



THE LIBRARY OF THE  
UNIVERSITY OF  
NORTH CAROLINA



ENDOWED BY THE  
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC  
SOCIETIES

VF781.4

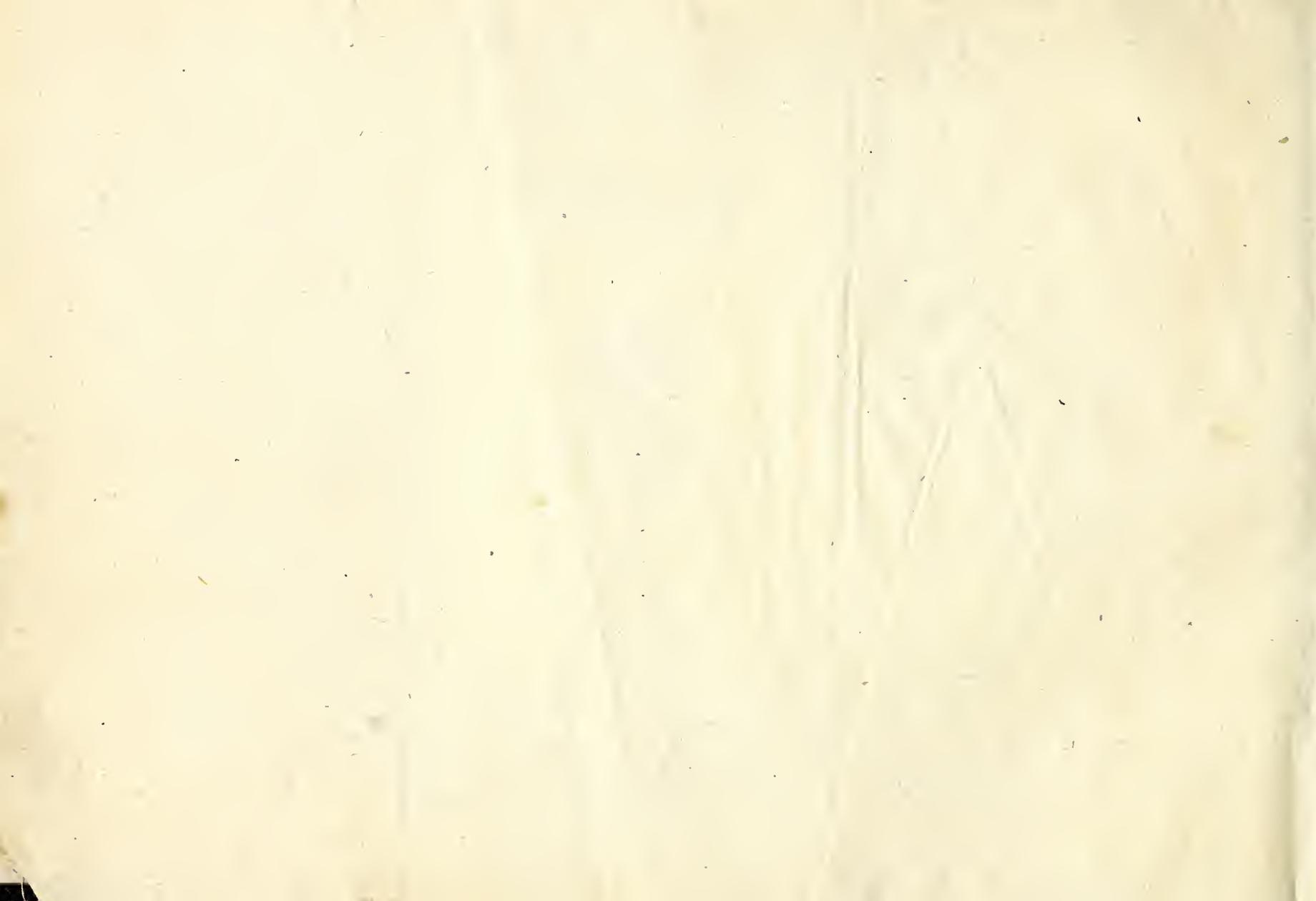
S114e

v.1-3

MUSIC LIBRARY

**This book must not  
be taken from the  
Library building.**

~~XXXXXXXXXX~~



# ELEMENTI TEORICI DELLA MUSICA

COLLA PRATICA DE' MEDESIMI,

## IN DUETTI, E TERZETTI A CANONE

Accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci,

DI F. LUIGI ANTONIO SABBATINI DE' MINORI CONVENTUALI

*Già Maestro di Cappella nella Basilica Costantiniana de' SS. XII. Apostoli in Roma,  
Ed al presente in quella del SANTO in Padova.*

Can. a 3. 4. e 5.



Nihil sub sole sub so - le  
novum, nihil, nihil.



IN ROMA MDCCLXXXIX.

Nella Stamperia Pilucchi Craças, e Giuseppe Rotilj socio,  
CON LICENZA DE' SUPERIORI.



Digitized by the Internet Archive  
in 2013

<http://archive.org/details/elementiteoricid00sabb>

Sembrerà forse strano a taluno, che io discepolo dell' immortale celebratissimo P. Maestro Martini imprenda a trattare di materie pertinenti alla Musica; e quel tanto, che o per mio divertimento composi, o per maggior comodo de' miei scolari sovente scrissi, ardisca darlo alla pubblica luce, e proporlo quasi come esemplare da imitarsi da quei, che l' armonica dilettevol arte di Apollo ad insegnare imprendono: e ciò ardisca dopo che del mio gran Maestro nelle più dovute acclamazioni l' universo tutto prorompe; quando che estatico dovrei piuttosto quel detto di Stazio ripetere

*Da lungi il sieguo, e sue vestigia adoro.*

Ma a fronte ancora di tal validissima opposizione cesserà ciascuno di riconoscere in me o animosità, o forse ancor presunzione, se si farà a riflettere, che siccome diversi sono i gradi d' ogni scienza, così diversi, per ispiegarmi, sedili sono e per i compositori, e per i scolari preparati. Certi Genj sublimi, certe Teste da secolo uscirebbono dalla loro sfera, se a' più bassi principj il loro ingegno avvilit volessero. Tal fu il profondissimo Martini, di cui ben a ragione dir si può:

*Natura il feo, e poi ruppe la stampa.*

I suoi voli son d' aquila; i suoi più minuti pensieri arcani sono astrusissimi: quanto mai à Egli scritto, tutto sembra penetrabile soltanto da' più maturi Maestri. Qual fu nelle Matematiche, e Fisiche Scienze l' inimitabile Newton, tal fu per avventura nella Musica l' inarrivabil Martini. Ma che forse si giugne a questi Cieli siderei senza valicar prima gli spazj tutti planetarj? Abbisogna il principiante di latte facile a diggerirsi, non di cibo sostanziale, che l' opprime. Per i principianti ò io scritto: sul vertice di un estremo riguardo il mio Precettore, collocato da' voti di tutto il mondo nell' opposto confine, che apice considerat si può della musica perfezione. Ma se mi fosse mai toccato in sorte di conseguire il bramato intento, anche le mie debolezze, mi lusingo, non sarebbon prive del loro merito. Ora brevemente ti esporrò, o Leggitore carissimo, qual sia stato il mio scopo: al tuo giudizio sarà poi rimesso il decidere, se almen da lungi il toccai. Colla lunga esperienza d' insegnare a' Fanciulli i primi musicali principj ò potuto in qualche guisa conoscere, tre essere le principali difficoltà, che quasi sul bel principio nell' imparare questa scienza s' incontrano. Consiste la prima in quella noiosissima cantilena, che da noi dicesi *Solfeggio*, quale, per esser priva di qualunque armonia, un tedio non indifferente apporta al discepolo, ed aumenta in conseguenza gli ostacoli, che nell' apprendere s' incontrano, crescendo questi, a ben riflettere, in ragion inversa del piacere, con cui siamo verso qualche studio trasportati. Superata questa noja, ed impossessatisi del *Solfeggio* i fanciulli, eccoli nuovamente alle difficoltà di prima; quando non più le note, ma le voci a loro affisse debbono modulare, sembrano per qualche tempo non aver nulla appreso col passato lungo esercizio. Sia per altro giunto il giovane a superare anche quest' ostacolo: eccolo già al terzo poco a' precedenti inferiore. Dev' egli cantare, ma molte volte in tempo, che da altri parole tutte diverse, con modulazion differente, con velocità per lo più opposta alla propria si tenta col di lui canto formare una soave armonia: ed eccolo ora fuori di tempo, ora sconcertante nel tuono, e non di rado colle parole stesse da' compagni rapito. O' creduto dunque di poter ovviare a tutti quest' inconvenienti co' brevi elementi che ti presento.

Egli-

4

Eglio son formati tutti a *Canone*, facili sul bel principio, più astrusi in progresso. Incominciano dalla pura *Scala*, passano quindi a' primi, e giungono agli ultimi *Salti*, che da noi sogliono usarsi: dopo liberi da ogni legge que' *Solfeggi* contengono, che possono la voce render flessibile, chiara, e veloce: tutti finalmente sono framischiati e di sole note, e di adattate parole, che la sostanza significano di quel che in ciascuno si pretende insegnare. Con questa mia, qualunque siasi, fatica mi lusingo forse non senza ragione, e che il Cantante anche nel bel principio ricaverà dalla *Scala armonica* qualche piacere; ed assuefatto fin da quando alla Musica nacque a parlare, e concertare cantando, niuna delle difficoltà riferite sia egli per provare quando in questa scienza a grandeggiare incomincia. Ed eccoti con brevità insieme, e schiettezza i motivi esposti, che a pubblicare quest' opera m' indussero. Chiunque senza spirito d' invidia si farà a scorrerla, il desiderio almeno di giovare potrà in me riconoscere: che se questa gloria ancora volesse qualche invidioso rapirmi, sappia, che neppur lui senza dono ò voluto lasciare. Legga il *Canone*, che a queste parole cerca di conciliare armonia: *Rumpatur quisquis rumpitur invidia*: e vedrà se mentisco. Vivi felice.

Can. a 4

Nec valet quisquam dicere

ecce hoc recens est.

# ELEMENTI DELLA MUSICA<sup>s</sup>

## PARTE PRIMA

### ELEMENTI DI TEORICA.

Canone a 4.

*Qui mandu cat non mandu can tem non*

*spernat, non spernat, non, non.*

# ELEMENTI DELLA MUSICA

## D E F I N I Z I O N I.

1. **N**on v'è scienza, la quale, se con me-  
todo trattata venga, non abbia certi  
segni per se stessi nulla significanti, ed indi-  
canti solo alcune idee generiche, che in com-  
pendio l'immagine ci presentano di ben cen-  
to, e mille cose, quali impossibil ci sarebbe  
percepire tutte distintamente. Se accade poi,  
che segni tali applicati sieno a singolari og-  
getti, che in quella facoltà ponno aver luogo,  
denotano subito singolarmente ciocchè prima  
in confuso solo, ed in genere soleano espri-  
mere. Ciò vogliono additarci i Maestri tutti  
del ben pensare co' loro segni dell' idee, ch' es-  
si dicono *astratte*: ciò vuole significare il Geo-  
metra co' suoi *punti, linee, e superficie*: ciò il  
Meccanico co' suoi *fulcri, resistenze, e potenze*,  
e ciò finalmente ( per non nominarli qui  
tutti ) ci dice l' Aritmetico, e l' Algebrista  
colle sue *cifre, lettere, e particolari caratteri*.

2. La Musica dunque ancora, scienza al par  
d' ogni altra sublime, e dilettevol figlia della  
severa Matematica, e che per conseguenza  
della genitrice l' evidente ordine imita, nello  
scuoprirsi a noi ci si presenta immediatamen-  
te con sette lettere dal volgare alfabeto no-  
stro improntatele, e con sei sillabe, che nul-  
la per se stesse significanti, servon però a far-  
ci dare la giusta intuonazione a quelle note,  
che debbon poi con adattate parole intenerire  
talora, e talor atterrire l' animo di chi ode,  
giusta il divisamento dell' esperto Compositore.

### Canone a 4.

Già cre do che le lettere tu sappia combinar; or fammi ciò sen-  
tire, se vuoi ben sol feggiar, fammi ciò sentire, se vuoi ben sol feg-  
giar. D - o do r - e re m - i mi f - a fa sol re mi fa.  
Che ne dite? Che vi par? Sono in caso di ciò far?

3.

= Le Lettere son queste =

*Gravi*  
A.B.C.D.E.F.G.

*Acute*  
a.b.c.d.e.f.g.

*Sopracute*  
aa.bb.cc.dd.ee.ff.gg.  
Le

do, re, mi, fa, sol, la.

Da queste Lettere, e Sillabe si componono  
sette nomi, che sono li seguenti

A. lamirè . B. fabemì . C. solfaut . D. lasolrè .

E. lamì . F. faut . G. solreut .

La sillaba *ut*, la quale non stà espressa nell'accennate sei sillabe, fu mutata nella sillaba *do*.

III. Questi sette nomi per ordine alfabetico disposti sono gradatamente assegnati ad ogni voce, che nella Musica abbiamo. Le sillabe, dalle quali vengono essi composti, sono le sole sei divise, le quali servono per dare alle stesse voci il loro particolar nome per il solfeggio; onde quante sono in una Lettera le sillabe, tanti nomi può aver quella voce, che alla data Lettera corrisponde. v. g. Il tuono di voce assegnato alla Lettera A. può chiamarsi *la*, *mi*, e *re*. Quello del B. può dirsi *fa*, e *mi*. Quello del C. si appella *sol*, *fa*, e *do*: e così discorrasi dell' altre; avvertendo però, che i varj nomi, che la stessa voce può acquistare, non debbono darsi a caso, ma secondo que' principj, che anderemo in appresso spiegando.

## ANNOTAZIONE:

IV. Se ricercasse qualcuno, perchè le voci diverse, delle quali è capace l'Uomo, si sieno volute indicare con nomi parimenti diversi, la risposta sarebbe troppo ovvia, cioè per la stessa ragione, che à determinato il genere umano posto in società a distinguere le varie cose con varj nomi, per poter indicare distintamente ciocchè richiediamo; nella stessa guisa dunque poteva ogni tuono di nostra voce nomarsi,

per esempio, *do*; ma qual circuito di parole non sarebbe stato necessario per dire ad un Cantante, che mettesse fuori una voce distante due gradi dalla già intunata? Al contrario presentemente, se egli modulò la voce corrispondente al *do*, e gli comando, che intuoni il *mi*, senza molte parole egli già sà ciocchè desidero, vale a dire, che la voce da me richiesta dev' essere due gradi più alta di quella, che già intunò. Che se inoltre ricercato mi venga, perchè siansi adoprati i nomi di *do*, *re*, *mi*, *ec.* la ragione già fu data (n. 1.) cioè per lo stesso motivo, che io dico *pane*, *vino*, *penna*, *ec.* I vocaboli, generalmente parlando, sono tutti arbitrarj, ed allora soltanto non possono variarsi, quando l'uso comune l' à adottati in quel tale significato. Ciò non pertanto aver proceduto gl'inventori di quest' arte con qualche ragione nello scegliere questi nomi piuttosto che altri, chiaramente si conoscerà, se ci faremo tre cose a riflettere, 1. che ciascuno d'essi non contiene, che una sillaba; 2. che tutt'insieme mi danno le cinque vocali che può l'Uomo formare; 3. che ciascuno à una consonante. Il primo era quasi necessario, altrimenti sarebbe stato impossibile il veloce solfeggio. Se la prima voce si fosse detta *notificazione*, la seconda, per esempio, *precipitevolmente*, e così discorriamo del resto, chi con lestezza sarebbe passato da una voce ad un' altra? Il secondo, se non era assolutamente necessario, riusciva almeno molto utile, mentre se qualche vocale si fosse omessa, quando poi dal solfeggio fosse passato il discepolo a cantare le parole, non avrebbe ben modulata quella vocale, nella cui pronunzia non sarebbesi mai esercitato. Finalmente a ciascuna vocale s' è aggiunta una consonante, per imparare a ben modulare anche queste; e per lo stesso fine si sono scelte consonanti quasi d'ogni sorta, cioè *labiali*, *dentali*, *ec.* solo si sono lasciate le più dure, per evitare l'irritante durezza in chi canta. Una simile ragione à fatto mutare l' *ut* in *do*, per toglier quell' urlo, che nel canto suol rendere questa vocale.

V. Non però nel solfeggio dovrassi perpetuamente fermare lo studente; ma dopo che franco in questo scorgerassi, si farà allora passare all'intunazione della lettera A. in ogni nota, come la più adattata alla modulazione, o come dir so-

gliono al portamento della voce. In ogni pausa poi comandano i Maestri, che si dica *Amen*, per far dire qualche cosa di significante. Si procuri peraltro diligentissimamente, che il vantaggio solito a ritrarsi da tal vocalizzo non venga guasto da que' difetti di gola, o di naso, che intollerabile rendono, e nauseante chi canta.

Canone a 3.

*Il Rigo musico cale a scala vien formato; la*  
*voce scende, e sale con tuono equili brato, con tuono e*  
*quili brato equili bra to.*

VI. Il *Rigo Musicale* è quell'unione di linee, nelle quali si collocano le note. Vien'egli composto di cinque linee, che unitamente ai loro spazj intermedj ci presentano una scala composta, diciam così, di tanti gradini per ascendere, o discendere in essa colla voce, secondochè piacerà al Compositore. Questa scala, compresi gli spazj vuoti tanto infra le linee, quanto innanzi la prima, e dopo l'ultima, in se contiene undici corde, le quali sono sufficienti alla voce umana per comodamente in esse esercitarsi; che se al Compo-

sitore piace farla ascendere più sopra, o discendere più sotto degli spazj, e linee accennate, si serve d'una picciola linea, colla quale denota, che la *nota* oltrepassa il termine compreso nel Rigo musicale: e questa *nota* così segnata dicesi *nota tagliata*.

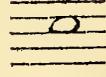
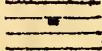
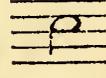
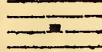
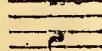
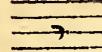
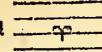
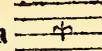
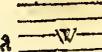
Canone a 3.

*Or ecco le Figure di quante forme sono, os-*  
*serva il lorva lore, e i segni di ta cer. Osserva os-*  
*serva i segni di ta cer.*

VII. *Figure della Musica* si dicono que' segni, per i quali conosciamo, 1. qual voce debba intonarsi, 2. quanto dobbiamo fermarsi nella sua intonazione. Si conoscerà qual voce debba intonarsi dal sito, ch'essa occupa nel Rigo musicale, come dirassi in appresso: e sarà chiaro quanto dobbiamo in essa fermarsi dall'indice seguente, che ci addita le dieci *Figure*, che hanno luogo nella musica, il loro *nome*, e *valore*.

# I N D I C E .

## 3. LE FIGURE DELLA MUSICA SONO DIECI.

Massima		che vale otto battute: e se volessi, che si cessasse di cantare finchè dura il suo valore, vi porrei qualche segno, che dicesi <i>pausa</i> ; onde questo è il segno della	sua Pausa	 8
Lunga		che vale quattro battute	sua Pausa	 4
Breve		che vale due battute	sua Pausa	 2
Semibreve		che vale una battuta	sua Pausa	 1
Minima		che vale mezza battuta, oppure in una battuta se ne pongono due	sua Pausa	 1 2
Semiminima		che vale un quarto di battuta, oppure in una battuta se ne pongono quattro	sua Pausa	 1 2 4
Croma		che vale mezzo quarto di battuta, oppure in una battuta se ne pongono otto	sua Pausa	 1 2 4 8
Semicroma		che vale una sedicesima di battuta, ovvero in una battuta se ne pongono sedici	sua Pausa	 1 2 4 8 16
Fusea		che vale una trigesimeseconda di battuta, ovvero in una battuta se ne pongono trentadue	sua Pausa	 1 2 4 8 16 32
Semifusea		che vale una sessagesimaquarta di battuta, ovvero in una battuta se ne pongono sessantaquattro	sua Pausa	 1 2 4 8 16 32 64

Canone a 7.

Chi non conta, nè non canta. E pur tant' è

9. Oltre i segni finora descritti ve ne sono degli altri, i quali però per farsi intendere non abbisognano, che dell'occhio. Eccone l'indice, e la sua spiegazione.

I N D I C E

Canone a 3.

T' insegna la Stanghetta il fin d' ogni battuta; giac-  
chè tu l' ai compiuta, ribatti giù la man, ribatti ri-  
batti giù la man.

Questo dicesi  e separa una battuta dall' altra

Canone a 5.

La Mostra è quella che da se parla; nell' altro  
rigo siegui a can tar.

Mostra  ed indica la nota che siegue nell' altro rigo.

Canone a 3.

T' istruisce il Ritornello, che altra volta  
canti quello, che cantasti così ben.

*Ritornello* perchè fa ritornar di nuovo al principio della cantilena.

Canone a 4.

La Lega - tura - vuol indi ca - re

la stesta vo se abbia a durare.

*Legatura* perchè unisce le note insieme, che da una battuta passano all' altra.

Canone a 3.

La Corona ti dà speme, quando se i fuori di

strada, di tornar cogli altri assie me.

*Corona* e si scrive acciò tutti, dov' essa è segnata, unitamente si fermino.

Canone a 4.

Cresce il Punto con onore alla nota che il pre-

ce de per metade il suo valore. Cresce il

punto con onore alla nota il suo valore.

*Punto* e fa crescere la metà del suo proprio valore ad ogni nota.

Canone a 4.

Quando il canone eseguiti, arrivato a questo segno, fa la

Preso il tuo compagno, e ti siegue con impegno.

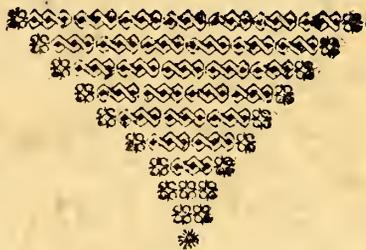
*Preso* e mostra quando nelle composizioni, specialmente in quelle dette a *Canone*, debba ciascun Cantante dar principio alla sua parte dopo il primo.

## Canone a 4.

Sai il Trillo cosa vuole? Quella nota,  
che esso segna, con un' altra superiore  
si dib bat ta quanto può le

Trillo

*tr*  
il quale denota, che la nota sovra cui è posto debba sollecitamente cantarsi unita ad altra nota a lei superiore. Per esempio, ritrovasi sul *sol*? in vece di cantarsi il solo *sol*, devesi con somma celerità cantare *sol la, sol la, sol la*, ec. essendo il *la* nota immediatamente superiore al *sol*.

18  
Canone a 3,

Ques ta nota pic co li na ci fa  
strada al la maggiore; ed a questa  
del valo - re le ne to glic la me -  
tà, le ne to - glic la me tà,  
le ne toglic la me tà.

Appoggiature



sono esse piccole note, le quali ci fanno strada ad intonare più dolcemente la nota, che viene loro appresso.

S' intonano esse pertanto come tutte le altre note: solo devesi avvertire, che il valore del loro tempo non è altro che la metà della nota innanzi cui son poste.

Canone a 8.

Il Tempo giàlo sai, ei Jura come vuoi;  
mi suralo, se puoi, con giustaeguali tà.

10. Il *Tempo* nella musica significa ciò, che suol denotare in ogni altra scienza, cioè quanto dobbiamo durare nell' intuazione di una, o più note.

11. Siccome in ogni musica ben concertata v' è d' uopo di un Capo regolatore di tutt' i Cantanti, e Suonatori; così, ac- ciò questo potesse regular tutti, era necessario qualche di lui moto, che indicasse ad ognuno quanto tempo dovesse impiegare nel modulare una data quantità di note. Ecco l' origine della *Battuta*; ed in conseguenza del *Tempo*.

Canone a 3.

Un moto misurato eccoti per battuta, che  
il tempo d'ogni nota t' in segn' a regular, d'ogni  
nota il tempo regular.

12. La *Battuta* dunque nella musica significa una misura di tempo più lenta, o più veloce composta di alcune percussioni di mano, che si dicono comunemente *parti di battuta*, delle quali se ne distribuiscono nel battere alcune, ed altre nel levare la mano. La *Battuta* in se stessa in tre specie dividesi.

13. La prima si compone da quattro percussioni, che in conseguenza diconsi *quarti*; e di questi due anno luogo in battere, e due in levare.

14. La seconda à tre parti, cioè due volte si batte, ed una si eleva la mano.

15. La terza finalmente si compie col battere una volta, e levare un' altra.

Canone a 3.

Ogni specie vò mostrarti di que' tempi che vi sono.  
Varj segni, e varie parti de vi in essi adope-  
rar. Varj segni, e varie parti devi in essi adoperar.

