



250635

Partimenti

Opia

BASSO NUMERATO

Opera Completa

Di

Sebele Fenaroli.

U. GIAR

Per uso

Ce gli alunni del Regal Conservatorio di Napoli.

a

NICCOLA ZINGARELLI.

Maestro di S. Pietro in Roma Direttore del medesimo Conservatorio

Dall' Editore Dedicata

Prezzo in carta dotta bras fino 36. in carta velina col ritratto dell' autore 48. ed in carta dotta grand colombier 60.

A PARIS

A LA TYPOGRAPHIE DE LA SIRÈNE, Chez CARLJ. Editeur, M^e de Musique Livres Italiens et Cordes de Naples.
Rue de la Harpe, vis-à-vis le Théâtre Favart, côté de la Rue Marivaux.

Propriété de l'Éditeur

Chaque page

Déposé à la Direction G^{de} de l'Imp^{re} et de la L^{ib}.

17
18
19
20
21

Carl J.
Editeur

LISTE DES SOUSCRIPTEURS AUX PARTIMENTS DE FENAROLI
PAR ORDRE ALPHABETIQUE

M. ABERNATI (Giuliano).....	1	M. FERRANTE, Négociant.....	1
M. BALOGGI, homme de lettres.....	1	M. FICINI (Louis) Compositeur et Maître de Chant.....	1
M. BARDANPOIS.....	1	M. FORRO, Compositeur, Editeur et Marchand de Musique.....	1
M. BARRILLI p ^{re} Delfo du Théâtre de S.M. l'Impératrice.....	1	M. FLEUEL, Compositeur, Editeur, Marchand de Musique et Fauteur de Piano.....	1
M ^{me} BARRILLI p ^{re} Cantatrice du Théâtre de S.M. l'Impératrice.....	1	M. RAYNEWAL amateur.....	1
M. BASSI p ^{re} Delfo du Théâtre de S.M. l'Impératrice.....	1	M. RICORDI, Editeur et Marchand de Musique.....	1
M. BELLUSKI (Julio, Victor, de).....	1	M ^{me} SESTI p ^{re} Cantatrice au Théâtre de S.M. l'Impératrice.....	1
M. CAVALIERI, Chœurs du Théâtre de S.M. l'Impératrice.....	1	M. SPONTINI, Compositeur.....	1
M. CAMPIGNOLI (Giuseppe).....	1	M. TACCHINARDI, p ^{re} Tenore du Théâtre de S.M. l'Impératrice.....	1
M. CARCASI (Giuliano) Directeur de l'Imprimerie Royale.....	1	M. TADOLINI, Compositeur.....	1
M. CARILLI, Compositeur et Maître de Guitare ou Lyre.....	1	M. TASSONI (Aron) amateur.....	1
M. CASTRO, Compositeur et Maître de Guitare ou Lyre.....	1	M. THOUILLÉ, Compositeur et Maître de Chant, l'ère de Solo et Praxelli.....	1
M. CARRUFO, Compositeur et Maître de Chant.....	1	M. TIZZU (Urbano).....	1
M. CEBRON, homme de lettres.....	1	M. WILHEM (H) Compositeur et Professeur de Musique.....	1
M. CIELI LILLI, Maître de Chant.....	7	M. WEISSENDRUK, Marchand de Musique.....	2
M. CONSOLVADIGE Royal de.....	1	SUPPLEMENT.	
M. CRIVELLI, p ^{re} Tenore du Théâtre de S.M. l'Impératrice.....	1	M. La Maitrise de la Cathédrale de.....	1
M. DEVIESTE, avocat.....	1	M. MONTMONT.....	1
M. ERNOPE, amateur.....	1	M. SELKONM, Compositeur.....	1
M. FAYOLLE, homme de lettres.....	1	M ^{me} Betty OUVIARD.....	1
M. FERDARI.....	1	M ^{me} Sophie BRICONGNE.....	1
M. FERRAVANTI, Compositeur.....	1	M ^{me} Sophie GAIL.....	1
M. FUCHER (Achille, de).....	1	M ^{me} La Clère victrine de S ^{te} ACLAIRE.....	1
M. GARAUDI, de la maison particulière de S.M. l'Empereur et Roi.....	1	M. ROMAGNÈSI.....	1
M. GASSOT, fils aîné.....	1	M. RABBINI, Maître de Piano.....	1
M. GENGLISE, membre de l'Institut.....	1	M. DAKONDEAU, Compositeur.....	1
M. GIACOMELLI, Compositeur et Maître de Chant.....	1	M. ZIMMERMAN, Maître de Piano.....	1
M. GRAYES.....	1	M. MEREUX, Compositeur et Maître de Piano.....	1
M. DIEBBELDT (Droppers) Elevé au Lycée Napoléon.....	1	M. FERRE, de la Chapelle de S.M. l'Empereur.....	1
M. HOLLANDER, amateur.....	1	M. ROLAND, amateur.....	1
M. LELU, Compositeur, Editeur et Marchand de Musique.....	1	M. BERTIN, Maître de Chapelle.....	1
M. LESOLD, amateur.....	1	M ^{me} CHASTEL.....	1
M. LODI (Angelo) Compositeur et Maître de Musique.....	6	M. LADURNER, Compositeur.....	1
M. MALACARNE (Adriano).....	1	M ^{me} Julie WOLFF.....	1
M. MANNI (Nicola) Maître de Chant.....	1	M. BASTI.....	1
M. MARSDOTTI, Compositeur et Maître de Chant.....	1	M. SASTORELLI.....	1
M. MARVELLAP, Marchand de Musique.....	7	M ^{me} Charlotte de TALLEYRAND.....	1
M ^{me} MEGGI (Josephine).....	1	M. ATRAPART, Professeur de Musique.....	1
M. MONTIGNY Compositeur, Editeur et Marchand de Musique.....	1	M. OTTANI, Maître de Chapelle au service de S.M. l'Empereur et R. le Prince Napoléon.....	1
M. MONTI (Carlo) Docteur.....	1	S. Ex. M. le Comte de MONTALIVET, Ministre de l'Intérieur.....	1
M. NAUDET, Professeur au Lycée Napoléon.....	1		
M. PAGINI, Compositeur et Maître de Chant.....	2		
M. PALLAVICINI.....	1		

1/50/144
 14 M
 (Waltheim p. 17)

di SIG. E. JAMBIRRO.

di M. E. JAMBIRRO.

La musica nata coll'uomo (a) rimase indipen-
dente nel suo stato di semplicità finché l'uomo
ebbe un più spazioso luogo di trattarla come
arte. Fu soggetto, come si veda, alle matema-
tiche per stabilir i principj, eto essendo inun-
narsi colli trattati di musica speculativa in greco,
in latino, in italiano, in francese, in tedesco
si hanno da sommarge non pur i goe un studio
si ma gli stessi maestri intelligenti che volessero
in questo modo darci ad indagare l'origine dell'ar-
te, ma scopiatori di alla natura, tante sono le con-
tradizioni e le dubbiezze degli antichi, ed altrettante
forse maggiori quelle de' moderni. In-
fatti avendosi ognuno formato un sistema con-
forme al suo pensare, crede a forza di minutivi-
sime calcoli (bene spesso inesatti) spiegare tutti
fenomeni risultanti dalle corde sonore, come se,
(al dir di Gio: Giacomo Rousseau (b)) essi fosse
una identità tra le proprietà della quantità
acustiche, e le sensazioni dell'udito, a cui
facendo era il dotto Esimeno nella sua opera (c)

La musica née avec l'homme (a) resta
indépendante dans son état de simplicité
jusqu'à ce que l'homme devenu philosophe, et
désignant de la traiter comme art, l'assujettit
comme Science, aux mathématiques, pour la ré-
duire en principes. Depuis ce temps là, les nom-
breux traités sur la musique spéculative en grec,
en latin, en italien, en françois, en allemand
sont multipliés au point de décourager non
seulement les écoliers studieux, mais les profes-
seurs même les plus intelligens, qui voulu-
rent s'appliquer à découvrir l'origine de l'har-
monie qui nous a été inspirée par la nature.
Que de contradictions, de doutes, et d'incerti-
tudes chez les anciens, et peut-être encore plu-
chez les modernes! En effet, chacun s'étant mis à
composer un système à sa manière, eut à force
de petits calculs minutieux (bien souvent in-
exacts) pouvoir expliquer tous les brillans phé-
nomènes résultans des cordes sonores, comme
si (ce sont les paroles de J. J. Rousseau (b))
il y avoit quelque identité entre les propriétés
de la quantité abstraite, et les sensations de
« l'ouïe » et après lui, le savant Esimeno qui fit
son écho, soutint dans son ouvrage (c)

(a) Visus sum observasse naturale in quodam inesse omnibus inclinationem et familiaritatem ad percipiendos concentus, et numerorum concinnitates. Dion. Halicarn. sophista, et musicus. . . . P. Martini istor. della mus. . . to. 2. pag. 6. nota 13. Giambattista Vico Principj di scienza nuova lib. 1. pag. 92. et lib. II. pag. 191.

(b) Diction. di mus. art. Dissonanze

(b) Diction. de mus. art. Dissonance

(c) Origine della mus. II. V. 2. pag. 75.

(c) Origine de la mus. liv. 1. ch. 2. page 75

« l'ouïe » et après lui, le savant Esimeno qui fit
son écho, soutint dans son ouvrage (c)

« l'ouïe » et après lui, le savant Esimeno qui fit
son écho, soutint dans son ouvrage (c)

qu'on s'efforçait à flatter l'ouïe par la progres-
sion des cordes, etoit la même chose qu'on s'efforçait
à convaincre l'entendement humain, par le nom-
bre des paroles, ou qui fit que le père Marti-
ni, homme très érudit, après avoir exposé dans
son histoire les systèmes de Pythagore, d'Éra-
tostène, d'Architas, d'Aristoxène, de Didime et
Ptolémée sans oublier celui de Lemme Rossi,
ne put se dispenser d'avouer dans son essai
sur le contre point (d) « que si l'entendement
humain, comme puissance spirituelle, veut
attendre hors des limites les sens, il est sûr
de s'assujettir la musique à des règles idéales,
et longtemps avant ces fameux écrivains, Bacon
de Verulam philosophiquement convaincu de
l'impossibilité de vérifier par expérience les
calculs relativement à la musique, nous laissa
par écrit (e) « que la théorie se réduit à de
certaines subtilités mystiques, dont l'usage
et la vérité n'ont rien de constant ni de cer-
tain ». Et soyons vrais, la diversité des opi-
nions qu'on rencontre à chaque page dans les
historiens qui parlent de la musique grecque,
fait douter des étonnans prodiges de ces mo-
dulations naissantes d'un système nommé,
« maxime, immuable et parfait ». Car les auteurs
de ce système ne furent pas d'accord entre eux
sur la juste manière de proportionner les inter-
valles, et il s'en trouve encore qui disent que
des trois fameux genres le seul Diatonique se
jouit parmi les grecs d'une estime singulière,
le chromatique étant réputé infâme par sa molles-
se, et l'enharmonique n'étant plus en usage, à cause
de son extrême difficulté. (f)

Le

(d) pref. pag. X. hist. della mus. tom. 2. lib. 1. c. 2.

(d) pref. pag. X. hist. de la mus. tom. 2. diss. let 2.

(e) Theoria enim reducta est in mysticas quodam subtilitates quorum nec usus nec veritas constat. ent. 2. hist. mus.

(f) Cum sint melodiae musicae tria genera, enharmonicum, diatonum, et chromaticum, primum quidem propter
modum sui difficultatem ad usum necessit, tertium vero est infame molliorque de modum, et est di
mundanae musicarum prima Platonis describitur. Macrobi. de somn. lib. 1. c. 3. c. Cetero Rodolpho ripo-
te, Tertium mollicie insitit infamem non carum. L'edition antique. lib. IX. pag. 442. fol. D.

Le quali cose tutte non bastano a cancellar affatto le grandi de' nostri in fatto del Lemma greco, bastano stovamente a vederne la falsità.

O quantunque Suida (g) credesse che non Pitagora e' inventato, ma Diole Ateniese fosse stato il primo ad investigare le proporzioni armoniche per avventura alcuni anni di creta, pur non di meno fu Pitagora che portò la musica alle leggi del cielo, volendo che nelle proporzioni armoniche (secondo a che spiega il P. Martini (h) il senso fuo quasi antecor ante della ragione, e che questa si perdesse inizialmente dal senso alcune cose a che potessero invitata, che invitata poi la ragione, questa operasse da se medesima separatamente dal senso »

Aristosseno all'incontro, battendo una strada diametralmente opposta, fondò la sua teoria musicale sulla osservazione e sulla esperienza nell'adito per determinare i rapporti de' suoni, e la misura de' intervalli, considerando il senso come vero moderatore della ragione, tal che escluso l'uno, l'altro si rende incapace d'alcun sistema perfetto. Di sorte che nel ristabilimento delle scuole greche in Alexandria, i seguaci di Pitagora convinti da' principj di

Ari-

su toutes ces choses ne suffisent pas pour détruire entièrement les grandes idées que nous avons acquises en faveur de la musique grecque, au moins suffisent elles pour en diminuer la force.

Ainsi, quoique Suidas (g) ait cru que ce n'est pas Pythagore avec ses marteaux, mais l'Athénien Dioclès qui le premier de tous a recherché les proportions harmoniques, en frappant, par hazard, sur quelques vases de craie, il n'en est pas moins vrai que c'est Pythagore qui a soumis la musique aux lois du calcul, en voulant que « dans les proportions harmoniques (comme Porphyre le Père a Martini (h) le sentiment fut comme le précurseur de la raison, et que celle ci prit dans les premiers jets du sentiment quelques idées propres à l'exciter, et qu'une fois excitée, elle opérât par elle même et séparée du sentiment. »

Aristoxène au contraire, parcourant une route diamétralement opposée, fonda sa théorie musicale sur l'observation et sur l'expérience de l'ouïe, pour déterminer les rapports des sons, et la mesure des intervalles, considérant le sentiment comme le vrai modérateur de la raison; de manière que le premier étant exclu, l'autre se trouve incapable d'aucun système parfait. D'où il arriva qu'au rétablissement des écoles grecques dans Alexandria, les disciples de Pythagore convaincus de

de

(g) *historia pag. mibi 245. Diocles atheniensis..... hunc reperisse harmoniam in oxybaphis, in testaceis vasis quae bacillo pulsaret.*

(h) *hist. della mus. to. 3. pag. 245. Bontempi (ist. della mus. parte 1. della pratica moderna, li 3. 4. pag. 137. 139.*

Aristosseno a vederne i dritti asserviti della ragione dell'ore per cancellar affatto del Lemma greco, bastano stovamente a vederne la falsità. O quantunque Suida (g) credesse che non Pitagora e' inventato, ma Diole Ateniese fosse stato il primo ad investigare le proporzioni armoniche per avventura alcuni anni di creta, pur non di meno fu Pitagora che portò la musica alle leggi del cielo, volendo che nelle proporzioni armoniche (secondo a che spiega il P. Martini (h) il senso fuo quasi antecor ante della ragione, e che questa si perdesse inizialmente dal senso alcune cose a che potessero invitata, che invitata poi la ragione, questa operasse da se medesima separatamente dal senso »

Aristosseno all'incontro, battendo una strada diametralmente opposta, fondò la sua teoria musicale sulla osservazione e sulla esperienza nell'adito per determinare i rapporti de' suoni, e la misura de' intervalli, considerando il senso come vero moderatore della ragione, tal che escluso l'uno, l'altro si rende incapace d'alcun sistema perfetto. Di sorte che nel ristabilimento delle scuole greche in Alexandria, i seguaci di Pitagora convinti da' principj di Aristosseno (i) Descendons ensuite aux deux systèmes modernes, celui de Martineau en France, et celui de Tartini en Italie, de combien d'écueils ne sont ils pas remplis! Ces deux génies sublimes après avoir, par deux expériences différentes, démontré l'origine du corps harmonique, ou triade consonante, l'un donnant à la mélodie un son générateur, l'autre tirant de la mélodie son fondamental, et pour m'expliquer plus clairement, celui là faisant naître le chant de la basse, celui ci la basse du chant, tous les deux éblouis par leurs découvertes tombèrent dans leurs propres pièges; si bien que l'illustre géomètre d'Alémbert, commentateur du premier, et foible interprète du second, après avoir déclaré que l'usage des proportions étoit non seulement inutile, mais aussi tout à fait illusoire dans la théorie musicale, ajouta franchement, « en qualité de géomètre, je croirois avoir le droit de protester (s'il m'est permis de m'exprimer de la sorte) contre cet abus ridicule de la géométrie dans la musique (k) »

Qu-

(i) *Estimeno D. Mibi pag. 84.*

(k) *Alémbert de mus. disc. prelm. pag. XII.*

Descendons ensuite aux deux systèmes modernes, celui de Martineau en France, et celui de Tartini en Italie, de combien d'écueils ne sont ils pas remplis! Ces deux génies sublimes après avoir, par deux expériences différentes, démontré l'origine du corps harmonique, ou triade consonante, l'un donnant à la mélodie un son générateur, l'autre tirant de la mélodie son fondamental, et pour m'expliquer plus clairement, celui là faisant naître le chant de la basse, celui ci la basse du chant, tous les deux éblouis par leurs découvertes tombèrent dans leurs propres pièges; si bien que l'illustre géomètre d'Alémbert, commentateur du premier, et foible interprète du second, après avoir déclaré que l'usage des proportions étoit non seulement inutile, mais aussi tout à fait illusoire dans la théorie musicale, ajouta franchement, « en qualité de géomètre, je croirois avoir le droit de protester (s'il m'est permis de m'exprimer de la sorte) contre cet abus ridicule de la géométrie dans la musique (k) »

(i) *Estimeno D. Mibi pag. 84.*

(k) *Alémbert de mus. disc. prelm. page. XII.*

Ce!

Questo sentimento pronunziato da buona fede da un grand'uomo è tanto più vero, in quanto che i nostri antichi maestri dell'arte, senza essere matematici, ne hanno lasciato monumenti eterni di angelica melodia nelle loro armonie, nelle composizioni di chiesa, e da camera, e da teatro.

E come che in tutti le facoltà, la pratica sia stata sempre anteriore alla teoria, e l'uomo prima di calcolare abbia cantato, pare non potendosi dal suono volubile della voce, ni fissare, ni misurare gl'intervalli, non creato gli antichi e moderni filosofi di ricorrere agli strumenti stabili per rilevare dalle vibrazioni delle corde le durate, le differenze, e i rapporti d'un suono all'altro, e le consonanze dalla combinazione di essi; (1) né ciò bastava perchè un organo, o un clavicembalo fosse d'accordo, si vide de' maestri la necessità di adottare il temperamento degli intervalli, conosciuto in Italia fin dal III. secolo, quando Papa Vitagliano introdusse nella chiesa il canto in consonanza a più voci accompagnate dall'organo maggiormente nel secolo IX, allorchè un prete Venetiano per nome Gregorio fu l'inventore, e l'artefice del celebre organo idraulico in Aquisgrana. (2) Per la qual cosa non è improbabile che nel secolo XI, Guido di Arezzo, sulle tracce de' suoi predecessori, fosse stato ancor esso inventore del clavicembalo, o delle spinette. Al qual temperamento fondato forse allora sul semplice udito, fu più nel secolo XV.

per

Cette opinion pronuncée de bonne foi par ce grand homme est d'autant plus raisonnable que nos anciens maîtres de l'art, sans être mathématiciens, nous ont laissé des monuments éternels d'une mélodie céleste dans leurs compositions harmonieuses tant pour l'église que pour la chambre, et pour le théâtre. Et quoique dans tous les arts, la pratique ait toujours précédé la théorie, et que l'homme ait chanté avant de calculer, cependant, comme on ne pouvait ni fixer, ni mesurer les intervalles par le son variable de la voix, les philosophes anciens et modernes ont eu recours aux instrumens stables, pour connoître par les vibrations des cordes les durées, les différences, les rapports d'un son avec un autre, et les consonances de leur combinaison; (1) et tout cela n'ayant pas été suffisant pour mettre le plus exactement d'accord un orgue ou un clavecin, les grands maîtres virent la nécessité d'adopter le tempérément des intervalles, connu en Italie dans le 7^{me} siècle, quand le pape Vitalien introduisit dans les églises le chant de consonances à plusieurs voix accompagnées de l'orgue, et surtout dans le siècle 9^{me}, lors qu'un prêtre Vénitien, nommé Grégoire, fut l'inventeur et le mécanicien du célèbre orgue hydraulique en Aquila-chapelle; (2) ce qui rend assez probable que dans le siècle 11^{me} Guido d'Arezzo, sur les traces de ses prédécesseurs, a aussi inventé des clavecins ou des spinettes. Ce tempérament peut-être alors fondé sur le simple sens de l'ouïe, fit ensuite des progrès dans le siècle 15^{me}.

progresso con d'uno regale di Battalomeno Pavesi Spagnoli, proseguato da Giovanni Spagnoli Bolognese suo discipolo, e rettificato poi da Giuseppe Zanfino da Chioggia, e l'istesso sistema riformato di Delfino e di Tolomeo consiste sulla testimonianza di Bontempi (n) nelle alterazioni insensibili che la quarta e la quinta ricevono sugli strumenti a corda, essendo tirate fuori delle vere e perfette loro proporzioni un terzo, un quarto, un quinto, due settimi, due noni di comma e simili, senza che l'udito ne rimanga offeso. Ed è cosa veramente straordinaria che la voce umana, amovibile per se stessa, corre sola ad intonare costantemente qualunque intervallo, avveffatto discordati, si piega alle alterazioni de' clavicembali, andando sempre d'accordo o all'eccesso degli uni, o al difetto degli altri, siccome avviene eziandio negli strumenti da corda e da fiato coll'aiuto del discreto e perito suonatore; (o) di modo che in un concerto di più voci, e di più strumenti fa mestieri che tutti si prestino fra loro, altrimenti per poco che si allontanino dal temperamento, la discordanza diviene sensibilissima all'udito.

ju

au moyen de quelques régales de Battalomeno Pavesi Espagnol dont le travail fut continué par son disciple Jean Spagnoli de Bologne, et rectifié ensuite par Joseph Zanfin de Chioggia, et qui bien différent du système réformé de Dydime et de Ptolomée, consiste, d'après le témoignage de Bontempi (n) dans les altérations insensibles que la 4^{te} et la 5^{te} reçoivent sur les instrumens à touches, étant tirées hors de leurs proportions vraies et parfaites, d'un tiers, d'un quart, d'un cinquième, de deux septièmes, de deux neuvièmes de comma et d'autres semblables, sans que l'oreille en soit offensée. Et c'est vraiment une chose extraordinaire que la voix humaine, amovible par elle même, aille prendre avec justesse le ton de chaque intervalle; et qu'ensuite associée à des orgues et des clavecins mal accordés suivant la rigueur des calculs, elle se plie aux altérations des intervalles, allant toujours d'accord, tantôt avec ceux qui s'élèvent trop haut, tantôt avec ceux qui descendent trop bas, comme il arrive même dans les instrumens à cordes, ou à vent, à l'aide d'un musicien adroit et prudent; (o) de manière que dans un concert à plusieurs voix et plusieurs instrumens, il est nécessaire que tous aillent ensemble et se prêtent l'un à l'autre, ou pour peu qu'ils s'écartent du tempérément, la discordance devient très sensible à l'oreille.

Au

(1) Pat. Gregoriorum alii aliter instrumentorum que quatuor consonantias spectant inquisiverunt. Pat. Hist. nel cap. VIII. del lib. *Reverentissimo* de Tolomeo, pag. 293.

(2) G. Thibert de mus. sac. 16. II. pag. 157, 158, 141, et 183.

(n) *Istoria della musica* pag. 96.

(n) hist. de la mus. page. 96.

(o) *Doni, disc.* 3. tom. 1. pag. 570. *Esimeno* *Dubbio* pag. 94.

