

IL

MAESTRO

DI

COMPOSIZIONE

OSIA

SÉQUITO

DEL

TRATTATO D'ARMONIA

DI

B. ASIOLI

DA CORREGGIO

Libro Primo



B. Asioli.

# INTRODUZIONE

Libro 1.<sup>o</sup>

## DELL' UNISONO E DELL' OTTAVA.

N. 1.

Unisono e suo complemento in 8.<sup>a</sup>

Musical notation showing a unisono (unisi) and its complement in 8th octave (8 unisi) on a grand staff.

Unisono necessario nel fine del periodo della principal cantilena.

Musical notation showing a unisono necessary at the end of the principal cantilena on a grand staff.

Ottava egualmente necessaria nel fine del periodo.

Musical notation showing an octave equally necessary at the end of the period on a grand staff.

Ottava o unisono necessario sopra la Triade a 4. parti.

Musical notation showing an octave or unisono necessary above the triad in 4 parts on a grand staff.

Ottava necessaria dopo la 6.<sup>a</sup> eccedente.

Musical notation showing an octave necessary after the 6th exceeding note on a grand staff.

Ottava necessaria dopo la sensibile qualora il basso proceda alla Tonica.

Musical notation showing an octave necessary after the leading note if the bass proceeds to the tonic on a grand staff.

Ottava necessaria dopo la nona allorchè il basso resta.

Musical notation showing an octave necessary after the ninth when the bass remains on a grand staff.

Ottave permesse per rinforzare alcune parti.

Musical notation showing permitted octaves to reinforce some parts on a grand staff.

Unisono generale

Musical notation showing general unisono on a grand staff.



Ottave vietate perché usurpano il posto di un numero armonico.

(a) Posto usurpato.  
(b) Numero ricercato dall'udito.

Relazioni di ottave vietate perché trovansi nel tempo forte.

*ALL.<sup>o</sup>*

Relazioni di ottave permesse perché trovansi nel tempo debole.

*ALL.<sup>o</sup>*

DEL SEMITUONO MINORE, E DELL' 8<sup>va</sup> ECCEDENTE E DIMINUITA.

*N. 2.*

Semituono necessario per modulare.

(c) Le corodiche e moleste relazioni di ottave eccedenti e diminuite fra le parti manifeste, diminuiscono di forza e sono tollerate, allorché cadono sopra di un accordo costituente il modo.

Salti di ottave eccedenti e diminuite esclusi dagli elementi dell' armonia e melodia.



# N. 3. DEL SEMITUONO MAGGIORE, O 2.<sup>da</sup> MINORE, E 7.<sup>ma</sup> MAGGIORE.

- (a) 3.<sup>a</sup> maggiore forzata ad ascendere di semitono maggiore come nota sensibile.
- (b) Il salto di 4.<sup>a</sup> ascendente nel basso, dietro l'ottava regola degli antichi sarebbe un errore col soprano di due otta- ve implicite; ma se si ascolta la piacevolezza dell'interval- lo e dell'armonia e si considera che la regola si appog- gia soltanto sull'imperizia del cantore, supponendo che ascenda di grado sopra un salto richiesto dal senso, si vedrà chiaramente quanto sia contraria alla ragione e alla libertà del senso.
- (c) 3.<sup>a</sup> maggiore libera da qualunque obbligo.

Salti di 7.<sup>a</sup> maggiore esclusi dagli elementi dell'armonia e melodia.

# N. 4. DEL TUONO O 2.<sup>da</sup> MAGGIORE E 7.<sup>ma</sup> MINORE.

Tuono successivo.

- (d) Qui si presentano le quinte e le ottave implicite proscritte dall'8.<sup>a</sup> regola, delle quali se ne farà quel conto che si è detto in addietro, ritenendo, che il moto retto di tali consonanze è troppo grato per non farne un libero uso.

Salti di 7.<sup>a</sup> minore ammessi negli elementi dell'armonia e melodia.

# N. 5. DELLA 2.<sup>da</sup> ECCEDENTE E 7.<sup>ma</sup> DIMINUITA.

Salti di 7.<sup>a</sup> diminuita.

2.<sup>a</sup> eccedente successiva

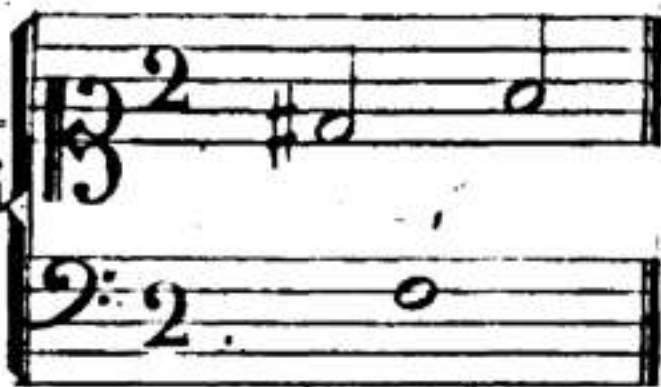
- (c) La cattiva relazione corodica di tri- tono fra le parti superiori, si perde coll'impressione dell'accordo costi- tuente il modo; ed è ancor meno sen- sibile nei salti di 7.<sup>a</sup> diminuita.



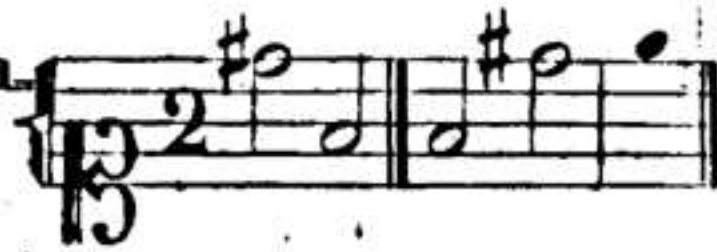
### DELLA 3<sup>za</sup> DIMINUITA E 6<sup>ta</sup> ECCEDENTE.

#### N. 6.

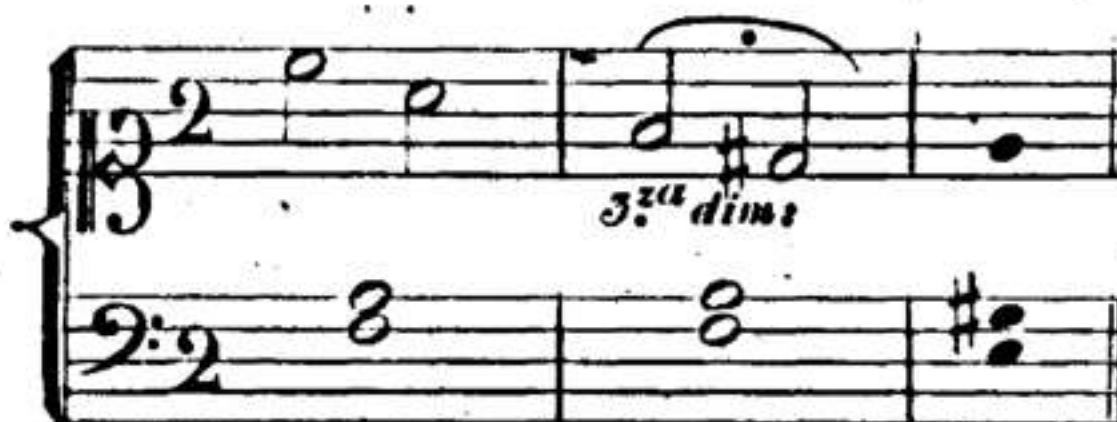
Salto ascendente di 3<sup>a</sup> di-  
minuita escluso dagli elementi  
dell'armonia e melodia.



Salto di 6<sup>a</sup> eccedente escluso da  
gli elementi dell'armonia e melodia.



3<sup>a</sup> diminuita discendente  
ammessa negli elementi.

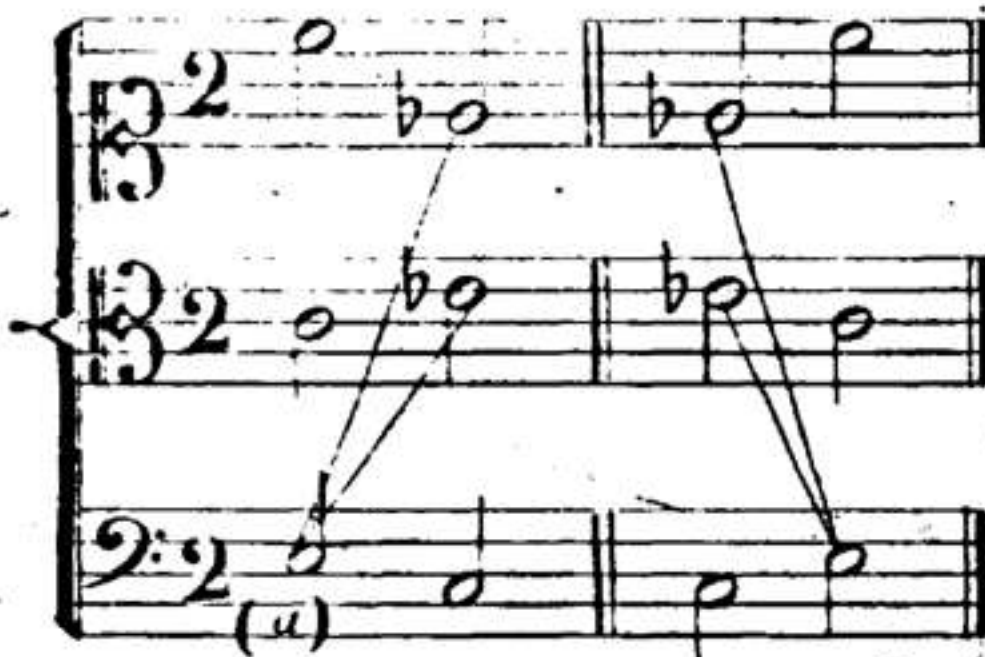


### DELLE TERZE E DELLE SESTE MAGGIORI E MINORI.

#### N. 7.

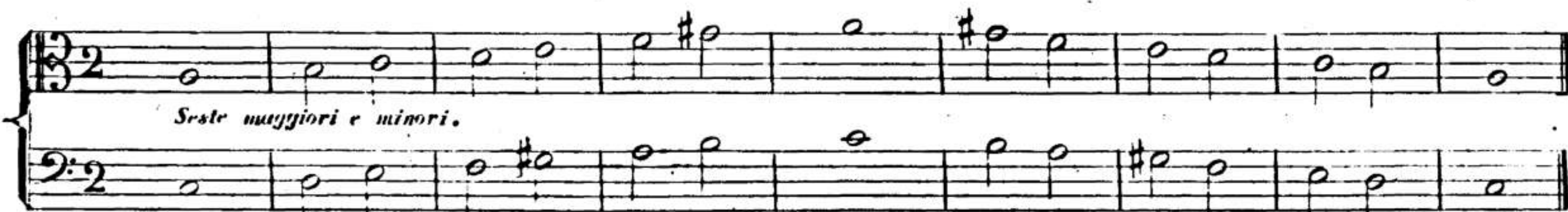
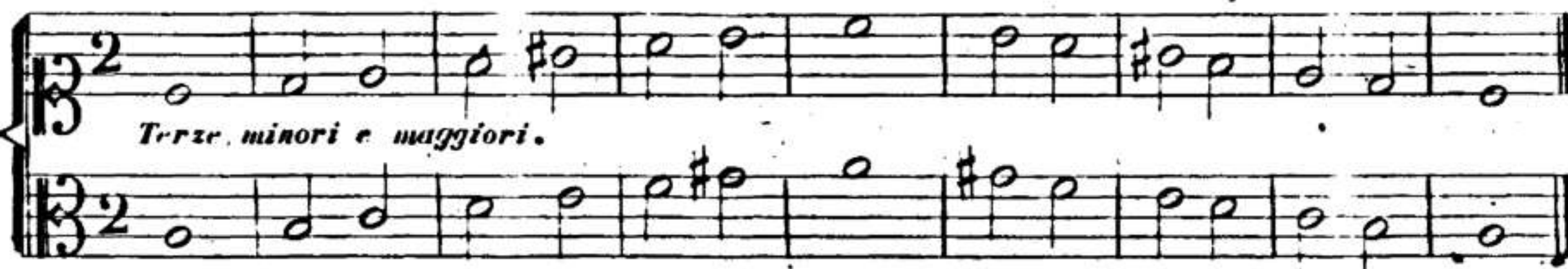
Salto di 6<sup>a</sup> maggiore

Salto di 3<sup>a</sup> minore.



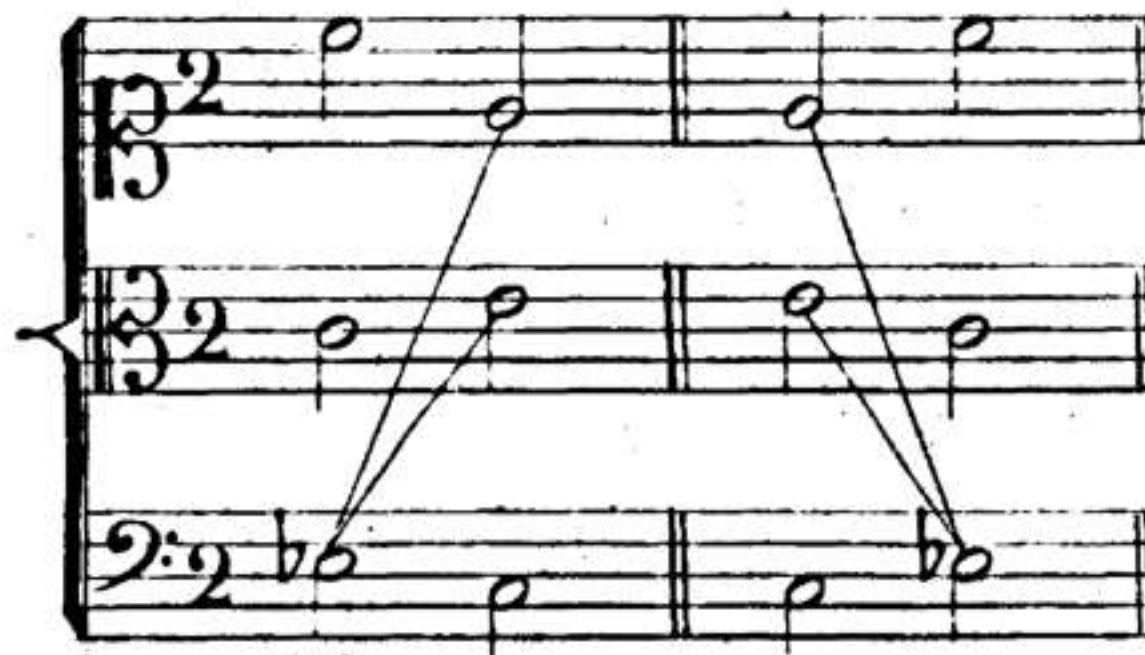
(a) La cattiva corodica relazione di ottava dimi-  
nuita che nasce col cambio delle terze fra  
le parti è la peggior nemica del buon orec-  
chio, e perciò si dovrà evitare con ogni cura  
particolarmente fra le parti manifeste.

Terze e seste ascen-  
denti e discendenti contro  
la 4<sup>a</sup> regola degli antichi.



Salto di 6<sup>a</sup> minore.

Salto di 3<sup>a</sup> maggiore.



(b) Si dirà egualmente della  
corodica relazione di 8<sup>a</sup>  
eccedente, come si è det-  
to precedentemente della  
diminuita.



Terze e seste ascendenti e discendenti contro la detta regola.

Terze maggiori e minori.

Musical notation showing ascending and descending thirds in both major and minor forms, with notes on a five-line staff.

Seste minori e maggiori.

Musical notation showing ascending and descending sixths in both minor and major forms, with notes on a five-line staff.

8 3 7 3 8  
5 7 3 7 3  
3 5 8 5 8

(a)

Musical notation showing chords with specific fingerings (8, 3, 7, 3, 8) and asterisks marking certain notes.

(a) Agli accordi segnati \* vien sottintesa piuttosto la 5<sup>a</sup> che la 3<sup>a</sup>, perchè questa è più armonica e determina meglio il modo.

DELLA 4<sup>ta</sup> DIMINUITA e 5<sup>ta</sup> ECCELENTE.

N. 8.

Salto di 4<sup>a</sup> diminuita ascendente ammesso negli elementi.

Adagio

SEN. 3 PERGOLESI SEN. 3

Musical notation for a 4th diminished ascending interval, including a key signature change and a tempo marking.

Salto di 5<sup>a</sup> eccedente ascendente ammesso negli elementi.

Musical notation for a 5th excessive ascending interval.

Salto di 4<sup>a</sup> diminuita discendente ammesso negli elementi.

Adagio

Musical notation for a 4th diminished descending interval, including a key signature change and a tempo marking.



DELLA 4<sup>ta</sup> E 5<sup>ta</sup> NATURALI.

N. 9.

Salto di 5<sup>a</sup> ascen-  
dente e discendente.

Musical notation showing a 5th degree ascending leap (C4 to G4) and a 5th degree descending leap (G4 to C4) on a single staff.

Salto di 4<sup>a</sup> ascen-  
dente e discendente.

Musical notation showing a 4th degree ascending leap (C4 to F4) and a 4th degree descending leap (F4 to C4) on a single staff.

Due quinte naturali  
di moto retto coperte,  
delle quali la secon-  
da trovasi sulla pro-  
ducente.

Musical notation showing two natural fifths of direct motion. The first is covered (C4 to G4, G4 to C4) with the second note on the same staff. The second is an open fifth (C4 to G4).

Tre quinte naturali  
di moto retto coperte, la  
seconda delle quali è so-  
pra un accordo indica-  
te una fermata e la ter-  
za sulla 5<sup>a</sup> del modo, su  
cui l'orecchio si riposa.

Musical notation showing three natural fifths of direct motion. The first is covered (C4 to G4, G4 to C4) with a fermata on the second note. The second is an open fifth (C4 to G4). The third is a fifth of direct motion (C4 to G4) with the second note on the same staff.

Quattro quinte na-  
turali di moto contra-  
rio coperte e permesse,  
benchè da questi salti  
non ne venga buon  
canto.

Musical notation showing four natural fifths of contrary motion, all covered. The first is C4 to G4, G4 to C4. The second is G4 to C4, C4 to G4. The third is C4 to G4, G4 to C4. The fourth is G4 to C4, C4 to G4.

Due quinte naturali  
di moto contrario, e  
manifeste.

Musical notation showing two natural fifths of contrary motion, both manifest. The first is C4 to G4, G4 to C4. The second is G4 to C4, C4 to G4.

Due quinte di di-  
versa specie coperte.

Musical notation showing two natural fifths of different species, both covered. The first is C4 to G4, G4 to C4. The second is G4 to C4, C4 to G4.



Due quinte dell'istessa specie coperte.

Due quarte di moto retto.

Tre quarte di moto retto e di diversa specie.

Serie di quarte di moto retto sostenute da una 5<sup>a</sup> inferiore.

Relazioni di quinte vietate perchè cadono nel tempo forte.

Relazioni di quinte permesse, perchè cadono nel tempo debole.

Relazioni di quinte nel tempo debole, non buone in ragione della cattiva connessione delle armonie sottostanti.

Relazioni di quinte permesse perchè l'una di queste cade sopra una frazione di tempo non apprezzata dall'udito.



DEL TRITONO, O 4<sup>ta</sup> ECCELENTE E 5<sup>ta</sup> DIMINUITA.

