

Author: Riccati, Giordano

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

Editor: Massimo Redaelli

Source: Udine, Biblioteca Comunale, MS 1026/II, 494a-677

[-494a-] Le Leggi del Contrappunto

dedotte dai fenomeni

e confermate col raziocinio

dal Conte Giordano Riccati.

[Nobile Trivigiano.]]

Libro Terzo

Conte Riccati

Francesco di Toppo

[-495-] Libro terzo.

Capitolo primo.

Della Dissonanza in generale

[signum] 1. Se la Musica di [[<.>]] sole consonanze fosse contenta, con la sua soverchia dolcezza sazierebbe ben presto l' anima, e produrrebbe nello udito una sensazione analoga a quella; che sperimentiamo nel palato, cibandoci d' una vivanda priva di condimento. Quegli accompagnamenti, che si suonano per consonanti quantunque non siano tali, di cui ho fatto superiormente parola, introducono a dir vero in Musica del piccante: ma l' insinuare in essa quell' agretto, che mescolato col dolce delle consonanze risvegli nell' orecchio un' aggradevolissima sensazione, ella è opera principalmente delle dissonanze, di cui mi accingo a trattare; perchè sieno usate con discrezione, e coll' osservazione di quelle leggi, che si stabiliranno in progresso.

Abbiamo imparato dal Capitolo primo del Libro primo, sperimentarsi consonanti quegli intervalli, le cui ragioni espresse da numeri fra loro primo non contengono numero impari maggiore del 5. Si è inoltre cavata la conseguenza, che inoltrandosi a numeri impari maggiori del 5. s' incontra nelle dissonanze. Quantunque le premesse proposizioni sien vere, nulladimeno non bastano a formare una compiuta idea delle consonanze, e delle dissonanze quali il Contrappunto le adopra. Se serve la Musica di consonanze non da due, ma da tre suoni cono equisoni formate, le quali costituiscono un compiuto consonante accompagnamento fondamentale o derivato, che dee considerarsi come una specie di armonica unità. Qualora si compone a due parti, e non si fanno sentire salvo che due suoni consonanti, ci si sottintende sempre il terzo. La Quinta si suppone congiunta colla Terza, la Quarta colla Sesta, la Terza colla quinta, o colla Sesta, la Sesta colla Terza, o colla Quinta. Veggiasi ciò che ho detto nel Capitolo secondo del ccitato libro degli accompagnamenti consonanti. Ascendono questi al numero di sei, due fondamentali e quattro derivati, e godono la proprietà, che paragonati insieme in tutte le combinazioni i suoni, che le compongono, ne risultano sempre proporzioni, che ridotte a numeri fra loro primi [-496-] non ammettono numero impari più grande del cinque. Lo stesso Capitolo parimente c' insegna, che qualunque nuovo suono non equisono ai già introdotti s' aggiunge ai consonanti accompagnamenti, ne nasce indispensabilmente dal confronto con uno o più suoni consonanti qualche dissonanza, che cangia l' accompagnamento in dissonante. Un tal effetto prodotto dal suono aggiunto persuade l' orecchio a crederlo

dissonante, non ostante che si riferisca o al Basso, o a qualche altra corda dell' accompagnamento consonante in una proporzione, che non accetta numero dispari maggiore del 5. L' addotta riflessione ci apre la strada a formare una netta idea delle dissonanze. Riuscirà dissonante un suono, che tale si manifesta posto al confronto coll' intero accompagnamento consonante, o sia coi tre suoni che lo compongono, di modo che da sì fatti paragoni ne proceda almeno una proporzione, in cui abbia luogo un numero impari, che superi il 5. Dalla teorica discendendo agli esempj, egli è noto che i Maestri di Contrappunto si servono di tanto in tanto della Sesta dissonanza. All' accompagnamento consonante perfetto per Terza maggiore C E G s' unisca la Sesta maggiore A, onde ci si presenti l' accompagnamento dissonante C E G A. Il suono A meritamente si giudica dissonante, benchè ciò non dinotino i paragoni

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 496,1; text: C A, 5/3, E A, 4/3]

colla base e colla Terza maggiore dell' accompagnamento consonante. Basta a qualificare il suono A la proporzione dissonante

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 496,2; text: G A, 10/9],

con cui si riferisce alla Quinta G. Prendo il secondo esempio da un accompagnamento derivato C F A di Quarta e Sesta maggiore, col quale accoppio il suono G, che lo tramuta nell' accompagnamento dissonante C F G A. La dissonanza del suono G viene messa in vista non dal rapporto

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 496,3; text: C G, 3/2]

col Basso, ma bensì dai due

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 496,4; text: F G, 9/8, G A, 10/9]

colla Quarta, e colla Sesta maggiore. Quindi richiamando a memoria la verità non ha molto riferita, che qualunque nuovo [-497-] suono non equisano a quelli, che compongono gli accompagnamenti consonanti, ad essi si aggiunga, ne risultano sempre una o più dissonanze; ne dedurremo una chiara e precisa definizione delle dissonanze armoniche usate dal Contrappunto. La dissonanza adunque è un nuovo suono aggiunto ad un accompagnamento consonante.

All' accompagnamento consonante fondamentale, o derivato corrisponderà parimente la dissonanza fondamentale, o derivata; e siccome dagli accordi consonanti fondamentali nascono i derivati, così farò vedere, che dagli accordi dissonanti fondamentali traggono l' origine i derivati, che dei fondamentali ritengono la natura. Intanto fa d' uopo aggiugnere una circostanza alla definizione delle dissonanze, acciocchè riesca interamente ccompiuta. Le dissonanze, che si usano in figura di contimento, debbono servire alle consonanze. E poichè nella origine delle scale naturali dei modi per Terza maggiore, e per Terza minore non hanno avuto parte salvo che consonanze; ella è cosa chiara che le dissonanze dipenderanno come è dovere dalle consonanze, quando si prenderanno dalla scala naturale di quel Tuono, in cui si trova la cantilena. Or ecco la definizione della

dissonanza condotta alla totale sua perfezione, e squisitamente conforme a quanto si pratica in Musica. Le dissonanze sono novelli suoni uniti ad accompagnamenti consonanti proprj del Tuono, per cui la composizione raggirasi, i quali suoni si assumono dalla scala naturale del Tuono stesso. Sotto l' espressione generale d' accompagnamenti consonanti s'intendono compresi anche quelli, che colla rappresentanza di consonanti s' adoprano, e che spesso dall' addizione di una qualche dissonanza vengono modificati.

Avverto che non di rado si uniscono all' accompagnamento consonante le corde artificiali del Tuono. Ma questi suoni artificiali aggiunti si fanno solamente sentire come appoggiature, e non vanno messe a conto colle regolari armoniche dissonanze, di cui presentemente trattiamo.

[signum] 2. Dalle cose spiegate nel precedente Paragrafo si deduce agevolmente quante sieno le spezie della [-498-] dissonanza posta in opera dal Contrappunto. Parlerò unicamente delle dissonanze accoppiate con accordi consonanti fondamentali; imperciocchè dimostrerò fra poco, che quelle che s' uniscono ad accordi consonanti derivati, determinano accompagnamenti dissonanti, che derivano dagli accompagnamenti dissonanti fondamentali. Ascendono al numero di sette le corde naturali d' un Tuono, e di queste ne occupa tre l' accompagnamento consonante fondamentale di Terza e Quinta. Ne restano oziose quattro, che colla base dell' accompagnamento consonante formano i rapporti, di Settima di Seconda o Nona, di Quarta o Undecima, di Sesta o Terzadecima. Quattro spezie adunque di fondamentali dissonanze si possono ammettere in Musica. A ciascuna delle tre ultime ho assegnati due nomi dinotanti due suoni equisoni, che in Ottava si corrispondono. Vedremo in progresso, che i nomi posti in secondo luogo sono i più confacenti, e che le quattro specie di dissonanze fondamentali amano di esser chiamate Settima, Nona, Undecima, e Terzadecima.

Siccome l' accompagnamento consonante fondamentale, e i suoi derivati constano degli stessi tre suoni; così egli è manifesto, che nella scala del Tuono rimangono quattro suoni, che soli possono aggiungersi tanto all' accompagnamento fondamentale, quanto ai derivati. Si congiunga il medesimo suono coll' accompagnamento fondamentale, e ccui due derivati, e nascendo con ciò tre accompagnamenti formati dagli stessi quattro suoni diversamente disposti, ne segue che l' accompagnamento dissonante fondamentale contiene gli altri due, che perciò meritano il titolo di derivati. Rischiario la faccenda con un esempio. S' unisca all' accompagnamento consonante perfetto G B D g [sqb] d di Terza maggiore e Quinta, ed ai suoi derivati B D g [sqb] d, D g [sqb] d il suono F, e ci si presenteranno i tre accompagnamenti dissonanti G B D F g [sqb] d, B D F g [sqb] d, D F g [sqb] d, fra i quali il primo, chè fondamentale, e si chiama di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, comprende manifestamente in se [-499-] stesso il secondo, ed il terzo, che per tale ragione assumono il nome di derivati. Non lascio d' osservare, che dal nostro accompagnamento fondamentale si deduce un altro derivato F g [sqb] d traente l' origine dall' usare il suono dissonante F in qualità di Basso, omettendo i suoni più gravi G, B, D equisoni ai corrispondenti in Ottava g, [sqb], d. Ho qui parlato succintamente degli accompagnamenti derivati dal fondamentale di Terza, Quinta, e Settima, riserbandomi a trattarne colla debita distinzione nei Paragrafi alla Settima destinati contenuti nel Capitolo secondo.

[signum] 3. Il preparare le dissonanze mitiga si fatta mente la loro acrimonia, che senza un tale artificio la Nona, l' Undecima, e la Terzadecima non si potrebbero ammettere nelle composizioni di Musica. Che cosa sia preparazione delle dissonanze si è

per me superiormente spiegato (Libro 1. Capitolo 7. [signum] 14.) nella seguente maniera. Quel suono, che accoppiato all' accompagnamento consonante perfetto produce la dissonanza, si fa che abbia luogo nell' antecedente consonante accompagnamento, o corrispondendo alla base di questo in Unisono o sia in Ottava, o formando colla stessa base Terza, o Quinta, o qualche loro replicazione. Con ciò il suono dissonante non arrivando nuovo, il senso non se ne accorge tanto, quanto se ne accorgerebbe, se fosse introdotto di posta e enza preparazione. Aggiungo presentemente; che la Settima minore, dissonanza conforme vedremo sommamente privilegiata, ed altresì la Settima diminuita, che colla rappresentanza della Settima minore sempre si pone in uso, servono non di rado a preparare le dissonanze di più pungente natura. Avverta chi legge, che per opera della preparazione il suono dissonante è una continuazione dell' antecedente suono consonante, o dissonante meno austero, e privilegiato; di modo che s' introduce la dissonanza preparata col mezzo dell' Unisono, melodia fra tutte la più semplice.

Nella preparazione, e nella introduzione delle dissonanze fa d' uopo aver riguardo ai tempi buoni e cattivi delle Battute. Quattro combinazioni si presentano alla mente, ch' io prendo ad esaminare. Osserveremo [-500-] se sieno tutte sostanzialmente fra loro diverse, noteremo i varj gradi della loro perfezione, ed aggiungeremo delle riflessioni intorno all' uso ampio, o ristretto, che ne fa il Contrappunto. Sembra adunque potersi la dissonanza preparare in tempo cattivo, ed introdurre in tempo buono; preparare in tempo buono, ed introdurre in tempo buono; preparare in tempo cattivo, ed introdurre in tempo cattivo. La prima maniera è l' ottima. Appoggiandosi il tempo cattivo al susseguente tempo buono, l' orecchio gli paragona l' uno coll' altro distintamente, e s' accorge con evidenza, che il suono dissonante preparato è una continuazione del preparante, e che la dissonanza è cagionata dal seguitar a tenere anche nel nuovo accordo quel suono, che le servì di preparamento. Secondo questo primo metodo la preparazione potrà cadere nel secondo tempo d' una Battuta a due tempi, e nel secondo, e nel quarto d' una Battuta a quattro tempi, ed altresì nel terzo d' una Battuta a tre tempi. Conseguentemente la dissonanza corrisponderà o al primo tempo delle mentovate Battute, o al terzo tempo della Battuta a quattro tempi. Passo al secondo modo, il quale s' accorda col primo, quando fra i due tempi buoni, che si scelgono per la preparazione, e per l' introduzione, ci sta collocato un tempo cattivo di mezzo; attesochè in tal caso la preparazione comprende il tempo cattivo, e quindi si verifica che la dissonanza si prepari in temp cattivo, e s' introduca in tempo buono. Che se i due tempi buoni sono l' uno all' altro contigui, come succede nella Battuta a tre tempi, che principia con due tempi buoni; in tal circostanza ci si presenta un secondo metodo meno perfetto, e differente dal primo di preparare, e d' introdurre la dissonanza. Distintissimo è il paragone del tempo cattivo col susseguente tempo buono; perchè quello cade sopra di questo, e resta per dir così sostenuto. Con assai minore chiarezza si confrontano insieme il tempo buono ed il seguente tempo cattivo; imperciocchè movendosi questo verso il tempo [buono add. supra lin.], che gli vien dietro, richiede ciò la principal attenzione dell' anima. Medi a in fra due si è la [-501-] distinzione, con cui si paragonano insieme due tempi buoni vicini, quali sono il primo ed il secondo d' una Battuta a tre tempi; perchè entrambi si veggon da se. I metodi terzo, e quarto differiscono solo nell' apparenza. Non si danno in veruna Battuta due tempi cattivi prossimi, standoci sempre fra mezzo uno, o due tempi buoni. Cominciandosi adunque conforme al quarto metodo la preparazione in tempo cattivo, s' estende poscia all' unico, o ai due tempi buoni che succedono; e perciò anche il quarto metodo non meno

che il terzo prepara la dissonanza in tempo buono, e la da sentire intempo cattivo. I tempi cattivi, a cui si possono adattare le dissonanze, gli ho enumerati poco fa, ed in tale ipotesi caderà la preparazione nei tempi buoni, che immediatamente li precedono. Abbiamo per tanto tre soli metodi l' uno dall' altro diversi. Le dissonanze [o add. supra lin.] si preparano in tempo cattivo, e s' introducono nel vicino tempo buono; o si preparane, e s' introducono in due tempi buoni vicini, cioè nel primo, e nel secondo d' una Battuta a tre tempi; o finalmente si preparano in tempo buono, e s' introducono nel prossimo tempo cattivo. I predetti tre metodi vanno degradando di perfezione. I due primi servono per tutte le dissonanze, ed il terzo può solamente venire ad uso in riguardo alle Settime. Tutto quello che relativamente alla preparazione, ed alla introduzione delle dissonanze ho detto dei tempi buoni e cattivi delle Battute a due, a tre, e a quattro tempi si può interamente estendere alle spezzature d' essi tempi, che vanno tutte considerate come Battute a due, a tre, a quattro tempi. In questa medesima classe si collochino le divisioni in tre membri, dei due, dei tre, dei quattro tempi delle Battute di Sestupla, di Nonupla, di Dodecupla.

Essendo lecito di preparare le dissonanze colla base del precedente accompagnamento, colla Terza, colla Quinta, colla Settima, e colle loro replicate; si capisce agevolmente, che quattro passaggi fondamentali ci somministrano d' una data dissonanza la desiderata preparazione. Or con qual legge si determinano i mentovati quattro passaggi? Eccola, e semplicissima. All' [-502-] accompagnamento di Terza, Quinta, e Settima s' intenda aggiunta quella dissonanza, che si vuol preparare. Si faccia scelta dell' accompagnamento derivato, a cui la dissonanza proposta serve di Basso, e che suole appellarsi il rivoltamento d' essa dissonanza. Con questa cangiata in Basso si paragonino i tre suoni consonanti, e la Settima, e ne nascono quattro rapporti, i cui nomi per esempio di Seconda, di Quarta et cetera debbono accuratamente notarsi; perchè coi passaggi fondamentali appunto di Seconda, di Quarta et cetera si adempierà la divisata preparazione. Anzi se la dissonanza aggiunta corrisponde in Quarta al suono che forma la Quinta, o le repliche di detto accompagnamento et cetera; si verifica l' elegante proprietà, che col passaggio fondamentale di Quarta la dissonanza si prepara colla Quinta et cetera. Quando senz' altro aggiunto si dice passaggio di Seconda, passaggio di Quarta et cetera s' intende sempre all' insù. Vogliasi sapere quali passaggi riescano opportuni per preparare la Nona. L' accordo di Seconda, Quarta, Settima, e Sesta, o sia il rivoltamento della Nona accoppiata coll' accompagnamento di Terza, Quinta, e Settima m' insegna i passaggi, che per me si vanno cercando. Nel predetto rivoltamento la Decima, la Duodeccima, la Decimaquinta, la Decimaquarta repliche della Terza, della Quinta, della Base, e della Settima dell' accompagnamento fondamentale si riferiscono alla Nona collocata nel Basso in Seconda, Quarta, Settima, e Sesta. La Terza adunque del precedente accompagnamento, o qualche sua replica prepara la Nona col passaggio di Seconda; la Quinta, o le sue repliche col passaggio di Quarta; la base, o le sue repliche col passaggio di Settima all' insù, o di Seconda all' ingiù; la Settima, o le sue repliche col passaggio di Sesta all' insù, o di Terza all' ingiù. Non aggiungo altri esempj, riservandomi a trattare dei passaggi, che danno preparamento alle [-503-] dissonanze, quando parlerò di ciascuna in particolare.

[signum] 4. Quanto è più lungo il tempo, per cui si fa sentire una dissonanza, tanto maggiore impressine ne riceve il sensorio. Perciò egli è d' uopo primieramente aver mira al moto veloce, o tardo della cantilena. Ruscirà del pari piccante la medesima dissonanza o tenuta un quarto di Battuta, che cammini celermente, o tenuta un ottavo di

battuta, che si eseguisca con movimento il doppio più trado. Si consideri in secondo luogo come data e costante la velocità della Battuta, ed accadrà che tanto maggiormente si noti una dissonanza, quanto una più gran porzione della Battuta verrà da quella occupata. La Settima minore, e diminuita, dissonanze privilegiate, si possono continuare una, e due Battute a due, a tre, a quattro tempi, ed anche di più. L' altre dissonanze di più austera natura sogliono usarsi con maggior riguardo. Frequentissimamente si fanno durare una porzione di tempo, o un tempo intero di quelli, che compongono le mentovate Battute. Non di rado altresì la loro durata s' estende ad una intera Battuta a tre tempi, o alla metà d' una Battuta a quattro tempi. Egli è da osservarsi, che massimamente quando dalla introduzione della dissonanza alla sua risoluzione si contano due tempi, interpongono spesso i Maestri fra la dissonanza e il suono risolvente una, o più voci, e ne ottengono l' effetto, che non udendosi la dissonanza per tutti interi i due tempi, pizzichi meno l' orecchio. Nel numero di queste voci frapposte ha luogo molte volte quella, che dee servir di risoluzione; e quindi in sì fatti incontri qualcuno facilmente può darsi a credere, che la risoluzione segua in un tempo anteriore a quello, in cui realmente succede. Consideri chi legge il sottoposto esempio composto in tempo di Tripola, e per me trascritto dal Duetto di Monsignore Steffani: Inquieto mio cor lasciarmi in pace. Le dissonanze Nona, e Undecima s' introducono nel primo tempo delle Battute seconda, e terza, e si risolvono nel terzo. Fra la introduzione, e la risoluzione si mettono due voci di mezzo, che occupano il secondo tempo delle nominate Battute, di modo [-504-] che ciascuna dissonanza non si sente, salvo che per lo spazio d' un solo tempo. La prima delle voci intermezze si è quella, in cui seguir dee la risoluzione, che per ciò da qualcuno si potrebbe credere anticipata.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 504,1; text: Basso continuo. fondamentale, lasciarmi in pace, 9, 8, 4, 3, 7 5, 5 3 #]

Levati al nostro esempio gli abbellimenti prenderebbe il seguente più semplice aspetto, che renderebbe per altro più sensibili le dissonanze Nona, e Undecima, estendendosi la loro durata a due interi tempi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 504,2; text: 9. 8. 4. 3. 7 5. 5 3 #]

Il Salmo di Terza a otto da Cappella Memor esto del [-505-] Padre Calegari ci pone sotto gli occhi la Nona tenuta dal Soprano mezza Battuta a quattro tempi. Nello stesso esempio si può osservar parimente, che nel levare della battuta seconda s' introduce la Quarta aggiunta all' accompagnamento A 5 3, a cui si dà risoluzione nel battere della Battuta terza. Nulladimeno essa dissonanza non cade sotto il senso, salvo che per un tempo solo, usandosi l' artificio di porre fra la dissonanza, e la sua risoluzione due note intermezze.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 505; text: Basso continuo. fondamentale, non sum turbatus ut custodiam, 6 4 2, 7 5 3 #, 6 4 # 2, 7 5 2, 6 3, 9 7 3 #, 5 4, 3 b, 7 b, 4 5 3, 3]

In pochi incontri troveremo estesa la durata delle dissonanze non privilegiate ad una intera Battuta a tre, o a quattro tempi. Il Padre Calegari testè mentovato nel primo Salmo di Terza Legem pone a otto da Cappella fra l' introduzione, e la risoluzione delle

dissonanze Nona, e Undecima fa che ci passi lo spazio d' una Battuta a quattro tempi. Egli è ben vero ch' esse dissonanze s' odone solamente per tre [-506-] tempi, venendo occupato il quarto da quelle voci frapposte, di cui poco fa ho favellato.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 506; text: Basso continuo. fondamentale, mandata tua, 10 # 9 7 5 6 3 #, 8 # 6, 7 # 5, 6 5 3 #, 5 4 9 # 3, 3 8, 2 # 7 #, 8 7 3, 6 4 5 # 3 #, 4 2 #, 11 9 7 5 # 3 #, 10 # 8 7 5 # 3 #, 11 9 5 3, 10 8, 7, 8 5 3]

Quando si differisce considerabilmente a risolvere una dissonanza, fa d' uopo che la durata della risoluzione sia di misura corrispondente. Una risoluzione troppo breve adempirebbe imperfettamente l' ufficio di raddolcire l' agro della dissonanza, che s' è fatta sentire per un tempo notabile. Nell' esempio addotto l' accompagnamento 7 # 5 # 3 #, che abbraccia l' estensione di due Battute, si divide in due porzioni eguali. Alla prima s' aggiungono le dissonanze Nona, e Undecima, e la seconda è destinata per la risoluzione, discendendo la Nona nell' Ottava, e la Undecima nella Decima maggiore.

[signum] 5. Ho detto replicatamente, che le dissonanze deggion risolversi. Si risolve la dissonanza sostituendo ad essa un suono consonante o realmente, o per rappresentanza, o anche dissonante privilegiato. Non giova [-507-] adoprarsi in maniera, che il suono dissonante divenga consonante, o dissonante privilegiato nel conseguente accompagnamento. Un tal ordine contrario a quello, che si tiene nella preparazione delle dissonanze, non può essere dal sensorio [pienamente add. supra lin.] aggradito. Siccome la preparazione serve a diminuire il piccante delle dissonanze; così calcata una strada opposta si renderà vie più palese l' austerità delle dissonanze medesime. Trattando della Settima vedremo, che se la minore, e la diminuita dissonanze di genio mite possono tramutarsi in consonanze per rappresentanza, e vere; ciò non le esenta dalla solita risoluzione, ma solamente la differisce. Conosciuto che ha l' orecchio un suono in qualità di dissonante, non si chiama contento, se il detto suono non si toglie di mezzo ponendone un altro in sua vece, che sia consonante, o dissonante privilegiato. L' accennata mutazione di suono debbesi effettuare col mezzo d' un passo di melodia, che fra i derivati sia il più perfetto. Dico fra i derivati, perché appartiene sempre ad una tal classe quel movimento, che si trasferisce dalla dissonanza ad un altro suono. La dissonanza non può mai essere suono fondamentale, e merita solo il titolo di fondamentale quella melodia, che procede da suono a suono fondamentale. Di sopra (Libro 1. Capitolo 3. [signum] 16. e 17.)) ho allegato le ragioni, per cui i passi di grado tengono il primo posto fra i derivati.. Da un suono dissonante si possono muovere due passi di grado l' uno all' ingiù, l' altro all' insù. Ora per risolvere le dissonanze va scelto il movimento all' ingiù; imperciocchè in si fatta guisa il suono risolvente è più grave, e conseguentemente più maestoso del dissonante. Succederebbe il contrario qual volta si ponesse in opera il passo di grado all' insù, e quindi una tale imperfetta risoluzione si riserva a quelle dissonanze di scappata, che si usano in qualità di semplici appoggiature.

Il suono, che serve alla risoluzione d' una dissonanza, può corrispondere alla base dell' accompagnamento, che succede al dissonante, e in Unisono, o in Terza, o in Quinta, o in Settima, o in qualche loro replica. Con quattro passaggi adunque si ottiene di risolvere [-508-] una dissonanza, ed io m' accingo a spiegare una regola facile per determinarli. Ai quattro passaggi, che somministrano la preparazione d' una dissonanza, se ne trovino altrettanti corrispondenti, serbata la legge, che i due passi fondamentali di

melodia uniti insieme formino Settima, e succederà che i nuovi quattro passaggi in tal guisa rinvenuti sian quelli appunto, che adempiono la desiderata risoluzione. Discendendo ad un esempio particolare, giacchè la Nona si prepara, conforme abbiamo veduto ([signum] 3.), coi passaggi fondamentali di Seconda, di Quarta, di Settima, e di Sesta, ne segue ch' essa si risolverà secondo la regola stabilita coi passaggi parimente fondamentali di Sesta, di Quarta, di Unisono, e di Seconda; perchè dalla unione, dei passi, che preparano la nominata dissonanza, coi corrispondenti che la risolvono, cioè a dire dalla unione della Seconda colla Sesta, di due Quarte, della Settima e dell' Unisono, della Sesta e della Seconda ne risulta sempre la Settima. Aggiungo di più, che se posto inopera un dato passaggio, la dissonanza si prepara con quella tale o consonanza, o dissonanza privilegiata; il passaggio, che congiunto al dato compone una Settima, riuscirà opportuno per risolvere essa dissonanza con una consonanza, o dissonanza privilegiata, che porta lo stesso nome della preparante. Così i passaggi di Seconda e di Sesta servono quello per preparare la Nona colla Terza dell' accompagnamento precedente, e questo per risolverla colla Terza dell' accompagnamento susseguente.

Chi avesse la curiosità di conoscere la ragione del canone stabilito, faccia meco la riflessione, che il suono in cui si risolve una dissonanza è una Seconda più grave di quello, che la prepara. Se la preparazione, e la risoluzione hanno da formare colla base dei rispetti accompagnamenti armonie similmente denominate, agevolmente se ne deduce, che la base dell' accompagnamento risolvente starà una Seconda al di sotto, o pure una Settima al di sopra di quella dell' accompagnamento preparante. Il perchè mossi due passi all' insù, che si suppongono più [-509-] piccioli dell' Ottava, e per conseguenza minimi fra gli equisoni, dalla corda fondamentale dell' accompagnamento preparante a quella del dissonante, e da questa alla corda fondamentale dell' accompagnamento risolvente, essi passi comporranno una Settima, conforme a quanto è stato da me prescritto. Nel Tuono C per Terza maggiore vogliasi esempigrazia preparare e risolvere colla quinta dei rispettivi accompagnamenti la Quarta C aggiunta all' accompagnamento G B D. I suoni C, B, che servono a preparare, ed a risolvere la nostra dissonanza, corrispondono in Quinta alle basi F, E degli accordi F A C, E G B. Di tali accompagnamenti adunque da d' uopo valersi per ottenere le divise preparazione, e risoluzione. La base E dell' accompagnamento risolvente si riferisce in Settima alla base F dell' accompagnamento preparante, ed essa Settima consta di due intervalli F G di Seconda, G E di Sesta, per cui sono fra loro distanti le basi F, G; G, E degli accompagnamenti F 5 3, G 5 3, E 5 3, che preparano, introducono, e risolvono la dissonanza, di cui trattiamo.

Alla regola da me dichiarata per risolvere le dissonanze equivale quella che soggiungo, di cui mi sono servito nel Saggio sopra le Leggi del Contrappunto. Gl' intervalli col mezzo dei quali si prepara una dissonanza s' accrescano per una Seconda, e i nuovi intervalli presi all' ingiù, o i loro complimenti all' Ottava presi all' insù ci danno i passaggi atti a risolvere la dissonanza.

[signum] 6. Dopo avere stabilito le differenti spezie delle dissonanze, e le varie maniere di prepararle, e di risolverle; egli è tempo di sciogliere una obbiezione, che potrebbe esser fatta. Dirà qualcuno non potersi negare che la Settima sia un suono aggiunto all' accompagnamento consonante di Terza e Quinta. Relativamente alle altre dissonanze di più austera natura, e che vogliono necessariamente essere preparate, Nona, Undecima o sia Quarta, Terzadecima o sia Sesta sembra doversi cangiare idea,

considerandole come una continuazione del suono che le prepara, il quale sta in luogo di quel suono dell' accompagnamento [-510-] consonante, che ad esse corrisponde una Seconda al di sotto, ed in cui si risolvono. Così la Nona sta in cambio dell' Ottava; l' Undecima in cambio della Decima, o sia la Quarta in cambio della Terza; la Decimaterza in cambio della Duodecima, o sia la Sesta in cambio della Quinta. Quanto alla Nona si può veramente affermare essere una voce aggiunta al totale accompagnamento consonante, a cui di fatto frequentemente si unisce. Delle due rimanenti dissonanze pare non potersi dire altrettanto; imperciocchè non si sogliono accoppiare la Terza, e le sue repliche colla Undecima o Quarta, la Quinta e le sue repliche colla Terzadecima o Sesta. Ed ecco l' unica circostanza, che rende alquanto apparente l' opposizione, e dà qualche colore alla definizione delle dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima, che si tenta di stabilire. Le cose, che son per soggiugnere, metteranno siccome spero la materia in tutti il suo lume, e sgombreranno qualunque dubbio.

La mia definizione delle dissonanze le abbraccia tutte. Gli Oppositori ne abbisognan di due, una conforme alla meaper laSettima, l' altra di loro invenzione per la Nona, Undecima, e Terzadecima. Questa incostanza di concepimenti è per se stessa poco commendabile, quando non venga assistita da convincenti ragioni. Mi si dirà non dovere sembrar cosa strana, che la Settima dissonanza privilegiata accetti una particolare definizione. Ed io risponderò adoprarsi dalla Musica tre Settime la minore, la diminuita, e la maggiore: e siccome la minore, e la diminuita sono veramente privilegiate, così la maggiore, al contrario vuol essere trattata con del rigore. Aggiungo che la Nona non s' usa con minori riserve della Undecima, e della Terzadecima, e pure secondo gli Oppositori la Nona può considerarsi come un suono aggiunto all' accompagnamento consonante di terza e Quinta, ma non così l' Undecima, e la Terzadecima. Sento che asseriscono di avere in pronto un' assai forte ragione. Quantunque la Nona nell' accompagnamento dissonante stia in vece dell' Ottava, e ricusi d' unirsi con esso lei; nientedimanco questa esclusione [-511-] dell' Ottava non si estende alla corda fondamentale ad essa equisona per essere di somma perfezione dotata, e come base, e sostegno del consonante accompagnamento. La Terza, e la Quinta inferiori di grado seguitano la sorte delle loro replicazioni; di modo che tolte dall' accompagnamento consonante la Decima, e la Duodecima per sostituire in loro cambio l' Undecima, e la Terzadecima; deggiono parimente levarsi la Terza, e la Quinta. Ad una tal legge sono ibbligate tanto più a soggiacere le repliche superiori della Decima, e della Duodecima.

Si accoggerà ben presto il Lettore, che s' aggiunge eccezione a eccezione con poco fortunato successo. Una consonanza di qualunque sorta, o sia equisonanza, o consonanza perfetta, o imperfetta è sempre di grado superiore ad una dissonanza. Quindi egli è a mio parere un manifestissimo assurdo, che la dissonanza dia necessaria esclusione ad un suono del consonante accompagnamento. Cresce la forza dell' argomento, qualora si richiami a memoria quello, che ho detto nel Paragrafo primo, cioè che le consonanze non vanno considerate solitarie, e ad una ad una, ma bensì come formanti un compiuto accordo consonante, ch' è una spezie d' armonica unità. All' integrità del consonante accompagnamento si prepone adunque la dissonanza, quando si pretende, ch' esso escluda inevitabilmente una consonanza. Non ho messo a caso l' avverbio inevitabilmente; perchè so benissimo, che non sempre colla dissonanza si fa sentire il totale consonante accompagnamento. Mi basta, che siccome in riguardo all' accompagnamento consonante la Terza usata in qualità di consonanza fondamentale

suppone la Quinta, la Quinta suppone la Terza, quantunque la consonanza supposta non si oda; così la dissonanza fondamentale supponga sempre il compiuto accordo consonante di Terza e Quinta; benchè tutti i tre suoni, che lo compongono non cadano sotto il senso attualmente. Si dimostra chiaramente la verità della mia proposizione deducendo alquanto conseguenze dalle riflessioni intorno alla Sesta dissonanza contenute nel Paragrafo primo. Abbiamo veduto nel luogo citato, che non il paragone colla base, e colla Terza dell' accompagnamento consonante, ma [-512-] solamente quello colla Quinta fa conoscere la Sesta in figura di dissonanza. Quindi tralasciando di toccare la Quinta, nulladimeno la Sesta s' ascolta come dissonanza; un tal effetto infallibilmente addiviene, perchè l' orecchio ci sottintende la Quinta non toccata, e giudica essersi aggiunta la dissonanza al totale accompagnamento consonante di Terza e Quinta. Perciò tanto è lontano, che la Sesta dissonanza escluda la Quinta, quanto che in que' casi, nei quali non si fa questa effettivamente sentire, egli è d' uopo che l' immaginazione ve la supplisca: altrimenti mancherebbe il fondamento per distinguere la Sesta dissonanza, e l' accompagnamento di Terza e Sesta verrebbe giudicato consonante derivato.