(o) *Doni, disc.* 3. tom. 1. page 570. *Esimeno* *Dubbio* page 94.

di mezzo a tante difficoltà che la musica per la parte scientifica, teorica ed espositiva, non lasciando ad altri d'interferire, per via di calcoli ne' secreti della natura, ed attingiamo alla sola pratica guidati dalle regole stabilite dai maestri dell'arte, fondate sulla esperienza ed appoggiate dall'udito, il quale essendo più o meno deluso negli uomini, forma la differenza del gusto fra gli artisti compositori. Per la qual cosa ci siamo proposti di dare alla luce i sei libri de' Partimenti del nostro Signor Fenaroli Napolitano, costanti, e non accetti della scuola di Durante, d'onde agli Ebrei. A quali Partimenti risoluti ed accresciuti ultimamente da lui, servono di esercizio agli alunni del real Conservatorio di Napoli, (p) non solo per imparare l'accompagnamento, ma per aprirvi essi ando la strada alle regole del contrappunto, e che noi ci facciamo un dovere di pubblicarli senza alcuna alterazione, per essersi con siffatto sistema distinta la scuola napolitana, che di tanti bravi maestri ha colma l'Europa, le cui opere d'ogni genere

Au milieu de tant de difficultés que la musique que nous présente dans la partie scientifique, nous, en laissant les autres pénétrer, par le calcul, dans les secrets de la nature, nous nous en tenons à la seule pratique, guidés par les règles qu'ont établies les maîtres de l'art, fondées sur l'expérience, et approuvées par l'oreille, qui plus ou moins délicate chez les hommes, forme la différence du goût entre les artistes compositeurs. C'est pourquoi, nous nous sommes proposé de mettre au jour les six livres des Partimenti de M^r Fenaroli Napolitain, zélé partisan de l'école de Durante d'où il est sorti. C'est sur ces principes revus et augmentés par lui même que s'exercent les élèves du conservatoire royal de Naples, (p) non seulement pour apprendre l'accompagnement, mais eneor pour s'ouvrir la route aux règles du contrepoint, et nous les publions, comme il est de notre devoir, sans aucune altération, et comme étant le système par où s'est distinguée l'école napolitaine, qui a produit en Europe tant de célèbres compositeurs, dont les

(p) Anticamente i Conservatorj di Napoli erano quattro, S^{ta} M^a di Loreto, Poveri di Gesù, S^{ta} Onofrio, Pietà de' turchini; quindi soppresso quello de Poveri di Gesù, rimasero a tre, S^{ta} M^a di Loreto e S^{ta} Onofrio erano seguaci di Durante; la Pietà de' turchini era di Leo. In seguito si ridussero a due, e finalmente al non cessando così a vantaggio dell'arte e del pubblico, la bella gara ch'aveva tra' Conservatorj, e tra' gli alunni.

passarono dalla parte scientifica, alla pratica, e il loro gusto, non lasciò ad altri d'interferire, per via di calcoli, ne' secreti della natura, non permettendo guaiare.

Si è voluto non pertanto, indispensabile, di dare qualche pratica, come esse riguardanti la scuola, gli intervalli e gli accordi, rendendo così più chiaro il libricino delle Regole musicali stampato in Napoli dallo stesso Fenaroli, rimettendo alla cura de' maestri il regolamento delle mani sul clavicembalo, essendoci sembrato inutile di trattarne, atteso che sulla parte meccanica del suonare se ne è scritto abbastanza, e speriamo nel tempo stesso che voglia il pubblico gradire le nostre intenzioni. Si direte al bene degli studiosi ed al vantaggio dell'arte, la quale se è diventata a tempi nostri pressochè guasta per la mescolanza degli stili, s'addi rimanendo i principj, risorgerà pura e brillante in tempi migliori.

Non cessiamo però d'invocare a coloro che la professano di conservare nel comporre la chiarezza e la semplicità della scuola napolitana (q) ed allontanarsi affatto da quelle bizze strepitose e spesso barbare anzichè armoniche modulazioni strumentali, di cui aggidi si fa tanta pompa ed abuso a grave danno della melodia, poichè più sensazioni

(q) Crediamo di poterlo dire senza taccia veruna, giacchè di questa scuola sono, Scarlatti, Haase, Durante, Leo, Porpora, Principe di Venosa, Sala, Pergolesi, Jommelli, Piccini, Sacchini, Perez, Abos, Fenaroli, Guglielmi, Traetta, Paisiello, Bianchi, Zingarelli, Cimarosa, ed altri che per le cose di Leonardo.

contages en tout genre passeront à la poste, tant comme des modèles de l'art et du bon goût, et dont les noms ne periront jamais, en dépit de leurs détracteurs.

Cependant, il nous a paru indispensable d'expliquer quelques passages relativement à l'echelle, aux intervalles, et aux accords, afin de répandre plus de jour sur le petit livre des Regles musicales imprimé à Naples, et du même auteur Fenaroli, laissant aux professeurs le soin de faire parcourir avec les doigts les touches du clavecin, puis qu'il nous a paru inutile d'en parler, attendu qu'il existe assez de traités sur la partie mécanique de l'exécution de cet instrument. Nous espérons en même tems que le public vaudra bien agréer notre intention qui n'a pour but que l'avancement des élèves studieux, et le soutien d'un art qui, quoique dégénéré de nos jours par le mélange des styles, se relevera brillant et pur dans des temps plus heureux, en suivant les vrais principes.

Ne cessons pas cependant de bien recommander à ceux qui le professent de conserver dans leurs compositions la clarté et la simplicité de l'école napolitaine, (q) et de s'éloigner entièrement de ces modulacions harmoniques instrumentales qui ne sont que bizarres, bruyantes et souvent barbares, et dont on se glorifie tant aujourd'hui au grand abus et détriment de la mélodie, puisque

(q) Nous croyons pouvoir le dire sans être soupçonné de prévention, puisque cette école a été celle de Scarlatti, de Haase, de Durante, de Leo, de Porpora, du Prince de Venosa, Sala, Pergolesi, Jommelli, Piccini, Sacchini, Perez, Abos, Fenaroli, Guglielmi, Traetta, Paisiello, Bianchi, Zingarelli, Cimarosa, etc. etc.

cia d'banze producendo confusione, non danno
 ni piacere, né ster precise di, arliche si sente,
 L'anima agitata, perplessa, stanca per nulla
 comprendere, senza punto godere si annuia.
 Una musica implicata si perde nel labirinto
 degli occhi. La vera musica: que
 penetra lo sie del core, sede di tutte le pas-
 sioni. Il variare di modo e di ritmo senza
 necessità, la profusione degli accordi, e il
 insieme di armonia senza unità di pen-
 siera, possono in un compositore la mancanza
 dell'istiro. Due sole note ispirate, e bene
 eseguite, bastano per produrre il più grande
 effetto, nel quale consiste il Sublime dell'arte.

puisque plusieurs sensations simultanées
 produisant la confusion, ne donnent ni plai-
 sir, ni aucune idée précise de ce qu'on en-
 tend, d'où il arrive que l'ame agitée, tour-
 mentée, fatiguée de ne rien comprendre,
 s'ennuie sans pouvoir jouir. Une musique
 trop compliquée se perd dans le labyrinthe
 de l'oreille. La vraie musique est celle qui
 pénètre les voies du cœur siège de toutes
 les passions. Varier de mode et de rythme
 sans nécessité, prodiguer les accords, s'et-
 forcer, enfin, de produire une harmonie sans
 unité de pensées, prouvent dans un compo-
 siteur l'absence du génie. Deux seules notes
 d'inspiration et bien exécutées suffisent pour
 produire le plus grand effet, et c'est en quoi
 consiste le Sublime de l'art.

RISRETTO

De' Principi Musicali

di Niccolò Paganini, e di Felice Martini.

di Sig. Fenaroli

CAPITOLO I.

La musica, indipendentemente dalle matema-
 tiche, è l'arte di meneggiare e disporre tal-
 mente le voci e i suoni fra loro, che l'orecchia
 sentendo grato all'orecchia, produca nell'an-
 ima piacevole sensazione.

I suoni (principali elementi della musi-
 ca) nel nostro sistema armonico temperato, son
 dodici, dopo i quali vengono gli equisoni, ossia
 le repliche acute di essi; in conseguenza il tri-
 decimesimo suono è la replica equisona del pri-
 mo, che nell'ordine della scala prende il nome
 di Ottava.

La distanza che corre da un suono all'altro
 si chiama intervallo; e sicchè dal suono douze
 si parte rinvino al suo equisono, si hanno dodici
 intervalli di semitoni rinchiusi in un intervallo
 di Ottava, e distribuiti come noi gli vedremo su
 clavicembali, organi, e piano-forti, co'sette tasti
 bianchi tramezzati da due neri, i quali servono
 no a doppio uso, cioè pel diesis e pel bemolle.

EXTRAIT

Des Principes de Musique

pour servir d'Introduction aux Principes

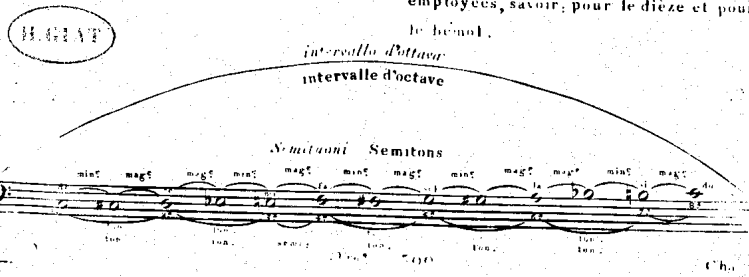
de M^r Fenaroli

CHAPITRE I.

La musique, indépendamment des mathe-
 matiques, est l'art de manier et de disposi-
 tionner les voix, ou les sons entre eux
 qu'il en résulte un accord agréable à l'oreille
 et qui produise dans l'âme une délicieuse
 sensation.

Les sons (principaux élémens de la musi-
 que) dans notre système harmonique tempé-
 ré sont au nombre de douze, après les quel-
 viennent les equisoni, ou répétitions aiguës
 des mêmes sons. En conséquence, le treizième
 son est la réplique equisonnante du premier
 et, suivant l'ordre de l'échelle, s'appelle
 Octave.

La distance d'un son à un autre se nomme
 intervalle, ensorte que du son d'où l'on part
 jusqu'à son equisono, il ya douze intervalles
 de semitons renfermés dans un intervalle
 d'Octave, et distribués comme nous le voyons
 sur les clavecs, les orgues et les piano-
 forte, avec sept touches blanches sépa-
 rées par cinq noires, qui sont doublement
 employées, savoir, pour le dièse et pour
 le bemol.



...interalli, e...
...interalli, e...
...interalli, e...

...interalli, e...
...interalli, e...
...interalli, e...

...interalli, e...
...interalli, e...
...interalli, e...

...interalli, e...
...interalli, e...
...interalli, e...

Interalli semplici e composti.

Chaque intervalle peut être grand ou petit, simple ou composé, majeur ou mineur, diminué ou superflu (a), consonant ou dissonant.

La grandeur ou la petitesse des intervalles est relative entre eux, p.ex. le ton est plus grand que le semiton, le semiton mineur, qui ne change pas de degré Do \sharp Do, est plus petit que le semiton majeur, qui monte par degré 2^o Re, l'intervalle de *Seconde* est plus petit que celui de *Tierce*, et ainsi des autres.

On peut calculer facilement les intervalles par le nombre des notes, c'est à dire: la 2^o Do, Re, est composée de deux notes en conséquence d'un seul intervalle; la 3^o Do, Re, Mi, est composée de trois notes, en conséquence de deux intervalles; la 4^o Do, Re, Mi, Fa, est composée de quatre notes en conséquence de trois intervalles, et ainsi des autres, sans exclure leurs alterations.

Les intervalles simples sont ceux qui constituent la première *Octave*. Les composés sont les doubles et les triples des simples au delà de la première *Octave*.

Intervalles simples et composés.

(a) Superflu ne signifie pas inutile comme il a plu à quel que d'un faire la remarque, mais le mot des Italiens qui se dit *superfluo* en musique pour excédent.

...interalli, e...
...interalli, e...
...interalli, e...

Si noti, 1^o che la 2^a diminuita come Si Do, p. ex. Do, Re, è il minimo degli interalli. II^o che se mitiamo scibonda il tuono quasi per un semiton, come maggiore p. ex. Do, Re, a minore p. ex. Do \flat Re, III^o il tuono è un interallo composto di tre semitoni, come Do \flat Re \sharp Si \flat Do; IV^o il tuono superfluo è un interallo composto di tre semitoni, come Do \sharp Do \sharp Re \sharp Re, i quali formano insieme un tuono e mezzo. V^o Degli interalli dissonanti, i maggiori e i superflui tendono a salire, i minori e i diminuti tendono a scendere.

Dimostrazione di tutti gli interalli, secondo il loro grado, e le note che gli compongono.

L'intervalle consonant est celui qui fait partie de l'harmonie parfaite, le dissonant est celui qui la trouble.

Remarque: 1^o que la 2^e diminuée comme Do \flat ou D \flat Re, est le plus petit des intervalles; II^o le semiton partageant le ton presque par la moitié, peut être majeur, comme D \flat ou mineur comme Do \flat Do; III^o le ton est un intervalle composé de deux semitons comme Do \flat Re \sharp Si \flat Do; IV^o le ton superfluo un intervalle composé de trois semitons comme Do \sharp Do \sharp Re \sharp Re, qui forment ensemble un ton et demi. V^o Parmi les intervalles dissonants, les majeurs et les superflus tendent à monter, les mineurs et les diminués à descendre.

Démonstration de tous les intervalles, de leur degré, et les notes qui les composent.

El. Tutti questi intervalli si trovano nell'antico sistema della divisione del Monocordo (b), ed ancora sul violino, e sono i seguenti: *quinto e sesto* (c) *quarta* (d) *terza* (e) *seconda* (f) *prima* (g) *diatonico* (h) *temperamento* (i) *un intervallo* (j) *un intervallo* (k) *tantum pel diessi* (l) *quinto pel bemolle* (m) *Do, Re* (n) *mentre sul Monocordo sono due suoni diversi per la qual cosa alcuni di essi, come la 2^a diminuta, la 3^a superflua, la 4^a superflua, la 5^a diminuta, e la 6^a diminuta, la 7^a superflua, e la 8^a alterata non si adoperano, che per modi cantati, o per inflessione di voce.*

Dalla restrictione degli intervalli si formano i cinque toni e i due semitoni maggiori, i quali inclusivamente col tredicesimo suono costituiscono la progressione naturale degli otto gradi congiunti rappresentati dalle note Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, chiamata scala diatonica, a differenza della scala cromatica così detta per l'alterazione accidentale che ricevono i gradi di essa o di diessi, o di bemolli. (c)

Dall'uso primitivo di queste due scale ha avuto origine il genere misto del canto figurato composto di note di diverso valore, rimanendo il diatonico solamente per il canto fermo composto di note di egual valore.

Con.

(b) Strumento ad arco con corde cromati sicure. Come armo, nel quale per via di aritmetiche divisioni si trovano i rapporti degli intervalli.

(c) *Orma* parola greca significa valore. I diessi e bemolli formano il modo della musica ha dato il nome al genere diatonico, e il bemolle al genere diatonico, e il diessi al genere diatonico.

VI. Tous ces intervalles se trouvent distinctement dans la division du Monocorde (b), et même sur le violon et violoncelle, mais sur les quins, ou clavecins accordés suivant les règles du tempérament, le même son ou touche sert tant pour le dièse que pour le bé. par exemple #Do, Re, tandis que sur le Monocorde, ils forment deux sons différens, c'est pour cela qu'une partie deux, par exemple, la 2^e diminuée, la 3^e superflue, la 4^e superflue, la 5^e diminuée, la 6^e diminuée, la 7^e superflue, ainsi que les 8^{es} altérées ne sont employées, que par manière de chant, ou par inflexion de voix.

De la restriction des intervalles se forment les cinq tons et les deux semitons majeurs, qui, inclusivement avec le treizieme son, constituent la progression naturelle des huit degrés conjoints représentés par les notes Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, appelée échelle diatonique, et différente de l'échelle chromatique, ainsi nommée par l'alteration que ses degrés reçoivent accidentellement par les dièzes, ou par les hémols. (c)

Ces deux gammes mêlées ensemble ont produit le genre *miste* du chant figuré composé de notes de différente valeur, le diatonique demeurant seulement pour le *planchant* composé de notes de valeur égale.

Les

(b) Instrument ayant une seule corde appelée armo, harmonique, sur le quel mesurant les divisions arithmétiques on trouve les rapports des intervalles.

(c) *Orma* parole grecque qui signifie valeur, les diessi et les bemolli formant le mode de la musique ont donné le nom au genre diatonique, et de même que le diessi au genre diatonique, et le bemolle au genre diatonique.

Numero e R. diatonico

Numero e R. diatonico

Numero

(d)

Considerati come gradi della scala prendono il nome la Prima (a) Seconda, Terza, Quarta, Quinta, Sesta, Settima, ed Ottava del tuono (d)

Un suono insieme componenti un accordo si cifra con numeri cardinali 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. X. la cui distribuzione sopra i gradi della scala diessi Partimento. (e)

Dopo il X^o denotante la base, o il suono grave d'un accordo, gli altri numeri prendono il nome di 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o 9^o X^o. Le repli che o duplicati e tripli di essi dovrebbero chiamare a rigore con numeri ordinali undecima, duodecima, decima terza, ma per non imbiagliar la mente de' giovani conservano presso di noi il nome di 4^o 5^o 6^o segnandosi con numeri corrispondenti, tranne la sola decima che col numero romano X^o è segnata.

La scala è suscettibile di due modi, l'uno maggiore, l'altro minore determinati dalla 3^a la quale se è composta di due toni costituirà la scala di modo maggiore, se di un tuono e di un semitono costituirà quella di modo minore; ove è da osservarsi che nella scala di modo maggiore il primo semitono maggiore si trova dal terzo al quarto grado, in vece che in quella di modo minore si trova dal secondo al terzo. L'altro semitono maggiore della scala deve trovarsi sempre in entrambi i modi dal settimo grado all'Ottava.

(d) Chiamati ancora, Tonica, Seconda, Mediante, Subdominante, Dominante, Sesta, Settima, Ottava.

(e) Partimento derivando da Partire (dividere) si è applicato alla musica per la distribuzione de' numeri sul basso.

Numero e R. diatonico

Numero e R. diatonico

Numero

(d)

Les sons considérés comme degrés de l'échelle prennent le nom de *Première* (a) *Seconde* (b) *Troisième* (c) *Quatrième* (d) *Cinquième* (e) *Sixième* (f) *Septième* (g) *et Octave* du ton (d)

Plusieurs sons composant ensemble un accord se chiffrent avec les nombres cardinaux, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. X. dont la distribution sur les degrés de l'échelle s'appelle *Partimento*. (e)

Après le X^o denotant la base, ou le son grave d'un accord les autres nombres prennent le nom de 2^o 3^o 4^o 5^o 6^o 7^o 8^o 9^o X^o. Leurs répétitions ou doubles ou triples devraient s'appeler à la rigueur *onzième*, *douzième*, *treizième*; mais pour ne pas embrouiller l'esprit des jeunes gens, elles conservent auprès de nous le nom de 4^o 5^o 6^o en portant l'empreint des chiffres correspondans, excepté la seule dixième qui a le signe du nombre romain X.

L'échelle est susceptible de deux modes, l'un majeur, l'autre mineur déterminés par la tierce, la quelle, si elle est composée de deux tons établit l'échelle de *mode* majeur, si elle n'est qu'un ton et un semiton, elle établit celle de *mode* mineur, et l'on doit observer que dans l'échelle de *mode* majeur, le premier semiton majeur se trouve du troisième au quatrième degré, au lieu que dans celle de *mode* mineur, il se trouve du second au troisième. L'autre semiton majeur de l'échelle doit se trouver toujours dans les deux modes du septième degré à l'Ottave.

(d) On les appelle aussi Tonique, Seconde, Mediante, Subdominante, Dominante, Sixte, Septime, Octave.

(e) Partimento derivando da Partire (dividere) si è applicato alla musica per la distribuzione de' numeri sul basso.

Tuoni proprii, ecc.

Per modi s'intendono ancora i tuoni A, Amiré, B, Fasi, C, Solfaut, D, Diastre, E, Elami, F, Fa, G, Goleut, de quali secondo Pordino, nella scuola se portano l'armonia primaria di modo maggiore, C, Solfaut, F, Fa, G, Goleut, e portano l'armonia secondaria di modo minore A, Amiré, D, Diastre, E, Elami, e ne tuoni relativi de precedenti, per alcune corde intermedie comuni all'uno e all'altro modo; rimanendo il solo B, Si d'armonia indeterminata a ragione della sua 5^a falsa, talché per determinarla, bisogna alterare la 5^a Fa con un diesi, o alterare il Si con un bemolle, chiamandosi allora B Fa, il quale sarà d'armonia primaria di modo maggiore, ed il B si sarà d'armonia secondaria di modo minore.

Foto: P. Riccio, via et. relative.

I tuoni relativi che si trovano una terza al disotto di quelli di modo maggiore, conservano alla chiave le medesime alterazioni, portando la 7^a accidentalmente alterata. (F)

E siccome sopra son dodici, così, sopra ciascuno di essi possono stabilirsi due scale, in ciascuna delle quali sono dodici di modo maggiore ed altrettante di modo minore.

La scala di modo maggiore procedendo per due tuoni, un semitono maggiore, tre tuoni, ed un altro semitono maggiore, (intervalli elementari della scala diatonica) (g) conserva nel salire

Echelle de mode majeur

(F) il sistema B, si, se in un manoscritto, chiama armonie medice, e quelle di modo minore.

(g) secondo il sistema matematico degli antichi, gli intervalli elementari diatonici sono, il tono maggiore, il tono minore, ed il semitono maggiore, per lo che, se si chiama il sistema temperato di moderno, i tuoni e semitoni son quasi tutti eguali tra loro.

Par modi, on entend aussi les tons A, Amiré, B, Fasi, C, Solfaut, D, Diastre, E, Elami, F, Fa, G, Goleut, dont suivant l'ordre de l'échelle, trois portent l'harmonie primaire de mode majeur, savoir, C, Solfaut, F, Fa, G, Goleut, et trois portent l'harmonie secondaire, savoir, A, Amiré, D, Diastre, E, Elami, comme tons relatifs des précédens par quelques cordes intermédiaires communes à l'un et à l'autre mode; le seul B, Si conserve une harmonie indéterminée à cause de sa fausse 5^e de manière que pour la déterminer, il faut alterer la 5^e Fa avec un dièse, ou altérer le Si avec un hémol qui se nomme alors B Fa, lequel sera d'harmonie primaire de mode majeur, et le B si sera d'harmonie secondaire de mode mineur. Les cons relatifs qui se trouvent tierce au dessous de ceux de mode majeur, conservent à la clef les mêmes altérations, portant la 7^e accidentallement altérée (F)

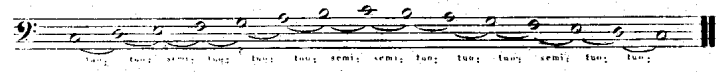
Et comme il ya douze sons, on peut établir deux échelles sur chacun d'eux, en conséquence de quoi ils en auront douze de mode majeur et autant de mode mineur.

L'échelle de mode majeur procédant par deux tons un semiton majeur, trois tons et un autre semiton majeur, (intervalls elementari della scala diatonica) (g) conserve en salire

(F) le système B, si, se in un manoscritto, chiama armonie medice, e intermedie tutte quelle di modo minore.

(g) suivant le système mathématique des anciens, les intervalles élémentaires diatoniques sont, le ton majeur, le ton mineur, et le semiton majeur, par lo che, se si chiama il sistema temperato di moderno, les tons et semitons sont presque tous égaux entre eux.

colla scendere, e così in posizione regolare, intervalli senza alterazione veruna, procedono per esempio il tuono C, Solfaut.



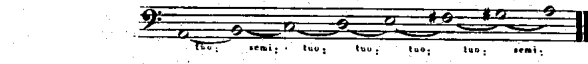
Volendosi stabilire una simile in altro tuono, si fa d'uopo impiegare tanti diesi, o tanti bemolli, quanti ve ne bisognano per determinare le medesime distanze che si ritrovano in quella di C, Solfaut; cosicchè i diesi e i bemolli alla chi se alterando la scala, si connaturalizzano col modo, in vece che nel corso delle frasi musicali alterando per accidente le note accanto a cui son essi segnati, cambiano il modo; per la qual cosa quelli alla chiave si chiamano naturali, e gli altri accidentali.

La scala di modo minore variando nella disposizione degli intervalli procedo dalla Quinta all'ottava iniqua arbitrariamente, ora colla Sesta e Settima maggiori accidentalmente alterate, come per. nel tuono di Amiré.

Tant et en descendant la même disposition des intervalles, sans aucune alteration; nous pour exemple le ton C, Solfaut.

Si on veut établir une échelle semblable dans un autre ton, on doit employer autant de dièses ou de bémols qu'il en faut pour déterminer les mêmes distances qui se trouvent dans celle de C, Solfaut; ensorte que les dièses et les bémols à la clef alterent l'échelle et se connaturalisent avec le mode, au lieu que dans le cours des phrases musicales ils altèrent par accident les notes à côté des quelles ils sont placés pour changer de mode; c'est pourquoy ceux qui sont à la clef se nomment naturels, et les autres accidentels.

L'échelle de mode mineur variant dans la disposition des intervalles procède de puis la Cinquième du ton presque arbitrairement tantôt par la Sixième et la Septième majores accidentellement altérées comme par dans le ton de Amiré.



Ora colla Sesta minore e colla Settima maggiore accidentalmente alterata.

Tantôt avec la Sixième mineure et avec la Septième majeure accidentellement altérée.

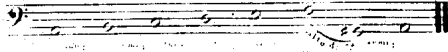


Ora per evitare il triemittono fa sol, colla Sesta minore e col salto di 7^{ma} all'ingiù, sebbene un tal salto renda irregolare la scala.

Tantôt pour éviter le triemittone fa sol, avec la Sixième mineure et avec le saut de 7^{me} par en bas, quoi qu'il rende l'échelle irrégulière.

* Intervalli di un'ottava.

* Intervalli de 7^{me}.



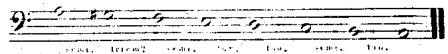
A. *Discendendo poi la Settima e la Sesta del tuono si fanno generalmente minori.*

Mais, en descendant, on rend la Septième et la Sixième généralement mineures.