*N. 10.*

Salto di 5<sup>a</sup> diminuita  
discendente e ascendente.  
Salto di 4<sup>a</sup> eccedente  
ascendente e discendente.

Relazioni monodi-  
che di 4<sup>a</sup> eccedente e 5<sup>a</sup>  
diminuita; prevenute  
dall'impressione del  
modo cui appartengo-  
no, e sostenute dell'ac-  
cordo costituente.

Relazione corodica ma-  
nifesta uenonata nella sua  
asprezza dall'accordo che  
ne costituisce il modo.

Relazione corodica ma-  
nifesta cruda oltremodo,  
perchè non trovasi su di un  
accordo che costituisca il mo-  
do, o tale almeno su cui po-  
ter riposare l'orecchio.

La stessa corodica  
relazione manifesta re-  
sa tollerabile, perchè  
ritrovassi sull'accordo  
costituente il modo.



N.º 1.

# ARTICOLO II.º

## TRIADE MAGGIORE PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

(a)

8 5 3 8 5 3 8 5

5 8 8 3 3 5 5 8

3 3 5 5 8 8 3 3

Per app: per est: per app: per est: per app: per est: per app: per est:

GENERATORE.

(a) Questa disposizione di parti, essendo indicata dal corpo sonoro, è anche la più naturale, e la più grata all'udito.

(b)

3 6 6 3 6 3

6 3 3 6 3 6

3 3 6 6 8 8

Per app: p:est: p:app: p:est: p:app: p:est:

1.<sup>mo</sup> RIVOLTO.

(d)

6 4 8 6 4 8

4 6 6 8 8 4

0 0 4 4 6 6

Per app: p:est: p:app: p:est: p:app: p:est:

2.<sup>do</sup> RIVOLTO.

- (b) Essendo il 1.<sup>o</sup> rivolto sulla 3.<sup>a</sup> maggiore del fondamentale, converrà raddoppiare o la 3.<sup>a</sup> o la 6.<sup>a</sup>
- (c) Non disdice l'8.<sup>a</sup> nel tenore, perchè s'immedesima col basso.
- (d) Qualunque numero integrale sta bene nella parte superiore.



TRIADE APPARENTE DIATONICA PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

N. 2.

GENERATORE.

- (a) Non essendo conveniente l'ottava sulla sensibile, ne sulla 5<sup>a</sup> si raddoppierà la 3<sup>a</sup>, sola nota libera.
- (b) Il salto dalla 3<sup>a</sup> alla 5<sup>a</sup> non sarà tanto lodevole nella parte superiore, come in una parte di mezzo.

1.<sup>mo</sup> RIVOLTO.

2.<sup>do</sup> RIVOLTO.

- (c) Qui la nota libera convien che salti sulla 3<sup>a</sup> piuttostochè portarsi sull'8<sup>a</sup> del seguente 1.<sup>o</sup> rivolto, dovendosi in ogni caso fra le due parti manifeste preferire le consonanze più armoniche, che sono la 3<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup>.

TRIADE APPARENTE DIATONICA CONSONANTE PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

GENERATORE.

- (a) Quando questo accordo fa parte di una progressione fondamentale di 4<sup>a</sup> in su e prende l'aspetto di accordo consonante, qualunque de' suoi numeri integrali può essere raddoppiato tanto sul fondamentale, che sui rivolti. Così dicasi quando passa alla producente del modo maggiore, e quando, come 2<sup>a</sup> del modo minore, passa sulla triade semidiatonica, e sulla producente.



SCOMPOSIZIONE DELLA TRIADE DIATONICA PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

- (a) Il raddoppio della nota sensibile lascerà la risoluzione naturale alle parti inferiore e superiore manifeste, saltando di 3ª in giù.
- (b) Questo complesso sarà piuttosto da schivarsi, che da farne uso.

SCOMPOSIZIONE DELLA TRIADE SEMIDIATONICA PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE.

- (c) Questo raddoppio non ascenderà di grado per non incorrere in due 5º di moto retto.
- (d) Questa 3ª diminuita potrebbe lasciare la sua risoluzione per saltare sulla 5ª
- (e) Sarà permesso progredire di due quarte fra le parti superiori al basso.



SCOMPOSIZIONE DELLA TRIADE MAGGIORE PER APPROSSIMAZIONE E PER ESTENSIONE

N.º 5.

GENERATORE.

1.<sup>no</sup> RIV.

2.<sup>do</sup> RIV.

SETTIMA DI PRODUCENTE E SCOMPOSIZIONE DELLA SUA TRIADE.

N.º 6.

GEN:

1.<sup>no</sup> RIV.

2.<sup>do</sup> RIV.

3.<sup>zo</sup> RIV.

- (a) La risoluzione necessaria della sensibile rende necessario il raddoppio in 8<sup>a</sup>.
- (b) La risoluzione della 7<sup>a</sup> producente toglie la 5<sup>a</sup> alla tonica senzache l'udito ne senta la mancanza, ma quando vogliasi ottenere si porterà il tenore su di essa, o si aggiungerà una quinta parte, come si accenna coi puntini nel contralto.



SETTIMA DIATONICA, E SCOMPOSIZIONE DELLA SUA TRIADE .

N. 7

- (a) La 3<sup>a</sup> non può discendere di grado senza far nascere due quinte di moto retto colla 7<sup>a</sup> diatonica, e la sua risoluzione;
- (b) Si dovrà tenere la 5<sup>a</sup> del primo, e la 3<sup>a</sup> del secondo rivolto nella parte superiore se si vorrà evitare il duro contatto di 2<sup>a</sup>.

- (c) Il dover allontanare o convertire la 3<sup>a</sup> diminuita in x6<sup>a</sup>, alliterà l'estensione e approssimazione delle parti.



SETTIMA DIMINUITA E SCOMPOSIZIONE DELLA SUA TRIADE.

N.º 8.

GEN: SEN:

GEN:

(a) Le due quinte di moto retto su questo rivolto, siccome non urtano vengono permesse fra il basso e una parte di mezzo, fra due parti di mezzo, fra una parte di mezzo e il soprano e non mai fra le due parti manifeste.

N.º 9.

ACCORDO DI  $\times 6^{\text{ta}}$  SUL  
3.º RIVOLTO DI PRODUCENTE  
SCOMPOSTA.

ACCORDO DI  $\times 6^{\text{ta}}$  SUL  
2.º RIVOLTO DI 7.<sup>a</sup> DIA  
TONICA SCOMPOSTA.

LO STESSO ACCORDO  
DI  $\times 6^{\text{ta}}$  SULLA 2.<sup>da</sup> DEL  
MODO MINORE.

ACCORDO DI  $\times 6^{\text{ta}}$  SUL  
1.º RIVOLTO DI 7.<sup>ma</sup>  
SCOMPOSTA SULLA  
4.<sup>a</sup> DEL MODO MINORE



## ARTICOLO III:

*N. 10.*

### SCALA DI GENERATORI ASCENDENTI.

TON:    2ª    2ª    3ª    4ª    4ª    5ª    6ª    SEN:    TON:

### SCALA DI GENERATORI DISCENDENTI.

TON:    SEN:    7ª    6ª    6ª    5ª    5ª    4ª    3ª    2ª    TON:

(a) Da queste pessime scale ricavasi il precetto di condurre le parti di moto contrario sui buoni passaggi segnati colle note, e di fuggire i cattivi coi puntini.



## PRIMI RIVOLTI DI GRADO SUI PRECEDENTI FONDAMENTALI.

(b)

(c)

(a)

- (a) Non risultando da questa parte che dei raddoppj, e un impropria cantilena, sarà miglior consiglio l'ommetterla del tutto.
- (b) Non essendovi miglior moto del retto da sopraporre a questi rivolti ascendenti o discendenti di grado, converrà tenere la 6<sup>a</sup> nella parte manifesta, e la 3<sup>a</sup> in quella di mezzo, ond'evitare le quinte che ne riddonderebbero, e dar luogo invece alle quarte, le quali sostenute dal basso non lasciano sentire il proprio difetto.
- (c) Il basso si assume il dovere della risoluzione di questo FA.

## GENERATORI DI TERZE IN GIÙ.

N. 11.

- (a) Si ommette il fondamentale MI fra la 5<sup>a</sup> e la tonica, perchè la progressione resterebbe senza cadenza.

## PRIMI RIVOLTI DEI PRECEDENTI GENERATORI



**N.º 2. GENERATORI DI 4<sup>te</sup> ASCENDENTI O 5<sup>te</sup> DISCENDENTI.**

(a) Seguendo le note di concatenazione segnate coi puntini si troverà nelle parti il buon ordine ma non già quel moto contrario fra le parti manifeste che rende più grate le cantilene.

**PRIMI RIVOLTI E GENERATORI DELLA PRECEDENTE PROGRESSIONE.**

(b) Quando fra le parti manifeste il moto contrario sarà formato dalle consonanze più armoniche, cioè dalla 6<sup>a</sup> e dalla 3<sup>a</sup>, l'effetto sarà sempre migliore.

**N.º 3.**

**GENERATORI DI 3<sup>za</sup> IN GIÙ E 4<sup>ta</sup> IN SU.**

(c) Stando strettamente alla concatenazione armonica in tutte le parti di questa progressione fondamentale, ne nascono tre cantilene di grado che ascendono insieme al basso; ma siccome fra le tre cantilene quella del tenore richiama a se la maggior attenzione, così lo studioso si farà un dovere, e qui e altrove, di collocare la migliore nella parte manifesta, come vien accenato dai puntini.



## ARTICOLO IV.

### PRIMI RIVOLTI E GENERATORI DELLA STESSA PROGRESSIONE.

Musical score for four staves in 3/2 time, labeled (a). The first staff contains a melodic line with eighth notes. The second staff contains a bass line with eighth notes and fingerings: 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5. The third staff contains a bass line with half notes and fingerings: 3 3 3 3 3 3 3 3. The fourth staff contains a bass line with half notes.

(a) Questa progressione non ha quarta parte plausibile e necessaria.

### GENERATORI DI 3.<sup>za</sup> IN GIU E GRADO IN SU.

Musical score for four staves in 3/2 time, labeled (b). The first staff contains a melodic line with half notes and fingerings: 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3. The second staff contains a bass line with half notes and fingerings: 8 3 8 3 8 3 8 3 8 3 8 3 8. The third staff contains a melodic line with eighth notes and fingerings: 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5 8 5. The fourth staff contains a bass line with eighth notes, labeled (c).

- (b) Le due note di concatenazione che rimangono mentre il generatore discende di 3.<sup>a</sup>, ed il dovere di progredire colle parti di moto contrario quando il generatore monta di grado, sono i motivi che forzano le parti tutte a discendere.
- (c) Sebbene quest'intera progressione sia dura ne' luoghi segnati, nulladimeno si può trattare, purchè non simprima nell'orecchio la relazione di quinte, mettendole nel tempo forte della parte superiore.



## PRIMO RIVOLTO E GENERATORE DELLA STESSA PROGRESSIONE.

Musical score for 'PRIMO RIVOLTO E GENERATORE DELLA STESSA PROGRESSIONE.' The score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes with a '3' below each. The second staff is in treble clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes with '5 6' and '5 6' below. The third staff is in treble clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes with '(a)' below the first note. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes.

(a) Qui pure la quarta parte si rende inutile.

GENERATORI DI 4<sup>ta</sup> IN GIÙ E GRADO IN SÙ.

Musical score for 'GENERATORI DI 4<sup>ta</sup> IN GIÙ E GRADO IN SÙ.' The score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes with '8 3' and '8 3' below. The second staff is in treble clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes with '5 8' and '5 8' below. The third staff is in treble clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes with '3 5' and '3 5' below, and '(b)' above the second note. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes with '3 5' and '3 5' below.

(b) Sebbene questo *si* faccia relazione corodica di tritono col *fa*, tuttavia, la simmetrica e regolare condotta degli accordi e delle cantilene, tanto prima che dopo il tritono, lo fanno passare con lievissimo disturbo, il che non accaderebbe se il corso degli accordi incominciassse su questo medesimo tritono.

## PRIMO RIVOLTO E GENERATORE DELLA STESSA PROGRESSIONE.

Musical score for 'PRIMO RIVOLTO E GENERATORE DELLA STESSA PROGRESSIONE.' The score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes with '3 3' and '3 3' below. The second staff is in treble clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes with '5 6' and '5 6' below. The third staff is in treble clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes with '(c)' above the first note and '(d)' below the last note. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature and contains a sequence of notes.

(c) Quantunque la relazione del tritono sia fra le parti manifeste, nulladimeno passa senza disturbo, per le ragioni suddette.

(d) Qualunque progressione di quarte sarà permessa fra le parti e non mai fra il basso e le parti.



## REGOLA DELL' OTTAVA .

N. 14.

- (a) Affine di cadere nel battere, così nella scala ascendente che nella discendente, converrà fermarsi due tempi sulla tonica, o sulla 5<sup>a</sup>.
- (b) I puntini che trovansi fra le parti presentano l'estensione delle medesime.
- (c) Essendo cosa riprovevole e di cattivo effetto il far saltare contemporaneamente le parti, bisognerà, qualora vogliasi far cantar meglio la parte superiore, o si voglia approssimare o estendere le parti, oppure riempire l'accordo, bisognerà dico, farle saltare l'una dopo l'altra come qui vien indicato, portando prima una 3<sup>a</sup> sopra nel contralto, e poi una 4<sup>a</sup> nel soprano.
- (d) Questo 2<sup>o</sup> rivolto di producente prepara una posa sulla 5<sup>a</sup>, e perciò il suo generatore sarà la producente trasportata sulla 2<sup>a</sup> del modo.

## REGOLA DELL' OTTAVA NEL MODO MINORE.

- (c) Le ragioni per cui si deve preferire la sesta minore alla maggiore sono esposte nel mio Trattato d'Armonia.



SCALA DEL MODO MAGGIORE.

N.º 15.

8 7 6 5 4 3 3 8 2 3 4 5 6 8 8

3 3 3 3 8 6 5 3 5 6 6 8 3 3 4 5

8 7 6 5 6 5 3 3 4 6 6 6 8 3 3

(a)

FONDAM: 7

(a) Questa progressione può anche aver luogo nel modo minore.

SCALA DEL MODO MAGGIORE.

8 6 6 3 8 7 6 5 6 7 8 3 3 6 8

5 4 3 6 8 7 5 3 3 3 5 6 8 3 3

3 8 6 5 3 3 3 0 8 6 8 3 4 6 4 5

(c)

FONDAM: 7

(b) Questa 7<sup>a</sup> viene risolta dal contralto.

(c) Questa scala può essere portata ancora nel modo minore.



## SCALA DEL MODO MAGGIORE.

8 6 5 3 8 6 5 3 5 6 8 3 5 6 8

3 3 3 8 6 5 3 8 3 5 6 8 3 3 3

5 4 6 5 4 3 6 5 6 3 4 5 6 4 5

7 7 7 7 7 7

FONDAMENTALE

(a)

(a) Basta leggere le parti per ordine retrogrado da un segno all'altro, per convincersi che gli accordi della scala ascendente e discendente sono i medesimi.

## SCALA DISCENDENTE.

5 #6 8 2 3 4 5 6 8 2 3 8

3 4 5 6 8 2 3 4 5 #6 8 7 3

0 2 3 4 5 #6 8 2 3 4 5 8

(b)

FONDAMENTALE

(b) Quando il terzo rivolto succede al proprio generatore le parti restano in una perfetta quiete.



# N. 16.

## SCALA ASCENDENTE E DISCENDENTE.

- (a) Trovandosi la 5<sup>a</sup> nel tempo forte, ed avendo la preparazione in 6<sup>a</sup> che la rende sincopata, fa, quasi direi, la figura di dissonanza.
- (b) Da questa preparazione nasce una progressione di settime, sulla quale pare, che l'orecchio non senta volentieri il completo —  
 —mento dell'accordo colla 5<sup>a</sup>, il che insegna a trattarla a sole tre parti, ovvero a portare la 5<sup>a</sup> in una parte di mezzo.

## ALTRA SCALA.

- (c) Accadendo in questa scala ascendente la risoluzione in 6<sup>a</sup> nel punto che pur dovrebbe prepararsi la 7<sup>a</sup> coll'8<sup>a</sup>, non si presenta miglior espediente per ottener la 7<sup>a</sup> ad ogni grado che di formare una vicendevole imitazione fra due parti, come qui si forma tra il soprano e il contralto.







MOVIMENTO DI 3<sup>za</sup> IN GIU' E GRADO IN SU'.

N. 17.

(a) Sebbene questa progressione di settime risolte in 5<sup>e</sup> non sia la più omogenea, è tuttavia in uso, così coll' accordo completo, che colla 5<sup>a</sup> sottintesa. Osservisi che su questi movimenti fondamentali le parti vanno necessariamente all' in giù e che il tenore o 1<sup>o</sup> rivolto, ed il contralto o 2<sup>o</sup> rivolto possono fare un lodevole basso posponendo su di loro le stesse cantilene. Il 3<sup>o</sup> rivolto farebbe un cattivo basso a motivo della risoluzione in  $\frac{5}{4}$ .

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

(b) La 2<sup>a</sup> o generatore che qui percuote la 7<sup>a</sup> nel basso e nel tempo debole, si può usare senza scrupolo, perchè lo stesso generatore è prevenuto dal basso nel tempo forte, perchè la percussione sta in una parte di mezzo, e la nota generatrice vuol esser libera in qualunque parte essa si trovi.

MOVIMENTO DI 3<sup>za</sup> IN GIU' E GRADO IN SU', E DI 3<sup>za</sup> E 4<sup>ta</sup> IN SU'.

(c) Ommettendo da questa progressione la 5<sup>a</sup>, o la parte di mezzo, rimangono tre parti che, unitamente ad alcuni accordi costituenti nuovi modi, cantano colla maggior naturalezza, e compiono bastantemente gli accordi. Qui pure il 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> rivolto faranno un buon basso.

G.T.



LO STESSO MOVIMENTO.

(a) Quando gli accordi fondamentali progrediscono di grado, e trovano le parti loro alla distanza di un tuono, sarà facile l'introdurvi di mezzo, mediante un semitono, qualche accordo costituente il modo, da cui verranno nuove e piacevoli impressioni, senza che le parti si scompongano. Dal 1° e 2° rivolto si ricaveranno ancora buoni bassi.

MOVIMENTO FONDAMENTALE DI 3<sup>za</sup> IN GIÙ.

(b) Questa progressione mantiene in molta quiete e buon ordine le parti, mentre presenta la settima or sotto l'aspetto di 5<sup>a</sup>, or di 3<sup>a</sup>, ed or nel basso, passando dal generatore al 1°, 2° e 3° rivolto:

MOVIMENTO DI 4<sup>ta</sup> IN SU COMPOSTO DI UN ACCORDO CONSONANTE E D'UN DISSONANTE.

N. 18.

(c) Questo puntino indica il salto che la parte dovrebbe fare per dar la 5<sup>a</sup> all'accordo consonante; e il puntino al tenore fa conoscere che la parte può anche ascendere di grado.  
 (d) Si trovano in questo come negli altri due rivolti gli accordi completi perchè le parti ritengono la nota di concatenazione, invece di saltare fundamentalmente di 4<sup>a</sup> o di 5<sup>a</sup>.







## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

(a)

3.<sup>o</sup> GEN. e 2.<sup>o</sup> RIV.

1.<sup>o</sup>, GEN. e 3.<sup>o</sup> RIV.

