

**Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti
E dell' Uso Loro Nel Conserto**

Vorwort

Unter den frühen Quellen zur Praxis des Generalbassspiels ist Agostino Agazzari *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutta li Stromenti* die erste überlieferte Schrift, die im Sinne eines Lehrwerkes verfasst ist. Die meisten übrigen Quellen aus derselben Zeit sind Vorworte zu gedruckten Kompositionen und beziehen sich dadurch sehr viel stärker auf die Musik des jeweiligen Druckes und behandeln wesentlich weniger Instrumente. Einige Anmerkungen zur Einordnung der Quelle scheinen angebracht.

Nach dem Widmungsvorwort des Sieneser Druckers teilt Agazzari die Instrumente in verschiedenen Typen ein und erläutert deren Gebrauch als Continuo-Instrumente. An seinen Kommentaren zur zeitgenössischen Praxis in seinem Umfeld erkennen wir Agazzari als kompromisslosen Protagonist der neuen italienischen Musik, die sich zum Zeitpunkt des Druckes vor allem in Neapel und Rom durchgesetzt hat, auf welch letzteres er sich mehrmals explizit bezieht. Die geographisch-politische Situation Italiens um 1600 kann man am treffendsten als „Flickenteppich“ bezeichnen—grosse Teile des Südens stehen unter spanischer Herrschaft, im Norden stehen weite Bereiche unter dem Einfluss Habsburgs, Savoyens und der französischen Krone, daneben gibt es den Kirchenstaat, die freien Republiken und Städte im Norden sowie diverse grössere und kleinere Grafschaften. Entsprechend vielfältig stellt sich die kulturelle Landschaft dar. Neben dem progressiven Mittelitalien bleibt vor allem im Norden der ältere, von Agazzari abgelehnte kontrapunktische Stil noch etliche Jahre weiter bestehen. Mischformen bilden sich aus. Noch größer wird das Stilmisch, wenn wir den Einfluss der neuen italienischen Musik nördlich der Alpen studieren, lassen sich doch in der deutschen Musik

Elemente des „alten Stils“ bis hin zu J.S. Bach weiter verfolgen. Dementsprechend wird man bei der Ausführung genau beobachten müssen, wo eine Komposition von dem von Agazzari beschriebenen Stil ausgeht, beziehungsweise wo eher das zur Anwendung kommen sollte, was Agazzari explizit als überkommen abtut. In diesem Zusammenhang besonders interessant sind die Ausführungen von Michael Praetorius in seinen *Synlogma Musicum*, wo er Agazzaris Text zusammen mit dem bekannten Vorwort von Viadana zu seinen *Concerti Ecclesiastici* und einem Vorwort von Strozzi in Auszügen übersetzt und kommentiert.¹

Ähnliche, wenn auch weniger ausführliche Kommentare gibt Johann Staden am Ende eines Orgel-Stimmbuches.² Im Vergleich zu den anderen zeitgenössischen Quellen geht Agazzari von einem deutlich grösseren Continuo-Apparat aus. Sonst ist oft nur von Orgel und Laute die Rede. Die grosse Vielfalt erlaubt eine Trennung der Aufgaben von Verstärkung des „Harmonie“-Fundamentes³ und Auszierung des Klangbildes durch improvisierten Kontrapunkt. Dies ist bei der Interpretation des Textes zu beachten. Insbesondere die oft zitierte Passage, in der Agazzari dem Fundament die tiefe Lage zuweist und empfiehlt, die Lage der Soprane und Falsettisten zu vermeiden, ist in diesem Kontext zu verstehen, dass nämlich stets auch die Ornament-Funktion vertreten sein soll, die genau in besagter Lage ausgeführt wird. an Stellen, wo es entsprechend der Komposition angebracht ist. Setzen wir heute (beispielsweise aus Kostengründen) eine Generalbass-Besetzung ein, wie sie eher im späteren Verlauf des Barocks allgemein gebräuchlich ist, ein Bass-Melodie-Instrument und ein Akkord-Instrument (z.B. Cello und Cembalo oder Orgel), so müssen wir

uns vergegenwärtigen, dass wir damit im Sinne Agazzaris nur die Fundament-Funktion besetzen und das Ornament gänzlich unter den Tisch fällt. Als Lösung ergibt sich, was Viadana scheinbar im Widerspruch zu Agazzari empfiehlt, nämlich das Akkordinstrument zum Teil das Agazzarische Ornament übernehmen zu lassen—in der Lage der Oberstimmen. Auf diesen Punkt beziehen sich offenbar auch die kritischen Anmerkungen in den Übersetzungen und Kommentaren nördlich der Alpen lebender Musiker.⁴