Quando tratterò delle dissonanze in particolare, recherò esempj d'Autori classici, in cui si vedranno la Terza, e le sue repliche accoppiate [colla Quarta, o colla Undecima, la Quinta, e le sue repliche accoppiate add. supra lin.] colla Sesta, o colla Terzadecima. Confesso che per lo più, quando le parti non eccedono il numero di quattro, non si unisce la Quarta colla Terza, la Sesta colla Quinta. Così frattanto si adoperano i Maestri, non perchè ruscino di congiungersi la Quarta e la Terza, la Sesta e la Quinta; ma perchè così richiede la più naturale disposizione delle parti. Dovendo nella risoluzione discendere la Quarta verso la Terza, la Sesta verso la Quinta, le altre parti si sogliono astenersi di toccare in un incontro la Terza, e nell' altro la Quinta, che già si debbono ben tosto sentire. Dia un' occhiata chi legge ai due sottoposti esempj, e vedrà che l' omissione delle mentovate consonanze nasce per conseguenza dal più semplice combinamento delle quattro parti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 512; text: 5 4, 3, et cetera, 6 3, 5]

Che se le dissonanze, di cui parliamo si risolveranno all' insù, il che si può fare quando s' usano come appoggiature; [-523-] allora l' ordine più elegante delle parti ci persuaderà a toccare nel tempo stesso la Terza e la Quarta, la Quinta e la Sesta, ed a far sì, che mentre s' ode la Quarta, si tralasci la Quinta, a cui dee ascendere quella parte, che canta la Quarta suddetta. I due esempj, che soggiungo, metteranno abbastanza la cosa in chiaro.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 513; text: Basso continuo. fondamentale, 7 5 3, et cetera]

Prima di dar compimento al presente Paragrafo non lascio d' avvertire, che qualora si voglia che la composizione riesca vaga, gioverà spesso l' omettere o tutti, o in parte quei suoni, che col loro paragone fanno spiccare il piccante della dissonanza. La sesta produrrà una impressione minore, se si userà senza la compagnia della Quinta; maggiore, se insieme con essa congiugnerassi. Lo stesso succederà della Quarta unenola piuttosto colla sola Quinta, o colla sola Terza, che con amendue.

[signum] 7. Ho più volte asserito, ed ora è tempo di renderne la ragione, essere laa

Settima minore una dissonanza privilegiata, che da' maestri si maneggia con meno riserva di tutte l' altre dissonanze. Fa essa praticamente una figura mista di consonanze, e di dissonanza. Come dissonanza ama di essere preparata, e dimanda risoluzione: ma prerogative di consonanza sono l' adoprarsi di posta e non preparata, il servir di preparamento e di risoluzione all' altre dissonanze, ed il godere altresì di tutte quelle distinzioni, che a suo luogo saranno da me minutamente spiegate La Settima diminuita partecipa degli stessi privilegi, [-534-] traendo la sua origine da una Settima minore, che l' artificiale accrescimento dal basso trasforma in diminuita. Si distenda la seguente serie aritmetica di numeri naturali 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. per cui si esprimano i suoni, o sia il numero delle vibrazioni [in pari tempo add. supra lin.] di tante corde, o corpi sonori quanti sono i termini della serie. I primi sei numeri, che sono tutti consonanti, ci somministrano l' ottimo accompagnamento consonante per Terza maggiore nella sua più squisita disposizione. Messo da parte oltre l' 8. Numero consonante anche il numero 7., passato di salto al 9. e riflesso, che dalla progressione 1. 2. 3. 4. 5. 6. 9. vien espresso l' accordo della Nona, nascendo essa dissonanza dal far suonare unitamente colle sei corde consonanti anche quella, le di cui vibrazioni nel tempo dato ascendono al numero 9. Un tal suono in relazione al consonante accompagnamento è certamente dissonante; ed in fatti la Nona vuol prepararsi, e risolversi senza poter servire ad altre dissonanze nè di preparazione, nè di risoluzione. E qui mi si fa incontro una difficoltà; imperciocchè prese per mano le due ragioni comunemente attribuite alla Settima minore 5:9, 9:16, e paragonatele colla Nona 4: 9, trovo che tutte e tre appartengono allo stesso grado di semplicità determinati dal numero impari maggiore 9. che in esse ha luogo. Anzi considerando scrupolosamente le dette proporzioni, la Nona $\frac{9}{4}$, supera alquanto di perfezione le due Settime minori $\frac{9}{5}$, $\frac{16}{9}$, in quella stessaguisa che la Decima maggior $\frac{5}{2}$ sperimentasi più elegante della Sesta maggiore $\frac{5}{3}$, della Sesta minore $\frac{8}{5}$. Riesce per tanto naturale il discorso, per cui sembra evidentemente conchiudersi, che quelle precauzioni, che si adoprano in riguardo alla Nona $\frac{9}{4}$, si debbano per lo meno porre in uso maneggiando la Settima minore $\frac{9}{5}$, $\frac{16}{9}$. Al menzionato raziocinio ripugnano il senso, ed una pratica confermata dal comune consentimento, i quali ci fanno manifestamente scoprire, che se la Settima rettamente s' usa coi privilegi di sopra esposti, ciò certamente non succede in quanto che si esprima colle frazioni $\frac{9}{5}$, $\frac{16}{9}$, ma bensì con un' altra meno composta [-515-] della $\frac{9}{4}$, in cui il numero impari maggiore sia più picciolo del 9. Un sì fatto numero non può essere altro che il 7. Tra i rapporti, nei quali il 7. tiene il posto di numero impari il più grande, si conta il $\frac{7}{4}$, che va molto dappresso ai due $\frac{16}{9}$, $\frac{9}{5}$, che si assegnano alla Settima minore. Alla ragione $\frac{7}{4}$ adunque l' orecchio riferisce la dissonanza, di cui trattiamo; e perciò l' accordo della Settima minore aggiunta all' accompagnamento consonante per Terza maggiore dee esporsi col mezzo della serie 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Siccome progredendo dal numero 6. al 7., questo è il primo passo che si fa verso le dissonanze; così non c'è meraviglia, che il 7. partecipi molto dell'essere di consonante, di maniera che la Settima $\frac{7}{4}$ possa vedersi benissimo la comparsa d' una semiconsonanza, e conseguentemente vada maneggiata come sopra si è detto. nei due Modi maggiore, e minore per esempio C, A gli accordi di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore G A D F, E G # B D, cui servono di passi le quinte corde d' essi modi, s' accostano quanto basta ad abbracciare la serie 4. 5. 6. 7.; perchè le Terze minori D F, B D calano un Comma, e per conseguenza meno s' allontanano dalla ragione 6: &. Per tal ragione la Settima minore distintamente privilegiata è quella, che si aggiunge all'

accompagnamento consonante per Terza maggiore naturale, o artificiale fondato sulla quinta corda del modo maggiore, o minore.

Introdotta nei due Modi il Temperamento, e considerate le Settime minori de' nostri stromenti da tasto, fa d' uopo che toccandole si faccia sentire o la ragione $7/4$, o almeno una tale, che ad essa s' accosti, e che per essa si possa prendere. Quando tratterò dell' accordatura dei mentovati stromenti, farò vedere (Libro 4. Capitolo 4. [signum] 20.), che in due incontri, cioè fra le lettere B b A b ovvero A # G #, E b D b ovvero D # C # abbiano la Settima $7/4$ con sufficiente esattezza. Le altre tutte adottano un valore medio fra i due $16/9$, $9/5$. Le Settime minori diatoniche sono quelle, che più crescono sopra il rapporto $7/4$, superandolo per l' elemento enarmonico $50/49$, quantità che non impedisce, che una ragione possa assumersi in iscambio dell' altra, [-516-] facendo figura d' una spezie di Unissono prossimo. In fatti al percuotersi la corda, che rende il suono 49. trema gagliardamente in qualità di unisona quella, che rende il suono 50., e toccate amendue nel tempo medesimo, producono quel battimento nei tremiti dell' aria, che tanto diletta, mentre si suona il registro della voce umana degli Organi, le di cui canne per un elemento, o Diesis enarmonico differiscono. Ma senza dipartirci dagli usuali stromenti, non si suonano tutto giorno come Terze minori F A b, o pure E # G #; B b D b, o pure A # C #; E b G b, o pure D # F #, quantunque calino del rapporto $6/5$ per un elemento enarmonico. Nell' accordatura, che per me si assegna agli stromenti da tasto, e cche dimostrerò essere fra tutte la migliore, il decremento delle tre nominate Terze è proporzionatamente più grande dell' accrescimento delle Settime minori diatoniche, avuto il necessario riguardo alla semplicità dei rapporti $7/5$, $7/4$. Ben è vero che le dette Terze s' odono calanti; ma questo sentirsi calanti appunto prova manifestamente, che non s' allontanano in guisa dalla semplice ragione $6/5$, che ancora il senso ad essa non seguiti a riferirle.

Per accorgersi dell' aumentazione delle Settime minori, che abbracciano una proporzione media fra le due $16/7$, $9/5$, fa d' uopo porre in opera un artificio, che spiegherò, e renderò noto a chi legge. Ho stabilito ([signum] 1.) che le dissonanze si debbono prendere dalla scala naturale del Tuono, in cui si trova la cantilena. L' orecchio giudicherà sempre aggiustate le dissonanze, quando le sentirà tali e quale le determina un congruo temperamento delle consonanze. Perciò piacciono le Settime minori, che stanno di mezzo fra i rapporti $16/9$, $9/5$, perchè la buona accordatura delle consonanze così richiede. Le Settime minori all' opposto, che più s' avvicinano alla ragione $7/4$, contentano meno il senso; perchè conosce, che accresciuto alquanto per modo d' esempio il suono A b Settima minore di B b, la scala del Tuono E b per Terza maggiore riuscirebbe meglio accordata. Bisogna schivare di formare idea del Tuono, e senz' alcuna previa ricercata paragonare [-517-] insieme per esempio i due accompagnamenti B b D F A b, G A D F, se si vuol sentir la Settima nel primo più cheta e meno battente che nel secondo. Così il giudizio è assoluto, e non relativo al Tuono. Le addutte riflessioni per altro mettono chiaramente in vista l' indole dipendente e servile delle dissonanze, che si credono esatte quando il Tuono ben temperato assegna loro il valore. In riguardo alla Settima minore mi basta di aver provato, che intanto essa gode le distinzioni sopra accennate, in quanto che s' accosta alla ragione privilegiata $7/4$.

[signum] 8. Non creda il lettore, che dopo d' avere stabilita con evidenza la verità, che la Settima minore aggiunta all' accompagnamento consonante fondamentale s' usa sempre come rappresentante il rapporto $7/4$, io pretenda in un certo modo di escludere

dalla musica le due più note ragioni $9/5$, $16/9$. Le ammetto benissimo, ma per quello che sono, cioè a dire per dipendenze dall' accordo della Nona, ed in tale figura vanno indispensabilmente preparate, ed immediatamente risolte. In prova di ciò stendo la seguente serie 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 12. 16., la quale mi pone sotto gli occhi la Nona aggiunta all' accompagnamento consonante ampliati con alcune replicazioni. Omessi i primi quattro termini della progressione, e preso il 5. siccome base, mi si affaccia la Nona, che relativamente al 5/ Terza maggiore dell' accompagnamento consonante 4. 5. 6. 8. ha l' apparenza della Settima minore $9/5$. IN oltre tolti per mano i numeri 5. 6. 8. 9., mi additano l' espressione dell' accordo della Nona, a cui serve di Basso la Terza del consonante accompagnamento, il quale accordo si denomina di Terza, Sesta, e Settima.

A cagione di maggiormente dilucidar la materia, applico la mio proposito la celebre sperienza del Signor Giuseppe Tartini. Se si toccano due corde, che in pari tempo producano vibrazioni, i di cui numeri stiano in ragione di 4:3, sento per risonanza l' unità, che viene rappresentata dal 4. distante da essa per due Ottave; di modo che tanto l' unità quanto il quattro nella medesima base convengono. Da ciò [-518-] si raccoglie, che posso aggiugnere all' accompagnamento consonante la Settima $5/4$ senza pregiudicare nè punto nè poco l' unità dell' armonia; imperciocchè e l' accompagnamento consonante, e la dissonanza aggiunta ad una stessa base si appoggiano, cioè a dire ad 1. o alle sue replicazioni. Non così interviene qualora al suddetto accompagnamento consonante tanto di aggiugnere la Settima $9/5$. Esprimiamolo per i seguenti numeri 5. 10. 15. 20. 25. 30. Il numero 9. introdurrà la settima $9/5$. Se toccherò sul violino due corde corrispondenti ai numeri 5. 9., la risonanza sarà sempre l' unità, e non mai il cinque base dell' accompagnamento consonante, a cui s' è aggiunta la Settima sopraddetta. Ecco adunque che mi si muta il fondamento; e perciò s' io voglio che l' accordo consonante e la dissonanza corrispondano al medesimo unico principio, fa di mestieri ch' io prenda l' unità per base comune, nel qual caso la frazione $9/5$ lascia d' essere Settima fondamentale, e diventa radicalmente una Nona.

Lo stesso discorso s' applichi all' altra espressione della Settima minore $16/9$, che dalle cose dette deducesi essere un rivoltamento della Nona medesima, indicandomi i numeri 10. 12. 16. col 9. confrontati l' espressione dell' accordo della Non riversata, o sia collocata nel Basso, che suone esporsi per Seconda, Quarta, e Settima.

E qui s' inferisca un general corollario, che tutte le dissonanze, che possono accoppiarsi all' accompagnamento consonante senza variarne il principio, debbono necessariamente appoggiarsi ad un numero della progressione doppia 1. 2. 3. 4. et cetera, il quale dinoti le vibrazioni della corda più grave: tali sono la Settima minore $7/4$, la Nona $9/4$, ed altre di cui mi accingo a parlare.

[ssignum] 9. Avendo trattato quanto basta della Settima minore, e della Nona, m' inoltro all' altre dissonanze Quarta, Sesta, e Settima maggiore. E perchè in quest' ultima non incontro veruna difficoltà me ne sbrigherò succintamente ed in poche parole. Ha essa, siccome [-519-] espressa dal rapporto $15/8$, per base il numero 8. uno della serie testè mentovata, e conseguentemente s' aggiunge all' accompagnamento consonante senza diversificarne il principio. Perchè il suo esponente è più composto di quello della Settima minore, ed anche della Nona, sembrerebbe che si dovesse maneggiare con tutto il rigore. Ma ponendosi sempre in opera come rappresentante più o meno strettamente la Settima minore, resta in parte abilitata a goderne l' esenzioni, ed i privilegi. Il far uso colle debite precauzioni d' un intervallo maggiore in cambio del minore, o al contrario trae l' origine

dalla natura del nostro orecchio, e dall' aere veicolo di tutti i suoni, rispettivamente ai quali il Semituono minore, come ho fatto di sopra osservare (Libro 1. Capitolo 3. [signum] 3.), non toglie affatto l' Unisono, veggendosi che al toccarsi d' una corda, l' altra che cresce o cala pel detto Semituono trema ancora sensibilmente [sensibil ante corr.] in virtù dell' Unisono prossimo. Per tal cagione tutto giorno nel Contrappunto alla Quinta vera si sostituisce la [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e talvolta ancor la superflua: e se queste ci rappresentano una consonanza perfetta, quanto maggiormente una dissonanza più composta, com' è la Settima maggiore, potrà rappresentare una più semplice cioè la minore?

[signum] 10. Mi fermo più di proposito sulla Quarta, e sulla Sesta. Se si ha riguardo agli esponenti $4/3$, $5/3$, $8/5$, che sono in se stessi consonanti, sembra che tali rapporti aggiunti all' accompagnamento consonante debbano essere almeno ugualmente privilegiati come la Settima minore $7/4$. E pure non se ne fa mai uso senza preparazione, e l' orecchio ci ammonisce che le suddette dissonanze sono più piccanti non solamente di essa settimana, ma ancora della Nona; di modo che le dissonanze relativamente al loro decremento di perfezione formano la serie Settima, Nona, Undecima, o sia Quinta, Terzadecima o sia Sesta. Per toglier di mezzo la proposta difficoltà, egli è d' uopo formare un discorso analogo a quello, che s' è fatto intorno alla Settima minore. Conforme che riuscendo questa più dolce della Nona, ho legittimamente conchiuso, che abbiassi ad [-520-] esporre per $7/4$ ragione più semplice della $9/4$; così all' opposto trovandosi e la Quarta, e la Sesta più risentite delle suddette Settima, e Nona, fa di mestieri che vengano dinotate da ragioni più composte. Ma quali sono queste ragioni? Io per me credo, che abbia a prendersi giusta l' ordine dei numeri impari 7. 9. 11. 13., e giacchè i numeri 7. 9. introducono la Settima minore, e la Nona; l' 11. introdurrà la Quarta o Undecima, il 13. la Sesta o Decimaterza. Se la Quarta, e la Sesta aggiunte in figura di dissonante all' accompagnamento consonante assumono siccome proprj i rapporti $11/8$, $13/8$, si spiega nettamente la loro natura, e si rende conto dei loro diversi gradi di perfezione. Considerata la cosa su questa vista, conosceremo che le predette dissonanze $11/8$, $13/8$ accoppiate all' accompagnamento consonante si uniscono con esso lui un uno stesso principio, appoggiandosi al numero 8. uno [[della]] della doppia progressione 1. 2. 4. 8. et cetera, il che non succede, quando si prendano sotto i loro esponenti consonanti $4/2$, $5/2$, $8/5$, che non si reggono da se, sentendosi sempre sotto di essi la risonanza della unità, la quale ci fa toccare con mano, che non so salvo che dipendenze o maneggi alle parti di mezzo dell' accompagnamento consonante. Dovendo le dissonanze servire alle consonanze, e prendersi in prestanza dalla scala naturale del Tuono, in cui si trova la cantilena; ne segue che ci serviamo delle ragioni $4/3$, $5/3$, $8/5$ anche in qualità di dissonanze, che il senso giudica esatte, perchè la scala naturale del Tuono così le richiede. Basta al mio intento, ed alla perfezione della teorica, che il rapporto $4/3$ adoprato siccome dissonante mi rappresenti l' $11/8$, e che il $5/3$, e l' $8/4$ facciano lo steso ufficio in riguardo al $13/8$. DI fatto l' $11/8$ cresce sopra il $4/3$ per un Diesis enarmonico, ed il $13/8$ sta di mezzo fra le ragioni $8/5$, $5/3$, e parimente dista per un elemento enarmonico dall' una, e dall' altra. La Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] $7/5$, che talvolta si aggiunge all' accompagnamento consonante, può rappresentare benissimo la ragione $11/8$, che cala da essa Quarta [-521-] per un elemento enarmonico. Si usa altresì benchè di rado, e colla dovuta circospezione la Quarta diminuita come dissonanza. Nasce questa dall' accoppiare la Quarta $4/3$ coll' accompagnamento consonante, di cui poscia s' aumenta artificialmente

la base. Per la qual cosa non ponendosi mano nel Suono dissonante, si mantiene in esso una congrua rappresentazione del numero 11.

[signum] 11. Gioverà alla conferma del mio sistema l' esaminare le ragioni dissonanti, che hanno luogo negli accompagnamenti diatonici della Settima, della Nona, della Undecima e della Terzadecima.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 521; text: Ragioni dissonanti contenute nell' accordi di Settima minore per esempio G B D F. G F 1: 16/9, B F 1: 64/45, D 7 1: 32/25. Nona, C E G d. C d 1: 9/4, E d 1: 9/5. Undecima, C E G f. E f 1: 12/15, G f 1: 16/9. Terzadecima C E G a. G a 1: 20/9.]

Avendo mira ad esse ragioni dissonanti, la Terzadecima, e la Nona sarebbero le migliori dissonanze, perchè il 9. è il maggior numero impari, che inchiudono le mentovate ragioni, e di più la Terzadecima dovrebbe anteporsi alla Nona, perchè contiene una sola dissonanza. Il secondo posto dovrebbe toccare all' Undecima a cagione che in essa un rapporto dissonante comprende il numero impari 15. Finalmente la Settima minore andrebbe posta nell' infimo luogo, entrandoci nella Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] B F il numero impari 45. Queste conseguenze contrarie al vero fanno vedere, che l' orecchio riferisce le dissonanze [-522-] Settima minore, Undecima, e Terzadecima alle ragioni 7/4, 11/4, 31/4 prossime alle diatoniche 16/9, 8/3, 10/3, onde il vero ordine delle dissonanze sia, conforme giudica il senso, e richiede la mia teorica, Settima, Nona, Undecima, e Terzadecima.

[signum] 12. Dalla premessa dottrina fluiscono i seguenti importantissimi corollarj.

I. L' usitata espressione di Terza, Quinta, e Ottava, colla quale si dinota l' accompagnamento consonante, comincia in grazie della brevità del numero 4 primo della serie 4. 5. 6. 8. Dal numero 4. adunque hanno a prendersi le vere denominazioni delle dissonanze, che col suddetto accompagnamento s' uniscono. Ottimamente al rapporto 7/4 si dà nome di Settima, ed al 9/4 quello di Nona. Seguitando la medesima analogia, s' io farò uso dei numeri 11., e 13., abusivamente dirò, che aggiungo all' accompagnamento consonante la Quarta, e la Sesta; ma rigorosamente dovrò dire l' Undecima, e la Decimaterza; imperciocchè l' 11., ed il 13. posti a confronto col 4. producono sì fatti intervalli.

II. La regolata maniera di denominare le dissonanze c' insegna dove vadano collocate, affinchè facciano nell' orecchio la più grata sensazione. Ed è osservabile, che quanto vengono espresse da numeri più composti, altrettanto `vanno poste lontane dalla base dell' armonia; di modo che crescendo per una parte la ripugnanza, scema per l' altra la forza, onde ci percuoton l' udito.

III. Messe alle volte fuori del loro naturale luogo fanno nel sensorio più grande impressione. Quindi interverrà, che la Settima frequentissimamente si maneggerà alle parti di mezzo, e si rovescierà: ed un tale maneggio, o riversamento si anderà sempre più parcamente usando, quanto le dissonanze saranno maggiormente rimote dal principio, o dalla base dell' armonia.

IV. Le tre dissonanze Settima, Nona, Undecima traggono [l' origine add. supra lin.] dalla divisione aritmetica o giusta, o rappresentata di tre intervalli, ch' entrano nell' [-523-] accompagnamento consonante. Il 7., che introduce la Settima, partisce

aritmeticamente la Quarta fra i numeri 6. 8: il 9., a cui si debbe l' introduzione della Nona, è medio aritmetico fra l' 8. Ed il 10. che formano la Terza maggiore: e finalmente il numero 11., che ci fa sentire l' Undecima, divide aritmeticamente la Terza minore fra il 10. e il 12. Anche questa vista ci fa giudicare dell' indole delle dissonanze, le quali tanto sono più grate, quanto che con quella approssimazione, che richiede la Scala del Tuono aritmeticamente partiscono un rapporto più semplice.

V. Quindi si rifletta, che la Decimaterza è più piccante della soprannominate dissonanze, distribuendo essa pressochè aritmeticamente lo spazio fra 12. e 14., cioè a dire quella spezie di Terza $7/6$, per cui differiscono la Quinta e la Settima minore, o pure le loro repliche Duodecima e Decimaquarta minore. La Decimaterza adunque suppone la Settima, o Decimaquarta minore, ch' è la più elegante dissonanza, che coll' accompagnamento consonante s' accoppj. Il perchè la Terzadecima produrrà un assai buon effetto, quando colla Settima o Quartadecima minore congiungerassi.

VI. Colla divisione dell' intervallo $7/6$, che partecipa del consonante e del dissonante, finiscono gli aritmetici compartimenti considerati dal Contrappunto, dai quali nascono le quattro descritte dissonanze Settima minore, Nona, Undecima, e Terzadecima. S' ingannerebbe a partito chi giudicasse originata la Settima o Decimaquarta maggiore $15/8$ o $15/4$ dall' aritmetica distribuzione del rapporto $8/7$, in cui si corrispondono i numeri 14 e 16. Con ciò supporrebbe falsamente; che si potessero [potesiero ante corr.] unire insieme le due Settime [[maggiore e]] minore, e maggiore, non altrimenti che la Decimaaterza e la Decimaquarta minore. Una sola corda naturale forma Settima colla base dell' accompagnamento consonante proprio d' un dato Tuono. Per la qual cosa dovendo le dissonanze prendersi dalla scala naturale del Tuono, evidentemente si scopre, che la Settima minore esclude la maggiore. [-524-] Tanto la Settima minore $7/4$ o sia $14/8$, quanto la maggiore $15/8$ derivano dal compartimento in un caso più, e nell' altro meno perfetto della Quarta compresa fra i numeri 6. 8. o pure 12. 16. Dipendendo adunque le nominate dissonanze dalla divisione del medesimo intervallo, ci si presenta chiara alla mente la ragione, per cui la Settima maggiore s' usi colla rappresentazione della minore, egoda in parte dei privilegi di questa.

VII. Gli accompagnamenti armonici fondamentali si distribuiscono in due classi, avendo alcuni la base giusta, ed altri alterata. Un accompagnamento dotato di base modificata procede da un altro che posa su base esatta, la quale poscia s' aumenta, o si diminuisce per un Semituono minore. Egli è chiaro che tali accordi rappresentano cromaticamente quelli donde provengono. A questa prima classe indispensabilmente appartengono la Terza diminuita fra le consonanze, la Settima diminuita, e l' Undecima o Quarta diminuita fra le dissonanze. Inoltrandomi agli accompagnamenti forniti di base intatta, e recapitolando le cose dette negli antecedenti corollarj, si verifica sempre, che siccome relativamente agli accordi consonanti la Quinta in genere, cioè la giusta, e le due [[diminuita]] [minore add. supra lin.] e superflua, che la rappresentano; nascono dalla divisione dell' Ottava o fra tutte la più perfetta, o prossima alla perfetta: siccome la Terza in genere, che corrisponde al Basso non modificato del consonante accompagnamento, cioè la maggiore o la minore nascono dalla divisione della Quinta o fra tutte la più perfetta, o prossima alla perfetta; così le dissonanze, cioè la Settima minore, e maggiore; la Nona maggiore, e minore; l' Undecima senz' aggiuntivo, o coll' aggiuntivo di [[superflua]] [maggiore add. supra lin.]; la Terzadecima maggiore, e minore traggon l' origine dal compartimento, che più o meno s' accosta all' aritmetico dei seguenti intervalli

in serie, cioè della Quarta collocata fra la Quinta e l' Ottava; della Terza che si riferisce alla base dell' accompagnamento consonante; della Terza, che sta fra la Terza fondamentale e la Quinta; e finalmente di quella Terza, per cui differiscono la Quinta e la Settima. Le sottoposte conseguenze riusciranno molto [-525-] utili per ben intendere la natura delle armonie poste in opera dal Contrappunto. La distribuzione d' una equisonanza qual' è l' Ottava somministra le consonanze perfette Quinta e Quarta, che la compongono. Dal ripartimento delle nominate consonanze perfette derivano le consonanze imperfette, e le dissonanze privilegiate. Per ultimo colla divisione delle consonanze imperfette, cioè delle due Terze formanti la Quinta, e d' una dissonanza privilegiata, o sia d' un rapporto, che non è interamente nè consonante, nè dissonante, situato fra la Quinta e la Settima, s' introducono quelle ragioni, che sono totalmente dissonanti. E qui si ferma la Musica conforme ho notato nel precedente Corollario VI. Riuscirebbero intollerabili al nostro orecchio le armonie provenienti dal dividere gl' intervalli interamente dissonanti.

[signum] 13. Non voglio omettere alcune riflessioni le quali serviranno a maggiormente confermare l' esposta teorica intorno i rapporti delle dissonanze aggiunte all' accompagnamento consonante. Abbiamo osservato [[(Libro i. Capitolo 2 [signum])] (Libro 1. Capitolo 2. [signum] 6.), che i primi sei suoni delle due Trombe da fiato, e marina altro non sono, salvo che il più squisito fra i due accompagnamenti consonanti perfetti, cioè a dire quello di Terza maggiore e Quinta nella più elegante forma disposto. Questi sei suoni vengono indicati dalla serie 1. 2. 3. 4. 5. 6. esprimente co' suoi termini il numero delle vibrazioni, che in pari tempo si compiono. Ora i suoni delle due Trombe non si restringono dentro così angusti confini, ma proseguiscono secondo la serie 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. et cetera. La progressione dei suoni negli stromenti, di cui parliamo, dipende da ciò, che l' unica loro corda aerea in un caso, e di minugia nell' altro vibrasi prima intera, ed indi ordinatamente divisa in due, in tre, in quattro, in cinque, in sei, in sette, in otto et cetera parti eguali. Nella Tromba da fiato s' ode piuttosto un suono che l' altro, conforme che il fiato del Sonatore è unisono ad una parte aliquota anzi che all' altra della lunghezza della corda d' aria nello stromento rinchiusa. La Tromba da mano [-536-] produce il suono 1. quando la corda si frega coll' arco senza toccarla col dito lateralmente, e ci si fanno udire i suoni 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. et cetera mentre in serie s' appoggia il dito alla metà, alla terza, alla quarta, alla quinta, alla sesta, alla settima, all' ottava parte et cetera della corda medesima. Nel sopra citato Capitolo 2. [signum] 6. del Libro primo ho notato, che incitata al tremolo una corda sonora, oltre il suono 1. principale è più forte di tutta la corda intera, ascoltando con attenzione d' odo i suoni 2. della metà della corda, 3. della terza parte, e così di seguito 4. 5. 6. delle parti quarta, quinta, e sesta. Da un tal fenomeno ne dedussi la conseguenza, che la corda non trema sol tutta intera, ma ancora divisa in due, in tre, in quaattro parti et cetera. Ora egli è d' uopo d' aggiungere, che col principale sono parimente incorporati i suoni delle parti settime, ottave, none, decime, undecime et cetera, nelle quali si vibra distribuita la corda. L' esposta verità si rende palese col mezzo d' una semplicissima esperienza. Appena toccata una corda s' appoggi un ostacolo leggiero alla estremità d' una parte aliquota, che sia per esempio l' undecima, ed ottenendo questo l' effetto di ammorzare i suoni della corda intera, e delle parti aliquote maggiori della prescelta, s' udirà chiaro e distinto il suono delle undecime parti. In riguardo alle corde di metallo io mi soglio servire d' una spezie di molla formata con un pezzo di corda d' ottone delle più grosse, applicandola all' ultimo

punto d' una parte aliquota, onde se ne renda sensibile il suono. Dall' accennato esperimento fluisce limpida la spiegazione dei suoni della Tromba marina. Quando appoggio il dito alla metà della corda, viene imperdita il suono della corda intera, e resta in figura di predominante il suono delle due metà. Accostato il dito alla terza parte, non possono [posso ante corr.] vibrarsi nè la corda intera, nè le due metà, ed il suono più forte che rimane si è quello delle terze parti. Un pari raziocinio agli altri suoni s' adatti.

Toccata adunque una corda, sento l' accompagnamento armonico 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. et cetera ma così concorde, ed unito, [-527-] che lo giudico un suono solo, cioè a dire il fondamentale [fondamento ante corr.] espresso dalla unità. Nelle due Trombe s' odono distinti l' un dopo l' altro i suoni del nostro accompagnamento per le ragioni poco fa esposte. Il principale motivo della notata unione consiste in ciò, che al suono 1. compete la prerogativa d' ottimo Basso, essendo la duara d' una vibrazione della corda intera parte aliquota. Veggasi quello, che più distintamente per me s' è scritto intorno l' ottimo Basso (Libro 1. Capitolo 2. [signum] 7.). Ho detto che l' allegato motivo si è il principale; perchè giudico, che da due altri parimente dipenda la perfetta unione, e concordia della mentovata armonia. Nello stesso istante cominciano a vibrarsi la corda intera, e le sue parti aliquote, e perciò quando tutta la corda ha fatto una vibrazione, ciascuna metà ne ha compiuto due, ciascuna terza parte ne ha compiuto tre et cetera. Quindi si raccoglie, che ad ogni nuova vibrazione del basso si torna da capo con una perfettissima unione. Giova altresì alla unione, di cui parliamo, a proprietà, che ci viene manifestata dalla sopra esposta esperienza, ed è che quanto i suoni corrispondono al fondamentale in una ragione più composta, altrettanto riescono più fiacchi. S' ode più debole del suono 3. il suono 5., e di questo più languido il suono 7., e così di seguito. L' arte, che non eguaglia mai la natura, la imita in parte nel registro di ripieno degli Organi, toccato un tasto del quale si sente l' accompagnamento 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 12. 16. et cetera di sole equisonanze, e consonanze perfette composte, che si crede un solo suono unisono al principale 1. Per mettere in opera nel registro di ripieno l' armonia inviscerata dalla natura nel suono d' una corda, farebbe d' uopo che si potessero in esso adempiere perfettamente i tre ricordati requisiti, onde trae l' origine la squisita unione dei suoni acuti col fondamentale, il che dai più periti Artefici sino al presente non si è potuto ottenere. Ma lasciando ciò, che non fa ora al nostro proposito, conchiudo che rettamente sono stati da me determinati i rapporti rappresentati dalle dissonanze [-528-] 1: 7, 1:9, 1:11, 1: 13, 1:15, o pure 4:7, 4:9, 4:11, 4:13, 4:15, avendo essi luogo nella più concorde armonia, che immaginare si possa, effettuate dalla natura nelle corde sonore solide e fluide, delle quali per tal ragione la Musica compone i suoi più usati stromenti.

[signum] 14. Ho sopra stabilito ([signum] 1.) che le dissonanze si debbono prendere dalla scala naturale del Tuono, in cui si trova la cantilena. Quindi in cambio dei rapporti $\frac{7}{4}$ della Settima minore, $\frac{11}{4}$ della Undecima, $\frac{13}{4}$ della Terzadecima il Contrappunto ne usa dei prossimi colla differenza d' un elemento enarmonico $\frac{16}{9}$, $\frac{9}{5}$; $\frac{8}{3}$, $\frac{14}{5}$; $\frac{16}{5}$, $\frac{10}{3}$. Alla ragione fondamentale, in confermazione d' una tal pratica, nel citato luogo allegata, cioè a dire che le dissonanze considerate giuste dal senso hanno a prendersi da quei suoni, che dalle consonanze sono stati determinati, ne aggiungo un' altra dedotta dai suoni delle due Trombe. In sì fatti stromenti la progressione di suoni 8. 9. 10. 11. 12. 13. 15. 16 si adopra come scala del Modo per Terza maggiore. Da ciò ne segue, che la proporzione $\frac{11}{8}$ si pone in usocome Quarta $\frac{4}{3}$, la proporzione $\frac{13}{8}$ come Sesta maggiore $\frac{5}{3}$. Ora io la discorro così: se fanno in qualche maniera le veci la

dissonanza 11/8, in cui c'entra il numero impari 11, della consonanza perfetta 4/3; la dissonanza 13/8, in cui ha luogo il numero impari 13, della consonanza imperfetta 5/3; tanto più congruamente le dissonanze 16/9, 9/5, che non ammettono numeri impari maggiore del 9., rappresenteranno la dissonanza privilegiata 7/4, e con più forte ragione si potrà, a fine di non alterare la Scala del Tuono, surrogare la consonanza perfetta 4/3, o la dissonanza privilegiata 7/5 alla dissonanza 11/8; l'una o l'altra consonanza imperfetta 8/5, 5/3, alla dissonanza 13/8.

[signum] È tempo al presente di esaminare un'altra teorica delle dissonanze sostenuta da Uonimi eccellentissimi nel Contrappunto, e singolarmente dal celebre Signor Giuseppe Tartini, la quale stabilisce, che le dissonanze derivino dalla proporzione geometrica, ed afferma [-529-] essere dissonante quell'accompagnamento, in cui si contengono due intervalli simili riferiti a suoni fra loro non equisoni. Per tal cagione gli accordi della Nona, e della Settima minore si debbono collocare fra i dissonanti, comprendendo quello due Quinte, una dell'accompagnamento consonante, e l'altra posta fra la quinta e la Nona, e questo due Terze minori, una dell'accompagnamento consonante, e l'altra situata fra la Quinta e la Settima minore.

