

Author: Riccati, Giordano

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

Editor: Massimo Redaelli

Source: Udine, Biblioteca Comunale, MS 1026/II, 250-494

[-<250>-] Le Leggi del Contrappunto

dedotte dai fenomeni,  
e confermate col raziocinio  
dal Conte Giordano Riccati  
[[Nobile Trivigiano.]]  
Libro Secondo.

[-251-] Capitolo primo.

Dei passaggi da un accompagnamento naturale all' altro, e primariamente 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.

[signum] 1. Nelle mie superiori ricerche ho determinato tutti i naturali accompagnamenti; che possono competere ad un dato Tuono o per Terza maggiore, o per Terza minore. M' è riuscito altresì di stabilire, che componendo per un dato Tuono, ci sono cinque Tuoni subordinati, due simili al principale, e tre di diversa natura, a cui è lecito di far transitò con una regolata modulazione. Quindi richiedendo ogni Tuono per Terza maggiore un simile aggregato di accompagnamenti, e così parimente ogni Tuono per Terza minore; egli è chiaro, che considerando un dato Tuono unitamente co' suoi subordinati, e fondando sopra esso una musica composizione, avrò alle mani la somma di tutti gli accompagnamenti naturali propri dei nominati Tuoni, della quale osservate le dovute regole potrò far uso. Ora di queste regole presentemente vo in traccia, e cerco quai passaggi da un accompagnamento all' altro sien leciti, e quali illeciti; quali più, e quali meno eleganti. Nel tempo stesso mi si presenterà l' occasione di mostrare a chi legge la vera origine degli accompagnamenti e delle corde artificiali, che nel Modo o per Terza maggiore, o per Terza minore possono venire in concio, ed altresì di discorrere di alcuni principali passaggi, nei quali gli accompagnamenti artificiali hanno luogo. I nominati passaggi saranno quelli soltanto, che servono ad additarci l' origine, e l'uso più familiare degli accompagnamento, e delle corde artificiali; riserbandomi per altro di trattare a parte, e distintamente (Capitolo 4, 5, 6, 7) dei passaggi, in cui c' entrano gli artificiali accompagnamenti.

[signum] 2. Esaminando i musici passaggio, farà d' uopo avere il necessario riguardo alla Battuta, le cui leggi (Libro 1, Capitolo 8) sono state da me spiegate. Ciò ch' è conveniente ad un tempo cattivo, non sarà tale rispettivamente ad un tempo buono, [-252-] o al contrario; ed alcune cose, che nei tempi buoni, o cattivi della Battuta saranno totalmente vietate, si tolleraran poi in un tempo cattivo di spezzatura. Le riflessioni, che tratto tratto anderò facendo, metteranno in maggior lume ciò, che presentemente io non poteva accennare salvo che alla sfuggita, ed in generale.

[signum] 3. Ma per procedere passo passo, e metodicamente, mi giova per ora di

considerare un accompagnamento fondamentale di Terza e Quinta unitamente, ed in corpo così suoi derivati, in maniera tale che nelle presenti indagini non dirò solamente di passare dall' accompagnamento C 5 3 all' altro F 5 3, quando farò transito dalla corda fondamentale C alla fondamentale F, ma mentre [[pure]] [ancora add. supra lin.] mi trasferirò dall' accompagnamento fondamentale C 5 3 a qualche derivato da F 5 3, o da qualche derivato da C 5 3 al fondamentale F 5 3, o finalmente da derivato a derivato. Qualora adunque affermerò assolutamente esser vietato un dato passaggio, caderà la proibizione non solo sul far transito da accompagnamento fondamentale a fondamentale, ma ancora da fondamentale a derivato, o al contrario, ovvero da derivato a derivato. Che se si darà il caso ch' essendo interdetto il movimento da accordo fondamentale a fondamentale, sia poi concesso il passare da fondamentale a derivato, ovvero da derivato a fondamentale, ovvero da derivato a derivato; in tale circostanza di cose non asserirò assolutamente essere vietato il passaggio, ma chiaro mi esprimerò non concedersi esso da corda fondamentale a fondamentale. Componendo per modo d' esempio per i Tuoni C per Terza maggiore, o A per Terza minore, non è permesso il transito da B 5 3 ad F 5 3, ma si ammette però il passare da B 5 3 ad A 6 3, il seconde dei quali accompagnamenti deriva da F 5 3. Dove adunque tratterò del passaggio B 5 3 F 5 3, non darò ad esso un' assoluta esclusione, ma questa anderà accompagnate dalla modificazione, che il detto passaggio è vietato, mentre si preceda da corda fondamentale a fondamentale. Verrà poi tempo, che dato per concesso un passaggio, considererò distintamente le maniere tutte, nelle quali si può passare da un accompagnamento all' altro, e separate dalle cattive le buone, insegnare (Libro 3, Capitolo 5.) a combinarle a quattro, ad otto, a tre ad a due parti.

[signum] 4. Conciossiacosachè sono tredici gli accompagnamenti [-253-] naturali o perfetti, o che come perfetti si suonano, proprj d' un dato Tuono, se de' suoni subordinati; fa d' uopo il considerarli parte a parte per evitare la confusione. Da principio adunque da quello che col Tuono, a cui appartengono, hanno la più stretta relazione, e tali sono i tre o per Terza maggiore, o per Terza minore fondati sulle corde prima, quarta, e quinta costituenti il Sistema di melodia, dai quali dipende, come a su luogo ho spiegato l' origine della scala naturale d' un dato Tuono o per Terza maggiore, o per Terza minore, ch' abbia per prima corda per base. Le nominate tre corde, e conseguentemente gli accompagnamenti perfetti sopra di esse fondati hanno una così stretta connessione fra loro, che conforme ho avvertito (Libro 1, Capitolo 2, [signum] 26.) possa passare dall' una all' altra corda, e conseguentemente dall' uno all' altro accompagnamento in qualunque combinazione. Seguirò anche qui, come ho fatto pel passato, a valermi del Tuono C come esempio, e modello di tutti i Tuoni per Terza maggiore, del Tuono A come esempio, e modello di tutti i Tuoni per Terza minore. Per altro ciò, che asserirò dei tre accompagnamenti C 5 3, F 5 3, G 5 3 generanti il Tuono C per Terza maggiore, ovvero dei tre A 5 3, D 5 3, E 5 3 generanti il Tuono A per Terza minore, dovrà parimente intendersi dei rispettivi accompagnamenti proprj di tutti gli altri Tuoni o per Terza maggiore, o per Terza minore. Sarà però bene aver qualche maggior riguardo ai Tuoni con terza maggiore G, F, con Terza minore E, D, per esser questi subordinati ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore.

[signum] 5. Volendo passare dall' accompagnamento fondato sulla prima corda ad un altro da esso diverso, il più perfetto movimento, ch' io possa fare, consiste nel trasferirmi all' accompagnamento, ch' ha per base la quinta corda, la quale risponde alla prima nella ragione di 3:2. Squisito assai, ma di grado inferiore, si è il passaggio dall'

accompagnamento della prima a quello della quarta corda, fra le quali passa il rapporto 3:4. Facilissima, e patente è la ragione di quanto ho detto; imperciocchè ( messe da parte le due equisonanze Unisono, ed Ottava, col mezzo delle quali adoprare in figura di melodia non si cangia accordo) le consonanze più perfette sono in primo luogo la Quinta 2:3, ed in secondo luogo al Quarta 3:4. Che se la cantilena [-254-] si troverà nello accompagnamento della quinta corda, nè si voglia uscire dal Tuono, due passi si presentano o verso la prima, o verso la quarta corda, il primo de' quali dee preferirsi al secondo. Finalmente dall' accordo della quarta corda i due movimenti, che posso fare senza cangiar Tuono, sono o alla prima corda, o alla quinta, avuta però l'avvertenza, che questo a quello cede di perfezione. Metto gli esempj dei sei passi nominati nei due Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 254,1; text: 5 3]

[signum] 6. in un' altra non meno importante maniera i nostri sei passaggi si possono insieme paragonare. I movimenti dalla quinta alla prima corda, dalla quarta alla prima, dalla quarta alla quinta riusciranno più eleganti di loro contrarj; perchè i primi hanno il vantaggio di passare da una corda meno perfetta ad una più perfetta. L' ordine, con cui dispongo qui sotto i sei passaggi, servirà a facilitarne il paragone or ora descritto.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 254,2; text: 5 3]

Ascendendo al numero di quindici le combinazioni di sei termini a due a due; tanti nè più nè meno sono i paragoni, che possono istituirsi fra i sei passaggi, dei quali trattiamo. Di questi paragoni ne ho sino al presente considerati sei, nè io mi fermerò ad esaminar in particolare, e distintamente ognuno degli altri nove, che restano. Per ben giudicare della relativa squisitezza di due passaggi, s' abbia mira alla maggiore, o minore perfezione [-255-] delle corde componenti i passaggi stessi; ed altresì al movimento o vantaggioso da una corda meno perfetta ad una più perfetta, o pregiudiziale da una corda più perfetta ad una meno perfetta. Messì due passaggi al confronto se amendue le mentovate condizioni saranno favorevoli ad un dato passaggio, o pure una condizione favorevole, e l' altra nè favorevole, nè contraria, non v' ha dubbio, ch' esso passaggio merita d' essere preferito.

[signum] 7. Potrà nascere ambiguità, quando le due condizioni si trovino una favorevole, e l' altra contraria. Ciò succede in tre casi, ponendo cioè al paragone il passaggio dalla prima alla quinta corda con quello dalla quarta alla prima, il passaggio dalla prima alla quarta corda con quello dalla quarta alla quinta, il passaggio dalla prima alla quarta corda con quello dalla quarta alla quinta. Scrivo le tre coppie di passaggi relativamente ai soliti Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 255; text: 5 3]

I passaggi antecedenti godo la prerogativa d' essere formati da un aggregato più perfetto di corde, ma si trasferiscono poi da una corda più perfetta ad una meno perfetta. I passaggi conseguenti al contrario cedono agli antecedenti in riguardo all' aggregato delle corde, ma gli superano poi nella circostanza; che il movimento da corda meno perfetta a più perfetta procede. L' esperienza c' insegna andar a un dapresso nella squisitezza del

pari i due passaggi dalla prima alla quinta corda, dalla quarta alla prima; ma ([signum] 5.) il passaggio dalla quarta corda alla prima è migliore dell' altro dalla quarta corda alla quinta; dunque anche il passaggio dalla prima alla quinta corda è migliore dell' altro dalla quarta corda alla quinta, il che resta parimente confermato dalla esperienza. Rimane da considerarsi l' ultima coppia di passaggi dalla prima alla quarta corda, dalla quarta alla quinta. Il passaggio dalla quarta alla prima [-256-] corda è più perfetto di quello dalla quarta corda alla quinta ([signum] 5.); ma il nominato passaggio dalla quarta alla prima corda è parimenti più perfetto del suo contrario. Dalla prima corda alla quarta ([signum] 6.); dunque i nostri due passaggi dalla prima alla quarta corda, dalla quarta alla quinta s' accostano ad una specie d' equilibrio di perfezione. Vedremo per altro dove tratteremo delle Cadenze, che al secondo, e non al primo compete la proprietà di cantarsi nel numero delle Cadenze, cioè di quei movimenti atti a dar compimento ad una musica composizione, o a un dato passo di essa con piacer dell' udito.

[signum] 8. Ho scritto per la chiave del basso i passi tutti, che nei tre ultimi paragrafi si vedono espressi con note musicali, a cagione che una tal parte, base dell' armonia, si compiace molto di far transitò da accompagnamento fondamentale a fondamentale. Gli altri passaggi da fondamentale a derivato, o al contrario, da derivato a derivato sono proprj delle parti acute. S' intenda ciò per lo più; imperciocchè vuole la varietà, che ancora si fatti passaggi si vadano frammescolando nel Basso, e che le parti acute i movimenti da accordo fondamentale a fondamentale a tempo e a luogo discretamente si appropjano. Ma di questo, che passando dalla quinta alla quarta corda ne' Tuoni per Terza maggiore, cioè da G 5 3 ad F 5 3 nel Tuono C per Terza maggiore, ed altresì nei Tuoni per Terza minore, quando alla quinta corda, conforme per lo più succede, si adatta l' accompagnamento artificiale di Terza maggiore e Quinta, cioè a dire da E 5 3 # a D 5 3 nel Tuono A per Terza minore, più ci diletta di udire collocati nel Basso gli accordi derivate A 6 3, F 6 3 che i fondamentali F 5 3, D 5 3; di maniera che con maggior frequenza ci si presentano i passaggi G 5 3 A 6 3, E 5 3 F 6 3, e con minore frequenza gli altri G 5 3 F 5 3, E 5 3 # D 5 3. La ragione dipende da ciò, che mentre odo l' accompagnamento conseguente F 5 3, o pure D 5 3, conservo viva la memoria dei suoni componenti l' accordo antecedente G 5 3, ovvero E 5 #. Ora fra essi suoni B Terza maggiore di G viene a formare Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] con F base del conseguente accompagnamento F 5 3; e così parimente G # Terza maggiore di E e D base del conseguente [-257-] accompagnamento D 5 3 in Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] si riferisce.

Farò vedere dove tratterò delle dissonanze, essere la Quarta, e la Undecima [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] assai priccante, e che come tale molto di rado si aggiunge ai consonanti accompagnamenti. Egli è ben vero, che nel nostro caso non ne abbiamo che un solo vestigio; ma anche questo solo vestigio è sufficiente a far sì, che il senso delicatissimo dell' orecchio desideri, che nel basso continuo con cui s' istituiscono i principali confronti, si tolga di mezzo la base F, ovvero D del conseguente accordo, e che in cambio dell' accompagnamento fondamentale si adopri il derivato A 6 3, F 6 3.

[signum] 9. Che se qualcuno mi opponesse sembrar soggetto ad una pari eccezione anche il passaggio fondamentale dalla quarta alla quinta corda per esempio F 5 3 G 5 3 inverso dell' or ora considerato G 5 3 F 5 3, il quale passaggio F 5 3 G 5 3 per altro frequentissimamente si pone in uso da base a base, mi pare che con poche parole scioglierei l' obbiezione. Non può negarsi, che mentre ascoltasi l' accordo conseguente G

5 3, non si conservi la memoria del suono F base dell' accordo antecedente, il quale risponde in Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] a B Terza maggiore di G. Ora la Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] nel nostro caso è di natura molto differentissima da quella, che nel passaggio G 5 3 F 5 3 dalla quinta alla quarta corda abbiamo considerata. Ivi essa era dissonanza fondamentale aggiunta all' accompagnamento consonante F 5 3, la quale ogni volta che di fatto s' aggiunga, vuol essere trattata con tutto il rigore, e assai di rado adoprata. Qui il nostro Tritono non è che una conseguenza del vestigio che resta del suono F, il quale se s' accoppiasse all' accompagnamento G 5 3, come frequentissimamente si accoppia, ci si presenterebbe una Settima minore, ch' è la più dolce fra tutte le dissonanze. Tanto adunque è falso; che il vestigio di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] F B relativamente al passaggio F 5 3 G 5 3 possa recare un nè pur menomo principio di rincrescimento al sensorio, quanto che aggiunta al conseguente accompagnamento G 5 3 la Settima minore F, s' usa spessissimo il seguente passaggio F 5 3 F 6 4, in cui si colloca nel basso la detta Settima con buonissimo effetto, benchè cu su faccia sentire un attuale Tritono F B riferito a quel suono F, che in qualità di Basso di adopra. Capirà il Lettore più chiaramente l' esposte [-268-] dottrine dopo che avrà letto le mie teoriche delle dissonanze.

[signum] 10. Tra i sei passaggi, che finora ho considerati, se ne contano quattro, ai quali il nome di Cadenza si attribuisce, La Cadenza è quell' ultimo movimento, che si fa conchiudendo la cantilena, o con qualche suo passo, il qual movimento dee lasciare soddisfatto l' orecchio, ed equivale come al finimento d' un periodo. In quella guisa che io deggio procurare, che il periodo termini con una desinenza più sonora che sia possibile; non altrimenti chiudendo il senso per dir così della cantilena, sarà necessario che da me si scelgano quei passaggi, che fra tutti siano i più perfetti, e conseguentemente i più dilettevoli. Nella orazione non c' è il solo punto finale, ma se ne incontrano frequentemente degl' intermezzi. Così parimente una composizione di Musica non si appaga di una sola Cadenza finale ed ultima; bramando anzi, che se ne inseriscano in tal numero, che non riescano nè troppo frequenti, onde generino sazieta, ne troppo rare, onde l' attenzione dell' Uditore, che non ode mai la conchiusione aspettata soverchiamente si stanchi.

[signum] 11. Poichè i due Tuoni, modello di tutti gl' altri loro simili, C per Terza maggiore, A per Terza minore accettano la medesima scala; egli è facile da capire, che componendo pel Tuono A con Terza minore, ed usandolo tal e quale ce lo somministra la sua origine sopra descritta (Libro 1, Capitolo 3, [signum] 2.), l' orecchio formerà idea del Tuono per Terza maggiore C accettante la stessa scala, e ben presto s' accorgerà, che la detta scala ha una base C più perfetta di A. Perciò il senso non si terrà pago, se la composizione non andrà a cominciare nel Tuono C per Terza maggiore, il che si può da chi che sia agevolmente confermare nella esperienza. Quindi si cavi l' illazione, che il Modo per Terza minore usato senz' artificio serve a dar maggior vaghezza al corrispondente per Terza maggiore, che accetta la stessa scala, dandogli in prestito i suoi accompagnamenti da inserirsi fra mezzo alla cantilena, ed in tale figura al Modo per Terza minore compete benissimo il nome di servente, e di secondario. Volendolo adunque adoprare siccome principale, fa d' uopo ricorrere all' arte, e giacchè il senso aspetta [-259-] con tanta ansietà la Cadenza nel Modo per Terza maggiore accettante la stessa scala, bisogna ingannarlo facendogli sentire nelle corde del Modo per Terza minore una simile conchiusione di canto, onde reso pago, e contento di vantaggio non cerchi. Questa

similitudine fra le Cadenze dei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore non si restringe solo ai movimenti fondamentali del Basso, ma ne abbraccia altresì alcuni propri delle parti acute, che più vengono dall' orecchio notati. Ho fatto osservare (Libri 1, Capitolo 2, [signum] 6, 7.), che trasferendosi il Basso con un passo fondamentale dalla base d' un accompagnamento perfetto ad un' altra; i passi derivati, che maggiormente dilettono, sono quelli che vanno di grado. Ora fra i movimenti di grado Tuono, e Semituono maggiore, il secondo più del primo il sensorio nostro solletica. Il Semituono maggiore sta di mezzo fra il Semituono minore ed il Tuono; avvegnachè di quelle parti, delle quali il Tuono ne contiene cinque, il Semituono maggiore ne contiene a un di presso tre, il Semituono minore due. Per la qual cosa il Semituono maggiore non ha nè la smanceria del Semituono minore, nè la serietà del Tuono, e viene insieme a possedere la maestà diatonica, e la delicatezza cromatica, servendo in fatti d' elemento comune ai mentovati due Generi. Ecco per tanto una legge generale, onde modificare le Cadenze tutte del modo per Terza minore, e renderle atte ad appagare l' udito. Assegnati alle Cadenze d' ambedue i Modi gli stessi passi fondamentali di melodia, si considerino nelle Cadenze del modo per Terza maggiore i più naturali movimenti, che possono fare le parti acute, ed osservato il sito ove una parte si muove di Semituono [[minore]] maggiore, s' introduca col mezzo della corde artificiali il Semituono maggiore nel sito analogo della Cadenza simile del modo per Terza minore, salva per altro la condizione, che questi Semitoni artificiali non distruggano un qualche Semituono naturale; e ciò basterà perchè d' esse Cadenze l' orecchio resti pienamente contento.

[signum] 12. Stabilita la premessa importantissima legge, comincio a discorrere delle Cadenze, avuto riguardo all' ordine della loro perfezione. Riconosca una cantilena, o un dato suo passo un qualunque suono per base, C a motivo d' esempio, egli è certo, che il movimento più dilettevole che potrò fare per terminare in C, sarà scegliendo [-260-] quella ccorda diversa da C, che ad essa base C risponde nella più perfetta ragione. Ma questa è la G, che forma Quinta con C; dunque la più elegante conchiusione passerà dalla quinta corda alla base. Perchè la nostra Cadenza adoprata nei Tuoni per terza minore appaghi il sensorio, fa d' uopo accresciuta per un Diesis la settima corda, assegnare alla quinta corda l' accompagnamento perfetto di Terza maggiore e Quinta. Con ciò si otterà che il Modo per Terza minore si uniformi artificialmente a quello per Terza maggiore nel passo di Semituono mosso dalla settima corda verso l' ottava. Vegga chi legge gl' esempj della Cadenza perfetta nei due Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Ho avuta la cura d' indicare con delle linee, che connettono una nota coll' altra, i movimenti più semplici delle parti acute. Il passo di Semituono, che naturalmente ritrovasi nella Cadenza perfetta del Modo per Terza maggiore, e che artificialmente si introduce nella Cadenza perfetta del Modo per Terza minore, l' ho distinto con una linea curva, che abbraccia quelle note, dalle quali vengono significate le corde settima, e ottava.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 260; text: Cadenza perfetta del Tuono C per Terza maggiore. A minore, Semituono, 5 3, 5 3 #]

[signum] 13. Aggiunta la Settima minore all' accompagnamento consonante perfetto della quinta corda, si risolve essa dissonanza discendendo alla terza corda del Tuono. Relativamente al Tuono C per Terza maggiore la nominata Settima sarebbe F, la quale con un passo di Semituono F E discenderebbe in E Terza maggiore di C. Rivolta la

considerazione al Tuono A per Terza minore, la Settima di cui si tratta si è D, e questa mosso un passo di Seconda maggiore si risolve in C Terza minore di A. Per ottenere, che ancora nella Cadenza perfetta del Modo per Terza minore la Settima aggiunta all' accompagnamento della quinta corda si risolva [[<.>]] con un passo di Semituono, bisogna accrescere per un Diesis la terza corda del Modo per Terza minore. [-261-] Adempiuto un tale accrescimento si toglie di mezzo quel natural Semituono, per cui s' ascende dalla seconda alla terza corda, e si pecca contro il canone stabilito nel [signum] 11, il quale c' insegna non dovere i Semitoni artificiali distruggere i naturali. Discendendo dal generale al particolare, nel Tuono A per Terza minore le corde naturali seconda, e terza B, C differiscono per un Semituono. Aumentata C per un Diesis, distruggesi il Semituono naturale B C in grazia di acquistarne un artificiale D C #, per cui D Settima minore di E si risolve in C # Terza maggiore di A. Il Semituono maggiore BB C serve d' indizio al senso per discernere la Cadenza perfetta del Tuono A per Terza minore da quella del Tuono A per Terza maggiore, nè chi ha buon gusto in esso Semituono dee poner mano. Qualora nella Cadenza perfetta del Tuono A per Terza minore ci si presenta il passo irregolare B C #, cerchiamo subito di raddolcirlo nell' atto di porlo in esecuzione coll' ascendere di grado da B a D per poi discendere in C #, onde l' orecchio si risarcisca alquanto della perdita del Semituono naturale B C coll' acquisto, quantunque inferiore del Semituono artificiale D C #. Negli ultimi pasati secoli, sin da quando si è atteso di proposito a coltivare la Musica, ed a comporre a più voci, stimavasi regola indispensabile l' assegnare alla prima corda l' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta nelle Cadenze perfette finali del Modo per Terza minore. Presentemente farebbe ridere la brigata chi adoprasse si fatte Cadenze nei Concerti, nei Mottetti, nelle Opere in Musica, ed in qualunque altra composizione scritta collo stile, che chiamasi da teatro. I più periti Maestri di Cappella le hanno altresì abbandonate nelle Musiche ecclesiastiche, di modo che non passerà molto tempo, che saranno andate totalmente in disuso: tanto è vero, che il giudizio del senso, quando s' ascolti, è mezzo attissimo a vincere le prevenzioni più vecchie.

[signum] 14. Le altre tre Cadenze, di cui passo a trattare, soddisfanno bensì l' orecchio, ma non può negarsi però, che non lo lascino un qualche poco sospeso. La prima, che mi si affaccj, ella è la ecclesiastica così chiamata dal farsene uso nelle composizioni da Chiesa. La quarta corda si è quella, che dopo la quinta ha l' ottima relazione alla prima. Ora di essa quarta corda si serve la Cadenza [-262-] ecclesiastica, la quale si fa passando dalla quarta corda alla prima. Perchè la Cadenza ecclesiastica del Modo per Terza minore si uniformi con quella del modo per Terza maggiore nel passo di Semituono dalla quarta alla terza corda, fa d' uopo accrescere per un Diesis la terza corda d' esso Modo per Terza minore. Un tale accrescimento non porta pregiudizio a verun Semituono naturale, per cui possa moversi qualche parte acuta, ponendo in pratica la mentovata Cadenza. Scrivo qui sotto gli esempj della Cadenza ecclesiastica nei due soliti Tuoni C per Terza maggiore A per Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 262; text: Cadenza ecclesiastica del Tuono C per Terza maggiore. A, minore. 5 3, 5 3 #, Semituono]

Confermo che la Cadenza ecclesiastica riesce assai bene nei Tuoni per Terza maggiore; così a rovescio non è gran fatto adiustabile ai Tuoni per Terza minore, relativamente ai

quali non si adopra se non nell' atto di chiudere la cantilena, ed in figura di Cadenza finale. L' orecchio non ama, che in grazia d' una Cadenza imperfetta si ponga mano nell' accompagnamento principalissimo della prima corda, e solamente comporta che s' alzi per un Diesis la terza corda, quando volendo finire con una Cadenza ecclesiastica, si accorge praticarsi il nominato accrescimento coll' unico oggetto, che il senso della cantilena non resti totalmente sospeso. Quando la terza corda così accresciuta, la quale non può aver luogo se non nell' ultimo accompagnamento, non si canta nel numero delle corde artificiali del Modo per Terza minore. [signum] 15. La quinta corda ha una così stretta connessione colla sua principale, che una Cadenza può rettamente in essa corda finire. E poichè oltre la quinta ci sono due altre corde del Sistema di melodia, da ciò se ne deducono due altre Cadenze nascenti dal passare o dalla [-263-] prima alla quinta, o dalla quarta alla quinta corda, a cui ne' Tuoni per Terza minore a cagione di soddisfare alla legge spiegata superiormente ([signum] 11.) si dà l' accompagnamento artificiale di Terza maggior e Quinta come nella Cadenza perfetta. La sospensione a dir vero, incui resta l' orecchio, mentre ode la Cadenza dalla quarta alla quinta corda particolarmente nel Modo per Terza maggiore, ella è più sensibile che nell' altre due Cadenze imperfette. Nei Tuoni per Terza minore la nostra Cadenza appaga più che in quelli per Terza maggiore, ed una delle ragioni si è, perchè il senso resta in certa guisa sospeso dalla Terza maggiore artificiale, che si assegna alla quinta corda, e ne rivece una tale impressione, che riesce atta mirabilmente ad imitare il punto interrogativo.

[signum] 16. Per indagare l' origine della accennata suspension dell' orecchio, osservo in primo luogo dedursi dalle cose esposte nei paragrafi sesto, e settimo, che fra i quattro movimenti, che servono di Cadenza, [quello add. supra lin.] che si trasferisce dalla quarta alla quinta corda, è meno elegante degli altri. Osservo in secondo luogo, che le Cadenze tutte a riserva di quella di cui presentemente parliamo, hanno la proprietà d' essere quel passo migliore, che si può fare, avuto riguardo al Tuono, in cui si muovono le cantilene, ed alla corda su la quale è fondato il primo accompagnamento d' esse Cadenze. L' ottimo passo; ch' io posso muovere dalla quinta corda, si è verso la prima, e ad un tal passo si dà nome di Cadenza perfetta. Dalla corda prima l' ottimo movimento vuol esser diretto verso la quinta, ed esso altro non è che una Cadenza procedente dalla prima alla quinta corda. Trovandomi sulla quarta corda, il far transitò alla prima egli è il migliore fra tutti i passaggi, il quale s' appropria il titolo di Cadenza ecclesiastica. Se dunque dalla quarta corda l' ottimo passo si move verso la prima, una sì fatta proprietà non compete al passaggio dalla quarta alla quinta corda; e conseguentemente la Cadenza, che procede dalla quarta corda alla quinta, ella sola è mancante d' una prerogativa a tutte l' altre Cadenze comuni. Udito l' accordo sulla quarta corda fondato, e volendosi far Cadenza, l' orecchio aspetta, che ciò s' adempia movendo l' ottimo passo dalla quarta corda alla prima. [-264-] Sostituendo per tanto all' ottimo passo quello dalla quarta alla quinta corda, che non è tale, e defraudata l' aspettazione del senso, ella è cosa chiara, che il senso stesso non ne potrà restare interamente appagato. Il premesso discorso si adatterebbe del pari ai Tuoni e per Terza maggiore, e per Terza minore, se le Cadenze di questi ultimi si componessero di soli accordi naturali. Ma poichè nelle Cadenze dei Tuoni per Terza minore v' ha sempre luogo un accordo artificiale, ne segue per conseguenza, che amiamo d' udire una Cadenza eseguita con un passo, che non è l' ottimo, la quale per altro si serve d' un accompagnamento artificiale introdotto nel Contrappunto dalla Cadenza perfetta, ed espressamente necessario al Modo per Terza minore, onde siccome

principale possa adoprarsi, piuttosto che un' altra fatta è vero con un ottimo passo, ma che insinua irregolarmente nello accompagnamento della prima corda un' alterazione non necessaria al nominato Modo per essere usata in figura di principale.

[signum] 17. Qualche fiata la quarta corda in grazia della Cadenza; di cui parliamo, s' accresce per un Diesis. La notata aumentazione della quarta corda fa sì, che il passare da essa alla quinta non sia più indifferente, ma in qualche misura necessario divenga. La quarta corda accresciuta corrisponde alla prima in Quinta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], intervallo che usato melodiosamente non è molto grato al sensorio. Oltre a ciò nel passaggio dalla quarta corda aumentata per un Diesis alla prima si contengono due altri disordini, dei quali farò parola (Capitolo 2, [signum] 6.) dove si tratterà del passaggio B 5 3 F 5 3 analogo al nominato, il quale vedremo essere totalmente vietato da base a base. Con tale artificio il passo dalla quarta corda alla prima si rende non solo meno grato di quello dalla quarta alla quinta, ma difettoso; il che basta per fare, che dall' orecchio l' ultimo passo si brami, e che ottenuto avendo d' udirlo, ne resti pago.

[Riccati, Le regole del Contrappunto, 265; text: Cadenza, che passa dalla prima alla quinta corda nel Tuono C per Terza maggiore, alla quale comunemente si dà il nome di Controcadenza. A, minore, Semituono, 5 3, 5 3#, quarta, quinta, aumentata d' un Diesis, 5 3 [sqb]]

[signum] 18. In riguardo all' accompagnamento F# A C di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] proprio della quarta corda artificiale F # del Tuono C per Terza maggiore, rimetto il Lettore a quanto ho detto sopra l' accompagnamento simile B D F (Libro 1, Capitolo 4, [signum] 9, 10, 11, 12.) il quale si può attribuire a B corda settima del Tuono C per Terza maggiore, seconda del Tuono A per Terza minore. Farò [-266-] bensì alquante riflessioni intorno l' accompagnamento D # F A di Terza [diminuita e add. supra lin.] Quinta [[anche]] [minore add. supra lin.] [[diminuita]], a cui la Cadenza dalla quarta corda artificiale alla quinta apre l' adito nel Tuono A per Terza minore. Il nostro accompagnamento viene all' orecchio con aggradimento ascoltato, e perchè la Terza [diminuita add. supra lin.], e la Quinta [[amendue diminuite]] [minore add. supra lin.] rappresentano la Terza minore, e la Quinta, dalle quali decrescono per un minor Semituono; e perchè le dette consonanze per rappresentanza ricadono adeguatamente in proporzioni assai semplici. Ho provato (Libro 1, Capitolo 4, [signum] 11.), che la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] abbraccia la proporzione 1: 10/7, o sia 7: 10. Assegnato adunque al suono D # il numero 7, s' esprimerà il suono A per numero 10: ma F A è una Terza maggiore, la cui ragione 4:5, o pure 8:10; dunque indicati i suoni D #, A coi numeri 7, 10, toccherà ad F il numero 8, e l' intero accompagnamento D # F A di Terza [diminuita ad. supra lin.] e Quinta [[anche diminuita]] [minore add. supra lin.] si esporrà per la serie 7, 8, 10, i due primi numeri della quale ci mettono sotto gli occhi la ragione 7:8, o sia 1: 8/7, adottata dalla Terza diminuita. La Sesta superflua, che unita alla Terza diminuita compie l' Ottava, accetta la ragione 4:7, ovvero 1: 7/4, ed i due accompagnamenti derivati dal fondamentale di cui trattiamo, cioè a dire F A d # di Terza maggiore e Sesta superflua, A d # f di Quarta [superflua]] [maggiore add. supra lin.], e Sesta minore s' esprimono, quello per la serie 4, 5, 7, e questo per la serie 5, 7, 8. La serie 4, 5, 7 è la più semplice fra le tre sovrapposte, e conseguentemente l'

accompagnamento F A d# di Terza maggiore e Sesta superflua sperimentasi più elegante degli altri due. Un tale accompagnamento egli è noto presentemente anche ai più triviali Compositori di Musica, e trovasi messo in pratica con molto di frequenza, e di grazia. Pongo qui sotto l' accompagnamento fondamentale D # F A di Terza [diminuita add. supra lin.] e Quinta [[entrambe diminuite]] [minore add. supra lin.] con i suoi derivati, nè lascio di collocare fra lettera e lettera quei rapporti, in cui esse lettere si corrispondono. Conchiudo poscia il paragrafo con un esempio trascritto dalla Opera prima del Signor Giuseppe Tartini, nel quale relativamente al Tuono D per Terza minore si contengono tutti e tre gli accompagnamenti, che allo stesso paragrafo hanno la materia somministrata.

[-267-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 267,1; text: Accompagnamento di Terza [diminuita add. supra lin.] e Quinta [[entrambe diminuite]] proprio della quarta corda artificiale D # del Tuono A per Terza minore. F, A, d#, f, 8/7, 10/7, 5/4, 7/5, derivato, maggiore, Sesta superflua. 7/4, Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], minore. 7 5 3 #, 5 3, 6 # 3, 5 3 #, 6 3, 7 5 3 b, 7 [sqb] 5 3 #, 6 b 4 #, 5 6 3]

[signum] 19. Si ricorderà il Lettore essersi da me (Libro 1, Capitolo 3, [signum] 15.) posto in chiaro il motivo, per cui rendesi necessaria nel Modo per Terza minore la sesta corda artificiale, che cresce sopra la naturale per un Semituono minore. Introdotta nel detto Modo la settima corda artificiale da tre Cadenze, cioè a dire dalla perfetta, ed altresì dalle due, che si trasferiscono dalla prima alla quinta corda, dalla quarta alla quinta; egli è d'uopo ammettere parimente la sesta corda artificiale affine di evitare il passo di Seconda superflua dalla E sesta corda naturale alla settima artificiale, o al contrario, la di cui intonazione poco naturale riesce. Qualora per tanto si voglia, che nelle Cadenze del Modo per Terza minore dalla quarta alla quinta corda una parte si mova dalla [-268-] sesta corda verso la settima, bisogna usare la sesta corda artificiale, da cui con un passo di Seconda maggiore agevole da intonarsi alla settima corda artificiale si ascende.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 268; text: 5 3 #]

il cangiamento della sesta corda naturale nell' artificiale, cioè a dire di F in F # relativamente al Tuono A per Terza minore, rende le nostre Cadenze affatto uniformi alle analoghe del Modo per Terza maggiore. Il Tuono C con Terza maggiore ha per sue Cadenze, che procedono dalla quarta corda o naturale, o accresciuta per un Diesis alla quinta, le due seguenti F 5 3 G 5 3, F # 5 3 G 5 3. Le confronti chi legge con quelle di cui parliamo D 3 # E 3 #, D # 3 # e 5 3 #, e non ci troverà disparità alcuna. Egli è osservabile, che la sesta corda artificiale F # toglie di mezzo quel natural Semituono F E, per cui una parte acuta ama di moversi dalla sesta corda alla quinta. La sesta corda naturale, ed il Semituono dalla sesta alla quinta acorda sono quei contrassegni, per cui le Cadenze del modo per Terza minore procedenti dalla quarta corda alla quinta si distinguono dalle consimili proprie del Modo per Terza maggiore. Non dobbiamo adunque maravigliarci, se contravvenendosi alla legge superiormente stabilita ([signum] 11.), i passaggi D 5 3 # E 5 3 #, D # 5 3 # E 5 3 # non sono atti gran fatto a compiere il senso della cantilena. Gli aoprano i Maestri, quando non si curano, o pur hanno piacere, che l' orecchio resti sospeso. Il passaggio secondo D # 5 3 # # 5 3 soddisfa più del primo D 5 3 # E 5 3 #; perchè il Semituono artificiale D # E lascia meno scoprire la mancanza del Semituono

naturale F E.

[signum] 20. Epilogando il finora detto intorno le Cadenze, le corde, e gli accompagnamenti artificiali; terminano le Cadenze nella prima, o nella quinta corda, alle quali si fa transito dalle due corde del Sistema di melodia, che rimangono levata la prima, o la quinta. Passando dalle [-269-] corde quinta, o quarta alla prima, ho due Cadenze la perfetta, e la ecclesiastica. Le altre due Cadenze imperfette mi si presentano, quando mi trasferisco dalle corde prima, o quarta alla quinta. Con mezzo delle tre Cadenze dalla quinta alla prima corda, dalla prima alla quinta, dalla quarta alla quinta si sono insinuati nel Modo per Terza minore la settima corda artificiale, e l' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta, che alla quinta corda del nominato Modo artificiale si adatta. Vedremo a suo luogo (Capitolo 2, [signum] 12, [signum] 19.) adoprarsi la settima corda artificiale in due altri accompagnamenti. Introdotta la settima corda artificiale, rendesi necessaria la sesta corda parimente artificiale in quegli' incontri, nei quali fa d'uopo schivare il passo di Seconda superflua, che c' è dalla sesta corda naturale alla settima artificiale, o a rovescio. A buon conto abbiamo osservato poter aver luogo la sesta corda artificiale nell' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta, che artificialmente talvolta assegnasi alla quarta corda del modo per Terza minore. le corde sesta, e settima meritano il primo posto fra le artificiali, perchè senza di esse il Modo per Terza minore in figura di principale non può adoprarsi. Le altre corde artificiali s' usano più per mezzo, ed in grazia d' una maggiore perfezione; che per precisa necessità. La Cadenza dalla quarta alla quinta corda ha in ambedue i Modi aperto l' adito alla quarta corda artificiale. Alla detta quarta corda artificiale tanto nel Modo per Terza maggiore, quanto nel Modo per Terza minore, adoprata relativamente a questo anche la sesta corda artificiale, corrisponde l' accompagnamento di Terza minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Non adoprata la sesta corda artificiale, compete alla quinta corda artificiale del Modo per Terza minore l' accompagnamento di Terza [diminuita add. supra lin.] e Quinta [[ambo diminuite]] [minore add. supra lin.], di cui nel paragrafo 18. ho fatto distintamente parola.

[signum] 21. Disposte una dopo l' altra le Cadenze di diversa specie allo stesso Tuono spettanti, riserbando almen per lo più l' ultimo luogo alla perfetta, nascono delle ottime conclusioni di canto usate da bravi Maestri di Contrappunto nelle Cadenze finali. Veggansi gli esempj.

[-270-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 270; text: 6 3, 6 4, 4 5 3, 5 3, 5 3 #, 4 5 3 #, 5#, Cadenza ecclesiastica, Controcadenza, perfetta, dalla quarta alla quinta]

Il passare come ne' sovrascritti esempj da accompagnamento fondamentale a fondamentale, egli è proprio del Basso fondamentale, e base dell' armonia. Spetta poi alle parti acute il far transito da accompagnamento derivato a fondamentale, da fondamentale a derivato, da derivato a derivato. Vuole per altro la varietà, che ancora si fatti movimenti nel Basso si interseriscano. Essendo verità innegabile e chiara, che una Cadenza, per chiamarla così per ora, che termini in un accompagnamento derivato non può appagare l' orecchio; ne segue che porti nel Bassi i movimenti da accompagnamento fondamentale a derivato, da derivato a derivato, non sono questi dal senso in qualità di Cadenze ricevuti. Ciò produce un bellissimo effetto, Ed è, che con tale artificio si evitano le troppo frequenti conclusioni, e la cantilena si rende per dir così periodica.

[signum] 22. Finisco di trattare delle Cadenze coll' avvertire, che constando una

Cadenza di due accompagnamenti uno antecedente, e l' altro conseguente; il primo dee sempre cadere in tempo cattivo, ed il secondo in tempo buono. Consideri il Lettore i sovrapposti esempj, e vedrà in maniera ordinata le Cadenze in essi contenute, che gli accompagnamenti antecedenti corrispondono ai tempi pari secondo, e quarto, e i conseguenti ai tempi impari primo, e terzo. Ora si sa, che nelle Battute a quattro tempi i pari sono cattivi e gl' impari buoni. La ragione della regola da me data dipende da ciò, che il suono in tempo cattivo dee, come ho spiegato parlando della Battuta (Libro 1, Capitolo 8, [signum] 5.) [[<.>]] cadere sul suono, che ci si fa sentire nel tempo buono contiguo, il quale da se [-271-] si regge. Il mentovato cadimento esprime ottimamente quell' ultimo passo, che muove la cantilena per poi fermarsi, giunta che sia a quel suono, che si sostenta da per se stesso. Chi si regolasse a rovescio, collocando il primo accompagnamento in tempo buono, ed il secondo in tempo cattivo, farebbe de' passi buoni sì, ma che rigorosamente parlando non meriterebbero il nome di conchiusioni: Ho detto rigorosamente parlando; imperciocchè molti Autori un sì fatto arbitrio si sono presi. Nella prima, e nella seconda Opera del Corelli si trova spesso terminata una Cadenza o nel terzo tempo d' una Battuta di tripola, o nel secondo d' una Misura a due tempi. Nelle Opere posteriori, in cui si scopre a grado a grado sempre maggior perfezione, abbandonò egli una tal pratica irregolare. In fatti non m' è riuscito di notare, salvo che nella sesta Opera una Cadenza terminata nel terzo tempo d' una Tripola, la quale per altro non fa cattivo effetto, avendola il celebre Autore collocata alla metà della prima parte d' un Minuetto, e continuando dopo d' essa senza interruzione la cantilena. Con ciò la nota, in cui finisce la Cadenza, non resta in aria, ma s' appoggia al principio della susseguente Battuta.

Capitolo secondo.

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

[signum]. Si è fatto da m vedere (Libro1, Capitolo 4, [signum] 2, [signum] 19.) quanto sia elegante il passaggio dall' uno all' altro dei sette Modi accettanti la stessa scala, due regolari per Terza maggiore, e per Terza minore, e i cinque rimanenti misti, irregolari, e di conseguenza. Egli è facile da capire, che i passi dei tre accompagnamenti C 5 3, F 5 3, G 5 3 generanti il Tuono C per Terza maggiore agli altri tre A 5 3, D 5 3, E 5 3 generanti il Tuono A per Terza minore sono in tutti nove; potendosi far transito da ognuno dei primi accordi a tutti e tre i secondi. Per lo stesso motivo ascenderanno pure al numero di nove i passaggi dai tre accompagnamenti A 5 3, D 5 3, E 5 3 ai tre C 5 3, F 5 3, G 5 3. Sei passaggi ci si presentano degli accordi or ora mentovati tre per Terza maggiore, [-272-] e tre per Terza minore all' accompagnamento B D F di Terza minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], qual è fondato sulla corda B settima per rapporto al Tuono C per Terza maggiore, seconda per rapporto al Tuono A per Terza minore, ed è stato introdotto in Musica dai Tuoni misti, irregolari, e di conseguenza E, F, V. Altrettanti passaggio con moto contrario si trasferiscono dall' accordo B 5 3 ai sei C 5 3, F 5 3, G 5 3, A 5 3, D 5 3, E 5 3, dai quali hanno l' origine i Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. I nominati passaggi, che in tutti ascendono al numero di trenta, somministrano l' argomento al presente Capitolo, in cui finirò di mostrare a chi legge le vere sorgenti degli accompagnamenti, e delle corde artificiali.

[signum] 2. Seguitando il metodo altrove posto in opera (Libro 1, Capitolo 4,

[signum] 3.) dividerò i nostri trenta passaggi in tre classi. Sei si muovono da corda a corda fondamentale per consonanze o veramente perfette, o che come tali si usurpano. Dico camminano di grado, cinque all' insù, ed altrettanti all' ingiù. Quattordici finalmente procedono da base a base per consonanza imperfetta, sette discendendo, ed un pari numero ascendendo per una Terza. Il passaggi delle due prime specie non isvago da Modo a Modo, appartenendo sempre al sistema di melodia d' un dato Modo derivato le basi dei due accompagnamenti, ond' è formato qualunque dei mentovati passaggi. Non così interviene dei passaggi della terza specie, i quali veramente fanno transito da un Modo all' altro accettanti la medesima scala. Metto sotto gli occhi di chi legge i trenta passaggi nelle tre differenti classi distribuiti

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 272; text: Passaggi di Quarta, e di Quinta all' insù, e all' ingiù. Seconda, Terza, 5 3]

[-273-] [signum] 3. Principio dalla prima classe, ed osservo che i tre passaggi D 5 3 G 5 3, B 5 3 E 5 3, F 5 3 A 5 3 discendono per una Quinta, o ascendono per una Quarta, il che rinviene allo stesso. Può ciascuno di essi relativamente a due diversi Tuoni fare la doppia comparsa o di Cadenza perfetta dalla quinta corda alla prima, o pure d' un movimento procedente dalla prima alla quarta corda. Col passo D G per esempio mi trasferisco conforme che richiedono i varj incontri o dalla quinta alla prima corda del Tuono G, o dalla prima alla quarta corda del tuono D. I tre passaggi G 5 3 D 5 3, E 5 3 B 5 3, B 5 3 F 5 3 inversi dei sovrascritti ascendono per una Quinta ovvero equivalentemente discendono per una Quarta. Anche questi passaggi sono atti a fare una doppia figura. Il movimento G 5 3 D 5 3 come proprio del Tuono G egli è una Controcadenza, che fa transito dalla prima alla quinta corda, come proprio del Tuono D egli è una Cadenza, che fa transito dalla quarta corda alla prima. E poichè il restituirsi dalla quinta alla prima corda è più perfetto che il passare dalla prima corda alla quinta; ed all' opposto il muoversi dalla prima alla quinta corda meno soddisfa l' orecchio de quello faccia il tornare dalla quarta corda alla prima; ne segue che paragonato uno de' nostri passaggi col suo inverso; purchè non ci sia qualche particolar ragione in contrario, si trovi dotato ora di maggiore, ora di minore eleganza, secondochè essi passaggi si adoprano piuttosto sotto un aspetto che sotto un altro.

[signum] 4. Piace il passaggi B 5 3 E 5 3, perchè udito prima l' accordo piccante B 5 3 di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], nasce in noi il desiderio, che ben tosto si passi ad un accompagnamento realmente consonante, il che ottenendosi con un movimento perfetto B E di Quinta all' [-274-] ingiù, o pure di Quarta all' insù, non può il sensorio se non restarne contento. La perfezione del passaggio B 5 3 E 5 3 ci guida a scoprire l' imperfezione del passaggio inverso E 5 3 B 5 3. Dall' accompagnamento veramente consonante E 5 3 con un salto squisito di Quinta all' insù, o pure di Quarta all' ingiù si fa transito all' accordo B 5 3 realmente dissonante, benchè come consonante s' adopra, in cui ci si fa sentire di posta, e non preparato il suono F, che forma Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] con B. Ho già spiegato (Libro 1, Capitolo 7, [signum] 14.) come in Musica si prepari una dissonanza. Tutte le notate circostanze mettono in troppo chiaro lume l' irregolarità dei Tuoni derivato E, B, ai quali è comune il nostro passaggio, di attribuire cioè alla corda B [[prima]] quinta in riguardo ad E, prima in riguardo a B l' accompagnamento di Terza minore, e Quinta [[diminuita]]

[minore add. supra lin.]. Un salto così perfetto E B di Quinta all' insù di Quarta all'ingiù pone in grande aspettazione l'udito; il quale resta deluso qualora in cambio d' un accompagnamento realmente consonante gli si fa udire l' accordo B 5 3 di Terza minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], che non è tale solo i che per rappresentanza. Quindi se si schiverà il movimento fondamentale di melodia E B procedendo per esempio da E 5 3 a D 6 3 accompagnamento derivato da B 5 3, il passaggio di cui trattiamo gradirà più al sensorio; il che mirabilmente si conferma colla esperienza. Avvegnachè raro si trovi l' uso del passaggio E 5 3 B 5 3, per levare a chi legge la fatica di rintracciarne un qualche esempio, de glie ne metto sotto degli occhi. Il primo l' ho cavato da una Sonata per organo del Signor Antonio Lotti scritta nel Tuono A con terza minore, in cui si pone in opera l' artificio di evitare il passo fondamentale di melodia E B, facendo transito il Basso continuo dall' accordo B 6 4 derivato da C 5 3 al fondamentale B 5 3.

[-275-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 275,1; text: Basso continuo, fondamentale, 5 3, 5 4, 7 b 5, 5 4 b, 3, 5 3 [sqb], 5 3 #, 3 #, 7 5 # 3 #, 5 4 3 b, 7 5 3 #]

Nel secondo esempio trascritto da un Miserere a due voci del Padre Maestro Francescantonio Vallotti, si trasferisce il Basso continuo con movimento fondamentale da E 5 3 a B 5 3. Merita per altro osservazione il ripiego di aggiungere all' accompagnamento B 5 3, che cade in principio di Battuta le Dissonanze Quarta, e Sesta minore antecedentemente preparate, le quali poi si risolvono in Terza minore, e Quinta [[siminuita]] [minore add. supra lin.]. Introdotta in si fatta guisa la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] in un tempo men principale della Battuta, s' insinua nell' orecchio più dolcemente.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 275,2; text: et malum coram te feci ut iustificeris, Basso continuo, fondamentale, 5 # 3 #, 3 #, 7, 6 4 5 [sqb] 3 [sqb], 11 9, 10 8]

[-276-] [signum] 5. Il passaggio F 5 3 B 5 3, che relativamente al Tuono F fa transito dalla prima alla quarta, e relativamente al Tuono B si trasferisce dalla quarta corda alla prima, contiene in se stesso un agro dolce, che non disgusta, e con frequenza nelle musiche composizioni s' incontra. Il salto F B di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' insù, o di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' ingiù giustifica l' uso dell' accompagnamento B D F di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e non altrimenti l' accompagnamento B rende per così dire ragione all' udito del salto piccante di melodia F B. La Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] avente luogo nell' accompagnamento B D F ci si fa sentir preparata, ed il vestigio, che resta dei suoni A, C proprj dell' accompagnamento antecedente F A C, e non comuni al susseguente B D F forma sulla base B le dissonanze di Settima, e Nona tute e due minori familiarissime al Contrappunto.

[signum] 6. Davasi il titolo di vizioso al passaggio B 5 3 F 5 3 inverso dell' or ora considerato, qualora si proceda da base a base. Se consultiamo il senso, egli certamente lo disapprova, ed io credo ciò nascere per inchiudersi in esso [tre difetti add. supra lin.], i quali uniti insieme lo rendono disgustoso. Il primo difetto da me avvertito anche nel passaggio F 5 3 B 5 3 consiste nel movimento poco elegante di melodia fatto dal basso.