Für die Reproduktion des italienischen Textes wurde das Prinzip angewendet, nichts zu verändern, was nicht wirklich unumgänglich ist. Die italienische Sprache, wie wir sie in diesem Text finden, erweist sich als noch deutlich näher am Latein liegend als in heutiger Zeit. Um die Lesbarkeit für das ungebübte Auge zu verbessern, wurden die drei Notenbeispiele in moderne Notation übertragen, d.h. die für die damalige Zeit typische Notation der linken Hand auf achtlinigen Systemen in die moderne fünflinige Form mit moderner Schlüsselung gesetzt.

Für die Übersetzung des Textes wurde benützt: *la Fontana della Crusca, Dizionario Italiano-Tedesco da Nic. di Castelli, ... nuova Edizione da Carlo Contelle, das ist Italiensch-Teutsches verbessertes Castellisches Wörterbuch. . . Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1759* (*eine Academie in Florenz, die alles italiänische, was nicht gut Toscanisch ist, wie Kleyen auszuwerffen sucht*⁵)

Mein Dank gilt meiner Mutter Adelheid Lang, die eine erste deutsche Übersetzung anfertigte.

Lausanne, im Juni 2003

¹ M. Praetorius, *Synlogma Musicum*, Band III, Wolfenbüttel 1619

² Johann Staden, *Kirchenmusik ander Theil, Orgel-Stimmbuch*, zitiert durch F. Crysanther in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 7 und 8, 1877

³ Der Begriff *Harmonie* ist mit Vorsicht zu gebrauchen, meint im Frühbarock lediglich *Zusammenklang* und hat keinerlei funktional-harmonische Bedeutung im späteren Sinn.

⁴ Siehe oben, Praetorius und Staden

⁵ *Crusca*=Kleie

Preface

Among the early sources on the performance of thoroughbass Agostino Agazzari's *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti* is the first document handed down to us which is written as textbook. Most of the other sources at that time are to be found as preface to printed music and thus refer themselves much more to actual music of the printing and treat much less instruments. Some notes about the impact of the source may be helpful.

Upon the dedication of the the printer Agazzari divides the instruments in different types and tells where and how to use them in the continuo part. His comments on the contemporan practice and his preferred style tells us that Agazzari is a compromiseless protagonist of the new italian music, which had been established mostly in Naples and Rome at the time of the printing, on which the latter he relies himself explicitly several times. The geographical and political situation in Italy around 1600 might be called as "patchy"—big parts of the south are under the Spanish crown, in the north large parts are under the influence of Habsburg, Savoy and the French crown, in addition there is the Papal State, the free republics and cities in the north and several major and minor counties. Equivalently rich is the cultural landscape. Besides the progressive Middle-Italy, we still find in the north some tens of years the older style of counterpoint which is deprecated by Agazzari. Mixt formes emerge. Even larger becomes the mixture of styles when regarding the influence of the new italian music in the north of the alps, as we can follow the traces of the "old style" in the german music until J.S.Bach. Accordingly, for performance one has to consider if a composition is based on the style described by Agazzari, or if one should rather apply what Agazzari disadvises as being outdated. Especially in-

structive within this context are the comments of Michael Praetorius in his *Synlagama Musicum* where he translates and comments in parts Agazzaris text together with the well-known preface if Viadana to his *Concerti Ecclesiastici* and a Preface of Strozzi.⁶ Simmilar bus shorter comments are given by Johann Staden at the end of an organ voice book.⁷

Especially his instructions about the relation between realisation of thoroughbass and the treble voices—in modern times an often discussed subject—are thus to be put into the context of the *nuove musiche* where appropriate to the new demand all the music had to be subordinated to the text. From Agazzaris's remarks how one should not play, respectively what was not needed to be learned any more since the corresponding music was outdated, we can learn the usual way of accompanying the old type of compositions which are still to be found in northern Italy for some twenty years, and being a tradition which we can follow in the north of the alps until J. S. Bach.