16. Da queste tre specie di *battuta* anno origine tutt' i *tempi*, che in sostanza altro non sono, che le dette tre battute, nelle quali poniamo maggior, o minor quantità di voci, secondochè ci viene indicato dal segno del *Tempo Minore-Dupla-Trippla-Sestupla-Nonupla-e Dodecupla*.

17. Ecco i loro segni distintivi, e le figure corrispon- denti in ciascuno al valore di una battuta.

Canone a 3.

Questo che Tempo Mi nor vien detto da molti  
 chiamasi an cor per fet to; di che ragione ti  
 si darà.

Questo è il  del tempo *Minore* detto comunemente *Ordinario*, e *Perfetto*; e questo si compie con quattro percussioni, due in battere, e due in levare. Dicesi *Minore*, perchè questo è l'unico tempo che dentro il termine della sua battuta porti il valore di una semplice figura: *Ordinario*, perchè viene più frequentemente degli altri tempi usato nelle cantilene: *Perfetto*, perchè à le sue parti eguali:

21  
 Canone a 4.

Questo che in mezzo tagliasi, Tempo a Cappella  
 dicesi; tempo che da noi musici si suol for-  
 mar così.

*Segno*  del tempo *Tagliato*, detto a *Cappella*, qual è una specie del suddetto tempo *Minore*. Si regola egli con due percossè, una in battere, l'altra in levare. Si taglia, perchè diminuisce se stesso, e la nota per metà del valore che avea. Dicesi ancora a *Cappella* dall'uso, che di esso si fa nelle Cappelle, ove dovendo tutti cantare sopra il medesimo libro, restano in questo modo le sue figure più visibili, e chiare, perchè son libere da molti segni, che seco portano gli altri tempi nelle figure a loro soggette.

Siegono ora i tempi, che dir si possono *numerati*, perchè il loro segno consiste in due numeri. Il primo, cioè quello che resta di sopra, *numeratore*: l'altro dicesi *numerato*. Vogliamo col *numerato* indicare quante note dovrebbero porsi in una battuta, se il tempo fosse *ordinario*: ed indichiamo col *numeratore* quante note nel tempo che di nuovo formiamo debbono cantarsi in una battuta. Vedo, per

per esempio, questo segno  $\frac{2}{4}$ ; e conosco dal quattro, che delle note segnate quattro per battuta ne proferirei, se il tempo fosse *ordinario*; ma mi fa conoscere il  $\frac{2}{4}$ , che il tempo così segnato non ne vuole che due per battuta, e così degli altri.

22

Canone a 3.

Bada ben, què il due co manda, e Dupla quindi ap-

pel la si. Che se ta lun dimanda, quale il mo ti-

vo siasi, ab lora turis pon di, per chè del

primo tempo due parti sol ne vuol.

*Segno*  del tempo *Dupla*. Esprimono già i numeri stessi, che se nel tempo ordinario v' andavano quattro figure, in questo ne vanno due, una in battere, e l'altra in levare.

23

Canone a 4.

15

Vedi: di Tri - pla detta Maggio re

e quest' il se gno, quest' è il va lo re.

*Segno*  del tempo *Tripla detta Maggio re*, non usata da' Moderni. Questa colle sue specie si spiega dal segno de' numeri, e si compie con tre percosse, due in battere, ed una in levare.

24

Canone a 3. 

Del la Mi no re il se gno è questa: ponila in

tempo un pò più le sto; che se ciò fa - i,

ti dà pia cèr.

*Segno*  del tempo *Tripla detta Minore*; e si batte questo come il primo.

Ca-

## Canone a 3.

Di Semi mi nime la Tripla è questa. Or via sù

batti la un pò più le-sta, che così il canto gran

brio da rà.

Segno  del tempo *Tripla* di *Semiminime*; si batte come sopra.

## Canone a 4.

Questa di Crome manda pre stissimo; v'è ve lo-

cis si mo, non du bi iar.

Segno  del tempo *Tripla* di *Crome*; si batte come sopra.

27  
Canone a 4.

Si regola la Se stu pla anch' essa colla Du-

pla; e il se gno di battuta te lo dimostre rà.

Segno  del tempo *Sestupla* di *Semiminime* non usato dai Moderni. Si compie con due percussioni, una in battere, l'altra in levare.

8  
Canone a 4.

E' Sestupla ancor questa, in uso più dell'altra; ma'

battesì più lesta per farla tri pudiar.

Segno  del tempo *Sestupla* di *Crome*; si regola come il sopraddetto.

29) Canone a 3.

Del Tempo Non nu pla non si fan  
 chiacchiere, battesi in Tripla a suon di  
 Nac che re. Quest' è quel tan - to,  
 che dir si può.

Segno  del tempo Nonupla. Si  
 come la Tripla, regola con tre percussioni

30) Canone a 4.

Or venga la Dodecupla che sola à il bello-  
 no re col tempo del rai no re po tersi regular.

Segno 

 del tempo Dode-  
 cupla si compie  
 anch' egli con quattro percussioni, due in battere, e due  
 in levare, come il tempo Ordinario.

31) Canone a 3.

In musica Accidenti sol quelli son chiamati che  
 dove son segnati la voce fan variar. Sì la  
 vo-ce, la voce fan variar.

18. *Accidenti* nella musica sono que' segni, per i quali si conosce, se la nota debba essere in qualche guisa alterata.

19. In tre maniere si può alterare la nota, o per meglio dire il tuono della nota, cioè con accrescerla; con diminuirla; o con restituirla da accresciuta, o diminuita che essa è, al suo tuono naturale.

20. Tre dunque sono gli *Accidenti*, cioè B. molle b. *Disis* x. B. quadro t.

21. Che però nelle *figure*, o *note* che essi prevengono, o sieno posti immediatamente avanti una nota, ovvero immediatamente presso la *chiave*, o nella *linea*, o nello *spazio*, produrranno sempre l' effetto che siegue.

Il **b.** indica che si deve calare mezza voce,

Il **♯.** che si deve crescere mezza voce.

Il **q.** finalmente che si deve toglier via il **b.** o il **♯.**

22. Si osservi soltanto, che se eglino vengon posti immediatamente dopo la *chiave*, o come suol dirsi in *chiave*, l' accrescimento, o decremento della mezza voce lo producono in tutte le note, che in appresso ritrovansi, o in ispazio, o in linea collocate, secondochè, o nello spazio, o nella linea sarà l' *Accidente* segnato, e ciò finchè non denoti l' Autore con qualche segno diverso, che la mutazione nell' *Accidente* egli brami. Se poi precedono qualche nota soltanto, allora in quella precisamente la mutazione di voce producesi, senza che lo stesso far si debba nelle note, che sieguono. L' uso però de' giorni nostri è, che le medesime note, le quali trovansi fra le due *stanghette* d' una battuta, richiedono gli *Accidenti* istessi della prima nota.

23. Oltre i tre divisati *accidenti* occorre alle volte servirsi di quello chiamato *Diesis Enarmonico* formato in questa X guisa, il quale si pone dai moderni Compositori avanti a quella *nota* già segnata col primo *♯* *Diesis* per indicare, che la vogliono accresciuta di altra mezza voce.

Canone a 3.

Le lettere son quelle, che danno il nome  
al Tuono; e gli accidenti sono, che te lo fan saper. Se  
scorri queste carte, il tutto puoi veder.

24. Secondochè le *figure della musica*, ossia le *note* sono alterate costantemente dagli *accidenti*, oppure senza di essi naturalmente si presentano, si dice la cantilena essere in un *tuono*, o nell' altro; onde *tuono* significa una regola, mercè di cui sappiamo, se la cantilena debba modularsi senz' *accidenti*, ovvero con essi, e con quanti di essi.

25. Essendosi osservato, che l' umana voce à certi limiti tanto ne' suoi profondi, che ne' proprj acuti, s' è venut' a formare una gradazione di tuoni, che ci denoti quant' espansione può essa avere; ma siccome s' è osservato inoltre, che la stessa voce non può naturalmente intunare tutte queste corde, così quelle della gradazione riferita si sono divise, quasi dissi, in tante parti, una delle quali fu assegnata a chi poteva commodamente intunare i più profondi, ma non i più acuti; altra a chi tal voce sortita aveva, che ne i profondi maggiori, nè gli acutissimi potea toccare ec. Per denotare dunque a chi fra' Musici destinata fosse quella, o quell' altra parte, fu necessario un segno, che per l' analogia che à colle chiavi materiali, dalle quali venghiamo in cognizione di ciò, che è nascosto, fu detto *Chiave*. Le *Chiavi* dunque tante esser dovranno, quante sono le porzioni, nelle quali fu divisa la gradazione della voce umana. Ma di ciò giova discorrerne nella parte seguente, in cui quelle notizie si danno, che stimansi necessarie, acciò il Leggitore non sappia soltanto la definizione de' termini musicali, ma s' inoltri ad intendere di questa scienza l' artificio mirabile.

Canone a 8. 9. 10. 11. 12.

Già tutt' è de, fi ni t o quel che finor t' è detto. Al  
prati co' t' as pet to. Oh! quanto quant' ai da su dar.

# S E Z I O N E I.

## Del Setticlavio

Canone a 3.

Orà leggi quant' espongo per spiegarè il grand' arcano, che più  
d'un pavent' in va no nel sen tirlo nominar. Oh! che arca-  
no, oh! che spaven to, oh! che spavento.

### Delle Chiavi

## CAPITOLO I.

26. Le Chiavi nella musica sono sette, cioè di *Basso-Baritono* - *Tenore* - *Contralto* - *Mezzo-Soprano* - *Soprano* - e *Violino*. Queste vengono distinte l'una dall'altra in tre maniere, cioè dalla forma, dalla situazione nelle linee, e dalla lettera, o nome loro assegnato, come dalle seguenti figure si dimostra.

Di Basso - e Baritono -

E queste si chiamano col nome di *F. fa, ut.*

Tenore Contralto Mez.Soprano Sopr.

e queste col nome di *C. sol, fa, ut.*

Violino -

e questa col nome di *G. sol, re, ut.*

27. In sette parti adunque fu divisa la gradazione (n. 25.) dell' umana voce, ed in queste sette noi abbiamo il *grave*,  
*me-*

*medio, acuto, sopracuto, ed acutissimo*. Osserviamo ora ciocchè non può omettersi per la retta intelligenza di questa divisione di voci.

28. Ciascuna delle riferite sette voci, com'è chiaro, à il suo grave, ed il proprio acuto, cioè la nota più profonda, e più alta, ch'essa può intunare; ma il grave di ciascuna è in unisono con qualche corda della prima voce, ossia del Basso. Per esempio, il grave della seconda voce, ossia del Baritono, deve dare lo stesso suono dell' *Alamirè* del Basso; ed è lo stesso che dire è in unisono con esso. Per non andare in lungo, il Basso dell'ultima voce, ossia del Violino è in unisono all' acuto, ossia al secondo D. la, sol, re del Basso. Ciò più chiaramente lo darà ad intendere la Tavola che siegue.

29. Queste *Chiavi* sono tutte collocate ripartitamente in qualche linea del rigo musicale, come si vede, ed in tal maniera distribuite, che ogn'una di esse abbia il maggior numero delle sue corde, o voci raccolte dentro lo stesso rigo: motivo per cui vennero distinte nelle maniere di sopra accennate: attesochè nella serie incominciata, per giungere al suo termine, vengono esse gradatamente entrando quando incomincia il loro proporzionato *grave*, e giunte che sono alla *linea*, ove stà fissata la loro *Chiave*, ivi trovano la lettera, che spiega il loro nome; e questa lettera finalmente viene ad indicare la medesima voce, che ad essa corrisponde in tutte le altre precedenti *chiavi*, come potrà osservarsi nella seguente



# TAVOLA

30. Che dimostra la serie delle sette *Chiavi*, ed ognuna di esse esprime il suo grave sino al rispettivo acuto, cosicchè tutt' insieme vanno a giugnere all' acutissimo.

The musical score consists of seven staves, each representing a different vocal part or instrument. The staves are arranged in a descending staircase pattern from top to bottom. Each staff contains a sequence of notes, with some notes labeled with letters (A, B, C, D, E, F, G) to indicate specific pitches. The notes are written in a simple, clear style, and the overall layout is designed to show how the seven scales together reach the highest possible note.

The staves are labeled as follows from top to bottom:

- Violino**: The top staff, starting with a treble clef and a G note.
- Soprano**: The second staff, starting with a soprano clef and a G note.
- Mezzo Soprano**: The third staff, starting with a mezzo soprano clef and a C note.
- Contralto**: The fourth staff, starting with a contralto clef and a C note.
- Tenore**: The fifth staff, starting with a tenore clef and a C note.
- Baritono**: The sixth staff, starting with a baritone clef and a C note.
- Basso**: The bottom staff, starting with a bass clef and a G note.

The notes on the staves are arranged in a way that shows the progression of the scales. The bottom staff (Basso) starts with F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D. The other staves have notes that correspond to these, with some notes labeled with letters to indicate specific pitches. For example, the Soprano staff has a G note, and the Mezzo Soprano staff has a C note. The labels A, B, C, D, E, F, G are placed below the notes to indicate the specific pitches.

Canone a 4.

Do, fa, re, mi, fa, mi, mi, fa, sol, re, mi, fa. Co sì tu devi  
fa-re; se brami solfeggiare. Che ti pare? di pur sù, se vi  
sia diffi-col-tà? Nò, non v'è non v'è non v'è nò in verit à.

Della lettura delle note, ossia del Solfeggio.

## CAPITOLO II.

31. Dopo aver detto, che sette sono le Chiavi della musica, esige ora il buon ordine, che ad ognuna d'esse si assegni la propria Scala naturale; vale a dire una scala, che alterata non sia da accidenti. Ciò lo facciamo nella Tavola prima seguente. Ma perchè questi fondamentali principj giustamente si apprendano, distingua in primo luogo lo studente due sorta di Scale. Una dicesi *semplice*, l'altra *composta*. La prima, comechè consiste nelle sole sei note volgari dal *do* sino al *la*, non abbisogna di spiegazione. Alquanto astrusa è la seconda, ma speriamo di renderla facilissima colle seguenti osservazioni.

32. Noi assegnammo fin dal principio (n. 2. e 3.) sette lettere, alle quali nella musica corrispondono altrettante *note*, che ridotte alla pratica dir si possono voci. Ognuno intende, che se nel numerare tali sette lettere si vuol far ritorno a quella, da cui s' incominciò, fa duopo numerarne otto, giacchè allora la prima si viene a replicare di nuovo per ultima. Dunque se ciò facciasi, otto *note* si dovranno scrivere, ed in pratica formar si dovranno otto voci, che, come si disse, alle otto lettere corrispondono. Una scala dunque, che contenga queste otto voci, sarà quella,

che

che noi qui diciamo *composta*; e che, prendendo ancora il nome dalle voci, che contiene, si dice altresì di *ottava*.

33. Ma perchè la voce umana si può innalzare più di quello, che viene limitato dalle suddette otto note; perciò quando si vogliono le voci più acute, di nuovo si replica la stessa Scala, figurandoci il principio di quella che si ripete, dove termina la prima. Per esempio, son giunto colla mia *scala composta* per fino al secondo A; se questo lo considero come principio di una nuova Scala, potrò giugnere fino al terzo A, ossia alla decimaquinta voce; potrò giugnere fin' al quarto A, ossia alla vigesima-seconda voce ec., e così seguitando, potrò a mio piacere replicare la *scala composta*. Replicata che sia, ognuno osserva, che essa avrà, per esempio, due, o tre G, ed in conseguenza due, o tre note simili, che differiscono solo per la loro acutezza. Ed ecco l'origine di una gran parte dell' armonia musicale.

34. Dicesi di una *gran parte*, giacchè ossessandosi da quei, che godono di un *ben costruito orecchio*, che alla perfezione armonica non di rado molto conferisce il passaggio dimezzato da una voce all' altra, perciò delle riferite otto voci due furono cangiate in *semivoci* (o come altri dicono in *semituoni*) per potersene servire all' uopo. Era certamente in arbitrio degl' Inventori lo stabilire le semivoci dove più loro piaceva, per esempio, frà la *quarta*, e la *quinta*, frà la *sesta*, e la *settima* voce naturale; ma perchè si determinarono a collocarne una frà la *terza*, e la *quarta*, noi che ci approfittiamo de' loro ritrovati, dobbiamo anche in questo seguirli.

35. Osserviamo ora i nomi volgari delle riferite sei voci; sono essi *do, re, mi, fa, sol, la*. Alla terza, e quarta lettera, ossia voce, corrisponde il *mi*, ed il *fa*; dunque già sappiamo, che frà il *mi*, ed il *fa* vi corre una sola mezza voce (n. 34.)

36. Inoltre per meglio compiere quell' armonia, a cui per così dire la natura stessa ci porta, s' è voluto, che la semivoce due volte s' incontrasse nella stessa *scala composta*; dunque per andare coerentemente a quel che diggià erasi stabilito, per necessità si dovettero due volte in otto voci far ricorrere il *mi*, ed il *fa*.

23  
37. Ed eccoci insensibilmente al più difficile del *Setteclavio*, ma nello stesso tempo al più facile per chi à compreso ciocchè finora s' è detto: eccoci cioè all' origine di ciò, che in questa Scienza dicesi *mutazione*. Per necessità s' è detto, *ju d' uopo in otto voci far ricorrere due volte il mi*, ed il *fa*; dunque per necessità si dovettero nella stessa scala ripetere alcune delle stesse sillabe. Per effettuare ciò con qualche regola cosa àn fatto? An fissati due *fa*, uno nella lettera C. l' altro nel F. In ogni ottava sonovi necessariamente due C., ed un F. Dunque in ogni ottava s' incontreranno tre *fa*; uno di questi, cioè il primo non avrà innanzi il *mi*; altrimenti non sarebbe più la prima nota della scala; e perciò equivale al *do* di una scala, che intendasi ivi incominciare.

38. Ma ogni scala intendosi in realtà incominciare da un *fa*, sù del quale due cose debbono osservarsi, primo che sarà un *fa*, il quale compete al C. *sol fa, ut*, e non all' F. *fa, ut*, giacchè nell' ordine alfabetico delle lettere ritroviamo prima il C., e dopo l' F. In secondo luogo poi è necessario, che in quel primo *fa* non diciamo *fa*, ma *do*, altrimenti non s' incomincierebbe mai una perfetta scala. Per la prima ragione dicono i Musici, che il C. *sol, fa, ut* è la nota fondamentale di tutte le Scale. Per ritornare or dunque al nostro proposito, s' incominci, come si è detto, la scala del C. *sol, fa, ut*, ed in questa lettera dicasi *do*, e non *fa*, altrimenti ognun vede, che volendo giugnere al F. se anderemo sempre coll' ordine naturale delle sillabe, quando saremo al F. ci troveremo non già col *fa*, ma col *do*, cioè avremo detto *fa, sol, la, do*; ma dobbiamo ritrovarci col *fa*; dunque diremo *do*, oppure (che in sostanza è lo stesso) *fa, re, mi, fa*; e se vogliamo ritornare al C. d' onde siamo partiti, diremo *fa, la, sol, fa*. Questa, come ognun vede, dicesi *mutazione di quarta*, perchè si raggira nel corso di quattro note.

39. Se poi, giunti che siamo all' F. vogliamo proseguire la nostra scala per portarci a trovare l' altro C. in ottava col primo, d' onde abbiamo incominciato, avendo già nel F. detto il *fa*, se continuassimo colle sillabe sin' al loro fine, e dopo le ripetessimo, si direbbe *fa, sol, la, do, re;*

Dunque giunti al C. gli daremmo il nome di *re*; ma secondo lo stabilito di sopra deve dirsi *fa*; dunque faremo piuttosto la mutazione così: *fa, sol, re, mi, fa*. Ecco la *mutazione*, che prendendo il nome dal numero delle note intermedie, dicesi di *quinta*.

40. Con questa regola sarà sicuro il Principiante di poter egualmente intunare i due Semitoni, mentre l'assuefazione presa già nella *scala semplice* d'intunare il primo colle sillabe *mi, fa*, gli darà facilità ad intunare il secondo nella *scala composta*, non dovendo intunarlo con sillabe diverse.

Canone a 3.

Non v'annoja-te; non dispe rate, che a poco a poco s'intende-  
rà, che a poco a poco s'intenderà,

36

## Canone a 3.

Se fin qui sei nostro amico nel dir, oh! che cosa buona! Sei tenuto per antico, e ti pongono in canzona, e ti pongo no in canzona; ma tu lascia li cantar, tu lascia li cantar.

De' Tuoni

## CAPITOLO I.

41. Al n. 24. fu data una definizione del *tuono*, mercè di cui si potesse intendere piuttosto cosa significar volesse quel nome, di quello che venisse spiegata la sostanza stessa della cosa. Ora è tempo, che, alquanto più c'innoltriamo a porre in chiaro questo punto, che a mio giudizio nè è il più facile, nè il più chiaramente spiegato da' Maestri nella musica. Questa voce *tuono*, a ben considerarne il suo volgare significato, può adattarsi e ad una sola nota musicale, ed a

più. Per esempio io dico al Cantante: intonatemi il *do*: egli l'intuona: lo prego acciocchè l'intuoni o più alto, o più basso, se l'ottengo, dico che à variato il tuono. Così il volgo l'intende, ma presso i Maestri di quest' arte la voce *tuono* ordinariamente ci esprime quella continuata gradazione di voci o fin' alla quarta (n. 34.) ovvero perfino alla settima senz' alterazione alcuna di accidenti; cosicchè se io incominciando la mia scala dal C. *sol*, *fa*, *ut*, giungo, al F. *fa*, *ut*, ossia alla

quarta, e non l'altero con un accidente, dico di continuare lo stesso tuono; ma se l'altero, o variato tuono. Dicasi lo stesso della settima. Ma stante questa uniformità di nome *tuono*, che vien dato tanto all'intervallo che corre fra una voce e l'altra, quanto a questo del quale ora trattiamo, che vien formato di una gradazione continuata di più voci, potrebbe facilmente confondersi un coll'altro. Per ovviare dunque ad una siffatta confusione, io darò il nome di *voce*, o *semivoce* al primo; come feci al n. 24., e seguenti, e quello di *tuono* all'altro.

42. Ciò posto, facciamoci a spiegare tuttociò, che a luogo ne' *tuoni*. In primo luogo la sola *quarta*, e *settima* nella scala naturale sono alterabili con accidenti, mentre passandovi, per esempio, fra la terza, e la quarta una sola mezza voce (n. 34. 35.) io potrò ottimamente accrescere la quarta con un  $\sharp$  senza interrompere la gradazione naturale della voce umana, che è sempre o d'una voce intera, o di mezza voce, e non mai di una voce e mezza. Che se al contrario io volessi alterare, per esempio, la seconda, lo farei o col  $\sharp$ , o col *b. molle*: se col  $\sharp$ , ecco subito fra la prima, e la seconda un tuono, ossia una voce, ed una semivoce: se col *b. molle*, ecco parimenti fra la seconda, e la terza lo stesso sconcerto (Si consideri la virtù di questi due accidenti n. 21.). Ciocchè detto abbiamo della quarta, dicasi pure della settima, mentre fra essa, e l'ottava vi corre una semivoce; dunque la sola settima è alterabile, e non l'altre. Sarebbe certamente alterabile anche l'ottava come la quarta, ma queste non differiscono fra se, come ora diremo.

43. Siccome per altro la quarta, e la settima sono alterabili, così quella è alterabile soltanto col  $\sharp$ , e questa solo col *b. molle*. Eccone la ragione. Se alla quarta si ponesse il *b. molle*, essa calerebbe di mezza voce (n. 21.) ma fra la terza, e la quarta non vi corre che una semivoce; dunque diverrebbe terza, e perciò in vece di diminuirla, faremmo passaggio ad un'altra voce. Supponiamo ora, che alla settima si desse il  $\sharp$ , essa crescerebbe di mezza voce (n. 21.) ma fra la settima e l'ottava non vi corre che mezza voce (n. 39) dunque diverrebbe ottava, ed eccoci nello stesso intrigo. Che se al contrario dò alla quarta il  $\sharp$ , dalla terza ad essa

vi correrà una sola voce, da essa alla quinta una semivoce. Se alla settima dò il *b. molle*, fra la sesta ed essa vi correrà una semivoce, fra essa e l'ottava un'intera voce; cioè non seguirà veruno degli accennati sconcerti, che seguirebbono, se si alterassero altre note (n. 42.) oppure se alla quarta il *b. molle*, ed alla settima si desse il  $\sharp$ .

44. Dal fin qui detto, tre cose si possono dedurre, primo, che anche la terza sarebbe alterabile col *b. molle*, e l'ottava col  $\sharp$ ; ma se si osservi ciocchè fu detto della scala composta (n. 35. 36. e 37.) si vedrà, che la settima è la terza ripetuta, e l'ottava non differisce dalla quarta parimenti ripetuta; onde ciocchè si è detto dell'une si può dire dell'altre.