Il necessario requisito d'essere generale certamente non compete alla teorica da me riferita. S'adopra in Musica come dissonante l'accordo di Terza [diminuita add. supra lin.], Quinta [minore add. supra lin.] e Settima [[tutte e tre]] diminuite [diminuita ante corr.], benchè in esso due proporzioni simili non si ritrovino. S'aggiunga la Nona minore all'accordo consonante i per Terza maggiore, o per Terza minore, e l'accompagnamento indubitatamente dissonante non conterrà veruna coppia d'intervalli simili, essendo giusta la Quinta dell'accompagnamento consonante, e corrispondendo a questa la [[Quinta min]] Nona minore in Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Addiviene talvolta che s'unisca l'Undecima [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all'accompagnamento per Terza maggiore, e l'accompagnamento dissonante, che ne risulta non racchiude simili proporzioni. Nell'accordo dell'Undecima abbiamo due Quarte, una fra la Quinta e l'Ottava, l'altra fra l'Ottava e l'Undecima. Nell'accordo dell'Undecima [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] le nominate due Quarte sono differenti, cioè a dire la prima giusta, e la seconda [[superflua]] [maggiore add. supra lin.].

Oltre a ciò la teorica, di cui favello, non è atta a render ragione dell'indole più o meno mite delle dissonanze. I suoni 1. 2. 3. 4. 5. 6. somministrano alla Musica l'ottimo consonante accompagnamento, quantunque in esso si contengano due Ottave 1: 2, 3: 6, che suoni non equisoni hanno per fondamento. Risponderanno che questa è una prerogativa dell'Ottava, consonanza fra tutte la più squisita; ed io soggiungerò, che ciò posto mi dovranno certamente concedere, che una dissonanza riuscirà tanto meno piccante, quanto più semplici saranno le due simili proporzioni, che nell'accordo consonante sono rinchiuse. Quindi [-530-] secondo la presente teorica, la migliore dissonanza dovrebbe essere la Nona, e la peggiore la Settima minore; Perchè quella due Quinte, e questa due Terze minori contiene: conseguenza sommamente alla pratica ripugnante. Conchiudasi, che non dalla ragione geometrica, ma dalla divisione dei quattro soprammentovati intervalli, cioè della Quarta, delle due Terze componenti la Quinta, e della Terza fra la Quinta e la Settima minore le dissonanze traggono l'origine.

Deggio per altro confessare, che la proporzione geometrica somministra alla musica le dissonanze nel genere loro le più eleganti. Egli è certo che la Nona, e l'Undecima sono meno piccanti della Nona minore, e della Undecima [[superflua]]

[maggiore add. supra lin.] appunto per il motivo, ce contengono due Quinte, e due Quarte simili, non potendosi negare, che la Nona minore dalla Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e l' Undecima [[superflua]] [maggiore add. supra lin. dalla Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] non vengano rese più amare. Similmente aggiungendo la Terzadecima maggiore all' accompagnamento consonante per Terza maggiore, la Terzadecima minore all' accompagnamento consonante per Terza minore, ritroveremo nel primo accordo due Quarte e due Terze minori, e nel secondo due Quarte e due Terze maggiori, e l' unica Assonanza verrà formata dal paragone della Terzadecima colla Duodecima, o Quinta. Più austere riusciranno la Terzadecima maggiore accoppiata coll' accordo consonante per Terza minore, la Terzadecima minore unita all' accordo consonante per Terza maggiore; perchè oltre la dissonanza fra la terzadecima e la Duodecima, s' udiranno un un caso la Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] fra la Decima minore e la Terzadecima maggiore, e nell' altro la Quarta diminuita fra la Decima maggiore, e la Terzadecima minore.

[signum] 16. Quantunque la Musica non ammetta esattamente la Settima minore $7/4$ con que' rapporti, che derivano dal paragonare il suono 7. cogli altri dell' accompagnamento consonante perfetto, nondimeno le proporzioni, in cui ha luogo il numero 7., vi s' insinuano sotto altro aspetto, e starei per [-531-] dir di soppiatto. Tra la Terza maggiore 5. e la Settima minore 7., fra questa e la Decima maggiore 10. passerebbero le ragioni $7/5$, $10/7$, la prima delle quali cala dalla seconda per l' elemento enarmonico $50/49$. Adoprandosi frattanto in cambio della Settima minore $7/4$ un rapporto medio fra i due $16/9$, $9/5$, il quale rapporto medio supera il $7/4$ per il mentovato Diesis enarmonico $50/49$; segue una specie di permutazione, e quella differenza $10/7$, che si trova fra la Settima minore $7/4$ e la Decima maggiore, discende ad occupare il sito fra la Terza maggiore e la Settima minore richiesta dal Contrappunto: ed all' opposto la differenza $7/5$ fra la Terza maggiore e la Settima minore $7/4$ ascende nel posto fra la Settima minore usitata, e la Decima maggiore. Ma la Terza maggiore e la Settima minore differiscono per una Quarta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], la Settima minore e la Decima maggiore differiscono per una Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.]; dunque dalla Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] il rapporto $10/7$, e dalla Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] il rapporto $7/5$ viene accettato. Per necessaria conseguenza poi si deduce, come ho dimostrato libro 2. Capitolo 1/ [signum] 18., che la Terza diminuita abbraccia la ragione $8/7$, e la Sesta superflua suo compimento all' Ottava la ragione $7/4$. Di vantaggio la Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] per esempio D G # è composta dalla Terza minore D F, e dalla Seconda superflua F G #: ma la Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] s' appropria il rapporto $5:7$, il quale si divide nei due $5:6$, $6:7$ e $5:6$ è una Terza minore; dunque resta, che dalla proporzione $6:7$, o sia dalla frazione $7/6$ s' esprima la Seconda superflua. Il perchè la Settima diminuita suo compimento all' Ottava verrà dinotata dalla ragione $12/7$. Or ecco introdotti in Musica i rapporti tutti, nei quali ha luogo il numero 7. paragonato coi numeri minori, e coi loro equisoni. Potrebbe mettere al confronto il 7. coi numeri 9. e 15., e ne risulterebbero in primo luogo le ragioni $9/5$, $14/9$ convenienti alla Quarta diminuita, ed alla Quinta superflua; verità, ch' è stata da me provata Libro 2. Capitolo 2. [signum] 21. Dal paragone del suono 7. col 15. ne proverrebbe il Semituono maggiore [-532-] $15/14$ differenza fra varie coppie d' intervalli uno consonante, e l' altro semiconsonante, o disonante privilegiato, in cui c'entra il 7. coi numeri più semplici combinato. Differiscono per detto

Semituono la Quarta $4/3$, e la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] $10/7$; la Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] $7/5$, e la Sesta minore $8/5$, e la Settima diminuita $12/7$; la Seconda superflua $7/6$, e la Terza maggiore $5/4$. [signum] 17. Tutti concordemente i Maestri di cappella adoprano e l' accordo fondamentale di Terza Quinta e Settima, ed i suoi derivati, fra i quali ha parimente luogo la Settima rovesciata, accompagnamento traente l' origine dal collocare essa dissonanza nel Basso. Relativamente all' altre dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima tengono parecchj uno stile diverso, ponendo in uso solamente gli accordi fondamentali, ed escludendo dalla Musica i derivati. A chi dimandasse loro la ragione d' una tal pratica, non potrebbero certamente rispondere, salvo che fra le altre prerogative della Settima de annoverarsi anche questa, che a distinzione di tutte l' altre dissonanze i suoi accompagnamenti derivati si ammettano nel Contrappunto. Tralascio d' avvertire, che la dissonanza privilegiata è la Settima minore, ed altresì la diminuita, la quale sempre s' usa colla rappresentanza della minore; ma non così la maggiore, da cui non si godono tutte l' esenzioni delle predette dissonanze, e nulladimeno si adoprano gli accompagnamenti, che da essa derivano; imperciocchè potrebbero soggiugnere, che ancora la Settima maggiore rappresenta la minore in qualche maniera, e ch' essendo al possesso del privilegio, che sia per esempio lecito il prepararla in tempo buono, e l' introdurla in tempo cattivo, le può competere l' altro eziandio, che sia concesso a Maestri il valersi degli accompagnamenti della predetta Settima derivati.

Inoltrandomi adunque a discorsi più conchiudenti, dico primieramente, che contenendo un accordo fondamentale i suoi derivati, mentre odo quello ascolto parimente questi, e con approvazione del senso. [-533-] Ora ciò posto qual conchiudente motivo si può allegare, per cui, omessi nell' accompagnamento fondamentale uno o più suoni gravi, mi sia proibito di servirmi degli accordi derivati nel Basso continuo. Dischiaro la faccenda con un esempio. Toccato l' accompagnamento fondamentale C E G c d e g c di Terza, Quinta, e Nona colle sue replicazioni, sento parimente gli accompagnamenti derivati E G c d di Terza, Sesta, e Settima; G c d e di Quarta, Quinta, e Sesta; d e g c di Seconda, Quarta, e Settima; ed uditi che gli ho in una occasione senza disgusto dell' orecchio, perchè mai introdotti nei Bassi continui pungeranno tanto il sensorio, che da loro un irremissibile bando sia meritato?

Gli accompagnamenti derivati di possono concepire originati dal trasportare all' Ottava alta uno o più suoni gravi dell' accompagnamento fondamentale. Abbiassi l' accordo fondamentale C E G d di Terza, Quinta, e Nona, e trasportata all' Ottava la base C, ci si presenta l' accompagnamento derivato E G c d di Terza, Sesta, e Settima. Alzando all' Ottava anche il suono E, ho l' accompagnamento derivato G c d e di Quarta, Quinta, e Sesta. Finalmente se porterò altresì all' Ottava alta i suoni G, c, mi si affaccerà l' accordo d e g c di Seconda, Quarta, e Settima indice della Nona rovesciata, ch' è quanto a dire posta nel Basso. Io non capirò mai qualmente un' armonia concessa divenga illecita col sostituir solamente un suono equisono all' altro. O sia col trasportare all' Ottava uno o più suoni.

Se non fosse permesso di usare gli accompagnamenti derivati dai fondamentali di nona, di Undecima, di Terzadecima, ne seguirebbe per necessaria conseguenza, che agli accompagnamenti consonanti derivati di Terza e Sesta, di quarta e Sesta non si potesse aggiugnere altra dissonanza fuorchè quella, che relativamente all' accordo fondamentale è una Settima. All' accompagnamento adunque di Terza e Sesta si concederebbe l' unione

della sola Quinta, ed a quello di Quarta e Sesta l' unico accoppiamento della [-534-] Terza. Quanto sia arbitraria una tal prescrizione, ne lascio ai discreti lettori il giudizio.

Riservo all' ultimo luogo quella ragione; che mi sembra rigorosamente dimostrativa. Un accompagnamento fondamentale, ed i suoi derivati spettano allo stesso grado di semplicità; perchè sono formati dalle medesime proporzioni variamente combinate. Perciò venendo composti l' accordo fondamentale di Settima minore, e quelli che da esso derivano dalle stesse equisonanze, consonanze perfette, consonanze imperfette, e dissonanze privilegiate, nei cui rapporti non c' entra numero impari maggiore del 7.; ad un pari grado di semplicità meritano d' essere ascritti. Lo stesso dicasi degli accordi fondamentali, e derivati della Nona, della Undecima, e della Terzadecima, i quali per altro vanno gradatamente scemando di semplicità, conforme di sopra ho diffusamente spiegato. L' esperienza favorisce compiutamente la mia asserzione, che l' accompagnamento fondamentale, ed i derivati sieno tutti relativamente alla semplicità del medesimo grado; imperciocchè qualunque derivato dall' accordo di Settima minore s' usa con que' privilegi, che sono dal fondamentale goduti. Ora io la discorro così: l' accompagnamento della Nona è più semplice di quello della Undecima; ma qualsivoglia derivato dalla nona va collocato insieme col fondamentale in pari grado di semplicità; dunque ogni derivato dalla nona è più semplice dell' accordo fondamentale della undecima. E poichè un tale accompagnamento non si esclude dal Contrappunto, con maggior fondamento qualsisia derivato dall' accordo della Nona dovrà parimente accettarsi. Con simile metodo proverò, che usandosi l' accordo fondamentale della Terzadecima, ch' è meno semplice dei derivati dell' accompagnamento della Undecima, anche questi si dovranno adoprare. Fatta poi a riflessione, che le dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima si trattano col medesimo rigore, ed avendo dimostrato, ch' egli è d' uopo ammettere in Musica le derivazioni della Nona, e della Undecima; [-535-] chiaramente si scopre, che ci possiamo non meo valere degli accordi della Terzadecima derivati. S' abbia per massima incontrastabile, che aperto l' adito ad un accordo fornito d' una data semplicità, si dee parimenti lasciar libera la strada agli altri accompagnamenti, dai quali in riguardo alla semplicità un egual posto viene occupato.

[signum] 18. Penzano alcuni, che il considerare le dissonanze come suoni aggiunti all' accompagnamento consonante perfetto, ed il porre in opera gli accordi derivati dai fondamentali della Nona, della Undecima, e della Terza decima sia invenzione del Padre Francescantonio Calegari prima Maestro di Cappella nella Chiesa di Sant' Antonio di Padova, ed indi in quella di Veneza chiamata volgarmente dei Frari, e che sendo stato seguitato dal Padre Vallotti, dal Signor Giuseppe Tartini, dal Signor Giuseppe Saratelli, che fu poscia Maestro di Musica nella Chiesa ducale di San Marco in Venezia, ed a altri valentuomini, si sia andata una nuova scuola formando. Al Padre Calegari per dire il vero non siamo debitori della mentovata scoperta; ma non gli si può mica negare il merito d' aver rinnovato l' uso di ciò che hanno praticato i migliori Autori del secolo decimosesto, dall' attenta considerazione dei quali ha egli ricavata la vera idea delle dissonanze, e del loro maneggio. Nel passato secolo con tutte le bell' Arti scemò altresì la Musica di perfezione. Ma verso il fine dello stesso sursero de' bravi ristoratori, che la rimisero in fiore, fra i quali Arcangelo Corelli, e Monsignore Steffani. Ristrignendomi alle dissonanze, delle quali presentemente trattiamo, trovo che il Corelli nelle Opere quinta, e sesta, cioè a dire nelle ultime composte in età matura, quando più a fondo intende il Contrappunto, ha messo talvolta in uso gli accompagnamenti derivati dai dissonanti

fondamentali non privilegiati. Gli eccellentissimi Duetti di monsignore Steffani dimostrano a chiaro lume, ch' egli conosceva apertamente, essere la dissonanza un nuovo suono aggiunto all' accompagnamento consonante perfetto, e che siccome da un accordo consonante fondamentale [-536-] nascono i consonanti derivati, così da un accordo dissonante fondamentale i dissonanti derivati provengono, i quali tutti a tempo e a luogo, discretamente, e senz' affettazione usare si possono. Il rinomatissimo Signor Benedetto marcello, che si mostrò da principio contrario ai pensieri del padre Calegari, cangiò poscia opinione, valendosi degli accompagnamenti dissonanti derivati, intorno ai quali si disputa. Sopra di che è da vedersi la Lettera del lodato Padre Calegari posta in fronte al Tomo VIII. De' Salmi del mentovato Signor marcello. Egli è per altro notevole, che anche que' maestri, che condannano i nostri accordi dissonanti derivati, li pongono in opera di tanto in tanto senz' avvedersene. Ho udito dire da alcuno di loro, che talvolta colla Settima non si può unire la Quinta, e portava per esempio il passaggio E 5 3 # C 7 3, nell' accordo posteriore del quale di Terza e Settima ambe maggiori affermava non esser lecito l' introdurre la Quinta, che sarebbe superflua, e verrebbe formata dal suono G # settima corda artificiale del Tuono A per Terza minore, a cui compete il sovrascritto passaggio. Colla Settima dissonanza fondamentale è sempre concesso l' accoppiare la Quinta, e benchè l' accompagnamento C 7 5 # 3 si esperimenti di austera natura, nulladimeno di rado, e con cautela si può adoprare. Che se l' accompagnamento C 7 3 si considera come derivato dal fondamentale A 9 5 3 di Terza minore, Quinta, e Nona, in tal caso il suono artificiale G #, che si riferisce a C in Quinta superflua, non può farsi sentire senza un errore manifestissimo; perchè corrisponde alla base A in Settima, ed è legge inviolabile, che le dissonanze non dalle corde artificiali, ma bensì dalle naturali debban desumersi. Quando adunque l' accordo C 7 3 ricusa di congiungersi colla Quinta, non è fondamentale, ma derivato, e come tale si pratica, benchè dal Maestro non conosciuto. Non ho voluto risparmiare parole per dimostrare la verità che gli accompagnamenti dissonanti derivati d' ogni specie debbono e per ragioni fortissime, e per l'autorità dei più periti Compositori accettarsi [-537-] nel Contrappunto, a cui riescono di moltissima utilità. Farò vedere (Capitolo 6. [signum] 7.) che col mezzo di questi si conserva nei Soggetti, o Fughe una perfetta unità d' armonia.

[signum] 19. Ho sopra in più luoghi notato, che la comunione dei suoni fra due accompagnamenti consonanti rende più elegante il passaggio dall' uno all' altro. Una tale comunione di suoni o viene accresciuta, o viene introdotta dalle dissonanze, che nell' antecedente accompagnamento si preparano, e s' introducono nel susseguente: il che serve a vie più legare insieme gli accordi, che un dato passaggio compongono. Quegli accompagnamenti, le cui basi si corrispondono in Quinta, o in Quarta, hanno un suono comune. Se il passaggio è di Quinta, come per esempio C 5 3 G 5 3, la Quinta G del primo accompagnamento diviene fondamento del secondo. L' Ottava c frattanto, e la Decima e dell' accordo antecedente possono preparare le dissonanze Quarta e Sesta da aggiungersi al conseguente, al quale con tal mezzo si accomuneranno i mentovati due suoni del' accompagnamento anteriore. Se il passaggio è di Quarta, come sarebbe a dire C 5 3 F 5 3, l' Ottava C dell' accordo che precede si tramuta in Quinta di quello che seguita. Rimangono nell' accompagnamento C 5 3 la Decima e, e la Duodecima g, suoni, che si renderanno comuni all' accordo F 5 3, aggiungendo ad esso le dissonanze Settima, e Nona.

I passaggi di Seconda all' insù, e all' ingiù, che non hanno la comunanza di verun

suono, possono acquistarla mediante le dissonanze. Mettiamoci sotto gli occhi il passaggio F 5 3 G 5 3 di Seconda all' insù; ed agevolmente scopriremo, che l' Ottava f, la Decima e, e la Duodecima c del primo accompagnamento possono divenire Settima, Nona, e Undecima nel secondo. Dalla considerazione del passaggio A 5 3 G 5 3 di Seconda all' ingiù ricaveremo che coll' Ottava a, colla decima c, e colla Duodecima e dell' accompagnamento anteriore sta in nostra mano il preparare la Nona, l' Undecima, [-538-] e la Terzadecima dell' accompagnamento posteriore.

Dandosi la comunione di due suoni fra gli accompagnamenti, che formano un passaggio di Terza all' ingiù, o all' insù, basta accoppiare all' accordo conseguente una dissonanza, acciocchè questo si approprij tutti tre i suoni dell' antecedente. Abbiassi per esempio il passaggio G 5 3 A 5 3 di Terza all' ingiù, e se all' accordo A 5 3 ci aggiungerò la Settima G, si comprenderanno in esso i suoni tutti C, E, G, dell' accompagnamento precedente C 5 3. Per ottenere, che nel passaggio di Terza all' insù per esempio C 5 3 E 5 3 tutti i suoni del primo accordo abbiano luogo nel secondo, egli è d' uopo unire a questo la Sesta dissonanza, che dall' Ottava di quello vien preparata.

Capitolo secondo. Delle Dissonanze in particolare, e primieramente della Settima.

[signum] 1. Dopo aver trattato delle dissonanze Settima, Nona, Undecima, e Terzadecima in generale, passo a discorrere di ciascuna in particolare, e dalla Settima do principio. Ho detto nel Paragrafo secondo del Capitolo antecedente, ed ora il ripeto, che dall' accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Settima per esempio G B D F g [sqb] d ne derivano tre, cioè B D F g di Terza, Sesta, e Quinta, usata siccome Basso la Terza dell' accompagnamento consonante perfetto; D F g [sqb] di Quarta, Sesta, e Terza, collocata finalmente F g [sqb] d di Seconda, Quarta, e Sesta, adoprata in qualità di Basso la Settima. Nel nominare i due primi accordi derivati, ho avuta la cura, che preceda l' accompagnamento consonante derivato di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta, riserbando l' ultimo luogo al suono dissonante, che col Basso continuo forma in un caso Quinta, e nell' altro Terza. In si fatta guisa si levano quegli equivoci, che si incontrerebbero tenendo un diverso stile. Se avessi chiamato l' accordo B D F F g di Terza, Quinta, e Sesta secondo l' ordine delle lettere, potrebbesi credere originato dall' aggiugnere all' accompagnamento [-539-] fondamentale di Terza e Quinta la Sesta dissonanza. Non altrimenti adattata all' accompagnamento D F g [sqb] la denominazione di Terza, Quarta, e Sesta, può cadere in pensiero, che D F [sqn] sia l' accordo consonante derivato dal fondamentale B D F, e g la dissonanza aggiunta. Il metodo di far menzione prima degli accordi consonanti derivati di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta, ed indi del suono dissonante, sarà da me in riguardo a tutte le dissonanze costantemente osservato. Resta da dir qualche cosa dell' accompagnamento F g [sqb] d di Seconda, Quarta, e Sesta, indice della Settima rovesciata, o vogliam dire collocata nel Basso. Chi lo segnasse diversamente, darebbe motivo ad una qualche equivocazione. Trattando della Terzadecima vedremo, che uno de' suoi accordi derivati s' esprime per Quarta, Sesta, e Nona.

Metto sotto gli occhi de' Lettori l' accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Settima, ed i suoi derivati valendomi di numeri, e di note secondo l' uso comune.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 539; text: Accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta, e Settima, e suoni derivati. 7 5 3, 5 6 3, 3 6 4, 6 4 2]

[signum] 2. Negli accompagnamenti di Quarta e Sesta derivati dai perfetti per

Terza maggiore, e per Terza minore corrispondendo al Basso la Quarta, vien conosciuta questa chiaramente dal senso siccome Quinta rovesciata, e mancante del vero suo Basso. Veggasi ciò che ho detto in tale proposito (Libro 1. Capitolo 2. [signum] 4. [signum] 17.). Il giudizio dell' orecchio si rende più oscuro, mentre aggiunta la dissonanza ascolta l' accordo di Quarta, Sesta, e Terza, il quale perciò in moltissimi incontri produce un ottimo effetto. La stessa cosa s' ottiene anche quando coi mentovati accompagnamenti [-540-] di Quarta e Sesta s' unisce qualch' altra dissonanza che relativamente ai fondamentali sia o Nona, o Undecima, o Terzadecima.

Poichè fra gli accordi derivati dal fondamentale di Terza, Quinta, e Settima, quello di Quarta, Sesta, e Terza è il meno conosciuto dai dozzinali Compositori, stimo opportuno il recarne un esempio preso dal Mottetto Pulcra es o Maria a sei voci del Palestrina.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 540; text: ora pro nobis Dominum, 5 3, 8, 7, 6 3, 5, 3 6 4, 8 5 3, 7]

Si osservi usato, dal celebre Autore il passaggio di Terza all' insù E 5 3 G 5 3 in una di quelle eleganti maniere derivate E 5 3 D 3 6 4, che ho ricordato (Libro 2. Capitolo 2. [signum] 24.).

[signum] 3. Di tre spezie di Settima si serve la Musica, della minore, della diminuita, e della Maggiore. Dovendosi prendere le dissonanze dalla scala naturale del Tuono, interviene che la Settima minore si possa unire con tutti e due gli accompagnamenti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore, ed inoltre con [-541-] due accompagnamenti consonanti per rappresentanza di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Li due accompagnamenti di Terza minore, o diminuita, Quinta [minore add. supra lin.], e Settima [[ambe]] diminuita [diminuite ante corr.] nascono dall' accrescere artificialmente per un Diesis le basi degli accordi di Terza maggiore, o minore, Quinta, e Settima minore. Essendo dunque Settima minore nella sua origine quel suono, che forma Settima diminuita colla base alterata, manifestamente si scopre la ragione, per cui la Settima diminuita si ponga in opera coi privilegi tutti dalla minore goduti. La Settima maggiore si può congiungere coll' accordo perfetto per Terza maggiore, e con quello di Terza maggiore, e Quinta superflua. Metto qui sotto gli esempj degli otto diversi accompagnamenti di Terza, Quinta, e Settima, e de' loro derivati.

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore
G B D F g [sqb] d

Accompagnamento derivato di Terza minore, Sesta minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], nascente dall' usare siccome Basso la Terza dell' accompagnamento fondamentale

B D F g

Accompagnamento di Quarta, Sesta maggiore, e Terza minore nascente dall' usare siccome Basso la Quinta dell' accompagnamento fondamentale.

D F g [sqb]

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], e Sesta maggiore, nascente dall' usare siccome Basso la Settima dell' accompagnamento fondamentale F g [sqb] d

[-542-] Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta, e Settima minore.
D F A C d f a

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambe maggiori, e Quinta nascente dall' adoprare siccome Basso la Terza dell' accompagnamento fondamentale

F A C d

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta minore, e Terza minore, nascente dall' adoprare siccome Basso la Quinta dell' accompagnamento fondamentale.

A C d f

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta, e Sesta maggiore, nascente dall' adoprare siccome Basso la Settima dell' accompagnamento fondamentale

C d f a

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Settima minore.

B D F A [sqb] d f

Accompagnamento derivato di Terza minore, Sesta maggiore, e Quinta, nascente dall' usare siccome Basso la Terza dell' accompagnamento fondamentale

D F A [sqb]

Accompagnamento derivato di Quarta [[superflua]], Sesta, e Terza tutte e [[due]] [tre add. supra lin.] maggiori nascente dall' usare siccome Basso la Quinta dell' accompagnamento fondamentale

F A [sqb] d

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta, e Sesta minore, nascente dall' usare siccome Basso la Settima dell' accordo fondamentale.

A [sqb] d f

[-543-] Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Settima minore.

B D # F A [sqb] d # f

Accompagnamento derivato di Terza diminuita, Sesta minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], nascente dal porre in opera siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

D # F A [sqb]

Accompagnamento derivato di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], Sesta superflua, e Terza maggiore, nascente dall' usare siccome Basso la Quinta dell' accompagnamento fondamentale.

F A [sqb] d #

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], e Sesta minore, nascente dall' usare siccome Basso la Settima dell' accordo fondamentale.

A [sqb] d # f

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta [minore add. supra lin.] nascente dall' adoprare siccome Bassi la Terza dell' accordo fondamentale.

B D F g #

Accompagnamento derivato di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], Sesta maggiore, e Terza minore, nascente dall' adoprare siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

D F g # [sqb]

Accompagnamento derivato di Seconda [superflua, add. supra lin.] Quarta [[ambedue superflue]] [maggiore add. supra lin.], e Sesta maggiore, nascente dall' adoprare siccome Basso la Settima dell' accordo fondamentale.

F g # [sqb] d

[-544-] Accompagnamento fondamentale di Terza [diminuita, add. supra lin.] Quinta [minore, add. supra lin.] e Settima [[tutte e tre]] diminuita [diminuite ante corr.].

D # F A C d # f a

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta superflua, e Quinta, nascente dall' usare siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

F A c d #

Accompagnamento derivato di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], Sesta, Terza ambe minori, nascente dall' usare siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

A C d # f

Accompagnamento derivato di Seconda superflua, Quarta, e Sesta maggiore, nascente dall' usare siccome Basso la Settima dell' accordo fondamentale.

c d # f a

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Settima maggiore.

C E G B c e g

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambe minori, e Quinta, nascente dal porre in opra siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

E G B C

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta, e Terza ambo maggiori, nascente dal porre in opra siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

G B c e.

Accompagnamento derivato di Seconda minore, Quarta, e Sesta minore, nascente dal porre in opra siccome Basso la Settima dell' accordo fondamentale.

B c e g

[-545-] Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore Quinta superflua, e Settima maggiore.

C E G # B c e g #

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta minore, e Quinta, nascente dall' usare siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

E G # B c

Accompagnamento derivato di Quarta diminuita, Sesta, e Terza tutte e due minori, nascente dall' usare siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

G # B c e

Accompagnamento derivato di Seconda minore, Quarta, e Sesta maggiore, nascente dall' usare siccome Basso la Settima dell'accordo fondamentale.

B c e g #

[signum] 4. Gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza fondamentali amano per così dire l' accoppiamento colla Settima, principalmente quando essa è minore, o diminuita. Riuscendo piccanti i mentovati accompagnamenti, fa di mestieri ammolirli, componendo i passaggi, ne' quali hanno luogo, coi più eleganti movimenti di melodia. L' aggiunta della Settima, dissonanza fra l' altre tutte la meno austera, arricchisce l' accordo d' un suono di più, e dà maggior facilità di poter scegliere i passi melodici più squisiti. Si

voglia far uso dell' accompagnamento D # F A di Terza [diminuita add. supra lin.], e Quinta [[amendue diminuite]] [minore add. supra lin.] nei passaggi A 5 3 # 5 3 [sqb], F 5 3 D # 5 3 [sqb], D 5 3 D # 5 3 [sqb], B 5 3 D # 5 3 [sqb], D # 5 3 [sqb] E 5 3 #, ed aggiunta la Settima al detto accompagnamento, effettueremo i nominati passaggi con semplicissimi movimenti melodici, come nei sottoposti esempj si può osservare

[-546-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 546; text: 5 6 # 3, 6 4, 5 3 #, o pure, 6 4, 7 5 3, 9 5 3 #, 8, 7 5 3, 10 8 5, 7, 9 5 4, 3 #, 10 8 6, 7 5]

Ho provato (Libro 2. Capitolo 1. [signum] 18.), che l' accompagnamento derivato F A d # di Terza maggiore, e Sesta superflua è più elegante dell' altro derivato A d # f di Quinta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], e Sesta minore, e del fondamentale D # F A di Terza [diminuita add. supra lin.], e Quinta [[amendue diminuite]] [minore add. supra lin.]; perchè dinotando i suoni coi numeri delle vibrazioni fatte in tempo pari giusta il consueto mio stile, i suddetti accompagnamenti s' esprimono per le serie, il primo 4. 5. 7., il secondo 5. 7. 8., il terzo 7. 8. 10. Unita la Settima all' accompagnamento fondamentale, onde s' abbia l' accordo D # F A C di Terza [diminuita add. supra lin.], Quinta [minore add. supra lin.], e Settima [[tutte e tre]] diminuita [diminuite ante corr.]], si riferisce essa dissonanza al suono F = 4 Basso del primo accompagnamento in Quinta 4:6, al suono A = 5 Basso del secondo accompagnamento in Terza minore 5:6, al suono D # = 7 Basso del Terzo accompagnamento nella ragione 7:12, che come ho dimostrato nel precedente Capitolo primo [signum] 16. compete alla Settima diminuita. Quindi i tre accompagnamenti F A c d #, A c d # f, D # F A C s' espongono per le progressioni 4. 5. 6. 7. , 5. 6. 7. 8., 7. 8. 10. 12. Resta da considerarsi l' accordo C d # f a proveniente dall' usare la Settima 6. 7. 8. 10. Paragonate insieme le quattro serie registrate, la prima adottata dall' accompagnamento [-347-] F A c d # di Terza maggiore, Quinta, e Sesta superflua si scopre più semplice di tutte l' altre, e perciò lo stesso accompagnamento va agli altri preferito, e si adopra nel Contrappunto con più frequenza. Osservi chi legge, che sotto l' aspetto di Terza maggiore, Quinta, e Sesta superflua s' usa esattamente l' armonia 4. 5. 6. 7., la quale in riguardo al suono 7. è solamente rappresentata dall' accompagnamento di Terza maggiore, quinta, e Settima minore. Si richiami a memoria quello che ho detto nel poco fa citata [signum] 16. del Capitolo primo intorno alle ragioni, in cui c' entra il numero 7. posto al confronto coi numeri impari minori 1. 3. 5.

Gli esempj, che metto qui sotto, fanno chiaramente vedere, di quanta utilità nasca l' aggiugnere la Settima all' accordo B D # F di Terza maggiore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Esperimentandosi in detto accordo assai pungente il suono F, che con B forma Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e con D # Terza diminuita, scelgo que' passaggi D 5 3 B 7 5 3 #, B 7 5 3 B 7 5 [sqb] 3 #, F 5 3 B 7 5 [sqb] 3 #, che ce lo fanno sentir preparato.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 547; text: 10 7 5, 10 6 5, 8 5 3 #, 10 6 5, 4 5 3 #, 5 3, 6, 10 6 5, 8 5 3 #]

Oltrechè l' unione della Settima cogli accompagnamenti consonanti per rappresentanza rende più agevole il formare i passaggi, nei quali essi accompagnamenti hanno luogo, coi movimenti più squisiti di melodia, un' altra non meno forte ragione prova sommamente

profittevole con tali accordi della ricordata dissonanza l' accoppiamento. Quasi tutti gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza, coi quali si congiunge la Settima minore, o diminuita, o sono stati introdotti nel Contrappunto per motivo di alcunq Cadenze, o almeno servono a qualche Cadenza. Hanno aperto l' adito agli accompagnamenti F # 5 3 nel [-548-] Tuono C per Terza maggiore, D # 5 3 [sqb], D # 5 3 # nel Tuono A per Terza minore le Cadenze dalla quarta corda artificiale alla quinta F # 5 3 G 5 3, D # 5 3 [sqb] E 5 3 #, D # 5 3 # E 5 3. Entrano gli accompagnamenti B 5 3, G # 5 3 nelle Cadenze dei nominati Tuoni B 5 3 C 5 3, G # 5 3 A 5 3 dalla settima corda all' ottava, ed anzi in grazia dell' ultima Cadenza è stato accettato in Musica l' accordo G# 5 3. Finalmente B 5 3, B 5 [sqb] 3 # sono gli accompagnamenti antecedenti delle Cadenze B 5 3 E 5 3 #, B 5 [sqb] 3 # e 5 3 # dalla seconda alla quinta corda del Tuono A per Terza minore, e per agione della seconda Cadenza all' accordo B 5 3 # hanno i Maestri dato posto nell' armonia. Aggiunta la Settima agli accordi precedenti delle descritte Cadenze, si risolve essa o nella Quinta, o nella Terza degli accompagnamenti susseguenti. L' obbligo, che abbiamo di resolver la Settima, rende più necessarie, e conseguentemente più conchiudenti, ed aggradevoli le Cadenze, e gli accompagnamenti, che le compongono.