Nel passaggio F 5 3 B 5 3 il Basso salta per una Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' ingiù, o pure per una Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' insù. Nel passaggio B 5 3 F 5 3 la nominata parte fa un salto contrario di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' insù, o pure di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' ingiù. Per iscoprire il secondo difetto si noti che la corda F corrispondente alla base del primo accom

agnamento B D F in Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] diviene poi corda fondamentale, ovvero ottava dell' accompagnamento seguente F A C. Ho spiegato (Libro 1, Capitolo 7, [signum] 14.) quanto una si fatta inversa preparazione accresca il piccante delle dissonanze. È vero, che la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] B F si usa in qualità di consonanza, nè debb' esser soggetta alle leggi delle dissonanze; ma non può negarsi altresì, che l' uso che se ne fa nel passaggio B 5 3 F 5 3 non la renda pungente oltre il suo ordinario costume. Il terzo difetto dipende da ciò, che mentre odo l' accompagnamento F 5 3, mi resta ancor la memoria del suono B base dell' accordo antecedente B 5 3, il qual suono forma con F Quarta, o sia Undecima [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], dissonanza molto austera, e di poco uso. Veggasi ciò che ho scritto (Capitolo 1, [signum] 8.) d' una consimile imperfezione, dove ho parlato del passaggio dalla quinta alla quarta corda di un Tuono. Egli è adunque l' aggregato dei tre notati difetti, [-277-] che bandisce dalla Musica il passaggio fondamentale B 5 3 F 5 3 . Fatta però l' avvertenza, che il sato poco grato di melodia B F eseguito dal Basso fà maggiormente all' orecchio comprendere, che il suono F rispondente a B in Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] diventa base del susseguente accompagnamento F A C, che il suono B, di cui resta vestigio, si riferisce alla base F in Quarta, o sia Undecima [[superflua]] [maggiore add. supra lin.]; se ne deduca, che schivato il mentovato salto di melodia B F, onde dei tre descritti difetti uno se ne tolga di mezzo, e due si minorino, cessa il motivo di escludere almeno assolutamente e generalmente i passaggi; che dal fondamentale BB 5 3 F 5 3 derivano. Osservi chi legge l' esempio, in cui dal Padre Maestro Vallotti, che l' ha composto si passa da B 5 3 ad A 63 accordo derivato da F 5 3.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 277; text: Basso continuo, 5 3, 6 3, 7 5 3, 6 5 3, et cetera]

[signum] 7. I due Tuoni, C per Terza maggiore, A per Terza minore s' appropriano con ispeziale maniera quelle Cadenze dei Tuoni diatonici derivati D, E, F, G, A, che vanno a terminare nelle corde prima, o sia ottava, e quinta d' essi Tuoni regolari C, A, e per renderle talora più conchiudenti, le uniformano o in tutto, o in parte alle analoghe del modo per Terza maggiore nei movimenti di Semituono. Si fatte modificazioni tanto più appagan l' orecchio, quanto che nell' effettuarle il Contrappunto non abbisogna, salvo che delle corde artificiali già introdotte settima, e quarta. Terminando nelle corde prima, e quinta dei modi per Terza maggiore, per Terza minore il senso della cantilena; chiara si vede la ragione, per cui le nominate Cadenze dei Modi derivati vengono prescelte fra tutte l' altre. Le Cadenze D 5 3, G 5 3, B 5 3 E 5 3 principiano nella seconda, e finiscono nella quinta corda, quella del Tuono C per Terza maggiore, questa del Tuono A per Terza minore. Sostituita la quarta corda artificiale F # alla naturale F nell' accompagnamento antecedente della prima Cadenza, si rende essa affatto simile ad una Cadenza perfetta del Modo per Terza maggiore. S' assomiglierà la seconda cadenza B 5 3 E 5 3 alla perfetta

del Modo per Terza [-278-] maggiore nei passi di Semituono, qualora prese in prestanza dal Tuono A per Terza minore le corde artificiali quarta, e settima, s' usi D # in cambio di D nell' antecedente accompagnamento, G # in cambio di G nel susseguente. Ma poichè le Cadenze, di cui trattiamo, non possono mai pienamente conchiudere, le alterazioni D #, G # non anderan sempre unite, ed usandosi l' una, l' altra bene spesso si ometterà. Finalmente s' adopererà la sesta corda artificiale F # nell' antecedente accompagnamento, quando si voglia, che una parte ascenda dalla detta corda alla settima artificiale G #. Scrivo qui sotto primieramente la Cadenza perfetta del modo per Terza maggiore, ed indi le modificazioni tutte delle Cadenza D 5 3 G 5 3, B 5 3 E 5 3; acciocchè si possa osservare, come queste si accordino con quelle nei movimenti di Semituono.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 278,1; text: Cadenza perfetta del Modo per Terza maggiore. artificiale del Tuono derivato G appropriata al Tuono C, relativamente a cui si trasferisce dalla seconda alla quinta corda, 7 5 2, 5 3, 7 5 3 #, Semituono]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 278,2; text: cadenze artificiali del Tuono derivato E appropriate al Tuono A per Terza minore, relativamente al quale si trasferiscono dalla seconda corda alla quinta. 7 5 [sqb] 3 #, 5 3 #, 7 5 3, 7 5 # 3, 7 5 # 3 #, Semituono]

[signum] 8. Fra gli accordi componenti le sovrapposte Cadenze, l' unico d' indole sconosciuta, che ci comparisca la prima volta davanti si è B D # F di Terza maggiore, e Quinta [[di]] minore avente per base la seconda corda B del Tuono A per Terza minore. Paragonato il nostro accompagnamento con quello di Terza [diminuita add. supra lin.] e Quinta [[ amendue diminuite]] [minore add. supra lin.] da me superiormente considerato (Capitolo 1, [segnum] 18.) per esempio D # F A, ci ravviso la proprietà di partire la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] uno inversamente all' altro. Nell' accompagnamento D # F A la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] si divide in due Terze, diminuita rispondente al Basso, maggiore che si riferisce alla parte di mezzo. Nell' accompagnamento B D # F si opera tutto all' opposto, e adattata la Basso la Terza maggiore, si fa che la diminuita alla parte di mezzo risponda. Se ci fosse qualcuno, che affermasse non potersi usare l' accompagnamento B D # F di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], una tal sua opinione dovrebbe avere per fondamento o l' origine irragionevole del detto accompagnamento, o l' ineleganza delle proporzioni, che lo compongono. L' origine la trae, come abbiamo veduto, da una specie di Cadenza, che si muove dalla seconda corda B alla quinta E del Tuono A per Terza minore. Analoghe sono le Cadenze A 5 [sqb] 3 # E 5 3 #, D 5 3 # G 5 3, ambedue procedenti dalla seconda alla quinta corda dei rispettivi Tuoni A per Terza minore, C per Terza maggiore, ed analoghi parimente sono gli accompagnamenti antecedenti B 5 # 3 #, D 5 3 # nati tutti e due dal sostituire la quarta corda artificiale alla naturale. Ora ponendosi in pratica tutto giorno l' accompagnamento artificiale D 5 3 #, e con ciò confessandosi ragionevole la sua origine, una pari conseguenza a favore dell' accompagnamento B 5 [sqb] 3 # deve infallibilmente dedursi. Passo alle proporzioni componenti l' accordo BB 5 [sqb] 3 # di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Si è fatta or ora l' osservazione, che gli accordi D # F A, B D # F constano delle stesse proporzioni diversamente disposte. La pratica del primo accompagnamento non si mette indubbio; dunque nè pur sopra l' uso del secondo

accompagnamento si de mover quistione. Rendevasi necessario il premesso discorso, perchè l' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] ignorasi totalmente dai Music teorici, e quasi totalmente dai pratici. Se si deve ai Moderni lo scoprimento dell' accordo di Terza [diminuita add. supra lin.] e Quinta [[ambo diminuite ante corr.]] [minore add. supra lin.] ignoto agli Antichi; qual maraviglia che l' accordo di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] abbia tardato alquanto di più a farsi vedere in pubblico? Scrivo qui sotto l' accompagnamento B D # F, ed i suoi derivati, notando [-280-] col solito metodo fra suono e suono i mutui loro rapporti. Segue un esempio del passaggio B 5 [sqb] 3 # E 5 3 # dopo lunga diligenza trovato nel Tomo quinto dei Salmi del Signor benedetto marcello pagina 115. Conchiudo poscia con un esempio del passaggio B 5 [sqb] 3 # E 5 3 favoritomi dal Padre Maestro Vallotti, il quale aggiunta la Settima minore A all' accompagnamento B D # F nel seguente mofo B D # F A, ha collocato nel Basso l' accompagnamento derivato A B D # F di Seconda maggiore, Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], e Sesta minore. Vedremo a suo luogo, che la segnatura di Seconda, Quarta, e Sesta indica una Settima riversata; ch' è quanto a dire trasportata nella parte più grave, che si fa servire per Basso. Si gusti intanto l' ottimo effetto prodotto particolarmente nell' ultimo esempio dall' accompagnamento B D # F, il quale per altro è di natura austera, e pungente, e vuol essere adoprato cautamente, e con parsimonia.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 280; text: Accompagnamento di Terza maggiore, e Quinta minore [[diminuita]], che può competere alla seconda corda B del Tuono A per Terza minore. B, D #, F, [sqb], d #, 5/4, 10/7, 8/7, 7/5, derivato di diminuita e Sesta minore, 8/5, Quarta [maggiore add. supra lin.], [[ambidue]] superflua, 7/4, Basso continuo, fondamentale, 5, 7 5, 6 5, 7 5 [sqb] 3 #, 5 3 #]

[-281-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 281; text: Basso continuo, fondamentale, 6 3, 6 [sqb] 4 # 2, 6 4 # 2, 7 5 3 [sqb], 5 3 #, 5 3, 6 4, 7 5 [sqb] 3 #, 5 b 3, 7 5 3 [sqb], 8 5 3 #, 7, 5 3 #]

[signum] 9. Essendo composte da due accompagnamenti realmente consonanti le Cadenze perfette dei modi per Terza maggiore, e per Terza minore, si compiacerà talvolta l' orecchio, che si accomuni questa proprietà al passaggio B 5 3 # 5 3 rappresentante una Cadenza perfetta, in cui naturalmente ha luogo l' accompagnamento B D F di Terza minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. In due maniere si può rendere veramente consonante il nominato accompagnamento, o coll' accrescere per un Diesis la corda F, o collo scemare per un B molle la corda B. Si adopra, come abbiamo osservato ([signum] 7.) la sesta corda artificiale, quando si tratta di passare da essa alla settima corda parimente artificiale G #. più gradita frattanto riuscirà la trasformazione dell' accompagnamento B D F in consonante perfetto di Terza maggiore e Quinta, sostituita la seconda corda artificiale B b alla naturale B; perchè in sì fatta guisa non si turba quel natural Semituono F E, per cui una parte si move dalla sesta corda alla quinta. Usata nell' antecedente accompagnamento B D F, B b in cambio di B, nel susseguente accompagnamento E G B, G # in cambio di G; i due passaggi analoghi B b 5 3 E 5 3 #, D 5 # G 5 3, che si trasferiscono dalla seconda alla quinta corda dei Tuoni A per Terza minore, C per Terza maggiore, saranno in riguardo all' armonia totalmente fra loro simili.

Quanto migliorasi l' armonia del passaggio B b 5 3 E 5 3 #, altrettanto peggiorasi la melodia fondamentale, la quale non si move più per consonanza veramente perfetta, qual era B E, ma bensì per una Quinta [[diminuita]] minore all' ingiù, e per una Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' insù. Si metterà riparo a tale inconveniente, schivando il movimento fondamentale Bb E, e non usando mai il nostro passaggio da base a base. Il discapito della melodia [-282-] fondamentale viene ricompensato da una melodia derivata molto graziosa. Si trasferisce una parte dalla corda seconda, o nona artificiale B b alla settima artificiale G # col passo di Terza diminuita b b G #, la quale dall' ottava corda A, Settima aggiunta all' accompagnamento B b 5 3, dividesi in due Semituoni maggiori B b A, A G 3. Una consimile melodia ritrovasi fra le corde sesta F, quarta artificiale D #, che si corrispondono in Terza diminuita partita anch' essa dalla quinta corda E in due Semituoni maggiori F E, E D #. La notata uniformità apre l' adito a delle leggiadre imitazioni, con cui s' adornano le composizioni di Musica.

[signum] 10. Ponendo in opera il passaggio B b 5 3 E 5 3 #, costumasi per lo più di far transito dall' accompagnamento derivato D 6 b 3 al fondamentale E 5 3 #. Osservi chi legge prima il nostro passaggio derivato D 6 b 3 E 5 3 # coi moti più semplici delle parti acute, ed indi un esempio preso da Arcangelo Corelli.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 282; text: 6b 3 3 #, Semituono, Basso continuo, fondamentale, 4, 3 #, 7, 6, 7 5 3 #, 6 3, 6 b3, 7 3 #, 5 3, 6 4, 5 3 #, 5 4, 7 5 3, et cetera]

Sotto il Basso continuo ci ho messo il fondamentale giusta il solito mio costume, non perchè s' abbia da suonare, o da cantare, ma solamente perchè c' istruisca a quali accordi fondamentali si riducano i derivati contenuti nel Basso continuo. Nel sovrapposto Basso fondamentale la prima metà della terza Battuta sarebbe difettosissima, incui prima ci si presenta un salto di Trittono B b E, indi con un solo passaggio intermezzo un salto di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] F B, [-283-] il quale viene reso amaro oltre il suo natural costume dalla memoria ancor fresca del suono B b. ma ritornando al passaggio, di cui trattiamo, ho fatto vedere a suo luogo (Libro 1, Capitolo 2, [signum] 17.), che fra i due accompagnamenti uno di Terza e Sesta, l' altro di Quarta e Sesta, che dal fondamentale di Terza e Quinta derivano, al primo dee darsi la preferenza il quale in fatti più frequentemente del secondo si adopra nelle composizioni di musica. Ora qual volta trasferendoci da accordo fondamentale a fondamentale, incontriamo una melodia poco grata; in tal caso i migliori passaggi, che possano collocarsi nel Basso continuo, sono i due che procedono o dall' accompagnamento derivato di Terza e Sesta al fondamentale, o dall' accompagnamento fondamentale al derivato di Terza e Sesta, purchè in questi ci si presentino degli eleganti movimenti melodici. Relativamente al passaggio B b 5 3 E 5 3 # i due passaggi mentovati sarebbero D 6 b 3 E 5 3 # contenuto nel sovrascritto esempio e B b 5 3 G # 6 3. Il primo si trova usato assa più del secondo per la ragione, che il passo di grado D E dalla quarta alla quinta corda è confacentissimo al Basso, ed abbondantemente favorito dalla maestà del Genere Diatonico molto propria di detta parte laddove il movimento B b G # di Terza diminuita s' adatta più volentieri alle parti acute, siccome quello che appartiene al Genere Cromatico, da cui prende il carattere di vezzoso, di languido, di appassionato. Nell' esempio che aggiungo si usa con leggiadria dal Signor Tartini il nostro passaggio da F 6 4 b ad E 5 3 #. Ho cavato esso esempio dalla Sonata quinta dell' Opera prima, trasportandolo dal Tuono E al Tuono A

per Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 283; text: Basso continuo, fondamentale 5, 6 5, 9, 8, 4, 3, 7, 6 b, 6 4 b, 5 [sqb] 3 #, 6 4, 5 4 3 #, 6, 3 #, 5 3, 7 5 3#, 7, 5 3 #]

[-284-] Aggiunta la Settima minore D all' accompagnamento conseguente E 5 3 # del passaggio B b 5 3 E 5 3 #, ama il Basso molte volte di fermarsi nel suono D, a cui prima si dà l' accompagnamento D 6 b 3 Derivato da B b 5 3, indi l' accompagnamento D 4 # 2 derivato da E 5 3 #. Questo passaggio derivato si incontra con tale frequenza, che stimo superfluo recarne esempj.

[signum] 11. Dopo aver detto quanto basta dei sei passaggio della prima classe, mi faccio a trattare dei dieci nella seconda classe compresi. Cinque di questi, cioè C 5 3 D 5 3, E 5 3 F 5 3, G 5 3, A 5 3, A 5 3 B 5 3, B 5 3 C 5 3 ascendono per una Seconda, ed altro non sono che specie di Cadenze procedenti dalla quarta alla quinta corda nei Tuoni derivati G, B, D, E, F. Altrettanti passaggi D, 5 3 C 5 3, F 5 3 E 5 3, A 5 3 G 5 3, B 5 3 A 5 3, C 5 3 B 5 3 inversi dei sovrapposti discendono per una Seconda, e nei nominati Tuoni si muovono dalla quinta corda alla quarta. Riuscendo il transito dalla quarta alla quinta corda più aggradevole al senso di quello dalla quinta corda alla quarta; se ne deduca, dover cedere i cinque ultimi passaggi ai cinque primieri di perfezione. Tutti i cinque passaggi ascendenti per una Seconda vengono frequentemente usati nei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. È da notarsi nel passaggio E 5 3 F 5 3 la particolarità avvertita (Capitolo 1, [signum] 8.) nel passaggio G 5 3 F 5 3, che la memoria del suono B contenuto nell' accompagnamento antecedente ci fa sentire benchè assai languida una Quarta, o sia Undecima [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] aggiunta all' accompagnamento conseguente F 5 3. Abbiamo osservato nel citato luogo, che il passaggio G 5 3 F 5 3 non si pratica molto spesso da base a base, cioè che del passaggio E 5 3 F 5 3 non interviene. Una tal differenza trae senza dubbio l' origine da movimenti fondamentali di melodia E 7, G 7, il primo de' quali di Seconda all' insù è più perfetto dell' altro di Seconda all' ingiù.

[signum] 12. Le due Cadenze B 5 3 C 5 3, G 5 3 A 5 3 proprie dei Tuoni derivati F, D si partono dalla settima corda, e vanno a terminar nell' ottava dei rispettivi Utoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Sono esse adunque nel numero delle adottate dai nominati Tuoni regolari. [[nelle]] Grand' uso fanno i Compositori del passaggio B 5 3 C 5 3, il quale senza verun artificio ha la priorità d' imitare con [-285-] esattezza quella Cadenza del modo per Terza maggiore, che si muove dalla quarta corda aumentata per un Diesis alla quinta. Relativamente al Tuono C per Terza maggiore una tale Cadenza si è F # 5 3 G 5 3. S' assomigliano perfettamente i passi fondamentali di Semituono B C, F # G, gli accompagnamenti antecedenti B 5 3, F # 5 3 di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], gli accompagnamenti conseguenti C 5 3, G 5 3 di Terza maggiore e Quinta. La Cadenza G 5 3, A 5 3 accettata dal Tuono A per Terza minore, rispettivamente a cui si trasferisce dalla settima corda all' ottava, si renderà uniforme alla Cadenza del Modo per Terza maggiore dalla quarta corda artificiale alla quinta in quei movimenti di Semituono, che non pregiudicano il Semituono naturale B C, per cui cammina una delle parti acute, se alla settima corda naturale G si sostituirà l' artificiale G #. Al passaggio artificiale G # 5 3 A 5 3, s' applichi ciò che ho detto del naturale B 5 3 C 5 3 (Libro 1, Capitolo 4, [signum] 13.). Trovandosi la cantilena nell' accompagnamento G #

5 3 fondato sulla quarta corda artificiale G # del Tuono derivato D, nè volendo uscire dal nominato Tuono, si rende in certa guisa necessario, e conseguentemente assai grato il passo G # 5 3 A 5 3, mercè che per le ragioni addotte in riguardo al movimento B 5 3 F 5 3 ([singum] 6,) egli è totalmente proibito il passaggio fondamentale G # 5 3 D 5 3 dalla quarta corda artificiale alla prima del Tuono derivato D, ed un qualche passaggio derivato per esempio G # 5 3 F # 6 5 (usata la corda artificiale F # per ischivare la Seconda superflua G # F) debba adoprarsi con parsimonia. Intanto non si trascuri la riflessione importante, che quella specie di Cadenza, che si muove dalla settima corda all' ottava, ha dato l' adito nel Tuono A per Terza minore all' accompagnamento G # B D di Terza minore e quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] avente per fondamento la settima corda artificiale G # del detto Tuono.

[-286-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 286; text: Cadenza artificiale dalla quarta alla quinta corda del Tuono C per Terza maggiore. naturale, derivato F appropriata al, relativamente a cui si muove dalla settima all' ottava. D, minore, Semituono, 5 3]

[signum] 13. Merita altresì distinta avvertenza la doppia figura, che può fare ciascuno de' nostri passaggio, secondo che si fa servire o al Tuono C per Terza maggiore, o al Tuono A per Terza minore. Avuto riguardo a questo ultimo Tuono, il passaggio G 5 3 A 5 3 si trasferisce dalla settima corda all' ottava, ed ammette la modificazione, di cui ho fatto testè parola. Una tale modificazione non ha luogo nel detto passaggio, qualora d' esso se ne vaglia il Tuono C per Terza maggiore in relazione al quale si trasferisce dalla quinta corda alla sesta. Anche i movimenti di Seconda all' insù nel precedente Capitolo considerati F 5 3 G 5 3, D 5 3 E 5 3 se si adoprano quello nel Tuono C per Terza maggiore, questo nel Tuono A per Terza minore, sono Cadenze, che ne' detti [-287-] Tuoni primarj camminano dalla quarta alla quinta corda, nelle quali con ragione si insinuano de' suoni artificiali giusta le leggi nel citato Capitolo stabilite. Ma istituita una specie di permutazione, ed usando il passaggio F 5 3 G 5 3 nel Tuono A per Terza minore, relativamente a cui fa transito dalla seconda alla terza corda; in tal caso il Tuono C serve al Tuono A, il Tuono A al Tuono C, ed i passaggi F 5 3 G 5 3, D 5 3 E 5 3 hanno da obbedire alle leggi del Tuono, in cui s' usano, non a quelle del Tuono, donde hanno tratta l' origine. Il Tuono C per Terza maggiore pone inopera il passaggio D 5 3 E 5 3 senza alterazione veruna. Il passaggio F 5 3 G 5 3 nel Tuono A per Terza minore ci si affaccia frequentemente sotto i seguenti aspetti A 6 3 G # 5 3, F # 5 3 G # 5 3. Nell' antecedente Paragrafo si è scoperta la strada, per cui l' accompagnamento artificiale G # 5 3 ha ottenuto l' ingresso nel Tuono A per Terza minore. S' usa la sesta corda artificiale F #, quando si vuole, che una parte ascenda dalla detta corda alla settima artificiale G #. Quello che ho notato dei passaggi di Seconda all' insù, dei quali trattiamo, debbesi interamente adattare ai passaggi tutti formati dai sette accompagnamenti naturali di Terza e Quinta proprj dei Modi avendo comune la scala. Rispettivamente ai Tuoni A, B, C, D, E, F, G accettanti la stessa scala, due regolari, e cinque derivati, ch' io prendo sempre come modello dei loro simili, i nominati accompagnamenti da lettere non alterate dal Diesis, o dal B molle sono compiutamente formati. Ora questi passaggi, che somministrano la materia al precedente, ed al presente Capitolo, ricevono o nessuna, o diverse modificazioni, secondochè s' adoprano o nel Tuono C per Terza maggiore, o nel Tuono A per Terza minore. Ho stimato bene di non risparimare le addotte riflessioni, le

quali faranno capire più chiaramente a chi legge la natura dei suoni artificiali grati solamente all' udito quando s' usano con ragione, e giusta il fine, per cui son stati introdotti in Musica.

[signum] 14. Tornando ai passaggi di Seconda all' insù, s' incontrano frequentissimamente quelli, che in ambedue i Modi per Terza maggiore, e per Terza minore si muovono dalla prima alla seconda corda, dalla quinta alla sesta. Richiedendo le corde prima e quinta in virtù della origine [-288-] del Modo l' accompagnamento consonante perfetto, il quale perciò spessissimo loro si adatta, frequente pure ci si presenta l' opportunità di far transito con un movimento di Seconda all' insù all' accompagnamento di Terza e Quinta fondato sulle corde seconda, e sesta. I primi due esempj, che sono del Corelli, contengono i passaggi dalla prima alla seconda corda, dalla quinta alla sesta nei due Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Gli esempj terzo, e quarto gli ho cavati dalla Sonata prima dell' Opera prima del Signor Giuseppe Tartini, trasportandoli dal Tuono A per Terza maggiore al Tuono simile C. Può in essi osservare chi legge adoprati con somma grazia i passaggi tutti, che ascendono per una Seconda, eccettuato quel solo, che si trasferisce dalla seconda alla terza corda.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 288; text: Basso continuo. Fondamentale, 6, 7, 5, 6 5, 7 5, 6 3, 9, 7 3 #, 3 #, 4 3, 9 8, 3 #, 6 4, 5 3, 4 2, 7 5 3]

[-289-] [signum] 15. Acciocchè qualcuno fra i cinque passaggi di Seconda all' ingiù s' usi con qualche frequenza specialmente da base a base, fa d' uopo che parecchie importanti circostanze gli si contino favorevoli. Di questa fatta sono i passaggi D 5 3 C 5 3, A 5 3 G 5 3 principalmente quando si adoprano nel Tuono C per Terza maggiore, relativamente a cui si trasferiscono dalla seconda alla prima corda, dalla sesta corda alla quinta. I detti passaggi constano di due accompagnamenti realmente consonanti: la memoria dei suoni, che hanno luogo negli accompagnamenti antecedenti D 5 3, A 5 3, forma cogli accompagnamenti susseguenti C 5 3, G 5 3 dissonanze poco pungenti, e familiarissime al Contrappunto: si migliora l' accompagnamento, essendo l' antecedente per Terza minore, il conseguente per Terza maggiore: si fa transito da un accompagnamento preso in prestanza dai Tuoni aventi comune la scala ad un altro strettamente proprio del Tuono C per Terza maggiore. La notata ultima particolarità non si verifica, quando i nostri passaggi si usano nel Tuono A per Terza minore, relativamente al quale tutto all' opposto si trasferiscano da un accompagnamento strettamente proprio del detto Tuono ad un altro tolto in prestito dai Tuoni, che hanno comune la scala. Con ragione adunque i passaggi D 5 3 C 5 3, A 5 3 G 5 3 si pongono più spesso in opera nel Tuono C per Terza maggiore, che nel Tuono A per Terza minore. Esaminati alcuni Salmi da Cappella del Padre Francescantonio Calegari, trovo frequentemente adoprato il passaggio dalla seconda alla prima corda nel modo per Terza maggiore, col quale prepara la Nona, dissonanza aggiunta all' accompagnamento della prima corda. Si serve il celebre Autore del nominato passaggio nelle seguenti maniere D 5 3 E 6 3 (l' accompagnamento [-290-] E 7 6 3 è derivato dal fondamentale C 9 5 3) F 6 3 C 9 5 3, F 6 3 E 7 6 3, le quali sono atte a praticare con eleganza anche gli altri passaggi di Seconda all' ingiù, quando non ci sia qualche particolar motivo in contrario. Porterò fra poco un esempio del passaggio fondamentale D 5 3 C 5 3. Facilita di molto l' uso del passaggio A 5 3 G 5 3 da base a base la proprietà, che mentre il Basso discende da A in G, una parte acuta con moto

contrario può ascendere di grado da E Quinta di A ad F Settima minore di G, dissonanza, che con piacere del senso si adopra di posta, e senza preparazione. Una tale prerogativa non è comune al passaggio D 5 3 C 5 3; perchè da A Quinta di D dovrebbe ascendere una parte acuta a B Settima maggiore di C. Oltrechè questa dissonanza dai buoni Autori soltanto si pone in opera senza prepararla, quando una parte discende in essa dall' Ottava, riuscirebbe insofferibile in tale incontro per la memoria del suono F Terza minore di D, col quale B forma Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.]. Si vagliono i maestri qualche fiata del passaggio D 5 3 C 5 3 per modulare dal Tuono D con Terza minore al Tuono C con Terza maggiore, usato l' artificio di considerare l' accompagnamento D 5 3, prima come proprio del Tuono D per Terza minore, indi come servente al Tuono C per Terza maggiore. ho preso l' esempio, che reco, dal Salmo quinto del Signor Benedetto marcello. Col passaggio A 5 3 G 5 3 si fa spesso transito leggiadramente dal Tuono A per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore, usando l' accompagnamento A 5 3 primieramente come proprio del Tuono A per Terza minore, poscia come servente al Tuono C per Terza maggiore. Veggasi l' esempio trascritto da un Miserere a due Voci del Padre Maestro Vallotti, in cui una parte acuta ascende da E Quinta di A ad F Settima minore di G, mentre il Basso con movimento fondamentale discende da A in G.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 290; text: Basso continuo, fondamentale, et cetera] [-291-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 291; text: Auditui meo dabis gaudium, Basso continuo, fondamentale, 6 4, 5 3, 6 3, 5 3 #, 7 5]

[signum] 16. Abbiamo osservato, che i passaggi D 5 3 C 5 3, A 5 3 G 5 3 si muovono nel Modo C per Terza maggiore dalla seconda alla prima corda, dalla sesta alla quinta. I passaggi analoghi, che nel Tuono A per Terza minore si trasferiscono dalla seconda corda alla prima, dalla sesta alla quinta sono i seguenti B 5 3 A 5 3, F 5 3 E 5 3. Si ponerà a trovare il primo passaggio usato da base a base. Ama l' orecchio, che da F, che forma Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] colla base B dell' antecedente accompagnamento, si discenda ad E Quinta di A base dell' accompagnamento susseguente, il che serve ad essa Quinta diminuita d' una specie di risoluzione. Gli altri movimenti di salto F A, F C, che dal suono F possono dirigersi ai suoni A, C aventi luogo nell' accompagnamento A 5 3 riescono poco grati, trattandosi del suono F realmente dissonante, benchè come consonante si ponga in opera, ed altresì d' un passaggio di Seconda all' ingiù, che non si conta nel numero dei più eleganti. Aggiunta all' accompagnamento A 5 3 la Settima minore G, non piacerà nè pure il passo F G, col quale di grado si ascende da F Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] di B a G Settima minore di A. Noteremo (Libro 3, Capitolo 2. [signum] 9), che la Settima minore distintamente privilegiata di è quella soltanto, che s' aggiugne all' accordo di Terza maggiore e Quinta fondato sulla quinta corda dell' uno, o dell' altro Modo per Terza maggiore, o per Terza minore. Ora usato il passaggio fondamentale B 5 3 A 5 3, e prescelto per la parte, che tocca il suono F, il movimento più accetto F E, [-292-] si nota nell' inconveniente d' udire due Quinte di seguito B F, A E, le quali quantunque sieno una [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e l' altra giusta, non producono buon effetto. Schivato un tale disordine, s' incontra nell' altro, che la parte cantante l' F si muove con poca eleganza, quando non si voglia, ch' essa passi da F a D prima che segua il transito al susseguente accompagnamento A 5 3. Si porrà ai menzionati difetti interamente rimedio,

sostituendo al passaggio fondamentale B 5 3 A 5 3 un qualche derivato per esempio D 6 3 E 6 4, il quale si vede leggiadramente adoprato nel passo trascritto dal Miserere a due Voci del Padre Maestro Vallotti posto in fine del precedente Paragrafo. La prerogativa tutta da me avvertita nel passaggio A 5 3 G 5 3 dalla sesta alla quinta corda del Tuono C per Terza maggiore sono comuni al passaggio F 5 3 E 5 3 dalla sesta alla quinta corda del Tuono A per Terza minore, eccettuatane una sola, cioè che in quello si fa transito con vantaggio dell' accompagnamento A 5 3 di Terza minore e Quinta, ed in questo succede tutto l' opposto, essendo maggiore la Terza dell' accompagnamento antecedente F 5 3, minore quella del susseguente E 5 3. Se nel detto accompagnamento E 5 3 alla settima corda naturale G si sostituirà l' artificiale G #, diverrà esso simile all' accompagnamento antecedente F 5 3, e restando l' orecchio più colpito dall' accompagnamento artificiale E 5 3 #, che dal naturale F 5 3, non si chiamerà scontento d' udire talvolta il passaggio fondamentale F 5 3 E 5 3 #, l' esempio, che metto sotto gli occhi di chi legge, è contenuto nel Salmo quarto del Signor Benedetto Marcello.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 292; text: ma da molti dir sento, Baso continuo. Fondamentale, 3 #]

[-293-] [signum] 17. Dilettano i passaggi C 5 3 B 5 3, A 5 3 G# 5 3 dalla ottava alla settima corda dei rispettivi Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, perchè udirli il sensorio s' invoglia tosto, che ad essi seguitino quelle specie di Cadenze B 5 3 C 5 3, G # 5 3 A 5 3, che con moto contrario ascendono dalla settima corda all' ottava. Agli accompagnamenti B 5 3, G # 5 3 gioverà spesso d' aggiunger la Settima, a cui dalla Quinta dell' accompagnamento antecedente C 5 3, A 5 3 una parte ascende di grado. Anche l' altre parti acute si possono muovere di grado graziosamente. Si praticano i passaggi fondamentali C 5 3 B 5 3, A 5 3 G # 5 3, ma più frequentemente s' incontrano i derivati C 5 3 D 6 3, A 5 3 B 6 # 3; E 6 3 D 6 3, C 6 3 B 6 # 3. Gli accompagnamenti derivati D 6 3, B 6 # 3 recano più piacere dei fondamentali B 5 3, G # 5 3; perchè in questi si riferiscono al Basso una consonanza vera, e l' altra per rappresentanza, ed in quelli due consonanze vere. Prima di passar oltre non voglio lasciar di avvertire, che non pochi Maestri di Contrappunto usano molti passaggi di Seconda all' insù, e all' ingiù, allora che ci fanno sentire una serie di accompagnamenti di Terza e Sesta procedenti di grado. Il Corelli adopra soverchiamente sì fatti passi: veggasene uno cavato dal Concerto ottavo dell' Opera sesta.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 293; text: Basso continuo. Fondamentale, 6, 5]

Non sono certamente lodevoli quelle tante Quarte di seguito, in cui si corrispondono i due Violini, i quali sonati senza del Basso riescono intollerabili. Quanto a me non permetterei alle parti [-294-] acute, salvo che due Quarte di seguito, le quali in alcuni incontri non possono evitarsi, ed essendo due sole, vengono dall' orecchio poco notate. Il seguente leggiadrissimo passo del Signor Tartini c' insegna la maniera di porre in opera varie Seste di grado, alternando gli accompagnamenti di Quarta e Sesta, di Seconda Quarta e Sesta, di Terza e Sesta. L' ho preso dalla Sonata prima dell' Opera prima, trasportandolo dal Tuono A al Tuono C, amendue per Terza maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 286; text: Basso continuo. Fondamentale, 6 4, 6 4 2, 6 3, 6 5 3, 7 b, 7, 7 3 #]

[signum] 18. Rimane da far parola dei quattordici passaggi della terza classe, sette dei quali C 5 3 A 5 3, D 5 3 B 5 3, E 5 3 C 5 3, F 5 3 D 5 3, G 5 3 E t e, A 5 3 F 5 3, B 5 3 G 5 3 discendono per una Terza, ed altrettanti A 5 3 C 5 3, B 5 3 D 5 3, C 5 3 E 5 3, D 5 3 F 5 3, E 5 3 G 5 3, F 5 3 A 5 3, G 5 3 B 5 3 inversi dei mentovati ascendono per una Terza. Ho avvertite (Libro 1, Capitolo 4, [signum] 4, e 5.) le belle proprietà dei nostri passaggi, i quali svagano da Modo a Modo, cioè a dire che gli accompagnamenti, onde sono composti, hanno due suoni comuni, e che da suono a suono non comune si fa transito con un movimento di grado. Le maniere più familiari, con cui s' adoprano i passaggi di Terza all' ingiù sono o da base a base, o pure assegnando ad una data corda primieramente l' accompagnamento di Terza e Quinta, indi quello di Terza e Sesta, alla qual Sesta spesso si discende dalla Settima aggiunta all' accompagnamento antecedente. Tutti i sette passaggi di Terza all' ingiù s' incontrano frequentissimamente nelle musiche composizioni. Si prepara col mezzo d' essi la Settima aggiunta all' accompagnamento conseguente: ma di questo a suo luogo. Stimo bene confacente il fermarmi sopra alcuni de' nostri passaggi, che servono a preparare, ed a render più dolci certe consonanze per rappresentanza quali sono la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] B F, ed altresì alcune altre introdotte nei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore dalle corde artificiali. Si osservino i seguenti cinque passaggi, nei quali oltre i movimenti fondamentali ho avuta la cura di notare [-295-] que' suoni, ch' essendo prima realmente consonanti, hanno poscia luogo in intervalli consonanti per sola rappresentanza i quali perciò preparati si fanno sentire all' orecchio.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 295]

Colla Terza minore, o maggiore dell' antecedente accompagnamento si prepara la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] dell' accordo conseguente in tutti i nostri cinque passaggi. La Terza diminuita da D # F, ch' entra negli accompagnamenti susseguenti dei passaggi secondo, e terzo, viene preparata dal suono F in un caso Terza minore, e nell' altro corda fondamentale dell' antecedente accompagnamento. Noto che nel passaggio quarto il suono F # può conforme i diversi incontri far figura e di quarta corda artificiale del Tuono C per Terza maggiore, e di sesta corda artificiale del Tuono A per Terza minore.

[signum] 19. Anche il passaggio E 5 3 C 5 3, qualora in esso alla settima corda naturale G del Tuono A per Terza minore si sostituisca l' artificiale G #, riesce opportuno per preparare una consonanza per rappresentanza, vale a dire la Quinta superflua C G #. Ma poichè l' accompagnamento C E G # di Terza maggiore e Quinta superflua, che può artificialmente competere alla terza corda del Modo per Terza minore, giugne pressochè nuovo a chi legge, non avendone per l' addietro salvo che fatta incidentalmente menzione (Libro 1, Capitolo 7, [signum] 4.) e traendo in oltre la principale sua origine dal passaggio E 5 3 # C 5 # 3; egli era ben di dovere, che e del passaggio E 5 3 # C 5 # 3, e dell' accompagnamento C 5 # 3 si trattasse distintamente, Si sa quanto spesso in grazia delle Cadenze si assegni l' accompagnamento artificiale E 5 3 # alla quinta corda E del

Tuono A per Terza minore. Ora se al detto artificiale accompagnamento succede il naturale C 5 3, si fa transito dal Tuono A per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore. Il passaggio E 5 3 # C 5 [sqb] 3 è familiarissimo al Contrappunto. Eccone un esempio trascritto dal Salmo Bonitatem fecisti a otto da cappella del Padre Calegari.

[-296-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 296,1; text: Basso continuo. fondamentale, 8 7 3 #, 10 9, 8, 6 3, 6 4, 8 7 5 3 #, 6 # 4 2, 7 4 2, 8 5 3, 7 # 5 2, 6 3, 5 b 2, 9 8 5 3, 4 5 3 #, 3 #, 5 [sqb] 3]

Ma volendo continuare nel Tuono A per Terza minore, si tien fermo il suono G # anche nell' accompagnamento C 5 3 #, onde ci si presenti il passaggio artificiale E 5 3 # C 5 # 3 dalla quinta alla terza corda del Tuono A per Terza minore analogo al naturale G 5 3 E 5 3 dalla quinta alla terza corda del Tuono C per Terza maggiore. Si considerino i due passi corrispondenti, che pongo qui sotto, uno nel Tuono C per Terza maggiore l' altro nel Tuono A per Terza minore

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 296,2; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6, 7 5 3, 5 4, 3, 5 3 #, 7 5 3 #, 5 4, 3 #, 5 3 #, 5 [sqb] 3]

[signum] 20. Ho detto, che l' accompagnamento C 5 # 3 di Terza maggiore, e Quinta superflua trae la principale sua origine dal passaggio E 5 3 # C 5 # 3; perchè sendo la Quinta superflua un intervallo assai pungente, ed amando il nostro sensorio, che glie la facciam sentir preparata, debbe la primaria sua introduzione in Musica a que' passaggi, ch' affermano la mentovata preparazione. S' ottiene questa in due modi: quando la corda G # forma la Terza dell' antecedente accompagnamento E 5 3 #, onde ci si affacci il passaggio E 5 3 # C 5 # 3, o pure quando G # si dà per base all' accordo G # 5 3, onde si abbia il passaggio G # 5 3 C 5 # 3 nascente dall' adattare al Tuono A per Terza minore il passaggio G 5 3 C 5 3, e dal surrogare il esso la settima corda artificiale G # alla naturale G. Egli è facile da capire, che fra le due indicate maniere di preparare la Quinta superflua, la prima alla seconda di gran lunga dee preferirsi. In quella si prepara il nostro intervallo con un accompagnamento [-297-] consonante perfetto di Terza maggiore, e Quinta, e si procede da un accordo E 5 3 # all' altro C 5 # 3 con un passo melodico assai grato di Terza maggiore all' ingiù. In questa l' accompagnamento antecedente G # 5 3 di Terza minore, e Quinta [diminuita]] [minore add. supra lin.] è bensì più dolce del susseguente C 5 # 3, ma non gli conviene però il titolo di consonante perfetto salvo che per rappresentanza. In oltre il movimento fondamentale di melodia G # C di Quarta diminuita all' insù, o di Quinta superflua all' ingiù è di natura talmente risentita, che merita essere totalmente rigettato dal Contrappunto. Se il lettore prenderà per mano le composizioni de' bravi Maestri, troverà per lo più precedere l' accordo E 5 3 # a quello di Quinta superflua C 5 # 3, e collocato nel Basso continuo in cambio dell' accompagnamento fondamentale C 5 # 3 il derivato E 6 3 # di Terza maggiore e Sesta minore. Le due consonanze, che corrispondono al Basso E dell' accompagnamento derivato E G # C, fanno sì che il senso si chiami quanto basta contento, ne' molto s' accorga della Quarta diminuita G # C, nell' accompagnamento fondamentale C E G #, in cui al Basso si adatta la Quinta superflua C G #, a quale benchè si suoni per consonanza, siccome quella che rappresenta la Quinta C G, considerata nulladimeno in se stessa è realmente una dissonanza. Un consimil difetto si

rinviene anche nell' accompagnamento derivato G # C E. Al passaggio G # 5 3 C 5 # 3 artificialmente proprio del Tuono A per Terza minore corrisponde nel Tuono C per Terza maggiore il passaggio naturale B 5 3 E 5 3, trasferendosi amendue i detti passaggi dalla settimana alla terza corda dei rispettivi Tuoni. I seguenti passi analoghi, il primo de' quali appartiene al tuono C per Terza maggiore, il secondo al Tuono A per Terza minore, meritano d' essere diligentemente osservati.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 297; text: Basso continuo, fondamentale, 5 3, 6 3, 7 5 3, 5 6 3, 6 3 #, 7 5 3 #, 7, 7 5 # 3, 7 3 #]

[signum] 21. Potrebbe da qualcuno venirmi ricercato il [-298-] motivo per cui il senso ripugni meno d' accettare in figura di consonanza la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e la Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] di quello faccia la Quinta superflua, e la Quarta diminuita. Dispondo primieramente, che la Quarta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e a Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] riescono più grate di tutte l' altre consonanze per rappresentanza, perchè hanno luogo nel Sistema Diatonico fra le corde B F, F A, e quand' anche artificialmente si usano in Musica, non si spogliano mai della loro indole naturale, e diatonica. E questa è la ragione, per cui la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e la Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] piacciono più della Terza diminuita, e della Sesta superflua, quantunque i rapporti [[adottati]] 7:10, 5:7 adottati dalle prime siano meno semplici dei rapporti 7:8, 4:7 adottati dalle seconde.

Aggiungo in secondo luogo, che laddove negli esponenti delle altre consonanze per rappresentanza non c' entra il numero impari maggior del 7; la Quinta superflua, e la Quarta diminuita hanno il discapito di ammettere nei loro rapporti notabilmente più composti il numero impari 9. La Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] D G # si esprime colla ragione 5:7, o pure 10:14. aggiungasi il Tuono C D 9:10, e ne risulterà la Quinta superflua C G # 9:14, o sia 1: 14/9. Nasce la stessa proporzione altresì dall' accoppiare colla Quarta C F 3:4, o 9:12 la Seconda superflua F G # 6:7, o 12:14. Conseguentemente la Quarta diminuita G # c compimento all' ottava della Quinta superflua C G # s' esporrà per la ragione 7:9, o pure 1:9/7. In terzo luogo la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] artificiale, e la Terza diminuita coi loro compimenti all' Ottava Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], e Sesta superflua mediante alcune Cadenze si sono insinuate nel Contrappunto, a cui se non necessarie, almeno profittevoli grandemente riescono. La Quinta superflua, e la Quarta diminuita sono prive d' una tale prerogativa. Dalle cose premesse si cavi la conseguenza, che di rado, con cautela, e alla sfuggita vogliono adoprarsi l' accompagnamento C E G #, ed i suoi derivati, che ho la cura di scriver qui sotto, notando col solito metodo fra suono e suono i mutui loro rapporti o prossimi, o esatti.

[-299-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 299; text: Accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, che può competere all' terza corda C del Tuono A per Terza minore. C, E, G #, c, e, 5 4, 14/9, 9/7, derivato di Sesta minore. 8/5, Quarta diminuita]

[signum] 22. Inoltrandomi in trattare dei sette passaggi di Terza all' insù A 5 3 C 5 3, B 5 3 D 5 3, c 5 3 E 5 3, D 5 3 F 5 3, E 5 3 G 5 3, F 5 3 A 5 3, G 5 3 B 5 3, noto che se

badiamo al giudizio del senso, egli gradisce più, che si passi da un accompagnamento fondamentale ad un altro per salto di Terza all' ingiù, come esempigrazia da C 5 3 ad A 5 3, che per un simil salto di Terza all' ingiù, come esempigrazia da C 5 3 ad A 5 3, che per un simil salto all' insù da A 5 3 a C 5 3.

A cagione di spiegare un tale fenomeno si osservi, che mentre faccio transito da C 5 3 ad A 5 3, il suono A non è contenuto nell' accompagnamento C 5 3, e conseguentemente esso suono, ch' è la base del secondo accordo A 5 3, proviene nuovo all' orecchio, e gli posso assegnare quell' accompagnamento, che più mi piace. Non così interviene, quando tutto all' opposto si move la cantilena da A 5 3 verso C 5 3. Il suono C forma la Terza dell' accordo A 5 3, e da ciò ne segue, che mentre odo l' accordo A 5 3, ad esso C corrisponde l' accompagnamento derivato C 6 3, il quale è quel solo, che senza passare da Modo a Modo compete alla corda C. Quindi procedendo il Basso da A in C, il senso aspetta, che non cangiato accompagnamento fondamentale, alla corda C si dia l' accompagnamento derivato di Terza e Sesta, che in fatti le conviene con maggiore naturalezza. Se dunque a C io do l' accompagnamento fondamentale di Terza e Quinta in cambio del derivato di Terza, e Sesta, resta come defraudata l' aspettazione del senso. [-300-] Ciò s' intenda detto non col fine di escludere dal Contrappunto il passaggio da un accompagnamento perfetto all' altro per salto di Terza all' insù, il quale è buono, e si trova usato con qualche frequenza principalmente nelle composizioni a Cappella. La sola conseguenza, che da' miei raziocinj ha da dedurre il Lettore, si è che l' ultimo ricordato passo è meno squisito dell' inverso, che si muove da un accompagnamento fondamentale all' altro per salto di Terza all' ingiù, e vuole adoprarsi con maggiore parsimonia. Il seguente esempio dei passaggi fondamentali F 5 3 A 5 3, A 5 3 C 5 3 è contenuto in un Salmo Legem pone a otto da cappella del Padre Calegari.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 300; text: Basso continuo. Fondamentale, 64, 5 3, et cetera]

[signum] 23. Sotto degli occhi non mi è caduto giammai usato da base a base il passaggio B 5 3 D 5 3. Oltre il movimento fondamentale di Terza all' insù, che non è de' più grati, vi si ravvisa il disordine, che il suono F formante Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] con B diviene poi Terza minore nell' accompagnamento D F A. SI trovano bensì posti in opera con leggiadria i passaggi fondamentali analoghi G 7 5 3 B 7 5 3, E 7 5 3 # G 3 7 5 3 dalla quinta alla settima corda dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, aggiunta ad ambi gli accompagnamenti antecedente, e conseguente la Settima. Gli accompagnamenti posteriori B D F, G # B D di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] sono interamente contenuti negli anteriori G B D E, E G # B D di Terza maggiore, Quinta e Settima minore; il che rende più eleganti i nostri passaggi, La Settima aggiunta agli accompagnamenti conseguenti B 7 5 3, G # 7 5 3 serve di fondamento all' orecchio, perchè si accorga essersi cangiato accompagnamento fondamentale. Senza l' aggiunta di essa Settima giudicherebbersi, che gli accompagnamenti B 5 3, G # 5 3 derivassero dai fondamentali G 5 3, E 5 3 #. Si osservi, che la Settima minore degli antecedenti accordi diviene Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] nei [-301-] susseguenti, ch' è quanto dire non una vera consonanza, ma solo tale per rappresentazione. Se la nominata Settima si cangiasse in una Quinta giusta, come nel passaggio naturale E 7 5 3 G 5 3, riuscirebbe questo coll' aggiunta della detta

dissonanza vizioso, e meritevole di essere bandito dal Contrappunto. Ecco un esempio del passaggio E 7 5 3 # g # 7 5 3 trascritto dalla Sonata decima dell' Opera prima del Signor Giuseppe Tartini, e da me trasportato una Terza più basso, per mettere sotto gli occhi de' Lettori il passaggio, di cui si tratta, nel Tuono A per Terza minore modello di tutti gli altri Tuoni di simil genere.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 301, 1; text: Basso continuo. Fondamentale, 6 3, 5 3, 7 5 3, 6 5, 5 4, 3, 6 4 2, 7 5 3 #, 7 [sqb] 5 3, 7, b 7, 7 [sqb]]

[signum] 24. I passaggi derivati dai fondamentali di Terza all' insù, che più familiarmente si adoprano, sono tre. Il primo si muove da un accordo fondamentale ad un derivato di Terza e Sesta con un salto di Quarta all' ingiù. Il seguente passo preso dalla Sonata seconda dell' Opera prima del Signor Tartini, e trasportato dal Tuono F al Tuono C amendue per Terza maggiore contiene i due passaggi C 5 3 G 6 3, A 5 3 E 6 3 derivati dai fondamentali C 5 3 E 5 3, A 5 3 C 5 3.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 301, 2; 6 3, 5 3, 3 6 4, 7, et cetera]

Non deve ammettersi in Musica il passaggio B 5 3 F 6 3 derivato dal fondamentale B 5 3 D 5 3 a cagione del sato B F di Quarta [-302-] [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' ingiù; perchè la memoria, che resta del suono B, forma Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] col Basso del secondo accordo F 6 3; e perchè finalmente il Basso F del secondo accordo realmente consonante F 6 3 fa troppo chiaramente all' orecchio comprendere esser divenuto una vera consonanza quel suono F, che si riferiva in Quinta [[diminuita]] minore add. supra lin.] alla base B dell' antecedente accompagnamento B 5 3. Il secondo passaggio derivato dal fondamentale di Terza all' insù, di cui mi sono proposto di far parola, si effettua assegnando alla stessa corda primieramente l' accompagnamento derivato di Terza e Sesta, indi il perfetto di Terza e Quinta. Un Offertorio di Adriano Willaert mi somministra il sottoposto esempio del passaggio F 6 3 F 5 3 derivato dal fondamentale D 5 3 F 5 3.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 302,1; text: 6 3, 5 3, 7 5 3, 6, 7, et cetera]

I moderni Maestri adoprano con più artificio i passaggi derivati, di cui trattiamo. Aggiungono all' accompagnamento conseguente la Settima, e fanno che due parti acute corrispondentisi in Terza tocchino prima la Sesta e l' Ottava dell' antecedente accompagnamento, e poscia la Quarta e la Settima dell' accompagnamento susseguente. I passaggi dalla seconda alla quarta corda praticati nella maniera descritta in amendue i modi per Terza maggiore, e per Terza minore producono un ottimo effetto.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 302, 2; text: Passaggi dalla seconda alla quarta corda. Nel Tuono C per Terza maggiore. 8 6, 7 5, 5 3, Basso continuo.fondamentale, A, minore, 5 3 #, 8 6 b]

[-303-] Nel passaggio F 8 6 F # 7 5 si rende utile la quarta corda artificiale F# anche per il motivol che la Settima aggiunta al secondo accompagnamento diviene minore, e più

francamente può adoprarsi di posta. Fra i passaggi del Tuono A per Terza minore piacerà più il secondo del primo per la ragione, che il suono F Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] dell' antecedente accompagnamento resta consonante per sola rappresentazione anche nell' accompagnamento conseguente, formando colla base di esso, o sia colla quarta corda artificiale D # Terza diminuita. L' ultimo passaggio D 6 3 D # 7 5 riesce piccante, avendo in esso luogo due corde artificiali, cioè la seconda B b, e la quarta D # talmente fra loro rimote, che rendono del tutto assurdo il passaggio fondamentale B b 5 3 D # 7 5 3. Vedremo (Capitolo 4 [signum] 7, 8, 9.) non potersi adoprare ne armonicamente, ne melodiosamente la Terza superflua per esempio B b D #. Dal Miserere altre volte lodato del Padre Maestro Vallotti ho tratto l' esempio dei passaggi F 8 6 3 F # 7 5 3, D 8 6 3 D # 7 5 3 derivati dai fondamentali D 5 3 F # 7 5 3, B 5 3 D # 7 5 3, che metto sotto la considerazione de' Lettori.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 303; text: misericordiam tuam, Basso continuo. Fondamentale, 9 7, 8 6, 7 5, 5 3, 5 3 #, 6 4, 9 7 5 3, 10 8 5, 7 5 3, 7, 6 4 5 3 #, 5 3 #]

[-304-] Dirò poche cose intorno alla terza maniera di passaggi derivati dai fondamentali di Terza all' insù. Si muovono essi con un passo di Seconda all' ingiù da un accompagnamento perfetto di Terza e Quinta ad un derivato di Quarta e Sesta. Si trovano spessi sì fattamente usati i passaggi dalla seconda alla quarta corda artificiale del Modo per Terza maggiore, dalla quinta alla settima corda di amendue i Modi per Terza maggiore, e per Terza minore. Il passaggio esempigrazia B 5 3 A 6 [sqb] 4 # derivato dal fondamentale B 5 3 D # 5 3 [sqb] dalla seconda alla quarta corda artificiale del Tuono A per Terza minore si sperimenta pungente, e penerassi ad incontrarlo nelle composizioni di Musica. Tuttavia a tempo, e a luogo adoprato può produrre un ottimo effetto.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 304; text: Passaggi dalla seconda alla quarta corda nei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Basso continuo. Fondamentale, 5 3, 6 4 # 3, 6 3, 6 [sqb] 4 #, 6 3, 5 3, 7 5 3, 7 5 3 [sqb], 5 3 #, quinta, settima, 6 4 3, 6 4 # 3, 7 5 3]

Ho trasportato dal Tuono D al Tuono C tutti e due per Terza maggiore il seguente esempio del passaggio D 5 3 C 6 4 # 3 derivato dal fondamentale D 5 3 F # 7 5 3. Si rinviene esso nella Sonata quarta dell' Opera prima del Signor Giuseppe Tartini.