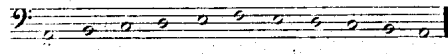
T. *Spelta per circostanza, o per dura espressione, si discende colla Settima maggiore e colla Sesta minore.*

Cependant, quelque fois par circonstance, ou par dure expression, on descend avec la Septième majeure, et avec la Sixième mineure.



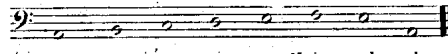
E. *Talvolta per evitare gli accidenti e conservare la natura del modo, si può discendere fino alla Sesta minore, o si può discendere alla Prima del tuono.*

Et quelque fois, pour éviter les accidents, et conserver la nature du mode, on peut monter jusqu'à la Sixième mineure, et de celle-ci redescendre à la Première du ton.



O. *può dopo la Sesta, fermarsi sulla Quinta e far cadenza sulla Prima del tuono.*

Ou bien après la Sixième s'arrêter sur la Cinquième, et faire la cadence sur la Première du ton.



Ma queste due ultime scale, ancorchè conservino la natura del modo, non sono intere.

Mais ces deux dernières échelles, quoiqu'elles conservent la nature du mode, ne sont pas entières.

N. *Ne' movimenti rapidi prin della intera scala di modo minore si ascende colla Sesta e Settima maggiori, si discende colla Settima e Sesta minori, cioè che forma la differenza con quello di modo maggiore.*

Cependant dans les mouvemens rapides de toute l'échelle de mode mineur, on monte avec la Sixième et la Septième majeures, et on descend avec la Septième et la Sixième mineures, ce qui forme la différence avec celle du mode majeur.

A. *In ogni altro caso la Sesta dee corrispondere colla Terza del modo sia ne' gradi, sia negli accordi, l'una seguendo la natura dell'altra, specialmente nelle cadenze, pel legame armonico che passa tra la Prima e la Quarta del tuono.*

Dans tout autre cas, la Sixte doit correspondre avec la Tierce du mode, soit dans les degrés, soit dans les accords, l'une suivant la nature de l'autre, spécialement dans les cadences pour le lien harmonique qui passe entre la Première et la Quatrième du ton.

O. *Or, siccome il tuono di C solfaut è il modello di tutte le scale di modo maggiore, così il tuono di C minore servirà di modello a tutte quelle di modo minore.*

Or, comme le ton de C solfaut est le modèle de toutes les échelles de mode majeur, ainsi le ton de C mineur servira de modèle à toutes celles de mode mineur.

CAPITOLO II.

CHAPITRE II.

L'armonia essendo il risultato piacevole della riunione di varj suoni o voci concordanti fra loro, si divide in equitemporanea, ed in successiva. L'equitemporanea consiste nella risonanza del corpo armonico, ossia triade, o triade composta di tre suoni vibrati insieme p.ex. Do Mi Sol, uguali et si avverte l'equisono, ossia ottava del Do per rendere l'armonia più piena Do Mi Sol Do. La successiva consiste in più accordi di due suoni e d'una seconda, terza, quarta, quinta, sesta, settima, ottava, nona, decima, undecima, duodecima, o di più, o di meno, o di una o di due parti, il quale è di tre specie, moto retto, con cui le voci o suoni ascendono o discendono insieme in consonanza; moto obliquo, con cui se una voce sta ferma, l'altra ascende o discende per grado o per salto; moto contrario con cui se una voce ascende, l'altra discende.

L'harmonie étant l'agréable résultat de la réunion de différens sons, ou voix qui concordent entré eux, se divise en simultanée, et en successive. L'harmonie simultanée consiste dans la résonance du corps harmonique, ou triade consonante composée de trois sons frappés ensemble p.ex. Do Mi Sol, auxquels on ajoute l'equisono, ou octave du Do pour donner plus de plénitude à l'harmonie Do Mi Sol Do. La successive consiste en plusieurs accords qui se succèdent suivant les loix de la modulation, l'un après l'autre sur les degrés de l'échelle, et suppose en conséquence un accord entré les parties, le quel est de trois sortes; mouvement direct, dans lequel les voix ou les sons montent et descendent ensemble, par consonances; mouvement oblique, dans lequel si une voix reste ferme sur la note, l'autre monte ou descend par degrés, ou par saut; mouvement contraire, dans lequel si une voix monte, l'autre descend.

Moto retto.

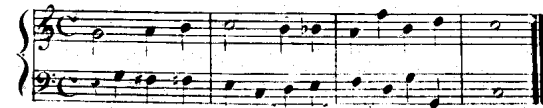
Mouvement direct, ou semblable.



Moto obliquo.
Mouvement oblique.



Moto contrario.
Mouvement contraire.



Movimenti del basso

Oltre il suddetto movimento delle parti, il basso ha uno proprio, che si chiama salire o scendere di grado; salire o scendere per semi-toni; salire di terza e scendere di grado; scendere di terza e salire di grado; salire di quarta e scendere di terza; scendere di quarta e salire di grado; salire di quinta e scendere di quarta; salire di quarta e scendere di quinta; finalmente salire di sesta e scendere di quinta, colle armonie o accordi corrispondenti.

Consonanze

Un accordo potendo esser consonante o dissonante, i suoni che lo compongono prendono il nome di consonanze e di dissonanze, relativamente all'intervallo che esse occupano su' gradi della scala.

Le consonanze son quattro 8^a 5^a 3^a 6^a, delle quali le prime due, perchè il loro intervallo è stabile in entrambi i modi, si dicono perfette; la 3^a e la 6^a al contrario, come corde varianti di modo, si chiamano imperfette.

Dissonanze

Le dissonanze non essendo naturali all'armonia, si introducono col soccorso dell'arte, tali sono la 2^a la 4^a la 7^a e la 9^a, il maneggio delle quali consiste in preparazione, percussione e risoluzione.

Il primo accordo fondamentale consonante dato dalla natura, per cui si chiama perfetto, è quello di 1^a 3^a e 5^a; se a quest'accordo si si aggiunge in progressione di terze, la settima minore, ne nasce un secondo accordo pur fondamentale, ma dissonante chiamato di settima dominante. Tutti gli altri accordi, o sono derivati, o alterazioni, o ritardi de' precedenti, conservando la qualità consonante, o dissonante dell'accordo d'onde derivano, o dettono.

Movimenti del basso

Oltre le susditte mouvements des parties, le basse en a un qui lui est propre, c'est celui de monter ou de descendre par degrés; celui de monter ou de descendre par semitons; celui de monter de tierce et descendre par degré; de descendre de tierce et monter par degré; de monter de quart et descendre de tierce; de descendre de quart et monter par degré; de monter de quinte et descendre de quart; de monter de quart et descendre de quinte; enfin monter de sixte et descendre de quinte, avec harmonie ou accord correspondans.

Consonances

Un accord pouvant être consonant ou dissonant, les sons qui le composent prennent le nom de consonances ou de dissonances, relativement à l'intervalle qu'elles occupent sur les degrés de la gamme.

Les consonances sont au nombre de quatre 8^e 5^e 3^e 6^e, les deux premières dont l'intervalle varie point sont appelées parfaites dans les deux modes; la 3^e et la 6^e au contraire, comme cordes qui changent de mode, se nomment imparfaites.

Dissonances

Les dissonances n'étant pas naturelles à l'harmonie, s'y introduisent par le secours de l'art; telles sont la 2^e la 4^e la 7^e et la 9^e, dont la manœuvre consiste en préparation, percussion et résolution.

Le premier accord fondamental consonant qui nous a été donné par la nature se nomme parfait, c'est celui de 1^{re} 3^{re} et 5^{re}; si on y ajoute, en progression de tierces, la septième mineure, il en sortira un second accord fondamental, mais dissonant qu'on nomme 7^e dominante. Tous les autres accords sont, ou des dérivés, ou des alterations, ou des retards des précédens; ils conservent la qualité consonnante, ou dissonnante de l'accord dont chacun d'eux dérive.

accordo

accordo

UR-58

226

MICRO CARD

TRADE MARK 

UR-58

227

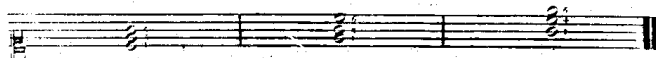
MICRO CARD

TRADE MARK 

Accord fondamentale
consonant, composé
de 1^{re} majeure et 5^e

Premier dérivé
composé de
1^{re} et 6^e mineurs.

Second dérivé
composé de 4^e
et 5^e majeurs.



Accord fondamental
consonant, composé
de 1^{re} majeure et 5^e

Premier dérivé,
composé de
1^{re} et 6^e mineurs.

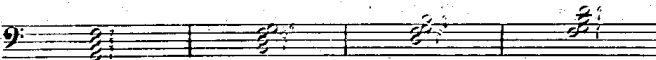
Second dérivé,
composé de 4^e
et 5^e majeurs.

Accord fondamental
disonnant, composé de
1^{re} majeure, 5^e et 7^e mine

Premier dérivé
de 1^{re} mineure
fausse 4^e et 6^e mine

Second dérivé
de 1^{re} mineure
4^e et 6^e maj

Tercer dérivé
de 1^{re} mineure
4^e et 6^e maj
majeurs



Accord fondamental
disonnant, composé de
1^{re} majeure, 5^e et 7^e mine

Premier dérivé
de 1^{re} mineure
fausse 4^e et 6^e mine

Second dérivé
de 1^{re} mineure
4^e et 6^e maj

Troisième dérivé
de 1^{re} mineure
4^e et 6^e maj
majeurs

Se nello stesso accordo di 7^{ma} minore, si altera la nota fondamentale con un diesis, allora l'accord si dirà di 7^{ma} diminuita, e la nota grave prende il nome di Sensibile.

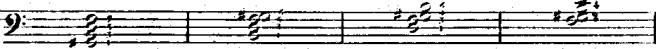
Si dans le même accord de 7^{me} mineure, on altere la note fondamentale par un dièse, alors l'accord sera de 7^{me} diminuée, et la note au grave prend le nom de Sensible.

Accord dissonant,
composé de 1^{re} mine
fausse 4^e et 7^{ma} diminu

Premier dérivé
de 1^{re} mineure
fausse 4^e et 6^e maj

Second dérivé
de 1^{re} mineure
4^e et 6^e majeurs

Tercer dérivé
de 1^{re} superflue
4^e et 6^e majeurs



Accord dissonant
de 1^{re} mineure
fausse 4^e et 7^{ma} diminu

Premier dérivé
de 1^{re} mineure
fausse 4^e et 6^e majeure

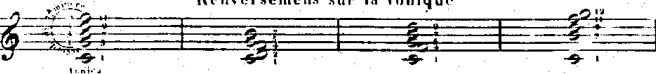
Second dérivé
de 1^{re} mineure
4^e et 6^e majeure

Troisième dérivé
de 1^{re} superflue
4^e et 6^e majeurs

Se l'intero accordo di 7^{ma} minore si prolungherà sulla Prima del tuono, tale accordo vien chiamato comunemente di 7^{ma} superflua (che io più propriamente dirò accordo di 7^{ma} sulla Tonica.)

Si l'accord entier de 7^{me} mineure se prolonge sur la Première du ton, cet accord s'appelle communément 7^{me} superflue (à qui je donnerois plus tôt le nom de 7^{me} sur la Tonique.)

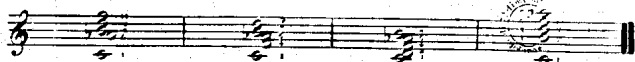
Rivolti sulla tonica
Renversemens sur la tonique



Se l'accordo di 7^{ma} superflua sulla tonica si accompagna colla 6^a minore, allora il detto accordo dee considerarsi come un rivolto di quello di 7^{ma} diminuita.

Si l'accord de 7^{me} superflue sur la tonique s'accompagne avec la 6^e mineure, alors le dit accord doit se considerer comme un renversement de celui de 7^{me} diminuée.

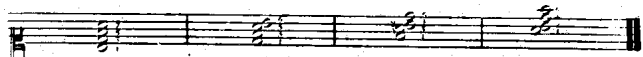
Rivolti di 2^a diminuita
Renversemens de 7^e diminuée



Moltiplicandosi la serie delle 3^e dal Sol fino alla nota La, e sopprimendosi al basso la nota Sol, si avrà un accordo di 7^a sopra Settima, ossia 7^a della Sensibile.

En multipliant la série des tierces depuis le Sol jusqu'à la note La, et en supprimant à la basse le Sol, on aura un accord de 7^{me} sur Septieme, ou 7^e de la Sensible.

Accordo dissonante di 7 ^a sopra 7 ^a composto di 3 ^a e 6 ^a minore e 7 ^a maggiore.	Primo derivato di 3 ^a maggiore e 6 ^a maggiore.	Secondo derivato di 3 ^a e 6 ^a maggiore.	Terzo derivato di 3 ^a maggiore e 6 ^a minore.
---	--	---	--



Se la detta 7^a si altera d'un bemolle allora si avrà un'altra accordo di 7^a diminuita col suoi rivolti.

Si la dite 7^e s'altere par un bemol, on aura un autre accord de 7^e diminuée avec les renversemens.

Se all'accordo consonante di 1^a 3^a e 5^a si si aggiunge la 6^a essa diverrà dissonante, considerandosi come un rivolto dell'accordo di 7^a minore.

Si à l'accord consonant de 1^{re} 3^e et 5^e on ajoute la 6^e, il deviendra dissonant, étant considéré comme un dérivé de l'accord de 7^{me} mineure.

Accordo dissonante, composto di 3 ^a magg e 6 ^a e 7 ^a maggiore.	Primo derivato di 3 ^a minore e 6 ^a minore.	Secondo derivato di 3 ^a maggiore e 6 ^a maggiore.	Terzo derivato di 3 ^a minore e 6 ^a minore.
---	--	--	--



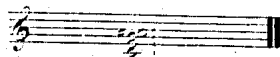
Infatti la vera nota fondamentale dell'accordo Do-Mi-Sol-La, è precisamente il La, e non il Do, come apparisce dal terzo derivato.

En effet la vraie note fondamentale de l'accord Do-Mi-Sol-La, est précisément le La, et non le Do, comme il est démontré par le troisième dérivé.

Se la 6^a del medesimo accordo si altera con un diesi, essa diverrà superflua.

Si la 6^e du même accord s'altere par un dièse, elle deviendra superflue.

Accordo dissonante di 6^a superflua con 3^a maggiore e 6^a.



Accordo dissonante di 6^a superflua con 3^a maggiore e 6^a.

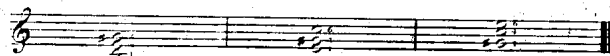
Sopprimendo in detto accordo la nota grave, resterà un accordo di 4^a maggiore.

En supprimant la note grave de cet accord, on aura un accord de 4^e majeure.

Se modulando per semitono si altera con un diesi la 5^a dell'accordo perfetto, essa diverrà superflua.

Si en modulant par semiton, on altère avec un dièse la 5^e de l'accord parfait, elle deviendra superflue.

Accordo dissonante, composto di 3 ^a magg e 6 ^a superflua.	Primo derivato di 3 ^a maggiore e 6 ^a minore.	Secondo derivato di 4 ^a diminuita e 6 ^a minore.
---	--	---



Accordo consonant, composto di 3 ^a magg e 6 ^a superflua.	Primo derivato di 3 ^a maggiore e 6 ^a minore.	Secondo derivato di 4 ^a diminuita e 6 ^a maggiore.
--	--	---

Si noti che un Partimenti il N^o 1, è rappresentato dal basso.

Remarquez que dans les Partimenti le N^o 1, est représenté par la basse.

Allorché sopra un suono prolungato nella parte grave del basso, si fanno più accordi, il detto suono prende il nome di pedale, che nel rivolto delle altre parti può essere acuto, o mezzano.

Quand sur un son prolongé dans la partie grave de la basse, on fait plusieurs accords, le dit son prend le nom de pédale, qui dans le renversement des autres parties, peut être aigu, ou intermédiaire.

Si noti, che quando il basso fa pedale, gli altri accordi non sostenuti dal suono più grave.

Remarquez, que lorsque la pédale est à la basse, les accords sont soutenus par le son le plus grave d'entre eux.

AVVERTIMENTI

I. La progressione de' suoni e de' suoi intervalli che si considera sempre dal grave all'acuto, s'intende ancora dall'acuto al grave, cioè è di loro inversare, che i maestri distinguono ne' gli intervalli della scala quattro suoni che per forza di armoniosa attrazione, due amano di riposarsi calando, e due di riposarsi scendendo, o s'innalzano, come ad essi in distanza di mezzo tuono p. es. Mi Fa, Si Do; Fa Mi; Do Si; chiamando: clatv(ascendenti) il Mi e il Si relativamente al Fa e al Do, e rimessivi (discendenti) il Fa e il Do relativamente al Mi, e al Si.

II. La parola tuono oltre di significare un intervallo di Seconda maggiore, come Do Re, si prende talvolta per suono d'una voce, oia per la scala, oia per un grado di essa, quando per il complesso dell'armonia, o per il modo, ed anche per l'Organo, oia Diapason.

III. Il rivolto d'un'armonia consiste nella trasposizione delle parti dal grave all'acuto, e viceversa, ed il ritardo d'un accordo consonante dipende dalla risoluzione d'una dissonanza in consonanza.

IV. Per Prima, Seconda, Terza del tuono etc. s'intendono i gradi della scala, e p. e. 2^a, 3^a, 4^a etc. etc. s'intendono i suoni, o note componenti gli accordi: Ciò posto, le corde fondamentali del modo sono tre: Prima, oia Tonica, Quarta del tuono, detta anche Collaterale, e Quinta del tuono, oia Dominante; tutte e tre con armonie di 3^a e 5^a. Alcuni maestri mettono come il numero di tre dette fondamentali, la Settima, oia Sensibile, specialmente nell'acuto, e la 2^a minore, o diminuita.

V. La Quinta del tuono parte sempre con se la 2^a minore, e s'evolvono in la 2^a Sensibile e la 3^a minore, o diminuita.

AVERTISSEMENTS

I. La progression des sons et de leurs intervalles, qui est toujours considérée du grave à l'aigu, s'entend aussi de l'aigu au grave.

Or il faut remarquer que les maîtres distinguent dans les intervalles de l'échelle quatre sons, dont, par une force d'attraction harmonique, deux aiment à se reposer en montant, et deux à se reposer en descendant sur les sons voisins dans la distance d'un demi-ton p. ex. Mi Fa, Si Do; Fa Mi; Do Si; appellant clatv (montants) le Mi et le Si relativement au Fa et au Do, et rimessivi (descendants) le Fa et le Do relativement au Mi et au Si.

II. Le mot ton outre qu'il signifie un intervalle de Seconde majeure, comme Do Re, se prend quelquefois pour le son de la voix, tantôt pour l'échelle, tantôt pour un de ses degrés, ou pour l'accord, ou pour le mode, ou même pour le Diapason, dit C^o luto.

III. Le renversement d'une harmonie consiste dans la transposition des parties du grave à l'aigu, et de l'aigu au grave, et le retardement d'un accord consonant dépend de la résolution d'une dissonance en consonance.

IV. Par Première, Deuxième, Troisième du ton etc. etc. on entend les degrés de l'échelle, et par 2^e, 3^e, 4^e etc. etc. on entend les sons, ou notes composant les accords, et la position, les cordes fondamentales des notes sont trois, la Tonic, ou Tonic, la Quatrième qui se nomme aussi Collatérale, et la Cinquième du ton, ou Dominante; toutes les trois avec harmonie de 3^e et 5^e. Quelques maîtres de l'art mettent aussi du nombre de fondamentales la Septième, ou Sensible, surtout dans l'accord de l'Organe, et la 2^e mineure, ou diminuée.

V. La Cinquième du ton parte toujours dans les deux modes la 2^e mineure, qui est la corde Sensible du ton.

VI. La 2^e diffère de la 9^e non solo per intervallo, ma benissimo perchè la 2^a si dà di posta, e la 9^a si prepara.

VII. La 4^a è di doppia specie, cioè a dire, consonante accompagnata colla 6^a, e dissonante colla 2^a, o colla 5^a.

VIII. La 5^a dissona ancor dissonante quando è accompagnata colla 6^a, poiché si considera come un rivolto di 7^a minore, e dee risolversi scendendo; siccome la 5^a alterata, ossia superflua dee salire.

IX. La 7^a minore, la diminuita, e la 5^a falsa, detta ancora diminuita, godono il privilegio di darsi senza preparazione, la prima sulla Dominante, le altre due sulla Sensibile, considerandosi da molti teorici come intervalli mezzani tra la consonanza e la dissonanza, e conseguentemente partecipi dell'una e dell'altra specie.

X. Il basso in musica può esser cantante, fondamentale, e continuo. Il primo è proprio della voce; il secondo non ha che tre sole corde o quattro, come si è detto. Il basso continuo modula in tutte le corde egualmente che le altre parti chiamandosi ancora basso composto o diminuito, di maniera che la progressione de' gradi della scala non è basso fondamentale, ma una pura modulazione di basso continuo.

XI. Si proibisce due 3^e o due 5^e giuste di seguito per moto retto negli accordi, o tra le voci, producendo di piacevole effetto in armonia, ed in conseguenza non soffre dall'udito. Si tollera però due 5^e di seguito per moto contrario, o per il caso che la 5^a giusta discenda sulla 5^a falsa, oia per essere meno duto all'orecchio, e non è poi permesso che la 5^a falsa salga sulla 5^a giusta, perchè di 3^e suoni estremi.

VI. La 2^e diffère de la 9^e non seulement par l'intervalle, mais aussi parce que la 2^e se donne sans préparation, et que la 9^e est préparée.

VII. La 4^e est d'espèce double, c'est à dire, consonnante accompagnée de la 6^e, et dissonnante accompagnée de la 2^e ou de la 5^e.

VIII. La 5^e devient aussi dissonnante quand elle est accompagnée de la 6^e, parcequ'elle est considérée comme un renversement de la 7^e mineure, et doit se résoudre en descendant, comme la 5^e altérée, ou superflue doit monter.

IX. La 7^e mineure, la diminuée, et la fausse 5^e, qu'on appelle aussi diminuée, jouissent du privilège de se donner sans préparation, la première sur la Dominante, les deux autres sur la Sensible, étant considérées par plusieurs théoriciens comme intervalles intermédiaires entre la consonnance et la dissonnance, et conséquemment participantes de l'une et de l'autre espèce.

X. La basse dans la musique peut être chante, fondamentale et continue. La première fait la partie de la voix; la seconde n'emploie que trois ou quatre cordes seulement, comme on l'a dit. La basse continue module sur toutes les cordes, comme les autres parties, et porte aussi le nom de basse composée ou diminuée, de manière que la progression des degrés de l'échelle n'est pas une basse fondamentale, mais une pure modulation de basse continue.

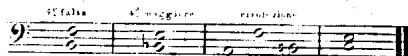
XI. Il est défendu de faire deux 3^e ou deux 5^e parfaites de suite, par mouvement direct, dans les accords, ou entre les voix, ce qui produit un effet désagréable en harmonie, et par conséquent l'oreille ne les souffre pas. On tolère cependant deux quintes de suite par mouvement contraire, ou dans le cas où la 5^e juste descend sur la fausse 5^e, et cela par la raison qu'elles en sont moins dures à l'oreille; mais aussi on ne

che s'inclinano le 5^a falsa, per le ragioni di sopra esposte, quella nel grave tende a salire, e nell'acuto tende a scendere.



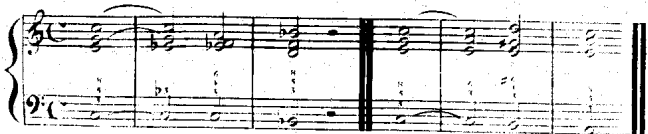
La 5^a falsa può discendere sulla 4^a maggiore, ossia tritono.

La fausse 5^e peut descendre sur la 4^e majeure, ou triton.



XII. Le transizioni, o sia cambiamenti di modo, o di tuono, si fanno per mezzo de' semitoni maggiori e minori, i quali alterano e rimettono il modo, o il tuono, secondo la tessitura del canto; e siccome sopra ogni corda più stabilisce una scala, così a misura che si passa d'un tuono, o d'un modo in un altro, le note somigliano di grado e d'intervallo per la corda Do Prima in C solfaut può divenir Seconda in B fa, Terza in A solfaut, Quarta in G solfaut, Quinta in F fa, Sesta in E fa, Settima in D fa, ossia Ré, e gli accordi che emetton d'essi gradi richiama.

Transizioni o cambiamenti di modo, partendo sempre dal C solfaut.

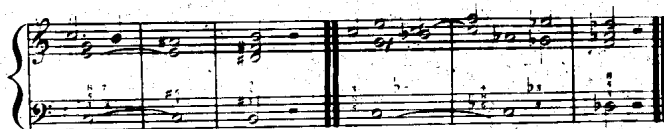
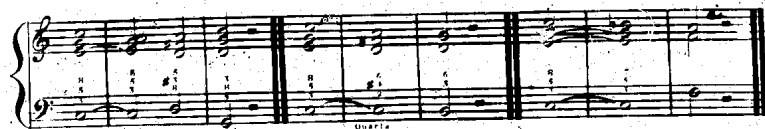


Prima in C solfaut, Seconda in B fa, Terza in A solfaut, Quarta in G solfaut, Quinta in F fa, Sesta in E fa, Settima in D fa, ossia Ré.

permet pas que la fausse 5^e monte sur la 4^e juste, parceque des deux sons extrêmes qui forment la fausse 5^e, celui au grave tend à monter, et celui à l'aigu incline à descendre.