45. Secondariamente dicono benissimo i Musici, che la quarta è di sua natura *minore*, e la settima *maggiore*. In fatti fra la quarta, e la quinta vi corre una voce; essendo la quarta *fa*, la quinta *sol*: fra la settima, e l'ottava vi corre una semivoce, mentre la settima è *mi*, l'ottava è *fa* (n. 38. e 39.) dunque è maggiore la differenza fra la quarta, e la quinta, di quello sia fra la settima, e l'ottava, ed in conseguenza è *minore* la quarta per rapporto alla quinta, ed è *maggiore* la settima per rapporto all'ottava.

46. Finalmente vorrei si osservasse, che se alla quarta si dà il  $\sharp$ , essa diviene, o equivale, come vogliamo, alla settima: in fatti nella scala naturale la quarta è *fa*, la settima *mi*; diamo ora il  $\sharp$  alla quarta, essa diviene *mi*, cioè la stessa che la settima. Per la stessa ragione quando alla settima diamo il *b. molle*, essa diviene quarta, e perchè? Perchè nella scala naturale la quarta è *fa*, la settima è *mi*; ma la settima col *b. molle* diviene *fa*; dunque equivale alla quarta. Ciò sembra poco necessario a sapersi, ma ocrca se ne vedrà il vantaggio.

47. Se si accresce la quarta col  $\sharp$ , o la settima col *b. molle*, subito si muta *tuono*, e la ragione è chiara per la stessa definizione del *tuono* (n. 41.) mentre immediatamente si varia la gradazione delle voci, che si è data alla Scala naturale, cioè nel luogo del *fa* dovremo dir *mi*, e nel luogo del *mi* dovremo dir *fa*, acciò il  $\sharp$ , e *b. molle* producano il loro effetto,

48. Ma cangiandosi *tuono*, quale sarà il nuovo? Noi abbiamo detto, che alterandosi la quarta essa diviene, o equivale alla settima, ed alterandosi questa, essa diviene quarta (n. 46.). Si faccia dunque una scala, in cui la nota alterata occupi il suo nuovo luogo, e la prima lettera di questa scala m' indicherà il nuovo *tuono*, cioè, se si è alterata la quarta, la lettera che la siegue darà il nome al nuovo *tuono*: se poi s' è alterata la settima, la lettera che era quarta diverrà fondamentale del nuovo *tuono*. Si osservi la tavola I. Io ò formata la mia scala in tuono di C. *solfaut*, che essendo senz' accidenti, è naturalissimo. Altero in essa la quarta, ossia F. *faut*: qual' è il nuovo tuono? Questa quarta alterata non è divenuta settima? Dunque faccio l' altra scala, e vi pongo per settima F. *faut*: secondo l' ordine naturale delle lettere, la prima, ossia la fondamentale è G. *solreut*; dunque il nuovo *tuono* sarà in G. *solreut*. Ora altero la settima, ossia B. *mi*. Qual' è il nuovo *tuono*? La settima alterata non equivale alla quarta? Dunque faccio una scala, in cui B. *mi* sia la quarta, e trovò, che in essa F. *faut* è la fondamentale; dunque il nuovo *tuono* è in F. *faut*: cioè alterata la quarta, il nuovo tuono è in quella che immediatamente dopo la siegue: alterata la settima, quella che era quarta forma il nuovo *tuono*. Tav. II.

49. Essendo dunque vero tutto ciò, che fin qui insegnato abbiamo, ne nasce, che i *tuoni* sarebbero 21. se altre circostanze non ponessero qualche maggior limite a questo numero. Imperocchè alle sette lettere naturali corrispondono 7. *tuoni*: ognuna di esse lettere può avere il suo  $\sharp$ , ed il suo b. *molle*, ed in conseguenza fra tutte possono formare altri 14. *tuoni*, dunque il numero de' *tuoni* sarebbe per la numerazione delle lettere naturali, ed accidentate 21.

50. Mappure per due ragioni fa duopo restringere un tal numero. La prima ne toglie 5. e la seconda 4.; onde i *tuoni* restano a 12. Ecco la prima ragione. Ciascuna lettera, che venga alterata col  $\sharp$ , è la stessa che la lettera seguente alterata col b. *molle*. Ogni picciola riflessione basta per intenderlo. Il C.  $\sharp$  differisce per sola mezza voce dal D. che gli vien dopo; dunque se a questo tolgo per mezzo del b. *molle* una mezza voce, resterà C.  $\sharp$  eguale a D. b. *molle*. Che però dal numero già stabilito de' *tuoni* si dovranno togliere questi cinque, cioè D b. E b. G b. A b. B b. che coincidono con C  $\sharp$ . D  $\sharp$ . F  $\sharp$ . G  $\sharp$ . A  $\sharp$ , ed in conseguenza ecco ridotti i *tuoni* a 16. per la prima ragione. Venghiamo alla seconda. L' E, ed il B non si possono alterare col  $\sharp$ : il C, ed F, non si possono alterare col b. *molle*: dunque ecco tolti altri 4. *tuoni*. Non si può dare il  $\sharp$  ad E, e B, perchè cadendo il *mi* in queste due lettere (n. 35. e seguenti), fra esse, e la seguente vi corre una sola mezza voce (n. 34. 35.). Dunque ponendovi il *diesis*, ed accresciute per conseguenza con una mezza voce si confonderebbero con quella che le siegue, e non avremmo più la scala, ma un salto. Non si può dare il b. *molle* a C, ed F, quasi per la stessa ragione, mentre fra C, e la sua antecedente B, fra F, ed E vi corre una sola mezza voce; sicchè se C, ed F si diminuissero per mezzo del b. *molle* d' una mezza voce, queste ricaderebbero ne' *tuoni* di B, ed E; che però non potendosi avere due nuovi *tuoni* in E, e B per mezzo del  $\sharp$ ; in C, ed F per mezzo del b. *molle*, i *tuoni* si scemano di 4. Dunque a capo. I *tuoni* sarebbero 21. cinque ne toglie la prima, quattro la seconda ragione: restano pertanto 12.

Si osservi per maggior chiarezza la tavola, che siegue.

Tuoni delle lettere naturali .	Tuoni delle lettere al- terate col $\times$ .	Tuoni delle lettere alte- rate col b. molle
divario di un semituono — dà lo stesso che —		
C. _____	$\times$ C. _____	b C. _____
D. _____	$\times$ D. _____	b D. _____
E. _____	_____	b E. _____
F. _____	$\times$ F. _____	_____
G. _____	$\times$ G. _____	b G. _____
A. _____	$\times$ A. _____	b A. _____
B. _____	_____	b B. _____

51. S' è finora veduto per qual ragione; e quando un accidente ci fa variar di tuono; fa duopo, che ora vediamo

qual effetto producano più accidenti, e qual ordine debbano fra loro conservare nel nascere, per dir così, che fanno. Giacchè ora parliamo de' *tuoni*, e loro stabilimento in genere, per non produrre confusione in chi legge quest'operetta, ci basterà di dire, che nulla impedisce, che un *tuono* mutato si muti di nuovo. Io per esempio ò veduto, che il *tuono* di C. *solfaut*, qualora soffra alterazione nella sua *quarta*, degenera in tuono di G. *solreut* (n. 48.): se a questo nuovo *tuono* io altero la quarta, cioè il C. *solfaut*, eccomi nel nuovo tuono del D. *lasolrè*; e se a questo ancora io altero la quarta, cioè il G. *solreut*, già sono nel nuovo tuono dell' A. *lamirè*. Tuttociò, che dicesi della *quarta*, si può dire ancora della *settima*.

52. Ma potendovi nella cantilena essere degli accidenti senza mutazione di tuono; dovendosi in ogni tuono mutare la lettura delle note, acciò i *mi*, ed i *fa* in quelle note soltanto cadano, che anno il  $\times$ , ed il b. *molle* (n. 46.); dippiù potendosi raddoppiare i *tuoni* fino a 24. secondo che si dà a ciascuno la terza o maggiore, o minore, chi non vede da per se la difficoltà somma, che provare si dovrà nell'apprendere una pratica tanto intralciata: e da chi? Da que', che appena sapendo leggere l'alfabeto volgare, si applicano a questa Scienza insegnata per lo più da gente, che niuna ragione sà rendere di quella pratica materiale su cui interamente si fonda? Io adunque per porre il tutto in chiaro lume, e non ridurre la musica a scienza di pura memoria, ma di ragione ancora, proseguirò il trattato presente, e dividerò quel che resta a dirsi in tre altri Capi. Nel primo tratterò della variazione de' *tuoni* per gli *accidenti*. Tratterò nel secondo de' *tuoni in specie*. E faciliterò nel terzo la maniera del leggere le note in qualunque tuono.

## Canone a 4.

La settima e la quarta daranno il giusto suono. Se v'è una alterata, tu già sei fuor di tuono. La quarta, la settima ti fan variar. Do sol fa mi fa sol sol fa mi re mi fa sol mi fa.

## CAPITOLO II.

Della variazione del tuono per gli accidenti.

53. Noi finora abbiam veduto, che i tuoni variano quando la *quarta*, e la *settima* vengono alterate (n. 46.), e che inoltre la *quarta* è alterabile solo col *diesis*, e la *settima* col *b. molle* (n. 43.). Dunque in qualunque altra nota cadano gli accidenti, il tuono non si muta; è necessario

dunque, che indichiamo l'ordine, che questi accidenti conservano fra loro nel nascere, acciò possa subito distinguersi, se al tuono sostanzialmente appartengano, o no. Discorriamo prima de tuoni nati dalla *quarta alterata*.

Canone a 3.

L'effetto del di es is ascolta qual sarà: ti guida fuor di tuono, come  
 or ti trovi già. Do re mi fa do re mi fa sol mi fa sol mi do. L'effetto del di-  
 esis ascolta qual sarà: come or ti trovi già. Sol fa la fa sol mi do. Ti  
 guida fuor di tuono, come or ti trovi già ti trovi già.

ARTICOLO I.

Della variazione del tuono per la Quarta alterata col Diesis.

54. Diasi un'occhiata alla Tavola I. In essa è prima ste-  
 sa una scala in tuono di C. *solfaut* senza alcun  $\times$  *diesis*:  
 ecco dunque un tuono naturale; ma immediatamente ap-  
 presso è alterata la *quarta*, ossia F. *faut*. Eccomi pertanto  
 al tuono di G. *solreut* (n. 51.). Il tuono dunque di G. *sol-  
 reut* deve per necessità avere un  $\times$  nell' F. *faut*.  
 A questo stesso tuono altero la sua *quarta*, che è C. *sol-  
 faut*. O subito il nuovo tuono in D. *lasolre*. Dunque il

tuono in D. *lasolre* avrà indispensabilmente due  $\times$ : vale a  
 dire quello in F. *faut*, da cui è nato il tuono di G. *solreut*,  
 e quello in C. *solfaut*, da cui esso nasce.  
 Al tuono ancora del D. *lasolre* altero la *quarta*; questa  
 è G. *solreut*. Mi si rende stabile il nuovo tuono in A. *la-  
 mire*; dunque quanti  $\times$  avrà il tuono in A. *lamine*? Tre, cioè  
 li due che portava seco il D. *lasolre* da cui nasce, ed il  
 suo proprio in G. *solreut*. Sicchè il D. *lasolre* non portava il  
 $\times$  in

♯ F. *faut*, e C. *solfaut*? Egli non à il ♯ in G. *solreut*? Dunque i tre suoi ♯ saranno in F. in C. in G. Andiamo innanzi.

Dò il ♯ al D. *lasolrè* quarta dell' A. *lamirè*: ecco il tuono in E. *lamè*. Quanti ♯ questo avrà, e con qual' ordine? Quattro, cioè prima i tre che competevano al suo genitore, cioè all' A. *lamirè*, e poi il suo. Avrà dunque i ♯ in F. in C. in G. in D.

E così continuando, nasceranno i tuoni di B. *mè* con cinque ♯ in F. in C. in G. in D. in A. Quello di F. *faut* con sei ♯ in F. in C. in G. in D. in A. in E. e finalmente quello di C. *solfaut* diesis (per distinguerlo dal naturale) con sette ♯ in F. in C. in G. in D. in A. in E. in B.

55. Se non erro, la cosa è per se stessa chiarissima, mentre un zotico soltanto stenterà a conoscere, che ogni tuono dopo il naturale à il suo proprio ♯, e quello, o quelli del tuono, da cui (dopo l'alterazione della *quarta*) è nato.

56. Ogni ♯ *diesis* dunque, che è fuori degli assegnati a' rispettivi tuoni, è estraneo, non intrinseco al tuono. Per esempio, sono nel tuono di A. *lamirè*, e trovo il ♯ in B. *mè*; questo dev' essere estraneo, perchè i *diesis* di A. *lamirè* sono soltanto in F. in C. in G. In appresso si scorgerà il vantaggio di questa osservazione.

Canone a 4.

40

Questo b. molle fa quell' effetto, che qui d' appresso ti sa rà del to;  
 cioè la setti ma ei cangia in quarta del nuovo tuono, che trasportò. Ei cangia in  
 quarta. Questo b. molle fa quell' ef fetto, che qui d' appresso ti  
 sa - rà detto, mi fa do do re fa sol re re mi sol la mi fa.

## ARTICOLO II.

Della variazione del tuono per la Settima alterata col b. *molle*:

57. Chi à ben capito quanto fu detto nel precedente articolo avrà appena bisogno di leggere ciocchè dicesi de' *tuoni* nati dalla *settima* alterata. Ciò non ostante si osservi la Tavola II. Ecco la prima scala, ossia *tuono* naturale di C. *solfaut*, Io ne altero col b. *molle* la *settima*, ossia B. *mì* ( n. 46. e 47. ): il tuono cade nella *quarta* di C. *solfaut*, ossia in F. *faut* ( n. 48. ) F. *faut* si presenta col b. *molle* in B. *mì*.

Al F. *faut* ancora altero la *settima*, vale a dire l'E. *lamì*: il tuono, che nasce sarà B. *mì*, ossia la quarta di F. *faut*, ed avrà due b. *molli*, cioè quello di F. *faut*, da cui è nato, ed il suo; valadire uno in B. *mì*, l'altro in E. *lamì*.

Colla stessa regola trovo il quarto tuono in E. *lamì* con tre b. *molli* in B. in E. in A. il quinto in A. *lamirè* con quattro b. *molli*, in B. in E. in A. in D. il sesto con cinque b. *molli*, in B. in E. in A. in D. in G. Il settimo con sei b. *molli*, in B. in E. in A. in D. in G. ec. e l'ottavo col primo C. *solfaut* ancor esso alterato dal b. *molle*.

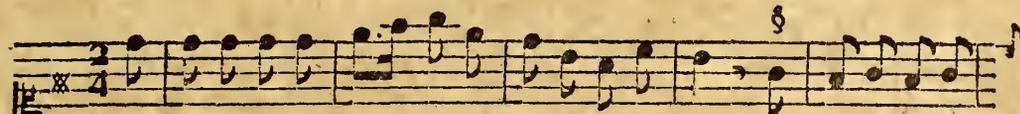
58. Dunque ogni b. *molle*, che non coincide nel luogo degli assegnati a' tuoni rispettivi, non è essenziale, ma accidentale al tuono ( n. 56. ).

59. Siccome dov' è il b. *molle* si dice *fa*, così i tuoni nati dalla *settima* alterata non si dicono nè in B. *mì*, nè in A. *lamirè*, ec. ma in B. *fà*, in E. *lafà*, in D. *lafà*, in

G. *fà*, e l'ultimo in C. *fà*. Ma per non confondere con questo nuovo modo di parlare, li ò detti secondo il solito B. *mì*, E. *lamì* ec.

60. Non col solo b. *molle* si può alterare la *settima*, ma col ♯ *quadro* ancora; solo però nel caso, che la stessa *settima* fosse alterata già con un ♯; in fatti allora il ♯ *quadro* la restituirebbe alla sua giusta voce, ossia le toglierebbe la mezza voce accresciutale dal ♯, e perciò farebbe le veci del b. *molle*. Si osservi in questo caso, che allora il tuono si convertirebbe nel tuono, che lo precede. Per esempio, mi vien dato il tuono di G. *sobreut*: la sua *settima*, ossia F. *faut* à il ♯; se io vi pongo il ♯ *quadro*, questa ritorna naturale; ma ritornando naturale, ritorna ancora al luogo dov' era prima che venisse alterata, cioè diviene quarta ( n. 46. ). Ora se il F. *faut* è la quarta del tuono, questo è tuono di C. *solfaut* naturale; dunque è vero che il tuono si muta in quello che lo precede. Si ponga il ♯ *quadro* nella *settima* dell'E. *lamì*, ossia nel D. *lasolrè*; diviene quarta; ma il D. *lasolrè* quarta non conviene, che all' A. *lamirè*; dunque ec. Per la stessa ragione, se si desse il ♯ *quadro* alla quarta alterata col b. *molle*, il tuono farebbe ritorno al precedente, mentre in tal caso la quarta ritornerebbe ad essere *settima* ( n. 46. e 47. ) ed in conseguenza il tuono di prima.

## Canone a 4.



Chi questo bene apprende può franco solfeggiar; le semivoci



intende, ov' abbia a collocar, Sol mi re mi fa mi fa fa sol re mi



fa re mi fa sol do fa sol la fa do fa la fa do re



mi fa sol mi fa do.

## C A P I T O L O I I I .

## De tuoni in specie.

61. Se la scala in qualunque tuono s' incomincia dal *do*, fra la prima, e la terza del tuono stesso vi correranno due intere voci, giacchè fra il *do*, ed il *re* ve n' à una, e fra il *re*, ed il *mi* un' altra ( n. 35. ); ma se al contrario io incominciassi dal *re*, fra la prima, e la terza vi sarebbe solo una voce, e mezza, mentre fra il *re*, ed il *mi* evvi una voce, ma fra il *mi*, e *fa* non ve n' à che mezza ( n. 35. ). Per questa ragione il primo si potrebbe dire *tuono di terza maggiore*, e l' altro *di terza minore*.

62. Quest' appunto s' è fatto nella musica: tutt' i tuoni divisi nel Capo precedente si sono suddivisi in due classi generali, cioè di *terza maggiore*, e di *terza minore*, non già assegnandone alcuni alla prima, ed altri alla seconda, ma sibbene ora dandogli la *terza maggiore*, ed ora la *minore*, ossia ora incominciando la loro scala dal *do*, ed ora dal *re*:

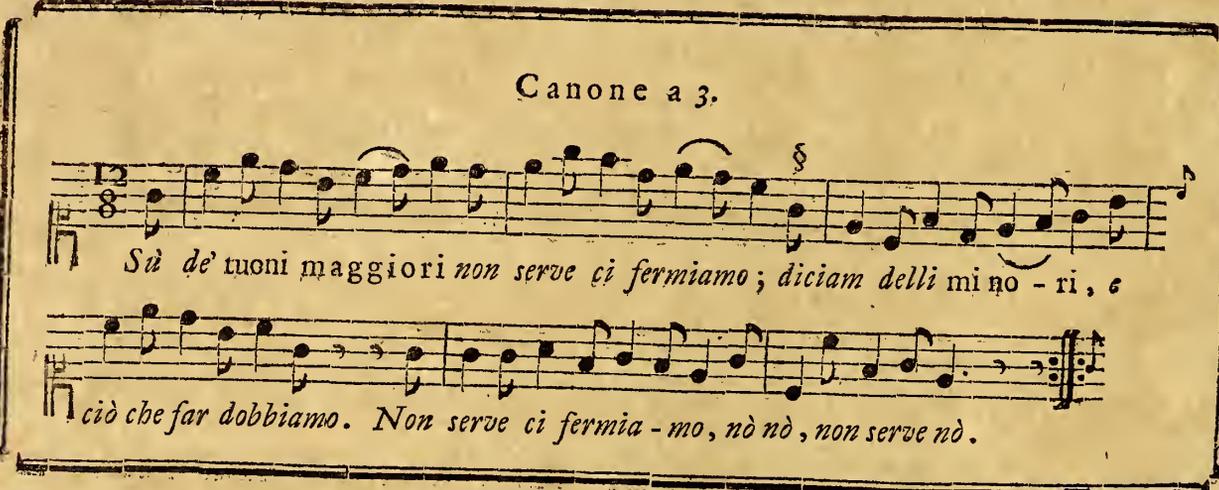
63. Se in questo trattato s' insegnassero i principj teoretici del suono, noi faremmo vedere con quanta ragione si sono divisi tutt' i tuoni nelle due suddivisate classi soltanto,

E

e non

e non in altre, per esempio di *quarta*, o di *quinta* maggiore, e minore; ma siccome ciò non interessa il Can- || tante che abbiamo preso ad istruire, così ci contentiamo d'indicare ciocchè s'è stabilito senza diffonderci sul perchè.

Canone a 3.



*Sà de' tuoni maggiori non serve ci fermiamo; diciam delli mi no - ri, e*

*ciò che far dobbiamo. Non serve ci fermia - mo, nò nò, non serve nò.*

## A R T I C O L O I,

De' tuoni di terza maggiore,

64. Quando si osservi, che ogni tuono di questa specie incomincia invariabilmente la scala dalla sillaba *do* (n. 61.), e che la sua settima è immutabilmente maggiore (n. 45.), || si è osservato quel tanto, che è necessario a sapersi dal semplice Cantante; onde sù questi tuoni non ci fermeremo di più,

43

Canone a 5.

Dal tuon mag giore cava il mi no re, così non  
falli nel sol seg-giar.

## ARTICOLO II.

De' tuoni di terza minore.

65. Noi abbiamo già detto (n. 61.), che i tuoni di terza minore anno la loro scala, che incomincia dalle sillabe *re mi*, ec.: siccome dunque in ogni scala composta due volte ricorrer deve il semitono (n. 37.); è perciò necessario, che incomincj il tuono di terza minore da quella lettera, da cui ascendendo si venga a replicare il *mi*; ma questo è posto nell' *E. lamè*, & *B. mè*; dunque in una di queste deve cadere il primo *mè*. Se io incomincio la mia scala (si osservi nella Tavola I. la scala di *C. solfaut* naturale) dal *D. lasolrè*, il *mè* cade sicuramente in *E. lamè*; ma che? dopo il *F. faut*, prima che giunga all' altro *mè*, ossia al *B. mè*, debbo dire *sol, rè, mè*, ed in conseguenza fare il tuono di terza maggiore; ecco pertanto una scala parte in terza maggiore, e parte in terza minore. Acciò dunque si possa a piacimento continuare il tuono di terza minore, sarà necessario, che io incomincj la scala di questo dall' *A. lamirè*. In tal guisa cadranno i due *mè* in *B. mè*, ed in *E. lamè* sempre coll' intervallo di una voce, ed una semivoce fra la prima, e la terza, co-

me appunto esige il tuono, acciò sia di terza minore (Si osservi la prima scala, che qui sotto esibisco,). Ora essendo *A. lamirè* la sesta del tuono naturale di *C. solfaut* in terza maggiore, benissimo s' intende ciocchè dicesi da' Maestri, cioè che ogni tuono di terza minore non solamente dipende, ma nasce dalla sesta voce del tuono di terza maggiore.

66. Dunque quegli stessi accidenti, che stabilmente competono a' tuoni di terza maggiore, competeranno ancora a' quelli di terza minore.

67. Qualche differenza però fra' primi, ed i secondi è notevole. In que' di terza maggiore la *settima* è invariabilmente maggiore (n. 45.); al contrario in questi si può mutare senza detrimento del tuono, su cui s' è formata la cantilena: anzi deve farsi minore quando dopo essa ci allontaniamo dalla corda, su della quale è stabilito il tuono: e solo si deve lasciar maggiore allorchè dopo la medesima an-

diamo incontro alla riferita nota fondamentale. Poco appresso ne dò un esempio pratico.

68. Inoltre non la sola *settima* dovrà essere maggiore quando di scala ci portiamo verso l'ottava (che si confonde colla prima del tuono) ma la *sesta* ancora dovrà accrescersi in tal caso di mezza voce, altrimenti essendo la *settima* maggiore, se tale non fosse ancora la *sesta*, da questa a quella vi sarebbe un salto di una voce e mezza.

69. Quando però dall'ottava vogliamo fare ritorno alla prima, da cui incominciassi la scala, tanto alla *settima* che alla *sesta* dobbiamo togliere gli accennati accidenti, mentre allora allontanandosi dall'ottava, venghiamo a discostarci dalla prima, cui l'ottava equivale.

