami a memoria chi legge quello che ho detto in tale proposito (Capitolo 1. [signum] 9.). Mosso un passo avanti ai Tuoni A, E b, i cui suoni fondamentali s' allontanano da C per tre Quinte, la proporzione fra le basi C, A; C, E b diviene vie più dissonante, dinotandosi la Quinta triplicata colla ragione 8: 27. In somma la ragione fra le basi di due Tuoni sarà tanto meno elegante, quanto maggiore è il numero delle Quinte, che fra l' una, e l' altra base si cantano. Frattanto [-162-] egli è d' uopo confessare, che la Quinta triplicata 8:23 s' accosta talmente alla Sesta maggiore sopra l' Ottava 3:10, che all' udir quella concepisce l' orecchio l' idea di questa. Di fatto in qualunque musico stromento la Quinta replicata, e la Sesta maggiore sopra l' Ottava si considerano una cosa stessa, passando tra loro la differenza del Comma, che dai Temperamenti viene distribuita, di modo che il senso non ne riceve disgusto. Ciò posto i passi melodici C A, C Eb fanno figura di consonanti, ed equivagliano o al discendere, o all' ascendere per una Terza minore; ma nondimeno questo vantaggio, che i Tuoni A, E b hanno sopra i Tuoni D, B b non compensa i discapiti molto maggiori, dei quali a favellare m'accingo.

[signum] 3. I Tuoni subordinati simili al principale hanno con esso comuni due corde del Sistema di melodia fornito dei convenienti accompagnamenti consonanti, fra le quali trova luogo la base del Tuono principale. Ho fatto riflettere al cortese Lettore (Capitolo 5. [signum] 3.) quanto stringa l' unione dei Tuoni subordinati col principale la comunione della mentovata corda, la quale ha la bella proprietà di rinnovarci viva la memoria del Tuono principale, anche quando la cantilena nei Tuoni subordinati si trova. In questo mentre i Tuoni D, B b distanti da C per due Quinte, rigettata la corda melodica C base del Tuono principale, prendono [-163-] da esso in prestanza na sola corda del Sistema di melodia insieme col convenevole consonante accompagnamento. Il Tuono D hha comune col Tuono C la corda G, il Tuono B b la corda F. L' esclusione della corda C fa vedere la pochissima connessione che c' è fra i Tuoni D, A b, ed il Tuono C. Inoltrandoci ai Tuoni A, E b rimoti da C per tre Quinte, non si accomuna loro veruna corda del Sistema di melodia del Tuono C, e conseguentemente non sono con esso in modo alcuno legati.

[signum] 4. Ho notato nell' antecedente Capitolo quinto ([signum] 4. 5. 6. 8.), che i Tuoni subordinati modificano al più una sola corda del tuono principale. Si è da me altresì avvertito nel Paragrafo sesto del citato Capitolo, che due Tuoni per esempio D, B b, le cui basi distano due Quinte da quella del dato Tuono C ad essi simile, modificano due corde del Tuono principale. Una corda alterata di più contengono i tuoni A, E b,, che s' allontanano da C per tre Quinte. Con ragione adunque ho affermato ([signum] 2.), che quantunque le basi dei Tuoni A, E b formino con C le melodie C A, C E b, che s' ascoltano come consonanze imperfette, quest' utile non contraccambia il grave danno di non avere alcun accompagnamento comune col Tuono principale, e di far sì che al numero di tre ascendano i suoni modificati.

[-164-] [signum] 5. L' avvertenza che sono per fare, e che alla speranza s' appoggia, renderà più chiara la verità, non potersi i due Tuoni D, B b, le cui basi si discostano per due Quinte da quella del Tuono principale c, contare fra i subordinati ad esso Tuono. I Tuoni subordinati hanno questa proprietà, che dal Tuono principale si concede il passare immediatamente a qualunque subordinato, o al contrario. Essendo frattanto scritta la musica composizione pel Tuono C, il senso si chiama disgustato, s' io dal Tuono



principale immediatamente mi trasferisco o al Tuono D, o al Tuono b b ad esso simili; dunque i mentovati Tuoni non sono al principale subordinati. Conoscendo una tal verità i Maestri di Contrappunto, e volendo usare la modulazione dal Tuono C al Tuono simile D, adempiono questa mediamente, passando prima per esempio dal Tuono C al Tuono G, ed indi dal Tuono G al Tuono D. Così quantunque il Tuono D non sia subordinato a C, egli è però vero che G è subordinato a C, D subordinato a G. Modulando adunque prima da C in G, indi da G in D, passo con questo artificio sempre da un Tuono all' altro subordinato, e levo se non in tutto, almeno in parte il modo all' orecchio d' accorgersi, che la modulazione sia uscita fuori dai dovuti confini. Dovendo ritornare dal Tuono A al principale C, su cui è fondata la cantilena, [-165-] bisognerà che ricalchi la stessa strada, o almeno una equivalente.;

[signum] 6. Avendo provato che i Tuoni D, B b non sono subordinati al tuono loro simile C, di cui ciascuno modifica due corde, si deduca la conseguenza, che que' Tuoni simili al principale, che alterano più d' una corda d' esso Tuono, non si possono contare [nel numero add. supra lin.] de' suoi subordinati. Questa verità si può estendere anche ai Tuoni di natura differente, eccettuato al più u n solo caso, del quale nel Paragrafo decimoquinto, e nei seguenti farò parola. E vaglia il vero, se il Tuono D per Terza maggiore non è subordinato al Tuono simile C, non può ne meno essere ad esso subordinato il Tuono B per Terza minore, il quale modifica due corde del Tuono C, accettando la stessa Scala del Tuono D per Terza maggiore. Si ricorderà il Lettore aver io provato (Capitolo 5. [signum] 9.), che in tanto un Tuono, che non sia simile al principale, ha non esso subordinazione, in quanto s' unisce ad accettare la stessa Scala con un altro Tuono simile e subordinato al principale, o in quanto è subordinato ad un Tuono a se stesso simile, che ammette la medesima Scala del Tuono principale. Così il Tuono E per Terza minore è subordinato al Tuono C per Terza maggiore; perchè la sua Scala, e quella del Tuono G per Terza maggiore simile e subordinato al principale sono delle stesse corde composte: o pure perchè esso Tuono E per Terza minore [-166-] è subordinato al Tuono simile A, la cui Scala e quella del Tuono C per Terza maggiore sono formate delle medesime corde. perciò dipendendo la relazione del Tuono B per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore da quella del Tuono D per Terza maggiore al nominato Tuono C, ovvero da quella del Tuono B al Tuono A ambo per Terza minore, ed essendosi provato che il Tuono D per Terza maggiore non ha subordinazione al Tuono simile principale C, il Tuono B per Terza minore non ha subordinazione al Tuono simile A; sarà altresì manifesto che il Tuono B per Terza minore non può ascriversi nel numero dei subordinati al Tuono principale C per Terza maggiore. Anzi richiedendosi per rinvenire la corrispondenza del Tuono B per Terza minore al principale C per Terza maggiore un discorso più lungo di quello, ch' è necessario per determinare la correlazione del Tuono D per Terza maggiore al Tuono simile C; ne segue che paragonate insieme le due modulazioni, cioè al Tuono simile al principale, che modifica due corde della Scala d'esso principale, al Tuono dissimile, che ne modifica parimente due corde, la seconda modulazione, quando non ci siano delle particolari circostanze che la favoriscano, sarà alquanto meno lodevole della prima: il che s' accorda interamente colla esperienza.

[signum] 7. Tra le due modulazioni, cioè o al Tuono D simile al principale C per Terza [-167-] maggiore la cui base dista di C due Quinte prese all' insù, o al Tuono B b simile al principale C, la cui base dista da C due Quinte prese all' ingiù, la seconda molto di rado s' incontra nelle musiche composizioni, la prima sembra che vi si trovi con molto

più di frequenza. Servirà in primo luogo a render ragione d' una tal pratica l' avvertire, che usandosi la modulazione dal Tuono principale per Terza maggiore al Tuono fondato sulla quinta corda superiore più spesso dell' altra dal Tuono principale al Tuono fondato sulla quinta corda inferiore equivalente alla quarta superiore per i due motivi spiegati nel Capitolo quinto ([signum] 5.), più frequente per conseguenza ci si presenta l' occasione di trasferirci dal Tuono ch' ha per base la quinta corda superiore a quello ch' ha per base la doppia Quinta o Nona maggiore parimente superiore equivalente alla Seconda maggiore, e meno frequente l' occasione di passare dal Tuono ch' ha per base la quinta corda inferiore a quello ch' ha per base la doppia Quinta o Nona maggiore inferiore equivalente alla Seconda maggiore inferiore, o alla Settima minore presa al di sopra. Non tralascio di notare la circostanza, la quale favorisce la modulazione al Tuono D, ed è, che le due corde F #, C # modificate dal detto Tuono tengono in esso il luogo di consonanze imperfette, essendo Terza maggiore quella di D, e questa di A; laddove le corde B b, E b [-168-] alterate dal Tuono B b occupano in esso il posto di equisonanze, servendo di fondamento agli accompagnamenti della prima, e della quarta corda.

[signum] 8. Vedremo in oltre (Libro 2. Capitolo 1. [signum] 17. Capitolo 2. [signum] 7.) che nei Tuoni tanto per Terza maggiore, quanto per Terza minore viene non di rado in concio la quarta corda artificiale, la quale cresce sopra la naturale per un Semituono minore. Sostituita nella Scala d' un Tuono per Terza maggiore esempigrazia G la quarta corda artificiale C # in cambio della naturale C, diviene essa Scala affatto simile alla naturale del Tuono D per Terza maggiore, che ha per fondamento la quinta corda D del nominato Tuono g, contenendosi in ambo le Scale cinque corde non alterate, e due F #, C # modificate col Diesis. Quindi non tutti i passi, in cui trovasi la corda C #, appartengono al Tuono D per Terza maggiore, contandosene alcuni proprj del Tuono simile G, e tali possono essere i due fondamentali C # 5 3, A 5 3 # D 5 3 # con i derivati, che da essi dipendono, quando si fatti passi si adoprano come Cadenze artificiali, che terminano nella quinta corda D del Tuono G per Terza maggiore. L' aggregato degli accompagnamenti antecedenti e conseguenti si è quello [che serve add. supra lin.] i norma agl' Intendenti per giudicare, se i mentovati passi spettino piuttosto all' uno, che all' [-169-] altro Tuono. Egli è ben vero, che avvezzato l' orecchio ai detti passi artificiali, ha meno di ripugnanza d' ascoltarli adoprati in figura di naturali, ed a tollerare che essendo scritta la composizione pel Tuono C con Terza maggiore, si trasferisca talvolta al Tuono simile D fondato sualla corda nona, o seconda del Tuono principale.

[signum] 9. Questa proprietà può facilitare la modulazione al Tuono D per Terza maggiore, anche quando la composizione ha per base il Tuono A con Terza minore, a cui il Tuono G per Terza maggiore è subordinato. Giovano parimente alla detta modulazione due circostanze simili a quelle da me notate nel Paragrafo settimo. Ho stabilito (Capitolo 5. [signum] 13.) che fra le due modulazioni dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni G, F per Terza maggiore la prima alla seconda dee preferirsi. Per la qual cosa più spesso ci si affaccerà l' opportunità di passare dal Tuono G al Tuono D, e meno frequentemente quella di far transito dal Tuono F al tuono B b tutti e quattro per Terza maggiore. Chi provasse di trasferirsi dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni D, B b per Terza maggiore col mezzo dei Tuoni E, D, simili ad A, troverebbe anche per questa strada la modulazione dal Tuono A per Terza minore al Tuono D per Terza maggiore alquanto migliore dell' altra dal detto Tuono A al Tuono B b per Terza maggiore. [-170-] E vaglia il vero, meritando eguale stima le modulazioni dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni simili E, D, a cui

serve base la Quinta presa all' insù, e all' ingiù (Capitolo 5. [signum] 5.), e riuscendo il passo da E per Terza minore a D per Terza maggiore più facile di quello da D per Terza minore a B b per Terza maggiore (Capitolo 5. [signum] 13.). ne segue che fra le descritte mediate modulazioni dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni D, B b per Terza maggiore quella da A a D debba meno schivarsi dell' altra da A a B b. Atteso che i Tuoni A per Terza minore, C per Terza maggiore hanno comune la Scala, si verifica la stessa riflessione, colla quale ho posto fine al Paragrafo settimo, che le corde F #, C # alterate dal Tuono D per Terza maggiore colpiscono meno l' orecchio dell' altre due B b, E b, che dal Tuono b b per Terza maggiore sono modificate.

[signum] 10. Paragoniamo ora quelle modulazioni, che dal Tuono A per Terza minore passano ai Tuoni simili B, G fondati sulla doppia Quinta superiore, o inferiore. Conciossiachè egualmente perfetto si è il transito dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni simili E, D, e nello stesso grado vanno altresì collocati i passaggi da E a B, da D a G Tuoni tutti per Terza minore (Capitolo 5. [signum] 5.), le modulazioni da A a B mediante il Tuono E, da A a G mediante il [-171-] Tuono D sono di pari bontà fornite. I movimenti melodici A E, E B migliori degli altri A D, D G sono compensati dalle modificazioni delle corde del Tuono A più sensibili nel Tuono G, trovandosi che in queste i suoni affetti dal B molle, cioè B b, E b corrispondono in Terza minore alle corde prima G quarta C, ed in quello i suoni affetti dal Diesis, cioè F #, C # formano Quinta negli accordi B 5 # 3, F # 5 # 3, ed in altre sopra F # il secondo accompagnamento è fondato. Egual utile reca alle due modulazioni di cui parliamo la particolarità che la corda E b, per cui la Scala naturale del Tuono G differisce da quella del Tuono D, è in questo seconda corda artificiale. Si scoprirebbero di egual valore le modulazioni dal Tuono A per Terza minore ai Tuoni simili B, G, ancora quando esse passassero per i Tuoni medj G, F con Terza maggiore. In fatti (Capitolo 5. [signum] 13.) da A minore a G maggiore si fa transito con più eleganza, da che A minore a F maggiore, e tutto all' opposto il passaggio da G maggiore a B minore riesce meno aggradevole dell' altro da F maggiore a G minore; di modo che le partite si vengono a pareggiare.

