

author: Marcello, Benedetto

title: Lettera familiare d'un accademico filarmonico, et arcade discorsiuia sopra un libro di duetti, terzetti e madrigali a più voci stampato in Venezia da Antonio Bortoli l'anno 1705

shelfmark: MUSICA 1219

library: Biblioteca nazionale Marciana - Venezia - IT-VE0049

identifier: VEA1085708

Le riproduzioni digitali accessibili dalla Biblioteca digitale italiana di www.internetculturale.it sono per la maggior parte di dominio pubblico, e provengono dalle attività di digitalizzazione realizzate dalle biblioteche che possiedono gli originali e la proprietà delle riproduzioni digitali, e sono istituzioni partner del portale.

La riutilizzazione non commerciale è libera e gratuita nel rispetto della normativa vigente.

Ai fini della riutilizzazione commerciale e/o per ottenere un documento ad alta definizione contattare il detentore dei diritti del bene digitale utilizzando nel Download del documento, il contatto di posta elettronica.

Gli utilizzatori finali dei beni digitali, sia che riproducano parzialmente o completamente le immagini, dovranno sempre e comunque citare la fonte www.internetculturale.it

.....

The digital reproductions accessible from the Italian Digital Library www.internetculturale.it are mostly of public domain, and come from the digitization activities carried out by the libraries that own the originals and are ownership of digital reproductions, and are Institutions partner of the portal.

The non-commercial re-use is free in accordance with the local regulations.

To allow commercial reuse and/or to obtain a high-definition document please, contact the copyright holder of the digital object using the contact e-mail you can find in the Download of the document.

The terms of use of the Internet Culturale material states that the final users that reproduce images or part of them must mention the source www.internetculturale.it

MALE
CA
19
MARCIANA
ZIA



1219

45

f. 2

*Opera molto rara di Beus Marsello, incantata per le sue opere inedite. E' diretta
colla il col maestro ~~Antonio~~, Antonio Kelli.*

NAZIONALE DI
MUSICA
1219
BIBLIOTECA SAN MARCO
VENEZIA



BIBLIOTECA NAZIONALE
VENEZIA
S. MARCO

Stemma Miani

90093

S. A.

LETTERA FAMILIARE

DISCORSIVA

D

4-

BIBLIOTECA

17206



(S) 1 (S)



LETTERA FAMILIARE
D' UN ACCADEMICO
FILARMONICO, ET ARCADE
DISCORSIVA

Sopra un Libro di Duetti, Terzetti, e Madrigali
à più Voci Stampato in Venezia da Antonio
Bortoli l'anno 1705.

Carissimo Amico.

Due sono i motivi (siccome io raccolgo dalla vostra cortesissima lettera) per li quali vi siete persuaso di spedirmi il Libro di Duetti, Terzetti, e Madrigali à più Voci: l'uno, perche io mi divertisca al Cembalo sopra il medesimo, l'altro, perche vi dica sinceramente intorno ad esso la mia opinione. A zi osservo, che desiderando voi, che io parli con libertà, cancellato avete il nome dell'Auttoe dal Libro sudetto.

Veramente avete scelta una stagione molto opportuna, perche io possa adempire le vostre brame: imperciocchè altro non vi voleva per me, che l'ozio della Campagna per aver tempo di soddisfarvi. Assicuratevi dunque, che sopra quanto mi ricercate dirò ingenuamente ciò che ne sento, tanto più che à far questo mi obligate con dirmi, che siete disposto di volervi rendere assai dotto nella buona Musica; e prima d'appoggiarvi all'Auttoe del Libro (alla di cui scuola come delle migliori in Venezia venite persuaso) volete il mio consiglio, e la mia approvazione. Ricevo pure la Messa da Capella del Sesto Tuono à quattro Voci del medesimo Auttoe, la quale, Voi mi dite essere la migliore, e più studiosa fatica sua, facendomi un proprio riflesso, che io deva esaminar separatamente uno stile dall'altro: il che già avrei fatto senza ancora, che da Voi mi fosse stato suggerito.

Adunque mi prenderò per divertimento autunnale il far le riflessioni proporzionate sopra l'una, e l'altr'Opera, desiderando, non solo à Voi, mà, di giovare à chiunque amatore della buona Musica leggesse questa mia Lettera. Anzi spero di parlare con tanto chiare ragioni, che l'Auttoe stesso, e si compiaccia della mia approvazione, e dalla disapprovazione mia (quando occorresse) resti convinto se non persuaso del proprio errore. Dico convinto, se non persuaso, perche voi sapete benissimo, che per

A

con-

(§) 2 (§)

convincere si hà specialmente riguardo alla Parte intellettuale; mà per persuadere fa di mestieri, che concorra la volontà di quello à cui si discorre; che però essendo la Volontà una Potenza distinta dall'Intelletto, può ella dà sè ripugnare affatto alla confessione della verità: mà non può con tale indocile ripugnanza operare, che l'Intelletto concepisca diversamente dal Vero, che lo convince.

Mà molte cose (parlando primieramente sopra del Libro) che io potrei sorpassare, ò perche il tempo non me lo permettesse, ò perche del tutto non appartenessero alla materia, che io devo trattarvi, saranno da me nell'ozio presente considerate; è ben vero che agevolmente comprenderete, che tutte meritano qualche riflesso, essendo come tante linee, che retta, ò indirettamente vanno à terminare in un solo punto, perche tutte corrispondono al proposito fine. Anche il buon Fisico non esamina solamente il male prodotto per ben curarlo, mà le circostanze ancora più minute, che seno concorse à produrlo, e che tuttavia lo mantengono. Queste per lo più sono que' medesimi umori, ò vogliamo dirli (secondo i Filosofi) que' quattro Elementi, che mantenendosi nella loro discordia concordi conservano sano l'umano Individuo da essi unitamente composto; mà confusi, & alterati che siano trà loro cagionano gravissime infermità, e bene spesso (se à tempo non si provvede) la Morte. Per tanto ancor io devo discorrer à Voi sopra di quelle circostanze tutte, le quali se non sono ogn' una da se un male notabile, ò tutto quel male, che io devo mostrarvi per male, sono però di tale considerazione che senza di esse il male di cui parleremo non vi farebbe. E vaglia il vero le consonanze, dissonanze, accidenti, espressioni di parole, modulazioni, &c. Elementi, che formano disposti nel loro proprio luogo la perfetta Musica, se patiscono una sovrachia, e sproporzionata alterazione producono pessimi effetti, e bene spesso divenuti mezzi ripugnanti al loro principio, distruggono affatto il tanto desiderabile fine d'una buona, e vera Armonia.

Voi mi raccomandate sopra il tutto due cose: la prima di parlar chiaro, e senza Frate, la seconda senza speculazioni Mathematiche, non desiderando Voi, che riuscire ottimo Pratico. Circa alla prima procurerò di compiacervi, già in simile materia l'eloquenza non fa al proposito: Circa poi alla seconda permetteremi il dirvi, che desiderate conseguire un gran fine senza il mezzo opportuno; mentre la buona Pratica, e per quanto possiamo chiamarla infallibile non può darsi senza un principio ragionevole, e certo chiamato Teorica, ò diremo, intendere, per render ragione di quanto si opera. E siccome ogni, e qualunque Artesce potrà forse riuscir eccellente nell'Arte sua, per quanto gli permetteranno le pratiche fatte, e non le intellettuali da esso trascurate osservazioni, così dell'operazione sua non potendo dar certo conto farà sempre sottoposto à qualche considerabile errore.

E perche da principio conosciate quanto gioverebbe à voi l'intendere, & à me il dimostrare alcune volte ciò che dirò con le misure, e numeri alla mano, vi riferirò almeno ciò che in tal proposito auvisa Platone parlando universalmente intorno ad ogni Arte, e Dottrina (a). *Ut ecce si quis ab omnibus artibus segregaret numerandi, ponderandi, dimittendique peritiam ecco la Teorica, Vile quiddam, ut ita dicam esset, quod unusquisque restaret. Vile profecto. Residuum quippe imaginatione quadam, ac sensuum experientia, conjecturisque consequi liceat, & ecco la Pratica, quas plerique arti vocant curam, & labore vim suam omnem adeptas.* E questo d'ogni scienza, &

arte

(a) Plato. in *Phileb.* lib. 10.

(S) 3 (S)

arte in universale. Ora sentite quanto alla Musica in particolare (a). *An non Musica
is plena est? Primo, concentum contemperat non mensura, sed diligentia potius con-
jectura* ecco la prattica sempre inferma: *tum universa ejus pulsant facultas mensuram
chorda cujusquam conjectura motu perquirat. Itaque ut obscuritatem plurimam mixtam
habet, ita stabilitatem minimam: & ecco gl'effetti pessimi, che sono sempre, più o
meno pericolosi à succedere (b). Non enim quia huic videatur, aut quoniam hic gau-
deat idcirco aequale, ipsum aequale est, aut commensurabile, ipsum est commensurabile.
Sed nullo alio quam veritate sola. Cum ergo quis sola voluptate Musicam asserit judicari
minimè audiendus est, minimèque hujusmodi Musica si alicubi colitur querenda est, sed
illa quae per imitationem boni similitudinem possidet Qui ergo cantus speciem &
Musam querunt optimam; non eam quae jucunda, sed quae recta est querere debent. Ve-
dete adunque come al pari d'ogn' Arte, e Scienza è necessario che la Musica abbia una
guida superiore (non un' orrecchio corrotto) che nell'ambiguità sue sempre molte,
& al giorno d'oggi quasi infinite, la renda sicura, e certa di caminar bene. Che però
tutti d'accordo gl'Autori antichi, li quali professarono cognizione di essa, l'hanno
chiamata subalternata all'Arithmetica, e mezzana trà la Mathematica, e Naturale con
gran ragione: imperciocchè prendendo essa dall'Arithmetica li numeri, e dalla Geo-
metria le quantità misurabili, cioè li corpi, ò diremo linee sonore, spicca chiara-
mente essere alle due sopranominate Scienze mathematiche soggetta, e subalternata. A
altri poi non solo mezzana trà la Mathematica, e Naturale, mà subalternata anzi alla
Naturale è piaciuto chiamare la Musica: e la ragione si è non in quanto alla parte de
numeri armonici di varie specie quali prende dall'Arithmetica, mà bensì in quanto
alla parte del suono, che è naturale, e per mezzo del quale nasce ogni modulazione; &
intorno à cui la Geometria, misurando li corpi sonori, mette in uso le sue molte
considerazioni. Però nelle cose naturali, niuna perfetta essendo in potenza, mà sola-
mente quando è ridotta all'atto: così la buona Musica non può farsi perfettamente
udire ne col solo numero senza le Voci, che vale à dire in Potenza: nè con le Voci
sole separate dal numero, cioè senza ragione di proporzione: il che sarebbe sempre
un Atto imperfetto, e per conseguenza nulla ò poco plausibile.*

Mà sopra di questi principj universali leggete il sopracitato Platone nel Timeo, nel
Lib. de anima, &c. Atanasio Kircherò nella sua Musurgia meno equivoca di molt'al-
tre sue Opere, Marsennio, Gregorio Fabro, & il Nostro Gioseffo Zarlino da Chioza
(del quale specialmente seguirò la Dottrina nel presente Discorso per esser egli tenuto
in gran considerazione da nostri Teorico-Prattici Professori) nella prima, e seconda
Parte delle sue Istituzioni armoniche, oltre à tant'altri eccellenti Uomini in tale
scienza.

Tutto questo hò voluto dirvi prima d'entrare nella materia, perchè disapprovando
io qualche cosa con ragione speculativa ne restiate pienamente persuaso; e non vi la-
sciate condurre dalla semplicità d'alcuni moderni Prattici, li quali non osservando,
ne ascoltando più in là di quanto tira il loro occhio, & orrecchio corporeo, credono
ciecamente d'esser' infallibili nell'uso d'un' Arte la quale senza la guida speculativa,
niente hà di più certo, che il pericolo d'incorrere in molti falli. Per altro procurerò
per quanto mi sarà possibile di farvi un buon Prattico nè dir cosa (se pur dovè dirla)
anco in ordine Teorico, che non sia da voi, e da qualunque, ricevuta, e compresa.

A. 2.

Già.

(a) Idem ib. (b) Idem de Leg. lib 34. Dial. 17.

(§) 4 (§)

Già suppongo, che alcuni principj di Musical proporzione, cioè à diré consonanze, dissonanze, intervalli, accidenti, specie, relazioni, &c. non vi siano del tutto ignoti: perche quantunque detti principj considerati per loro stessi prima che si vegga à quel, che devono giovare siano per parer forse cosa secca, e senza veruno allettamento; niente di meno dobbiamo esser certi che dall' avergli molto ò poco familiarità sia per nascere in noi più ò meno l'intelligenza di quello, che si hà da dire. Dippiù vi avviso, che se per rendervi più sicuro di quanto dirò, mi udirete citarvi, gravi, & approbbati Scrittori in tal genere, dovrete rassegnarvi all' autorità de medesimi almeno nella Parte citata per vostra, e mia consolazione.

Ora sappiate, giacchè io devo parlarvi con le regole della Pratica che questa, siccome hò inteso da più insigni Teorico-Prattici Compositori si considera di due sorti. La prima è quella, che riduce all'atto le cose dall' intelletto ben concepite; cioè fa sentire le consonanze formate specularmente con ottima proporzione: e questo suole ò (per dir meglio) soleva accadere nella prima Musica piana, & ecclesiastica antica, nella quale una consonanza con armonica proporzione nel grave, ò nell'acuto all' altra alcune volte contraposta faceva risultare un perfettissimo canto, ò suono, &c. La seconda è quella che servendosi (però come la Prima) delle buone Consonanze, queste altera, e diminuisce con le Figure cantabili, contraponendo le minori à quelle di maggior valore secondo la misura del tempo ò battuta proposta. Da tale seconda Pratica vengono posti in opera gl' accidenti maggiori, & minori, espresse le parole con significanti modulazioni, maneggiate le Fughe, le imitazioni, &c. il che suole accadere ne Canti chiamati nuovi ò Figurati, & tal Pratica può dirsi ancora anzi si dice *Stile ò buon Gusto*: onde diremo con qualche ragione che la prima sia come una Pratica materiale, e servile, perche solamente eseguisce l'operazione intellettuale, e la seconda in certo modo sia nobile, e speculativa, perche va indagando intorno al miglior effetto delle cose prodotte, cioè della propria espressiva, & naturale modulazione. Che perciò molte volte succede quanto alla prima Pratica, che una Cantilena camina bene, secondo le regole speculative (quali poi non danno alcuna norma per lo stile ò buon gusto) mà poi non reca verun piacere à chi ascolta per difetto della seconda Pratica, che vuol dire per mancanza d'Intendimento intorno alla proprietà dello stile adattabile à ciò, che si tratta. Mà questo stile ò buon gusto più con la innata disposizione, che con lo studio si acquista. E' ben vero, che assai giova il distinguere, e seguir i Buoni, come vediamo alcuni, che con la sola Pratica dello stile, e buon gusto si mettono à gareggiare, e superano bene spesso nel compiacere altrui quelli, che solamente operano con le regole speculative: che perciò dell' una, come dell' altra Pratica bisogna così in questa, come nell' altre Scienze tutte farne gran conto.