2.<sup>o</sup> GEN:3.<sup>o</sup> e 1.<sup>o</sup> RIV:

- (a) Quantunque dal *La* al *Si* vi passi il semituono, e mediante questo l'imitazione fra il soprano e contralto sia più uniforme, nulladimeno converrà omettere questo semituono per non introdurre una 3.<sup>a</sup> eccedente, intervallo bandito da qualsiasi accordo cromatico. Intorno alle parti farò riflettere che la progressione sarà egualmente buona a cinque, a quattro e a tre, ritenendo sul basso le sole due parti che s'imitano.

- (b) Ricavando i rivolti dalle parti, queste rimangono in buon ordine, mentre le imitazioni passano di parte in parte.

G.T.



LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

3 7 3 7 3 7 3 8 3 6 5 3 4

5 x5 3 8 7 3 8 7 3 8 7 3 5 6 6 5 6

8 5 8 5 8 5 8 5 8 4 3 0 2

(a)

1.<sup>o</sup> GEN: e

5 3 4 5 3 x4 6 3 3 3 3 3 3 6

6 5 6 6 5 6 6 5 x5 6 8 7 8 8 7 8 8 7 3

3 0 2 3 0 2 3 3 4 5 4 5 4 5 8

3.<sup>o</sup> RIV: 2.<sup>e</sup> GEN:

5 #3 3 x4 3 3 4 3 3 4 3 3 6 6 6 6 6 6 5

3 8 7 6 7 6 7 8 8 3 8 2 3 2 3 2 3 8

8 6 5 x4 5 4 5 4 5 5 #3 4 6 5 x4 6 5 x4 6 5 3

GEN: e 2.<sup>o</sup> RIV: 3.<sup>o</sup> e 1.<sup>o</sup> RIV:

(a) Il basso regge egualmente bene, o le sole due parti superiori, o le tre, compresi i puntini del contralto, o le quattro insieme.



MOVIMENTO DI 4<sup>ta</sup> IN SU E 3<sup>za</sup> IN GIU'.

5 x 5 3 4 5 - 3 x 4 5 - 3 4 5 x 5 3 4 5 x 5 3

3 8 2 3 3 8 2 3 3 8 2 3 - 8 2 3 - 8  
8 5 #6 8 5 x 6 8 - 5 6 8 - 5 #6 8 5

5 8 7 3 4 8 7 3 x 4 8 7 3 4 8 7 3 4 8 7 3

*imit:* (a)

(a) L'armonia di questa progressione sarà bastantemente compiuta o col soprano e contralto, o col soprano e i due contralti, o col soprano, 1<sup>o</sup> contralto, e tenore.

3 4 6 - 3 x 4 6 - 3 x 4 6 - 3 4 6 - 3 x 4 6

8 - - 2 3 #3 8 2 3 #3 8 2 3 - 8 2 3 #3 8 2 3  
5 - - 6 8 - 5 6 8 - 5 6 8 - 5 #6 8 - 5 x 6 8

0 - - 2 6 5 0 2 6 5 0 2 6 5 0 2 6 5 0 2 6

(a)

3<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> e GEN:



5 8 7 6 8 7 6 8 7 6 8 7 6-8 7 3      8-6- 5×5 6- 5×5 6-  
3#3 3 --- 3 ---

8 4 3 8 - 4 3 8      4 3 8 - ×4 3 8 - 5      3 6 8 7 6 - 8 7 6 -  
5×5 6-5 - 6-5 -

3 4 4 3 3 4 4 3 3 4-3 - ×4 4 3 - 8      5 6 5 3 6 5 3 6 5

2.º e GEN:      GEN: 1.º RIV:

5-6- 5 5 6 - 5      3-6 6 8 6 8 6 6 6 8 - 6  
3- - - 3- - - 3

8 7 6 - 8 7 6 - 8      8 8 4 3#3 4 - 3#3 4 - 3 4 4 3#3 4 4 3  
5 8 3 8-4 3 8-4 3 8 4 3 8-4 3 8

3 6 5 3 6 5 3      0 4 6 5 4 - 6 5 4 - 6 5 4 4 6 5 4 - 4 6

(a)

(a) Essendo il movimento di 4<sup>a</sup> in sù promiscuo col movimento fondamentale di 3<sup>a</sup> in giù, succede che i rivolti, così fra loro, che frammischiati coi generatori, si connettono diversamente dai precedenti; ciò che si dovrà osservare poichè dal corso e collegamento di questi derivano i buoni bassi, e il buon ordine delle parti.



## PROSPETTO DEI DUE MOVIMENTI RITMICI.

*N.º 19.*

*ALLEGRO.*

*ALLEGRO.*

*MODERATO.*

*MODERATO.*

*ADAGIO.*

*ANDANTE.*

*MODERATO.*

*TEMPO a CAPELLA.*

The musical score consists of eight staves, each representing a different tempo and time signature. Above each staff, the first and second rhythmic movements are indicated by '1º' and '2º' respectively. The staves are as follows:

- Staff 1:** *ALLEGRO.*, 3/4 time signature.
- Staff 2:** *ALLEGRO.*, 3/8 time signature.
- Staff 3:** *MODERATO.*, 6/8 time signature.
- Staff 4:** *MODERATO.*, 12/8 time signature.
- Staff 5:** *ADAGIO.*, 2/4 time signature.
- Staff 6:** *ANDANTE.*, 2/4 time signature.
- Staff 7:** *MODERATO.*, common time (C).
- Staff 8:** *TEMPO a CAPELLA.*, 2/2 time signature.

(a) Questo prospetto mostra che non tutti i primi movimenti ritmici, o forti, trovansi nel battere, ne tutti i secondi movimenti, o deboli, nel levare, poichè il 2º movimento ritmico nei tempi di dupla di minime, di tripla di crome, di semiminime, o di nonupla, si trova sul tempo forte, o nel battere, quantunque sia debole; nei tempi di dupla di semiminime, e sestupla, i due movimenti ritmici seguono costantemente i tempi forti e deboli; nei tempi ordinario e di dodiciupla, i due ritmici movimenti cadono sul 1º e 3º tempo egualmente forti; e finalmente nel tempo adagio di dupla di semiminime, il 1º movimento ritmico cade così nel tempo forte, che nel debole.



# N. 20.

8 2 3 4 3 3 3 #3 3 4 5 6 7 8 7 6 5 8

3 4 5 6 5 6 8 6 8 2 3 4 5 8 7 5 3 4

(a) 0<sup>1<sup>a</sup></sup> 2 3 4 3 4 5 6 5 #6 8 2 3 3 3 3 8 3

8 3 5 3 7 6 5 x4 5 4 3 7 8 2 3 3 3 b6 5

5 6 7 5 3 2 3 8 5 6 6 7 5 3 3

3 3 3 3 5 6 6 7 6 7 3 4 6 5 3 5 3

2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

(c) inganno

6 5 3 3 4 2 3 3 3 4 4 5 8 7 b6 7 6

5 3 5 6 7 6 6 8 8 8 3 3 3 3

3 8 3 x4 5 4 4 5 4 5 6 x6 8 5 b6 8

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

- (a) La frase ritmica di questo basso è di due misure, delle quali la prima rappresenta il tempo forte e l'altra il debole.
- (b) I rigoristi guardano la 7<sup>a</sup> risolvete in 8<sup>a</sup> come un errore a cagione delle loro immaginarie ottave implicite; ma io invece direi, che una tale risoluzione in 8<sup>a</sup> non è ne sensibile, ne armonica: essendo l'ottava un suono equisono, e che, tanto il difetto d'armonia, quanto le immaginarie ottave implicite non sono ragioni sufficienti per vietarla.
- (c) Degli inganni se ne parlerà diffusamente in progresso.
- (d) I salti del contralto, del tenore e del soprano l'uno dopo l'altro portano ed approssimano le parti verso l'acuto nell'atto che i tre moti, retto, contrario, ed obliquo, formano il richiesto contrasto fra loro.



7 8 6 - 6 - 6 8 6 x6 8 5 6 5 3 4 5 6

5 3 3 3 8 3 8 3 4 3 5 3 8 2 3 4

3 8 6 5 5 4 - 3 5 6 8 3 8 5 6 8 2

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

*inganno* *inganno*

6 5 6 5 3 4 6 4 6 4 6 3 6 3 3 3

5 3 5 #3 8 2 3 2 3 2 3 8 3 5 6 7 7

3 8 3 6 5 6 6 6 6 6 5 8 3 4 5

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

*inganno*

- #3 3 4 5 x6 8 7 7 6 5 3 4 3 8

6 5 4 3 x4 6 5 5 4 7 5 8 8 7 3

6 5 3 2 0 2 3 #3 3 0 3 3 5 6 5 8

2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

*inganno* *inganno*

- (a) La relazione di 8<sup>a</sup> diminuita che qui trovasi col basso sarebbe oltremodo dura fra le parti manifeste.
- (b) Quantunque preparato, e nel tempo debole, questo 1<sup>o</sup> rivolto è crudo oltremodo.
- (c) Non sarà disdicevol cosa il portare tre parti contemporaneamente in su, o in giù con moto retto, purchè una parte manifesta presenti il moto contrario.
- (d) La cadenza finale dev'essere più larga delle cadenze medie, e deve finire nella misura ritmica del tempo forte coll'accordo consonante della tonica, sul quale sarà preferibile l'8<sup>a</sup> nella parte superiore, più che la 5<sup>a</sup>, o la 3<sup>a</sup>, non avendo questi due intervalli la proprietà di annunziare il termine del periodo come annunzia l'8<sup>a</sup>.



## ARTICOLO V°

N. 21.

## SCALA DEL MODO MAGGIORE

- (a) La 9<sup>a</sup> che mostrasi nel cosiddetto pedale trova la sua risoluzione in 7<sup>a</sup> producente nel FA del contralto.
- (b) Questa scala, anche trasportata nel modo minore, ritiene i medesimi accordi sopra ciascun grado, tranne quello di 6<sup>a</sup> eccedente, la cui 6<sup>a</sup> andrebbe a preoccupare la propria risoluzione.

SCALA ASCENDENTE COLLA 9<sup>na</sup> AD OGNI GRADO.

- (c) Questa scala presenta la 9<sup>a</sup> ad ogni grado mediante una imitazione fra il soprano e il contralto.
- (d) Questa frase, formante un tritono, è pessima presa isolatamente, e in complesso è ammissibile in forza del *no* del contralto che assume la risoluzione della nota sensibile.
- (e) La 9<sup>a</sup> minore sulla sensibile non sarà sopportabile se non quando è preceduta, come nel caso presente, da una progressione uniforme sia nelle cantilene, che negli accordi, e quando non abbia maggior durata di questa.



## ALTRA SCALA .

- (a) Questa maniera di trattare la 9<sup>a</sup> su tutti i gradi della scala è stata ed è molto praticata, quantunque ne derivano due durissime collisioni, delle quali la prima è inevitabile poichè proviene direttamente dalla 9<sup>a</sup> in contatto col fondamentale, ma l'altra è puramente voluta, giacchè, estendendo le parti, non è necessario portare la 3<sup>a</sup> del fondamentale sopra la 9<sup>a</sup> nel duro contatto di 2<sup>a</sup>.

## ALTRA SCALA .

- (b) Ommettendo la parte di mezzo, cioè il contralto, la progressione rimane con due lodevoli cantilene, e con armonia bastante.

## ALTRA SCALA .

- (c) Tanto per menomare alquanto di asprezza, quanto per dare maggior movimento alla progressione, qui si risolve prima la 9<sup>a</sup>, e poi la 7<sup>a</sup>.



## ALTRA SCALA

The musical score for 'ALTRA SCALA' consists of five staves. The first four staves are in treble clef with a 3/2 time signature. The fifth staff is in bass clef. The notes are quarter notes, and the fingerings are indicated by numbers 1-5. The first staff has fingerings: 3, 9, 8, 7, 6, 5, 6, 3, 9, 8, 7, 6, 5. The second staff: 8, 7, 6, 5, 6, 3, 9, 8, 7, 6, 5, 6, 3. The third staff: 5, 6, 5, 6, 3, 9, 8, 7, 6, 5, 6, 3, 9, 8. The fourth staff: 3, 3, 9, 8, 7, 6, 5, 6, 3, 9, 8, 5. The fifth staff has a final note marked with a circled 'u'.

- (a) Sebbene il 1<sup>o</sup> rivolto di triade fra le none temperi non so quanto dell'asprezza del completo accordo di 9<sup>a</sup>, tuttavia una simile progressione non lascia di dare una dura impressione al sano orecchio.

## SCALA DISCENDENTE

The musical score for 'SCALA DISCENDENTE' consists of five staves. The first four staves are in treble clef with a 3/2 time signature. The fifth staff is in bass clef. The notes are quarter notes, and the fingerings are indicated by numbers 1-5. The first staff has fingerings: 8, 9, 8, 9, 8, 9, 8, 9, 8, 9, 8, 9, 8, 9, 8. The second staff: 5, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 6, 7, 8. The third staff: 3, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 8, 5. The fourth staff: 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The fifth staff has a final note marked with a circled 'b'.

- (b) Benchè non vogliasi che il ritardo d'armonia, o la dissonanza, basti per togliere la relazione delle ottave di moto retto, nulladimeno ho voluto far vedere il risultato della preparazione e risoluzione in 8<sup>a</sup>, acciò lo studioso ne consideri l'effetto, e ne faccia poi quel uso che gli piacerà.

(3<sup>a</sup>)



*N. 22.* MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 3.<sup>za</sup> IN GIÙ E GRADO IN SU.

Musical score for exercise N. 22, showing four staves with notes and fingerings (3, 9, 8, 5) for a descending and ascending scale.

(a) Nelle lunghe progressioni, ove la risoluzione serve di preparazione, converrà collocare le partive-  
so l'acuto da principio, affinchè non trovinsi troppo basse nel fine, o non faccia d'uopo interom-  
perne il corso naturale onde tenerle nel loro centro.

GLI STESSI MOVIMENTI FONDAMENTALI.

Musical score for exercise N. 22, showing four staves with notes and fingerings (3, 9, 8, 5) for a descending and ascending scale, with a different fingering pattern than the first exercise.

(b) Quando la parte segnata coi puntini fosse omnessa l'orecchio ne rimarebbe più soddisffato.

MOVIMENTO DI GRADO, E DI 3.<sup>za</sup> IN SU.

Musical score for exercise N. 22, showing four staves with notes and fingerings (3, 9, 8, 5) for a descending and ascending scale, with a different fingering pattern than the first exercise.

(c) Gli accordi di 9.<sup>a</sup> convertiti in accordi costituenti il modo prima che la 9.<sup>a</sup> risolva, radolciscono non di  
poco questa progressione.



MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN SU.

N. 23.

Musical score for exercise N. 23, showing four staves with notes and fingerings. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

(a) Quando si voglia stare fra le righe del soprano, contralto, tenore, e basso, s'intraprenderà la progressione qualche tuono sotto.

LO STESSO MOVIMENTO.

Musical score for exercise 'LO STESSO MOVIMENTO', showing four staves with notes and fingerings. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

(b) Ommettendo la parte di mezzo segnata coi puntini, e facendo trovare la 9<sup>a</sup> alla distanza di 7<sup>a</sup> dalla 3<sup>a</sup>, e non di 2<sup>a</sup>, la progressione diminuisce della sua asprezza, ancorchè i generatori siano tutti dissonanti l'uno dopo l'altro.

LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

Musical score for exercise 'LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE', showing four staves with notes and fingerings. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

(c) L'esperimentato scrittore troverà il luogo di poter collocar bene l'accordo completo di 9<sup>a</sup> quantunque sia alquanto duro.



## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

Musical score for exercise (a) in C major, 3/4 time. It consists of five staves. The first staff is the treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 5, 9 8, 5, 9 8, 5, 9 8, 5, 9 8. The second staff is the alto clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 8, 5 9 8, 5 9 8, 5 9 8, 5. The third staff is the tenor clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 5 8 7, 3 7, 3 7, 3, 7, 3. The fourth staff is the bass clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 3, 7 3, 7 3, 7 3, 7 8. The fifth staff is the bass clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: (a).

(a) Qui convien osservare che delle due addizioni la 9<sup>a</sup> risolve in 8<sup>a</sup> sull'istesso fondamentale, e la 7<sup>a</sup> nel seguente accordo.

## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

Musical score for exercise (b) in C major, 3/4 time. It consists of five staves. The first staff is the alto clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 3 9 6, 5 3 9 6, 5 3 9 6, 5 3 9 6, 5 3 9 6, 5, 3. The second staff is the tenor clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 8, 5 3, 9 6 5 3, 9 6 5 3, 9 6 5 3, 9 6 5 3, 9 8. The third staff is the tenor clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 3 5 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 5. The fourth staff is the bass clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 3 5 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 3 3 3 3, 5. The fifth staff is the bass clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: (b).

(b) Qui si mostra un imitazione fra il tenore ed il basso, mentre trovasi la 9<sup>a</sup> risolvete in 6<sup>a</sup>, o sull'istesso fondamentale.

## LO STESSO MOVIMENTO FONDAMENTALE.

Musical score for exercise (c) in C major, 3/4 time. It consists of five staves. The first staff is the treble clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 3, 5, 9 8 7, 3, 5, 9 8 7, 3, 5, 9 8 7, 3, 5, 9 8. The second staff is the alto clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 8 7, 3, 5, 9 8 7, 3, 5, 9 8 7, 3, 5, 9 8 7, 3. The third staff is the tenor clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 5, 3, 8, 5, 3, 8, 5, 3, 8, 5, 3, 8, 5, 3, 8. The fourth staff is the bass clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: 8, 5, 3, 8, 5, 3, 8, 5, 3, 8, 5, 3, 8, 5. The fifth staff is the bass clef with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings: (c).

(c) Questa progressione presenta due imitazioni. l'una fra il violino e soprano e l'altra fra le parti di mezzo. Queste si potranno omettere ambidue, o l'una o l'altra a piacimento, rimanendo sempre bastante armonia.







N.º 24.

3 5 9 6 5 6 7 6 5 3 4 8 8 5 5 3 3 #3

5 7 3 3 9 8 2 3 9 8 2 3 3 3 9 8 6

8 3 7 5 3 x4 6 5 6 8 3 6 7 5 3 6

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> (a) 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

x9 3 4 5 3 4 5 3 3 9 8 7 5 8 2 3 2 3 4 5 4 3

5 8 3 9 8 2 3 8 5 x5 6 5 #3 x4 6 8 7 8 2 3 8

8 4 6 5 6 6 5 3 3 9 8 2 3 5 4 5 6 6 4

1<sup>a</sup> (b) 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> (c)

2 3 4 5 6 7 6 7 6 5 3 4 5 x6 8 9 8 7 3 7 6 5

7 8 2 3 3 4 5 4 3 8 2 3 3 3 4 3 5 9 8 7 3 3

4 5 6 6 8 3 8 5 4 3 x4 5 6 5 3 5 9 6

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> (d) 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

- (a) Nel 1º rivolto di 9<sup>a</sup>, la 3<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> posson essere approssimate al basso, o estese a piacimento, purchè la dissonanza sia alla distanza di 9<sup>a</sup> dalla parte che dà la nota generatrice.
- (b) Essendo la 9<sup>a</sup> eccedente il ritardo della 3<sup>a</sup>, questa si dovrà perciò ommettere.
- (c) Nel 4º rivolto ove la 9<sup>a</sup> è nel basso, i numeri di 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> si potranno sovrapporre alla 9<sup>a</sup> così per estensione che per approssimazione indifferentemente.
- (d) Si osservi come da questo punto si estendano le parti, e come si toruano ad approssimare sulla tonica L.A.