[signum] 5. Le Settime minore, e diminuita godono la prerogativa di poter essere adoperate senza preparazione. La Settima maggiore, che per lo più richiede d' essere preparata, si può talvolta, adempiute alcune riserve, usare di posta, siccome quella, che della Settima minore la rappresentazione conserva. Dopol' Unisono, col quale si preparano le dissonanze, la più squisita melodia derivata si è il movimento di grado. Facendosi transito di grado alla Settima o dall' Ottava, o dalla Sesta; osservo che il primo passi è molto più perfetto del secondo; perchè la Sesta resta esclusa dall' accompagnamento della Settima, ed all' opposto l' Ottava occupa in esso un posto principalissimo, essendo equisona alla base dell' armonia. Se adunque la Settima non si prepara mediante l' Unisono, si disporrà nel più elegante modo l' orecchio ad udirla discendendo ad essa dall' Ottava equisona al Basso fondamentale, con cui i suoni tutti componenti l' accordo di Terza, Quinta, e Settima formano armonica unità. In questa forma per tanto sarà lecito qualche fiata porre in opera la Settima maggiore senza preparazione, e se ne trovano degli esempj nei più eccellenti Autori del [-549-] secolo decimosesto, nei quali non m' è riuscito d' incontrare l' altra maniera di ascendere dalla Sesta alla Settima maggiore. Il Cavalli l' ha usata ma poco lodevolmente, e ne porterò più sotto un esempio.

Vedremo nel seguente Paragrafo sesto, che la Settima si prepara coi passaggi di Seconda, di Quarta, e di Sesta. Si cavi la conseguenza, ch' essa s' introdurrà senza preparazione coi passaggi di Terza, di Quinta, e di Settima, o sia di Seconda all' ingiù. Si sente parimente la Settima non preparata, toccando prima l' accompagnamento di Terza, Quinta, e Ottava, ed indi aggiungendo allo stesso la Settima, nel qual caso quella parte, che canta l' Ottava, può discendere alla Settima. Usati i passaggi di Terza, e di Quinta, la Decima in quello, e la Duodecima in questo dell' antecedente accompagnamento sono unisono all' Ottava del susseguente; e quindi col mezzo dei detti passaggi possiamo muoverci di grado dall' Ottava alla Settima. I passaggi di Seconda all' ingiù, e di Terza all' insù riescono opportuni per ascendere dalla Sesta alla Settima; perchè nel primo la Quinta, e nel secondo l' Ottava dell' accordo precedente corrispondono in Sesta alla base del conseguente.

Premetto gli esempi, nei quali si fa transito dall' Ottava alla Settima maggiore, e

tralasciato il più familiare, quale sarebbe F 8 5 3 7, in cui l' Ottava, e la Settima si riferiscono alla stessa base, ne pongo due sotto gli occhi de' Lettori, che mostrano come adoprati i passaggi di Terza, e di Quinta, una parte si trasferisca dall' Ottava alla Settima maggiore. Il primo esempio l' ho tratto dal Mottetto a sei voci del Palestrina O magnum misterium. Si osservi in esso usato il passaggio F 8 6 3 7 5 derivato dal fondamentale D 5 3 F 5 3 di Terza all' insù, e si richiami a memoria quello, che in proposito di tali passaggi ho detto (Libro 2. Capitolo 2. [signum] 24.). Il secondo esempio me l' ha somministrato il Duetto di Monsignore Steffani Saldi marmi. Loreco in grazia del passaggio B b 8 6 4 7 5 3, che deriva dal fondamentale E 5 b 3 B b 5 3 di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' insù, o pure di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] all' ingiù, ed è [-550-] disposto in maniera, che il secondo Soprano col movimento di grado Bb A discende dall' Ottava alla Settima maggiore. Ho provato (Libro 2. Capitolo 2. [signum] 6.), che i passaggi simili a B 5 3 F 5 3, e tale si è E 5 b 3 B b 5 3, meritano il titolo di viziosi, qualora si proceda da base a base. Ho poscia soggiunto, che schivato il passo fondamentale di melodia B F, cessa il motivo di escludere almeno assolutamente i passaggi, che dal fondamentale B 5 3 F 5 3 derivansi, ed ho confermata la mia proposizione con un esempio del Padre Maestro Vallotti, il quale si serve del passaggio derivato B 5 3 A 6 3. Or ecco un altro modo F 8 6 4 5 3, o pure Bb 8 6 4 5 3, posto in opera l' artificio di aggiungere la Settima al conseguente accompagnamento.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 550; text: Dominum natum, 8 6 3, 7 5, 5 4, 3, e voi per altri adoro., 8 3, 5 3]

[-551-] Segue un esempio preso dal Largo della Sonata quarta dell' Opera terza di Arcangelo Corelli, in cui mentre il Basso fa il movimento fondamentale A 5 3 # G 5 3 di Seconda all' ingiù, il primo Violino ascende di grado da E Quinta di A, e che a G corrisponde in Sesta, ad F # Settima maggiore della stessa G. Dee riputarsi difettoso un tal esempio; perchè il passaggio fondamentale A 5 3 # G 5 3 dalla quinta alla quarta corda del Tuono D per Terza maggiore, che (Libro 2. Capitolo 1. [signum] 8.) s' usa con poca lode, rendesi vie più pungente colla introduzione della Settima maggiore non preparata.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 551,1; text: 5 3, 7 5, 5 4, 3 et cetera]

Chi volesse servirsi del passaggio di Quinta per far sì che una parte ascendesse dalla Sesta alla Settima maggiore, potrebbe disporre il passaggio B b 6 4 5 3 derivato dal fondamentale E 5 b 3 B b 7 5 3 di Quinta diminuita in un modo analogo a quello usato da Monsignore Steffani nel secondo esempio, ch' io metto sotto gli occhi dei Lettori.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 551,2; text: 6 3, 5 3, 6 4, 7 5]

È parimente concessa l' introduzione per salto [-552-] della Settima maggiore, purchè si verificchino due condizioni, che il mentovato salto parta dalla Quinta, o dalla Terza dell' accompagnamento consonante, a cui s' è aggiunta la Settima predetta, e che il suono, che forma una tale dissonanza, si sia udito in figura di consonante nel precedente accompagnamento, e le abbia servito di preparazione in qualche benchè imperfetta maniera. L' esempio che soggiungo metterà il tutto in chiaro.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 552; text: 7]

Alla Settima maggiore E si ascende dalla Quinta C dell' accordo consonante F 5 3, col quale s' accoppia essa Settima, ma prima il suono E s' era sentito in qualità di Terza maggiore dell' accompagnamento antecedente C 5 3. La descritta specie di preparazione, l' armonica connessione che passa fra l' accompagnamento consonante, e la Settima maggiore aggiunta fanno sì ch' essa dissonanza in parte privilegiata si possa introdurre di salto con approvazione del senso, il quale per altro resterebbe con molto disgusto, quando non si adempiessero le notate circostanze.

Conchiudo con due avvertenze, cioè che negli addotti esempj la Settima maggiore non preparata cade in tempo cattivo, che dall' orecchio è meno osservato del tempo buono, e che giova molto per mitigare la nostra dissonanza, ch' essa abbia luogo in un passo analogo ad un precedente, in cui c' entri la Settima minore. Essendo il secondo passo una imitazione del primo, conosce chiaramente l' udito, che la Settima maggiore s' usa colla rappresentazione della minore, e non ha ripugnanza di ascoltarla adoprata di posta. L' ultimo esempio è composto col descritto artificio.

[signum] 6. Non ripeto quello che ho detto nel precedente [-553-] Capitolo 1. [signum] 3. delle tre maniere di preparazione in riguardo ai tempi buoni e cattivi, che ammette la Settima o minore, o diminuita, o maggiore. Mi fermerò piuttosto a discorrere dei passaggi, che servono a preparare la dissonanza, di cui trattiamo, i quali secondo la regola data nel citata Paragrafo vengono indicati dal paragonare la Settima collocata nel basso e con se stessa, [[e coi tre suoni]], e coi tre suoni dell' accompagnamento consonante. Si consideri per modo d' esempio l' accompagnamento C d f a di Seconda, Quarta, e Sesta derivato dal fondamentale D F A C di Terza, Quinta, e Settima, e fatta la riflessione, che l' Ottava d, la Decima f, e la Duodecima a dell' accordo consonante D F A formano colla Settima C Seconda, Quarta, e Sesta, si conchiuda prepararsi essa dissonanza coll' Ottava, colla Decima, e colla Duodecima dell' accompagnamento antecedente equisone alla base, alla Terza, alla Quinta, posti in opera i passaggi di Seconda, di Quarta, e di Sesta, o sia ggli equivalenti di Settima, di Quinta, di Terza prese all' ingiù. Ecco gli indicati passaggi preparanti la Settima

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 553; text: C 8 5 3, D 7 5 3, A10 8 5, D 7 5 3, F 5 3, D 7 5 3]

Ho avuto la cura di unire con una linea il numero 7. dinotante la Settima al numero consonante del precedente accompagnamento, che la prepara.

L' intervallo, che risulta dal porre al confronto la Settima con se stessa, somministra il passaggio atto a preparare una Settima con un' altra. La Settima si riferisce a se medesima in Unisono, e quindi col passaggio d' Unisono s' ottiene la divisata preparazione. Se qualcuno dicesse che non si dà passaggio d' Unisono, è pregato a riflettere, che sotto tal nome si comprende altresì l' ascendere per Diesis, o il discendere per B molle, movimenti, ai quali si adatta il titolo d' Unisono superfluo, d' Unisono diminuito. Se il Basso s' alza per un minor Semituono, la Settima minore si trasforma in diminuita, la maggiore in minore, come nei sottoposti passaggi, che non di rado nelle musiche composizioni s' incontrano.

[-554-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 554,1; text: G 7 5 3, G # 7 5 3, D 7 5 3, D # 7 5 3, F 7 5 3, F # 7 5 3]

Il primo si muove dalla quinta corda G del Tuono C per Terza maggiore alla settima artificiale G # del Tuono A per Terza minore. Il secondo, ed il terzo si trasferiscono dalla quarta corda naturale all' artificiale di questo Tuono, e di quello. Col terzo passaggio si può far transito altresì dalla sesta corda naturale all' artificiale del Tuono A per Terza minore.

Qualora il Basso discenda per un Semituono minore, la Settima diminuita in minore, e questa in maggiore si cangiano. Interviene ciò nei tre passaggi che soggiungo inversi dei premessi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 554,2; text: G # 7 5 3 G [sqb] 7 5 3, D # 7 5 3 D [sqb] 7 5 3, F # 7 5 3 F [sqb] 7 5 3.]

i quali sono di poco, o di nessun uso, non per la mutazione della Settima, che in loro segue, ma perchè prescindendo da tale dissonanza, contengono una difettosa modulazione. Succede una contraria preparazione in tutti e tre della Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] e nel secondo della Terza diminuita. Veggasi quello che ho scritto della inversa preparazione (Libro 1. Capitolo 7. [signum] 14.). La doppia imperfezione esclude dal Contrappunto il passaggio D # 7 5 3 D [sqb] 7 5 3: oltrechè l' accompagnamento di Terza [diminuita add. supra lin.], e Quinta [[entrambe diminuite]] [minore add. supra lin.] fondato sulla quarta corda artificiale del Modo per Terza minore è di tal natura, che richiede un immediato transito all' accompagnamento, che ha per base la quinta corda del nominato Modo, in grazia del qual passaggio il nostro piccante accordo è stato introdotto in Musica. Io non condannerei gli altri due passaggi primo, e terzo con una così rigorosa sentenza. Nel seguente esempio ho procurato di mansuefarli omettendo la Quinta, onde non cada sotto l' orecchio l' inversa preparazione della Quinta [[di add. supra lin.]] [[minuita]] [minore add. supra lin.].

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 554,2; text: 5 3, 6 3, 7 3, 7 3 #, et cetera]

[-555-] [signum] 7. Adattando alla Settima la regola per risolvere le dissonanze spiegata nell' antecedente Capitolo 1. [signum] 5., si prendano i compimenti alla Settima degli intervalli Seconda, Quinta, Sesta, e Unisono, che somministrano i passaggi atti a preparare la nostra dissonanza, e ne risulteranno i passaggi di Sesta, di Quarta, di Seconda, e di Settima, col mezzo dei quali della Settima la risoluzione si ottiene. Anzi preparandosi la Settima, usati i movimenti fondamentali di Seconda, di Quarta, di Sesta, e di Unisono, coll' Ottava o sia base, colla Decima o sia Terza, colla Duodecima o sia Quinta, e colla Settima dell' accompagnamento preparante; accaderà che posti in opera i passaggi corrispondenti di Sesta, di Quarta, di Seconda, e di Settima, si risolverà la dissonanza, di cui trattiamo, con armonie simili dell' accordo risolvente. Pongo qui sotto gli esempi dei quattro nominati passaggi, legando con una linea la Settima indicata dal numero 7. e quella consonanza, o dissonanza privilegiata, che le serve di risoluzione.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 555; text: G 7 5 3 E 8 5 3, G 7 5 3 C 10 5, G 7 5 3 A 5 3, G 7 5 3 F # 7 5 3]

Noto che aggiunta la Settima all' accompagnamento G 5 3 fondato sulla quinta corda del Tuono C per Terza maggiore, e volendo risolverla nella più elegante maniera, cioè a dire in una consonanza, e di poi far transito ad un accompagnamento strettamente appartenente al detto Tuono; l' unico passaggio, che mi si pre<se>nti, si è la Cadenza perfetta G 7 5 3 C 5 3, la qual è resa dall' unione della mentovata dissonanza in certo modo necessaria, e per conseguenza più conchiudente. Le stesse riflessioni si adattano alla Cadenza perfetta del Modo per Terza minore.

Anche la Cadenza dalla quarta alla quinta corda dell' uno, e dell' altro Modo appaga più l' orecchio, mente coll' accompagnamento antecedente si accoppia la Settima. Non potendo questa risolversi nell' accompagnamento della prima corda, e volendo passare ad un accordo rigorosamente spettante al Tuono, non resta da muovere altro passo, [-556-] fuorchè verso la quinta corda, il quale riesce opportuno per dare alla Settima la dovuta risoluzione. Nelle sottoscritte Cadenze dalla quarta alla quinta corda dei Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore ho unita la Settima al precedente accompagnamento, la quale risolvesi nella Quinta del susseguente [[Susseguente ante corr.]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 556,1; text: F 7 5 3 G 5 3, D 7 5 3 E 5 3 #]

S' usa talvolta di risolvere una Settima coll' altra, posto in opera il passaggio dalla quinta alla quarta corda dei due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore. Vegga chi legge i seguenti esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 556,2; text: G 7 5 3 F 7 5 3, G 7 5 3 F # 7 5 3; E 7 5 3 # F 7 5 3, E 7 5 3 # D # 7 5 3.]

Il primo è inferiore a tutti gli altri, perchè la risoluzione si fa nella Settima maggiore. In oltre i passaggi primo, e terzo contengono l' imperfezione, che la memoria della Terza maggiore dell' accordo antecedente forma Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] colla base dell' accordo conseguente. Nulladimeno anche del primo passaggio ne ho trovato parecchi esempj nel Corelli per altro non degni di approvazione, fra i quali ne ho preso uno dall' Opera terza, ch' è contenuto nell' Allegro della terza Sonata.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 556,3; text: 9, 8, 7, 6, 7 3, 7 5, 5 4, 3]

I migliori fra i nostri passaggi, cioè a dire il secondo, e il quarto servono per rendere più gustosa la Cadenza perfetta, che suole loro seguir dappresso. Riuscendo inaspettata la risoluzione d' una Settima nell' altra, [-557-] l' orecchio rimane sospeso, e la seconda Settima aggiunta all' accompagnamento della quarta corda gli fa desiderare, che si ritorni alla quinta corda, e si conchiuda poi colla Cadenza perfetta.

Elegantemente altresì l' una all' altra Settima somministrerà la risoluzione nei passaggi dalla sesta alla quinta corda di ambedue i Modi. Si possono questi usare nella sottoscritta maniera

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 557; text: Basso continuo. Fondamentale, 7 5 3, 6 5 3, 7 5 3 #]

[signum] 8. Colle Settime minore, e diminuita, e talvolta ancora colla maggiore è lecito il preparare l' altre dissonanze. Che una Settima possa servir di preparazione ad un' altra, ne ho già parlato nel Paragrafo sesto. Di que' passaggi, che colla Settima apparecchiano la nona, l' Undecima, e la Terzadecima, ne tratterò dove delle mentovate dissonanze terrò discorso. Intanto noti il lettore, che nel pimo esempio del Paragrafo nono susseguente viene preparata l' Undecima dalle Settime minore, e maggiore. Non si fa scrupolo Monsignore Steffani di preparare colla Settima maggiore l' Undecima, o Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.]. Ho ritrovato un tal passo, che a dir vero pizzica molto l' udito, nei Duetti Occhi belli non più, Occhi perchè piangete? Nel Duetto primieramente nominato è contenuto il seguente esempio, in cui a solo fine di esprimere l'asprezza del suono ha il celebre Autore introdotta la Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], che dalla Settima maggiore vien preparata.

[-558-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 558,1; text: Voi per la morte mia vestite a duolo, et cetera, 6 5, 5 4, 3, 7, 6, 6 4 # 2, 6 3, 6 # 4, 7 #, 5 4 #]

[signum] 9. Toccata la Settima o minore, o diminuita, o maggiore da una parte, può questa passare di grado, o di salto ad un suono dello stesso accompagnamento di Terza, Quinta, e Settima, purchè un' altra parte riassuma la Settima abbandonata, e la risolva poscia secondo lo stile consueto. S' osservi l' esempio, e vedrassi, che in esso godono d' un tal privilegio le Settime minore, e maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 558, 2; text: 7 5 3, 94, 8 3, 7 5 3 #, et cetera]

[- 559-] Alla sola sopra tutte privilegiata Settima minore aggiunta all' accordo per Terza maggiore, cui serve di base la quinta corda dell' uno, o dell' altro Modo primitivo, è concesso l' ascendere di grado, o il muoversi di salto ad un suono spettante al susseguente accompagnamento, serbata per altro la condizione, che una delle parti ripigli la Settima, e la risolva. La Cantata All' apparir della vermiglia aurora del Signor Benedetto Marcello mi suggerisce il seguente esempio, in cui collocata nel Basso la Settima minore E aggiunta all' accompagnamento consonante F # 5 # 3 # di Terza maggiore e Quinta fondato sulla quinta corda F # del Tuono B per Terza minore, si trasferisce esso Basso con un salto di Quinta alla base dell' accompagnamento B 5 # 3 nel mentre che il Soprano risolve la Settima col movimento E D.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 559; text: egli non ha catena che gli vieti seguirla ovunque vola, 4 # 3, 6, 3 #, et cetera]

[-560-] Qualunque parte, e per conseguenza anche il basso può cangiando accompagnamento trasferirsi con un salto alla mentovata Settima minore; il che per esempio succede nei passaggi C 5 3 F 6 4 2, A 5 3 D 6 4 # 2, D 5 3 # F [sqb] 6 4 2, B 5 # 3 # D [sqb] 6 4 # 2.

La nostra Settima minore unita all' accompagnamento per Terza maggiore fondato nella quinta corda del modo maggiore, o minore, e la Settima diminuita nell' accordo di Terza minore, Quinta [minore add. supra lin.], e Settima [[ambe]] diminuita [diminuite ante corr.] corrispondente alla settima corda artificiale del Modo minore, e che nasce dall' accrescere per un minor Semituono la base d' un accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, possono prima d' esser risolte divenire talvolta consonante per rappresentazione. Con tale artificio si introducono in Musica dei bellissimi passi, come esempigrazia i due contenuti nei sottoposti esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 556, 1; text: Basso continuo. fondamentale, 8 6, 7 5, 5 3, 6 4 2, 6 # 3, 8 3 #, 10 6, 9 3, 10 5, 12 7, 11 # 6 [sqb], 6, et cetera, 7, 7 [sqb], 5 3 [sqb], 3 #, 9]

Sotto il Basso continuo ho scritto il fondamentale, acciocchè chiaramente si scopra, che F nel primo esempio Settima minore di G, e nel secondo Settima diminuita di D #, ch' è quanto a dire consonanza per rappresentanza, e poscia discende di grado in E per effettuare la risoluzione della Settima, che soltanto si è differita.

Finalmente la detta Settima minore può salire per un Diesis, trasformandosi nel susseguente accompagnamento in quarta corda artificiale, la quale poi dee ascendere alla quinta corda, giusta il canone stabilito [-561-] (Libro 2. Capitolo 4. [signum] 18.). Anche questo passo posto in opera a tempo e a luogo produce un ottimo effetto. Nei seguenti esempj spettanti ai Tuoni C per Terza maggiore, A per Terza minore può gustare chi legge la leggiadria della tramutazione della Settima minore, di cui parliamo, in quarta corda artificiale mediante l' ascendimento per un Semituono minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 560; text: Basso continuo. fondamentale, 7, 6 #, 6, 7 [sqb], et cetera, 9 7, 8 6, 6 4 # 2, 7 5, 5 4, 3 #, 8, 10 8, 7 5 3 #]

Capitolo terzo.

Delle rimanenti Dissonanze in particolare Nona, Undecima, e Terzadecima.

[signum] 1. Riuscirà più breve la particolare considerazione delle rimanenti dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima, e si ristignerà dentro i confini del presente Capitolo. La ragione dipende da ciò, che non godendosi da loro verun privilegio, vanno maneggiate con tutto il riggore, che non ammette eccezione di sorta alcuna.

[-562-] Dall' accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta, e Nona per esempio G B D g a [sqb] d g nascono i tre derivati B D g a di Terza, Sesta, e Settima posta nel Basso la Terza dell' accordo consonante perfetto; D g a [sqb] di Quarta, Sesta, e Quinta, usata in qualità di Basso la Quinta del mentovato accompagnamento; a [sqb] d g di Seconda, Quarta, e Settima collocata nel Basso la Nona. Ho trascurato di nominare l' accordo g a [sqb] d di Terza, Quinta, e Seconda non già perchè ne sia proibita la pratica; ma perchè si confonde col fondamentale di Terza, Quinta, e Nona, e quando si pone in opera con tale denominazione suole appellarsi. Per i motivi spiegati trattando della Settima nel Paragrafo primo del precedente Capitolo secondo, ho espressi i due primi accompagnamenti dedotti dal fondamentale di Terza, Quinta, e Nona in maniera tale, che precede l' accordo consonante derivato di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta, e succede poi il suono dissonante, che al basso continuo si riferisce in Settima nel primo caso, in Quinta

nel secondo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 562; text: Accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta, e Nona, e suoi derivati, 9 5 3, 7 6 3, 5 6 4, 7 4 2]

[signum] 2. Affine di confermare coll' autorità dei Maestri più rinomati quello che ho provato parlando delle dissonanze in generale, cioè che la Nona non esclude necessariamente l' Ottava, e può con essa accoppiarsi, e ch' è lecito l' uso degli accompagnamenti derivati dell' accordo fondamentale della Nona, metto sotto gli occhi di chi legge due esempj. Ho tratto il primo dal mottetto a sei voci di [[Luigi]] [Giovanni Pierluigi da add. supra lin.] Palestrina Veni Domine, et noli tardare. Riesce naturalissima l' unione della Nona coll' Ottava nell' accompagnamento C 9 8 5 3 6, muovendosi il primo Soprano da B b Terza minore di G all' Ottava di C, e tenendo ferma [-563-] il secondo Soprano la voce D primieramente Quinta di G, ed indi Nona di C. Si contiene il secondo esempio Gloria d' una Messa a quattro voci di Cristofforo Morales. L' ho scelto a disegno, perchè si osservi in esso l' accompagnamento A 7 4 2, per cui si esprime la Nona rovesciata, e si conchiuda, che ammesso questo nel Contrappunto, con più forte ragione si debbono accettare gli altri derivati, ai quali o la Terza, o la Quinta dell' accordo consonante servono di Basso.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 563; text: in terram suam. Patris in gloria Dei, 6 3b, 5, 6 3, 5 4, 5 3, 9 8 5 3 b, 8, 3 #, 2, 5 3 #, 7 4 2, 8 5 3, 3]

[-564-] 3. La regola indispensabile, che le dissonanze s' abbiano da prendere dalla scala naturale del Tuono, richiede che s' usino in musica le None maggiore, e minore. S' unisce quella con amendue gli accompagnamenti consonanti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore; e coll' accordo altresì di Terza maggiore, e Quinta superflua. Si accoppia questa coi due accordi consonanti perfetti, e cogli accompagnamenti di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]; di Terza [diminuita add. supra lin.] e Quinta [[ambo diminuite]] [minore add. supra lin.]. Di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Con frequenza s' adopra la Nona aggiunta agli accompagnamenti consonanti perfetti, ma più la maggiore della minore. Di rado succederà d' incontrare unita agli accompagnamenti consonanti per rappresentazione, e specialmente ai tre, che traggono l' origine dalle corde artificiali, di Terza maggiore e Quinta superflua, di Terza [diminuita add. supra lin.] e quinta [[amendue diminuite]] [minore add. supra lin.], di Terza maggiore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], il che parimente si verifica delle dissonanze Undecima, e Terzadecima. I mentovati accordi contengono in se stessi tanto del piccante, che per lo più l' orecchio non ama di sentirlo accresciuto coll' accoppiamento di suoni dissonanti di austera natura, e che vogliono essere maneggiati con tutto il rigore. Al più mite accompagnamento per rappresentanza di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] fondato sulla seconda corda del Modo minore si vede aggiunta la Nona, e l' Undecima in un esempio da me recato (Libro 4. Capitolo 6. [signum] 9.) preso da un Miserere a due voci dell' eccellente Padre Maestro Vallotti scritto nel Tuono D per Tera minore. Ecco il passo D 12 10 E 11 9 A 7 5 3 # D 5 3. Si unisce altresì talvolta la Nona ad un simile accompagnamento, cui serve di base la settima corda artificiale del modo minore, e che

suone adoprarsi nella seguente maniera B 7 3 6 #. Il Libro secondo ce ne somministra più d' un esempio. Veggasi l' esempio terzo del Paragrafo secondo del Capitolo quinto.

[-565-] Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Nona maggiore
C E G c d e g c

Accompagnamento derivato di Terza, Sesta, e Settima tutte e tre minori nascente dall' usare siccome Basso la Terza dell' accompagnamento fondamentale E G c d

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta maggiore, e Quinta, nascente dall' usare siccome Basso la Quinta dell' accompagnamento fondamentale.

G c d e

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta, e Settima minore, nascente dall' usare siccome Basso la Nona dell' accompagnamento .fondamentale.

d e g c

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta, e Nona maggiore.

D F A d e f a d

Accompagnamento derivato di Terza, Sesta, e Settima tutte e tre maggiori nascente dal porre in opera siccome Basso la Terza dell' accompagnamento fondamentale.

F A d e

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta minore, Quinta, nascente dal porre in opera siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

A d e f

Accompagnamento derivato di Seconda minore, Quarta, e Settima minore, nascente dal porre in opera siccome Basso la Nona dell' accordo fondamentale

e f a d

[-566-] Accompagnamento fondamentale di terza maggiore, Quinta superflua, e Nona maggiore.

C E G # c d e g # c.

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta, e Settima ambe minori nascente dall' usare siccome Basso la Terza dell' accompagnamento fondamentale E G # c d

Accompagnamento derivato di Quarta diminuita, Sesta minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], nascente dall' usare siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

G # c d e

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], e Settima minore, nascente dall' usare siccome Basso la Nona dell' accordo fondamentale

d e g # c

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Nona minore.

E G # B e f g # [sqb] e

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambe minori, e Settima diminuita, nascente dall' adoprare siccome Basso la Terza dell' accompagnamento fondamentale.

G # B e

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta maggiore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], nascente dall' adoprare siccome Basso la Quinta dell' accompagnamento fondamentale.

B e f g #

Accompagnamento derivato di Seconda [superflua add. supra lin.], Quarta [[amendue

superflue]] [maggiore add. supra lin.], e Settima maggiore, nascente dall' adoprare siccome Basso la Nona dell' accompagnamento fondamentale.

f g # [sqb] e

[-567-] Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta, e Nona minore.

E G B e f g [sqb] e

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambo maggiori, e Settima minore, nascente dal porre nel Basso la Terza dell' accompagnamento fondamentale.

G B e f

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], nascente dal porre nel Basso al Quinta dell' accompagnamento fondamentale.

B e f g

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], e Settima maggiore, nascente dal porre nel Basso la Nona dell' accompagnamento fondamentale.

f g [sqb] e

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Nona minore

B D F [sqb] c d f [sqb]

Accompagnamento derivato di Terza minore, Sesta maggiore, e Settima minore, nascente dall' usare in qualità di Basso la Terza dell' accompagnamento fondamentale.

D F [sqb] c

Accompagnamento derivato di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], Sesta maggiore, e Quinta, nascente dall' usare in qualità di Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

F [sqb] c d

Accompagnamento derivato di Seconda maggiore, Quarta, e Settima maggiore, nascente dall' usare in qualità di Basso la Nona dell' accordo fondamentale.

c d f [sqb]

[-568-] Accompagnamento fondamentale di Terza [diminuita add. supra lin.] Quinta [[ambo diminuite]] [minore add. supra lin.], e Nona minore.

D # F A d # e f a d #

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta superflua, e Settima maggiore, nascente dal collocare nel bbasso la Terza dell' accordo fondamentale.

F A d # e

Accompagnamento derivato di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], Sesta minore, e Quinta, nascente dal collocare nel Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

A d # e f

Accompagnamento derivato di Seconda minore, Quarta, e Settima maggiore, nascente dal collocare nel Basso la Nona dell' accordo fondamentale.

e f a d #

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Nona minore

B D # F [sqb] c d # f [sqb]

Accompagnamento derivato di Terza diminuita, Sesta minore, e Settima diminuita, nascente dall' adoprare siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

D # F [sqb] c

Accompagnamento derivato di Quarta [maggiore, add. supra lin.] Sesta [[ambe]]
superflua [superflue ante corr.], e Quinta, nascente dall' adoprare siccome Basso la Quinta
dell' accordo fondamentale.

c d # f [sqb]

[-569-] [signum] 4. La Nona si può preparare in tempo cattivo, ed introdurre in tempo buono, o pure preparare, ed introdurre in due tempi buoni contigui, i quali sono il primo, ed il secondo d' una Battuta, o d' una spezzatura a tre tempi. Veggasi ciò che ho scritto in tale proposito Capitolo 1. [signum] 3. Secondo il canone stabilito nel citato Paragrafo si prepara la nostra dissonanza coi passaggi, che ci vengono additati dal porre al confronto la Nona collocata nel basso coi tre suoni dell' accordo consonante, e colla Settima aggiunta allo stesso accompagnamento. Mettiamoci sotto gli occhi l' accompagnamento e f a c d di Seconda, Quarta, Settima, e Sesta dedotto dal fondamentale D F A C e di Terza, Quinta, Settima, e Nona, e fatta l' avvertenza, che la Decima f, la Duodecima a, la Decimaquinta, o doppia Ottava d dell' accordo consonante, e la Decimaquarta aggiunta c, o sia Settima sopra l' Ottava si riferiscono alla nona e in Seconda, Quarta, Settima, e Sesta; caviamo la conseguenza, che usati i passaggi di Seconda, di Quarta, di Settima, e di Sesta, si prepara la nona colla Decima, colla Duodecima, colla Decimaquinta, e colla Decimaquarta dell' accompagnamento precedente. Sostituendo ai passaggi di Quarta, di Settima, e di Sesta gli equivalenti di Quinta, di Seconda, e di Terza prese all' ingiù, resterà apparecchiata la Nona dalla Quinta, dall' Ottava, e dalla Settima dell' accordo antecedente, le quali sono equisone alla Duodecima, alla Decimaquinta, alla Decimaquarta. Scrivo qui sotto i nominati passaggi, che danno preparazione alla Nona, e congiungo con una linea il numero 9. indicante la nona col numero consonante, o dissonante privilegiato proprio del precedente accompagnamento che la prepara.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 569; text: C 10 8 5 3 A 5 3, D 9 5 3 E 8 5 3, F 7 5 3]

Nell' esempio recato del Palestrina la nona è preparata con un passaggio di Quinta all' ingiù, ed in quello del Morales con un passaggio derivato dal fondamentale F 5 3 G 9 5 3 di Seconda all' insù. In cambio del passaggio esempigrazia D 8 5 3 C 9 5 3 di Seconda all' ingiù, col quale può prepararsi la Nona, si useranno con molta [-570-] eleganza i due derivati F 6 3, D 8 5 3 E 7 6 3. Afferma il famoso Signor Giuseppe Tartini in una sua lettera scrittami li 7. Giugno 1761. che la Nona apparecchiata con qualunque Settima non produce il buon effetto delle altre dissonanze similmente colla Settima preparata. Nulladimeno mi favorì egli il seguente esempio, in cui la Nona riceve preparazione dalle due Settime maggiore, e minore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 570,1; text: 7, 9, 8, et cetera]

Io credo che l' asserzione del Signor Tartini abbia per fondamento, che il passo per esempio F D mosso dal basso inchiude in qualche modo in se stesso il susseguente movimento E D della parte acuta con pregiudizio della varietà, da cui nasce il diletto. Se al passo fondamentale F 7 5 3 D 9 5 3 8 si sostituirà il derivato F 7 5 3 F 7 6 3 6, resterà più soddisfatto l' orecchio.

[signum] 5. Conforme alla regola prescritta (Capitolo 1. [signum] 5.) la nona

riceve risoluzione dai passaggi, che formano Settima congiunti con quelli di Seconda, si Quarta, di Settima, e di Sesta, che la preparano colla Terza, colla Quinta, coll' Ottava, e colla Settima dell' accordo precedente. Coi passaggi adunque di Sesta all' insù, o di Terza all' ingiù, di Quarta all' insù, o di Quinta all' ingiù, di Unisono, e di Seconda all' insù si risolverà la nona nella Terza, nella Quinta, nell' Ottava, e nella Settima dell' accordo susseguente. Osservi chi legge i mentovati passaggi coi quali si risolve la Nona. Ho avuto la cura di congiugnere con una linea il numero 9. dinotante la Nona con quel numero consonante, o dissonante privilegiato, verso cui la risoluzione si muove.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 570, 2; text: D 9 5 3 B 10 5 3, g 5 3, D 8 5 3, E 7 5 3]

La più semplice, ed elegante risoluzione della Nona si fa nell' Ottava, e di fatto in tal modo la risolvono il Palestrina, ed il Morales negli esempj allegati. Approva [-571-] altresì il senso, che si risolve nella Terza, e nella Quinta, e qualche volta ancora nella Settima minore dell' accompagnamento conseguente, qualente succede nel passaggio F 9 5 3 G 7 5 3, ovvero D 9 5 3 E 7 5 3 # dalla quarta alla quinta corda, il primo del Tuono C per Terza maggiore, il secondo del Tuono A per Terza minore. Il lodato Signor Tartini sente poco favorevolmente del seguente esempio da lui scritto a mia istanza, in cui la Nona risolvesi nella Settima maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 571,1; text: 9, 7, et cetera]

[signum] 6. Dalla nona faccio transito all' Undecima, e prima d' ogni altra cosa esprimo colle note, e coi numeri l' accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta, e Undecima, ed i suoi derivati.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 571,2; text: 11 3 5, 9 6 3, 7 6 4, 7 5 2]

Reco poscia un esempio suggeritomi dal mottetto a sei voci Beata Barbara di [[Luigi]] [Giovanni Pierluigi da add. supra lin.] Palestrina, in cui si vede unita l' Undecima colla Terza minore, le quali si corrispondono in Nona maggiore, ch' è meno piccante della minore.