XII. Les transitions ou changemens de mode, ou de ton se font par le moyen des semitons majeurs ou mineurs, qui altèrent et remettent le mode, ou le ton, suivant la texture du chant; et comme on peut établir une échelle sur chaque corde, à mesure qu'on passe d'un ton, ou d'un mode à un autre, les notes changent de degré et d'intervalles, p.ex. la corde Do qui est Première en C solfaut, peut devenir Deuxième en B fa, Troisième en A solfaut, Quatrième en G solfaut, Cinquième en F fa, Sixième en E fa, ou Ré, avec les accords que chacun de ces degrés demande.

Transitions ou changemens de mode, partant toujours de C solfaut.



Rivolta degli intervalli più usitati in armonia.

L'unisson non si rivolta.

La 2^a minore nel suo rivolta dà la 7^a maggiore, La 2^a maggiore dà la 7^a minore, La 2^a superflua dà la 7^a diminuita.

La 3^a minore nel suo rivolta dà la 6^a maggiore, La 3^a maggiore dà la 6^a minore, La 3^a diminuita dà la 6^a superflua.

La 4^a naturale nel suo rivolta dà la 5^a giusta, La 4^a maggiore dà la 5^a falsa, La 4^a diminuita dà la 5^a superflua.

Vice versa

La 5^a giusta nel suo rivolta dà la 4^a naturale, La 5^a falsa dà la 4^a maggiore, La 5^a superflua dà la 4^a diminuita.

La 6^a minore nel suo rivolta dà la 3^a maggiore, La 6^a maggiore dà la 3^a minore, La 6^a superflua dà la 3^a diminuita.

La 7^a maggiore nel suo rivolta dà la 2^a minore, La 7^a minore dà la 2^a maggiore, La 7^a diminuita dà la 2^a superflua.

L'8^{vo} non si rivolta, essendo la replica dell'unisson, siccome la 2^a diminuita, la 3^a superflua, la 4^a superflua, la 5^a diminuita, la 6^a diminuita, la 7^a superflua, e la 8^{va} alterata non entrando in armonia, né pur si rivoltano.

Reversement des intervalles plus usités en harmonie.

L'unisson ne se reverse point.

La 2^e mineure dans son reversement donne la 7^e majeure, La 2^e majeure donne la 7^e mineure, La 2^e superflue donne la 7^e diminuée.

La 3^e mineure dans son reversement donne la 6^e majeure, La 3^e majeure donne la 6^e mineure, La 3^e diminuée donne la 6^e superflue.

La 4^e naturelle dans son reversement donne la 5^e juste, La 4^e majeure donne la 5^e fa, La 4^e diminuée donne la 5^e superflue.

Vice versa

La 5^e juste dans son reversement donne la 4^e naturelle, La fausse 5^e donne la 4^e majeure, La 5^e superflue donne la 4^e diminuée.

La 6^e mineure dans son reversement donne la 3^e majeure, La 6^e majeure donne la 3^e mineure, La 6^e superflue donne la 3^e diminuée.

La 7^e majeure dans son reversement donne la 2^e mineure, La 7^e mineure donne la 2^e majeure, La 7^e diminuée donne la 2^e superflue.

L'8^{vo} étant la réplique de l'unisson, ne se reverse point; ainsi que la 2^e diminuée, la 3^e superflue, la 4^e superflue, la 5^e diminuée, la 6^e diminuée, la 7^e superflue, et les 8^{vo} altérés, n'entrant pas dans l'harmonie, elle ne se reversent pas non plus.

CAPITOLO III.

CHAPITRE III.

Degli accordi ordinarij su' gradi della scala... colla segnatara de' numeri organici in tre posizioni diverse.

Prima di esporre gli accordi ordinarij assegnati ad ogni grado della scala, è di bene osservare che in essa, come si è enunciato altrove, si trovano sei accordi perfetti, tre di modo maggiore, tre di modo minore, ed il settimo dissonante di 5^a falsa, come si segue:

Do, Mi, Sol..... accordo perfetto mag^o.

Re, Fa, La..... accordo perfetto min^o.

Mi, Sol, Si..... accordo perfetto min^o.

Fa, La, Do..... accordo perfetto mag^o.

Sol, Si, Re..... accordo perfetto mag^o.

La, Do, Mi..... accordo perfetto min^o.

Si, Re, Fa..... accordo dissonante di 5^a falsa.

Ove si vede che i tre accordi di modo maggiore...

...caddano precisamente sopra le tre corde fondamentali...

...Do, Fa, Sol, Prima, Quarta e Quinta del tuono.

...Or se si solessero impiegare progressivamente tutti i sette mentovati accordi sopra i rispettivi gradi della scala, ne risulterebbe un' armonia difettosa e dispiacevole all'udito.

Per la qual cosa i maestri dell'arte, conservando su' tre gradi principali della scala i tre accordi perfetti di modo maggiore...

...disposti i loro derivati sugli altri gradi, contentendosi sempre la corda fondamentale che a ciascun d'essi appartiene, siccome può rilevarsi dalle due dimostrazioni del basso fondamentale e del basso continuo colle numeriche segnatara ridotte in basso sulla scala così di modo maggiore che di modo minore, onde praticamente si veda che l'armonia primitiva consiste in que...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

Des accords ordinaires sur les degrés de la... le user les chiffres qui les représentent, en trois positions différentes.

Avant d'exposer les accords ordinaires assignés à chaque degré de l'échelle, il est bon d'observer qu'on y trouve (comme on l'adit ailleurs) six accords parfaits, dont trois de mode majeur, trois de mode mineur et le septième dissonant de fausse 5^e, comme ci dessous.

Do, Mi, Sol..... accord parfait majeur.

Re, Fa, La..... accord parfait mineur.

Mi, Sol, Si..... accord parfait mineur.

Fa, La, Do..... accord parfait majeur.

Sol, Si, Re..... accord parfait majeur.

La, Do, Mi..... accord parfait mineur.

Si, Re, Fa..... accord dissonant de fausse 5

Où l'on voit que les trois accords de mode majeur tombent précisément sur les trois cordes fondamentales Do, Fa, Sol,

qui sont la Première, la Quatrième et la Cinquième du ton.

A présent, si on vouloit employer progressivement tous les sept accords mentionnés sur les degrés respectifs de l'échelle, il en résulteroit une harmonie défectueuse et désagréable à l'oreille.

C'est pourquoi les maîtres de l'art conservant sur les trois principaux degrés de l'échelle les trois accords parfaits de mode majeur ont placé leurs dérivés sur les autres degrés, en y sous-entendant toujours la corde fondamentale qui appartient à chacun d'eux, comme on peut le voir par les deux démonstrations de la basse fondamentale et de la basse continue, avec les chiffres propres aux accords sur l'échelle tant de mode majeur que de mode mineur, afin que l'on puisse voir pratiquement que l'harmonie

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

...

di 1^a, 3^a, e 5^a, e che il basso continuo non distrugge il basso fondamentale, ma ne modula la fondamento per ischivare l'incontro delle 5^a e delle 8^a.

Prima dimostrazione sulla scala di modo maggiore.

In questa prima scala la corda fondamentale della Quinta ascendente del tuono è il Do (a) base dell'accordo perfetto composto di 1^a, 3^a e 5^a, il quale nel ricolto, delle parti verso l'acuto si cambia in 1^a, 4^a e 6^a sulla corda Sol (b) del basso continuo. Da questo principio è insorta la questione, se la Quinta ascendente del tuono debbasi accompagnare con 3^a e 5^a, o pure con 4^a e 6^a; ma la gran lite non è ancora stabilmente decisa.

Seconda dimostrazione sulla scala di modo minore.

primitive consiste dans celle de 1^e, 3^e et 5^e, et que la basse continue ne détruit pas la basse fondamentale, et qu'elle en module le marche pour éviter la rencontre des 5^{es} et des 8^{es}.

Première démonstration sur l'échelle de mode majeur.

Dans cette première échelle la corde fondamentale de la Cinquième montante du ton est le Do base de l'accord parfait, composé de 1^e, 3^e et 5^e, et qui dans le renversement des parties vers l'aigu se change en 4^e et 6^e sur la corde Sol de la basse continue. Ce principe a fait naître la question de savoir si la Cinquième montante du ton doit s'accompagner de la 3^e et 5^e, ou de la 4^e et 6^e, ce qui n'a pas encore été décidé authentiquement.

Seconde démonstration sur l'échelle de mode mineur.

La quarta seconda scala la corda fondamentale della Sesta discendente del tuono è il Re^(a), perchè l'accordo Fa^(b) La Re è un derivato dell'accordo perfetto minore Re Fa La, e il Re^(a) gravo si altera con un diesi, allora la sua 3^a minore diventa diminuita, e l'armonia sarà composta di 2Re 2fa la, rivoltandosi la detta armonia in 2Fa la 2re, l'intervallo di 3^a diminuita 2Re 2fa diventa intervallo di 6^a superflua 2fa 2re. Dal che si può dedurre che la 6^a superflua altera non è il risultato della Quarta corda fondamentale del tuono alterata dal diesi.

PRIMA POSIZIONE (1)

de' numeri organici nella scala ascendente di modo maggiore

LA PRIMA DEL TUONO,
ossia **TONICA,** domanda 8
3^a magg^a, 5^a e 8^a 3
A corda tonica perfetta

LA SECONDA DEL TUONO #6
3^a min^a, 4^a, e 6^a magg^a 3
Secondo derivato dell'accordo di 7^a dominante.

LA TERZA DEL TUONO 6
8^a, 3^a min^a, e 6^a min^a 8
Derivato dell'accordo tonico.

LA QUARTA ASCENDENTE DEL TUONO 5
6^a magg^a, 3^a min^a, e 5^a 6
La 6^a non è del tutto necessaria

LA QUINTA DEL TUONO
ossia **DOMINANTE** 3
8
5^a, 8^a, e 3^a magg^a 5
Accordo perfetto

LA SESTA DEL TUONO 3
6^a min^a, e 3^a min^a 6
Derivato della Quinta

Dans cette seconde échelle la corde fondamentale de la Sisième descendante du ton est le Re, puisque l'accord Fa^(b) La Re est un dérivé de l'accord parfait mineur Re Fa La si le Re^(a) grave s'altere par un diesi, alors sa tierce mineure devient diminuée, et l'harmonie sera composée de 2Re 2fa la, la dite harmonie se renversant en 2Fa la 2re, l'intervalle de 3^e diminuée 2Re 2fa devient intervalle de 6^e superflue 2fa 2re. On peut conclure de là que la 6^e superflue n'est qu le renversement de la Quatrième corde fondamentale du ton altérée par un diesi.

PREMIERE POSITION (1)

des chiffres organiques en montant dans l'échelle de mode majeur.

LA PREMIERE NÉE DU TON,
ou **TONIQUE,** demande 8
3^e majeure, 5^e et 8^e 3
Accord tonique parfait

LA DEUXIÈME DU TON. #6
3^e mineure, 4^e, et 6^e majeure 3
Deuxième dérivé de l'accord de 7^e dominante

LA TROISIÈME DU TON. 6
8^e, 3^e mineure, et 6^e mineure 8
Dérivé de l'accord tonique.

LA QUATRIÈME MONTANTE DU TON. 5
6^e majeure, 3^e mineure, et 5^e 6
La 6^e n'est pas d'absolue nécessité

LA CINQUIÈME DU TON
ou **DOMINANTE** 3
8
5^e, 8^e, et 3^e majeure 5
Accord parfait

LA SIXIÈME DU TON 3
6^e mineure, et 3^e mineure 6
Dérivé de la quatrième du ton.

LA SETTIMA DEL TUONO

ossia **SENSIBILE** 3
6
5^a f. la, 6^a min^a, e 3^a min^a 3
Primo derivato dell'accordo di 7^a dominante

L'OCTAVA DEL TUONO 8
5
3^a magg^a, 5^a, e 8^a 3
Accordo perfetto

LA STESSA SCALA discendente

LA SETTIMA DEL TUONO 6
3^a min^a, e 6^a min^a 3
Considerata non più come Sensibile, ma come Terza di Tuono

LA SESTA DEL TUONO 5
#6
4^a, 6^a magg^a, e 3^a min^a 4
Considerata come Seconda di tuono.

LA QUINTA DEL TUONO 5
8
5^a, 8^a, e 3^a magg^a 5
Considerata come Prima di tuono

LA QUARTA DISCENDENTE
Presi come nota di passaggio #4
2
6^a magg^a, 2^a magg^a, e 4^a magg^a 6
Terzo derivato dell'accordo di 7^a dominante

LA TERZA DEL TUONO 6
3
8^a, 3^a min^a, e 6^a min^a 8
LA SECONDA DEL TUONO #6
4
3^a min^a, 4^a, e 6^a magg^a 3
LA PRIMA DEL TUONO 8
5
3^a magg^a, 5^a e 8^a 3

SECONDA POSIZIONE SALENDO

Prima	Seconda	Terza
5 ^a 8 ^a 3 ^a	4 ^a #6 ^a 3 ^a	3 ^a 6 ^a 8 ^a
3 ^a 5 ^a 6 ^a	8 ^a 3 ^a 5 ^a	3 ^a 6 ^a
6 ^a 3 ^a 5 ^a	5 ^a 8 ^a 3 ^a	

LA SEPTIÈME DU TON,

ou **SENSIBILE** 3
6
Fausse 5^e, 6^e min^e, et 3^e min^e 3
Premier dérivé de l'accord de 7^e dominante

L'OCTAVE DU TON 8
5
3^e maj^e, 5^e, et 8^e 3
Accord parfait

LA MÊME ÉCHELLE en descendant

SEPTIÈME DU TON 6
3^e min^e, et 6^e min^e 3
N'étant plus considérée comme sensible, mais comme Troisième du ton.

LA SIXIÈME DU TON 3
#6
4^e, 6^e maj^e, et 3^e min^e 4
Considérée comme Deuxième du ton.

LA CINQUIÈME DU TON 3
8
5^e, 8^e, et 3^e maj^e 5
Considérée comme la Première du ton

LA QUATRIÈME DESCENDANTE
Prise comme note de passage #4
2
6^e maj^e, 2^e maj^e, et 4^e maj^e 6
Troisième dérivé de l'accord de 7^e dominante.

LA TROISIÈME DU TON 6
3
8^e, 3^e min^e et 6^e min^e 8
LA DEUXIÈME DU TON #6
4
3^e min^e, 4^e et 6^e maj^e 3
LA PREMIÈRE DU TON 8
5
3^e majeure, 5^e et 8^e 3

SECONDE POSITION EN MONTANT

Première	Seconde	Troisième
5 ^e 8 ^e 3 ^e	4 ^e #6 ^e 3 ^e	3 ^e 6 ^e 8 ^e
3 ^e 5 ^e 6 ^e	8 ^e 3 ^e 5 ^e	3 ^e 6 ^e
6 ^e 3 ^e 5 ^e	5 ^e 8 ^e 3 ^e	

(1) Segnon le scale nel primo libro de Partimenti.

LA STESSA SCALA SCENDENDO

Settima	Sesta	Quinta
6 ^a 3 ^a	#6 ^a 3 ^a 4 ^a	8 ^a 3 ^a 5 ^a
Quarta	Terza	Seconda
2 ^a #4 ^a 6 ^a	3 ^a 6 ^a 8 ^a	4 ^a #6 ^a 3 ^a
	Ottava	
	5 ^a 8 ^a 3 ^a	

TERZA POSIZIONE SALENDO

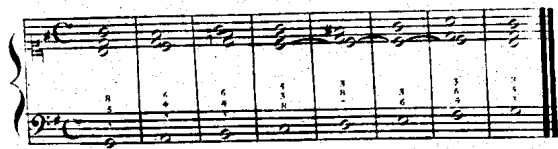
Prima	Seconda	Terza
8 ^a 3 ^a 5 ^a	#6 ^a 3 ^a 4 ^a	6 ^a 8 ^a 3 ^a
Quarta	Quinta	Sesta
5 ^a 6 ^a 3 ^a	3 ^a 5 ^a 8 ^a	3 ^a 6 ^a
Settima	Ottava	
3 ^a 5 ^a 6 ^a	8 ^a 3 ^a 5 ^a	

LA STESSA SCALA SCENDENDO

Settima	Sesta	Quinta
3 ^a 6 ^a	3 ^a 4 ^a #6 ^a	3 ^a 5 ^a 8 ^a
Quarta	Terza	Seconda
#4 ^a 6 ^a 2 ^a	6 ^a 8 ^a 3 ^a	#6 ^a 3 ^a 4 ^a
	Ottava	
	8 ^a 3 ^a 5 ^a	

OSSERVAZIONI

I. Alla Terza del tuono che sale alla Quarta, si può aggiungere la 5^a falsa, considerandosi la detta Terza: come corda sensibile, ed in tal caso la Quarta del tuono sarà accompagnata solamente con 3^a e 5^a senza la 6^a, atteso che la 5^a falsa cerca di riposarsi sopra un'armonia consonante, e l'accordo di 5^a e 6^a che le succederebbe, essendo pur dissonante, ne ritarderebbe il riposo a vantaggio della melodia.



LA MEME ECHELLE EN DESCENDANT

Septième	Sixième	Cinquième
6 ^e 3 ^e	#6 ^e 3 ^e 4 ^e	8 ^e 3 ^e 5 ^e
Quatrième	Troisième	Deuxième
2 ^e #4 ^e 6 ^e	3 ^e 6 ^e 8 ^e	4 ^e #6 ^e 3 ^e
	Octave	
	5 ^e 8 ^e 3 ^e	

TROISIÈME POSITION EN MONTANT

Première	Deuxième	Troisième
8 ^e 3 ^e 5 ^e	#6 ^e 3 ^e 4 ^e	6 ^e 8 ^e 3 ^e
Quatrième	Cinquième	Sixième
5 ^e 6 ^e 3 ^e	3 ^e 5 ^e 8 ^e	3 ^e 6 ^e
Septième	Octave	
3 ^e 5 ^e 6 ^e	8 ^e 3 ^e 5 ^e	

LA MEME ECHELLE EN DESCENDANT

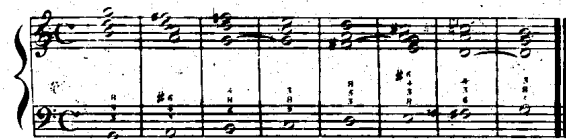
Septième	Sixième	Cinquième
3 ^e 6 ^e	3 ^e 4 ^e #6 ^e	3 ^e 5 ^e 8 ^e
Quatrième	Troisième	Deuxième
#4 ^e 6 ^e 2 ^e	6 ^e 8 ^e 3 ^e	#6 ^e 3 ^e 4 ^e
	Octave	
	8 ^e 3 ^e 5 ^e	

OBSERVATIONS

I. A la Troisième du ton qui monte à la Quatrième, on peut ajouter la fausse 5^e, la dite tierce étant considérée comme corde sensible, et dans ce cas la Quatrième du ton sera accompagnée seulement de la 3^e et de la 5^e, sans y ajouter la 6^e, attendu que la fausse 5^e cherche à se reposer sur une harmonie consonante, et l'accord de 5^e et 6^e qui lui succéderoit étant dissonant, en retarderoit le repos, au désavantage de la mélodie.

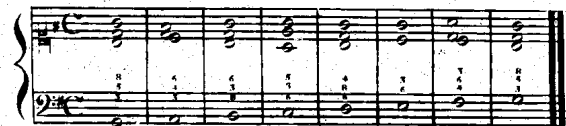
Opere con altra modulazione

Ou avec une autre modulation



II. Alla Quinta del tuono che sale alla Sesta per evitare più accordi per fatti di seguito, quando sieno giudiziosamente disposti, invece di 3^a e 5^a, si può dare 4^a e 6^a.

II. A la Cinquième du ton qui monte à la Sixième, pour éviter plusieurs accords parfaits de suite, quoi qu'ils soient distribués avec jugement, au lieu de 3^e et 5^e on peut donner 4^e et 6^e.

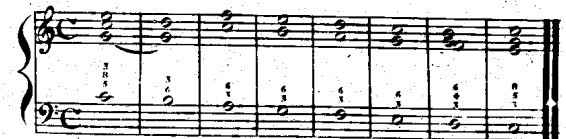


Una tal regola è sostenuta dalla dimostrazione del basso fondamentale di sopra esposto, ma tutte le volte, o che si faccia riposo sulla Quinta, o che da questa si torni alla Prima del tuono, essa Quinta esige l'armonia perfetta di 3^a e 5^a.

Cette règle est soutenue par la démonstration de la basse fondamentale exposée ci dessus, mais toutes les fois qu'on fait repos sur la Cinquième ou que de celle-ci on revient sur la Première du ton, la dite Cinquième exige l'harmonie parfaite de 3^e et 5^e.

III. Se nel discendere non si vuol fare riposo sulla Quinta del tuono, allora sulla Sesta di esso, in cambio della 6^a maggiore, si può dare la 6^a minore, e così camminare di 3^a e 6^a fino alla Seconda del tuono per riposarsi scendendo sulla Prima del tuono con 3^a, 5^a e 8^a.

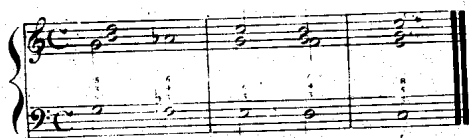
III. Si, en descendant, on ne veut pas faire le repos sur la Cinquième du ton, on peut alors, sur la Sixième de celui-ci, donner la 6^e mineure, en échange de la 6^e majeure, et marcher ainsi de 3^e et 6^e jusqu'à la Deuxième du ton, pour se reposer, en descendant sur la Première du ton avec 3^e, 5^e et 8^e.



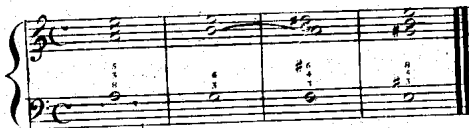
La detta progressione di 3^a e 6^a può farsi, lungamente, anche salendo.

La dite progression de 3^e et 6^e peut aussi se faire en montant, s'il en est besoin.

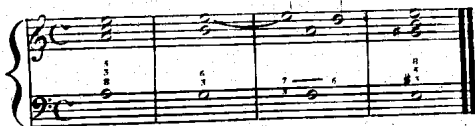
IV. Alla Quarta discendente del tuono talvolta, in cambio della 2^a magg., le si dà 3^a min.; ma una tale modulazione, derivante dall'accordo di 7^a diminuita, appartiene di diritto al modo minore.



V. Nella scala ascendente di modo minore il Partimento lo stesso che quello della scala di modo maggiore, ma nel discendere, siccome il sesto grado si fa minore, così la 6^a magg. si di essa per alterazione accidentale si cambia in 6^a superflua.



Si è però libera di lasciarla maggiore per conservare la natura. Al modo come un derivato dell'accordo perfetto minore Re, Fa, La, trovandosi usata dagli antichi colla liaison di 7^a accompagnata colla sola 3^a.



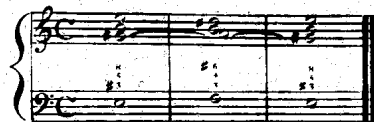
VI. Quando si vuole colte all'armonia di 6^a superflua si vuole aggiungere la 4^a maggiore, bisogna che questa sia preparata per legatura o dalla 3^a del basso che scende, come nel sepraccennato esempio, o dalla 5^a del basso che sale come segue.

IV. On donne quelquefois à la Quatrième descendante du ton la 3^e mineure en échange de la majeure; mais une telle modulation dérivant de l'accord de 7^e diminuée appartient de droit au mode mineur.

V. Dans l'échelle ascendente de mode mineur le Partimento est le même que celui de l'échelle de mode majeur; mais comme en descendant le sixième degré devient mineur, la 6^e majeure qu'il porte avec lui se change par une alteration accidentelle, en 6^e superflue.

On est cependant libre de laisser la 6^e majeure, pour conserver la nature du mode, comme un dérivé de l'accord parfait mineur Re, Fa, La, étant pratiquée par les anciens avec la liaison de 7^e accompagnée seulement de la 3^e.

VI. Quand on veut ajouter la 4^e majeure à l'harmonie de 6^e superflue, il faut que la 3^e ou 4^e soit préparée par liaison, soit par la 3^e de la basse qui descend, comme dans l'exemple précédent, soit par la 5^e de la basse qui monte, comme dans l'exemple qui suit.

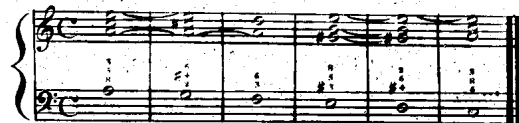


Senza preparazione, l'effetto è dispiacevolissimo all'orecchio.

VII. Nella medesima Scala alla Settima minore del tuono che discende alla Sesta, in caso di 3^a e 6^a, si può dare 2^a magg., 4^a magg., e 6^a magg. considerandosi, non più come Settima, ma come Quarta di tuono che cala nella Terza.