3 7 6 5 3 7 6 5 8 6 x4 5 b7 5 3 4 8

9 8 7 3 3 9 8 5 5 3 b3 - 2 8 b7 2 2 8 7 6

5 9 8 5 x5 3 8 6 x4 6 - 5 4 3 5 - 4

1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

7 7 5 3 9 8 7 3 3 9 6 5 3 3 9 8 7 5 4 5 5 3

2 3 3 5 3 8 6 5 3 9 6 5 3 6 b3 3 9 8 7

4 5 3 8 5 8 5 6 5 3 8 5 6 5 3 3 4 6 7 5

2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

4 4 5 6 7 6 5 3 3 3 3 3 8 7 6 5 5 3 8

6 8 7 8 2. 3 9 8 7 6 5 #3 3 8 3 9 8 7 3

5 4 3 2 3x4 6 5 7 5 3 0 6 x5 6 6 7 5 8

2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 1<sup>a</sup>

(a) (b)

- (a) Nel 2.<sup>o</sup> rivolto di 9<sup>a</sup>, la 4<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> possono essere approssimate; ed estese a piacimento, purchè la dissonanza sia alla distanza di 7<sup>a</sup> almeno dalla parte che dà la nota generatrice.
- (b) Quantunque quest' accordo si mostri a primo aspetto un 1.<sup>o</sup> rivolto di 7<sup>a</sup>, nondimeno, la cantilena del basso che prepara la cadenza, il grado su cui trovasi, e la risoluzione della dissonanza nell' accordo di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, mostrano che è un 2.<sup>o</sup> rivolto di 9<sup>a</sup> dove è sottinteso il fondamentale.



## ARTICOLO VI:

### N.º 25.

#### SCALA ASCENDENTE DEL MODO MAGGIORE.

(a) Finchè l'urto è di 7.<sup>a</sup> minore, l'orecchio non se ne duole, ma quando è maggiore, la corta durata di essa e le sinmetriche e progressive armonie antecedenti e susseguenti la rendono tollerabile.

#### SCALA DISCENDENTE.

(b) Le imitazioni dei due contralti somministrano la 5.<sup>a</sup> ad ogni accordo di 11.<sup>a</sup>

#### ALTRA SCALA ASCENDENTE.

(c) Qui l'urto dissonante è tra l'11.<sup>a</sup> e la 5.<sup>a</sup>, e tra la 9.<sup>a</sup> e il fondamentale.



## ALTRA SCALA DISCENDENTE

Musical score for 'ALTRA SCALA DISCENDENTE' in 3/4 time. The score consists of five staves. The top staff is the melody, followed by three staves of chords and a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled 'a' is placed under the first measure of the bass line.

(a) Qui l'urto dissonante è tra l'11<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup>, e tra la 7<sup>a</sup> e il fondamentale; ma la 5<sup>a</sup> si può sottintendere senza detrimento dell'armonia.

## ALTRA SCALA ASCENDENTE.

Musical score for 'ALTRA SCALA ASCENDENTE' in 3/4 time. The score consists of five staves. The top staff is the melody, followed by three staves of chords and a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled 'b' is placed under the first measure of the bass line.

(b) Qualor si voglia menomare l'asprezza delle due dissonanze, o si risolveranno contemporaneamente, o l'una prima dell'altra, o quella che dà maggior asprezza.

## ALTRA SCALA DISCENDENTE.

Musical score for 'ALTRA SCALA DISCENDENTE' in 3/4 time. The score consists of five staves. The top staff is the melody, followed by three staves of chords and a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A circled 'c' is placed under the first measure of the bass line.

(c) Questa scala discendente presenta nel 1<sup>o</sup> quarto della misura l'accordo di 11<sup>a</sup>, nel 2<sup>o</sup> la risoluzione dell'11<sup>a</sup> sopra un accordo dissonante di 7<sup>a</sup>, nel terzo un 2<sup>o</sup> rivolto di 11<sup>a</sup>, e nel quarto la risoluzione dell'11<sup>a</sup> sopra un accordo di 7<sup>a</sup> producente, ciò che, unitamente alla modulazione, dà non poca varietà a questa progressione.



MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 3.<sup>za</sup> INGIÙ, E GRADO IN SU.

N. 26.

- (a) In questa progressione il solo tempo forte sopporta l'accordo dissonante di 11.<sup>a</sup> col semplice urto della 5.<sup>a</sup>.

## GL'ISTESSI MOVIMENTI FONDAMENTALI.

- (b) Questa progressione d'11.<sup>a</sup> nel tempo forte, e di 7.<sup>a</sup> nel tempo debole è più gradevole senza la parte di mezzo.

## IDEM.

- (c) Sebbene i due tempi di questa progressione abbiano ciascuno un accordo più dissonante l'un dell'altro, nulladimeno l'orecchio li sopporta.



MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN SU.

N. 2.

(a) Questa lodevole progressione comprova che la dissonanza prepara e risolve la dissonanza, poichè la 7<sup>a</sup> serve in un punto di risoluzione e preparazione all'11<sup>a</sup>.

IDEM.

(b) Sebbene la 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> addizione potessero bastar sole, tuttavia la 5<sup>a</sup> non starà male.

IDEM.

(c) Si osservi che le imitazioni fra il contralto e soprano si reggono senza la parte di mezzo; e che le diverse producenti rendono la progressione non solo maggiormente piacevole, ma le tolgono la relazione del tritono SI, FA nella cantilena del soprano della quinta e sesta battuta.



MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN GIU'

Musical score for 'MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN GIU''. It consists of four staves. The first staff is in treble clef with a 2/2 time signature, containing a sequence of notes with fingerings: 5 8 11 3 5 8 11 3 5 8 11 3 9 8. The second staff is in alto clef with a 2/2 time signature, containing notes with fingerings: 3 5 8 11 3 5 8 11 3 5 3. A bracket labeled 'imitazione' spans the second and third staves. The third staff is in alto clef with a 2/2 time signature, containing notes with a '(a)' marking. The fourth staff is in bass clef with a 2/2 time signature, containing whole notes.

- (a) Questa imitazione riuscirà più chiara, e più grata senza la parte di mezzo.

MOVIMENTI FONDAMENTALI DI DUE 3<sup>ze</sup> IN GIU', E 4<sup>ta</sup> IN SU.

Musical score for 'MOVIMENTI FONDAMENTALI DI DUE 3<sup>ze</sup> IN GIU', E 4<sup>ta</sup> IN SU.'. It consists of four staves. The first staff is in treble clef with a common time signature, containing notes with fingerings: 6 5 11 3 b3 5 11 3 5 11 3 3 5 11 3 3 5 11 3. The second staff is in alto clef with a common time signature, containing notes with fingerings: 5-3 3 9 8 6 3 9 8 6 3 9 8 6 3 9 8 6 3 9 8. The third staff is in alto clef with a common time signature, containing notes with fingerings: 3 8 7 5 5 6 5 6 5 5 6 5 5 6 5. The fourth staff is in bass clef with a common time signature, containing notes with a '(b)' marking.

- (b) Gli accordi costituenti il modo interpolati fra gli accordi di 11<sup>a</sup>, e 9<sup>a</sup> lusingano l'orecchio e tolgono alcun poco d'asprezza alla progressione.

MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 3<sup>za</sup> IN SU, E DI DUE 4<sup>te</sup> IN SU.

Musical score for 'MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 3<sup>za</sup> IN SU, E DI DUE 4<sup>te</sup> IN SU.'. It consists of four staves. The first staff is in treble clef with a common time signature, containing notes with fingerings: 8 7 11 3 4 5 7 11 3 4 5 7 11 3 4 5 7 11 3. The second staff is in alto clef with a common time signature, containing notes with fingerings: 5 9 3 11 3 5 6 8 5 9 3 11 3 5 6 8 5 9 8. A bracket labeled 'imitazione' spans the second and third staves. The third staff is in alto clef with a common time signature, containing notes with fingerings: 3 5 6 8 5 9 3 4 3 5 6 8 5 9 3 11 3 5. The fourth staff is in bass clef with a common time signature, containing notes with a '(c)' marking.

- (c) Non potendosi dare la naturale risoluzione alle sensibili segnate colla crocetta per non urtare in 2<sup>a</sup>. colla 9<sup>a</sup>, succede che il 2<sup>o</sup> soprano e contralto con una imitazione aumentano l'armonia e preparano vicendevolmente la 9<sup>a</sup>, e poi l'11<sup>a</sup> nel terzo quarto.



MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4.<sup>ta</sup> IN SU.

The musical score consists of five staves in 3/4 time. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include 'diminuendo' with a hairpin symbol. The notes are quarter notes, and the piece concludes with a fermata on the final note of the fifth staff.

(a) La riunione delle cinque parti è necessaria qualora vogliasi la percussione della 1.<sup>a</sup>, 2.<sup>a</sup> e 3.<sup>a</sup> addizione. Si osservi però che le note segnate sono semplicemente di gusto, e che la 7.<sup>a</sup> è considerata tale dall'udito dal punto della sua percussione sino all'11.<sup>a</sup>, di cui fa la preparazione.

IDEM

The musical score consists of five staves in common time (C). The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include 'diminuendo' with a hairpin symbol. The notes are quarter notes, and the piece concludes with a fermata on the final note of the fifth staff.

(b) Questa progressione regge egualmente colle sole due parti superiori che preparano vicendevolmente l'11.<sup>a</sup> e la 7.<sup>a</sup>, colle due parti di mezzo che aumentano l'armonia, e con una sola di queste qualunque sia.



## N. 28.

The musical score is divided into three systems, each containing four staves. The notation includes treble and bass clefs, a 3/2 time signature, and various musical symbols like notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is annotated with letters (a), (b), (c), and (d) corresponding to the explanatory text below.

- (a) Il buon uso del 3<sup>o</sup> rivolto d'11<sup>a</sup>, del 5<sup>o</sup> susseguente, e del 4<sup>o</sup> nella quinta e settima misura, fa chiaramente conoscere quanto s'ingannano quelli che sostengono non potersi rivoltare l'accordo di 9<sup>a</sup>, e di 11<sup>a</sup> riconosciuto da essi sottotono di  $\frac{5}{4}$ .
- (b) Questo 2<sup>o</sup> rivolto di 11<sup>a</sup> è non men buono degli altri.
- (c) Queste due settime di moto retto sono tollerabili allorchè la seconda di esse cade su di un accordo costituente il modo, il qual lusinghiero accordo modifica la corodica e manifesta relazione di 8<sup>a</sup> diminuita.
- (d) Il generatore di 11<sup>a</sup> così preparato nel tempo debole, e convertito in un 5<sup>o</sup> rivolto nel tempo forte è di buonissimo effetto.
- (e) Il solo salto di 4<sup>o</sup> del tenore approssima le parti.



The musical score consists of three systems, each with four staves. The first system is labeled with (a), (b), (c), and (d). The second system is labeled with (c) and (f). The third system is labeled with (g) and includes the instruction "preparazione alla cadenza" at the end. Numerical fingerings are provided for many notes, and articulation marks like "1<sup>a</sup>" and "2<sup>a</sup>" are used throughout.

- (a) Le settime di moto retto fra il soprano e tenore sono tollerabili per l'anzidetta ragione.
- (b) Le parti ritornano ad estendersi mediante i salti di 4<sup>a</sup> ripetuti nel soprano.
- (c) Sebbene la 3<sup>a</sup> nell'accordo di 11<sup>a</sup> sia durissima, nulladimeno i nostri antichi maestri, avendo già indurito l'orecchio sulle più aspre dissonanze, non esitavano di unire la 3<sup>a</sup> all'11<sup>a</sup>.
- (d) Le parti si approssimano.
- (e) Il salto di 4<sup>a</sup> fa che si'estendono le parti.
- (f) Ecco di nuovo le parti approssimate. — Ritenga bene il giovine studioso che, lo estendere ed approssimare le parti a luogo e tempo, toglie la monotonia, e presenta un vario e bell'effetto.
- (g) La risoluzione della dissonanza, e la preparazione alla cadenza costituiscono quest'accordo un 2<sup>o</sup> volto di 9<sup>a</sup>.



# ARTICOLO VII:

N. 29.

## SCALA ASCENDENTE.

(a) Ommettendo la parte del tenore, le due parti superiori danno un sufficiente urto dissonante. Osservisi che la 7.<sup>a</sup> prepara la 13.<sup>a</sup> e che l'anticipata risoluzione di questa sull' 11.<sup>a</sup> cade in 2.<sup>a</sup>

### IDEM.

(b) L'urto dissonante trovasi fra la 7.<sup>a</sup> e il generatore, e fra la 7.<sup>a</sup> e la 13.<sup>a</sup>

## SCALA DISCENDENTE.

(c) Il cattivo collegamento dei fondamentali rende questa progressione non buona, e lascia presentire la relazione di quinte fra il generatore e la 13.<sup>a</sup>



# N.º 30.

## MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN SU.

Musical score for 'MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN SU'. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef with a 3/4 time signature. The third staff is in alto clef with a 3/4 time signature. The fourth staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The first staff has a slur over the first six measures labeled 'imitazione'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The notes are: 3, 9, 13, 5, 7, 11, 3, 9, 13, 5, 7, 11, 3, 9, 13, 5, 7, 11, 3, 9, 13, 5.

(a) Osservisi che le preparazioni di 9<sup>a</sup> per la 13<sup>a</sup>, e di 7<sup>a</sup> per l'11<sup>a</sup> caratterizzano abbastanza un generatore di 13<sup>a</sup>, e non un 2<sup>o</sup> rivolto di triade. Il contralto si può omettere ad arbitrio.

## MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN GIÙ.

Musical score for 'MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN GIÙ'. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef with a 3/4 time signature. The third staff is in alto clef with a 3/4 time signature. The fourth staff is in bass clef with a 3/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The notes are: 3, 13, 5, 8, 3, 13, 5, 8, 3, 13, 5, 11, 3, 8, 11, 3, b3, 13, 5, 8, 11, #3, b3, 13, 5, 8, 11, 3, 9, 8, 5, 8, 11, 3, 8, 11, 3, 7, 5, (b).

(b) Qui pure le preparazioni di 3<sup>a</sup> per la 13<sup>a</sup>, e di 8<sup>a</sup> per l'11<sup>a</sup> qualificano un generatore di 13<sup>a</sup>.

## MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN SU, E 3<sup>za</sup> IN GIÙ.

Musical score for 'MOVIMENTI FONDAMENTALI DI 4<sup>ta</sup> IN SU, E 3<sup>za</sup> IN GIÙ'. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef with a 2/4 time signature. The third staff is in alto clef with a 2/4 time signature. The fourth staff is in bass clef with a 2/4 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The notes are: 3, 9, 13, 5, 3, 9, 13, 5, 3, 9, 13, 5, 3, 7, 13, 5, 8, 7, 11, 3, 8, 7, 11, 3, 8, 7, 11, 3, 8, 5, 11, 3, 3, 8, 3, 8, 3, 8, 5, 3, 8.



## N. 31.

- (a) Le tre quarte consecutive fra il contralto e il tenore nella 2.<sup>a</sup>, 3.<sup>a</sup>, e 4.<sup>a</sup> misura sono tollerate, semprechè sian coperte da una parte che attragga a se la principal attenzione.
- (b) L'accordo di 13.<sup>a</sup> può aver luogo nel tempo debole non meno degli accordi di 7.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, e 11.<sup>a</sup>
- (c) La precedente preparazione alla cadenza, e il luogo su cui trovasi questo generatore fanno bastante-mente conoscere che non è un 1.<sup>o</sup> rivolto di triade.
- (d) Questo 3.<sup>o</sup> rivolto di 13.<sup>a</sup> non ha nè troppo nè poco urto dissonante.
- (e) La 15.<sup>a</sup> preparata, percossa e risolta sulla 7.<sup>a</sup> producente, e di più unita alla 13.<sup>a</sup>, si dovrà considerare dissonanza primaria, sebbene non abbia, come l'11.<sup>a</sup>, e la 13.<sup>a</sup>, alcun urto dissonante contro il fondamentale: lo avrà però sul vicino accordo di 7.<sup>a</sup> diminuita marcato colla crocetta.



The musical score consists of three systems, each with four staves. The top two staves of each system contain melodic lines with notes and tablature. The third staff contains harmonic accompaniment with notes and tablature. The bottom staff contains detailed tablature with fret numbers and fingering instructions (1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>). The third system concludes with the instruction "preparazione alla cadenza" written below the staff.

- (a) Il sesto rivolto è di ottimo uso, non che il seguente 1<sup>o</sup> rivolto di 13<sup>a</sup>, quantunque sia senz'urto dissonante.
- (b) La risoluzione contemporanea della 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, e 4<sup>a</sup> addizione potrà aver effetto quando la 9<sup>a</sup> e la 13<sup>a</sup> si trovino fra loro in 4<sup>a</sup> e non in 5<sup>a</sup>.
- (c) La progressione di un 6<sup>o</sup> rivolto, e di un 4<sup>o</sup> di 9<sup>a</sup> è di ottimo effetto.
- (d) Il 1<sup>o</sup> rivolto di 13<sup>a</sup> conformato di 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, e 6<sup>a</sup> è di buonissimo effetto.
- (e) Posto il principio che le dissonanze generate nella seconda ottava sono il ritardo delle note di risoluzione, così questo sarà un 1<sup>o</sup> rivolto di 13<sup>a</sup> ritardo del 1<sup>o</sup> rivolto della triade *DO*, l'altro in seguito un 1<sup>o</sup> rivolto di 11<sup>a</sup> ritardo del 1<sup>o</sup> rivolto della triade *RE*, l'altro un 2<sup>o</sup> rivolto di 11<sup>a</sup> ritardo del 2<sup>o</sup> rivolto della triade *DO*, l'altro un generatore di 13<sup>a</sup> ritardo della producente e l'altro finalmente un generatore di 11<sup>a</sup>, ritardo della triade tonica.



## ARTICOLO VIII.

N.º 39.

## TRIADE TONICA

(a) La 5<sup>a</sup> nella parte superiore sta bene nel principio e nel mezzo della composizione, ma non nel fine.

(b) L'ottava nella parte superiore e la 3<sup>a</sup> nella media stanno egualmente bene nel principio, mezzo e fine.

(c) Le ottave, o l'uni- sono stanno bene dopo la cadenza finale, e nel principio del pezzo.

1.<sup>mo</sup> RIVOLTO

(a) La snervatezza della 5<sup>a</sup> e la mancanza della 3<sup>a</sup> fanno sì che una tale conformazione non conviene ne al principio, ne al fine del pezzo.

(c) Così la 6<sup>a</sup> che la 3<sup>a</sup> stanno egualmente bene nella parte superiore.

2.<sup>do</sup> RIVOLTO

(f) Si darà il caso di dover usare questo rivolto incompleto, allorchè le parti saranno precedentemente obbligate alla risoluzione.

(g) La 4<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> sono di buon uso nella parte media, e nella superiore. Ciò che si è osservato intorno alla tonica maggiore è riferibile alla tonica minore.



TRIADE APPARENTE DIATONICA .

(a)

(a) Qui sta non men bene la 5<sup>a</sup> che la 3<sup>a</sup> nelle due parti superiori.

1<sup>o</sup> RIV.

(b)

(b) Così la 6<sup>a</sup> che la 3<sup>a</sup> sono proprie della parte media, e superiore.