[-572-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 572,1; text: consumptionem accepit. 6 3, 5 3, 11 5 3, 10 6 3, 5 4, 3, 2, 3]

Nel secondo esempio preso dal Duetto Rio destin congiugne Monsignore Steffani l' Undecima, o Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] colla Decima, o Terza maggiore, che in Seconda maggiore si riferiscono.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 572,2; text: vivo al tormento, 8 5 3 #, 7, 6 4, 5 3 #, 4 5 3, 3, 6 4 3, 6 4, 5 4, 3 #]

Serve il terzo esempio per far vedere usato dall' Autore testè lodato nello stesso Duetto l' accompagnamento [-573-] di Terza, Sesta, e Nona derivato dal fondamentale di Terza,

Quinta, e Undecima, ponendo nel basso la Terza dell' accompagnamento consonante.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 573,1; text: mi saria pietosa aita, et cetera, 7 3, 6 #, 9 6 3, 8]

Il quarto esempio somministratomi dalla Follia di Arcangelo Corelli contiene l' undecima rivoltata, o sia l' accordo di Seconda, Quinta, e Settima, il quale con somma frequenza nei Recitativi s' incontra, nei di cui Bassi si pone l' Undecima aggiunta all' accompagnamento di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore fondato sulla quinta corda del Tuono.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 573,2; text: 6 3, 5, 4, 6 # 4, 6 4 # 2, 5 3, 5 [sqb], 6 4, 6 4 2, 5 2, et cetera]

[signum] 7. Conciossiachè le dissonanze si debbano prendere dalla scala naturale del Tuono, ne segue che dalla musica si adoprinno l' Undecima giusta, la [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], e la diminuita. Si aggiugne l' Undecima giusta ai due accompagnamenti consonanti perfetti per Terza maggiore, e per Terza minore, ed in oltre a quelli di Terza maggiore e Quinta superflua, di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. L' Undecima [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] si accoppia soltanto coll' accordo per Terza maggiore, e l' Undecima [-574-] diminuita coi due di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], di Terza [diminuita add. supra lin.] e Quinta [[ambo diminuite [diminuita ante corr.]]] [minore add. supra lin.]. Nel Capitolo 6. del Libro 4. [signum] 13. ho inserito un esempio contenuto nel Salmo di Terza Memor esto a otto voci del Padre Calegari, in cui si può osservare l' unione della Undecima diminuita, e della Terzadecima minore all' accompagnamento di Terza minore, Quinta [minore add. supra lin.], e Settima [[entrambe]] diminuita [diminuite ante corr.]. Ecco il passo, che riesce sommamente compassionevole A 5 3 G # 7 6 4 5 3 A 9 5 3 8.

Accordo fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Undecima

C E G c e f g c e

Accordo derivato di Terza, Sesta, e Nona tutte e tre minori, nascente dall' usare siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

E G c f

Accordo derivato di Quarta, Sesta maggiore, e Settima minore, nascente dall' usare siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

G c e f

Accordo derivato di Seconda maggiore, Quinta, e Settima maggiore, nascente dall' usare siccome basso l' Undecima dell' accordo fondamentale

f g c e

[-575-] Accordo fondamentale di Terza minore, Quinta, e Undecima

D F A d f g a d f

Accordo derivato di Terza, Sesta, e Nona tutte e tre maggiori, nascente dal porre in opera siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

F A d g

Accordo derivato di Quarta, Sesta, e Settima ambe minori, nascente dal porre in opera siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

A d f g

Accordo derivato di Seconda maggiore, Quinta, e Settima minore, nascente dal porre in opera siccome basso l' Undecima dell' accordo fondamentale
g a d f

Accordo fondamentale di Terza minore, Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Undecima.

B D F [sqb] d e f [sqb] d

Accordo derivato di Terza minore, Sesta, e Nona ambe maggiori, nascente dall' adoprare siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

D F [sqb] e

Accordo derivato i Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], Sesta, e Settima entrambe maggiori, nascente dall' adoprare siccome basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

F [sqb] d e

Accordo derivato di Seconda minore, Quinta, e Settima minore, nascente dall' adoprare siccome Basso l' Undecima dell' accordo fondamentale.

e f [sqb] d

[-576-] Accordo fondamentale di Terza maggiore, Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] e Undecima

B D # F [sqb] d # e f [sqb] d #

Accordo derivato di Terza diminuita, Sesta, e Nona amendue minori nascente dall' usare siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

D # F [sqb]

Accordo derivato di Quarta [maggiore add. supra lin.], e Sesta [[ambe]] superflua [superflue ante corr.], e Settima maggiore, nascente dall' usare siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

F [sqb] d # e

Accordo derivato di Seconda minore, Quinta, e Settima maggiore, nascente dal' usare siccome Basso l' Undecima dell' accordo fondamentale.

e f [sqb] d #

Accordo fondamentale di Terza maggiore, Quinta superflua, e Undecima.

C E G # c e f g # c e

Accordo [derivato add. supra lin.] di Terza maggiore, Sesta, e Nona ambe minori nascente dal collocare nel basso la Terza dell' accordo fondamentale.

E G # c f

Accordo derivato di Quarta diminuita, Sesta minore, e Settima diminuita, nascente dal collocare nel Basso la Quinta dell' accordo fondamentale

G # c e f

Accordo derivato di Seconda superflua, Quinta, e Settima maggiore, nascente dal collocare nel Basso l' Undecima dell' accordo fondamentale.

f g # c e

[-577-]

Accordo fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Undecima [[superflua]] maggiore.

F A C f a [sqb] c f a

Accordo derivato di Terza, e Sesta ambe minori, e Nona maggiore, nascente dal porre nel Basso al Terza dell' accordo fondamentale.

A C f [sqb]

Accordo derivato di Quarta, Sesta, e Settima mendue maggiori, nascente dal porre nel Basso la quinta dell' accordo fondamentale.

C f a [sqb]

Accordo derivato di Seconda minore, Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Settima minore, nascente dal porre nel Basso l' Undecima dell' accordo fondamentale [sqb] c f a

Accordo fondamentale di Terza minore, Quinta [[diminuita]], e Undecima diminuita.

G # B D g # [sqb], c d, g # [sqb]

Accordo derivato di Terza minore, Sesta maggiore, e Nona minore, nascente dall' usare in qualità di Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

B D g # c

Accordo derivato di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], Sesta maggiore, e Settima minore, nascente dall' usare in qualità di Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

D g # [sqb] c

Accordo derivato di Seconda maggiore, Quinta superflua, e Settima maggiore, nascente dall' usare in qualità di Basso l' Undecima dell' accordo fondamentale.

c d g # [sqb]

[-578-] Accordo fondamentale di Terza [diminuita, add. supra lin.] Quinta [minore, add. supra lin.] e Undecima [[tutte e tre]] diminuita [diminuite ante corr.].

D # F A d # f g a d # f

Accordo derivato di Terza maggiore, Sesta superflua, e Nona maggiore, traente l' origine dall' adoprare in qualità di Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

F A d # g

Accordo derivato i Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], Sesta, e Settima entrambe minori, traente l' origine dall' adoprare in qualità di Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

A d # f g

Accordo derivato di Seconda maggiore, Quinta superflua, e Settima minore, traente l' origine dall' adoprare in qualità di Basso l' Undecima dell' accordo fondamentale.

g a d # f

[signum] 8. Conforme a ciò che ho prescritto Capitolo 1. [signum] 3. la Undecima dee prepararsi in tempo cattivo, ed introdursi in tempo buono, ovvero prepararsi, ed introdursi in due tempi buoni immediatamente vicini. Collocando l' Undecima nel Basso, e paragonandola coi tre suoni dell' accompagnamento consonante, e colla Settima unita allo stesso accompagnamento, ci si manifestano i passaggi, col mezzo dei quali la nostra dissonanza si prepara. Abbiasi per esempio l' accordo D F A C g di Terza, Quinta, Settima, e Undecima, e ponendo l' Undecima nel Basso, ne risulterà l' accordo rivoltato g a c d f di Seconda, Quinta, Settima, e Quarta, il quale m'insegna, che coi passaggi di Seconda, di Quinta, di Settima, e di Quarta viene apparecchiata l' Undecima dalla Quinta o Duonecima, dalla Ottava, dalla Decima o Terza, e dalla Settima dell' accompagnamento antecedente. Metto sotto gli occhi di chi legge i quattro passaggi preparanti l' Undecima, usata l' attenzione di unire con una linea il suono che [-579-] prepara colla Undecima preparata.

5 3]

Avuto riguardo al Basso fondamentale, si muove un passo di Seconda all' insù nei tre primi allegati esempi ([signum] 6.) per apparecchiare l' Undecima colla Quinta dell' accordo antecedente . Il Corelli nell' esempio quarto prepara l' Undecima colla Settima minore. Aggiungo un Quinto esempio del Signor Giuseppe Tartini, in cui prepara l' Undecima contenuta nella seconda Battuta colla Settima maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 579,1; text: 8, 7, 4, 3, et cetera]

Nella stessa guisa si vede apparecchiata l' Undecima nel primo esempio del [signum] 9. del Capitolo 2.

[signum] 9. Il canone, che si legge (Capitolo 1. [signum] 5.) m' insegna, che l' Undicesima si risolve con que' passaggi, che uniti a quelli che la preparano di Seconda, di Quinta, di Settima, e di Quarta, a coppia a coppia formano Settima. Saranno dunque i ricercati passaggi di Sesta all' insù o di Terza all' ingiù, di Terza, di Unisono, e di Quarta, mediante i quali l' Undecima si risolverà nella Quinta o Duodecima, nell' Ottava, nella Decima equisona alla Terza, e nella Settima dell' accompagnamento conseguente. Dispongo ordinatamente i mentovati passaggi, legando con una linea l' Undecima col suono, che la risolve.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 579,2; text: D 11 5 3, B 5 3, F 8 5 3, d 10 5 3, G 7 5 3]

La più semplice risoluzione della Undecima si effettua nella Decima dello stesso accordo, e di fatto così risolvesi negli esempj da me recati secondo, terzo, quarto, e quinto. Nell' esempio primo del Palestrina si osservi, che al Basso continuo A 11 5 3 A 10 6 3 corrisponde il fondamentale A 11 5 3 F 12 10 5, e quindi posto in opera un passaggio di Terza all' ingiù, l' Undecima si [-580-] risolve nella Duodecima equisona alla Quinta dell' accordo conseguente. Non tralascio di soggiungere un sesto esempio graziatomi dal commendato Signor Tartini, che contiene la risoluzione dell' Undecima, o Quarta nella Settima maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 580,1; text: 7, 4, 5, et cetera]

[signum] 10. Resta che da me si tratti della Terzadecima, dissonanza più di tutte l' altre rimota dalla base dell' armonia, e che ha l' imperfezione di nascere dalla divisione della ragione 6:7, o sia di quella Terza, per cui differiscono la Quinta, e la Settima minore. Comincerò dal segnare colle note, e coi numeri l' accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Terzadecima, e suoi derivati.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 580,2; text: 13 5 3, 11 6 3, 9 6 4, 7 5 3]

Seguono due esempj presi dal Palestrina, nei quali la Terzadecima, o Sesta si congiugne colla Duodecima, o Quinta. Il primo tolto in prestanza dal Mottetto a sei voci Accēpit Iesus calicē contiene l' accompagnamento fondamentale di Terza, Quinta, e Sesta

dissonanza, e nel secondo s' incontra l' accordo di Terza, Sesta, e Quarta, che trae l' origine dal collocare nel Basso la Terza dell' accordo fondamentale di Terza, Quinta, e Sesta. Il secondo esempio me l' ha somministrato il Mottetto a sei voci Beata Barbara.

[-581-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 581; text: hic calix novum testamentum est, consumationem accepit 5 3, 5 4, 3, 6 5 3, 5, 7 4, 6, et cetera, 4 5 3, 4 6 3]

[-582-] [signum] 11. La legge, che le dissonanze si debbano prendere dalla scala naturale del Tuono, porta la conseguenza, che la Terza decima maggiore si possa unire ai tre accompagnamenti fondamentali per Terza maggiore, per Terza minore, e di Terza maggiore e Quinta superflua, e che la Terzadecima minore possa congiungersi anch' essa ai due accompagnamenti per Terza maggiore, e per Terza minore, ed oltre a ciò agli altri tre di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], di Terza [diminuita add. supra lin.] e Quinta [[ambe diminuite]] [minore add. supra lin.]. Dispongo qui sotto tutte le spezie dei mentovati accompagnamenti fondamentali col corteggio dei loro derivati.

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Terzadecima maggiore.

C E G c e g a c e g

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambe minori, e Undecima, nascente dal porre nel Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

E G C a

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta ambe minori, e Undecima, nascente dal porre nel Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

E G c a

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta maggiore, e Nona maggiore, nascente dal porre nel Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

G c e a

Accompagnamento derivato di Terza minore, Quinta, e Settima minore, nascente dal porre nel Basso la Terzadecima dell' accordo fondamentale.

a c e g

[-583-] Accompagnamento fondamentale di Terza minore Quinta, e Terzadecima maggiore.

D F A d f a [sqb] d f a

Accompagnamento derivato di Terza, e Sesta amendue maggiori [e Undecima [[superflua]] maggiore add. supra lin.], nascente dal collocare nel Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

F A d [sqb]

Accompagnamento derivato di Quarta, Sesta minore, e Nona maggiore, nascente dal collocare nel basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

A d f [sqb]

Accompagnamento derivato di Terza minore, Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Settima minore, nascente dal collocare nel Basso la Terzadecima dell' accordo fondamentale.

[sqb] d f a

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta superflua, e Terzadecima

maggiore.

C E G c e g # a c e g #

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta minore, e Undecima; nascente dal mettere nel Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

E G # c a

Accompagnamento derivato di Quarta diminuita, Sesta minore, e Nona minore, nascente dal mettere nel Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

G # c e a

Accompagnamento derivato di Terza minore, Quinta, e Settima [[minore]] maggiore, nascente dal mettere nel Basso la Terzadecima dell' accordo fondamentale.

a c e g #

[-584-] Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta, e Terzadecima minore.

E G # B e g # [sqb] c a g # [sqb]

Accompagnamento derivato di Terza e Sesta ambe minori, ed Undecima diminuita, nascente dal mettere nel Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

E G # c a

Accompagnamento derivato di Quarta diminuita, Sesta minore, e Nona minore, nascente dal mettere nel Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

B e g # c

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Quinta superflua , e Settima maggiore, nascente dall' usare siccome Basso la Terzadecima dell' accordo fondamentale.

c e g # [sqb]

Accompagnamento fondamentale di Terza minore, Quinta, e Terzadecima minore.

E G B e g [sqb] c e g [sqb]

Accompagnamento derivato di Terza, Sesta entrambe maggiori, ed Undecima; nascente dall' usare siccome Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

G B e c

Accompagnamento derivato di Quarta diminuita, Sesta, e Nona ambe minori, nascente dall' usare siccome Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

B e g c

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Quinta, e Settima maggiore, nascente dal mettere nel Basso la Terzadecima dell' accordo fondamentale.

c e g [sqb]

[-585-] Accompagnamento fondamentale di Terza minore Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Terzadecima minore.

B D F [sqb] d f g [sqb] d f

Accompagnamento derivato di [[Quarta superflua]] [Terza minore add. supra lin.], e Sesta maggiore e Undecima, nascente dall' adoprare in qualità di Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

D F [sqb]

Accompagnamento derivato di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], Sesta maggiore, e Nona maggiore, nascente dal collocare nel Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

F [sqb] d g

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, nascente dall'

adoprare in qualità di Basso la Terzadecima dell' accordo fondamentale.

g [sqb] d f

Accompagnamento fondamentale di Terza maggiore, Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Terzadecima minore.

B D # F [sqb] d # f g [sqb] d # f

Accompagnamento derivato di Terza diminuita, Sesta minore, e Undecima diminuita, nascente dall' usare in qualità di Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

D # F [sqb]

Accompagnamento derivato di Quarta [maggiore, add. supra lin.] e Sesta [[ambe]] superflua [superflue ante corr.], e Nona maggiore, nascente dall' usare in qualità di Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

F [sqb] g

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Quinta superflua, e Settima minore, nascente dall' usare in qualità di Basso la Terzadecima dell' accordo fondamentale.

g [sqb] d # f

[-586-] Accompagnamento fondamentale di Terza [diminuita, add. supra lin.] Quinta [[ambe diminuite [diminuita ante corr.]]], e Terzadecima minore.

D # F A d # a [sqb] d # f a

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Sesta [superflua, add. supra lin.] ed Undecima [[ambo superflue]] [maggiore add. supra lin.], nascente dal porre nel Basso la Terza dell' accordo fondamentale.

F A d # [sqb]

Accompagnamento derivato di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], Sesta minore, e Nona maggiore, nascente dal porre nel Basso la Quinta dell' accordo fondamentale.

A d # f [sqb]

Accompagnamento derivato di Terza maggiore, Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Settima minore, nascente dal porre nel Basso la Terzadecima dell' accordo fondamentale.

[sqb] d # f a

[signum] 12. La Terzadecima non meno che l' Undecima, e la nona ha da essere preparata in tempo cattivo, ed introdotta in tempo buono, o pure preparata, e introdotta in due tempi buoni vicini, secondo ciò che ho stabilito Capitolo 1. [signum] 3. Prendiamo esempigrazia a considerare l' accompagnamento G B D F e di Terza, Quinta, Settima, e Terzadecima, e collocando quest' ultima nel Basso ne preverrà l' accordo rovesciato a g [sqb] d f di Terza, Quinta, Settima, e Nona, o Seconda, che ci somministra i passaggi, coi quali si apparecchia la Terzadecima. L' Ottava dell' accompagnamento antecedente la prepara col passaggio di Terza, la Terza col passaggio di Quinta o di Quarta all' ingiù, la Quinta col passaggio di Settima o di Seconda all' ingiù, e finalmente la Settima o Decimaquarta col passaggio di Seconda. Le cose dette si capiranno più chiaramente considerando i sottoposti quattro passaggi preparanti la Terzadecima, avendo io legato con una linea il suono che prepara, e la dissonanza [-587-] preparata.

[Riccati, le leggi del Contrappunto, 587,1; text: A 8 5 3 C 13 5 3, F 10 5 3, D 12 5 3, B 14 5 3.]

Il Palestrina nei due esempj da me recati prepara la Terzadecima col passaggio fondamentale di Secinda all' ingiù. Con somma frequenza la nostra dissonanze riceve preparazione dal passaggio di Quinta all' insù, o di Quarta all' ingiù, e spesso ancora viene apparecchiata dalla Settima minore, o diminuita mediante il passaggio di Seconda. Più raro se ne incontrerà l' apparecchio colla Settima maggiore. L' esempio, che scrivo qui sotto egli è dettato dal signor Giuseppe Tartini.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 587,2; text: 7, 6, 5, 6 4, 5 3 #]

[signum] 13. Imparo dalla legge stabilita (Capitolo 1. [signum] 5.), che danno risoluzione alla Terzadecima nell' Ottava, nella Decima equisona alla Terza, nella Duodecima equisona alla Quarta, e nella Seccima dell' accordo susseguente i passaggi fi Quinta, di Terza, di Unisono, e di Sesta, che formano Settima congiunti con quelli di Terza, di Quinta, di Settima, e di Seconda, che la preparano. Metto in serie i detti quattro passaggi connettendo con cuna linea la Terzadecima, ed il suono consonante, o dissonante privilegiato, che lo risolve.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 587,3; text: C 13 5 3 G 8 5 3, E 10 5 3, G 12 5 3, C A 7 5 3.]

La più elegante risoluzione della Terzadecima si muove verso la Duodecima del medesimo accordo, ed effettivamente questa risoluzione si osserva posta in opera nei tre sovrapposti esempj. Conciossiachè assai di rado si troverà, che la Terzadecima, o Sesta si risolva in Settima maggiore, soggiungo un esempio del Signor Tartini, che contiene la mentovata risoluzione. In questo esempio la nostra dissonanza è preparata dalla Settima minore, mediante un passaggio di Seconda all' insù.

[-588-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 588,1; text: 7, 6, 5, et cetera]

[signum] 14. Quantunque gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza, che hanno soltanto tratta l' origine dalle corde artificiali, non amino l' unione delle dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima, nulladimeno l' uso d' esse dissonanze può loro recar giovamento, quando la risoluzione si fa in un suono piccante, il quale si schiva di congiugnerlo colla dissonanza, ed anzi introducendosi questa in tempo buono, si fa sentir quello in un tempo men principale, talchè l' orecchio ne riceve minor impressione. Nel primo esempio l' introduzione in tempo buono della dissonanza Sesta minore e Undecima fa sì che la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e la Decima maggiore, che mutuamente si corrispondono in Sesta superflua, s' odano l'una dopo dell'altra in un tempo cattivo, e per conseguenza colpiscano meno l' udito. La Sesta dissonanza ottiene l' effetto nel secondo esempio, che la Quinta superflua si tocchi nel secondo tempo d' una Battuta a tre tempi, e venga meno notata. In cambio dell' accordo fondamentale C 5 # 3 di Terza maggiore, e Quinta superflua si pone nel Basso continuo il derivato E 6 3 # di Terza maggiore, e Sesta minore, che riesce più mite, perchè al suo Basso E corrispondono due consonanze.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 588,2; text: 4 6, 3 # 5, 6, 7 [sqb]], 3, 4 3, 5 3, 3 #, 6

5, 5 3 #, et cetera]

[-589-] Delle dissonanze combinate a due a due, a tre a tre, a quattro a quattro, ed aggiunte all' accompagnamento consonante.

[signum] 1. Si aggiungono con frequenza due dissonanze, e non tanto di rado anche tre all' accompagnamento consonante. Pur questa diligenza abbia usata, non ho mai trovato nelle composizioni di musica l' accoppiamento di tutte e quattro le dissonanze. Determineremo i passaggi, coi quali si preparano più dissonanze, paragonando insieme i passaggi, che separatamente danno loro preparazione; e scegliendo i comuni, e similmente denominati. S' uniscano esempigrazia la nona, e l' Undecima all' accordo consonante, e poichè si apparecchia la Nona coi passaggi di Seconda, di Quarta, di Settima, e di Sesta, e l' Undecima coi passaggi di Seconda, di Quinta, di Settima, e di Quarta; si deduca, che a prepararle congiuntamente serviranno i passaggi di Seconda, di Quarta, di Settima. Se nel numero di più dissonanze ci fosse la Settima, secondochè questa si volesse adoprare preparata, e non preparata, colla regola data si troveranno i passaggi, che le apparecchiano tutte; o pure soltanto le rimanenti detratta la Settima. Il perchè la Settima, la Nona, e l' Undecima vogliono introdursi coi passaggi di Seconda, e di Quarta, e di Settima. I primi due passaggio preparano ancora la Settima, e l' ultimo la richiede introdotta di posta.

[signum] 3. Se più dissonanze si risolvono nel tempo stesso, dai passaggi, che le risolvono separatamente, si scelgano i comuni, e mediante questi le dissonanze otterranno una congiunta risoluzione. L' Undicesima per esempio si risolve coi passaggi di Sesta, di Terza Sesta, e servendo ad entrambe i passaggi di Unisono, di Terza, e di Sesta, col mezzo d' essi si risolveranno congiuntamente.

Egli è per altro lecito, e talvolta ancor necessario il risolverle l' una dopo dell' altra. In tal ipotesi debbono precedere le risoluzioni senza cangiare [-590-] accordo, il quale si può una sola volta mutare nelle ultime risoluzioni. Gli esempj, che addurrò ai debiti luoghi, metteranno ogni cosa in chiaro. Si debbono risolvere l' una dopo dell' altra quelle dissonanze, che si corrispondono in Seconda; e in Settima, e in Quinta, e per mio consiglio anche quelle, che in Quarta si riferiscono. Veggasi il seguente esempio, nel quale formando Quarta le due dissonanze Quarta, e Settima, si risolve prima la Quarta senza cangiare accordo, ed indi la Settima in un' altra Settima col mezzo del passaggio di Seconda all' ingiù.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 590; text: 6 3, 7 4, 3, 7 5, 5 3, et cetera]

[signum] 3. Le quattro dissonanze Settima, Nona, Undecima, e Terzadecima si combinano a due a due nelle sei sottoscritte maniere, Settima e nona, Settima e Undecima, Settima e Terzadecima, Nona e Undecima, Nona e Terzadecima, Undecima e Terzadecima. Si riferiscono in Settima la Settima e la Terzadecima, in Seconda la Sesta e la Settima, in Quinta la Settima e l' Undecima, la Nona e la Terzadecima, e queste esigono d' essere risolte separatamente. Sarà lodevole altresì il risolvere l' una dopo dell' altra la Quarta e la Settima, a Sesta e la Nona, che differiscono per una Quarta. Molto elegante riuscirà la congiunta risoluzione delle coppie di dissonanze Settima e Nona, ovvero Nona e Decimaquarta, Nona e Undecima, ovvero quarta e Nona, Undecima e Terzadecima, ovvero Sesta e Undecima; perchè passa fra loro la relazione d' una Terza, o

d' una Sesta. Nel primo esempio, che propongo, preso da un Si quaeris a otto voci piendo del Padre Maestro Vallotti la seconda delle due dissonanze Settima [introdotta di posta add. supra lin.], e Terzadecima preparata con un passaggio di Quarta all' ingiù si risolvono senza murare accordo, e la prima [[introdotta di posta]] ottiene risoluzione col mezzo di un passaggio di Quarta all' insù. Il secondo esempio tolto [-591-] in prestanza da una Terza a otto voci da Cappella del Padre Calegari contiene le due dissonanze Settima e Undecima, che si preparano con un passaggio di Seconda, e si risolvono conseguentemente, questa senza cangiamento d' accordo, e quella con un passaggio di Terza all' ingiù.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 591; text: 6 4, 11 5 6 3, 12 7, 10 9, 6, et cetera, Si quaeris miracula, patri cum filio, Basso fondamentale, 3 #, 4 7 5 3, 3, 5 3, 5 4, 3 #, 6]

[-592-] [signum] 4. In quattro modi si combinano a tre a tre le quattro dissonanze, cioè a dire Settima, Nona e Undecima, Settima Nona e Terzadecima, Settima Undecima e Terzadecima, Nona Undecima e Terzadecima. Poichè in ogni combinazione ci sono almeno due dissonanze, che si riferiscono in Settima, ovvero in Seconda, in quinta, ovvero in Quarta, l' unione di tre dissonanze o rifiuta, o non ama la loro congiunta risoluzione. Per la qual cosa procederanno prima una o due risoluzioni senza variare accordo, indi seguiranno le rimanenti con mutazione di accompagnamento, ed anche senza. Si richiede la variazione d' accordo, quando fra le tre dissonanze c' entri la Settima, la quale senza cangiare accordo non può risolversi. Aggiunge il Padre Calegari nel sottoposto esempio contenuto nella lodata Terza le dissonanze Sesta, Nona, Undecima all' accompagnamento consonante, e conciossiachè la Sesta e la Nona formino Quarta, risolve primieramente la Sesta, e poscia congiuntamente la Nona e l' Undecima, che si corrispondono in Terza senza mutare accompagnamento.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 592; text: 11 6 3, 10, 10 9 5, 8 6, 11 9 7 5 3, 6, 10 4, et cetera, Basso fondamentale, 13 5 3, 12, 10 9 5, 10 8 5, 9 6 5 3, 5, 10 8 5]

[-593-] [signum] 5. Ho già detto che in niun Autore mi è riuscito giammai d' incontrare tutte le quattro dissonanze congiunte coll' accompagnamento consonante. Ha per ufficio la Musica il dilettere, e quattro dissonanze abbondano troppo di agro, e quando non si componga a otto parti, fanno starei per dire perdere la traccia all' orecchio dell' accordo consonante, a cui sono unite. Nulladimeno in un compiuto Trattato non dee tralasciarsi di far vedere, qualmente si possano introdurre, e risolvere. Col passaggio di Seconda all' insù si prepara la Settima coll' Ottava, la Nona colla Decima, l' Undecima colla Duodecima, la Terzadecima colla Decimaquarta del precedente accompagnamento. Questo passaggio adunque effettua la preparazine di tutte quattro le dissonanze predette. Col passaggio di Settima all' insù, e di Seconda all' ingiù si apparecchiano bensì la Nona, l' Undecima, e la Terzadecima, e così le ha preparate il Padre Calegari nell' ultimo esempio, ma non già la Settima, la quale dovrà usarsi di posta, quando col mezzo del passaggio di Seconda all' ingiù si vogliono introdurre tutte è quattro le dissonanze.

Le tre dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima si possono risolvere seguentemente senza cangiare accordo, conforme si è adoperato il Padre Callegari, dovendo poi succedere con mutazione d' accordo la risoluzione della Settima. Sarà ben

fatto ancora risolvere unitamente la Settima, e la Nona, che si riferiscono in Terza, coi passaggi di Seconda, di Quarta, e di Sesta, o di Terza all' ingiù, che danno ad entrambe risoluzione.

[signum] 6. L' esempio primo, e secondo ci pongono sotto gli occhi le quattro dissonanze preparate co un passaggio di Seconda all' insù. Differiscono in ciò i due esempj, che nel primo senza che si cangi accordo precede la risoluzione delle dissonanze Undecima, e Terzadecima, ch' è seguita da quella della Nona, e per ultimo si risolve la Settima con un passaggio di Quinta all' ingiù. Nel secondo esempio poi si comprendono due congiunte risoluzioni, prima della Undecima, e della Terzadecima non mutando [-594-] accompagnamento, e poscia della Settima, e della Nona mediante un passaggio di Quinta all' ingiù.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 594,1; text:7 5 3 b, 6 4 9 b, 5 3 # 8, 5 3, et cetera, 7 5 3 b, 6 4 9 b 7, 5 3 #, 12 10]

Il passaggio di Seconda all' ingiù messo in opera negli esempj terzo e quarto suppone introdotta di posta la Settima, e ci dà preparata la Nona, l' Undecima, e la Terzadecima. Le risoluzioni si adempiono come negli esempj primo e secondo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 594,2; text: 6 3, 6 4 9 7, 7 3 8, 5 3, et cetera, 12 10]

[signum] 7. Mi lusingo di avere in quattro Capitoli sufficientemente rischiarata la materia importantissima delle musiche dissonanze. Ho fatto vedere che sono nuovi suoni aggiunti all' accompagnamento consonante appartenenti alla scala naturale del tuono, e che riescono tanto più miti, quanto dipendono dalla diatonica divisione d' una ragione più semplice: che la Settima gode moltissimi privilegi, perchè nasce dal diatonico ripartimento della Quarta consonanza [-595-] perfetta situata fra la Quinta è l' Ottava, il quale fa sì che la Settima minore talmente si accosti alla proporzione 4:7, che d' essa l' orecchio ne formi idea, ed approvi che la detta Settima specialmente venga trattata con distinzione. Ho spiegato cosa sia la preparazione, e la risoluzione delle dissonanze, e in quali tempo della Battuta, e delle sue spezzature debbano usarsi, nè ho mancato di stabilire dei canoni, che c' insegnano a trovare i passaggi atti a preparare, ed a risolvere una o più dissonanze aggiunte al consonante accompagnamento. Ho altresì disteso un catalogo di tutte le spezie di accordi fondamentali, o derivati; nei quali c' entra una dissonanza. Avrei potuto dare la serie degli accordi di specie diversa forniti di due, di tre, di quattro dissonanze, ma l' ho tralasciata, perchè sarebbe riuscita soverchiamente lunga, tediosa, ed imbarazzata. Col mezzo del mio catalogo si possono agevolmente determinare le spezie diverse degli accordi, quando in essi hanno luogo le dissonanze. Si contenti chi legge d' un solo esempio. All' accompagnamento consonante per rappresentanza di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], secondochè è fondato su varie corde naturali, o artificiali del modo maggiore, o minore, si aggiunge o l' Undecima, o l' Undecima diminuita. Al detto accompagnamento si unisce sempre la Terzadecima minore; dunque con esso si possono soltanto accoppiare l' Undecima e la Terzadecima minore, l' Undecima diminuita e la Terzadecima minore.

Capitolo quinto.

Regole per concertare a più parti un Passaggio fondamentale, e derivato.

[signum] 1. Volendo insegnare le regole per concertare a più parti un passaggio fondamentale, o derivato, egli è d' uopo principiare dalla forma degli armonici accompagnamenti dai quali il passaggio è composto. Parlerò primieramente delle composizioni a quattro parti, indi dirò qualche cosa di quelle aa otto, a tre, a due. Nel Capitolo secondo del Libro primo ho fatta menzione delle migliori disposizioni degli accompagnamenti consonanti per Terza maggiore, e [-596-] per Terza minore. Queste migliori disposizioni frattanto nè si possono, nè si debbono sempre adoprare. Non si possono sempre mettere in opera; perchè assegnata ad un accordo l' ottima forma, e volendo passare ad un altro, richiedono i movimenti eleganti delle parti, che il secondo accordo riceva un ordine diverso, il quale non è l' ottimo per conseguenza. S' aggiunga in riguardo principalmente ai cantanti, che i limiti ristretti delle loro voci bene spesso impediscono il disporre un accompagnamento nela più perfetta maniera. In oltre non si dee questa usare continuamente; perchè una tale armonia soverchiamente uniforme sazierebbe ben presto l' udito. Se piacciono al senso gli accompagnamenti di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta, quantunque derivati, e privi del vero Basso; quanto più lo appagheranno le varie disposizioni degli accordi per Terza maggiore, e per Terza minore, le quali tutte conservano ai detti accordi la perfezione d' essere riputati fondamentali?