In comparison to the other sources at his time, Agazzari bases on a much larger continuo group. Elsewhere often only organ and luth are mentioned. The vast variety allows a separation in the tasks of "harmony" fundament⁸ and ornamentation of the sound by improvised conterpoint. This has to be observed when interpreting the text. Especially, the often cited section, within which Agazzary assigns the lower range to the fundament and advices not to use the range of sopranos and altos, has to be seen in this context—i.e. the ornament function has always to be present, in the mentioned range and where it fits to the composition. Applying today (for instance for reasons of expences) an instrumentation which became usual in the later baroque, a bass-melody instrument

and a harmony instrument (e.g. cello and organ or harpsichord), we have to keep in mind that this would be—in Agazzari's understanding—the fundament only without having any ornament. As solution we find what Viadana advises, apparently in contradiction to Agazzari, namely that the keyboard instrument overtakes also the part of the ornament, It seems to be this point which is referred to by the critical comments of musicians living in the north of the alps.

For the reproduction of the Italian text we applied the principle not to change anything which is not absolutely necessary. The Italian language as to be found in this text is much closer to Latin than it is in our days. To improve the readability for the unpractised eye, the three music examples have been rendered into modern notation, i.e. the for those times typical notation of the left hand part on a eight line stave has been set on a modern five line stave with modern clefs.

Used for the translation of the text has been: *la Fontana della Crusca, Dizionario Italiano-Tedesco da Nic. di Castelli, ... nuova Editione da Carlo Contelle, das ist Italienisch-Teutsches verbessertes Castellisches Wörterbuch... Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1739*
(eine Academie in Florenz, die alles italiänische, was nicht gut Toscanisch ist, wie Kleyen auszuwerffen such⁸)

I gratefully acknowledge the help of my mother Adelheid Lang who did most of the German translation and revision.

Lausanne, July 2002

⁶M. Praetorius, *Synlagama Musicum*, Band III, Wolfenbüttel 1619

⁷Johann Staden, *Kirchenmusik ander Theil, Orgel-Stimmbuch*, cited by F. Crysander in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 7 und 8, 1877

⁸The term *harmony* has to be used with precaution, since in the early baroque in means solely the coming-together of several voices without touching the later sense of functional harmony

Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti
E dell' Uso Loro Nel Concerto
Dell . . . Signore

Agostino Agazzari Sanese
Armonico Intronato

ex motu armonia nec tamen inficiunt

In Siena

Appresso Domenico Falcini
Con Privilegio di S. A. . . .

Anno 1607

Al molto . . . Signore e . . .

COSIMO BERINGUCCI

A profetor d'armi, il dedicare insegnamenti di scienze liberali, potrebbe à ragione apparir disdecevole; se vero fosse; Che non ben conuissero le scienze coll'armi: pur à Vostra Signoria che generosamente non meno ama le più bell'arti che possono rendere l'huomo ragguardevole, che accompagni la vita di generosi costumi, Lucidissimo specchio, ove risplenda la vera nobiltà, à gran ragione porgo io queste così aspettate e ben intese regole di sonare sopra il basso tutte le compositioni musicali con ogni stromento; opera dell'Illustre Signor Agostino Agazzari, nobil Sanese, non solo Musico Eccellentissimo, ma uno in questa professione de più chiari in Italia, ornato di tante altre scienze, che non pur adorranno lui, ma per lui abbelliscono la Città nostra. De riceva dunque Vostra Signoria lietamente, e me riponga nel numero de suoi servitori.

Di Casa, il 15 d'Ottobre, 1607
Di Vostra Signoria molto Illustre
servitore divotissimo

Domenico Falcini

Playing Upon the Bass with all Instruments
and on their use in the Ensemble
by the very famous

Agostino Agazzari from Siena
Armonico Intronato⁹

ex motu armonia nec tamen inficiunt

In Siena

Printed by Domenico Falcini
With Permission of S. A. . . .

Anno 1607

Dedicated to . . .

COSIMO BERINGUCCI

To a professor of arms dedicating a textbook about a free science could rightly seem improper (??) if it would be so that the sciences and arms do not go together. But . . . (*V.S.* = *Vostra Signoria, Vossignoria*), who generously does not only like the fine arts which can make man . . . *ragguardevole* accompanying a live in generous habits, a brightly illuminating mirror, reflecting the true nobility, with good reason I present these [since long] expected and carefully worked out rules on how to play upon the bass in all musical compositions with all instruments; a work of . . . Agostino Agazzari, Noble of Siena, not only Excellent Musician, but one of the most famous in this profession in Italy, well-versed in many other sciences, which are not only honoring him, but our city is adorned through him. This receive now, . . . *V.S.*, and shall let me join the number of his servants.