[-305-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 305,1; text: Basso continuo. Fondamentale, 6 3, 5 3, 6 4 #, 6 4, 5 3, 7 5 3, 6 4 5 3]

[signum] 25. Dalle cose esposte nell' antecedente, e nel presente Capitolo si può dedurre la conseguenza, che fra i passaggi di Quinta, di Quarta, di Seconda, e di Terza all' insù, e all' ingiù, a quelli di Seconda all' ingiù, di Terza all' insù tocca l' ultimo posto. Ho asserito (Libro 1, Capitolo 4, [signum] 25.), che i Maestri di Musica del secolo decimosesto inserivano con troppa frequenza nelle loro composizioni certi passaggi, che non sono dei più perfetti. Ebbi allora mira ai passaggi di Seconda all' ingiù; di Terza all' insù, dei quali per dir il vero i Contrappunti del mentovato secolo abbondano soverchiamente. Cinque passaggi di Terza all' insù, ed uno di Seconda all' ingiù si

contengono in quattro sole battute d' un Offertorio di Adriano Willaert non ha molto da me ricordato. Eccole.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 305; text: Basso continuo. Fondamentale, 6 5, 4 3, 4 5 3]

L' acutissimo giudizio del senso ha istruito i moderni Maestri a valersi discretamente di così fatti passaggi. Ho detto altresì nel luogo citato, che i Compositori del secolo decimosesto facevano poco uso delle corde artificiali. Ora che siamo appieno ingormati delle corde, e degli accompagnamenti artificiali, non abbiamo che a prender per mano le opere dei migliori Maestri di quel tempo per accertarci della verità della mia asserzione.

[-306-] Capitolo terzo

Dei passaggi da un accompagnamento naturale all' altro appartenenti a due Tuoni uno principale, e l' altro subordinato, o a rovescio.

[signum] 1. Nei due capitolo primo e secondo non ho insegnato salvo che a passare dall' uno all' altro dei sette naturali accompagnamenti, i quali convengono allo steso Tuono, tre rigorosamente, perchè danno ad esso l' origine, e i quattro rimanenti con meno stretta connessione, perchè tolti in prestanza da Tuoni accettanti la medesima scala. Feci superiormente la riflessione (Libro 1, Capitolo 5, [signum] 12.), che due Tuoni uno per Terza maggiore, l' altro per Terza minore, i quali si servono della stessa ascala, hanno comuni tutti i sette naturali accompagnamenti, che paragonati questi Tuoni coi quattro ad entrambi subordinati, vi si ravvisa sempre la comunione di quattro accompagnamenti: e che col mezzo degli accompagnamenti comuni, i quali prima si possono considerare come proprj d' un Tuono, indi come proprj dell' altro, ci si affaccia il metodo più facile di far transito dal Tuono principale a qualunque subordinato, e di restituirci poi da qualunque subordinato al principale. Ora avanzo cammino, e dirigo le mie considerazioni a que' passaggi da un accompagnamento all' altro, i quali accompagnamenti naturalmente appartengono a due Tuoni uno principale, e l' altro subordinato, o a rovescio in sì fatta guisa, che nessuno accompagnamento sia comune ai due Tuoni. Tale si è per esempio il passaggio B b 5 3 G 5 3 [sqb], col quale si voglia modulare dal Tuono D per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore. L' accompagnamento antecedente B b 5 3 spetta al Tuono D per Terza minore, e non al Tuono C per Terza maggiore: l' accompagnamento conseguente G 5 3 [sqb] proprio del Tuono C per Terza maggiore non conviene naturalmente al Tuono D per Terza minore. Ecco una Tavoletta degli accompagnamenti naturali, che i Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, l' uno, e l' altro de' quali può far figura di principale, non hanno comuni coi Tuoni subordinati, e che all' opposto i Tuoni subordinati non hanno comuni coi due C per Terza maggiore, A per Terza minore.

[-307-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 307; text: Accompagnamenti dei Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore non comuni ai Tuoni C, A. B b 5 3, G 5 3 b, E 5 3 b, B 5 3, G 5 3, E 5 3, G, E, F 5 3, D 5 3, B 5 3, F # 5 3, D 5 3 #, B 5 # 3]

Nove sono i passaggi dagli accompagnamenti B 5 3, G 5 3, E 5 3 proprj dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore agli accompagnamenti B b 5 3, G 5 3 b, # 5 b 3 proprj dei Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore, potendosi da ognuno dei tre primi far transito ad ognuno di re secondi. Altrettanti passaggi ritornano dagli

accompagnamenti B b 5 3, G 5 3 b, E 5 b 3 agli accompagnamenti B 5 3, G 5 3, E 5 3. Nove passaggi parimente si muovono dagli accompagnamenti F 5 3, D 5 3, B 5 3 spettanti a' Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore agli accompagnamenti FF # 5 3, D 5 3 #, B 5 # 3 spettanti ai Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore, ed un pari numero si restituisce da questi a quelli. Ascendono adunque al numero di trentasei i passaggi, di cui trattiamo, i quali nella maniera fra le lecite la più composta svagano dai due Tuoni uno per Terza maggiore, l' altro per Terza minore accettanti la stessa scala, l' uno de' quali faccia figura di principale, ai quattro Tuoni subordinati; ovvero a rovescio da quattro Tuoni subordinati a due primieramente nominati fanno ritorno.

[signum] 2. Contenendo sempre i nostri passaggi una modulazione da Tuono a Tuono, che fra le permesse è la meno semplice; quando non sieno dotati d'una assai squisita melodia, ed armonia, benchè l' orecchio assolutamente parlando non provi positivo disgusto, gli desidera almeno [-308-] adoprati di rado, e con gran cautela. Anzi egli è tanto delicato il nostro sensorio, che quantunque il movimento melodico dall' una all' altra base dei due accompagnamenti fosse elegantissimo, basta che l' armonia non sia tanto perfetta, o al contrario essendo questa fornita della necessaria perfezione, basta che il passo melodico non si conti fra i più dilettevoli, perchè l' orecchio giudichi doversi usare un dato passaggio assai parcamente nelle musiche composizioni. Un' altra circostanza altresì vuol essere considerata nei passaggio, su cui versiamo. Giova molto che gli accompagnamenti antecedenti abbiamo per fondamento la corda prima, o quinta dei tuoni principale, e subordinati, nelle quali terminano le Cadenze, o che almeno siano realmente consonanti; acciocchè in essi possa compiersi quanto basta se non totalmente il senso della cantilena prima di cangiar Tuono. Che se il primo accompagnamento sarà di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], cioè consonante per sola rappresentanza, ed il secondo accompagnamento realmente consonante non differirà dal primo salvo che per un minor Semituono, la perfezione dell' accordo conseguente farà troppo spiccare l' imperfezione dell' antecedente, ed in quale cattivo incontro s' abbandoni un Tuono per passare ad un altro. Perciò si fatti passaggi dovranno collocarsi nel numero di quelli, che con parsimonia, e riguardo grande vanno adoprati. Le cose che nel presente Paragrafo ho semplicemente annunciate, vogliono essere trattate a parte a parte colla debita distinzione.

[signum] 3. Cominciando ad esaminare i nostri passaggi in ciò che riguarda la melodia; otto di essi constano di que accompagnamenti, che quantunque diversi hanno la base comune. Una tal melodia ella è perfettissima; atteso che fra le due basi ci passa la proporzione di egualità fra tutte la più semplice. In due passaggi si procede da un accordo all' altro per salto di Quinta all' insù, o di Quarta all' ingiù, ed in due altri si fa tutto all' opposto. Quanto sien grati si fatti passi di melodia, ne ho altrove fatto parola. Otto passaggi fanno transito da un accompagnamento all' altro con un movimento di Terza all' ingiù. Le basi di quattro passaggi differiscono per un minor Semituono, che in due passaggi monta verso l' acuto, ed in altrettanti discende verso del grave. Ho già fatto osservare a chi legge (Libro, 1, Capitolo 3, [signum] 3.) essere il Semituono minore [-309-] un così picciolo intervallo, che corrispondendosi in esso due corde, al toccarsi d' una l' altra si pone in oscillazione in figura di unisona. Quindi due basi, la cui differenza nel minor semituono consiste, passano in qualche modo per unisono; il che deve parimente asserirsi dei due accordi componenti i nostri passaggi, i quali eccettuate le basi hano gli altri suoni comuni. Questa prossima identità dei due accordi, che formano i

passaggi di cui trattiamo, gli rende grati all' orecchio, quando non ci sia qualche altra ragione in contrario; benchè le nasi, che in Semituono minore si corrispondono, producano una melodia, che fra le più squisite non trova luogo. Sin qui l' orecchio si chiama pago, ma non succede poi altrettanto, qualora si voglia far uso di passi melodici meno perfetti, quali sono i salti di Terza all' insù contenuti in otto passaggi, i salti di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' ingiù, o di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' insù contenuti in due passaggi, e finalmente i salti di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' insù, o di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' ingiù inversi dei testè nominati, che altresì in due passaggi hanno luogo. Avrò a memoria il Lettore essersi da me provato (Capitolo 2. [signum] 22.) che i passi di Terza all' insù sono di grado inferiore, e cedono di perfezione a quelli di Terza all' ingiù. Della sensazione piccante, che risvegliano nella nostr' anima i salti di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' ingiù, o di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' insù, di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' insù, o di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' insù, di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' insù, o di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' ingiù, ne ho più volte fatto parola (Libro 1, Capitolo 4, [signum] 13, libro 2, Capitolo 2, [signum] 5, [signum] 6.). Dipongo i trentasei passaggi in quell' ordine stesso con cui gli ho nominati nel presente Paragrafo. Avuto riguardo alla melodia, e all' armonia son essi di diciotto diverse specie, ognuna delle quali comprende due passaggi perfettamente simili. Alcune brevi annotazioni dichiareranno il motivo, per cui giudichi difettosi certi passaggi. Per ora osservi chi legge quelle, che concernono la melodia. Le rimanenti annotazioni verranno illustrate dai due seguenti Paragrafi.

[-310-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 310; text: Passaggi formati da due accompagnamenti, le cui basi sono unisone. 5 3, 5 3 b, 5 3 #, 5 3 [sqb], 5 b 3, 5 # 3, 5 [sqb] 3, Specie 1. Difettosi per l' inversa preparazione della Quinta [[si]] minore. di Quinta all'insù, e all' ingiù. motivo d' armonia siccome composti di due accordi di Terza e Quarta [[diminuita]], Semituono minore, [diminuita ante corr.], pel salto]

[-311-] [signum] 4. Considerati i nostri passaggi in riguardo alla melodia, dico alcune poche cose intorno all' armonia, relativamente alla quale i sedeci passaggi formati da due accompagnamenti realmente consonanti perfetti sono migliori degli altri. Dopo questi succedono gli altrettanti passaggi composti da un accompagnamento o per Terza maggiore, o per Terza minore, e da un altro di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. L' ultimo posto tocca ai quattro passaggi formati da due accompagnamenti di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Qui l' armonia è talmente scemata di perfezione, che trattandosi di passaggi, i quali vanno da Tuono a Tuono in un modo fra i leciti il più composto, l' orecchio ama, che rarissime volte si usino i quattro passaggi, in cui non c' entrano se non ei accordi, che quantunque si suonino come consonanti perfetti, tali realmente non sono. Ho detto ([signum] 2) giovare assai, che gli accomagnamenti antecedenti dei passaggi, di cui parliamo, abbiano per ffondamento le corde prima, o quinta dei Tuoni principali, e subordinati, nelle quali finiscono le Cadenze; acciocchè queste possano precedere i detti passaggi, e farci sentire compiuto il senso della cantilena, avanti che si faccia transito da Tuono a Tuono. Se si esamineranno le composizioni di Musica, ritroverassi che quasi sempre una Cadenza

precede la mutazione di Tuono, benchè eseguita nelle forme più semplici. Si cavi adunque la conseguenza, che il prevenire con una Cadenza i nostri passaggi contenenti delle modulazioni da un Tuono all' altro, che non si numerano fra le più semplici, riuscirà oltre modo opportuno. Gli accompagnamenti fondati sulle corde prima, o quinta del Tuono principale C per Terza maggiore, ovvero A per Terza minore, e dei subordinati, che hanno luogo nei nostri passaggi sono F 5 3, D 5 3 #, D 5 3, # 5 3, B 5 3 #. Da questi principiano diciotto passaggi, fra i quali nove in cui s' odono le gratissime melodie d' Unisono, e di Terza all' ingiù, più frequentemente degli altri tutti nelle armoniche composizioni s' incontrano.

[signum] 5. Dalle cose dette spicca la ragione, per cui certi passaggi fra loro simili, come per esempio i due della specie settima B b 5 3 G 5 3 [sqb], F 5 3 D 5 3 #, i due della specie ottava G 5 3 b E 5 [sqb] 3, D 5 3 B 5 # 3, non si adopriano con eguale frequenza. Gli accompagnamenti antecedenti B b 5 3, G 5 3 b dei passaggi primo, e terzo [-312-] non appartengono nè alla prima, nè alla quinta corda di verun Tuono principale, o subordinato. Non può dirsi altrettanto degli accompagnamenti antecedenti F 5 3, D 5 3 dei passaggi secondo, e quarto; mercè che sono proprj, quello della prima corda del Tuono subordinato F per Terza maggiore, questo della prima corda del Tuono subordinato D per Terza minore. Per l' esposto motivo adunque, qualora sia principale o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore, più spesso dei passaggi B b 5 3 G 5 3 [sqb], G 5 3 b E 5 [sqb] 3 si trovano praticati i simili F 5 3 D 5 3 #, D 5 3 B 5 # 3. Si usano questi spessissimo nella seguente maniera. Fatta la Cadenza perfetta C 5 3 F 5 3 nel Tuono F per Terza maggiore, A 5 3 # D 5 3 nel Tuono D per Terza minore, si considera poscia l' accompagnamento F 5 3 come proprio del Tuono C per Terza maggiore, l' accompagnamento D 5 3 come proprio del Tuono A per Terza minore, e passando da F 5 3 a D 5 3 #, da D 5 3 a B 5 # 3 #, si fa la Cadenza D 5 3 # G 5 3 nel Tuono G per Terza maggiore, B 5 # 3 # E 5 3 nel Tuono E per Terza minore, in grazia della quale s' introduce la settima corda artificiale D # nell' accompagnamento B 5 # 3 #. Ecco le due descritte serie di passaggi, e di accordi analoghi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 312; text: C 5 3, F 5 3, D 5 3 #, G 5 3, A 5 3 #, D 5 3, B 5 # 3 #, E 5 3]

Colla prima si modula dal Tuono F al Tuono G col mezzo del Tuono C tutti e tre per Terza maggiore; colla seconda si modula dal tuono D al Tuono E col mezzo del Tuono A tutti e tre per Terza minore. Avverto che le due Cadenze C 5 3 F 5 3, D 5 3 # G 5 3, ed altresì l' altre due A 3 # D 5 3, B 5 # 3 # E 5 3 chiamano talmente a se l' attenzione del senso, e con tal distinzione paragona esso gli accordi, che la compongono, che con BB 5 # 3 # riesce assai secondario. Chi volesse indagare la relativa perfezione dei passaggi F 5 3 D 3 #, D 5 3 B 5 # 3 #, rilegga ciò che ho detto (Libro 1, Capitolo 5, [signum] 19.) delle due coppie di accompagnamenti C 5 3 A 5 3 #, D 5 3 B 5 # 3 #.

[signum] 6. Quando ho asserito esser lodevole, che una Cadenza preceda il cangiamento di Tuono, ho inteso di parlare di quelle Cadenze dei Modi regolari per Terza maggiore e per Terza minore, nelle quali siano state introdotte le corde artificiali necessari per renderle conchiudenti giusta [-313-] le cose spiegate nei due precedenti Capitoli. In mancanza di sì fatte Cadenze riuscirà grato all' orecchio, che si prevenga la mutazione di tuono o colle Cadenze dei Modi regolari senza l' ajuto delle mentovate

corde artificiali, o colle Cadenze dei Modi derivati dai regolari per Terza maggiore, e per Terza minore. Veggasi come il Padre Maestro Vallotti si trasferisca dal Tuono principale C per Terza maggiore al Tuono subordinato E per Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 313; text: Basso continuo. fondamentale, Tuono principale C per Terza maggiore, E, minore, 6, 6 3, 6 4 5 3, 3 #, 6, 10 9, et cetera]

I passi C 5 3 G 5 3, G 5 3 D 5 3, D 5 3 A 5 3, A 5 3 E 5 3, sono tutti Contraccadenze, il primo del Tuono principale C per Terza maggiore, gli altri dei Tuoni derivati G, D, A. Alla Contraccadenza A 5 3 # 5 3 proposta dal Tuono A per Terza minore, che in questo caso adoprasì come derivato dal Tuono C per Terza maggiore, succede il cangiamento di Tuono indicato dalla Contraccadenza E 5 3 B 5 # 3 # appartenente al Tuono subordinato E per Terza minore. Tra le Cadenze dei Tuoni derivati quelle senza dubbio appagano più l' orecchio, che in un accompagnamento realmente consonante finiscono. Quindi, essendo il resto pari, i passaggi ascendenti al numero di dodici, che principiano con un accordo di Terza minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], debbono giudicarsi meno perfetti degli altri; perchè la modulazione da Tuono a Tuono in essi contenuta non può venir dietro salvo che ad una Cadenza dei Modi derivati, al quale termini in un accompagnamento consonante per sola rappresentanza. Ho lodato, non ho prescritto, che una Cadenza preceda i nostri passaggi. [-314-] Quando recherò gli esempj delle dieci specie di passaggi, che ho segnato come difettosi, se ne vedrà qualcuno non preceduto da veruna Cadenza.

[signum] 7. Resta da far parola delle due specie di passaggi, in cui l' accompagnamento antecedente di Terza minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] si tramuta nel conseguente realmente consonante alterando una sola corda per un Semituono minore. Le accennate due specie sono la quarta, e la [[decima]] duodecima, sotto le quali nella tavola posta dopo il paragrafo terzo sta scritto: passaggi difettosi per l' inversa preparazione della Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Relativamente ai passaggi dalla duodecima specie, egli è evidente contener essi un' inversa preparazione della Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]; atteso che per esempio nel passaggio B 5 3 B b 5 3 il suono F Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] dell' antecedente accompagnamento diviene Quinta giusta nel susseguente. Per iscoprire l' inverso preparamento della Quinta [[diminuita]] nei passaggi della quarta specie, ci vuole un poco di raziocinio. Preso per mano il passaggio E 5 b 3 E 5 3 [sqb] uno fra i due spettanti alla detta specie, si noti che crescendo per un Semituono minore il suono B b Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] del primo accompagnamento, si tramuta in Quarta giusta dell' accompagnamento secondo. Ma i due suoni B b, B sono in qualche maniera lo stesso suono; dunque un suono, che in qualche maniera si conserva lo stesso, e ch' era prima consonante per rappresentanza, diventa poscia realmente consonante. Intervenendo ciò rispettivamente alla medesima base E comune ad ambi gli accordi, la perfezione dell' accompagnamento conseguente E 5 3 fa troppo spiccare l' imperfezione dell' antecedente. Se la corda fondamentale dei due accompagnamenti non fisse la stessa, la mutazione della base, l' accrescimento del suono piccante B b farebbe talmente la traccia all' orecchio, che udendo consonante il suono B, nulla s'accorgerebbe della inversa preparazione. Il passaggio esempigrazia E 5 b 3 G 5 3 [sqb] è ben difettoso pel salto di Terza all' insù, ma non perchè B b Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] di E si

trasformi in B Terza maggiore del G. Schivato il passo fondamentale, la maniera più elegante è adoperare i passaggi delle specie quarta, e duodecima, si è lo trasferirsi da un accordo all' altro ambi di Terza e Sesta, cioè da G 6 3 b a G 6 5 [sqb], da B 6 3 a D 6 b 3. In amendue gli antecedenti accompagnamenti [-315-] G 6 3 b, D 6 3 al Basso continuo G, ovvero D non corrispondono, salvo che consonanze vere Terza minore, Sesta maggiore; e quindi l' inversa preparazione dalla Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] B b E, ovvero F B ella è poco notata; perchè questa consonanza per rappresentanza si riferisce al suono medio degli accordi precedenti G 6 3 b D 6 3. Giova usare gli accompagnamenti conseguenti derivati G 6 3, D 6 b 3 in cambio dei fondamentali più eleganti E 5 3, B b 5 3 per il motivo che la perfezione scemata degli accompagnamenti conseguenti G 6 3, D 6 b 3 mette in minor vista l' imperfezione parimente scemata degli antecedenti G 6 3 b, D 6 3.

[signum] 8. Poichè si scorreranno moltissime musiche composizioni senza incontrare verun passaggio delle dieci specie da me come difettose distinte, stimo ben fatto il porne qui sotto degli esempj favoritimi la maggior parte dal Padre Maestro Vallotti, i quali faranno conoscere a chi legge il modo, e la circospezione, con cui essi passaggi vanno sobriamente adoprati.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 315; text: Basso continuo. fondamentale, 5, 6, 5 3 b, 6 3 [sqb], 6 5, 3 b, 5 b 3, 5 [sqb] 3, Passaggio della quarta specie. 3 [sqb], 6 #, quinta, 6 4, 7 5, 7 5b, 7 3 #, 7 [sqb] 5, 7 5 3, 7 5 b 3, 7 5 3 #, 7 [sqb] 5 3, sesta, 7 3, 6 b 3, 6 5 b 3, 4b 3, 9 5 3, 8, 5 3, 7 b, 4 b 5, 3, duodecima, 7 5 2, 6 4 3 b, 7 b 5 3, decimaterza, 5 3 [sqb] 4 2, 7 b 5, 6 b 4, 5 3 #, 6 3 b, 3 #, decimaquarta, 5 b 3, 3 [sqb], decimaquinta, 6 b, 7 5 3 b, decimasesta, 5 [sqb] 3, decimasettima]

[-317-] Potrebe a qualcuno sembrar cosa strana, ch' essendosi per me bandito dal Contrappunto (Capitolo 2, [signum] 6.) il passaggio B 5 3 F 5 3, e qualunque altro ad esso simile, esempigrazia E 5 b 3 B b 5 3, qualora si proceda da base a base; si trovi usato nel Basso continuo del secondo esempio il passaggio E 5 b 3 B 5 3 della quinta specie da corda fondamentale a fondamentale. Ma basta ch' egli richiami a memoria i motivi, per cui ho dato l' esclusione al passaggio E 5 b 3 B b 5 3 da base a base, e fatta la riflessione, ch' essi non hanno luogo nel passaggio E 5 b 3 B 5 3, resterà persuaso ben tosto, essersi rettamente il nostro passaggio adoprato dall' una all' altra corda fondamentale. A cagione dell' aggregato di tre disordini ho rigettato il passaggio B 5 3 F 5 3, o sia E 5 b 3 B b 5 3 da base a base; perchè cioè da E a B b c' è il passo melodico poco grato di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' insù, o di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' ingiù; perchè il suono B b, che formava Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] [-318-] con E nel primo accompagnamento E 5 b 3, diviene poi base, o pure Ottava nel secondo accompagnamento B b 5 3, il che fa maggiormente spiccare il piccante della mentovata Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.; e perchè finalmente l' impressione, che resta nel sensorio del Suono E base dell' antecedente accompagnamento E 5 b 3, forma con B b base del susseguente accompagnamento B b 5 3 Quarta, o sia Undecima [[superflua]] maggiore, dissonanza acra, e di poco uso. Ora nessuno dei notati inconvenienti ravvisasi nel passaggio E 5 b 3 B 5 3. D a E a BB si procede col salto dirò gratissimo di Quinta giusta all' insù, di Quarta giusta all' ingiù. Il suono B b, che corrisponde in Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] ad E, non entra nell' accordo BB 5 3 rigorosamente parlando, ma si tramuta in B, il quale sopra B b

crebbe per un Semituono minore. Egli è vero, che i suoni B b, B sono in qualche maniera unisoni; ma non può negarsi altresì, che il Semituono minore, per cui B supera B b, non diversifichi notabilmente il secondo suono dal primo, e non faccia in gran parte svanire la memoria del suono B b, e conseguentemente della Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] E B b; trattandosi massime d' un passaggio E 5 b 3 B 5 3 composto da due accompagnamenti su basi diverse fondati. Per ultimo il vestigio, che rimane nell' orecchio del suono E, risponde a B corda fondamentale del conseguente accompagnamento in Undecima, dissonanza assai più dolce della Undecima [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], e moltissimo praticata dai Maestri di Contrappunto.

[signum] 9. Intorno la cautela usata nei sovrascritti esempj dal loro celebre Autore vengono inconcio le seguenti avvertenze. Quei passaggi, di cui trattiamo, che in cinque dei mentovati esempj principiano con un accompagnamento realmente consonante, sono tutti preceduti da una Cadenza propria o dei Tuoni regolari per Terza maggiore, o per Terza minore, o dei loro derivati. I cinque esempj sono il quinto, il sesto, il settimo, il nono il decimo. Fra i passaggi, che nei cinque esempj rimanenti hanno principio da un accompagnamento di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], se ne contano due negli esempj terzo, e ottavo, ai quali precede una specie di Cadenza spettante ad un Tuono derivato. Agli altri tre passaggi contenuti negli esempj primo, secondo, e quarto non va innanzi [-319-] Cadenza i sorta veruna. In dieci esempj per tanto hanno luogo tre soli casi, in cui nessuna Cadenza precede i passaggi, dei quali facciam parola. Si noti per altro mancar le Cadenze in quelle circostanze, in cui non possono appagare se non se imperfettissimamente l' udito, terminando esse Cadenze in un accordo di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] conseguente in riguardo alle dette Cadenze, antecedente in riguardo ad uno de' nostri passaggi, che alla Cadenza immediatamente susseguiti.

[-signum] 10. Relativamente ai tempi della battuta, ed alla spezzatura d' essi tempi, in tre diversi modi si può disporre un dato passaggio. O il primo accordo [accrdo ante corr.] si introduce in tempo cattivo, ed il secondo nel tempo buono immediatamente seguente, o tutti e due gli accordi si introducono in tempo buono, o finalmente s' introduce il primo accordo in tempo buono, ed il secondo nel tempo cattivo contiguo. Nella prima ipotesi l' orecchio paragona distintamente fra loro gli accordi, nella seconda ipotesi vi pone una mediocre attenzione, e nella terza il confronto si fa alla sfuggita, ed in un modo assai secondario. Per capire di ciò la ragione, abbiansi carj tempi in serie alternatamente un cattivo, ed un buono, i quali poi nulla importa, che siano tempi di Battuta, o di spezzatura d' essi tempi, che anch' essi fanno figura di tempi buoni, e di tempi cattivi. Cadendo il primo tempo cattivo sul seguente tempo buono, e così pure il secondo tempo [[buono]] cattivo sul seguente secondo tempo buono; egli è evidente, che un tale cadimento invita l' anima a confrontare con particolar attenzione quelle coppie di accordi, uno de' quali all' altro s' appoggia. Per conseguenza men principale riuscirà il paragone fra il primo tempo buono, ed il secondo tempo cattivo contiguo; mercè che si fatti tempi l' uno coll'altro per dir così non s'impacciano, ma sostenendo quello l'appoggio del primo tempo cattivo, questo tutto al opposto cade sul secondo tempo buono. Media infra due si è l'attenzione, che ci pone l' orecchio nel paragonare due accordi, i quali sieno stati introdotti in tempo buono, ed ognuno occupi per esempio una Battuta a tre tempi, o una mezza Battuta a quattro tempi. In fatti se ci sia una progressione di tempi buoni, non si assegnerà mai la ragione, per cui il secondo tempo buono s' abbia da paragonare più

distintamente [-320-] col primo, che col terzo. Premesse tali innegabili verità si capisce evidentemente, che quando occorra di porre in opera alcuno di que' passaggi, nei quali è d' uopo di usar cautela; non si dovrà mai collocare in tempo cattivo il primo accompagnamento, ed il secondo nel contiguo tempo buono, onde mettendo l' orecchio nel paragonare esse accordi una troppo distinta attenzione, non iscopra a chiaro lume la poca eleganza dei mentovati passaggi. Ottimo riescirà l' operarsi. Tutto al contrario, assegnando al primo accordo il tempo buono, ed al secondo il tempo cattivo, il che si veda eseguito in sei dei sopra recati esempj. Sarà parimente lecito l' introdurre amendue gli accordi in tempo buono, come negli esempj quarto, sesto, nono, e decimo; imperciocchè una tale ipotesi ha questo di buono, che il passaggio di poco uso non si mette in miglior vvista dei due, uno antecedente, e l' altro conseguente, che hanno ad essere indispensabilmente nel numero i quelli, che si pongono in opera con franchezza.

[signum] 11. Osservo anche usato negli esempj quinto, sesto, settimo, e decimo un altro artificio, ed è, che fatto sentire un motivo in un dato Tuono, s' imita lo stesso motivo in un Tuono subordinato, e si dispongono le cose in maniera, che il motivo antecedente finisca col primo degli accompagnamenti componenti uno de' nostri passaggi, ed il motivo susseguente comincj col secondo accompagnamento. Appartenendo essi accordi a motivi differenti, chiaro comprendesi, che ancora per questo capo molto poco l' orecchio dee paragonarli fra loro. Ma faccenda troppo lunga, e sto per dire impossibile da condursi a buon fine, sarebbe l' annoverare i ripieghi tutti, che possono render grati i passaggi, di cui si tratta. Egli è noto, che la buona modulazione dipende non dal puro passaggio da un accompagnamento all' altro, ma da molti antecedenti, e da parecchi altri che seguono. Ora se i passaggi considerati, e da considerarsi, i quali sono formati da due soli accompagnamenti, ascendono ad un numero assai grande; basta consultare le regole delle combinazioni per accertarci, a quale esorbitante moltitudine giungerebbero gli aggregati per esempio di otto, di dieci accompagnamenti. Anche alle regole medesime dee prescriversi il loro limite, imperciocchè [-321-] quando queste si vanno troppo moltiplicando, servono più d' imbarazzo che di utile. Fa d' uopo lasciare qualche cosa all' industria di chi compone; nè un bravo Maestro di Contrappunto dee vergognarsi di consultare talvolta il giudizio del senso, qualora si tratti di un qualche passo dubbio, in cui per altro un positivo disordine non si contenga.

[signum] 12. Finirò di trattare dei nostri passaggi di dieci diverse specie coll' avvertire, poter essi quasi tutti usarsi (il che rispettivamente ad alcuni non di rado interviene) siccome composti da due accompagnamenti uno naturale, e l' altro artificiale appartenenti o al medesimo Tuono, o pure a due Tuoni di differente natura, che accettano la stessa scala. In tal caso o non contenendosi nei detti passaggi modulazione alcuna da Tuono a Tuono, o al più facendosi transito da un Tuono all' altro, che hanno comune la scala; cessa per questo capo il motivo di adoprarli con tanta circospezione. Del passaggio dalla seconda alla quarta corda artificiale del modo per Terza maggiore, il quale è simile ai due della specie decimaquinta, ne ho parlato (Capitolo 2, [signum] 24.). Ella è la serie deggli accompagnamenti antecedenti, e conseguenti, la quale serve di norma all' orecchio per giudicare, se uno de' nostri passaggi s' usi o come composto da due accordi naturali spettanti a due Tuoni, che non hanno la scala comune, o pure come formato da due accordi uno naturale, e l' altro artificiale, o a rovescio, proprj o dello stesso Tuono, o pure di due Tuoni che ricevono la stessa scala. Nel passo, che scrivo qui sotto, gli accordi

antecedenti, e conseguenti dimostrano, che gli accompagnamenti onde consta il passaggio B b 5 3 E 5 [sqb] 3 appartengono il primo naturalmente, il secondo artificialmente al tuono D per Terza minore. S' introduca nell' accompagnamento E 5 [sqb] 3 la sesta corda artificiale B, affinchè una parte acuta si muova da BB a C # settima corda artificiale, la quale ha luogo nel susseguente accompagnamento A 5 3 #. Il nostro passaggio B b 5 3 E 5 [sqb] 3 egli è simile ai due della specie decimasettima.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 321; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5 3 #, 5 3, 6 3 [sqb], 3 #, 4, 5 [sqb] 3, 5 3 #]

[-322-] Ma giacchè abbiamo nominati i passaggi della specie decimasettima, richiami alla memoria chi legge, aver io fatta menzione (Capitolo 2, [signum] 9, [signum] 10.) del passaggio B b 5 3 E 5 3 # dalla seconda corda artificiale alla quinta corda naturale del Tuono A per Terza minore, a cui si assomigliano i due della specie decimasettima, purchè si dia luogo nel conseguente accompagnamento alla settima corda artificiale del rispettivo Tuono per Terza minore. Può interamente appartenere al Tuono A per Terza minore anche il passaggio inverso E 5 3 # B b 5 3, col quale serbano similitudine quelli della specie diciottesima, sostituita nell' antecedente accompagnamento la settima corda artificiale alla naturale di quel Tuono per Terza minore, sulla di cui quinta corda il detto accompagnamento è fondato. Consideri chi legge i seguenti esempj. Il primo me lo ha somministrato la Sonata IX. Dell' Opera prima del Signor Tartini. L' ho trasportato una Terza all' ingiù per adattarmi al passaggio B b 5 3 E 5 3 #. Gli esempj secondo, e terzo sono del Padre Maestro Francescantonio Vallotti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 322; text: Esempio del passaggio B b 5 3 E 5 3 #, con cui si fa transito dal Tuono D al Tuono A amendue per Terza minore. Basso continuo. fondamentale, 6, 6 3, 5 3 [sqb], 5 3 #, 7 5 3, 7 5 3 #, 6 [sqb] 4 # 2, 6 4 # 2, 3 #, 3 [sqb], 7, 7 3 #, 7 5 [sqb] 3 #, F, maggiore. 6 b 3, 6 4, et cetera, E 5 3 # B b 5 3, artificialmente, piano, forte, 5, 6b, 5 [sqb] 3 #]

[signum] 13. Per non lasciare addietro cosa veruna, che riguardar possa i passaggi formati da due fra i tredici accompagnamenti di Terza e Quinta, che constano di suoni soltanto proprj delle scale naturali dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, e de' loro subordinati; dico esserci altri diciotto passaggi oltre quelli, che per me sono stati nominati nel presente, e nei due precedenti Capitoli. Nove di questi nascono dal far transito da ciascuno degli accordi B b 5 3, G 5 3 b, E 5 b 3 a ciascuno degli accordi D 5 3 #, B 5 # 3, F # 5 3, ed un pari numero ci si presenta qualora a rovescio si proceda da qualunque fra i tre ultimi accompagnamenti a qualunque fra i primi. Ho avvertito ([signum] 1.) appartenere in sì fatta guisa a i Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore gli accordi B b 5 3, G 5 3 b, E 5 b 3, che nessuno d' essi è naturalmente comune ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Non altrimenti non si trova accordo alcuno fra i tre D 5 3 #, B 5 # 3, F # 5 3 proprj dei Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore, che compete naturalmente ai Tuoni C per Terza maggiore A per Terza minore. Il perchè i nostri passaggi si scopriranno composti da due naturali accompagnamenti, i quali convengono a Tuoni, che non sono mutuamente subordinati. Presi in figura di principali i due Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore, non si

contano nel numero dei loro subordinati i Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore. Addossato parimente il carattere di principali ai Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore, non accettano questi in qualità di subordinati i due Tuoni F [-324-] per Terza maggiore, D per Terza minore. Se la cantilena avesse per fondamento uno fra i quattro Tuoni F, G per Terza maggiore, D, E per Terza minore, ho altrove (Libro 1, Capitolo 6, [signum] 5.) fatta l'osservazione, che intollerabile riuscirebbe il trasterirsi immediatamente dai Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore ai due G per Terza maggiore E per Terza minore, o a rovescio, e che non senza difetto sarebbe il passaggio dagli uni agli altri Tuoni estremi per via dei Tuoni intermezzi C per Terza maggiore, A per Terza minore. Essendo poi la composizione fondata o sul Tuono C per Terza maggiore, o sul Tuono A per Terza minore, ottimo riesce il passaggio dai Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore ai due G per Terza maggiore, E per Terza minore, o al contrario col mezzo de' nominati Tuoni C, A; atteso che modulando per esempio dal Tuono F al Tuono C tutti e due per Terza maggiore, altro non fo che restituirmi da un Tuono subordinato al principale; e modulando da C a G, torno ad isvagare dal Tuono principale ad un altro subordinato. Ma nella stessa ipotesi; che sia principale o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore, un cattivissimo effetto produce il passare immediatamente o dai Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore ai due Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore, o a rovescio da questi a quelli. La ragione si è, perchè un passaggio immediato da un Tuono all'altro suppone una mutua subordinazione fra essi due Tuoni, la quale non verificandosi fra la coppia dei tuoni F per Terza maggiore; D per Terza minore; G per Terza maggiore, E per Terza minore, ne segue per conseguenza essere vietato un immediato transito o dai primi ai secondi, o dai secondi ai primi. Contenendosi sempre una sì fatta modulazione nei diciotto passaggi, di cui favello, egli è chiaro meritar essi il bando dalle musiche composizioni.

[signum] 14. Nè mi si faccia l'opposizione, che trovandosi spesso nelle opere de' bravi Maestri il seguente passo, che nel presente Capitolo ([signum] 5.) ho messo sotto gli occhi de' Lettori, la Settima minore aggiunta all'accompagnamento

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 324; text: 7 b 5 3, 5 3, 7 5 3 #]

perfetto C 5 3, la quale è formata dal suono B b proprio della [-325-] scala del Tuono F per Terza maggiore; indica essere il movimento da C 7 b 5 3 a F 5 3 una Cadenza perfetta nel Tuono F: ma anche il passaggio da D 7 5 3 # a G 5 3 è una Cadenza nel Tuono G per Terza maggiore; dunque quando mi muovo da F 5 3 a D 5 3 #, fo un immediato transito dal Tuono F al Tuono G ambi per Terza maggiore; i quali non sono mutuamente subordinati. Nel citato paragrafo quinto [[si]] si contiene la soluzione del sovrapposto discorso, la quale chiara ci si affaccia, qualora riflettasi, che l'accompagnamento F 5 3 è comune ai due Tuoni F, C ambo per Terza maggiore. Non può negarsi, il passo C 7 5 3 F 5 3 è una Cadenza perfetta nel Tuono F per Terza maggiore, e relativamente ad esso passo l'accompagnamento F 5 3 al nominato Tuono appartiene. Mentre poi io procedo da F 5 3 a D 7 5 3 #, non considero più l'accordo F 5 3 come proprio del Tuono F per Terza maggiore, ma bensì come spettante al Tuono simile C. Ecco adunque che non immediatamente, ma col mezzo del Tuono C si fa transito dal Tuono F al Tuono G amendue per Terza maggiore nell'esempio allegato, il quale intanto è buono, in quanto che l'accordo F 5 3 può assumersi prima come proprio del Tuono F per Terza maggiore,

indi come proprio del Tuono C per Terza maggiore. Una pari difesa non hanno i diciotto passaggi da me rigettati, sicome quelli che constano di due accompagnamenti, nessun de' quali è comune ai Tuoni intermezzi C per Terza maggiore, A per Terza minore. Nel disporre in serie i nostri diciotto passaggi ho la sola mira, che agli altri precedano que' dodici, ne' quali hanno luogo gli accompagnamenti D 5 3 # F # 5 3 accoppiati coi tre G 5 3 b, B b 5 3, E 5 b 3, e ciò in grazia delle cose, che son per dire.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 325; text: Passaggi viziosi, e da escludersi dal Contrappunto; perchè modulano da un Tuono all' altro, fra i quali non passa una vicendevole subordinazione. 7 3 #, 5 3 b, 5 3 #, 5 [sqb] 3, 5 3, 5 b 3, 5 # 3]

[-326-] [signum] 15. Acciocchè il Lettore non prenda equivoco, l' avverto essere viziosi tutti i sovrapposti diciotto passaggi nella supposizione, che la cantilena abbia per fondamento o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore, e che gli accordi componenti essi passaggi sieno interamente formati di corde proprie della scala naturale del Tuono, a cui appartengono. Per altro cangiata ipotesi, e supponendo che la composizione abbia per base un qualche altro Tuono diverso dai nominati, que' dodici passaggi anteposti agli altri, nei quali c' entrano gli accompagnamenti D 3 #, F # 5 3, G 5 3 b, B b 5 3, E 5 b 3, possono essere tutti buoni, e qualcuno d' essi di grande squisitezza dotato. Si contenti il Lettore, ch' io provi poter competere i dodici mentovati passati al Tuono G per Terza minore. Gli accordi G 5 3 b B b 5 3 sono naturalmente proprj di detto Tuono. Gli accompagnamenti poi E 5 b 3, D 5 3 #, F 3 5 3 gli appartengono artificialmente, avendo in essi luogo le corde artificiali sesta E, settima F #. Quando giacchè il tuono G per Terza minore ha subordinazione ai cinque F, B b, E b per Terza maggiore, D, C per Terza minore, ed i detti cinque Tuoni riconosce come subordinati; su qualunque dei descritti sei Tuoni si fondi la cantilena, sono buoni i passaggi formati dagli accordi D 5 3 #, F # 5 3; G 5 3 b, B b 5 3, E 5 b 3 o naturalmente, o artificialmente al Tuono G per Terza minore spettanti. Or ecco evidentemente il perchè gli stessi passaggi, i quali in relazione ad alcuni Tuoni son difettosi, in relazione poi ad altri Tuoni vadano ammessi. Essendo la composizione scritta o nel Tuono C per Terza maggiore, o nel Tuono A per Terza minore, debbono rigettarsi i sovrapposti diciotto passaggi, che si suppongono composti di due accompagnamenti naturali, perchè contengono una vietata modulazione da Tuono a Tuono non mutuamente subordinati. Che se il Tuono principale della composizione sarà uno fra i tre per Terza maggiore F, A b, E b, o fra i tre per Terza minore D, G, C, i primi dodici passaggi scelti dal numero dei diciotto avranno la prerogativa d' essere tutti più o meno buoni; perchè considerati come proprj del Tuono G per Terza minore, questo Tuono o è principale, o pure al principale subordinato. Vegga chi legge la serie di dodici passaggi simili ai nominati formati da accordi proprj del [-327-] Tuono A per Terza minore, ed applichi al Tuono G per Terza minore quello che ho detto, che sono per dire del Tuono A modello, e norma di tutti i Tuoni per Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 327; text: Dodici passaggi formati da accordi proprj del Tuono A modello di tutti i Tuoni per Terza minore, e simili agli altrettanti, che precedono gli altri nella sovrapposta serie. 5 3 #, 5 3, 5 [sqb] 3, 3 #]

[signum] 16. Varj dei nostri passaggi possono venire frequentemente in concio sotto un aspetto differente da quello, che abbiamo considerato, ed in cambio di appartenere intieramente al Tuono G per Terza minore possono servire a far transitò dal detto Tuono ad un subordinato, o a rovescio. Coi passaggi D 5 3 # B b 5 [sqb] 3, B b 5 3 D 5 3 # per lo più si modulerà dal Tuono G per Terza minore al Tuono B b per Terza maggiore; dal Tuono B b per Terza maggiore al Tuono G per Terza minore, i quali Tuoni hanno comune la medesima scala naturale. Superiormente (Capitolo 2, [signum] 19.) ho fatta menzione del passaggio D 5 3 # c 5 [sqb] 3 simile al primo dei due sovra scritti D 5 3 # B b 5 [sqb] 3, ed ho asserito trasferirsi esso dal Tuono A per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore, i quali accettano la stessa scala. In fatti l' esempio del Padre Calegari, che vi ho recato, contiene una sì fatta modulazione. Anche col passaggio B b D # 5 3 si farà transitò quasi sempre dal Tuono BB b per Terza maggiore al Tuono G per Terza minore. L' accompagnamento E 5 b 3, che ha luogo in quattro passaggi conviene naturalmente ai Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore, e quando in tale figura si adopri, svagano i detti passaggi o da uno dei nominati Tuoni al Tuoni G per Terza minore, o pure al contrario da questo ultimo Tuono ad uno de' due primi. Ma non è questo il sito di divisare minutamente gli aspetti tutti, che son atti a prendere i dodici nostri passaggi. Conchiudo adunque, che non saranno quasi mai totalmente esclusi dal [-328-] Contrappunto, qualora si adopriano come formati da due accordi spettanti o allo stesso Tuono, ovvero a due Tuoni, fra i quali passa una vicendevole subordinazione.

[signum] 17. Prima d' inoltrarmi a trattare distintamente dei passaggi artificiali, stimo cosa utile il brevemente ricapitolare i passaggi tutti naturali di cui finora ho fatto parola. Nel presente, e nei due superiori Capitoli ella è stata da me esaurita l' enumerazione dei passaggi formati da due fra i tredici accordi, i quali sono composti da sole corde spettanti alle scale naturali dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, e de i loro subordinati. Ricorrendo alle regole delle combinazioni, c' insegnano quelle che tredici termini si possono combinare a due a due in 156 modi. Ora al numero di 156 appunto ascendono i passaggi sino al presente considerati, ed io per vie più illustrare le cose dette, e perchè il Lettore se lo imprima maggiormente nella memoria, m' accingo a ciò dimostrare.

[signum] 18. Ho detto (Capitolo 1, [signum] 5.), che sei sono i passi, che possono muoversi dallo uno all' altro dei tre accompagnamenti C 5 3, G 5 3, F 5 3, dai quali dipende l' origine del tuono C per Terza maggiore. In fatti tre termini a due a due in sei diverse maniere e non più possono combinarsi. Per la stessa ragione sei si numereranno i passaggi, che possono farsi dall' uno allo altro dei tre accordi G 5 3, D 5 3 #, C 5 3 generanti il tuono subordinato G per Terza maggiore, ed al numero parimente di sei monteranno i mutui possibili passaggi dal' uno all' altro dei tre accordi F 5 3, C 5 3, b b 5 3, dai quali trae l' origine il Tuono subordinato F per Terza maggiore. Ma poichè il Tuono principale C ha i due accompagnamenti C 5 3, G 5 3 comuni col Tuono simile subordinato G, ed i due C 5 3, F 5 3 comuni coll' altro Tuono simile subordinato F, e due termini a due a due in due soli modi combinare si possono; ne segue che i due Tuoni C, G per Terza maggiore avranno comuni i due passaggi C 5 3 G 5 3, G 5 3 C 5 3, e che i due passaggi C 5 3 F 5 3, F 5 3 C 5 3 apparterranno del pari ai due Tuoni per Terza maggiore C principale, F subordinato. Quindi messi a conto tutti e tre i Tuoni per Terza maggiore C principale, G, F subordinati, i passaggi fra loro diversi, dei quali parlo, ascendono al numero di 14. Si applichi un [-328-] consimile raziocioni ai tre Tuoni per Terza minore A

principale, E, D subordinati, e si scoprirà che 14 altresì sono que' passi, che possono muoversi dall' uno all' altro dei tre accompagnamenti generanti o il Tuono A; o il Tuono E, o il Tuono D.