Sans préparation, l'effet est très désagréable à l'oreille.

VII. Dans la même échelle sur la Septième min^e du ton, qui descend à la Sixième, au lieu de 3^e et 6^e, on peut lui donner 2^e magg, 4^e majest 6^e majest en le considérant, comme Quatrième du ton, qui descend sur la Tierce.



VIII. Rispetto alla numerica segnatura, spesso la 3^a d'un accordo perfetto è segnata soltanto col #, o col ♯, o col ♮ sul basso; la 3^a falsa, e la 7^a diminuita con piccole sbarre, o pure col b5, b7; e la 6^a superflua, o colla sbarra, o col #6.

VIII. Quant aux signes numériques, souvent la 3^e d'un accord parfait est désignée par un simple # ou ♯ sur la basse, la fausse 3^e et la 7^e diminuée avec de petites barres, ou avec un b5, b7; ainsi que la 6^e superflue avec la petite barré, ou avec le #6.

IX. Nei Partimenti si trovano talvolta raddoppiate alcune note per mezzo de' numeri, in maniera che facciano ottava col basso, ciò non accade per errore di composizione, ma per un rinforzo di armonia nel suonare, siccome fra gli strumenti la viola va spesso volte col basso.

IX. Si dans les Partimenti on trouve quelquefois quelques notes doublées par le moyen des chiffres, de manière qu'elles fassent octave avec la basse, ce n'est pas une faute de composition, mais un renfort d'harmonie lorsqu'on joue, comme il arrive souvent dans les compositions que l'alto viola marche à l'unisson avec la basse.

X. Finalmente le tre posizioni in entrambi i modi sono state stabilite per agevolare l'accompagnamento colla vicinanza degli intervalli, ed i numeri segnati sul basso conservano il loro ordine naturale, non ostante che in una composizione le parti sono inversamente disposte.

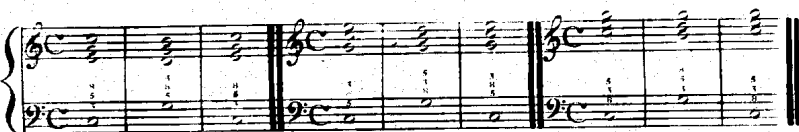
X. Enfin les trois positions dans les deux modes ont été établies pour faciliter l'accompagnement avec l'approximation des intervalles et les chiffres sur la basse conservent leur ordre naturel, quoique les parties d'une composition soient différemment disposées.

CAPITOLO III.

Delle Cadenze.

I punti di riposo che nelle composizioni musicali hanno le voci, gli strumenti si chiamano cadenze determinate dal movimento del basso.

Perchè se ne contano in armonia, ma le principali sono: La cadenza perfetta, la quale consiste in due accordi perfetti, l'uno sulla Dominante, l'altro sulla Tonica.



La cadenza imperfetta, colla quale dalla Sesta del tuono coll'accordo di 3^a e 6^a maggiore si fa riposo sulla Quinta coll'accordo perfetto, considerandosi la Sesta come Seconda, e la Quinta come Prima di tuono.

La cadenza imperfetta, par la quelle de la Sixième du ton avec l'accord de 3^e mineur et de 6^e majeur on se repose sur la Cinquième avec l'accord parfait, considérant la Sixième comme la Deuxième et la Cinquième comme la Première du ton.

La Tonica può essere di 4^a, o scendere di 3^a sulla Sesta del tuono.



La Tonica può essere di 6^a, o scendere di 3^a sur la Sixième du ton.

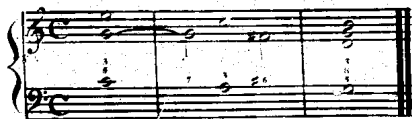
Lo stesso accordo di 3^a e 6^a maggiore ritardato da quella di 3^a e 5^a.

On peut retarder l'accord de 3^e et 6^e majeur par celui de 3^e et 5^e.



O pure colla legatura di 7^a.

Ou avec la liaison de 7^e.



CHAPITRE IV.

Des Cadences.

Les points de repos que les voix, ou les instrumens font dans les compositions musicales s'appellent cadences, déterminées par le mouvement de la basse.

On en compte plusieurs en harmonie, mais les principales sont: La cadence parfaite qui consiste en deux accords parfaits, l'un sur la Dominante, l'autre sur la Tonique.

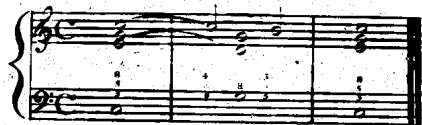
La cadenza semplice, colla quale dalla Dominante coll'accordo di 4^a e 6^a e poi di 3^a e 5^a si riposa sulla Tonica.

La cadence simple, par la quelle de la Dominante avec l'accord de 4^e et 6^e et puis de 3^e et 5^e se repose sur la Tonique.



La cadenza composta, colla quale con due accordi, il primo dissonante di 4^a e 5^a, il secondo consonante di 3^a e 5^a che si fanno sulla Dominante, si ritorna sulla Tonica.

La cadence composée, par la quelle avec deux accords, le premier dissonant de 4^e et 5^e, le second consonant de 3^e et 5^e qui se font sur la Dominante, on revient sur la Tonique.



La Cadenza doppia è il seguito di quattro accordi sulla Dominante, il primo di 3^a e 5^a, il secondo di 4^a e 6^a, il terzo di 4^a e 5^a, l'ultimo di 3^a e 5^a.

La Cadence double est la suite de quatre accords sur la Dominante; le premier de 3^e et 5^e, le second de 4^e et 6^e, le troisième de 4^e et 5^e, le dernier de 3^e et 5^e.



In questa cadenza si trovano due 4^e sulla Dominante, quella nel secondo tempo accompagnata colla 6^a consonante, l'altra nel terzo tempo accompagnata colla 5^a dissonante, la quale resta legata dalla 4^a consonante, che deriva dalla Tonica Do sottintesa. La 7^a minore che si vede nel quarto tempo sulla Dominante (*) non è di necessità, ma quando vi si aggiunge allora la detta cadenza si chiama diminuita ossia colla passata di 7^a.

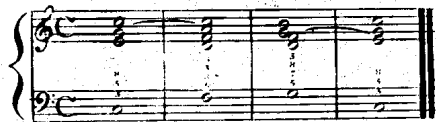
On trouve dans cette cadence deux 4^e sur la Dominante, celle du second tems accompagnée de la 6^e est consonnante, l'autre dans le troisième tems accompagnée de la 5^e est dissonante, et reste liée par la 4^e consonnante qui dérive de la Tonique Do, sousentendue. La 7^e mineure qui se voit au quatrième tems sur la Dominante (*) n'est pas de toute nécessité, mais quand elle y est jointe, alors la cadence se nomme diminuée, ou avec la 7^e de passage.

Altra cadenza diminuita.

Autre cadence diminuée.

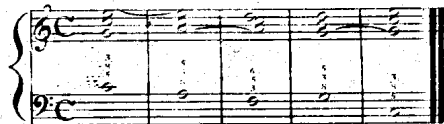


La cadenza mista è il passaggio dalla Tonica sulla Quarta del tuon, e questa sulla Dominante per ritornare sulla Tonica cogli accordi ordinarij.

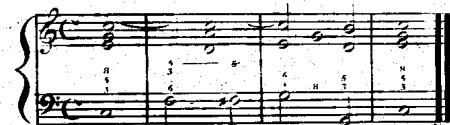


O pure

Ou bien

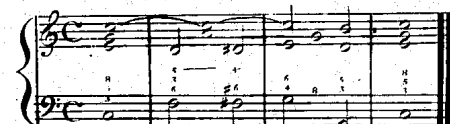


La même cadence avec la Quarte d'augmentation à la basse.

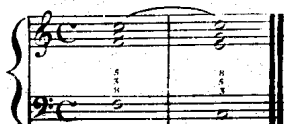


O pure

Ou bien



La cadenza plagale è il seguito di due accordi perfetti, l'uno sulla Quarta del tuon, l'altro sulla Tonica.



Queste sono le cadenze principali; le altre retardano, e distornano il riposo.

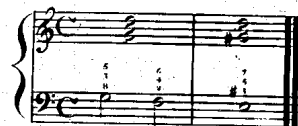
La cadence plagale est le suite de deux accords parfaits, l'un sur la Quatrième du ton, l'autre sur la Tonicque.

Voilà quelles sont les cadences principales; les autres retardent, ou detournent le repos.

Cadence sfuggita, o evitata, la quale consiste nel discendere il basso per grado dalla Dominante sulla Terza del tuon cogli accordi ordinarij.



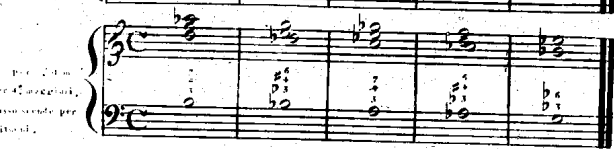
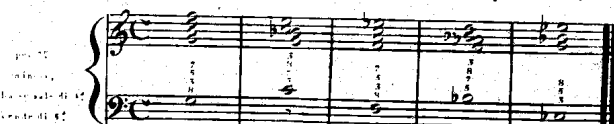
O pure uscendo dal tuon per transizione cromatica.



O per 7^{me} minori, o per 7^{me} diminuite e per 4^{ta} maggiori.

per 7^{me} minori, il basso sale di 4^{ta} e scende di 4^{ta}

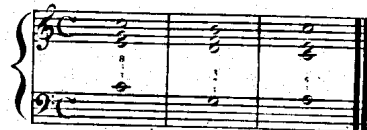
per 7^{me} diminuite e per 4^{ta} maggiori, il basso scende per semitoni.



per 7^{me} minore, la base monta di 4^{ta} et descend de 4^{ta}

per 7^{me} diminuite et par 4^{ta} majeure, la base descend par semitons.

Cadenza falsa, la quale consiste nel movimento di grado che fa il basso dalla Dominante alla Sesta del tuon.



Cadence tronca, la quale consiste nel salto

Cadence tronquée, qui consiste dans le saut qui fait

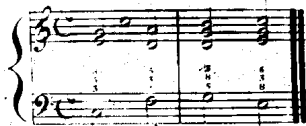
Cadence évitée, la quelle consiste à faire descendre la basse par degré de la Dominante sur la Troisième du ton avec les accords ordinaires.

Ou en sortant du ton par transition chromatique.

Ou par 7^{mes} mineures, ou par 7^{me} diminuées et par 4^{tes} majeures.

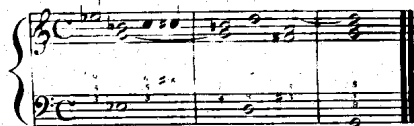
Fausse Cadence, qui consiste dans le mouvement par degré conjoint que fait la basse de la Dominante à la Sixième du ton.

300 *Ch. fa il basso dalla Dominante alla Terza del tuono in giù.* fait la basse de la Dominante à la Tierce du ton en bas.



Cadenza cromatica, la quale consiste nell'alterazione di una nota sullo stesso grado.

Cadence chromatique qui consiste dans l'altération d'une note sur le même degré.

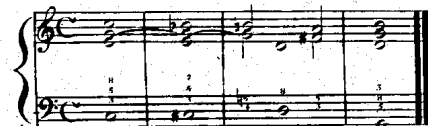


Nella prima battuta dell'accordo il Do naturale è alterato dal dieci #, nella seconda battuta poi il Si b è timesso dal bequadro.

Dans la première mesure de l'accord, le Do naturel est altéré par le dieze #. Dans la seconde mesure en suite, le Si bémol est remis par le bécarré dans son état naturel.

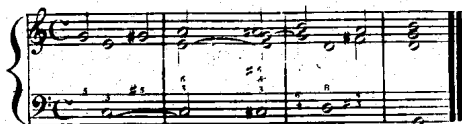
Altra cadenza, ma non correttamente, per la ragione che la 7ª diminuita tende a scendere e non a salire.

Autre cadence, mais qui n'est pas correcte par la raison que la 7ª diminuée incline à descendre et non pas à monter.



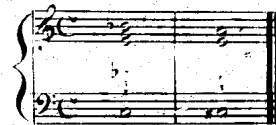
Assai meglio come segue per la ragione opposta, che la 6ª alterata tende a salire e non a scendere.

Il vaut beaucoup mieux faire comme ci-dessous, par la raison opposée que la 6ª altérée tend à monter, et non pas à descendre.



Altra cadenza cromatica tronca, la quale può dirsi cadenza sfuggita, perchè il basso scende per un semituono minore, ma in un altro modo.

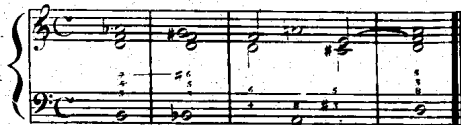
Autre cadence chromatique tronquée, qu'on peut appeler cadence évitée, par la raison que la basse montait par un semituon mineur, entre dans un autre mode.



Cadenza per transizione, dell'volgarmente chiamata cromatica, la quale, secondo il sistema pratico de' moderni, consiste nel cambiamento quasi insensibile d'una nota in un'altra sopra la stessa corda, e non già sullo stesso grado.

Cadence par transition, nommée vulgairement enharmonique, la quelle, selon le système pratique des modernes, consiste dans le changement presque insensible d'une note en une autre sur la même corde, mais non pas sur le même degré.

Il basso scende come la prima, ed è timesso dalla 7ª diminuita della prima battuta, e timesso dalla 7ª diminuita della seconda.



La Basse descend par transition, et sur elle la 7ª diminuée de la première mesure se change dans la seconde en 6ª superflue.

() La 6ª sur la cinquième du ton peut aussi descendre majeure.*

() La 6ª sulla quinta del tuono può farsi anche maggiore.*

Altra cadenza.

Autre cadence.

Il basso resta fermo, ed è timesso dalla 6ª alterata della seconda battuta, e timesso dalla 6ª alterata della terza.



La Basse reste ferme, et sur elle la 6ª altérée de la seconde mesure se change en 6ª mineure dans la troisième mesure.

Or queste ed altre simili cadenze non sono in realtà che modulazioni per uscire di tuono o per tornare in quello d'onde si è uscito. Infatti presso tutti i pratici antichi e moderni non si fa menzione che di tre sole cadenze, cioè semplice, composta e doppia, chiamando cadenza semplice quella che noi chiamiamo perfetta.

Or, ces cadences et d'autres semblables sont réellement que des modulations, ou pour sortir du ton, ou pour retourner dans celui d'où on est sorti. En effet, chez tous les praticiens anciens et modernes, on ne fait mention que de trois seules cadences, savoir, la simple, la composée, la double; et on nomme cadence simple celle que nous appelons parfaite.

Chiudo il presente capitolo con far riflettere a' giovani studiosi che il vero genere enarmonico consiste nella divisione del semituono

Je finis le présent chapitre, en faisant remarquer aux jeunes gens studieux que le vrai genre enharmonique consiste dans la

maggiore in due quarti di tuono, intervallo possibile sul Monocordo, ma impossibile a fissarsi dallo *score*, e perciò non praticato nel contrappunto. Quale sia poi il rapporto tra il *La* bemolle, *p.ex.*, ed il *Sol* diesi appartiene a matematici; ma che il *La* sia più alto del *Sol* lo mostra chiaramente la posizione delle note; e se taluno se ne volesse maggiormente convincere, osservi gli antichi discepoli, ove i tasti neri son doppi l'uno sopra l'altro, servendo l'inferiore al *di* est, ed il superiore al *bemolle*.

OSSERVAZIONI

I^o Nella cadenza imperfetta di modo minore, la Sesta minore discendente del tuono domanda sempre 3^a maggiore, e 6^a superflua.

II^o Nella stile osservato di chiesa, malgrado la corrispondenza armonica tra la 3^a e la 6^a del modo, le composizioni di modo minore accompagnate dall'organo, terminano quasi sempre in consonanza perfetta, cioè a dire colla cadenza finale in 3^a maggiore.

Conf.

Division du semiton majeur en deux quarts de ton, intervalle sensible sur le Monocorde, mais il lui est impossible d'être fixé par la voix, et par cette raison, on ne s'en sert pas dans le contrepoint. Ces aux mathématiciens à démontrer ensuite le rapport entre le *La* bémolle *p.ex.* et le *Sol* dieze; mais on voit clairement par la position des notes que le *La* bémolle est plus élevé que le *Sol* dieze, et si quel qu'un vouloit s'en convaincre encore davantage, il n'a qu'à regarder les vieux clavecins, où les touches noires sont doubles les unes sur les autres, en conservant l'inferieure au *dieze*, et la supérieure au *bémol*.

OBSERVATIONS

I^o Dans la cadence imparfaite de mode mineur, la Sixieme mineure descendante du ton demande toujours, 3^e majeure et 6^e superflue.

II^o Dans le style severe d'église, malgré la correspondance harmonique entre la 3^e et la 6^e du mode, les compositions de mode mineur accompagnées par l'orgue, terminent presque toujours en consonance parfaite, c'est à dire par la cadence finale en 3^e majeure.

Conf.

CAPITOLO I.

Delle dissonanze.

Quelle voce o suono che perturba o ritarda l'armonia perfetta si chiamano dissonanze. Di questo genere s'anno altre sei e dette sono la 2^a la 4^a la 7^a e la 9^a il cui maggior armonica consiste in Preparazione, Percussione, e Resoluzione; dal che si deduce, che le dissonanze non reggendo da se sole, han bisogno delle consonanze che le preparano e le risolvono. Non ostante però che s'anno esse considerate (secondo il P. Sabbatini) come parti estranee alla naturale e perfetta armonia, pure introdotte con arte producono grandissimo effetto, riuscendo più grate all'orecchio le consonanze da esse ritardate. Ciò posto, la Preparazione si fa da una consonanza, la quale, o per legatura o per sincopa, nel suo prolungamento diviene dissonanza sul basso.

La Percussione è l'atto che la dissonanza legata o sincopata riceve dalla consonanza che l'accompagna.

La Resoluzione è il movimento, col quale la dissonanza entra in accordo consonante col basso.



per legatura

per sincopa

Della 4^a

Avanti però di esporre il maneggio degli accordi, ossiano armonie dissonanti, sarà ben fatto

CHAPITRE V.

Des dissonances.

Les voix, ou les sons qui troublent ou retardent l'harmonie parfaite s'appellent dissonances. Celles qui sont de ce genre, comme nous l'avons dit ailleurs, sont la 2^e la 4^e la 7^e et la 9^e; dont la marche harmonique consiste en Préparation, Percussion et Résolution; d'où l'on conclut que les dissonances ne pouvant subsister par elles-mêmes, ont besoin des consonances, qui les préparent et qui les sauvent; et quoiqu'on les considère (suivant le Pere Sabbatini) comme parties étrangères à l'harmonie parfaite et naturelle, cependant quand elles sont introduites avec art, elles produisent un très grand effet, en rendant plus agréables à l'oreille les consonances qu'elles ont retardées. Cela posé, la Préparation se fait, par liaison ou par sincopa d'une consonance, qui dans son prolongement devienne dissonance sur la basse.

La Percussion est le choc que la dissonance liée ou sincopée reçoit de la consonance qui l'accompagne.

La Résolution est le mouvement par lequel la dissonance entre en consonance avec la basse.

per legatura

per sincopa

De la 4^a

Avant d'exposer la marche des accords, ou harmonies dissonantes, on fera bien d'expliquer

di spiegare più a disteso la doppia specie della 4^a, come consonanza, come dissonanza.

La 4^a consonante è quella che fa parte della piena armonia perfetta, il cui intervallo si trova dalla 5^a all'8^a. Dicesi per esempio il complesso armonico ne' suoni Do, mi, sol, do, mi, la 4^a sarà sol do. Si divide il suddetto complesso armonico in due, e sia il sol il punto di divisione; si avrà l'accordo fondamentale Do mi sol, e per trasposizione il suo derivato Sol do mi.

Or siccome la numerica segnatura degli intervalli in ogni accordo separato comincia sempre dall'unità rappresentante il suono più grave, così l'accordo Do mi sol sarà di 1^a, 3^a e 5^a; e quello di Sol do mi sarà di 1^a, 4^a e 6^a; in conseguenza il fondamentale ed il derivato, essendo composti delle medesime corde, malgrado la combinazione e la segnatura diversa, saranno entrambi consonanti.

Complexo armonico
divisione
pratica disposizione delle parti
disposizione pratica delle parti

Masse armonica

Basso continuo

Corda fondamentale

Lo stesso si dee intendere nell'accordo di 3^a minore, 4^a naturale, e 6^a maggiore sul secondo grado della scala, sia nel salire; sia nello scendere che fa il basso, altro non essendo in detto accordo la 4^a, che il rivolto della Dominante; di sorta che in tale combinazione armonica non è la 4^a che forma dissonanza, ma bensì la 3^a che si unta colla 4^a; e siccome il suddetto accordo di 3^a, 4^a e 6^a maggiore è un secondo derivato dell'armonia di 7^a minore, così la sua 3^a, altro non essendo che la stessa 7^a rivoltata,

plus au long la double espèce de la 4^e, et comme consonance et comme dissonance.

La 4^e consonante est celle qui fait partie de la pleine harmonie parfaite, dont l'intervalle se trouve de la 5^e à l'8^e. Donnons pour exemple la masse harmonique dans les sons Do, mi, sol, do, mi, la 4^e sera sol do. Que la dite masse harmonique se partage en deux, et que le sol soit le point de division, on aura l'accord fondamental Do mi sol et par trasposition son dérivé Sol do mi.

Or comme les chiffres marquant les intervalles dans chaque accord séparé commencent toujours par le 0¹, qui représente le son le plus grave, l'accord Do mi sol sera de 1^{er}, 3^e et 5^e, et celui de Sol do mi sera de 1^{er}, 4^e et 6^e; en conséquence le fondamental et son dérivé, étant composés des mêmes cordes malgré la combinaison et la différence des chiffres seront consonans l'un et l'autre.

On doit l'entendre de même dans l'accord de 3^e mineure, 4^e naturelle et 6^e majeure sur le second degré de l'échelle que fait la basse; soit en montant, soit en descendant, la 4^e, dans le dit accord, n'étant que le renversement de la Dominante, en sorte que dans une telle combinaison harmonique, ce n'est pas la 4^e qui fait dissonance, mais la 3^e qui se heurte avec la 4^e et comme le dit accord de 3^e, 4^e et 6^e majeure, est un dérivé de l'harmonie de 7^e mineure, la 3^e n'étant que la même

conserva il privilegio d'origine, cioè di darsi senza preparazioni (a)

7^e renversée, conservé son privilège d'origine, c'est à dire celui de se donner sans préparation (a).

B. Continuo

C. Corda fondamentale

Qui è sì bene osservare che l'intervallo di 4^a consonante, preso isolatamente non soddisfa l'orecchio, onde bisogna che si trovi nel complesso dell'armonia perfetta, o ne derivati di essa.

Il faut bien observer ici que l'intervalle de 4^e consonante, étant isolé, ne satisfait pas l'oreille et qu'il doit se trouver dans le complément de l'harmonie parfaite, ou dans ses dérivés.

La 4^a dissonante poi è quella che non fa parte dell'armonia perfetta, ma unita or colla 2^a, or colla 5^a, ritarda momentaneamente la consonanza.

La 4^e dissonante est celle qui ne fait pas partie de l'armonie parfaite, et qui, étant unie, tantôt avec la 2^e, tantôt avec la 5^e, en retarde momentanément la consonance.

Armonia di 4^a che di consonante divien dissonante, e che risolve in 3^a sul basso.

Harmonie de 4^e, qui de consonance devient dissonante, et se résoud en 3^e sur la basse.

B. Continuo

C. Corda fondamentale

Nella seconda misura di questo esempio la 4^a dissonante si considera preparata dall'8^a della corda fondamentale Do della prima battuta.

Dans la seconde mesure de cet exemple la 4^e dissonante est considérée comme préparée par l'8^e de la corde fondamentale Do de la première mesure.

La 4^a tanto consonante quanto dissonante, può risolversi sopra una 4^a maggiore.

La 4^e tant consonante que dissonante, peut se résoudre sur une 4^e majeure.

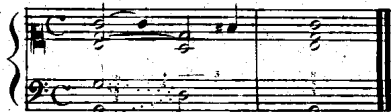
B. Continuo

C. Corda fondamentale

Armonia di 4^a dissonante preparata dall'8^a accompagnata colla 5^a e risolta in 3^a

La corda principale del basso può salir di quinta, o scender di quarta; allora la nota che si trova in 8^a colla corda principale resta legata per 4^a sulla corda susseguente o si risolve in 5^a

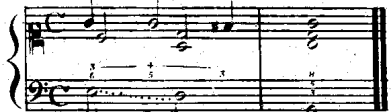
Veggasi nel libro secondo de' Partimenti esempio A.



Armonia di 4^a preparata dalla 3^a accompagnata colla 5^a e risolta in 3^a

La corda principale del basso dee scendere di grado, allora la nota che si trova in 3^a colla suddetta corda che scende, rimane legata per 4^a sulla corda seguente o si risolve in 3^a

Esempio B.



Armonia di 4^a preparata dalla 5^a accompagnata colla 5^a, e risolta in 3^a

La corda principale del basso dee salir di grado, allora la nota che si trova in 5^a colla suddetta corda del basso che sale, resta legata per 4^a sulla corda seguente, o si accompagna colla 5^a e si risolve in 3^a

Esempio C.