[signum] 11. Fra le molte considerazioni, [-172-] colle qualo si potrebbero illustrare le nostre modulazioni, ne scelgo una siccome analoga a quella del Paragrafo ottavo, in cui ho asserito, che i passi C # 5 3 D 5 3 #, A 5 3 # D 5 3 # appartengono artificialmente al Tuono G, naturalmente al Tuono D ambo per Terza maggiore, ed ho cavata la conseguenza, che questa comunanza rende meno notabile il mediato passaggio dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono simile D. Nel Tuono E per Terza minore i passi corrispondenti ai mentovati, adoprata anche unitamente colla quarta corda artificiale A # la sesta corda artificiale C #, sono A # 5 3 B 5 # # #, F # 5 # 3 # B 5 # 3 #, e necessariamente richiedono, che l' accompagnamento della corda B sia di Terza maggiore e Quinta. Se la cantilena si ritrovasse nel Tuono B per Terza minore, si dovrebbe indispensabilmente assegnare a B l' accordo per Terza minore. Dalla diversità adunque del consonante accompagnamento adattato a B o per Terza maggiore, o per Terza minore trae l' orecchio un sicuro indizio per discernere, se i detti passi appartengano o al Tuono E, o al Tuono B amendue per Terza minore. Essendo per tanto scritta la composizione nel Tuono A per Terza minore, e non potendosi mai avvezzare il sensorio ad udire nel Tuono subordinato E i passi A # 5 3 # B 5 # 3 F # 5 # 3 # B 5 # 3 solamente proprj del Tuono B, en segue che la modulazione a quel tuono simile [-173-] al principale, la cui base dista due Quinte cioè a dire una Nona, ovvero una Seconda ambo maggiori prese all' insù dalla

base d' esso Tuono principale, si troverà più di rado anche per l' addotta ragione, mentre il Tuono principale è per Terza minore, di quello che s' incontri, mentre il Tuono principale è per Terza maggiore. La riflessione or ora fatta si può applicare alla modulazione al Tuono B per Terza minore, ancora quando la composizione sia fondata sun Tuono C per Terza maggiore, il quale ammette la stessa Scala del Tuono A per Terza minore distante dal Tuono simile B per due Quinte. Mi somministra il seguente esempio il celebre Signor Giuseppe Tartini nella sua Opera prima, Sonata ottava scritta pel [per il ante corr.] Tuono C con Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 173; text: 6 4, 5 [sqb] 3 #, 7 5 [sqb] 3 #, 5 3 #, 6 b 4, 5 3 [sqb], 6 [sqb] 4 # 3, 6, et cetera]

Trasferitosi il Signor Tartini dal Tuono principale [-174-] C al Tuono simile e subordinato, ch' ha per base la quinta corda G del Tuono principale, modula poscia al Tuono D parimente per Terza minore subordinato al Tuono G, siccome quello ch' è fondato sulla di lui quinta corda D, la quale è nona rispettivamente al Tuono principale. Dopo ciò fatta la riflessione che l' accompagnamento D 5 3 appartiene anche al Tuono G per Terza minore, considerandolo come di quest' ultimo Tuono ritorna col mezzo del passaggio D 5 3 G 5 3 [sqb] dl Tuono subordinato G al principale C. Queste avvertenze serviranno per cominciar a formare una giusta idea della regolata modulazione da Tuono a Tuono. Nella Sonata terza della citata Opera, la qual Sonata è fondata sul Tuono C per Terza maggiore, ritrovasi la modulazione al Tuono B per Terza minore consistente per altro nel solo passo A # 5 3 # B 5 # 3.

[signum] 12. non debbo tralasciare di mettere al confronto la modulazione ultimamente nominata con quella, che nella stessa ipotesi, che sia principale il Tuono C per Terza maggiore, si trasferisce al Tuono G per Terza minore. S' io mi vaglio dei Tuoni medj E, D per Terza minore dal Tuono C per Terza maggiore passo con meno naturalezza ad E, che a D con Terza minore (Capitolo 5. [signum] 13.): ma il transito da un Tuono all' altro per Terza minore E, B; D, G è di equal perfzione fornito (Capitolo 5. [signum] 5.); dunque calcando la strada descritta, fra i [-175-] due passaggi dal Tuono C per Terza maggiore ai Tuoni B, G per Terza minore il secondo al primo deve anteporsi. Gli stessi passaggi appariranno a un di presso di equal pregio, allora che si faccia uso dei Tuoni medj G, F per Terza maggiore. Ed in effetto la modulazione dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono simile G è migliore dell' altra dallo stesso Tuono C al Tuono simile F (Capitolo 5. [signum] 5.), laddove la modulazione dal Tuono G per Terza maggiore al Tuono B per Terza minore è meno buona dell' altra dal Tuono F per Terza maggiore al Tuono G per Terza minore (Capitolo 5. [signum] 13.). Nel susseguente Paragraf decimoterzo alleggerò una ragione di più a favore del transito dal tuono C per Terza maggiore al Tuono G per Terz minore.

[signum] 13. Se ai sei Tuoni, uno principale e gli altri subordinati, s' aggiungeranno i quattro, due per Terza maggiore e due per Terza minore, che modificano due corde della Scala del Tuono principale, dei quali infino a questo punto ho fatto parola, i nominati dieci Tuoni, avuta solamente considerazione ai B molli ed ai Diesis, vanno disposti nella seguente maniera, giusta quanto ho detto (Capitolo 5. [signum] 15.) B b maggiore G minore F maggiore D minore C maggiore A minore G maggiore E minore D maggiore B minore. Scelto per principale il Tuono C per Terza maggiore, il

Tuono fra i non subordinati ad esso più prossimo in riguardo unicamente ai B molli, [-176-] ed ai Diesis si è G per Terza minore. S' aggiunga che le due corde E, B del Tuono principale C, che il Tuono G per Terza minore modifica col B molle formano in esso Tuono G le consonanze imperfette C E b, G B b. Oltre a ciò il Tuono G per Terza minore non differisce dal Tuono G per Terza maggiore fondato sulla quinta corda del Tuono principale salvo che nella particolarità, che quello è per Terza minore, questo per Terza maggiore. Vedremo or ora il legamento che passa fra due Tuoni, uno per Terza minore, l' altro per Terza maggiore sulla stessa base fondati. Dalle notate circostanze penso dipendere l' uso non raro, che trovo fatto nella prima Opera del Signor Tartini della modulazione al Tuono per Terza minore, cui serve di base la quinta corda del Tuono principale per Terza maggiore. Facendo figura di principale il Tuono A per Terza minore, parrebbe che tanto frequente, quanto la testè nominata dovesse essere la modulazione al Tuono D per Terza maggiore; e perchè fra i non subordinati il più vicino relativamente ai moli ed ai Diesis; e perchè altera due suoni F #, C #, che corrispondono alle corde, prima D, quinta A in consonanza imperfetta; e perchè non diverse dal Tuono D per Terza minore fondato sulla quarta corda del Tuono principale, se non in quanto il primo è per Terza maggiore, il secondo per Terza minore. E pure ciò non è vero. Osserverò [-177-] nel Paragrafo decimoquinto che la connessione, [[che]] la quale unisce due Tuoni, uno per Terza maggiore, l' altro per Terza minore, ch' hanno comune la base, serve bene per adoprare il Tuono per Terza minore in cambio del Tuono per Terza maggiore, ma non mai per usar questo in cambio di quello.

[signum] 14. Egli è l' aggregato delle circostanze finora notate favorevoli o contrarie, che facilita o difficoltà più o meno la modulazione ai nostri quattro Tuoni non subordinati, ma che ritengono ancora un qualche attaccamento col principale. Nella lodata Opera del Signor Tartini, che cito frequentemente e per la sua perfezione, e perchè sola ho presentemente alle mani, non trovo mai usata la modulazione al quel Tuono per Terza maggiore, la cui base risponde in Seconda minore a quella del Tuono principale per Terza minore. Un esempio metterò la cosa più sotto gli occhi. Se il Tuono principale sia A per Terza minore, la modulazione non adoprata, di cui favello, si è quella, che dovrebbe trasferirsi al Tuono B b per Terza maggiore. Ora tutte le circostanze [[sono contrarie]] s' uniscono per l' esclusione di detta modulazione. Il Tuono bb b per Terza maggiore non è simile al Tuono principale. Sta collocato dalla parte delle Quinte inferiori, ed i suoni B, E, che scema per un B molle, tengono in esso il posto principalissimo di corde prima e quarta. È il più rimoto dal principale A [-178-] per Terza minore in riguardo ai B molli, ed ai Diesis: nè finalmente c' è alcun Tuono subordinato al principale, che col nostro Tuono abbia comune la base.

[signum] 15. Passo in secondo luogo a far parola di quella modulazione, che da un Tuono per Terza maggiore fa transito al Tuono per Terza minore sulla stessa base fondato. Una tale modulazione ella è rigettata dalle più serie composizioni, come sono l' ecclesiastiche, e particolarmente da quelle a Cappella in cui dai Maestri un più stretto rigore si osserva. Ma i Compositori di Sonate, i Compositori teatrali, i Compositori di Mottetti, ed altri non si fanno tanti scrupoli, e con frequenza pongono in uso la modulazione, di cui trattiamo. E qui io la discorro così: in tanto essa modulazione da si fatti Maestri spesso si adopra, in quanto viene da chi l' ascolta aggradita, ed un tale gradimento fa d' uopo ch' habbia la sua ragione. Per farmi ad investigarla, osservo primieramente, che due Tuoni uno per Terza maggiore e l' altro per Terza minore sulla

stessa base fondati s' appropriano il medesimo Sistema di melodia, ed in riguardo a ciò sono scambievolmente legati da perfetta unità. Così i Tuoni C per Terza maggiore, C per Terza minore hanno comune il Sistema di melodia C F G. Frattanto l' intera origine d' un Tuono dipende dall' applicare a ciascuna [-179-] corda melodica per esempio C, F, G il Sistema d' armonia, cioè a dire l' accompagnamento consonante perfetto di Terza, Quinta, e Ottava. Anche qui merita riflessione, che insino ad un certo segno, ed in quello ch' è più essenziale i due Tuoni per Terza maggiore, e per Terza minore sulla stessa base fondati vanno d' accordo; imperciocchè ad ognuna delle tre comuni corde del Sistema di melodia fanno che ci corrispondano l' Ottava e la Quinta, intervalli i più semplici fra quei tre, che compongono l' accompagnamento consonante perfetto. Perciò tanto il Tuono C per Terza maggiore, quanto il Tuono C per Terza minore adattano al comune Sistema di melodia gli accom

agnamenti, ch' io chiamerò non compiuti C G C, F c f, G d g.

[signum] 16. Tutta la discordia adunque fra due Tuoni uno per Terza maggiore, l' altro per Terza minore, ch' hanno per fondamento lo stesso suono, nelle Terze consiste, volendole maggiori il primo, e minori il secondo, dimodochè le loro Scale in tre suoni vengono ad essere differenti. Pongo sotto gli occhi le due Scale dei Tuoni C per Terza maggiore, C per Terza minore Scala del Tuono C per Terza maggiore. C D E F G A B c  
Scala del Tuono C per Terza minore.

C D E b F G A b B b c

Questa diversità di tre suoni ci risveglia a [-180-] prima vista nell' intelletto una valida opposizione contro alla pratica della modulazione, di cui ragiono. Se mentre c' è il divario di due suoni fra le Scale naturali di due Tuoni dati, per uno dei quali sia composta la cantilena, io non posso se [non add. supra lin.] al più mediatamente passare dall' uno all' altro; come mai mi sarà concesso di modulare immediatamente dal tuono per esempio C con Terza maggiore al Tuono con Terza minore sulla stessa base fondato, fra le Scale dei quali c' è la diversità di tre suoni?

[signum] 17. Ad un tale discorso si potrebbe risponder così. Due sono i fonti della mutua subordinazione di due Tuoni, cioè a dire o la identità [delle Scale add. supra lin.] o la comunione degli accompagnamenti. Se gli accompagnamenti comuni son due, un Tuono ha subordinazione all' altro, quantunque fra le loro Scale si noti la differenza d' un suono. La comunione di due interi accompagnamenti altro non è che la comunione di due equisonanze, di due consonanze perfette, e di due consonanze imperfette. Ora due Tuoni uno per Terza maggiore, e l' altro per Terza minore sulla stessa base fondati hanno per questo titolo un più stretto rapporto fra loro, contandosi ad ambo comuni tre equisonanze, e tre consonanze perfette. Il nominato più stretto rapporto supplisce quanto basta al difetto nascente dalla diversità di tre suoni, e fa che almeno[-181-] imperfettamente due Tuoni uno per Terza maggiore l' altro per Terza minore sulla stessa base fondati si possano considerare vicendevolmente subordinati. Ho detto imperfettamente subordinati; imperciocchè caderebbe in un errore massiccio chi presa norma dai Tuoni veramente subordinati, e fatta la riflessione, che il Tuono E b per Terza maggiore non ha comune col Tuono C per Terza maggiore veruno benchè non compiuto accompagnamento, quando io passo dal Tuono C al Tuono E b, la differenza di tre suoni riesce mal sofferibile dall' orecchio, e ciò tanto più quanto i tre suoni alterati compongono nel Tuono E b il Sistema di melodia E b A b B b, e tengono conseguentemente in esso Tuono il posto di equisonanze.

[signum] 18. Può favorire la modulazione di cui trattiamo anche la seguente

avvertenza. È vero, che la Scala naturale del Tuono C per Terza minore altera tre corde della Scala del Tuono C per Terza maggiore; ma si verifica [[ac]] altresì, che paragonata la Scala artificiale del Tuono C per Terza minore con quella del Tuono C per Terza maggiore non differiscono salvo che in una sola corda.

[-182-] Scala artificiale del Tuono C per Terza minore.

C D E b F G A B c

Metto ora al confronto la Scala del Tuono C per Terza maggiore colle due naturale ed artificiale del Tuono subordinato E per Terza minore.

Scala del Tuono C per Terza maggiore.