[signum] 19. Nel Capitolo 2, [signum]1. si è fatto per me osservare, in nove diverse guise potersi far transito dai tre accordi C 5 3, G 5 3, F 5 3 producenti il Tuono C per Terza maggiore ai tre A 5 3, G 5 3, F 5 3 producenti il Tuono A per Terza minore, il quale s' accorda col detto Tuono C nell' accettare la stessa scala. Non altrimenti nove sono i passi, che possono muoversi dai tre accordi G 5 3, D 5 3 #, C 5 3, che danno l' origine al Tuono C per Terza maggiore, ai tre E 5 3, B 5 # 3, A 5 3, che danno l' origine al Tuono E per Terza minore, i quali tuoni hanno comune la scala: e nove pure si conteranno i passaggi dai tre accompagnamenti F 5 3, C 5 3, B b 5 3 ai tre D 5 3, A 5 3, G 5 3 b, fra i quali i primi generano il Tuono F per Terza maggiore, ed i secondi il Tuono D per Terza minore, che adottano una stessa scala. Per la qual cosa i mentovati passaggi in tutti monterebbero al numero di 27. Ma essendo gli accompagnamenti C 5 3, G 5 3 comuni ai due Tuoni per Terza maggiore C principale, G subordinato, e e così pure i due accordi A 5 3, E 5 3 appartenendo egualmente ai due Tuoni per Terza minore A principale, E subordinato, e potendosi da due termini a due altri procedere in quattro varie maniere, ne seguita per conseguenza, che i quattro passaggi C 5 3 A 5 3, C 5 3 E 5 3, G 5 3 A 5 3, G 5 3, E 5 3 hanno del pari luogo e fra i nove dai tre accompagnamenti C 5 3, G 5 3, F 5 3 generanti il Tuono C per Terza maggiore, ai tre A 5 3, E 5 3, D 5 3 generanti il Tuono A per Terza minore, e fra i nove dai tre accompagnamenti G 5 3, D 5 3 #, C 5 3 generanti il Tuono G per Terza maggiore, ai tre E 5 3, B 5 # 3, A 5 3 generanti il Tuono E per Terza minore. Per un simil motivo, cioè che gli accompagnamenti C 5 3, F 5 3 entrano nella produzione dei Tuoni C, FF per Terza maggiore, e gli altri due A 5 3, D 5 3 nella produzione dei tuoni A, D per Terza minore, i quattro passaggi C 5 3 A 5 3, C 5 3 D 5 3, F 5 3 A 5 3, F 5 3 D 5 3 si contano e nel numero dei nove dai tre accompagnamenti C 5 3 G 5 3, F 5 3 proprj del Tuono C per Terza maggiore ai tre A 5 3, E 5 3, D 5 3 proprj del Tuono A [-130-] per Terza minore; e nel numero dei passaggi parimente nove, che fanno transito dai tre accordi F 5 3, C 5 3, b b 5 3 proprj del Tuono F per Terza maggiore ai tre D 5 3, 5 3, G 5 3 prprj del Tuono D per Terza minore. Dalle cose dette si cavi la conseguenza, che non 27 ma bensì 19 sono i passaggi diversi, che ci si presentano, qualora si voglia procedere dai rispettivi tre accordi generanti i Tuoni per Terza maggiore C principale, G, F subordinati agli altri tre accordi dai quali produconsi le scale dei Tuoni per Terza minore A principale, E, D subordinati, identiche la prima colla scala del Tuono C per Terza maggiore, la seconda colla scala del Tuono G per Terza maggiore, laterza colla scala del Tuono F per Terza maggiore. Nello stesso citato luogo (Capitolo 2, [signum] 1.) ho pure fatta menzione dei passaggi inversi dei precedenti, i quali si muovono dai tre accompagnamenti generanti un Tuono per Terza minore ai tre generanti un tuono per Terza maggiore, i quali Tuoni hanno comune la scala. Messi per ttanto a conto i tre Tuoni per Terza minore A principale, E, D subordinati, i Tre Tuoni per Terza maggiore C principale, G, F, subordinati; egli è chiaro che i passaggi fra loro diversi, dei quali si parla sono 19, cioè tanti e quanti i loro reciproci.

[signum] 20. Dal soprannominato paragrafo primo del Capitolo 2. abbiamo imparato, che sei sono i passaggi, i quali dagli altrettanti accompagnamenti tre per Terza maggiore, e tre per Terza minore fformanti due Tuoni, che hanno comune la scala, procedono ad un accompagnamento di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add.

supra lin.], il quale compete ad una corda, ch' è la settima del Tuono per Terza maggiore, e la seconda del Tuono per Terza minore. Conseguentemente sei pure si numerano i passaggi reciprochi dei nominati, i quali dal detto accompagnamento di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] a sei accompagnamenti tre per Terza maggiore, e tre per Terza minore si muovono. Considerate le tre coppie di Tuoni uno per Terza maggiore, e l' altro per Terza minore C, A principali, G, E; F, D subordinati, ognuna di esse si appropria i dodici passaggi, dei quali presentemente si tratta, ed io nel citato Capitolo ho fatta menzione di que' dodici soli, che appartengono ai Tuoni C, A norma, e modello, [-331-] quello di tutti i Tuoni per Terza maggiore, questo di tutti i Tuoni per Terza minore. Ora non essendo veruno de' nostri passaggi spettanti ad una data coppia di Tuoni comune ad un' altra coppia, perchè l' accompagnamento di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], che c' entra in tutti i dodici passaggi proprj d' una data coppia di Tuoni, non s' accomuna ad un' altra coppia; i passaggi dei quali trattiamo ascenderanno al numero di 36.

[signum] 20. Trentasei parimente si numerano i passaggi, i quali in un modo fra i leciti il più composto procedono o dal Tuono principale ai subordinati, o all' opposto dai subordinati al principale, come ricavasi dal paragrafo primo del presente Capitolo.

Finalmente 18. sono i passaggi viziosi, che modulano da un Tuono all' altro non subordinato, dai quali ultimamente ([signum] 13, [signum] 14.) ho fatto parola. Osservi il Lettore disposti ordinatamente nella seguente Tavola i passaggi tutti da me brevemente recapitolati, i quali come ho asserito ([signum] 17.) ascendono al numero di 156.

Passaggi dall' uno all' altro dei 13 accompagnamenti naturali proprj dei Tuoni C, G, F per Terza maggiore, A, E, D, per Terza minore.

Passaggio da un accordo all' altro di que' tre, donde trae l' origine uno dei Tuoni C, G, F per Terza maggiore. numero 14

Passaggio da un accordo all'altro di que' tre donde trae l'origine uno dei Tuoni A, E, D per Terza minore. numero 14

Passaggi da un accordo, ch' entra nella produzione d' un Tuono per Terza maggiore, ad uno che entra nella produzione del Tuono per Terza minore adottante la medesima scala. Numero 19

Passaggi inversi dei precedenti ad un accordo proprio di un Tuono per Terza minore ad uno proprio del Tuono per Terza maggiore adottante la stessa scala numero 19

Passaggi dai sei accompagnamenti generanti due Tuoni uno per Terza maggiore, l' altro per Terza minore, che hanno comune la scale, ed un accompagnamento [-332-] di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] corrispondente alla corda settima del Tuono per Terza maggiore, seconda del Tuono per Terza minore, ed al contrario dall' ultimo accompagnamenti ai sei prima nominati numero 36

Passaggi che modulano in un modo fra i leciti il meno semplice dal Tuono principale ai subordinati, e a rovescio, numero 36

Passaggi viziosi, che modulano da un Tuono all' altro, fra i quali non passa subordinazione, numero 80

Somma numero 156

Capitolo quarto.

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

[signum] 1. Dopo aver in tre Capitoli diffusamente trattato dei passaggi composti

da due fra i tredici accompagnamenti naturalmente spettanti ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, ed a' loro subordinati, egli e d' uopo avanzare cammino, e farci a considerare a parte a parte, e distintamente anche que' passaggi, nei quali hanno luogo gli accompagnamenti artificiali dei nominati Tuoni. E giacchè nei Capitolo primo, e secondo ho mostrata a chi legge la vera origine di tutti gli accompagnamenti artificiali, giudico necessario il ravvivarne la memoria col mezzo d' una breve enumerazione. La settima corda artificiale, per esempio G # relativamente al Tuono A per Terza minore, è stata introdotta in Musica a cagione delle Cadenze, e per imitare artificiosamente nel Modo per Terza minore quel natural Semituono, per cui nel Modo per Terza maggiore si ascende, o si discende dalla settima corda all' ottava, dall' ottava corda alla settima. Essa corda artificiale G # ha luogo in tre diversi accompagnamenti, cioè E 5 3 #, G # 5 3, C 5 # 3. La Cadenza perfetta, la Contracadenza, la Cadenza dalla quarta alla quinta corda, ed altresì quella specie di Cadenza dalla seconda alla quinta corda, che il Tuono A per Terza minore [-333-] prende in prestanza dal Tuono derivato E, hanno dato l' adito nel Contrappunto all' accompagnamento E 5 3 # principalissimo fra gli artificiali. L' accordo G # 5 3 trae la sua origine dalla Cadenza, che si trasferisce dalla settima corda all' ottava, la qual Cadenza il Tuono A per Terza minore l' assume dal Tuono derivato D, rispettivamente a cui si muove dalla quarta alla quinta corda. Conciossiachè l' accompagnamento C 5 # 3 di Terza maggiore e Quinta superflua non entri in veruna Cadenza o strettamente propria del Tuono A per Terza minore, o ch' esso Tuono prenda in prestito dai Tuoni derivati; io ho dedotta la primaria sua introduzione nelle composizioni di musica da que' due passaggi E 5 3 # C 5 # 3, G 3 5 3 C 5 #, che più mitigano il piccante della Quinta superflua C G #. facendola sentir preparata.

[signum] 2. Ammessa la settima corda artificiale G #, si rende parimente necessaria la sesta corda artificiale F # in quegli' incontri, ne' quali fa d' uopo schivare l' intervallo di Seconda superflua F G #, o pure G # F, intervallo per cui differiscono la sesta corda naturale F, e la settima artificiale G #. Gli accompagnamenti, nei quali ha luogo la sesta corda artificiale E # senza compagnia d' altra corda artificiale, sono i tre seguenti D 5 3 #, B 5 # 3, F # 5 3. I sei accompagnamenti finora ricordati io gli soglio chiamare del primo genere; perchè le corde artificiali settima e sesta, che in essi c' entrano, sono espressamente necessarie al Modo per Terza minore, quando si voglia adoprare come principale, o come ad un principale subordinato, non piuttosto come derivato dal corrispondente Modo per Terza maggiore, che accetta la stessa scala. Gli altri accompagnamenti artificiali, dei quali mi basta da far parola, io gli denomino del secondo genere; perchè le corde artific*ali* quarta, e seconda, che in essi s' insinuano, riescono più utili che necessarie, di maniera che senza il loro ajuto la composizione, quantunque in alcuni incontri meno leggiadra, ha però sempre per così dire il suo senso.

[signum] 3. Ambedue i Modi per Terza minore, e per Terza maggiore hanno la loro quarta corda artificiale, la quale cresce sopra la naturale per un minor Semituono. [-334-] D #, F # sono le rispettive quarte corde artificiali dei Tuoni A per Terza minore, C per Terza maggiore, ch' io considero sempre come modello, e norma di tutti i Tuoni loro simili. La quarta corda artificiale è stata principalmente accettata in Musica per rendere vie più concludente la Cadenza dalla quarta alla quinta corda. E quindi nel Tuono A per Terza minore si sono insinuati gli accompagnamenti artificiali D # 5 3 [sqb], D # 5 3 #, e nel Tuono C per Terza maggiore l' accompagnamento artificiale F # 5 3. Il conformare la Cadenza dalla seconda alla quinta corda nei movimenti di Semituono colla Cadenza

perfetta del Modo per Terza maggiore, ha parimente aperto l' adito nel Contrappunto alla quarta corda artificiale. Con tal mezzo il Tuono A per Terza minore s' è arricchito degli accompagnamenti B 5 [sqb] 3 #, B 5 # 3 #, il Tuono C per Terza maggiore dell' accompagnamento D 5 3 #.

[signum] 4. La seconda corda artificiale, soltanto propria del Modo per Terza minore, decresce al contrario di tutte l' altre corde artificiali dalla seconda corda naturale per un minor Semituono. Relativamente al Tuono A per Terza minore la seconda corda artificiale si è B b. Col mezzo d' essa la Cadenza B b 5 3 E 5 [sqb] 3 # dalla seconda alla quinta corda si rende simile in riguardo all' armonia alla Cadenza perfetta del Modo per Terza maggiore, senza che si ponga mano in quel natural Semituono F E, per cui una parte acuta si muove ad F Quinta dell' antecedente accompagnamento B b 5 3 ad E base, o pure Ottava dell' accompagnamento conseguente E 5 3 #. La seconda corda artificiale non si adopra, salvo che nel solo accompagnamento B b 5 3 > E qui cade in concio lo stabilire una legge, cioè che le corde artificiali del secondo genere, siccome non precisamente necessarie ai Modi per Terza maggiore, e per Terza minore, s' usano in quegli unici accompagnamenti, nei quali si sono introdotte in grazia delle Cadenze. Nell' accompagnamento B 5 3 per esempio considerato come spettante al Tuono C per Terza maggiore io non sostituirò mai alla quarta corda naturale F l' artificiale F #, perchè non c' è veruna Cadenza del nominato Tuono, che una sì fatta alterazione richieda. Metto sotto gli occhi de' Lettori le corde tutte, ed accompagnamenti artificiali [-335-] spettanti ad ognuno de' sei Tuoni A, E, D, per Terza minore, C, G, F per Terza maggiore. I tre primi Tuoni s' appropriano accompagnamenti artificiali di due generi, cioè a dire e quelli, in cui non c' entrano altre corde artificiali, salvo che le due del primo genere settima, e sesta; e quelli, in cui hanno luogo le corde artificiali del secondo genere quarta, e seconda. Ciascuno dei tre Tuoni per Terza maggiore C, G, D ammette una sola corda artificiale del secondo genere, ch' è la quarta, la quale in due diversi accompagnamenti s' insinua appartenenti al secondo genere degli artificiali.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 335; text: Corde artificiali del Tuono A per Terza minore. Del primo genere. secondo, settima G #, sesta F #, quarta D #, seconda B b, Accordi, e fondamentali, E 5 3, G # 5 3, C 5 # 3, D 5 3 #, B 5 # 3, F # 5 3, proprj, D # 5 3 [sqb], D # 5 3 #, B 5 s[qb] 3 #, B 5 # 3 # [[B 5 # 3 #]] B b 5 3, Corda, maggiore, quarta F #, F # 5 3, D 5 3 #, E, D #, C #, A #, F. B 5 # 3 #, G 5 # 3, A 5 3 #, F # 5 # 3, C # 5 3, A # 5 3 [sqb], A # 5 3 #, F # 5 [sqb] s #, F # 5 # 3 #, F [sqb] 5 3, quarta C #, C # 5 3, D, C #, B, G #, E b, A 5 3 #, C # 5 3, F 5 # 3, G 5 [sqb] 3, E 5 [sqb] 3 #, E b 5 3, quarta B. B 5 3, G 5 3 [sqb]]

[-336-] [signum] 5. Vogliono essere adoprare con parsimonia, ed alla sfuggita le corde artificiali del secondo genere proprie dei Tuoni subordinati, quando col mezzo d' esse si svegli una qualche idea di Tuoni, che non abbiano al principale subordinazione. Ciò interviene qualora una corda, e molti più un intero accompagnamento artificiale del secondo genere relativamente ad un Tuono appartengano altresì o come artificiali del primo genere, o come naturali ad un altro Tuono simile e subordinato al Tuono dato, ma che poi non si conta nel numero dei subordinati al Tuono, che figura di principale. Discendendo dal generale al particolare, e considerando il Tuono E per Terza minore come subordinato ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, vanno cautamente

usati gli accordi artificiali del secondo genere A # 5 3 [sqb], A # 5 3 #, F # 5 [sqb] 3 # F # 5 # 3 #, perchè in essi ha luogo al quarta corda artificiale A #, ch' è parimente settima artificiale del Tuono simile B, il quale è bensì subordinato al Tuono E per Terza minore, l' uno o l' altro de' quali supponesi principale. Con ispeziale riguarco si pongano in opera gli accompagnamenti A 3 3 #, F # 5 # 3 # interamente comuni ai Tuoni per Terza minore E, B, spettando ad entrambi in qualità di artificiali, del secondo genere relativamente ad E, del primo genere relativamente a B. Ad una simile [-337-] eccezione appaiono soggetti i due accordi C # 5 3, A 5 3 # appartenenti come artificiali del secondo genere al Tuono G per Terza maggiore, come naturali al Tuono D per Terza maggiore subordinato è vero ad esso Tuono G, ma non già ai due principali C per Terza maggiore, A per Terza minore. Per un pari motivo s' usi con della circospezione l' accordo E b 4 5 b artificiale del secondo genere in riguardo al Tuono D per Terza minore, naturale in riguardo al Tuono simile G, che numerandosi nella classe dei subordinati al mentovato Tuono D, non è poi tale rispettivamente ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, l' uno de' quali si vuol che sia principale.

[signum] 6. Or ecco un numero considerabile di accompagnamenti artificiali dell' uno, e dell' altro genere appartenenti ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, ed a' loro subordinati, i quali accoppiati e fra loro, e cogli accordi naturali proprj dei nominati Tuoni, ci somministrano una quantità de' passaggi assai abbondante. Nè vale la riflessione, che scema notabilmente il numero d' essi accordi, perchè lo stesso accordo ci comparisce più volte sotto degli occhi con vario aspetto, e come a diversi Tuoni spettante. Per esempio l'accordo A 5 3 # egli è artificiale del primo genere del Tuono E, e del Tuono D amendue per Terza minore, e si conta pure fra gli artificiali del secondo genere del Tuono G per Terza maggiore. Gli accordi antecedenti, e conseguenti servono di regola ferma all'orecchio per ben distinguere in quale figura un dato accompagnamento si ponga in uso, e certi passaggi, che sarn leciti, qualora per esempio l'accordo A 5 3 # si adopri come artificiale del primo genere del Tuono D per Terza minore; riusciranno intollerabili cangiate ipotesi, e premessi a posposti accordi tali, che dimostrino l'accompagnamento A 5 3 # artificiale del primo genere del Tuono E per Terza minore. Il perchè sarà d' uopo considerare uno de' nostri accordi sotto tutti quegli aspetti, di cui è capace relativamente ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore, ed a' loro subordinati.

[signum] 5. Ma pria d' esporre a chi legge il metodo, con cui ho in animo di trattare dei passaggi artificiali, il quale schivi per una parte la confusione, e per l' altra la [-338-] soverchia lunghezza; giudico confacente cosa il provare, non potersi ammettere in Musica alcuna nuova specie d' accompagnamenti artificiali diversa da quelle, che nella sovrascritta serie d'accordi artificiali son contenute. Rivolgo conforme il solito le mie riflessioni ai soli Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore modello e norma di tutti i Tuoni a loro simili. Fra gli accordi artificiali dei nominati Tuoni, se ne cantano quattro E 5 3 #, D 5 3 #, B 5 # 3 #, B b [[5 3]] di Terza maggiore e Quinta; uno B 5 # 3 di Terza minore e Quinta; uno C 5 # 3 di Terza maggiore e Quinta superflua; tra C# 5 3, F # 5 3, D # 5 3 # di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]; uno D # 5 3 [sqb] di Terza diminuita e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] ed uno finalmente B 5 [sqb] 3 # di Terza maggiore e Quinta [diminuita] [minore add. supra lin.] Dico per tanto che a queste sei sole specie di fondamentali accompagnamenti, due realmente consonanti, e quattro che cola rappresentanza di consonanti si adoprano, lecitamente si può dar adito nel Contrappunto. È noto che i due accompagnamenti

consonanti perfetti vengono formati dalla Quinta divisa nelle due Terze, o maggiore che si riferisce al Basso, e minore che risponde alla parte di mezzo, o al contrario minore adattata al Basso, e [[minore]] maggiore corrispondente alla parte di mezzo. Ora un dato intervallo non può esser adoprato in figura di Quinta, qualora differisca da essa per più d;un Semituono minore. Se la differenza superasse il Semituono minore, non sarebbe il nominato intervallo in qualche maniera unisono alla Quinta, nè potrebbe rappresentarla. Quindi è che in figura di Quinta non si debbono usare se non se o la Quinta superflua, o la Quinta [[diminuita]] minore, la prima delle quali cresce sopra la Quinta giusta per un Desis, e la seconda cala per altrettanto. Un pari discorso si faccia intorno quegli' intervalli, che si vogliono porre in opera siccome rappresentanti la Terza maggiore, o minore. S' io aumento la Terza minore per un Diesis, si tramuta in maggiore, e se la scemo per un B molle diviene diminuita. Calata la Terza [[minore]] maggiore per un minor Semituono, si cangia in minore, ed accresciuta per un Diesis si fa superflua. Ma la Terza superflua resta esclusa da Contrappunto; imperciocchè in una musica composizione [-339-] fa d' uopo o introdurre irregolarmente, e senza ragione nei Modi per Terza maggiore, o per Terza minore qualche nuova corda artificiale del secondo genere, la quale paragonata con altra corda naturale, o artificiale formi Terza superflua o pure fa d' uopo unire nello stesso accompagnamento le due corde artificiali del modo per Terza minore seconda, e quarta, le quali sole fra tutte le corde allo stesso Modo spettanti in Terza superflua si corrispondono.

[signum] 8. Principiando dalla prima ipotesi, osservo che tutte le corde artificiali del secondo genere proprio d' un Tuono per Terza maggiore o naturalmente, o come artificiali del primo genere ad un Tuono simile, e subordinato, da cui il dato Tuono le prende per così dire in prestanza. La quarta corda artificiale F # del Tuono C per Terza maggiore spetta naturalmente al Tuono simile, e subordinato G. Le due corde artificiali quarta D #, seconda B b del Tuono A per Terza minore convengono, quella come artificiale del primo genere al Tuono simile e subordinato E, questa come naturale al Tuono simile e subordinato D. Qualunque nuova corda artificiale atta a somministrare una Terza superflua ella è priva della notata proprietà; e perciò irregolarmente, e senza ragione si ammetterebbe nel Contrappunto. Pongo sotto gli occhi di chi legge un esempio, che pure è de' meno svantaggiosi. Si voglia usare la Terza superflua F A # nel Tuono A per Terza minore, e riuscirà facile l' avvertire, che il nuovo suono artificiale A # compete in qualità di artificiale del primo genere al Tuono simile ma non subordinato B per Terza minore. mi si affaccia un Tuono, che non è nè simile, nè subordinato a C: se considero A # come naturale del Tuono B per Terza maggiore, mi si affaccia un tuono simile, ma estremamente rimoto. Con più chiarezza frattanto si capirà non oversi ammettere generalmente qualsisia nuova corda artificiale, e [-340-] particolarmente quelle, che accoppiate con altre proprie di un dato Tuono o per Terza maggiore, o per Terza minore formano Terza superflua; qualora si faccia la riflessione, che tutte le corde artificiali del secondo genere, sotto del quale si comprenderebbe certamente la nuova corda, si sono insinuate in musica col mezzo d' una qualche Cadenza spettante ai modi per Terza maggiore, o per Terza minore> Ma tutte queste Cadenze o strettamente appartenenti ad essi Modi, o pure tolte in prestanza dai Modi derivati, sono state da me minutamente considerate, ed ho in esse introdotto tutte le corde artificiali atte a renderle più concludenti, e più grate; dunque qualsivoglia [nuova add. supra lin.] corda artificiale non servirebbe a Cadenza alcuna propria dei due nominati Modi, e la sua accettazione nel Contrappunto, siccome irragionevole, si sperimenterebbe dal senso disgustosissima.

[signum] 9. Passo all'esame della seconda ipotesi alquanto meno irregolare della prima, e cerco se nello stesso accompagnamento si possano unire la corde artificiali del modo per Terza minore seconda e quarta, le quali in Terza superflua si corrispondono. Relativamente al Tuono A per Terza minore queste corde sono B b, D #. Abbiamo osservato ([signum] 4.), che la seconda corda artificiale non si può usare, salvo che nell'accompagnamento fondamentale della seconda corda. Nell'accompagnamento della seconda corda ha talora luogo la quarta corda artificiale D #; e conseguentemente l'unico accompagnamento, nel quale potesse cadere in pensiero di accoppiare le due corde b b, D #, sarebbe il seguente B b 5 [sqb] 3 # di Terza superflua e Quinta, che ha per base la seconda corda artificiale B b del Tuono A per Terza minore. Ora io provo che un tale accompagnamento non deve ammettersi. E primieramente le corde artificiali B b, D # appartengono, quella come naturale al Tuono D per Terza minore, questa come artificiale del primo genere al Tuono E similmente per Terza minore. Egli è vero che amendue i nominati Tuoni hanno subordinazione al principale A per Terza minore; ma egli è vero altresì, che nè il Tuono D si conta fra i subordinati del Tuono E, nè il Tuono E fra i subordinati del Tuono D. Quindi benchè le corde B b, D # artificialmente convengano [-341-] allo stesso Tuono A per Tera minore; nulladimeno facendole entrare nello stesso accompagnamento, ed essendo comprese in prestanza dai mentovati Tuoni per Terza minore D, E, che non hanno fra loro vicendevole subordinazione; l'orecchio, che troppo distintamente insieme le paragona, non può mostrare di tale unione contenuto. Oltre a ciò egli è osservabile, che la Terza superflua B b D # non è atta a rappresentare la Terza minore B D, che naturalmente compete al Tuono A per Terza minore, differendo quella da questa per due Semituoni minori. Ho di sopra toccato, che se due intervalli, il cui divario nel Semituono minore consiste, passano in qualche modo per consoni, non si può mica dire altrettanto, qualora la differenza al doppio Semituono minore s' eguagli. Finalmente, e questa è la più forte ragione, l' accoppiare insieme le due corde artificiali seconda B b, quarta D # ripugna al fine, per cui la seconda corda artificiale è stata accettata nel modo per Terza minore. Ed in fatti se la seconda corda artificiale B b si è insinuata nel Contrappunto col solo oggetto di render consonante perfetto per Terza maggiore l' accompagnamento fondamentale B b 5 3 della seconda corda, non è ella una troppo aperta contraddizione il tornar a sconcertare il detto accompagnamento sostituendo alla quarta corda naturale D l' artificiale D #, che colla base B b forma Terza superflua. In somma le due corde artificiali B b, D # non possono aver luogo nel medesimo accompagnamento; perchè la quarta corda artificiale D # impedisce quell' effetto, in grazia unicamente del quale si permette l' uso della seconda corda artificiale B b, cioè a dire che col mezzo di essa divenga consonante perfetto per Terza maggiore l' accompagnamento B b 5 3. l' esempio, che soggiungo, addita una maniera per altro irregolare, e da ripudiarsi, onde s' introduca nelle composizioni di Musica la Terza superflua, o sia la Sesta diminuita suo compimento all' Ottava. In esso esempio s' adopra l' accompagnamento D # F B b di Terza e Sesta ambo diminuite, il qual deriva dal fondamentale B b D # F di Terza superflua e Quinta.

[-342-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 342; text: Basso continuo. fondamentale, 7, 6 b, 6 b 3, 5, 5 3 #, 6 3, 6 4, 9 5 3, 8, 8 5 [sqb] 3 #, 8 5 3 #, 5 3 #]

[signum] 10. Resta dunque stabilito, che nelle divisioni delle Quinta e giusta, o rappresentanti la giusta ci possiamo valere delle tre Terze maggiore, minore, e diminuita.

La Quinta giusta non ammette che due divisioni nascenti dalla varia combinazine delle due Terze maggiore, e minore, che ci somministrano i due accomagnamenti consonanti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore. Nel Partire essa Quinta non posso usare la Terza diminuita; perchè così operando si darebbe adito alla Terza superflua. Per un pari motivo non va ammessa nel compartimento della Quint ausperflua la Terza minore, e molto meno la diminuita, il di cui compimento alla Quinta superflua si è un intervallo ancora più assurdo, cioè la Terza doppiamente superflua. Per la qual cosa accetterà essa Quinta superflua una sola distribuzione, e si comporrà di ue Terze minori. In secondo luogo può essere compartita in due Terze maggiori. Più feconda di divisioni è la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], ascendendo esse al numero di tre. Mi è lecito dividerla primieramente in due Terze minori. In secondo luogo può essere compartita in una Terza diminuita riferita al Basso, ed in una maggiore rispondente alla parte di mezzo. Finalmente posso fare, che corrispondendo al Basso la Terza maggiore, si riferisca alla parte di mezzo la Terza diminuita.

[signum] 11. Ora è tempo, che per me si dichiari il metodo, col quale ho in animo di trattare dei passaggi artificiali. Comincerò dallo stabilire alcuni canoni fondamentali soltanto poprj dei mentovati passaggi, acciocchè ci servano di scorta sicura per discernere quali vadano ammessi, e quali esclusi dal Contrappunto. Dato fine con ciò al presente Capitolo, distribuirò poscia in tre Capitoli i passaggi [-343-] artificiali. Nel Capitolo quinto parlerò dei passaggi, che spettano allo stesso Tuono, o pure che vagano da un Tuono all'altro, i quali hanno comune la scala. Il Capitolo sesto comprenderà que' passaggi, che intanto si trasferiscono da Tuono a Tuono non accettanti la stessa scala, e mutuamente subordinati, in quanto che le corde artificiali appartenenti al secondo Tuono, e non al primo, e contenute negli accordi conseguenti rendono manifesto il cangiamento di Tuono. Il passaggio naturale E 5 3 A 5 3 per modo di esempio compete al Tuono A per Terza minore. SI introduca nell' accompagnamento posteriore A 5 3 il suono C 3 settima corda artificiale del Tuono D per Terza minore; e questa ci mostrerà a dito la modulazione dal Tuono A al Tuono D amendue per Terza minore. Finalmente nel Capitolo settimo staranno ordinatamente disposti i passaggi artificiali, che rappresentano i naturali, di cui ho fatto menzione nel Capitolo III. i quali modulano da Tuono a Tuono, che non ammettono la medesima scala, ed hanno una vicendevole subordinazione fra loro. In cadauno dei nominati Capitoli dividerò i passaggi in [[sette]] [più add. supra lin.] specie, secondochè si muovono all' ingiù, o all' insù o per una Quinta, o per una Seconda, o per una Terza, o pure sono formati da due accordi, le cui basi stanno all' Unisono, o differiscono per un Semituono minore. Nell' atto di fare alcune brevi note sopra ciascuna specie di passaggi, saranno questi nel Capitolo quinto da me distribuiti in tre classi. Ragionerò primieramente di quelli; che si possono usar francamente, o almeno senza moltissimo riguardo. In secondo luogo rivolgerò le mie riflessioni ai passaggi, che vogliono introdursi in Musica assai di rado, e con somma cautela. Toccherà l' ultimo posto a quei passi, che meritano un assoluto bando dal Contrappunto. Nei Capitoli sesto, e settimo congiungerò [[quasi sempre]] insieme l due classi prima, e seconda, distinguendo per altro nelle annotazioni i passaggi di maggiore, o minor uso.

[signum] 12. I passaggi artificiali si devono adoprare con circospezione più grande di quella, che relativamente ai passaggi naturali rendesi necessaria. Abbiamo veduto nei precedenti Capitolo, che per giudicare dalla qualità d' un passaggio naturale,

egli è d' uopo aver mira alla [-344-] perfezione degli accordi armonici, e del movimento di melodia, 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 mitigate dalla preparazione, o introdotte di posta, o da una inversa preparazione rese più austere. Oltre queste precauzioni richiedono di più i passaggi artificiali, che si adempia quel fine, per cui le corde artificiali hanno ottenuto l' ingresso nelle musiche composizioni. Dove ciò effettuarsi con tanto maggior rigore, quanto meno necessarie sono le corde artificiali, nel qual numero vanno collocate le corde artificiali, quarta d' ambe due i Modi, e seconda del modo per Terza minore, e quanto i suoni artificiali stanno in accompagnamenti di più risentita natura.

[signum] 13. Essendosi insinuata la settima corda artificiale G # nel Tuono A per Terza minore in grazia di cinque Cadenze, e principalmente della perfetta E 5 3 # A 5 3, in cui una delle parti acute procede da G # ad A, cioè dalla settima corda artificiale, che molto a se chiama l' attenzione del senso, all' ottava; interviene, che udito un accordo, nel quale abbia luogo esso suono artificiale l' orecchio aspetta o l' accompagnamento A 5 3, o un altro in sua vece, come sarebbe a dire D 5 3, F 5 3, in cui c' entri la corda A, onde si possa dal suono G # montare in A, come nella Cadenza perfetta. Si fatti passaggi, che quando non vi si opponga qualche particolare motivo, frequentemente si adoprano nelle musiche composizioni, io colloco nel primo grado.

Tocca il secondo posto a que' passaggi, i quali i muovono da uno all' altro dei tre accompagnamenti E 5 3 #, G # 5 3, C 5 # 3, che in se stessi contengono la settima corda artificiale G #. In tali passaggi si leva all' udito il contento di sentire, che da G # si ascenda in A, ma soltanto si differisce.

Che se da G # io non voglio mutare in A, potendo cassare in tal caso il motivo d' usare la corda G #, ci si affacciano i passaggi, ch'io metto nel terzo posto, nei quali da ciascuno degli accompagnamenti E 5 3 #, G E# 5 3, C 5 # 3 si fa [-345-] transito agli altri E 5 3, G 5 3, C 5 3 contenenti la corda naturale G.

L' ultima sede finalmente spetta ai passaggi da E 5 3, G # 5 3, C 5 # 3 all' accordo naturale B 5 #, ed agli artificiali, che lo rappresentano, nei quali non c' entra nè il suono A, nè il suono G #, nè il suono G. Egli è vero per altro, che nell' accompagnamento B 5 3, e negli artificiali, che in sua vece si adoprano, si può introdurre la corda A, aggiungendo ad essi accompagnamenti la Settima, che specialmente quando è minore, gode, come vedremo, l' amplissimo privilegio di potersi usare di posta, e senza preparazione. Con ciò i nostri passaggi s' alzano dall' infimo al primo grado: ma questa imperfetta maniera, onde il suono A nei mentovati accompagnamenti può trovar luogo, dimostra con evidenza la non molta eleganza dei passaggi, dei quali facciam parola.

Se chi legge si porrà ad esaminare l' opere degli eccellenti Maestri di Contrappunto, osserverà, che quanto uno de' sopraddetti passaggi appartiene ad un posto superiore, tanto viene con più frequenza adoprato, perchè si abbia il necessario riguardo anche all' altre circostanze da me rammemorate nell' antecedente Paragrafo.

[signum] 14. Fra gli accompagnamenti, nei quali hanno luogo le corde artificiali, quello di Terza maggiore e Quinta, che ha per base la quinta corda d' un Tuono per Terza minore, a cagione d' esempio E 5 3 # relativamente al Tuono A per Terza minore, è sopra tutti distinto, ed i passaggi da esso accompagnamento ad un altro non sono circoscritti da regole gran fatto rigide. La settima corda artificiale G #, che forma la Terza maggiore del nostro accompagnamento E 5 3 #, è stata ammessa in Musica in grazia non solo della

Cadenza perfetta, e di quella dalla settima corda all'ottava, ma ancor dalle tre, che dalla prima, o dalla quarta, o dalla seconda corda alla quinta si trasferiscono. Quindi potendo terminare il senso della cantilena nel mentovato accompagnamento, chiaro si vede il motivo, per cui, fatto punto per così dire, resta in mio arbitrio il passare a cose nuove, e talvolta non aspettate. Appoggiandomi adunque alla esperienza stabilisco il Canone primo.

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

[signum] 15. L'accompagnamento fondamentale di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], che compete alla settima corda artificiale del Modo per Terza minore, come per esempio G # 5 3 in relazione al Tuono A per Terza minore, è d' indole non poco mite, e perchè formata da ragioni assai semplici, e perchè un simile accordo B 5 3 ha luogo nel Sistema Diatonico, servendosi i Tuoni derivati E, F, B. Su tal fondamento s' appoggia l' uso più, o meno frequente, che si fa dei passaggi del primo, del secondo, e del terzo grado, nei quali all' accompagnamento G # 5 3 ne succede un altro, in cui c' entra o l'ottava corda A, o la settima artificiale G #, o la settima naturale G. I passaggi del quarto grado, nei quali G # 5 3 preceda un accompagnamento, che da se escluda le nominate tre corde, ci si presenteranno molto di rado sotto degli occhi. Canone secondo.

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

[signum] 16. Udendosi molto austero l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, per esempio C 5 # 3, che può assegnarsi alla terza corda del modo per Terza minore, non dobbiamo maravigliarci, che il senso s' appaghi solo dei passaggi del primo grado, tolleri appena quelli del secondo, e rigetti poi totalmente gli altri del terzo, e del quarto grado. Ho allegate superiormente (Capitolo 2, [signum] 21.) le ragioni, per cui si sperimenta assai piccante la Quinta superflua C G #. Amando l' orecchio, che dalla settima corda [-347-] artificiale G # s' ascenda all' ottava A, un tal desiderio si rende più del solito ardente, qualora si tratti dell' accompagnamento molto risentito di Terza maggiore e Quinta superflua C # G #. La mentovata ascensione libera il senso dal più udire il suono CC # resogli disgustoso; perchè paragonato con C formava Quinta superflua, e serve come di risoluzione al detto intervallo. Da ciò ne segue, che il differire di montare in A, come nei passaggi del secondo grado, reca poco piacere, e il non effettuare il detto ascendimento, come nei passaggi del terzo, e del quarto grado, partorisce un rincrescimento notabilissimo.

Canone terzo.

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

interamente vietati.

[signum] 17. Ho fatta la riflessione (Libro 1, Capitolo 3 [signum] 15.) essersi introdotta in Musica la sesta corda artificiale del Modo per Terza minore, esempigrazia F # relativamente al tuono A, col solo fine di evitare il passo di Seconda superflua F G #, o pure G # F, dalla sesta corda naturale alla settima artificiale, o al contrario. Quindi la sesta corda artificiale F # deve o precedere, o seguire la settima corda altresì artificiale G #, onde s' oda o l' uno, o l' altro movimento F # G #, ovvero G # F #, in grazia unicamente dei quali la sesta corda artificiale è stata ammessa nel Contrappunto. Ben è vero, che si può passare dalla corda F # alla G #, o a rovescio mediante la settima corda naturale G, incontrandosi spessi, e con approvazione del senso, nel Tuono A per Terza minore le progressioni seguenti E F F # G G # A, A G # G F # F E.

Canone quarto.

È concesso solamente l' usare la sesta corda artificiale del Modo per Terza minore in que' passaggi, che non ripugnano al movimento dalla sesta corda alla settima ambedue artificiali, o pure da questa a quella, [-348-] fra mezzo alle quali si può inserire la settima corda naturale.

[signum] 18. Conciossiachè la quarta corda artificiale non rendasi necessaria ai due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore, servendo solo a dar loro maggior vaghezza, ed a far sì, che appaghino maggiormente le Cadenze dalle corde seconda, e quarta alla quinta; l' orecchio indispensabilmente richiede, che si compia quel fine, per cui la detta quarta corda è stata nelle armoniche composizioni accettata. Si ottiene principalmente il nominato fine, introducendo la quarta corda artificiale nell' accompagnamento antecedente delle due predette Cadenze: e si ottiene parimente in una maniera secondaria, facendo che succedano l' uno all' altro gli accompagnamenti, ne' quali ha luogo la quarta corda artificiale, e terminando poi nell' accompagnamento sulla quinta corda fondato. Vaglimi d' esempio il seguente passo F # 5 3 D 5 3 # G 5 3, che può adoprarsi con lode nel Tuono C con Terza maggiore, corda artificiale alla naturale negli accompagnamenti primo e secondo in grazia della Cadenza, che nella quinta corda finisce. Aggiungasi che nell' addotto esempio abbiamo un aggregato delle due Cadenze F # 5 3 G 5 3, D 5 3 # G 5 3 dalle corde quarta, e seconda alla quinta, conservandosi nell' orecchio la memoria dell' accompagnamento F # 5 3, quando ascolta l' accordo G 5 3. Qualunque passaggio, in cui c' entri la quarta corda artificiale, il quale non s' adatti alle leggi da me prescritte, merita un assoluto bando dal Contrappunto. Nè mi si dica sembrare irreprendibile il passaggio D 5 3 # # 5 3 per modo d' esempio; imperciocchè soggiugnerò a cagione di toglier di mezzo ogni equivoco, che tale in fatto si è, qualora s' usi nei Tuoni G per Terza maggiore, E per Terza minore: non volendolo accomodare al Tuono C per Terza maggiore, si pone in opera senza ragione, e diviene conseguentemente vizioso. Per comprendere chiaramente una tal verità, egli è d' uopo premettere alcuni accordi, che facciano senza dubbio conoscere il suono F # quarta corda artificiale del Tuono C, e adoprando poscia il passaggio D 5 3 # E 5 3, produrrà questo nell' orecchio un cattivissimo effetto. La sottoposta serie [-349-] di accompagnamenti può servire d' esempio E 6 3 F 6 5 3 F # 6 5 3 G 6 3, nella quale l' ultimo passaggio deriva dal fondamentale D 5 3 # E 5 3. Il secondo accompagnamento F 6 5 3 palesa evidentemente essere il suono F #, contenuto nel terzo accordo F # 6 5 3, quarta corda artificiale del Tuono C per Terza maggiore: e da ciò trae l' origine la disgustosa impressione, che genera nel sensorio il passaggio F # 6 5 3 G 6 3.

## Canone quinto

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

[signum] 19. Egualmente ristretta è la libertà, che abbiamo di valerci dei passaggi, nei quali è compresa la seconda corda artificiale del modo per Terza minore. Ha questa luogo in un solo accompagnamento, a cui serve di base, e relativamente al Tuono A per Terza minore il detto accordo si è B b 5 3. Ho fatto vedere (Capitolo 1 [signum] 9.) concedersi la seconda corda artificiale B b al Tuono A per Terza minore in grazia soltanto della Cadenza B b 5 3 E 3 E, a cui per altro non è necessaria essa corda. Egli è d' uopo per tanto l' effettuare la detta Cadenza, qualora la seconda corda artificiale voglia adoprarsi. E poichè senza pregiudizio di verun natural Semituono la Cadenza dalla seconda alla quinta corda del modo per Terza minore può rendersi uniforme alla perfetta del Modo per Terza maggiore nei movimenti di Semituono dalla Settima aggiunta all' accompagnamento antecedente alla Terza del susseguente, dalla Terza dell' accompagnamento antecedente all' Ottava del susseguente, e quest' ultimo Semituono non ha luogo nella nostra Cadenza B b 7 5 3 E 5 3 #, ascendendosi da D Terza del primo accordo ad E Otava del secondo per una Seconda maggiore; deve indispensabilmente esser maggiore la Terza del conseguente accompagnamento E 5 3 #, acciocchè almeno [-350-] si gusti il Semituono A G # dalla Settima A accoppiata coll' accordo B b 5 3 alla Terza maggiore G # del susseguente accompagnamento. Senza un Tal Semituono non appagherebbe punto il passo B b 7 5 3 E 5 3, e non meritando il titolo di Cadenza, ci mostrerebbe a dito l' uso irragionevole della seconda corda artificiale B b, la quale a cagione unicamente della Cadenza dalla seconda alla quinta corda è stata in Musica ricevuta.

Ponendo inopera la Cadenza, di cui parliamo, una delle parti acute discende per una Terza diminuita da B b a G #. Di questo cromatico movimento si facilita spesso l' intonazione, dividendolo mediante il suono A in due Seconde minori B b A, A G #. Il predetto suono intermezzi ci apre l' udito a poter inserire un accordo fra i due B b 5 3, E 5 3 #, che contenga il suono A, e che formi Cadenza paragonato coll' accordo E 5 3 #. Di tal natura sono per modo d' esempio gli accompagnamenti D 5 3, A 5 3; i quali racchiudendo in se stessi la corda A, compongono uniti ad E 5 3 # la Cadenza D 5 3 E 5 3 #, A 5 3 E 5 # e #. Si osservino i seguenti passi D 8 6 b 7 5 E 5 3 #, B b 5 3 A 5 3 # 5 3 #. Accoppiandosi insieme due Cadenze ambe terminanti in E 5 3 #, l' orecchio non può restare senon contento. L' ultima riflessione ci fa toccare con mano, quanto assurda cosa sarebbe il collocare fra B b 5 3, E 5 3 # l' accompagnamento F 5 3, che contiene è vero il suono A, ma non forma poi Cadenza, posto al paragone con E 5 3 #. Egli è fuori di dubbio, che il passo non conchiudente F 5 3 E 5 3 # disturba assaissimo quell' imperfetto compimento di senso, del quale è fornita la Cadenza B b 5 3 E 5 #.

## Canone sesto.

Dall' accompagnamento, che ha per base la seconda corda artificiale de Modo per Terza minore, si passi all' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta fondato sulla quinta corda o immediatamente, o mediante un accompagnamento, in cui c' entri la corda ottava,

e che col predetto accompagnamento perfetto della quinta corda formi Cadenza. Tutti gli altri passaggi contenenti la nominata corda artificiale, che non si adattano al nostro, debbono rigettarsi.

[-351-] [signum] 20. È poco grata all' orecchio l' inversa preparazione delle consonanze per rappresentazione, e specialmente di quelle proprie del Genere Cromatico, che solamente per opera delle corde artificiali si sono in Musica insinuate. Appartengono ad una tal classe la Quinta superflua, la Quinta diminuita, la Terza diminuita, e la Sesta superflua. Che se la preparazione inversa di queste consonanze troppo si manifesta, il che interviene, quando la consonanza rappresentante, e la rappresentata si riferiscono allo stesso suono inferiore, o superiore, il passaggio, che contiene un sì notabil difetto, si vuole bandire dal Contrappunto. Lasciando da parte gli esempj di que' passaggi, i quali anche dai premissi canoni son dichiarati viziosi, metto sotto gli occhi di chi legge i seguenti due  $D \# 5 3$  [sqb]  $D \# 5 3 \#$ ,  $B 5$  [sqb]  $3 \# B 5 \# 3 \#$ , che comprendono entrambi il transito dalla Terza diminuita  $D \# F$  alla minore  $D \# F \#$ , riferite allo stesso suono inferiore  $D \#$ .

Canone settimo.

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

[signum] 21. Dovendosi usare con tuttal la maggiore cautela i passaggi artificiali, egli è d' uopo lo schivar quelli, ch' eccitano nell' orecchio l' idea d' una illecita modulazione da Tuono a Tuono, i quali da vicendevole subordinazione non sono fra loro legati. Sia principale o il Tuono C per Terza maggiore, o il Tuono A per Terza minore, e conforme ho [[stabilito]] [determinato add. supra lin.] (Capitolo 3, [signum] 13.) dovranno esiliarsi dalle musiche composizioni i passaggi, che fanno mutuo transito dai tre accompagnamenti  $G 5 3 B$ ,  $E 5 b \#$  naturalmente spettanti ai Tuoni relativi F maggiore, D minore ai tre  $D 5 3 \#$ ,  $F \# 5 3$ ,  $B 5 \# 3$  appartenenti naturalemnte ai Tuoni relativi G maggiore, E minore; perchè ci guidano ad un Tuono, che non è al precedente subordinato. Benchè non contengano un tal difetto i nostri passaggi, quanto i tre accompagnamenti posti in secondo luogo si considerano come artificiali, i due primi del Tuono C per Terza maggiore, e tutti e tre del Tuono A per Terza minore; nulladimeno [-352-] lascierei d' adoprare anche quelli, che non contravvengono ai canoni già stabiliti, a cagione che possono risvegliare il sospetto d' una vietata modulazione. Non si eccettui neppure il caso, quando l' accordo  $B b 5 3$  artificiale del tuono A per Terza minore s' unisce cogli accompagnamenti  $D 5 3 \#$ ,  $F \# 5 3$ ,  $B 5 \# 3$  artificialmente competenti allo stesso Tuono. Che se a qualcuno cadesse in pensiero d' introdurre negli accompagnamenti  $D 5 3 \#$ ,  $B 5 \# 3$  la quarta corda artificiale  $D \#$  del Tuono A per Terza minore, s' accoppierebbero nei passaggi  $G 5 3 b D \# 5 3 \#$ ,  $B b 5 3 D \# 5 3 \#$ ,  $E 5 b 3 D \# 5 3 \#$ ,  $G 5 3 b B 5 \# 3 \#$ ,  $B b 5 3 B 5 \# 3 \#$ ,  $\# 5 \# 3 B 5 \# 3 \#$  accordi talmente rimoti, che difficilmente l' arte più pura d' un peritissimo Maestro di Contrappunto ne può occultare la discrepanza.

Canone ottava.

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

Capitolo Quinto.

Dei passaggi artificiali, che spettano allo stesso Tuono, o pure che svagano da un Tuono all' altro, i quali hanno comune la scala.

[signum] 1. Dovendo parlare dei passaggi artificiali appartenenti allo stesso Tuono, ovvero svaganti da Tuono a Tuono, che accettano la medesima scala, dò principio da quelli, che discendono per una Quinta, e ascendono per una Quarta.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 352; text: Passaggio artificiale rappresentante il naturale E 5 3 A 5 3, 5 3 #, 5 3, Passaggi rappresentanti, D 5 3, 5 3 [sqb], G 5 3 C 5 3, 5 [sqb] 3, 5 # 3, C 5 3 F 5 3, D 5 3 G 5 3, B 5 3 E 5 3, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, F 5 3 B 5 3, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35.]

1. E 5 3 # A 5 3. Cadenza perfetta nel Tuono A per Terza minore, purchè si ponga nel Bassi il movimento fondamentale E a, e l' accompagnamento antecedente cada i tempo cattivo, ed il susseguente in tempo buono. Veggasi ciò, che ho scritto in tale proposito Capitolo1, [signum] 12, 13, 21, 22.
2. A 5 3 D 5 3 #, 3. A 5 3 D # 5 3 [sqb], 4. A 5 3 D # 5 3 #. Nel passaggio secondo l' accompagnamento D 5 3 # può far figura di artificiale del Tuono A per Terza minore, quando una parte si moda da F # a G #, di artificiale del Tuono C per Terza maggiore, quando gli succeda l' accordo G 5 3. Relativamente ai passaggi terzo, e quarto gli accordi derivati F 6 E 3, F # 6 # 3 si useranno più frequentemente dei fondamentali D # 5 3 [sqb], D # 5 3 # meno perfetti, schivandosi con ciò il movimento alterato di melodia A D #. S' adopra rettamente il passaggio quarto qualora una parte ascende da F # a G #.
3. G 5 3 C 5 # 3, 7. G # 5 3 C 5 # 3. Del passaggio quinta tralasciato ne ragionerò nel seguente Paragrafo [paragrafo ante corr.]. I passaggi sesto e settimo ci si affaccieranno per lo più sotto l' aspetto G 5 3 E 6 3 #, [-354-] G # 5 3 E 6 3 #, e si otterrà il beneficio in riguardo al passaggio settimo di evitare il passo proibito di melodia G # C. Richiami a memoria chi legge le cose da me dette sopra questo passaggio (Capitolo 2, [signum] 20.) ed osservi l' esempio, ch' ivi ho recato. Consideri parimente il sottoposto esempio del passaggio sesto.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 354,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 4 2, 7 5 3, 5 3, 6 3 #, 7 5 3 [sqb], 7, 5 # 3, sesto, nono]

8. C 5 3 7 # 5 3, 9. C 5 # 3 F 5 3, 10. C 5 # 3 F # 5 3. L' accompagnamento F # 5 3 nei passaggi ottavo, e decimo può essere artificiale tanto del Tuono C per Terza maggiore, quanto del tuono A per Terza minore. I passaggi nono, e decimo s' useranno quasi sempre così E 6 3 # F 5 3, E 6 3 # F # 5 3. È altresì elegante la maniera, colla quale si pone in opera il passaggio nono nel premesso esempio, facendo transito da E 5 3 E ad E 6 4 2.

11. D 5 3 G # 5 3, 12. D 5 3 # G 5 3, 13. D 5 3 # G # 5 3. Oltrechè il passaggio duodecimo forma nel Tuono C per Terza maggiore quella Cadenza, che si trasferisce dalla seconda alla quinta corda, e che dalla quarta corda artificiale F # riceve un più grato sapore, può ancora servire giusto al canone quarto al Tuono A per Terza minore> Metto ciò in chiaro coll' esempio seguente.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 354, 2; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3 #, 6 3 #, 5 3, 6 3, 6 # 3, 6 4, 5 # 3, nono, duodecimo, primo, secondo, terzo.]

Ripugna al canone quinto, che l' accordo antecedente D 5 3 # del passaggio tredicesimo possa artificialmente competere al Tuono C per Terza maggiore. Nel sovrapposto esempio [-355-] s' adopra rettamente come artificiale del Tuono A per Terza minore.