[signum] 2. In qualsivoglia consonante accompagnamento c' entrano tre suoni non equisoni. Quindi volendo disporre a quattoro parti l' accordo o per Terza maggiore, o per Terza minore, e adattati i tre mentovati suoni ad altrettante parti, cioè a dire il suono fondamentale al Basso, e gli altri due suoni a due parti acute, egli è d' uopo che la quarta parte tocchi la replicazione d' uno dei detti suoni. Non v' ha dubbio richiedere la più fina eleganza, che la replica del suono fondamentale si preferisca a quella degli altri suoni; di modo che una parte corrisponda al Basso in Ottava semplice, o moltiplicata, ovvero in Unisono. Posto ciò al Basso si riferiranno un' equisonanza, una consonanza perfetta, ed una imperfetta; dalla varia combinazione delle quali ne derivano sei diverse spezie di disposizioni dell' accompagnamento per Terza maggiore, o per Terza minore. Nelle sottoposte de tavolette assegno a ciascuna spezie quelle maniere, che ho trovate poste in opera dai buoni Autori, avvertendo che [-597-] per adattarmi singolarmente alle voci, ed acciocchè o il Basso non riesca troppo grave, o il Soprano troppo acuto, queste due parti non usciranno fuori dei limiti della ragione 1:6. Gli stromenti a più remote proporzioni si estenderanno. Si dee ancora aver mira, che il Tenore, ed il Contralto stiano dentro i loro consueti confini.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 597; text: Sei diverse spezie di disposizioni degli accompagnamenti consonanti per [Per ante corr.] Terza maggiore, minore. Prima, Equisonanza consonanza perfetta, imperfetta, 1. 2. 3. 5. 3/2. 5/2, 24/5. 12/5. Seconda, 5/4. 6/5. Terza, 24/5. 4. 6. Quarta, Quinta, Sesta]

[signum] 3. In cambio del basso si trova nelle musiche composizioni replicata talvolta o la consonanza perfetta, o l' imperfetta, ed in alcuni incontri non si fanno scrupolo i Maestri di omettere o l' una, o l' [-598-] altra delle due consonanze or or mentovate. In una Fuga di eccellentissimo Autore m' è riuscito di osservare due volte replicata la Terza maggiore, la quale sola colle sue replicazioni per conseguenza corrisponde al Basso. L' accompagnamento ha la seguente forma 1. 5/4. 5/2. 5/2., ed acciocchè il Lettore vegga la maniera, con cui vine giudiziosamente adoprato, gli pongo

il passo sotto degli occhi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 598; text: 5 4, 3, 6 4 2, 6 3, 9 5, 8 6, et cetera]

Faccia la riflessione, che nel levare della prima Misura, cioè in tempo buono abbiamo l' accompagnamento 1. 3/2. 2. 5/2. in uno dei più eleganti modi disposto. L' accordo, di cui parliamo, cade nel susseguente quarto tempo della Battuta, ch'è cattivo, e dura solamente la metà d' esso tempo, sentendosi nell' altra metà l' accompagnamento 1. 5/4. 2. 5/2., che in se racchiude una sola replicazione della Terza maggiore. Non costumandosi ora più di toccare la Terza maggiore nel conseguente accompagnamento della Cadenza perfetta finale del modo per Terza minore, e non potendosi negare, che la Terza minore lasci alquanto sospeso l' orecchio, s' ometta essa Terza, escludendo dal detto accordo la consonanza imperfetta. Così la cantilena terminerà con un' armonia fornita di più stretta unità, la quale si adatta parimente con buon successo anche alla Cadenza perfetta finale del modo maggiore. L' ottima disposizione, che può assegnarsi al nostro accordo, si è [-599-] 1. 2. 3. 4.

Non istarò a descrivere le spezie tutte delle disposizioni, di cui sono capaci gli accordi fondamentali, nei quali si replica o la Quinta, o la Terza, ovvero manca una delle predette consonanze. Potrà supplire il Lettore collo stesso meto da me tenuto relativamente agli accompagnamenti o per Terza maggiore, o per Terza minore, che contengono la replicazione del suono principale. Se i suoni non equisoni toccati dalle tre parti acute saranno due, avremo tre specie di disposizioni, e se tutti i suoni cantati dalle parti acute saranno equisoni ne avremo di una sola specie

[signum] 4. Quantunque negli accompagnamenti consonanti derivati di Terza e Sesta, di Quarta e Sesta si possa replicare qualsivoglia dei tre suoni non equisoni, onde sono formati, nondimeno scrivendo in piena armonia, e senza obbligazione di Soggetto, e quando non ci sia qualche particolar ragione in contrario, ed il più semplice movimento delle parti il consente, la replicazione del suono, che serve loro di Basso ama d' essere preferita a quella degli altri suoni. Corrispondendo in sì fatta guisa alla voce più grave una equisonanza, che fra gl' intervalli veramente fondamentali tiene il primo posto, può essa voce sostenere con più dignità la figura, che l' è stata addossata di asso.

Che se la composizione è a Soggetto, non essendo un Soggetto a quattro parti, salvo che un aggregato di altrettante cantilene formate sopra un Basso fondamentale, ciascuna delle quali si canta ora dal basso continuo, ora dal Tenore, ora dal Contralto, ora dal Soprano, nel mentre che l' altre tre cantilene sono cantate dalle rimanenti parti; ne segue, che se in una cantilena il Basso tocca il suono fondamentale d' un accompagnamento di Terza e Quinta, in cui siccome richiede la maggior perfezione si replichi esso suono fondamentale, ci saranno due cantilene, in una delle quali il basso toccherà la Terza, a cui corrisponde l' accompagnamento derivato di Terza e Sesta, e nell' altra toccherà la Quinta, a cui corrisponde l' accompagnamento derivato di Quarta e Sesta, e in [[essi]] [-600-] questi accompagnamenti non il loro basso, ma la vera base dell' armonia verrà replicata. Ed ecco la ragione per cui esaminando le Fughe, si trova frequentemente la ripartizione della vera base negli accompagnamenti consonanti derivati.

Quando nei detti accordi è replicato il loro basso, i tre suoni acuti sono tutti diversi, e non equisoni, ed i nostri accordi possono ricevere sei differenti spezie di

disposizioni. Tre sole si numerano le specie delle disposizioni, allora che si ripete un suono, che non è il Basso, onde due soli siano i suoni acuti non equisoni, Finalmente se tralascierassi una consonanza, e di più le voci acute serveranno vicendevole equisonanza, gli accompagnamenti saranno capaci d' una sola specie di disposizioni.

[signum] 5. Non ama d' essere ripetuto quel suono alterato, la cui modificazione o ha reso vie più piccante un accompagnamento, ch' era consonante per rappresentazione: e la replicazione d' esso suono dee tanto più schivarsi, quanto l' accordo è di più austera natura. Fra gli accordi naturali se ne numera un solo di Terza minore, e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] per esempio B D F consonante per rappresentanza, il quale corrisponde o alla settima corda del Tuono C per Terza maggiore, o alla seconda corda del Tuono A per Terza minore. In due maniere può esso accompagnamento trasformarsi in consonante, o scemando per un B molle il suono B, o accrescendo per un Diesis il suono F; e quindi e l' uno, e l' altro dei nominati suoni può di alterato prender l' aspetto. Ho notato (Libro primo Capitolo 4.) che l' accordo, di cui parliamo, è introdotto in Musica dai modi derivati. Si consideri come proprio del modo derivato F, ed essendo nel sistema di melodia F B C di un tal Modo certamente alterata la quarta corda B, l' orecchio la giudicherà altresì modificata nell' accompagnamento B D F, qualora s' usino i passaggi F 5 3 B 5 3, B 5 3 C 5 3, C 5 3 B 5 3 al detto modo spettanti, ed in quest' [-601-] incontri bisognerà schivare la replicazione del suono B. Che se il nostro accordo si attribuirà al modo derivato E, in cui è giusto il Sistema di melodia E A B, crederà l' udito che in esso accordo sia alterato il suono F, nè lo desidererà replicato, quando lo sentirà usato nei passaggi E 5 3 B 5 3, B 5 3, E 5 3, A 5 3 B 5 3, B 5 3 A 5 3, che al nominato Modo appartengono.

Eccettuato l' accompagnamento di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] fondato sulle corde settima del modo maggiore, seconda del Modo minore aventi comune la scala, del quale abbiamo finora parlato, gli altri tutti ad esso simili, di cui si serve la Musica hanno per base una corda artificiale crescente sopra la naturale per un minor Semituono: aumentazione, che gli ha fatti divenir consonanti per rappresentanza. Perciò non sarà gran fatto lodevole la replicazione della corda predetta.

Si adoprano altresì nel Modo minore tre accompagnamenti consonanti per rappresentanza, ed artificiali, che fanno nel senso una più piccante impressione, siccome introdotti soltanto nel Contrappunto dal Sistema Cromatico, e sono relativamente al Tuono A per Terza minore C E G # di Terza maggiore e Quinta superflua, D # F A di Terza [diminuita, add. supra lin.] e Quinta [[ambo diminuite]] [minore add. supra lin.], B D # F di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.]. Il primo ed il secondo sono divenuti consonanti per rappresentanza mediante le corde artificiali settima G #, quarta D #, e dovendo necessariamente ascendere l' una all'Ottava, l'altra alla Quinta, sembra che non ci sia luogo alla ripetizione almeno lodevolmente. La quarta corda artificiale D#, che introdotta nel terzo accordo, ha cangiato in vie più austero l' accompagnamento naturale e consonante per rappresentazione B D F, e che dee indispensabilmente ascendere alla quinta corda, io on arderei certamente di replicarla.

[signum] 6. Componendo in piena armonia, e senza quelle obbligazioni, che richiedono le Fughe, l' accordo della Settima o fondamentale, o derivato si riempierà per lo più con tutti e quattro i suoni suoni, ed [-602-] essendo i tre suoni acuti fra loro diversi, e non equisoni, avremo relativamente a qualunque suono collocato nel basso sei differenti specie di disposizioni, nelle quali le voci acute si possano ordinare. Tralasciato

uno dei tre suoni consonanti, e replicatone uno dei due rimanenti, se i suoni acuti diversi saranno due soli, l'accordo o fondamentale, o derivato non ammetterà salvo che tre sole spezie di disposizioni. Potremo parimente in qualche raro incontro replicare la Settima minore, facendo sì che uno di tali suoni equisoni discenda di grado giusta il costume, e l'altro differentemente si muova. Conciossiachè gli accompagnamenti consonanti per rappresentanza contengano sempre un suono, che non ama d' essere replicato; riusciranno più trattabili aggiungendo loro la Settima, specialmente quando essa è minore, o diminuita, la quale sembra che loro dia un total compimento.

[signum] 7. Quello che ho detto delle varie spezie di disposizioni degli accordi consonanti e della Settima fondamentali, o derivati, s' applichi altresì agli accompagnamenti della Nona, della Undecima, e della Terzadecima fondamentali, e derivati. Se i tre suoni acuti saranno diversi, ascenderanno al numero di sei le differenti spezie delle loro disposizioni, e se due soli si conteranno i suoni diversi fra i tre acuti, si ristignerà a tre il numero delle spezie dei varj combinamenti.

Il vero rapporto della dissonanza chiamata Nona si è 1:9, siccome quello che tiene il posto di strettamente fondamentale, essendo il nove multiplo della unità. Riuscendo la detta ragione in riguardo al comodo delle voci troppo rimota, sogliono in sua vece usarsi le proporzioni 2:9, 4:9, ed anche talvolta 8:9, le quali sono ricevute dall' orecchio in qualità di fondamentali a cagione dell' equisonanza dei suoni 2. 4. 8. più gravi del 9. coll' ottimo Basso. Posto che negli accordi derivati da quello della Nona, ai quali serve di Basso o la Terza, o la Quinta dell' accompagnamento consonante, s' ometta il suono equisono al fondamentale, e si replichi il loro Basso, [-603-] fatta la risoluzione senza cangiare accordo, ci si presenteranno gli accompagnamenti assai frequentati, come ho notato di sopra ([signum] 4.), di Terza, Sesta, e Ottava, di Quarta, Sesta, e Ottava. Nel rivoltamento della Nona sarà molto bene, che le parti acute cantino la Terza, la Quinta, e l' Ottava dell' accordo consonante, o le voci loro equisono, onde adempiuta la risoluzione, s' oda l' accompagnamento di Terza, Quinta, e Ottava. La Nona mai non si replica, il che sia detto anche della Undecima, e della Terzadecima; e la ragione si è, perchè a queste dissonanze è concesso il solo movimento di Seconda all' ingiù che dà loro risoluzione.

[signum] 8. Acciocchè l' Undecima produca nell' orecchio l' ottimo effetto, si dee collocare al di sopra [[della seconda Ottava, cioè a dire]] del suono 4, di modo che essa dissonanza corrisponda all' unità nella ragione 1: 32/3, che s' adegua quanto basta colla veramente fondamentale 1:11. I consueti limiti delle voci richiedono, che in cambio d' essa ragione s' adoprino l' equisone 1: 16/3, 1: 8/3, 1: 4/3. Tralasciata la Terza, e facendo che le parti acute cantino la Quinta, l' Ottava, e l' Undecima, sentiremo dopo la risoluzione l' accompagnamento di Quinta, Ottava, e Decima, in cui si contiene la replicazione del suono fondamentale, conforme la maggior perfezione richiede. Il Palestrina per altro ed il Morales componendo anche solamente a quattro voci congiungono di tanto in tanto la Terza colla Undecima. Avverto che l' orecchio si compiacerà più di Udire l' Undecima unita colla Terza, che colla Decima, conoscendo nel primo caso più chiaramente la risoluzione della dissonanza, che discende alla Decima, voce nuova e non cantata da altra parte. L' Undecima forma Nona colla Terza dell'accordo consonante, Settima colla Quinta. Si osservi che usati gli accordi di Terza, Sesta, e Nona, di Quarta, Settima, e Ottava; si trasformeranno dopo la risoluzione negli accompagnamenti consonanti derivati di Terza, Sesta, e Ottava, che contengono la molto frequentata replicazione del loro Basso. Similmente se ponendo in opera il rivoltamento

della nostra dissonanza, le parti acute [-604-] toccheranno la Quinta, l' Ottava, e la Decima dell' accompagnamento consonante, o suoni ad esso equisoni, le quali consonanze si riferiscono all' Undecima in Seconda, Quinta, e Settima, adempiuta la risoluzione senza mutazione d' accordo, ne risulterà l' accompagnamento di Terza, Sesta, e Ottava, che nell' Ottava ci addita la ripetizione del Basso.

[signum] 9. Anche la Terzadecima maggiore, o minore dee riferirsi al suono 4., onde paragonangola coll' unità ne risultino le ragioni 1: 40/3, 1: 64/ 5, che prendono in mezzo la rigorosamente fondamentale 1:13, e talmente ad essa s' accostano, che ne risvegliano l' idea nell' orecchio. Non essendo solite le voci d' uscir fuori della ragione 1:6, alle proporzioni adeguatamente fondamentali si sostituiscono l' equisone 1: 10/3, 1:5/3, 1:16/5, 1:8/5. Se mentre si pone in opera l' accordo fondamentale, le parti acute omessa la Quinta canteranno l' Ottava, la Decima, e la Decimaterza, o suoni alle stesse equisoni; adempiuta la risoluzione, comprenderà l' accompagnamento consonante la replicazione della base. Si collochi nel Basso la Terza dell' accompagnamento consonante, e la risoluzione ci guiderà all' accompagnamento di Sesta, Ottava, e Decima, quando le parti antecedentemente tocchino la Sesta, l' Ottava, e l' Undecima, tralasciando quel suono, ch' è radicalmente Quinta, e che si riferisce in Terza al Basso continuo. Quantunque negli accordi consonanti s' incontri con frequenza la replicazione del Bassi, e che questa replicazione si ottenga nei due casi considerati coll' omettere la Quinta, nulladimeno seguendo il lodevole costume del Palestrina, egli è molto ben fatto il congiugnere colla Terzadecima la Quinta, unico suono che dia a conoscere essa Terzadecima in figura di dissonanza. Ho detto la Quintta la quale riuscirà migliore della Duodecima, acciocchè spicchi più distintamente la risoluzione della Terzadecima, che appunto alla Duodecima dee discendere. Relativamente agli altri due accompagnamenti derivati da quello della Terzadecima, di Quarta, Sesta, e Nona, di Terza, Quinta, e Settima, che si risolvono in Quarta, Sesta, [-605-] e Ottava, accordo fornito dalla replicazione del Basso, egli è d' uopo riflettere, che per ottenere il divisato effetto, si rende necessario d' introdurre in essi il suono, ch' è Quinta nella sua origine, il qual suono al primo accompagnamento serve di Basso, e nel secondo comparisce in figura di Settima. S' uniscono insieme di tanto in tanto la Terza minore, e la Decimaterza maggiore, le quali si corrispondono in Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] sopra l' Ottava, la Terza maggiore, e la Decimaterza minore, le quali si corrispondono in Quarta diminuita sopra l' Ottava. Chi vuole schivare il piccante, che producono si fatti intervalli, ometta la Terza. Riesce molto bene in tali incontri l' accoppiare le due dissonanze Undecima, e Terzadecima, facendo che le parti acute cantino oltre le due mentovate dissonanze l' Ottava, o la Quinta. L' unione delle nostre due dissonanze colla Quinta del lodato Palestrina non di rado si pone in opera.

[signum] 10. Le cose finora dette daranno lume al Compositore per dirigersi anche quando voglia aggiugnere più d' una dissonanza al consonante accompagnamento. Egli è d' uopo procurare, che prima e dopo della risoluzione gli accordi s' odano più compiuti che sia possibile. Colla Settima per esempio, e colla Nona s' unisca la Terza, e risolte la Settima in Sesta, la Nona in Ottava, ne proverrà un accompagnamento compiuto, ed elegantemente disposto di Terza, Sesta, e Ottava. Così l' accompagnamento di Terza, Sesta, e Settima si tramuterà nell' altro di Terza, Quinta, e Settima dopo seguita la risoluzione della Sesta nella Quinta. Non tralascio d' avvertire, che quella parte che tocca ad una consonanza, mentre le rimanenti parti toccano una o più dissonanze, può

passare ad un' altra consonanza, o duranti le dissonanze mentovate, o quando esse dissonanze risolvonsi. Ho detto nel precedente Paragrafo nono, che lodevolmente la Quinta si congiugne colla Undecima, e colla Terzadecima. Se nell' atto di risolverle la parte, che canta la Quinta, ascenderà all' Ottava, s' udirà l' accordo compiuto di Ottava, Decima, e Duodecima, in cui è ripetuto [-606-] il suono fondamentale, conforme vuole la maggior perfezione.

[signum] 11. Il buon effetto, che un dato intervallo produce nell' orecchio, non dipende soltanto dalla semplicità della sua ragione, ma vi ha eziandio parte un' altra causa, ch' è stata scoperta dal celebre Monsieur Sauveur. Sieno n , N i numeri interi, e fra loro primi delle vibrazioni fatte in pari tempo da due corpi sonori. Egli è certo che se i detti due corpi principiano a vibrarsi nel medesimo istante, compiuto dal corpo grave il numero n , e dal corpo acuto il numero N di vibrazioni, cominceranno di nuovo nell' istante stesso a vibrarsi. Quando le due vibrazioni del corpo grave ed acuto colpiscono unitamente il sensorio, ei ne riceve una impressione maggiore di quella, ch' è cagionata dalle vibrazioni che a vicenda il colpiscono. Se il tempo, in cui seguono i numeri di vibrazioni n , N , è brevissimo, l' orecchio non s' accorge della notata inegualità d' impressioni: ma se il tempo suddetto giunge ad una maggiore lunghezza da determinarsi colla esperienza, la mentovata ineguaglianza cagiona una spezie di battimento, che chiaramente s' ode, mentre si suona negli Organi quel registro, che chiamasi la voce umana. Dalle cose dette deducesi, che un intervallo, il quale non batte, mentre i due suoni che lo compongono hanno quel tal grado d' acutezza, acquisterà pulsazione trasportandolo notabilmente verso del grave. Interviene ciò alle Terze maggiori, e minori, e questa è la ragione per cui i Maestri si guardano dall' adoprarle, quando sono formate da suoni gravissimi; imperciocchè il battimento frastorna sì fattamente il giudizio del senso, che appena le distingue per consonanze. Generalmente le ragioni vicine all' egualità riusciranno o più grate, o meno piccanti, se da due parti acute saran toccate. S' intenda ciò specialmente delle Seconde, per cui differiscono le dissonanze dalle prossime consonanze, le quali Seconde riescono tanto più miti, quanto sono più acute.

[signum] 12. Le regole date per disporre gli accordi a quattro parti si adattano coll' aggiunta di alquante [-607-] avvertenze anche alle composizioni a otto parti, le quali altro non sono fuorchè un aggregato di due Cori a quattro parti. Piace molto al senso, che un dato accompagnamento nei due Cori abbia una diversa disposizione, e quand' anche talvolta l' ordine fosse lo stesso, il vario movimento delle parti fa sì che nel susseguente accordi le due disposizioni sien differenti. Abbiamo più libertà di ammettere qualche consonanza in un Coro, ogni volta che questa dall' altro Coro è cantata. Scrivendo a otto specialmente interviene, che si uniscano insieme la Nona e l' Ottava, l' Undecima e la Decima o Terza, la Terzadecima e la Duodecima o Quinta, e per lo più quelle sono contenute in un Coro, e queste nell' altro.

[signum] 13. Gli accompagnamenti consonanti, e dissonanti delle composizioni a tre parti si formano assegnando alle due parti acute altrettanti suoni scelti fra i tre, o più non equisoni, che nel compiuto accompagnamento hanno luogo. I detti due suoni, che suppongo differenti, e tali per lo più deggion essere, somministreranno all' accompagnamento due diverse spezie di disposizioni, secondo che un suono si colloca al di sotto, e l' altro al di sopra, o a rovescio. L' accompagnamento consonante fondamentale a cagion d' esempio si ordinerà assegnando alle parti acute o la Terza e la Quinta, o l' Ottava e la Decima, o la Quinta e l' Ottava, il qual ultimo accordo riesce più degli altri

sdolcinato, siccome privo della consonanza perfetta, il cui gentilissimo agretto piace molto all' udito. Egli è poi chiaro, che ognuno dei mentovati accordi riceve due specie di disposizioni, potendo esempigrazia incontrarsi prima l' Ottava, indi la Decima, ovvero al contrario prima la Terza, indi l' Ottava. Nell'accompagnamento conseguente delle Cadenze finali le parti sogliono corrisponderci in equisonanza, il che si pratica anche nei componimenti a due parti, one l' armonia dell' ultimo accordo contenga una perfetta unità.

[signum] 14. Pocomiresta da dire intorno alle [-608-] composizioni a due parti. Essengo glia ccordi di due sole voci formati, egli è d' uopo arricchirli quanto si può d' armonia, non usando in tempo buono l' Ottava, o altra equisonanza, salvo che negli accompagnamenti ondamentali veramente consonanti, e questa ancor parcamente, eccettuati i finimenti delle Cadenze, nei quali l' equisonanza s' usa continuamente. E conciossiachè l' armonia malgrado la descritta cautela resta ancor povera, si pone riparo a tale disordine, facendo che spesso una parte tocchi uno dopo dell' altro più suoni dello stesso accordo consonante, o dissonante, il che rende sommamente vaghe si fatte composizioni. Questo artificio accresce ornamento anche alle composizioni fornite d' un maggior numero di parti.

[signum] 15. La libertà che ha una parte di trasferirsi da suono a suono spettanti allo stesso accordo, ottiene altresì il fine importante di trattener la parte stessa dentro i prescritti conini, e di schivare come vedremo, certi movimenti poco frequentati; che ci conducono da un accompagnamento ad un altro. Se l' accompagnamento è realmente consonante, possiamo francamente passare da suono a suono, avuto solamente riguardo, quando si tratta di voci al loro comodo, ed all' indole della parte; imperciocchè quei salti, che stanno bene nel basso, all' altre parti non sono confacenti. Negli accompagnamenti, che di consonanti fan la figura, quantunque tali non sieno, egli è molto lodevole scivare i passi di consonanza alterata, cioè a dire di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.]; di Quarta diminuita, di Quinta superflua; di Terza diminuita, di Sesta superflua. Sembrerebbe, ch' egualmente austeri dovessero riuscire due intervalli, che uniti insieme compion l' Ottava, come sarebbe a dire la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e la Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.]; la Quarta diminuita, e la Quinta superflua; la Terza diminuita, e la Sesta superflua, e pure ciò non è vero, trovandosi per esperienza nella melodia i primi più miti dei secondi. Dopo varie [-609-] meditazioni mi è riuscito finalmente di scoprire la ragione di questo curioso effetto. La Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] riceve anche il nome di Tritono, siccome uguale all' aggregato di tre Tuoni. La successione di tre Tuoni non può dedursi dai soli passi di Quinta, e di Quarta principalmente intesi dal Sistema di melodia, rendendosi necessari per ottenerla anche il passo di conseguenza dalla quarta ala quinta corda. La Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] all' opposto non è soggetta a questa imperfezione, venendo determinata col mezzo soltanto di movimenti fondamentali di Quinta, e di Quarta. Veggansi i sottoposti esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 609; text: et cetera]

Quindi ragionevolmente l' orecchio preferisce i passi di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] a quelli di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.].

Molto maggior durezza si sente nel movimento di Quinta superflua eguale a

quattro Tuoni, di Sesta superflua eguale a cinque Tuoni; e perciò non dobbiamo maravigliarci, se i loro compimenti all' Ottava, Quarta diminuita, e Terza diminuita riescono più trattabili. Negli accompagnamenti di Terza [diminuita add. supra lin.] e Quinta [[ambe diminuite]] [minore add. supra lin.], di Terza maggiore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], esempigrazia D # F A, B D # F più facilmente una parte discenderà per la Terza diminuita F D # di quello che ascenda per lo stesso intervallo. Dipende ciò dalla natura piccante dei mentovati accompagnamenti, nei quali al quarta corda artificiale D# vuol ascendere immediatamente, e senza frammettervi alcun suono alla quinta corda E.

Dai Suoni dell' accompagnamento consonante o realmente, o per rappresentanza si può far transito alla Settima specialmente minore, o diminuita, [-610-] e da questa ai predetti suoni, osservate per altro le regole da me partitamente spiegate nel Capitolo secondo. Noto che riesce meno sforzato il movimento di Settima diminuita all' ingiù di quello di Seconda superflua all' insù. Si dimostra una tal verità collo stesso metodo da me usato relativamente alla Quinta [[diminuita]] [minore, ed alla Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], conforme i seguenti esempj pongono in chiaro.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 610; text: et cetera]

[signum] 16. Posciachè abbiamo insegnato a disporre gli armonici accompagnamenti, inoltriamoci a dar le regole per far transito dall' accompagnamento antecedente al conseguente di un dato passaggio. E supponendo primieramente che i detti accompagnamenti sian consonanti, fatta la riflessione che ciascun accompagnamento contiene tre suoni non equisoni, agevolmente comprendo, che da qualunque suono dell' antecedente accompagnamento posso passare a qualunque suono del conseguente, e che perciò ho nove passi, che da un accordo all' altro mi guidano, dei quali passi ne debbo prendere quel numero che la composizione a più parti richiede, preferendo per altro i movimenti più eleganti, ed avendo mira alla buona disposizione dell' antecedente, e del conseguente accompagnamento. Qualora mi trasferisco o dalla base, o dalla Terza, o dalla Quinta del precedente accompagnamento a qualsivoglia suono del susseguente, cioè a dire o alla base, o alla Terza, o alla Quinta del detto accordo, vengo a far transito da un accompagnamento o fondamentale, o di Terza e Sesta, o di Quarta e Sesta ad un altro accordo o fondamentale, o di Terza e Sesta, o di Quarta e Sesta. Dei passi fondamentali ne ho abbastanza parlato [-611-] nel Libro secondo, ed ora è tempo di trattare dei movimenti derivati, la perfezione dei quali, oltrechè ha relazione a quella del passaggio fondamentale, dipende da due elementi, e sono la qualità del passo derivato di melodia, e quella degli armonici accompagnamenti corrispondenti ai due suoni, onde il passo stesso è formato.

In riguardo al primo elemento il passo è fra tutti il più perfetto, quando sono unisoni i due suoni che lo compongono. Tocca il secondo posto ai movimenti che ascendono, o discendono di grado: ed il terzo luogo va assegnato a quelli, che con un salto si trasferiscono da suono a suono. Che i passi derivati di grado si debbano preferire ai salti, quantunque i salti sien consonanti, l' ho chiaramente provato (Libro 1. Capitolo 3. [signum] 16. 17.). Il Diesis, ed il B molle meritano il nome d' Unisono superfluo, e diminuito. Si considerano altresì come intervalli alterati la Seconda superflua, la Terza diminuita, la Quarta diminuita, la Quinta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] coi loro

compimenti all' Ottava, e cerca l' usare piuttosto l' uno che l' altro dei rapporti modificati, che uniti insieme formano Ottava, mi riferisco a ciò che ho stabilito nel precedente Paragrafo quintodecimo.

[signum] 17. Sopra il secondo elemento, che influisce nella eleganza dei passi derivati, cioè a dire sopra la qualità degli accordi, che corrispondono ai due tuoni componenti il passo, egli è d' uopo riflettere, che in ordine di perfezione precede l' accompagnamento consonante fondamentale, segue il derivato di Terza e Sesta, ed a questo vien dietro l' altro derivato di Quarta e Sesta, che adattando la Quarta al Suono più grave, apertamente si manifesta privo del vero Basso. Quindi relativamente ai mentovati accompagnamenti avremo cinque classi di passi derivati, le quali scemano gradatamente di squisitezze, e sono.

[-612-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 612; text: Accompagnamento antecedente. Conseguente. Prima Classe, Terza e Quinta, Sesta, Seconda, Quarta]

Alla unita considerazione degli esposti elementi si appoggia il giudizio della relativa stima, che meritano i passi derivati da un dato fondamentale. I movimenti delle classi prima, e seconda, dai quali resta escluso l' accompagnamento di Quarta e Sesta, si usano frequentemente o sieno i due suoni unisoni, o camminino di grado, o vadan di salto. Con più riserva si adoprano i salti nei passi delle classi terza, quarta, e quinta, in cui c' entra l' accordo di Quarta e Sesta, e segnatamente in quelli delle due ultime classi, che sono le meno perfette. Nei bassi continui, in cui i migliori passi si collocano, si poverà molto a trovare (eccettuate per altro le Fughe) che di salto si faccia transito da un accordo di Terza e Sesta ad un altro di Quarta e Sesta, o a rovescio, o pure da un accordo ad un altro tutti e due di Quarta e Sesta. Anzi in quest' ultimo passo il doppio rivoltamento della Quinta è così contrario all' indole del Basso, ch' esso passo, anche mentre si muove di grado difficilmente s' incontrerà nei Bassi continui. Essendo le parti acute rette dal Basso, ammettono con minor ripugnanza i movimenti meno eleganti, massimamente quando si compone a molto numero di parti, e si ha la cura di adattarli alle parti di mezzo, che dall' orecchio sono manco notate delle due estreme.

[-613-] [signum] 18. Non sarà discaro ai Lettori, ch' io illustri le cose spiegate con un esempio. Dalla Cadenza perfetta G 5 3 C 5 3 derivano i seguenti passi, che io dispongo nelle cinque classi mentovate nel precedente Paragrafo diciassettesimo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 613,1; text: Prima, Seconda, Terza, Quarta, Quinta. 5 3, 6 3, 6 4]

I passi primo, e terzo s' introducono frequentemente e nelle parti acute, e nel Basso, quantunque si muovan di salto; perchè appartengono alle classi prima, e seconda. Nel quarto passo i due suoni sono unisoni, e nel quinto differiscono per una Seconda; e perciò benchè spettino alla terza classe, sono di molto uso. Per lo stesso motivo spesso si pone in opera il passo settimo proprio della classe quarta. penso che pochi saranno que' musici pratici, i quali si ricordino d' aver osservato nei Bassi continui i passi sesto, e ottavo, che andando di salto competono alle classi quarta, e quinta. In oltre a chi mai verrà in capo di ordinare a due parti una Cadenza nelle seguenti maniere.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 613,2]

E qui si noti, che i passi derivati dalla nostra Cadenza, che perfettamente appagano, sono i due B 6 3 C 5 3, D 6 4 C 5 3, i quali vanno a terminare nell' accompagnamento fondamentale C 5 3. Gli altri passi, che finiscono nell' accordo di Terza e Sesta, o di Quarta e Sesta, lasciano meno quelli, e più questi sospeso l' orecchio. Quindi volendo dar compimento al senso della cantilena, e componendo a quattro parti si [-614-] assegneranno ai due Violini i movimenti più grati D 6 4 C 5 3, B 6 3 C 5 3, ed alla Violetta, ch' è la parte manco dell' altre notata o il passo G 5 3 G 6 4, o il passo G 5 3 E 6 3.

[signum] 19. Giudico necessario il far qualche riflessione sopra que' passi alterati di melodia, che derivano da un passaggio fondamentale formato da due accompagnamenti veramente consonanti. Se il passaggio fondamentale si numera fra i migliori di Quinta, o di quarta, o di Seconda all' insù o di Terza all' ingiù, e che il movimento derivato spetti alla classe prima, o seconda, si potrà adoprare francamente, purchè non ci sia qualche particolar ragione in contrario. Veggansi i sottoposti esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 614; text: Basso fondamentale, 6 3, 5 3, 3 #, 6 3 #, 5 # 3 #]

L' accennata ragione in contrario ha luogo nel movimento B 6 3 F 6 3 derivato dal passaggio fondamentale G 5 3 D 5 3. È vero che il detto movimento spetta alla seconda classe; ma non può negarsi altresì, ch' essendo la memoria, che resta del suono B, una Sesta dissonanza aggiunta al conseguente accompagnamento per Terza minore D 5 3, il passo alterato B F non mostri a chiaro lume, ch' essa dissonanza corrisponde in Tritono alla Terza minore. Per tal cagione il nostro passo merita d' esser escluso dalle regolate composizioni. I passi alterati, che derivando dai mentovati passaggifondamentali appartengono alle classi terza, quarta, e quinta, vogliono adoprarsi con maggiore riserva, secondochè scemano di perfezione.

[-615-] Che se i passi alterati derivano da fondamentali o di Seconda all' ingiù, o di Terza all' insù, quand' anche non contengano qualche loro particolare difetto, sono di parco usa, benchè competano alle classi prima, e seconda. Mi serva di prova la difficoltà di trovarli nei Bassi continui. Lasciati da parte i passi viziosi B 6 3 F 5 3, G # 6 3 D 5 3 derivati dai fondamentali G 5 3 F 5 3, E 5 3 # D 5 3 di Seconda all' ingiù, a cagione che mettono troppo invista, che la ricordanza del suono antecedente forma Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] col suono conseguente fondamentale, chi incontrerà mai nei Bassi continui i movimenti F # 6 3 F [sqb] 5 3, D # 6 3 # D [sqb] 5 3 [sqb] derivati dai passaggi fondamentali di Terza all' insù D 5 3 # F [sqb] 5 3, B 5 # 3 # D [sqb] 5 3 [sqb]? Se rarissime volte si pongono in opera i passi predetti di Terza all' insù considerati unitamente coi loro derivati, come ho fatto vedere (Libro 2. Capitolo 3. [signum] 2. e 3.), scarso altresì sarà l' uso dei passi, che da essi derivano, e tanto più quanto tali passi sono alterati.