C D E F G A B c

Scala naturale del Tuono E per Terza minore.

E F # G A B C D e

Scala artificiale del detto Tuono.

E F # G A B C# D # e

e siccome nella seconda non ci ritrovo fuorchè la sola modificazione del Diesis in F, così veggio la terza alterare tre corde della prima Scala, applicando il Diesis alle lettere F, C, D.

Il Tuono E per Terza minore, la cui Scala naturale mette mano in una sola corda del Tuono C per Terza maggiore, è veramente ad esso subordinato, quantunque nella Scala artificiale del nominato Tuono E si notino tre variazioni. Non altrimenti si potrà dire, che ci sia qualche subordinazione fra i Tuoni C per Terza maggiore, C per Terza minore; imperciocchè se la Scala di quello paragonata colla Scala naturale di questo in tre suoni discorda, messa però a confronto colla artificiale, in tutte le corde eccettuate una sola uniformi si trovano. Adoprate le corde artificiali sesta A, settima BB in cambio [-183-] delle naturali A b, B b, il Tuono C per Terza minore ha i due accompagnamenti F 5 3 [sqb], G 5 3 [sqb] interamente comuni col Tuono C per Terza maggiore. Il primo accompagnamento s' usa parcamente, ma non così il secondo, il quale servendo a varie Cadenze, viene più frequentemente in concetti del naturale G 5 4 6.

[signum] 19. Ecco le ragioni tutte, alle quali si può appoggiare a mio credere la pratica di modulare dal Tuono per Terza maggiore al Tuono per Terza minore sulla stessa base fondato. Da esse ne ricavo le seguenti illusioni. Scusabile assai riuscirà la modulazione, s' io non farò uso salvo che della Scala artificiale del Tuono per Terza minore. Il sottoscritto esempio è tolto dall' Opera prima del Signor Giuseppe Tartini, la qual Sonata è scritta nel Tuono G per Terza maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 183; text: 7, 6 4, 5 3, 6 b 4, 5 4]

Una maggiore licenza si prenderà chi passando dal Tuono per Terza maggiore al Tuono per Terza minore, ch' hanno la base comune, si servirà delle corde naturali sesta e settima di questo ultimo Tuono. L'esempio che segue egli è del Signor Benedetto Marcello. La [-184-] Giga, da cui l' ho preso, è stata dal cospicuo Autore composta nel Tuono D per Terza maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 184]

Che se un Maestro usando la nominata modulazione non si chiamasse contento d'

introdurre nella sua composizione le tre corde, per cui la Scala naturale d' un Tuono per Terza minore differisce da quella del Tuono per Terza maggiore, ch' ha per fondamento lo stesso suono, ma ponesse altresì in opera la seconda corda artificiale d' esso Tuono per Terza minore, la quale cala dalla naturale per un minor Semituono; io credo cosa evidente, ch' egli per questo titolo poca lode meriterebbe. Col passo, che pongo qui sotto, finisce il Corelli nella sua Opera quinta una Giga scritta nel Tuono C per Terza maggiore.

[-185-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 185,1; text: et cetera]

[signum] 20. Ci sono alcuni, i quali dopo aver modulato dal Tuono principale per Terza maggiore al Tuono per Terza minore sulla stessa base fondato, si fanno lecito di trasferirsi ai Tuoni ad esso subordinati. Queste modulazioni disgustano il senso, perchè i Tuoni subordinati al Tuono per Terza minore, ch' ha la base comune col principale, sono tutti, benchè alcuni più ed altri meno, dal principale rimoti. Bello si è l' artificio adoprato in certi passi dal Signor Giuseppe Tartini. Eccone un esempio contenuto nella sua Opera prima, Sonata prima.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 185,2; text: 6 4, 5 3, 4 2, 3 b, 3 #, 4 2, 6 6 #, 7 b, 4, 3 6 5]

[-186-] Fatto transito dal Tuono A per Terza maggiore, base della composizione al Tuono A per Terza minore, e volendo modulare a' Tuoni, che con quest' ultimo abbiano connessione, considera che se fosse principale il Tuono E per Terza minore, ch' ha per fondamento la quinta corda E del Tuono simile A, avremmo i seguenti sei Tuoni, pei quali potrebbe circolare una regolare modulazione.

C maggiore A minore G maggiore E minore D maggiore B minore.

Ora che fa il Signor Tartini? Dirige egli a modulazione ai Tuoni estremi dal canto dei Diesis D per Terza maggiore, B per Terza minore, e con ciò ottiene un doppio bellissimo effetto. Imperciocchè per una parte i Tuoni D per Terza maggiore, B per Terza minore hanno relazione al Tuono A per Terza minore, essendo i passi contenuti nelle Battute seconda, e terza nelle quali si fa uso del Tuono A per Terza minore, irreprensibili e frequentati nella supposizione del Tuono principale E per Terza minore, a cui i Tuoni simili A, B, ed il Tuono D per Terza maggiore hanno subordinazione. Per l' altra parte poi [-187-] i nominati Tuoni D, B sono subordinati al veramente principale A per Terza maggiore, a cui nella quarta Battuta fa la modulazione, come è dovere, ritorno. In somma i tuoni tutti nel soprascritto esempio contenuti non solamente sono o perfettamente, o imperfettamente subordinati al Tuono principale A per Terza maggiore, ma hanno di più col Tuono A per Terza minore quel rapporto, ch' è necessario per legare insieme i Tuoni, che ad un dato sieno subordinati.

[signum] 21 È degno di osservazione un altro passo contenuto nella Sonata duodecima della citata Opera del Signor Tartini, la qual Sonata è scritta pel Tuono F con Terza maggiore. Dopo aver modulato al Tuono per Terza maggiore, ch' ha per base la quinta corda del Tuono principale, passa al Tuono per Terza minore sulla stessa quinta corda fondato. Della relazione ch' ha il Tuono per Terza minore fondato sulla quinta corda del principale per Terza maggiore al principale stesso, e della mediata modulazione dal principale al detto Tuono per Terza minore, o al contrario ne ho favellato nei Paragrafi



duodecimo, e decimoterzo. Prevalendosi di una tale modulazione ritorna mediatamente il Signor Tartini al Tuono principale, come può osservarsi nell' Adagio della citata Sonata, di cui qui trascrivo una parte.

[-188-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 188; text: #, 6, 9 8, 6 5, 7, b, et cetera]

Per non estendermi troppo lungamente in sì fatte ricerche, invito il Lettore a bene studiare le composizioni del lodato Signor Tartini, nelle quali (avvegnachè dal loro Autore il Contrappunto appieno s' intende) troverà tutto ciò, che ragionevolmente può farsi in riguardo alle irregolari modulazioni, di cui trattiamo.

[signum] 22. Prima di dar compimento al presente Capitolo soggiungo un' avvertenza non inutile, siccome io stimo, ed è che si adopra bene il Tuono per Terza minore in cambio di quello per Terza maggiore sulla stessa base fondato, ma non mai all' opposto. Sia la composizione scritta in un dato Tuono per Terza maggiore, e si troverà non di rado praticato da' Maestri il passaggio al Tuono per Terza minore fondato sulla medesima base per indi far ritorno al primiero Tuono. Ma se a rovescio [-189-] la cantilena sarà composta in un Tuono per Terza minore, non caderà mai sotto l' occhio esempio veruno, in cui da un Professore di Contrappunto anche de' meno scrupolosi si prenda coraggio di modulare al Tuono per Terza maggiore, ch' abbia comune la base con Tuono principale, per poi tornare ad esso Tuono principale, onde la composizione sia dotata della necessaria unità. La ragione della menzionata pratica, la quale è regolata dal giudizio del senso, dipende da ciò, che facendo transito dal Tuono per Terza maggiore al Tuono per Terza minore, ch' abbia la base col primo comune, l' orecchio si accorge benissimo della minor perfezione del Tuono per Terza minore posto a confronto con quello per Terza maggiore; ma un tale picciol disgusto viene abbondantemente ricompensato dal piacere che prova, quando la cantilena al pristino Tuono per Terza maggiore ritorna. Che se la composizione sarà scritta in un Tuono per Terza minore, e ch' io mi farò lecito di passare al Tuono per Terza maggiore, cui seva di fondamento lo stesso suono; basta che l' udito abbia assaggiata la maggior dolcezza di questo ultimo Tuono, onde non possa più sofferire, che al Tuono meno perfetto si faccia uno svantaggioso ritorno.

Capitolo Settimo.

Di alcune difettose modulazioni.

[signum] 1. L' uso delle modulazioni irregolari sin qui esaminate ha, come s' è veduto, [-190-] le sue ragioni, ed è quanto basta difeso dalla approvazione del senso. Ma le modulazioni, di cui passo a trattare, disgustano apertamente l' orecchio, e sono [[unicamente]] da' Maestri adoprate per riscuotere l' ammirazione dai meno intendenti, e per imbrogliare i meno pratici nella esecuzione. Principierò col far notare a chi legge un fonte, da cui derivano alcune incongruenti modulazioni. Da un accompagnamento a due Tuoni mutuamente non subordinati comune, ma non ad entrambi naturale prendono certi Maestri motivo di trasferirsi immediatamente da un Tuono all' altro, e di farsi strada talvolta a Tuoni ancor più rimoti. Il seguente esempio tratto da un Recitativo del Signor Benedetto marcello contiene due delle nostre modulazioni. Nella Battuta quarta l' accompagnamento D F# A s' adopra prima come artificiale del Tuono G per Terza minore, indi come naturale o del Tuono D, o del Tuono A amendue per Terza maggiore, e ciò a gazione di passare gradatamente ai Tuoni per Terza minore F #, C #. Ed eccoci

giungi all' altra modulazione. Nell' ottava Battuta l' accompagnamento G # B # D # s' usa primieramente come artificiale del Tuono C # per Terza maggiore. Osservi chi legge, che nello spazio di poche Battute, poste inopera due delle nostre modulazioni, è passato il [-192-] chiarissimo Autore dal Tuono G per Terza minore al Tuono C # per Terza maggiore, ch' ha comune la Scala col Tuono A # per Terza minore. Le basi dei Tuoni simili G, A # distano fra loro per ben [[di]] nove Quinte. Questa riflessione è diversa a mettere in più chiaro lume l' imperfezione delle modulazioni, di cui trattiamo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 192; text: perchè sdegnati girate contro me sempre gli sguardi? a così fieri e sì frequenti dardi non ha l' anima mia tempore bastanti, et cetera]

[-193-] [signum] 2. Faceno transito al secondo e più ampio genere delle difettose modulazioni, osservo che quantunque il Sistema Cromatico partisca l' Ottava in dodici Semituoni, sette maggiori e cinque minori, e che conseguentemente in uno Stromento Cromatico, quali sono per esempio gli Organi e i Gravicembali, ad ogni corda s' adatti la sua lettera particolare o senz' alterazione, o modificata dal Diesis o dal B molle; ciò non ostante a cagione d' usare essi Stromenti generalmente, e per poter eseguire qualsivoglia Sonata in qualunque Tuono composta, si fa conforme le occorrenze, che il Semituono maggiore adempia le veci del minore, o al contrario, supponendo nulla, o almen trascurando la Seconda diminuita loro differenza. E F esempigrazia egli è un Semituono maggiore, e nondimeno spesso succede, che s' usi in qualità di minore, adoprando o la corda superiore come E #, o la inferiore come F b. Si deduce altresì dall' accordatura degli Organi, e dei Gravicembali, che al tasto nero fra A e B compete il nome di B b, e che per conseguenza il Tuono A B è diviso in maniera, che il maggior Semituono A B sta al di sotto, ed il minore B b B al di sopra. Ora spessissimo facendo figura di A A # il nominato tasto nero, si inverte la divisione del detto Tuono, e prende aspetto i minore quel Semituono ch' era maggiore, o al rovescio.

[-193-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 193; text: C, D, E, F, G, A, B, C, B #, C 2#, F b, E #, F 2#, G 2#, C b, B #, C #, E b, F #, G #, B b, C #, D b, D #, G b, A b, A #]

Nella soprascritta figura s' adoperano con più frequenza i tasti degli Organi, e dei Gravicembali. I nomi inferiori sono i veri, i superiori i supposti.

[signum] 3. Dalle due diverse denominazioni del medesimo tasto, fra le quali c' è il divario d' una Seconda diminuita, hanno tratta origine le nostre modulazioni del secondo genere. Se due accompagnamenti usati nel Contrappunto differiscono in uno o più suoni, di modo che a coppia a coppia due voci diverse si corrispondano in Seconda diminuita, e serva ad entrambe lo stesso tasto; adoprato prima il tasto sotto un aspetto, indi sotto l' altro, onde si cangi accompagnamento, e fatto poscia passaggio a quegli accompagnamenti, che a quest' ultimo han relazione, si pongono in opera le modulazioni, di cui facciamo parola. Gli esempj, che a luogo e tempo anderò inserendo, metteranno la faccenda in tutto il suo lume.

[signum] 4. Cerchisi primieramente quel compiuto accompagnamento senza aggiunta di alcuna dissonanza, che faccia figura di consonante, e che col cangiar nome ad uno, o a più tasti si tramuti in altro accompagnamento consonante anch' esso per rappresentanza, [-194-] compiuto, e senza addizione di dissonanza veruna. Negli

accompagnamenti consonanti gl' intervalli minori dell' Ottava, che ricevono divisione, sono la Quinta e la Sesta, quei che rimangono indivisi, la Quarta e la Terza. Ora perchè segua la desiderata tramutazione, fa d' uopo che la Quinta possa divenir Sesta, o al contrario, la Quarta possa divenir Terza, o al contrario. Se nell' accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore C 5 3 esempigrazia, che può naturalmente competere alla terza corda C del Tuono A per Terza minore, io sostituirò alla settima corda naturale G l' artificiale G #, ne risulterà l' accompagnamento C 5 # 3 di Terza [maggiore add. supra lin.] e Quinta [[anche maggiore]] [superflua add. supra lin.], che come vedremo (Libro 2. Capitolo 2. [signum] 19. 20. 21.) torna bene in qualche occasione. Ma il medesimo tasto che serve al G #, serve pure all' A b, il medesimo tasto serve al C, ed al B #, e tanto C A b, quanto B # G # sono Seste minori; dunque la Quinta [[maggiore]] [superflua add. supra lin.] C G # può in doppia guisa tramutarsi o nella Sesta minore C A b, o nella Sesta minore B # G #. Dalle trasformazioni della Quinta [[maggiore]] [superflua add. supra lin.] C G # nelle Seste minori C A b, B # G # dipendono le trasformazioni della Quarta [[minore]] [diminuita add. supra lin.] G # C nella Terza maggiore A b C, ovvero G # [sqb] #, della Terza maggiore E G # nella Quarta [[minore]] [diminuita add. supra lin.] E A b, della Terza maggiore C E nella Quarta [[minore]] [diminuita add. supra lin.] B # E.