(c)

(c) Intanto che la parte media ascende di grado per compiere l'accordo colla 3<sup>a</sup>, il basso adempie al dovere della sua risoluzione.

2<sup>o</sup> RIV.

(d)

(d) La 6<sup>a</sup> e la x4<sup>a</sup>, o sensibile, qualunque sia la parte su cui si trovano, potranno saltare per compiere l'accordo. Ciò che si è detto della triade apparente diatonica, dicasi della triade apparente semi-diatonica.

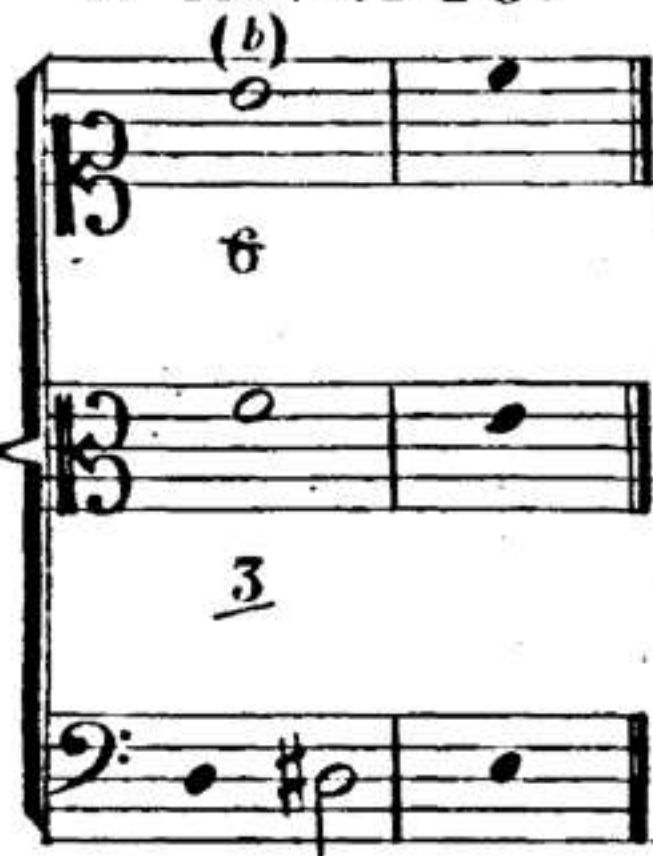


### TRIADE APPARENTE DIATONICA SCOMPOSTA.



(a) La 3<sup>a</sup> alterata dovrà essere di sopra, onde convertire la 5<sup>a</sup> in  $\times 6^a$  e siccome tutte le note componenti questo cromatico accordo sono obbligate alla risoluzione, così l'accordo su cui cadono le risoluzioni si troverà necessariamente incompleto, o senza la 5<sup>a</sup>.

#### 1<sup>o</sup> RIVOLTO.



(b) La 3<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> stanno egualmente bene nelle due parti superiori, ma conviene tenere la 3<sup>a</sup> almeno alla distanza di 10<sup>a</sup>.

#### 2<sup>o</sup> RIVOLTO.



(c) Sì la  $\times 4^a$  o sensibile, che la  $\times 6^a$  stanno egualmente bene nella parte media, che nella superiore.

### SETTIMA DIATONICA.



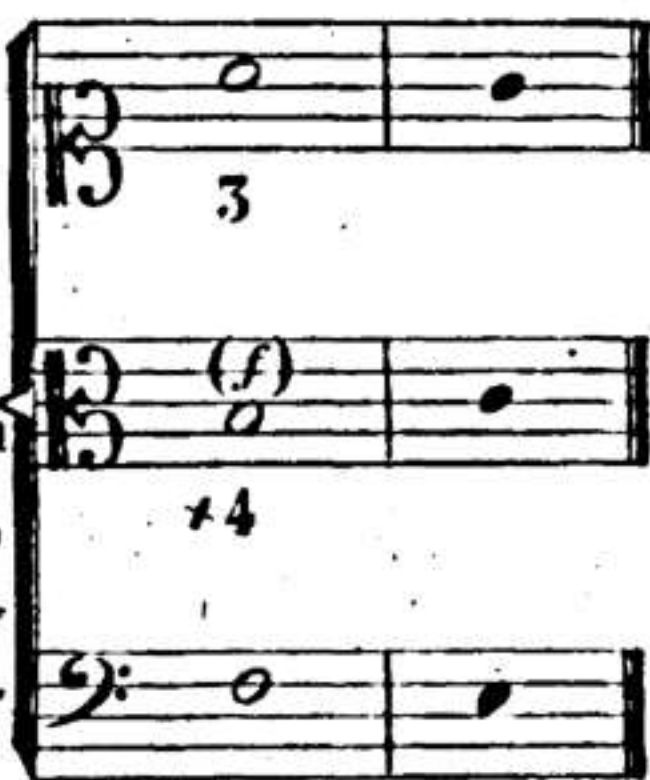
(d) La 3<sup>a</sup> nel generatore è sempre omissa a tre parti, ritenendo soltanto la 7<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup>, le quali possono indifferentemente aver luogo nelle due parti media, e superiore.

#### 1<sup>o</sup> RIVOLTO.



(e) Ond'evitare il contatto di 2<sup>a</sup> si dovrà combinare le due parti superiori in maniera che la 6<sup>a</sup> sia nella parte media, e la 5<sup>a</sup> nella superiore, sottintendendone la 3<sup>a</sup>.

#### 2<sup>o</sup> RIVOLTO.



(f) Per evitare il suddetto contatto di 2<sup>a</sup>, la  $\times 4^a$  prenderà luogo nella parte media, e la 3<sup>a</sup> nella superiore, sottintendendone la 6<sup>a</sup>. Si ommette il 3<sup>o</sup> rivolto in ragione della sua snervata risoluzione.



SETTIMA DIATONICA SCOMPOSTA.

1° RIVOLTO.

(a) Si esclude la 5<sup>a</sup> per ritene-  
re la 3<sup>a</sup> su cui cade l'al-  
terazione, la quale unita  
alla 7<sup>a</sup> stanno bene in ambi-  
due le parti superiori.

(b) Il 1° rivolto esclude la 3<sup>a</sup>  
per ritenere la 6<sup>a</sup> o gene-  
ratore nella parte media,  
e la 5<sup>a</sup>, o 7<sup>a</sup> del generato-  
re, nella superiore.  
Non dovendosi sottinten-  
dere né la 7<sup>a</sup> né il genera-  
tore, il 2° rivolto sulla 5<sup>a</sup>  
rimarrebbe senza la parte  
che lo scompone che è la  
3<sup>a</sup> del generatore.  
Del 3° rivolto non occorre  
altra dimostrazione.

SETTIMA SEMIDIATONICA.

1° RIVOLTO.

(c) Benchè i migliori nume-  
ri a 3 parti siano la 5<sup>a</sup> e la  
7<sup>a</sup>, non è perciò, che non  
si possa unire la 3<sup>a</sup> colla  
7<sup>a</sup>, e non si possa farli  
trovare indifferentemen-  
te in ambidue le parti  
superiori.

(d) La 5<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> sono i nume-  
ri proprj di questo rivol-  
to, i quali si posson scam-  
biare in qualunque delle  
parti superiori.

2° RIVOLTO.

3° RIVOLTO.

(e) Questo rivolto mancan-  
te della 6<sup>a</sup> potrà avere  
la 3<sup>a</sup> e la 4<sup>a</sup> in qualun-  
que parte superiore.

(f) Tanto la 2<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup>, quan-  
to la 2<sup>a</sup> e la 4<sup>a</sup> possono  
prender posto fra le  
due parti superiori; e  
solo pare, che la risolu-  
zione della parte supe-  
riore in 6<sup>a</sup> col basso sia  
più grata che in 4<sup>a</sup>.



### TRIADE SEMIDIATONICA SCOMPOSTA.

(a) Non potendosi unire la parte ch'è scompone la 3.<sup>a</sup> colla 7.<sup>a</sup>, attesa ch'è ne verelbero due 5.<sup>e</sup> nella loro risoluzione, presenterò soltanto la triade semidiatonica scomposta sulla 4.<sup>a</sup> alterata, la quale ammette nel suo spiacevole generatore la 3.<sup>a</sup> e la 5.<sup>a</sup> in qualunque delle due parti superiori, restando alla 3.<sup>a</sup>. l'arbitrio di saltare sulla 5.<sup>a</sup> dell'accordo risolvete, allorquando si trova nella parte media.

#### 1.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(b) Questo piacevole rivolto si tratta colla 3.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup> in qualunque sia parte, e senza veruna preparazione.

#### 2.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(c) La x4.<sup>a</sup> dovrà trovarsi nella parte superiore, ond'evitare il duro contatto di 3.<sup>a</sup>

### SETTIMA PRODUCENTE.

(d) Sia che si unisca la 3.<sup>a</sup> alla 7.<sup>a</sup> sottintendendo la 5.<sup>a</sup>, sia che si unisca la 5.<sup>a</sup> alla 7.<sup>a</sup> sottintendendo la 3.<sup>a</sup>, tutto ciò potrà indifferentemente aver luogo in ambedue le parti superiori.

#### 1.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(e) Volendo far sentire la 7.<sup>a</sup> in questo rivolto convien omettere la sua 3.<sup>a</sup>, ed accompagnarlo con 5.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup>; i quali numeri saranno sempre meno urtanti se la 5.<sup>a</sup> sarà nella parte superiore, e la 6.<sup>a</sup> nella parte media.



2.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(a) Non dovendo sottintendere nè la nota generatrice nè la 7.<sup>a</sup>, questo rivolto rimane senza la 6.<sup>a</sup>

(b) 3.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(b) Così la 2.<sup>a</sup> e 6.<sup>a</sup>, che la 2.<sup>a</sup> e x4.<sup>a</sup>, possono trovarsi in qualunque delle due parti superiori.

## TRIADE PRODUCENTE SCOMPOSTA.

(c) Non presentandosi alcuna gradevole combinazione sulla 7.<sup>a</sup> scomposta, dimostrerò la sola triade scomposta, ove la 3.<sup>a</sup> e la x5.<sup>a</sup> del generatore potranno indistintamente prender luogo fra le due parti superiori.

1.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(d) La 3.<sup>a</sup> e la 6.<sup>a</sup> potranno indifferentemente portarsi in ambidue le parti superiori.

2.<sup>o</sup> RIVOLTO.

(e) Così la 4.<sup>a</sup> e la 6.<sup>a</sup> potranno aver luogo nella parte superiore e nella media.



1<sup>ma</sup> ADDIZIONE A 3. PARTI.

8 7 8    3 3    6 5 x 4    6    3 3    6 5 4 7

3 3    8 7 8    6    6 5 x 4    6 5 4 7    3 3

(a)

GEN:                    1<sup>o</sup> RIV:                    2<sup>o</sup> RIV:

3 4 5    8 2 3

8 2 3    3 4 5

3<sup>o</sup> RIV:

(a) Il numero che meglio accompagna la 1<sup>a</sup> addizione per il generatore è la 3<sup>a</sup>; per il 1<sup>o</sup> rivolto la 5<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup>; per il 2<sup>o</sup> rivolto la 3<sup>a</sup> e la 4<sup>a</sup>; e per il 3<sup>o</sup> rivolto la 2<sup>a</sup> e la 4<sup>a</sup>. Tutti questi numeri si possono indifferentemente trovare sì nell'una che nell'altra delle due parti superiori come viene indicato negli esempi.

2<sup>da</sup> ADDIZIONE A 3. PARTI.

3 9 8 6 5 3    6 7 6 3 x 4    6 3    5 5 4 8 7 6

6 5 3    3 9 8 3 x 4    6 3    6 7 6 8 7 6    5 5 4

(b)

GEN:                    1<sup>o</sup> RIV:                    2<sup>o</sup> RIV:

8 7 8 6 3 2 3

3 2 3 8 7 8

4<sup>o</sup> RIV:

(b) Il numero proprio ad accompagnare la 2<sup>a</sup> addizione per il generatore è la 3<sup>a</sup>, e tanto la 3<sup>a</sup> quanto la 9<sup>a</sup> possono trovarsi vicendevolmente fra le due parti superiori. Per il 1<sup>o</sup> rivolto sono la 6<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>, ma la 7<sup>a</sup> dovrà trovarsi alla distanza di 9<sup>a</sup> dalla 7<sup>a</sup>, o di 7<sup>a</sup> dalla 9<sup>a</sup>. Per il 2<sup>o</sup> rivolto i numeri sono la 5<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> in qualunque delle parti superiori al basso; ma potendo nascere il dubbio che sia, o no un 2<sup>o</sup> rivolto di 9<sup>a</sup> perchè manca la nota generatrice, il preventivo accordo costitutivo il modo, la cadenza ritmica sulla percussione, e la risoluzione della dissonanza lo proveranno abbastanza. Finalmente per il 4<sup>o</sup> rivolto sono la 2<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup> qualunque sia la parte, o media o superiore.



3<sup>za</sup> ADDIZIONE A 3. PARTI.

5 11 3 6 5 7 7 6 3 4 8 2 2 3 3x4 5 6

6 5 5 11 3 3 4 7 7 6 3x4 5 6 8 2 2 3

2° RIV: 5° RIV:

- (a) Il numero proprio ad accompagnare la 3<sup>a</sup> addizione per il generatore è la 5<sup>a</sup>, e così la 5<sup>a</sup> che l'11<sup>a</sup> possono indifferentemente trovarsi nella parte media o superiore. Per il 2<sup>o</sup> rivolto i numeri sono la 4<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>, e possono egualmente trovarsi su ciascuna delle due parti superiori. Per il 5<sup>o</sup> rivolto sono la 2<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup>, e questi non meno stanno bene su qualunque delle due parti superiori.

4<sup>a</sup> ADDIZIONE A 3. PARTI.

7 13 5 5 3 7 13 5 5 11 3 5 4 3 3 3 3

5 3 7 13 5 5 11 3 7 13 5 8 6 x4 5 6

GEN: 1° RIV: 5° RIV:

6 5 6 2 3 4

2 3 4 6 6 6

- (b) I numeri propri ad accompagnare la 4<sup>a</sup> addizione per il generatore sono la 3<sup>a</sup>, o l'11<sup>a</sup>, i quali unitamente alla 13<sup>a</sup> stanno indifferentemente sulle due parti superiori. Per il 1<sup>o</sup> rivolto i numeri sono la 4<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup>, e per il 5<sup>o</sup> rivolto la 3<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup>, i quali numeri stanno bene soltanto nella maniera suindicata; e finalmente per il 6<sup>o</sup> rivolto i numeri sono la 3<sup>a</sup> e la 5<sup>a</sup>, o la 3<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup>, e possono aver luogo indistintamente su ciascuna delle parti superiori. Le ragioni, che toglieranno qualunque dubbiezza sulla veracità dei fondamentali del generatore, 1<sup>o</sup>, 5<sup>o</sup>, e 6<sup>o</sup> rivolto, sono le sopradette.



## N.º 33.

(a)

5 9 8 6 5 11 3 6 5 6 5 4 5 3 5 6 5 8 7 8

8 6 11 3 3 5 3 5 5 3 5 3 2 3 9 3 5 5 3 3 8

1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º

3 8 7 6 3 8 7 6 7 6 b6 5 3 6 x6 8 2 3 5 11 3 5

7 6 3 8 7 6 3 3 4 5 3 9 8 5 x4 3 3 x4 6 5 7 7 6

1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º

11 3 5 11 3 5 x4 3 x2 x4 6 7 5 x4 8 8 9 7 3 6 5 3 b3 b4 5 #3

5 7 7 6 5 x6 6 3 3 3 3 3 8 6 6 5 2 6

1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º 1º 2º

(b) (c) (d) (e)

- (a) Le due crocette fanno sentire sui tempi forti due quinte di moto retto fra la sensibile e la tonica permesse ancora dai rigoristi, perchè sono fra due parti.
- (b) La risoluzione del contralto è data al basso ad oggetto di avere nell'accordo di risoluzione piuttosto un 1º rivolto armonioso e robusto, che un 2º snervato.
- (c) La 7ª passa sulla 5ª senza lasciare desiderio alcuno della sua risoluzione perchè il fondamentale sostiene sì l'una che l'altra dissonanza.
- (d) La risoluzione del basso sta nel contralto, e quella del contralto manca, ma la triade di risoluzione la lascia concepire, nè l'brecchio sente la mancanza della 5ª su cui dovrebbe risolvere il MI b del contralto.
- (e) La 9ª di produttore passa sulla 7ª senza lasciare desiderio della sua risoluzione nella guisa stessa della 7ª precedente.
- (f) La 2ª sul 3º rivolto di 7ª è il fondamentale istesso, per cui sarà in libertà di percuotere il basso anche di posta.



3 7 6 5 x4 6 5 3 8 2 3 x4 6 x6 8 b2 b3 x4x2 3 4 7 13 5

5 x5 3 2 3 6 5 3 x4 5 2 3 5 x4 3 3 4 5 6 x4 5 6 13 5 3

1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2°

6 8 6 5 7 13 x4 6 3 4 3 11 3 4 7 6 7 5 8 6 7 2 9 8 7

5 4 3 5 3 5 11 2 3 x4 6 7 6 13 5 - 5 3 2 5 4 3

1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2°

6 4 3 5 4 6 13 5 4 11 3 2 9 8 7 6 - 5 3 6 13 5 8

4 6 5 7 6 8 7 6 5 4 3 5 4 4 3 5 4 3 8

1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1°



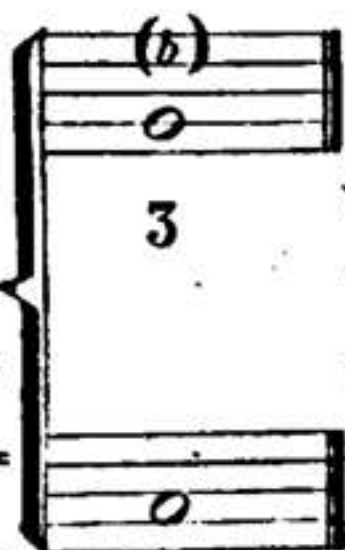
# ARTICOLO IX.

## N.º 34.

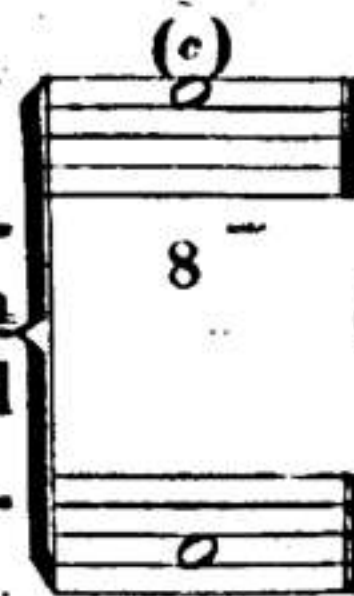
### TRIADE TONICA.



(a) La 5<sup>a</sup> può aver luogo in principio e nel corso della composizione, ma non in fine.



(b) La 3<sup>a</sup> maggiore e minore sta bene nel principio, nel mezzo e nel fine della composizione.