Di Casa, October the 15th, 1607
Di Vostra Signoria molto Illustre
most devoted servant

Domenico Falcini

Vom Spielen über dem Bass mit allen Instrumenten
und vom Gebrauch derselben im Zusammenspiel
vom hochberühmten Herrn

Agostino Agazzari von Siena
Armonico Intronato¹⁰

ex motu armonia nec tamen inficiunt

In Siena

Gedruckt von Domenico Falcini
Mit Erlaubnis von S. A. . . .

Anno 1607

Dem alldurchlauchtigsten Herrn und meinem
hochverehrten Patron, dem Herrn

COSIMO BERINGUCCI

Einem Lehrer der Waffen Lehrstücke aus dem Bereich Freier Wissenschaften zu widmen, könnte zu Recht als ungebührlich erscheinen, wenn es so wäre, dass die Wissenschaften nicht recht zu den Waffen passen. Eurer Herrlichkeit jedoch, die großzügig nicht weniger die schönen Künste liebt, welche den Menschen anscheinlich zu machen vermögen, so dass er ein Leben freigeibiger Gewohnheiten führe, ein hell erleuchtender Spiegel, der den wahren Adel widerstrahlt, unterbreite ich mit gutem Recht diese [lang] erwarteten und sorgsam eingerichteten Regeln, alle musikalischen Compositionen über dem Bass mit jedem Instrument zu spielen; verfasst vom erlauchten Herrn Agostino Agazzari, Edlen von Siena, nicht nur ein exzellenter Musikus, sondern einer der berühmtesten seiner Profession in Italien, bewandert in vielen anderen Wissenschaften, die nicht allein ihn ehren, sondern seiner wegen unsere Stadt zieren. Dies nun empfangte Eure Herrlichkeit freudig und reihe mich in die Zahl seiner Diener ein.

Di Casa, den 15. Oktober 1607
Eurer alldurchlauchtigsten Herrlichkeit
ergebenster Diener

Domenico Falcini

⁹Hard to translate directly, in the sense of *respected*

¹⁰schwer direkt übersetzbar, wörtlich: ein auf dem Thron sitzender Harmoniker, im Sinne von *allgemein anerkannt*

Del suonare sopra'l Basso con tutti Stromenti
et uso loro nel conserto, dell'

ARMONICO INTRONATO

Per osservare l'ordine, e la brevità, che si richiede in tutte le cose da trattarsi, havendo noi al presente à favellare di Stromenti Musicali, ne bisogna primamente far di loro divisione secondo il nostro soggetto, e proposta materia.
Per tanto divideremo essi stromenti in duoi ordini: cioè in alcuni, come fondamento: et in altri, come ornamento.
Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto: quali sono, Organo, Gravicembalo etc. e similmente in occasion di poche e soli voci, Lauto, Tiorba, Arpa etc.

Come ornamento sono quelli, che scherzando, e contraponteggiando, rendono più aggradevole, e sonora l'armonia: cioè Lauto, Tiorba, Arpa, Lirone, Cetera, Spinetto, Chitarina, Violino, Pandora et altri simili.

Di più gli stromenti, altri sono di corde, altri di fato.

Di questi secondi (eccettuando l'Organo) non diremo cosa alcuna, per non esser in uso ne buoni e dolci conserti, per la poca unione con quei di corde, e per l'alteratione, cagionata loro dal fato umano, se ben in conserti strepitosi e grandi si meschiano: e tal volta il trombone in picciol conserto s adopera per contrabasso, quando sono organetti all'ottava alti:

Playing Upon the Bass with all Instruments
and on their use in the Ensemble, by the

ARMONICO INTRONATO

Respecting order and brevity which is required in all discussions when we are going to chat about the music instruments we have primarily to divide them along our subject and as given by the material.

Thus we will divide the instruments into two classes, i.e. in one class as "fundament" and one as "ornament".

As fundament we have those, which guide and support the entire sound of all voices, and the instruments of the mentioned ensemble: which are Organ, Harpsichord etc. and similar in cases of few solo voices Luth, Theorbo, Harp etc.

As ornament we have those ones which are *scherzando* and good for counterpoint, which make the sound of the harmony more agreeable: these are Luth, Theorbo, Harp, Lirone, Zither, Spinnet, Chitarina, Violin, Pandora and other similar.

Furthermore about the instruments, there are string instruments and wind instruments.

I will not talk about the latter (except the organ), since they are not used in good ensembles, since they are rarely used together with string instruments, and because of the altering [of pitch] due to the human breath.