[signum] 5. Egli è osservabile, che l' [-196-] accompagnamento C E A b di Terza maggiore e Sesta minore deriva dal fondamentale A b c e, che l' accompagnamento B # E G # di Quarta [diminuita add. in marg.] e Sesta [[ambo]] minore deriva dal fondamentale E G # [sqb] #, e che ambendue i detti accordi fondamentali sono simili all' accompagnamento C E G # di Terza [maggiore add. supra lin.] e Quinta [[ambo maggiori]] [superflua add. supra lin.]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 195; text: Accompagnamento di Terza Maggiore e Quinta [[ambo]] [[maggiore]] [superflua. add. supra lin.]

Potendosi la Terza maggiore cangiare in Quarta [[minore]] [diminuita add. supra lin.], o a rovescio, ed essendo l' Ottava composta da due Terza maggiori, e da una Quarta [[minore]] [diminuita add. supra lin.], egli è manifesto, che qualunque dei tre nominati intervalli componenti l' Ottava è atto ad assumere la figura o di Terza maggiore, o di Quarta [[minore]] [diminuita add. supra lin.]. Quella stessa serie d' intervalli, che mi si presenta nell' accompagnamento C E G # c e g # di Terza [maggiore add. in marg.] e Quinta [[ambo maggiori]] [superflua add. supra lin.], cioè a dire prima due Terza maggiori, ed indi una Quarta [[minore]] [diminuita, la posso adunque trovare prese per basi le corde E, G # non equisone a C, variato solo opportunamente nome ad un tasto, onde la Quarta [[minore]] [diminuita add. supra lin.] si muti in Terza maggiore, [-197-] o al contrario, come di fatto nei sottoposti accompagnamenti succede.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 196; text: C, E, G #, c, e, g #, A b, a b]

[signum] 6. Corrispondendo l'accompagnamento di Terza [maggiore add. supra lin.] Quinta [[ambo maggiori]] [superflua add. supra lin.] alla terza corda dei Tuoni per Terza minore, cosa chiara si è, che l' accompagnamento E G # B # e appartiene al Tuono C # per Terza minore, l' accompagnamento A b c e a b appartiene al Tuono F per Terza

minore. Considerato adunque come B # la corda C nell' accompagnamento C E G # c spettante al Tuono A per Terza minore, si viene a passare immediatamente da mentovato Tuono A al Tuono C # per Terza minore, al cui base dista da quella del Tuono A quattro Quinte prese all' insù. Non altrimenti assunta G # come A b, si fa un immediato transito dal Tuono A al Tuono F amendue per Terza minore, la cui base s' allontana da A quattro Quinte prese all' ingiù. Chi nell' accompagnamento E G # B # e mutasse due nomi, ed usasse G # come A B, B # come c passerebbe dal Tuono C # al Tuono F tutti e due per Terza minore, le cui basi si discostano per otto Quinte. Finalmente diversificata la denominazione a tutte le tre corde non equisone componenti l' accompagnamento E G # B # e, ond' esso prenda il seguente aspetto F b A b c f b, [-197-] si fa transito dal Tuono C # per Terza minore al simile D b, i cui suoni fondamentali s' allontana l' uno dall' altro ben dodici Quinte. In uno Stromento Enarmonico la nostra modulazione riuscirebbe assurda, ed intollerabile. In riguardo agli usuali Stromenti Cromatici, quali sono gli Organi, e i Gravicembali, gli stessi tasti servono alle Scale dei Tuoni per Terza minore C #, D b, e degli stessi tasti sono formati gli accompagnamenti analoghi di amendue i Tuoni. Gli accordi E G # B # e, F b A b c f b, [[che]] ai quali toccano i medesimi tasti, sono analoghi e simili, perchè amendue fondati sulla terza corda del Tuono, ed amendue di Terza maggiore e Quinta [[maggiore]] [superflua add. supra lin.]. Ora quantunque gli stessi tasti prima si chiamino E G # B # e, indi F b A b c f b per trasferirsi poi agli accompagnamenti proprj del Tuono D b non diverso nei nostri Stromenti dal Tuono C #, l' orecchio non può accorgersi di questa mutazione, e non ostante il repentino passaggio dai Diesis ai B molli dal Compositore nelle note introdotto, si manterrà nella persuasione, che la cantilena nel Tuono primiero continui.

Quello che ho detto degli accompagnamenti E G # B # e, F b A b c f b s' applichi generalmente a tutti gli accordi, ai quali servono gli stessi tasti, e sono in oltre fra loro simili, nascendo l' uno dall' accrescere le corde tutte dell' altro, ovvero al contrario [-198-] dallo scemarle per una Seconda diminuita elemento enarmonico.

[signum] 7. Ma ritornando a considerare le meno difettose modulazioni prodotte dal mutar nome ad una sola corda, mi riesce di scoprirci per entro un secondo gravissimo disordine, che merita di esser notato. Osserveremo (libro 2. Capitolo 4. [signum] 16.) che quantunque la Quinta [[maggiore]] [superflua add. supra lin.] si usi in figura di consonanza, ciò non ostante pizzica l' orecchio, e vuol essere in certa guisa risolta coll' ascendere alla Sesta. Fatto prima sentire l' accompagnamento C E G # c, ed usata poscia a cagione d' esempio G # come A b, a fine di passare a quegli accordi, che il nuovo Tuono richiede, s' accorge il sensorio, e con suo disgusto, che in vece di ascendere in A, si è la Quinta [[maggiore]] [superflua add. supra lin.] G # cangiata in A b base dell' accompagnamento A b c e a b. Nel sottoposto esempio porrà mente il Lettore ai passaggi primieramente da E 5 3 # ad E 6 3 #, indi da E 6 3 #, ad F 5 3 b. Allora cha io passo da E 5 3 # ad E 6 3 #, prendo il secondo accompagnamento nella forma, in cui sta scritto. Ma quando poi mi trasferisco da E 6 3 # ad F 5 3 b, tacitamente suppongo cangiato l' accordo E 6 3 # nell' altro # 6 4 b, che in riguardo ai nostri Stromenti è degli stessi tasti composto. Quelli adunque, che sembrano due passaggi, son tre, cioè a dire E 5 3 # E 6 4 b, E 6 4 b 7 5 3 b. Sotto il [-199-] Basso continuo scrivo il fondamentale, acciò chi legge a prima vista s' accorga, da quali accompagnamenti fondamentali traggan l' origine i derivati, che nel detto basso continuo son contenuti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 199; text: Tiranno iniquo svenarmi un Figlio, 8, 7, 5 4, 3 #, 6, 5 3 b, 5 \ 3, 6 b 4, 5 3, 7 5 3 #, 5 3 #, 5 # 3#]

Acciocchè il Lettore non pigli equivoco, avverto che l' accompagnamento C 6 b 4, col quale principia la terza Battuta, dee collocarsi nel numero dei fondamentali, essendo in detto caso la Quarta e la Sesta due dissonanze aggiunte all' accordo consonante fondamentale C 5 3. Delle dissonanze ne tratterò pienamente nel Libro terzo, ch' è riservato [-200-] per un tal subbietto.

[signum] 8. Trovato quell' accompagnamento fondamentale consonante per rappresentanza, che solo in compiuti accompagnamenti, che come consonanti si usano può trasformarsi, s' intenda aggiunta all' accompagnamento consonante la Settima dissonanza fra tutte la più elegante, e si vada in traccia di quegli accompagnamenti di Terza, Quinta, e Settima dai quali mutato il nome ad uno o a più tasti, si ricavano altri compiuti accompagnamenti parimente di Terza, Quinta, e Settima. E primieramente prefiggiamoci la legge, che questi accompagnamenti dedotti sieno simili al dato. Aggiunta la Settima all' accompagnamento consonante fondamentale, l' Ottava si trova partita in tre Terze ed in una Seconda. Se le Terze saranno tutte e tre minori, e la Seconda conseguentemente superflua, fatta la riflessione che gli stessi tasti servono e alla Terza minore, e alla Seconda superflua, è facile da capire, che ogni suono dell' accompagnamento dato può divenir base d' un accompagnamento simile al dato; imperciocchè principiando da qualunque suono possono sempre ordinatamente numerarsi tre Terze minori, ed una Seconda superflua, posto in opera l' artificio di cangiare opportunamente nome ad uno, o a più tasti. Alla settima corda dei [-201-] Tuoni per Terza minore può naturalmente competere l' accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore. Se il Tuono per Terza minore sia A, la sua settima corda G ammette l' accompagnamento G B D F g, ch' è appunto di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore. Alla settima corda naturale G si sostituisca l' artificiale G #, e ci si presenterà l' accompagnamento G # B D F g # di Terza minore, Quinta [[minore]] [minore add. supra lin.] [diminuita add. supra lin. ante corr.], e Settima diminuita, in cui si contano in serie prima tre Terze minori G # B, B D, D F, e poscia una Seconda superflua F g #. Lo stesso accordo può appartenere parimente al Tuono D per Terza minore, mentre si concepisca nato dal surrogare nell' accompagnamento G B b D F g naturalmente spettante ad esso Tuono le corde artificiali quarta G # e Sesta B alle naturali G, B b.

[signum] 9. nella sottoposta tavoletta si veggono le trasformazioni dell' accordo G # A D F g #, mutato nome ad uno, o a due tasti.

[-202-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 202; text: Accompagnamento fondamentale]

In grazia d' una maggiore chiarezza considererò primieramente l' accompagnamento G # B D F, e i fondamentali, in cui esso si tramuta, come aventi per base la settima corda artificiale dei rispettivi Tuoni per Terza minore, a cui appartengono. Cangiata la corda F in E #, l' accompagnamento fondamentale E # G # B D nascente da tal variazione, e i suoi derivati spettano al Tuono F # per Terza minore, e conseguentemente col mezzo della detta mutazione si passa dal Tuono A per Terza minore al Tuono simile F #, la cui base dista da A tre Quinte prese all' insù. Modulerebbe dal mentovato Tuono A al Tuono simile C lontano da A tre Quinte prese all' ingiù chi nominasse A b la corda G #, atteso che l'

accompagnamento fondamentale B D F A b, e i suoi derivati originati da tal mutazione [-203-] son proprj del Tuono C per Terza minore. Se considerarà G # come A b, si usasse altresì B come C b, ne risulterebbe l' accompagnamento fondamentale D F A b C b, che unitamente coi suoi derivati compete al Tuono E b per Terza minore, e la cantilena si trasferirebbe immediatamente dal Tuono A al tuono E b amendue per Terza minore, le basi dei quali sono l' una dall' altra lontane per ben sei Quinte. Alterate tre corde del dato accompagnamento, il che interviene nell' accordo D F A b C b, quando si paragoni con E # G # A D, s' abbandona un Tuono per passare ad un altro nove Quinte rimoto. Finalmente mutato mone a tutte le quattro corde del proposto accompagnamento, si fa transito da Tuono a Tuono, i cui suoni fondamentali sono dodici Quinte distanti. Tal proprietà hanno gli accompagnamenti D F A b C b, C 2 # E # G # B, il primo dei quali spetta al Tuono E b, il secondo al Tuono D # ambedue per Terza minore, l' uno dall' altro rimoti dodici Quinte, e che ne' nostri Stromenti sullo stesso tasto [sono add. supra lin.] fondati.

[signum] 10. Posto che l' accompagnamento G # B D F, e i fondamentali in cui si trasforma, avessero per base la quarta corda artificiale dei rispettivi Tuoni per Terza minore, si passerebbe conforme la legge or ora descritta dal Tuono D per Terza minore ad un altro distante tre, sei, nove, dodici Quinte secondochè si alterassero una, due, tre, quattro [-204-] corde del nominato accompagnamento. Che se ne' nostri passaggi gli accompagnamenti antecedente, e susseguente fossero fondati, uno sulla settima, l' altro sulla quarta corda ambe artificiali dei Tuoni per Terza minore, a cui spettano, allora il Tuono, al quale si fa transito, s' accosta o si discosta dal dato una Quinta più di quello che porta la legge nel precedente Paragrafo stabilita. Proceda la modulazione dai Diesis verso i B molli, ed i due Tuoni s' avvicineranno, se l' antecedente accompagnamento avrà per base la quarta corda, il susseguente la settima. Mentre l' accompagnamento antecedente sia fondato sulla settima corda, il susseguente sulla quarta, s' ottiene un contrario effetto, e s' allontanano i Tuoni. Movendosi la modulazione dai B molli verso i Diesis, giova che l' antecedente accompagnamento abbia per base la settima corda, il susseguente la quarta, e tutto all' opposto nuoce che il precedente accompagnamento abbia per base la quarta corda, il susseguente la settima.

[signum] 11. Osservi chi legge i sottoscritti esempj del Signor benedetto Marcello. Il primo l' ho cavato da una Cantata, che principia Lungi lungi speranze, il secondo me lo somministra il Salmo trigesimo nono, Tomo settimo, pagina 90.