18. B 5 3 E 5 3 #, 20. B 5 # 3 E 5 3 #, 21. B 5 [sqb] 3 # E 5 3 #, 22. B 5 [sqb] 3 # E 5 3 #, 24. B 5 # 3 # E 5 3 #, 26. B b 5 3 E 5 [sqb] 3 #. S' è fatta da me menzione dei passaggi 18, 20, 21, 22, 24, 26 (Capitolo 2 [signum] 7, 8, 9, 10.), ed ho recati due esempj dei passaggi 21, 22, in cui c' entra l' accompagnamento finora poco conosciuto B 5 [sqb] 3 # di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin. Altrettanti esempj quivi parimente si contengono del passaggio 26. Aggiungo due esempj di passaggi simili al 22. B 5 [sqb] 3 # E 5 3 # somministratimi dai lodatissimi Salmi del Signor Benedetto mArcello. Nel primo trascritto dal Tomo IV, pagina 51 s' aggiunge la Settima all' accompagnamento di Terza maggiore e Quarta [[diminuita]] [minore add. supr alin.] F # 5 [sqb] 3 #, ed il passaggio F # 5 [sqb] 3 # B 5 # 3 # s' usa nella seguente forma C 3 6 # 4 # B 5 # 3 #. Il secondo esempio contenuto nel Tomo VII, pagina 69 ci pone sotto gli occhi il passaggio D 5 b 3 # B 6 3 derivato dal fondamentale D 5 b 3 # G 5 3 [sqb].

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 355; Basso continuo. fondamentale, text: 5 6 3, 6 4 # 2, 5 [sqb] 6 3, 3 6 # 4, 5 3 #, 6 3, 7 5 3 #, 7 [sqb] 5 3 #, 7 5 [sqb] 3 #, 3 #, pronto o Signor a sottopormi io sono, 6, 3 b, 6 3 4, 7 3 #, 5 3, 5 b 4, 5 3 #, 8 3, 7 #, 5 3 [sqb], 22. 18.]

Aggiunta la Quarta dissonanza all' accompagnamento D 5 b 6 3, fa sentire il celebre Autore con magistrale artificio l' accordo D 5 b 4 di Quarta e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] in tempo buono, e riserva [-356-] poi al susseguente tempo cattivo l' accompagnamento piccante D 5 b 3 # di Terza maggiore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], onde generi nell' orecchio una più mite impressione.

28. F 5 3 B 5 # 3, 29. F # 5 3 B 5 # 3, 30. F 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 32. F 5 3 B 5 # 3 #, 33. FF # 5 3 B 5 # 3 #, 34. F 5 3 B b 5 3. Dal passaggio B b 5 3 E 5 [sqb] 3 simile al 28. F 5 3 B 5 # 3 si può vedere un esempio (Capitolo 3, [signum] 12.), ed il passaggio 30. F 5 3 B 5 [sqb] 3 # ritrovasi nell' esempio del Padre Maestro Vallotti (Capitolo 2, [signum] 8.) Degli altri passaggi eccone gli esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 356,1; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5 3, 5 # 3, 6 5 3, 5 # 3 #, 6 3, 7 5 3 #, 5 3 #, 5 3, 6 5 3 #, et cetera, 7, 5 #, 7 3 #, 7 5 # 3 #, 8 6 b 3, 6 [sqb] 4 # 2, 29. 20. 33. 24. 32. 24. 32. 36.]

[signum] 2. È riservato il presente paragrafo per quei passaggi discendenti per una Quinta, o ascendenti per una Quarta, che assai di rado nelle armoniche composizioni si incontrano. Cominciando dal passaggio 5. G # 5 3 C 5 [sqb] 3, dico che schivato il movimento fondamentale troppo pungente G # C, può esso servire al Tuono A per Terza minore, ed in tale figura l' ho posto in opera negli esempj, che seguono.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 356,2; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 4

2, 7 5 3, 7 5 3 #, 6 # 4 3, 8 5 3 #, 6 4 b 3, 7, 7 5 [sqb], 7 3 # 7 5 [sqb] 3 #, 3 #, 7 5 #, 11. 5. 8. 27. 18. 31. 22. 35. 26]

[-357-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 357,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 # 3, 5 [sqb] 3, 6 3, 7 5 3 #, 6 4, 5 3 #, 5 [sqb], 8 3 #, 3 #, 11. 5, 8, 27, 18. 1.]

Riesce altresì opportuno il passaggio quinto per far transitò dal Tuono A per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore, e poichè una tale modulazione giunge inaspettata all' orecchio, se ne possono valere i Maestri di Contrappunto elegantemente, quando per qualche lieto successo la mestizia in allegrezza improvvisamente si cangia. Della espressione col mezzo della Musica dei sentimenti delle parole, e specialmente dei varj affetti dell' animo ne terrò discorso (Libro 4, Capitolo 5, 6, 7.) Intanto si osservi il seguente passo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 357,2; text: Basso continuo. fondamentale, Al mio Signore mie preci umili dolente alzai ed ei pietoso mi porse orecchio, e m' esaudi clemente. 9, 8 #, 5 [sqb] 3, 6 3, 5, 7, 8 7, 4, 10, 6 4, 5 3, 5.]

19. B 5 # 3 E 5 3, 23. B 5 # 3 # E 5 3. Se i nostri passaggi appartengono al Tuono E per Terza minore, sono dotati di grandissima [-358-] perfezione, e frequentissimamente s' adoprano. Io li asserisco di poco uso, quando si considerano come artificialmente proprj del Tuono A per Terza minore, essendo difficilissimo di valersi specialmente del passaggio 23 con tale cautela, che l' orecchio non creda essersi modulato al Tuono E per Terza minore. Non so come ci sarò riuscito nel secondo dei sottoposti esempj.]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 358; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 5 3, 6 3 #, 6, 7 3 #, 6 3, 5 4, 3 #, 5 #, 7 3 #, 5 4, 19. 9. Adagio, 7 5 3, 3, 5 # 3 #, 7 [sqb] 5 3, 7 5 [sqb] 5 3 #, 7, 5 # 3 #, 7 [sqb], 23. 3.]

27. F # 5 3 B 5 [sqb] 3, 31. F # 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 35. F # 5 3 B b 5 3. Tutti questi passaggi hanno luogo nel primo esempio del presente Paragrafo, ed il passaggio 27. è contenuto altresì nell' esempio secondo. Abbiamo veduto (Capitolo 3, [signum] 4.) doversi usare un tal passaggio con parsimonia, quando consta di due accompagnamenti naturali, e ciò per difetto d' armonia, essendo ambedue gli accompagnamenti F # 5 3, B 5 [sqb] 3 di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Non tralascio di notare che la memoria del suono F # contenuto nell' accordo antecedente D # 5 3 dei passaggi 27, 31 fa che s' oda più piccante il suono F, che negli accordi conseguenti B 5 [sqb] 3 #, B 5 [sqb] 3 # forma Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] [-359-] Il passaggio 35. F # 5 3 B b 5 3 è del numero di quelli che pel canone ottavo appena appena meritano di essere in Musica ricevuti, e vogliono porsi in opera assai di rado; perchè hanno l' apparenza di modulare da Tuono a Tuono senza il legame della dovuta vicendevole subordinazione. Conforme a quanto s' è stabilito nel Canone quinto, l' accompagnamento precedente F # 5 3 dei passaggi 27, 31, 35 non può spettare artificialmente al Tuono C per Terza maggiore.

[signum] 3. Mi sbrigo in poche parole dei passaggi di Quinta all' ingiù, e di Quarta all' insù, che si devono escludere dal Contrappunto.

14. D # 5 3 [sqb] G 5 [sqb] 3, 15. D # 5 3 [sqb] G # 5 [sqb] 3, 16. D # 5 3 # G 5 [sqb] 3, 17. D # 5 3 # G # 5 [sqb] 3. Questi passaggi sono condannati dal Canone quinto.

25. A b 5 3 E 5 [sqb] 3, È vizioso un tal passaggio pel Canone sesto, qualora l' accordo B b 5 3 si consideri come artificiale del Tuono A per Terza minore. Che se le precedenti armonie fanno credere, che il detto accompagnamento sia naturalmente proprio dei Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore, il passaggio B b 5 3 E 5 [sqb] 3 dee riceversi in Musica. Richiami a memoria chi legge quello che intorno allo stesso da me s' è scritto (Capitolo 3, [signum]2, 3, 5, 12.)

[signum] 4. Dispongo in serie i passaggi ascendenti per una Quinta, o discendenti per una Quarta, che sono inversi di quelli, ch' hanno somministrata la materia ai tre precedenti Paragrafi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 359; text: Passaggio artificiale rappresentante il naturale A 5 3 E 5 3, D 5 3 A 5 3, C 5 3 G 5 3, 5 3, 5 3 #, 5 3 [sqb], 5 # 3, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. `6. `7. `8. `9. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35.]

[-360-] 1. A 5 3 E 5 3. Cadenza dalla prima alla quinta corda nel Tuono A per Terza minore, quando s' usa il passo fondamentale, ed il primo accompagnamento si colloca in tempo cattivo, ed il secondo in tempo buono. Ho trattato d' una tale Cadenza (Capitolo 1, [signum] 15.)

2. D 5 3 # A 5 3. Passaggio di poco uso, che si può praticare nella seguente maniera

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 358; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3 #, 6 3, 6 5 3, 7 5 3, 2.]

Non ci permette il Canone quinto di attribuire l' accompagnamento antecedente D 5 3 # in qualità di artificiale al Tuono C per Terza maggiore.

5. C 5 3 G # 5 3, 7. C 5 # 3 G # 5 3. Il passaggio quinto si pone in opera elegantemente in più modi, per esempio C 5 3 B 6 # 3, E 6 3 D 6 4 #, G 6 3 G # 5 3. Nel settimo passaggio il suono G #, Quinta superflua dell' antecedente accompagnamento, resta consonante per rappresentazione anche nel susseguente, a cui serve [-361-] di base artificialmente alterata per un Semituono minore. Stimo necessario il recare un esempio di questo rarissimo passaggio.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 361, 1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3 # 6, 6 4, 5, 5 # 3, 7, 7.]

9. F 5 3 C 5 # 3. La miglior forma, che si possa dare a questo passaggio si è la seguente F 5 3 E 6 3 #.

11. G # 5 3 D 5 3, 12. G # 5 3 D 5 3 #, 14 G 5 3 D # 5 3 [sqb], 15. G # 5 3 D # 5 3 [sqb] 16. G 5 3 D # 5 3 #, 17. G # 5 3 D # 5 3 #. I sottoscritti esempi ci mettono sotto gli occhi una maniera di porre in opera i passaggi 11., 15.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 361, 2; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6, 8

6 4 #, 7 5, 5 4, 3 #, ovvero, 6 4 #, 7, 4, 3 #, 7 5 s [sqb], 11. 15.]

I tre difetti da me notati nel passaggio B 5 3 F 5 3 (Capitolo 2, [signum] 6) sono comuni [ai passaggi add. supr alin.] 11, e 13, nei quali perciò egli è d' uopo schivare il movimento da base a base. L' accordo conseguente D 5 3 # del passaggio 12. può artificialmente competere e al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore, secondo che ad esso succede o l' accompagnamento G 5 3, o qualche accordo, in cui c' entri il suono G #. Dei passaggi 13, 17, possiamo servirsene così G # 5 3 F # 6 # 3, e sotto un simile aspetto G 5 3 F 6 # 3, G 5 3 F # 6 # 3 possono riuscire aggradevoli i passaggi 14, 16, col mezzo dei quali si fa ttransito dal Tuono C, o pure G per Terza maggiore al Tuono A per Terza minore.

18. E 5 3 # B 5 3, 20 E 5 3 # B 5 # 3, 21 E 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 22. E 5 3 # B 5 [sqb] 3 #, 24. E 5 3 # B 5 # 3 #. [-362-] I passaggi 18, 20, 21, 22, 24, hanno l' imperfezione, di cui ho fatto parola (Capitolo 4, [signum] 13), che non si può ascendere da G # in A, salvo che aggiungendo la Settima al conseguente accompagnamento. Avverto altresì, che i passaggi 18, 2, 22 sono partecipi del difetto da me notato (capitolo 2, [signum] 4.) nel passaggio naturale E 5 3 B 5 3, cioè a dire che in essi con un salto perfetto E B di Quinta all' insù si monta ad accompagnamenti realmente dissonanti, benchè per altro si adoprono come consonanti. I passaggi 21, 22 riusciranno più piccanti del 18, perchè l' accompagnamento B 5 [sqb] 3 # di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [ minore add. supra lin.] pizzica più l' orecchio dell' accompagnamento BB 5 3 di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Si toglierà di mezzo un tal difetto, schivando il movimento fondamentale di melodia E B, e sostituendo in sua vece qualche elegante passo derivato, come negli esempj seguenti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 362,1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3 #, 5 6 3, 5 6 4, 5 6 3 [sqb], 5 6 # 4, 8 5 3 #, 6 3, 3 6 #, 3 #, 7, 7 5 [sqb] 3 #, 18. 22. 21.]

29. B 5 # 3 F # 5 3. non lascio senza il suo esempio questo passaggio, in cui adoprando l' accordo antecedente B 5 # 3 come artificialmente proprio del Tuono A per Terza minore, apparterrà quasi sempre allo stesso Tuono anche l' accordo susseguente F # 5 3.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 362,2; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 4, 7 5, 5 3, 6, 9, 8, 5 3 #, 5 #, 7, 5 3, 3 #]

[signum] 5. Mi inoltro ai passaggi ascendenti per una Quinta, [-363-] o discendenti per una Quarta, che rarissime vvolte nelle musiche cantilene ci si presentano.

10. F # 5 3 C 5 # 3. Intollerabile riuscirebbe il presenta passaggio, qualora si usasse il movimento fondamentale F # C. Essendo il passaggio assai aspro, ho messi in pratica tutti gli artificj per mitigarlo nell' esempio, che segue.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 363,1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 4, 6 3, 6 3 #, 6, 6 3 #, 5 3 #, 5 #, 3 #, 5 # 3 #, et cetera, 10.]

19. E 5 3 B 5 # 3, 23. E 5 3 B 5 # 3 #, 25. E 5 3 B b 5 3, 26. E 5 3 # B b 5 3. I

passaggi 19, 23, occupano un posto così distinto nel Tuono E per Terza minore, che difficilmente l' orecchio si persuade in qualche incontro di attribuirli al Tuono A per Terza minore. Negli esempj, che metto sotto la considerazione di chi legge, ho procurato, che gli accordi antecedenti, e susseguenti, c' inducano a credere i nostri passaggi artificialmente proprj del nominato Tuono A.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 363,2; text: Basso continuo. fondamentale, 6 4, 5 3 #. 5 3 [sqb], 5 # 3, 6 [sqb] 3, 6 [sqb] 4 #, 6 3, 6 4 # 2, 6 #, 3 #, 5 3 #, 5 3 [sqb], 7 5 [sqb] 3 #, 7 5 3 #, 3 [sqb], 19. 28. 6 # 4 3, 3 #, 3 [sqb], 7 5 # 3 #, 7 5 [sqb] 3 #, 23]

[-364-] Giacchè del passaggio 26 ho addotto un esempio (capitolo 3, [signum] 12.) ne aggiungo uno del passaggio 25, in cui si vedrà schivato il proibito movimento da base a base.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 364,1; text: 6 5, 4, 3, 6, 5, 6 [sqb] 4 # 3, 6 b 5, 6 b 4 # 2, 6 5 [sqb], 6 3 [sqb], 3 #, 7 3 #, 8, 7, 7 5 [sqb] 3 #, 7 5 3 #, 7 3 #, 8 5 [sqb] 3 #, 25.]

27. B 5 3 F # 5 3, 28. B 5 # 3 F [sqb] 5 3. Nel passaggio 27., che contiene l' imperfezione d' esser formato di due accordi di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] consonanti per sola rappresentazione, il secondo dei detti accordi può competere artificialmente e al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore, ed in tale doppia figura l' ho posto in opera negli esempj, che seguono.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 364, ; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 5 [sqb] 3, 6 # 3, 5 [sqb], 27, 7 5 3, 27.]

Sommamente ingrato all' orecchio riuscirebbe il passaggio 28, se si facesse transito dall' una all' altra corda fondamentale, venendo il movimento B F reso più molesto dalla memoria del suono F # contenuto nell' accompagnamento antecedente BB 5 # 3. Nel secondo esempio del presente Paragrafo si è per me adoprato il passaggio derivato B 5 # 3 A 6 [sqb] 3.

[signum 6. Finisco di trattare dei passaggi di Quinta all' insù, o di Quarta all' ingiù col far menzione di quelli, che meritano un assoluto esilio dal Contrappunto.

[-365-] 3. D # 5 3 [sqb] A 5 3, 4 D # 5 3 # A 5 3 sono condannati dal Canone quinto.

6. C 5 # 3 G [sqb] 5 3 contrario al Canone terzo.

8. F # 5 3 C 5 3 contravviene al Canone quinto, qualora l' accordo antecedente si consideri come artificiale del Tuono C per Terza maggiore. Cangiata ipotesi ed attribuendo il detto accompagnamento al Tuono A per Terza minore, io non ho mai trovata una maniera tollerabile dall' udito di accomodare il nostro passaggio al Canone quarto. Credo che ciò dipenda da due ragioni, cioè a dire che il passaggio 8. racchiude in se stesso tra i difetti osservati (capitolo 3, [signum] 6.) nel passaggio simile b 5 3 F 5 3, e che inoltre nessuno degli accompagnamenti, ond' è composto, strettamente appartiene al nominato Tuono A, il quale li prende in prestanza dal Tuono C per Terza maggiore.

30. B 5 [sqb] 3 # F 5 3, 31. B 5 [sqb] 3 # F # 5 3, 12. B 5 # 3 # F [sqb] 5 3, 33. B 5 # 3 # F # 5 3 ripugnano al Canone quinto.

34. B b F 5 3, 35. B b 5 3 F # 5 3 dichiarati viziosi dal canone sesto.

[signum] 7. Ai passaggi di Quinta succedano i passaggi di Seconda, e primieramente quelli all' insù.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 365; text: Passaggi artificiali rappresenatanti il naturale D 5 3 E 5 3. F 5 3 G 5 3. C 5 3 D 5 3. E 5 3 F 5 3. G 5 3. A 5 3. A 5 3 B 5 3. B 5 3 C 5 3. 5 3, 5 3 #, 5 3 [sqb], 5 # 3, 5 # 3 #, 5 [sqb] 3 #, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21.22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34.]

[-366-] 1. D 5 3 E 5 3 #, 2. D 5 3 # E 5 3 #, 3. D # 5 3 [sqb] E 5 3 #, 4. D# 5 3 # E 5 3, 6. D # 5 3 [sqb] E 5 3, 7. D # 5 3 # E 5 3. Dei primi quattro passaggi ho tenuto discorso (Capitolo 1, [signum] 17, 3 19.) siccome di altrettante Cadenze, che nel Tuono a per Terza minore si trasferiscono dalla quarta alla quinta corda. I passaggi 6, e 7 possono correr per Cadenza a cagione del Semituono D # E dalla quarta corda artificiale alla quinta. Il passaggio 6. per altro produce miglior effetto , perchè in esso conservasi il natural Semituono F E dalla sesta alla quinta corda. Questi due passaggi si possono usare cosi, aggiungendo la Settima all' accompagnamento antecedente A 6 [sqb] 4 # 3 G 6 3, F # 6 # 5 3 G 6 3, G # 6 5 [sqb] 3 A 5 3. L' accompagnamento G # 6 5 3, che seguita il passaggio 7. , fa vedere essersi con ragione introdotta nell' accompagnamento F # 6 # 5 3 la sesta corda artificiale F #, affine di ascendere alla settima corda artificiale G\$ mediante la naturale G. Conciossiachè rare volte ci verrà fatto d' incontrare nei musicci componimenti il passaggio 5. D 5 3 # E 5 3, ne metto sotto l' esame dei lettori un esempio.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 366; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 9 5 3, 8, 7 5 3 #, 5 3, 3 #, 6 4 # 2, 6 3, 6 5 3, 5 3 #, 8 5 3 #, 7 5 3, 5.]

8. F # 5 3 G 5 3, 9. F 5 3 G # 5 3, 10. F # 5 3 G # 5 3. Il passaggio 8. è quella Cadenza, che nel Tuono C per Terza maggiore procede dalla quarta corda artificiale alla quinta, di cui ho parlato (Capitolo 1, [signum]17.). Può anche servire al Tuono A per Terza minore, quando si fa transito da F # a G # col mezzo della corda naturale [-367-] G. Se il passaggio 9. si porrà in opera sotto l' aspetto A 6 3 G # 7 5 3, si eviterà il fondamentale austero movimento F G #. Veggasi l' esempio quinto del paragrafo secondo. Si usa elegantemente il passaggio 10. nella seguente forma F # 7 5 3 G # 5 3, ed in tal guisa me ne sono servito nell' esempio sesto del Paragrafo quinto, e nell' esempio ultimo del Paragrafo quarto.

11. C 5 3 D 5 3 #, 14. C 5 # 3 D 5 3, 15. C 5 # 3 D 5 3 #. L' accordo conseguente del passaggio 11. può competere e al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore, il che dipende dagli accompagnamenti che succedono . Lo stesso dicasi anche dell' accordo susseguente del passaggio 15. Reco due esempj dei passaggi 14, e 15.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 367; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3 #, 6, 6 5 3, 8 6 5, 7 5 3#, 5 3, 6 4, 5 3#, 3 #, 5 #, 7, 7 3 #, 6 4, 5 # 3, 14. 19. 15. 2.]

18. E 5 3 F # 5 3, 19. E 5 3 # F 5 3, 20. E 5 3 # F # 5 3 passaggi assai frequentati. Nel 18. e 20. l' accordo conseguente F # 5 3 può far ffiggura di artificiale e del Tuono C per Terza maggiore, e del tuono A per Terza minore. Relativamente ad un tal Tuono il

passaggio 18. s' usa spessi così A 6 3 G # 7 5 3 G [sqb] 6 3 F # 7 5 3 F [sqb] 6 3 E 7 5 3 #. Del passaggio 19., che nel nominato Tuono A si muove dalla quinta alla sesta corda, ne ho tenuto superiormente discorso (Capitolo 2, [signum] 14.). Si osservi posto in opera nella seconda battuta del penultimo esempio.

21. G # 5 3 A 5 3 Cadenza dala settima corda artificiale all' ottava nel Tuono A per Terza minore, della qualle ho trattato (Capitolo 2, [signum] 12.)

22. A 5 3 B 5 # 3, 23. A 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 24. A 5 3 B 5 # 3 #, 25. A 5 3 B b 5 3. Abbiamo notato (Capitolo 2, [signum] 12.)

22. A 5 3 B 5 # 3, 23. A 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 24. A 5 3 B 5 # 3 #, 25.. A 5 3 B b 5 3. Abbiamo notato (Capitolo 2, [signum] 14.), che molte volte s' incontra in ambedue i Modi il passo dalla prima alla seconda corda. Quindi i passaggi 22, 23, 24, 25, che nel Tuono A per Terza minore si trasferiscono dalla prima corda alla seconda o [-368-] naturale, o artificiale son tutti buoni, purchè i suoni artificiali s' introducano con ragione, e l' accompagnamento B 5 [sqb] 3 # nel passaggio 23 s'usi nelle forme, che meno pizzicano l' udito.

30. b 5 3 c 5# 3. Questo passaggio composto di due accompagnamenti, uno di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], l' altro di Terza maggiore e Quinta superflua, sembra a prima vista intrattabile: ma ci farà ben presto cangiare opinione l' elegante disposizione, e movimento delle parti nell' esempio, che segue.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 368,1: text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 5 3, 6 5 3 #, 7 5 3, 6 # 5 3, 8 6 4, 3 5 4#, 3 6 #4, 6 4, 5 3 #, 7, 7 5 #, 7 3 [sqb], 6 4 5 3 #, 7 3 #, 3 #, 30. 3. 21.]

[signum] 8. Richiede l' incominciato metodo, ch' ora si tratti di que' passaggi di Seconda all' insù, che raro ottengono l' ingresso nel Contrappunto.

12. C 5 3 D # 5 3 [sqb], 13. C 5 3 D # 5 3 #, 16. C 5 # 3 D # 5 3 [sqb], 17. C 5 # 3 D # 5 3 #. Nei premissi passaggi egli è d' uopo schivare il movimento fondamentale C D #. Riusciranno qualche fiata opportuni i passaggi 12,13 per modulare dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono A per Terza minore, il che ne' due sottoposti esempi o procurato di porre in esecuzione.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 368,2; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5 3, 5 3, 6 3, 7 5 3 [sqb], 5 3 #, 3 #, 7, 21. 12. 3. 1. 6 # 3, 6 3, 6 4 2, 6 # 3, 6 5, 7 5 3 #, 5 4, 3 et cetera, 8 5 3 #, 8. 13. 14.]

[-369-] Aggiungo gli esempj dei passaggi 16, e 17, il primo de' quali è del celebratissimo Padre Maestro Vallotti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 369,1; text: Basso continuo, fondamentale, 6 5 3, 5 4, 3, 7 5 [sqb], 9 [sqb] 5 3 # 8 6, 6 # 5 3, 3 #, et cetera, 8 5 3 #, 6 3, 7 5 3 #, 7 3 #, 10 5 # 3, 5 3 #, 5 # 3, 7, 3. 16, 17. 4.]

26. B 5 # 3 C 5 3, 31. B 5 # 3 C 5 # 3. Pongo gli esempj anche di questi due passaggi, nei quali difficilmente ci verrà fatto di abbatteci esaminando moltissime musicali composizioni. Per salvare il Canone quarto, al passaggio 26 ho fatto succedere un

accompagnamento, in cui c'entra il suono G #, onde una parte possa toccare la serie di corde F #, G, G #

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 369,2; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 3 #, 5 3 #, 6 4 # 2, 6 3, 5 3 #, 5 3, 5 # 3, 8 3 #, 7, 3 #, 26. 6 3, 6 3 #, 6 5 3 #, 5 3, 7 3 #, 5 4, 3 #, 7 5 # 3, 22. 31. 1.]

[-370-] [signum] 9. È destinato il presente Paragrafo a render ragione del divieto, a cui soggiaciono alcuni passaggi di Seconda all' insù.

27. B 5 [sqb] 3 # c 5 3, 28. B 5 # 3 # C 5 3, 29. B b 5 3 C 5 3, 32. B 5 [sqb] 3 # C 5 # 3, 33. B 5 # 3 # C 5 # 3 34. B b 5 3 C 5 # 3. I passaggi 27, 28, 32, 33 sono condannati dal Canone quinto, ed i passaggi 29, 34 dal Canone sesto. Avvertasi, ch' io asserisco vizioso il passaggio 29. nella supposizione, che gli accordi antecedenti facciano credere all' orecchio, che l' accompagnamento B b 5 3 sia artificiale del Tuono A per Terza minore. Che se il detto accordo s' usa come naturalmente spettante al Tuono F per Terza maggiore, il passaggio B b 5 3 C 5 3 è fornito di molta eleganza, ed è quella Cadenza, che in esso Tuono si trasferisce dalla quarta corda alla quinta.

[signum] 10. Trattando del passaggi naturali ho fatto vedere (Capitolo 2, [signum] 11.) che quelli di Seconda all' insù sono più perfetti dei loro contrarj di Seconda all' ingiù, ed ho di più notato nel Capitolo stesso, [signum] 15, che [se add. supra lin.] qualcuno di questi ultimi passaggi s' usa con qualche frequenza specialmente da base a base, gli saranno certamente favorevole parecchie importanti circostanze, delle quali ho fatto menzione nel luogo citato, a cui rimetto il Lettore. Le stesse cose si debbono asserire, e con molto maggior ragione dei passaggi artificiali di Seconda all' ingiù. Presentemente io dispongo in serie quelli, che appartengono allo stesso Tuono, o pure che si muovono da un Tuono all' altro, i quali hanno comune la scala.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 370; text: Passaggi artificiali rappresentanti il naturale E 5 3 D 5 3, 5 3 #, 5 3, 5 3 [sqb], G 5 3 F 5 3. D 5 3 C 5 3. 5 # 3, F 5 3 E 5 3. A 5 3 G 5 3. B 5 3 A 5 3. 5 [sqb] 3 #, C 5 3 B 5 3, 5 # 3 #, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34.]

[-371-] 1. E 5 3 # D 5 3, 2. E 5 3 # D 5 3 #, 3. E 5 3 # D 3 5 3 [sqb], 4. E 5 3 # D 3 5 3 #, 6. E 5 3 D # 5 3 [sqb], 7. E 5 3 D # 5 3 #, passaggi dalla quinta corda alla quarta o naturale, o accresciuta per un Diesis nel Tuono A per Terza minore tutti buoni. I passaggi 1., e 2. gli adoprano i Maestri più volentieri da E 5 3 # ad F 6 3, da E 5 3 # ad FF # 6 3, che da base a base. La ragione l' ho spiegata (Capitolo 1, [signum] 8.), e consiste in ciò, che trasferendoci da base a base, resta la memoria del suono G #, il quale colla quarta corda D viene a formare Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], dissonanza, che nel numero delle più piccanti si conta. Il passaggio 3. si pratica frequentemente da E 5 3 # ad F 6 # 3, perchè l' accordo derivato D 6 # 3 è più perfetto del fondamentale D # 5 3 [sqb]. I passaggi 5., 6., 7. si metteranno per lo più in opera nella seguente forma G 6 3 F # 6 3, G 6 3 F # 6 # 3, G 6 3 F # 6 # 3. Avverto che nei passaggi 2., e 5. l' accompagnamento conseguente D 5 3 # può [372-] appartenere artificialmente al Tuono C per Terza maggiore.

8. G 5 3 F # 5 3 ottimo passaggio dalla quinta alla quarta corda artificiale del

nominato Tuono C. L' accordo susseguente F # 5 3 se lo può appropriare anche il Tuono A per Terza minore.

14. D 5 3 C 5 # 3, 15. D 5 3 # C 5 # 3. Poichè questi passaggi rare volte si sentono, ne pongo un esempio per cadauno.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 372,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 3 #, 6 4 2, 6 4 # 2, 6 5 3, 5 3 #, 5 # 3, 7, 7 3 #, 3 #, 6 3, 5 3 #, 6 3 #, 5 4, 14. 15.]

19. F 5 3 E 5 3 #, 20. F # 5 3 E 5 3 #. Il passaggio 19. si usa elegantemente così A 6 3 E 5 3 #, e serve in molti incontri a preparare la Nona aggiunta all' accompagnamento E 5 3 #. Superiormente (Capitolo 2, [signum] 16.) ho addotto un esempio del passaggio fondamentale 19. Diasi un' occhiata all' esempio del passaggio 20.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 372,2; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5 3, 6 5 3, 6 3, 5 3 #, 7 5 3 # 7 3 #, 20.]

[-373-] 21. A 5 3 G # 5 3 passaggio assai frequentato dall' ottava alla settima corda artificiale del Tuono A per Terza minore. Ne ho parlato (Capitolo 2, [signum] 17.), al qual luogo può ricorrere il Lettore.

22. B 5 # 3 A 5 3, 25. B b 5 3 A 5 3. Comincio dall' esempio del passaggio 22.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 373,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 3 #, 11 9, 5 6, 5 4, 3 #, 5 3 #, 22.]

È lecito il passaggio 35. B b 5 3 A 5 3, perchè giusta quanto ho detto (Ccapitolo 4., [signum] 19.) nello stabilire il Canone sesto, l' accordo A 5 3 è uno di quelli, che si possono metter di mezzo fra i due B b 5 3, E 5 3 #, che nel Tuono A per Terza minore compongono la Cadenza dalla seconda corda artificiale alla quinta: Il sottoposto esempio si conforma al mentovato Canone, facendosi al passaggio 25. succedere l' accordo E 5 3 #.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 373,2; text: Basso continuo. fondamentale, 8 6 b, 6 4, 5 3 #, 6 3, 6 # 3, 9 7, 8 6, 7 5, et cetera, 3 #, 10 8, 7 5 3 [sqb], 25.]

26. C 5 3 B 5 # 3, 27. C 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 28. C 5 3 B 5 # 3 #, 29. C 5 3 B b 5 3. Sono atti questi passaggi per far transit qualche rara vvolta dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono A per Terza minore.

[-374-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 374; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 5, 6 4 2, 6 3 [sqb], 3 #, 6 4 # 2, 6 4, 6 3 #, 3 #, 6 # 4, et cetera, 8 5 3 #, 7, 88, 7 [sqb], 5 # 3, 5 # 3 #, 27., 26., 28., 7 3, 6, 9, 8, 6 b, 9 3 #, 5 4, 8 b, 29.]

[signum] 11. Innoltriamoci ai passaggi di Seconda all' ingiù, che con molta cautela, e parsimonia debbono introdursi nelle musicali composizioni.

9. G # 5 3 F [sqb] 5 3, 10. G # 5 3 F # 5 3. Usando il passaggio 9. egli è d' uopo evitare il movimento fondamentale di Seconda superflua G # 5 3 F [sqb] 5 3.

[-375-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 375,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6, 3 #, 6, 6 #, 6 3, 6 [sqb] 4 # 2, 5 3, 7 5 3 [sqb], 6 4, 5 3 #, 3 #, 7 5 [sqb] 3 #, 7 5 3 [sqb], 9.]

Il passaggio 10. abbonda d' imperfezioni, nè merita, che se ne tenga gran conto. È di Seconda all' ingiù, consta di due accompagnamenti di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], ed oltre a ciò il suono C, che forma Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] nel conseguente accordo F # 5 3, è reso vie più amaro dalla memoria del suono G #, base dell' antecedente accompagnamento G # 5 3. Nel seguente esempio adopro il nostro passaggio sotto l' aspetto B 6 # 3 A 6 # 3, e nell' atto di effettuarlo m' astengo dal far sentire il suono G #, onde il suono C riesca più mite. Ho procurato di adattare la musica al sentimento delle parole cresce il duolo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 375,2; text: cresce il duolo, Basso continuo. fondamentale, 6 #, 5 3 #, 7 5, 5 3, 7 5 3 #, 10.]

Nel passaggio, di cui trattiamo, può l' accompagnamento F # 5 3 artificialmente spettare al Tuono C per Terza maggiore ed in tale ipotesi modula il passaggio stesso dal Tuono A per Terza minore al Tuono C per Terza maggiore. Ad [-376-] una tale inaspettata modulazione s' adatti quello, che ho detto ([signum] 20.) relativamente ai passaggi G # 5 3 C 5 [sqb] 3

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 376,1; text: Basso continuo. fondamentale, Vanne lungi o rio dolore cara pace vieni a me, 6 3, 3 #, 7, 6, 6 4, 5 3, 3 #, 7 3 #, 7 5 3, 10.]

11. D 5 3 # C 5 3. Se l' antecedente accompagnamento D 5 3 # si considera come artificiale del Tuono C per Terza maggiore, non si adempie la prescrizione del Canone quinto (Capitolo 4., [signum] 18.), e per conseguenza il passaggio è proibito. Non contravviene al Canone quarto ((Capitolo 4., [signum] 17.) la supposizione, che il detto accordo convenga al Tuono A per Terza minore. La seguente maniera è la migliore, ch' io abbia saputo trovare, per accomodare al nominato Tuono A il passaggio, su cui versiamo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 376,2; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 5 3, 3 #, 5 3 #, 7 5 3, 6 4, 5 3 #, 8 3 #, 7, 11]

[-377-] 18. F # 5 3 E 5 3. Il Canone quinto c' insegna, che l' accordo antecedente non si può attribuire al Tuono C per Terza maggiore. Lo può riconoscere artificialmente per il suo Tuono A per Terza minore, senza che si trasgredisca il Canone quarto, come dal sottoscritto esempio vien posto in chiaro.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 377; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6, 6 #, 3 #, 6 3 # 2, 8 3 #, 7, 18.]

30. C 5 # 3 B 5 3, 31. C 5 # 3 B 5 # 3, 32. C 5 # 3 b 5 [sqb] 3 #, 33. C 5 # 3 B 5 # 3 #, 34. C 5 # 3 B b 5 3. Dovendo ascendere in A il suono G #, che forma Quinta superflua con C, sono leciti i nostri passaggi solamente quando si aggiunge la Settima A agli

accompagnamenti posteriori. La crudezza della Quinta superflua, e la sua risoluzione, che si adempie ascendendo alla Settima A, sono circostanze pregiudiziali ad essi passaggi. Nel passaggio 34. l' artificiale diminuzione della seconda corda fa divenire maggiore la Settima B b A, che negli altri passaggi è minore. Trattando della dissonanza osserverò (Libro 3., Capitolo 2. [signum] 5.), che l' orecchio giudica la Settima maggiore notabilmente più risentita della minore, e non approva che venga usata senza preparazione, senon discendendo ad essa Settima dall' Ottava. Perciò io faccio che una parte da G # Quinta superflua di C ascenda in B b col mezzo del suono A, il che serve di sufficiente risoluzione alla detta Quinta alterata, e poi mediante lo stesso suono A Settima maggiore di B b ritorni in G # Terza maggiore del consonante accompagnamento E 5 3 #.

[-378-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 378,1; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5 3 #, 5 3, 6 3 #, 6 5 3, 6 4 # 2, 6 5 3 [sqb], 5 3 #, 5 3, 6 5 3 #, 6 3, 6 b 3, 5, 7 3 #, 5 # 3, 7 5 3, 7 5 [sqb] 3 #, 7 5 # 3, 7 5 # 3 #, 8 5 3, 7, 30. 32. 31. 33. 34. et cetera]

[signum] 12. I seguenti passaggi di Seconda all' ingiù sono dichiarati illeciti dal Canone quinto stabilito nel precedente Capitolo 4., [signum] 18.

12. D # 5 3 [sqb] C [sqb] 5 3, 13. D # 5 3 # C [sqb] 5 3, 16. D # 5 3 [sqb] C [sqb] 5 # 3, 17., D # 5 3 #, C [sqb] 5 # 3, 23. B 5 [sqb] 3 # A 5 3, 24. B 5 # 3 # A 5 3.

[signum] 13. Osservi chi legge ordinatamente disposti i passaggi artificiali di Terza all' ingiù convenienti allo stesso Tuono, ovvero che fanno transito da un Tuono all' altro, ai quali è comune la scala.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 378,2; text: Passaggio Artificiale rappresentante il naturale C 5 3 A 5 3, 5 # 3, 5 3, Passaggi artificiali rappresentanti, D 5 3 B 5 3, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 5 3 #, 5 [sqb] 3, 5 # 3, 5 3 [sqb], 5 [sqb] 3 [sqb], E 5 3 C 5 3. F 5 3 D 5 3. G 5 3 E 5 3. A 5 3 F 5 3. B 5 3 G 5 3. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43.]

[-379-] 1. C 5 # 3 A 5 3. Questo passaggio può praticarsi in varie maniere C 5 # 3 6, E 6 3 # C 6 3, E 6 3 # 4, G # 6 4 A 5 3. La seconda, e la terza sono le più eleganti; perchè quelle che si riferiscono al Basso, sono vere consonanze. Le ho adoprato sotto il quarto aspetto nell' esempio primo del [signum] 5.

2. D 5 3 B 5 # 3, 3. D 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 4. D 5 3 B 5 # 3 #, 5. D 5 3 B b 5 3, 7. D 5 3 # B 5 # 3, 9. D 5 3 # B 5 # 3 #, 13 D # 5 3 [sqb] B 5 [sqb] 3 #, 19. D # 5 3 # B 5 # 3 #. Ognuno dei registrati passaggi lo possiamo usare liberamente, purchè s' adempiano le condizioni, che dalle corde artificiali richiedonsi. Il passaggio D 5 3 6 3 # derivato dal 2. D 5 3 B 5 # 3 lo troveremo nell' esempio quarto del [signum] 2. L' esempio quarto del [signum] 5. contiene il passaggio 3. D 5 3 B 5 [sqb] 3 # nella sua derivazione D 5 3 D # 6 3 [sqb]. Il passaggio 4. D 5 3 B 5 # 3 # ce lo presenta l' esempio [[del]] primo del [-380-] [signum] 5. nella figura F 6 3 D # 6 3 #. Abbiamo il passaggio F # 6 3 4, che deriva dal 7. D 5 3 # B 5 # 3 nell' esempio ultimo del [signum] 4. Riuscirà molto lodevole il passaggio 13. D # 5 3 [sqb] B 5 [sqb] 3 # nella seguente maniera D # 5 3 [sqb] 6.

21. E 5 3 C 5 # 3, 22. E 5 3 # C 5 [sqb] 3, 23. E 5 3 # C 5 # 3. Nell' esempio quarto del [signum] 2. si osservi il passaggio E 5 3 6 3 #, che trae l' origine dal

fondamentale 21. E 5 3 C 5 # 3. Del passaggio 22. ne ho recato un esempio del Padre Calegari (Capitolo 2., [signum] 19.). Ci si affaccia il passaggio 23. sotto la forma G # 6 3 E 6 3 # nell' esempio primo del [signum] 5. Nella figura più familiare E 5 3 # 6 lo abbiamo in varj incontri, che stimo superfluo l' enumerare.

24. F 5 3 D 5 3 #, 25. F 5 3 D # 5 3 [sqb], 26. F 5 3 D # 5 3 #, 27. F # 5 3 D 5 3 [sqb], 28 F # 5 3 D 5 3 #, 29. F # 5 3 D # 5 3 [sqb], 30. F # 5 3 D # 5 3 #. I passaggi 24, e 28. si adattano del pari e al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore. Ho posto in opera il passaggio F 5 3 F # 6 3 derivato dal fondamentale 24. nell' esempio secondo del [signum] 1., ed il passaggio F 7 5 3 6 # derivato dal fondamentale 25. nell' esempio ultimo del [signum] 7. Soggiungo gli esempj dei passaggi 27., 29., 30.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 380; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 7 5 3, 7 5 3 #, 6 # 3, 8 5 3 #, 6 #, 7, 3 [sqb], 7 3 #, 3 #, et cetera, 32. 27. 29. 34. 30.]

31. G 5 3 E 5 3 #, 32. G # 5 3 E 5 3 [sqb], 33. G # 5 3 E 5 3 #, passaggi tutti lodevoli, e che ne' precedenti esempj hanno luogo. È contenuto il passaggio G 5 3 G # 6 3, che deriva dal 31., nell' esempio secondo del [signum] 1. Il passaggio G # 5 3 G [sqb] 6 3 nascente dal 32. lo abbiamo sotto degli occhi negli esempj or ora portati. Finalmente il passaggio G # 5 3 6 procedente dal 33 ritrovasi negli esempj ultimi dei [signum] 4. e 5.

34. A 5 3 F # 5 3. L' accordo conseguente di questo passaggio può spettare al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore. Come artificialmente proprio del Tuono C ho usato il nostro passaggio sotto l' aspetto G 6 4 2 F # 5 3 nell' esempio primo del [signum] 1. Mi sono servito [-381-] in varj luoghi d' esso passaggio come appartenente al Tuono A. Veggasi il terzo esempio del presente Paragrafo.

35. B 5 3 G # 5 3, 36. B 5 # 3 G # 5 3, 40. B 5 # 3 G 5 3. Ritroveremo il passaggio D 6 3 6 4 # derivato dal 35. nell' esempio terzo del [signum] 4. I passaggi 36., e 40. gli ho introdotti nell' esempio seguente.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 381,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 5 3, 5 # 3, 5 3 #, 6 #, 6 4, 6 3 #, 8 5 3, 7, 8 5 # 3, 7 [sqb], 8 5 3 #, 5 # 3, 2. 40. 31. 36.]

6. D 5 3 # B 5 [sqb] 3, 8. D 5 3 # BB 5 [sqb] 3 #, 10. D 5 3 # B b 5 [sqb] 3, 18. D # 5 3 # B 5 [sqb] 3 #. Il suono F Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] negli accordi conseguenti dei passaggi 6., 8., 18. si rende più osservabile all' udito per la memoria del suono F # contenuto negli accordi antecedenti. Il passaggio 10. si conta fra quelli, che hanno l' apparenza di modulare da Tuono a Tuono, che non sono insieme connessi da una vicendevole subordinazione; e perciò appena appena pel Canone ottavo se ne tollera l' uso nel Contrappunto. Ecco gli esempj dei passaggi 6., 8., 10., 18.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 381,2; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6, 6 4 2, 7 3, 7 3 #, 6 # 4 3, 8 3 #, 7, 8 3 #, 7, 3 #, 7 [sqb] 5 3, 7 5 [sqb], 7 3 [sqb], 7 5 [sqb] 3 #, 6 #, 6 4 b 3, 5 3 #, et cetera, 33. 22. 28. 6. 8. 30. 18. 28. 10.]

[-382-] [signum] 15. Fra i passaggi di Terza all' ingiù da me posti in serie ([signum] 13.) restano proibiti i seguenti.

11. D # 5 3 [sqb] B 5 [sqb] 3 [sqb], 12. D # 5 3 [sqb] B 5 # 3 [sqb], 14. 5 3 [sqb] B

5 # 3 #, 15. D # 5 3 [sqb] B b 5 3 [sqb], 16. D # 5 3 # B 5 [sqb] 3 [sqb], 17. D # 5 3 # B 5 # 3 [sqb], 20. D # 5 3 # B b 5 [sqb] 3 [sqb]. Il passaggio 14. s' oppone al Canone settimo (Capitolo 4., [signum] 20.); perchè allo stesso suono D # si riferisce nell' antecedente accordo la Terza diminuita D # F [sqb], e nel conseguente la Terza minore D # F #. Gli altri passaggi non obbediscono al Canone quinto (Capitolo 4., [signum] 18.)

37. B 5 [sqb] 3 # G # 5 [sqb] 3, 38. B 5 # 3 # G 5 [sqb] 3, 39. B b 5 3 G # 5 3 [sqb], 41. B 5 [sqb] 3 # G 5 3, 42. B 5 # 3 # G 5 [sqb] 3, 43. B b 5 3 G 5 3 [sqb]. Al Canone quinto ripugnano i passaggi 37., 38., 41., 42. Per evitare gli equivoci avverto, che mentre l' accompagnamento BB 5 # 3 # s' usasse come proprio del Tuono E per Terza minore, i passaggi 38., 42. sarebber buoni. Io gli escludo nella supposizione, che l' accordo B 5 # 3 # si consideri come artificiale del Tuono A per Terza minore. I passaggi 39., 43., in cui l' accompagnamento antecedente B b 5 3 è artificiale del nominato Tuono A, sono dichiarati viziosi dal Canone sesto (Capitolo 4., [signum] 19.).

[signum] 16. Si è da me spiegata la ragione (Capitolo 2., [signum] 22), per cui essendo il resto pari, un passaggio di Terza all' ingiù piace più del contrario di Terza all' insù. Per tale motivo adunque i passaggi di Terza all' insù, dei quali m' accingo a trattare, sono meno perfetti dei loro inversi di Terza all' insù, che ai tre ultimi Paragrafi hanno la materia somministrata.

[-383-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 383; text: Passaggio artificiale rappresentante il naturale A 5 3 C 5 3. Passaggi artificiali rappresentanti, B 5 3 D 5 3. C 5 3 E 5 3. D 5 3 F 5 3, E 5 3 G 5 3. F 5 3 A 5 3, G 5 3 B 5 3, 5 3, 5 # 3, 5 3 [sqb], 5 # 3 #, 5 3 #, 5 [sqb] 3 #, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12., 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43.]

1. A 5 3 C 5 # 3. Questo passaggio lo possiamo usare in diversi modi A 5 3 E 6 3 #, C 6 3 E 6 3 #, E 6 4 3 #, A 5 3 G # 6 3, C 6 3 5 #, fra li [le ante corr.] quali le tre primi [prime ante corr.], che contengono l' accompagnamento meno pungente E 6 3 # di Terza maggiore, e Sesta minore, meritano d' essere preferiti [preferite ante corr.].

[-384-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 384,1 text: basso continuo. fondamentale, 6 5 3, 5 3, 8 6 3 #, 7 5 3, 6 #, 8 6 4, 5 3 #, 7 3 #, 5 # 3, 7, 7 5 3 [sqb], et cetera, 1.]

5. B b 5 3 D 5 3, 7. B 5 # 3 D 5 3 #, 11. B 5 3 D # 5 3 [sqb], 13. B 5 [sqb] 3 # D # 5 3 [sqb], 15 B b 5 3 D # 5 3 [sqb], 17. B 5 # 3 D # 5 3 #, 19. B 5 # 3 # D # 5 3 #, passaggi che procedono dalla seconda alla quarta corda del Tuono A per Terza minore. Ho fatta menzione (Capitolo 2., [signum] 24. <>) dei passaggi 5., 11., 15. Veggansi gli esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 384,2; text: Basso continuo. fondamentale, 8 6 b 3, 5 3 #, 7 5 3 [sqb], 8 6 3, 6 3, 6 5 3 [sqb], 7 5, 5 3 #, 7 5 3 #, 6 5 3 #, 5 3 #, 7, 3 #, 7 5 [sqb] 3 #, 5 # 3, 7 5 # 3 #, 5. 15. 11. 13. 7. 17. 19.]

22. C 5 3 E 5 3 #. mi sono servito di un tal passaggio, trasferendomi da E 6 3 ad E 5 3 # nell' esempio quinto del [signum] 8., [-385-] e nell' esempio quarto del [signum] 11. 27. D 5 3 F # 5 3, 28. D 5 3 # F # 5 3. Gli accompagnamenti artificiali dei nostri

passaggi possono competere e al Tuono C per Terza maggiore, e al Tuono A per Terza minore. Del passaggio 27. come proprio del Tuono C, relativamente a cui si trasferisce dalla seconda alla quarta corda artificiale, ne ho parlato Capitolo 2., [signum] 24.

31. E 5 3 # G [sqb] 5 3, 32. E 5 3 G # 5 3, 33. E 5 3 # G # 5 3. Il passaggio 31. non è gran fatto elegante; perchè oltre al moversi per una Terza all' insù, spetta al terzo grado. Contenendosi nell' accompagnamento antecedente la settima corda artificiale G # del Tuono A per Terza minore, nell' accompagnamento conseguente non c' entra nè l' ottava corda A, nè la settima corda artificiale G #, ma bensì la naturale G. Ho descritti gli accennati gradi Capitolo 4., [signum] 13.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 385,1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 5 3 #, 5 4, 3, 6 4 2, 7 5 2, 6 3, 6 5 3, 3 #, 8 4, 4, 3, 7, 31.]

Aggiungo un esempio del passaggio 32.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 385,2; text: Basso continuo. fondamentale, 8 6, 7 5, 6 4, 5 3, 27. 32. et cetera]

Si è da me trattato del passaggio 33. Capitolo 2., [signum] 23., e l' ho illustrato con un esempio dell' eccellente Signor Giuseppe Tartini.

40. G 5 3 B 5 # 3, 41. G 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 42. G 5 3 B 5 # 3 #, 43. G 5 3 B b 5 3. Gli esempi faranno vedere le maniere colle quali si possono [-386-] adoprare i nostri passaggi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 385; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 5 3, 6 3 #, 3 #, 6 # 4 3, 5 3, 8 5 3 #, et cetera, 6 5 3, 7 5 3 #, 4, 7 [sqb] 3 #, 7 5 3 [sqb], 6 5 [sqb] 3, 8 6 b 3, 6 4, 40. 42. 41. 43. 15.]

[signum] 17. Ora sottopongo all' esame quei passaggi di Terza all' insù, che con ordinario riguardo debbono accettarsi nel Contrappunto.

2. B 5 # 3 D 5 3 [sqb], 6. B 5 3 D 5 3 #, 10. B b 5 3 D 5 3 #, 12. B 5 # 3 D # 5 3 [sqb], 14. B 5 # 3 # D # 5 3 [sqb], 16. B 5 3 D # 5 3 #, 20. B b 5 3 D # 5 3 #. Giungeremo a mansuefare i sovra scritti passaggi mediante un uso rigoroso delle corde artificiali, che faccia manifestamente conoscere all' orecchio, adempersi quel fine, per cui sono state introdotte in Musica. Precedono gli esempj dei passaggi 2., e 12., che nelle seguenti forme si adoprano, B 5 # 3 A 6 [sqb] 4 3, B 5 # 3 A 6 [sqb] 4 # 3. Gli esempj dei passaggi 6., e 16. sono ordinati in maniera, che dopo la sesta corda naturale F contenuta nell' antecedente accompagnamento si ode volentieri l' artificiale; perchè a questa si dà luogo nell' accompagnamento conseguente a cagione di ascendere alla settima corda artificiale G #.