Nevertheless one uses them in loud and big ensembles. And sometimes the trombone is used in small ensembles at the place of a double-bass together with a small 4' organ.

Vom Spielen über dem Bass mit allen Instrumenten
und vom Gebrauch derselben im Zusammenspiel, vom

ARMONICO INTRONATO

Um Ordnung und der Kürze willen, die alle Erörterungen erfordern, wenn wir uns anschicken, über Musikinstrumente zu sprechen, müssen wir zuerst deren Einteilung vornehmen, entsprechend unserer Fragestellung und der vorliegenden Materie.

Deshalb wollen wir die Instrumente einteilen in zwei Klassen, nämlich in die einen als „Fundament“ und die anderen als „Ornament“.

Das Fundament bilden jene, welche den Gesamtklang aller Stimmen und Instrumente des besagten Zusammenspiels führen und stützen, als da sind: Orgel, Gravicembalo¹¹ etc. und ähnliche Weise dienen der Begleitung weniger, solistischer Stimmen, Laute, Theorbe, Harfe etc.

Das Ornament bilden solche, die kurzweilig und kontrapunktisch die Harmonie wohllautender und klingerender werden lassen, als da sind: Laute, Theorbe, Harfe, Lirone, Spinnett, Chitarina, Violine, Pandora und andere ähnliche.

Des weiteren über die Instrumente: die einen sind Saiten-, die anderen Blasinstrumente.

Von den letzteren (mit Ausnahme der Orgel) möchte ich nicht sprechen, weil sie in guten, wohltönenden Konzerten nicht in Gebrauch sind, weil sie selten in Verbindung mit Saiteninstrumenten zu hören sind, und wegen der [Tonhöhen-]Schwankung, bedingt durch die menschliche Atmung.

wiewohl man sie in lautstarken, großen Ensembles einsetzt, und bisweilen die Posaune in kleinen Ensembles; sie fungiert als Kontrabass, wenn sie zusammen mit vierfüßigen Organen spielt.

¹¹ Den Begriff *Gravicembalo* meint offenbar ein grosses Cembalo, das zur Stützung der Baaslage gebraucht wurde. Es sind keine expliziten Beschreibungen und auch keine entsprechenden Instrumente aus Agazzaris Zeit erhalten. Jedoch lassen die Ausmessung der Cembali auf Gemälden von Corellis Freiluft Veranstaltungen und ein erhaltenes Instrument um 1700 den Schluss zu, dass es zu Corellis Zeit in Italien sechzehnfüssige Cembali gab, das erhaltene Instrument hatte deren sogar zwei. Ob es sich bei dem von Agazzari mit *Gravicembalo* bezeichneten Instrumentum um ein vergleichbares bzw. einen Vorläufer davon handelt, darüber kann bis auf weiteres nur spekuliert werden.

ma che sia ben suonato, e dolce: e questosi dice in universale, perche nel particolare possono esser tali stromenti suonati con tal'ecceellenza da maestrevol mano, che sia per acconciar il concerto, et abellirlo.

This might be because the trombone is well played and sounds good—and this is common sense—since alone these instruments can be played excellently by a masterly hand, or it might be in order to improve an ensemble.

Sei das nun, weil sie (die Posanne) gut gespielt wird und wohlthönend—and das sagt man allgemein—denn für sich allein können diese Instrumente mit höchster Exzellenz gespielt werden, von meisterhafter Hand, oder sei das, um ein Ensemble zu schmücken und zu verschönern.

Medesimamente li stromenti di corde, alcuni contengono in loro perfetta armonia di parti, quale è l'Organo, Gravicembalo, Lauto, Arpadoppia etc: alcuni l'hanno imperfetta, quale è Cetera ordinaria, Lirone, Chitarrina: et altri poco, ò niente, come Viola, Violino, Pandora etc.

Concerning the string instruments: some have a perfect balance between the voices, as Organ, Harpsichord, Luth, double Harp etc. Others have an imperfect [balance], as Zither, Lirone, Chitarrina, and others scarcely or not at all, as Violin, Pandora etc.

Was die Saiteninstrumente angetht: einige bringen eine perfekte Ausgewogenheit der Stimmen mit sich, wie die Orgel, Gravicembalo, Laute, Doppelharfe etc. Andere haben sie weniger gut, wie die gewöhnliche Zither, der Lirone, die Chitarrina, und wieder andere wenig oder gar nicht, wie Viola (di Gamba), Violine, Pandora etc.