[signum] 20. Finora ho supposto, che tutti due gli accordi formanti un passaggio sien veramente consonanti: consideriamo adesso i passaggi, che contengono o un sono, o due accompagnamenti consonanti per rappresentazione. Osservo prima d' ogni altra cosa, che avendo luogo in tutti gli accordi consonanti per rappresentazione la Quinta

[[diminuita]] [minore add. supra lin.], o superflua, ch' ha per compimento all' Ottava la Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.], o diminuita, l' orecchio non comprende chiaramente, che la Quarta alterata sia un rivoltamento della Quinta corrispondente. Per tal cagione i passi derivati delle classi terza, e quarta, in cui c' entra un accompagnamento alterato di Quarta e Sesta, s' usano senza molto riguardo, purchè ciò non venga proibito da qualche loro singolare imperfezione. Quindi non di rado ci si affacciano nei Bassi continui i movimenti derivati dalle Cadenze dalla quarta corda alla quinta, dalla settima corda all' ottava, i quali con un salto di Quarta all' ingiù si trasferiscono da un accompagnamento di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin.] e Sesta ad un accompagnamento realmente consonante di Terza e Quinta, sicome i sottoposti esempj dimostrano. All' antecedente accordo fondamentale suole aggiugnarsi la Settima, che diviene [-616-] Terza relativamente al Basso continuo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 616,1; text: Basso fondamentale, 3 6 4 #, 5 3, 3 6 [sqb] 4 #, 5 3 #, 7, 7 5 3 [sqb] 3 #]

Conciossiachè la Quinta superflua si sperimenti un' armonia assai cruda, in cambio dell' accordo fondamentale di Terza maggiore e Quinta superflua per lo più s' adopra il derivato di Terza maggiore e Sesta minore, e introducendolo, e da;llo stesso passando ad un altro, si praticano i movimenti più semplici.

Più trattabile è la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], che riconosce la prima sua origine dal Sistema Diatonico. Gradirà qualche volta l' orecchio, che con un passo derivato di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], o di Terza diminuita, o di Settima diminuita all' ingiù, o di Diesis si faccia sentire uno degli accompagnamenti di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], o un qualche loro derivato, conforme negli esempj che soggiungo apparisce

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 616,2; text: Basso fondamentale, 6 3, 7 5 3, 7 5 3 [sqb], 5 6 3 [sqb], 8 6 3, 7, 7 5 [sqb] 3 #]

In questi esempj i salti di Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.], di Terza diminuita, di Settima diminuita fanno per così dire [-617-] toccar con mano, che la Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] o la Terza diminuita, o la Settima diminuita si insinuano preparate nel susseguente accompagnamento. Nel disporre a più parti i passaggi, di cui trattiamo, bisogna aver mira principalmente di scanzare i movimenti, che troppo palesano le inverse preparazioni delle consonanze per rappresentanza, che contengono cattive relazioni, e che si oppongono al fine, per cui le corde artificiali sono state ammesse nel Contrappunto, sopra di che si richiami a memoria quello, che ho scritto (Libro 2. Capitolo 4.) . Ho promesso ([signum] 15.) di far vedere, che col passare da suono a suono spettanti allo stesso accordo si sfuggono certi movimenti poco graditi, che da un accompagnamento all'altro conducono. Questa cautela si rende specialmente necessaria, quando si compone per voci, le quali ifficilmente intuonano alcuni passi più austeri. Col far transito nel seguente Basso continuo dalla Quinta F alla Terza D dell'accompagnamento B 6 3, scivo il passo piccante di Quarta [[superflua]] [maggiore add. supra lin. F B. Stimo superfluo l'illustrare una cosa per se stessa chiara con altri esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 617; text: Basso fondamentale, 5 6 4, 6 # 5, 9, et cetera, 7 3, 8]

Avverta chi legge essere il passaggio B 5 3 G # 5 3 formato di due accompagnamenti consonanti per rappresentanza di Terza minore e Quinta [[diminuita]] [minore add. supra lin.] coll'aggiunta all'antecedente della Nona, al conseguente della Settima.

[signum] 21. Ogni dissonanza accoppiata all'accompagnamento consonante somministra un nuovo passo e mentre introduce, e mentre risolve. La melodia di unisono prepara la dissonanza, e quella di Seconda all'ingiù la risolve: Questa legge non patisce veruna eccezione relativamente alle dissonanze Nona, Undecima, e Terzadecima. La Settima specialmente minore [-618-] può dare più passi; imperciocchè una parte la può introdurre preparata e l'altra di posta: una parte la può risolvere, e l'altra muoversi o di grado all'insù, ovvero di salto, ovvero stando ferma cangiarsi in un'altra dissonanza. Non mi diffondo maggiormente su questo particolare, avendone espressamente trattato nel Capitolo secondo.

[signum] 22. Ho già stabilito nel Libro primo (Capitolo 1. [signum] 8. 9. 10.), e ne ho qui addotta la ragione, che due Unisoni, due Ottave semplici, o duplicate, o triplicate et cetera, che due Quinte semplici, o coll'aggiunta d'un'Ottava, o di due Ottave et cetera non si possono usare di seguito nel Contrappunto. Questa legge vale non solo nelle Quinte degli accompagnamenti consonanti, ma ancora in quelle, per cui differiscono una consonanza ed una dissonanza, o due dissonanze. Di tal natura per esempio solo le Quinte, in cui si riferiscono la Terza minore e la Settima minore, la Quinta e la Nona, la Settima minore e l'Undecima, la Nona e la Terzadecima amendue maggiori, o minori. Se due dissonanze formano Quinta, egli è d'uopo risolvere prima l'una, indi l'altra per ischivare le due Quinte di seguito. Avverto che non si scanseranno le due Ottave, e le due Quinte col frapporre in tempo cattivo di spezzatura un suono spettante al precedente accompagnamento, come nei seguenti esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 618]

Nelle composizioni a otto parti si permette, che i due Bassi passino con movimenti contrarij uno di Quinta, l'altro di Quarta, uno di Quarta, l'altro di Quinta dall'Ottava all'Unisono, dal'Unisono all'Ottava, onde si seguitino bensì due equisonanze, ma fra loro dissimili. È parimente concesso il far transito [-519-] dalla Duodecima alla Quinta, o a rovescio. Veggansi gli esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 619]

È stata da me (Libri 1. Capitolo 1. [signum] 11.) allegata la ragione, per cui vengano praticate due Quarte di seguito, purchè non mai al Basso, ma alle parti di mezzo si riferiscano. Io per me consiglierei ad evitarle più che fosse possibile, non avendo per altro il coraggio di condannarle assolutamente. Dalle Fughe egli è certamente necessario l'escluderle; perchè passando la cantilena da una parte all'altra, e rivoltandosi le due Quarte, divengono due Quinte di Seguito. Ho notato (Libro 2. Capitolo 2. [signum] 16.), che due Quinte di seguito benchè dissimili, come sarebbe a dire una diminuita, e l'altra

giusta, non producono buon effetto. S'intenda ciò detto nella circostanza che sieno veramente Quinte relativamente al Basso fondamentale. Che se questa circostanza non si verifica, si dà qualche caso, in cui recano piacere al senso. Nel sottoposto esempio abbiamo in riguardo al Basso [[fondamentale]] continuo due Quinte, C G giusta, B F [[diminuita]] [minore add. supra lin.], ed in riguardo al Basso fondamentale la Quinta C G, e la Settima minore G F. Quindi la parte acuta non fa transito da Quinta a Quinta, ma bensì dalla Quinta dell'accordo antecedente alla Settima minore del susseguente; ed essendo rispettivamente al Basso continuo le Quinte dissomiglianti, il passo si può adoperare lecitamente.

[-620-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 620,1; text: et cetera, 6 42, 6 3, 6 5, 7 5]

Se si concedono due Quarte giuste di seguito, molto più facilmente si permetteranno una Quarta giusta, e l'altra alterata. Disponendo a quattro parti i passaggi D 6 3 C 5 3, B 6 # 3 A 5 3 derivati dai fondamentali B 5 3 C 5 3, G # 5 3 A 5 3, che nei Modi maggiore, e minore si trasferiscono dalla settima corda all'ottava, si sogliono usare due Quarte di seguito, la prima [[superflua]] [maggiore add. supra lin, e la seconda giusta, come nell'esempio, che metto qui sotto.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 620,2; text: 6 3, 7 5 3, 6 # 3]

[signum] 23. Abbia la mira il Compositore di far sì, che almen per lo più le melodie derivate si muovano dall'armonia d'un genere a quella d'un altro, dimodochè se esempigrazia gli accompagnamenti, che formano un passaggio, sono consonanti senz'aggiunta di dissonanze, qualsivoglia parte acuta si trasferisca [-621-] dalla equisonanza alla consonanza perfetta, o alla imperfetta; dalla consonanza perfetta alla equisonanza, o alla consonanza imperfetta; dalla consonanza imperfetta o alla equisonanza, o alla consonanza perfetta, come nel seguente esempio adempie esattamente il Padre Maestro Vallotti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 621]

I quattro passi del Soprano sono dalla Decima consonanza imperfetta alla Duodecima consonanza perfetta, dalla Duodecima consonanza perfetta all'Ottava equisonanza, dall'Ottava equisonanza alla Duodecima consonanza perfetta, dalla Duodecima consonanza perfetta alla doppia Ottava equisonanza. Lo stesso esame faccia il Lettore intorno il Contralto, ed il Tenore. Questa diversità d'armonia cagiona l'aggradevole effetto, che gli accordi contigui ricevano una varia disposizione, la quale, come ho avvertito nel Paragrafo primo, è una necessaria conseguenza del moto elegante delle parti. In fatti il primo accompagnamento è di Quinta, Ottava, e Decima, il secondo di Ottava, Decima, e Duodecima, il terzo di Terza, Quinta, e Ottava, il quarto di Ottava, Decima, e Duodecima, il quinto di Decima, Duodecima, e Decimaquinta. Se una parte si trasferisce da Quinta a Quinta, chi vuol evitare o le due Quinte, o le due Quarte di seguito, non assegni a veruna parte o più grave, o più acuta della detta il passo fondamentale. La regolare preparazione, [-622-] e risoluzione delle dissonanze ci conduce a differenti armonie. Abbiamo una sola eccezione nella Settima minore, che in un'altra Settima

minore si può risolvere, conforme succede nell' esempio che reco del Padre maestro Vallotti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 622; text: 6 5, 7 5 3, 7 5, 6 4, 8 6, 6 3, et cetera.]

Egli è d' uopo frattanto riflettere, che la seconda Settima è originalmente maggiore, e che diviene soltanto minore per l' accrescimento artificiale del Basso. In oltre i due accompagnamenti armonici sono diversi, essendo il primo di Terza maggiore, Quinta, e Settima minore, il secondo di Terza minore, Quinta [[e Se]] [[diminuita]] [minore add. supra lin.], e Settima minore. Si faccia [[la riflessione]] l' osservazione, che per isfuggire le due quinte di seguito E B, D # A una giusta, e l' altra [[diminuita]] [minore add. supra lin.], pone il celebre Autore fra i suoni B, A il suono G #: artificio bastante, trattandosi di due Quinte dissimili.

Capitolo sesto.

Della unità delle musiche Composizioni.

[signum] 1. In varie maniere può essere fornita d' unità una musica composizione. Della unità in riguardo al Tuono, ed alla Misura ne ho già parlato (Libro 1. Capitolo 3. 4. 5. 8.), ed ora ad un' altra specie d' unità rivolgo le mie riflessioni. Siccome non basta in una poesia, che sieno uniformi lo stile, ed il metro, ma bisogna altresì che il subbietto sia uno; così non è sufficiente l' unità del Tuono, e della Misura in una composizione armonica, ma questa parimente richiede l' uniformità del subbietto. Quello stesso assurdo, che [-623-] nascerebbe mettendo insieme due metà di due differenti poesie, benchè scritte collo stesso stile, e collo stesso metro; s' incontrerebbe altresì nell' unione di due porzioni tolte da due diverse musiche cantilene, quantunque composte nello stesso Tuono, e regolate dalla Battuta medesima. Ma e in che consiste in Musica questa unità di subbietto? Consiste nella uniformità di alcune brevi cantilene di facile rimembranza, ognuna delle quali sia sempre dedotta dallo stesso Basso fondamentale o si faccia sentire nelle parti acute, o nel Basso, o nel Tuono principale, o nei subordinati. Dal trasportare la stessa melodia in più Tuoni, e dal collocarla in siti analoghi della composizione trae l' unità di questa l' origine, e dal congruamente alternare le diverse cantilene, trae la sua origine la varietà. Un perito Maestro con pochi passi lavora una bellissima composizione, ed a rovescio un imperito ne accumula un centone, che non può dilettere l' orecchio intendente, perchè posto insieme senza ragione.

[signum] 2. Non ogni poesia richiede la stessa unità, ma alcune più, ed altre meno la ricercano rigorosa. Vuole il Sonetto la strettissima unità d' un solo pensiero. Più pensieri sullo stesso argomento formano una Canzone. Più dilatata è l' unità della Tragedia del Poema Epico, e più estesa ancora quella del Romanzo. Non altrimenti nel Contrappunto varie spezie di unità si ammettono, e più esatta di tutte si è quella delle Fughe, o Soggetti. In queste coposizioni la guida, o la parte antecedente propone una cantilena appartenente ad un dato Tuono ordinata in maniera, che la risposta della parte conseguente, che comincia a cantare dopo qualche intervallo di temp, rassomigli senza uscire dalla Scala del Tuono quanto è possibile la proposta. Più magistrali debbonsi riputare i Soggetti, nei quali alla risposta si dà principio, mentre ancora la proposta continua, dovendo in essi esser tale la proposta, che si possa unire colla risposta. Determinata la proposta, e la risposta, ed essendo quattro le parti, numero, nel quale consiste la maggior perfezione di tali Contrappunti, si compongono due altre cantilene,

che unitamente alle mentovate [-624-] formino quattro parti reali corrispondenti ad un asso fondamentale.

[signum] 3. Conciossiacchè la proposta, e la risposta, e le nominate due cantilene debbono trasportarsi nel basso, s' abbia l' avvertenza di schivare due Quarte di seguito, che rivoltate divengono due Quinte. Egli è d' uopo altresì astenersi dal replicare la Quinta, acciocchè nel basso non abbondino soverchiamente gli accordi di Quarta e Sesta. Per lo stesso motivo si tralascierà la Quinta meno di rado che la Terza in qualche accompagnamento, È da notarsi per altro, che aggiunta all' accordo di Quarta e Sesta la Terza, la quale è una Settima rispettivamente all' accompagnamento fondamentale, divide essa la Quarta, e lascia manco distintamente conoscere, che questa sia della Quinta un rivoltamento. Bisogna parimente per quanto si può guardarsi dal muoversi di salto, quando all' uno, o all' altro suono corrisponde l' accordo di Quarta e Sesta, ed anche di grado, quando lo stesso accordo ad ambedue i suoni si riferisce; imperciocchè questi passi, come ho considerato di sopra (Capitolo 5. [signum] 16. 17.), ma volentieri si ammettono [[secondochè]] nei Bassi continui, secondochè sono più o meno imperfetti.

[signum] 4. Dal far passare le dette cantilene da una parte all' altra, dipende delle Fughe tutto l' intreccio. Si corrispondono il Soprano ed il Tenore, il Contralto ed il Basso; perchè a coppia a coppia cantano agevolmente gli stessi passi uno all' Ottava alta, l' altro all' Ottava bassa. Se il Soprano, o il Tenore propone, risponde o il Contralto, o il Basso, ed al contrario se o l' una, o l' altra delle due ultime parti propone, risponde o l' una, o l' altra delle due prime. Egli è arbitrario il principiare con qualunque parte; ma per lo più precede il Soprano col Soggetto, succede il Contralto colla risposta, a cui vien dietro il Tenore col soggetto, ed il Basso chiude l' ordine colla risposta. Mentre le parti entrate in terzo, ed il quarto luogo dicono il soggetto, e la risposta, le rimanenti due parti preferiscono le due cantilene non ha molto nominate. Si modula poscia, se il Tuono è per Terza maggiore, al Tuono simile subordinato, cui serve di [-625-] fondamento la quinta corda del principale, e fatti sentire a vicenda il soggetto, e la risposta, al Tuono principale si fa ritorno. Passi dopo la modulazione al Tuono, che ha per base la quarta corda, ed anche in questo alternativamente si cantino dalle quattro parti la proposta, e la risposta; il che parimente s' adempia, quando per compimento dle Soggetto si ritorna al Tuono principale, e si ponga fine alla composizione con alquante Battute di conchiusione. Se il Tuono è per Terza minore, le modulazioni ai Tuoni subordinati fondati sulle corde quarta, e quinta del principale meritano a un di presso eguale stima, come altrove ho notato (Libro 1. Capitolo 5. [signum] 5.), e quindi del pari lodevole è il dare il primo luogo e all' una, e all' altra modulazione. Prima che una parte replichi il soggetto, o la risposta, si premette una pausa, acciocchè la detta replicazione sia più notata.

[signum] 5. I Contrappunti, dei quali parlo, maneggiati col metodo da me descritto, che ho dedotto dall' attenta considerazione di alcuni Soggetti favoritimi dal non mai abbastanza lodato padre Maestro Francescantonio Vallotti, accoppiano insieme stretta unità, e varietà sufficiente. Contengono stretta unità, perchè formati di quattro cantilene dedotte dallo stesso Basso fondamentale: contengono varietà sufficiente, perchè ogni parte successivamente intuona tutte e quattro le cantilene facendosi continuamente transito dall' una all' altra. Nello stesso Tuono le parti corrispondenti cambiano le cantilene. Quella cantilena, che per esempio canta il Tenore, mentre il Soprano dice il Soggetto, la canterà il Soprano, mentre il Tenore il Soggetto pronuncierassi. Quando poi si varia Tuono, le parti non corrispondenti permutano le clausole, cantando il Soprano, o

il Tenore quella, che diceva il Contralto, o il Basso; e così parimente il Contralto, o il Basso quella, che diceva il Soprano, o il Tenore. Si facci transitò esempigrazia dal Tuono principale a quello, che ha per base la quinta corda, ed alzandosi tutte le quattro cantilene per una Quinta, i musici periodi, che nel Tuono antecedente appartenevano al Contralto, al Tenore, al Basso, passeranno nel susseguente al Soprano, al Contralto, al [-626-] Tenore, e potranno altresì adattarsi il primo al Tenore, ed il secondo al basso trasportandoli un' Ottava all' ingiù, ed il terzo al Soprano trasportandolo un' Ottava all' insù. Essendo divenuto una Quinta più acuto, o una Quarta più grave il passo, che cantavasi dal Soprano starà bene in bocca del Contralto, ed anche del basso, trasportandolo un' Ottava all' ingiù, Lascio a chi legge il fare delle riflessioni simili intorno la modulazione, che si trasferisce al Tuono subordinato, che ha per fondamento la quarta corda del Tuono principale, e troverà che anche in questa circostanza le parti non corrispondenti permutano le cantilene. Facendosi dunque cambio delle clausole nello stesso Tuono fra le parti relative, in Tuoni diversi fra le parti non relative, s' ottiene che ogni cantilena circoli per ogni parte, e che si serrava convenientemente alla varietà. [signum] 6. Ma conciossiaccosachè le cose s' illustrano meglio cogli esempj che colle parole, reco qui il principio d' un Soggetto composto a mia istanza nel tuono G per Terza maggiore dal nominato celebre Padre Maestro Vallotti, in cui ho la cura di notare le quattro cantilene H, I, K, L, colla circolazione delle quali il detto Soggetto si forma. Entra prima il Soprano colla proposta H, e mezza Battuta dopo il Contralto colla risposta I. Entrano poscia colla differenza di mezza Battuta il Tenore, ed il Basso col soggetto, e colla risposta, ed intanto il Soprano, ed il Contralto cantano le clausole K, L. Fa di poi transitò la modulazione al tuono subordinato D per Terza maggiore fondato sulla quinta corda del principale, nel qual Tuono conforme la regola data ogni voce s' appropriava una cantilena, che nel Tuono precedente competeva ad un' altra voce non relativa. Tralascio il proseguimento del Soggetto, che un perito Maestro può continuare segnando le traccie del metodo da me prescritto.

[-627-] Riccati, Le leggi del Contrappunto, 627; text: H, I, K, L]

[signum] 7. So benissimo, che pochi sono quei Compositori, che lavorino Fughe con tal rigore. E primieramente conservano costantemente la melodia del soggetto, ma non già l' armonia, adattando e loro [-628-] torna a grado, allo stesso soggetto diversi Bassi fondamentali con grave pregiudizio dell' unità. Cadono in questo errore, perchè non sono informati di tutti i maneggi alle parti mezzo, e rivoltamenti dei musici accordi. Come useranno mai, se sono loro ignoti, gli accompagnamenti esempigrazia di Terza, Sesta, e Settima, di Quarta, Sesta, e Quinta, di Seconda, Quarta, e Settima derivati dal fondamentale della Nona? In secondo luogo introducono con danno altresì all' unità dei passi stranieri al Soggetti: cosa a dir vero contraria all' indole austera dei Contrappunti dei quali parliamo. Egli è d' uopo per altro concedere di buon grado una tal licenza a chi compone a due sole parti, riuscendo troppo stucchevole la continua vicenda del soggetto, e della risposta; e quindi con ragione ho detto ([signum] 2.), che le Fughe dalle quattro parti ricevono la loro maggior perfezione. Vedremo che i due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore richiedono soggetti adattati alla loro natura, e che bene spesso quella ch' è vera risposta nel Modo maggiore, non conservasi tale nel modo minore, o al contrario, posto anche che il soggetto possa trasportarsi da un Modo all' altro, il che in molte

occasioni sarà vietato.

[signum] 8. Ho detto ([signum] 2.) che la risposta dee rassomigliar la proposta quanto è possibile senza uscire dalla Scala del Tuono. Per collocare nel dovuto lume un tal punto, mi sono riservato di trattare in questo luogo del Sistema di Guido Aretino. Meditando egli sopra il Diatonico degli antichi Greci, che oltre i suoni dinotati poscia colle lettere Gregoriane A, B, C, D, E, F, G, comprendeva altresì B b, osservò in esso tre esacordi simili G, A, B, C, D, E; C, D, E, F, G, A; F, G, A, B b, C, D, che chiamò per [sqb] quadro, per natura, e per b molle, a ciascuno dei quali adattò le sei sillabe Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La prese dall' Inno di San Giovanni. Quindi ne nacque, che le lettere si accompagnano con una, due, o tre sillabe, solendosi dire esempigrazia B mi, C sol fa ut, D la sol re, E la mi et cetera, ed [-629-] essendo le sillabe accipiccate alle lettere quelle, che loro competono in virtù dei nominati Esacordi. Una lettera ha il corteggio di una, di due, o di tre sillabe, conforme che appartiene ad uno, a due, ovvero a tre Esacordi. Se il canto non esce fuori dei limiti d' un Esacordo, s' usano sempre le sillabe ad esso spettanti: ma quando si passa da un Esacordo all' altro, si pongono in opera le sillabe dell'Esacordo susseguente, facendosi la mutazione della sillaba del primo Esacordo nella sillaba del secondo in una voce, o lettera ad ambi gli Esacordi comune. È stato adunque instituito che quando si fa transito ascendendo dall' Esacordo per [sqb] quadro a quel per natura, ovvero dall' Esacordo per natura a quello per b molle, segua la mutazione nella corda quinta dell' Esacordo antecedente, seconda del susseguente, la quale si chiami re in cambio di sol. Quando poi si ascende dall' Esacordo per natura a quello per [sqb] quadro, ovvero dall' Esacordo per b molle a quello per natura, la mutazione succede nella sesta corda del precedente unisona alla seconda del susseguente, dicendosi re in cambio di la. Ascendendo pertanto s' effettua sempre il cangiamento nella seconda corda dell' Esacordo, a cui passa la cantilena. Discendendo dall' Esacordo per [sqb] quadro a quello per natura, o dall' Esacordo per natura a quello per b molle, si eseguisce la mutazione nella seconda corda dell' antecedente unisona alla sesta del susseguente, dovendosi cantare la in luogo di re. Si discenda per ultimo dal Esacordo per natura a quello per [sqb] quadro, ovvero dall' Esacordo per b molle a quello per natura, e si farà il cangiamento nella corda terza del precedente, sesta del susseguente, che la, e non mi chiamarassi. Perciò discendendo interviene sempre la mutazione nella sesta voce dell' Esacordo, al quale il canto si trasferisce.

Si faccia la riflessione, che le mutazioni o nell' ascendere, o nel discendere abbracciano due leggi costanti relativamente all'Esacordo susseguente, ma che per altro non sono tali in riguardo al precedente Esacordo. Egli era impossibile lo scegliere leggi, che rispettivamente ad amendue gli Esacordi fossero invariabili. Capiremo di ciò la ragione osservando, [-630-] che il primo suono dell' Esacordo per [sqb] quadro dista dal primo suono dell' Esacordo per natura immediatamente superiore per quattro corde comprese l' estreme; laddove il primo suono dell' Esacordo per natura s' allontana per cinque corde comprese l' estrema dal primo suono dell' Esacordo per [sqb] quadro immediatamente superiore. Quindi ne segue, che la seconda corda dell' Esacordo susseguente per natura è unisona alla quinta corda del precedente per [sqb] quadro, e che la seconda corda dell' Esacordo susseguente per [sqb] quadro è unisona alla sesta corda del precedente per natura; e perciò le mutazioni, che ascendendo si effettuano nella seconda corda dell' Esacordo susseguente, non possono cadere nella medesima corda del precedente. Per lo stesso motivo le mutazioni, che discendendo si fanno nella sesta corda

del' Esacordo susseguente, non possono succedere nella stessa corda dell' antecedente, corrispondendosi all' unisono le corde sesta, e seconda degli Esacordi susseguente per natura, antecedente per [sqb] quadro, sesta, e terza degli Esacordi susseguente per [sqb] quadro, precedente per natura. Adatti chi legge delle riflessioni affatto simili agli Esacordi per natura, e per b molle, ch' io intanto gli pongo sotto gli occhi le spiegate mutazioni ascendendo, e discendendo, che da una nota tinta di nero saranno indicate.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 630; text: ut, re, mi, fa, sol, la]

[-631-] [signum] 9. Gli Esacordi per nature, e per [sqb] quadro appartengono allo stesso Tuono C per Terza maggiore, ovvero A per Terza minore; e similmente gli Esacordi per b molle, e per natura competono allo stesso Tuono F per Terza maggiore, ovvero D per Terza minore. Io rivolgerò le mie considerazioni ai due primi Esacordi siccome spettanti ai due Tuoni C maggiore, A minore, modello, e norma di tutti gli altri loro simili, che Tuoni trasportati deggionsi riputare, le quali si potranno interamente applicare ai due Esacordi per b molle, e per natura. Nei Soggetti due condizioni si ricercano, cioè che la Proposta, e la Risposta non escano dalla scala del Tuono, e che fra loro passi la maggiore possibile simiglianza. Per la prima condizione i Soggetti deggiono fermarsi dentro i limiti dei due Esacordi per natura, e per [sqb] quadro; imperciocchè se per esempio passassero all' Esacordo per b molle, abbandonerebbero la scala del Tuono C maggiore, o del Tuono A minore, e farebbero transito a quella del Tuono F per Terza maggiore, ovvero del Tuono D per Terza minore. L' adempimento della seconda condizione dipende interamente dalla similitudine dei due Esacordi per natura, e per [sqb], in virtù della quale i passi, che fa il Soprano, o il Tenore nel primo, o nel secondo Esacordo, s' imitano perfettamente dal Contralto, o dal basso nell' Esacordo secondo, o primo. Interviene frattanto frequentemente, che la proposta passi da un Esacordo all' altro, ed in questo caso l' aggregato delle due condizioni richiede, che la risposta si trasferisca all' Esacordo abbandonato dalla proposta. In sì fatta guisa s' ottiene il doppio effetto di non partire dalla scala del Tuono, e di poter imitare nel nuovo Esacordo i movimenti della proposta.

Or ecco la legge generalissima delle Risposte. Se la Proposta canta una sillaba dell' Esacordo per natura, o per [sqb] quadro, canti la Risposta la sillaba corrispondente dell' Esacordo per [sqb] quadro, o per natura. Ho notato ([signum] 8.), che il primo suono dell' Esacordo per [sqb] quadro s' allontana per una Quarta [-632-] dal primo suono dell' Esacordo per natura immediatamente superiore, e che il primo suono di questo Esacordo è distante per una Quinta dal primo suono dell' Esacordo per [sqb] quadro, che gli sta immediatamente al di sopra. Ne segue da ciò, che i passi che ascendendo si muovono dall' Esacordo per [sqb] quadro a quello per natura, sieno una Seconda minori dei passi relativi, che fanno transito altresì ascendendo dall' Esacordo per natura a quello per [sqb] quadro. Succede tutto il contrario mentre discendendo si cangia Esacordo. Questa diversità di movimenti, quando la proposta, e la risposta permutano gli Esacordi, non solo non dispiace all' orecchio, ma lo diletta; perchè trattiene il Soggetto dentro la Scala del Tuono, ed è necessaria per far che spicchino le corde principali del Tuono stesso, e le due migliori divisioni dell' Ottava, cioè l' ottima in Quinta riferita al Basso, e Quarta riferita alla parte di mezzo, e l' altra assai buona, ma di grado inferiore, in Quarta al di sotto, e Quinta al di sopra. Per la regola data se la proposta nel Modo maggiore modula dalla prima corda dell' Esacordo per natura, sulla quale è fondato il Modo, alla prima corda

dell' Esacordo per [sqb] quadro ascendendo per una Quinta; la risposta dee modulare dalla prima corda dell'Esacordo per [sqb] quadro alla prima corda dell'Esacordo per natura ascendendo per una Quarta. E tutto a rovescio se la proposta da un salto di Quarta all' insù dalla prima corda dell' Esacordo per [sqb] quadro alla prima corda dell' Esacordo per natura; la risposta dee fare un salto di Quinta all' insù dalla prima corda dell' Esacordo per natura alla prima corda dell' Esacordo per [sqb] quadro. Nel Modo minore, cui serve di base la sesta corda dell' Esacordo per natura, se una parte s' alza per l' intervallo di Quinta dalla sesta corda dell' Esacordo per natura alla sesta corda dell' Esacordo per [sqb] quadro, l' altra parte s' alza per l' intervallo di Quarta dalla sesta corda dell' Esacordo per [sqb] quadro alla sesta corda dell' Esacordo per natura.

È già stata da me insegnata ([signum] 8.) la maniera di leggere le note, e di porre in pratica le mutazioni stabilite dai Maestri, nè in queste è [-633-] mia intenzione di metter mano. Il metodo, ch' ora propongo dovrà solamente servire per esaminare se la risposta corrisponde perfettamente al soggetto. Acciocchè si distinguano le sillabe dell' Esacordo per [sqb] quadro da quelle dell' Esacordo per natura, scrivo accanto delle prime il segno [sqb]; dimodochè ut, re, mi, fa, sol, la sia l' Esacordo per natura, ed ut [sqb], re [sqb], mi [sqb], fa [sqb], sol [sqb], la [sqb] l' Esacordo per [sqb] quadro. Non si [[faccia]] [faccia transito add. supra lin.] dalle sillabe d' un Esacordo a quelle dell' altro, e se non quando la proposta, e la risposta movono passi diversi, che differiscono per una Seconda; e qualora esse cantino sempre le sillabe analoghe dei due Esacordi, il Soggetto sarà rettamente composto.

Facciamone la prova nel Soggetto del Padre Maestro Vallotti da me recato in esempio nel Paragrafo sesto, ch' io trasporto nel Tuono C per Terza maggiore.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 633; text: ut, ut [sqb], mi, fa, sol, la, mi [sqb], fa [sqb] sol [sqb], la [sqb]]

Osservi chi legge, che i movimenti della proposta, e della risposta sono simili, o la loro differenza s' eguaglia ad una Seconda. Quando sono simili le parti non cangiano Esacordo, e la permutazione segue solamente quando i movimenti sono dissimili. Ora cantando sempre la proposta, e la risposta le stesse sillabe, ma a diverso Esacordo spettanti, il Soggetto s' adatta compiutamente alla legge da me prescritta.

[-634-] Aggiugnerò un secondo esempio nel Modo minore scritto dallo stesso celebratissimo Autore nel Tuono per Terza minore, e da me trasportato nel Tuono simile A il qual esempio è uniforme perfettamente al mio canone. Collo stesso canone ho avuto la cura di porre al confronto le proposte, e le risposte dei migliori Autori del secolo decimosesto, ed ho con mio piacere trovato, che ci corrispondono a meraviglia.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 634; text: la, la [sqb], ut, mi, ut [sqb], mi [sqb], sol, fa, la, fa [sqb], sol [sqb], la [sqb]]

[signum] 11. Il Tuono C per Terza maggiore si può considerare fondato o sulla prima corda dell'Esacordo per natura, o sulla quarta corda dell'Esacordo per [sqb] quadro. Ammessa la prima ipotesi, al Tuono A per Terza minore serve di base la sesta corda dell'Esacordo per natura, ed accettata la seconda, ha esso per fondamento la seconda corda dell'Esacordo per [sqb] quadro. le due supposizioni, che relativamente ad ambo i

Modi ho posto in primo luogo, sono a loro le più confacenti. E principiando dal Tuono C per Terza maggiore, se la sua base si prende come corda prima dell' Esacordo per natura, ne segue ch' essendo unisona la prima corda dell' Esacordo per [sqb] quadro alla quinta del tuono, se la proposta comincia nella prima corda del Tuono, la risposta dee avere il suono cominciamento [-635-] nella corda quinta, che dopo la prima, e le altre equisono occupa il primo posto. In oltre modulando la proposta dalla corda prima dell' Esacordo per natura, e del Tuono alla corda prima dell' Esacordo per [sqb] quadro, e quinta del Tuono; la risposta dee modularsi, come ho notato di sopra ([signum] 9.). dalla prima corda dell' Esacordo per [sqb] quadro, e quinta del tuono alla corda prima dell' Esacordo per natura, ed ottava del Tuono, onde si senta l' Ottava C c ottimamente divisa dal suono G.

S' accorda parimente ma sol per metà colla migliore supposizione la pratica comune di rispondere dalla quinta corda all' ottava, quando la proposta si è mossa dalla prima corda alla quarta, dovendo corrispondere all' ut fa per natura della proposta l' ut fa per [sqb] quadro della risposta. Cadono in tale circostanza sotto del senso tutte e due le migliori medie F, G, dividenti l' Ottava C c. Si osservi che nella proposta C si chiama ut, e nella risposta C si chiama fa [sqb], e perciò con ragione ho asserito, ch' esse proposta e risposta s' accordano sol per metà colla migliore supposizione.

Nella seconda ipotesi la proposta C F farebbe transito dalla quarta corda dell' Esacordo per [sqb] quadro alla quarta corda dell' Esacordo per natura, e richiederebbe la risposta F c dalla quarta corda dell' Esacordo per natura alla quarta corda dell' Esacordo per [sqb] quadro; di modo che l' orecchio udirebbe l' Ottava C c divisa dal suono F in una maniera buona sì, ma non ottima.

Alle due ipotesi adunque si conceda quel luogo, che meritano, cioè il principale alla prima, e l' inferiore alla seconda, il che si vede perfettamente eseguito nel primo esempio del Padre Maestro Vallotti.