[-205-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 205; text: formava a poco a poco il tradimento eran bugiardi i pianti menzogneri i sospiri falsi gli affanni e fraudolenti i sguardi, Basso fondamentale, 7 5 3 #, 7 b 5 [sqb] 3, 4 3, 5 3 b, 7 b 5 3 [sqb] 5 [sqb] 3, 7 b 5 [sqb] 3, 7 [sqb] 5 3, H, K]

[-206-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 206; text: nè por mai sua fidanza volle sopra di queste frali terrene cose. Basso continuo dell' Autore, Altro, fondamentale, 7 5 3 #, 7 bb 5 3, 6 bb 4 2, 7 b 5 b 2, 5 b 3, 5 3 b, 5 3, I]

I due accompagnamenti fondamentali B D F A b, G # B D F componenti il passo segnato H hanno per base la settima corda artificiale dei rispettivi Tuoni per Terza minore C, A. Nasce in oltre il secondo accompagnamento dal tramutare in G # la sola corda A b del primo accompagnamento. [-207-] Passando adunque dall' antecedente al susseguente

accompagnamento, si modulerà dal Tuono C al Tuono A amendue per Terza minore, le cui basi fra loro distano per tre Quinte, giusta il canone stabilito nel Paragrafo nono. Acciocchè s' intenda più chiaramente il passo segnato I, sotto il Basso continuo dell' Autore ne ho scritto un altro, in cui si vede,, che quel tasto de' nostri Stromenti, che prima usasi come C #, s' adopra poscia come D b. Data un' occhiata al Basso fondamentale, [si scopre add. in marg.] che cangiata C # in D b, si passa procedendo dai Diesis verso i B molli dall' accompagnamento fondamentale C # E G A b al parimente fondamentale E G B b D b, il primo de' quali nel nostro caso appartiene alla quarta corda artificiale C # del Tuono G per Terza minore, il secondo alla settima corda artificiale E del Tuono F per Terza minore. Questi due Tuoni non sono fra loro lontani salvo che per due sole Quinte, conforme a ciò che nel Paragrafo decimo si è osservato. Nel passo segnato K succede tutto all' opposto, ed atteso che trasferendosi la modulazione dai Diesis ai B molli, l' antecedente accompagnamento E # G # B D è fondato sulla settima corda artificiale del Tuono F # per Terza minore, il susseguente accompagnamento BB D F A b, che altera due corde dell' antecedente, ha per fondamento la quarta corda artificiale del Tuono F per Terza minore; i due Tuoni F #, F non per sei Quinte, [-208-] come vorrebbe il canone stabilito nel Paragrafo nono, ma per una di più, cioè a dire per sette si troveranno lontani. Il passaggio K per verità da un abile Cantante intonato, e sottoposto al giudizio del senso, faragli formare una giusta idea della ripugnanza che provasi a modulare immediatamente da Tuono a Tuono sette Quinte l' uno dall' altro distante.

[signum] 12. Gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza, il primo di Terza [maggiore add. supra lin.] e Quinta [[ambo maggiori]] [superflua add. supra lin.] senza aggiunta di veruna dissonanza, il secondo [di Terza add. in marg.] e Quinta [[ambo minori]] [minore add. supra lin.] coll' aggiunta della Settima diminuita, si trasformano in accompagnamenti della stessa natura su diversa base fondati, posto in opera l' artificio di cangiar nome ad una, o a più corde.

Passiamo ora a considerare due ddifferenti accompagnamenti, uno di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, l' altro di Terza [[diminuita]] [diminuita add. supra lin.], Quinta [[minore]] [minore add. supra lin.], e Settima [[tutte e tre add. supra lin.]] diminuita [diminuite ante corr.], fondati su basi che si corrispondano in Terza diminuita, i quali diversificata denominazione ad una sola corda, si tramutano l' uno nell' altro scambievolmente. Alla quinta corda per esempio G d' un Tuono C o per Terza maggiore, o per Terza minore compete o naturalmente, o artificialmente l' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta, a cui si può [-209-] aggiungere la Settima minore, onde ne risulti l' accordo G A D F. Convieni alla quarta corda E del Tuono per Terza minore B l' accompagnamento di Terza minore e Quinta E G B, a cui è permesso d' unire la Settima minore D. Sostituita alla quarta corda naturale E l' artificiale E #, ci si presenta l' accompagnamento E # G B D di Terza diminuita, Quinta [[minore]] [diminuita add. supra lin.], e Settima diminuita. I due accompagnamenti G B D E, E # G B D hanno tre corde G, B, D comuni, ed alle corde F, E # serve lo stesso tasto; di maniera che per passare da uno all' altro accompagnamento basta usare come E # quel tasto, che prima s' era adoprato come F, o a rovescio. Veggasi la sottoposta tavoletta, che contiene i nostri accordi fondamentali coi loro derivati, e che mostra a dito tutte le loro vicendevoli trasformazioni.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 209; text: Accompagnamento fondamentale]

[-210-] [signum] 13 Se l' accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore appartiene alla quinta corda d' un Tuono per Terza maggiore, la nostra modulazione si muove da Tuono a Tuono fra le cui Scale naturali si trova la differenza di due corde. Che se il nominato accompagnamento ha per base la quinta corda d' un Tuono per Terza minore, usata la trasformazione, di cui trattiamo, si passa da Tuono a Tuono amendue per Terza minore, le cui Scale naturali fondate su corde [distanti add. supra lin.] cinque Quinte [[distanti]] non sono uniformi salvo che in due soli suoni, e nei cinque rimanenti per un minor Semituono discordano. La prima modulazione negli Autori, che di si fatte tramutazioni diletta, si rinviene con qualche frequenza. La seconda modulazione ci si affaccia assai di rado, e quindi giudico opportuna cosa il recarne un esempio trascritto dalla Cantata Udite amanti udite del Signor Benedetto Marcello.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 210; text: e pur fra tanti congiurati a mio danno acerbi affanni par che l' alma s' inganni, 5 3 [sqb], 7 b 5 3, 7 5 3 [sqb], s [sqb] 5 3 #, Basso fondamentale, L]

[-211-] Nel passo L' antecedente accompagnamento F A C E b di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore appartiene al Tuono B b per Terza minore. L' accompagnamento susseguente D # F A C di Terza diminuita, Quinta [[diminuita add. supra lin.]] [[minore]] [minore add. in marg.] e Settima diminuita è proprio del Tuono A per Terza minore. Le basi di questi due Tuoni s' allontanano vicendevolmente per cinque UQInte; e laddove la Scala naturale del primo Tuono richiede cinque B molli, quella del secondo non ammette alterazione alcuna di Diesis, o di B molli.

[signum 14. Ella è cosa degna di osservazione, che essendomi riuscito d' incontrare di tanto in tanto nelle composizioni di Musica il passaggio per esempio G B D F, E # G B D, non mi è caduto sotto degli occhi salvo che due sole volte un passaggio simile al contrario E # G B D, G B D F. Tanto nelle trasformazioni di cui trattiamo, quanto in quelle dell' accompagnamento di Terza minore, Quinta [[minore]] [minore add. supra lin.] [diminuito ante corr. add. supra lin.], e Settima diminuita [-212-] sopra considerate si contiene la proprietà che quel suono, il quale nell' accordo antecedente era Settima, diviene consonante o realmente, o per rappresentanza nel susseguente accompagnamento. Vedremo a suo luogo (Libro 3. Capitolo 1. [signum] 3.) esserci alcune dissonanze talmente piccanti, che usate di posta e senza preparazione, non si tollererebbero dall' orecchio. Quel suono per tanto, che accoppiato all' accompagnamento consonante perfetto produce la dissonanza, si fa che abbia luogo nell' antecedente consonante accompagnamento o corrispondendo alla base di questo in Unisono o sia in Ottava, o formando colla stessa base o Terza, o Quinta, o qualche loro replicazione. Con ciò il suono dissonante non arrivando uovo, il senso non se ne accorge tanto, quanto se ne accorgerebbe, se fosse introdotto di posta, e senza preparazione. Se dunque la descritta preparazione serve a diminuire la naturale asprezza d' una dissonanza, si deduca che tenuto un metodo opposto, e fatto prima sentire il suono dissonante, indi tramutato in medesimo in consonante relativamente al susseguente accompagnamento, una tal maniera d' operare accrescerà non poco il piccante della dissonanza. Se la Settima diverrà consonanza per rappresentanza, l' orecchio non ne resterà punto; perche queste consonanze per rappresentanza sono realmente dissonanze. Non così succederà mentre la



[-213-] Settima in una vera consonanza si cangi, la quale colla sua dolcezza farà che il sensorio l'agro della Settima a più chiaro lume discopra. Or ecco una ragione per cui il passaggio G B D F, E # G B D riesca meno pungente del contrario E # G B D, G B D F. In riguardo al primo passaggio la Settima F si tramuta nel suono artificiale E # consono per pura rappresentanza. La corda artificiale E # si adopra in cambio della naturale E, e fa sì che l'accompagnamento veramente consonante E G B si cangi nell'accompagnamento consonante per rappresentanza E # G B. Rivolto l'occhio al secondo passaggio E # G B D, G B D F, la Settima D diviene Quinta nel susseguente accompagnamento G B D F, cioè a dire non solo consonanza, ma consonanza perfetta.

[signum] 15. Un'altra circostanza ancora rende il primo passaggio meno imperfetto del secondo. Posto in opera il primo passaggio, al suono E # quarta corda artificiale del Tuono B per Terza minore è concesso di ascendere ad F # quinta corda del detto Tuono: unico fine per cui la quarta corda artificiale è stata introdotta in Musica. [(a) Libro secondo, Capitolo quarto, [signum] 18. add. infra lineas] Nel secondo passaggio la quarta corda artificiale E # invece di ascendere ad F #, si trasforma in F Settima del susseguente accompagnamento. L'adempiere quel fine, per cui le corde artificiali si sono insinuate nel Contrappunto, massimamente quando esse corde hanno luogo in accompagnamenti consonanti per [-214-] rappresentanza suggeritici sol tanto dal Sistema Cromatico, serve alle nominate corde d'una specie di risoluzione. Richiami il Lettore a memoria ciò che ho scritto ([signum] 7.) della Quinta [[maggiore]] superflua.

[signum] 16. Non tralascio quegli esempj del secondo passaggio, che mi ricordo d'aver veduti. Ne contiene uno la Cantata del Signor Benedetto Marcello Lungi, lungi speranze. Lo trascrivo prima come l'ha dettato il celebre Autore, indi lo ripeto, levando qualche equivoco di scrittura, onde capisca più chiaramente chi legge, contenersi nel detto esempio il passaggio secondo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 214; text: fraudolenti i sguardi: dunque che tardi vilipeso mio cor?]

[-215-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 216; text: Lo stesso esempio del Signor Marcello levati gli equivochi di scrittura. fraudolenti i sguardi: dunque che tardi vilipeso mio cor? 5 3, 5 # 3 #, 7 5 3 [sqb], 7 [sqb] 5 3, 7 5 3 #, 5 3 #]

L'accompagnamento F 2 # A C # E di Terza diminuita, Quinta [[minore]] [minore add. supra lin.] [diminuita ante corr. add. supra lin.], e Settima diminuita appartiene al Tuono C # per Terza minore. L'accompagnamento susseguente A C # E G se lo appropria il Tuono B per Terza minore, prendendolo in prestito dal tuono D per Terza maggiore accettante la stessa Scala. Le basi dei due tuoni per Terza minore C #, B distano l'una dall'altra due Quinte, ed in altrettanti suoni discordano le Scla naturali dei mentovati [-216-] due Tuoni.

[signum] 17. Un altro esempio del secondo passaggio m'è riuscito di ritrovare nel tanto applaudito Miserere composto dal Signor Giannadolfo Hasse Sassone per l'Ospitale degl'Incurabili di Venezia. Mentre si cantano le parole Docebo iniquos et cetera il Basso continuo cammina nella seguente maniera.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 216; text: Basso continuo dell'Autore, Altro,

fondamentale, 7 5 3 [sqb], 6 5 b 3, 9 4 b 8 3, 6 b 4 # 3, 6 5 b 3, 7 5 3 b, 7 b 5 3]

Sotto il Basso continuo del celebre Autore ne ho scritto un' altro, il quale mette sotto gli occhi la tacita trasformazione usata dal Signor Hasse dall' accompagnamento G 6 b 4 # 3 b, nel contiguo G 6 b 5 b 3 b, ch' è degli stessi quattro tasti composto. Con ciò si rende la ragione, per cui i quattro suoni [nostri ante corr.] onde sono formati i nostri accordi possano succedere all' accompagnamento F # 7 b 5 3, e precedere l' accompagnamento A b 5 b 3. Vedremo trattando della Settima Libro 3. Capitolo 2.) essere lecito nel Tuono G per Terza minore il passaggio F # 7 b 5 3 G 6 b 4 # 3 b. Quanto al passaggio G 6 b 5 b 3 b A b 5 b 3 spettante al Tuono A b per Terza maggiore egli è [-217-] talmente usitato, che non occorre farne parola. Tutta la irregolarità dunque del passo del Signor Hasse consiste nella tacita trasformazione di G 6 b 4 # 3 b in G 6 b 5 b 3 b, accompagnamenti derivati, quello dal fondamentale C # 7 b 5 3 b, e questo dal parimente fondamentale E b 7 b 5 b 3, come ci viene indicato dal terzo Basso. La detta trasformazione, [[che]] cioè a dire il secondo passaggio, di cui parliamo, ottiene l' effetto, che si faccia un immediato transito dal Tuono G per Terza minore al Tuono A b per Terza maggiore, che modifica col B molle due corde della Scala naturale del Tuono G, e non si conta fra i Tuoni ad esso subordinati.

[signum] 18. Ho supposto nel Paragrafi duodecimo, che l' accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore sia fondato sulla quinta corda o del Modo maggiore, o del Modo minore: e per verità con questa supposizione si conformano tutti gli esempj dei due passaggi ultimamente considerati, nei quali mi sono abbattuto. Del resto potendo artificialmente appartenere il detto accompagnamento alla seconda corda dell' uno, e dell' altro Modo, ed altresì alla quarta corda del modo per Terza minore, qualunque ipotesi fra le tre nominate porta disavvantaggio messa a confronto con quella, che l' attribuisce alla quinta corda del modo maggiore. Se per esempio nel passaggio E # 7 5 3 [sqb] 7 7 4 2 il secondo accompagnamento compete naturalmente al Tuono C per Terza maggiore, si modula dal Tuono [-218-] B per Terza minore al mentovato Tuono C, fra le Scale dei quali c' è la differenza di due suoni. Che se il susseguente accordo s' usa come artificialmente proprio del Tuon D per Terza minore, si fa transito in tal caso dal Tuono B al Tuono D ambo per Terza minore, le di cui Scale in tre suoni si trovano discrepanti. Paragonate le nostre tre ipotesi con quella, che assegna l' accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, Settima minore alla Quinta corda del Modo minore, si scopriranno la prima e la terza utili, e la seconda dannosa. Nell' addotto passaggio E # 3 5 [sqb] F 5 4 2 si trasferirà la cantilena dal Tuono B per Terza minore o al Tuono F per Terza maggiore, o al Tuono F per Terza minore, o al Tuono D per Terza minore, secondochè l' accompagnamento G 7 5 3, da cui deriva F 6 4 2, converrà o alla seconda corda dei Tuoni F, o alla quarta corda del Tuono D. I tuoni F per Terza maggiore D per Terza minore s' allontanano dal Tuono B per Terza minore meno del Tuono simile C. All' opposto il Tuono F per Terza minore si discosta dal Tuono B per Terza minore più del [[stesso]] [predetto add. supra lin.] Tuono simile C.