Passando adunque à considerare il primo Duetto intitolato *Incostanza femminile* à Canto, e Basso io vi dirò, ch'egl' è assai naturale, e facile, mà di poca invenzione, non ritrovandosi in esso, ciò, che importa di massiccio ò maestoso al vero Duetto: mentre se abbiamo riguardo alla prima Tripla questa camina molto trivialmente. Credo però, che ciò, abbia fatto il Compositore per adattarsi ancora alla trivialità delle parole, le quali per dir il vero non sono di tal peso, che possano mettere in molt' applicazione chi scrive. Quanto al tempo ordinario, che segue, potrebbe essere di motivo un poco più nobile, e nuovo; E circa poi alla mutazione del pensiero che appresso segue dove dice *Se mostra coi sospir, &c. io ritrovo una troppo viziosa intonazione.*

(S) 5 (S)
 zione del pensiero repplicato in ogni battuta, il che è maggior male per esser il pensiero tanto comune.



Se mostra coi sospir che il cor trauaglia se mostra coi sospir



Se mostra coi sospir ch' il cor trauaglia se



Motiuo commune Viziofo per la replica ,

Dippiù deuo fare un riflesso che l'Auttoe nel profeguire non hà ben iatesa la modula-
 zione, e la convenienza di questo motivo particolarmente nel Ba lo, mentre usan-
 dolo per portarsi all' E b molle, e poi passare al C. con terza minore si è seruito dell' A.
 bianco il che repugna al vero ordine armonico pratico, e forma dippiù cattiva rela-
 zione di Tritono con quello segue.

Qui all' A. andaua il Bemole per le ragioni vt supra.



Se mostra coi sospir che il cor trauaglia.

Facilmente poi comprenderete che il soggetto dell'ultima fistupla è falso (ò
 Proposta ò Risposta) dall'intonazione, che vi metto qui appresso; onde non sò
 cosa chiamare un tal contrapanto, mentre ripugna ancora alla buona imitazio-
 ne, la quale ricerca il Semitono a suo luogo quanto la Fuga. Osservate un
 poco se la Proposta è d'un Tuono, e la risposta d'un altro.

BIBLIOTECA

(S) 6 (S)

fol fa mi

Sono i fospi- ri tuoi fumo fumo di pa- glia

fa mi re

Sono i fospi- ri tuoi

Falsa risposta

Questa risposta pare piuttosto intonazione del primo Tuono stante l'E. Bquadro che fa considerare li suoi estremi F. e D. e però il Semituono è nel primo intervallo, quando nella proposta à riguardo del b fa il Semituono è nel secondo: però per ischivare ogni disordine, era conveniente regularsi come qui sotto ..

Sono i fospi- ri tuoi fumo fumo di paglia

Sono i fospi- ri tuoi

Accomodato

Segue poi sino, che arrivando à Contrapuntare all'ottava urta malamente nel passaggio col Basso in un Tritono ò sua specie, il quale io trovo dannato da tutte le Scuole, particolarmente nel buon duetto, e senza gran necessità di parola come qui si vede.

più

(§) 7 (§)



piri tuoi fumo fumo di di pa-
fumo fumo di pa-
tritono meno cattivo

Il restante non mi dispiace seguendo il motivo proposto: mà dico bene che vi è un grand' abuso di Terze (benche permesse) quando nell' ultimo passaggio ne hà fatte trentasei di seguito, il che non è mai stato praticato così à lungo da veruno buon Intendente in tal genere, perche in primo luogo si proibisce nello stile de Veri Duetti, il troppo lungo passaggio. Impercioche l' indiffereta quantità di cose ancora permesse le rende innadmissibili, e noiose: e mi pare, che questo modo faria meno male con due V.V. che con due Voci.



pa-

Passaggio Vizioso per tante terze

E di qui si vede che è scritto questo Duetto col riflesso solamente all' effetto, ed e può farè nota

(5) 8 (5)

nota con nota, che vale à dire con la prima Pratica esecutrice dell'operazione intellettuale, mà senza riguardo alla seconda, cioè alla proprietà dello stile per simili cose. In percioche se esaminaremo à nota per nota, facilmente potremo accomodarci al fatto: mà considerando tutta assieme la Composizione ritroveremo gl'accennati Inconvenienti, quali servono à renderla (se non affatto disgustosa) almeno poco aggradevole.

Prima di passare alla considerazione del secondo Duetto à due Soprani, hò voluto jeri dar una scorsa à tutto il Libro per mio passatempo; & avendo così alla sfuggita osservate molte cose repugnanti alle buone regole, e molte al buon gusto, e proprietà dello stile, hò pensato bene: le molte repugnanti alle regole (come sarebbe à dire Fughe, imitazioni, dissonanze, modulazioni, &c.) mandarle nell'istesso tempo che io devo discorrerne alle principali Scuole d'Italia: accioche li dubbj li quali à me occorrono secondo la vera Scienza, mi vengano dal parere delle Scuole medeme ò sciolti, ò approvati: Così che voi oltre alla mia debòle, e particolare opinione restiate persuaso pienamente dalla universale autorità de più accreditati Maestri del Mondo: e così pure hò fatto della Messa da Capella.

Ora parlando sopra il primo tempo del secondo Duetto, ne mi piace, ne mi dispiace: cioè non mi piace perche assai ordinario, e non mi dispiace perche piuttosto camina conforme alle regole; sebbene la modulazione potrebbe essere meno aspra in principio non avendo io mai veduto (ò rare volte almeno) la quinta superflua in quel modo, trà le Parti saltando il Basso, mà bensì nel secondo modo roversciata.

ch'io peno ch'io fospiro ij

ch'io peno ch'io fospiro ij

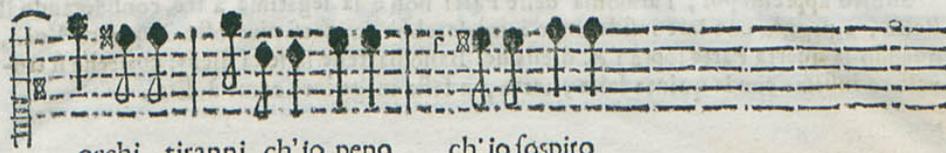
ij ij

primo modo poco praticato, saltando il Basso senza quinta.

E la ragione per la quale il primo modo è poco praticato si è perche rispettive al Basso l Parti sono disordinate ritrovandosi di sotto la sesta, e di sopra la terza; che così non succede nel secondo modo, dove, sotto la terza, e sopra la sesta come è dovere di buona armonia si ritrovano.

occhi

(S) 9 (S)



occhi tiranni ch'io peno ch'io fospiro

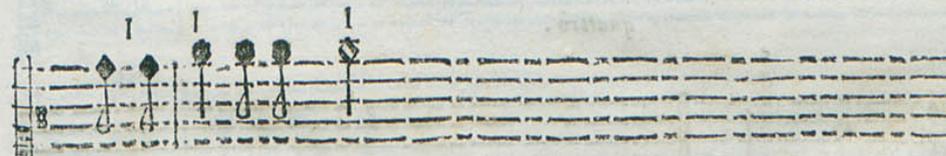


ch'io peno ch'io fospiro

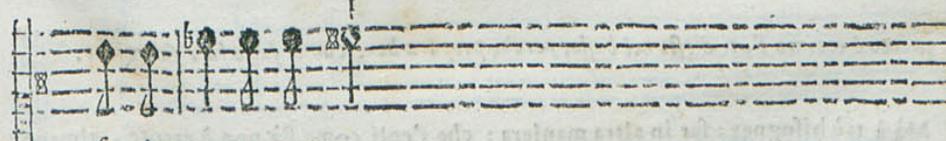


Secundo modo più praticata col Basso di grado .

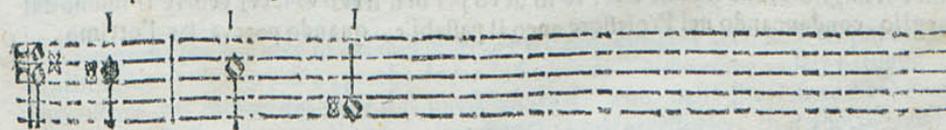
Offervo poi, che dove dice *Sospirar, e penar* la settima del primo canto sopra E diesis del Basso risolve assai male, mentre contro ogni regola ascende all'E. naturale, quando dovrebbe calare al C. Tale disordine però può salvarsi col cambiamento delle Parti ritrovandosi il C. nel secondo Canto: mà così licenziosi cambiamenti non devono usarsi senza gran necessità: oltre la passata impropria del Basso modulando da una Chorda enharmonica à una diatonica, cioè dal terzo al primo Genere senza toccare il secondo Chromatico: mà di tal stravagante confusione di Generi parleremo altrove più diffusamente.



fospirar e penar



fospirar e penar



Cattiva risoluzione . Armonia illegittima .

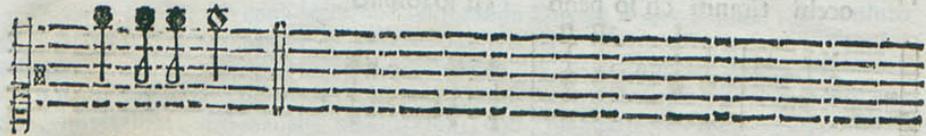
B

Su-

BIBLIOTECA

(S) 10 (S)

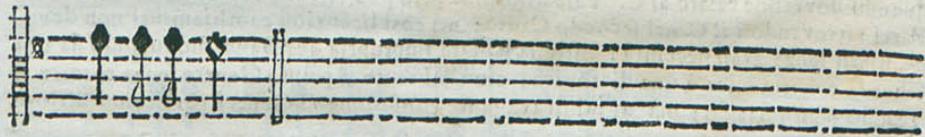
Subito appresso poi, l'armonia delle Parti non è la legitima à tre, considerando il Basso, e peggio non lo considerando: mà farebbe da usarsi piuttosto à quatro Voci, quando la quarta Parte sopra l'A. diesis del Basso battesse la sesta diesis; cosicche si tro-
vassero insieme con la quinta falsa, terza, e sesta maggiore come à dire.



ottimo



a



quattro:



à quatro è ottimo l'A. diesis nel basso, perche prepara benè con le false la r'isoluzione.

Mà à tre bisognava far in altra maniera: che s'egli come stà non è errore, almeno non è il migliore, che si possa fare, & io devo per ben servirvi farvi vedere il buono dal meglio, condannando nel Professore anco il passabile, quando poteva far l'ottimo.

Buono

(S) 11 (S)



Buono à chi piace. Migliore perche il movimento è sensibile.

L'istesso caso succede poco appresso dove vedrete il disordine sopradetto di cattiva risoluzione, anzi peggiore del primo, perche almeno nel primo si ritrova la sesta vicina alla settima, che in tal caso il cambiamento dellé Parti è tollerabile: mà qui di sotto si ritrova la sesta dopo la settima all'ottava sopracuta, il che è inadmissibile, ne tale cambiamento disordinato di Parti può meritar scusa veruna.



la risoluzione della settima del secondo Canto nella sesta sopracuta del primo è pessima.

La ragione per la quale io chiamo migliore il passo, che sarà accomodato più sotto à similitudine dell'altro, si è, perche dovendosi uscir di Tuono come vedete bisogna che l'accidente per mezzo delquale si fa quest' uscita sia in una delle Parti dove è più sensibile che nel Basso, che non deve far altra figura che di accessorio, ovvero accompagnamento.

B 2

buono

BIOTECA

(S) 12 (S)

Buono come sopra Migliore per le ragioni
 à chi piace. ut supra.

Qualch'altra osservazione la vado segnando sul Libro, che meglio comprenderete in fatto quando ve lo rimanderò ; mentre dettando io questa mia Lettera à Persona diletta di Musica non voglio abusarmi della sua cortesia facendoli scrivere ogni minuzia. Per altro nella Tripla seguente dove attacca per imitazione non mi dispiace ; e se fosse stata più breve la Cantilena , ò più varia dal principio *ch'io peno* , alla quale s'uniforma troppo verso il fine, mi sarebbe anzi piaciuta.

ch'io peno ch'io sospiro e nol credete ch'io peno

ch'io peno ch'io sospiro e nolcredete nol crede te ch'io

Principio

Non

(S) 13 (S)



non mi sento di voler morir per vo.



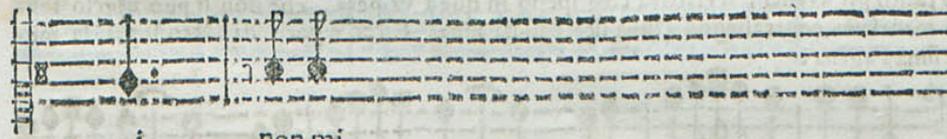
non mi sento di voler morir per vo-



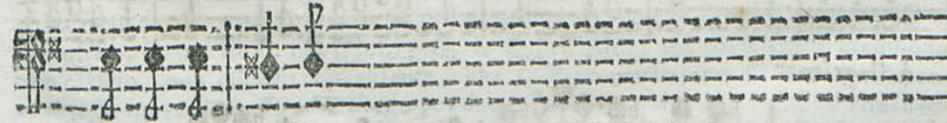
Fine medesimo.



- i non mi sento



- i non mi



Mi riporto poi (come dissi) à qualche cosa, che intorno alla buona condotta di questo fine hò segnata sul Libro, Avvertendovi, che dove ritrovate accomodato il buono in migliore, se non intendete bene l'accomodamento, dovete conferirlo con Persona più sperimentata di voi, e restarete persuaso.

Passo al terzo intitolato *Querela amorosa* à Canto, & Alto, e per quanto vado offerendo il Libro tutto è composto d'una medesima Pasta, cioè di motivi tutti ordinarj, e molte volte intesi, mà non tanto replicati da Buoni imitabili in tal Genere di Composizione. Mà li Madrigali del *Principe di Venosa*, *Monteverde*, *Raccolta del Vecchi*, *Stradella*, *Carissimi*, *Bernabei*, *Pier-Simon Agostini*, *Ziani Vecchio*, *Stefani*, &c. certamente l'Autore di questo Libro non hà mai veduti: e guai ad esso se gli hà veduti

BIBLIOTECA

(S) 14 (S)

non essendosene approfittato col fondo de primi, e con lo stile, e buon gusto degl'ulti-
mi. Dico adunque, che sempre ritrovo cose triviali assai, e particolarmente un certo
passo, che quasi in ogni Duetto replicatamente si vede, & è quello di moverli col
Basso di quarta in sù, e quinta in giù con le Parti, che vanno legando la settima
cambiata come vi dimostro qui appresso, il quale oltre l'essere stato molto ufato, per
la sua frequenza nel Libro si rende vizioso.

Come ladri del mio core del mio

Come ladri del mio core del mio co-

7 7 7 7

Però io vi consiglio à non servirvene quasi mai, mentre oltre all'esser stato pratica-
to tanto per avanti, si ritrova così spesso in quell'Opera, che non si può usarlo sen-
za manifesto contrassegno d'una sterilissima Idea. E ecco poco di sotto sopra la me-
desima Pagina.

à lagrimar

à lagrimar

7 7 7 7

Modo vizioso per la repplica.

Ima

(S) 15 (S)

In somma in tal maniera facilmente si tira innanzi: mà (come dissi da principio) non basta per far bene , che nel Componimento non si pecchi sempre contro le Regole fondamentali , quando non si osservano quelle dello stile ; e replico , che nel Professore io disapprovo anche il buono à confronto del migliore , come qui sotto vederete .



passabile :

migliore .