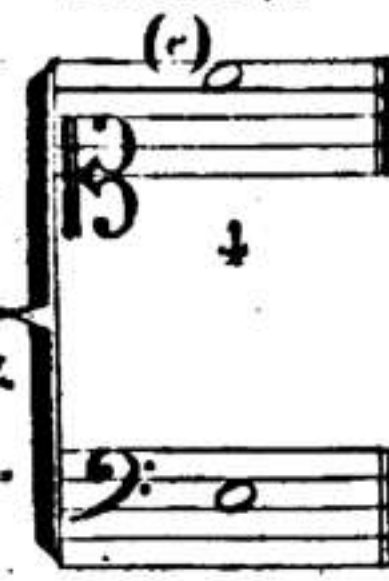
(c) L'8<sup>a</sup> sta bene nel principio, mezzo e fine, e particolarmente nelle cadenze finali.

#### 1.º RIV.



(d) La 6<sup>a</sup> sta ottimamente nel mezzo, ma non nel principio e fine della composizione.

#### 2.º RIV.



(e) La 4<sup>a</sup> non avrà luogo nè in principio nè in fine, ma bensì nel corso della composizione.

### TRIADE APPARENTE DIATONICA.



(f) La 5<sup>a</sup> per la sua dolcezza sta non men bene preparata che di posta.

#### 1.º RIV.



(g) Il 1.º esempio di questi rivolti suppone la 8<sup>a</sup>, o sia fondamentale, ed il secondo esempio sottintende la 3<sup>a</sup>.

#### 2.º RIV.



(h) Il 1.º esempio presenta il fondamentale, ed il secondo lo sottintende.



### TRIADE APPARENTE SCOMPOSTA.

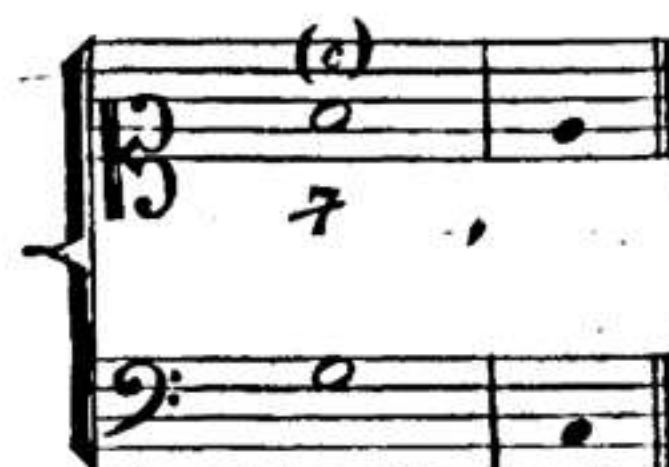


(a) Convien sottintendere la 5<sup>a</sup> per dar luogo alla 3<sup>a</sup> scomposta.



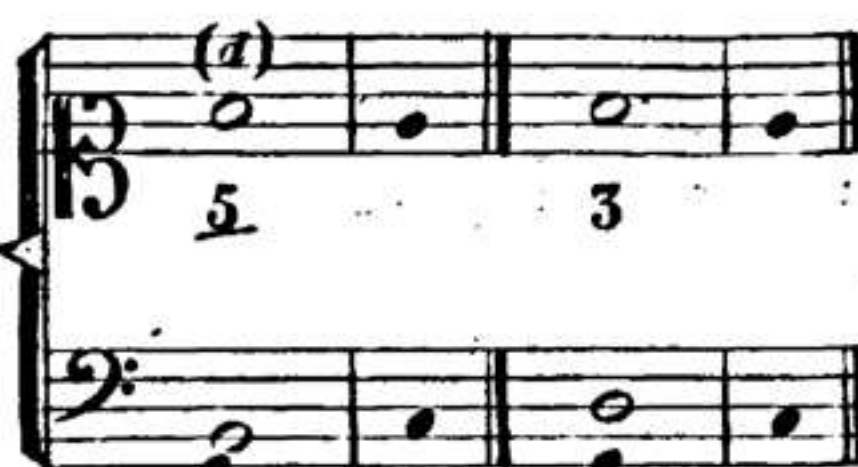
(b) Si ommette la 3<sup>a</sup> per dar luogo alla 8<sup>a</sup>, o sia fondamentale. Si ommette intieramente il 2<sup>o</sup> rivolto perche' dà una risoluzione ambigua.

### 7<sup>a</sup> PRODUCENTE.



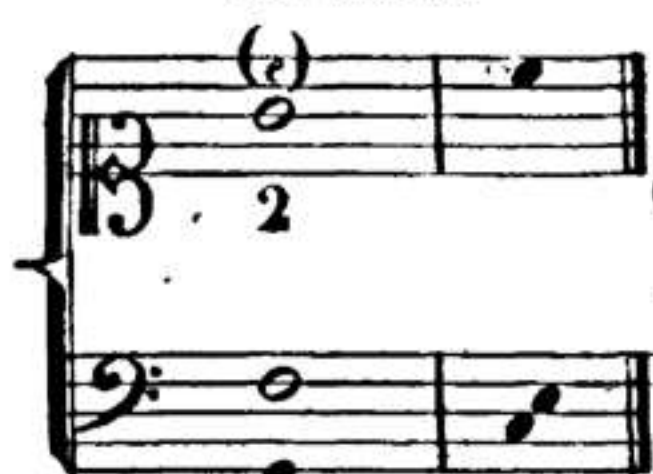
(c) La 7<sup>a</sup> è tanto gradevole, che non ha bisogno di preparazione.

### 1<sup>o</sup> RIV. 2<sup>o</sup> RIV.



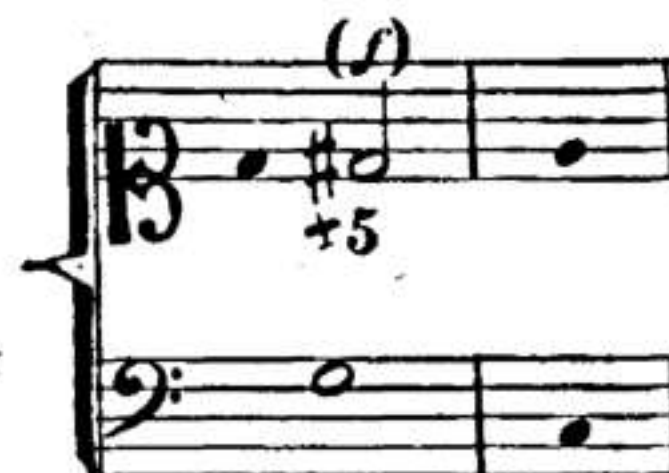
(d) Questo 1<sup>o</sup>, e 2<sup>o</sup> rivolto si confondono col generatore e 1<sup>o</sup> rivolto della triade apparente diatonica, perchè mancano della nota generatrice.

### 3<sup>o</sup> RIV.



(e) Essendo la 2<sup>a</sup> lo stesso fondamentale, essa si potrà prendere di posta, e portarla ove meglio detterà la cantilena.

### TRIADE PRODUCENTE SCOMPOSTA.



(f) Si sottintende la 5<sup>a</sup> per dar luogo alla 5<sup>a</sup>.



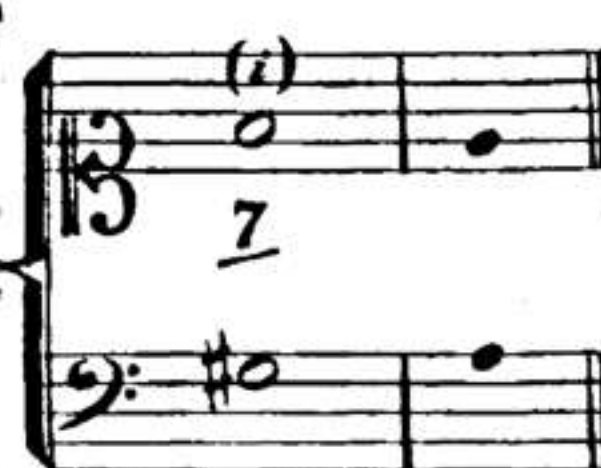
(g) Qui manca la 6<sup>a</sup>, o nota fondamentale onde dar luogo alla 3<sup>a</sup> scomposta, perciò questo 1<sup>o</sup> rivolto si confonde col generatore della triade apparente scomposta.

### 2<sup>o</sup> RIV.



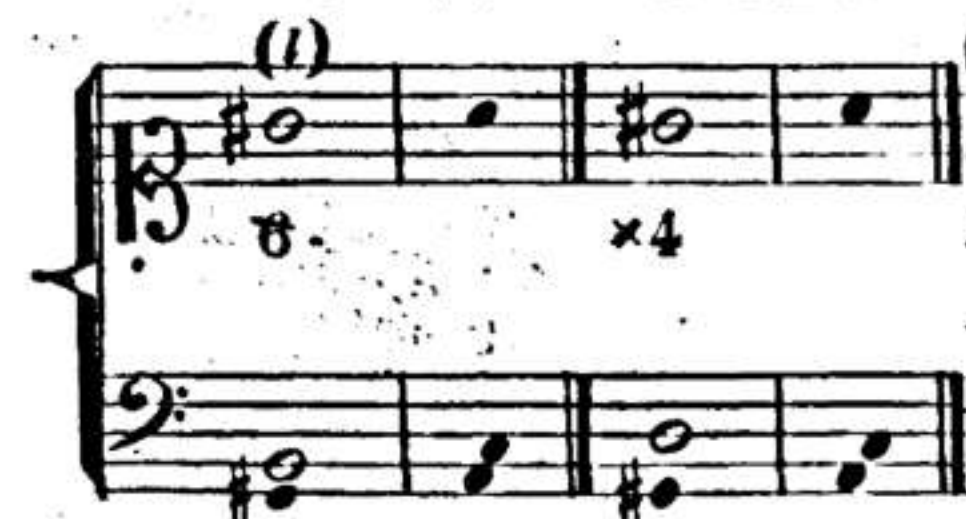
(h) Il 1<sup>o</sup> esempio di questo 2<sup>o</sup> rivolto è praticabile qualora si prepari la 4<sup>a</sup>; ed il secondo esempio, mancando della nota generatrice, si confonde col 1<sup>o</sup> rivolto della triade apparente scomposta.

### SETTIMA SEMIDIATONICA.



(i) La 7<sup>a</sup> per la sua dolcezza non ha bisogno di preparazione.

### 1<sup>o</sup> RIV. 2<sup>o</sup> RIV.



(l) Il 1<sup>o</sup> rivolto può essere confuso col 2<sup>o</sup> della triade produttrice, perchè manca della 5<sup>a</sup> o 7<sup>a</sup> del fondamentale; e il 2<sup>o</sup> susseguente col 3<sup>o</sup> rivolto di 7., perchè gli manca la 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> del fondamentale.

### 3<sup>o</sup> RIV.



(m) Nel 3<sup>o</sup> rivolto non fa duopo di preparazione, ma si dovrà evitare la sua risoluzione in 4<sup>a</sup>.



TRIADE SEMIDIATONICA SCOMPOSTA SULLA 4<sup>ta</sup> ALTERATA.

(a)

(a) Volendo scomporre la 3<sup>a</sup> si ommette la 5<sup>a</sup>

1<sup>o</sup> RIV:

(b)

(b) Questo 1<sup>o</sup> rivolto manca della 3<sup>a</sup>, o 5<sup>a</sup> del generatore.

2<sup>o</sup> RIV:

(c)

(c) Questo 2<sup>o</sup> rivolto manca della x4<sup>a</sup>, o fondamentale, uè può essere riconosciuto che all'atto della risoluzione.

1<sup>a</sup> ADDIZIONE.

(d)

(d) Si ommettono il 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> rivolto, perchè mancano de' propri fondamentali; e di urto dissonante.

3<sup>o</sup> RIV:

(e)

(e) Il 3<sup>o</sup> rivolto sottitende la 4<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup>, per ritenere la 2<sup>a</sup>, o diciamo il fondamentale.

2<sup>a</sup> ADDIZIONE.

(f)

1<sup>o</sup> RIV: 2<sup>o</sup> RIV:

(f)

(f) Quantunque il 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> rivolto manchino de' propri fondamentali, nulladimeno l'accordo di preparazione è troppo marcato per non rimanere in dubbio si dell'uno che dell'altro.

4<sup>o</sup> RIV:

(g)

(g) Il 4<sup>o</sup> rivolto non lascia veruna indecisione, perchè è composto della dissonanza e del generatore.

2<sup>a</sup> ADDIZIONE ECCELENTE.

(h)

(h) La x9<sup>a</sup> si nel fondamentale che nel 4<sup>o</sup> rivolto non ammette dubbio.

3<sup>a</sup> ADDIZIONE.

(i)

(i) Non mancando il fondamentale nei due precedenti esempi, ed essendo preparata la dissonanza dall'accordo costituente il modo, vengono con ciò immediatamente riconosciuti per un generatore ed un 5<sup>o</sup> rivolto di 11<sup>a</sup>.

2<sup>o</sup> RIV:

(l)

(l) L'accordo di preparazione fa bastantemente conoscere che la percussione è sul 2<sup>o</sup> rivolto di 11<sup>a</sup>.

4<sup>a</sup> ADDIZIONE.

(m)

(m) La 13<sup>a</sup> per la ragione tante volte ripetuta è immediatamente riconosciuta, e si pratica così ascendendo che discendendo sul suo generatore.



- (a) Dovendosi trovare la cadenza ritmica sul primo tempo, e non sul secondo, questa frase comincia nel 2º tempo ritmico, e non nel 1º.
- (b) Il salto sulla 3ª in luogo della risoluzione, lascia che l'orecchio la sottintenda, il che conviene a due parti, ove manca l'armonia.
- (c) In seguito all'accordo costituente, questo è un primo rivolto di 9ª.
- (d) Il salto di 5ª sarà facile e grato qualora si trovi sull'accordo che costituisce il modo; e in forza di questo la dissonanza che percuote sull'accordo successivo sarà un 1º rivolto di 13ª.
- (e) Dalla risoluzione della dissonanza in 4ª, o  $\frac{6}{4}$  si vede che questo è un 2º rivolto di 9ª.
- (f) L'accordo antecedente dà a conoscere che la dissonanza è un 4º rivolto di 9ª.
- (g) In ragione del precedente accordo costitutivo, questa fievole dissonanza sarà un 1º rivolto di 7ª.
- (h) La 4ª può prendersi di posta sulla producente quando sia per preparare una cadenza.



(a) 8 8 7 3 x4 5 6 3 x9 3 3 9 3 3 9 3 8 7 8 2 x2 3x4 6 3 4  
 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1°

(b) 8 3 x4 6 8 2 3 6 x6 8 2 3 4 6 5 3 6 7 6 4 13 5 8  
 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1° 2° 1°

(c)

- (a) Questa dissonanza non puo' essere che una x9<sup>a</sup> risolvete in 3<sup>a</sup>
- (b) Questa e la seguente sono none maggiori ascendenti alla 3<sup>a</sup>
- (c) Il MI precedente e' ricevuto come preparazione della 13<sup>a</sup>, la quale suppone la 3<sup>a</sup> sulla producente.

## ARTICOLO X:

TAVOLA DEI GRADI FONDAMENTALI DEL MODO PRINCIPALE APPARTENENTI  
 PIU' O MENO AI MODI ANALOGHI E NON ANALOGHI.

N.° 36.

Modo	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> o somigliante	7 <sup>a</sup>
Modo principale	Tonica	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup> o somigliante	7 <sup>a</sup>
Modo della 2 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	Tonica		5 <sup>a</sup>			
Modo della 3 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>		Tonica		3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	
Modo della 4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>		Tonica		3 <sup>a</sup>	
Modo della 5 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>		6 <sup>a</sup>		Tonica	2 <sup>a</sup>	
Modo della 6 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>		7 <sup>a</sup>	Tonica	2 <sup>a</sup>
Modi non analoghi	3 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	7 <sup>a</sup>	6 <sup>a</sup>



**N. 37. INGANNI SUI MOVIMENTI DI 3<sup>za</sup> IN GIÙ.**

(a) La 6<sup>a</sup> alterata con bemol  
le presenta un 1<sup>o</sup> rivolto  
di 4<sup>a</sup> alterata, il qual pre-  
para o una posa sulla 5<sup>a</sup>,  
o una cadenza nel Modo  
stesso.

T<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>

(b) La 4<sup>a</sup> alterata con diesis  
prepara o una posa sul-  
la 5<sup>a</sup>, o una cadenza nel  
Modo stabilito.

T<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> alt: 5<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup>

(c) La 4<sup>a</sup> muta la sua de-  
nominazione in 6<sup>a</sup>,  
atteso ch'è appartie-  
ne, come 1<sup>o</sup> rivolto  
alla 4<sup>a</sup> alterata del  
Modo somigliante,  
su cui prepara o  
una posa sulla  
5<sup>a</sup>, o una caden-  
za.

T<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup>

(d) La 2<sup>a</sup> alterata con  
diesis muta la pro-  
pria denominazione  
in 4<sup>a</sup> alterata, con  
cui prepara o una  
posa sulla 5<sup>a</sup>, o  
una cadenza nel  
Modo somiglian-  
te.

T<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> alt: 5<sup>a</sup>

(e) La 2<sup>a</sup> alterata con  
bemolle cangia la  
denominazione in  
6<sup>a</sup> minore, e rap-  
presenta un 1<sup>o</sup> ri-  
volto di 4<sup>a</sup> alterata,  
con cui prepara o  
una posa sulla 5<sup>a</sup>,  
o una cadenza al  
Modo della 4<sup>a</sup>.

T<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>

(f) La 7<sup>a</sup> cangia la pro-  
pria denominazione  
in quella di 4<sup>a</sup> alte-  
rata, o per prepa-  
rare una posa sulla  
5<sup>a</sup>, o per far caden-  
za nel Modo del-  
la 4<sup>a</sup>.

T<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> alt: 5<sup>a</sup>



(a) La 7.<sup>a</sup> alterata con bemolle acquista la denominazione di 4.<sup>a</sup>, e prepara la cadenza nel modo della 4.<sup>a</sup>.

(b) La 7.<sup>a</sup> alterata dal bemolle muta la propria denominazione in 6.<sup>a</sup> minore, e rappresenta un 2.<sup>o</sup> rivolto di 2.<sup>a</sup> scomposta, con cui prepara o una posa sulla 5.<sup>a</sup>, o una cadenza nel modo della 2.<sup>a</sup>.

(c) La 5.<sup>a</sup> alterata dal diesis prende la denominazione di nota sensibile del modo somigliante.

(d) La 5.<sup>a</sup> alterata dal diesis, e preceduta dalla 7.<sup>a</sup> alterata dal bemolle, muta la propria denominazione in 4.<sup>a</sup> alterata, o per posarsi sulla 5.<sup>a</sup>, o per far cadenza nel modo della seconda.

(e) La tonica alterata dal diesis, dopo l'alterazione della 7.<sup>a</sup>, muta la propria denominazione in quella di sensibile per costituire il modo della 2.<sup>a</sup>.

(f) La 6.<sup>a</sup> alterata dal diesis cangia la denominazione in 4.<sup>a</sup> alterata, o per posarsi sulla 5.<sup>a</sup>, o per far cadenza nel modo della 3.<sup>a</sup>.



(a)

T.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> T.<sup>a</sup>

(a) Questa 6<sup>a</sup>, a cagione della sua 3<sup>a</sup> alterata con diesis, muta la propria denominazione in quella di produttore del modo della 2<sup>a</sup>.

(b)

T.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>

(b) La 4<sup>a</sup> alterata dal diesis, muta la sua denominazione in nota sensibile, costituendo in tal guisa il modo della 5<sup>a</sup>.

(c)

T.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>

(c) La 2<sup>a</sup> alterata dal diesis, e preceduta dalla 4<sup>a</sup> alterata, prende la denominazione di sensibile costituendo il modo della 3<sup>a</sup>.