[signum] 19. Ai tre generi di trasformazioni finora spiegate debbo aggiungerne un quarto, di cui nel Paragrafo sesto ho fatto incidentemente parola. Consiste questo in accrescere, o in scemare per una Seconda diminuita i suoni tutti d' un qualunque accompagnamento, [-219-] onde il dato accompagnamento, ed il trasformato abbiano per base lo stesso tasto, eserbino fra loro similitudine. Tali sono esempigrazia i due accordi C

# E # G # C #, D b F A b d b, i quali non solo contengono i medesimi quattro tasti, ma hanno per fondamento lo stesso tasto nero medio fra C e D, e sono fra loro simili, cioè a dire amendue di Terza maggiore, Quinta, e Ottava. Ho detto nel citato luogo, che relativamente ai nostri Stromenti l' orecchio non può accorgersi delle mutazioni, di cui trattiamo quantunque esse saltino da Tuono a Tuono, i cui suoni fondamentali per ben dodici Quinte l' uno dall' altro sono rimoti. Essendo questi Tuoni nei comuni Stromenti una cosa stessa, la mutazione non perviene al sensorio, ma si ferma nella sola scrittura, consiste in una pura diversità d' espressione. Or perchè dunque si servono di si fatte trasformazioni alcuni Maestri di Contrappunto? Se ne servono per non imbrogliare la scrittura con un soverchio numero di Diesis o di B molli, qualora vogliono portar la modulazione a' Tuoni troppo dal principale rimoti: se ne servono per ritornare con una specie di circolante modulazione dai Tuoni troppo lontani o al Tuono principale, o almeno ad un Tuono prossimo principale. In un Recitativo, che principia nel Tuono E b per Terza maggiore, trasferitosi il Signor Benedetto Marcello a Tuoni, che richiedono tre, quattro Diesis alla chiave, e pervenuto all' accompagnamento [-220-] E # G # C # di Terza e Sesta ambo minori, lo muta tacitamente nell' accompagnamento simile F A b D b, da cui passa al Tuono F per Terza minore. Dopo qualche Battuta chiude il Recitativo col Tuono E b per Terza maggiore, che al nostro Recitativo ha dato principio. Il Recitativo è contenuto nella Cantata, che principia Il so begli occhi amati.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 220; text: e non vagliono i pianti, che fuor per gli occhi miei distilla in larga vena il cor dolente, Basso fondamentale, 5 # 3 #, 7 b 5 b 3 [sqb], 5 3 b, 3 [sqb], 7 5 3 [sqb]]

[signum.] 20. Le trasformazioni tutte, che s' incontrano nelle composizioni di Musica si possono ridurre alle quattro classi, di cui nei [-221-] precedenti paragrafi ho fatto parola. Non lascio frattanto d' avvertire, che talvolta usano i Compositori delle trasmutazioni o per puro capriccio, o per mancanza di cognizione, e per non essere loro interamente noti gli accompagnamenti tutti, che può mettere in opera il Contrappunto. Per mera bizzaria ha il Signor benedetto Marcello nell' esempio del paragrafo decimosesto adoprato l' accompagnamento A b C E b in cambio del simile G # B # D #, il quale conforme le leggi anche più rigide del Contrappunto può succedere all' accordo antecedente A C # E fondamentale del Tuono A per Terza maggiore. Col suddetto cambiamento non si ottiene il fine mentovato nel precedente Paragrafo di sgombrare la composizione del soverchio numero degli accidenti. Il seguente passo metterà sotto gli occhi un esempio di una trasformazione introdotta per non sapere gli accompagnamenti tutti, che nelle composizioni di musica possono servire al bisogno. Ad un peritissimo Maestro di Cappella, che accompagnava col Gravicembalo un' Aria, si presentò il passo, che scrivo qui sotto.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 221; text: Basso fondamentale 6 3, 5 3, 6 4 2, 5 4, 3 #, 7 b 5 3]

[-222-] Restò egli sorpreso in mirare l' accompagnamento A b B b D F proprio del Tuono E b per Terza maggiore preso in mezzo senza alcuna ragione da accompagnamenti spettanti al Tuono D per Terza minore, e tanto più restò sorpreso, quanto che eseguito il

passo produsse nell' orecchio un ottimo effetto. È egli possibile, andava fta se dicendo, che uno sproposito piaccia? Ma sparì ben presto la maraviglia dopo la riflessione, che l' Autore dell' Aria avea malamente scritto A b in vece di G #, e sostituito l' accompagnamento a lui noto in cambio dell' ignoto G # B b D F. Il passo adunque va riformato nella maniera che segue, relativamente a cui essendo tutto composto d' accompagnamenti proprj del Tuono D per Terza minore, si vede chiara la ragione, per cui reca piacere al sensorio.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 222; text: Basso fondamentale, 7 5 3 b, 5 4, 3 #]

[signum] 21. Nell' esempio che aggiungo del Signor Benedetto Marcello, preso dalla Cantata Quanta pietà mi fate, sembra a prima vista [[,]] che segua una delle nostre trasformazioni. Dall' accompagnamento G B D fondato sulla prima corda del Tuono G per Terza maggiore [-223-] si può passare e all' accordo F G B D, che conduce o al Tuono C per Terza maggiore, o al Tuono A per Terza minore, e all' accordo E # G B D, che conduce al Tuono B per Terza minore, i quali Tuoni hanno ad esso G subordinazione. Uditi i quattro suoni, che compongono i detti due accordi, e sono comuni ad entrambi, l' orecchio non li riferirà piuttosto ad un accompagnamento, che all' altro, se prima non sentirà l' accordo susseguente. Nel sottoposto passo l' accompagnamento susseguente F # A # C # persuade il senso a credere, che l' accompagnamento antecedente sia E # G B D, e non mai F G B D. Il Cavaliere più volte lodato ha usato il secondo accordo in luogo del primo a fine solamente d' imbarazzare i Sonatori intesi ad accompagnare il Recitativo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 195; text: e con essa il mio bene il mio conforto, e mentre senza lei mesto rimango, 6 4 2, 5 # 3 #]

[-224-] Capitolo Ottavo.  
Della Battuta.

[signum] 1. In qualunque maniera si rendano sensibili all' orecchio le semplici proporzioni, ei sempre ne ricava diletto. Non mette solamente al confronto ue suoni in riguardo ai loro tremiti più tardi nel suono grave, più celeri nel suono acuto; ma gli paragona pur mutuamente in riguardo al diverso tempo, [[in riguardo al diverso tempo,]] in cui i nominati suoni continuano. Dalla varietà de' tempi, in cui durano i suoni, purchè questi tempi si corrispondano in semplici proporzioni, ne deriva un particolar piacere, per cui sol tanto riescono grati alcuni Stromenti privi per altro della diversità delle voci, come sarebbe a dire il Tamburo, e le Nacchere. Ho detto (Capitolo 2. [signum] 1. 22.) che in due modi, cioè per via d'armonia, [[giudica l'udito della proporzione]] e per via della proporzione giudica l'udito della proporzione fra le vibrzioni sonore, e ch'essendo il primo modo più agevole del secondo, abbracciano i due Sistemi d'armonia, o accompagnamenti consonanti perfetti i numeri impari 1, 3, 5 contenuti nella serie 1, 2, 3, 4, 5 ,6; laddove il Sistema di melodia si restringe fra più angusti confini, ed escluso il numero 5, ammette le sole proporzioni comprese nella serie 1, 2, 3, 4. Una pari attività ha l' orecchio in discernere i rapporti fra le durazioni dei suoni, insegnandoci [-225-] l' esperienza, come vedremo a suo luogo, che conforme si compiace in udir suoni, le cui durate si rispondano nelle ragioni 1:1, 2:1, 3:1, 4:1, 3:2, 4:3; così al' opposto si disgusterebbe, qualora i tempi di due suoni si riferissero nei rapporti 5:1, 5:2 et cetera.

[signum] 2. Per esprimere le ragioni 2:1, 4:1 servono ottimamente le [[otto]] figure musicali disposte da [[Giovanni de' Muris in]] [Franco, che visse nel 1047., in add. supra lin.] serie geometrica doppia, alle quali ne sono state poscia aggiunte [[dell' add. supra lin.] [[due]]. Metto qui soto le nominate figure, ed altresì una progressione di pause eguale ciascuna a quella figura, che le sta al di sopra, le quali pause frequentemente, e con grazia si frammischiano nelle musiche cantilene.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 225,1; text: Figure, o note musicali in serie, Massima. Lunga. Breve. Semibreve. Minima. Semibreve 8. 4. 2. 1. ½. 2 per Semibreve]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 225,2; text: pause in serie del valore delle soprapposte figure. Semibreve 8. 4. 2. 1. 1/2. Pausa di Massima. Longa. Breve. Semibreve. Minima.]

[-226-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 226,1; text: Figure, o note musicali in serie. 4 per Semibreve. 8, 16, 32, 64, ¼. 1/8. 1/16. 132. 164. Semiminima, Croma. Semicroma. Biscroma. Semibiscroma]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 226,2; text: Pause in serie del valore delle soprapposte figure. 4 per Semibreve. 8, 16, 32, 64, ¼, 1/8, 1/16, 1/32, 1/64, Pausa di Semiminima. Croma. Semicroma. Biscroma. Semibiscroma.]

Osserverà il Lettore aver io preso come una specie d'unità, e come misura di tutte l'altre figure musicali la Semibreve. Ho fatto ciò per quei motivi, ch'indi a poco metterò in chiaro, ed intanto giacchè i dieci notati caratteri non bastano ad esprimere le proporzioni in cui ha luogo il numero 3, fa d'uopo chiamare in soccorso due segni, cioè la legatura, ed il punto. La legatura [signum] desume il nome dal degare, o congiungere insieme due note, determinandole a significarne una sola, il cui totale valore s'eguaglia alla somma dei due componenti. Così da una Minima egual a due Semiminime, e da una Semiminima unite colla legatura viene formata una nota equivalente all'egregato di esse, o sia a tre Semiminime. Il punto [-227-] accresce sempre per la metà la nota, a cui si pospone, in maniera che una Minima col punto accanto vale per una Minima e mezzo, o sia per tre Semiminime. Egli è dunque lo stesso o il servirsi del punto, o il legare insieme due note, la seconda delle quali pareggi la metà della prima. I seguenti esempj metteranno sotto gli occhi, come col mezzo della legatura, e del punto si esprimano le proporzioni 3:1, 3:2 fra i tempi di due suoni.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 226; text: 2. 1. 3.]

Spiegherò appresso qualch'altro artificio per dinotare le suddette ragioni 3:1, 3:2, il quale servirà parimente per indicare la proporzione 4:3.

[signum] 3. E qui il Lettore faccia meco la riflessione, che non ad arbitrio si possono mettere in uso le soprascritte proporzioni 1:1, 2:1, 3:1, 4:1, 3:2, 4:3 fra le durazioni di due suoni. È vero che la varietà reca diletto all'orecchio; ma non può negarsi altresì, ch'esso molto più si compiace, che una musica cantilena abbia la sua unità anche per ciò che s'aspetta al tempo. Facendomi [-227-] dunque a dimostrar quelle leggi, che ci han da servire di norma, per rettamente introdurre in una composizione le nominate

ragioni, dico ch'essendo la proporzione di egualità fra tutte la semplicissima, ad essa si dee dare la prelazione, scegliendo prima d'ogni altra cosa un tempo dato e costante, il quale serva di misura alla musica cantilena, non altrimenti che il verso ad una composizione poetica. Quello stesso vantaggio, ch'ha il verso sopra la prosa, lo ha parimente una cantilena misurata sopra una sciolta. Ad esso tempo si dà il nome di Battuta derivato dal battere che fa il Maestro di Cappella, o colla mano, o con una carta l'appoggio, a cui sta vicino, comprendendo fra un colpo ed il susseguente quella precisa porzione di tempo, ch'egli stabilisce come misura della cantilena, e da cui deve prender regola ciascun Cantante, e Sonatore eseguendo la propria parte.

[signum] 4. Acciocchè si senta armonia in un verso, non basta che sia per esempio composto di undici sillabe; ma fa di mestieri ch'abbia un accento sulla sesta, che lo divida per metà, e lo tenga per così dire in bilancia, ovvero due accenti, uno sulla quarta, l'altro sulla ottava, i quali serrino fra di loro tre sillabe, tre ne lascino a destra, ed altrettante a sinistra. Non altrimenti la Battuta, se ha da recar piacere all'udito, o in due tempi, o in tre si divide. Scelto il primo compartimento per una musica composizione, il Maestro dopo aver battuto leva [-228-] la mano, e fra il battere ed il levare c'impiega il primo tempo, indi spende il secondo fra il levare ed il battere. Ad una tale Battuta si dà il nome di tempo di egualità; perchè appunto sono eguali le due porzioni, una compresa fra il battere ed il levare, e l'altra fra il levare ed il battere, nelle quali essa battuta si è compartita. Che se la Battuta è in tre tempi distribuita, diviso il numero tre nell'ottima maniera, si consumino due tempi fra il battere ed il levare, ed il terzo fra il levare ed il battere. Quest'ultima Battuta si chiama tempo d'inegualità, stante che le sue due parti non sono eguali, ma si corrispondono nella proporzione di 2:1. Ecco per tanto che le due porzioni della Battuta a due, o a tre tempi si riferiscono nelle due ragioni fra tutte le più semplici 1:1, 2:1. Noteremo a suo luogo, che la perspicacia dell'orecchio in sì fatto genere di giudizi così poco s'estende, ch'esso si disgusta di qualsivisia proporzione diversa dalle soprapposte, benchè assai semplice, come sarebbe a dire 3:2, 4:3, nella quale si vogliono far mutuamente corrispondere le due porzioni della Battuta. Se si paragonerà la Battuta a due tempi con una delle sue parti, ci si presenterà la proporzione 2:1. Dal confronto poi della Battuta a tre tempi o colla prima, o colla seconda usa porzione ne risultano le ragioni 3:2, 3:1. sino al presente adunque confrontando una coll'altra le due parti della Battuta, [-229-] ovvero l'intera battuta con una delle sue porzioni si sono a noi affacciate le ragioni 1:1, 2:1, 3:2, 3:1 contenute tutte nella serie 1, 2, 3. Vedremo poscia in qual guisa si possa dar adito anche alle proporzioni 4:1, 4:2, le quali di sopra ho detto potersi ammettere con piacer dell'udito fra le durazioni di due suoni.