La seconda battuta di questo passo è poco buona , perche devono considerarsi ne due ultimi quarti E. C. nel Canto : G. & E. nell'Alto : mà come segue accomodato è ottimo : non essendo conveniente , che le Parti anticipino l'uscita dal Tuono avanti di mover il Basso . Vi prego poi dar un'occhiata al Libro , che vi rimando , sopra il quale hò segnate altre osservazioni sul Tempo , che segue sino , che si arriva alla Tripla dove ben presto si ritrova il passo sopraccennatovi .

E qui si pecca contro la seconda Pratica del buon gusto , aggiungendosi un disordine (che io chiamo errore) assai considerabile , e ch'ogn' uno di sano Intendimento condannerà , dove seguono tante Ottave , che vanno all'unissono senza proposito essendo un'imitazione la peggiore , che possa farsi , perche rende il Contrapunto molto mendico d'armonia , la quale principalmente deve nel tempo di Tripla risaltare nel battere passando per non curate le Note di grado ; onde guai al Contrapunto se non vi fosse il Basso , il quale in simili cose non deve essere mai in Figura di Principale .

otta-

BIBLIOTECA

(S) 16 (S)

ottave à unisoni.

Vizioso ut supra .

In questo caso io considero la Cantilena à Voce sola , e non più , mentre si può far benissimo di manco della seconda Parte non ricavandosi da essa verun vantaggio di maggiore armonia . Ora vi dico , che l'imitabile in questo Libro è assai poco , mentre il buono , che c'è lo troverete ancora in altri di grido inferiore se osserverete le cose loro .

Per quanto vado vedendo ancora nel *Funerale della speranza* , che è il quarto Duetto à Contralto , e Tenore , si compiace il Contrapuntista di rispondere sempre per imitazione attaccando fuori di Tono la risposta . Se devo dirlo , io non approvo l'imitazione :

(S) 17 (S)

tazione particolarmente illegittima, che nel progresso; nulla curandomi, che la spuria imitazione derivi tale per motivo d'un secondo pensiero: intendendo con tutti i Buoni, che primieramente le risposte siano reali, alle quali deve servire il Contrafoggetto: e poi nel proseguimento donar qualche arbitrio al Contrapunto doppio, il quale considerandosi, come *accessorio* non deve mai distruggere il *Principale*, cioe la buona Risposta alla prima Proposizione. Guardate un poco appresso il disordine, se l'accomodamento leva ogni confusione?

Falsa per il secondo contrapunto.

Speranze mie

Speranze mie quanto infelici siete

ij

Basso improprio.

Speranze mie quanto infelici siete

Speranze mie quanto infelici siete

Speranze mie

Accomodato ogni disordine.

C

Poco

BIBLIOTECA

(S) 18 (S)

Poco appresso eccovi il passo da me replicatam ente dimostrarovi nell'antecedente Duetto benchè in misura di tempo diversa.

Vizioso per la replica.

Segue poi *Già nel barbaro sen*, e sino al fine del Tempo ordinario mi piace, & è il migliore, che sin' ora hò veduto; solamente in qualche sito il Basso potrebbe aver maggior forza, e stabilir il Tuono, mentre calando sempre con quinta, e sesta assieme primieramente l'orecchio non resta mai persuaso di Tuono alcuno, e poi è vizioso il discendere troppo à lungo con tutte le Parti.

Passabile.

Migliore.

Ecco-

(§) 19 (§)

Eccoci alla Tripla dove osservo la proposta del Tenore, molto malamente corrisposta dall'Alto, contutto che possa intendersi imitazione, mà questa imitazione è assai peggiore della Prima del presente Duetto, mentre quella almeno implicitamente hà il Semituono à suo luogo, e può chiamarsi imitazione arithemetica se non armonica secódo la proporzional divisione della Diapason; mà in questo caso come vedrete non si ritrova altra imitazione, che delle Figure. Per altro è illegitima essendo fuori affatto di luogo il Semituono, che solo rende ragione della proprietà d'ogni imitazione. Simili imitazioni per tanto non devono considerarsi altrimenti, che se un Pittore volendo far un Ritratto, che imiti, formasse una Testa con le sue Parti, mà senza l'aria, ò Idea del Volto, che si propone da imitare, e pretendesse averlo imitato, perche nella Testa sua si ritrova ogni cosa simile al Naturale, cioè naso, occhi, bocca, &c. Voi vedete benissimo, che, perche una coppia rassomigli all'originale, conviene oltre le Parti di esso aver in sè l'aria, ò brio del medesimo: e così una buona imitazione non deve solamente consistere nella Figura delle note, (Crome, ò altro che siano) mà nella particolare Intonazione della Proposta. Ne può il contrasoggetto, che succede salvar la falsa imitazione mentre, torno à dire, prima si deve risponder bene, ò per Fuga, ò per imitazione, e poi trovar un secondo Pensiero, che serva alla medema risposta in Tuono.



Imitazione di figure
non serve à nulla.

Imitazione, ò risposta
giusta.



fa, mi re, do Cambiate il contrasoggetto.

Dippiù auvertite sul Libro, che mai si trova l'intonazione giusta, corrispondente al primo motivo *Fà, mi*, onde à che hà servito proporre una cosa per non doverne mai più far conto? però ancora in principio era manco male formar il pensiero coll'Intervallo d'un Tuono *Sol fà*, e poi seguitar sempre per imitazione, mà io vedo che si scrive più à Praticca di nota contra nota, che à lume di buona dottrina.

(S) 20 (S)

Proposta. *fa, mi re, do* Risposta *sol, fa mi, re sol, fa*

sol, fa sol, fa la, sol

Più abasso poi vedo confuso un Tuono con l'altro, il che vi segno sopra la pagina del Libro, e lo considerate à bell'agio.

Due quinte.

Accomodato.

Vi dico bensì, che non hò mai più veduta una disposizione delle parole così tediosa sopra il medesimo modo come questa *E poi piangete*, imperciocche osservo una repubblica di esse otto volte nell'Alto, e otto nel Tenore senza interruzione, il che è molto fuori della convenienza, come si vede ancora nel fine. Aggiungo poi, che nel passo quì sotto in rigore di Contrapunto vi sono due quinte, tanto più che il C. del Tenore è immediate superiore, e prossimo al B. dell'Alto, e la Camera non le salva. E' ben vero, che io non vi baderei molto se il restante della composizione fosse irreprensibile, mà in un corpo infermo come questo, ogni accidente è osservabile.

Appena incomincio à considerare il quinto Duetto à due Canti, che osservo un'Imitazione nel Basso distruttiva della buona regola di risolvere.

Impres-

(S) 21 (S)



Amor



Impropria risoluzione particolarmente à due. *Accomodato, e con l'imitazione.*

Vedo benissimo, che il Compositore si è voluto prender l'arbitrio di moversi in quella maniera; tuttavia non è arbitrio da prenderfi, mentre l'imitazione, la quale, come dissi è un'ordine accessorio non deve distruggere il merito principale, cioè il buon metodo delle risoluzioni. La vostra non ancora ben fondata esperienza in simili cose potrà forse dirmi, che queste sono minuzie da non considerarsi; & io vi rispondo, che queste minuzie unite à molte, e molt'altre di simil Natura, che si ritrovano nel

Libro servono à renderlo di poco buona qualità, e peccando contro le Regole (se non sempre della scienza) dello stile, e buon gusto rendono il Componimento compatibile non invidiabile. Qui mi sovviene, ciò, che io lessi nella vostra Lettera verso il fine. Voi dite, che l'Auttoe dell'Opera presente viene dalla Scuola di Gio: Legrenzi. Io non sò se ciò m'avvisate, perche con la buona opinione, che io tengo ragionevolmente del Maestro deva considerare il Discepolo. M'aggiungete dippiù, che il nostro Maestro di Capella, come Condiscipolo dell'Auttoe alla sudetta Scuola; approva in tutte le sue Parti questo Volume, e l'assolve da ogni censura, che potesse essergli fulminata contro; à segno, che pare vogliate obbligarmi à dir bene: il che se fosse vero, offendereste voi medemo, che m'avete scielto à farne giudizio; essendo tali riflessioni proprie da farsi à chi nulla, ò poco intende di questa Scienza.

Vi dirò per quello mi tocca, che non tutti li buoni Maestri hanno la sorte di far buoni tutti li loro Discepoli: troppo si ricerca in questi per render gloria à quelli, con l'ottima riuscita. Però io considero l'assoluzione dell'uno agl'errori dell'altro, come una propria condanna. E per dir il vero sin'ora io non hò ritrovata nelle considerazioni da me fatte cosa tale, che possa giudicarsi derivare specialmente dalla Scuola del Legrenzi, anzi nessuna di quelle da me disapprovate si vede nell'Opere così manuscritte, come stampate del sopracitato Maestro per quanta pratica io abbia delle medesime; onde mi conviene dire con ragione, ò che il Maestro hà burlato il Discepolo, ò il Discepolo non hà ben inteso il Maestro; Per altro torno à dire, se il Maestro di Capella approva, ò deve rinegare la buona Scuola, ò render ragione della sua approvazione, ò contentarsi d'esser considerato al par dell'Auttoe, cosicche ad un solo Giudizio siano ambedue sottoposti. Bensì mi ricordo à questo proposito, che più volte mi disse Soggetto degno di fede (ch'io vi nominarò in voce) confidente, e buon imitatore del Legrenzi, che questi si protestava d'aver due Discepoli, che avrebbero terminati li loro progressi, terminando egli di vivere; non sò poi se s'intendesse di questi due.

Ora tirando innanzi sopra il soprannominato quinto Duetto à due Canti, io dico che il Basso nel principio sino à un certo segno farebbe miglior sentire se avesse un'altro Basso per fondamento, imperciocche in alcune risoluzioni, e particolarmente nel fine della

(§) 22 (§)

della seconda battura si move molto aspramente, come vedrete sul Libro da me segnato; e poco appresso veniamo nel solito passo già citatovi prima, molto usato, e triviale: aggiungesi poi un D. diesis, che batte nel primo Canto sopra un A. del secondo, e quest' A. non risolve mai; mà passa ascendendo ad un C. più falso, quale pure non hà la sua legitima risoluzione, che dovrebbe discendendo al B. vicino fermarvisi alquanto per far comprendere la risoluzione.

aspra

Falsa: più falsa irrisolta.

Vizioso per la repplica.

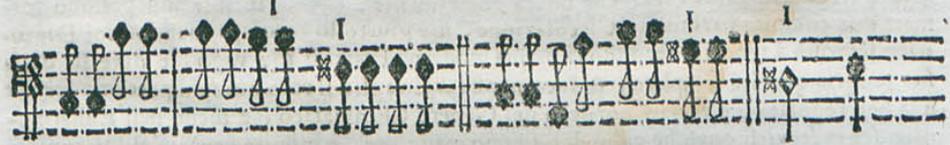
Accomodato.

Però vi assicuro, che da chi si sia Buono, (ne meno dal Legrenzi intitolato Maestro dell)

BIBLIOTECA

(S) 23 (S)

dell'Auttoꝛe) non hò veduto un simile abuso di Note false senza esser risolte, come si deve. Seguono poi altre legature buone trà le Parti, mà che non hanno il loro Basso legitimo particolarmente in tale stile, come farebbe à dire.



Basso illegitimo .

Qui pure



Legitimo .

Legitimo .

Il Legrenzi non hà mai praticato il primo Basso, bensì il secondo: mentre oltre il confonderli per quanto si può un Geuere con l'altro, cioè Diatonico, e Chromatico non si sà quale sia la Falsa, che si risolve, mentre è falso trà le Parti, cioè che è buono col Basso, e ciò che è buono col Basso essendo falso trà le Parti, risolve nel cattivo col medesimo Basso, e così si passa di falsa in falsa senza ragione: oltre di che ne proposti Tuoni non hà che fare F. diesis falso doppo B. pure falso, e D. diesis falso doppo G. diesis pure falso, se non come accidentali doppo una Chorda media buona, che risolva l'antecedente, cattivo per la quinta minore, che hà sopra di se. Io vi parlo con questa sottigliezza, perche non vorrei vi attacaste à simili abusi dicendo io segno il Tale, perche farete uno stile molto corrotto, e nessuno Intendente vi renderà applauso. E perche meglio conosciate la verità della sopra detta impropria confusione di Generi non farò fuor di proposito, che io vi ren la informato della loro diversa qualità, ordine, e proporzione. Vi dirò adunque, che trè furono, e sono li Generi, per mezzo de quali ogni Cantilena, ò Contrapunto hà la sua forma, e la sua diversa ragione. Diatonico, Chromatico, & Euharmonico. Il Diatonico Syntonico secondo Tolomèo lasciando le sue distinzioni in molle, Diatono, &c. fù il primo ritrovato, & usato ancora anticamente da per se solo, essendo composto di tali Chorde, ò Intervalli, che reppli-

cati

(\$ 24 (\$)

cati ne suoi Tetrachordi rēndevano una certa determinata Armonia, della quale gl' Antichi si appagavano, come che la ricercavano semplicemente nella modulazione d'una sola Parte, e non più. A differenza de Moderni Pratici, che usando tante, e tanto diverse Consonanze, pare che ne meno siano contenti di quante si trovano ne sopraddetti trè Generi, aggiungendone à quelle di capricciose, e illegitime. Il Genere Diatonico adunque si trova composto per ogni suo Tetrachordo (che quatro sono li Naturali, & uno accidentale, come dalla Dimostrazione più sotto intenderete) di due Tuoni l'uno minore, e l'altro maggiore, e d'un Semituono maggiore, qual Tetrachordo replicato, è usato con ragionevole arbitrio è atto à produrre, come si è detto, una Cantilena semplice, e naturale. Mà non così succede negl'altri due Generi Chromatico, & Enharmonico, imperciocche li Tetrachordi di essi (benche della medesima quantità d'Intervalli composti) rendono qualità diversa di suono, essendo il Tetrachordo del Chromatico formato di due Semituoni maggiori, e d'un Trihemituono, è terza minore, & il Tetrachordo dell'Enharmonico di due diesis, & un ditono, è terza maggiore. Dal che spicca chiaramente, che da se soli non possono formare una compita harmonica Circolazione, mà piuttosto accompagnandosi col Diatonico servono à renderlo secondo la buona moderna Pratica più vago, e diverso dalla sua propria qualità semplice, & Incomposta. E vaglia il vero noi non potremo formar una ben regolata, e varia Cantilena nel Genere Chromatico, e meno nell'Enharmonico senza servirsi qualche volta del Tuono maggiore, e minore propri del Diatonico, che in tal caso detti Generi si chiamerebbero misti. Ora ciò ben compreso, restarete ancora persuaso, che il Genere Diatonico semplice deve per farsi giustamente distinguere mantenere la proprietà de suoi Intervalli, e particolarmente del Semituono maggiore, il quale non può essere compreso per tale senza il Fa dopo il Mi, come più sotto vedrete. Però nel passo segnato dove un B mi passa à F. diesis piuttosto, che à C. Chorda Diatonica voi vedete, come restano irragionevolmente confusi insieme li due Generi Diatonico, e Chromatico; imperciocche essendo B mi Chorda Diatonica (e la Cantilena formata in tal Genere) deve imediata ascendere al C. per reintegrazione del proprio Genere, e non calare à F. diesis Chorda Chromatica, e di Genere affatto diverso. Peggior poi è il secondo passo dove G. diesis nel Basso passa à D. diesis senza veruna mediazione di Chorda regolare, non essendo dette Chorde d'alcuno de Generi predetti. Mà pure volendole considerare secondo la proporzione d'alcuno di essi, sarebbe conveniente, che G. diesis ascendesse immediatamente all'A. (essendo proprietà de diesis ascendere) e non calasse à D. diesis, fuori d'ogni convenienza armonica, e naturale. E tali irregolari movimenti io li considero degni di biasimo specialmente nel Basso, essendo questi la Base d'ogni Genere, e d'ogni modulazione, la quale particolarmente consiste nel buon uso del Semituono (a) senza di cui ogni Cantilena sarebbe aspra, & insopportabile à udire. Voi vedete, che io vado trattando queste materie ora con argomenti teorici, & ora con termini pratici per farmi intendere alla meglio da voi, e da tutti, che per altro dovendo discorrerla solamente da Speculativo mi regolarei in altra maniera, usando altre dimostrazioni.