(d)

T.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> T.<sup>a</sup>

(d) La 3<sup>a</sup> alterata dal diesis su questo fondamentale, fa sì, che di 2<sup>a</sup> di viene produttore del modo della 5<sup>a</sup>.

(e)

T.<sup>a</sup> 6.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 7.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> T.<sup>a</sup>

(e) L'alterazione della 3<sup>a</sup> e della 5<sup>a</sup> fanno sì che questo fondamentale lascia la denominazione di 7<sup>a</sup> per cangiarla in quella di produttore del modo della 3<sup>a</sup>.



INGANNI SUI MOVIMENTI DI 4<sup>ta</sup> IN SU .

(a) La 3<sup>a</sup> del modo alterata con diesis nella propria 3<sup>a</sup> muta la sua denominazione in producente del modo somigliante per far cadenza.

(b) La 2<sup>a</sup> del modo alterando la sua 3<sup>a</sup> con diesis cambia la propria denominazione in producente per far cadenza.

(c) La 4<sup>a</sup> alterata con diesis prende la denominazione di 2<sup>a</sup>, e fa strada alla producente per far cadenza nel modo della 3<sup>a</sup>.

(d) La tonica divien producente per far cadenza nel modo della 4<sup>a</sup>.

(e) La 7<sup>a</sup> alterata con bemolle nel mutare la denominazione in 6<sup>a</sup> conduce alla cadenza nel modo della 2<sup>a</sup>.



INGANNI O MODULAZIONI AI 5 MODI ANALOGHI SULLO STESSO MOVIMENTO .

(a) La via sicura di modulare senza lasciar cattive relazioni all'udito è di far precedere all' accordo di 2<sup>a</sup>, che sempre è inclinato sulla producente, un accordo comune al Modo antecedente ed al susseguente, come prova questo fondamentale che è 3<sup>a</sup> del modo 1<sup>o</sup>, e 6<sup>o</sup> del susseguente. Lo stesso si avverta alle lettere b, c, d, e, f, g.

ALTRI INGANNI O MODULAZIONI AI MODI ANALOGHI SULLO STESSO MOVIMENTO.





(h) Queste due toniche minori non frammezzate da altro accordo che dalla producente, come pure le due toniche maggiori alla lettera b presentano una modulazione di 2<sup>a</sup> specie, la quale, purchè vada di sfuggita, non lascia tempo all'udito nè di concepire una nuova impressione, nè di perdere la già concepita.



# N.º 38.

## COLLEGAMENTO DELLA TRIADE TONICA COLLE TRIADI DEL MODO MAGGIORE E MINORE.

	(a) Collegamen- to ricercato dall'udito, e che fa presen- tire la caden- za.		<i>Moto minore.</i> (a)		(b) Collegamen- to egualmen- te gradito sul moto della ca- denza.		<i>M.º min:</i> (b)
--	---	---	----------------------------	--	---	--	------------------------

	(c) Collegamen- to di uso co- mune.		<i>M.º min:</i> (c)		(d) Collegamen- to di poco uso.		<i>M.º min:</i> (d)
---	---	--	------------------------	---	---------------------------------------	---	------------------------

	(e) Collegamen- to frequente.		<i>M.º min:</i> (e)		(f) Collegamen- to che annun- zia la costitu- zione del mo- do.		<i>M.º min:</i> (f)
---	----------------------------------	--	------------------------	---	---	---	------------------------



## TONICA FINALE E TONICA PRIMA SUI MODI ANALOGHI . . .

Musical score for 'TONICA FINALE E TONICA PRIMA SUI MODI ANALOGHI'. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature. The music shows a sequence of notes with slurs and accents. Below the bottom staff, the following text is written: *Modo maggiore. M.° minore. M.° mag. M.° min. M.° mag. M.° min. M.° mag. M.° min.* There are also labels *T.ª* and *(a)* under the notes.

- (a) Il distacco frapposto dalla comune tra la tonica finale e la nuova, fa, che mentre l'udito va perdendo la ricevuta impressione, si abilita maggiormente a riceverne una nuova senza disturbo.

## TONICA FINALE E TONICA PRIMA SOPRA MODI LONTANI DI 2ª E 3ª SPECIE.

Musical score for 'TONICA FINALE E TONICA PRIMA SOPRA MODI LONTANI DI 2ª E 3ª SPECIE.'. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature. The music shows a sequence of notes with slurs and accents. Below the bottom staff, the following text is written: *T.ª* and *(b)*, *(c)*, *(d)* under the notes.

- (b) Sebbene queste staccate e improvvise modulazioni di 2ª e 3ª specie siano generalmente in uso, non per questo sono meno aspre.
- (c) La 3ª maggiore convertita in minore sull'istesso fondamentale, produce una modulazione fievole sì, ma senza dure collisioni all'udito.
- (d) La 3ª minore convertita in maggiore sull'istesso fondamentale dà una modulazione spiritosa e forte.

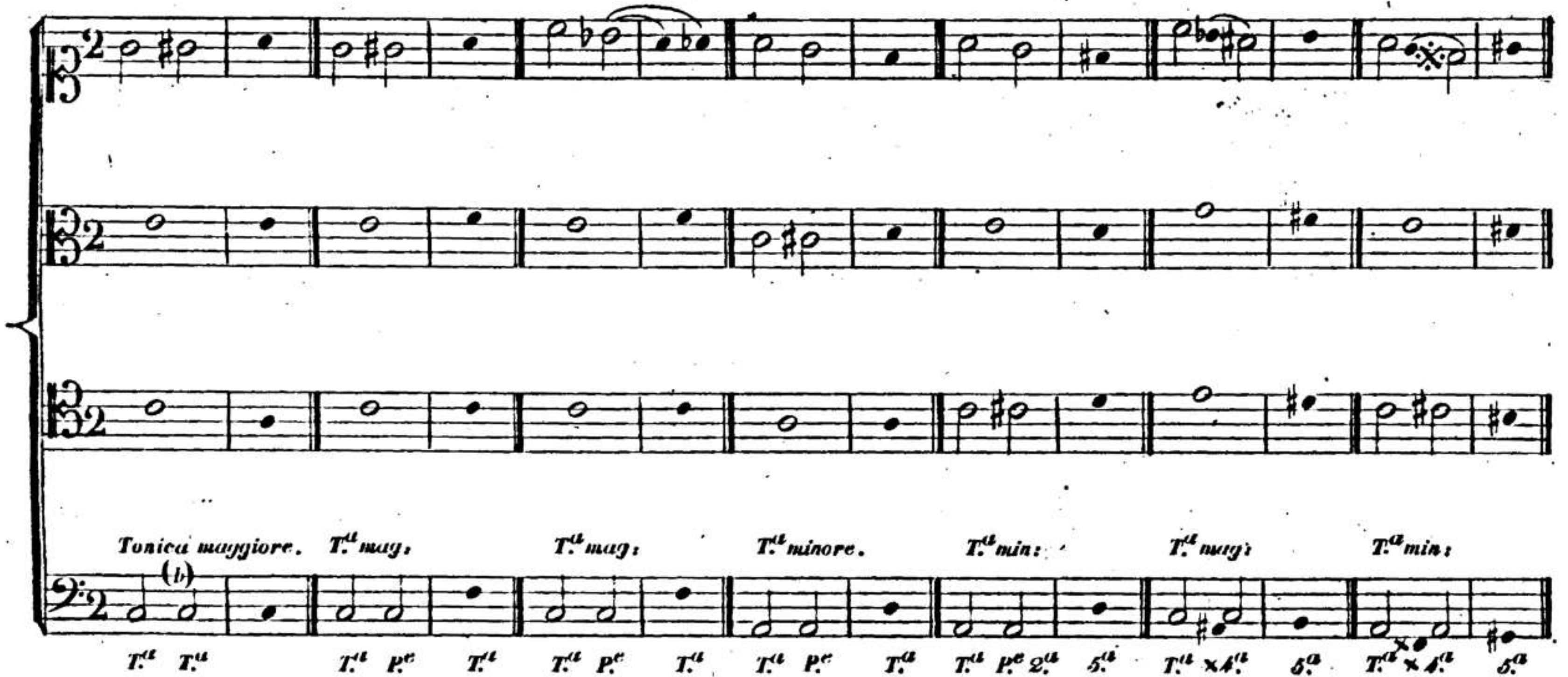


DUE TONICHE CONGIUNTE CON 7<sup>a</sup> MAGGIORE.



(a) Non possono aver luogo due toniche congiunte con 7<sup>e</sup> maggiore in forza delle successive relazioni di 7<sup>a</sup> maggiore, di tritono, e di 8<sup>a</sup> eccedente; ma potranno succedere due 7<sup>e</sup> maggiori dalla tonica alla 4<sup>a</sup>, se si avrà cura di porle a progressione incominciata, onde mitigare il disgustoso effetto che da principio produce la sensibile discendente.

INGANNI DA TONICA A TONICA, O DA TONICA A 5<sup>a</sup> PRODOTTI COL SOLO MEZZO DELL' ACCORDO COSTITUENTE.



(b) La triade eccedente riterrà il nome di tonica allorchè passa e non modula sulla 6<sup>a</sup>, ma cangierà la denominazione in producente quando vogliasi stabilire il modo della 4<sup>a</sup>. La tonica minore non ammette la 5<sup>a</sup> eccedente.



*Tonica maggiore. T.<sup>a</sup> minore. T.<sup>a</sup> mag., T.<sup>a</sup> min., T.<sup>a</sup> mag., T.<sup>a</sup> min., T.<sup>a</sup> mag.*

*T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>*

*T.<sup>a</sup> min., T.<sup>a</sup> mag., T.<sup>a</sup> min., T.<sup>a</sup> mag., T.<sup>a</sup> min., T.<sup>a</sup> mag., T.<sup>a</sup> min.*

*T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>*

*T.<sup>a</sup> mag., T.<sup>a</sup> min., T.<sup>a</sup> mag., T.<sup>a</sup> min., T.<sup>a</sup> mag., T.<sup>a</sup> min., T.<sup>a</sup> mag.*

*T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> 2.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> 2.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>*







Tonica minore. T.<sup>a</sup> maggiore. T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag.: T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag.: T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag:

T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>

T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag.: T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag.: T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag.: T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag:

T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup>

T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag.: T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag.: T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag.: T.<sup>a</sup> min.: T.<sup>a</sup> mag:

T.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>

(a) La 3.<sup>a</sup> minore discendente apporterebbe una modulazione dura, e perciò convien meglio la maggiore.



Tonica minore. T.<sup>a</sup> maggiore. T.<sup>a</sup> min.; T.<sup>a</sup> mag.; T.<sup>a</sup> min.; T.<sup>a</sup> mag.; T.<sup>a</sup> min.;

T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup>

T.<sup>a</sup> mag.; T.<sup>a</sup> min.; T.<sup>a</sup> mag.; T.<sup>a</sup> min.; T.<sup>a</sup> mag.; T.<sup>a</sup> min.; T.<sup>a</sup> mag.;

(a)

T.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup>

T.<sup>a</sup> min.; T.<sup>a</sup> mag.; T.<sup>a</sup> min.; T.<sup>a</sup> mag.; T.<sup>a</sup> min.; T.<sup>a</sup> mag.; T.<sup>a</sup> min.;

T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> S.<sup>e</sup>

(a) Per la stessa ragione convien permutare la 3.<sup>a</sup> maggiore in minore e così dicasi nel progresso di questi inganni.

G.T.



*Tonica maggiore. T.<sup>a</sup> minore. T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag:*

*T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>*

*T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min:*

*T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>*

*T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min: T.<sup>a</sup> mag: T.<sup>a</sup> min:*

*T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> S.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>*



**N. 59. NATURALE COLLEGAMENTO DELLA 2<sup>a</sup> SULLA PRODUCENTE.**

- (a) Ecco tre accordi consecutivi di eguale conformazione, de' quali l'ultimo è quello di 2<sup>a</sup> che inclina e cade sulla producente.
- (b) Ecco due progressivi accordi di 2<sup>a</sup>, il secondo de' quali fissa la modulazione, e va sulla producente.

**INGANNI CHE VANNO da 2<sup>a</sup> a 2<sup>a</sup>, da 2<sup>a</sup> a SENSIBILE, da 2<sup>a</sup> a PRODUCENTE, E AD ALTRE DENOMINAZIONI.**



*Modo maggiore. M. minore. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min.*  
*2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>*

*M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min.*  
*2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup>*

*M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag.*  
*2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 2<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 2<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup>*

G.T.



# N. 40.

## NATURALE COLLEGAMENTO DELLA 4<sup>a</sup>

*Modo maggiore. M. minore. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min.*  
 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup>

*M. mag. M. min. M. mag. M. min.*  
 4<sup>a</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup>

## INGANNI DELLA 4<sup>a</sup>

*M. mag. M. mag. M. mag. M. mag. M. min. M. mag. M. min.*  
 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>



*Modo maggiore.*    *M. mag:*    *M. mag:*    *M. minore.*    *M. mag:*    *M. min:*  
 4<sup>a</sup> 5<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>

*M. mag:*    *M. min:*    *M. mag:*    *M. min:*    *M. mag:*    *M. mag:*  
 4<sup>a</sup> 5<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>e</sup> T<sup>a</sup>

*M. mag:*    *M. min:*    *M. mag:*    *M. min:*    *M. mag:*    *M. min:*  
 4<sup>a</sup> 5<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 5<sup>e</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>e</sup> 4<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>e</sup>



Molto maggiore. M. minore. M. mag: M. min: M. mag: M. min:

4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup>

M. mag: M. min: M. mag: M. min: M. mag: M. min:

4.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> 4.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>

M. mag: M. min: M. mag: M. min: M. mag: M. min:

4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>



*Modo maggiore.*    *M. minore.*    *M. mag.*    *M. min.*    *M. mag.*    *M. min.*  
*4.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>*

*M. mag.*    *M. min.*    *M. mag.*    *M. min.*    *M. mag.*    *M. min.*  
*4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> x 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>*

*M. mag.*    *M. min.*    *M. mag.*    *M. min.*    *M. mag.*    *M. min.*  
*4.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> P.<sup>o</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup> 4.<sup>a</sup> 5.<sup>a</sup> T.<sup>a</sup>*



N. 4.

COLLEGAMENTO DELLA PRODUCENTE COGLI ACCORDI DIATONICI.

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system includes a bass staff with mode and degree labels: *modo maggiore.*, *M. minore.*, *M. mag.*, *M. min.*, *M. mag.*, *M. min.*. Below the notes are labels: *P<sup>o</sup>*, *T<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *T<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *2<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *2<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *3<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *3<sup>a</sup>*. The second system includes labels: *M. mag.*, *M. min.*, *M. mag.*, *M. min.*, *M. mag.*, *M. min.*. Below the notes are labels: *P<sup>o</sup>*, *4<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *4<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *6<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *6<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *5<sup>a</sup>*, *T<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *5<sup>a</sup>*, *T<sup>a</sup>*.

(a) La naturale tendenza della producente sulla tonica fa sì, che qualunque altro collegamento diviene un inganno, il quale viepiù si manifesta allorchè ne è preparata la cadenza.

INGANNI DA PRODUCENTE A PRODUCENTE.

The musical score consists of four staves. The first three staves show a sequence of notes with 'etc.' markings. The fourth staff has labels: *1.<sup>o</sup> e 3.<sup>o</sup> RIV:*, *3.<sup>o</sup> e 1.<sup>o</sup> RIV:*, *2.<sup>o</sup> e GEN:*. Below the notes are labels: *T<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *T<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *T<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *T<sup>a</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*, *P<sup>o</sup>*.



1.<sup>o</sup> e 3.<sup>o</sup> RIV:      3.<sup>o</sup> e 1.<sup>o</sup> RIV:      2.<sup>o</sup> e GEN:

T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> P.<sup>c</sup>      T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> P.<sup>c</sup>      T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> P.<sup>c</sup>

Detailed description: This block contains a musical exercise in 3/2 time. It consists of four staves. The first three staves are grouped by a brace on the left. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a bass clef. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The exercise is divided into three measures. The first measure is labeled '1.<sup>o</sup> e 3.<sup>o</sup> RIV:' and contains notes G4, A4, B4, C5. The second measure is labeled '3.<sup>o</sup> e 1.<sup>o</sup> RIV:' and contains notes G4, F#4, E4, D4. The third measure is labeled '2.<sup>o</sup> e GEN:' and contains notes G4, F#4, E4, D4. Below the staves, the notes are labeled as T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> P.<sup>c</sup> for the first measure, T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> P.<sup>c</sup> for the second, and T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> P.<sup>c</sup> for the third.

INGANNI DA TONICA A PRODUCENTE.

T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup>      T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup>

Detailed description: This block contains two musical exercises in 3/2 time, each with four staves. The first exercise on the left has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The second exercise on the right has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Both exercises are divided into two measures. The first measure of each exercise contains notes G4, F#4, E4, D4. The second measure contains notes G4, F#4, E4, D4. Below the staves, the notes are labeled as T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> for the first exercise and T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> for the second.

INGANNI DA PRODUCENTE A TONICA.

T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>      T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup>

Detailed description: This block contains two musical exercises in 3/2 time, each with four staves. The first exercise on the left has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second exercise on the right has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Both exercises are divided into two measures. The first measure of each exercise contains notes G4, F#4, E4, D4. The second measure contains notes G4, F#4, E4, D4. Below the staves, the notes are labeled as T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> for the first exercise and T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> P.<sup>c</sup> T.<sup>a</sup> for the second.



INGANNI DI PRODUCENTE SU QUALSIVOGLIA DENOMINAZIONE O INTERVALLO.

*Modo maggiore.*                      *M. minore.*                      *M. mag:*                      *M. min:*                      *M. mag:*

*P<sup>o</sup> x 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> x 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> x 4<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> x 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> x 4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>o</sup>*

*M. min:*                      *M. mag:*                      *M. min:*                      *M. mag:*

*2<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>o</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> S<sup>o</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> S<sup>o</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup>*

*M. min:*                      *M. mag:*                      *M. min:*                      *M. mag:*                      *M. min:*                      *M. mag:*

*P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>o</sup> 4<sup>a</sup> P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> S<sup>o</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> S<sup>o</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup>*



*Modo minore. M. maggiore. M. min: M. mag: M. min:*  
*P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> S<sup>c</sup> T<sup>a</sup> S<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> S<sup>c</sup> T<sup>a</sup> S<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> S<sup>c</sup> T<sup>a</sup> S<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> S<sup>c</sup> T<sup>a</sup>*

*M. mag: M. min: M. mag:*  
*S<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> S<sup>c</sup> T<sup>a</sup> S<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> S<sup>c</sup> T<sup>a</sup> S<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup>*

*M. min: M. mag: M. min: M. mag:*  
*P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> x 4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>*



Modo minore. M. maggiore. M. min: M. mag: M. min:

x4<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> p<sup>e</sup> x4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> x4<sup>a</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> p<sup>e</sup> 4<sup>a</sup> p<sup>e</sup> p<sup>e</sup> 2<sup>a</sup> p<sup>e</sup> p<sup>e</sup> 6<sup>a</sup> p<sup>e</sup> 6<sup>a</sup>

M. mag: M. mag: M. min: M. mag: M. min: M. mag: M. min:

p<sup>e</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> p<sup>e</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> p<sup>e</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup> p<sup>e</sup> 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> p<sup>e</sup> x4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> p<sup>e</sup> x4<sup>a</sup> T<sup>a</sup> p<sup>e</sup> x4<sup>a</sup> T<sup>a</sup>

M. mag: M. min: M. mag: M. min: M. mag: M. min: M. mag:

p<sup>e</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> p<sup>e</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> p<sup>e</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> p<sup>e</sup> p<sup>e</sup> T<sup>a</sup> p<sup>e</sup> 5<sup>a</sup> p<sup>e</sup> 5<sup>a</sup> p<sup>e</sup> 5<sup>a</sup> T<sup>a</sup>



*Modo minore. M. maggiore. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag.*

*P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> S<sup>o</sup>*

*M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min.*

*P<sup>o</sup> P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> P<sup>o</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup>*

*M. mag. M. min. M. mag. M. min. M. mag. M. min.*

*P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> S<sup>o</sup> T<sup>a</sup> P<sup>o</sup> P<sup>o</sup> T<sup>a</sup>*



NATURALE COLLEGAMENTO DELL' ANOMALO ACCORDO DI SENSIBILE DEL MODO  
MAGGIORE E DI 2<sup>a</sup> DEL MODO MINORE.