[signum] 5. Seguitando il paragone della battuta col verso, può questo avere gli accenti nei debiti luoghi disposti, enon ostante ciò riuscire sgraziato all'orecchio per colpa di chi lo recita, il quale non saprà far ispizzare gli accenti. Lo stesso succede alla battuta, quando non venga bene eseguita. Siccome è formata di due parti, una di maggiore pregio, che tempo buono suole appellarsi, compresa fra il battere ed il levare, l'altra men principale, che viene comunemente chiamata tempo cattivo [ed è contenuta fra il levare ed il battere add. supra lin.]; così bisogna proferirle in maniera, che distinguendole l'Uditore quella per principale, e questa per secondaria, possa dire per poco perito che sia, adesso siamo nel battere, adesso siamo nel levare. La nota per tanto fra il battere ed il levare, equivalente in un caso alla metà della Battuta, e nell'altro alle due terze parti, si regge da se, à differenza di quella fra il levare ed il battere, uguale alla

metà, o alla terza parte della Battuta, la quale ha da ricadere sulla nota che dà principio alla susseguente Battuta. In [-231-] cotal guisa non solo si discerneranno l' una dall'altra le due nominate porzioni; ma la prima, siccome quella da cui la Battuta incomincia, farà come è dovere la primaria comparsa. Quand' anche la prima porzione di una Battuta a tre tempi fosse ne' suoi due elementi divisa, si esprimano essi in modo tale, che tutti e due da se si sostentino, onde venga a spiccare l' appoggio del terzo elemento al principio della Battuta, che segue. Chi facesse che la prima parte della Battuta ricadesse sulla seconda, allora il punto del battere diverrebbe il men principale, nè in esso giudicherebbersi aver la Battuta principio. Quindi è che per ischivare un tale disordine, quando la Battuta a tre tempi è composta di due note, la prima delle quali s' eguaglia ad un tempo, e la seconda a due, come nel seguente esempio

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 231]

essa seconda nota si dee o cantare, o sonare in maniera, che il senso s' accorga appoggiarsene la metà sulla quale cade il punto del levare, al principio della susseguente Battuta.

[signum] 6. Quando prendo a dividere un tempo della battuta, allora esso tempo assume la figura d' una Battuta, ed il numero degli elementi in cui può spezzarsi, ed il modo di proferir queste spezzature interamente dipendono dalle leggi della Battuta or ora [-232-] spiegate. Conciossiachè le due porzioni della battuta, alle quali si dà il nome di tempo buono, di tempo cattivo, non possono ordinarsi in altre proporzioni salvo che nelle due 1:1, 2:1; ne segue per conseguenza, che non si danno altre Battute primitive se non se a due, e a tre tempi. Non altrimenti le due parti d' un tempo della Battuta, che si voglia dividere, le quali pure assumeranno il titolo di tempo buono, di tempo cattivo, dovranno risponderci fra loro nelle sole ragioni o di egualità 1:1, o doppia 2:1; onde esso tempo si compartisca o in due, o in tre elementi. Di più m' è concesso di considerare uno di questi elementi in figura di una Battuta, suddividendolo in due, o in tre membri, e di passar indi con pari metodo a più minute distribuzioni, e ciò sino a tanto che la velocità della mano, e della voce, e l' indole della cantilena il comporta.

[signum] 7. In quella guisa che le due partizioni d' una Battuta le paragonerò bene vicendevolmente fra loro, e coll' intera Battuta, ma non mai coll' aggregato di due, o di tre Battute; così parimente diviso uno de' tempi della Battuta in due porzioni o eguali, o una doppia dell' altra, non si confronteranno esse colla intera Battuta, ma bensì e fra loro, e col tempo a cui unite insieme equivagliano. Lo stesso dicasi mentre o la metà, o la terza parte d' un tempo della Battuta nuovamente si spezzi, e mentre pure si passi con egual norma ed iterati sempre [-233-] più piccioli compartimenti; imperciocchè in tutti questi casi le due porzioni o eguali, o una doppia dell' altra, nelle quali una data quantità considerata in figura di Battuta è stata distribuita, e con essa quantità, e fra loro solamente si paragonano. Quindi da sì fatti confronti non ne risulteranno altre proporzioni salvo che quelle, che parlando delle battute a due e a tre tempi abbiamo osservato contenersi nella serie 1, 2, 3.

[signum] 8. Non creda però il Lettore, che in ogni caso si possa far uso di tutte le nominate distribuzioni. Il tempo di un dato suono io lo divido in due classi. O si restringe esso dentro tali limiti di brevità, che considerato come un tutto, ed in figura d' unità, l' orecchio forma netta idea ella sua misura, ovvero trovandosi al di fuori dei menzionati

confini è di mestieri considerarlo nelle sue due, tre parti et cetera per darne giudizio colla debita precisione. Posso nel primo caso porre in opera tutti i ricordati compartimenti, lasciandomi regolare dal buon gusto, ed avuta riflessione al comodo di chi suona, e di chi canta.

Nel secondo caso poi mi sarà ben lecito di usare esso suono intero; perchè ciò non impedisce, che o colla fantasia, o in qualsivisa altra maniera si numerino i due o tre elementi, che lo compongono. Ma volendolo far sentire diviso, dovrò prima necessariamente partirlo in due, se le due metà servono di regola all' orecchio [-234-] per misurarlo, o pure distribuirlo in tre parti se sopra le tre parti si fonda il giudizio del senso; ed indi dato o l' uno, o l' altro di questi compartimenti, potrò passare avanti a mio arbitrio a più minute distribuzioni. In confermazione di quanto ho asserito provisi non già un Principiante, ma o un Cantante, o un Sonatore consumato a spezzare in tre quella nota, ch' era solito a misurare col mezzo di due parti eguali, e dal tempo della quale preso siccome unità non formava distinta idea. Sentirà egli in ciò fare della ripugnanza: ma vinta anche questa, ed eseguita la divisione, e distrutto conseguentemente il fondamento dell' udito per giudicare con esattezza; non si terrà mai pago di aver mantenuta nella sua precisa grandezza quella quantità di tempo, a cui da prima eguagliavasi la nota nelle sue due parti distribuita. In un pari inconveniente s' incontrerà, tentando di dividere in due metà quel suono, che per essere troppo lungo misuravasi dall' orecchio col mezzo di tre parti eguali.

[signum] 9. I menzionati compartimenti ei due, o dei tre tempi delle Battute primitiva in due, o in tre elementi, ed anche la reiterata divisione d' essi elementi danno l'origine ad alcune Battute usitatissime in Musica, ch' io chiamerò derivate. Assumasi una Battuta a due tempi, e diviso ciascuno d' essi in due membri eguali, ci si presenterà avanti [-235-] gli occhi la Battuta a quattro tempi, di cui frequentissimo uso se ne scorge fatto nel Contrappunto. I due primi tempi si deggiono proferire come una Battuta a due tempi, e così parimente [pare ante corr.] il terzo, ed il quarto; e da ciò se ne ricava, che potendosi considerare la nostra Battuta come un aggregato di due Battute a due tempi, il primo ed il terzo saran tempi buoni, il secondo ed il quarto tempi cattivi. Se la Battuta a quattro tempi potesse correre nel numero delle primitive (proprietà, che per un solo motivo le potrebbe competere, perchè cioè da essa Battuta un' altra ne deriva, di cui or ora farò parola) in tal caso paragonando l' [la ante corr.] [[prima]] intera Battuta primieramente con un tempo, indi col residuo eguale a tre tempi, ci si affaccierebbero le proporzioni 4:1, 4:3. In oltre posta primitiva la Battuta a quattro tempi, sarebbe altresì primitiva la divisione d' un tempo, o d' un elemento di tempo in quattro parti. Divvise per tanto un dato suono prima in tre membri, e poi in quattro, se metteremo al confronto il suono intero colla quarta parte, ci si presenterà la ragione 4:1, e dal paragone della terza parte colla quarta ne risulterà la proporzione 4:3.

[signum] 10. Dal partire in tre membri ogni tempo della Battuta a quattro tempi trae l' origine una nuova Battuta, cui si dà nome di Dodecupla; perchè di dodici note è formata. Se si considera come una Battuta a [-236-] quattro tempi, ho già detto quali sieno i tempi buoni, ed i tempo cattivi; ma se poi si riguarda come un aggregato di quattro battute a tre tempi, meritano il titolo di tempi buoni il primo ed il secondo, il quarto ed il quinto, il settimo e l' ottavo, il decimo e l' undecimo; ed il titolo di tempi cattivi il terzo, il sesto, il nono, il duodecimo. Torno a prender per mano la Battuta a due tempi, e dal dividere ognuno in tre elementi nasce la Battuta, che comunemente si appella Sestupla, siccome quella ch' è di sei note composta. Rimirata la nostra Battuta sotto l' aspetto d' un



accoppiamento di due Battute a tre tempi, assumono il carattere di tempi buoni il primo ed il secondo, il quarto ed il quinto; di tempi cattivi il terzo, ed il sesto. Finalmente se ogni terza parte della Battuta a tre tempi si compartirà in tre membri ne proverrà la Battuta, che per essere formata di nove note, si chiama Nonupla. Considerata questa come una Battuta a tre tempi, si sa che il primo ed il secondo sono buoni; ed il terzo cattivo. Fatta poi la riflessione, che la nostra battuta è anche l' unione di tre Battute a tre tempi; competerà la proprietà di tempi buoni al primo ed al secondo, al quarto ed al quinto, al settimo ed all' ottavo; di tempi cattivi al terzo, al sesto, al nono. Non istimi superflua il lettore questa esatta enumerazione dei tempi buoni o principali, cattivi o secondarj; imperciocchè a [-237-] suo luogo vedrà di quale importanza egli sia il be conoscere sì fatti tempi.

[signum] 11. Non dovendosi ammettere in Musica altre Misure primitive salvo che a due, a tre, ed anche a quattro tempi, come proverò ([signum] 15. 16. 17. 18.), ed essendo arbitrario l'esprimere uno di questi tempi o per una nota, o per altra, esempigrazia o per una Minima [minima ante corr.], o per una Semiminima; se presentemente si avessero ad inventare i segni atti ad indicare e le varie Battute; e le varie note, acui i tempi delle battute si fanno eguali, si dovrebbe certamente abbracciare il metodo semplicissimo, che or ora espongo. Fu esso indicato prima dal Padre Kircherò nel libro settimo della sua Musurgia, e dappoi perfezionato dal celebre Monsieur Rameau nel suo Trattato dell' Armonia, Libro secondo, Capitolo XXVII. Prima della Chiave si segni quella nota, per cui si vuole indicare uno dei tempi della Misura, e dopo della Chiave scrivasi o un 2, o un 3, o un 4, conforme [a che add. supra lin.] la Battuta è a due, o a tre, o a quattro tempi. Volendo spezzare cotali tempi in elementi due, quattro et cetera, s' adopriano per rappresentare uno de' tempi stessi figure musicali senza punto. Le note col punto accanto serviranno per esprimere quei tempi, che si vogliono dividere in tre elementi. Da ciò traggono l' origine, come ho fatto vedere nel Paragrafo antecedente, quell Battute secondarie e derivate, cui si dà nome [-238-] di Sestuple, di Nonuple, di Dodecuple, proprietà delle quali si è di partire in tre membri quei due, tre, o quattro tempi, di cui sono composte. Le figure di maggior valore indicheranno, che la cantilena dee moversi a passo lento, quelle di valor medio ricercheranno un moto medio, e quelle di piccol valore un moto veloce. Gli esempj della descritta maniera di esprimere le varie Misure si possono vedere nel citato luogo del lodato Monsieur Rameau.

[signum] 12. Ma quantunque sia lodevole il metodo da me spiegato, egli fa d' uopo in una faccenda particolarmente di non molta importanza adattarsi all' uso, e giacchè sono stati inventati [[altri segni]], e comunemente ricevuti altri segni per dinotare le diverse Battute; farsi a darne darne a chi legge una chiara idea. Stabilirono adunque i Maestri due Battute in tempo di egualità, che pure ordinario e perfetto s' appella, l' una maggiore, che uguagliarono ad un Breve, l' altra minore, che posero eguale ad una Semibreve. Per indicare la prima, cui si dà nome di Battuta alla Breve, si fa uso di un C tagliato nel seguente modo [Crvd]. Per contrassegnar la seconda chiamata Battuta alla Semibreve è stato eletto il C non tagliato. Si suppone che queste due Battute durino un pari tempo, e conseguentemente nella maggiore una Breve, una Semibreve, una Minima, una Semiminima [-239-] et cetera vagliono quanto nella minore [[una]] una Semibreve, una Minima, una Semiminima, una Croma et cetera, o per dire la cosa più brevemente una data nota nella Battuta alla Breve si proferisce il doppio più celere di quello si faccia nella Battuta alla Semibreve. Quindi se, come non di rado succede, la Misura alla

Semibreve si trova segnata col carattere proprio della Misura alla Breve; esso carattere estraneo dinota, che la Battuta alla Semibreve dee moversi con velocità il doppio maggiore di quella, con cui camminerebbe, se dall' indice proprio fosse fornita. Il principal uso, che oggidì si fa della Battuta alla Breve, si è nel cantare, come si suol dirsi, a Cappella.