(a) Gio: Zarl. Part. 3. cap. 19.

(5) 25 (5)

Tetrachord. Tetrachord. Tetrachord. Tetrachord. Tetrachord.
 bypaton. meson. diezeugm. hyperb. Synemem.

Dione, o Genere Diatonico

Chromatico.

Enharmonic.

Auertite, che le signature sotto le Chorde B. E. B. E. A. dell'ultimo Genere s'intendono esser à dette Chorde positivamente, come osseruate nella dimostrazione de sopraddetti trè Generi, che ne fa Gioseffo Zarlino Part. 3. cap. 72. *libituz harmon.* E questo segno x è detto diesis Enharmonic: non perche in effetto non sia dell'istesso valore del diesis Chromatico nel crescere un Semituono minore: Mà per la differente situazione, nella quale si trova. Imperciocche il Chromatico si ritrova fra Tuoni, quelli dividendo, e l'Enharmonic fra Semituoni, essendo sua proprietà il dividere li Semituoni maggiori come dalli sopramostrati esempi è facile da conoscere.

Finalmente da queste dimostrazioni meglio vi persuaderete, che nel Genere Diatonico bisogna procedere dal mi al fa per non pregiudicare alla natura sua levandoli il Semituono inalterabile in ogni suo Tetrachordo; che però passando dal B. mi à F. diesis si va troppo impropriamente nel Chromatico. Il secondo passo poi di G. diesis à D: diesis non essendo tali Chorde d'alcuno de sopraddetti trè Generi, diventa peggiore, perche dette Chorde sono inventate dall'uso de nostri Cembali, o altri artificiali Istrumenti. Però tanto più era necessaria una Chorda media d'alcuno de Generi trà G. e D. per dividere una così impropria propinquità.

Diatonico confuso impropriamente col Chromatico

Chorde fuori de sopraddetti trè Generi, e confuse.

Il primo ridotto al vero Genere Diatonico.

Il secondo accomodato con una Chorda del Diatonico, o Chromatico.

D Ne

(§) 26 (§)

Ne crediate, che il sopra mostrato esempio confuso di Generi possa considerarsi; come acciacatura, perche di questa ancora à suo tempo ne parleremo.

Adunque per quanto osservo certamente questi Duetti sono scritti con poca considerazione intorno allo stile, ò buon gusto per simili cose, mentre li motivi come il seguente sono piuttosto da, e pure à due si può far tanto bene.

BIBLIOTECA

Ripieno.



Segue poi tutto ad imitazione, mà per lo più falsa come vederete; e tali disordini si salvano per quanto osservo con il Contrafoggetto; quasi che per far un Contrafoggetto sia necessario rispondere sempre con metodo disordinato. E pure il Contrafoggetto devo piuttosto ricercarsi adeguato alla Risposta, ò che sia tale, che la vera Risposta non sia da esso impedita.



G. ar-

Guardate poi sino al fine del pensiero quante repliche vi sono delle due parole *Mengelofia*, che da per loro nulla significano, e imparate à schivarle se volete, che la vostra Musica diletta ancora chi non intende di Contrapunto. Perche in questo Libro non si hà riguardo al buon ordine ne delle Note, ne delle Parole, anzi (scusatemi se vi dico tanto) mi pare, che cose tali siano piuttosto da Scolaro, che da Maestro, e avrei durato poca fatica à credere, che fossero vostre se me l'aveste asserito, quando l'Autore, componendo in tal forma non avesse preteso di far una Caricatura alla buona Musica. La festupla poi, che segue piacemi tutta sino al fine, perche è ben condotta la modulazione di Tono, in Tono con proprietà, le legature fanno buonissimo effetto, & il motivo è puro, onde voglio credere ch'ogn'uno ne resti pienamente soddisfatto. Non approvo già l'Entrata del secondo Canto nel Tempo ordinario che segue: impercioche oltre l'entrar in quarta, e proseguir in quarta (che ora non voglio disputare se sia consonanza, ò nò secondo gl'antichi) con tuttoche siano le Chorde necessarie per ben rispondere; la cadenza, che fa nel medesimo tempo il primo Canto fuori di Tuono, leva affatto il merito al secondo d'entrar in Tuono: Essendo le dette Parti molto separate di proprietà harmonica trà di loro.



Risposta alla proposta del primo Canto.



Basso meno cattivo, perche almeno in battere vi è Terza, e Sesta.

Il restante poi camina assai uniforme, cosicche intesa la prima battuta si sa sino al fine, come hà da essere. E ben vero, che resta diversificato il motivo da quel solito passo, che potrebbe più servire à un Versetto di . . . che di Duetto. Onde se pur considero qualche volta per buone ogn'una de se le Consonanze, che si trovano nel presente Libro, stante l'essere così malamente disposte, mi pare non poter considerare esso Libro altrimenti, che come una fabbrica irregolare formata di bellissimi Materiali, &c.

(S) 28 (S)

Vizioso per la repplica.

E più sotto.

E più

(S) 29 (S)

E più sotto ancora .

In tal maniera molto presto voi farete li vostri Contrapunti ; mà considerate un poco se è cosa propria in un' Opera , che si mette alla Stampa (per dar altrui norma di ben comporre) l' introdurvi pensieri così comuni , e tanto frequenti , e de quali ne averete l' esemplare nelle diverse Opere d' *Archangelo Corelli* , il quale li hà usati propriamente per essere più da V.V. che da Voci . Dico pertanto , altro non poterli imparare da questo Libro , che a fuggire il male , che è molto , per l' abuso , che in esso si vede ancora del buono : e se io non volessi mentirvi di-

rei , che mi burlate con l' afferirmi , che l' Autore sia stato Discipolo del *Legrenzi* ; poiche mi lusingo d' avermi approfittato io più dalle Opere sue , che il [Compositore] dalla di lui vocal disciplina . Se poi il *Maestro di Capella* , ò altri approvano , mal per loro . Aggiungerò a tal proposito , ciò , che in altro caso sentì dirli *Francesco Petrarca* dall' Amico nel Capitolo terzo de suoi trionfi d' amore .

Siamo) tutti macchiati d' una pece .
 Sono)

Non hò auvertito d' auvisarvi sin' ora , che tutti li Duetti sono ripieni di passaggi , il che mi souviene osservando il presente à due Alti , dove per quanto vedo si lavora assai in tal genere . Sentite ; Io non proibisco già li passaggi assolutamente ; mà vi dico bene , che l' usarli di souverchio , e così spezzati senza necessità di parole , particolarmente in tal sorte di Componimenti è cosa molto viziosa , & e contrasegno evidente di scarfa Idea . Qui sotto poi vedrete le risoluzioni anticipate da due Note superflue ,

D 3 il che

(S) 80 (S)
itche non è proprio, non essendovi grand' impegno, e mi pare, che le Parti potevano cantar meglio nel secondo modo.



Passabile.

Migliore.



Mà l'Autore scrive con troppa libertà; e per quanto io vada riflettendo alle cose del Legrenzi, e di tant' altri egualmente Buoni, non vi posso ritrovare un tale abuso di risoluzioni. Osservate un poco quel passaggio sopra le parole *il bronzo accende*, e ditemi che ve ne pare anche all'occhio, non che all'orecchio: e quasi indovinarei dal Pedale sopra di cui camina (come pure da altri Pedali, quali osservo nell'Opera) chi è l'Autore della medesima. Mà giacchè vi piace, che mi sia occulto resto di buona voglia nella mia incertezza per poter proseguire senza riguardo a dirvi la mia opinione.

La Tripla Solo il cor di Mirilla mi piace, perchè in questa vedo certe buone Legature usate ancora da eccellenti huomini; e in somma concludo, che chi vuol far affai bene bisogna contenersi conforme alle regole de Buoni Primi, cioè legar bene, e risolver meglio.

Segno sù'l Libro qualche durezza appunto nelli due passi *s'indura*, che mi pare tropp' aspra particolarmente col Basso, che passa da una all'altra Chorda: falsa senza far sentire primieramente la Chorda legitima per fermar il Tuono. E che ciò sia vero comprendetelo dal secondo Basso.

B. ff

(S) 31 (S)



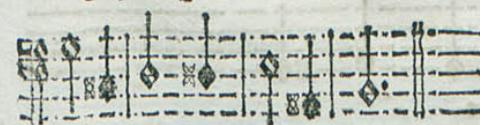
Basso illegitimo.



Legitimo.



Qui pure.



Qui pure.

Primieramente il C. diesis estremo nella seconda battuta del primo Alto è superfluo, e cattivo mentre forma una durezza, e poi passa in un'altra durezza, la quale abbastanza spicca da se sola per la nona, e decima sopra F; il quale resta per dir il vero pregiudicato assai dall'antecedente C. diesis, che mal corrisponde alla proposta del secondo Alto. Dippiù con il secondo legitimo Basso annotato si schivano molt'altre durezze. Imperciocche col Basso proprio si può con maggior facilità comprendere il movimento delle Parti, che con l'improprio; il quale tanto disgusta l'orecchio, che non lo lascia punto riflettere a ciò, che dovrebbe per compiacersi. E certamente il Legrenzi non hà mai risolte le sue

Legature con un tal Basso; che per maggior sicurezza di tal verità osservarete il suo Libro stampato di Duetti, e Terzetti intitolato *Idee armoniche*, &c.

Segue *Poiche ferra, e crudel*, e mi piace assai dove lega *non crede al lagrimar*, perche tanto le false, quanto le buone sono à segno: sebbene s'accosta alla Cadenza di G.

(S) 31 (S)

di G. terza minore con qualch' asprezza. Di sotto poi dove si replicano le sudette Legature non si ritrova la vera nota nel Basso, come vederete: particolarmente discendendo col diesis in Tuono di terza minore: oltre di che non si deve anticipare con C. diesis in battere l'A. con terza maggiore, che solamente in levar deve avere il suo vigore, stante le Parti superiori legate.

The first system consists of three staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music with notes, rests, and ligatures. The middle and bottom staves also contain musical notation, with some notes appearing to be tied or connected across measures.

6
Acco-5modato

The second system consists of a single staff of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and ligatures, with some notes marked with a '6' below them.

Et osservate verso il fine del Madrigale *Mio core languisco* à due Canti di Gio: Legrenzi, che troverete un passo simile, ò poco vario quanto alle Legaturej, & modulazione col secondo Basso da me accomodato.

The third system consists of three staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. Below the staves are three lines of lyrics: "pro- ui aspre pene pro- ui aspre pene", "prouiaspre pene proui aspre pe- . . ne", and "prouiaspre pene proui aspre pe- . . ne". The notation includes notes, rests, and ligatures, with some notes marked with a '6' below them.

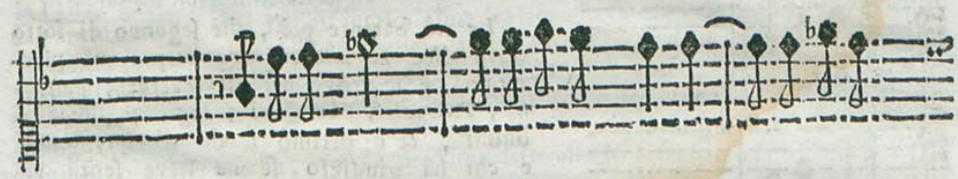
Simile del
Legrenzi.

Sul

(S) 33 (S)

Sul Libro poi hò segnate le vere note del Basso per dar più forza alla modulazione dove si trova il passaggio *Fiamma, &c.* mentre il calar à lungo con l'accompagnamento di quinta, e festa assieme non stabilisce mai Tuono positivo, il che non si deve lungamente trascurare senza gran necessità, perche l'orecchio non resti tanto sospeso: come già s'è annotato nel *Funerale della speranza à Carte 18.* nel secondo passo.

Coavien bene ritrovarsi nell'Ozio della Villa per aver tempo di considerare queste leggerezze, quali sempre più osservo essere le medesime, come nel settimo Duetto à due Canti. Osservate subito appena incominciato il Duetto, se il passo è raro, e non più veduto. Oltre di che la parola *t' adoro* non v'è replicata mentre nelle due *se non* stà tutta la forza del sentimento.



pos'sio morir se non t'a- doro se non t'a- doro t'a



Vizioso per la repplica: trito-



M'glio-

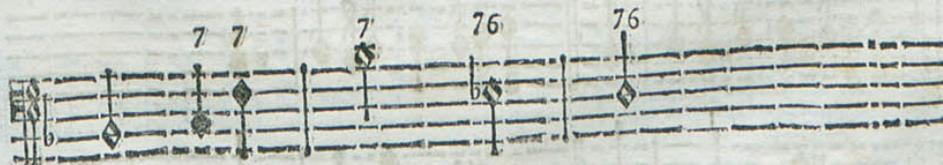
E doro

(S) 35 (S)

quando era piuttosto conveniente repplicar la parola *dimantato*, che è la più considerabile nel sentimento; La onde conchiudo da ciò, che nulla, ò poco è intesa la forza dell'Orazione, e ch'è molto difficile, anzi impossibile, che riesca una Composizione senza disordini: Che però questo è peccare (come dissi da principio) contro le regole della buona seconda Prattica. Imperciocche la Musica mai produrrà nell'animo nostro, effetto veruno di passione, come anticamente faceva, quando dal Compositore di essa non saranno ben intese le proprietà de sentimenti, & il significato dell'espressioni. Mā questo non è il luogo d'informarvi, quali furono gl'Antichi Compositori, come usavano la Musica per muovere diversi affetti, quanto intendevano d'altre Scienze, &c. Può ben essere, che prima di terminar questo Lettera ne venga il nichio opportuno.

Vedo poi una risoluzione affatto illegittima, e per il cambiamento delle Parti, e perche la Falsa, legata, dura, almeno implicitamente, più della Buona, che lega. Lo comprenderete facilmente ancora Voi dall' A. semiminima del secondo Canto, che lega in batter un' A. settima, la quale s'intende durar tutta la mezza battuta, perche solo nel levar potrebbe nascere la risoluzione, come si vede nel primo Canto in acuto: & è da notarsi un' altro disordine, che oltre il durar la Falsa più che la Buona, detta Falsa ascende contr' ogni convenienza; pretendendosi, che la risoluzione di essa Falsa (che sarebbe ragionevolmente la sesta, cioè G. prossimo discendendo) sia G. sopracuto del primo Canto lontano perciò d'un'ottava dalla legittima risoluzione.