70. Acciò il fin qui detto vieppiù si renda palpabile, non sarà che bene mostrarne ora gli esempj. Io prendo in primo luogo la scala di *C. solfaut* terza maggiore, e da essa ne formo la scala di *A. lamirè* terza minore, ma prima colla scala semplice (n. 31.), acciò si veda quant'è vero, che se niun accidente compete al tuono di terza maggiore, niuno parimenti conviene a quello di terza minore, che dal primo nasce (n. 65.).

## E S E M P I O

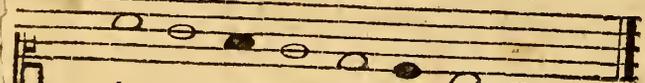
a b c d e f e d c b a.



re mi fa re mi fa la sol fa mi re.

= Discende nel grave fino alla sua ottava. =

a g f e d c b a



la sol fa la sol fa mi re.

71. Ma se poi non contenti di aver formata la scala semplice, vorremo giugnere all'ottava dell'*A. lamirè* sopracuto, allora saranno necessarj nell'ascendere i due  $\sharp$ , uno nella *sesta*, e l'altro nella *settima* (n. 67. e 68.), e si dovranno togliere nel discendere (n. 69.).

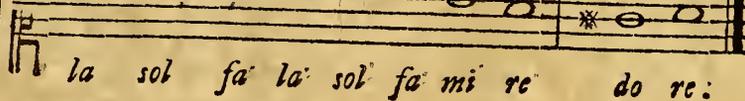
## E S E M P I O



re mi fa re mi fa sol la



la sol la. (n. 77.)



la sol fa la sol fa mi re do re.

72. Il tuono dunque d'*A. lamirè* terza minore à relazione, e nasce da quello di *C. solfaut* terza maggiore. I seguenti esempj ci pongono parimenti sott'occhio le scale di tutti i tuoni in terza minore, e que' tuoni in terza maggiore da quali nascono. Io li ò posti collo stess' ordine, con cui abbiamo veduti nascere quelli di terza maggiore (n. 48. e 54.)



Scala in E. *lami* terza minore.  
A relazione con quella di G. *solreut* terza maggiore.

re mi fa re mi fa sol la.  
la sol la (n.77.)  
la sol fa la sol fa mi re. do re.

Scala in B. *mi* terza minore.  
A relazione con quella del D. *lasolre* terza maggiore.

re mi fa re mi fa sol la.  
la sol la  
la sol fa la sol fa mi re. do re.

Scala in D. *lasolre* terza minore.  
A relazione con quella di F. *faut* terza maggiore.

re mi fa re mi fa sol la.  
la sol la.  
la sol fa la sol fa mi re. do re.

Scala in G. *solreut* terza minore.  
A relazione con quella di B. *fa* terza maggiore.

re mi fa re mi fa sol la.  
la sol la.  
la sol fa la sol fa mi re. do re.

Scala di C. *sol* faut terza minore.  
 A relazione con quella di E. *la* fa terza maggiore.

re mi fa re mi fa sol la.  
 la sol la:  
 la sol fa la sol fa mi re do re

Scala in F. *fa*ut terza minore.  
 A relazione con quella di A. *la* fa terza maggiore.

re mi fa re mi fa sol la  
 la sol fa.  
 la sol fa la sol fa mi re do re.

Canone a 4.

Co' s'è v'è discorrendo di tutti gli alterati, che  
 qui non son portati, usandobrevità.

73. Dopo aver veduto, che secondo la varietà del tuono varia ancora la lettura delle note, e per conseguenza la Chiave, caderà in acconcio di riflettere a quanto fu detto nel n. 3. sopra le sillabe in varie maniere combinate per formare il nome delle lettere, e si vedrà, che non furono elleno a caso in tal guisa disposte, ma con ogni matura riflessione ivi collocate. In fatti si dia un'occhiata al-

la Tav. seguente, in cui abbiamo insieme unito ciocche appartiene al Canto fermo, ed al nostro Figurato, e si vedrà, che que' nomi, che dà alle lettere il primo per ragione di sua natura, del  $\natural$  quadro, e del b. molle, di cui è suscettibile, li dà ancora il secondo per la variazione del tuono, e della chiave.

Proprietà di b. molle, F. faut. fa per natura -- ut per b. molle

G. solreut. sol per natura, - re per b. molle; ut per  $\natural$  quadro

Proprietà di natura, Alamirè. la per natura: mi per b. molle: re per  $\natural$  quadro

Proprietà di  $\natural$  quadro. B. fa  $\natural$  mi. fa per b. molle: mi per  $\natural$  quadro -  
 C. solfaut. sol per b. molle: fa per  $\natural$  quadro -  
 ut per natura

Proprietà di b. molle. D. lasolrè. la per b. molle: sol per  $\natural$  quadro: re per natura

Proprietà di natura. E. lami. la per  $\natural$  quadro: mi per natura.

Sillabe

Lettere

	Do	re	mi	fa	sol	la	Do	re	mi	fa	sol	la	Do	re	mi	fa	sol	la	Do	re	mi	fa	sol	la	Do	re	mi	fa	sol	la	Do	re	mi	fa	sol	la				
	ut						ut						ut						ut						ut						ut									
				nomi	nomi	nomi				nomi	nomi	nomi				nomi	nomi	nomi				nomi	nomi	nomi				nomi	nomi	nomi				nomi	nomi	nomi				
	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd																								

Canone a 3.

Se tu non sai mi fa re, non sai neppur can-  
ta - - - re, neppur canta - - - re.

## CAPITOLO ULTIMO.

Del modo facile di solfeggiare in ogni tuono.

74. Dove trovasi il  $\sharp$  *diesis* ivi il  $\flat$ , e dove il  $\flat$  *moll* doverci dir *fa*, già l'abbiamo di sopra osservato (n. 46.); ma essendo 12. i tuoni (n. 50.), ed in undici d'essi ritrovandosi o uno, o più  $\sharp$ , o uno, o più  $\flat$  *moll* (n. 54. e 57.): dippiù dandosi gli accidenti estranei al tuono (n. 56.), e dandosi quelli, che al tuono convengono di *terza minore* (n. 67., e *seguenti*): e dovendosi finalmente una scala formare per i tuoni di *terza maggiore*, un'altra per quelli di *terza minore* (n. 61. e 62.); qual confusione orribile non si produrrà mai nel capo dello Studente, se secondo tutte queste variazioni egli dovrà mutare lettura? Egli si troverà senza filo in un Laberinto più intralciato di quello Cretense:

Ma pure a fronte di tante difficoltà un buon metodo supera ogni confusione. Ecco dunque il filo d'Arianna per uscire da ogni impaccio.

75. *Regola 1.*  $\infty$ . O il tuono sia in *terza maggiore*, o sia in *terza minore*, la lettura della scala è la stessa. E

perchè? Perchè gli accidenti che competono a' tuoni di *terza maggiore*, competono ancora agli altri (n. 66.); in conseguenza la stessa lettura (n. 70.).

76. *Regola 2.*  $\infty$ . Ma essendo accidentata la *sesta*, e la *settima* nel tuono di *terza minore* (n. 67. e *seguenti*), come si dovranno leggere? Come se non vi fossero i  $\sharp$  *diesis*; mentre non essendovi stabilmente, mutandone la lettura, ne nascerebbe confusione; basterà dunque che intuonando le note, si accrescano di mezza voce.

77. *Regola 3.*  $\infty$ . Negli esempj precedenti di *terza minore* (n. 71. e 72.) al fine d'ogni scala si sono aggiunte due note co' nomi di *do*, *re* sotto, e *sol*, *la* di sopra, acciò s'intenda, che dovendosi toccare o di scala, o di salto la nota accidentata posta immediatamente sotto la prima del tuono, è in arbitrio del Cantante darle de' due accennati qual nome più gli piace.

*Regola 4.*  $\infty$ . Circa gli accidenti, che non appartengono essenzialmente al tuono (n. 56. e 58.) si osservi la regola

seconda (n. 76.), cioè non si muti lettura di note; solo le accidentate si accrescano, o si diminuiscano di mezza voce secondo che anno il  $\sharp$  *diesis*, o il  $\flat$  *molle*.

79. Regola 5. *m.* La lettura di 12. tuoni in terza maggiore tutti fra loro diversi si riduce a saper leggere il solo tuono di *C. solfaut*, ma in sette chiavi.

Ciò non si può sufficientemente spiegare a parole; e perciò è poste le due Tavole III. e IV. in fondo di questa prima parte, una delle quali mi dà le sette chiavi colle rispettive scale naturali, e l'altra di rimpetto le medesime sette chiavi con assegnare a ciascuna i 12. tuoni (non si computa il naturale che stà nell'altra tavola) de' quali è suscettibile: m'indica inoltre come due tuoni si riducano ad un solo: e finalmente in qual chiave debba trasportare il suo solfeggio chi canta, quando avendo degli accidenti li vuol evitare.

Io per esempio canto il Basso, e trovo nella mia chiave un  $\sharp$  *diesis*, oppure sei  $\flat$  *moll*. Osservo la colonnetta quarta; nella cui nicchia superiore v'è scritto *Basso*: vedo dipoi nel primo spartimento la sua chiave con un  $\sharp$  *diesis*, e sei  $\flat$  *moll*; sicchè conchiudo, che questi accidenti formano lo stesso tuono di *G. solreut*; e siccome trovo scritto, che in questo caso il *Basso legge il Soprano* mi pongo a leggere il mio solfeggio come se la mia chiave fosse di Soprano, e non fosse alterata da verun accidente. Figuriamo ora, che la mia parte sia di Tenore, trovo che nell'accennato tuono il *Tenore legge il Basso*, ed io leggo il mio solfeggio nella chiave di Basso senz'ombra di accidenti. Si può dare cosa più facile? Lo stesso discorso facciasi di tutte le altre chiavi.

80. Queste sono le difficoltà orribili, che seco porta il *Setticlavio*. *Risum teneatis amici*. Ci spiace quasi di aver incominciato questo trattato con un certo tuono difficile pieno di sostenutezza come si dovessero spiegare i teoremi più astrusi di Archimede, e gl'intrigati problemi di Pappo, quando che ora temiamo d'essere motteggiati coll'acuto sale del *parturient montes, nascetur ridiculus mus*. Ma cosa si à a fare? Abbiamo contro tutta la crocitante turba de' facili Maestri, che invaghiti da non sò qual seducente facilità d'insegnare, vorrebbero dare il bando a tutti gl'

insegnamenti antichi. Essi credono di poter assuefare il Cantante ad intunare senza difficoltà e note naturali, e note accidentate, o col  $\sharp$ , o col  $\flat$  *molle* senza variar mai la scala naturale: un *do* per essi diviene *mi*, diviene *fa*, diviene quel che essi bramano: e siccome fanno solfeggiare i loro Sculari sempre coll'accompagnamento del clavicembalo, ed essendo facilissimo che un buon orecchio prenda quella stessa intunazione che ode rumoreggiare nel suo timpano; così si persuadono, che senza tanti misterj musicali ottimamente cantar si possa anche senza strumento veruno. Ma quanto mai vanno eglino errati! E' troppo chiaro, che assuefatto il Cantante ad intunare con una determinata voce il *mi*, a caso soltanto, oppure a tentone, darà la stessa voce al *fa*. Ragione è questa troppo evidente; ma diviene ancor più forte, qualora un'occhiata diasi all'esperienza. Io non vò dire, che pochi presentemente danno una giusta intunazione alle note. Se questo fosse, il pessimo metodo d'insegnare ne sarebbe fuor di dubbio la vera cagione: mi contenterò soltanto d'asserire con franchezza, che quanti anno appreso a cantare con questo sconcertatissimo metodo, tutti si sperimentano inimici giurati di Giove: egli tuona, ed essi stonano. Chi mi vuol negare questo fatto dia un'occhiata alla propria coscienza, e mi sappia dir poi se parlo di buona fede.

I migliori Maestri adunque ritenendo invariabilmente l'uso del *Setticlavio* anno adottati due sistemi, che poco fra loro differiscono, e che qualora sieno ragionevolmente insegnati, riescono ambidue utilissimi. Il primo, ossia il più antico, è quello di cui dicesi inventore Guido Aretino, e di cui finora abbiamo fatto parola; onde se avvertasi, che egli fu inventato pel canto fermo, acciò nel *semituono* cadessero costantemente le due sillabe *mi*, e *fa*, è superfluo il parlarne più diffusamente.

L'altro, ossia il moderno, è quello che dicesi del *si*, valadire egli alle usuali antichissime sei sillabe aggiunge la settima, che chiama *si*, e dice *do, re, mi, fa, sol, la, si*, e crede in tal maniera di scemare moltissimo la difficoltà delle *mutazioni*.

E' egli buono questo nuovo metodo di solfeggiare? O' detto già che sì. Ma qual' è poi il migliore? L' antico, o il moderno? Certo se dovessi farmi trasportare da quella naturale inclinazione, che il clima stesso ci dona, io sarei pel moderno, poichè nato in Italia detta per antonomasia dal divino Dante il bel Paese del *sì*, non posso non sentirmi trasportato per un sistema, che si spesso mi fa risuonare in bocca il dolce *sì*; mappure semmai saltasse in capo al buon Padre Apollo di far mè un gran Musico, io sarei sempre, senza pregiudizio del Moderno, pel sistema antico.

In fatti io non vi scorgo nel moderno quella tanto decantata facilità, che i nuovi Maestri si prefigono. Se cantare si dovesse sempre in tuono naturale, e senz' alcuno ancora di quegli *accidenti*, che non appartengono al tuono, il sistema del *sì* ci avrebbe appianata la più disastrosa via musicale; ma siccome il cantare senz' alcun accidente nè fondamentale, nè accidentale non è poi molto frequente; così debbono ancora i Moderni bene spesso far uso delle odiate mutazioni. Almeno dunque, dirà taluno, giova questo nuovo metodo nella scala naturale. Sì, anch' io il concedo, ma si osservi se questo picciol vantaggio può sostenere con qualch' equilibrio il confronto della confusione, che egli per altra parte ci arreca. Diasi un' occhiata alla Tav. V. In quella ò esposti li salti, che sono più frequenti nel solfeggio. Se mi servo del metodo antico, io nello stesso salto di *terza*, *quarta*, ec. proferisco invariabilmente le stesse sillabe. Si osservi la Tav. VI. Al contrario, quando adottar voglia il sistema del *sì*, quasi di continuo negli stessi salti proferir

debbo sillabe diverse. Or siccome è troppo naturale, che alle sillabe stesse noi abbiamo affissa una data intonazione, così è facilissimo intonare i medesimi salti colle medesime sillabe, ed è all' opposto molto difficile intonare lo stesso salto con sillabe diverse.

Ciò non ostante se queste forti ragioni non persuadono, io dirò di avere finora esposto quel sistema, che io stesso ò appreso, e che niuno finora à saputo sodamente dimostrare o incomodo, o cattivo. Lasciamo però tali brighe, giacchè tutte le dimostrazioni più evidenti, l' istessa unità della ragione non potrà mai impedire, che *unusquisque abundet in sensu suo*: a me basta, che il Setticlavio non sia quel divin libro, che vide chiuso con sette sigilli l' Estatico di Patmos.

Siccome quasi in ogni scienza, che poi riducesi a pratica, nulla giova quella senza un continuato esercizio: e la Musica più forse di ogni altra tende al sensibile, ed in conseguenza al pratico; così affine di esercitare con piacere i Principianti ò composte le seguenti parti, dalle quali ricaverassi l' applicazione di quanto finora fu detto in astratto.

Acciò per altro questa mia operetta rendasi universale anche a dispetto dei due sistemi, delle *mutazioni* cioè, e del *sì*, ò stimato bene di proporre tanto nelle scale, quanto nell' esercizio sopra le sette chiavi l' una, e l' altra lettura. Chi crederà opportuno d' insegnare allo Scuolaro secondo il metodo antico vi rinverrà le *mutazioni*: chi al contrario vorrà istruirlo secondo il moderno troverà esposto anche il solfeggio col *sì*.

46

Canone a 4.

§

Qui finisce la Teorica. Or preparati alla

§

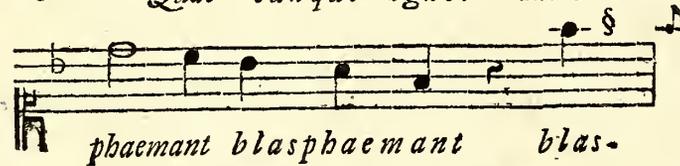
prattica; ma quest'è la parte istorica.

§

sprezza o g. n' u n' quel che non s' à.

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The second and third staves also begin with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below each staff, with section markers (§) above the first and second staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the third staff.

## Canone a 3.



# I N D I C E

## DELLE SEZIONI, CAPITOLI, ED ARTICOLI.

Definizioni de' termini musicali . -- pag. 6.  
 Indice delle Figure musicali . --- pag. 9.  
 Indice de' Segni musicali . ---- pag. 10.  
 Indice de' Tempi musicali . -- pag. 14.

### SEZIONE I.

#### CAP. I.

Del Setticlavio . ----- pag. 19.

#### CAP. II.

Della lettura delle note , ossia del  
 Solfeggio . ----- pag. 22.

### SEZIONE II.

#### CAP. I.

De' Tuoni . ----- pag. 25.

#### CAP. II.

Della variazione del tuono per gli  
 Accidenti . ----- pag. 29.

#### Art. I.

Della variazione del tuono per la  
 quarta alterata col  $\sharp$  diésis . pag. 30.

#### Art. II.

Della variazione del tuono per la  
 settima alterata col b. molle . pag. 32.

### CAP. III.

De' tuoni in specie . ----- pag. 33.

#### Art. I.

De' tuoni di terza maggiore . -- pag. 34.

#### Art. II.

De' tuoni di terza minore . -- pag. 35.

### CAP. ULTIMO

Del modo facile di solfeggiare in  
 ogni tuono , ----- pag. 40.

# I N D I C E

## D E' N O M I.

### A

*Accidenti* nella musica quali, e quanti sieno, e gli effetti, che producono pag. 17. n. 18. e seguenti. Qual' ordine essi tengano per istabilire il tuono p. 28. n. 51. Quando non istabiliscano il tuono p. 28. n. 52.

*Appoggiature* p. 12. n. 9. alla pag. 10.

### B

*Battuta* p. 13. n. 12. Sue divisioni: *Ivi* n. 13. e seguenti.

*B. molle*. V. *Accidenti*.

*B. quadro*. V. *Accidenti*. Qual' effetto produca ne' tuoni p. 32. n. 60.

### C

*Chiavi* p. 18. n. 25. Loro figure, nomi, distinzione, ed ordine. p. 19. n. 26. e seguenti.

*Corona* p. 11. n. 9. alla pag. 10.

### D

*Diesis*. V. *Accidenti*.

### E

*Enarmonico*. V. *Diesis*. Effetto che produce p. 18. n. 22.

### F

*Figure* della musica pp. 8. e 9. nn. 7. e 8.

### L

*Legatura* p. 11. n. 9. alla pag. 10.

*Lettere* p. 7. n. 3.

*Linee* del rigo musicale p. 8. n. 6.

### M

*Mostra* p. 10. n. 9.

*Musica* p. 6. n. 2.

*Mutazioni di quarta, e di quinta* p. 23. nn. 38. e 39.

### N

*Nomi* p. 7. n. 3.

*Nota* V. *Figure*.

### P

*Pause* p. 9. n. 8.

*Presa* p. 10. n. 9.

*Punto* p. 10. n. 9.

### Q

*Quarta del tuono*. Sue qualità p. 26. n. 42. e seguenti. Alterata che sia, qual'

effetto produca p. 30. n. 54.

### R

*Rigo musicale* p. 8. n. 6.

*Ritornello* p. 10. n. 9.

### S

*Scala*, e sua distinzione p. 22. nn. 31. e seguenti. Da quali lettere debba incominciare p. 23. nn. 38. e seguenti.

*Segni*, e loro spiegazioni p. 10. n. 9.

*Semi-tuoni* compresi nelle scale p. 23. nn. 34. e seguenti.

*Settima del tuono*. Sue qualità p. 26. nn. 42. e seguenti. Alterata che sia, qual' effetto produca p. 32. n. 57.

*Solfeggio*. Modo facile per eseguirlo in ogni tuono p. 40. n. 74.

*Sillabe* p. 7. nn. 3. e 4.

*Stanghetta* p. 10. n. 9.

### T

*Tavola I.* sua dichiarazione p. 30. n. 54.

*Tavola II.* sua dichiarazione p. 32. n. 57.

*Tavola III. e IV.* loro dichiarazione p. 41. n. 79.

*Tavola V. e VI.* loro dichiarazione p. 41. n. 80.

*Tempo*. p. 13. n. 10. Suo significato p. 18. n. 24. Sue divisioni p. 13. n. 16. Loro segni distintivi pp. 13. 14. 15. 16. 17. n. 17.

*Tuono*. Sua definizione p. 18. n. 24. V. ancora p. 25 n. 41. Variato che sia, quale sarà il nuovo p. 27. n. 48. Di quante sorta egli è p. 27. nn. 49. e

*seguenti*. Suddivisione de' tuoni in due specie p. 33. nn. 61. e 62. Come si distinguano quelli di terza maggiore da quelli di terza minore pp. 34. e 35. nn. 64. e 65. Ogni tuono di terza minore nasce da qualcuno di terza maggiore pp. 34. e 35. nn. 64. e 65. Quale fra gli uni, e

gli altri differenza vi passi p. 35. nn. 67. e *seguenti*. Esemplj pratici de' medesimi p. 36. nn. 70. e *seguenti*. *Variatione del tuono* per gli accidenti in genere p. 29. n. 53. Per la quarta alterata col  $\sharp$  diesis p. 30. n. 54. Per la settima alterata col b. molle p. 32. n. 57.

FINE DELLA PRIMA PARTE.

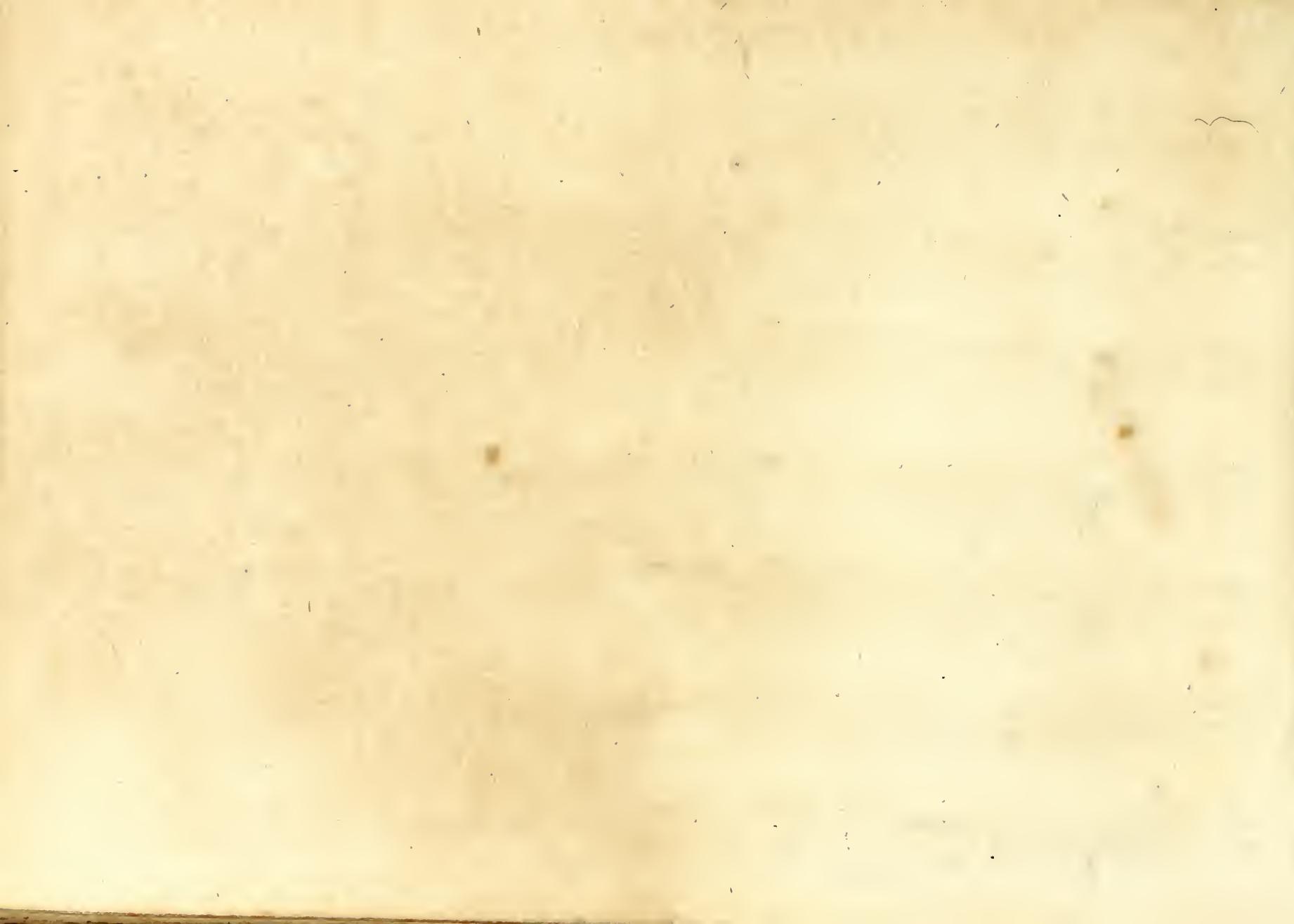






	nuovo 4. <sup>a</sup> $\times$ tuono	nel discendere 4. <sup>a</sup> $\times$ t.
Tuono di C. solfaut	C D E F G a b c. fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa. in ogni modo ci rende stabili le il seguente.
Tuono di G. solreut	1. diesis G A b c d e f g. fa sol re mi fa. 2. $\times$	fa la sol fa mi fa. ci rende stabile il seguente.
Tuono di D. lasolrè	$\times$ D E F G a b c d. fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa. ci rende stabile il seguente.
Tuono di A. lamirè	3. $\times$ a b c d e f g aa. fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa. ci rende stabile il seguente.
Tuono di E. lami	4. $\times$ E F G a b c d e. fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa. ci rende stabile il seguente.
Tuono di B. mi	5. $\times$ b c d e f. g aa bb. fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa. ci rende stabile il seguente.
Tuono di F. faut	6. $\times$ F G a b c d e f. fa sol re mi fa.	fa la sol fa mi fa. ci rende stabile il tuono di C. solfaut die- sis.