[-387-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 387,1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3 #, 3 [sqb], 5 # 3, 6 [sqb] 4 3, 7 5 3 #, 6, 9, 8, 6 [sqb] 4 #, 6 4, 3, et cetera, 7 5 3 [sqb], 9 7 3 #, 6 3 #, 8 6 3, 7 5 3 #, 7 3 #, 2. 12. 6. 16.]

Il passaggio 14. è analogo al 2., e al 12. e con artificio simile può mettersi in opera.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 387,2; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 5 2, 6 3, 7 4, 6 #, 6 #, 5 3, 8 6 4, 5 3 #, 8 6 b 3, 7 5 3 #, 4, 3 #, 3 [sqb], 5 # 4, 3 #, 6 4, 5 3 #, 3 #, 7 5 3 #, 14. 10. 20.]

Negli esempj dei passaggi 10., e 20., che hanno la sembianza di contenere una vietata modulazione, ho procurato di rendere necessaria la sesta corda artificiale F #, facendola precedere, e seguire dalla settima corda parimente artificiale G #.

[-388-] 23. C 5 # 3 # 5 3 #. In un passaggio di Terza all' insù il suono G #, Quinta superflua dell' antecedente accompagnamento, differisce di ascendere in A, e prima di effettuar quest' ascesa, diviene Terza maggiore nell' accompagnamento conseguente. Le notate imperfezioni rendono pressochè intrattabile il nostro passaggio, e forse l' unica maniera d' usarlo con approvazione del senso si è la seguente.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 388; text: Basso continuo. fondamentale, 8 5 3 #, 6, 7 5, 5 3, 63, 5 3 #, 6 [sqb] 3, 5 3 #, 5 et cetera, 5 # 3, 7 5 3 #, 5 3, 3 #, 8 3 #, 7, 23. 31. 24.]

24. D 5 3 # F [sqb] 5 3. Si osservi l' esempio, nel quale si fa transito da D 5 3 # ad A 6 [sqb] 3. Richiami a memoria chi legge quello, che ho detto (Cappitolo 2., [signum] 24.) dei passaggi derivati dai fondamentali di Terza all' insù, che più familiarmente si adoprano.

34. F # 5 3 A 5 3. Ripugna al Canone quinto (Capitolo 4., [signum] 18.) l' assegnare l' accordo antecedente al Tuono C per Terza maggiore. Non si potrebbe credere quantomi sia costato l' accomodare il passaggio 34. al Tuono A per Terza minore, senza trasgredire le leggi della sesta corda artificiale, e senza oppormi all' indole del Tuono, che mentre si discende dall' Ottava alla Quinta, ama che si preferiscano le corde naturali settima, e sesta alle artificiali. Nell' esempio è indispensabile l' uso della sesta corda artificiale a cagione d' ascender poi alla settima corda altresì artificiale.

[-389-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 389,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 5 3, 3 #, 7, 3 [sqb], 34.]

35. G # 5 3 B 5 3, 36. G # 5 3 B 5 # 3, 37. G # 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 38. G # 5 3 B 5 # 3 #, 39. G # 5 3 B b 5 3. I movimenti alterati di melodia G # D, G # F impediscono l' uso di parecchi passi derivati dai fondamentali, che abbiam per le mani. Rifiutata la derivazione G # 5 3 F [sqb] 6 4 dal passaggio 35. per l' assegnata ragione, si ammetterà il passaggio G # 5 3 F # 6 4, che procede dal fondamentale 36. Me ne servo in tal guisa nell' esempio posto in primo luogo. Segue poscia un modo di porre in opera i nostri passaggi, che a tutti cinque s' adatta.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 389,2; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 4, 8 5 3 #, 9 8, et cetera, 6 3, 8 5 3, 6 4 #, 6 5, 3 #, 10 6, 8 5, 6 4 #, 6, 5, 4 #, 6 3 #, 6 b, 5 # 3, 7, 7 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 8 5 3, 36. 35. 37. 38. 39.]

[-390-] [signum] 18. Si rigettino i seguenti passi di Terza all' insù appartenenti al medesimo Tuono, o pure chhe svagano ad un Tuono all' altro, ai quali la scala è comune.

3. B 5 [sqb] 3 # D 5 3 [sqb], 4. B 5 # 3 # D [sqb] 5 3 [sqb], 8. B 5 [sqb] 3 # D [sqb] 5 3 #, 9. B 5 # 3 # D [sqb] 5 3 #, 18. B 5 [sqb] 3 # D # 5 3 #. Dal Canone quinto (Capitolo 4., [signum] 18.) son condannati i passaggi 3., 4., 8., 9. Col passaggio 18. si trasgredirebbe il Canone settimo (Capitolo 4., [signum] 20.).

21. C 5 # 3 E 5 3 [sqb], passaggio, che si oppone al Canone terzo (Capitolo 4., [signum] 16.).

35. D # 5 3 [sqb] F [sqb] 5 3, 26. D # 5 3 # F [sqb] 5 3, 29. D # 5 3 [sqb] F # 5 3, 30. D # 5 3 # F # 5 3 passaggi tutti contrarj al Canone quinto.

[signum] 19. Per dar compimento al presente Capitolo, mi resta ancor da trattare dei passaggi proprj dello stesso Tuono, ovvero che si trasferiscono da Tuono a Tuono aventi comune la scala, i quali passaggi sono formati o da un dato accordo naturale, e dalli artificiali, che lo rappresentano, o pure da due accordi artificiali lo stesso accordo naturale rappresentanti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 390; text: Passaggi artificiali formati dall' accordo B 5 3, e da quelli, che lo rappresentano. Naturale C 5 3, dall' artificiale C 5 # 3, rappresenta. D 5 3, E 5 3, E 5 3 #, F 5 3, F # 5 3, G 5 3, G # 5 3, 5 3, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3, 5 # 3 #, 5 # 3 [sqb], 5 [sqb] 3, 5 [sqb] 3 [sqb], 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12., 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40.]

1. B 5 3 B 5 [sqb] 3 #. 4. B 5 3 B b 5 3, 9. B 5 # 3 B 5 [sqb] 3, 10. B 5 # 3 B 5 [sqb] 3 #, 11. B 5 # 3 B 5 # 3 # 14. B 5 # 3 # B 5 [sqb] 3 #. Gli esempj metteranno sotto gli occhi la maniera, colla quale si possono usare i nostri passaggi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 391; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 5 3, 6 5 3 [sqb], 5 3 #, 6 b 3, 6 [sqb] 4 [sqb], 2, 6 5 3 #, 5 3 #, 3 [sqb], 5 # 3, 5 [sqb] 3, 6 5 3, 4, 5 # 3 #, 8 5 3, 7 5 [sqb] 3 #, 7 5 3, 7 5 # 3, 7 5 # 3 #, 8 5 [sqb] 3 #, 7, 3 #, et cetera, 1. 4. 11. 19. 10. 14.]

[-392-] 21. C 5 3 C 5 # 3. La forma più elegante, che si può dare a questo passaggio si è E 6 3 E 6 3 #.

23. D 5 3 D # 5 3 [sqb], 24. D 5 3 D 5 3 #, 25. D 5 3 D # 5 3 #, 29. D 5 3 # D 5 3 [sqb], 30. D 5 3 # D # 5 3 [sqb], 31. D 5 3 # D # 5 #, 33. D # 5 3 # D # 5 3 [sqb].

Troveremo il passaggio 23. sotto l' aspetto F 6 3 6 # nell' esempio secondo del [signum] 5. Degli altri passaggi ne metto qui sotto gli esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 392; text: Basso continuo. fondamentale, 6 5 3, 8 7 5 3 #, 7 5 3 #, et cetera, 6 3, 5 3 #, 6 3, 7 3, 6, 7 3 #, 6 # 3, 8 3 #, 6 #, 8 7 5 3, 8 5 3, 7, 8 5 3 #, 5 3 [sqb], 24. 25. 31. 36. 29. 30. 33.]

E in questo luogo, ed in altri due ([signum] 7., esempio 1.; [signum] 11., esempio 4.) ho posto in opera il passaggio 24. come proprio del Tuono A per Terza minore. S' adatta con maggior eleganza al Tuono C per Terza maggiore, e chi vuol provarne l' ottimo effetto, ricorra al Capitolo 2., [signum] 14., esempio 2., e gusti il bellissimo passo del Signor Giuseppe Tartini.

35. E 5 3 E 5 3 #, 36. E 5 3 # E 5 3 [sqb]. Il passaggio 36. lo troverà il Lettore in

parecchi esempj, e particolarmente nei tre ultimi, qui sopra scritti. Del passaggio 35. adduco un esempio favoritomi dal Padre Maestro Vallotti.

[-393-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 393,1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 3, 5 3 #, 6, 7 5 3 #, 6 4 2, 6 5 3, 7 3 #, 7, 35.]

37. F 5 3 F # 5 3, 38. F # 5 3 F [sqb] 5 3. È degno di molta lode il passaggio 37. nel Tuono C per Terza maggiore, relativamente a cui procede dalla quarta corda naturale all' artificiale, e serve a render più conchiudente la Cadenza dalla quarta alla quinta corda. Lo possiamo usare in varie maniere, e specialmente così F 8 5 3 F # 7 5 3 G 5 3. L' ho considerato come spettante al Tuono A per Terza minore nell' esempio quinto del [signum] 11. Egli è d' uopo schivare il movimento fondamentale nel passaggio 38.; acciocchè l' orecchio non si accorga, che C Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] di F # diviene Quinta giusta nell' accompagnamento conseguente F 5 3.

39. G 5 3 G # 5 3, 40. G # 5 3 G [sqb] 5 3. Col passaggio 39. si trasferisce leggiadramente il Padre Maestro Vallotti dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono A per Terza minore nell' esempio da me recato Capitolo 2., [signum] 24. Per la stessa ragione allegata in riguardo al passaggio 38. dobbiamo astenerci di praticare da base a base il passaggio 40. Aggiungo gli esempj dei passaggi 38., e 40. ultimamente nominati.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 393,2; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 7 3, 6 #, 6 [sqb] 3, 6, 9 8, 7, 40. 38.]

[-394-] [signum] 20. Fra i passaggi di cui parliamo, ce ne sono alcuni, che hanno minore, o maggiore ripugnanza d' essere introdotti nelle musiche cantilene.

2. B 5 3 B 5 # 3, 3. B 5 3 B 5 # 3 #, 12. B 5 # 3 B b 5 [sqb] 3, 17. B b 5 3 B [sqb] 5 3, 18. B b 5 3 B [sqb] 5 [sqb] 3 #, 19. B b 5 3 B [sqb] 5 # 3, 20. B b 5 3 B [sqb] 5 # 3 #. Si scansino i passaggi fondamentali 2., e 3.; perchè contengono una inversa preparazione della quinta [[diminuita]] minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 394,1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 3, 6 3 #, 3 #, et cetera, 5 # 3, 5 # 3 #, 2. 3.]

I premissi esempj sono ordinati in maniera, che prima si dee far sentire nel Violino la sesta corda naturale F, perchè il toccare in quel sito l' artificiale sarebbe senza ragione, ed indi bisogna far uso della sesta corda artificiale F #, così richiedendo la settima corda altresì artificiale G #. Il passaggio 12. B5 # 3 B b 5 [sqb] 3 è uno di quelli, che risvegliano nell' udito un forte sospetto, che si passi da un Tuono all' altro privi del necessario vincolo d' una vicendevole subordinazione. Oltre a ciò io non so veder il modo di disporlo in piena armonia a quattro parti con approvazione di disporlo in piena armonia a quattro parti con approvazione del senso: e quindi sarei inclinato a bandirlo assolutamente dal Contrappunto. Giudichi il Lettore qual buon effetto possa produrre il seguente esempio a due parti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 394,2; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 4, 6 4 b 3, 3 #, 10 6 4 #, 3 [sqb], 5 # 3, 8 5 3, 7, et cetera]

[-395-] Gli altri passaggi 17., 18., 19., 20. non mi ricordo di averli mai in veruna composizione incontrati. I due ultimi per altro hanno l' imperfezione, da cui vanno esenti i due primi, di accoppiare insieme accompagnamenti, che sembrano spettare a Tuoni non mutuamente subordinati. I detti quattro passaggi si possono così ordinare in piena armonia.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 391; text: Basso continuo. fondamentale, 8 6 b, 6 [sqb] 5, 5 3 #, 8 6 b 3, 6 [sqb] 5 3 [sqb], 6 [sqb] 5 3 #, 7, 3 #, 7 5 [sqb] 3 #, 7 5 #, 7 5 # 3 #, 17. 18. 19. 20.]

[signum] 21. Non si deggiono ammettere i sottoposti passaggi, cioè 5. B 5 [sqb] 3 # B 5 3 [sqb], 6. B 5 [sqb] 3 # B 5 # s [sqb], 7. B 5 [sqb] 3 # B 5 # 3 #, 8. B 5 [sqb] 3 # B b 5 3 [sqb], 13. B 5 # 3 # B5 [sqb] 3 [sqb], 15. B 5 # 3 # B 5 # 3 [sqb], 16. B 5 # 3 # B b 5 [sqb] 3 [sqb]. Il passaggio 7. è dichiarato illecito dal Canone settimo (Capitolo 4., [signum] 20.) e tutti gli altri sono condannati dal Canone quinto (Capitolo 4, [signum] 18.)

22. C 5 # 3 C 5 [sqb] 3 si oppone al Canone terzo ((Capitolo 4., [signum] 16.)

26. D # 5 3 [sqb] S [sqb] 5 3, 27. D # 5 3 [sqb] D [sqb] 5 3 #, 28. D # 5 3 [sqb] D # 5 3 #, 32. D # 5 3 # D [sqb] 5 3 [sqb], 34. D # 5 3 # D [sqb] 5 3 #. Sono proibiti il passaggio 28. pel Canone settimo, ed i rimanenti pel Canone quinto.

Capitolo sesto.

Dei passaggi artificiali, in cui la modulazione dal Tuono principale ad un subordinato, o a rovescio, non accettanti la <s>tessa scala viene soltanto manifestata dalle corde, e dagli accompagnamenti artificiali ad un Tuono, e non all' altro spettanti.

[signum] 1. Dai passaggi artificiali appartenenti allo stesso Tuono, ovvero che si trasferiscono da Tuono a Tuono, ai quali è comune la scala, facciamoci strada a quelli, che modulano dal Tuono principale ad un subordinato, [-396-] o rovescio, non accettanti la medesima scala, e come richiede il buon metodo, diamo principio dai più semplici, in cui la detta modulazione viene soltanto manifestata dalle corde, e dagli accompagnamenti artificiali ad un Tuono, e non all' altro spettanti. Seguito a valermi dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore come modello di tutti gli altri a loro simili, e rivolgo le mie considerazioni ai passaggi artificiali, che colla notata restrizione si trasferiscono dai nominati Tuoni C, A ai subordinati F per Terza maggiore, D per Terza minore; G per Terza maggiore, E per Terza minore, ed altresì ai passaggi contrarj, che dai quattro Tuoni subordinati fanno ritorno ai due C per Terza maggiore, A per Terza minore, l' uno, o l' altro dei quali può far figura di principale. Le seguenti serie ci metteranno sotto degli occhi la maniera facile, colla quale si possono determinare tutti i nostri passaggi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 396,1; text: Accompagnamenti naturali, che i Tuoni F per Terza maggiore, D per Terza minore hanno comuni coi Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Si aggiungono gli accompagnamenti artificiali rappresentanti essi accordi naturali, A 5 3, A 5 3 #, C 5 3, C # 5 3, D 5 3, F 5 3, F 5 # 3]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 396,2; text: Accompagnamenti naturali, ed artificiali appartenenti ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. A 5 3, B 5 3, B 5 # 3, B

5 [sqb] 3 #, B 5 # 3 #, B b 5 3, C 5 3, C 5 # 3, D 5 3, D 5 3 #, D # 5 3 [sqb], D # 5 3 #, E 5 3, E 5 3 #, F 5 3, F # 5 3, G 5 3, G # 5 3]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 396,3; text: Acompagnamenti naturali, che i Tuoni G per Terza maggiore E per Terza minore hanno comuni coi Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore. Si aggiungono gli accompagnamenti artificiali rappresentanti essi accordi naturali. A 5 3, A 5 3 #, A # 5 3 [sqb], A # 5 3 #, C 5 3, C # 5 3, E 5 3, G 5 3, G 5 # 3]

Prendasi un accompagnamento nella seconda serie, che non sia [-397-] comune alla prima, e si unisca con un accordo artificiale della prima serie; o pure prendasi un accompagnamento nella seconda serie, che non sia comune alla terza; e si unisca con un accordo artificiale della terza serie, e da queste unioni nasceranno i passaggi artificiali, dei quali presentemente si tratta. Sostituite le corde naturali alle artificiali nei nostri passaggi, si trovano composti da due accompagnamenti senz' alterazione alcuna di Diesis, o di B molle, naturalmente proprj dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore: e quindi la modulazione da Tuono a Tuono, che non ammettono la stessa scala, contenuta nei passaggi artificiali, di cui parliamo, viene dalle corde artificiali indicata.

Assunta qualunque altra coppia di Tuoni, uno per Terza maggiore, e l' altro per Terza minore, accettanti la stessa scala, si possono con pari metodo ritrovare i passaggi simili a quelli, che relativamente ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore abbiamo insegnati a determinare.

[signum] 2. Do principio da quelli fra i nostri passaggi, che discendono per una Quinta.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 397; text: Passaggi artificiali rappresentanti il naturale E 5 3 A 5 3. A 5 3 D 5 3. G 5 3 C 5 3. C 5 3 F 5 3. D 5 3 G 5 3. F 5 3 B 5 3. 5 3, 5 3 #, 5 3 [sqb], 5 # 3, 5 [sqb] 3, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31.]

[-398-] 1. E 5 3 A 5 3 #, 2. E 5 3 # A 5 3, 3. # 5 # A # 5 3 [sqb], 4. E 5 3 # A # 5 3 #. È frequentissimo il passaggio primo, col quale si fa transito dall' accompagnamento naturale E 5 3 comune ai Tuoni E, A per Terza minore, G, C, per Terza maggiore all' accompagnamento artificiale A 5 3 # fondato sulla quinta corda A del Tuono D per Terza minore. Riuscirà aggradevole il passaggio secondo, o si adopri l' accompagnamento conseguente A 5 3 # come artificiale del Tuono D per Terza minore, o del Tuono simile E, o del Tuono G per Terza maggiore. In quest' ultima figura se ne serve il Signor Giuseppe Tartini nell' esempio che segue.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 398,1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3 #, 7 5 3 #, 3 #, 7 [sqb] 5 3 #, 7 5 # 3 #, et cetera, 2.]

I passaggi 3., e 4., che modulano dal Tuono A al Tuono E amendue per Terza minore, si possono usare così.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 398,2; text: Basso continuo. fondamentale. 6 # 3, 8 5

3, 8 5 # 3 #, 6 5 [sqb] 3 [sqb], 6 3, 5 [sqb] 3 #, 5 s [sqb] et cetera, 3 #, 5 3 #, 7]

[-399-] 5. A 5 3 # D 5 3 #, 6. A 5 3 # D # 5 3 [sqb], 7. A 5 3 # D # 5 3 #. Qualora l' antecedente accordo A 5 3 # si attribuisca al Tuono D per Terza minore, i nostri passaggi sono affatto simili ai tre 2., 3., 4., e ciò che ho detto di questi si può loro applicare. Nel passaggio 5. l' accompagnamento precedente può competere al Tuono E per Terza minore, purchè la sesta corda artificiale C # sia preceduta dalla settima corda parimente artificiale D #. Si farà transito mediante il detto passaggio o al Tuono C per Terza maggiore, o al Tuono A per Terza minore, secondochè l' accordo conseguente D 5 3 # apparterrà artificialmente all' uno, o all' altro dei mentovati Tuoni. Usato l' accompagnamento antecedente dei passaggi 6., e 7. coartificiale del Tuono E per Terza minore, ci trasferiremo col mezzo d' essi al Tuono simile A. Veggasi l' esempio del passaggio 6.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 399; text: Basso continuo. fondamentale, 5 # 3 #, 6 3, 5 3 # 6 # 3, 8 5 3 #, 7 5 3, 6 4, 5 3 #, 5 3 [sqb], 8 3 #, 7, 7 5, 6.]

Peccherebbe contro il Canone quinto (Capitolo 4, [signum] 18) chi pretendesse di adoprare l' accordo antecedente A 5 3 # dei passaggi 6., e 7. come artificiale del Tuono G per Terza maggiore. Lo stesso dicasi anche rispettivamente al passaggio 5. supponendosi in esso l' accordo D 5 3 # artificiale, e rappresentante il naturale D 5 3.

8. A 5 3 # D 5 3. L' antecedente accompagnamento del passaggio 8. si è preso o dal Tuono G per Terza maggiore, o dal Tuono E per Terza minore, e si è congiunto coll' accompagnamento D 5 3 comune ai Tuoni A per Terza minore, C per Terza maggiore. Nella prima ipotesi egli è illecito il passaggio 8. opponendosi al Canone quinto. Ammessa la seconda ipotesi, merita [-400-] il nostro passaggio una più mite sentenza, solo che la sesta corda artificiale C # del Tuono minore E succeda alla settima D #, come nel sottoposto esempio

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 400,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3 #, 6 4, 5 3 [sqb], 7 5 3 #, 6 4, 5 3 #, 5 # 3 #, 8.]

17. G 5 3 C # 5 3, 18. G # 5 3 C # 5 3, 19. G 5 # 3 C 5 # 3. Nel passaggio 17. l' accompagnamento conseguente va considerato come proprio del Tuono D per Terzaminore. Assegnandolo al Tuono G per Terza maggiore, o al Tuono E per Terza minore, ne risulta un passaggio composto d' accompagnamenti spettanti allo stesso Tuono, e che serba similitudine col passaggio C 5 3 F # 5 3, del quale ho fatto parola nell' antecedente Capitolo 5., [signum] 1. Del passaggio 17., che modula dal Tuono C per Terza maggiore al Tuono D per Terza minore, mi somministra un leggiadro esempio la Sonata prima dell' Opera prima dell' eccellente Signor Tartini. L' ho trasportata dal Tuono A al Tuono C per Terza maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 400,2; text: Basso continuo. fondamentale. Grave, 7, 6 5, 6 # 5, 6 4, 5 3, 7 b, 5 4, 3, 4, 17. et cetera]

[-401-] Nell' Allegro della medesima Sonata si vale il Signor Tartini del passaggio 17.

sotto il seguente aggradevole aspetto G 5 3 G 3 b F 6 3.

L' accompagnamento antecedente del passaggio 18. G # 5 3 C # 5 3 appartiene al Tuono A per Terza minore, ed il conseguente può competere e al Tuono D per Terza minore, e al Tuono G per Terza maggiore, e al Tuono E per Terza minore. Non dee praticarsi con gran frequenza il passaggio 18.; perchè modulando da Tuono a Tuono, ai quali non è comune la scala, è composto da due accompagnamenti di Terza minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] consonanti per rappresentazione. Metto qui sotto tre esempj del nostro passaggio. L' accompagnamento C # 5 3 spetta nel primo esempio al Tuono D per Terza minore, nel secondo al Tuono G per Terza maggiore, nel terzo al Tuono E per Terza minore. Quest' ultima figura è quella, a cui più sforzatamente che all' altre due si adatta il nostro passaggio.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 401; text: Basso continuo. fondamentale, 7, 6 #, 7 b 5 [sqb] 3, 7 5 3, 7 5, 6 4, 5 3, 5 [sqb], 4, 3 #, 3 [sqb], 5 3 #, 6 4 [sqb], 7 5 [sqb] 3, 5 # 3 #, et cetera, 5 [sqb] 3, 9, 8, 8 3 #, 5 3, 18.]

[-402-] Quantunque nel passaggio 19. G 5 # 3 C 5 # 3 la Quinta superflua D # dall' antecedente accompagnamento possa ascendere al suono E contenuto nell' accompagnamento conseguente, conforme prescrive il Canone terzo (Capitolo 4., [signum] 16.); nelladimeno io giudico doversi pressochè totalmente bandire dalla Musica il detto passaggio a cagione della soverchia durezza prodotta dai due accordi di Terza maggiore e Quinta superflua, massimamente che la Quinta superflua s' introduce nel secondo accordo non preparata. Non so se nel seguente esempio mi sarà riuscito di mitigare quanto basta l' asprezza del passaggio, di cui si tratta.

[-403-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 403,1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 #, 5 # 3, 6 3 #, 7 3, 6, 7 3 #, 5 4, 3 #, 7, 7 3 #, 19.]

20. C 5 # 3, F 5 # 3, 21. C # 5 3 F # 5 [sqb] 3, 22. C # 5 3 F [sqb] 5 [sqb] 3. Al passaggio 20. s' applichi quello che ho detto del passaggio simile 19.

Relativamente ai passaggi del presente Capitolo l' accordo conseguente F # 5 3 del passaggio 12. va atribuito o al Tuono C per Terza maggiore, o al Tuono A per Terza minore. Se l' accordo antecedente C # 5 3 si assegna al Tuono D per Terza minore, il passaggio 21. prende due aspetti simili a quelli del passaggio 18. G # 5 3 C # 5 [sqb] 3, quando l' accordo conseguente C # 5 3 si ascrive o al Tuono G per Terza maggiore, o al Tuono E per Terza minore. Si peccherebbe contro il Canone quinto (Capitolo 4., [signum] 18.) usando l' accompagnamento antecedente del passaggio 21. come artificialmente proprio del Tuono GG per Terza maggiore. Mettendolo in opera come artificiale del Tuono E per Terza minore, richiede il Canone quarto (Capitolo 4., [signum] 17.) che la ssesta corda artificiale C # del predetto Tuono venga preceduta dalla settima corrdra artificiale D #.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 402,2; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3 #, 7 3, 6 4 # 3, 6 4 3 [sqb], 6 5 3, 5 # 3 #, 7 5 3, 7 5 [sqb] 3, 8 5 3, 7 [sqb], et cetera, 21.]

[-404-] Dovendo i passaggi contenuti in questo Capitolo trassferirsi da Tuono a Tuono,

che non hanno comune la scala, esige una tal condizione, che l' antecedente accordo del passaggio 22. C # 5 3 F [sqb] 5 3 s' attribuisca o al Tuono maggiore G, o al Tuono minore E. La prima ipotesi vien condannata dal Canone quinto, e sebbene non c' è Canone, che s' opponga alla ipotesi seconda, purchè la settima corda artificiale D # del Tuono minore E preceda la sesta artificiale C #, nientedimanco i due accompagnamenti, onde consta il passaggio, contrastando si fattamente tra loro, ch' è difficilissimo il riconciliarli insieme. Nel sottoposto esempio ho tentato tutti i mezzi, e tocca a chi legge il decidere se con buona, o cattiva riuscita.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 404; text: Basso continuo. fondamentale. 6 3 #, 7 3, 6 4 [sqb] 3, 7 5 3, 5 3, 5 # 3 #, et cetera, 22.]

23. D 5 3 G 5 # 3, 24. D 5 3 # G 5 # 3. La mutazione di Tuono, che contengono i passaggi, di cui presentemente trattiamo, rende assai crudi quelli, nei quali ha luogo l' accompagnamento di Terza maggiore, e Quinta superflua. Si accomoderà l' orecchio piuttosto a sentire il predetto accordo antecedente, che conseguente; imperciocchè stante il cangiamento di Tuono, giunge al sensorio nuovo, ed inaspettato, e conseguentemente più amaro. Anche da questa considerazione si può dedurre essere quasi totalmente intollerabili que' passaggio, che da due accompagnamenti di Terza maggiore e Quinta superflua sono formati. Nel sottoscritto esempio a due parti il passaggio 23. non produce cattivo effetto. Ho usato l' artificio di far sì, che nell' accordo antecedente termini una Cadenza, e che nel conseguente riesca pochissimo [-405-] osservabile il suono D #, da cui trae l' origine l' asprezza del nostro passaggio, introducendolo in tempo cattivo di spezzatura.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 405,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3 #, 6 3, 3 [sqb], 6 # 3, 5, 3 #, 5 # 3 #, 3 #, 5 3 [sqb], 5 # 3, 8, 7, et cetera, 23.]

Appartenendo o al Tuono C per Terza maggiore, o al Tuono A per Terza minore l' accordo antecedente del passaggio 24. D 5 3 # G 5 # 3, il Canone quinto lo bandisce dal Contrappunto nella prima supposizione. Richiede la supposizione seconda, che la sesta corda artificiale FF # del Tuono minore A sia preceduta dalla settima artificiale G # giusta la prescrizione del Canone quarto. Poichè non c' è Cadenza del predetto Tuono A, che finisca nell' accompagnamento precedente D 5 3 #, il passaggio 24. è molto più imperfetto del 23.#

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 405,2; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 3 #, 5 3, 6 4 2, 5, 5 # 3 #, et cetera, 5 3 #, 5 # 3, 8, 7, 24.]

27. F 5 # 3 B 5 3, 28. F 5 # 3 B 5 # 3, 29. F 5 # 3 B 5 [sqb] 3 #, 20. F 5 # 3 B 5 # 3 #, F 5 # 3 B b 5 3. Metto sotto gli occhi di chi legge gli esempj [-406-] dei passaggio 27. 28. 29. 30., i quali ssi debbono praticare rarissime volte, e con somma cautela. Nei passaggi 20. 30. la Quinta seuperflua C # in cambio di ascendere in D, come ricerca il Tuono D per Terza minore, mota in D # quarta corda artificiale del Tuono A per Terza minore, il che sembrami che non si possa condannare assolutamente.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 406; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 5 3 #,

6, 7 5, 7 b 5, 6 b 3 b, 5, 4 # 2, 5 2, 5 4, 3 #, 6 [sqb] 4 # 3, et cetera, 5 3, 6, 6 #, 5 # 3, 6 3 #, 7 3 #, 6 4, 5 # 3 #, 8 3 #, 5 [sqb] 3, 3 b, 5 3 #, 7 5 3, 7 b, 8, 7, 7 5 [sqb] 3 #, 4, 3, 8 5 3 #, 27. 29. 28. 30.]

[-407-] L' accompagnamento antecedente F 5 # 3 del passaggio 31. F 5 3 # B b 5 3 conviene al Tuono D per Terza minore ed il conseguente B b 5 3 si considera come artificiale del Tuono A per Terza minore. Se sotto un tale aspetto si pone in opera, gli deve succedere l' accordo E 5 3 #, onde s' abbia la serie di accompagnamenti F 5 # 3 B b 5 3 E 5 3 #. Appartenendo naturalmente l' accordo B b 5 3 al Tuono D per Terza minore, l' orecchio giudicherà che si cangi Tuono, mentre si passa da B b 5 3 ad E 5 3 #, e non mai quando si fa transito da F 5 # 3 a B b 5 3. Non defraudo il Lettore d' un esempio del passaggio 31.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 407; text: Basso continuo. fondamentale, 6 4, 5 3 #, 6, 6 b 3, 6 [sqb] 4 # 2, 6 3, 7 5 3, 3 #, 5 # 3, 7 5 [sqb] 3 #, 7, 31.]

Si escludono dal Contrappunto i sottoposti passaggi. 9. A # 5 3 [sqb], 10. A # 5 3 [sqb] D 5 [sqb] 3 #, 11. A # 5 3 [sqb] D # 5 [sqb] 3 [sqb], 12. A # 5 3 [sqb] D # 5 3 #, 13. A # 5 3 # D 5 [sqb] 3 [sqb], 14. A # 5 3 # D 5 [sqb] 3 #, 15. A # 5 3 # D # 5 [sqb] 3 [sqb], 16. A # 5 3 # D # 5 [sqb] 3 #. Sono questi dichiarati viziosi dal Canone quinto (Capitolo 4., [signum] 18.), perchè non si adempie quel fine,, per cui la quarta corda artificiale A # del Tuono E per Terza minore ha luogo negli accompagnamenti antecedenti.

25. D # 5 3 [sqb] G 5 # 3, 26. D # 5 3 # G 5 # 3. S' oppongono al Canone quinto. S' avverta che nel passaggio 26. il suono D # si suppone quarta corda artificiale del Tuono A per Terza minore, ed in tale ipotesi il detto passaggio si disapprova.

[signum] 4. M' innoltre all'esame dei passaggi, che ascendono per una Quinta.

[-408-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 408; text: Passaggi artificiali rappresentanti il naturale A 5 3 E 5 3. D 5 3 A 5 3. C 5 3 G 5 3. F 5 3 C 5 3. G 5 3. D 5 3. B 5 3 F 5 3. 5 3 #, 5 3, 5 [sqb], 5 # 3, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31.]

1. A 5 3 # E 5 3, 2. A 5 3 # E 5 3 #. Modula il passaggio primo dal Tuono D al Tuono minore A, e contiene l' imperfezione, che la memoria di C # Terza maggiore dell' accordo antecedente A 5 3 # fa cattiva relazione di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] colla Terza minore G dell' accordo conseguente E 5 3. Per far sì che l' orecchio non se ne accorga, si aggiunga al detto accordo conseguente la Quarta dissonanza e si pssi da A 5 3 # ad E 5 4, a cui poscia succeda E 5 3. [-409-] L' accompagnamento medio ottiene l' intento di nascondere la cattiva relazione fra i due accordi estremi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 409,1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 4, 3 #, 5 2, 6 3, 7 5 3, 6, 7 5 3 #, 3, 1.]

Arcangelo Corelli nell' ultimo Allegro del Concerto V. dell' Opera VI. adopra il passaggio pprimo nella seguente forma

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 409,2; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 5 3 #, 6 3 #, 5 # 3 #, 5 3, et cetera, 1.]

Il passaggio secondo A 5 3 # E 5 3 #, che serve altresì per far transito dal Tuono D al Tuono A amendue per Terza minore, si può usare nella sottoposta maniera.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 409,3; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 7, 3 #, 5 3 #, 6 # 4, 7 5 3, 8 5 3 b, 5 #, 3 #, et cetera, 2.]

[-410-] L' esempio recato da Corelli nella Sonata ottava dell' Opera seconda scritto nel Tuono minore B, ed io in grazia del passaggio 2. l' ho trasportato nel Tuono D per Terza minore.

È lecito parimente nel passaggio 2. il considerare l' accompagnamento antecedente A 5 3 # come artificiale del Tuono E per Terza minore, purchè la sesta corda artificiale CC # sia preceduta dalla settima artificiale D #. In questa ipotesi il nostro passaggio si trasferisce dal Tuono E per Terza minore al Tuono simile A. Veggasi l' esempio, in cui pongo in opera il passaggio derivato C # 5 3 B 6 # 4 in cambio del fondamentale A 5 3 # E 5 3 #.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 410; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3 #, 6 3, 6 # 4 3, 6 4 # 2, 6 # 4 3, et cetera, 5 # 3 #, 5 3 #, 7 5 3 #, 5 3, 2.]

5. D 5 3 # A 5 3 #, 8. D 5 3 A 5 3 #, 9. D 5 3 A # 5 3 [sqb], 10. D 5 3 # A # 5 3 [sqb], 14. D 5 3 A # 5 3 #, 14. D 5 3 # A # 5 3 #. L' accompagnamento D 5 3 # nel passaggio 5, appartiene artificialmente al Tuono A per Terza minore. Una doppia figura può fare l' accordo susseguente A 5 3 #, cioè a dire di artificiale o del Tuono D per Terza minore, o del Tuono simile E. Sotto quest' ultimo aspetto io l' ho introdotto nell' esempio, che propongo, in cui per rendere ragionevole l' uso delle seste corde artificiali F #, C # dei Tuoni minori A, E, faccio che ad esse succedano le settime corde artificiali G #, D #.

[-411-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 411,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3 # 5, 6, 5, 5 3 #, 5 # 3 #, 8 5 # 3 #, 7, 5 3 #, 5 # 3 #, 5.]

Avendo da contenere i nostri passaggi una modulazione da Tuono a Tuono, l' accordo A 5 3 # del passaggio 8. D 5 3 A 5 3 # dee artificialmente attribuirsi [o al Tuono maggiore G, o add. supra lin.] al Tuono minore E, e siccome tale io l' adopro nell' esempio seguente.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 411,2; text: Basso continuo. fondamentale, 8 3 #, 7, 6 #, 5 # 3 #, ovvero 5 3 [sqb] 6 # 3, 6 3 #, 5, 6 #, 5 # 3 #, 7, 7 3 #, 3 #, et cetera, 5 3 #, 5 3 [sqb], 8 5 # 3 #, 9. 8. 13.]

Il secondo esempio contiene i passaggi 9 D 5 3 [sqb] A # 5 3 [sqb], [-412-] 13. D 5 3 [sqb] A # 5 3 #, e gli esempi terzo, e quarto dimostrano qualmente si possano usare i passaggi 10. D 5 3 # A # 5 3 [sqb], 14. D 5 3 # A # 5 3 #. In vece dei passaggi fondamentali io mi servo dei derivati F # 6 3 E 6 [sqb] 4 #, D 5 3 # C # 6 # 3.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 412; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 [sqb] 4, 6 3 #, 5, et cetera, 6 5 3, 7 5, 6 4, 6 # 3, 7 5 # 3 #, 5 # 3 #, 3 #, 5 3 #, 5 3 [sqb], 8 5 # 3 #, 7 5 3 #, 7 5, 10. 14.]

17. C # 5 3 G 5 3, 18. C # 5 3 G # 5 3. Il passaggio 17. contiene l' imperfezione, che G Quinta [[siminuita]] [minore add. supra lin.] nell' accompagnamento antecedente diviene base del conseguente. Per renderlo adunque trattabile, ho tralasciato nel primo esempio a due parti il suono G, onde il notato difetto non si palesi all' orecchio.

Il passaggio 18. è immune dalla mentovata inversa preparazione della Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], ma è poi composte da due accompagnamenti di Terza minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Faccio vedere nel secondo esempio qualmente si possa raddolcire, sostituendo agli accordi fondamentali i derivati E 6 # 3 B 6 # 3, ai Bassi dei quali due consonanze vere rispondono.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 413; text: Basso continuo. fondamentale, 3 b, 6 4, 5 3 #, 6 # 3, 6 3, 6 4, 5 3 #, 3 #, 17. 18. et cetera]

Sotto l' aspetto più semplice ho posto in opera il passaggio 18. C # 5 3 G # 5 3, che dee contenere cangiamento di Tuono attribuendo G # 5 3 al Tuono A ambedue per Terza minore. Può ancora l' accompagnamento antecedente competere al Tuono E per Terza minore, ed in tale supposizione si fa transito dal Tuono minore E al parimente minore A. Questa modulazione per altro riesce assai ricercata; impercciocchè servendo soltanto la sesta corda artificiale C # per evitare la Seconda superflua, che c' è fra la sesta corda naturale C, e la settima artificiale D #, e non essendo richiesta dall' accordo conseguente di veruna Cadenza, l' orecchio on s' aspetta, che a C # succeda una mutazione di Tuono.

21. F # 5 3 C # 5 3, 22. F 5 3 C # 5 3. Non dee ammettersi il passaggio 21. pel Canone quinto, se l' accompagnamento [-414-] antecedente è fondato sulla quarta corda artificiale F ## del Tuono C per Terza maggiore. Benchè supponendo F # sesta corda artificiale del Tuono A per Terza minore, nessun Canone proibisca il nostro passaggio, nulladimeno non ci vuole poca industria per renderlo sufficientemente aggradevole. Se la sesta corda artificiale F # si ha da usar con ragione, da d' uopo che ad essa preceda la settima artificiale G #. All' accordo F # 5 3 di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] succede il simile C # 5 3, il quale in figura di artificiale può competere e al Tuono minore D, e al Tuono minore E, e al Tuono maggiore G. La prima ipotesi richiede, che si passi a D 5 3 [sqb], il che colpisce molto l' orecchio per la memoria ancor fresca del suono F #. La seconda ipotesi esige, che da C # 5 3 si faccia transito ad un accordo contenente la settima corda artificiale D # del Tuono minore E: e finalmente la terza ipotesi ci obbliga ad effettuare la Cadenza C # 5 3 D 5 3 # dalla quarta corda artificiale alla quinta del Tuono G per Terza maggiore. Il seguente esempio pone sotto gli occhi una delle maniere più naturali d' introdurre in Musica il passaggio F # 5 3 C # 5 3, il di cui accordo conseguente si adopra siccome artificialmente proprio del Tuono minore E. Osservi chi legge, che per vie più raddolcire il nostro passaggio, tralascio nell' accompagnamento antecedente F # 5 3 la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] C, ed ho cura che i movimenti delle parti siano eleganti. Faccia ancora la riflessione, che l' accordo antecedente F # 5 3 può nell' esempio che reco attribuirsi al Tuono minore E, ed in tale supposizione il transito da Tuono a Tuono si fa dopo la

Cadenza D # 5 3 E 5 3 # dala quarta corda artificiale alla quinta.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 414; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3 # 7 5, 6 #, 5 3, 5 [sqb] 3, 8 5 # 3 #, 7 et cetera, 21.]

[-415-] Se col mezzo del passaggio 22. F 5 3 C # 5 3 si ha da cangiar Tuono, fa d' uopo usare l' accompagnamento conseguente come artificialmente proprio del Tuono E per Terza minore, o del Tuono G per Terza maggiore. Premessa una Cadenza dalla quarta alla quinta corda del Tuono B derivato dal Tuono minore A, passo mediante l' accompagnamento E 5 # 3 al Tuono E per Terza minore nell' esempio, che sottopongo al giudizio di chi legge.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 415; text: Basso continuo. fondamentale, 6, 7 5 3 #, 5 3, 3, 6 # 3 [sqb], 6 # 3, 7 5 3 #, 5 3 #, 7, et cetera, 22.]

[signum] 5. I passaggifi Quinta all' insù, di cui ho recati gli esempj, meritano d' essere adoprati più o meno parcamente, conforme l' indole loro richiede. Si dia ai rimanenti pressochè tutti un assoluto bando dalle musiche composizioni.

3. A # 5 3 [sqb] E 5 3 #, 4. A # 5 3 # E 5 3 #. Sono dichiarati illeciti dal Canone quinto.

6. D # 5 3 [sqb] A 5 3 #, 7. D # 5 3 # A 5 3 #, 11. D # 5 3 [sqb] A # 5 3 [sqb], 12. D # 5 3 # A # 5 3 [sqb] 15. D # 5 3 [sqb] A # 5 3 #, 16. D # 5 3 # A # 5 3 #. Lo stesso Canone quinto esclude i sovrascritti passaggi, l' accordo antecedente dei quali è fondato sulla quarta corda artificiale D# del Tuono A per Terza minore.

19. C 5 3 # G [sqb] 5 # 3 dichiarato vizioso dal Canone terzo.

20. F 5 3 # C [sqb] 5 # 3. Il citato Canone terzo rigetta il passaggio 20.

23. G 5 # 3 D [sqb] 5 3, 24. G 5 # 3 D [sqb] 5 3 #, 25. G 5 # 3 D # 5 3 [sqb], 26. G 5 # 3 D # 5 3 #. Tutti questi quattro passaggi meritano d' essere disapprovati pel Canone terzo; i due primi, perchè nel conseguente [-416-] accompagnamento non si trova nè E, nè D #; i due ultimi, perchè quantunque l' accordo conseguente, che si suppone appartenere al Tuono A per Terza minore, comprenda D#, che nell' antecedente forma Quinta superflua, questa dilazione di ascendere in E accompagnata da una modulazione del Tuone E al Tuono A ami minori non può tollerarsi.

27. B 5 3 F 5 # 3, 28. B 5 # 3 F [sqb] 5 # 3, 29. B 5 [sqb] 3 # F 5 # 3, 30. B 5 # 3 # F [sqb] 5 # 3, 31. B b 5 3 F 5 # 3. Il passaggio 27. B 5 3 F 5 # 3 è simile al F # 5 3 C 5 # 3, del quale ho parlato Capitolo 5, [signum] 5., se non che questo si è considerato appartenere interamente al Tuono A per Terza minore, e quello si suppone che si trasferisca dal Tuono maggiore C, o dal Tuono minore A al Tuono minore D. Ora se nel luogo citato appena ho permesso un parchissimo uso del passaggio F # 5 3 C 5 # 3 spettante al Tuono A per Terza minore, io sarei inclinato a condannar totalmente il passaggio B 5 3 F 5 # 3 nella ipotesi che contenga mutazione di Tuoni. Egli è vero per altro ch' essendo l' accordo B 5 3 comune ai due Tuoni o naturalmente, o artificialmente, può benissimo l' orecchio attribuire l' intero passaggio 27. B 5 3 F 5 # 3 al Tuono D per Terza minore. Si esamini da chi legge il seguente esempio, nel quale riuscirebbe intollerabile il

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 416,1; text: basso continuo. fondamentale, 5 3, 5 # 3, 8 3 #, 7, 8 5 3 #, 3 #, 27.]

Basso fondamentale rispettivamente al passaggio 27. Avendo mira al Basso continuo, l' accompagnamento F 6 4 derivato dal fondamentale B 5 3 si adopra in tempo buono di spezzatura, e l' accompagnamento F 5 # 3 in tempo cattivo, onde poco si paragonino insieme, e si [-417-] sentano alla sfuggita. Di più il Basso sotto le note B, C # non batte, il che giova perchè meno distintamente al Basso stesso si riferiscano. S' aggiunga che la nota B può come si suol dire passar per cattiva, il che significa non esiger essa mutazione nel basso fondamentale. Ecco pertanto la maniera, colla quale si deggiono adoprare certi passaggi più crudi, quand' anche sin figura di passaggi si vogliano considerare.

Il suono F # avente luogo nell' accordo antecedente B 5 # 3 del passaggio 28. B 5 # 3 F [sqb] 5 # 3, rende talmente amara la Quinta superflua, che si riferisce alla base F dell' accordo conseguente FF 5 # 3, ch' io giudico affatto inetto per la Musica il nostro passaggio.

Il passaggi 29. B 5 3 # F [sqb] 5 # 3, 30. B 5 # 3 # f [sqb] 5 # 3 sono dichiarati illeciti dal Canone quinto, ed il 31. B b 5 3 F 5 # 3 dal Canone sesto nella ipotesi che l' accompagnamento antecedente si adopri come artificiale del Tuono A per Terza minore. Se il predetto accompagnamento spettasse al Tuono maggiore F, o al Tuono minore D, il passaggio 31. sarebbe totalmente simile al passaggio F 5 3 C 5 # 3, di cui ho fatto parola nel [signum] 4 del Capitolo 5. mettendolo nel numero di quelli, che non tanto di rado si pongono in uso.

[signum] 6. Richiede il buon ordine, che si progredisca all' esame dei passaggi ascendenti per una Seconda, i quali intanto si trasferiscono da Tuono a Tuono, in quanto ciò viene dalle corde artificiali manifestato.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 417; text: Passaggi artificiali rppresentanti il naturale A 5 3 B 5 3, B 5 3 C 5 3. C 5 3 D 5 3. E 5 3 F 5 3. F 5 3 G 5 3. G 5 3 A 5 3. 5 3 #, 5 3, 5 # 3, 5 3 #, 5 # 3 #, 5 3 [sqb], 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 1.8 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34.]

1. A 5 3 # B 5 3, 2. A 5 3 # B 5 # 3, 3. A 5 3 # B 5 [sqb] 3 #, 4. A 5 3 # B 5 # 3 #, 5. A 5 3 # B b 5 3. In tutti questi passaggi l' accompagnamento A 5 3 # può artificialmente competere e al Tuono minore E, e al Tuono minore E. La prima figura è più confacente; perchè terminando tre Cadenze in A 5 3 #, si può con maggior libertà far transito al conseguente accompagnamento. Precederanno gli esempj, nei quali A 5 3 # appartiene al Tuono D per Terza minore, indi seguiranno quelli, in cui lo stesso accordo si attribuisce al Tuono minore E.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 418; text: Basso continuo. fondamentale. 8 6, 7 5, 5 3 #, 8 6 b, 6 5, 5 4, 3 #, 6 3 #, 7 5 3 [sqb], 6 5 3 [sqb], 6 4, 5 3, 7 5 3 #, 5 # 3 #, 5 [sqb] 3 #, 3 [sqb], 1. 5. 4. 3. 2. o pure, et cetera]

Se nel passaggio 3. A 5 3 # B 5 [sqb] 3 # l' accompagnamento antecedente A 5 3 # si usa come artificiale del Tuono minore E, il conseguente B 5 [sqb] 3 # artificialmente proprio del Tuono minore A riesce assai risentito; perchè sendo F # corda naturale del predetto

Tuono E, il suono F giunge nuovo, ed accresce l' amarezza della Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] B F, e molto più della Terza diminuita D # F. Nell' esempio, che contiene il passaggio 3., faccio prima sentire il suono F in qualità di artificiale del Tuono minore E, onde avvezzato ad esso l' orecchio, lo ascolti con meno ripugnanza nell' accordo B 5 [sqb] 3 #.

[-420-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 420; text: Basso continuo. fondamentale, 6, 7 3 #, 7, 7 5 [sqb] 3, 7 5 3 #, 7 5 3, 7 5 # 3, 6 5 3 #, 6 4 # 2, 6 3, 5 4, 3 #, o pure, 7 5 # 3 #, 6 5 3 #, 5 3 #, 6 b 3, 6 [sqb] 4 # 2, et cetera, 5 # 3 #, 7 5 # 3 #, 1. 2. 4. 5. 5 #, 4, 6 [sqb] 3, 6 4, 10 [sqb] 6 5, 6 5, 7 5 [sqb] 3 #, 8 5 3 #, 9, 8, 3.]

[-421-] 16. B 5 3 C # 5 3, 17. B 5 # 3 C # 5 3. L' accompagnamento conseguente C # 5 3 ci è permesso di attribuirlo in ambo i passaggi ai Tuoni minore D, E, o al Tuono maggiore G. Più congruamente il detto accompagnamento si assegna al Tuono Minore D, e meno congruamente ai Tuoni E minore, G maggiore nel passaggio 16., ed il contrario succede nel passaggio 17. La cagione di ciò dipende dagli accordi antecedenti B 5 3, B 5 3 #, nel primo de' quali c' entra F naturalmente spettante al Tuono minore D, e nel secondo F # naturalmente spettante ai Tuoni E minore, G maggiore. Comincio dagli esempj, nei quali C # 5 3 s' adopra come proprio el Tuono D per Terza minore, e proseguisco con quelli, che l' usano come spettante ai Tuoni E minore, G maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 421; text: Basso continuo. fondamentale, 3 #, 6 3, 7 5, 5 3, 9, 6, 5 3 3 #, 5 3 #, 5 # 4, 3, 5, 6, 5 3 [sqb], 3 #, 7 5 3, 6 4, 5 # 4, 3 [sqb], 7 5 3, 6 3 #, 7 5 # 3 #, 6 # 3 #, 5 # 3 #, o pure, 7 5, 9 4, 8 3, et cetera, 8 3 #, 9, 8, 7 3 #, 3 [sqb] 7 5 [sqb] 3 #, 3, 8 5 # 3 #, 6 # 3 #, 5 # 3 #, 8 5 3 #, 16. 17.]