*Risoluzione cambiata troppo tardi,
e troppo d'istante.*



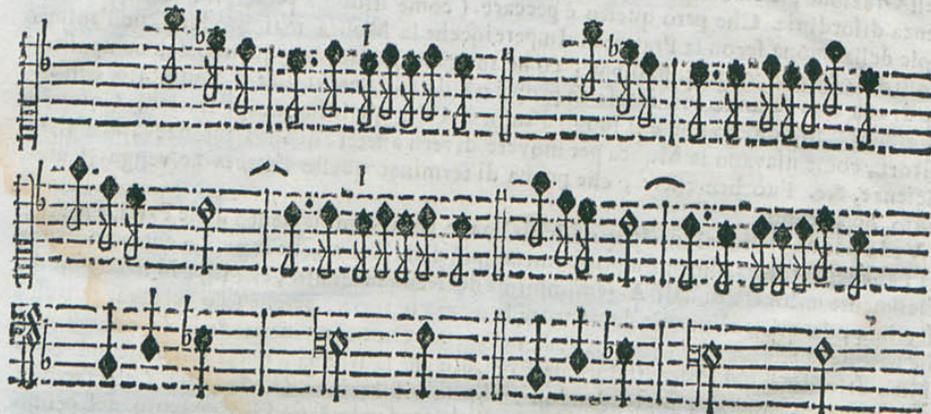
*Cattiva risoluzione per
quantità, e qualità.*

Mā la causa di questo disordine si è, perche non è ridotto propriamente à mezzebattute

E. 2.

(S) 36 (S)

battute il motivo proposto in quarti, &c. Di sotto poi si anticipa un Tuono con le Parti essendone fuori col Basso, il che non merita approvazione, dovendosi considerare gl'estremi quando si passa in nuovo Tuono, come farebbe à dire.

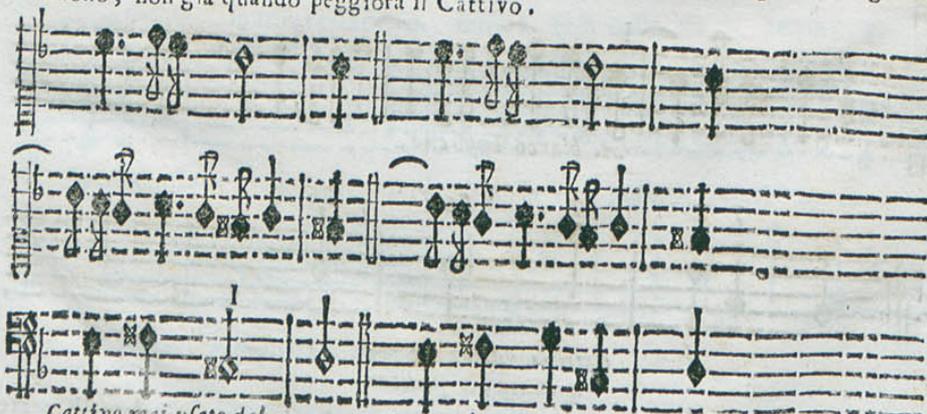


F. anticipato dalle Parti.

Accomodate le Parti.

Vedete come anticipa malamente F. con le Parti durando nel Basso E. che perciò nella seconda maniera resta il disordine accomodato.

La Tripla *Mà perche tu non vedi mi piace*; bensì verso il fine della medema (pag. 42.) hò cassato, *ch'io per te mi consumi*, perche la durezza è troppo impraticabile, come vedrete. Più sotto poi replica nel Basso l'accompagnamento alle Parti, che legano, molto irragionevole. Nessuno l'hà mai praticato, e se l'invenzione è dell'Autore (come credo) poteva far di meno; perche è laudabile l'invenzione quando migliora il Buono, non già quando peggiora il Cattivo.



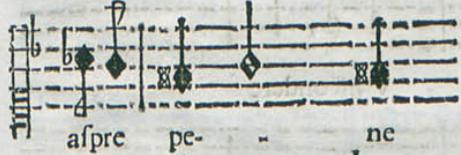
Cattivo mai usato dal Legrenzi.

Accomodato, & usato dal Legrenzi, & altri Buoni.

(S) 57 (S)

Il Legrenzi non hà mai usato tal modo, e la ragione si è, perche tuttè trè le Parti passano di Falsa in Falsa trà di loro, e questo non è il caso (come si è detto) di servirsi del Basso per acciaccatura; non dovendosi

procedere da un' accidente accidentale ad un' altro, perche troppo resta confusa la proprietá della modulazione, &c. Per tanto il Legrenzi si è servito in tal caso del secondo modo soprannotato. Et il piú stravagante, che io trovi in un suo Madrigale manuseritto, che incomincia *Mio core languisco* si è quello, il quale è buono, come di sotto diremo. Mà è ben vero, che nelle sue Stampe egli prepara meglio la falsa, come l'appresso si vede.



Buono usato dal Legrenzi, & altri.



False preparate dal Legrenzi *Id. armon. pag. 8. in fin.*

(S) 38 (S)

E più innanzi.

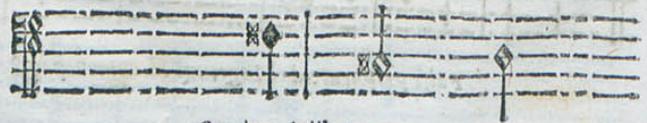


Preparate, Ibid. pag. 10.

E più innanzi.



Evono del Legrenzi.



Cattivo dell'Autore.

Fer-

(S) 39 (S)

Perché mai non l'hà praticato il Legrenzi? perché 'intendeva bene, che non è conveniente risolvere in tal maniera una falsa nell'altra, e particolarmente di falto: che perciò egli si è preso l'arbitrio solamente di grado, come abbiamo veduto di sopra nel suo Madrigale, dove risolve la settima d'una specie, nella settima di diversa specie restando la risoluzione meno impropria, imperciocché la seconda settima è diversa di quantità armonica dalla prima, onde in certo modo diventa buona, e questo è il caso dell'*acciaccatura*, che piuttosto di grado è usabile, che di falto. Ma ecco il caso sudetto ne medesimi termini, che sebbene l'andamento è diverso, la modulazione però è l'istessa; e ciò basterà per sempre senza replicar in tal proposito d'avanzaggio, aggiungendovi per maggior prova di quanto hò detto, che meglio conoscerete il disordine se rivoltarete le Parti; imperciocché mai sopra le due Parti venirà bene il Basso.



Del Legrenzi, e buono.
Idee armon. ibid.

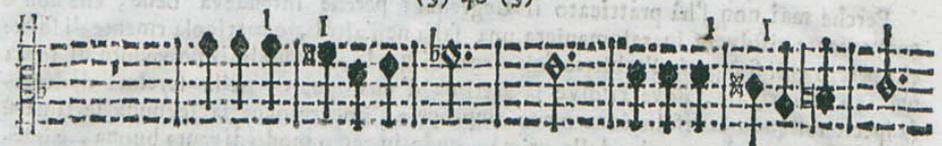
Dell'Autore, e cattivo.

È tanto più il secondo modo è cattivo, quanto che F. diesis del Basso hà la quinta falsa, che discendendo deve propriamente aver una Chorda buona per fondamento, che è G.

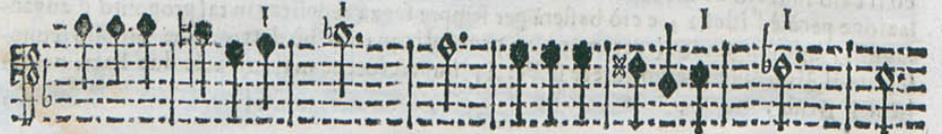
Intorno al *Capriccio* ottavo Duetto à Basso, & Alto non saprei cosa dire, che non avessi già detto negl'antecedenti, mentre è della medema maniera, e il modo di risolvere dove dice già si nasce mi piace poco con la seconda Parte, oltre di che vedo replicata fuori di proposito la parola *Ricordo* in due, ò tre luoghi, che dimostra poca intelligenza del sentimento. Segue poi la Tripla, che propone un pensiero, al quale per rispondere replicatamente si viene à prevalere l'Autore d'una Chorda mai più usata per cato simile, cioè da una settima A, e G. passa ad una Falsa peggiore, alla quale propriamente adesso non voglio dare alcun nome, cioè F. diesis sopra B fa.

è per

(S) 4o (S)



e per tormen- to mi- - o ij



e per tormen- to mi- - o ij



Io non sò se vi sia bisogno per ben farmi intendere, che io mi serva di Dimostrazioni geometriche dividendovi harmonica, & arithmeticamente l'Ottava ne suoi giustissimi Intervalli, acciò meglio comprendiate l'errore, che sono per dimostrarvi. Mà giacche vi hò promesso di parlare piuttosto con le regole della pratica, che della speculativa sebbene in qualche forma mi farà necessario l'ufar anche questa primieramente dirò;

— Che costituita la divisione harmonica, ò arithmetica della Diapason, ovvero Ottava non si ritrova, che la Diapente, ò quinta perfetta sia formata di più, ò meno, che di trè Tuoni, e un Semituono minore, ò maggiore, secondo da qual Chorda s'incomincia la divisione di detta ottava ne' sette Intervalli Sonori. Da questo adunque ne nasce, che alla quinta non si può levar, ne aggiungere quantità alcuna senza levarli la perfezione, che ad essa solamente, costitutiva del Modo, ò Tuono, e all'Ottava reintegrante detto Modo conviene. E tal perfezione preordinata dalla natura in potenza di sonore inalterabili quantità (servendomi de Termini più intelligibili dal Prattico) fù ritrovata, e ridotta all'atto da speculativi con la ragione delle misure, e de Numeri secondo Pitagora, Boetio, & altri. Tale perfezione adunque di dette due Chorde si hà nella divisione d'ogni Diapason, trattane la Chorda B. (che non può in modo armonico, restar divisa per causa della Chorda F. quinta di minor quantità, cioè difettiva d'un Semituono minore) e la Chorda F, che non lo può in arithmetico, per causa del B mi quarta crescente d'un Semitono pure minore, mà sopra di questo più sotto ne parleremo. Cinque adunque essendo le Chorde divisibili diversamente secondo l'armonica, & arithmetica proporzione A. C. D. G. E. e due divisibili una arithmeticamente, cioè il B. l'altra armonicamente, cioè l'F. diremo da tali in tutte dodeci divisioni di varia specie, formarli li dodici Modi, ò Tuoni, suddivisi poi in sei Pari, e sei Impari, cioè in sei Autentichi, e

in

in sei Placali . Imperciocche prendendosi la prima specie della Diapente collocata trà D. & A. & unendoli nell'acuto la prima specie della Diatessaron, ò Quarta, contenuta trà A, e D. ne derriva da tale congiunzione quello che noi chiamiamo primo Modo, e questa si chiama divisione harmonica, perche trà D. e d. si ritrova per Chorda media divisiva l'A. Quinta perfetta della prima specie della Diapente. Tali Modi, harmonicamente divisi, che sono sei con le proporzioni del primo si chiamano Pari, ò Autentichi à differenza degl'altri sei, che si chiamano Impari, ò Placali per la divisione diversa detta aritmetica, che nasce sopra le sudette sei Chorde, come farebbe à dire; prendendo la prima specie della Diapente trà D. & A. & aggiungendoli dalla Parte grave la prima specie della Diapason collocata trà A, & a. ne risulta una divisione aritmetica restàdo l'ottava A, & a. divisa dal D. il quale viene ad essere la Chorda media, Quarta, divisiva della sudetta Diapason. Mà la ragione di tali divisioni più profondamente si compréde con la proporzione delle Misure, e de Numeri, come nelle *Dimostraz. di Giof. Zarl.* Da questa tale aritmetica divisione per tanto, comune alle sopradette sei Chorde ne derrivano gl'altri sei Modi Impari, ò Placali, li quali tanto sono diversi di proprietà dalli Autentichi, ò Pari, quanto diversa è la divisione, che li produce.

<i>Divisione harmonica.</i>	<i>Divisione aritmetica.</i>
<i>Diapason. Diatessaron.</i>	<i>Diatessaron. Diapente.</i>
<i>Di - a - pa - son.</i>	<i>Di - a - pa - son.</i>
<i>Primo modo Autentico, ò Pari.</i>	<i>Secondo modo Impari, ò Placale.</i>

Mà la seconda specie della Diapason (come abbiamo detto di sopra posta) trà B. e b, e la Sesta posta trà F. & f. non possono esser divise nelli due modi sudetti, mà bensì in uno solo diversamente, cioè B. e b. aritmeticamente, e F, f. harmonicamente, mentre per la divisione harmonica della Diapason B, e b. non è sufficiente la Diapente minore F. e per la divisione aritmetica F, & f. è di troppa quantità b. quarta maggiore.

<i>Divisione harmonica impropria</i>	<i>Divisione aritmetica impropria</i>
<i>Diapente deficiens. Diatessaron redundans.</i>	<i>Diatessaron redundans. Diapente deficiens.</i>
<i>Di - a - pa - son.</i>	<i>Di - a - pa - son.</i>
<i>Divis. arithm. propria.</i>	<i>Divisione harmon. propria.</i>
<i>Diatessaron Diapente.</i>	<i>Diapente Diatessaron.</i>
<i>Di - a - pa - son.</i>	<i>Di - a - pa - son.</i>

otto solamente, e d'ordine quasi affatto diverso dalli dodeci soprannominati à causa della

della comodità de Prattici, che se ne servono à proprio arbitrio con l'uso della Chorda B molle obbligato in Chiave, e tale Accidente obbligato, ò nò, che sia dà per lo più la denominazione alli otto Modi, ò Tuoni sudetti, à causa del quale Accidente si chiamano trasportati, mentre alcun Tuono per natura sua non può essere sottoposto à verun Accidente. Come sarebbe à dire il quinto Modo formato harmonicamente trà F, & f. quando lo ritroviamo col B molle obbligato in Chiave all'uso de moderni Prattici diventa Sesto, sebbene in rigore di proprietà (à causa della Diatessaron ridotta à giusta proporzione col B molle) egl'è l'Undecimo trasportato contenuto trà C. e c. quale Undecimo pure li moderni Prattici chiamano Quinto. Similmente diventa Secondo il Modo settimo contenuto trà G, e g. quando hà la Terza minore obbligata, il quale li Prattici chiamano ancora Primo trasportato, stante aver egli la terza minore passata in natura per via del B fà in Chiave ad essemplio del primo Modo che per natura hà F. bianco Terza minore: E pure il secondo modo Impari, ò Placale viene formato dalla prima specie della Diapason A, & a. E così succede del Primo Modo trà D, e d. quando si trova avere la Sesta minore obbligata, si chiama modernamente Settimo; sebbene conforme alla disposizione de sudetti dodici Modi egli dovrebbe intitolarsi Secondo formato dalla prima specie della Diapason A, & a. mà trasportato; e ciò, perche il modo D. con sesta minore, viene à corrispondere giusta li suoi Intervalli intieramente al Modo A, che hà per natura la Chorda F. sua Sesta minore. Mà come hò detto, l'ordine, e l'uso de Modi, ò Tuoni, al giorno d'oggi è confuso à tal segno, che appena in principio, ò in fine della Cantilena si comprende la proprietà de medesimi. Disobbligandosi molti Prattici da tale studio, col considerare solamente due sorti di Tuono, cioè Maggiore, e Minore, ò diremo con Terza maggiore, e con Terza minore: la quale considerazione ogn'uno di sano giudizio comprenderà quanto sia irragionevole, & pregiudiziale alla ben regolata harmonia.