Nel sottoposto esempio del Palestrina sta continuamente la proposta nell' Esacordo per [sqb] quadro, e la risposta nell' Esacordo per natura, e conseguentemente questa assegnando sempre a C la sillaba ut, abbraccia la prima ipotesi, e quella assegnandole sempre la sillaba fa [sqb] alla seconda supposizione si appoggia.

[-636-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 636; text: sol, ut, fa, mi, la, re, sol [sqb], ut [sqb], mi [sqb], la [sqb], fa [sqb], re[sqb]]

[signum] 12. Collo stesso metodo si pongano al paragone le due denominazioni la, re [sqb] della lettera A, sulla quale è fondato il Tuono per Terza minore, modello di tutti gli altri. Se principiando il soggetto da A, essa si chiami la, la risposta comincerà da la [sqb], o sia da E quinta corda del Tuono. In oltre al passo A E corrisponderà e a onde s' oda l' ottava A a

la la [sqb] la [sqb] la

ottimamente divisa dal suono E. La proposta

A d richiede la risposta E a, e queste introducono

la re la [sqb] re [sqb]

nell' Ottava A a le due più squisite medie D, E. Posto che ad A si adatti la sillaba re [sqb], al movimento A D si dee rispondere col D a, che partisce l'Ottava

re [sqb] re re re [sqb]

va A in una maniera, che non è l' ottima; ma che per altro è simile a quella, colla quale nel

modo minore si divide la Quinta in Terza minore al di sotto, maggiore al di sopra: motivo per cui la quarta corda nel detto Modo tiene posto più degno, che nel maggiore. Nel seguente esempio del famoso Palestrina da me trasportato una Quinta all' insù la lettera A, colla quale principia la proposta, si dee nominar re [sqb], ed in fatti la risposta ha il suo cominciamento da re, o sia da D.

[-637-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 637,1; text: re [sqb], la [sqb], sol [sqb], fa, mi, la, ut, re, mi, fa [sqb], mi [sqb], ut [sqb]]

[signum] 13. Poichè fra le sette lettere C, D, E, F, G, A, B, le cinque C, D, E, F, A sono comuni ai due Esacordi per natura, e per [sqb] quadro, F appartiene al solo Esacordo per natura, B al solo Esacordo per [sqb] quadro, a ciascuna delle mentovate cinque lettere si approprieranno due sillabe, ad alle due F, B una sola sillaba competerà. Sotto le lettere scrivo le sillabe, che loro assegnano gli Esacordi per natura, e per [sqb] quadro.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 637,2; text: C, D, E, F, G, A, B. ut fa [sqb], re sol [sqb], mi la [sqb], fa, sol ut [sqb], la re [sqb], mi [sqb]]

S' io moverò un passo da lettera a lettera, ad ognuna delle quali convengano due sillabe, potrà il passo prendere quattro differenti aspetti. Ne prenderà due, quando una lettera accetti due sillabe, e l' altra una sillaba sola. Finalmente il passo non potrà cangiare figura, qualora ad ogni lettera una sillaba sola si adatti.

Agli aspetti diversi dello stesso passo corrispondono diverse risposte, e tutte queste proposte, e risposte si useranno con maggiore, o minore frequenza secondo la varia lor perfezione. Gli esempj metteranno in pieno lume l' esposta dottrina.

[signum] 14. Prendo a considerare il passo C G, che mi somministra quattro proposte alle quali convengono altrettante risposte.

[-638-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 638,1; text: Proposte, Risposte, 1. 2. 3. 4. ut ut [sqb], ut sol, fa [sqb] ut [sqb], fa [sqb] sol, ut [sqb] sol [sqb], fa ut, fa sol [sqb], C G, G c, G d, F c, F d]

Se la composizione si ritrova nel Utone C per Terza maggiore, la prima proposta, e la relativa risposta sono fornite ella massima perfezione, conforme ho dichiarato nel [signum] 11., ed in fatti d' esse si vale il Padre Maestro Vallotti nell' esempio primo del [signum] 10. I seguenti esempj mettono in chiaro qualmente si possano usare la proposta, e la risposta collocate in secondo, terzo, e quarto luogo.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 638,2; text: ut, sol, la, fa, mi, re, fa [sqb], mi [sqb], sol [sqb], la [sqb], fa [sqb], re [sqb], ut [sqb], et cetera]

[-639-] È lecito altresì il porre in opera qualche fiata le predette proposte, e risposte, quando il soggetto appartiene al Tuono A per Terza minore. Si considerino i sottoscritti esempj.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 639; text: la, ut, re, mi, ut [sqb], mi [sqb], fa, sol, fa

[sqb], re [sqb], ut [sqb], la [sqb], et cetera]

[-640-] [signum] 15. Delle simili riflessioni si possono fare sopra il passo A E, a cui competono le sottoscritte quattro figure, le quali richiedono le risposte, che a canto di ciascuna ho notate.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 640; text: Proposte. Risposte. 1. 2. 3. 4. A E, E a, E B, D a, D B, la la [sqb], la mi, re [sqb] la [sqb], re [sqb] mi, la [sqb] la, la [sqb] mi [sqb], re la, re mi [sqb]]

Non multiplico gli esempj er ischivare la soverchia lunghezza.

[signum] 16. Ho promesso ([signum] 7.) di far vedere, che i due Modi per Terza maggiore, e per Terza minore richiedono soggetti adattati alla loro indole, e che bene spesso [-641-] quella, ch' è vera risposta nel Modo maggiore, non conservasi tale nel modo minore, o al contrario. E primieramente egli è infallibile, che un soggetto, che produce ottimo effetto in un Modo, può nell' altro riuscire disagiata a cagione di alcuni passaggi, che trasportati da Modo a modo, di grati ch' erano si trasformano in disgustosi: sopra di che rimetto il Lettore a ciò, che ho diffusamente scritto nel Libro secondo. In secondo luogo la varia posizione degli Esacordi per natura, e per [sqb] quadro relativamente ai due Modi fa sì, che trasferita da Modo a Modo una risposta, contravvenga alle leggi, che le sono state prescritte. Ponghamoci sotto gli occhi i due Esacordi

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 641,1; text: I. ut, re, mi, fa, sol, la, C, D, E, F, G, A, c, d, e, ut [sqb], re [sqb], mi[sqb], fa [sqb], sol [sqb], la [sqb]]]

ed osserviamo, ch' essi sono fondati sulle corde prima C, quinta G del Tuono C per Terza maggiore; di modo che le loro rimanenti cinque corde stanno tutte al di sopra dei suoni C, G. Al contrario le corde prima A, quinta, e del tuono A per Terza minore sono le più acute dei nostri Esacordi, e conseguentemente le rimanenti cinque corde stanno tutte al di sotto di suoni A, e. Scrivo due altre coppie di Esacordi: nella prima i suoni più gravi sono A, E, nella seconda i suoni più acuti sono C, g.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 641,2; text: II. A, B, C, D, E, F, G, a, [sqb], c, la, mi [sqb], ut, re, fa, ut [sqb], re[sqb], mi [sqb], fa [sqb]]

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 641,3; text: III. E, F, G, A, B, C, D, e, f, g, mi, fa, sol, la, mi [sqb], ut, fa [sqb], sol [sqb], la [sqb], ut [sqb]]

Vogliasi trasportare un Soggetto dal Modo maggiore al minore, e laddove in quello la proposta, e la risposta girano per la prima coppia di Esacordi C A, G e, permutando l' uno coll'altro, se fa bisogno, vagherà in questo per la seconda coppia A F, E, c. Se tali Esacordi fossero perfettamente simili, il trasporto si potrebbe sempre effettuare, salve le leggi della risposta: ma discordando essi nelle sillabe B mi [sqb], F fa, che occupano nell' uno, [-642-] e nell' altro il secondo luogo, e corrispondono a D re, A re [sqb] del primo pajo di Esacordi; si conchiuda, che se il soggetto, e la risposta nel modo

maggior cantano le nore re, re [sqb], non si possono trasportare al modo minore. nel Modo maggiore esempigrazia alla proposta C et D re E mi C ue G ut [sqb] corrisponde la risposta G ut [sqb] A re [sqb] B mi [sqb] G ut [sqb] c ut. E poichè in esse si contengono le corde seconde D re, A re [sqb] dei due Esacordi per natura, e per [sqb] quadro, trasportate nel Modo minore, ne risultano le due clausole A la B mi [sqb] C ut A la E la [sqb], E la [sqb] F fa G ut [sqb] E la [sqb] a la, in cui non si osservano le stabilite leggi della proposta, e della risposta.

Sarà vietato il trasportare un Soggetto dal Modo minore al maggiore, quando esso contenga le sillabe G sol, d sol [sqb]; perchè nel Modo maggiore si tramutano in sillabe fra loro diversi B mi [sqb], f fa, come dalla terza coppia d' Esacordi apparisce paragonandole colla prima. Per esempio la proposta A la G sol F fa E mi, e la risposta E la [sqb] D sol [sqb] C fa [sqb] B mi [sqb], in cui c' entrano le quinte corde G sol, D sol [sqb] degli Esacordi per natura, e per [sqb] quadro, si trasportino dal Modo minore al maggiore, e ci si presenteranno le due cantilene C ut B mi [sqb] A la G sol, G ut [sqb] F fa E la [sqb] D sol [sqb], la seconda delle quali non è risposta della prima. Ricchiiede il Modo maggiore, che adattate alla prima cantilena le seguenti sillabe C ut B mi [sqb] A re [sqb] G ut [sqb], ad essa si risponda così G ut [sqb] E mi D re C ut

[signum] 17. Ci sono parecchi Maestri, i quali quando la risposta comincia, finita che sia la proposta tollerano ch' essa risposta esca fuori dalla scala del Tuono per renderla più simile alla proposta, ed i più discreti si prendono questa libertà solamente nel [-643-] mezzo della risposta, facendo che il principio, ed il fine della stessa corrisponda esattamente alla legge da me posta nel vero suo lume. Mi serva d' esempio il principio d' una Fuga dell' eccellente Signor Federico Hendel, in cui la risposta non si diparte dall' esattezza salvo che nelle tre note A re B mi [sqb] C fa [sqb] dell' Esacordo per [sqb] quadro, in cambio delle quali operando rigorosamente si dovrebbero sostituire le tre G re b A mi b B b fa b dell' Esacordo per b molle: il che per altro renderebbe la risposta meno somigliante alla proposta, e meno grata all' orecchio.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 643; text: ut, fa b, mi b, re b, ut b, sol b, re, mi, fa, sol, re [sqb], mi [sqb], fa [sqb], et cetera]

Componendo per voci della stessa spezie, o che si riferiscono in Ottava, si trova spesso la risposta ((se pure può dirsi tale, e non piuttosto replicazione del soggetto) all' Unisono, o all' Ottava della [-644-] proposta. Ho preso l' esempio che allego dal magistrale Duetto di Monsignore Steffani Saldi Marmi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 644,1; text: Voi tra tanto, et cetera]

[signum] 18. Molto artificio richiedono le Fughe raddoppiate, che si compongono con un soggetto, con un contrassoggetto, e colle loro risposte. Egli è necessario, acciocchè l' orecchio distintamente s'accorga del contrassoggetto, che la cantilena di questo sia molto differente da quella del soggetto. In si fatta guisa l' intreccio delle composizioni, di cui parliamo, reca all' udito intendente un diletto non ordinario. È ben degno del suo famoso Autore il Padre Maestro Vallotti l' esempio che reco scritto nel Tuono E per Terza minore, in cui G A B C D E fa figura di Esacordo per natura, D E F # C A B di Esacordo per [sqb] quadro.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 644; text: Kyrie eleison, 7 6, 6, 3, 6 4 2 #, 6 4 # 2, 10 9, 8, 5 3, 6 5, 9 3 b, 5 4, 3 #, 6 4 3, et cetera]

[-646-] Entra prima il Soprano col soggetto, e dopo una battuta e un ottavo il Contralto col contrassoggetto, e queste due cantilene giustamente secondo la regola prescritta sono molto fra loro diverse. Succede poscia il Basso colla risposta del soggetto, indi il Tenore colla risposta del Contrassoggetto. Poichè il soggetto, ed il contrassoggetto non escono dai limiti dell' Esacordo per natura, le loro risposte stanno dentro i confini dell' Esacordo per [sqb] quadro, ed essendo esso comune al tuono B per Terza minore fondato sulla quinta corda del principale, le predette risposte nel nostro caso non sono che un [-647-] trasposto della proposta dal tuono E al Tuono B amendue per Terza minore. Applico alle proposte, ed alle risposte le sillabe dei relativi Esacordi, onde si scorga la loro uniformità col canone stabilito.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 647,1; text: Proposta. Risposta. la, fa mi, sol, ut re, la [sqb], fa [sqb], mi [sqb], sol [sqb], ut [sqb], re [sqb]]

Le de risposte nel proseguimento della composizione non possono divenire proposte, perchè le rispettive risposte modulerebbero al tuono F # per Terza minore, che non è subordinato al principale E. Il perchè al celebre Autore rimane soltanto la libertà di far transito coi due soggetti al Tuono minore A, che ha per base la quarta corda del principale, ed in tale incontro le risposte al Tuono principale faran ritorno. Sentendosi adunque le stesse equisone cantilene ora in figura di proposte, ed ora di risposte, egli era necessario in grazia della varietà l' introdurre alcuni secondarj soggetto. Fatti udire conforme ho detto i soggetti e le loro risposte, scappa fuori il Padre Maestro Vallotti coi seguenti soggetti subalterni.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 647,2; text: mi, la, fa, re, sol, ut, mi [sqb], la [sqb], fa [sqb], re [sqb], sol [sqb], ut [sqb]]

[-648-] Questo è un passo da gran maestro, che conservando l' indole del presente lavoro armonico, contiene soggetto, contrassoggetto, e le loro risposte. Le parti cantano a maraviglia bene, e merita d' esser notato con quanta naturalezza si adopriano gli accordi G 7 # 6 3, F # 7 6 3 derivati dai fondamentali E 9 # 5 3, D 9 5 3 #. Ai predetti soggetti secondarj succedono il primario soggetto, e contrassoggetto preferiti nel Tuono principale E dal Tenore, e dal Basso. Si fa poi transito al Tuono A per Terza minore, ed in esso trasportati i soggetti subalterni, il Contralto, ed il Tenore cantano il soggetto, ed il contrassoggetto nel mentovato Tuono, a cui rispondono nel Tuono minore E il Soprano, ed il Basso. Tornano indi in campo i soggetti secondarj, ed ad essi vengono dietro il soggetto, ed il contrassoggetto nel Tuono E detti dal Tenore, e dal Contralto, e le loro risposte nel Tuono minore B pronunciate [pronunciati ante corr.] dal Basso, e dal Soprano. Effettuato il ritorno al Tuono principale, e replicato il soggetto presso che per intero prima dal Contralto, e poi dal Soprano, con alquante Battute di conclusione si perviene al termine della eccellente composizione.

Non trascuri di osservare chi legge, che il soggetto, il contrassoggetto, ed altre due

cantilene servono alla varietà col passare da una parte all' altra con una ben regolata vicenda. In riguardo ai soggetti subalterni ho già notato, che il soggetto, il contrassoggetto, e le loro risposte formano quattro parti, le quali si permutano fra le voci. Nella decimasesta battuta il Bassi per l' Organo è diverso dal Basso, che canta, e serve a questo di fondamento con molto buon effetto. Ecco i due Bassi.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 648; text: Organo, 5 4, 3, 7 5 b, 7 3 #]

[signum] 19. L' imitazione, che parimente Fuga irregolare s' appella, non si soggetta alla legge, che la guida, e la parte conseguente cantino le stesse sillabe, ma si contenta che l' una e l' altra si muovano per [-649-] intervalli similmente denominati di Seconda, di Terza, di Quarta, di Quinta et cetera, fra i quali si può passare la differenza d' un Semituono minore. Dovendo la proposta, e la risposta nei Soggetti cantare le medesime sillabe, i suoni da cui principiano hanno necessariamente da corrisponderli o in Quarta, o in Quinta, o in Ottava, ed anche all' Unisono. La guida, e la parte conseguente delle Imitazioni, che non badano alla medesimezza delle sillabe, possono cominciare da suoni, che si riferiscono anche in Seconda, in Terza, in Sesta, in Settima. Tralascio gli esempi di queste varie specie d' Imitazioni, che il Lettore potrà trovare negli Scrittori di Contrappunto.

[signum] 20. Il Canone è un' Imitazione, che continua per tutto il corso della composizione. Chiamano i Maestri Canone chiuso quello, che in una sola parte rinchiude tutte le parti, che lo compongono. Comincia a cantare la guida, e le parti conseguenti danno l' na dopo l' altra principio, quando ciò viene indicato dalla cifra [signum] nominata Presa, la quale si replica tante volte, quanto è il numero d' esse parti conseguenti. Al fine poi del Canone chiuso si pone o il Ritornello [signum], o la Coronata [signum], secondo che il detto Canone è circolare, e replicabile, ovvero finito.

Avremo una perfetta simiglianza nelle cantilene dei Canoni alla Quinta, o alla Quarta (così si chiamano i Canoni, in cui i suoni relativi della guida, e del conseguente si corrispondono in Quarta, o in Quinta) se non uscendo la composizioni fuori dal Tuono principale, la guida si fermerà sempre o nell' Esacordo per natura, o in quello per [sqb] quadro, ed il conseguente o nell' Esacordo per [sqb] quadro, o in quello per natura. Si veda ciò posto in pratica nel seguente Canone circolare a quattro parti del Bononcini.

[-650-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 650; text: ut [sqb], fa [sqb], sol [sqb], mi [sqb], la [sqb], re [sqb], ut, fa, re, sol, mi, la, il principio. Il soprascritto Canone chiuso.]

Il canto del Soprano, e del Tenore debb' esser regolato nel Canone chiuso dalla chiave del Soprano, colla [-651-] condizione, che il Tenore canti, siccome richiede la sua voce, all' Ottava bassa. Il Contralto, ed il Basso hanno da cantare per la chiave del Contralto, ma per altro il secondo all' Ottava bassa. Si osservi che non partono mai il Soprano, ed il Tenore dall' Essacordo per [sqb] quadro, il Contralto, ed il Basso per natura; e quindi le cantilene di queste due coppie di parti sono compiutamente fra loro somiglianti, toccando sempre le dette coppie corde analoghe di Esacordi simili. Così non succederebbe, se le mentovate cantilene comprendessero tutte le sette corde del Tuono; perchè le scale G A B C D E F, C D E F G A B, che somministrano i suoni, quella al Soprano ed al Tenore, questa al Contralto ed al Basso, si assomigliano bensì nei primi ssei suoni componenti gli

Esacordi per [sqb] quadro, e per natura, ma discordano poi nel settimo suono, calando per un Semituono minore gli intervalli G F, A F, B F, et cetera dai corrispondenti C B, D B, E B, et cetera, ed accadendo tutto il contrario in riguardo ai loro compimenti all' Ottava. Perciò quei passi del Soprano, e del Tenore, in cui ci entrasse il suono F, differirebbero per il notato divario dai passi relativi del Contralto, e del Basso, nei quali ci avrebbe luogo il suono B.

[signum] 21. Che se vorremo rendere i Canoni, di cui parliamo, più vaghi col mezzo della modulazione ai Tuoni subordinati, e far sì, che nelle loro cantilene si conservi un' esatta similitudine, dovremo osservar la legge, che si corrispondano nella guida, e nel conseguente, o a rovescio gli Esacordi per [sqb] quadro e per natura, per diesis e per [sqb] quadro, per natura e per b molle, come sta espresso nella seguente tavola.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 651; text: Esacordi corrispondenti. Guida, o Conseguente, A, B, C, D, E, F, F #, G, B b]

Quando adunque la guida, e il conseguente passa dall' Esacordo per [sqb] quadro a quello per diesis, il [-652-] conseguente, o la guida dee far transito dall'Esacordo per natura a quello per [sqb] quadro, e ritornando quelli al pristino Esacordo, deggiono ritornarci anche questi. Non altrimenti movendosi la guida, o il conseguente dall' Esacordo per [sqb] quadro a quello per natura, dee muoversi il conseguente, o la guida dall' Esacordo per natura a quello per b molle, e far poscia ritorno e gli uni, e gli altri al primitivo Esacordo. Nel sottopost esempio scritto nel Uono G per Terza maggiore fanno figura G A B C D E di Esacordo per natura, D E F # G A B di Esacordo per [sqb] quadro, A B C # D E F F # di Esacordo per diesis, C D E F G A di Esacordo per b molle. Si troverà posta in opera rigorosamente la regola stabilita mercè la quale si concilia la modulazione da Utone a Tuono colla perfetta similitudine fra le parti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 652; text: Deh segui o Figlio sempre mia fida scorta, 6, 4, 3, 2, 5, 7, 3 #, 6 3 [sqb], 7 5 #, 5 3 [sqb], 6 5]

[-654-] L' unità particolare, di cui sono forniti l' Imitazione, ed il Canone consiste nella uniformità delle cantilene, la quale quanto sarà più esatta, altrettanto per questo titolo più rigorosa si conserverà l' unità. Si debbono per altro osservare le leggi universali dell' unità, le quali richiedono che ciascuna parte non sia un Centone, ma consti di passi, che abbiano mutua relazione e formino un tutto.

[signum] 22. Contrappunto doppio si chiama quello, in cui la parte acuta è in tal guisa composta che si può trasportarla nel Basso. Ha il nome di Contrappunto doppio all' Ottava, alla Nona, alla Decima, all' Undecima, alla Duodecima, alla Decimaterza, alla Decimaquarta, secondo che si fa il trasporto per uno dei detti intervalli.

Grand' uso fa la Musica del Contrappunto doppio all' Ottava e nelle Fughe, ed in altre moltissime circostanze, Trasportata la parte acuta nel Basso, si conserva la stessa melodia, e non si pone mano nell' armonia fondamentale, cangiandosi solamente l' accordo fondamentale in un suo derivato, o a rovescio, ovvero un derivato nell' altro derivato. Trattando delle Fughe ho dato ([signum] 3.) le leggi di questo Contrappunto, le quali si debbono osservare con tanto maggior rigore, quanto si compone a minor numero

di parti. Scrivendo a due parti, s' introduce parcamente, e colle più eleganti maniere l' accompagnamento di Quarta e Sesta, massimamente quando le due parti toccan la Quarta, escludendolo dai siti principali della composizione, e singolarmente dal fine delle Cadenze, siccome quello, ch' è totalmente inetto a conchiudere. Reco il seguente esempio a due parti, acciocchè si vegga la cautela, colla quale nei Contrappunti doppj all' Ottava fa d' uopo usare l' accompagnamento di Quarta e Sesta.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 654; text: 6 3, 7 4, 5 3, 6 4, 5 2, 6 4 2, 3 #, 5 3 #, 7 [sqb], 6 [sqb] 4, 6 4 2 #, 6 4 # 2, 3 6 # 4, 3 6 4, 5 6 3, 4 5 2, 7 5 3]

[-656-] Si osservi, che in molti incontri il Violino, ed il Basso permutano le cantilene. Quando ho detto ([signum] 3.) che bisogna per quanto si può schivare di moversi di salto, qualora all' uno, o all' altro suono corrisponde l' accordo di quarta e Sesta, ho supposto che il Basso fondamentale cangi accordo. Per altro se il nominato Basso si ferma nello stesso accompagnamento, il salto con cui si passa dagli accordi di Terza e Quinta, o di Terza e Sesta a quello di Quarta e Sesta, o al contrario, si adopera con franchezza, il che si vede effettuato più volte. Nei vari passaggi l' accompagnamento di Quarta e Sesta si troverà sempre introdotto con un movimento di grado, e ci sono due casi soli contenuti nel principio della Battuta 22, e 35., nei quali il Violino tocchi la Quarta. Un tale rivoltamento frattanto dura assai poco, succedendo ben presto nel Basso la Terza, e la base dell' accompagnamento consonante.

[signum] 23. Dell' altre sei spezie di Contrappunti doppj penso doversene fare pochissima stima. E primieramente detratti i due all' Undecima e alla Duodecima, i rimanenti quattro variano la melodia, allora che si trasporta la parte acuta nel Basso. La melodia persevererà la stessa nel Contrappunto all' Undecima, se la parte acuta non escirà fuori dalle corde dell' Esacordo per natura; imperciocchè trasportata essa parte all' Undecima grave, toccherà le corde analoghe dell' Esacordo per [sqb] quadro, e produrrà una melodia totalmente simile. Lo stesso seguirà nel Contrappunto doppio alla Duodecima, nel quale stando la parte acuta dentro i limiti dell' Esacordo per [sqb] quadro, conserverà trasferita una Duodecima all' ingiù la medesima melodia prodotta dalle corde simili dell' Esacordo per natura. Che se la parte acuta nei mentovati due Contrappunti non si fermasse dentro gli stabiliti confini, fra la prima melodia, e la trasportata non ci potrebbe essere perfetta similitudine.

Se in ciascuna delle sei spezie di Contrappunti doppj, di cui faccio parola, al primo Basso, ed alla prima parte acuta corrisponde un Basso fondamentale, [-657-] si cangerà totalmente il basso stesso, trasportata che sia la parte acuta all' ingiù; e perciò i nostri Contrappunti non possono essere forniti di unità d' armonia.

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

S' aggiunga che non si può far uso di alcune consonanze; perchè trasportate in parte grave divengono dissonanze. Mi serva d' esempio il Contrappunto doppio alla Duodecima, che pur è miglior degli altri cinque. Pongo qui sotto le trasformazioni di tutti gl' intervalli. I numeri superiori dinotano gl' intervalli fra il [[secondo Basso]] primo

Basso, e la prima parte acuta; ed i numeri inferiori gl' intervalli fra il secondo Basso, e la seconda parte acuta unisona al primo Basso.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 657; text: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.]

I questo Contrappunto adunque c' è vietato il servirci delle consonanze Quarta, e Sesta; perchè dopo il trasporto si cangiano nelle dissonanze Nona, e Settima. L' undecima consonanza si muta in Seconda, ed è soggetta allo stesso divieto. La notata proibizione rende meno vaghe sì fatte composizioni, e perchè impoverisce l' armonia, e perchè restringe soverchiamente la libertà, e la fantasia del Compositore.

[signum] 24. Acciocchè il Lettore formi più chiara idea delle cose dette, metto qui sotto l' esempio d' un Contrappunto doppio alla Duodecima. Il Basso fondamentale non va suonato, ma serve solo per far vedere da quali fondamentali armonie dipendano le derivate.

[-658-] [Riccati, Le leggi del Contrappunto, 658; text: Basso fondamentale, 5 4, 3, 7, 6, 5, 5 3, 6 4 5 3, 11 9, 10 8, 7 3 #, 5, 9, 10, 8, [signum], H, I, K]

Le cantilene H, I contenute nelle due prime Battute formano buona armonia. Trasportata la cantilena H una Duodecima all'ingìù, o il che rinvieni allo stesso, trasportata essa cantilena H una quinta all' [-659-] ingìù, e la cantilena I un'Ottava all'insù, ne nasce la cantilena K, che alla I [[K]] in armonia grata si riferisce. Se tutti i suoni della cantilena H appartenessero all'Esacordo per [sqb] quadro, la cantilena K riuscirebbe simile alla H; ma contenendosi nella H il suono spettante all'Esacordo per natura, fra le due mentovate cantilene non può passar somiglianza, siccome rendesi manifesto ponendole al paragone.

Il Basso fondamentale della coppia di cantilene H, I è diverso da quello delle due cantilene I, K; e quindi il nostro Contrappunto doppio alla Duodecima non conserva unità d'armonia.

Al di sopra della cantilena I, che occupa le Battute prima e seconda, ho notato coi numeri le armonie, che forma con essa la cantilena H. Si vede adoprata la Quarta ma in figura di dissonanza, e perciò preparata, e risolta. La Sesta altresì si usa come dissonanza, che si apparecchia colla Settima minore, e si risolve nella Quinta. Effettuato il descritto trasporto, abbiamo la coppia di cantilene K, O. Le armonie, in cui questa corrisponde a quella, le ho espresse coi numeri. La dissonanza, che prima del trasporto era Quarta, prende l'aspetto di Nona. Osservi chi legge, che la dissonanza è prodotta dal suono inferiore, e ch'essa riceve preparazione, e risoluzione. Rispettivamente al Basso fondamentale la nostra dissonanza è una Quarta aggiunta all'accordo G 5 3, a cui parimente si acciugne la Sesta cantata dal Contralto, le quali si risolvono in Terza, e Quinta. Comparisce in figura di Settima quella dissonanza, che avanti il trasporto era Sesta. Anche qui la dissonanza prima preparata, ed indi risolta sta nella parte grave, ed in riguardo al Basso fondamentale è una Nona unita all'accompagnamento A 5 3, al quale altresì si unisce l'Undecima, le quali dissonanze dall'Ottava, e dalla Decima ricevono risoluzione. Da tutte queste riflessioni si può cavare la conseguenza, che per ben riuscire in sì fatti Contrappunti, egli è necessario l'avere una piena cognizione di tutti i maneggi delle parti di mezzo, e di tutti i rivoltamenti delle dissonanze.

[-660-] [signum] 25. Sogliono qualche volta i maesctri accrescere l'unità della

composizione con un ancamamento ostinato o nel basso, o nelle parti acute. Ho detto che questo artificio accresce l'unità della composizione; imperciocchè esso non disobbliga le altre parti dalla dovuta corrispondenza di passi. Veggasi il bellissimo esempio del Padre Maestro Vallotti.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 660; text: Allegro, Forte, 6, 6 5, 8 3, 6, 6 4 3, 6 4 2, 5 11, 6, 7 12, 10 9, 6 4 3 [sqb], Si quaevis miracula mors error]

[-661-] Il Basso del primo Coro risponde quel del secondo, e conginua poi fra i due Cori una ele gantissima analogia, i quali ora cantano a vicenda, ed ora congiuntamente, e preferiscono cantilene adattate al sentimento delle parole, mentre il Basso dell'Organo procede sempre collo stesso andamenteo ostinato. Gli accordi B 11 6, F # !1 6 derivano dai fondamentali G 7 5 3, D 13 7 5 3 # di Terza, Quinta, Settima, e Terzadecima. Le dissonanze Settima [-662-] minore, e Terza decima unite insieme producono un ottimo effetto, sopra di che si richiami a memoria quello che ho scritto Capitolo 1. [signum] 12.

[signum] 26. Per mettere elegantemente in Musica un Versetto, un'Aria s'inventino verie cantilene adattate ai sentimenti dell'uno, e del'altra, e col maneggio d'esse la composizione al suo termine si conduca. L'introduzione poi ha da contenere il sugo, e la sostanza del Versetto, o dell'Aria, e fare lo stesso ufficio come l'esordio rispettivamente dell'orazione. Da una Salve Regina del Signor Giambatista Pergolese prendo il primo esempio, che mi sembra assai bello. È molto felice l'espressione nelle prime 24 battute dell'ardente poi desiderio contenuto nelle parole Eja ergo Advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Per dar poi riposo alla parte, che canta, introduce nella Battuta 24. due cantilene, una nel primo Violino atta a dinotare una divota fiducia, e l'altra nel Basso discendente per Semituoni opportuna a risvegliare misericordia, ed alternando queste cantilene, e le dianzi usate, continua, e dà fine il celebre Autore al Versetto, accoppiando in esso leggiadramente unità, e varietà. Si osservi posto in opera l'accordo D 6b 5 4 derivato dal fondamentale G 9 5 3 b 8, ed altresì l'accordo D 6 b 3 # 5 nascente dal congiungere le due dissonanze Sesta, e Settima ambe minori con D 5 3 #

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 662; text: Andante, Eja ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos converte, 3 #, 6 5, 4 #2, 5 3, 9, 6 5 3, 5 4, 3, 4 2, 6 # 5 3, 4 2 b, 7, 6 #, 8, 6 4, 7 5 3 [sqb], 7 5, 5 3 #, 7 3, 7 3 #, 5 [sqb] 4, 6 [sqb] 5, 6 4 3, 3 [sqb], 6 5 3 b, 4 2 #, 4 2 [sqb], 3 b, 6 4 # 2, 6 # 4 3]

[-666-] [signum] 27. Mi somministra il secondo esempio un Aria del valente Signor Niccolò Iommelli ideata con gran verità e schiettezza, e che produce un ottimo efetto. Il compassionevole sentimento della Poesia è imitato eccellentemente, e chi legge ne capirà l'artificio dopo che avrà veduta la teorica di tali imitazioni contenuta nel quarto Libro.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 666; text: Adagio, Sotto voce, Unisoni, Misero pargoletto il tuo destin non sai ah non gli dite mai qual era il genitor, 5 3, 6 4, 6, 7, 4 2, 6 4 # 3, 6 4 3, 6 5, 7 3 #, 5 3 #, 3 #, 8 5 2, [signum], 8 5 3, 7 6 4, 4 2, 5 [sqb], 6 #, 4, 3, Forte, 7 5,]

[-671-] Al vero Basso della battuta 28. segnata [signum], che sarebbe E 5 4, 3, ha sostituito l'Autor il Basso A comune alle due Battute antecedente, e susseguente. In riguardo alla mentovata Battuta il suono A è un'Undecima, o sia Quarta, dissonanza, la quale s'introduce bensì preparata, ma diviene poi consonanza senza soggiacere a risoluzione nella Battuta 29. Di sì fatte licenze ne vien fatto uso non solo nei Recitativi, ma ancora nell'Arie, ed in altri incontri. I Maestri più esatti se ne [[astengono, e con ragione.]] [servono parcamente. add. supra lin.]

[signum] 28. Aggiungo un'altra Aria dello stesso celebre Autore felicemente condotta, sommamente appassionata, e ricolma di vive espressioni miste d'energia, e di patetico. Ha essa il pregio della unità, e della varietà, e con l'intreccio di pochi passi riesce assai vaga, e gustosa, nascendo singolarmente il diletto dalla eccellenza, e quasi direi verità della imitazione. Si osservi egregiamente usata la Settima diminuita, o minore disposta in piena armonia per dinotare le miserabili esclamazioni oh pene, oh dio, nè si trascuri di riflettere quanto bene si rappresenti il sentimento potessi almen parlar.

[Riccati, Le leggi del Contrappunto, 671; text: Violini, Piano, Forte, Oboè, Col Basso, Larghetto, Padre perdona oh pene Prencce rammenta oh dio già che morir degg'io potessi almen parlar, 3 #, 7 5 3, 5 6 3, 11 9, 10 8, 6, 5, 6 4, 7 5, 5 b 6 3, 5 4, 3, 7 b, 5 3 #, 9 4, 8 3, 3 [sqb], 6 4 [sqb] 2, 6 # 3, 5 [sqb] 6 3, 9, 8, 5 6 3 [sqb], 6 4 #]

[-677-] Do compimento all'importante materia della unità delle musiche composizioni coll'avvertire, che qualunque sia la composizione, fa d'uopo che i passi, ond'è formata, abbiano tale relazione e con essa, e tra loro, che conragione quella un tutto di conveniente unità dotato, e questi parti del medesimo tutto si possano nominare. Gli esempj che ho recato serviranno di norma a chi legge per tessere gli armonici lavori, mantenendo in essi quella unità più o meno stretta, che la loro natura richiede.