[-423-] C # 5 3 D 5 3, 22. C # 5 3 D 5 3 #, 23. C # 5 3 D # 5 3 [sqb], 24. C # 5 3 D # 5 3 #. Dovendo i nostri passaggi modulari da Tuono a Tuono, l' accordo C # 5 3 nel passaggio 21. non può attribuirsi al Tuono minore D; perchè ccompetendo allo stesso Tuono anche l' accordo D 5 3, il detto passaggio non farebbe transito da Tuono a Tuono. Resta dunque che nel mentovato passaggio l' accompagnamento antecedente possa assegnarsi artificialmente al Tuono E per Terza minore. Nei rimanenti passaggi 22. 23. 24. ci è concesso di considerare l' accordo C # 5 3 come artificiale o del Tuono D, o del Tuono E amendue per Terza minore. Il porre inopera esso accompagnamento come artificiale del Tuono G per Terza maggiore si opporrebbe al Canone quinto rispettivamente ai passaggi 21. 23. 24., ed in riguardo al passaggio 22. esigerebbe, che l' accordo conseguente D 5 3 # si usasse in qualità di naturale del predetto Tuono G, e per conseguenza non si facesse transito da Tuono a Tuono contra ciò che si suppone nel presente Capitolo. Nei sottoposti esempj gli accordi componenti i nostri passaggi prenderanno tutti quegli aspetti, che a loro possono convenire lecitamente.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 423; text: Basso continuo. fondamentale, 7, 6 #, 6 5, 7 5 3 #, et cetera, 6 5 [sqb] 3, 6 # 4 3, 7 [sqb], 7 3, 6 # 3, 7 [sqb] 5 3 [sqb], 3 #, 6 3, 7 [sqb] 5 3 #, 7 5 3, 5 4, 3 [sqb], 7 5, 7 5 # 3 #, 6 # 5, 5 # 3 #, o pure, 5 3 #, 6 4 # 2, 6 5 3 #, 6 # 3, 5 [sqb], 7 5 3 #, 6 4, 6 # 3, 6 5, 6 4 3, 9, 8, 7 [sqb] 5 3 #, 7 [sqb], 5 3 [sqb], 7 [sqb], 8 5 3 #, 7 5 3, 7 5 # 3 #, 6 # 5, 5 # 3 #, 6 4, 5 3, 22. 23. 21. 24.]

[-425-] 25. E 5 3 F 5 # 3, 26. E 5 3 # F 5 # 3. si possono questi due passaggi talvolta usare nella seguente maniera. L'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, che ha luogo in essi passaggi, ama d'essere preparato. Si ottiene ciò in doppia forma, qualora l'uno o l'altro dei due suoni, che si riferiscono in Quinta superflua, è contenuto nel precedente accordo. Dall'accompagnamento esempigrazia A 5 3 # derivato dal fondamentale F 5 3 # si riceveranno le due preparazioni A 5 3 # 6, B b 5 3 A 6 3 #, la prima delle quali è più perfetta della seconda; perchè si apparecchia il suono C #, che cagiona l'amarezza dell'accordo A 6 3 #. Anche la seconda per altro, benchè meno squisita, dispone l'orecchio a tollerare l'aggregato dei suoi C # F, introducendo primieramente F come Quinta di B b, e facendo poscia che questo suono divenga Quarta diminuita di C #. Negli esempj a due parti dei passaggi 25. 26. io effettuo in qualche modo la seconda preparazione, toccando prima la Sesta minore, ed indi la Terza maggiore dell'accordo A 6 3 #.

[-426-] Se si sentissero congiuntamente, riuscirebbero molto pungenti; perchè la Quarta diminuita C # F s'userebbe non preparata nella svantaggiosa circostanza massimamente che si cangia Tuono. Avverto che giova l'aggiungere la Settima all'accordo di Quinta superflua. Nell'accompagnamento derivato di Terza maggiore e Sesta minore usato per lo più in cambio del fondamentale divide essa dissonanza la Quarta diminuita fra la Terza maggiore, e la Sesta minore, e ne tempera la crudezza. Dell'artificio adoprato nei sottoscritti esempj me ne servo in altri simili incontri, come si può osservare da chi legge.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 426,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 5 3, 5 3, 6 5 3 b, 3 #, 6 5 3 #, 5 # 3, 5 3, 7 5 b 3 #, 5 3 #, 25. 26. et cetera]

27. F 5 3 G 5 # 3, 28. F 5 # 3 G 5 3, 29. F 5 # 3 G # 5 3, 30. F # 5 3 G 5 # 3. Benchè i passaggi, nei quali c'entra l'accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, vogliano usarsi con gran cautela, conforme ho testè ed altrove notato, nulladimeno ai quattro sovrapposti in qualche rara circostanza non si dovrà negare l'ingresso nelle musiche composizioni. Si dia un'occhiata agli esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 426; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5 3 #, 5 3, 6 3 #, 6 # 3, 5, 3 #, 5 3 #, 6, 6 3, 9, 8, et cetera, 7 5 3, 6 #, 6 3, 5 # 3 #, 5 # 3, 8 5 3, 7, 8 7 5 3 #, 5 3 [sqb], 7 5 3 [sqb], 8 5 # 3 #, 27. 28. 29.]

[-427-] 31. G 5 3 A 5 3 #, 32. G # 5 3 A 5 3 #, 33. G # 5 3 A # 5 3 [sqb], 34. G # 5 3 A # 5 3 #. Se il passaggio 31. dee modularsi da Tuono a Tuono, che non hanno comune la scala, è necessario attribuire l'accompagnamento conseguente A 5 3 # al Tuono D per Terza minore. Nel passaggio 32. l'accordo conseguente A 5 3 # può competere o al Tuono D, o al Tuono E ambo minori o al Tuono G per Terza maggiore. Il passaggio 31. principalmente, ed anche il 32. sono di eleganza forniti. I due rimanenti possono parcamente ammettersi nelle composizioni di Musica.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 420; text: Basso continuo. fondamentale, 6, 7 3 #, 7, 7 5 [sqb] 3, 7 5 3 #, 7 5 3, 7 5 # 3, 6 5 3 #, 6 4 # 2, 6 3, 5 4, 3 #, o pure, 7 5 # 3 #, 6 5 3 #,

5 3 #, 6 b 3, 6 [sqb] 4 # 2, et cetera, 5 # 3 #, 7 5 # 3 #, 1. 2. 4. 5. 5 #, 4, 6 [sqb] 3, 6 4, 10 [sqb] 6 5, 6 5, 7 5 [sqb] 3 #, 8 5 3 #, 9, 8, 3.]

[-421-] 16. B 5 3 C # 5 3, 17. B 5 # 3 C # 5 3. L' accompagnamento conseguente C # 5 3 ci è permesso di attribuirlo in ambo i passaggi ai Tuoni minore D, E, o al Tuono maggiore G. Più congruamente il detto accompagnamento si assegna al Tuono Minore D, e meno congruamente ai Tuoni E minore, G maggiore nel passaggio 16., ed il contrario succede nel passaggio 17. La cagione di ciò dipende dagli accordi antecedenti B 5 3, B 5 3 #, nel primo de' quali c' entra F naturalmente spettante al Tuono minore D, e nel secondo F # naturalmente spettante ai Tuoni E minore, G maggiore. Comincio dagli esempj, nei quali C # 5 3 s' adopra come proprio el Tuono D per Terza minore, e proseguisco con quelli, che l' usano come spettante ai Tuoni E minore, G maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 421; text: Basso continuo. fondamentale, 3 #, 6 3, 7 5, 5 3, 9, 6, 5 3 3 #, 5 3 #, 5 # 4, 3, 5, 6, 5 3 [sqb], 3 #, 7 5 3, 6 4, 5 # 4, 3 [sqb], 7 5 3, 6 3 #, 7 5 # 3 #, 6 # 3 #, 5 # 3 #, o pure, 7 5, 9 4, 8 3, et cetera, 8 3 #, 9, 8, 7 3 #, 3 [sqb] 7 5 [sqb] 3 #, 3, 8 5 # 3 #, 6 # 3 #, 5 # 3 #, 8 5 3 #, 16. 17.]

[-423-] C # 5 3 D 5 3, 22. C # 5 3 D 5 3 #, 23. C # 5 3 D # 5 3 [sqb], 24. C # 5 3 D # 5 3 #. Dovendo i nostri passaggi modulare da Tuono a Tuono, l' accordo C # 5 3 nel passaggio 21. non può attribuirsi al Tuono minore D; perchè competendo allo stesso Tuono anche l'accordo D 5 3, il detto passaggio non farebbe transito da Tuono a Tuono. Resta dunque che nel mentovato passaggio l' accompagnamento antecedente possa assegnarsi artificialmente al Tuono E per Terza minore. Nei rimanenti passaggi 22. 23. 24. ci è concesso di considerare l' accordo C # 5 3 come artificiale o del Tuono D, o del Tuono E amendue per Terza minore. Il porre inopera esso accompagnamento come artificiale del Tuono G per Terza maggiore si opporrebbe al Canone quinto rispettivamente ai passaggi 21. 23. 24., ed in riguardo al passaggio 22. esigerebbe, che l' accordo conseguente D 5 3 # si usasse in qualità di naturale del predetto Tuono G, e per conseguenza non si facesse transito da Tuono a Tuono contra ciò che si suppone nel presente Capitolo. Nei sottoposti esempj gli accordi componenti i nostri passaggi prenderanno tutti quegli aspetti, che a loro possono convenire lecitamente.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 423; text: Basso continuo. fondamentale, 7, 6 #, 6 5, 7 5 3 #, et cetera, 6 5 [sqb] 3, 6 # 4 3, 7 [sqb], 7 3, 6 # 3, 7 [sqb] 5 3 [sqb], 3 #, 6 3, 7 [sqb] 5 3 #, 7 5 3, 5 4, 3 [sqb], 7 5, 7 5 # 3 #, 6 # 5, 5 # 3 #, o pure, 5 3 #, 6 4 # 2, 6 5 3 #, 6 # 3, 5 [sqb], 7 5 3 #, 6 4, 6 # 3, 6 5, 6 4 3, 9, 8, 7 [sqb] 5 3 #, 7 [sqb], 5 3 [sqb], 7 [sqb], 8 5 3 #, 7 5 3, 7 5 # 3 #, 6 # 5, 5 # 3 #, 6 4, 5 3, 22. 23. 21. 24.]

[-425-] 25. E 5 3 F 5 # 3, 26. E 5 3 # F 5 # 3. Ssi possono questi due passaggi talvolta usare nella seguente maniera. L' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, che ha luogo in essi passaggi, ama d' essere preparato. Si ottiene ciò in doppia forma, qualora l' uno o l' altro dei due suoni, che si riferiscono in Quinta superflua, è contenuto nel precedente accordo. Dall' accompagnamento esempigrazia A 5 3 # derivato dal fondamentale F 5 3 # si riceveranno le due preparazioni A 5 3 # 6, B b 5 3 A 6 3 #, la prima delle quali è più perfetta della seconda; perchè si apparecchia il suono C #, che

cagiona l' amarezza dell' accordo A 6 3 #. Anche la seconda per altro, benchè meno squisita, dispone l' orecchio a tollerare l' aggregato dei suoi C # F, introducendo primieramente F come Quinta di B b, e facendo poscia che questo suono divenga Quarta diminuita di C #. Negli esempj a due parti dei passaggi 25. 26. io effettuo in qualche modo la seconda preparazione, toccando prima la Sesta minore, ed indi la Terza maggiore dell' accordo A 6 3 #.

[-426-] Se si sentissero congiuntamente, riuscirebbero molto pungenti; perchè la Quarta diminuita C # F s' userebbe non preparata nella svantaggiosa circostanza massimamente che si cangia Tuono. Avverto che giova l' aggiungere la Settima all' accordo di Quinta superflua. Nell' accompagnamento derivato di Terza maggiore e Sesta minore usato per lo più in cambio del fondamentale divide essa dissonanza la Quarta diminuita fra la Terza maggiore, e la Sesta minore, e ne tempera la crudezza. Dell' artificio adoprato nei sottoscritti esempj me ne servo in altri simili incontri, come si può osservar da chi legge.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 426,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 5 3, 5 3, 6 5 3 b, 3 #, 6 5 3 #, 5 # 3, 5 3, 7 5 b 3 #, 5 3 #, 25. 26. et cetera]

27. F 5 3 G 5 # 3, 28. F 5 # 3 G 5 3, 29. F 5 # 3 G # 5 3, 30. F # 5 3 G 5 # 3. Benchè i passaggi, nei quali c' entra l' accompagnamento di Terza maggiore e Quinta superflua, vogliano usarsi con gran cautela, conforme ho testè ed altrove notato, nulladimeno ai quattro sovrapposti in qualche rara circostanza non si dovrà negare l' ingresso nelle musiche composizioni. Si dia un' occhiata agli esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 426; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5 3 #, 5 3, 6 3 #, 6 # 3, 5, 3 #, 5 3 #, 6, 6 3, 9, 8, et cetera, 7 5 3, 6 #, 6 3, 5 # 3 #, 5 # 3, 8 5 3, 7, 8 7 5 3 #, 5 3 [sqb], 7 5 3 [sqb], 8 5 # 3 #, 27. 28. 29.]

[-427-] 31. G 5 3 A 5 3 #, 32. G # 5 3 A 5 3 #, 33. G # 5 3 A # 5 3 [sqb], 34. G # 5 3 A # 5 3 #. Se il passaggio 31. dee modularsi da Tuono a Tuono, che non hanno comune la scala, è necessario attribuire l' accompagnamento conseguente A 5 3 # al Tuono D per Terza minore. Nel passaggio 32. l' accordo conseguente A 5 3 # può competere o al Tuono D, o al Tuono E ambo minori o al Tuono G per Terza maggiore. Il passaggio 31. principalmente, ed anche il 32. sono di eleganza forniti. I due rimanenti possono parcamente ammettersi nelle composizioni di Musica.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 427; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 4 # 2, 6 3, 5 4, 3 #, 6 # 3, 6 5 [sqb] 3, 3 b, 6 5 #, 9 5 3, 8, 5 3 #, 6 4 # 3 [sqb], 6 # 5 3, 6 4, 5 3 #, 8 5 # 3 #, 7 [sqb], et cetera, 6 3 #, 5 [sqb] 3, 7 5 3 #, 7 5 3 b, 7 [sqb] 5 3 #, 7 5 # 3 #, 7 [sqb] 5 3, 7 5 3 [sqb], 5 3 [sqb], 7 [sqb] 5 # 3 #, 8 5 3, 31. 32. 33. 34.]

[-428-] [signum] 7. Dispongo ordinatamente qui sotto que' passaggi, che non sono ammessi dal Contrappunto.

6. A # 5 3 [sqb] B 5 3, 7. A # 5 3 [sqb] B 5 # 3, 8. A # 5 3 [sqb] B 5 [sqb] 3 #, 9. A # 5 3 [sqb] B 5 # 3 #, 10. A # 5 3 [sqb] B b 5 3, 11. A # 5 3 # B 5 3, 12. A # 5 3 # B 5 # 3, 13. A # 5 3 # B 5 [sqb] 3 #, 14. A # 5 3 # B 5 # 3 #, 15. A # 5 3 # B b 5 3. Tutti i

sovrascritti passaggi sono condannati dal Canone quinto. Per non prender equivoco, si osservi che i passaggi 7. 9. 12. 14. si rigettano nella ipotesi, che gli accompagnamenti artificiali conseguenti B 5 # 3, B 5 # 3 # si adoprino come rappresentanti il naturale B 5 3 appartenente al Tuono minore A. Egli è ffuor di dubbio per altro, che ascoltando l' orecchio i detti passaggi, attribuirà gli accordi conseguenti al Tuono E per Terza minore, e gli recheranno diletto.

18. B 5 [sqb] 3 # C # 5 3, 19. B 5 # 3 # C # 5 3, 20. B b 5 3 C # 5 3 dichiarati viziosi i due 18. e 19. dal Canone quinto, ed il 20. dal Canone sesto. Anche qui ripeto la riflessione, che in tanto si escludono i passaggi 19. e 20., in quanto che si suppone, che gli accordi antecedenti sieno artificiali del Tuono A per Terza minore. Se nel passaggio 19. ambo gli accordi si atribuiscono al Tuono E per Terza minore, [-429-] o pure l' antecedente si assegna al Tuono minore E, ed il conseguente al Tuono maggiore G, il detto passaggio è simile all' E 5 3 # F # 5 3 considerato nel [signum] 7. del Capitolo quinto. Non altrimenti posto che spettino al Tuono minore D tutti e due gli accodi del passaggio 20., si assomiglia lo stesso al passaggio F 5 3 G # 5 3, di cui ho fatta menzione nel luogo citato, e si vede messo in opera nell' esempio quinto del [signum] 2. del nominato Capitolo.

[signum] 8. Distendo la progressione dei passaggi di Seconda all' ingiù, che sono inversi di quelli di Seconda all' insù da me esaminati nei due ultimi precedenti Paragrafi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 429; text: Passaggi artificiali rappresentanti il naturale B 5 3 A 5 3. C 5 3 B 5 3. D 5 3 C 5 3. F 5 3 # 5 3. G 5 3 F 5 3. A 5 3 G 5 3. 5 3, 5 3 #, 5 # 3, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 5 3 [sqb], 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34.]

[-430-] 1. B 5 3 A 5 3 #, 2. B 5 3 # A 5 3 #, 6. B 5 3 A # 5 3 [sqb], 7. B 5 3 # A # 5 3 [sqb], 11. B 5 3 A # 5 3 #, 12. B 5 # 3 A # 5 3 #. L' accompagnamento A 5 3 # nei passaggi 1.e 2. può artificialmente appartenere o al Tuono minore D, o ai Tuoni relativi E minore, G maggiore. La prima supposizione si adatta più congruamente al passaggio 1. la seconda al passaggio 2., a cagione che in quello c' entra F, che naturalmente compete al Tuono minore D, ed in questo F #, che naturalmente compete ai Tuoni relativi E minore, G maggiore. Veggansi gli esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 430; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5 3, 6 5 3, 6 5, 6 5 3 #, 7, 3 #, 6 3, 7 [sqb], 5 # 4, 3, 6 3, 7 5, 11 9, 10 [sqb] 8, 10 8, 7 [sqb] 5, 11 9 #, et cetera, 7 5 # 3 #, 8 3 #, 7 [sqb], 8, 8 5 3 #, 10 [sqb] 8, 1. 2.]

[-431-] I passaggi 7. B 5 # 3 A # 5 3 [sqb], 12. 5 # 3 A # 5 3 # si adopreranno con meno riserva degli altri due 6. B 5 3 A # 5 3 [sqb], 11. B 5 3 A # 5 3 #: perchè sendo l' accordo antecedente B 5 3 # comune al Tuono minore A in figura di artificiale, al Tuono minore E in figura di naturale, se la cantilena precedente lo fa credere proprio del Tuono A all' orecchio, la cantilena susseguente gli lo fa giudicare proprio del Tuono E, ed in questa ultima ipotesi i passaggi 7. e 12. non contengono mutazione di Tuono. Non tralascio di porre gli esempj anche dei predetti quattro passaggi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 431; text: Basso continuo. fondamentale, 7 3, 6, 6 #,

5 # 3 #, 6 3, 6 4, 6 3 #, 7 5 # 3 #, 5 # 3 #, 5 3 #, 5 3 #, 6 # 3, et cetera, 5 # 4, 3, 6 5, 9 5 [sqb] 3, 8, 9 5 3 [sqb], 8 5 # 3 #, 7, 9 5 3 #, 5 2 #, 6. 11. 12.]

[-432-] 16. C # 5 3 B 5 3, 17. C # 5 3 B 5 # 3, 18. C # 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 19. C # 5 3 B 5 # 3 # 20. C # 5 3 B b 5 3. Si opporrebbe al Canone quinto chi assegnasse l' accordo antecedente C # 3 dei nostri cinque passaggi al Tuono G per Terza maggiore. Resta dunque che possa competere ai Tuoni minori D, E. I passaggi, nei quali l' accompagnamento C # 5 3 s' accomoda meglio al Tuono D che al Tuono E, sono il 16., e il 20. Succede il contrario nei passaggi 17, e 19. Riesce crudo in ambe le circostanze mentovate il passaggio 18., talmente che io non saprei consigliarne l' uso, specialmente quando l' accordo C # 5 3 si adopra come artificialmente proprio del Tuono E per Terza minore. Il suono F # precedentemente udito rende vie più amaro il suono F, che nell' accordo B 5 [sqb] 3 # forma con B, e con D # Quinta [minore add. supra lin.] e Terza [[entrambe]] diminuita [diminuite ante corr. Metto prima gli esempj, nei quali C # 5 3 spetta al Tuono minore D, indi seguiranno quelli, che lo attribuiscono al Tuono minore E.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 432; text: basso continuo. fondamentale, 7 3, 6 #, 6 3, 5, 6 4 # 2, 6 3, 6, 7 3, 6 b 3, 8 [sqb] 4 # 2, 6 3 #, 6 4 #, 5 [sqb], o pure, 5 3 #, 6 5 3 [sqb], et cetera, 9 5 3, 8, 8 5 3, 7 5 3 #, 8 5 # 3, 7 [sqb], 8 5 # 3 #, 7 5 [sqb] 3 #, 16. 20. 17. 19. 18.]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 433; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 5 3 #, 6, 5 3, 6 3 [sqb], 6 5 3 [sqb], o pure, 8 6 b 3 [sqb], 7 5 3 [sqb], 3 #, 6 3 #, 6 5 3 #, 6 5, 5 # 3 #, 5 [sqb] 3, 7 5 [sqb] 3 #, 5 # 3, 5 3 #, 8 5 # 3 #, 7, et cetera, 16. 20. 17. 19.]

[-434-] 21. D 5 3 C # 5 3, 22. D 5 3 # C # 5 3. Se nel passag<g>io 21. l' accordo conseguente si considerasse come artificiale del Tuono minore D, il detto passaggio non conterrebbe cangiamento di Tuono contro la supposizione del presente Capitolo. Il perchè potrà il mentovato accordo adoprarsi come artificialmente spettante o al Tuono minore E, o al Tuono maggiore G. In riguardo al passaggio 22. avremo arbitrio di attribuire l' accompagnamento conseguente o ai Tuoni minori D, E, o al Tuono G per Terza maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 434; text: Basso continuo. fondamentale, 5 4, 3 #, 5 3, 6 3 #, 5 # 4 #, 7 3, 6 #, 6 5 [sqb] 3, 9 5 3, 8, 3 [sqb], 6 5 3, 9 5 3, 8, 6 3, 6 # 3, 5, et cetera, 7 4, 7 3, 6 #, 6 #, et cetera, 5 3 #, 7 5, 7 [sqb] 5 3 #, 3 [sqb], 7 5 3, 8 5 3 #, 7, 7 5 4, 8 5 # 3 #, 8 5 3 #, 21. 22.]

[-435-] 26. F 5 # 3 # 5 3 #. Acciocchè si renda lecito questo passaggio, egli è necessario aggiungere all' accompagnamento conseguente E 5 3 # la Settima D, onde si possa ascendere da C # Quinta superflua dell' antecedente accompagnamento a D Settima del conseguente giusto la prescrizione del Canone terzo. Fra gli altri distinti privilegi, che gode la Settima minore aggiunta all' accompagnamento per Terza maggiore fondato sulla quinta corda del Modo, si annoveri anche questo, che ad essa si può ascendere per grado dalla Quinta superflua del precedente accordo, qualmente addiviene nel passaggio 26. F 5 # 3 E 7 5 3 #, di cui reco un esempio.

[-436-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 436; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 5 3, 5 3, 5 3 #, 6 4, 6, 6 5 3, 7, 7 5, 5 3, 3 #, 8 5 4, 7 3 #, 5 3 #, 5 # 3, 7 5 3 #, 26.]

28. G 5 3 F 5 # 3, 29. G # 5 3 F 5 # 3, 30. G 5 # 3 F # 5 3. I passaggi 28. e 29. nascono assai crudi, perchè la Quinta superflua nell' accompagnamento conseguente s' introduce non preparata. È per altro il passaggio 28. più trattabile del 29., a cagione che in quello l' accordo antecedente è veramente consonante, ed in questo soltanto per rappresentanza. Nel passaggio 30. la Quinta superflua D # dell' accordo antecedente si può preparare; ma per farla ascendere in E, bisogna aggiungere all' accordo conseguente la Settima. L'essere essa Settima minore, ed accoppiata ad un accompagnamento di Terza minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] rende lecito secondo il mio avviso il predetto ascendimento. L' accordo conseguente F # 5 3 può artificialmente appartenere o al Tuono maggiore C, o al Tuono minore A. Io non lo considero come naturale del Tuono minore E; o del Tuono maggiore G; imperciocchè in tale ipotesi il passaggio 30. non ci guiderebbe da u Tuono a Tuono, che non hanno comune la scala. Certi passaggi, che non fanno cattivo effetto a due parti, pungono troppo l' orecchio, quando si dispongono in piena armonia. Questa è la ragione, per cui ho scritto gli esempj a due parti, e specialmente il primo, e il secondo, che contengono non preparato l' accordo A 6 3 # di Terza maggiore e Sesta minore derivato dal fondamentale F 5 # 3 di Terza maggiore e Quinta superflua. Si osservi usata nella parte acuta una imperfetta preparazione, introducendo l'uno dopo l'altro i suoni F, C #, che si corrispondono in Quarta [[diminuita]] [diminuita add. supra lin.]: sopra di che si richiami a memoria [-437-] quello che ho scritto nel precedente [signum] 7.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 437; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3 #, 5 3, 6 5, 3 #, 6 3, 5 3 b, 5 4, 7 3, 6 #, 6 5 3 b, 5 4, 7 5 3 #, 7, 6, 5 # 3 #, 5, 6 5 3, 7, 5 # 3 #, 6 5, 5 3 [sqb], 6 4, 5 3 #, 5 # 3, 7 5 b 3, 9 5 3, 8, , et cetera, 5 # 3 #, 8 5 3 #, 7 [sqb], 7 5 3 #, 5 3 [sqb], 28. 29. 30.]

31. A 5 3 # G 5 3, 32. A 5 3 # G # 5 3. In tutti e due i sovrascritti passaggi l' accordo antecedente si può usare come artificiale del Tuono D per Terza minore. Questa ipotesi ha il vantaggio, che terminando il A 5 3 # tre Cadenze del mentovato Tuono D, riesce poscia maggiormente elegante la susseguente mutazione di Tuono. È buono il passaggio 31. quando si schivi il passo fondamentale, e serve per modulare dal Tuono [-438-] minore D al Tuono maggiore C. Nel sottoposto esempio pongo in opera il movimento derivato A 5 3 # B 6 3. Rispettivamente al passaggio 32. cioè permesso altresì di attribuire l' accompagnamento antecedente al Tuono minore E, ed in tale circostanza si fa transito dal Tuono E al Tuono A amendue per Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 438; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3 #, 6 5 3, 6 3, 5 4, 3, 6 # 3, 3 #, 6 3 #, 6 # 3 [sqb], 7 5, 6 4, 5 3 #, et cetera, 5 3, 5 3 [sqb], 5 # 3 #, 5 [sqb] 3, 7 5, 31. 32.]

[signum] 9. Fra i passaggi di Seconda all' ingiù adattati al presente Capitolo si escludano i sotto registrati dalle musiche composizioni.

3. B 5 [sqb] 3 #, 4. B 5 # 3 # A 5 3 #, 5. B b 5 3 A 5 3 #, 8. B 5 [sqb] 3 # A # 5 3 [sqb], 9. B 5 # 3 # A # 5 3 [sqb], 10. B b 5 3 A # 5 3 [sqb], 13. B 5 [sqb] 3 # A # 5 3 #, 14. B 5 # 3 # A # 5 3 #, 15. B b 5 3 A # 5 3 #. Il Canone quinto dichiara viziosi i passaggi 3. 4. 8. 9. 13. 14., ed il Canone sesto i passaggi 4. 9. 14. 5. 10. 15. nella ipotesi che gli accordi antecedenti B 5 # 3 # s' usino come rappresentanti l' accordo naturale B 5 3, e per conseguenza come artificiali del Tuono A per Terza minore.  
[-439-] 23. D # 5 3 [sqb] C # 5 3, 24. D # 5 3 # C # 5 3 si oppongono al Canone quinto. Anche qui l' accompagnamento antecedente D # 5 3 # del passaggio 24. si considera come rappresentante il naturale D 5 3, e come artificialmente proprio del Tuono minore A.

25. F 5 # 3 E 5 3. Acciocchè la Quinta superflua C # dell' antecedente accompagnamento F 5 # 3 possa ascendere in D, conforme prescrive il Canone terzo, fa d' uopo aggiungere la Settima al conseguente accordo E 5 3 di Terza minore e Quinta, ond' esso prenda il seguente aspetto E 7 5 3. Ora un tale accordo non gode di gran lunga i privilegi di quello E 7 5 3 # di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, di modo che, con aggradimento del senso nel passaggio 25. F 5 # 3 E 7 5 3 la Quinta superflua ascenda alla Settima minore. Quindi si vede il perchè avendo nel precedente Paragrafo concesso il passaggio 26. F 5 # 3 E 7 5 3 #, proibisca adesso il 25. F 5 # 3 E 5 3.

27. G 5 # 3 F 5 3. Per soddisfare al Canone terzo sarebbe di mestieri, che da S # Quinta superflua di G si ascendesse ad E Settima maggiore di F, il che sendo vietato, siccome trattando della Settima dimostrerò, ne segue che debba condannarsi l' uso del sovrascritto passaggio, prescindendo anche dagli altri difetti, che contiene.

33. A # 5 3 [sqb] G # 5 3, 24. A # 5 3 # G # 5 3. Contraddicono al Canone quinto, il quale esige che si effettui la Cadenza dalla quarta corda artificiale A # alla quinta B il Tuono E per Terza minore, a cui gli accordi antecedenti appartengono.

[signum] 10. Ai passaggi di Seconda all' insù, e all' ingiù succedano quelli di Terza all' ingiù, e all' insù, e precedano i nominati in primo luogo, siccome più perfetti dei loro inversi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 439; text: Passaggi artificiali rappresentanti il naturale C 5 3 A 5 3, E 5 3 C 5 3. F 5 3 D 5 3. G 5 3 # 5 3. A 5 3 F 5 3. B 5 3 G 5 3. 5 # 3, 5 3 #, 5 3 [sqb], 5 3, 5 # 3, 5 [sqb] 3, 5 [sqb] 3 [sqb], 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 5 #, 3 [sqb], 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.]

[-440-] 1. C 5 # 3 A 5 3 #, 2. C 5 3 A # 5 3 [sqb], 3. C 5 # 3 A # 5 3 #. Questi tre passaggi, che nell' accordo molto piccante di Terza maggiore e Quinta superflua abbandonano un Tuono per passare ad un altro, debbono assai di rado adoprarsi. L' accordo conseguente del passaggio primo può competere al Tuono D, o al Tuono E per Terza minore, ed anche al Tuono G per Terza maggiore. Al Tuono minore E appartengono gli accompagnamenti conseguenti dei passaggi secondo, e terzo. Gli esempj dimostreranno qualmente si possano adattare alla Musica i predetti passaggi.

[-441-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 441; text: Basso continuo. Fondamentale, 6 4, 5 3 #, 7 5, 6, 6 #4, 6 3, 5 3 b, 5, 7 5 # 3 #, 6 # 5 3, 5 # 3 #, 6 [sqb] 4 #, 6 3 #, 10 9, 6 # 4 #, 8 5 # 3 #, 7, 6 5 3 #, 5 3 #, 5 # 3, 3 b, 5 4, 3 #, 7 5 3, 5 3 [sqb], 1. 2. 3.]

4. E 5 3 C # 5 3, 5. E 5 3 # C # 5 3. Se il passaggio quarto ha da contenere mutazione di Tuono, l'accordo antecedente dee spettare al Tuono minore A, il conseguente al Tuono minore D. Nel passaggio quinto l'accompagnamento antecedente appartiene al Tuono minore A, ed il conseguente può attribuirsi al Tuono minore D, al Tuono minore E, ed anche al Tuono maggiore G. I nostri passaggi sono buoni, e perchè di Terza all'ingù, e perchè nel primo accordo può terminare una Cadenza. [-442-] Veggansi gli esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 442,1; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 # 3, et cetera, 7 5, 6 4, 5 3 #, 7 b 5 [sqb], 5 3, 7 5 [sqb], 6, 4 5 3, 7 [sqb] 5 [sqb] 3, 7 5 [sqb] 3, 7 5 # 3 #, 4. 5.]

6. F 5 # 3 D 5 3 #, 7. F 5 # 3 D # 5 3 [sqb], 8. F 5 # 3 D # 5 3 #. L' accordo conseguente del passaggio sesto può competere e al Tuono minore A, e al Tuono maggiore C in quella stessa guisa, che l' accordo conseguente del passaggio simile 1. C 5 # 3 A 5 3 # si appropria e al Tuono minore E, e al Tuono maggiore G. Ora di quest' ultimo caso non avendo recato esempio, ne metto uno, in cui l' accordo conseguente del passaggio 6. F 5 # 3 D 5 3 # conviene artificialmente al Tuono C per Terza maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 442,2; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3 #, 5 # 3, 7 [sqb] 5 3 # 5 3 # 7, 3 #, 6.]

[-443-] I passaggi 7. F 5 # 3 D # 5 3 [sqb], 8. F 5 # 3 D # 5 3 # sono simili, e totalmente analoghi ai passaggi 2. C 5 # 3 A # 5 3 [sqb], 3. C 5 # 3 A # 5 3 # in riguardo al cangiamento di Tuono, e perciò ne risparmio gli esempj.

9. G 5 # 3 # 5 3 #. L' accordo antecedente del nostro passaggio spetta al Tuono minore E, il conseguente al Tuono minore A, non altrimenti che l' accordo antecedente del passaggio 1. C 5 # 3 A 5 3 # compete al Tuono minore A, ed il conseguente si può appropriare al Tuono D per Terza minore. Il perchè si adatta al passaggi nono l' esempio primo del passaggio primo.

10. A 5 3 # 7 5 [sqb] 3, 13. A 5 3 # F # 5 [sqb] 3. Il passaggio 10. sarebbe simile ed analogo al passaggio E 5 3 # C 5 [sqb] 3, di cui ho fatta menzione Capitolo 5. [signum] 13., se l' accordo antecedente si considerasse come artificiale del Tuono D per Terza minore. prendendolo come artificiale del Tuono G per Terza maggiore, il passaggio è illecito pel Canone quinto. Rimane adunque, che si attribuisca artificialmente al Tuono E per Terza minore, rispettivamente a cui C # è sesta corda artificiale. La natura dirò così servile della sesta corda artificiale rende di pochissimo uso il passaggio decimo, che tuttavia ho procurato di mansuefare nel sottoposto esempio.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 443; text: Basso continuo. fondamentale, 6, 7, 6 [sqb], 7 5, 6 5, 3 #, et cetera, 7 5 3 #, 5 # 3 #, 3 [sqb], 7 5 3, 5 3 #, 5 [sqb] 3, 5 3, 10.]

[-444-]Pel passaggio 13. A 5 3 # F # 5 [sqb] 3 serve l' esempio secondo del passaggio quinto E 5 3 # C # 5 [sqb] 3, quando l' accordo antecedente si adopri come artificiale del Tuono minore A. Può anche il primo accompagnamento attribuirsi al Tuono minore D, ed il secondo al Tuono C per Terza maggiore. Dal Canone quinto è condannata l' ipotesi, che l' accordo antecedente appartenga al Tuono maggiore G. È bensì permesso l' appropriarlo

al Tuono minore E, ed in tal circostanza si farà transito o al Tuono maggiore C, o al Tuono minore A, secondochè l' accompagnamento conseguente s' usa come artificiale dell' uno, o dell' altro dei due nominati Tuoni. L' esempio, che apporto, suppone, i due accordi, il primo artificiale del Tuono minore E, il secondo altresì artificiale del Tuono C per Terza maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 444; text: 6, 7 3, 6 #, 7, 6 4 # 3, 7 [sqb], 7 3 #, 3 #, 7 5 3 #, 5 # 3 #, 3 [sqb], 7 5 3, 3 #, 7 5 [sqb] 3, 7 [sqb], 7 5 3 #, et cetera, 13.]

16. B 5 3 G 5 # 3, 17 B 5 # 3 G 5 # 3. Passaggi da usarsi assai di rado, e colla maggiore cautela, terminando nell' accordo molto crudo di Terza maggiore e Quinta superflua, nel quale succede il cangiamento di Tuono. Nel passaggio 16. l' accompagnamento antecedente è altresì consonante per rappresentanza, e nel 17. è bensì realmente consonante, ma in esso ha luogo la sesta corda artificiale F # del Tuono A per Terza minore, a cui si suppone competere, e con poca naturalezza dopo sì fatti accordi si muta Tuono. Ho avuta l' avvertenza nell'esempio secondo, che all'accordo B 5 # 3 preceda E 5 3 #, onde quello possa ragionevolmente attribuirsi al Tuono A per Terza minore. E nell' uno, e nell' altro esempio l' accordo B 6 3 # i Terza maggiore e Sesta minore l' ho in qualche maniera apparecchiato [-445-] mediante l' artificio spiegato nel [signum] 7.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 445,1; text: Basso continuo. Fondamentale, 6 3, 6 3 #, 6 # 3, 5 # 3 #, 6, 6 #, 6 4, 5 # 3 #, 5 4, 3 #, 5 # 4, 3, 5 3, 5 # 4, 3 #, et cetera, 5 [sqb] 3, 5 # 3, 8 5 3, 7, 8 5 # 3 #, 17.]

[signum] 11. I sottoposti passaggi non meritano d' essere ricevuti dal Contrappunto.

11. A # 5 3 [sqb] F [sqb] 3, 12. A 3 5 3 # F [sqb] 5 3, 14. A # 5 3 [sqb] F # 5 [sqb] 3 [sqb], 15. A # 5 3 # F # 5 [sqb] 3 [sqb]. Si oppongono al Canone Quinto.

18. B 5 # 3 # G 5 # 3, 19. B 5 # 3 # G 5 # 3, 20. B b 5 3 G 5 # 3. Lo stesso Canone quinto esclude i passaggi 18. e 19., purchè anche nel decimonono l' accordo antecedente convenga al Tuono A per Terza minore. Se spettasse al Tuono minore E il passaggio sarebbe buono, ed analogo all' E 5 3 # C 5 # 3, di cui ho fatto parola Capitolo 5. [signum] 13. Il passaggio 20. è stabilito vizioso dal Canone sesto.

[signum] 12. Metto sotto gli occhi di chi legge i passaggi di Terza all' insù inversi di quelli, che sono contenuti nel [signum] 10.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 445,2; text: Passaggi artificiali rappresentanti il naturale A 5 3 C 5 3. C 5 3 E 5 3. D 5 3 F 5 3. E 5 3 G 5 3. F 5 3 A 5 3. G 5 3 B 5 3. 5 3 #, 5 # 3, 5 3 [sqb], 5 # 3 [sqb], 5 # 3 #, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18.19. 20.]

[-446-] 1. A 5 3 # C 5 # 3. Questo passaggio oltre all' essere di Terza all' insù contiene l' imperfezione, che il suono C # dell' accordo antecedente A 5 3 # rende più amara la Quinta superflua C G # dell' accordo conseguente C 5 # 3. Il predetto accordo antecedente può artificialmente spetare e al Tuono D, e al Tuono E amendue per Terza

minore. Terminando tre Cadenze del Tuono minore D nell' accompagnamento A 5 3 #, questa circostanza rende non del tutto condannabile il nostro passaggio, quando A 5 3 # cometa ad esso Tuono minore. Nell' esempio che reco poco si paragonano insieme gli accordi A 5 3 #, C 5 # 3; perchè nel primo finisce un motivo, e nel secondo un altro simile motivo principia. Attribuito l' accompagnamento antecedente A 5 3 # al Tuono minore E, poichè nessuna Cadenza finisce nel detto accordo, non ho saputo trovare artificio sufficiente per rendere tollerabile il passaggio primo in tal guisa adoprato. Veggasi il promesso esempio.

[-447-][Riccati, Le leggi del Contrappunto, 447,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3 #, 5 3, 6 5 3 #, 5 3 #, 6 [sqb] 3 #, 6 5 3 [sqb], 5 3 #, ett cetera, 5 # 3, 7 5 b 3 #, 7 5 [sqb] 3 #, 1.]

4. C # 5 3 E 5 3, 5. C # 5 3 E 5 3 #. Conciossiachè i passaggi, dei quali si tratta nel presente Capitolo, debbono trasferirsi da Tuono a Tuono, ciò non può avverarsi del passaggio 4. se C # 5 3 non s' attribuisce al Tuono D per Terza minore, e T e o al Tuono A per Terza minore, o al Tuono C per Terza maggiore. Il nostro passaggio oltre al movimento fondamentale di Terza all' insù, racchiude in se stesso il difetto, che G Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] di C # rimane nel susseguente accompagnamento Terza minore di E. Non mi maraviglio adunque se mi ha costato molta fatica il disporlo in forma tale onde non dispiaccia all' orecchio.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 447,2; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 4, 6 # 3, 5 4, 3, 5 3 #, 5 3, 7 5 3 #, 4.]

L' accordo antecedente C # 5 3 del passaggio 5. C # 5 3 E 5 3 # si può attribuire o al Tuono D, o al Tuono E amendue per Terza minore; e quindi il detto passaggio modula o dal Tuono minore D, o dal Tuono minore E al Tuono minore A, a cui appartiene l' accordo conseguente E 5 3 #. Se in tale accompagnamento ci fosse la [-448-] corda naturale G in vece dell' artificiale G #, la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] G dell' accompagnamento antecedente diverrebbe con un' invera preparazione Terza minore nel conseguente, conforme ho testè notato parlando del passaggio 4. La corda artificiale G # pone riparo al notato disordine, e da si che il nostro passaggio sotto tutti e due i mentovati aspetti si possa qualche fiata introdurre nelle musiche composizioni, il che ho procurato nella miglior maniera di effettuare negli esempi che seguono.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 448; text: Basso continuo. fondamentale, 7 3, 6 #, 5 3 #, et cetera, 5 3, 6, 5 3 #, 6 # 4, 6 # 4 #, 7 5, 6 # 5 3, 5 # 3 #, 9 5 3, 8, 8 3 #, 7, 7 5 3 #, 7 5 3, 5.]

9. # 5 3 # G [sqb] 5 # 3. Nel presente passaggio l' accompagnamento antecedente compete al Tuono A per Terza minore, il conseguente al Tuono simile E. Egli è dunque analogo al passaggio 1. A 5 3 # C [sqb] 5 # 3, quando il primo accordo si assegna al Tuono minore D, ed a questa ipotesi è adattato l' allegato esempio, che al passaggio 9. E 5 3 # G [sqb] 5 # 3 si può accomodar parimente.

10. F 5 3 A 5 3 #, 11. F 5 3 A # 5 3 [sqb], 12. F 5 3 A # 5 3 #, 13. F # 5 3 A 5 3 #,

14. F # 5 3 A # 5 3 [sqb], 15. F # 5 3 A # 5 3 #. Se il passaggio 10 ha da contenere mutazione di Tuono, l' accompagnamento conseguente [-449-] A 5 3 # dee considerarsi come artificiale o del Tuono maggiore G, o del Tuono minore E. Nel sottoposto esempio io l' adopro come appartenente a quest' ultimo Tuono.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 449,1; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 5 3, 7 5 3 #, 5 3, 6 5 3 #, 7, 5 # 3 #, 7 5 # 3 #, 10.]

Gli esempi secondo e terzo ci pongono sotto gli occhi i passaggi 11. e 12., i quali nei detti esempi fanno transito dal Tuono A al Tuono E amendue per Terza minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 449,2; text: Basso continuo. fondamentale, 3 #, 6, 7, 5 3, 6 # 3, 5 # 3 #, 6 5, 6 # 3, 5 # 3 #, o pure, 6 3 #, 7 5 # 3 #, 7 3 #, 8 5 3 #, 7, 5 3 [sqb], 8 5 # 3 #, 5 3 #, 11. 12.]

In tutti e tre gli esempi recati ho usato l' artificio, che nell' accordo antecedente F 5 3 dei passaggi 10. 11. 12. termini la Cadenza E 5 3 # F 5 3 dalla quarta alla quinta corda del Tuono B derivato dal Tuono A per Terza minore. Contenendo essa Cadenza una qualche conchiusione di senso, chiama a se l' attenzion dell' orecchio, e perciò quanto è chiaro il paragone di E 5 3 # con F 5 3, altrettanto riesce oscuro il confronto di F 5 3 coll' accordo conseguente A 5 3 #, ovvero A # 5 3 [sqb], ovvero A # 5 3 # dei tre mentovati passaggi. Avverto che il passaggio 12. F 5 3 A # 5 3 # si canta nel numero di quelli [-450-] ch' eccitano l' idea di una illecita modulazione da Tuono a Tuono, i quali da vicendevole subordinazione non sono fra loro legati. S' io abbia abbastanza occultata la discrepanza dei due accompagnamenti F 5 3, A # 5 3 #, ne lascio il giudizio a chi legge.

Qualora l' accordo antecedente F # 5 3 dei passaggi 13. 14. 15. venga considerato come artificiale del Tuono C per Terza maggiore, si pecca contro il Canone quinto. Si può dunque attribuire soltanto in figura di artificiale al Tuono A per Terza minore, ed in tal guisa l' ho adoprato negli esempi, che pongo qui sotto. Nel passaggio 13. l' accompagnamento conseguente A 5 3 # può Artificialmente competere o al Tuono D, o al Tuono E per Terza minore, ed anche al Tuono GG per Terza maggiore. Il primo aspetto riesce più inaspettato degli altri due a cagione dell' accordo antecedente F # 5 3, il quale sembra che ricerchi, che A 5 3 # si assegni o al Tuono E minore, o al Tuono G maggiore, nella cui scala naturale c' entra F #. Anche negli esempi dei passaggi 13. 14. 15: una specie di Cadenza E 5 3 # F # 5 3 dalla quarta corda naturale alla quinta artificiale del Tuono B derivato dal Tuono A per Terza minore finisce nell' accordo antecedente F # 5 3 d' essi passaggi. La predetta Cadenza per altro poco conchiude, e perchè la corda artificiale F # leva il natural Semituono E F, e perchè fa divenir consonante per rappresentanza l' accompagnamento F # 5 3.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 450; text: Basso continuo. fondamentale, 6, 3, 6 5, 5 4, 5, 3 #, 6 #, 6 4, 5 # 3 #, Oppure, 6 #, 3 #, 3, 5 3 #, 6 # 3, 5 # 3 #, 6 3, 5 3, 6 [sqb] 4 #, et cetera, 7 5 3 #, 8, 7, 8 5 # 3 #, 8 5 3 #, 7 5 # 3 #, 5 3 [sqb], 13. 14.]

[-451-] [signum] 13. Si bandiscano i seguenti passaggi dalle musiche composizioni.

2. A # 5 3 [sqb] C 5 # 3, 3. A # 5 3 # C [sqb] 5 # 3. Restano esclusi dal Canone quinto.

6. D 5 3 # F [sqb] 5 # 3. Considerato l' accordo antecedente come artificiale del Tuono maggiore C, il passaggio 6. contravviene al Canone quinto. Ma assegnandolo ancora artificialmente al Tuono minore A, ho già detto nel [signum] 12. parlando del passaggio simile A 5 3 # C [sqb] 5 # 3 che la Terza maggiore dell' accompagnamento antecedente fa divenir tanto amara la Quinta superflua dell' accompagnamento conseguente, che l' orecchio non può tollerarla, a cagione massimamente che nell' accordo antecedente non termina veruna Cadenza. In fatti nessuna Cadenza del Tuono A per Terza minore finisce nell' accordo D 5 3 #, che si suppone artificialmente competere al detto Tuono.

7. D # 5 3 [sqb] F 5 3 #, 8. D # 5 3 # F [sqb] 5 # 3. Sono dichiarati viziosi dal Canone quinto.

[-252-] 16. G 5 # 3 B 5 3 [sqb], 17. G 5 # 3 B 5 # 3 [sqb], 18. G 5 # 3 B 5 [sqb] 3 #, 19. G 5 # 3 5 # 3 #, 30. G 5 # 3 B b 5 3 [sqb]. I passaggi 16. 17. 20. ripugnano apertamente al Canone terzo; perchè nei loro accompagnamenti conseguenti non ha luogo nè D #, che colla base dell' accompagnamento antecedente forma Quinta superflua, nè E, a cui dee ascendere il detto suono D #. Lo stesso Canone condanna anche il passaggio 18.; perchè quantunque l' accordo conseguente B 5 [sqb] 3 # contenga D #, egli è talmente piccante, che riesce insopportabile il differire in tal modo di ascendere E. Quanto al passaggio 19. essendo l' accordo B 5 # 3 # comune ai Tuoni minori A, E, e succedendo all' accordo G 5 # 3 proprio del Tuono E, il senso a questo l' attribuisce. Del passaggio C 5 # 3 B 5 # 3 # spettante al Tuono minore E ne ho parlato Capitolo 5, [signum] 17, e ne ho recato un esempio. Nel sottoposto esempio l' accordo antecedente G 5 # 3 fa che si assegni, conforme ho affermato testè, al Tuono minore E il conseguente B 5 # 3 #: ma succedendo poi a questo l' accordo E 5 3 # competente al Tuono minore A, l' orecchio cangia opinione, e del Tuono ultimamente nominato lo crede. In somma l' accordo B 5 # 3 # s' adopra come fondato prima sulla quinta corda del Tuono minore E, indi sulla seconda del Tuono minore A, il qual ultimo aspetto richiede che si effettui per Canone quinto la Cadenza B 5 # 3 # E 5 3 # dalla seconda alla quinta corda, che in se contiene l' ascesa da D # in E, siccome esige pel Canone terzo il già udito accompagnamento G 5 # 3 di Terza maggiore e Quinta superflua.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 452; text: Basso continuo. fondamentale, 5 # 3 #, 6, 7 5 #, 6 5 3, 5 4, 3 #, 6 # 4 # 2, 6 3, 7 5 3, 5 # 3, 7 5 # 3 #, 7 5 3, 5 # 4, 19.]

[signum] 14. Pongo fine al Capitolo sesto colla discussione di que' passaggi, che sono formati da due accordi [-453-] artificiali rappresentanti lo stesso naturali, i quali passaggi in tanto si trasferiscono da Tuono a Tuono, che no hanno comune la scala, in quanto ciò viene indicato dalle corde artificiali. Metto in serie i nominati passaggi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 453; text: Passaggi formati da ue accordi artificiali, che rappresentano il naturale C 5 3. F 5 3. G 5 3., 5 3, 5 # 3, 5 [sqb] 3, 1. 2. 3. 4. 5. 6.]

1. C # 5 3 C [sqb] 5 # 3. L' accordo antecedente C # 5 3, che rappresenta il naturale C 5 3, può del pari appartenere e al tuono minore D, e al Tuono minore E.

Attribuendolo al Tuono G per Terza maggiore, si peccerebbe contro il Canone quinto. Per la qual cosa il nostro passaggio farà lecitamente transito dal Tuono minore D al Tuono minore A, o pure dal Tuono minore E al Tuono A mentovato. Perviene all' orecchio cruda la Quinta superflua C 5 # non preparata, e resa vie più sensibile dalla memoria del suono C #. Io ho procurato di mitigare il passaggio, usandolo nella seguente maniera E 6 # 3 E 6 3 #, facendo cadere in tempo cattivo l' accordo più piccante E 6 3 #, e paragonando insieme soltanto melodiosamente i suoni C , G #, che nel predetto accordo si corrispondono in Quarta diminuita.

[-454-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 454; text: Basso continuo. fondamentale, 7 3, 6 #, 6 [sqb] 3 #, 7 5 3, 6, 5 3 #, 6 3, 6 [sqb], 6 [sqb] 3 #, 5 3, 5 3 #, 9 5 3, 8, 5 # 3, 9 5 3 #, 1.]