<p>Tuono di C. solfaut</p>	<p>7.<sup>a</sup> b nuovo tuono</p> <p>C D E F G a b c. sol fa mi re do</p>	<p>nell' ascendere in ogni modo ci rende stabile il seguente.</p> <p>fa re mi fa mi.</p>
<p>Tuono di F. faut</p>	<p>1. b molle 7.<sup>a</sup> b<sup>1</sup> n. tuono</p> <p>F G a b c d e f. sol fa mi re do</p>	<p>ci rende stabile il seguente.</p> <p>fa re mi fa mi.</p>
<p>Tuono di B. fa.</p>	<p>2. 7.<sup>a</sup> b<sup>2</sup> n. tuono</p> <p>b c d e f g aa bb. sol fa mi re do</p>	<p>ci rende stabile il seguente.</p> <p>fa re mi fa mi.</p>
<p>Tuono di E. lafa.</p>	<p>3. 7.<sup>a</sup> b<sup>3</sup> n. tuono</p> <p>E F G a b c d e. sol fa mi re do</p>	<p>ci rende stabile il seguente.</p> <p>fa re mi fa mi.</p>
<p>Tuono di A. lafa.</p>	<p>4. 7.<sup>a</sup> b<sup>4</sup> n. tuono</p> <p>a b c d e f g aa. sol fa mi re do</p>	<p>ci rende stabile il seguente.</p> <p>fa re mi fa mi.</p>
<p>Tuono di D. lafa.</p>	<p>5. 7.<sup>a</sup> b<sup>5</sup> n. tuono</p> <p>D E F G a b c d. sol fa mi re do</p>	<p>ci rende stabile il seguente.</p> <p>fa re mi fa mi.</p>
<p>Tuono di G. fa.</p>	<p>6. 7.<sup>a</sup> b<sup>6</sup> n. tuono</p> <p>G a b c d e f g. sol fa mi re do</p>	<p>ci rende stabile il tuono di C. fa.</p> <p>fa re mi fa mi.</p>



Soprano -----

Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.

Do  
Fa

Contralto -----

Do re mi fa re mi fa fa la sol fa mi re do.

Do  
Sol

Tenore -----

Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.

Do  
Fa

Basso -----

Do re mi fa re mi fa fa la sol fa mi re do.

Do  
Sol

Baritono -----

Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.

Do  
Fa

Mezzo Soprano -----

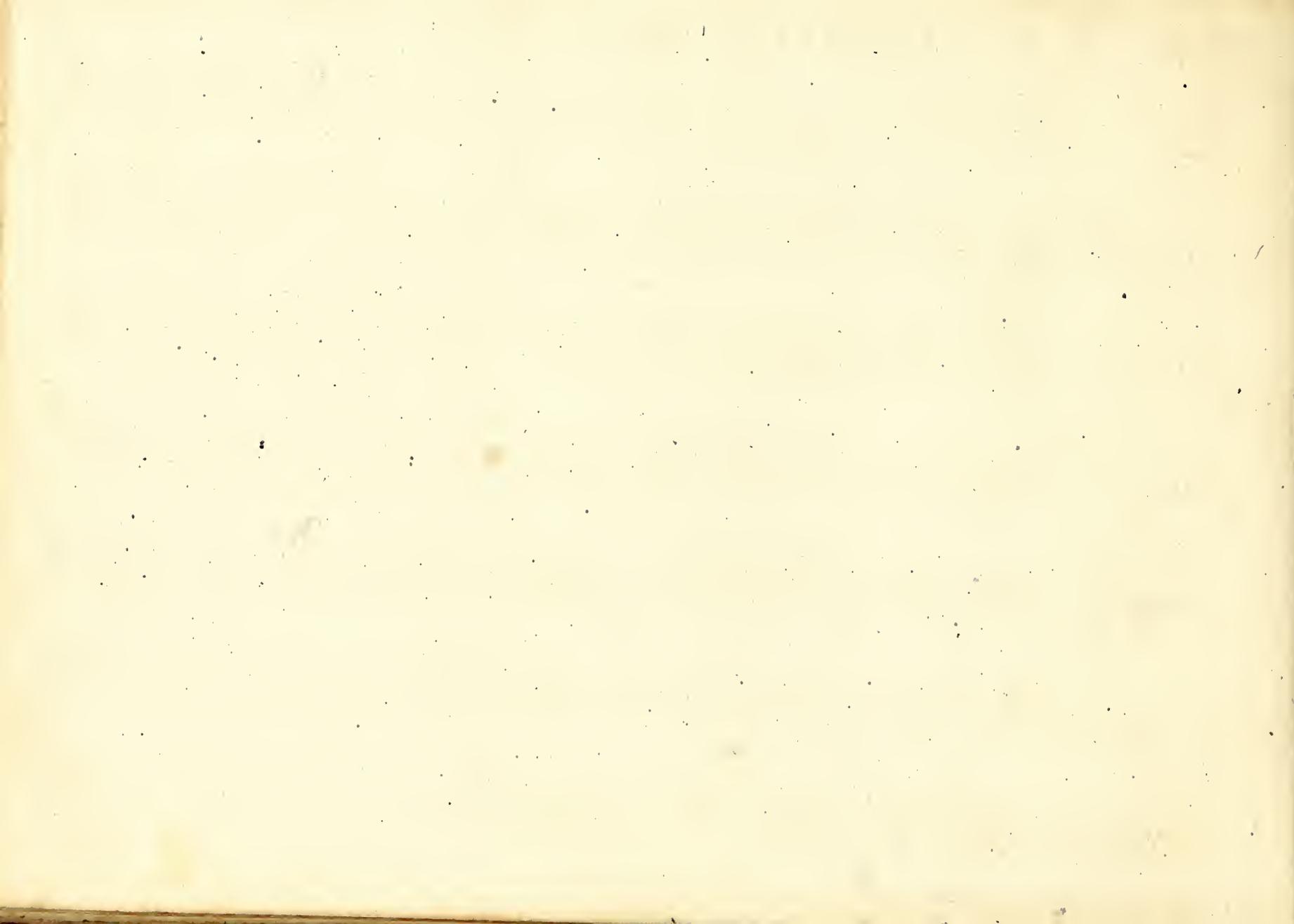
Do re mi fa re mi fa fa la sol fa mi re do.

Do  
Sol

Violino -----

Do re mi fa sol re mi fa fa mi la sol fa mi re do.

Do  
Fa



Soprano	Alto	Tenore	Basso	Baritono	Mez.Sop.no	Violino
Legge il Contralto	Legge il Baritono	Legge il Basso	Legge il Soprano	Legge il Violino	Legge il Tenore	Legge il Mezzo Soprano
il Baritono	il Violino	il Soprano	il Contralto	il mez. Soprano	il Basso	il Tenore
il Violino	il Mez. Soprano	il Contralto	il Baritono	il Tenore	il Soprano	il Basso
il mez. Soprano	il Tenore	il Baritono	il Violino	il Basso	il Contralto	il Soprano
il Tenore	il Basso	il Violino	il mez. Soprano	il Soprano	il Baritono	il Contralto
il Basso	il Soprano	il mez. Soprano	il Tenore	il Contralto	il Violino	il Baritono
il Tenore	il Basso	il Violino	il mez. Soprano	il Soprano	il Baritono	il Contralto
il Basso	il Soprano	il mez. Soprano	il Tenore	il Contralto	il Violino	il Baritono
il Tenore	il Basso	il Violino	il mez. Soprano	il Soprano	il Baritono	il Contralto
il Basso	il Soprano	il mez. Soprano	il Tenore	il Contralto	il Violino	il Baritono
il Tenore	il Basso	il Violino	il mez. Soprano	il Soprano	il Baritono	il Contralto
il Basso	il Soprano	il mez. Soprano	il Tenore	il Contralto	il Violino	il Baritono





# S I S T E M A A N T I C O .

ossia con mutazioni.

Scala  
semplice.

Do re mi fa sol la la sol fa mi re do.

Scala  
composta con  
mutazioni.

Do re mi fa sol re mi fa sol la. la sol fa mi la sol fa mi re do.

Corrispondenza de' Salti compresi nelle due descritte Scale,  
i quali essendo composti dalli medesimi intervalli,  
vengono perciò intunati dalle medesime sillabe.

Salti di terza.

Do mi re fa mi sol fa la.	la fa sol mi fa re mi do.
Do mi re fa mi sol fa la.	la fa sol mi fa re mi do.

Salti di quarta.

Do fa re sol mi la.	la mi sol re fa do.
Do fa re sol mi la.	la mi sol re fa do.

Salti di quinta.

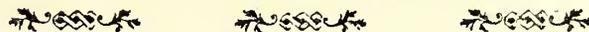
Do sol re la.	la re sol do.
Do sol re la.	la re sol do.

Salti di sesta.

Do la.	la do.
Do la.	la do.

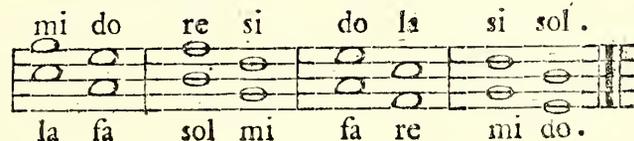
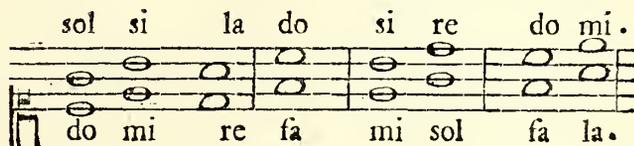
## S I S T E M A M O D E R N O .

ossia senza mutazioni.

Scala  
*semplice.*Scala  
composta senza  
*mutazioni.*

Corrispondenza de' Salti compresi nelle due descritte Scale, i quali  
benchè composti dalli medesimi intervalli, pure ven-  
gono intonati con sillabe diverse.

Salti di terza.



Salti di quarta.



Salti di quinta.



Salti di sesta.





PARTE PRIMA FALLI OCCORSI NELLA STAMPA.

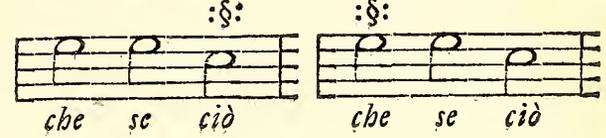
FALLI: CORREZIONI:

FALLI: CORREZIONI:

Pag: 10. rigo 1. batt. 4.



Pag: 15. rigo 8. batt. 4.



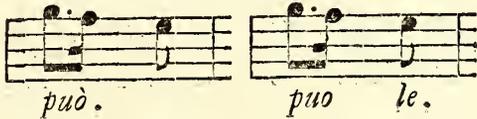
Pag: 11. rigo 1. batt. 4.



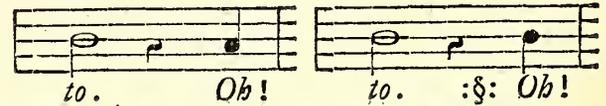
Pag: 18. rigo 3. batt. 1.



Pag: 12. rigo 3. batt. 4.



Pag: 18. rigo 5. batt. 4.



Pag: 12. rigo 5. batt. 1.



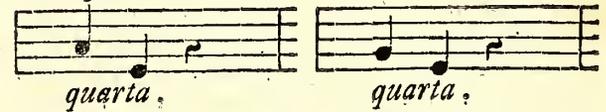
Pag: 29. rigo 1. batt. 4.



Pag: 14. rigo 1. batt. 3.



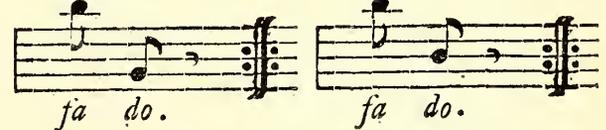
Pag: 31. rigo 3. batt. 1.



Pag: 15. rigo 3. batt. 4.



Pag: 33. rigo 4. batt. 2.



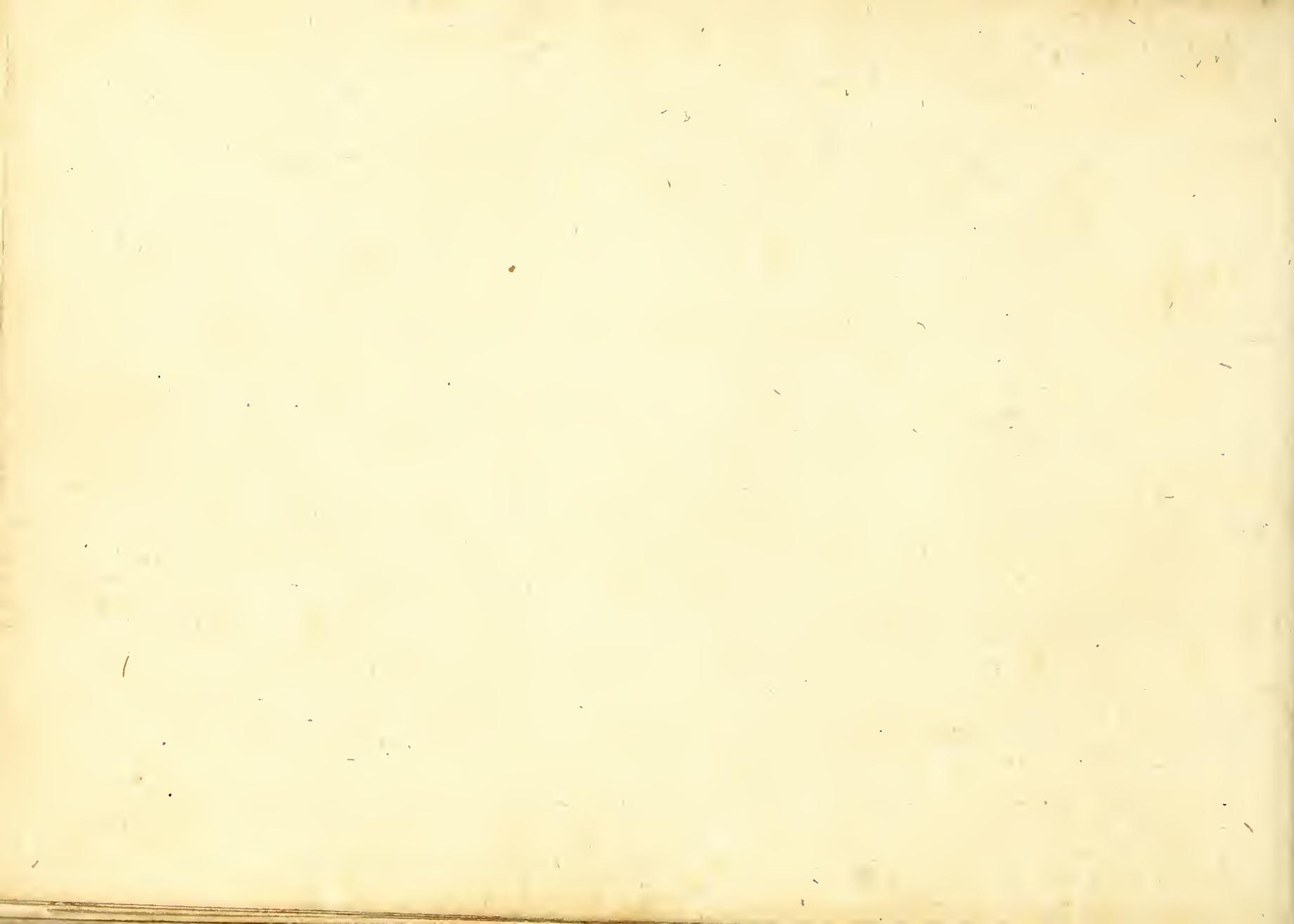
Pag: 40.  
rigo 1.

Fallo -



Correzione -





# ELEMENTI TEORICI DELLA MUSICA

COLLA PRATICA DE' MEDESIMI,

## IN DUETTI, E TERZETTI A CANONE

Accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci,

DI F. LUIGI ANTONIO SABBATINI DE' MINORI CONVENTUALI

*Già Maestro di Cappella nella Basilica Costantiniana de' SS. XII. Apostoli in Roma,  
ed al presente in quella del SANTO in Padova.*

### P A R T E II.

47

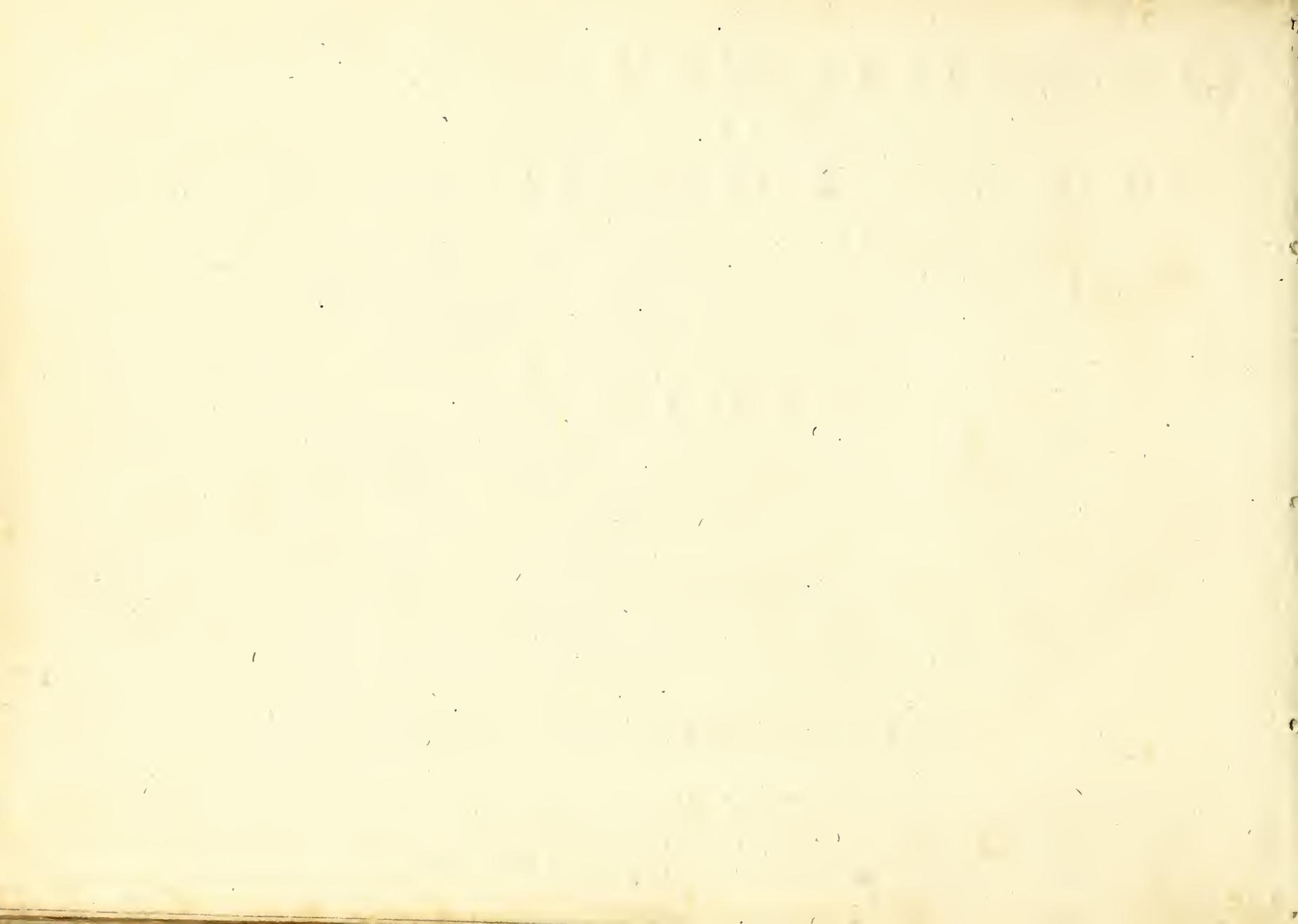
Canone a 4.

Denuovo biscumvo biscum sum

The musical notation is enclosed in a double-line rectangular border. It consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major (one flat) and 2/4 time, starting with a treble clef and a '2' time signature. The lower staff is a basso continuo line in G major and 4/4 time, starting with a bass clef and a '4' time signature. The lyrics 'Denuovo biscumvo biscum sum' are written below the vocal line. There are repeat signs (double dots with a colon) above the notes 'vo', 'vo', and 'sum'.

IN ROMA MDCCLXXX.

Nella Stamperia Pilucchi Cracas, e Giuseppe Rotilj Socio,  
CON LICENZA DE' SUPERIORI.



# P A R T E S E C O N D A .

## S E R I E D E L L E S C A L E .

### Canone a 3.

Le scale ti pre sento; ve di di star at tento di  
star atten - to; che se le intuone - rai, bene tu cante -  
rai, tu can te rai. Le Scale, sì le Scale, che  
solo è ciò, che vale la voce ad intuonar.

## Sopra l' accompagnamento del Basso.

Il *Basso*, che vien posto per accompagnamento alle seguenti *Scale*, e *Solfeggi*, sembrerà a taluno non esser egli il vero fondamento, che servir deve di base alla parte cantante sotto la quale vien collocato, trovandosi questo in varj luoghi scarso di quella necessaria armonia, e cantilena, o moto, che sembra naturale poter egli formare sotto la parte che accompagna. Come altresì farà specie trovarlo fornito d' una numerazione aliena da quella, che usualmente si pratica nelle date corde del tuono, sul quale s' aggira.

Cesserà per altro l' ammirazione, quando questo tale si farà a considerare la *proprietà*, ed *essenza* del *Canone*, il quale ricerca, che essendo egli formato a due, o più voci, una di queste debba sempre far base all' altre in ma-

niera tale, che fra loro abbiano a sostenersi senz' altro fondamento. Ammesso, e concesso questo principio, e dovendo nel nostro caso dare un aiuto d' accompagnamento col *Basso* a' seguenti *Canoni*, si è procurato formar di esso una nuova *base*, che sostenga ogni solfeggio, in qualunque maniera venga eseguito, cioè a solo, o con altre voci che formino il *Canone*, cangogli un moto che sia cantabile, e fugga l' incontro d' uniformarsi con alcuna di esse voci.

Sopra tal riflesso dunque potrà dirsi essere il detto *Basso* un fondamento accessorio ad altro fondamento, che porta seco la parte che apparisce, venendo questa eseguita a più d' una voce.

### Scala semplice colla corrispondenza dell' ottava.

Serve ancora alla lettura moderna.

§

Canone  
a due.

Do re mi fa sol la sol fa mi re do  
do si do

Do re mi fa sol la sol fa mi re do fa mi fa.

# Pratica delle Mutazioni.

Canone  
a due.

Do di 4.<sup>a</sup> § di 5.<sup>a</sup>

Fa re mi fa do fa sol re mi fa do fa

re mi fa do fa la sol fa do fa mi la

sol fa do fa la sol fa fa re mi fa sol re mi fa fa re mi fa

la sol fa fa sol re mi fa mi la sol fa mi re do fa mi fa.

## La stessa per la lettura moderna.

Canone

a due.