Ora non sò qual profitto averete ricavato da questa mia digressione; mi basta però (quanto al nostro proposito) che abbiate compreso la naturale perfezione della Quinta, e Ottava, le quali alterate che siano sono incapaci à produrre alcuno de Modi, ò Tuoni determinati, che procedono come hò detto dall'esser collocata nel grave, ò nell'acuto la Quinta perfetta. Mà tornando al primo discorso l'Autore nel suo Contrapunto si serve di F. diesis sopra B fà, cioè viene à formare una quinta composta di quattro Tuoni intieri, che vuol dire con un Semituono più del bisogno; come intendete cominciando à misurare dal B fà, sino all' F. diesis, e dippiù senza preparazione, anzi doppo una settimana per sua natura Falsa, che deve tornare alla Buona; onde in tal caso hà peccato contro la prima, e contro la seconda Prattica, come vederemo.



Quinta composta di quattro Tuoni.

Ecco per tanto come questa Quinta ripugna al suo essere naturale composto, come si è detto di trè Tuoni, e d'un Semituono. Mà qui per salvare tale impropria alterazione si potrà oppormi, che non è della medesima perfezione la Quinta, che è l'Ottava, e che perciò può patire alterazione. Distinguo: che la Quinta non sia egualmente perfetta, che l'Ottava lo concedo, mà che perciò sia alterabile, particolarmente con l'aggiunta d'un Semituono lo nego. E qui primieramente rendo conto della diversa perfezione delle due Consonanze sopradette: e dico che la Ottava è di maggior perfezione della Quinta, essendo che quella cosa ch'è più vicina, & uniforme all'origine sua ritiene in modo migliore la natura di essa, & in quel Genere è più perfetta, che non sono l'altre più remote, e dissimili. E tale appunto è l'Ottava, la quale è più prossima, e corrispondente alla sua cagione, ch'è l'Unisono. La Quinta poi come più lontana dal suo principio è meno perfetta dell'Ottava, mà egualmente però in qualità è perfetta, se non in quantità; come due Circoli un maggiore, & un minore, che il minore sarà perfetto in minor quantità, mà in egual qualità col maggiore, e la ragione si è, perche il Circolo minore è formato con le proporzioni (benche di quantità minore) del maggiore, e così derivando quello da questo vanta proporzionalmente la medesima perfezione. Tale dipendenza con l'Ottava hà la Quinta in quanto alla sua numerica proporzione contenuta trà 3, e 2, termini più prossimi alla forma dell'ottava, ò Dupla contenuta trà 2, e 1. Da tale considerazione adunque risulta, che la Quinta non può patire veruna alterazione senza grave offesa del suo principio. Il simile può dirsi della Quarta meno perfetta della Quinta, perche più discosta di proporzione, la quale quando la ritroviamo anch'essa accresciuta d'un Semituono maggiore, forma il Tritono asprissima Dissonanza, e perciò da speculativi Pratici furono distinte le Consonanze in perfette, & imperfette nel modo qui sottoposto per levar ogni dubbio intorno alle medesime, e nelle Perfette collocarono l'Unisono, la Quarta, la Quinta, e l'Ottava, e le repplicate, chiamando Imperfette le rimanenti, cioè la Terza, e la Sesta, e le repplicate; tralasciando la Seconda, e la Settima, che non si possono usare semplicemente, e sono Dissonanze, e per conseguenza tanto più sottoposte ad ogni alterazione maggiore, e minore. Mà in qual modo da Pratici possano alterarsi con accrescimento le dette Quarta, e Quinta del Semituono, e come si chiamino l'una Tritono, e l'altra Quinta superflua lo diremo più sotto, dove avremo l'uso

E 2. meno.

(S) 44 (S)

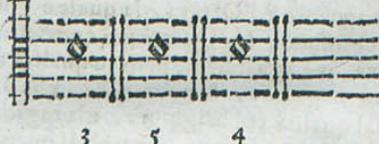
meno improprio di esse. Basta raccogliere da questo discorso, che la diversa perfez-

Consonanze Perfette .			
1	4	5	8
	11	12	15
	18	19	22

Imperfette .			
3	6		
10	13		
17	20		

Dissonanti .			
2	7		
9	14		
16	21		

zione della Quinta dall'Ottava non la può rendere assolutamente alterabile, e cambiarli Natura, come nel già proposto caso dell'Autore abbiamo veduto. Che però avendo sufficientemente provata con la Speculativa tal verità, veniremo adesso alla Pratica per farla meglio intendere, e diremo, che nelle prime Regole, che si danno da Pratici Contrapuntisti intorno l'uso degl'Intervalli, una è questa, che non si pongano mai due Terze maggiori l'una sopra l'altra, così, ne due Quinte, ne due Quarte, perchè in tal maniera si guasta ogni buona harmonica proporzione.



Tutte cattive .



Cattiva in peggiore .

Horà nel sopradetto caso del Libro, il B. fa per ragione, e proprietà della Cantilena ha certamente D. terza maggiore, il quale D. ha sopra di sè F. diesis pure sua Terza maggiore. Ecco il primo errore, e contro la prima Pratica esecutrice della Speculativa, che ha mal concepito. Passo all'altro, contro la seconda Pratica, cioè contro quella che pone in uso ordinatamente le cose ben concepite dall'Intelletto, e ne fa risultare stile, o buon gusto, e dico, che un'altra Regola pure comune danno li Pratici, cioè, che doppo la *Falsa* si passi necessariamente alla *Buona*, e qui noto, come dissi, l'errore, che dalla Settima antecedente cattiva si passa per risoluzione ad una peggiore, che è F. diesis sopra B. fa.

Adunque ecco l'altro disordine contro la seconda Pratica per l'abuso della legittima risoluzione, &c. Ora vengo alle molte cose che potrebbe addurmi l'Autore per salvar dalla mia, e dalla comune censura questo suo passo.

Prima,

Prima, che F. diefis sopra B. fa è in figura di Quinta superflua.
 Seconda, ch'è stato altre volte usato da buoni Maestri, e dal Legrenzi medesimo.
 Terza, che siccome si dà la Quinta mancante d'un Semituono, così può darli crescente.
 Quarta, che mettendosi in opera la Seconda, e Sesta superflue, può esser posta in opera la Quinta della medesima specie.
 Quinto, che un tal Passo può considerarsi anche per *acciaccatura*.

Rispondo.

Alla prima, che si dà la Quinta superflua; ma in figura appunto di superflua, e non di necessaria, come apparisce chiaramente nel nostro caso dove detta Quinta superflua forma triplicatamente risposta al primo motivo, e così ancora più sotto, come meglio si vede sul Libro, che però non è superflua, che in apparenza, ma in sostanza è resa necessaria, &c.

Alla seconda, che quanti Buoni l'hanno usata (come pure il Legrenzi) primieramente vi sono passati da una buona Consonanza, e poi se ne sono serviti per ascendere, come è proprio d'ogni Accidente maggiore, o diefis non per discendere, come si vede nel nostro caso, &c.

Alla terza, che la Quinta minore d'un Semituono si ha nella divisione d'ogni Ottava, e perciò è usabile per esser Intervallo costitutivo di detta Ottava, ma la quinta superflua non si ritrova, ne si ritroverà mai, perchè quanto ad essa si aggiunge, si leva alla Sesta, che per essere Consonanza imperfetta è capace d'alterazione maggiore, e minore, &c. aggiungendo, che non può trascurarsi l'uso della Quinta minore, perchè prodotta dall'istessa Natura, come si vede, la quale niuna cosa in danno produce.

Alla quarta; la Seconda, e Sesta si danno superflue, perchè l'una essendo affatto dissonante, e l'altra Consonanza imperfetta, sono perciò capaci d'alterazione, ma superflue che siano dovranno sempre ascendere, ne mai discendere.

Alla quinta, quanto all'*acciaccatura* qui non siamo nel caso, imperciocchè l'*acciaccatura* è accidente di suono, non sostanza di Contrapunto, come sono le appoggiature, li modi di buon Cantare, &c. che da Moderni si scrivono, e tale *acciaccatura* suole praticarsi particolarmente ne Recitativi, Cadenze, progressioni di Tuono à Tuono, &c. come più diffusamente nell'*Armonico Pratico al Cimbalo di Francesco Gasparini mio Maestro al Cap. nono*. Et il famoso, che fu Bernardo Pasquini Suonatore di Cembalo chiamava tali *acciaccature*, che spesso usava col nome ancora di *Mordente*, e che nulla stabilivano di positivo, ma servivano per tener alquanto sospeso l'orecchio, che restava poi affatto contento da ciò, che ascendendo ne succedeva. E non intendeva già, che stessero à dovere di Contrapunto, come chi ha buon giudizio distinguerà dalle molte Suonate sue, come pure del *Frescobaldi*.

Adunque è innadmissibile, che l'*acciaccatura* da ogni uno considerata per accidente deva usarsi per sostanza di Contrapunto; e che si abbia da imparare da Moderni à comporre à Soggetto per *acciaccatura*.

Ora che abbiamo compreso in rigore di scienza l'innadmissione della Quinta superflua vediamo un poco il modo con cui molti buoni Autori, (& il Legrenzi medesimo) e li casi ne quali se ne sono serviti; imperciocchè accordo io ancora, che molte cose ripugnanti alla buona Regola usate però con discrezione (non con abuso) si reudano tal volta se non irreprensibili almeno tollerabili; e sappiate che nel caso nostro

(S) 46 (S)

io non condanno tanto la Quinta superflua considerandola da se sola; quanto per que-

lo anticipa, e ad essa succe-
de. E questi sono gl'Inter-
valli proibiti secondo Gre-
gorio Fabro, & altri.

Diapason *redundans*,
deficiens.

Diapente *redundans*,
deficiens.

E la ragione, perche la
Quinta minore sia usabile
l'abbiamo a sufficienza di-
mostrato. Ecco il Modo di
mettere in opera la Quinta
superflua.



(S) 47 (S)



Opverture



Tutti li soprannotati Passi di Quinta superflua, & altri molti sono nell'Opera intitolata la *Medea* stampata di Mons. *Charpentier*, e della Quinta superflua se ne sono serviti molto Mons. *Pourcel Inglese*, Mons. *Lambert*, e *Lully Francesi* nelle loro Composizioni stampate. Mà vedete se il caso è diverso, mentre nelli sopramostrati esempi si usa la Quinta superflua per portarsi alla Cadenza, à più Parti, e senza impegno di Fuga, ò d'imitazione, & è modo più bizzarro, che scientifico, come nell'aria *Quel prix de mon amour, &c.* del medemo *Charpentier* in differenti Tuoni, replicato molte volte si vede.

Osservate un poco se la Quinta superflua mai discende: e pure li Francesi in Genere di Contrapunto sono i più licenziosi; mà non però capaci di cambiar Natura agl'Accidenti minori, ò maggiori che siano.

ascen-

(S) 48 (S)

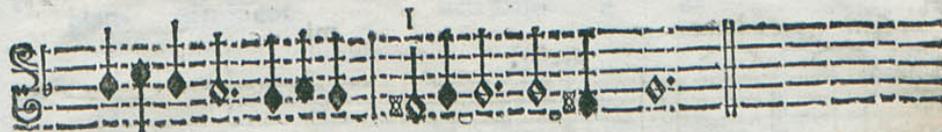
The musical score consists of ten staves. The first three staves show a sequence of notes with a '1' above the second measure. The fourth staff is labeled 'ascende' and shows a series of ascending notes. The fifth staff is labeled 'fondamento' and shows a series of descending notes. The sixth staff is labeled 'cam-biata' and shows a change in the melodic line. The seventh and eighth staves continue the melodic development. The ninth and tenth staves show further melodic and harmonic progression.

Credo che siate abbastanza persuaso con l'occhio dell' uso diverso di detta Quinta superflua, che una sola volta però si ritrova in tutta l' Opera di detto Rosenmiller, bensì molte volte roversciata, perchè come abbiamo detto nella Considerazione del secondo Duetto in principio, è più proprio che sopra il Basso si trovi prima la terza maggiore, e poi la sesta minore che altrimenti; mà sempre il diesis sia in qual si voglia maniera deve ascendere, imperciocchè la Terza maggiore scoperta, e particolarmente con la Sesta minore sotto senza che questa discenda poi alla Quinta, offenda troppo l' udito; come in effetto abbiamo veduto nel detto secondo Duetto al primo Passo *cb' io peno*. Che perciò il Rosenmiller cambia di sopra all' A. con Terza maggiore la Sesta minore dell' Alto nella Quinta del secondo V. e di sotto la Sesta minore del secondo V. nella Quinta dell' Alto, come si vede.

Di Giovanni Rosenmiller, ò del Todesco, nel fine dell'ultima sua Sonata à 4. stampata.

D-1

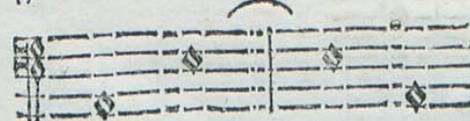
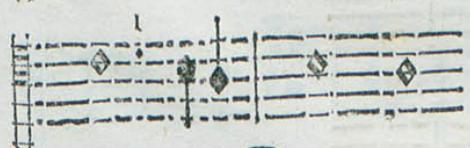
(S) 49 (S)



Del sudetto Rosenmiller nella Suonata prima stampata.

Qui sopra, la Quinta superflua è roversciata, & è più comune; perche hà un buon fondamento, &c. Ma eccola di sotto, usata realmente dal Palestina ancora à

Capella: cioè G. diesis del Canto sopra C. naturale del Tenore, quale G. diesis però ascende, come in tutti gl' altri casi per avanti abbiamo compreso.



Del Palestina nel Credo della Messa, 1^{ta} Confessor.

Ora vengo all' acciaccature, e dico che sono di molte forti, e particolarmente ne Recitativi, come sarebbe à dire.

G

fem-

(S) 5 0 (S)

fem- pre adorar - - - mi
acciac.

Di Pier-Simone Agostini nella Cantata *Invocate Deità* 3

Che non fanno influir che non fanno influir
acciac.

Di Carlo Ambrogio Lonati nell' Cantata *Presso un Globo.*

e non trovar la mor- te
acciac.

Di Bernardo Pasquini nella Cantata *Filli che sempre fù l'anima mia.*

piar.

(S) 51 (S)

pian. gi mio cor deh pian- gi

acciacc.

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is a vocal line in G major, 6/8 time, with lyrics 'pian. gi mio cor deh pian- gi'. The bottom staff is a piano accompaniment in the same key and time, featuring a steady eighth-note bass line and chords. The word 'acciacc.' is written above the piano staff.

Del medesimo nella Cantata Un dì soletto Elifò.

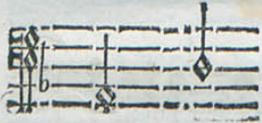
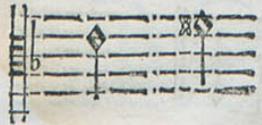
Mà meglio ancora in una Toccata di Cembalo, che io confervo regalatami dal medesimo dove si trova come qui sotto.

acciacc. acciacc.