3. F # 5 3 F [sqb] 5 # 3, 5. G # 5 3 G [sqb] 5 # 3. nel passaggio 3. l' accordo antecedente non dee considerarsi artificiale del Tuono C per Terza maggiore, opponendosi a tale supposizione il Canone quinto. Può dunque soltanto competere artificialmente al tuono minore A, e ciò posto il passaggio 3. è simile al 1. C # C [sqb] 5 # 3, quando l' antecedente accompagnamento si assegna al tuono minore E. S' inferisca che ad esso si assesta il secondo dei due ultimi esempi. Al passaggio 5., il cui precedente accompagnamento spetta al tuono minore A, si accomoda l' esempio primo; imperciocchè ha similitudine col passaggio 1. qualora l' antecedente accordo appartiene al Tuono D per Terza minore.

[signum] 15. Non accetta il Contrappunto i sottoscritti passaggi.

2. C 5 # 3 C # 5 [sqb] 3, 4. F 5 # 3 F # 5 [sqb] 3, . G 5 # 3 G # 5 [sqb] 3 sono dichiarati illeciti dal Canone terzo, perchè non si può effettuare la risoluzione della Quinta superflua coll' ascendere per una Seconda.

[-455-] Capitolo settimo.

Dei passaggi [[artificiali]] 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 a rovescio, che non ammettono la medesima scala.

[signum] 1. Dei passaggi naturali, che modulano dal Tuono principale C maggiore, ovvero A minore ai subordinati, che non hanno comune la scala, o pure si trasferiscono da questi a quelli, ne ho parlato al ludo nel Capitolo terzo distinguendoli in 18. spezie, ed in sei classi, e facendo parecchie riflessioni per ben usarli secondo l' indole loro diversa. Trattando dei passaggi artificiali, che rappresentano i predetti naturali, io terrò l' ordine stesso posto in opera nel luogo citato. Nascono i nostri passaggi artificiali dal sostituire in cambio dell' uno o dell' altro accordo naturale, o pure in cambio di tutti e due gli accordi artificiali che rappresentano i naturali, di cui fanno le veci. Si prendono questi accompagnamenti artificiali dal Tuono principale, o subordinato, al quale l' accompagnamento naturale rappresentato appartiene. Se per esempio in un passaggio c' entri l' accordo G 5 3 b come spettante al Tuono F per Terza maggiore, ed al suo relativo D per Terza minore, io potrò sostituire in cambio di G 5 3 b tutti gli accordi artificiali, che dai mentovati Tuoni mi vengono somministrati. Siccome non ho considerato in qualità di passaggio l' usare un accompagnamento naturale prima come proprio d' un Tuono, indi come proprio d' un altro, così io non collocherò nel numero dei passaggi la replicazione dello stesso accordo, il quale prima faccia figura di naturale del Tuono

precedente, e poscia di artificiale del Tuono conseguente, o a rovescio, o pure di artificiale di ambedue i Tuoni. Sarà lecito questo doppio aspetto dello stesso accompagnamento, quando non ripugni a veruno dei Canoni stabiliti nel Capitolo quarto. Mi è concesso per esempio il porre in opera l' accordo B b 5 3 primieramente come naturale dei Tuoni relativi F maggiore, D minore, e poi come artificiale del Tuono A per Terza [-456-] minore, perchè posso adempiere la prescrizione del Canone sesto coll' effettuare la Cadenza B b 5 3 # 5 [sqb] 3 # dalla seconda alla quinta corda, in grazia della quale il detto accompagnamento artificiale è stato introdotto nel Contrappunto. Il supporre l' accordo B b 5 3 primo artificiale del Tuono minore A, ed indi naturale dei Tuoni relativi F maggiore, D minore, si opporrebbe al Canone mentovato.

[signum] 2. Non discostandomi dall' ordine tenuto nel Capitolo terzo, parlerò in primo luogo dei passaggi artificiali rappresentanti que' naturali, che sono formati da due accompagnamenti, le cui basi sono unisone.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 456; text: Passaggi artificiali rappresentanti i naturali G 5 3 G 5 3 b, D 5 3 # D 5 3 [sqb] della prima spezie. G 5 3 b G 5 3 [sqb], DD 5 3 D 5 3 #, seconda. E 5 3 E 5 b 3, B 5 # 3 B 5 [sqb] 3, terza. E 5 b 3 E 5 3, B 5 3 B 5 # 3, quarta. 5 3, 5 3 b, 5 3 #, 5 3 [sqb], 5 b 3 [sqb], 5 b 3 #, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 5 [sqb] 3 [sqb], 5 [sqb] 3, 5 # 3 [sqb], 5 # 3, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 2. 21. 22. 23. 24. (1.), (2.), (3.), (4.), (5.), (6.), (7.), (8.), (9.), (10.), (11.), (12.), (13.), (14.), (15.), (16.), (17.), (18.), (19.), (20.), (21.), (22.), (23.), (24.)]

2. G 5 3 G # 5 3 b, 2. G 5 3 G # 5 3, 3. G # 5 3 G [sqb] 5 3 b, 4. G # 5 3 GG [sqb] 5 3. 5G # 5 3 G # 5 3 b. Tutti questi passaggi possono tornar comodi nelle composizioni di Musica. Servono essi per modulare dall' uno, e dall' altro dei Tuoni relativi C maggiore, A minore all' uno o all' altro dei Tuoni relativi F maggiore, D minore. In cambio dell' accompagnamento # 5 3 b si adopererà più elegantemente il derivato B b 6 # 3, e nei passaggi 3. e 4. contenenti una inversa preparazione della Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] sarà di mestieri sostituire agli accordi fondamentali i derivati di Terza e Sesta, ond' essi passaggi prendano il seguente aspetto 3. B 6 # s B b 6 [sqb] 3 4. B 6 # 3 B 6 3 [sqb]. È attissimo il passaggio 3. ad esprimere gli affetti molli a cagione del doppio scemamento da B a B b, da G # a G, il che nell' esempio terzo sembrami d' aver ottenuto. Avverto che nel passaggio 4. G # 5 3 G [sqb] 5 3 l' accordo conseguente può far figura di artificiale o del Tuono D per Terza minore, o del Tuono F per Terza maggiore. Sotto questo doppio aspetto l' ho posto in opera negli esempi quarto, ed ultimo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 457; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 # 3, 5 3 #, 5 3 b, 6 4, 6 #, 5 [sqb], 7 3, 6 #, 6 [sqb] 3, 7 5 3 #, 7 b 5 3, 5 3, 3, 7 5 3, Perchè così mi strazj? O Dio che langue il core. O pure, et cetera, 6 5 3, 8 5 3 #, 7 [sqb], 7, 3 #, 6 4 2, 5 # 3 #, 6 # 4 # 2, 5, 5 3 #, 9 5 3, 5 4, 3, 5 3, 8 5 # 3 #, 1. 2. 3. 4, 5.]

[-459-] 6. G 5 3 b G # 5 3 [sqb], 7. G 5 3 G # 5 3. Se, come sempre qui si suppone, sia principale i il Tuono maggiore C, o il Tuono minore A, più facilmente si userà il passaggio (6.) D 5 3 D # 5 3 #, che il simile 6. G 5 3 b G # 5 3 [sqb]; perchè in D 5 3 finiscono due Cadenze del Tuono subordinato D per Terza minore, ed in G 5 3 b non termina veruna Cadenza d' un Tuono subordinato. Per la qual cosa nel primo esempio mi servo piuttosto

del passaggio (6.) D 5 3 D # 5 3 #, che dell' analogo 6. G 5 3 b G # 5 3 [sqb].

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 459,1; text: Basso continuo. fondamentale,, 6 5 3, 7 5 3 #, 7 b 5 3, et cetera, 7 5 3 #, (6.)]

[-460-] Adoprando l' accompagnamento precedente G 5 3 del passaggio 7. G 5 3 G # 5 3 come artificiale del Tuono F per Terza maggiore, si trasgredirebbe il Canone quinto. Si può bene considerare in qualità di artificiale del Tuono minore D, purchè una parte si muova da C # a B, cioè a dire dalla settima corda alla sesta ambe artificiali del Tuono predetto, conforme si può osservare nell' esempio seguente.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 460; text: Basso continuo. fondamentale, 6 b 3, 7 b 3, 6, 7 3, 7 5 3, 6 3, 6 4, 5 3#, 9 b 5 3 #, 8, 9 5 3 #, 7.]

11. E 5 3 # 5 b, 12. E 5 3 E 5 3 #, 13. E 5 3 # E 5 3 [sqb], 14. E 5 3 # E 5 b 3 #, 15. E 5 3 # E 5 b 3 #. Fra i sovrascritti cinque passaggi il 14. è migliore degli altri, e serve per modulare con molta eleganza dal tuono A al Tuono D entrambi per Terza minore. Il passaggio 11. e 15. riescono piccanti a caggione dell' accordo conseguente di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Poichè nel passaggio 12. all' accompagnamento conseguente E 5 3 #, che si suppone artificiale del Tuono minore D, dee necessariamente succedere l' accordo A 5 3 #, nasce sospetto, che questi due accordi altresì comuni al Tuono maggiore D spettino ad esso Tuono, che non si conta nel numero dei subordinati al Tuono principale C maggiore, ovvero A minore. Quindi si richiede non poco artificio per far sì, che l' orecchio riceva con aggradimento la serie degli accompagnamenti E 5 3 # A 5 3 # D 5 3, udendosi alquanto strana la Terza minore dell' ultimo accordo. Giudicherà chi legge qualmente io ci sia riuscito nell' esempio seguente.

[-461-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 461; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 7 5 3 #, 5 b 3 #, 5 3 #, 6 [sqb] 3, 5, 5 # 3 #, 6 5 3 #, 6 # 5 3, 5 # 3 #, 6 # 4, 6 #, 3 #, 7 5, 5 3 [sqb], 5 3, 6, et cetera, 5 b 3 [sqb], 6 5 3, 5 b, 7 5 3 #, 7 5 3, 8, 7, 8 5 # 3 #, 5 3, 6 5 3, 8 5 3 #, 7 [sqb], 8 5 3, 11. 12. 13. 14. 15.]

[-462-] 16. E 5 3 E b 5 b 3, 17. E 5 3 # E b 5 b 3. Il passaggio 16., ed ancor più il 17. sono composti di accordi talmente rimoti, che hanno l' apparenza di fra transito da Tuono a Tuono, che non sieno legati da una mutua subordinazione. Benchè nel Canone ottavo io dia pressochè un' assoluta esclusione a tali passaggi, nulladimeno pongo gli esempi dei nostri due, e per far vedere l' effetto, che possono produrre, adatto al primo esempio, che contiene il passaggio 16. men difettoso le parole  
Ferma, o Dio che fiera morte,  
Nè si trova in te pietà?

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 462; text: Basso continuo. fondamentale, Ferma o Dio che fiera morte nè si trova in te pietà? 6 3, 6 b 3 b, 4 # 2, 4 2, 7 5 3, 8 5 3, 7 5 3 [sqb], 3 #, 5 3 #, 6 b 3, 7 5 [sqb] 3 #, 5 3, 6 4, 5 3 #, 5 b 3, 5 [sqb] 3 [sqb], 16. 17. et cetera]

[-463-] 18. E 5 b 3 E 5 [sqb] 3 #, 19. E 5 3 E 5 3 #. Ecco la maniera, con cui possono usarsi i due sovrapposti passaggi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 463; text: Nasso continuo. fondamentale, 6 3, 6 3 b, 5 [sqb] 3 #, 6 5 3, 7 5 3, 5 3, 5 4, 3 #, 3, 5 3 #, 5 b 3, 5 [sqb] 3 #, 8 5 3 #, 7, 18. 19.]

[signum] 3. Fra i passaggi rappresentanti i naturali formati da due accordi, le cui basi sono unisone, ricusano i seguenti d' essere introdotti nelle musiche composizioni.

8. G # 5 3 b G [sqb] 5 3 [sqb], 9. G # 5 3 b G # 5 3 [sqb], 10. G # 5 3 G [sqb] 5 3. Questi passaggi, che rappresentano il naturale G 5 3 b G 5 3 [sqb], non si sottomettono al Canone quinto. Il passaggio 9. si oppone altresì al Canone settimo.

20. E 5 3 #, E 5 3 [sqb], 21. E 5 b 3 # E 5 [sqb] 3 [sqb], 22. E 5 b 3 # E 5 [sqb] 3 #, 23. E b 5 b 3 E [sqb] 5 [sqb] 3, 24. E b 5 b 3 E [sqb] 5 [sqb] 3 #. I passaggi 20. 21. 22. contravvengono al Canone quinto, ed il 22. anche al settimo. Contro il Canone sesto peccano i passaggi 23, e 24.

[signum] 4. Seguitando l' ordine osservato nel Capitolo terzo, debbono cadere sotto la nostra considerazione i passaggi artificiali rappresentanti i naturali, che si muovono per una Quinta all' insù, o all' ingiù.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 463; text: Passaggi artificiali rappresentanti i naturali composti da due accordi, le cui basi si corrispondono in Quinta presa all' insù, o all' ingiù. E 5 b 3 B 5 3, B 5 3 F # 5 3 della quinta spezie. B 5 3 E 5 b 3, F # 5 3 B 5 [sqb] 3, sesta. 5 b 3, 5 # 3, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 5 3, 5 [sqb] 3 [sqb], 5 b 3 #, 5 3 #, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. (1.), (2.), (3.), (4.), (5.), (6.), (7.), (8.), (9.), (10.), (11.), (12.), (13.), (14.), (15.), (16.), (17.), (18.), (19.), (20.), (21.), (22.), (23.), (24.) (25.) (26.) (27.) (28.) (29.) (30.) (31.) (32.) (33.) (34.) (35.) (36.) (37.) (38.) (39.) (40.) (41.) (42.) (43.) (25.) (26.) (27.) (28.) (29.) (30.) (31.) (32.) (33.) (34.) (35.) (36.) (37.) (38.) (39.) (40.) (41.) (42.) (43.) (44.) (45.) (46.) (47.) (48.)]

[-265-] 1. E 5 b 3 B 5 # 3, 2. E 5 b 3 B 5 [sqb] 3, 3. E 5 b 3 B 5 # 3 #, 4. E 5 b 3 B b 5 3. Tutti questi passaggi sono di pochissimo uso. Il primo ed il terzo hanno l' apparenza di trasferirsi da Tuono a Tuono non mutuamente subordinati. Il quarto è simile al diatonico B 5 3 F 5 3, che (Capitolo 2. [signum] 6.) per l' aggregato di tre imperfezioni è stato proibito da base a base. Finalmente il secondo è composto di due accordi ambo consonanti per rappresentanza, fra i quali il conseguente assai piccante di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] s' introduce non preparato. Nei sottoposti esempi tento di mitigare i nostri passaggi. Ai versi  
Senti; la pena mia  
Grida vendetta, e te  
Minaccia o mostro iniquo,  
nei quali precedono le parole tenere la pena mia, indi seguitano le forti grida vendetta, ho accomodato i passaggi 1. 2. 3. che in fatti sono attissimi ad esprimere il transito da un affetto patetico ad un veemente.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 465; text: Basso continuo. fondamentale, Senti; la pena mia Grida vendetta, e te Minaccia o mostro iniquo, 3 #, 6 3, 5 b 3, 6 [sqb] 3 #, 6 3, 5

3 #, 5 3, 6 #, ovvero, 6 [sqb] 3 [sqb], 5, 6 b 3, et cetera, 8 5 3 #, 7, 5 3 [sqb], 8 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 8 5 3, 1. 2. 3. 4.]

5. E 5 3 B 5 3, 6. E 5 3 B 5 # 3, 7. E 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 8. E 5 3 B b 5 3. Se l' accordo E 5 3 ha da riputarsi artificiale del Tuono minore D, gli dee precedere un accompagnamento, che contenga la settima corda artificiale C # del detto tuono. Ho effettuato ciò nei sottoscritti esempi, i quali danno altresì a conoscere, che gli accordi BB 5 # 3, B 5 # 3 #, B b 5 3 spettano artificialmente al Tuono A per Terza minore, perchè loro succede l' accordo E 5 3 #.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 466; text: Basso continuo. fondamentale, 5 4, 3 #, 3, 10 6 5, 5 3 #, o pure, 3, 6 # 4 3, 6 3, 5 3 #, 6 b 3, 5, et cetera, 7 5 3, 8 5 # 3, 5 3 #, 8, 7, 7 5 [sqb] 3 #, 7 5 # 3 #, 8 5 3, 5. 6. 7. 8. 9.]

[-467-] 25. B 5 3 E 5 3, 26. B 5 3, E 5 b 3 #, 27. B 5 3 E 5 3 #, 28. B 5 3 E b 5 b 3. Fra i quattro passaggi, che metto sotto gli occhi di chi legge, rappresentanti il naturale B 5 3 E 5 b 3, che modula dal Tuono maggiore C, o minore A al Tuono maggiore F, o minore D, il 26. punge molto l' orecchio, perchè introduce senza preparazione l' accordo E 5 b 3 # di Terza maggiore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] Il 28. poi riesce strano, a cagione che ha l' apparenza di trasferirsi da un Tuono all' altro, i quali non sono connessi da una vicendevole subordinazione. Ho adoprato nell' ultimo esempio un tal passaggio per esprimere il sentimento  
E fia dunque o Figlio amato,  
Che tu possa abbandonarmi?

[-468-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 468; text: basso continuo. fondamentale, 5 3, 4 2, 6 3, 6 4 # 2, 6 5 3 b, 5 3 #, 6 5 3 b, 6 5 3, 5 b 3 #, 5 [sqb], 10 9 5, 8, 6 b 3 b, 5, 4, 3 #, 5 4, 3, E fia dunque o Figlio amato che tu possa abbandonarmi, 7 5 3, 7 5 3 #, 7 5 b 3, 8 5 3 #, 7 [sqb], 5 b 3, et cetera, 25, 27, 26. 28.]

29. B 5 # 3 E 5 b 3, 20. B 5 # 3 # 5 3, 31. B 5 # 3 E 5 b 3 #, 32. B 5 # 3 E 5 3 # 33. B 5 # 3 E b 5 b 3. I nostri passaggi sono più difficili da trattarsi dei quattro ultimamente considerati a cagione del F # introdotto nell' antecedente accompagnamento B 5 # 3, il quale F # si adopra come sesta corda artificiale del Tuono minore A, che dee sempre seguire, o precedere la settima artificiale G #. C' è tanto del piccante nel passaggio 31. e dello stravagante nel passaggio 33, che non so qual buona comparsa possano fare gli esempi, che reco.

[-469-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 469; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 3 #, 5 # 4, 6 3 b, 5, 7 5 3 #, 7 5 3 b, 7 5 3 #, 5 # 4, 6 3, 5 3 #, 5 b 3 #, 6 b 3 b, 4 # 2, 5 [sqb], 4 2, 7 5 4, 11 9, 10 8, et cetera, 7 5 b, 8 5 b 3, 7, 8, 7 5 3, o pure, 29. 30. 32. 31. 33.]

[-470-] [signum] 5. Meritano d' essere banditi dal Contrappunto i passaggi tutti cominciando dal 10. sino al 24. nella supposizione, che rappresentino il naturale E 5 b 3 B 5 3, perchè dieci contravvengono al Canone quinto, e cinque al Canone sesto. Non altrimenti i quindici passaggi rappresentanti il naturale B 5 3 E 5 b 3 dal 34. sino al 48.

inchiusivamente soggiaciono alla stessa sorte, siccome contrarj, i dieci dal 34. sino al 43. al Canone quinto, e i rimanenti cinque al Canone sesto. Avvertasi che ho vietati i nominati trenta passaggi supposto che rappresentino i passaggi naturali E 5 b 3 A 5 3, B 5 3 E 5 3 b. Cangiata ipotesi, e rappresentando qualche altro passaggio naturale, alcuni si ammetteranno. Tali sono esempigrazia i passaggi 15. E 5 3 # B 5 3, 16. E 5 3 # B 5 # 3, 17. E 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 18. E 5 3 # B 5 # 3 #, 19. E 5 3 # B b 5 3 se rappresentino il naturale # 5 3 B 5 3, dei quali ho parlato Capitolo 5. [signum4.], e ne ho recati gli esempi. Possono usarsi altresì i passaggi 35. B 5 [sqb] 3 # E 5 3, 37. B 5 [sqb] 3 # E 5 3 # 10. B 5 # 3 # E 5 3, 42. B 5 # 3 # E 5 3 #, 47. B b 5 3 E 5 s[qb] 3 #, quando rappresentano il naturale B 5 3 E 5 3. Ho trattato di questi Capitolo 5. [signum] 7. 5. 9. 10., nè ho mancato d' illustrarli con degli esempi.

[signum] 6. Progredisco all' esame dei passaggi artificiali rappresentanti i naturali, che discendono per una Terza, dei quali nel Capitolo terzo ho fatto parola.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 470; text: Passaggi artificiali rappresentanti i naturali di Terza all' ingiù. naturali B b 5 3 G 5 3 [sqb], F 5 3 D 5 3 # della settima spezie. G 5 3 b E 5 [sqb] 3, D 5 3 B 5 # 3, ottava, G 5 3 E 5 b 3, D 5 3 # B 5 [sqb] 3, nona, B 5 3 G 5 3 b, F # 5 3 D 5 3 [sqb] decima. 5 3, 5 3 [sqb], 5 3 #, 5 [sqb] 3 #, 5 3 b, 5 [sqb] 3 [sqb], 5 3 [sqb], 5 # 3 #, 5 # 3, 5 # 3 [sqb], 5 b 3 #, 5 b 3, 5 b 3 [sqb], 5 3 b, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 1.), (2.), (3.), (4.), (5.), (6.), (7.), (8.), (9.), (10.), (11.), (12.), (13.), (14.), (15.), (16.), (17.), (18.), (19.), (20.), (21.), (22.), (23.), (24.) (25.) (26.) (27.) (28.) (29.) (30.) (31.) (32.) (33.) (34.) (35.) (36.) (37.) (38.) (39.) (40.) (41.) (42.) (43.) (25.) (26.) (27.) (28.) (29.) (30.) (31.) (32.) (33.) (34.) (35.) (36.) (37.) (38.)]

1. B b 5 3 G # 5 3 [sqb], 2. B 5 3 G 5 3, 3. B 5 3 G # 5 3. nei passaggi 2. 3. rappresentanti il naturale B b 5 3 [sqb] l' accordo antecedente B 5 3 non si può considerare ccome artificiale del Tuono maggiore F, perchè si peccherebbe contro il Canone quinto. [-472-] È ben lecito l' attribuirlo artificialmente al Tuono minore D, ed il tal guisa l' ho posto in opera negli esempi secondo e terzo, succedendo alla settima corda artificiale C # la sesta parimente artificiale B.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 472; text: Basso continuo. fondamentale, 6 # 3, 6 3, 6 [sqb] 3, 6 b 3, 6 4, 8 5 3, 5 3 #, 7 5 3, 6, 7b 5 3, 6 #, et cetera, 7, 5 3, 1. 2. 3.]

4. G 5 3 b # 5 [sqb] 3 #, 5. G 5 3 E 5 3, 6. G 5 3 E 5 3 #. Il Canone quinto impedisce, che l' accompagnamento antecedente G 5 3 dei passaggi quinto, e sesto si adopri in qualità di artificiale del tuono F per Terza maggiore. Nessuna legge si proibisce l' assegnarlo artificialmente al Tuono minore D, e sotto questo aspetto l' ho usato negli esempi secondo e [-473-] terzo. Quantunque l' esempio primo contenga il passaggio 4. G 5 3 b E 5 [sqb] 3 #, non debbo lasciar d' avvertire, che più felicemente s' incontrerà il passaggio (4.) D 5 3 B 5 # 3 # nella ipotesi che sia principale o il Tuono maggiore C, o il Tuono minore relativo A per la ragione diffusamente spiegata Capitolo 3. [signum] 5.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 473; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 5 3 #, 5 3 b, 6 3 [sqb], 6 3 #, 5 3, et cetera, 6 b 3, 7 b 5 3, 6, 7 5 3, o pure, 5, 5 3 [sqb], 8 5 3 #, 4. 5. 6.]

11. G 5 3 E 5 3, 12. G 5 3 E 5 b 3 #, 13. G 5 3, E 5 3 #, 14. G 5 3 E b 5 b 3. I passaggi 11. e 13. sono assai buoni anche nella presente ipotesi, che rappresentano il naturale G 5 3 E 5 b 3. Acciocchè il suono B sesta corda artificiale del Tuono minore D s' usi con ragione negli accordi conseguenti E 5 3, E 5 3 #, egli è d' uopo da esso ascendere alla settima corda artificiale C #, il che scorgesi effettuato negli esempi primo, e secondo. S' introduce non preparato nel passaggio 12. l' accordo molto pungente di Terza maggiore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], ed il passaggio 14. fa mostra di modulare da Tuono a Tuono senza il legame d' una vicendevole subordinazione. Può servire il nostro passaggio per far transito [-474-] da un sentimento veemente ad un altro sommamente lagrimevole.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 474; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6, 5 3 #, 6 3, 6 5 3, 6 # 4 2, 5 3 b, 5 3, 3 #, e ti sfida a giusta morte ma o Dio lo sposo esangue, 6 b 3 b, 4, 7 b 5 3, 5 4, 3, 5 3, 7 5 3, 7 5 b 3 #, 8 5 3 #, 7, 5 3 b, 8 5 b 3, 7 b 5 3, 11. 13. 12. 14. et cetera]

15. G # 5 3 E 5 b 3 [sqb], 16. G # 5 3 E 5 3 #, 17. G # 5 3 E 5 b 3 #, 18. G # 5 3 E 5 3 # 19. G # 5 3 E b 5 b 3. Fra i cinque registrati passaggi, che rappresentano il naturale G 5 3 E 5 b 3, riesce piccante il 17. a cagione dell' accordo conseguente E 5 b 3 # di Terza maggiore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Non si trascuri l' osservazione introdursi preparato il suono G #, da cui tra l' origine l' asprezza del [-475-] mentovato accompagnamento E 5 b 3 #. Nel passaggio 19. G # 5 3 E b 5 b 3 gli accordi sono ancora più rimoti che nel passaggio 14. G 5 3 # b 5 b 3. Acciocchè movendosi la cantilena dall' accordo antecedente al conseguente non colpiscano troppo l' orecchio i tre suoni G, B b E b, aggiunto ad esso accordo conseguente la Nota, onde prima s' odano i soli due suoni G, B b, e dopo la risoluzione della Nona si faccia sentire anche il suono E b. Veggansi gli esempi dei nostri cinque passaggi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 475; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 6 4, 7 5 3, 6 5 3 b, 6 4 # 2, 8 6 3, 5 3 #, 6 5 3, 7 5 3, 6 5, 6 # 5 3, 6 # 4 3, 6 5 [sqb] 3, 5 3 b, 5 4, 3 #, 6, 7 5 4, 3, 7, 6 b 3 b, 5, 6 4, 8 7 5 b 3 #, 8 5 3 #, 9 5 3, 8 6, 7 5 [sqb] 3 #, 15. 16. 17. 18. 19.]

[-476-] 20. B 5 3 G 5 3, 21. B 5 3 G # 5 3 b, 22. b 5 3 G # 5 3. Tutti e tre questi passaggi son buoni. Negli accordi conseguenti dei passaggi 20. 22. il suono B s' adopra come sesta corda artificiale del Tuono minore D, e da essa si dee ascendere alla settima artificiale C #. L' esempio secondo contiene l' accompagnamento G # 5 3 b disposto nella miglior forma.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 476; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5 3, 6, 5 4, 3 #, 6 # 5 3, 6 4, 5 3 #, et cetera, 6 #, 6 3, 5 [sqb], 7 5 3, 7 5 3 #, 7 5 3 b, 8 5 3 #, 3]

23. B 5 # 3 G 5 3 b, 24. B 5 # 3 G 5 3, 35. B 5 # 3 G # 5 3 b, 26. B 5 # 3 G # 5 3. Quantunque il suono F # sesta corda artificiale del Tuono minore A faccia acquistare ai passaggi 23. e 25 l' apparenza di modulare da Tuono a Tuono non mutuamente subordinati, nulladimeno l' orecchio non gli ascolterà mal volentieri, quando chiaramente

comprenda essere F # corda artificiale del mentovato Tuono A, la quale soltanto s' introduce nel Contrappunto in grazia della settima corda parimente artificiale C #.

[-477-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 477; text: Basso continuo. fondamentale, 5 4, 3#, 5 # 4, 3, 6 3, 7 5 3 #, 6 5 3 b, 5 4, o pure, 6 [sqb] 3, 6 5 3, 5 # 3, 6 # 3, 8 5 3 #, 10 [sqb] 9 5, 8, 6 #, 5 [sqb], et cetera, 5 3 b, 7 5 b 3, 5 3, 23. 24. 25. 26.]

[signum] 7. I Canoni sopra stabiliti nel Capitolo quarto disapprovano i sottoscritti passaggi.

7. G # 5 3 b E 5 [sqb] 3 [sqb], 8. G # 5 3 b E 5 [sqb] 3 #, 9. G # 5 3 E 5 3 [sqb], 10. G # 5 3 E 5 3 #. Sono condannati dal Canone quinto Per non prendere equivoco si avverta che i passaggi 9. e 10. non si concedono nella supposizione che rappresentino il naturale G 5 3 b E 5 [sqb] 3, e che G # nell' accompagnamento antecedente sia quarta corda artificiale del Tuono D per Terza minore. [-478-] Che se rappresentassero l' uno o l'atro dei due passaggi naturali G 5 3 E 5 3, G 5 3 E 5 3, non dovrebbero rigettarsi. Considerandoli sotto il primo aspetto, ne ho fatto parola Capitolo 5 [signum] 13., e sotto il secondo ne ho trattato nel [signum] 6. del presente Capitolo. Si può anche usare il passaggio 10. G # 5 3 E 5 3 # come artificialmente proprio del Tuono minore D, e rappresentante il naturale G 5 3 b E 5 b 3. Veggasi ciò che ho detto del passaggio simile D # 5 3 # B 5 # 3 # artificialmente spettante al Tuono A per Terza minore Capitolo 5. [signum] 13.

27. B 5 [sqb] 3 # G t [sqb] 3 b, 28. B 5 [sqb] 3 # G 5 [sqb] 3, 29. B 5 [sqb] 3 b, 30. B 5 [sqb] 3 # G # 5 [sqb] 3, 31. B 5 # 3 # G 5 [sqb] 3 b, 32. B 5 # 3 # G 5 [sqb] 3, 33. B 5 # 3 # G 5 [sqb] 3 b, 34. B 5 # 3 # G # 5 [sqb] 3 b. Il Canone quinto non ci permette di ammettere questi passaggi nella ipotesi che rappresentino il naturale B 5 3 G 5 3 b. Cangiata ipotesi qualche duno potrà adoprarsi, come per esempio il 32. B 5 # 3 # G 5 [sqb] 3, ed il 34. B 5 # 3 # G 5 [sqb] 3, quando rappresentano il naturale B 5 3 G 5 3. Del passaggio E 5 3 # C 5 [sqb] 3 simile al 32. Ho tenuto discorso Capitolo 5. [signum] 13., e ne ho recato un esempio del Padre Calegari, Capitolo 2. [signum] 19. Ritrovansi tre esempi del passaggio E 5 3 # C # 5 [sqb] 3 simile al 34. B 5 # 3 # G # 5 [sqb] 3 come rappresentante il naturale B 5 # 3 G 5 3 Capitolo 6. [signum] 10.

35. B b 5 3 G 5 3 b, 36. B b 5 3 G 5 3 [sqb], 37. B b 5 3 G # 5 3 b, 38. B b 5 3 G # 5 3 [sqb]. Sono dichiarati illeciti dal Canone sesto, supposto che rappresentino il passaggio naturale B 5 3 G 5 3 b, e che per conseguenza B b sia seconda corda artificiale del Tuono A per Terza minore. Se B b 5 3 G 5 3 b si considerasse come naturale, e gli altri tre ne sostenessero la rappresentanza, sarebbero simili ai passaggi F 5 3 D 5 3, F 5 3 D 5 3 #, F 5 3 D # 5 3 [sqb], F 5 3 D # 5 3 #, dei quali a suo luogo ho parlato con approvazione, cioè del primo Capitolo 2. [signum] 18., e dei tre rimanenti Capitolo 5. [signum] 13.

Può anche assumersi in qualità di naturale il passaggio B b 5 3 G 5 3 [sqb], ed essere rappresentato dall' artificiale B b 5 3 G # 5 3 [sqb] <.> Di quello se ne trova fatta menzione Capitolo 3. [signum] 3. e 5., e di questo ne ho discorso nel presente Capitolo [signum] 6.

[signum] 8. Ai passaggi naturali, che discendono per una Terza, succedono nel Capitolo terzo quelli, che si muovono per un Semituono minore all' insù, o all' ingiù, ed io dei passaggi artificiali, che li rappresentano, mi accingo a trattare.

[-479-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 479,1; text: Passaggi artificiali rappresentanti i naturali di Semituono minore all' insù, e all' ingiù. B b 5 3 B [sqb] 5 3, F 5 3 F # 5 3 della undecima spezie, B 5 3 B b 5 3, F # 5 3 F [sqb] 5 3, duodecima, 5 3, 5 # 3, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 5 [sqb] 3, 5 3 [sqb], 5 [sqb] 3 [sqb], 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. (1.), (2.), (3.), (4.), (5.), (6.), (7.), (8.), (9.), (10.), (11.), (12.), (13.), (14.)]

1. B b 5 3 B [sqb] 5 # 3, 2. B b 5 3 B [sqb] 5 [sqb] 3 #, 3. B b 5 3 B [sqb] 5 # 3 #. I passaggi 1. e 3. fanno nascere sospetto di' una vietata modulazione da Tuono a Tuono non subordinati vicendevolmente. Questo difetto non si contiene nel passaggio secondo, e perciò avrei meno ripugnanza di porlo in opera

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 479,2 ; text: Basso continuo. fondamentale, 6 b, 6 5 [sqb], 4 # 2, 6 3, 5 3 #, o pure, 8 6 b 3, 6 [sqb] 5 3 [sqb], 5 3 #, 6 5 3, 6 [sqb] 5 3 #, 7 5 # 3, 7 5 3 #, 7 5 3, 7 5 [sqb] 3 #, 8 5 3, 7 5 # 3 #, 1. 2. 3.]

[-480-] B 5 3 B 5 # 3, 5. B 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 6. B 5 3 B 5 # 3 #, 7. B 5 3 B b 5 3. Si contiene nei passaggi 4. 6. 7. una inversa preparazione della Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], per occultare la quale egli è d' uopo l'usare i nostri passaggi in quelle derivazioni, e con quei modi, che la rendono meno sensibile. Il passaggio 5. è migliore degli altri perchè v'è esente dal mentovato disordine, e perchè nell'accordo conseguente la Terza diminuita D # F si introduce preparata.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 480; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 6 5 3 #, 5 3 #, et cetera, o pure, 5 3, 6 5 3 [sqb], 6 b 3, 5, 7 5 # 3, 7 5 # 3 #, 8 5 3, 7 5 [sqb] 3 #, 8 5 3, 7]

[-481-] B 5 # 3 B b 5 [sqb] 3, 9. B 5 # 3 B 5 [sqb] 3. Il passaggio 8. fa mostra di modulare da Utono a tuono senza il vincolo d' una mutua subordinazione, e perciò volendolo porre in opera, egli è d'uopo far sì che F # succeda a G #, onde chiaro comprenda l'orecchio appartenere l'accordo antecedente B 5 # 3 al Tuono A per Terza minore, e potergli per conseguenza lecitamente venir dietro l'accompagnamento B b 5 3 naturalmente proprio dei Tuoni relativi F maggiore, D minore. Acciocchè nel passaggio 9. l'accordo conseguente B 5 3 possa far figura, come nell'esempio secondo, di artificiale del Tuono D per Terza minore, bisogna che la sesta corda artificiale B sia seguitata dalla settima artificiale C #, il che di fatto nel mentovato esempio addiviene.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 481; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5, 6 4, 5 3 #, 5 2 #, 6 3 #, 6 b 3 [sqb] 5, 6 b 4 #, 6 3, 5 [sqb], 6 4 # 2, 7 5, 3 [sqb], 6 # 3, 6 5 3, et cetera, 5 # 4, 3, 8 6 5 [sqb] 3, 7, 7 5 b 3 #, 8 5 3 [sqb], 7 5 3 #, 7 5, 5 [sqb] 5 3, 7 5 3, 8. 9.]

[signum] 9. Non deggiono ammettersi i seguenti passaggi 10. B # 5 # B b 5 3 [sqb], 11. B 5 [sqb] 3 # B 5 3 [sqb], 12. B 5 # 3 # B b 5 [sqb] 3 [sqb], 13. B 5 # 3 # B 5 [sqb] 3 [sqb], 14. B b 5 3 B [sqb] 5 3, che rappresentano il natural e B 5 3 B b 5 3 per essere contrarij, i primi quattro al Canone quinto, e l'ultimo al Canone sesto. Postochè i

passaggi 112. 13. [-482-] rappresentassero il naturale B 5 # 3 B 5 [sqb] 3, sarebbero simili ai due E 5 3 # E b 5 b 3 [sqb], E 5 3 # E 5 b 3 [sqb], dei quali ho tenuto discorso [signum] 2., nè ho mancato d'illustrarli con degli esempi. Il passaggio 14. B b 5 3 B [sqb] 5 3 usato in qualità di naturale è uno dei due spettanti alla spezie undecima dei passaggi dei quali ho trattato Capitolo 3. [signum] 1. e seguenti. Può ancora nel passaggio 14. l'accordo conseguente adoprarsi come rappresentante l'antecedente, ed in tal circostanza il detto passaggio é simile al F 5 3 F # 5 3, di cui ho fatta menzione Capitolo 5. [signum] 19.

[signum] 10. Proseguendo l'ordine del Capitolo terzo, debbo trattare dei passaggi artificiali, che rappresentano que' naturali, che in esso Capitolo ascendono per una Terza.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 482; text: Passaggi artificiali che rappresentano i naturali all'insù. Rappresentanti, G 5 3 B b 5 3, D 5 3 # F [sqb] 5 3 della tredicesima spezie. E 5 3 G 5 3 b, decima quarta, E 5 b 3 G 5 3 [sqb], B 5 3 D 5 3 #, quintadecima, G 5 3 b B [sqb] 5 3, D 5 3 F # 5 3, decima sesta. 5 3, 5 3 #, 5 3 b, 5 # 3, 5 3 [sqb], 5 # 3 #, 5 b 3, 5 b 3 #, 5 [sqb] 3 #, 5 # 3 #, 5 [sqb] 3 #, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. (1.), (2.), (3.), (4.), (5.), (6.), (7.), (8.), (9.), (10.), (11.), (12.), (13.), (14.), (15.), (16.), (17.), (18.), (19.), (20.), (21.), (22.), (23.), (24.) (25.) (26.) (27.) (28.) (29.) (30.) (31.) (32.) (33.) (34.) (35.) (36.) (37.) (38.) (39.) (40.) (41.) (42.) (43.) (25.) (26.) (27.) (28.) (29.) (30.) (31.) (32.) (33.) (34.) (35.) (36.) (37.) (38.)]

[-483-] 1. G 5 3 B 5 3, 2. G # 5 3 B b 5 3, 3. G # 5 3 B 5 3. Sostenendo i nostri passaggi la rappresentanza del naturale G 5 3 B b 5 3, gli accordi antecedenti dei passaggi 2. 3. vogliono usarsi come artificiali del Tuono A per Terza minore, e gli accordi conseguenti dei passaggi 1. 3. come artificiali o del Tuono maggiore F, o del Tuono minore D. Oltre all'imperfezione del movimento fondamentale di Terza all'insù comune a tutti e tre i passaggi, contengono i passaggi 2. 3. una inversa preparazione della Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], che negli esempi secondo e terzo ho procurato di occultare quanto è stato possibile. I detti passaggi per altro sono di poco conto, e non deggiono porsi in opera salvochè parchissimamente, e con somma cautela.

[-484-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 484; text: Basso continuo. fondamentale, 10 6 4, 6 # 3, 6 5 3, 7 5 3 #, 11 9, 10 8, 6 3, et cetera, 5 3, 6 4 #, 6 b 3, 7 b 5 3, 6, 7 5, 6 # 3, 7 5 3, 5 3, 7 5 3 #, 8 5 3 #, 8 5 3, 1. 2. 3.]

4. E 5 3 G 5 3, 5. E 5 3 G # 5 3 b, 6. E 5 3 G # 5 3, 7. E 5 3 # G [sqb] 5 3 b, 8. E 5 3 # G [sqb] 5 3, 9. E 5 3 # G # 5 3 b, 10. E 5 3 # G # 5 3. Negli accompagnamenti conseguenti dei sovrapposti passaggi, che rappresentano il naturale E 5 3 G 5 3 b, le corde artificiali debbono ottenere quel fine, per cui sono state introdotte nel Contrappunto, il che nei sottoscritti esempi si vedrà effettuato.

[-485-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 485; text: Basso continuo. fondamentale, 5 4, 3 6 3, 6 5 3, 9 5 3, 3 #, o pure, 6 [sqb] 3, 6 # 5 3, 5 [sqb], 9 5 3, 6 # 5 3, 8, 7 4, 6, 6 # 3, 6 #, et cetera, 5 3, 7 5 3 #, 8 5 3 #, 7 [sqb], 5 3 b, 4. 8. 6. 10. 5. 9.]

Può osservare chi legge la cattiva relazione di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra

lin.] nei due ultimi esempi fra il suono E contenuto nella prima Battuta, ed il suono B b, col quale principia il Basso continuo della seconda Battuta. Io per altro non ho avuto difficoltà di lasciarla correre, perchè il piccante dell'accompagnamento B b 6 # 3 la copre talmente, che l' orecchio non se ne accorge.

Non ha luogo negli allegati esempi il passaggio 7. E 5 3 # G [sqb] 5 3 b, avendo io divisato di prendere l'esempio [-486-] d'esso passaggio, o piuttosto del simile passaggio (7.) B 3 # D [sqb] 5 3 [sqb] dal bellissimo Duetto di monsignor Steffani Qocchi perchè piangete? È attissimo ad esprimere la mestizia, ed il pianto la doppia diminuzione di suono, mentre i Cantanti fanno transito da D # a D [sqb], da F # ad F [sqb].

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 486; text: Basso continuo. fondamentale, perchè piangete, et cetera, 5 3 #, 4, 3 #, 3 [sqb], 5 # 4, 5 3 [sqb], 8 5 3 #, 5 4, 3, 7.]

11. E 5 b 3 G # 5 3 [sqb], 12. E 5 3 G 5 3, 13. E 5 3 G # 5 3.

Nell'accompagnamento antecedente E 5 3 dei passaggi 12. e 13., che rappresenta il naturale E 5 b 3, il suono B Quinta di E è sesta corda artificiale del Tuono minore D, e perciò lo debbe precedere la settima corda artificiale C #, il che si vede posto in pratica negli [-487-] esempi, che metto sotto gli occhi dei leggitori.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 487; text: 6 3, 6 3 b, 7 5 3, 5 3 #, 5 3, 3 #, 3, 10 6 4, 10 6 4 #, 5 b 3, 11. 12. 13.]

20. G 5 3 b B [sqb] 5 # 3, 21. G 5 3 b B [sqb] 5 [sqb] 3 #, 22. G 5 3 b B [sqb] 5 # 3 #, 23. G 5 3 b B b 5 3. Hanno l'apparenza i passaggi 20, e 22 di modulare da Tuono a Tuono senza il legame d'una vicendevole subordinazione. Tutto l'artificio dee consistere in far conoscere, che gli accompagnamenti conseguenti sono artificiali del Tuono A per Terza minore, ed in evitare quei movimenti specialmente nel Basso, che rendono troppo manifesta la lontana relazione dei due accordi componenti i predetti passaggi. Assai buono riesce il passaggio 23.; perchè quantunque l'accompagnamento conseguente s'adopri come artificiale del tuono minore A, compete altresì naturalmente ai Tuoni relativi F maggiore, D minore, ai quali spetta l'accordo antecedente G 5 3 b.

[-488-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 488; text: Basso continuo. fondamentale, 6 3, 5 3 #, 5 3 b, 6 [sqb] 3 #, 6 3 [sqb], 5, 6 5 3, 5 3 b, 6 [sqb] 3 #, o pure, 3 b, 5 [sqb], 6 [sqb] 3 [sqb], 6 b 3 b, 6 b 3, 5 [sqb] 3 #, et cetera, 5 # 3, 5 3 [sqb], 8 5 [sqb] 3 #, 7, 8 5 3 #, 5 # 3 #, 8 5 b 3, 7 [sqb], 8 5 [sqb] 3 #, 5 [sqb] 3 #, 8 5 3, 20. 22. 21. 23.]

24. G 5 3 B 5 3, 25. G 5 3 B 5 # 3, 26. G 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 27. G 5 3 B 5 # 3 #, 28. G 5 3 B b 5 3. Usandosi l'accompagnamento antecedente dei nostri cinque passaggi come rappresentante il naturale G 5 3 b proprio dei Tuoni relativi F maggiore, D minore, e succedendo ad esso un cangiamento di Tuono, il Canone quinto ci vietta di usarlo in qualità di artificiale del Tuono F per Terza maggiore. Si può bensì attribuirlo al Tuono D per Terza minore, ed acciocchè la sesta corda artificiale B sia [-489-] posta in opera con ragione, egli è d'uopo che la preceda la settima artificiale C #.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 489; text: Basso continuo. fondamentale, 5 3, 4 2, 6

3, 7 3, 6, 6 5 3, o pure, 5 # 3, 5 # 3 #, 9 5 3, 8, 5 [sqb] 3 #, 7 5 b 3, 8 5 3 #, 7 5 3, 8 5 3, 7, 7 5 3 #, 7 5 b 3, 5 # 3, 7 [sqb], 24. 28. 25. 27. 26.]

[signum] 11. Dai Canoni stabiliti Capitolo 4. [signum] 14. e seguenti restano condannati i sottoposti passaggi.

14. E 5 b 3 # G [sqb] 5 3 [sqb], 15. E 5 [sqn] 3 #, G # 5 3 [sqb], 16. E 5 3 # G [sqb] 5 3, 17. E 5 3 # G # 5 3, 18. E b 5 b 3 G 5 3 [sqb], 19. E b 5 b 3 G # 5 3 [sqb]. Supponendosi che questi passaggi rappresentino il naturale E 5 3 G 5 3 [sqb], che fa transito dall'uno o dall'altro Tuono relativo F maggiore, D minore all'uno o all'altro Tuono relativo C maggiore, A minore, i quattro primi contraddicono al Canone quinto, il quale prescrive, che avendo luogo nell' accompagnamento antecedente la quarta corda artificiale G # del Tuono D per Terza minore, non si cangi Tuono, ma gli succeda l' accompagnamento A 5 3 #, ovvero A 5 3 ffondata sulla quinta corda del Tuono predetto. I due ultimi poi s'oppongono al Canone sesto, che vuole che dall' accompagnamento E b 5 3, a cui la Seconda corda artificiale del Tuono minore D serve di base, si faccia transito all'accompagnamento A 5 3 # della quinta corda. Cangiata ipotesi, i passaggi 16. 17. 18. 19. possono venire in concio. Dei passaggi E 3 # G [sqb] 5 3, E 5 3 # G # 5 3 come rappresentanti il naturale E 5 3 G 5 3 ne ho ragionato Capitolo 5. [signum] 16. Si trova fatta menzione degli stessi passaggi come rappresentanti il naturale E 5 3 G 5 3 b nel Paragrafo, che immediatamente a questo precede. Finalmente se i passaggi E b 5 b 3 G 5 3 [sqb], E b 5 b 3 G # 5 3 [sqb] rappresentano il naturale E b 5 b 3 G 5 3 b, sono simili ai F 5 3 A 5 3 #, F 5 3 A # 5 3 # rappresentanti il naturale F 5 3 A 5 3, dei quali Capitolo 6. [signum] 12. ho recati gli esempi.

29. G # 5 3 b B [sqb] 5 3, 30. G # 5 3 b B [sqb] 5 # 3, 31. G # 5 3 b B [sqb] 5 [sqb] 3 #, 32. G # 5 3 b B [sqb] 5 # 3 #, 33. G # 5 3 b B b 5 3. Sono dichiarati vviziosi dal Canone quinto.

34. G # 5 3 B 5 3, 35. G # 5 3 B 5 # 3, 36. G # 5 3 B 5 [sqb] 3 #, 37. G # 5 3 B 5 # 3 #, 38. G # 5 3 B b 5 3. Vengono esclusi dallo stesso Canone nella [-491-] supposizione da me fatta, he rappresentino il naturale G 5 3 b B [sqb] 5 3. Dato che rappresentassero il naturale G 5 3 B 5 3, dovrebbero ammettersi, ma con cautela, ed intorno ad essi veggasi ciò che ho scritto Capitolo 5. [signum] 17. Può ancora il passaggio G # 5 3 B 5 3 sostener la rappresentanza del naturale G 5 3 B b 5 3, ed in tal figura l'ho considerato nel precedente [signum] 110.

[signum] 12. Nel Capitolo 3. [signum] 3. ai passaggi di Terza all'insù succedono per ultimo quelli, che discendono, o ascendono per una Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Il perchè resta che da me si tratti dei passaggi artificiali, che dei predetti naturali hanno la rappresentanza.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 491; text: Passaggi artificiali, che rappresentano i naturali di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' ingiù, e all' insù contenuti nel [signum] 3 del Capitolo 3. rappresentanti, B b 5 3, F 5 3 B 5 # 3 della spezie diciassettesima, E 5 3 B b 5 3, B 5 # 3 F [sqb] 3 diciottesima. 5 3, 5 [sqb], 5 3 #, 5 # 3 #, 5 # 3, 1. 2. 3. 4. 5. 6. (1.), (2.), (3.), (4.), (5.), (6.)]

1. B b 5 3 E 5 [sqb] 3 #, 2. B 5 3 E 5 3 #. Serve il passaggio primo per modulare dall' uno, o dall' altro Tuono relativo F maggiore, D minore al Tuono A per Terza minore.

Ci vieta il Canone quinto di attribuire l'accompagnamento antecedente dei passaggi secondo e terzo [-492-] al Tuono F per Terza maggiore. Può bene esso accordo assegnarsi artificialmente al Tuono minore D, purchè la sesta corda artificiale B sia preceduta dalla settima artificiale C#.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 492; text: Basso continuo. fondamentale, 8 5 3, 7 b, 7 5 [sqb] 3 #, 7 5 3, 5 3 #, et cetera, 6 3, 7 5 b 3, 5 3 #, 6 b 3, 6 [sqb] 4 # 2, 5, 3 #, 7 5 3 #, 5 4, 8 6 3, 7, 3, 3 #, 1. 2. 3. ]

[-493-] 4. E 5 3 B 5 3, 5. 5 3 # B b 5 3, 6. E 5 3 # B 5 3. L' accompagnamento conseguente B 5 3 dei passaggi 4. e 6., che rappresenta il naturale B b 5 3, può far figura di artificiale o del Tuono F per Terza maggiore, o del Tuono D per Terza minore. Nei seguenti esempi primo, e terzo io l'ho adoprato sotto il secondo aspetto; e perchè la sesta corda artificiale B sia introdotta dovere, le succede la settima corda artificiale C #. Nel passaggio 5. l' accordo naturale conseguente compete ai Tuoni relativi F maggiore, D minore. Spetta nel secondo esempio esso accordo al Tuono F per Terza maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 493; text: Basso continuo. fondamentale 5 3, 3 #, 3 [sqb], 6 3, 6 # 3, 5 3 b, 6 4, 5 3 #, et cetera, 5 3 #, 7 5 3, 6, 8 6 b 3, 7 5 b 3, 3, 6 4 [sqb], 8 6 3, 6 4 #, 7 5 3 b, 6 3 [sqb], 5, 6 5 3, 8 5 3, 8 5 [sqb] 3 #, 7, 4. 5. 6.]