8

Do. re. mi fa do fa sol la si do sol do

re. mi. fa. do fa mi re do sol do si la sol fa

do. fa mi re do do re mi fa sol la si do do re mi fa mi re do fa sol la si

do si la sol fa mi re do do si do.

Scala di Minime composta dalle notate Mutazioni colla corrispondenza dell'ottava al di sopra.

Canone  
a due.

§

Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol

re mi fa fa mi la sol fa la sol fa mi la

sol fa mi re do fa mi fa.

La medesima colla lettura moderna.

Canone  
a due

§

Do re mi fa sol la si do re mi fa sol

la si do do si la sol fa mi re do si la

sol fa mi re do do si do.

Scala di Semiminime.

6

Canone  
a due.

Scala di Semiminime, e Crome.

Canone  
a due.



La medesima framezzata da *Punti*, e *legature*.

11  
 Canone  
 a due.

La medesima, che incomincia il Canone dopo *un respiro*.

12  
 Canone  
 a due.

La medesima framezzata da *punti*, e *Legature*.

13  
 Canone  
 a due.

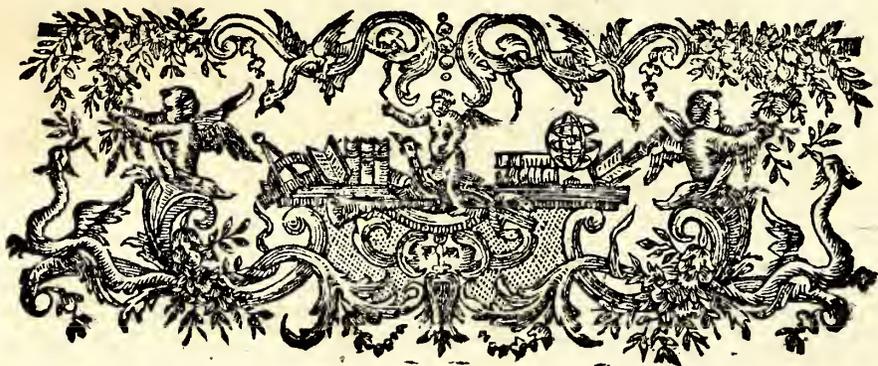
Scala di semicrome.

14  
 Canone  
 a due.

La medesima con *Pause*.

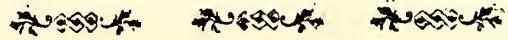
15  
Canone  
a due.

Musical score for 'Canone a due'. It consists of two systems of two staves each. The top system has a treble clef on the left staff and a bass clef on the right staff. The bottom system also has a treble clef on the left staff and a bass clef on the right staff. The music is written in a style typical of 18th-century manuscript notation, with various note values, rests, and fingerings indicated by numbers 5 and 6. A section of the music is marked with a '§' symbol.



# DELL'E SINCOPI.

*Sincopa*, o nota sincopata nella musica significa una nota, o figura partecipe di due parti di battuta, una in levare, l'altra in battere, e vice versa.



## SCALA SINCOPATA.

16

Canone  
a due.

Sca-

## Scala sincopata di minor valore , con vario Tempo, e Pause .

M  
Canone

a due.

The musical score is written for a canon exercise. It features five systems of two staves each. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes in the piano part are marked with an asterisk (\*). The piece concludes with a double bar line and repeat signs in both staves of the final system.

La medesima in vario modo, e senza Pause.

18.

Canone  
a due.

La medesima con Sincopi di minor valore.

19

Canone  
a due.

# Scale interrotte con variazione di Moto, e di Figure.

## P R I M A.

Canone  
a due,

The first canon consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a bass line with numerous fingerings indicated by numbers 1 through 6. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

## S E C O N D A.

Canone  
a due,

The second canon consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It contains a bass line with numerous fingerings indicated by numbers 1 through 7. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

22  
 Canone  
 adue.

5



. Scala, che in ristretto riassume tutte le passate .

24  
Canone  
a due.

## SERIE DELLI SALTI.

## Canone a 3:

Li Salti sono sei, di terza quarta, e quinta. La sesta è doppia, e finta, e  
 ti darà da far. La settima è scabrosa, e bente ne avvedrai te ne avve-  
 drai. L'ottava è faticosa è fatico - sa, ma facile a intonar. L'  
 ottava si l'ottava è fati cosa, ma facile a intunar.

# SALTI DI TERZA.

25

Canone  
a due.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a section marked with a circled '9'. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains several fingerings: 6, 7, 6, 6, 5, 7, 6.

The second system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains several fingerings: 6, 5, 6, 5, 6, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 6, 5, 7, 6, 5.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains several fingerings: 6, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains several fingerings: 6, 6, 6, 6, 5, 6.



This page contains four systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first system has a treble staff with eighth and sixteenth notes and a bass staff with chords and fingerings (6, 8, 6, 5, 6). The second system has a treble staff with eighth notes and a bass staff with chords and fingerings (5, 6, 6 5, 5 6, 6, 6, 6, 5 6, 5 6, 5 6). The third system has a treble staff with quarter notes and a bass staff with chords and fingerings (4 3, 5 6, 6, 4, 3). The fourth system has a treble staff with quarter notes and a bass staff with chords and fingerings (4 3, 4, 3). The page ends with a double bar line and repeat signs in both staves of the final system.

# SALTI DI QUINTA.

27  
Canone  
a due.

The musical score is a canon for two voices, titled "SALTI DI QUINTA." It is written for two parts, with the top part in treble clef and the bottom part in bass clef, both in 3/4 time. The score consists of five systems of two staves each. The music is characterized by frequent leaps of a fifth, indicated by the title and various "5" and "6" figures. A section marked with a circled "8" appears in the first system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. It contains a series of notes, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with a fermata over the final note. The lower staff is a piano accompaniment in G major, starting with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with fingerings 5, 6, 6, 5, 6, 6, 6, 5, 6. The piano part includes chords and arpeggiated figures.

The second system of music also consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, showing a melodic phrase with a fermata. The lower staff is a piano accompaniment in G major, starting with a treble clef and a common time signature, featuring a melodic line with fingerings 6, 6. The piano part includes chords and arpeggiated figures.



# SALTI DI SESTA.

28

Canone  
a due.

The musical score is titled "SALTI DI SESTA" and is a canon for two voices. It is written for voice and guitar. The score is organized into five systems. Each system consists of a vocal line (treble clef, F major key signature) and a guitar accompaniment line (treble clef, G major key signature, 3/4 time signature). The guitar part features complex fingerings, with numbers 5, 6, and 7 indicating specific fret positions. The first system includes a 3/4 time signature and a common time signature (C) above the staff. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains two staves with various musical notes, rests, and fingerings (6, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 5). The second system also contains two staves with musical notation and fingerings (5, 7, 6, 5, 6, 5, 4, 3). The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.



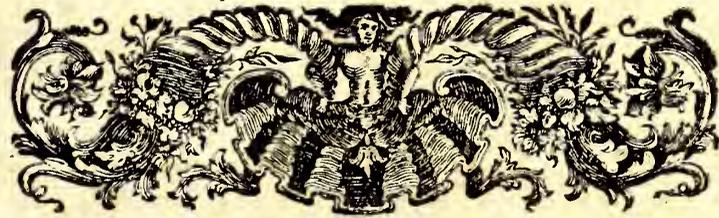
# SALTI DI SETTIMA.

Canone

a due.

The musical score is arranged in four systems. Each system contains two staves: the upper staff is for the vocal part (Canone) and the lower staff is for the piano accompaniment. The piano part is characterized by intricate sixteenth-note patterns and frequent use of trills, indicated by 'tr' above notes. Fingering numbers '5' and '6' are placed above many notes to guide the performer. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The overall style is typical of 18th-century musical manuscripts.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a bass line, including fingerings such as 5, 6, 5, 5, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6. The second system continues the piece, ending with a double bar line and repeat signs on both staves.



# SALTI DI OTTAVA.

30

Canone

a due,

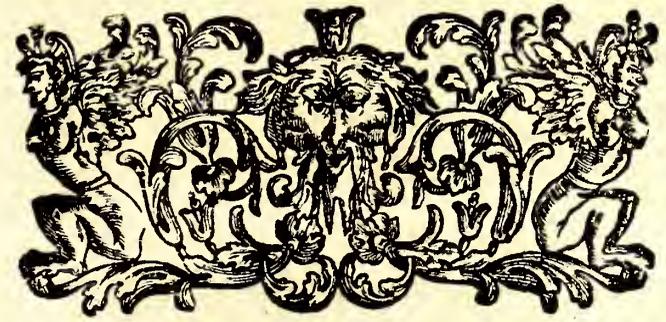
The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with a common time signature (C). The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic, accompanimental line in the lower staff. The lower staff contains several sixteenth-note runs and rests, with some notes marked with fingerings (6, 5, 3, 5, 6, 6).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with a common time signature (C). The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. The lower staff includes fingerings such as 5, 5, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with a common time signature (C). The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. The lower staff includes fingerings such as 6, 5, 6, 5, 6, 6, 5, 7, 5, 6, 6.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a common time signature (C). The lower staff is a bass clef with a common time signature (C). The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. The lower staff includes fingerings such as 6, 5, 7, 5, 3, 5, 6, 6, 5, 5, 5, 5, 6, 6.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bass line includes fingerings: 4, 5, 6, 5, 6, 6, 6, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 6, 5. The second system also has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The bass line includes fingerings: 7, 5, 5. The score is written in a style typical of 19th-century guitar music.



# PER LA PRATICA DELLE SETTE CHIAVI.

Sieguono quattordici Solfeggi col titolo di *Divertimenti* formati sopra le sette Chiavi, delle quali a sufficienza nella prima Parte fu trattato.

Indrizzati questi sono agli Studiosi, che nell'anziddette Chiavi vogliono ben fondarsi. Due per ogni Chiave se ne sono formati, quanto basta allo Studente per bene intendere colla pratica quel che si disse nei Cap. 1. e 2. della prima Parte sopra le stesse Chiavi. Il primo divertimento sarà in ogni Chiave il medesimo, portato però in diverso aspetto, sì per la variazione del Tempo, che per il vario scioglimento delle note, che ebbero luogo nello stesso una volta, Sul principio d'ogni Chiave, sopra la quale devesi cantare, si troverà la sua Scala naturale, e la Chiave del Soprano, che indica di quali, e quanti accidenti debba egli far uso nella medesima.

Il Basso d'accompagnamento è stabilito sopra il Tuono nel quale canta l'altra Parte, che si suppone di Soprano; che se mai volessero cantarsi da altra voce, potrà chi suona tras-

portare il detto Basso in quella data Chiave, che corrisponde agli Accidenti, i quali seco porta la Parte in tal caso Cantante; esempligrizia, nel primo Divertimento canta il Soprano nella sua Chiave naturale, ed il Basso parimenti suona nella sua; se questo avesse a servire per il Contralto, leggerebbe il Divertimento per un b. molle, dunque il Basso dovrebbe suonare nel Tuono di F, *faut*, fingendo che nel principio del suo rigo vi sia la Chiave del Soprano: Se cantar dovesse il Tenore, questo leggerebbe per due diesis, e fingendosi chi suona la Chiave del Mezzo-Soprano, viene ad eseguirlo nel Tuono del D, *lasolrè*. Se il Basso, leggerebbe questo per un diesis, e chi suona, servendosi della Chiave di Tenore, si troverà nel Tuono di G. *solreut*, ed ecco che ogni voce può eseguire tal Cantilena restando nel suo essere le stesse note, e commodamente ad esse voci.

Quanto si è detto di questo primo Divertimento, s'intenda per tutti gli altri; come ancora per tutte le Cantilene, o Solfeggi, che sono in quest'Opera.



# DIVERTIMENTI

## SOPRA LE SETTE CHIAVI.

### CANONE A TRE.



*Varj diver timenti in chiavi disse renti, voglio chetumi can ti per farti esercitar, per*



*farti eser ci tar e ser ci tar, Varj diver ti menti in chiavi disse renti, vo glio, che*



*tu mi canti, per farti esercitar. Rammentati le lettere, che sopra ti spiega i, se vuoi schi var li*



*guai, ed intunar mi fa, ed in tuo nar — mi fa.*

## D I V E R T I M E N T O P R I M O

## S O P R A L A C H I A V E

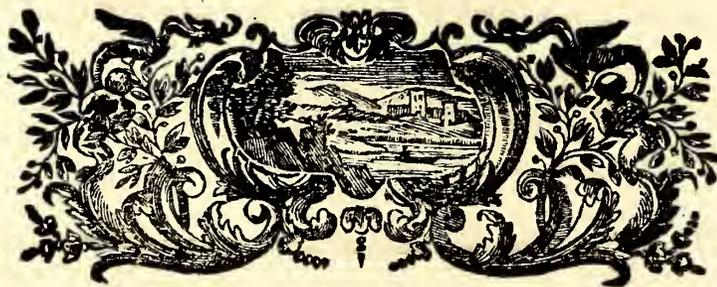
## D E L S O P R A N O .

Scala con mutazioni.

Fa

Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa.

Fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi re do,



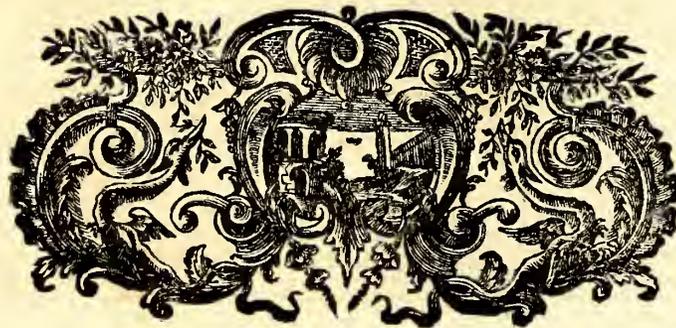


DIVERTIMENTO SECONDO  
SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE  
DEL SOPRANO.

Lettura  
moderna.

Do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do.

Do si la sol fa mi re do si la sol fa mi re do.



32

Canone  
a due.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a 4/4 time signature. The music begins with a treble clef and a 2/4 time signature, which then changes to a bass clef and a 4/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and fingerings such as '5', '4s', and '5'.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation includes various note values, rests, and fingerings such as '5', '5', '5', '5', '5', '6 5', '5', '6', and '5'.

The third system of musical notation continues the piece. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation includes various note values, rests, and fingerings such as '6', '5', '6', '6', '4s', '6', '6', and '6'.

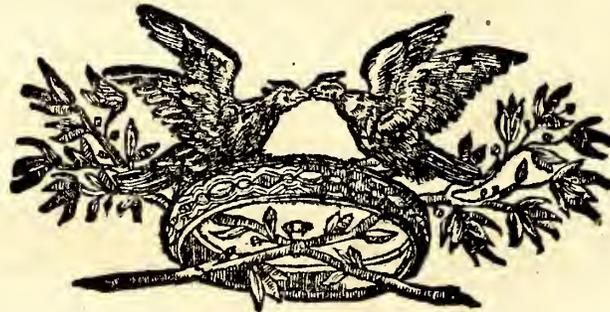
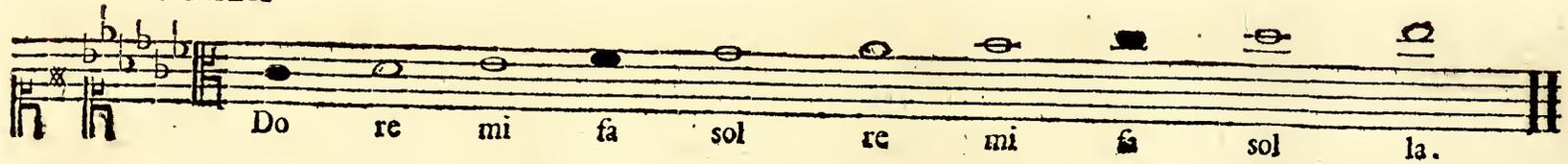
The fourth system of musical notation concludes the piece. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The notation includes various note values, rests, and fingerings such as '6', '6', '7', '6', '6', '5', '5 6', and '4 3'. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

## DIVERTIMENTO PRIMO

SOPRA LA CHIAVE

DEL CONTRALTO.

## SCALA



33

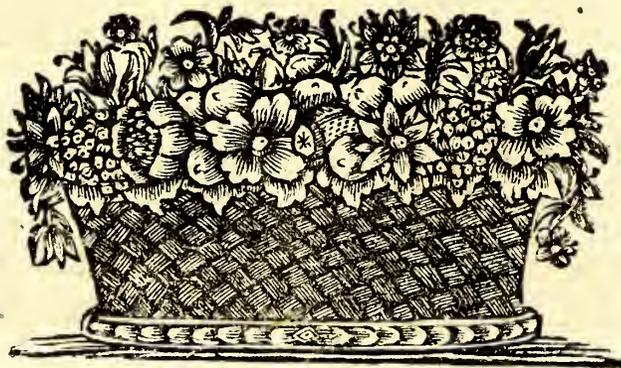
Canone

aduc.

## DIVERTIMENTO SECONDO

SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE.

DEL CONTRALTO.

Lettura  
moderna.

34

Canone

a due.

The first system of the Canon consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music begins with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes, with a '6' above the first measure. The second staff contains similar rhythmic patterns, with '6' and '77' above the first measure, and '56' above a later measure.

The second system continues the Canon with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes. The lower staff has several measures with '6' above them, and a '7' above the final measure.

The third system continues the Canon with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The lower staff has several measures with '6' above them, and a '7' above the final measure.

The fourth system concludes the Canon with two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The lower staff has several measures with '6' above them, and a '7' above the final measure. The system ends with a double bar line and repeat signs.

## DIVERTIMENTO PRIMO

SOPRA LA CHIAVE

DEL BARITONO.

## SCALA

Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol la.

La sol fa la sol fa mi la sol fa mi re do.

The image shows a musical score for a baritone scale. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notes are: Do (G), re (A), mi (B), fa (C), sol (D), re (A), mi (B), fa (C), re (A), mi (B), fa (C), sol (D), la (E). The second staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The notes are: La (F), sol (E), fa (D), la (F), sol (E), fa (D), mi (C), la (F), sol (E), fa (D), mi (C), re (B), do (G). The lyrics are printed below the notes.



35

Canone  
a due.

Musical score for 'Canone a due' in G major, 3/4 time. The score consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff is for the first part and the lower staff is for the second part. The second system also has two staves. Fingerings and other performance markings are indicated throughout the score.



Letture  
moderna,

Do re mi fa sol la si do re mi fa sol la.  
La sol fa mi re do si la sol fa mi re do.

36  
Canone  
a due.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with numerous fingerings indicated by numbers 4, 6, 7, and 3, along with a double bar line and a cross symbol.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes fingerings such as 6, 7, 6, 4, 6, 7, 7, 6, 6, 5, 6, 6, and 6, and features a double bar line with a cross symbol.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes fingerings such as 6, 6, 7, 7, 5, 5, 6, 6, 6, and 6, and features a double bar line with a cross symbol.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes fingerings such as 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 6, and 6, and features a double bar line with a cross symbol.

## DIVERTIMENTO PRIMO

## SOPRA LA CHIAVE

## DEL VIOLINO.

## SCALA



Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa.

Fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi re do.



34

Canone  
a due.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. The lower staff is in bass clef with a common time signature and contains numerous fingering numbers (6, 5, 6, 5, 5, 6) and asterisks indicating specific techniques or ornaments.

The second system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes more complex fingering, such as triplets (3) and sixteenth-note patterns, along with asterisks.

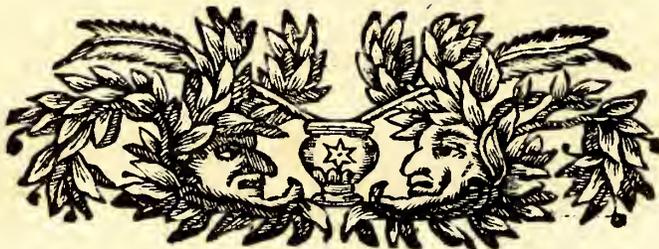
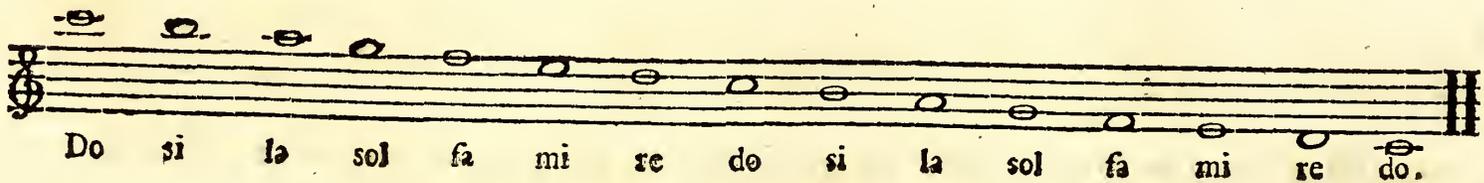
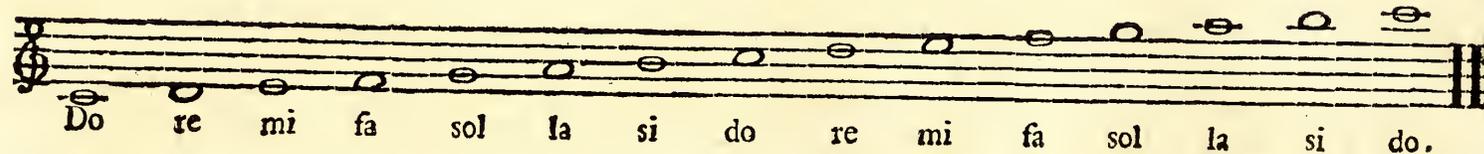
The third system consists of two staves. The upper staff features a melodic phrase with a slur. The lower staff continues with intricate fingering, including triplets and sixteenth-note runs, marked with asterisks.

The fourth system consists of two staves. The upper staff concludes the piece with a final cadence. The lower staff features a series of sixteenth-note patterns with fingering numbers (7, 5, 5, 5, 5, 3, 3) and asterisks.

## D I V E R T I M E N T O S E C O N D O

S O P R A L A M E D E S I M A C H I A V E

D E L V I O L I N O .

Lettura  
moderna.

38

Canone  
adue,

## D I V E R T I M E N T O P R I M O

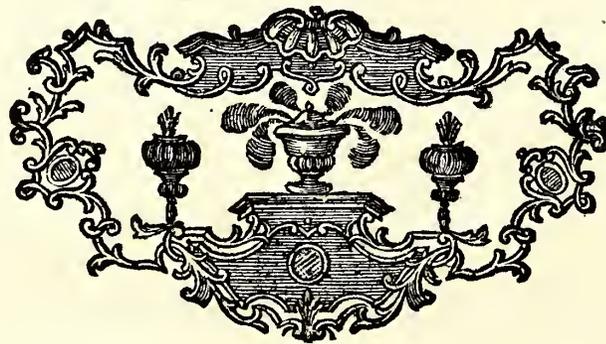
## S O P R A L A C H I A V E

## D E L B A S S O .

## S C A L A

Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol.

Sol fa la sol fa mi la sol fa la sol fa mi re do.



39

Canone  
à due.

The first system consists of two staves. The upper staff is in G major, 3/4 time, and contains a melodic line with a section marked with a double bar line and a section symbol (§). The lower staff is in G minor, 3/4 time, and contains a bass line with various fingering numbers (6, 6, b5, ♯6, 5, ♯6, 6) and some notes marked with an asterisk (\*).

The second system continues the two-staff arrangement. The upper staff shows the continuation of the melodic line. The lower staff includes fingering numbers (6, ♯6, ♯6, 6, ♯6, ♯6, 6, 6, b5) and asterisks (\*) on several notes.

The third system continues the two-staff arrangement. The upper staff shows the continuation of the melodic line. The lower staff includes fingering numbers (6, 6, 6, 5, 5, 5, ♯5, 5, ♯5) and asterisks (\*) on several notes.

The fourth system is the final system on the page. The upper staff concludes the melodic line with a repeat sign and a double bar line. The lower staff includes fingering numbers (b5, ♯5, 6, 5, 6, 6, 4, 3, 5, 5) and asterisks (\*) on several notes, ending with a double bar line.

DIVERTIMENTO SECONDO  
SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE  
DEL BASSO.

Lettura  
moderna.

Do re mi fa sol la si do re mi fa sol.

Sol fa mi re do si la sol fa mi re do si la sol.