Detailed description: This system contains four staves of piano accompaniment for a harpsichord. The music is in G major and 6/8 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The word 'acciacc.' is written below the first and third staves.

G 2 Ag-

(S) 52 (S)



Aggiungerei d'auvantaggio , mà siccome gl' altri modi d' acciaccature sono in circa simili à questi , penso che basti così , restandomi da farvi vedere , come il *Legrenzi* ancora ponga in uso la Quinta superflua , che è molto diversamente dal nostro caso come à voi , & ad ogn' altro farà facile da conoscere ; riserbandomi al mio ritorno in Venezia farvi vedere infiniti casi d' eccellenti Autori , mà come hò detto poco diversi da primi ; essendo da notare di più , che sono manuscritti , che vuol dire non esposti da essi grand'Uomini alla pubblica luce .

Osservate adunque , come il *Legrenzi* usa la Quinta superflua . Primieramente nasce da una Buona , secondariamente non è impegno di Fuga , ò imitazione , terzo ascende , come è proprio delli *Maggiori* , discendendo il Basso di grado à formar la Cadenza . Quarto , il Passo è à voce sola , nel quale altro non si considera , che il modo di cantare con espressiva .



se maggior tormento sia se maggior tormento sia



Legrenzi Id. armon. ib.

E questo è il caso , che le due Terze maggiori l'una sopra l'altra sono tollerabili , perche a. sopra F. è Chorda necessaria per passare al D. e così d. sopra B fa per discendere al G.

Ora tornate à considerare il Contrapunto del Libro , replicato in altro Tuono , e riflettete se hà per niente che fare con gl' esempi mostrati , li quali sono pure li più licenziosi . Comprenderete benissimo essere la Quinta superflua degna di maggior biasimo , e per quello anticipa , e per quello in questo caso ad essa succede .



Cattiva in peggiore.

anco qui.

Mà s'entrava con la risposta una battuta doppo ; e con altro Basso era agiustata ogni cosa , e così da principio .



E per tormen- to mi- . o

ij



E per tormen- to mi- . o

ij

il Passo accomodato .



Ne giova il salvar l'errore con dire , che le parole *E per tormento mio* hanno portato tale asprezza , mentre è stato nel medesimo caso il Legrenzi nel suo sopramostrato Passo à causa della parola ; mà non hà ufata la Quinta superflua fuori del conveniente , come hà fatto l'Autore . Che però di questa , e d'altre al pari di essa stravaganti Dissonanze , Gioseffo Zarlino al Capo 24. della terza Parte delle sue Istituzioni harmoniche ne discorre in tal forma . Questi , e tutti gl'altri intervalli mostrati di sopra sono dissonantissimi , e non si debbono porre ne Contrapunti , perche generarebbono fastidio all'udito : Intendendo della Diapason , e Diapente diminuite , o superflue , come pure della Diatessaron composta di trè Tuoni , che forma il Tritono , quali sono tutte dissonanti per non ritrovarsi le loro Chorde estreme contenute sotto le proporzioni degl'harmonici Numeri . E non solamente egli condanna tali dissonanze ufate insieme trà due Parti con due Figure , come nel caso nostro si vede , mà ancora trà quattro

G 3

Fi-



Figure in dette due Parti, cioè per la relazione, o specie di dette dissonanze, come vederemo più sotto.

&c.

Mà un'altra ragione mi si fa innanzi, la quale però io non credo possa proporsi à me dall'Autore per la sua inconcludenza, cioè che F. diesis sopra B fa può considerarsi come Sesta minore.

Dico adunque in primo luogo, che basta riflettere al Passo, come si forma detta Sesta minore, d'onde deriva, l'effetto che ne produce per concepirne aborrimiento, & disapprovazione. Imperciocche certamente il Tuono nel quale si raggira la Cantilena, che è C. naturale à G. pure naturale non può admettere, o produrre un G. b molle, che farebbe la supposta Sesta minore: mentre con tal G. b molle si verrebbero à confondere impropriamente due modulazioni di natura affatto diversa, essendo che G. diminuito d'un Semituono minore distrugge intieramente la proprietà di C. e G. naturali. Prese volendo considerare F. diesis per G. b molle, cioè Sesta minore, come c'entra poi D. bianco, che ne succede? Ecco una quasi impossibile unione della Sesta minore con la Terza maggiore, o almeno fuori del caso praticato da Buoni, come di sopra abbiamo veduto. Mà la prova più incontrastabile, che, non Sesta minore, mà realmente sia un E. diesis la Chorda sopra B fa si è il salto di terza sotto, cioè D. Chorda veramente correlativa à E. diesis non mai à G. B molle. Dippiù, se detto E. diesis dovesse considerarsi per Sesta minore sarebbe conveniente che calasse di grado alla Quinta, cioè à F. bianco, come è proprio de' minori, e non di salto à D. come si vede. E se mi fosse detto, che all' F. bianco si discende nella battuta appresso, dico che tale discesa non nasce in riguardo à G. B molle supposto, mà diventa piuttosto ascensa doppo E. bianco estremo della battuta antecedente. Oltre di che se la risposta del motivo proposto in C. attacca in G. come questi può diminuirsi fuori di ragione, e di Tuono d'un Semituono minore? e come sarà un G. B molle corrispondente al B mi che propone? Certamente così in astratto, e prendendo semplicemente li due Tasti neri sopra de' nostri comuni Cembali, cioè B fa, e F. diesis potremo formarne con essi una Sesta minore, mà non così può accadere quando la Cantilena sia di tal maniera composta, che affatto escluda tale produzione di harmonia secondo gl' intervalli, che trà l'una, e l'altra Chorda si trovano. Imperciocche per ben comprendere una Sesta minore composta di tre Tuoni, e due Semituoni questi conviene, regolarmente procedendo, ritrovare, con tutto che diversamente situati

(secondo la costituzione della detta Sesta minore.), come farebbe à dire.

Mà non così succede nel Passo dell'Autore, dove detti due Semituoni per ragione di Tuono, e modulazione non si possono ritrovare trà B. fa, e F. diesis, come abbiamo veduto nell'esempio della Quinta composta di quattro Tuoni à Carte 43. e chi



(§) 55 (§)

è chi pretèndesse d'ufarli per suo capriccio guastarebbe affatto la proprietà dell'harmonica Proporzione . Dippiù , non si può dire che sia l'istessa Chorda F. diesis, e G. b molle, con tuttocche sopra li Cembali comunemente , come si è detto si ritrovi un solo Tasto nero che serua per esse due Chorde , del che in altro luogo più diffusamente discorreremo . Mà quanto al caso presente non può considerarsi F diesis per G. b molle nè in apparenza , ne in sostanza per l'effetto pessimo, che tanto all'occhio quanto all'orecchio produce tale impropria considerazione . Ora ritornando al sopracitato Zarlino sentite come soggiunge condannando non solamente tali Disonanze , mà le loro specie , ò Relazioni: però non solo sempre schivar dovrete il sopradetto F. diesis sopra B fa , mà più ancora che vi sarà possibile , le specie , ò relazioni delle Disonanze quì sottoposte .

Specie , ò Relazioni di Disonanze .



Diapa: Sup: Semi-diapa: Semidiapët: Tritono. Trit. Trit. Tritono.



Onde acciocche le nostre Composizioni siano purgate da ogni errore , & acciocche siano corrette cercheremo di fuggire tal Relazione massimamente quando comoveremo à due Voci , perciocche genera alle purgate orecchie alquanto di fastidio , conciossiache non si ritrovano simili Intervalli esser collocati trà i Numeri Sonori , e non si cantano in alcun Genere sia qual si voglia , ancora che alcuni abbiano avuta contraria opinione ; mà sia che si voglia sono molto difficili da cantare , e fanno molto tristo effetto . Et molto mi maraviglio di costoro , che non si abbiano schivato di far cantare in alcuna delle Parti delle lor cantilene alcuno di questi Intervalli , ne mi sò immaginare per qual ragione l'abbiano fatto , & ancora che sia minor male il ritrovarlo per relazione trà due Parti , e trà due Modulazioni , che udirlo nella modulazione a' alcuna Parte , tuttavia quel male istesso , che si ode in una Parte si ritrova diviso trà due , & è quell'istessa offesa dell'udito . Perciocche nulla , ò poco rileva l'esser offeso da un'istesso colpo più da uno , che da molti quando il male non è minore . Onde se tanto vengono biasimate le specie , ò relazioni di Note false , considerate cosa deve dirsi nel caso nostro ,
dove ,

dove, non relazioni, ò specie, mà le Dissonanze medesime si veggono assieme'poste con tale inconsiderazione.

Vi dico bene, che assai mi stupisco (e ogn'uno, che ben intenda si stupirà) come il nostro Maestro di Capella approvi simili cose. Mà è ben vero, che detto Maestro di Capella si contiene diversamente nelli suoi Duetti manuscritti, ò Madrigali, dove non si osserva per dire il vero alcuna tanto biasimevole stravaganza, come si può vedere dal Duetto, che incomincia *Ad un cor che vive in duolo*, e dal Madrigale à più Voci, che incomincia *Adria che sei del Mar Sposa*, e *Regina*, oltre tant' altri che appresso di me conservo, nelli quali io riconosco veramente la buona Scuola di Gio: Legrenzi, e mi pare impossibile, che detto Maestro di Capella se avesse veduto questo Libro prima che uscisse alla Stampa l'avesse lasciato passare. Per tanto io credo che l'assoluzione di esso à detto Libro da voi motivatami sia piuttosto per riguardo di buona amicizia di Condiscipolo, che di rigorosa Dottrina.

Volete che vi dica? Potevi mandar questo Libro à ogni Maestruccio di Contrapunto, che vi averebbe soddisfatto al pari, e forse meglio di me, perche certi disordini, che tuttavia seguono, basta saperne poco per riconoscerli. Ecco come per esprimere la parola *ei pena* nel Nono Duetto à due Canti dove il Basso, che sarebbe proprio per Tuono con terza minore, e che ciò sia la verità spicca chiaramente dalla replica poco appresso in Tuono di terza minore.

ei pe - na ei pe - na

che fa il tuo core,

Improprio per Tuono con terza maggiore. Proprio per Tuono con terza minore.

Uso legitimo del primo.

Più sotto poi, si fa un Interrogativo con la Musica à parole consultive, e che concludono il sentimento.

(S) 57 (S)

di che lasci d'amar? di che lasci d'amar
accomodato.

76 83

Modo interrogativo, che le parole non portano.

Cadenza finale, e propria per le parole.

Onde nel primo, e nel secondo caso si hà peccato contro le Regole della buona seconda Prattica, mentre nel primo non è stata ben intesa la proprietà della modulazione, nel secondo la forza delle parole. Segue poi la Fuga mal proposta, ò che la risposta è falsa, una delle due.

Falsa risposta.

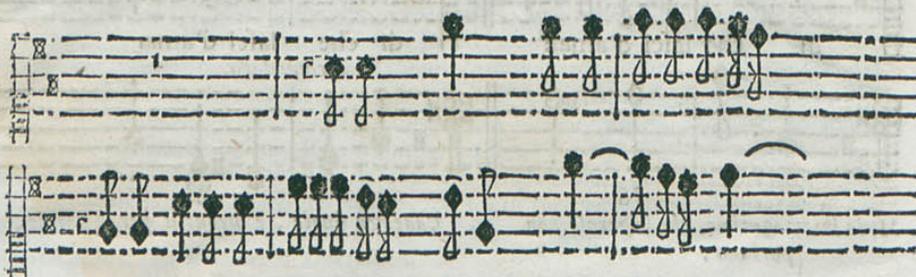
Troppo cara agl' Amanti è la cate
Troppo cara agl' Amanti è la cate

O alla proposta si doveva questa risposta in rigore di Tuono, benchè trasportato (il che meglio comprenderete se trasportarete il Motivo alla terza bassa in C. naturale.)

Prima Proposta. Legitima risposta.
H O per

(S) 58 (S)

O per servirsi della risposta bisognava proporre diversamente.

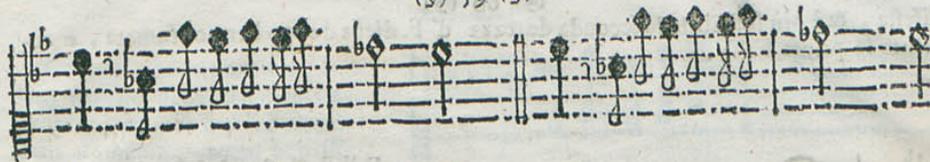
*Proposta diversa propria per la risposta.*

E non serve il dire l'Autore hà risposto per le Chorde d'A. alla proposta dell'E. perche il Duetto comincia in Tuono d'A. & A, & E. sono misti insieme nella Composizione di esso Duetto; Imperciocche non abbiamo da riflettere alla lontana dal suo principio, mà bensì alla presentanea proposta, che diversificando il Tuono prefisso, deve anche corere la Risposta diversa, e propria per se medesima. Mà s' egli aveva questa premura di conservar il Tuono conveniva proporre anche in Tuono, come nell'ultimo esempio. In somma queste sono tutte imitazioni, e non sò per qual causa non si risponda propriamente à *motivi* almeno la prima volta. Le legature poi che seguono trà le parti nel sopradetto *Penstero* nel modo che si vede sono le meno praticate, non perche siano errori, mà perche non fanno tutto il buono effetto che sogliono, e devono produrre, ricercandosi una gran intelligenza, e pratica per servirse bene. Il finale del Duetto non mi dispiace, perche si distinguono bene un dall'altro li due Contrapunti è ben vero ch'hanno per lo più necessità del Basso, ò accompagnamento per poterli chiamare Doppj, & è la miglior cosa (non che si possa fare) mà che in questo Libro io abbia veduta.

Sopra il Decimo intitolato *Lontananza insopportabile* à Canto, & Alto io dirò, che vi trovo molte Legature più, e meno proprie, e così molti Passi, li quali servono ad esprimere la mestizia del sentimento, mà alle volte tropp'aspri, senza che le parole lo ricerchino come hò segnato sul Libro. Vedo poi dove dice ò *pur la pena amara* un modo, ò simile, molte volte posto in uso nelle parole de primi Duetti *E poi piangete*, ò *diventi pietosa*, &c. e dippiù; abbasso una minore, che lega una maggiore (ilche ripugna à primi Preceetti che si danno da Pratici) cioè nell'Alto un A. semiminima lega un A. minima senza necessità di Contrapunto obbligato; e così più avanti.

mino-

(§) 59 (§)

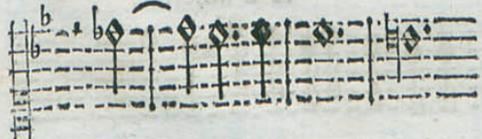


minore non deve legar la maggiore.

accomodato



È vero, che nel *Palestina*, & altri da Capella si trovano Note di minor valore, che legano Note di maggiore, mà la minore non valerà mai meno di una, ò mezza battuta, e in tal caso si pratica, perche ogni Battuta, ò mezza, sono in buona proporzione di Tempo quanto alla esecuzione; mà così non succede legando con i quarti, perche questi sono affatto sproporzionati, e riesce improprio l'effetto. Però se l'Autore pretende che non sia fallo io non voglio disputare, mà non può sostenere che sia plausibile. Et io, torno à dire, condanno nel Professore ancora le improprietà (e stampate) perche li Studiosi, che non affatto distinguono il bene dal mal male si lasciano condur dalla Stampa, e si salvano ciecamente con l'auttorità della medesima. Segue la Tripla minore dove io cambierei il Basso alle due Parti, perche il D. b molle



equivoco negl' accidenti.

con l'A. bianco del Basso è una di quelle Quarte diminute troppo dissonanti, e collocata da *Giuseppe Zarlino* come abbiamo veduto negl' Intervalli asprissimi da non usar mai, oltre à quello che s'è detto di sopra della Perfezzione della Quarta, meno perfetta della Ottava, e Quinta, mà pure da non alterarsi senza grave offesa del suo principio. E basta nel Basso cambiar l'Accidente, cioè, il b molle alla prima A. & il b quadro appropriare alla seconda, che così l'harmonia si apre, è meglio si man-

FI 2

ni.