[signum] 13. Con molto maggior frequenza viene praticata la Misura alla Semibreve, la quale ha di più la prerogativa d' essere come la norma [[e la]] di tutte l' altre Battute, di cui mi resta ancora da far menzione, le quali in relazione ad essa si segnano con due numeri scritti uno sopra, e l' altro sotto a guisa di frazione indicante il rapporto fra una di sì fatte Battute, e quella alla Semibreve. Il numero superiore dinota l' indole della battuta. S' essa è a due tempi si scrive un 2, se a tre tempi si scrive un 3. Il numero 6 indica una Sestupla, il 9 una Nonupla, il 12 una Dodecupla. Il numero inferiore poi c' istruisce quante note simili [-240-] alle due, alle tre, alle sei, alle nove, alle dodici componenti le nostre Battute si contengano nella Battuta alla Semibreve. Per esempio la frazione, o esponente  $\frac{3}{4}$  contrassegna una Tripola, cioè a dire una battuta a tre tempi formata di tre Semiminime, quattro delle quali equivagliano ad una Semibreve. I menzionati esponenti hanno in oltre un' altra incumbenza di significare, che le note espresse dal numero superiore si pronuncjano nel tempo d' una Semibreve, o sia nel tempo in cui si pronuncierebbero le note indicate dal numero inferiore. Femandomi sull' esempio addotto, la frazione  $\frac{3}{4}$  determina le tre Semiminime dinotate dal numero 3 a durar quanto una Battuta alla Semibreve, che di quattro Semiminime vien composta. Quindi se occorre di far pausa per una, o per più di quest Battute affette dall' esponente, si pongono in uso le pause indicanti una, o più Semibrevi, le quali di sopra ([signum] 2.) ho messo sotto gli occhi de' Leggitori. Le Misure segnate coll' esponente, che dai Maestri antichi e moderni si trovano praticate, sono le seguenti.  $\frac{2}{4}$  Battuta a due tempi composta di due Semiminime;  $\frac{3}{1}$ ,  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$  Tripole, o battute a tre tempi formate, la prima di tre Semibrevi, la seconda di tre Minime, la terza di tre Semiminime, la quarta di tre Crome;  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$  Sestuple che contengono, quella sei Semiminime, e quest sei Crome; [-241-]  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{9}{16}$  Nonuple comprendenti, una nove Crome, e l' altra nove Semicrome;  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{12}{16}$  Dodeuple composte, la prima di dodici Crome, la seconda di altrettante Semicrome.

[signum] 14. Si procede [[pure]] [altresi add. supra lin.] collo stesso metodo degli esponenti, volendo spezzare in tre, o in sei membri una nota senza punto, ovvero al contrario partire in due, o in quattro elementi una nota col punto allato; divisioni che naturalmente e senza artificio non si ponno ottenere. Venga proposto di dividere in tre parti una nota senza punto. Scrivo tre metà d' essa nota, e ci segno al di sopra un 3, sotto il quale si dee intendere descritto un 2, benchè di fatto per minor imbroglio non ci sinoti. Con ciò ogni metà della nostra nota resta abilitata ad esprimere la terza parte, in maniera che tre metà così modificate hanno da valere quel tempo stesso, che in due naturalmente si spenderebbe. Chi volesse dividere in sei parti la medesima nota, avrebbe da scrivere sei quarte parti, segnandoci al di sopra un 6, sotto il quale dee supporsi notato un 4. le sei note così contrassegnate equivagliano a quattro della stessa spezie senza alcun segno, in quella stessa guisa che tre modificate colla cifra 3 valevano quanto due scritte senza modificazione. Le mentovate sei note si deggiono eseguire come una Battuta di Sestupla formata di due tempi, ciascun de' quali si spezza in tre parti. S' otterrà di [-242-] dividere in due, o in quattro parti una nota seguita dal punto, scrivendo due terze parti d' essa nota

con sopra il 2., a cui dee intendersi sottoposto il 3, benchè di fatto non ci si metta, e scrivendo quattro seste parti della nota medesima con sopra il [[quatt] 4, sotto il quale dobbiamo immaginarci segnato il 6. Atteso che la divisione in due, o in quattro parti eguali d' una nota col punto accanto s' incontra assai di rado nelle musiche composizioni, reco un esempio del partimento in quattro elementi preso da una Sonata del Signor Benedetto Marcello.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 242]

[signum] 15. Finisco di trattare della battuta colla dimostrazione d' una verità da me più volte promessa, ed è non doversi ammettere altri rapporti se non se 1:1, 2:1 fra le due porzionidella Battuta comprese, la prima tra il battere ed il levare, la seconda tra il levare ed il battere. Da ciò ne deriva immediatamente la conseguenza, che le sole Misure [misure ante corr.] a due, e a tre tempi saranno quelle, che come primitive potranno usarsi nel Contrappunto. Si contenti il Lettore, che dia l' esclusione ad alquanti casi più semplici; imperciocchè (lasciando anche da parte, che collo [-243-] stesso metodo potrà a suo talento procedere ai più complessi) ella è cosa chiara, che rigettate le proporzioni fra le due parti della Battuta, che dopo le due 1:1, 2:1 sono le più semplici, con più forte ragione dovranno rifiutarsi le più composte. Ora i rapporti, che inordine di semplicità immediate succedono ai due 1:1, 2:1, sono 3:1, 4:1, 3:2. Facendo per tanto he le due parti della battuta nelle menzionate ragioni si corrispondano, dalla prima ragione 3:1 ne nasce una specie di Battuta irregolare a quattro tempi, e dlla seconda 4:1, e dalla terza 3:2 traggono l' origine due Battute a cinque tempi, che parimente non meritano d' essere in Musica ricevute. E qui viene in concio di fare una riflessione, che la prima parte d' una Misura dev' essere o eguale, o maggiore della seconda, e non mai di questa minore. In quella guisa che il basso fa la primaria figura, ed è come la base d' una musica composizione, perchè le sue vibrazioni sono più durevoli di quelle dalle parti acute; non altrimenti giacchè la prima porzione d' una battuta è la principale, dee stabilirsi maggiore della seconda, mentre esse porzioni non sieno eguali. Con ciò la prima porzione si reggerà da se stessa, e la seconda s' appoggerà al principio della susseguente Battuta: cosa che non potrebbe in conto alcuno succedere, quando la seconda parte fosse maggior della prima; nel qual caso l' orecchio giudicherebbe, che la Misura non dal [-244-] battere, ma dal levare avesse cominciamento.

[signum] 16. Ma ritornando in sentiero, e dando principio dalla ragione 3:1, dico che adattata la detta ragione alle due parti della Battuta, e volendola profferire, siamo nel caso, che la pronuncia fa ben tosto svanire la mal fondata supposizione. Per ciò dimostrare, osservi meco il Letore, che più di due note della medesima spezie non ponno reggersi da se, in maniera che se queste note saranno tre, farà di mestieri che o la prima s' appoggi alla seconda, o la seconda alla terza, o questa ad una quarta, che le venisse dietro. Dandosi da tre note principio ad una Battuta, non sarà permesso che la prima ricada sulla seconda; stante che di sopra ho fatto vedere, esser di essenza della Battuta che il suono, da cui principia, si sostenga da per se stesso, senza ajuto del vicino. In oltre due appoggi non possono immediatamente seguirsi, cioè a dire la nota A non può ricadere sulla B, ed indi questa sulla vicina C; ma il principale cancella il secondario, non altrimenti che in Poesia dall'accento più forte si fa svanire il contiguo più debole, come in quel celebre verso E fa del braccio al bèl fianco colonna. Premessi questi principj, si

pronuncj s'egli è possibile la nostra Battuta divisa in ragione di 3:1. La prima parte della battuta, cioè le tre note fra il Battere ed il levare dovrebbero certamente [-245-] proferirsi Come una Battuta a tre tempi, e perciò la terza nota avrebbe a ricadere sulla quarta, che forma la seconda parte della Battuta fra il levare ed il battere. Ma per la natura della Battuta a suo luogo spiegata ([signum] 5.), la nota fra il levare ed il battere deve necessariamente appoggiarsi al principio della susseguente battuta; dunque un sì fatto appoggio toglie di mezzo quello della terza alla quarta nota. In questo mentre tre note, che l'una dietro l'altra si seguitino, non istanno senza sostegno, e la prima nota della Misura dee reggersi da se se stessa; dunque resta che la seconda nota s'appoggi alla terza, onde la nostra Battuta a viva forza si proferisca in guisa di una Misura a due tempi, ciascun de' quali sia in due spezzato, o in guisa di due Misure a due tempi. [[in che rinviene allo stesso.]]

[signum] 17. E qui si può cavare una general conseguenza, cioè che il numero dei tempi della Battuta, il qual numero sia maggiore del tre non is può in maniera dividere che l'unità tocchi allo spazio fra il levare ed il battere, ed il restante all'altro spazio più principale fra il battere ed il levare. L'appoggio dell'ultimo tempo al principio della battuta contigua ottiene l'effetto, che uno o due tempi immediatamente precedenti si sostentino da per se. Per ciò questi due, o tre ultimi tempi si proferiranno o come una Battuta a due tempi, o come una battuta a tre tempi, [-246-] ed il punto del levare verrà sempre dal senso riferito piuttosto al primo d'essi suoni, che all'ultimo. Mentre adunque il numero dei tempi della Battuta superi il ternario, alla seconda parte della stessa battuta contenuta fra il levare ed il battere non si potranno attribuire meno che due, o tre tempi.

[signum] 18. Passo ad esaminare la Battuta a cinque tempi, ed escluso per vigore dei premessi raziocinj il compartimento in ragione di 4:1, resta che si possa solo ordinare in maniera; che tre tempi tocchino alla prima parte, e due alla seconda. La prima porzione per tanto dovrà pronunciarsi come una Battuta di Tripola, e la seconda come una Battuta di due tempi. Udendo il senso questa perpetua vicenda di due Battute, una a tre, e l'altra a due tempi, giudica tosto essere la Misura priva di unità, e svegliata in esso l'idea della prima parte della Battuta d'una Misura a tre tempi, gli sembra indubitato essersi dal Cantante, o dal Sonatore ommesso inavvedutamente un tempo nella seconda porzione. Mi si permetta di esporre una mia fantasia. Per la Battuta a due tempi viene espresso un uom, che passeggi: la Battuta a tre tempi rappresenta un uomo, che balli: e finalmente queste misure a cinque, a sette tempi et cetera imitano un uomo, che zzoppichi, ed in fatti col nome [-247-] di tempi zoppi si appellano. Dopo ciò fluisce naturalmente la conseguenza. Bandite sì fatte Battute irregolari dalla Musica nobile e seria, al più al più si potranno ammettere, benchè assai di rado, e per bizzarria, in qualche composizione ridicola. Andando sempre il ridicolo congiunto col difetto, può parere non disdicevole, ch'habbia luogo il difetto in una Musica, colla quale il ridicolo si rappresenta.

[signum] 19. Perchè nel Paragrafo undecimo, ed altresì nel Capitolo quinto [signum] 6. 7. ho nominate le musiche Chiavi, stimo opportuna cosa di darne a chi legge una breve contezza. Si costuma di scrivere le note in cinque righe, e negli spazj, quattro interposti fra riga e riga, e due collocati l'uno al di sopra, l'altro al di sotto delle due righe estreme. È stato di più stabilito, che adattate le note esempigrazia alla prima riga situata nell'infimo posto, indi allo spazio superiore contiguo, poascia alla seconda riga et cetera, i suoni significati da esse note ascendano per Iscala diatonicamente. Se il Tuono principale della Cantilena richiede qualche nota modificata dal Diesis, o dal Bimmolle,

questi si scrivono vicino alla Chiave nella riga o spazio competente. Che se nel proseguimento della composizione si rende necessario o il Diesis, o il Bimolle, o il Biquadro, che libera egualmente la nota dal Diesis, e dal Bimolle, si fa ch'essi segni precedano la nota, e le stiano [-248-] accanto. Cinque righe, e sei spazj contengono undecim note, le quali non bastano per le Voci, e molto meno per gli Strumenti. Nè giova a sufficienza l'aggiungere qualche riga al di sopra, e al di sotto delle cinque; imperciocchè per supplire al bisogno se ne richiederebbe un numero tale, che sommamente confonderebbe l'occhio del Cantante, e del Sonatore. A cagione adunque di poter esprimere qualsivoglia musicale [[invenzione]] [componimento add. supra lin.] hanno i Maestri inventate le tre Chiavi [ClefF], [ClefC], [ClefG], la prima delle quali determina la nota scritta nella riga, che la taglia a significar F, la seconda C, la terza G: suoni da cui esse Chiavi prendono il nome. Negli Organi d'otto piedi il suono F. indicato dalla prima Chiave è proprio di una canna di tre piedi. La voce C dinotata dalla seconda Chiave è una Quinta più acuta, ed è unisona a quella d'una canna di due piedi. Seguitando l'incominciata progressione, dal suono C della seconda Chiave al suono G della terza conveniente ad una canna di piedi uno ed un terzo, si ascende parimente per una Quinta; di modo che i suoni F, C, G dinotati dalle tre Chiavi formano una serie geometrica. Se la Chiave di F scrivesi nella quarta riga, si chiama Chiave del Basso, e trasportata nella terza assume il nome di chiave del Baritono. La Chiave poi di C s' [-249-] appella o Chiave del Tenore, o del Contralto, o del mezzo Soprano, o del Soprano, secondochè si pone o nella quarta, o nella terza, o nella seconda, o nella prima riga. La Chiave di G segnata nella seconda riga ha il titolo di Chiave del Violino. La stessa Chiave talvolta si colloca anche nella prima riga. Per mostrare a chi legge, che le nostre Chiavi abbracciano un numero non picciolo di note, gli pongo sotto gli occhi il seguente esempio, nel quale i due C l'uno determinato dalla Chiave del Basso, e l'altro da quella del Violino si corrispondono in quadrupla Ottava.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 249]