40

Canone  
a due,

This page contains six systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes notes, rests, and various fretting and fingering instructions. The first system has a treble staff with a whole note and a bass staff with a sequence of notes and rests, including a '5' above the first note. The second system features a treble staff with whole notes and a bass staff with notes and rests, including a '7' above a note. The third system has a treble staff with whole notes and a bass staff with notes and rests, including a '6 5' above a note. The fourth system has a treble staff with notes and rests, including a '4' above a note, and a bass staff with notes and rests, including a '5 6 6' above a note. The fifth system has a treble staff with notes and rests, including a '3' above a note, and a bass staff with notes and rests, including a '6 5 6 6' above a note. The sixth system has a treble staff with notes and rests, including a '4 3' above a note, and a bass staff with notes and rests, including a '6 6 5 7' above a note. The page ends with a double bar line and repeat signs in both staves of the final system.

# DIVERTIMENTO PRIMO

## SOPRA LA CHIAVE

### DEL TENORE.

#### SCALA

Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol re mi fa.

Fa mi la sol fa la sol fa mi la sol fa mi re do.

41  
Canone

a due.

This page of handwritten musical notation contains five systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff contains extensive fingering instructions, including numbers 1 through 7, and specific techniques like triplets (marked with '3' and a wavy line) and slurs. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

# DIVERTIMENTO SECONDO

## SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE

### DEL TENORE.

Lettura  
moderna.

Do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do.

Do si la sol fa mi re do si la sol fa mi re do.

42  
Canone  
a due.

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of two staves each. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in G major and 3/4 time. It features various guitar techniques such as triplets, slurs, and fingering numbers (1-7). The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

DIVERTIMENTO PRIMO  
 SOPRA LA CHIAVE  
 DEL MEZZO SOPRANO.

SCALA

Do re mi fa sol re mi fa re mi fa sol la.

La sol fa la sol fa mi la sol fa mi re do.

43  
 Canone  
 a due.

Canone a due.

This musical score is for guitar, consisting of four systems. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingering numbers (1-5) placed above or below notes. The first system includes some unusual markings like 'b9' and '#3'. The second system has a '4 2' marking. The third system has a '4 3' marking. The fourth system has a '7 5' marking. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the bass staff in the final system.

# DIVERTIMENTO SECONDO

## SOPRA LA MEDESIMA CHIAVE

### DEL MEZZO SOPRANO.

Lettura  
moderna.

Do re mi fa sol la si do re mi fa sol la.

La sol fa mi re do si la sol fa mi re do.

44  
Canone  
a due.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with similar rhythmic values. Fingering numbers 5 and 6 are visible above the notes in the lower staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with some slurs. The lower staff contains a bass line with numerous slurs and fingering numbers 6 and 5.

The third system shows two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a diagonal line through it. The lower staff contains a bass line with slurs and fingering numbers 6, 5, 5 6, 4 3, 7, 9 8, 5, 6, 5, 3, 7.

The fourth system is the final system on the page, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff contains a bass line with slurs and fingering numbers 4, 3, 6, 3, 7, 6, 7, 3, 5, 6, 7, 3.

## ALTRO ESERCIZIO SOPRA LE SETTE CHIAVI MODIFICATE DAGLI ACCIDENTI.

Se sufficiente non fosse l'esercizio, che questi Divertimenti ci hanno finora procurato sopra le sette Chiavi, eccone uno compito, e chiarissimo ne' seguenti solfeggi, che sebbene girino per tutt' i tuoni, pure non son composti che da pochissime battute di cantilena: il primo di sole quattro battute nel tempo *dupla*: il secondo di nove in quello di *tripla*, ristretto per brevità nel solo giro di sei tuoni, quanto è sufficiente allo Studioso per comprendere la necessaria lettura delle sette Chiavi.

L'artificio de' seguenti solfeggi consiste in questo, che il

Cantante ad ogni numero incominci a replicare le stesse sillabe *la, fa, mi, re, mi, la, sol, fa, re*, che dal primo numero disse fin' al secondo; queste servono al primo solfeggio. Nel secondo saranno *do, re, mi, re* ec. ma per mezzo delle *mutazioni* gli daranno tanti diversi tuoni, quanti sono i numeri.

Ciò facilmente s' intenderà, se dopo aver riflettuto, che dal principio della cantilena fin' al numero 2. si canta in tuono naturale, si darà un'occhiata alle scale poste nel principio d' ogni Divertimento, oppure alle Tavole III. e IV.

Canone a 4.

*Le Chiavi già leggesti sen-za veder gli effetti; ma in questi solfeggietti il tutto puoi scuoprir.*

### SOLFEGGIO PRIMO SOPRA IL GIRO DEI DODICI TUONI DI TERZA MINORE.

Canone  
a due.

(4) (5) (6)

(7) (8)

(9) (10) (11)

(12)

46

Canone

a due.

(1)

The first system of the canon consists of two staves. The upper staff is for the voice, starting with a treble clef, a 3/4 time signature, and a repeat sign. The lower staff is for the piano accompaniment, starting with a bass clef and a 3/4 time signature. The music begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal line features a melodic phrase with a repeat sign. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

(2)

The second system continues the canon. The vocal line and piano accompaniment are shown. The piano part includes fingering numbers (5, 6, 7) and chord markings (4 3, 7, 5, 6 3 6, 6, 7) indicating specific fingerings and chord voicings for the accompaniment.

(3)

The third system continues the canon. The vocal line and piano accompaniment are shown. The piano part includes fingering numbers (5, 6, 7, 4 3, 7, 5, 6 3 6, 6, 7) and chord markings (4 3, 7, 5, 6 3 6, 6, 7) indicating specific fingerings and chord voicings for the accompaniment.

(4)

The fourth system concludes the canon. The vocal line and piano accompaniment are shown. The piano part includes fingering numbers (3, 5, 6, 7, 4 3, 7, 5, 6 3 6) and chord markings (3, 5, 6 3 6, 4 3, 7, 5, 6 3 6) indicating specific fingerings and chord voicings for the accompaniment.

7 3 5 6 7/5 3 4 3

(5) 3 5 6/5 3 6 6 7 3 5 6 7

(6) 3 4 3 7 3 5 6/5 3 6 6 7 3

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

Canone

a due.

The musical score is arranged in four systems, each with two staves. The top staff of each system is for the voice (Canone), and the bottom staff is for the piano (a due). The music is in G major and 3/4 time. The piano part is highly technical, featuring intricate sixteenth-note patterns and complex fingerings. The vocal line consists of long, sustained notes with some melodic movement. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano part is heavily annotated with fingerings, including numbers 1-5 and 6, and symbols like 'X' and '3' indicating specific techniques or fingerings. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century pedagogical music.

This page contains five systems of musical notation. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The top staves feature a melodic line with various note values, rests, and ornaments. The bottom staves feature a more complex line with frequent sixteenth-note patterns, slurs, and numerous fingerings (6, 5, 4, 3, 2, 1). Some fingerings are accompanied by asterisks (\*). The notation includes various clefs (treble and bass), time signatures, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fifth system.

# D E L F A L S E T T O.

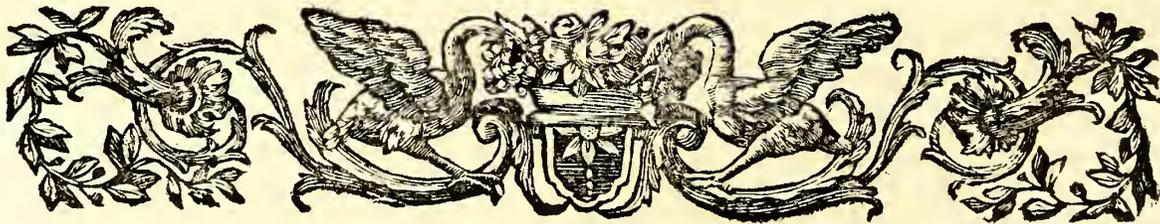
Dieci corde si dicono naturali a qualunque voce, perchè ordinariamente tutti i Cantanti giungono ad intuonarle con voce che suol dirsi *di petto*, e *sfogata*. Molti giungono ancora ad altre più elevate, ma per lo più dopo la decima incomincia ognuno quelle che si dicono *Soprannaturali*, ossia di *Falsetto*: corde che quanto dilettono, se vengono ben formate, altrettanto dispiacciono, se malamente s'intuonano. Tutto per altro il bello del Falsetto è riposto in quella gradazione, che, la natura avendola osservata in ogni sua opera, rendesi dilettevole quando imitata venga dall'arte. La voce naturale, ossia di petto è in tutti piena, e forte: quella del Falsetto è esile, e dissimile molto dalla prima; se dunque senz' arte si faccia dall' un' all' altra un impensato passaggio, ecco tolta la necessaria continuata gra-

dazione; ed ecco in sequela un cantare contro natura, e disgustoso perciò all' orecchio, che è parte della natura stessa.

Il Solfeggio che siegue à fatto vedere per esperienza quant' egli giovi alla formazione del dilettevole Falsetto.

Il Maestro quando vedrà franco il suo Discepolo nella di lui lettura, e vocalizzo, gliel vada alzando gradatamente di un mezzo tuono per volta, e vedrà, purchè non forzi con voce sfogata il Cantante, qual facilità questi anderà acquistando nelle volatine, ed in tutt' altro, che dal buon Falsetto dipende.

Innoltre, acciòchè il Suonatore non provi la pena d' innalzare di un mezzo tuono la cantilena, s' è pensato a dargliene sott' occhio ogni necessario trasporto.



## Canone a tre.

Se alla voce del Falset - to quella unir vorrai di petto, col se-

guente solfeggiato prove rai quan - to ti è

detto; e di più io ti prometto,

che agli acu - ti giunge -

rai.

48

SOLFEGGIO PER FARE ACQUISTO DEL FALSETTO, E VOLATINE.

Canone  
a due,

Pmo 2.º

The musical score consists of eight staves of music. The first staff is marked 'Pmo 2.º' and has a 2/4 time signature. The second staff has a 3/4 time signature. The third staff has a 4/4 time signature. The fourth staff has a 2/4 time signature. The fifth staff has a 2/4 time signature. The sixth staff has a 2/4 time signature. The seventh staff has a 2/4 time signature. The eighth staff has a 2/4 time signature. The music is written in G major and features various fingerings and articulations.

E piú oltre se si vuole.

# D E L T R I L L O .

Abbiamo già osservato nella prima Parte pag. 6. n. 9. altro non essere il *Trillo* che un veloce solfeggio, o dibattimento di due *Note* fra se contigue. In qualunque *Nota*, che abbia qualche sufficiente valore di *tempo*, sta in arbitrio, e piacere del Cantante formare il *Trillo*, ma specialmente in quelle che formano cadenza finale, ovvero che sono marcate con il segno della *Corona*  chiamata la *Comune*. La maniera di farlo è questa. Fissata la voce su della *nota* che il Cantante vorrà trillare, passi immediatamente alla *nota* superiore, e non mai inferiore, quindi dibatta velocemente queste due *note* fin che duri il valore, che seco

porta la *nota* fissata, ossia principale; ma in quelle finali, o marcate con *Corona* potrà seguirlo fin che vuole: dipoi passi ad intonare la *nota* che segue, ed avrà formato il *Trillo*.

Su di questo nasce questione fra li Cantanti, se debba incominciare il veloce solfeggio dalla nota superiore che vi si aggiunge, o dalla principale già fissata colla voce. Qui non si vuol decidere cos' alcuna su d' una materia, che dipende totalmente dal buon gusto, e grazia del Cantante: basta solo addurne gli esempj, acciò s' intenda ciocchè controvertesi.

## E S E M P I O .

In cui incomincia il Trillo dalla nota superiore.



## E S E M P I O .

Che dà principio al Trillo nella nota fissata.



Non terminano nella passata contesa le quistioni sul *Tritolo*. Vogliono i più, che le due *note* generatrici dello stesso debbano fra loro differire d' un *tuono* intero, ossia che la *nota* superiore sia distante un' intera voce dalla principale. Ma neppur ciò viene da tutti ammesso, e certamente non senza qualche ragione, mentre dicono alcuni: e se la *nota* che dicesi superiore, nel prendere un intero *tuono* formasse una relazione di *tritono* con quella che v' attualmente modulando il suo compagno cantante, ovvero che rende qualche strumento che l' accompagna, si dovrebbero forse

tormentare gli orecchi di chi ascolta solo per la servile pedanteria di non offendere il riferito precetto? Non sarà forse meglio in tal caso, che si adatti la voce di chi ci vuol dilettere alle corde che ricerca il *tuono* della cantilena?

Lo scioglimento di quest' altro problema si rimette al prudente arbitrio di chi deve consultare l' esperienza propria nel piacere ad altri. A quest' effetto per soddisfar tutti si pone qui d' appresso un solfeggio in cui si potrà esercitare chiunque la pensa a suo modo.



SOLFEGGIO PER FARE ACQUISTO DEL TRILLO, E DARGLI PRINCIPIO IN VARIE MANIERE.

49  
Canone

a due.

The musical score consists of four systems, each with two staves. The top staff of each system is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The time signatures are 3/4 and 4/4. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings. The piano part features several measures with a '6' above the staff, indicating a sixteenth-note pattern. The vocal line features a trill exercise in the first system, and the piano part has a trill in the second system. The score ends with a double bar line and a fermata.

The image displays a handwritten musical score for Part II, consisting of five systems of staves. Each system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Above the notes, there are numerous fingerings indicated by numbers 1-5, and some are marked with an asterisk (\*). Trills and ornaments are indicated by 'tr-' above notes. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

# SOLFEGGIO

## FORMATO DI APPOGGIATURE, E DI SINCOPI.



Nella prima parte pag. 6. n. 9. fu dato il segno delle  
 Appoggiature; si ricorra dunque ad essa,  
 e si vedrà quanto dicesi per far uso  
 delle medesime.

50

Canone  
 a due.

The musical score is a canon in two parts. The top staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/8 time signature. The music consists of two parts, each with various rhythmic values and accidentals. The bottom staff includes several measures with asterisks and numbers (6, 7, 5, 6, 3, 4/2, 6, 7) indicating specific rhythmic or fingering instructions.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various notes, rests, and fingerings. The first system has a treble staff with a key signature change and a bass staff with fingerings 7, 5, 3, 4, 4, 6, 6, 6. The second system has a treble staff with a key signature change and a bass staff with fingerings 6, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 5, 5, 4, 6, 7. The third system has a treble staff with a key signature change and a bass staff with fingerings 6, 6, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5. The fourth system has a treble staff with a key signature change and a bass staff with fingerings 5, 5, 5, 5, 6, 4, 6, 6, 5, 6, 6, 5, 3. The notation includes various musical symbols such as asterisks, crosses, and slurs.

## Canone a 5.



# INDICE DELLA II. PARTE.

## SERIE DELLE SCALE.

Scala semplice colla corrispondenza dell' ottava . . . . .	pag. 4.
Pratica delle Mutazioni . . . . .	pag. 5.
Scala di Minime composta dalle notate Mutazioni . . . . .	pag. 7.
Scala di Semiminime in varie maniere . . . . .	pag. 9.
Scala di Crome in varie maniere .	pag. 9.
Scala di Semicrome in varie maniere . . . . .	pag. 11.
Scala Sincopata in varj tempi, e figure . . . . .	pag. 13.
Scale interrotte con variazione di moto, e figure . . . . .	pag. 16.
Scala che in ristretto riassume tutte passate . . . . .	pag. 19.

## SERIE DE' SALTI.

Salti di terza . . . . .	pag. 21.
di quarta . . . . .	pag. 22.
di quinta . . . . .	pag. 24.
di sesta . . . . .	pag. 26.
di settima . . . . .	pag. 28.

di ottava . . . . .	pag. 30.
---------------------	----------

## DIVERTIMENTI.

Per la pratica delle sette Chiavi .	pag. 32.
Sopra la Chiave del Soprano . . .	pag. 34.
Del Contralto . . . . .	pag. 38.
Del Baritono . . . . .	pag. 42.
Del Violino . . . . .	pag. 46.
Del Basso . . . . .	pag. 50.
Del Tenore . . . . .	pag. 54.
Del Mezzo Soprano . . . . .	pag. 58.

## SOLFEGGI.

Solf. sopra il giro de' <i>dodici Tuoni</i> sì di terza mag. che di terza min. . .	pag. 62.
Solfeggio formato con <i>Note di molto valore</i> , per dar campo di formare, e spandere la voce . . . . .	pag. 66.
Del <i>Falsetto</i> , e suo solfeggio per farne l' acquisto . . . . .	pag. 68.
Del <i>Trillo</i> , e suo solfeggio per farne l' acquisto . . . . .	pag. 72.
Solfeggio formato di <i>Appoggiature</i> , e <i>Sincopi</i> . . . . .	pag. 76.



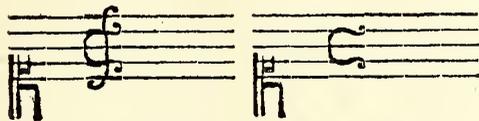
PARTE SECONDA FALLI OCCORSI NELLA STAMPA.

FALLI:      CORREZIONI:

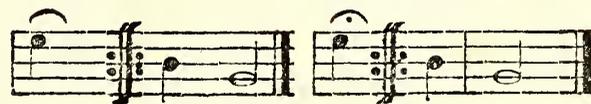
FALLI:

CORREZIONI:

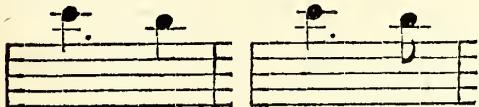
Pag: 7. rigo 1°. e 2°.



Pag: 37. rigo. 7. batt. 5. e 6.



Pag: 11. rigo 5. batt. 5.



Pag: 37. rigo 8. batt. 5. e 6.



Pag: 11. rigo 6. batt. 8.



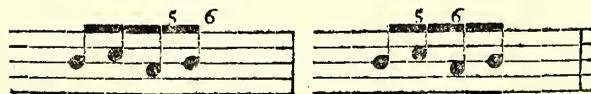
Pag: 39. rigo 8. batt. 10.



Pag: 14. rigo 2. batt. 3.



Pag: 41. rigo 2. batt. 2.



Pag: 16. rigo 3. batt. 7.



Pag: 44. rigo 3. batt. 4.



Pag: 26. rigo 6. batt. 6.



Pag: 65. rigo 8. batt. 6.



Pag: 33. rigo 4. batt. 1.



Pag: 77. rigo 5. batt. 3.



Nell' Indice . di sesta -- -- -- 25. |

-- -- -- 26. |

di settima -- -- -- 27. |

-- -- -- 28. |

Serie de' Salti:



# ELEMENTI TEORICI DELLA MUSICA

COLLA PRATICA DE' MEDESIMI,

## IN DUETTI, E TERZETTI A CANONE

Accompagnati dal Basso, ed eseguibili sì a solo, che a più voci,

DI F. LUIGI ANTONIO SABBATINI DE' MINORI CONVENTUALI

*Già Maestro di Cappella nella Basilica Costantiniana de' SS. XII. Apostoli in Roma,  
ed al presente in quella del SANTO in Padova.*

### P A R T E III.

Canone a 5.

*Ecce tertio venio ad vos Ec - ce ve -*

*- nio ve nio ad vos ad vos.*

IN ROMA MDCCLXXX.

Nella Stamperia Pilucchi Cracas, e Giuseppe Rotilj Socio,  
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

# P A R T E T E R Z A .

Solfeggi a due, e tre voci sopra le Scale, e Salti.

Canone a tre.



SOLFEGGIO SOPRA LA SCALA.

51  
 Canone  
 a due,

*Questo moto*

sempli - cet to come dolce giunge al cuore giunge al cuore. Co-

me è grato il sol - feggetto, che a gui - darlo si dà - o nore.

ALTRO SOFEGGIO SOPRA LA SCALA,

Canone

a tre.

First system of musical notation. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a common time signature. Fingerings are indicated as 6, 6, 9 8, 5, 5, 6.

Second system of musical notation. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a common time signature. Fingerings are indicated as 6, 6, 6, 6, 6 7, 6 6 4 6.

Third system of musical notation. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing the lyrics: *La Scala nell' ascendere farete, ed in contrario voi discen de-*. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a common time signature. Fingerings are indicated as 4, 3, 6, 6, 9 8, 5.

Fourth system of musical notation. The top staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature, containing the lyrics: *rete discende rete, in tempo moderato mode rato; main*. The bottom staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a common time signature. Fingerings are indicated as 5, 6, 6, 6, 6.

tuonate ma intuo na te; co si v'è bene: or vocalizza - - - - - te. A-

nate

5 6 7 6 4 6 4 3 6

6 6 9 8 5

la sol fa

5 6 6 6

mi re do fa sol do fa.

6 5 6 7 6 4 6 4 3 6 5

# SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI TERZA.

Canone

a due.

3/4

4 6  $\sharp_5$  9 6 7 6  $\sharp_5$  4 6 7 9 6 7 6  $\sharp_5$

*Ma che forse il piacere d'imbrogliarmi vi prende te? Lo senti te, lo ve de te si dis-*

$\times_3$  6 6  $\sharp_5$  5 6 7 5  $\sharp_6$   $\sharp_3$  7

*tuona in verità. Già inteso mi avete. Sul dunque da bravo li salti di terza prova moci a*

6 6- 4 6  $\sharp_5$  9 6 7 6  $\sharp_5$  4 6 7 9 6 7 6  $\sharp_5$

*far.*

$\times_3$  6 6  $\sharp_5$  5 6 7 5  $\sharp_6$   $\sharp_3$  7 6 6 5

# ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI TERZA.

84  
Canone  
a tre.

## SOLFEGGIO SOPRA LI SALT DI QUARTA.

Canone  
a due.

Se qual cuno vuol se-

guirmi presso a me se ne verrà: E per meglio favo - rirmi quivi ponga un bel Be-

fa. State attento, e dite meco quello stesso, che di - rò. Sol fa

mi la fa mi re sol mi re do. Bravo Com - pagno,



## SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUARTA.

Canone  
a tre.

*Chi viene appresso, vada più in al to,*

*faccia lo stesso di quarta un salto cioè è co-sì.*

*Co-sì mi piace, co-sì vada bene, son tutti Sal-ti co me con viene.*

57  
ALTRO SOLEGGIO SOPRA LI SALTII DI QUARTA.

Canone  
a tre.

*Di quarta udirete, che vado saltando; lo stesso fa-*

*rete vocalizzando, lo stesso farete vocalizzan - - - do; come ancora solfeg - giando*



Or scher-

zando me n' andrò, all'ottava risponderò. Quel Bemolle deb! intuonate. State attento a ciò che

fate. Tanto acuto io non ascendo, bel ripiego, che ora io prendo. Perseguirvi in questo passo. Vi risponde qui nel Basso;

ma più giù non posso andar, or vi vengo a ri - trovar. Sol re mi fa mi la sol fa mi re.

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUINTA.

Canone

a due.

sis mi con duce fuor di tuono. Ah, che troppo lungi sono; Deh si torna a comin-

ciar. Ah, che troppo lungi sono; deh si torna a co - - minciar. Ma perchè? perchè vo-

ca - liz - - zate? Non stà bene, non si - gnor. Ma perchè non intuo-

nate, lo sentite siete fuor? Ma perchè non solfeg giate, ma perchè?

ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTI DI QUINTA.

Canone  
a due.

The musical score is arranged in four systems. Each system contains two staves: the upper staff is for the vocal part (Canon) and the lower staff is for the piano accompaniment. The piano part includes extensive fingering numbers (6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6) and trills. The vocal line features complex melodic patterns with slurs and ties. The score is written in a style typical of 18th-century musical manuscripts.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a piano (P) staff and a guitar (G) staff. The piano staves feature melodic lines with various note values, including eighth and sixteenth notes, and some slurs. The guitar staves contain chordal accompaniment with numerous fingerings indicated by numbers 5 and 6. The notation is arranged in a standard vertical layout for a piano and guitar duo.

61  
ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI QUINTA.

Canone

a tre.

*Ma questi salti m'anno sec ca to, son senza fiato per verità. M' anno sec-*

39

cato son sen za fiato per ve - ri tà.

3 5 5 6 6 4 3 6 5 6

45

5 5 6 5 6 6 5 5

5 6 5 4 5 5 5

5 5 5 6 6

52

SOLEGGIO SOPRA LI SALTII DI SESTA.

Canone

a due,

The first system of the canon consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/8 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/8 time signature. The music features a melodic line with various intervals and rests, and a bass line with chords and rhythmic patterns. There are several asterisks and numbers (6, 7, 5, 3, 6) above the bass staff, likely indicating fingering or specific intervals.

The second system continues the canon. The upper staff shows a melodic line with various intervals and rests. The lower staff shows a bass line with chords and rhythmic patterns. There are several asterisks and numbers (6, 7, 5, 3, 6) above the bass staff, likely indicating fingering or specific intervals. The notation includes slurs and accents.