(S) 60 (S)
nifesta , & è più soffribile la seconda durezza d' F. diefis doppo ben consumata , e risoluta la prima Falsa .



accidenti à suo luogo .

E l'istesso si può fare più sotto dove si ritrova il medesimo Passo ; Per altro detta Tripla non mi dispiace . Termina poi il Duetto coll' Aria del principio ; onde non mi resta che aggiungere , se non riportarmi à quanto avessi detto di sopra intorno alla medesima .

L'undecimo Duetto à due Canti comincia male in ordine , e profugisce peggio : mentre le sue modulazioni sono molto scarse di buona harmonia , e troppo violenti da uno à un' altro Tuono , e particolarmente la prima Cadenza à due in D la solre nasce molto impropriamente , e mal preparata .



Dippiù la seconda Parte sotto F. bianco potrebbe essere più conveniente , come qui appresso ,

(S) 61 (S)

Oltre di che urtiammo nel solito scoglio della repplica impropria, mentre non v'è replicato d'Amore, come benissimo intenderete. Seguono poi legature buone, praticate altre volte, e mi piacciono, perchè sono proprie, mà non mi avrei servito del Basso in quella maniera, mentre obbligandolo ad un solo motivo ogni tratto viene ò aspro, ò di poca forza: come lo vedrete sul Libro, e da me secondo mi è parso assai migliorato. Dove poi dice col primo Canto *Soffrir la servitù*, e con C. diesis ascende à D. il secondo ascende con la Risposta molto impropriamente al B. mentre era dovere, che discendesse piuttosto all' F. diesis, primieramente perchè il G. con un C. diesis, che ascende sopra di se deve discendere, e poi per contribuire alla formazione del Tuono D. al quale in tal caso non può mai appartenere la Setta, mà bensì la Terza, ò la Quinta.



del Dio d'amore d'amore



Secondo Canto migliorato.



Soffrir la servitù del Dio d'amore d'amore



del Dio d'amore d'amore



Osservate come il movimento della seconda Parte, è contrario alla convenienza della modulazione. E questo è il caso che si pecca contro lo stile, e poco s'intende la buona modulazione; perchè è vero, che B. può stare sotto D. formando Terza, mà questo non è il caso di formar detta Terza, tanto più che doppo G. che sopra di se hà C. diesis Tritono, se non si discende, si fa più sensibile esso Tritono, durandone

H 3 tut-

(S) 62 (S)

tutta via la specie, è la relazione tanto biasimata, come abbiamo veduto, da *Gioseffo Zarlino*. Oltre di che considerandosi ne movimenti le Chorde estreme, l'E. del Basso viene ad esser consumato da una Quarta fuori di proposito, perche tuttavia si ascende, il che non farebbe se si discendesse, perche in tal caso solamente G. sarebbe considerato. Però era bene per ogni modo regularsi, come qui sotto.



Soffrir la feruitù del Dio d'amore d'amore



del Dio d'amore d'amore



accomodato, e le Parti cantano meglio.

E così nella susseguente repplica uniforme dove poi corre il solito difetto di far sentire due volte *d'Amore d'Amore* senza proposito. Sopra l'asprezza che segue *Un interno dolore*, non dico niente, perche sono fazio di riflettere à tali crudesse confuse l'una con l'altra restando da esse troppo sensibilmente offeso l'udito; e per me, una sola mi sarebbe stata sufficiente, e non trè come nel Libro si vede. Segue bene un certo altro Passo cattivo, primieramente per il cambiamento improvviso d'un Tuono in un'altro, per la difficoltà dell'Intonazione, e per il disordine col quale è scritto intendendosi (secondo li numeri segnati nel Basso) che la Chorda stravagante del Canto sia quella segnata nel Basso, che realmente non è, cioè che A. diesis sopra l'a. naturale sia una seconda minore di detto A, cioè un B fa il che è falso come vederemo. Adunque A. naturale Chorda diatonica si ritrova aggravata da un A. diesis Chorda enharmonica, che non può se non patirne gran danno, e rendere un'asprissima dissonanza.

af.

(S) 63 (S)



asprissimo



2b
3
5

fempre il maggiore verso l'acuto . Ora la divisione di detti Tuoni si forma con due Semituoni per ogn' uno , mà il primo di questi è minore , e l'altro maggiore , essendo che non possono restar divisi in due Parti eguali (a) come la esperienza dimostra . Adunque i Prattici subdividendo il Semituono minore l'hanno ritrovato composto di quattro Quantità , & il maggiore di Cinque , cosicche in tutto viene detto Tuono maggiore , ò minore che sia , ad esser divisibile in nove Parti chiamate Chome per quanto all' udito possono essere comprensibili . Sebbene Fabio Colonna nella sua *Sambuca Lincea* solamente in cinque Intervalli divide l'intero Tuono per renderlo ancora più sensibile comunemente . Inteso per tanto l'ordine della sopradetta divisione che si forma trà A. e B. (che appunto sono le Chorde del Passo improprio sudetto) Tuono maggiore diatonico , diremo , che ritrovandosi nell'ascendere A. diesis , tal Semituono sarà composto di quattro Chome , e cinque ne resteranno da A. diesis al B. come qui sotto si vede .

Mà per farvi conoscere la diversità di dette Chorde A. diesis , e B. fa , Vi dirò .

Che nel genere Diatonico semplice si ritrova il Tuono di due forti , cioè maggiore , e minore . Quello è maggiore che segue immediatamente verso l'acuto dopo il semituono maggiore in ogni suo Tetrachordo , come pure quello , che si ritrova collocato trà A , e B. a , e b. Il Tuono minore è quello che segue

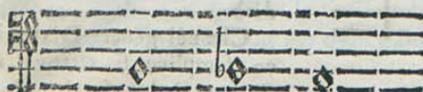


Semituono minore. Semitono maggiore.

L'istesso succede nel discendere ; imperciocche discendendo dal B. all' A. il primo Semituono minore , cioè b molle sarà composto di quattro Chome , & il secondo maggiore da b molle all' A. sarà formato di cinque .

Semi-

(a) Zarl. 3. Part. cap. 19.



Semituono minore. Semituono maggiore.

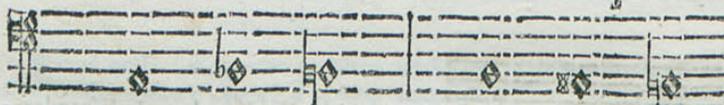
si deve primieramente ritrovare A diesis, e poi B fa, e discendendo da B. ad A. deve necessariamente incontrarsi prima B fa, e poi A diesis. Ma la ragione più intrinseca di tal convenienza si è, perche quella cosa deve essere più prossima al suo principio che più ritiene la natura di esso, & essendo che A diesis più ritiene la qualità d'A. onde derraiva nell'ascendere, che B fa, e questo ritiene la natura di B mi nel discendere più che A diesis però è dovere che la divisione sia formata con le proporzioni come si è detto.

Che se fosse diversamente, la Chorda b molle sarebbe la medesima che A diesis, quale A diesis abbiamo veduta essere distante dal B. per cinque Intervalli, ò Chome, e per conseguenza di natura diversa dal b molle separato per quattro. L'Ordine adunque è questo, che ascendendo dall'A. à B.



Semituono minore. Semituono maggiore.

Semituono minore. Semituono maggiore.



Semituono maggiore. Semituono minore.

Semituono maggiore. Semituono minore.

Adunque da ciò che s'è dimostrato voi avete compreso, che non è la medesima in sostanza la Chorda A. diesis, che la Chorda B fa, con tutto che ne nostri comuni Cembali, Organi, ò altri artificiali Istrumenti à più Chorde si ritro-

vi un Tasto nero solo collocato trà A, e B, che serve ad entrambi li sopra mostrati Accidenti. E sopra di questo particolare leggete il Foglio volante di Michael Bulyovvsky Mathematico insigne intitol. Tastatura quinque formis stamp in Durlack l'an. 1711. come pure osservate à carte 25. di questo Libro la dimostrazione delli tre Generi, che troverete nell'Ultimo Tetrachordo del Genere enharmonico la diversità della Chorda A diesis dalla B. con b molle, e ciò per mezzo delle Segnature x, e b, e se io non mi sono servi-

(S) 65 (S)

servito nelli sopramostrati essempli d'A. diesis di questo segno x, mà di questo x, ciò hò fatto per usare quello che è più manifesto, e più praticato. Ora da quanto si è detto, e dimostrato comprenderete, che la Segnatura de numeri nel Basso è molto impropria, mentre non è la medesima la Chorda segnata, e la Chorda cantabile. E che ciò sia la verità sopra il mio, e molti Cembali formato con li spezzati (lasciando quelli di multiplice Tastatura nella quale il Tuono resta in più minute Parti diviso, che in due Semituoni) cioè con ambi l'Intervalli minore, e maggiore si genera per detta Segnatura una gran confusione. Imperciocchè se io devo aver riguardo à chi canta mi conviene toccare A diesis, Semituono minore, e se devo regolarli con la segnatura del Basso, che mi dimostra B fà devo servirmi d'un altro Tasto, cioè della seconda minore, Semituono maggiore; e così toccando detti due Tasti assieme vengo à far sentire due Semituoni minore, e maggiore, che formano veramente una dissonanza insopportabile. Adunque era meglio lasciare i Numeri rimettendosi al caso, perche almeno sopra li Cembali co' spezzati si schivava la confusione. Aggiungo un'altro riflesso sopra l'accompagnamento segnato alla seconda minore. Non intendo come questa non abbia seco la Quarta sua propria consonanza, che gli diventa Terza, mà piuttosto un C. diesis, che rende tanto più aspra la modulazione.

Mentre se si voleva, che il B fà (secondo la segnatura) diventasse A. diesis in battere come osservo da F. diesis nel Basso con la Segnatura della terza maggiore, non era bisogno sopra il B fà sudetto dar un C. diesis essendo questo, consonanza proporzionata all'A. diesis. Adunque da tale accompagnamento spicca chiaramente, che il Musico non hà per se, che l'A. diesis, e che la Segnatura del Basso è falsa per ogni Parte. Però questa la chiameremo quella Diapason superflua, non per relazione, ò specie, mà per sostanza, e realtà comunemente dannata. Oltre di che li Accidenti sono impropriamente scritti alli numeri che fanno figura di Note (come indizi del cambiamento che devono fare esse Note d'una in altra natura) e siccome le Note li ricercano avanti di se, così era conveniente scriverli à quelli, e non doppo; e questi sono tutti contrasegni di poco buona seconda Pratica.



Segnatura irregolare
corrisponde al Basso.



Segnatura regolare
corrisponde al Soprano.

Ora consideriamo la stravagãza con la quale si porta à detta A. diesis . Primieramente cambia Genere, e Tuono all' improvviso per mezzo degli' Accidenti , mentre formata una cadenza in diatonico come si vede passa in un istante

nel Chromatico per via d'una Chorda enharmonica , ch' essendo dell' ultimo Genere , per conseguenza è più sproporzionata col Primo . Che però farà impossibile , ò difficilissimo à quantunque Prattico Cantante l'intonazione della medesima Chorda enharmonica , e per l'istantanea uscita di Tono , e per l'impropria Segnatura , stante la quale il salto è proibito , e impraticato formandosi di due Tuoni , e d'un Semitono minore . Ne vale à dire , che il Musico per superar la difficoltà deve figurarsi che quell' A. diesis sia B fã (il quale come abbiamo veduto in sostanza non è) mentre all' improvviso un semplice Cantore non può avere questo riflesso (che è piuttosto da Compositore) onde restando sorpreso dalla novità non può se non rimanerne confuso . Che però per evitare tali , e tanti disordini dirò prima , ch' era meglio non fare un tal Passo per l'asprezza , con che si passa da un Tuono , ò Genere all' altro , mà pure volendolo fare era meno improprio lo scriverlo , come qui sotto per levar la confusione quanto era possibile : dove osservarete i legitimi numeri , e scritti con l'ordine predetto .

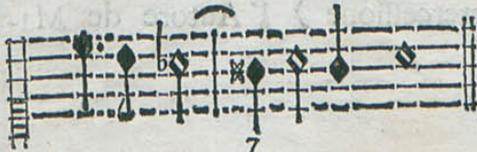


Passo migliorato, e meno confuso.

In tal maniera altro non resta da sopportare , che l'asprezza della modulazione , che secondo à chi piace può esser buona , mà io certamente non la userei . Contuttoche il famoso *Alessandro Stradella* sopra le di cui Opere hò fatto molto studio la metta in opera in un suo Recitativo : mà è ben vero che la scrive , nella maniera medesima , che io hò aggiustato il sudetto Passo , perche oltre
la

(§) 67 (§)

la durezza del movimento non vi sia la confusione dell'occhio:



Alessandro Stradella.

Mà però io nel nostro caso avrei fatto nel modo qui sotto, e avrei preteso d'esprimere à sufficienza la Parola *Insolita Pena*, mentre il B fa è Chorda insolita del Tuono A, mantenendo appresso la proprietà del Genere, per uscirne poi con minor inconvenienza, e durezza.



Sufficiente per esprimere la Parola.



Mà chi sà, che il passo sudetto dell'Autore, che vi hò fatto conoscere improprio per tante ragioni

non venga considerato da esso, e da suoi Amorevoli per una ritrovata singolare? Se questo fosse, eccovi quanto vi hò detto da principio, che il semplice Prattico sarà sempre sottoposto à considerabili errori, e che l'Autore sia semplice Prattico, e nulla, ò poco Teorico spicca d'aver egli fatte simili cose, le quali à uno anche mediocre Speculativo non caderanno mai nel pensiero. Imperciocchè essendo la Musica (come la definisce Agostino) scienza di ben cantare, ò ben modularre, che ad altro non attende, che à questo: in qual maniera si potrà porre quella Cantilena nel numero di quelle, che osservano, e tendono à questo fine, la quale averà le sue modulazioni piene di simili errori, & sarà in tal modo disordinata, che appena si potrà sopportar di vederla, non che di cantarla? Cercherà adunque il Compositore di fare che le Parti della sua Cantilena si possino cantar bene, & agevolmente, & che procedino per belli, leggiadri, & eleganti movimenti, acciocchè gl'Auditori prendino diletto di tali modulazioni, e non siano da veruna Parte offesi: Così Gioseffo Zarlino Parte terza, Cap. 45.

Resta

Resta imperfetta, e non pubblicata la Stampa per favorire
(ad' istanza di premurosa Intercessione) l'Autore de Ma-
drigali.

Musical score with lyrics, including a circular stamp: BIBLIOTECA NAZIONALE VENEZIA DI S. MARCO and the number 96993.

- 606 -