*N.º 42.*

*Modo maggiore.*      *orvero*      *M. minore.*      *M. mag.*      *M. minore.*  
*s<sup>o</sup> T<sup>u</sup> 7<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>u</sup> 7<sup>a</sup> P<sup>o</sup> T<sup>u</sup> 2. s<sup>o</sup> T<sup>u</sup> 7<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 2<sup>a</sup> P<sup>o</sup>*

INGANNI da SENSIBILE a SENSIBILE, o da SENSIBILE a 2<sup>a</sup>, o da 2<sup>a</sup> a 2<sup>a</sup>, o da  
×4<sup>a</sup> a ×4<sup>a</sup>. PER VIA DI BEMOLLI.

*GEN. 2º RIV.*      *2º RIV. GEN.*      *1º RIV. GEN.*  
*s<sup>o</sup> s<sup>o</sup> T<sup>u</sup> s<sup>o</sup> s<sup>o</sup> T<sup>u</sup> s<sup>o</sup> s<sup>o</sup> T<sup>u</sup>*

INGANNI da SENSIBILE a SENSIBILE, o da SENSIBILE a 2<sup>a</sup>, o da 2<sup>a</sup> a 2<sup>a</sup>, o da  
×4<sup>a</sup> a ×4<sup>a</sup>. PER VIA DI DIESIS.

*GEN. e 2º RIV.*      *2º e GEN.*      *1º e 2º*  
*s<sup>o</sup> s<sup>o</sup> T<sup>u</sup> s<sup>o</sup> s<sup>o</sup> T<sup>u</sup> s<sup>o</sup> s<sup>o</sup> T<sup>u</sup>*



ALTRI DIVERSI INGANNI

$s^e$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $3^a$   $T^a$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $P^e$   $2^a$   $5^a$   $s^e$   $\times 4^a$   $T^a$

Gen: e 2<sup>o</sup> riv: 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> riv: 2<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> riv: 3<sup>o</sup> riv: e Gen: Gen: e 2<sup>o</sup> riv:

$s^e$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $P^e$   $T^a$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $T^a$

preparaz: preparaz: preparaz:

1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> riv: 2<sup>o</sup> riv: e Gen: 3<sup>o</sup> e 1<sup>o</sup> riv:

$2^a$   $T^a$   $2^a$   $T^a$   $2^a$   $T^a$   $s^e$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $s^e$   $T^a$   $s^e$   $\times 4^a$   $5^a$   $s^e$   $2^a$   $5^a$   $s^e$   $2^a$   $P^e$

preparaz:

- (a) Sia la denominazione di quest' accordo o di sensibile, o di 2<sup>a</sup>, o di  $\times 4^a$ , il 1<sup>o</sup> ed il 2<sup>o</sup> de' suoi rivolti prepareranno la cadenza allorchè ingannano la risoluzione portandosi al 2<sup>o</sup> rivolto di tonica.
- (b) Così il generatore, che il 1<sup>o</sup> rivolto prepareranno la cadenza ingannando la risoluzione sul 2<sup>o</sup> rivolto di tonica.



SETTIMA DIMINUITA SULLA SENSIBILE, E  $\times 4^{ta}$  DEI DUE MODI.

N.º 13.

INGANNI DA UNA AD ALTRA SENSIBILE PER VIA DI BEMOLLI.

(a) Progredendo il basso dal generatore al 2.º rivolto, e dal 1.º al 3.º, le parti, pel miglior ordine, lo seguiranno di moto retto; dal che ne verrà una progressione di scale cromatiche in tutte le parti molto proprie al genere molle e patetico.

INGANNI DA UNA AD ALTRA SENSIBILE PER VIA DI DIESIS.

(b) Per le sopradette ragioni le parti seguono il moto del basso, da cui nasce un effetto tutto contrario al precedente.



INGANNI PRODOTTI DALLA TRASPOSIZIONE ENARMONICA.

A musical score consisting of four staves. The top three staves are in treble clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature. The notes are: Treble 1: G4, A4, B4, C5; Treble 2: G4, A4, B4, C5; Treble 3: G4, A4, B4, C5; Bass: G3, F3, E3, D3. Below the staves are labels: s<sup>e</sup>, T<sup>a</sup>, s<sup>e</sup> s<sup>e</sup>, T<sup>a</sup>, s<sup>e</sup> s<sup>e</sup>, T<sup>a</sup>, s<sup>e</sup> s<sup>e</sup>, T<sup>a</sup>.

SCOMPOSIZIONE DELLA 7<sup>ma</sup> DIMINUITA TRASFORMATA IN PRODUCENTE E VICEVERSA.

A musical score consisting of four staves. The top three staves are in treble clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature. The notes are: Treble 1: G4, A4, B4, C5; Treble 2: G4, A4, B4, C5; Treble 3: G4, A4, B4, C5; Bass: G3, F3, E3, D3. Below the staves are labels: \*4<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> \*4<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> \*4<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> \*4<sup>a</sup> P<sup>c</sup> T<sup>a</sup> P<sup>c</sup> \*4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> P<sup>c</sup> \*4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> P<sup>c</sup> \*4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> P<sup>c</sup> \*4<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>.

INGANNI DI 7<sup>ma</sup> DIMINUITA CHE PREPARANO LA CADENZA NEL MODO MAGGIORE.

A musical score consisting of four staves. The top three staves are in treble clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 2/2 time signature. The notes are: Treble 1: G4, A4, B4, C5; Treble 2: G4, A4, B4, C5; Treble 3: G4, A4, B4, C5; Bass: G3, F3, E3, D3. Below the staves are labels: s<sup>e</sup>, T<sup>a</sup>, s<sup>e</sup> preparaz<sup>c</sup>, T<sup>a</sup>, s<sup>e</sup> preparaz<sup>c</sup>, T<sup>a</sup>, s<sup>e</sup>, T<sup>a</sup>. Above the bass staff, there is a note: (a) 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> riv. 2<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> riv.

(a) Il 1<sup>o</sup> rivolto di 7<sup>a</sup> che inganna sul 2<sup>o</sup> della tonica, come pure il 2<sup>o</sup> della 7<sup>a</sup> che parimenti inganna sul 2<sup>o</sup> della tonica, vengono da alcuni usati nella preparazione alla cadenza del solo modo maggiore.



ALTRI CHE PREPARANO LA CADENZA NEL MODO MAGGIORE E MINORE.

(a) Il generatore sulla  $x4^a$ , ed il suo  $1^o$  rivolto sono i due accordi più usati nella preparazione della cadenza, sì perchè servono ad ambidue i modi, che per essere preferibile la denominazione di  $x4^a$  dell'istesso modo, alla sensibile di un modo estraneo.

ALTRI INGANNI CHE PREPARANO LA CADENZA COLLA SCOMPOSIZIONE DELLA 7ª DIMINUITA

ALTRI DIVERSI INGANNI.



# N. 44. TONICA DA SEMITUONO A SEMITUONO IN SU.

(a)

T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup>

(a) Questa modulazione di 3<sup>a</sup> specie riesce alquanto aspreta a cagione delle spiacevoli relazioni che nascono fra le toniche maggiori e le producenti, e dall'una all'altra tonica.

(b)

T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup>

(b) Non producendo il collegamento delle toniche minori e producenti veruna cattiva relazione, la modulazione sarà dolceissima.

(c)

T<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> T<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup>

(c) Questa medesima modulazione formata dalla 2<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> specie allontana qualunque spiacevole relazione a motivo della triadè minore che succede alla maggiore.

(d)

T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup> P<sup>e</sup> T<sup>a</sup>

(d) La consuetudine che ha fatto l'orecchio di accogliere l'accordo di 6<sup>a</sup> eccedente segnato colle notine come una preparazione alla cadenza del modo impresso, rende più grato l'inganno, allorchè viene trasformato in una produttrice apportatrice di una modulazione di terza specie.



QUINTA DEL MODO MINORE DA SEMITUONO A SEMITUONO IN GIÙ.

(a) Così l'accordo di 7<sup>a</sup> producente, sempre sentito con piacere, produce un' ottima modulazione di 1<sup>a</sup> specie allorquando è trasformato in quello di 6<sup>a</sup> eccedente.

SCALE CROMATICHE CONTRARIE.

(b) Gli accordi di 6<sup>a</sup> eccedente e di 7<sup>a</sup> diminuita trasformati col mezzo della trasposizione, danno, il primo una modulazione di 2<sup>a</sup> specie, e il secondo una di 3<sup>a</sup>. Non si calcoleranno le quinte coperte sì naturali che di diversa specie giacchè non feriscono l'udito.



TONICA DA TUONO A TUONO IN SU.

(a) Questa modulazione essendo larga, poichè da tuono a tuono vi succedono tre accordi conducenti più o meno alla tonica, l'orecchio non sente tanto la ruvidezza propria della modulazione di 2<sup>a</sup> specie per via di diesis.

TONICA DA TUONO A TUONO IN GIÙ.

(b) Questa modulazione di 2<sup>a</sup> specie, per via di bemolli, è di ottimo effetto.

TONICA DA TERZA A TERZA MINORE IN SU.

(c) L'ottava divisa in quattro terze minori presenta una modulazione di 2<sup>a</sup> specie piacevolissima, perchè è preparata dalla tonica minore, e perchè va per via di bemolli.

TONICA DA TERZA A TERZA MINORE IN GIÙ.

(d) Questa modulazione è come la precedente, di 2<sup>a</sup> specie, ma lascia qualche agrezza perchè va per la via de' diesis.







## RIFIORITURE DELLE DISSONANZE SECONDARIE.

N. 45.

7<sup>a</sup> PRODUCENTE  
E SUO 3<sup>o</sup> RIVOLTO.

(a) La 7<sup>a</sup> produtente, e il suo 3<sup>o</sup> rivolto, non avendo limiti nella lor durata, lasciano un'ampia libertà alla rifioritura.

5<sup>a</sup> DIMINUITA E 4<sup>a</sup> ECCEDENTE.

(b) La 5<sup>a</sup> diminuita e il suo complemento, o 3<sup>o</sup> rivolto, aprono una vasta strada alla rifioritura. La nota di salto marcata  $\sharp$  viene accolta dall'udito come nota buona, ovvero come 9<sup>a</sup> di produtente.

7<sup>a</sup> DIATONICA.

(c) La rifioritura della 7<sup>a</sup> diatonica non ha nè la piacevolezza, nè la libertà delle passate dissonanze, e il suo complemento o 3<sup>o</sup> rivolto è troppo duro per essere rifiorito.



7<sup>a</sup> DIMINUITA E 2<sup>a</sup> ECCEDENTE.

*MODERATO.*

(a) La 7<sup>a</sup> diminuita e il suo complemento si prestano ottimamente alla rifioritura d'ogni genere.

6<sup>a</sup> ECCEDENTE.

*ADAGIO.*

(b) La 6<sup>a</sup> eccedente dà pochissima libertà alla rifioritura, e nessuna il suo complemento.

5<sup>a</sup> ECCEDENTE, E 4<sup>a</sup> DIMINUITA.

*ADAGIO*

(c) La 5<sup>a</sup> eccedente e il suo complemento non danno luogo che ad una ristretta rifioritura, anche in forza della prescritta durata della nuda dissonanza.



### RISOLUZIONI CAMBIATE E SOTTINTESE DELLE DISSONANZE SECONDARIE.

The musical score is in C major, 4/4 time, marked *ANDANTE*. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is divided into four measures, each labeled with a letter in parentheses: (a), (b), (c), and (d). Measure (a) shows a 7th chord resolving to a 5th chord. Measure (b) shows a 5th chord resolving to a 7th chord. Measure (c) shows a 7th chord resolving to a 5th chord. Measure (d) shows a 6th chord resolving to a 7th chord. Dotted lines connect notes between measures to show resolutions.

- (a) Le risoluzioni della 7<sup>a</sup> producente, e della 5<sup>a</sup> diminuita seguente, sono cambiate nella parte del basso.
- (b) Non si avrà scrupolo di fare due quinte di moto retto, qualora cadano sulle frazioni dei tempi, o sopra una poggatura o nota cattiva.
- (c) La 7<sup>a</sup> diatonica e la semidiatonica lasciano sottintendere le loro risoluzioni nel successivo accordo.
- (d) La risoluzione della 6<sup>a</sup> eccedente è cambiata, poichè si trova nel basso del successivo accordo.

### RISOLUZIONI CAMBIATE E SOTTINTESE DELLE DISSONANZE PRIMARIE.

The musical score is in C major, 2/4 time, marked *ANDANTE*. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is divided into six measures, each labeled with a letter in parentheses: (c), 7, 7, 9, 9, 11, 13. The notes are beamed together in groups, and the numbers 7, 9, 11, and 13 are written below the treble staff to indicate the degree of the dissonance. The bass staff shows the resolution of these dissonances.

- (c) Le risoluzioni della 7<sup>a</sup> e della 9<sup>a</sup> sono cambiate nel basso del susseguente accordo, e le risoluzioni dell'11<sup>a</sup> e della 13<sup>a</sup> sono sottintese nel seguente accordo di risoluzione.

### RIFIORITURE DELLA 7<sup>a</sup> A DUE, A TRE E A QUATTRO.

The musical score is in C major, 2/4 time, marked *MODERATO*. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piece is divided into five measures, each labeled with a letter in parentheses: (f), (g), (h), (i), (l). The notes are beamed together in groups, and the numbers 7, 7 *osservo.*, 7 *oss:*, 7 *oss:*, and 7 *oss:* are written below the treble staff to indicate the degree of the dissonance. The bass staff shows the resolution of these dissonances.

- (f) Partendo dal principio che la 5<sup>a</sup> dev'essere posposta alla 3<sup>a</sup>, a due sole parti, sarà da preferirsi il salto dalla 7<sup>a</sup> alla 3<sup>a</sup> del fondamentale.
- (g) Quando la rifieritura discende di grado sulla 5<sup>a</sup> del fondamentale, questa può essere alterata, producendo così un semituono gradito.
- (h) Saltando la parte superiore dalla 7<sup>a</sup> alla 3<sup>a</sup>, e progredendo sino alla 5<sup>a</sup> del fondamentale, viene così a percorrere tutti i numeri integrali.
- (i) Passando l'arpeggio da un numero all'altro, viene così a completare l'accordo anche a due sole parti.
- (l) Questa rifieritura sarà piacevole a due parti, sebbene non vi siano altri numeri integrali che la 7<sup>a</sup> e la 3<sup>a</sup>.



## A TRE.

(a) Trovandosi già occupata la 3<sup>a</sup> del fondamentale, la rifioritura non avrà che a passare dalla 7<sup>a</sup> alla 5<sup>a</sup>, ancorché alterata, per complementare l'accordo a tre sole parti.

(b) Il salto dalla 7<sup>a</sup> alla 9<sup>a</sup> suppone la preparazione della 9<sup>a</sup>, colla 5<sup>a</sup> dell'accordo precedente.

## A QUATTRO

(c) A quattro parti la rifioritura trova l'accordo di 7<sup>a</sup> completo, e perciò non potrà a meno di passare su questo o quell'altro numero integrale, o giusto, o alterato, ciò che obbligherà le parti di mezzo a completare le armonie.



RIFIORITURE DELLA 9<sup>a</sup> a DUE, a TRE e a QUATTRO.

**A DUE.**

(a)

9 9 orsero. 9 orf: 9 orf:

*MODERATO.*

(a) Non presentando l'accordo di 9<sup>a</sup> a due parti, che i soli estremi, la rifioritura indicherà l'accordo, percorrendo la 3<sup>a</sup>, la 5<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>

**A TRE.**

(b)

9 9 orf: 9 orf: 9 orf:

9 9 orf: 9 orf:

*ANDANTE.*

(b) Accompagnandosi l'accordo di 9<sup>a</sup> a tre parti solitamente colla 3<sup>a</sup>, converrà raggiungere la rifioritura sulla 5<sup>a</sup> e la 7<sup>a</sup>, essendo i due numeri mancanti.

**A QUATTRO.**

(c)

9 9 9 9

7 7

*MODERATO.*

(c) Essendo comunemente trattato l'accordo di 9<sup>a</sup> a quattro col puro accompagnamento della 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, la rifioritura completerà l'accordo toccandone la 7<sup>a</sup> o di salto o per grado.



RIFIORITURE DELL' 11.<sup>a</sup> a DUE, a TRE e a QUATTRO.

**A DUE.**

11 11 *off.* 11 *off.* 11 *off.*

*ANDANTE.*

(a) L'accordo di 11.<sup>a</sup> che va solitamente accompagnato dalla 5.<sup>a</sup>, a due parti abilita la rifioritura al salto sull'anzidetta 5.<sup>a</sup>, non che sugli altri numeri integrali.

**A TRE.**

11- 11 *off.* 11 *off.* 11 *off.* 11 *off.*

11 11 *off.* 7

*ANDANTE.*

(b) Qui trovandosi la 5.<sup>a</sup>, la rifioritura dell'11.<sup>a</sup> completerà l'accordo cogli altri numeri.

**A QUATTRO.**

11 11 *off.* 11 *off.* 11 *off.* 11 *off.*

9 9 *off.* 9

*ANDANTE.*

(c) A quattro parti la rifioritura toccherà alternativamente tutti quei numeri integrali che verranno più in acconcio.



RIFIORITURA DELLA 13.<sup>a</sup> a DUE, a TRE e a QUATTRO.

## A DUE.

13 11 13 orp: 11 13 orp: 15 11 13 orp:

*ANDANTE.*

- (a) La rifioritura sulla 13.<sup>a</sup> a due sole parti ammette il salto di 7.<sup>a</sup> in giù, o 7.<sup>a</sup> del generatore, non che le dissonanze o consonanze di grado o di salto che completano l'accordo.
- (b) Ecco una dolcissima dissonanza risolvete in un'altra piacevole, la quale poi prepara l'11.<sup>a</sup> che essa pure non ha urto dissonante.

## A TRE.

13 11 13 orp: 13 11 11 13 13 orp: 13 orp:

*ADAGIO.*

## A QUATTRO.

13 11 13 11 11 13 13 15 15 9 9 11

*ADAGIO.*

- (c) Accompagnandosi la 13.<sup>a</sup> solitamente colla 3.<sup>a</sup>, o colla 7.<sup>a</sup>, o 9.<sup>a</sup>, o 11.<sup>a</sup>, il salto o estensione della rifioritura sarà regolata in ragione dell'accompagnamento che trovasi fra le tre, o quattro parti.