Armonia di 4^a preparata dalla 6^a accompagnata colla 5^a e risolta in 3^a

Harmonie de 4^e dissonante préparée par l'8^e accompagnée de la 5^e, et qui se résout en 3^e

La corde principale de la basse peut monter de quinte, ou descendre de quarte; alors la note qui se trouve à l'8^e avec la corde principale reste liée en 4^e sur la corde suivante, où elle se résout en 3^e

Voyez l'exemple A des Partiments livre second.

Harmonie de 4^e préparée par la 3^e accompagnée de la 5^e, et qui se résout en 3^e

La corde principale de la basse doit descendre par degré. Alors la note qui se trouve en 3^e avec la corde principale qui descend reste liée en 4^e sur la corde suivante où elle se résout en 3^e

Esempio B.

Harmonie de 4^e préparée par la 5^e accompagnée de la quinte, et résolue en 3^e

La corde principale de la basse doit monter par degré; alors la note qui se trouve en 5^e avec la corde principale de la basse qui monte reste liée en 4^e sur la corde suivante, où accompagnée de la 5^e elle se résout en 3^e

Esempio C.

Harmonie de 4^e préparée par la 6^e accompagnée de la 5^e et résolue en 3^e

La corda del basso dee salir di terza, allora la nota che si trova in 6^a colla corda principale del basso che sale, rimane legata per 4^a sull'altra corda, o si accompagna colla 5^a e si risolve in 3^a

Esempio D.



Esempio D.

Si può ancora preparar la 4^a dalla 5^a falsa e dalla 7^a minore, quantunque non siano realmente consonanze.

Nel primo caso, la corda principale del basso dee salir di semitono, allora la nota che si trova in 5^a falsa colla corda precedente che sale, rimane legata per 4^a sulla corda susseguente o si accompagna colla 5^a e si risolve in 3^a

Esempio E.

o F.



Esempio E.

o F.

Nel secondo caso, la corda principale del basso dee salir di quarta, o scender di quinta; allora la nota che si trova in 7^a minore colla corda precedente del basso rimane legata per 4^a sulla corda susseguente o si accompagna colla 5^a e si risolve in 3^a



Si osserva che la 4^a dissonante che ordinariamente si risolve in consonanza, può risolversi ancora in 7^a minore, e dominata.

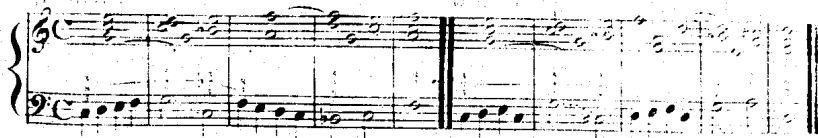
La corde principale de la basse doit monter de 3^e, alors la note qui se trouve en 6 avec la corde principale de la basse qui monte, reste liée en 4^e sur l'autre corde, ou accompagnée de la 5^e elle se résout en 3^e

On peut aussi préparer la 4^e par la fausse 5^e et par la 7^e mineure, quoiqu'elles ne soient pas réellement consonances.

Dans le premier cas, la corde principale de la basse doit monter d'un semiton; alors la note qui est en fausse 5^e avec la corde précédente qui monte reste liée en 4^e sur la corde suivante où accompagnée de la 5^e elle se résout en 3^e

Dans le second cas, la corde principale de la basse doit monter de quarte, ou descendre de quinte; alors la note qui se trouve en 7^e mineure avec la corde précédente de la basse reste liée en 4^e sur la corde suivante où accompagnée de la 5^e elle se résout en 3^e

On doit observer que la 4^e dissonante qui ordinairement se résout en consonance, peut se résoudre encore en 7^e mineure, et dominée.



Della 7^a

Armonia di 7^a preparata dall'8^a accompagnata colla 3^a, e risolta in 6^a

La corda principale del basso può salir di grado, allora la nota che fa ottava colla principale resta legata per 7^a sulla corda che le succede, oè accompagnata colla 3^a e colla 4^a risolve in 6^a

De la 7^e

Harmonie de 7^e préparée par l'8^e accompagnée de la 3^e et résolue en 6^e

La corde principale de la basse doit monter d'un degré; alors la note qui fait octave avec la principale reste liée en 7^e sur la corde qui lui succède ou accompagnée de la 3^e et de la 4^e elle se résoud en 6^e



(*) In quest'armonia la 7^a nel suo prolungamento può scendere di quinta, perchè restando essa ferma il basso nel suo movimento risolve.

(*) Dans cette harmonie, la 7^e en se prolongeant devient unepédale renversée parcequ'elle reste ferme où elle est, c'est la basse qui en fait la résolution par son mouvement.

Armonia di 7^a preparata dalla 5^a, accompagnata colla 3^a, e risolta in 6^a

La corda principale del basso può salir di grado, o scender di quinta, allora la nota che si trova in 5^a colla principale resta legata per 7^a sulla corda che segue, oè accompagnata colla 3^a e colla 4^a risolve in 6^a

Harmonie de 7^e préparée par la 5^e accompagnée de la 3^e, et résolue en 6^e

La corde principale de la basse peut monter de quarte, ou descendre de quinte, alors la note qui se trouve en 5^e avec la principale reste liée en 7^e sur la corde suivante ou accompagnée de la 3^e et de la 4^e elle se résoud en 6^e



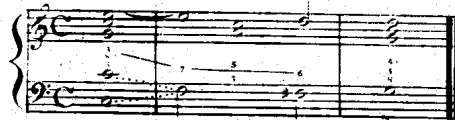
La stessa 7^a cambiando modo per la 6^a semplice.

La même 7^e changeant de mode par la 6^e simple.



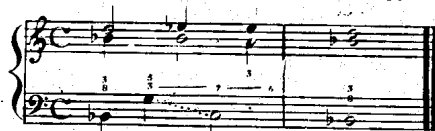
O, pure colla quarta di accrescimento, al basso.

ou avec la quarte d'accroissement à la basse.



La stessa 7^a con diverso movimento del basso.

La même 7^e avec divers mouvement de la basse.



Armonia di 7^a preparata dalla 5^a accompagnata colla 3^a e risolta in 6^a

La corda principale del basso può salir di sesta, o scender di terza, allora la nota che si trova in 5^a colla corda principale resta legata per 7^a sulla corda susseguente oè accompagnata colla 3^a risolve in 6^a

Harmonie de 7^e préparée par la 5^e accompagnée de la 3^e et résolue en 6^e

La corde principale de la basse peut monter de sixte ou descendre de tierce; alors la note qui se trouve en 5^e avec la corde principale reste liée en 7^e sur la corde suivante ou accompagnée de la 3^e elle se résoud en 6^e

Esempio I.



Esempio I.

Risolta in 3^a sulla Dominante.

Résolue en 3^e sur la Dominante.

Esempio II.



Esempio II.

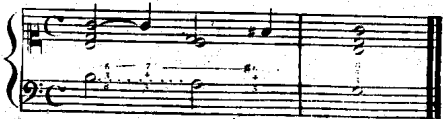
Armonia di 7^a preparata dalla 6^a accompagnata colla 3^a e colla 4^a, e risolta in 6^a

La corda principale del basso deve scendere di grado, allora la nota che si trova in 6^a colla corda che scende riman legata per 7^a sulla corda susseguente, oè con 3^a e 4^a risolve in 6^a

Harmonie de 7^e préparée par la 6^e accompagnée de la 3^e et de la 4^e, et résolue en 6^e

La corde principale de la basse doit descendre d'un degré; alors la note qui se trouve en 6^e avec la corde qui descend reste liée en 7^e sur la corde suivante ou, avec la 3^e et la 4^e elle se résoud en 6^e

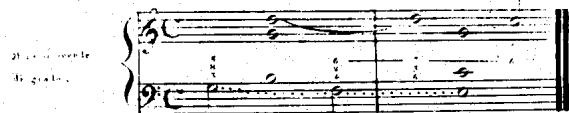
Esempio III.



Esempio III.

Altra armonia di 9^a preparata dalla 6^a accompagnata con 5^a e 6^a risolta in 6^a

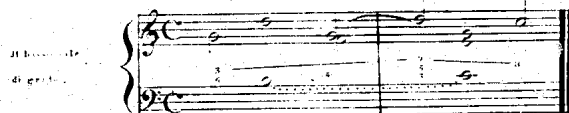
Autre harmonie de 9^e préparée par la 6^e accompagnée de la 5^e et de la 6^e résolue en 6^e



La 9^a si risolve
per terze

Questa armonia veramente è un rivolto di 9^a preparata dalla 3^a della Sensibile.

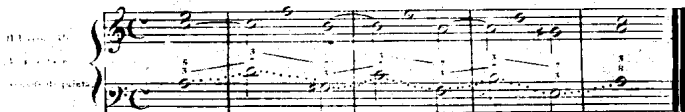
Cette harmonie est un renversement de 9^e préparée par la 3^e de la Sensible.



La 9^a si risolve
per terze

Si osservi che in un seguito di più 7^e, queste possono essere minori, maggiori, o diminuite, secondo l'intervallo che occupano nella modulazione del canto, e nel movimento del basso e delle parti.

On observera que dans une suite de plusieurs 7^es, celles-ci peuvent être mineures, majeures, ou diminuées, selon l'intervalles qu'elles occupent dans la modulation du chant, et dans le mouvement de la basse et des parties.



La 9^a si risolve
per terze

In questo esempio il Do legato sul Re è 7^a minore, il Fa sul 2^a Sol è 7^a diminuita, il Si legato sul Do è 7^a maggiore, e la nota che risolve la prima 7^a si prepara subito un'altra.

Dans cet exemple le Do lié sur le Re est 7^e mineure, le Fa sur le 2^e Sol est 7^e diminuée, le Si lié sur le Do est 7^e majeure, et la note qui résoud le premier 7^e se prépare tout à coup une autre.

Si osservi ancora che la 7^a si risolve in 6^a e l'altra volta in 5^a secondo il movimento del basso.

On doit observer encore que la 7^e se résoud en 6^e quelque fois en 5^e selon le mouvement de la basse.

Della 9^a

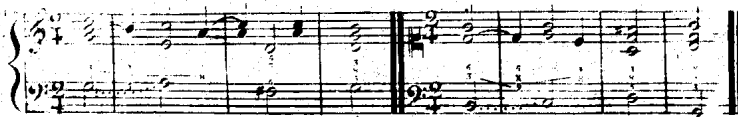
De la 9^e

Armonia di 9^a preparata dalla 5^a accompagnata colla X^a e colla 5^a risolta in 8^a

Harmonie de 9^e préparée par la 5^e accompagnée de la X^e et de la 5^e et résolue en 8^e

Il basso deve salir di quarta, o per semitona allora la nota che si trova in 5^a colla corda antecedente del basso che sale resta legata con 9^a sulla seguente, ove accompagnata colla 5^a colla X^a risolve in 8^a

La basse doit monter ou par ton, ou par semiton, alors la note qui se trouve en 5^e avec la corde précédente de la basse qui monte reste liée en 9^e sur celle qui suit où accompagnée de la 5^e et de la X^e elle se résoud en 8^e



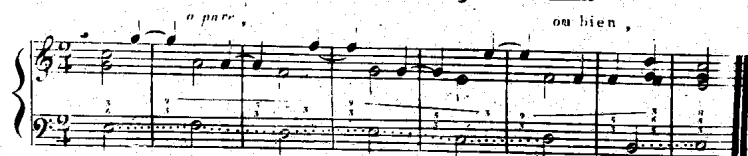
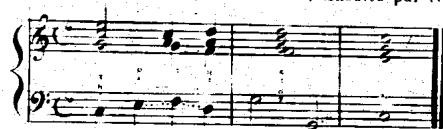
La 9^a si risolve
per terze

La 9^a può risolversi in 3^a, quante volte il basso salga di grado, scende poi di terza.

La 9^e peut se résoudre en 3^e toutes les fois que la basse en montant par degré, descend ensuite par tierce

Esempio P.

Exemple P.



In questa disposizione di parti la risoluzione è ritardata per maniera di canto del salto di 7^a in giù che fa la 9^a, riattaccando la 3^a in su con un salto di 6^a

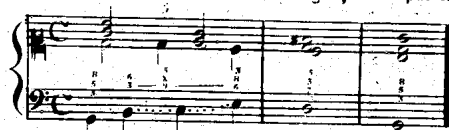
Dans cette disposition de parties, la résolution en 3^e est retardée en manière de chant par le saut de 7^e en bas que fait la 9^e, en rattachant la 3^e en dessus avec un saut de 6^e

La 9^a può risolversi ancora in 6^a, quante volte il basso dopo esser salito di grado, salga di terza.

La 9^e peut se résoudre encore en 6^e, toutes les fois que la basse après avoir monté par degré, monte par tierce.

Esempio Q.

Exemple Q.

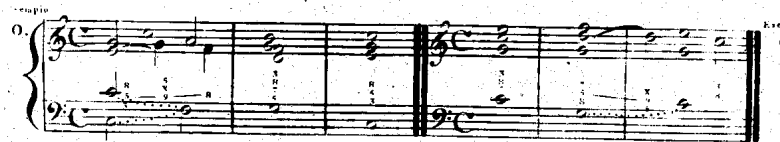


Armonia di 9^a preparata dalla 5^a accompagnata con 5^a e X^a e risolta in 8^a

Harmonie de 9^e préparée par la 5^e accompagnée de 5^e et X^e et résolue en 8^e

Il basso deve salir di quarta, o scendere di quinta, allora la nota che si trova in 5^a colla corda principale del tuono resta legata per 9^a sull'altra che segue, ove con 5^a e X^a risolve in 8^a

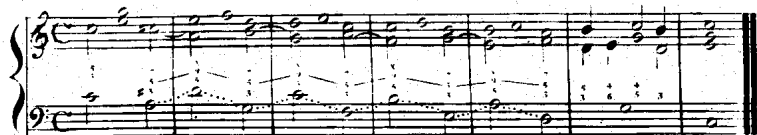
La basse doit monter de quarte ou descendre de quinte, alors la note qui se trouve en 5^e avec la corde principale du ton reste liée par 9^e sur l'autre qui suit, où avec la 5^e et la X^e elle se résoud en 8^e



La

La 9^a preparata dalla 5^a può risolversi
in 14 in 5^a

La 9^a préparée par la 5^e peut aussi se
résoudre en 5^e.

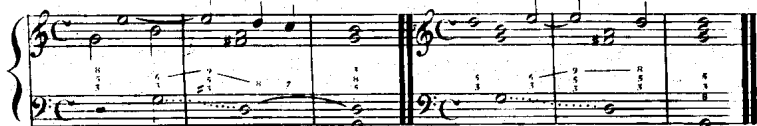


Armonia di 9^a preparata dalla 6^a accom-
pagnata con 3^a e 5^a, e risolta in 8^a.

Harmonie de 9^e préparée par la 6^e accom-
pagnée de 3^e et 5^e, et résolue en 8^e.

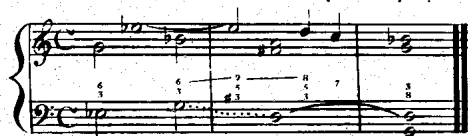
Il basso dee scendere di quarta, ed allora
la nota che si trova in 6^a colla corda che scien-
de riman legata per 9^a sulla corda seguente
con 3^a e 5^a e risolve in 8^a.

La basse doit descendre de quarte, et
alors la note qui se trouve en 6^e avec la
corde qui descend reste liée en 9^e sur la
corde suivante avec 3^e et 5^e et se résoud en 8^e.



Il maneggio della 9^a preparata dalla 6^a mag-
giore non è troppo in uso pel suo debole effe-
to, sarà assai meglio preparata dalla 6^a mi-
nore.

La marche de la 9^e préparée par la 6^e ma-
jeure n'est guères en usage par rapport à
la foiblesse de son effet. Elle sera beau-
coup mieux préparée par la 6^e mineure.



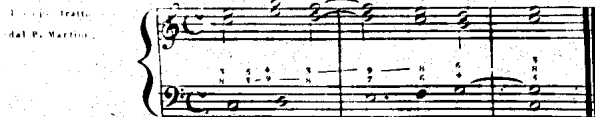
Si può la 9^a accompagnare colla 4^a e 7^a su-
perflua, se il basso dalla Quinta del tuono fa
cadenza sulla Prima.

On peut accompagner la 9^e avec la 4^e et
la 7^e superflue, si la basse de la Cinquième
du ton fait cadence sur la Première.



Or può per sincopa colla 7^a minore.

Ou par syncopa avec la 7^e mineure.

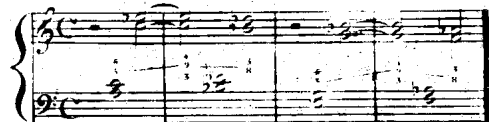


Es. 10. tratto
da P. Martini.

In altro modo senza 7^a

On peut en autre manière sans 7^e

Es. 11. tratto
da Durante.



Es. 12. tratto
da Durante.

Si noti che la 3^a trasportata al di sopra del-
la 9^a si chiama decima, ma al di sotto di essa
conserva il carattere di 3^a, quantunque negli
accordi si trovi sempre segnata col X.

Remarques - que la 3^e transportée au de-
sus de la 9^e se nomme dixième, mais que se
trouvant par dessous, elle conserve le non
de 3^e, quoique dans les accords elle porte
toujours le chiffre X.

Della 2^a

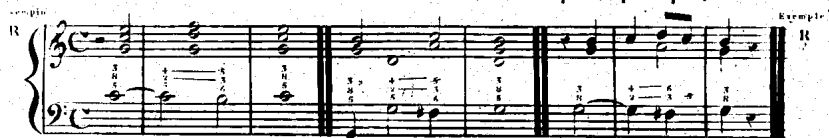
Armonia di 2^a maggiore e 4^a naturale.

De la 2^e

Harmonie de 2^e majeure et 4^e naturelle.

L'armonia di 2^a essendo un rivolto dell'ar-
monia di 7^a, la dissonanza si forma nel basso
che lega, o sincopa, il quale dopo la percussio-
ne dee risolversi scendendo, e la 2^a e 4^a si
cambiano in 3^a e 5^a falsa, o pure in 3^a e 6^a,
siccome praticamente sarà osservato.

Cette harmonie de 2^e étant un renverse-
ment de celle de 7^e, la dissonance se form-
par la basse qui lie, ou sincopa, et qui après
la percussion doit se résoudre en descen-
dant; et la 2^e et la 4^e se changent en 3^e et
5^e fausse, ou bien en 3^e et 6^e, comme on
l'observera par la pratique.



Il basso che lega.
La basse qui lie.

Il basso che sincopa.
La basse qui sincopa.

La 4^a che sale a 6^a scende a 4^a falsa.
La 4^e qui monte a 6^e et descend par la fausse 4^e.

In questi tre esempi il basso risale sulla cor-
da del tuono d'onde partito, ma se poi discen-
desse sempre di grado, o sincopando, o legando,
allora si possono continuare gli accordi di 2^a
e 4^a, le quali si cambiano in 3^a e 6^a.

Dans ces trois exemples, la basse remon-
te sur la corde d'un ton d'où elle est partie,
mais si elle descend ensuite toujours par
degré, ou en sincopant, ou en liant, alors on
peut continuer les accords de 2^e et 4^e qui
se changent en 3^e et 6^e.

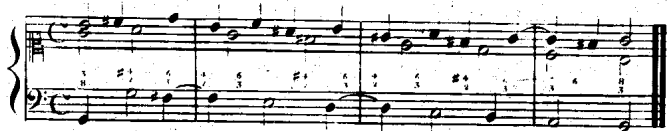


Si avverta che, in questo movimento, la basse,
la 2^a che cade sulla nota legata si fa 3^a minore.

Remarquez que dans ce mouvement de bas-
se la 2^e qui tombe sur la note liée se fait 3^e mineur.

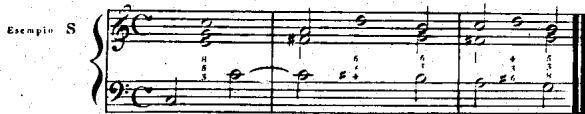
per rapporto al semitono che si trova tra il sol della parte cantante ed il fa diesi del basso, siccome la 4^a che cade sulla nota do sincopata è maggiore, per rapporto al tritono che si trova tra il do del basso ed il fa diesi della parte cantante.

Seguito di 2^a e 4^a magg^{le} sulla stesso movimento del basso.

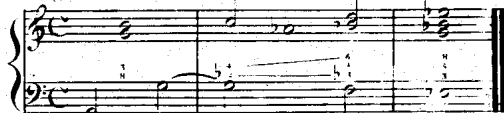


Armonia di 2^a maggiore 4^a maggiore e 5^a maggiore che mena in un altro tuono.

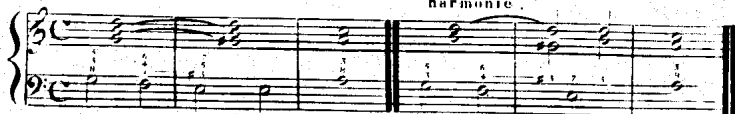
Al basso dopo la legatura scende per gradi congiunti.



Si può ancora uscir di tuono con armonia di 2^a minore e 4^a, ove la 2^a si cambia in 3^a, e la 4^a sale a 6^a.



La 2^a maggiore può cambiarsi la 3^a maggiore per mezzo del semitono cromatico, accompagnata con 5^a e 7^a, e la 4^a maggiore può scendere per salto sulla 5^a maggiore accompagnata colla 7^a, mentre il basso nell'una e nell'altra armonia scende di grado.



par rapport au semiton qui se trouve entre le sol de la partie chantante et le dit fa diesi de la basse; de même que la 4^e qui tombe sur la note do syncopée est majeure, par rapport au triton qui se trouve entre le do de la basse et le fa diesi de la partie chantante.

Suite des 2^{es} et 4^{es} maj^{es} sur le même mouvement de la basse.

Harmonie de 2^e majeure, 4^e majeure et 6^e majeure qui mène dans un autre ton.

La basse, après la liaison, descend par degrés conjoints.

On peut encore sortir du ton avec harmonie de 2^e mineure et 4^e, ou la 2^e se change en 3^e et la 4^e monte de 6^e.

La 2^e majeure peut se changer en 3^e majeure moyennant le semiton chromatique, accompagnée de la 5^e et de la 7^e, et la 4^e peut descendre par saut sur la 5^e majeure, accompagnée de la 7^e, tandis que la basse descend par degré dans l'une et l'autre harmonie.

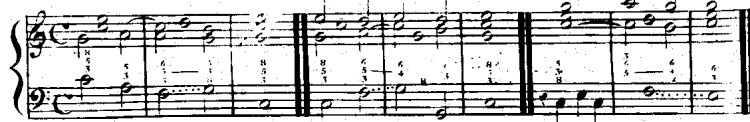
Armonia di 5^a e 6^a

Nell'accordo di 3^a 5^a e 6^a, siccome all'ave-
re si è detto, la 5^a diventa dissonante per l'ave-
re che nasce dalla 6^a, (1) per la qual cosa la detta
5^a può risolversi non solo in 5^a sincopata,
ma rimanere legata per 4^a consonante, o scende
sulla 4^a maggiore. Al basso dee salire dalla
Quarta alla Quinta, o scendere dalla Quarta alla
Terza del tuono.

La 5^a risolve in 5^a

Legata in 4^a consonante

Discendente sulla 4^a maggiore



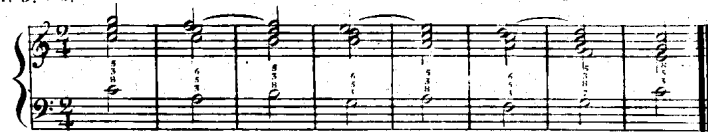
La 5^a risolve in 5^a

Legata in 4^a consonante

Discendente sulla 4^a maggiore

Segue di 5^a e 6^a sul basso che scende di
terza e sale di grado, precedute dall'accordo
di 3^a e 5^a.

Suite de 5^{es} et 6^{es} sur la basse qui descend
de tierce et monte par degré, précédées de
l'accord de 3^e et 5^e.



AVVERTIMENTI

I. Per esattezza di comporre si richiede che la
legatura si debba far sempre, o tra due note di
uguil valore, o tra la nota grande e la piccola,
e che giammai la nota piccola debba legar la
grande per la ragione che il corpo minore non
può attirare a se il corpo maggiore, quantunque
si siano esempj di ottimi maestri in contrario,
specialmente nel basso de recitativi correnti.

II. Che un componimento qualunque debba termi-
nare sempre al primo tempo della misura, e non
al mezzo tempo, tanto meno al quarto,
perchè in tal caso si perde musicalmente
il principio della misura, e non si trovano
alcune esempj di maestri.

AVERTISSEMENTS

I. Pour composer avec exactitude, il faut
que la liaison se fasse toujours ou entre des
notes de valeur égales, ou entre la note
grande et la petite, et que la petite note
ne jamais la grande, par la raison que le
corps mineur ne peut attirer à soi le corps
majeur, quoiqu'il excellents maîtres nous
ont donné des exemples du contraire, spé-
cialment dans la basse des recitatifs cour-
rents.