The third system continues the canon. The upper staff shows a melodic line with various intervals and rests. The lower staff shows a bass line with chords and rhythmic patterns. There are several asterisks and numbers (7, 4, 6, 3, 4, 3, 6, b7, 6, 7, 6, 6, 5, 6, 5, 6, 5, b6) above the bass staff, likely indicating fingering or specific intervals. The notation includes slurs and accents.

The fourth system continues the canon. The upper staff shows a melodic line with various intervals and rests. The lower staff shows a bass line with chords and rhythmic patterns. There are several asterisks and numbers (b5, 6, 98, 6, b5, 98, 6, 5, 98, b5, 6, 6, 5, 7) above the bass staff, likely indicating fingering or specific intervals. The notation includes slurs and accents.

6#3 #6 #3 6#3 5#6 6 #3 6 5#3

3 #3 #5 #5 b3 5 76 #5 98 b5 43 98 98 7#6b3

b3 6 3 6 76 6 5 6 5 6 5 b6 b5 6

98 6 b5 98 6 5 98 b5 6 57

# ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI SESTA.

Canone

a tre.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The piano part features complex sixteenth-note patterns with frequent sixteenth-note leaps (salti di sesta) and is annotated with fingering numbers (5, 6, 3, 4, 5, 6) and slurs. The vocal line is a simple melody of quarter and eighth notes. The piece is in 3/4 time and G major.

Ob! che sal ti ma le det ti ma le det ti

in tuo nar li chi po tr à? In tuo nar li chi potrà? Non è

po co averli detti; non è po co averli detti; ma con gran di ffi - coltà; ma con

grandi ffi - coltà.

# SOLEGGGIO SOPRA LI SALTII DI SETTIMA.

Canone  
a due.

The first system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is a bass clef with a common time signature, featuring a bass line with notes and rests, and several circled numbers (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 5) positioned above the notes.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a treble clef and common time, with notes and slurs. The lower staff has a bass clef and common time, with notes and rests. Above the lower staff, there are various numbers and symbols: 5, 9, 8, 6, 6, 5, 9, 8, ♯5, 6, ♯5, 6, 8, 5, ✕6, 5, ✕3, ✕5, 5, 6, ✕3.

The third system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a common time signature, containing notes and slurs. The lower staff is a bass clef with a common time signature, with notes and rests. Above the lower staff, there are numbers and symbols: 6, ✕6, 5, 6, ✕3, 6, 5, 6, ✕5, 5, ✕6, 5, 5, ✕3, 9, 6.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a common time signature, with notes and slurs. The lower staff is a bass clef with a common time signature, with notes and rests. Above the lower staff, there are numbers and symbols: 6, 9, 3, 6, 6, 9, 8, 6, 6, ✕9, 7, ✕5, 6, ♯5, 6, ♯5, 6, 6, ♯5.

The image displays a page of musical notation for guitar, consisting of four systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the bass staff of each system, there are guitar-specific notations, including numbers (1-5) and symbols (X, #) indicating fretting and muting. The first system begins with a repeat sign and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a trill marked with '9 3' and a double sharp marked with '##'. The third system features a double sharp marked with '##' and a trill marked with '9 8'. The fourth system concludes with a double sharp marked with '##' and a trill marked with '9 8'. The page number '25' is located in the top right corner.

# ALTRO SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII DI SETTIMA:

Canone  
a tre.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The music features a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The bass line includes several sixteenth-note chords with fingerings indicated by numbers 5, 6, 5 6, 6, 7, and 6.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The music continues with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The bass line includes several sixteenth-note chords with fingerings indicated by numbers 6, 6, 6, 5, 5, 5, 6, 5, 6, 6, and 5.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The music continues with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The bass line includes several sixteenth-note chords with fingerings indicated by numbers 6, 7, 5, 6, 5, 5, 6, 6, 5 6, and 5 6. A repeat sign (:||) is placed above the first staff of this system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). The music continues with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The bass line includes several sixteenth-note chords with fingerings indicated by numbers 6, 7, 6, 6, 6, 6, 6, and s 5 5.

5 6 5 6 5 6 5 6 7 5 6 5

Or via se gui te mi; ma a pas so len to, è sta te attento di

5 6 5 6 5 6 7 6 5 6

non sbagliar. Chi fa da Bas so mi da rà il tuo no; co sì lo

6 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6

passo sen za inciampar, ne zop pi tar. Fa sol.

5 6 7 5 6 5

66

SOLFEGGIO SOPRA LI SALTII D' OTTAVA.

Canone  
a due.

3/8 :8:

6 4 6- 4 3 4 6 7 5 6 4 2 6 6

6 5 5 6 5 5 5 7 5 5 6 6 6 5 7 5 5 6 6 5 6 6

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

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



64

ALTRO SOLEGGIO SOPRA LI SALT I D' OTTAVA.

Canone  
a tre.

The first system consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a common time signature. The lower staff is a piano accompaniment with a bass clef and a common time signature. The piano part features several octaves marked with the number '6'. The music is written in a style characteristic of 18th-century Italian keyboard or lute music.

The second system continues the piece with two staves. The piano accompaniment includes octaves marked with '5', '6', and '6 5'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

The third system features two staves. The piano part contains octaves marked with '5', '6', '5 6', '6', and '2 7 6 5'. A repeat sign with a double bar line and a colon is present in the upper staff. The music continues with complex rhythmic patterns.

The fourth system consists of two staves. The piano accompaniment includes octaves marked with '6 5', '5', '6 5', '6', '5', and '2 7 6 5'. The piece concludes with a final cadence in the vocal line.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff is in bass clef and contains a more complex accompaniment with many sixteenth notes. Fingering numbers 6 and 5 are written above several notes in the bass staff.

The second system continues the piece. The upper staff has a repeat sign (:♩) above it. The lower staff features a sequence of notes with fingering numbers 5, 6, 5, 5, 6, 8, 7, 6, 5, 6, 6, 6, 5, 5, 6, 5. The notation includes many sixteenth notes and some beamed eighth notes.

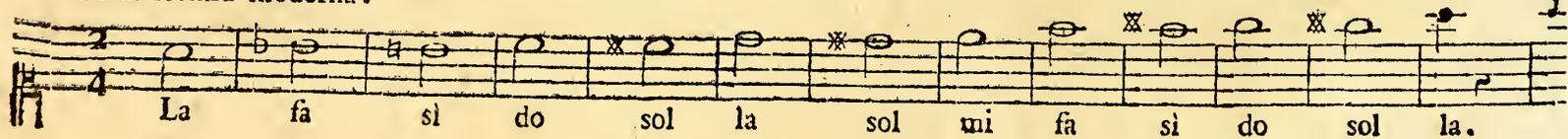
The third system shows further development of the musical theme. The upper staff continues the melodic line. The lower staff has a more active accompaniment with many sixteenth notes. Fingering numbers 6 and 5 are visible above some notes.

The fourth system concludes the page's musical content. The upper staff ends with a double bar line. The lower staff has a final sequence of notes with fingering numbers 6, 5, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 5, 5, 6, 8, 7, 6, 5. The system ends with a double bar line and repeat dots.

## Canone a tre.



## Colla lettura moderna.



SCALA DI SEMITUONI.

69  
 Canone  
 a due.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal lines, with some notes marked with asterisks and numbers (e.g., \*<sub>5</sub>, \*<sub>3</sub>, \*<sub>6</sub>) indicating specific fingering or articulation. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment pattern.

System 1:  
 Vocal: Re re mi fa fa re \*<sub>5</sub> re  
 Piano: Accompaniment with notes marked \*<sub>3</sub>, \*<sub>5</sub>, \*<sub>6</sub>, \*<sub>3</sub>

System 2:  
 Vocal: mi fa fa sol sol la  
 Piano: Accompaniment with notes marked \*<sub>6</sub>, \*<sub>3</sub>, \*<sub>6</sub>, \*<sub>3</sub>

System 3:  
 Vocal: la sol b<sup>7</sup> sol fa fa la b<sup>7</sup> la sol  
 Piano: Accompaniment with notes marked \*<sub>3</sub>, \*<sub>5</sub>, \*<sub>4/2</sub>, \*<sub>5</sub>, \*<sub>4/2</sub>, \*<sub>5</sub>, \*<sub>5</sub>

System 4:  
 Vocal: fa b<sup>7</sup> fa mi la mi fa sol la -- sol la.  
 Piano: Accompaniment with notes marked \*<sub>4</sub>, \*<sub>5</sub>, \*<sub>5</sub>, \*<sub>5</sub>, \*<sub>3</sub>, \*<sub>3</sub>

## SOLEDGGIO SOPRA LA SCALA DELLI SEMITUONI.

Canone

a due.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music is written in a key with one flat (B-flat). The notation includes various note values, rests, and accidentals. There are several asterisks (\*) placed above certain notes in both staves.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The notation includes a variety of note values and rests. There are several accidentals, including flats and naturals, and some notes are marked with asterisks.

The third system of musical notation continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The notation includes a variety of note values and rests. There are several accidentals, including flats and naturals, and some notes are marked with asterisks.

The fourth system of musical notation continues the piece. It features two staves with treble and bass clefs. The notation includes a variety of note values and rests. There are several accidentals, including flats and naturals, and some notes are marked with asterisks.

Già si sa ehe i Se mi-

tuo ni sem pre son di ffi - col - to si, per un Gio va ne sca bro si, ep -

pur deb bon si intu- nar. Men tre a chi tant' alio sa - le, egli e ver cioc chè si

di ce. Non bi so gnan più le Sca le per po ter ben sol feg giar.

## Canone a tre,



# SOLFEGGI A DUE

Esenti da ogn' impegno di Scale, e Salti.

Canone a tre.



71  
Canone  
a due.

:§:

Ec co ci fi nal men te di que sti sal - ti alter mi ne. Or spos sia mo al -

le - gra men te con di let - to sol - feg giar.

Ec co ci fi nal men te di que sti sal - ti alter mi ne.

Or pos sia mo al le - gra men te con di let - to sol feg giar.

Or si ni ti<sup>6</sup>i sal ti so no

5 5 - 5 5 - 5 ti<sup>5</sup> - ti<sup>5</sup> - \*<sup>7</sup> \*<sup>5</sup> - ti<sup>3</sup> 7 5 5 6 6 6

cir - co lia mo un po co il to no. Or pos sia mo alle - gra men te

\*<sup>6</sup> 5 4 ti<sup>5</sup> \*<sup>6</sup> 6 \*<sup>3</sup> ti<sup>5</sup> \*<sup>6</sup> 6 6 6 \*<sup>6</sup> 3 4 3 6 5

con di let to sol - feg giar. Or pos sia mo im man - ti nen te al pri mie ro

6 - 5 6 ti<sup>5</sup> 7 ti<sup>5</sup> 4 \*<sup>6</sup> 5 3 6 \*<sup>6</sup> 6 - 7 5 \*<sup>6</sup> 6 \*<sup>3</sup> 6 \*<sup>6</sup> 6 6 3 6 5

ri tor nar.

\*<sup>5</sup> 6 6 6 - 6 6 4 6 5 7 6 3 7 6 5 6 6 6 4 5 6 6

SOLFEGGIO SECONDO.

Canone

a due.

:§:



SOLEGGIO TERZO.

Canone  
a due,

Si son più

bel li ques ti di quelli già li sen ti te vi di - ver - ti - te.

Questo fa be ne sen ti te già; ma sa rà me glio con dur lo

qua. E que sto anco ra





The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with numerous fretboard diagrams, including chords marked with '6', '5 6 3', and '6 6', and some notes marked with an asterisk (\*).

The second system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with fretboard diagrams, including chords marked with '6', 'b', '6 7', '4', 'b 5', '5 5', and 'b 7'.

The third system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff contains a bass line with fretboard diagrams, including chords marked with '5 6 3', '5', '6', '6 6', '5', and '6'.

The fourth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line, ending with a double bar line and repeat signs. The lower staff contains a bass line with fretboard diagrams, including chords marked with '5', '6', '3', '4', '6', '6', '5 6', and '6'. To the right of the lower staff, the text "Da capo, se si vuole." is written.

# SOLFEGGIO QUINTO.

Canone

a due.

The first system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a bass line with numerous fingerings indicated by numbers 1-7. A repeat sign is present at the beginning of the system.

The second system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line with fingerings. A repeat sign is present at the beginning of the system.

The third system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with fingerings. A repeat sign is present at the beginning of the system.

The fourth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with fingerings. A repeat sign is present at the beginning of the system.



76

SOLEGGIO SESTO.

Canone  
a due.

The first system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a 3/8 time signature. The lower staff is a bass clef with a 3/8 time signature. The music features a melodic line with various intervals and a bass line with fingerings such as 3, 6, 5, 6, 5, 6, 6-3, and 6 3 3 3 3. There are also some markings like '3' and '8' in the upper staff.

The second system continues the two-staff notation. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Fingerings in the bass staff include 5-6, 5 6 7, 5, 4/2, 5, 6, 6 3, 5, 6, and 3 3 3 3. There are also some markings like '3' and '8' in the upper staff.

The third system continues the two-staff notation. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Fingerings in the bass staff include 6 5 3, 5 6 3, 6 4, 6, 6, 6, and 6. There are also some markings like '3' and '8' in the upper staff.

The fourth system continues the two-staff notation. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. Fingerings in the bass staff include 4/2, 5, 5, 6 3, 5 6, 3 3 3 3, 5 6, 7, 6 7, 6 7, 3, and 2. There are also some markings like '3' and '8' in the upper staff.



SOLFEGGIO SETTIMO.

Canone

a due.

The first system of the canon consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The lower staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and single notes. There are several ornaments (trills) marked above notes in both staves. A repeat sign with a double bar line and a fermata is present at the beginning of the system.

The second system continues the canon. It features the same two-staff structure. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line provides harmonic support with chords and single notes. There are several ornaments marked above notes. The system ends with a repeat sign and a fermata.

The third system continues the canon. It features the same two-staff structure. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line provides harmonic support with chords and single notes. There are several ornaments marked above notes. The system ends with a repeat sign and a fermata.

The fourth system continues the canon. It features the same two-staff structure. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the bass line provides harmonic support with chords and single notes. There are several ornaments marked above notes. The system ends with a repeat sign and a fermata.

Musical staff 1: Treble clef, G major key signature, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with various note values and rests. Below the staff, there are several measures of figured bass notation, including '4 #3', '4 #3', and '4 #3'.

Musical staff 2: Treble clef, G major key signature, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with various note values and rests. Below the staff, there are several measures of figured bass notation, including '5-', '6', '6 #3', '7', '6', '6 #3', and '6'.

Musical staff 3: Treble clef, G major key signature, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with various note values and rests. Below the staff, there are several measures of figured bass notation, including '3', '5-6', '6', '7', '6', '6-', '7', '6', '6', and '5-'.

Musical staff 4: Treble clef, G major key signature, 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with various note values and rests. Below the staff, there are several measures of figured bass notation, including '5-', '6', '6-', '5-', '6-', '6', '3', '7', '6', '6', '3-', '6', '3-', '6', and '5-'.

SOLEFEGGIO OTTAVO.

Canone

a due.

The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a repeat sign and a fermata over the first measure. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature and contains sixteenth-note accompaniment with fingerings '6' and '6'.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with slurs and accents. The lower staff provides accompaniment with various fingerings including '6', '5', and '6'.

The third system shows further development of the canon. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff accompaniment includes fingerings such as '6', '5', '6', and '5'.

The fourth system concludes the piece. The upper staff features a melodic line with a large slur. The lower staff accompaniment includes fingerings such as '6', '4', '6', '3', '5', '6', '5', '6', '6', '5', '6', '6', '5', '6', and '6'.



SOLFEGGIO NONO.

Canone

a due.

The musical score is written for two voices (Canon a due) and piano accompaniment. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment line on a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 6/8. The piano part includes numerous fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs, and staccato marks) throughout the piece. The first system begins with a repeat sign and a fermata over the first measure. The notation is dense, particularly in the piano accompaniment, with many sixteenth and thirty-second notes.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music features a complex melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. Fingering numbers (7, 8, 6, 7, 4, 6, 6, 5) are written above the bass staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. Fingering numbers (5, 6, 6, 5, 7, 4, b6, 6b5, s, 4b3, s, s, b6, 7, 7, s, 6) are written above the bass staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music continues with similar melodic and rhythmic patterns. Fingering numbers (b7, 5, 5, 4, 6, 6, b5, 7, 7, s, s, s, s, 5, 7, 5, 6, 6, 5) are written above the bass staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat. The music concludes with similar melodic and rhythmic patterns. Fingering numbers (s, s, s, 7, 7, 6, 9, 5, 6, s, 6, b7, 6, s, b6, s, 6) are written above the bass staff.

80

SOLFEGGIO DECIMO, ED ULTIMO.

Canone

a due.

♩:8:

*Già le Scale fat te abbiamo; già li Sal ti pos se dia mo, già li Salti pos se dia mo, ed in tuonia-*

*mo an cor, ed in tuonia mo ancor. Toc ca a voi Signor Maestro d'inse gnarci le graziette, che le chiamano Smor-*

*fiette, tan to grate in og gi di, che fan tutti in na mo rar. Tocca a voi Signor Maestro or a*

*noi in si nuare la maniera di cantare, e la vo ce agili tar agi li tar e la vo ce agili-*

tar. Già li sal ti pos se dia mo, ed intub niamo an cor. Tocca vo i, tocca vo i

or' a noi in si nu a re, la ma nie ra di can tare, e la vo ce agi li tar a gi li tar.

Tocca vo i Signor Maestro or la vo ce agi li tar

tocca vo i la vo ce a gi li tar a - gili - tar a gi li tar.

# INDICE DELLA III. PARTE.

<p>Solfeggj a due, e tre voci sopra le Scale, e Salti . . . . . pag. 2.</p> <p>Solfeggio sopra la Scala - . . . . . pag. 3.</p> <p>Altro Solfeggio sopra la Scala - pag. 4.</p> <p>Solfeggio sopra li Salti di Terza - pag. 6.</p> <p>Altro Solfeggio sopra li Salti di Terza - . . . . . pag. 7.</p> <p>Solfeggio sopra li Salti di Quarta - pag. 8.</p> <p>Solfeggio sopra li Salti di Quarta - pag. 10.</p> <p>Altro Solfeggio sopra li Salti di Quarta - . . . . . pag. 11.</p> <p>Altro Solfeggio sopra li Salti di Quarta - . . . . . pag. 12.</p> <p>Solfeggio sopra li Salti di Quinta - pag. 14.</p> <p>Altro Solfeggio sopra li Salti di Quinta - . . . . . pag. 16.</p> <p>Altro Solfeggio sopra li Salti di Quinta - . . . . . pag. 18.</p> <p>Solfeggio sopra li Salti di Sesta - pag. 20.</p> <p>Altro Solfeggio sopra li Salti di Sesta - . . . . . pag. 22.</p> <p>Solfeggio sopra li Salti di Setti- ma - . . . . . pag. 24.</p>	<p>Altro Solfeggio sopra li Salti di Settima - . . . . . pag. 26.</p> <p>Solfeggio sopra li Salti d' Ottava pag. 28.</p> <p>Altro Solfeggio sopra li Salti d' Ottava - . . . . . pag. 30.</p> <p>Canone a tre - . . . . . pag. 32.</p> <p>Scala di Semituoni - . . . . . pag. 33.</p> <p>Solfeggio sopra la Scala delli Se- mituoni - . . . . . pag. 34.</p> <p>Canone a tre - . . . . . pag. 36.</p> <p>Solfeggi a due, esenti da ogni im- pegno di Scale, e Salti - . . . . . pag. 37.</p> <p>Solfeggio primo - . . . . . pag. 38.</p> <p>Solfeggio secondo - . . . . . pag. 40.</p> <p>Solfeggio terzo - . . . . . pag. 42.</p> <p>Solfeggio quarto - . . . . . pag. 44.</p> <p>Solfeggio quinto - . . . . . pag. 46.</p> <p>Solfeggio sesto - . . . . . pag. 48.</p> <p>Solfeggio settimo - . . . . . pag. 50.</p> <p>Solfeggio ottavo - . . . . . pag. 52.</p> <p>Solfeggio nono - . . . . . pag. 54.</p> <p>Solfeggio decimo, ed ultimo - pag. 56.</p>
---	--

PARTE TERZA FALLI OCCORSI NELLA STAMPA.

FALLI: CORREZIONI.

FALLI: CORREZIONI.

Pag. 2. rigo 3. batt. 3.

no non te-      no non te-

Pag. 13. rigo 5. batt. 1.

fate. Tanto a-      fa te. Tanto a-

Pag. 4. rigo 7. batt. 5.

ma in tuonate      ma inno na te

Pag. 14. rigo 6. batt. 4.

Pag. 5. rigo 6. batt. 3.

Pag. 14. rigo 6. batt. 5.

Pag. 6. rigo 8. batt. 8.

Pag. 14. rigo 6. batt. 6.

Pag. 6. rigo 4. batt. 6.

sentite lo ve-      senti te lo ve-

Pag. 14. rigo 8. batt. 1.

Pag. 10. rigo 5. batt. 1.

Pag. 14. rigo 8. batt. 3.

Pag. 10. rigo 7. batt. 1.

Co-      Co-

Pag. 14. rigo 8. batt. 4.

Pag. 11. rigo 6. batt. 5.

Pag. 14. rigo 8. batt. 7.

*FALLI; CORREZIONI.*

Pag. 16. rigo 8. batt. 2.



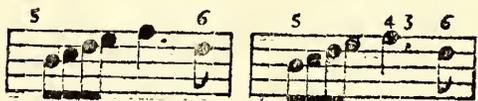
Pag. 32. rigo 4.

*FALLI:*

*CORREZIONI.*



Pag. 19. rigo 2. batt. 4.



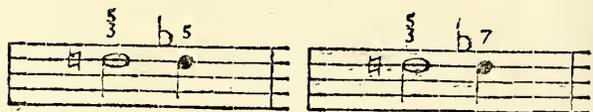
Pag. 33. rigo 6. batt. 8.



Pag. 20. rigo 4. batt. 9.



Pag. 34. rigo 4. batt. 1.



Pag. 24. rigo 4. batt. 4.



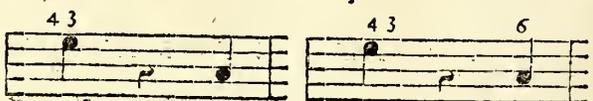
Pag. 36. rigo 2. batt. 3.



Pag. 25. rigo 6. batt. 7.



Pag. 38. rigo 2. batt. 2.



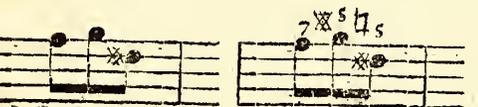
Pag. 28. rigo 7. batt. 4.



Pag. 38. rigo 6. batt. 9.



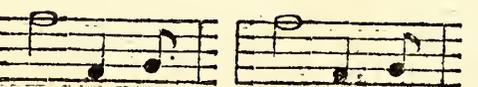
Pag. 28. rigo 6. batt. 9.



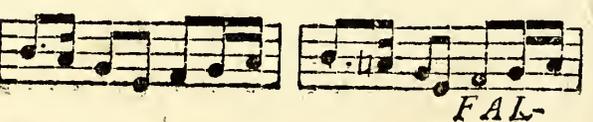
Pag. 41. rigo 6. batt. 6.



Pag. 30. rigo 3. batt. 8.



Pag. 43. rigo 5. batt. 6.



FALLI: CORREZIONI.

Pag. 47. rigo 5. batt. 3.



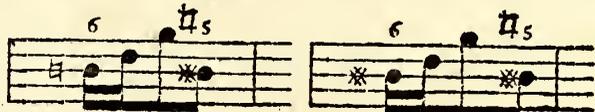
Pag. 47. rigo 6. batt. 3.



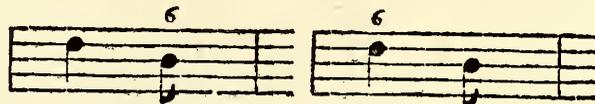
Pag. 48. rigo 7. batt. 2.



Pag. 49. rigo 4. batt. 7.



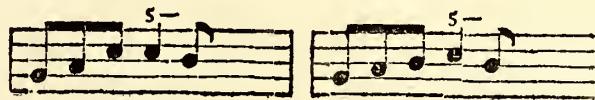
Pag. 49. rigo 4. batt. 11.



Pag. 50. rigo 4. batt. 4.

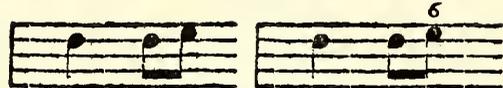


Pag. 55. rigo 8. batt. 3.



FALLI: CORREZIONI. <sup>61</sup>

Pag. 56. rigo 2. batt. 1.



Pag. 56. rigo 2. batt. 4.