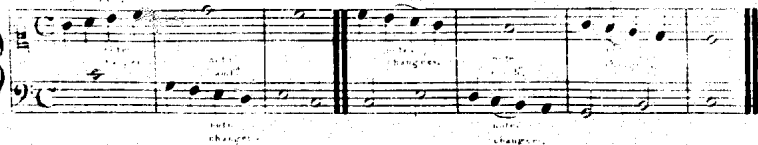
II. Il faut qu'une composition quelconque se
termine toujours au premier tems de la me-
sure, et jamais au troisième, et encor moins
au quatrième, pour éviter la disparité de
pieds musicaux, qui rendent le rythme in-
égal, quoiqu'il aise trouve encore des exem-
ples de maîtres.

III. *Esistono successivamente determinate del canto, ossia de più melodie combinate insieme, perchè l'effetto ne sia migliore, e disponano le parti in maniera che conservino fra loro le giuste distanze secondo la natura delle voci.*

III. I Partimenti senza numeri sono stati essi fatti dall'autore per esercitar lo scolare a ricercare da se gli accordi che il basso in tutti i suoi movimenti richiede.

V. *Alcuni bassi de Partimenti si trovano talvolta con un liuto, e talvolta con un remollo di meno alla chiave, di quello che richiederebbe il modo, imperciò si accidentalemente i movimenti. Cui si è fatta per avvertir lo scolare alla manutenzione.*

VI. *Si incontrano ne' movimenti delle parti alcune note di passaggio, o alla sfuggita che prendono il nome di note false o cattive, di note cambiate, e di acciaccature, le quali appartengono tutte alla melodia, senza guasto dell'armonia. Tali note però debbono sempre esser precedute o seguite dalle note buone, ossia consonanti.*

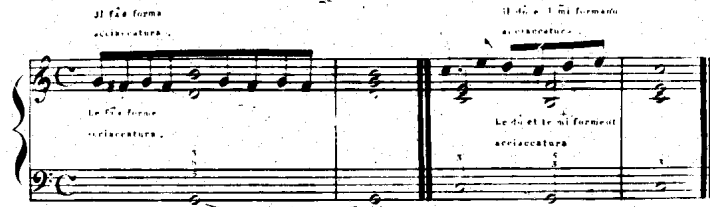


III. L'harmonie successivement estant par le chant, ou par plusieurs melodies combinées ensemble, il faut, pour qu'elle produise un plus grand effet, chercher à disposer les parties de manière qu'elle conservent leurs justes distances, suivant la nature des voix.


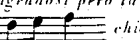
III. Les Partimenti, non chiffrés ont été faits ainsi par l'auteur pour exercer l'écoulier à rechercher par lui même les accords qui conviennent à la basse dans tous ses mouvements.

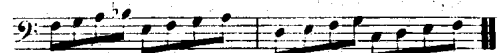
V. Il y a des basses dans les Partimenti qui se trouvent quelquefois avec un liuto, quelquefois avec un bémol de moins à la clef, et que le mode semble réclamer. On les emploie accidentellement, sans être indiqués dans le dessein d'accoutumer l'écoulier à la manière antique.

VI. On rencontre dans les mouvements des parties quelques notes de passage, ou à l'échappée qui prennent le nom de fausses ou mauvaises notes, de notes changées, et des acciaccatures, qui appartiennent toutes à la mélodie, sans nuire à l'harmonie. Il faut cependant qu'elles soient toujours précédées ou suivies des bonnes notes consonnantes.



Veggasi quanto dal P. Martini è stato detto nel Saggio del contrappunto to. I. Compendio delle regole pag. XXVI.

Per le note cambiate poi odasi ciochè dice l'abbate Speranza nelle sue regole manuscritte. Le note cambiate son quelle, le quali non hanno forza di sussistere per se stesse, ma sono bensì valevoli per la composizione di qualunque intervallo (ex. gr.)  l'esposto intervallo di 3^a si dice moto di 3^a incomposta, perchè non compone gradatamente la prenominata 3^a, aggiungendosi però la nota di grado (ex. gr.)  chiamata 3^a composta, e la nota della composizione nota cambiata. La stessa regola vale per il moto di 4^a (ex. gr.)

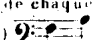
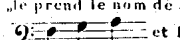


«Ose la seconda e terza figura alto affizio su a farla non li portare il moto gradatamente. Di resto la prima e quarta figura sono essenziali.»



«Il resterebbe ancora a dirsi, ma siccome si sanno appartengono alle regole del contrappunto, lo lascio studioso allorchè si è proposto ne' Partimenti potrà consultarsi da se stesso i buoni autori ecc. p. 111»

Voyez tout ce que le P. Martini a dit dans son *Essai sur le contrepoint to. I. Abrégé des règles pag. XXVI.*

Quant aux notes changées, qu'on fasse attention à ce que dit l'abbé Speranza dans ses règles manuscrites. Les notes changées son celles qui n'ont pas la force de subsister par elles mêmes, mais qui servent très bien pour la composition de chaque intervalle quelconque (p. ex.)  l'intervalle exposé de 3^e est nommé mouvement de 3^e incomposé, parceque il ne compose pas graduellement la 3^e designée, mais en y joignant la note de gradation, l'intervalle prend le nom de 3^e composée (p. ex.)  et la note de la composition s'appelle note changée. On suit la même règle pour le mouvement de 4^e (p. ex.)

«Ou la seconde et troisième figure n'ont rien à faire que de porter le mouvement par gradation. Au reste la première et quatrième figure sont essentielles.»

Il resteroit encore bien des choses à dire; mais comme elles sont connues, appartient aux règles du contrepoint. Le jeune homme studieux après s'être exercé sur les Partimenti, pourra consulter le

... *trattato, se desidera, l'istesso, che si
tutta la sua estensione.*

CAPITOLO VI.

Il basso continuo in tutti i suoi movimenti è suscettibile di varie armonie così consonanti che dissonanti, le quali si troveranno nel libro III. de' Partimenti alla testa di ogni esempio praticamente spiegate, essentandoci di formare un capitolo a parte.

**Risoluzione omissa nell'Armonia
della 9^a**

*La 9^a preparata della 5^a o dalla 5^a può risolversi ancora in 7^a minore.
Il Basso deve saltar la quinta, o di quarta, o per scendete di 3^a, allora la nota che si trova in 5^a o in 5^a della corda precedente del Basso, resta legata per 9^a sulla corda seguente, e si risolve in 7^a minore sulla dominante.*

bons auteurs, tant praticiens, que théoriciens, s'il d'ira cultiver cet art dans toute son étendue.

CHAPITRE VI.

La basse continue est susceptible de différentes harmonies, tant consonnantes que dissonnantes dans tous ses mouvemens, qui se trouveront expliquées dans le livre III. des Partimens à la tête de chaque exemple, ce qui nous dispense d'en former un chapitre à part.

**Résolution omissa dans l'Harmonie
de la 9^e**

La 9^e préparée par la 5^e ou par la 5^e se résoudre encore en 7^e mineure. La basse doit monter par degré, ou de quarte, ou de cendre de quinte, alors la note qui se trouve en 5^e ou en 5^e avec la corde précédente de la basse, reste liée en 9^e sur celle qui suit, et se résoud en 7^e mineure sur la dominante.

PARTIMENTI

ovvia

BASSO NUMERATO

Secondo la scuola de'

Conservatorj di Napoli.

OPERA COMPLETA

di

FEDELE FENAROLI

divisa in sei libri

Riveduta ed aumentata

colla quale s'impara

praticamente ad accompagnare

ed a conoscere i principj

del contrappunto.

ou

BASSE CHIFFRÉE

Conformement à l'Ecole des

Conservatoires de Naples.

OEUVRE COMPLETE

de

FEDELE FENAROLI

divisée en six livres

Revue et augmentée,

qui enseigne par pratique

la manière d'accompagner,

et à connoître les principes

du contrepoint.

LIBRO PRIMO

*Delle Scale in tutti i Tuoni
maggiori, minori, e cromatiche
e delle Cadenze*

LIVRE PREMIER

*Des Echelles dans tous les Ton
majeurs, mineurs, et chromatiques
et des Cadences*

*Esempio col quale si dimostra che il
basso fondamentale colla scala forma
una serie d'accordi perfetti di 1^a, 3^a e 5^a*

*Exemple qui démontre que la basse fond-
mentale au dessous de l'échelle forme une
série d'accords parfaits de 1^a, 3^e et 5^e*

Scala di Fa magg^a Echelle en mode mag^a

*Altra dimostrazione nella
scala discendente*

*Autre démonstration de
l'échelle en descendant*

Scala di Fa min^a Echelle en mode min^a

Primo

Premier

*Prima posizione
Celle Scale di modo maggiore*

*Première position
des Echelles en mode majeur*

Seconda posizione

Deuxième position

First system of musical notation on the left page, consisting of three staves with notes and fingerings.

Second system of musical notation on the left page, consisting of three staves with notes and fingerings.

Terza posizione *Troisième position*

Third system of musical notation on the left page, starting with the 'Terza posizione' section, consisting of three staves with notes and fingerings.

Fourth system of musical notation on the left page, consisting of three staves with notes and fingerings.

First system of musical notation on the right page, consisting of three staves with notes and fingerings.

Prima posizione *P. nière position*
delle Scale di modo minore *des Echelles en mode mineur*

Second system of musical notation on the right page, starting with the 'Prima posizione' section, consisting of three staves with notes and fingerings.

Third system of musical notation on the right page, consisting of three staves with notes and fingerings.

Seconda posizione *Deuxième position*

Fourth system of musical notation on the right page, starting with the 'Seconda posizione' section, consisting of three staves with notes and fingerings.

Musical score for the left page, consisting of 14 staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and extensive fingering and articulation markings (accents, slurs, and specific finger numbers) throughout the piece.

Se piano le Solo senza amarezza

Variazioni Capobello senza chitarra

Musical score for the right page, consisting of 10 staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Some staves have articulation markings such as slurs and accents.

DELLE CADENZE
Cadenze semplici

DES CADENCES
Cadences simples

Musical score for the cadences section, consisting of two staves. The notation includes specific fingering and articulation markings for the cadences.

*Le cadence ime colla passato
della settima minore* *Les memes avec la 7^e mi.*

Cadence composta *Cadences composées*

Cadence doppia *Cadences doubles*

UR-58

228

Avertimento dell'Autore

Per aver l'intero possesso del clavicembalo, bisogna studiar bene le scale, le cadenze, le dissonanze e i movimenti del basso in tutti i tuoni naturali e cromatici, tanto di 3^a maggiore, quanto di 3^a minore, e capire gli accidenti che porta ciascun tuono, per così dire con facilità e Partimento senza numeri, prima colle semplici consonanze, e poi colle dissonanze, secondo gli esempi qui espressamente notati.

Fine del libro primo

Avertissement de l'Auteur

Pour posséder à fonds la connoissance du clavier il faut bien étudier les échelles, les cadences, les dissonances, et les mouvements de la basse dans tous les tons, naturels et chromatiques tant de 3^e majeure que de 3^e mineure, et concevoir les accidentés que porte chaque ton afin de pouvoir exécuter par la et avec facilité les Partiments sans chiffres, d'abord avec les simples consonances, et ensuite avec les dissonances, selon les exemples qui sont expressément notés.

Fin du livre premier

MICRO CARD

TRADE MARK

UR-58

229

MICRO CARD
TRADE MARK **®**

LIBRO SECONDO

des Dissonances, et des Partimenti
progressifs secondo tutte le regole

LIVRE SECONDE

des Dissonances, et des Partimens
progressifs selon toutes les regles

Della 4^a preparata dall'8^a e risolta in 5^a } De la 4^e préparée par l'8^e et résolue sur la 5^e

A

Empio
Pratico

Regola

Lezioni

Della 4^a preparata dalla 5^a e risolta in 3^a } de la 4^e préparée par la 5^e et résolue sur la 3^e

B

Empio
Pratico

Regola

Della 4^a preparata dalla 5^a e risolta in 5^a } De la 4^e préparée par la 5^e et résolue sur la 5^e

Della 4^a preparata dalla 6^a e risolta in 5^a } De la 4^e préparée par la 6^e et résolue sur la 5^e

Della 4^a preparata dalla 7^a minore e risolta in 5^a } De la 4^e préparée par la 7^e mineure et résolue sur la 5^e

6)

Della 4^a preparata dalla 3^a falza, e risolta in 5^a De la 4^a préparée par la fausse 3^e et résolue sur la 5^e

F

Esempio Pratico

Regola

Colonne

Della 7^a preparata dall'8^a e risolta in 6^a De la 7^e préparée par l'8^e et résolue sur la 6^e

G

Esempio Pratico

H

Esempio Pratico

nella 7^a preparata dalla 5^a e risolta in 6^a } De la 7^e préparée par la 5^e et résolue sur la 6^e

in melisma preparata dalla 6^a e risolta in 6^a } La même préparée par la 6^e et résolue sur la 6^e

La 7^a risolta in 5^a } La 7^e résolue sur la 5^e

nella 9^a preparata dalla 5^a e risolta in 8^a } De la 9^e préparée par la 5^e et résolue par l'8^e

Della 9^a preparata dalla 5^a e risolta in 8^a De la 9^e préparée par la 5^e et résolue sur l'8^e

Regola

Della 9^a preparata dalla 5^a e risolta in 5^a De la 9^e préparée par la 5^e et résolue sur la 5^e

Della 9^a preparata dalla 5^a e risolta in 6^a De la 9^e préparée par la 5^e et résolue sur la 6^e

66 De la 2^e et 4^e sur la Basse de l'organe. De la 2^e et 4^e sur la Basse liguée.
 cop e sans surte ou ton

R

De la 2^e et 4^e sur la Basse liguée
 o sincipit e passa in un altro tuono

S

De la 2^e et 4^e sur la Basse liguée
 sincipit qui passe dans un autre ton

PARTIMENTI PROGRESSIVI **PARTIMENTI PROGRESSIVI**
 Secondo le regole prescritte. Suivant les règles prescrites.

1.

2.

3.

4.

1. 2.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.


10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

71

16.

17.

2.

73

18.

19.

500 1. 2.

77

78

79

80. *Tango*

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

Musical score for page 70, consisting of 10 staves. The notation includes complex rhythmic patterns, fingerings (e.g., 4, 5, 6, 7, 8), and articulation marks. The score is divided into two systems, with the first system containing staves 1-5 and the second system containing staves 6-10. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

Musical score for page 27, consisting of 10 staves. The notation includes complex rhythmic patterns, fingerings (e.g., 4, 5, 6, 7, 8), and articulation marks. The score is divided into two systems, with the first system containing staves 1-5 and the second system containing staves 6-10. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

29

30

GIBRO - III

1. 1. 1. 1. 1.

Un momento del F. sovrabbacimento così ; Des moments de la B. se avec l'ha. en un
sovrabbacimento che di sonanti per acciditi sopra al caso ; tant consonant^{es} que dissonant^{es} par accid^{es}.

PARTIMENTO

in cui il Basso sale di grado ; ou la Basse monte par degré ;
l'ha. di 7^a si che si cambia in 5^a e 6^a ; Harmonie de 7^e et 5^e qui se change en 5^e et 6^e ;
l'ha. si che si cambia in 5^a e 6^a ; sur le meme degré en montant ;

l'ha. di 7^a successive preparate ; Harmonie de 7^e successives préparées
di 8^a assoluta in 6^a ; par l'8^e et résolues sur la 6^e ;

l'ha. di 9^a preparata Julla ; Harmonie de 9^e préparée par
di 8^a assoluta in 8^a ; la 5^e et résolue sur l'8^e ;



PARTIMENTO DI MODO MAGGIORE

Da cui il basso sale semitonando di grado
 dalla Prima fino alla Sesta del tuono.

ou la basse monte graduellement par semiton
 depuis la Troisième jusqu'à la Sixième du ton.

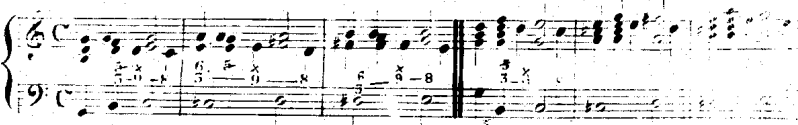
Levier successivo di 5^a e 6^a di 5^a e 5^a di 5^a e 6^a di 5^a e 6^a con la falsa aggiunta.

Harmonies successives de 5^e et 6^e de 5^e et 6^e et puis
 de 5^e et 6^e avec la fausse 5^e ajoutée.



Armonia di 9^a preparata dalla 5^a e risolta in 8^a.

Harmonie de 9^e préparée par la 5^e et résolue sur la 8^e.



Da cui il basso sale semitonando di grado
 dalla Prima fino all'Ultima del tuono.

La basse peut monter aussi graduellement par semiton
 depuis la Première jusqu'à la Octave du ton.

con quattro armonie successive cioè di 3^a e 5^a di 5^a e 6^a di 5^a e 6^a di 4^a e 5^a.

avec quatre harmonies successives savoir de 3^e et 5^e de 5^e et 6^e de 5^e et 6^e et de 4^e et 5^e.



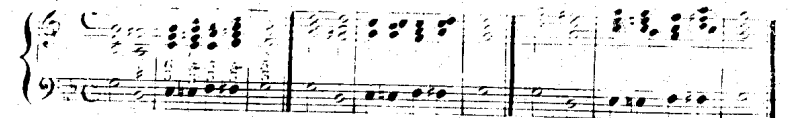
PARTIMENTO DI MODO MINORE

Da cui il basso sale semitonando di grado
 dalla Quinta fino all'Ultima del tuono.

Ou la basse monte graduellement par semiton
 depuis la Quinte jusqu'à l'Octave du ton.

Levier successivo di 5^a e 6^a di 5^a e 6^a di 5^a e 6^a con la falsa aggiunta.

Harmonies successives de 5^e et 6^e de 5^e et 6^e et de la fausse 5^e ajoutée.



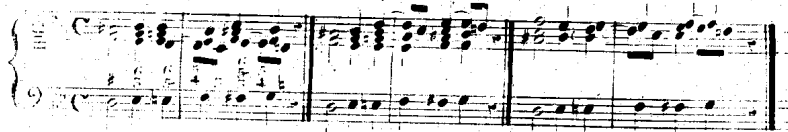
Armonia di 7^a preparata dalla 8^a e risolta in 6^a e successivamente di 9^a preparata dalla 5^a e risolta in 8^a.

Harmonie de 7^e préparée par l'8^e et résolue sur la 6^e et successivement de 9^e préparée par la 5^e et résolue sur l'8^e.



Levier successivo con quattro armonie successive di 5^a e 6^a di 5^a e 6^a di 5^a e 6^a con la falsa aggiunta.

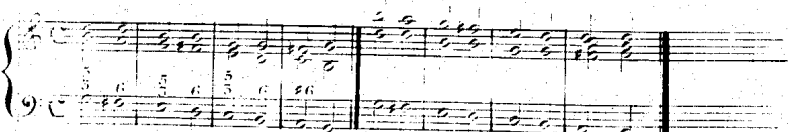
Le même mouvement avec quatre harmonies successives savoir de 5^e et 6^e de 5^e et 6^e de fausse 5^e ajoutée et de 4^e préparée par la fausse 5^e et résolue sur la 4^e.



PARTIMENTO

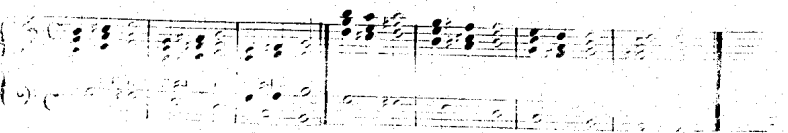
Da cui il basso scende di grado
 l'Armonia di 5^a e 6^a sul primo grado
 e di 5^a e 6^a sul secondo.

ou la basse descend par degré
 Harmonie de 5^e et 6^e sur le premier degré
 suivie de celle de 5^e et 6^e sur le second.



Armonia di 5^a e 6^a che si cambia in 2^a e 4^a sulla stessa grado che scende a cui segue l'Armonia di 5^a e 6^a.

Harmonie de 5^e et 6^e qui se dirige en 2^e et 4^e majeure sur le même degré en descendant suivie de celle de 5^e et 6^e.



Secundo di 5^a e 6^a della Scala ; Suite de 5^a et 6^a depuis la Septième
L'uni alla Secunda del Tuono ; jusqu'à la Deuxième du ton.

Secundo di 7^a preparate dalla 6^a ; Suite de 7^a préparées par la 6^a
e risolute in 6^a ; et résolues sur la 6^a.

PARTIMENTO

in un basso scende legato o sincopato. ; ou la basse descend liée ou sincopée.
Harmonie di 2^a e 4^a e successivamente ; Harmonie de 2^a et 4^a et successivement
di 5^a e 6^a alla note legate o sincopate del basso ; de 5^a et 6^a sur les notes liées ou sincopées de la basse

Harmonia di 4^a maggiore, a cui succede ; Harmonie de 4^a majeure suivie
quella di 5^a e 6^a ; de celle de 5^a et 6^a.

PARTIMENTO

in un basso scende di grado dalla ; ou la basse descend par degré depuis la
Quinta alla Prima del Tuono ; Cinquième jusqu'à la Première du ton.
Harmonie di 5^a, 3^a e 1^a alla Quinta del ; Harmonie de 5^a, 3^a et 1^a sur la Cinquième
tuono scende legato si cambia ; du ton la quelle descend liée et se change

in un 4^a maggiore e 6^a della Quinta ; ou 5^a et 6^a majeure sur la Cinquième
Harmonie di 5^a e 6^a ; Harmonie de 5^a et 6^a ascendante du ton.

La stessa armonia colla 5^a minore ; La même harmonie avec la 5^a mineure
in loco della 2^a maggiore ; à la place de la 2^a majeure.

PARTIMENTO

in un basso scende semitono a di grado ; ou la basse descend graduellement par semitons
Settima fino alla Quinta del Tuono. ; depuis la Septième jusqu'à la Cinquième du ton.
Harmonie di 5^a e 5^a che si cambia in 5^a e 6^a ; Harmonie de 5^a et 5^a qui se change en 5^a et 6^a
in un basso scende successivamente di 7^a ; sur le même degré suivie de celle de 7^a
preparata dalla 6^a e risoluta in 6^a ; préparée par la 6^a et résolue sur la 6^a.

Harmonie successiva per moto contrario di 3^a ; Harmonies successives par mouvement
di 5^a e 6^a e 4^a maggiore e 6^a ; contraire de 5^a et 5^a de 5^a et 6^a
Harmonie di 4^a superflua ; de 4^a majeure et 6^a et enfin de 6^a superflua

PARTIMENTO

Il basso monta per gradi e scende di terza. / Harmonie de 5^a et de 6^a sur le premier degré
Il primo 7^a e 6^a prima 2^a e 1^a. / Harmonie de 5^a et 6^a sur le second

Il primo 6^a aggiunta alla 5^a. / Harmonie de 6^a ajoutée à la 5^a. **IL GIAT**

Il primo movimento con tre armonie successive. / Le même mouvement avec trois harmonies successives
Il primo 5^a 6^a 9^a preparata della 5^a e risolta in 5^a. / sur 5^a et 6^a le 9^a préparée par la 5^a et résolue en 5^a
Il primo 5^a poi di 7^a preparata dalla 5^a e risolta in 5^a. / et puis de 7^a préparée par la 5^a et résolue sur la 5^a

Il primo armonie di 9^a seguita da quella di 5^a e 6^a. / La même harmonie de 9^a suivie de celle de 5^a et 6^a

Il primo armonie di 9^a aggiunta da quella di 5^a e 6^a. / Autre harmonie de 9^a suivie de celle de 5^a et 6^a

PARTIMENTO

Il basso monta di terza e scende di grado. / Le bas monte de tierce et descend par degré
Un tal movimento può dirsi una Scala / Ce mouvement est une échelle oupe par la
interrotta dalla terza, attesa che le note che / tierce, attendu que les notes qui descendent par
scendono di grado appartengono all'armonia / de ces appartenent à l'harmonie des notes
delle note precedenti che salvano di terza. / précédentes qui montent de tierce de manière
che la stessa armonia sulla nota del / que la même harmonie sur la note qui
l'uno che sale, cambia faccia su quella che / monte, change de face sur celle qui descend

Il primo di 6^a e un che si cambia in 6^a. / Harmonie de 6^a mineure qui se change en
6^a maggiore sulla stessa armonia. / 6^a majeure sur la même degré, et successivement
4^a preparata sulla 5^a e risolta in 5^a. / de 4^a préparée par la 5^a et résolue sur la 5^a

Il primo di 7^a preparata sulla 6^a e risolta in 6^a. / Suite de 7^a préparées par la 6^a et résolues en 6^a

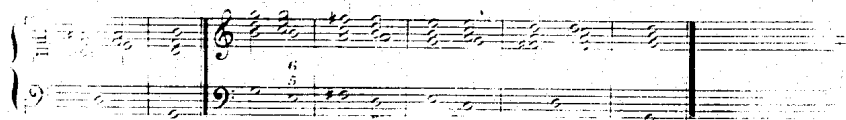


PARTIMENTO

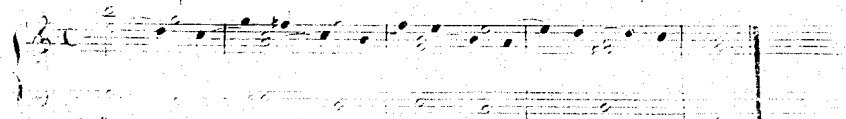
in cui la basso scende di terza e sale di quinta, ou la basse desc. d tierce et monte par de gré.
 Un 3^a e 5^a sulla nota che scende, e di Harmonie de 3^e et 5^e sur la note qui desc. d.
 3^a e 5^a sulla quella che sale. de 3^e et 5^e sur la note qui monte.



Un 3^a e 5^a colla 6^a aggiunta sulla Harmonie de 3^e et 5^e avec la 6^e ajoutée sur
 la note qui monte.



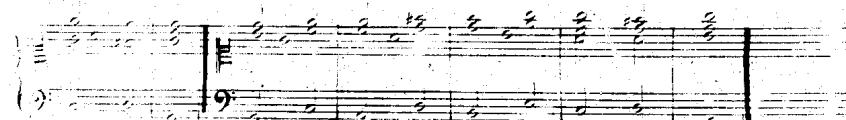
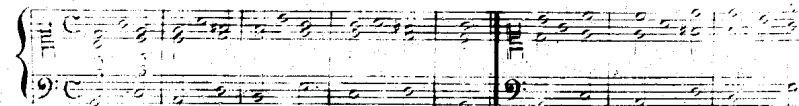
Armonia di 7^a preparata dalla 5^a e risolta Harmonie de 7^e préparée par la 5^e et résolue
 in 8^a successivamente di 9^a preparata dall sur la 6^e et successivement de 9^e préparée
 5^a e risolta in 8^a par la 5^e et résolue sur l'8^e.



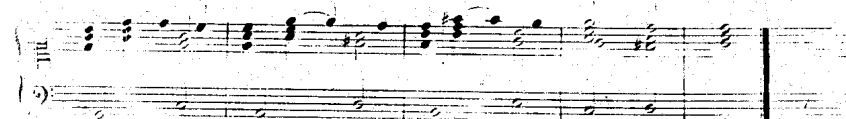
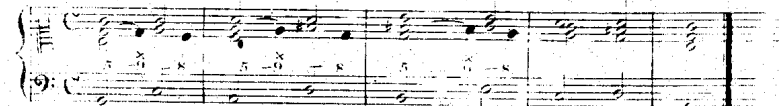
PARTAMENTO

in cui la basso sale di quarta e scende di terza. Ou la basse monte de quarte et descend de tierce.
 Un 3^a e 5^a sulla nota che sale. Pour cela, pendant le mouvement. L'apéri. Principal, pendant le
 le not. del basso son considerate come corde notes de la basse sont considérées comme
 fondamentales. cordes fondamentales.

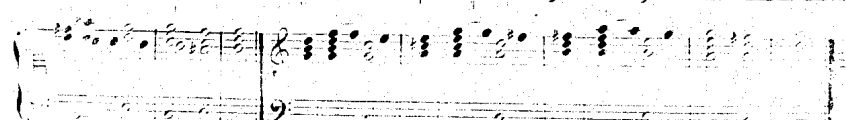
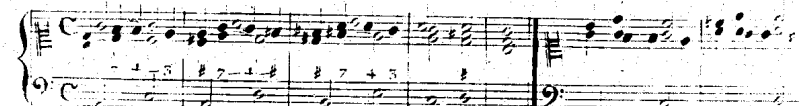
Armonia di 3^a e 5^a e 7^a Harmonie successive de 3^e et 5^e.



Armonia di 3^a e 5^a e poi 9^a preparata Harmonie de 3^e et 5^e ensuite de 9^e préparée
 sulla 5^a e risolta in 8^a par la 5^e et résolue sur l'8^e.



Armonia di 4^a preparata dalla 7^a Harmonie de 4^e préparée par la 7^e
 minore, e risolta in 3^a mineure, et résolue sur la 3^e.



PARTIMENTO

in cui il basso scende di quarta e sale di quinta. Movimento principale.
 in la basse descend de quatre et monte de cinq. Mouvement principal.
Primo: la 4^a è preparata dalla 3^a e risolta in 5^a; la 5^a è preparata dalla 4^a e risolta in 3^a.
 Harmonie successive de 3^a et 5^a.

Armonia di 4^a preparata dall' 8^a e risolta in 5^a; poi di 9^a preparata dalla 3^a e risolta in 8^a.
 Harmonie de 4^a préparée par l'8^a et résolue sur la 5^a; et puis de 9^a préparée par la 3^a et résolue sur l'8^a.

PARTIMENTO

in cui il basso sale di quinta e scende di quarta. Movimento più forte.
 in la basse monte de quinte et descend de quatre. Mouvement principal.
 Harmonie successive di 3^a e 5^a. Harmonie successive de 3^a et 5^a.

Armonia di 4^a preparata dalla 3^a e risolta in 5^a; la 5^a è preparata dalla 4^a e risolta in 3^a.
 Harmonie successive de 3^a et 5^a.

PARTIMENTO

in cui il basso sale di quarta e scende di quinta. Movimento principale.
 in la basse monte de quatre et descend de quinte. Mouvement principal.

Harmonie successive di 3^a e 5^a. Harmonie successive de 3^a et 5^a.

Armonia di 3^a e 5^a a cui succede quella di 9^a preparata dalla 5^a e risolta in 8^a.
 Harmonie de 3^a et 5^a suivie de celle de 9^a préparée par la 5^a et résolue sur l'8^a.

Armonia di 2^a preparata dalla 3^a e risolta in 5^a.
 Suite de 2^a préparée par la 3^a et résolue sur la 5^a.

PARTIMENTO

incui il basso sale di sesta e scende
di quinta. ∞
Armonia successiva di 5^a e 5^a ∞

On la basse monte de sixte, et descend
de quinte. ∞
Harmonie successive de 5^e et 5^e ∞

Armonia di 5^a e 5^a sulla nota che sale e
di 5^a e 6^a su quella che scende.

Harmonie de 5^e et 5^e sur la note qui
monte et de 5^e et 6^e sur celle qui descend.

Seguita di 7^a preparata dalla 5^a
e risolta in 6^a

Suite de 7^e préparées par la 5^e
et résolues sur la 6^e

MOVIMENTI DI MODO MINORE

MÔTEMENS DE MODE MINORE

Salire di grado
Armonia ordinaria della scala

Monter par degré
Harmonies ordinaires de l'échelle

Armonia di 5^a che sale a 6^a sullo stesso grado.

Harmonie de 5^e qui monte a 6^e sur le même degré

Segue di 7^a preparata dall'8^a e risolta in 6^a

Suite de 7^e préparées par l'8^e et résolues sur la 6^e

Armonia di 5^a e 6^a, e poi di 9^a preparata
dalla 5^a e risolta in 8^a

Harmonie de 5^e et 6^e, et puis de 9^e préparée
par la 5^e et résolues sur l'8^e

SCENDERE di grado

DESCENDRE par degré

Armonia di 5^a e 5^a e poi di 5^a e 6^a

Harmonie de 5^e et 5^e et puis de 5^e et 6^e

Segue di 7^a e 6^a

Suite de 7^{es} et 6^{es}

Segue di 7^a preparate dalla 6^a e risolute in 6^a Suite de 7^{es} préparées par la 6^{es} et résolues sur la 6^{es}

SALIRE di terza ascendere di grado
Harmonie ordinaires

MONTER de tierce et descendre par degré
Harmonies ordinaires

Segue di 7^a preparate dalla 6^a e risolute in 6^a Suite de 7^{es} préparées par la 6^{es} et résolues sur la 6^{es}

SCIENTIFICI, di terza e salire di grado

DE-EN-RE, de tierce et monter par degré

Harmonie de 3^{es} et 6^{es} et puis de 3^{es} et 6^{es}

Harmonie de 3^{es} et 6^{es} et puis de 3^{es} et 6^{es}

Harmonie di 5^a e 6^a e poi di 5^a e 5^a
alla 7^a aggiunta

Harmonie de 5^{es} et 6^{es} et puis de 5^{es} et 5^{es}
avec la 7^{es} ajoutée

Segue di 7^a preparate dalla 5^a e risolute in 6^a Suite de 7^{es} préparées par la 5^{es} et résolues sur la 6^{es}

Harmonie successive sulla 9^a al di sotto
preparata sulla 7^a risolute in 8^a

Harmonies successives avec la 9^{es} au dessous
préparée par la 7^{es} et résolue sur l'8^{es}

La stessa 9^a al di sopra.

La même 9^e au dessus.

SCALIRE di quarta e scendere di terza
Seguito di 5^a e 5^a.

MONTER de quarte et descendre de tierce
Suite de 5^e et 5^e.

Seguito di 5^a separate dalla 5^a e risoluto in 8^a { Suite de 9^e préparés par la 5^e et résolu sur l'8^e

SCENDERE di quarta e salire di grado
Seguito di 5^a e 5^a.

DESCENDRE de quarte et monter par degré
Suite de 5^e et 5^e.

La stessa 9^a + preparata dell' 8^a e risolto.
La 5^a poi di 9^a preparata sulla 5^a e
risoluto in 8^a.

Harmonie de 9^e préparée par l'8^e et res-
solu sur la 5^e; et puis de 9^e préparée sur la 5^e
et résolu sur l'8^e.

SCENDERE di quarta e salire di terza
Armonia ordinaria di 5^a e 5^a.

DESCENDRE de quarte et monter de tierce
Harmonie ordinaire de 5^e et 5^e.

SCENDERE di quinta e salire di quarta
Armonia ordinaria di 5^a e 5^a.

DESCENDRE de quinte et monter de quarte
Harmonie ordinaire de 5^e et 5^e.

Lo stesso movimento colla 2^a preparata } Le même mouvement avec la 2^e préparée
 de la 5^e et résolue en 8^e. } par la 5^e et résolue sur l'8^e.

Il movimento che sale di 5^a e scende di
 ottava si pratica nel modo minore.

Le mouvement par lequel on monte de quinte
 et on descend de quarte n'est pas pratiqué
 dans le mode mineur.

SALIRE di sesta e scendere di quinta
 armonie ordinarie.

MONTER de sieste et descendre de quinte.
 Harmonies ordinaires.

ULTIMO movimento per legatura scendendo
 Seguito di 2^a e 4^a che risolvono
 in 3^a e 6^a.

DERNIER mouvement par liaison en descendant.
 Suite de 2^e et 4^e qui se résolvent
 en 3^e et en 6^e.

Segue di 2^a e 4^a maggiori.

Suite de 2^e et 4^e majeures.

Fine del terzo Libro.

Fin da troisième Livre.

LIBRO QUARTO

d. Partimenti senza numero

LIBRE QUATRIEME

Les Partiments sans nombre

I seguenti Partimenti si fanno per lo stivare colle semplici consonanze e poi colle dissonanze, secondo il modo antecedente.

On doit dabord stiver les Partiments suivants avec les simples consonances, et ensuite avec les dissonances, selon les regles precedentes.

8. 1.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

9.

Voyez Exercice d'Harmonie page 50.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

5.

Voyez Exercice d'Harmonie page 20.

№ 8.

№ 9.

№ 10.

№ 11.

№ 12.

No. 13. $\frac{2}{8}$

No. 14. $\frac{3}{4}$

No. 15. $\frac{3}{4}$


UR-58

230

MICRO CARD
 TRADE MARK

UR-58

231

MICRO CARD
TRADE MARK 

No. 16. 

No. 17. 

No. 18. 

Nº 19.

Nº 20.

Nº 21.

Nº 22.

N. 23. 

N. 24. 

N. 25. 

N. 26. 

N° 33.

N° 34.

N° 35.

(f) Voyez Exercice d'Harmonie page 26. 500 T. 4.

N° 36.

N° 37.

N° 38.

Nº 39.

500 1.4.

Nº 41.

Nº 42.

500 1.4.

N^o 43.

N^o 44.

(g) (h) Voyez Exercice d'Harmonie page 27.

Fine del quarto libro.

LIBRO QUINTO.

Di Temi, Canoni, e Fughe

LIVRE CINQUIEME.

De Thèmes, Canons, et Fugues.

TEMA
N^o 1.

TEMA
N^o 2.

Voyez Exercice d'Harmonie page 28.

TEMA
N.º 3.

TEMA
N.º 4.

TEMA
N.º 5.

Suono. Largo. 65 64 6
Fughe. 766 84

FUGA. C

This page contains a musical score for a fugue in C major. The score is written on 12 staves. The top staff is a vocal line, and the remaining staves represent various instrumental parts. The music is highly rhythmic and complex, with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The word "FUGA." is written at the beginning of the first staff.

This page continues the musical score for a fugue in C major. The score is written on 12 staves. The top staff is a vocal line, and the remaining staves represent various instrumental parts. The music is highly rhythmic and complex, with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The word "FUGA." is written at the beginning of the fifth staff.

Allegro. Voyez Exercice d'Harmonie page 35.

FUGA.

This musical score for 'FUGA' consists of 12 staves. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The piece is marked 'Allegro' and includes various dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, *fz*, and *sfz*. The score is written in a single system across the page.

The first section of the musical score consists of 8 staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The notation is dense and includes various dynamic markings.

Largo.

The second section of the musical score, marked 'Largo', consists of 8 staves. It features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. The notation is dense and includes various dynamic markings. The piece concludes with a double bar line.

Segue Fuga.

122

Andantino

Segue
Alloro.

Detailed description: This page contains six staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The music is written in a single system across six staves. The tempo marking 'Andantino' is placed above the second staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'Segue Alloro.' at the bottom right.

123

Allegro

Solo
Cantone.

Detailed description: This page contains six staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The music is written in a single system across six staves. The tempo marking 'Allegro' is placed above the first staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'Solo Cantone.' at the bottom right.

123

Andante

123 124 125 126 127 128 129 130

All.

Largo

131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150

All.^o

Canon

500

Largo Solo

This page contains a musical score for a solo piece in a large, slow tempo. It consists of 15 staves. The top staff is marked 'Largo Solo' and has a common time signature. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Numerous fingerings (1-4, 5, 6) and slurs are indicated throughout the score. The piece concludes with a double bar line.

Largo

This page continues the musical score from the previous page. It features 15 staves. The tempo is marked 'Largo' at the top. The music is highly rhythmic and complex. A section marked 'Siegue' begins on the fourth staff, followed by a section marked 'Allegro' on the fifth staff. The tempo changes to 'Allegro' and the time signature changes to common time. The score includes many fingerings and slurs, and ends with a double bar line.

Largo. Solo. Voyez Exercice d'Harmonie page 4.

Op. 10. *Largo.* Solo. *All.^o*

Canone.

Op. 10. *Largo.* 6

Sing.

Allegro.

Musical score for page 130, featuring 12 staves of music. The notation is primarily in bass clef, with some staves switching to treble clef. The music consists of dense rhythmic patterns, likely for a string ensemble or piano. Dynamics include *mf* and *f*. The score concludes with a double bar line.

Musical score for page 131, featuring 12 staves of music. The score begins with a *Largo* tempo marking and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic figures and dynamics such as *mf* and *rit*. A section of the score is marked *Allegro* and includes a *rit* marking. The score concludes with a double bar line.

Musical score for the first page of "Venez l'exercice d'Harmonie". The score consists of 12 staves. The first 11 staves are in 3/4 time and feature a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The 12th staff is marked "Largo" and changes to a 3/4 time signature with a slower tempo. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Segue Allegro."

157

Venez l'exercice d'Harmonie n. 32.

Allegro

Musical score for the second page of "Venez l'exercice d'Harmonie". The score continues from the first page and consists of 12 staves. It maintains the 3/4 time signature and the complex rhythmic pattern. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Segue Allegro."

Andante

Allegro

Largo

No. 2.

Allegro.

Voyez Exercice d'Harmonie page 51.

Siciliano.

Largo.

Subito.

Allegro.

6 5 4 3 2 1

Andantino.

Subito.

Allegro.

Andantino.

All^o

Largo

Allegro

Andantino

Andantino

Allegro

Largo

All.

LIBRO SESTO

LIBRE SIXIEME

De partimenti fugati, ricercati, ed imitati. *Des partiments fugats, ricercats et imites*

Voyez Exercice d'Harmonie page 43.

N^o 1.

This exercise consists of a series of staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. Below it are several staves in bass clef, some with 3/4 and 3/8 time signatures. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and includes various rests and accidentals.

Largo

Largo.

This exercise consists of a series of staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. Below it are several staves in bass clef, some with 3/4 and 3/8 time signatures. The music is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and includes various rests and accidentals.

Allegro.

N^o 5. 

N^o 4. 

N^o 3. 

N^o 6. 

N^o 7. 

Voyez Exercice d'Harmonie page 48.

N^o 8. 

Nº 9

Nº 10. *Largo*

A. *Andante*

Andante

Nº 11.

All.

Nº 12.

All.

148

13. *Largo*

Allegro

UR-58

232

MICRO CARD
TRADE MARK **®**

UR-58

233

MICRO CARD
TRADE MARK **®**

147

Nº 14

Nº 15

Adagio

N^o 16

Musical score for No. 16, featuring a complex rhythmic pattern with multiple staves and time signature changes. The score includes a treble clef staff with a 3/8 time signature, followed by several bass clef staves with various time signatures including 3/8, 3/4, and 3/2. The music is characterized by dense, rhythmic textures and frequent changes in meter.

Canone
N^o 17

Musical score for No. 17, labeled "Canone". It features a treble clef and a 3/8 time signature. The score consists of two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff providing a rhythmic accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

N^o 18

Musical score for No. 18, featuring a complex rhythmic pattern with multiple staves and time signature changes. The score includes a treble clef staff with a 3/8 time signature, followed by several bass clef staves with various time signatures including 3/8, 3/4, and 3/2. The music is characterized by dense, rhythmic textures and frequent changes in meter.

N^o 19

Musical score for No. 19, featuring a complex rhythmic pattern with multiple staves and time signature changes. The score includes a treble clef staff with a 3/8 time signature, followed by several bass clef staves with various time signatures including 3/8, 3/4, and 3/2. The music is characterized by dense, rhythmic textures and frequent changes in meter.

Nº 20

Nº 21

Largo

Allº

Nº 22

Largo

Allº

Nº 25

Largo

Allº

N^o 24 *Largo* *Subito*

Allegro

N^o 25 *Largo* *All^o*

N^o 26 *Largo* *Allegro* *Staccato*

N^o 27 *Andante* *All^o*

N° 28. *Largo*

N° 29. *Largo*

Segue.

Allargo

N° 50. *Largo*

Subito.

Allegro $\text{♩} = 120$

This page contains 12 staves of musical notation. The first staff is marked 'Allegro' with a tempo of $\text{♩} = 120$. The music is written in bass clef and includes various time signatures such as 3/8, 3/4, and 3/8. The notation features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Largo

no 51

Allegro $\text{♩} = 120$

This page contains 12 staves of musical notation. The first staff is marked 'Largo' and 'no 51'. The second staff is marked 'Allegro' with a tempo of $\text{♩} = 120$. The music is written in bass clef and includes various time signatures such as 3/8, 3/4, and 3/8. The notation features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

52

53

Nr. 54.

Nr. 56.

Nr. 56.

Nr. 57.

38

39

strumento che gira in tutti i tuoni così
 di 5^a maggiore come di 3^a minore, a
 suonarsi prima colle semplici consonanze
 e poi colle dissonanze

*Tous les tons et toutes les modes
 tant majeurs que mineurs et qui doit être
 joué d'abord avec les simples conson-
 nances, et ensuite avec les dissonances*

40

INDICE DELLE MATERIE

<i>Accordi fondamentali e loro derivati</i>	11.
<i>Accordi ordinari della scala</i>	13.
<i>Armonia equitemporanea e successiva</i>	9.
<i>Basso cantante, continuo, e fondamentale</i>	15.
<i>Cadenze</i>	26.
<i>Composizioni armoniche</i>	54.
<i>Composizioni di Modo minore terminate in 3^a maggiore</i>	52.
<i>Conservatorio di Napoli, disc. prelim.</i>	VII.
<i>Consonanze perfette ed imperfette</i>	10.
<i>Costi fondamentali del Modo</i>	14.
<i>Correspondenza della 3^a colla 6^a del Modo</i>	8.
<i>Differenza fra la 2^a e la 9^a</i>	15.
<i>Dimostrazione del basso fondamentale sulla scala maggiore e minore</i>	19.
<i>Dissonanze loro marceggio</i>	10.
<i>Due 3^e e due 5^e di seguito per moto retto prolate, come sieno tollerate</i>	15.
<i>Genere armonico</i>	31.
<i>Genere misto del canto figurato</i>	4.
<i>Gradi della scala, loro nomenclatura</i>	6.
<i>Intervalli, e loro differenze, calcolati col numero delle note</i>	2.
<i>Intervalli, e loro alterazioni</i>	5.
<i>Intervalli, e loro rivolti</i>	17.
<i>Intervalli elementari della scala diatonica</i>	6.
<i>Modi</i>	5.
<i>Monocorde</i>	4.
<i>Moto armonico delle parti</i>	9.
<i>Movimenti particolari del basso</i>	10.
<i>Musica considerata com' arte, come scienza, disc. prelim.</i>	I.
<i>Nota coll' uono</i>	14.
<i>Nota legata di passaggio, o falsa, detta marciante</i>	46.
<i>Nota armonica</i>	5.
<i>Nota, che si suona in tre posizioni</i>	20.

TABLE DES MATIERES

Accords fondamentaux et leurs derives, Page	11
Accords ordinaires de l'échelle	13
Basse chantante, continue et fondamentale	15
Basse chiffrée ou Partimento	5
Cadences	26
Chiffres harmoniques marqués en trois positions différentes	20
Cinquième du ton, sa propriété	14
Compositions de Mode mineur terminées en 3 ^e majeure	52
Conservatoires de Naples, disc. prelim.	VII
Consonances parfaites et imparfaites	10
Cordes fondamentales du Mode	14
Correspondance de la 3 ^e avec la 6 ^e du Mode	8
Degrés de l'échelle, et leur nomenclature	6
Démonstration de la basse fondamentale sur l'échelle majeure et mineure	19
Deux 3 ^e s et deux 5 ^e s de suite par mouvement semblable prohibées, de quelle manière elles sont tolérées	15
Difference entre la 2 ^e et la 9 ^e	15
Dissonances leur marche	10
Échelle diatonique et chromatique immuable dans le Mode majeur variable dans le Mode mineur	4
Fausse 3 ^e et 5 ^e mineure considérées comme intervalles intermediaires	7
Genre enharmonique	15
Genre mixte du chant figuré	31
Harmonie simultanée et successive	4
Intervalles et leurs differences calculés par le nombre des notes leurs alterations leurs renversemens	9
Intervalles élémentaires de l'échelle diatonique	1
Masse, ou corps harmonique	2
Modes	5

Partimento	5
Pedale	15
Pratica materiale alla teorica, disc. prelim.	3
Proporzioni armoniche da chi ritrova, disc. prelim.	III
Quarta, sua doppia specie	15
Quinta, in che maniera dev' esser dissonante, id.	14
Quinta del tuono, sua proprietà	14
Quinta falsa, e Settima minore considerate come intervalli mezzani	15
Risolto di armonia	14
S. mitono maggiore e minore loro differenze, ove si posi il primo semitono maggiore nelle due scale	2
S. di diatonica e cromatica	5
S. stabile nel modo maggiore	4
variabile nel modo minore	6
Sistemi degli antichi e de' moderni, loro contraddizioni, disc. prelim.	7
Nota primi elementi della musica	II
Nota relativi ossia ascendenti e rimessivi ossia discendenti	1
Nota equisoni	14
Temperamento, disc. prelim.	1
Tuoni principali d'armonia primaria	6
Tuoni relativi d'armonia secondaria, id.	6
Tuono di armonia indeterminata, id.	6
Tuoni, suoi differenti significati	14
Transizioni ossia cambiamenti di modo, e di tuono, come si adoperano	16
Triade consonante	9

Monocorde	4
Mouvement harmonique des parties	9
Mouvement particuliers de la basse	10
Musique considerée comme Art, comme science, disc. prelim.	I
Née avec l'homme, de quelle manière il faut Notes liées, de quelle manière il faut les employer	41
Pedale	15
Pratique antérieure à la Theorie, disc. prelim.	V
Proportions harmoniques, par qui ont été retrouvées, disc. prelim.	III
Renversement d'harmonie	14
Semiton majeur et mineur leur difference, ou se pose le premier semiton majeur dans les deux échelles	2
Sons, premiers éléments de la musique	5
Sons relatifs, ou forcés à monter, et rimessivi, ou forcés à descendre	1
Sons, et leurs equisonances	14
Système des anciens et des modernes, leurs contradictions, disc. prelim.	1
Tempérament, disc. prelim.	II
Ton ses différentes significations	V
Ton d'harmonie indéterminée	14
Tons principaux d'harmonie primaire, id.	6
Tons relatifs d'harmonie secondaire, id.	6
Transitions ou changements de mode, ou de ton, de quelle manière elles se pratiquent	16
Triade consonante	19
(*) Quarte, sa double espèce	9
Quinte, de quelle manière elle devient dissonante	1