Noi per tanto tratteremo primamente di quei del primo ordine, che sono fondamento, et hanno perfetta armonia, e nel secondo luogo diremo di quei, che servono per ornamento.

First we will discuss those in the first group which are the fundament and have a perfect harmony, and afterwards we will discuss those which are used for the ornament.

Wir wollen hier zuerst solche aus der ersten Gruppe behandeln, die das Fundament bilden und einen perfekten Klang haben. An zweiter Stelle sprechen wir von solchen, die dem Ornament dienen.

Fatta dunque tal divisione, e disesti i sopradetti principii, veniamo all'insegnamento di suonar sopra'l Basso.

As this classification is done and the above given principles are treated, we come to the instruction how to play upon the bass.

Nachdem diese Einteilung vorgenommen ist und die oben genannten Prinzipien dargelegt sind, kommen wir zur Unterweisung, wie man über dem Bass spielt. Ich behaupte also: wer gut spielen will, muss drei Dinge haben:

Dico dunque che chi vuole suonar bene, gli convien posseder tre cose: prima saper contraponto, ò per lo meno cantar sicuro, ed intendere le proporzioni, e tempi, e legger per tutte le chiavi, saper risolvere le cattive con le buone, conoscer le 3. e 6. maggiori, e minori, et altre simili glanti cose.

Thus I claim, that a person who wants to play well has to have three prerequisites: First he has to know the counterpoint or must at least be able to sing surely, and has to have a feeling for the proportios and the rhythm, and read al the clefs, has to know how to resolve bad into god notes, has to know the major and minor 3. and 6. and other similar things.

erstens muss er etwas vom Kontrapunkt verstehen, oder wenigstens sicher singen können, muss Gefühl besitzen für *Proportio* und *Tempus*, alle Schlüssel lesen können, die schlechten Noten in gute auflösen verstehen, die großen und kleinen Terzen und Sexten kennen, und andere Dinge dergleichen.

Sedonda deve saper suonare bene il suo stromento, intendendo l'intavolatura, ò spartitura, et haver molta pratica nella tastatura, ò manico del medesimo, per non star'à mendicar le consonanze, e cercar le botte, mentre si canta, sapendo che l'occhio è occupato in guardar le parti posteli davanti.

Seccondly, he has to master his instrument, to understand the tabulature or the partition, and he has to have much practice on the keyboard or the ... , that he does not play wrong notes into the consonances or look for his touch during the performance. Since he knows that the eye is occupied by looking on the voices in advance.

Zweitens muss er sein Instrument gut zu spielen verstehen, die Tabulatur oder Partitur erfassen, und er muss eine gute Übung besitzen auf der Tastatur oder dem Griffbrett des Instruments, um keine Konsonanzen zu verfälschen oder den Anschlag zu suchen, während man singt. Er weiss ja, dass das Auge beschäftigt ist, auf die vorgegebenen Stimmen im Voraus zu achten.

Terza deve haver buon orecchio, per sentir lo movimento, che fanno le parti infra di loro; del che non ne ragiono, per non poter'io col mio discorso farglielo buono, havendolo cattivo dalla natura.

Thirdly, he has to have a good ear to feel the movement which the voices do among themselves. This I will not treat hear because I cannot improve this for someone who is hindered by nature.

Drittens muss er ein gutes Ohr haben, um die Bewegung zu hören, welche die einzelnen Stimmen untereinander ausführen. Das behandle ich hier nicht, denn ich kann mit meinem Diskurs es demjenigen nicht besser machen, dem das von Natur aus schlecht liegt.

Ma per venir'all'atto, concludo che non si può dar determinata regola di suonar l'opere, dove non sono segni alcuni, conciosa che bisogna obedir la mente del compositore, quale è libera, e può, à suo arbitrio, sopra una nota nella prima parte di stessa metter 5.^a ò 6.^a e per il contrario: e quella maggiore, ò minore, secondo gli par più à proposito, overo che sia necessitato à questo dalle parole.

But to come to the point, I conclude that no determined rules can be given on how to play the piece if there are no figures, particularly since we have to follow the intention of the composer, who is free and can at his own discretion put a 5. or 6. upon a note of the first voice or the contrary: and as major or minor, either more as a proposition from his side or obliged due to the text.

Aber, um zur Sache zu kommen, sage ich bestimmt¹²: es lassen sich keine festen Regeln aufstellen für das Spielen von Stücken, wo keine Bezifferung da ist, zumal man der Intention des Komponisten folgen muss, welcher frei ist und nach eigenem Gutdünken über eine Note der ersten Stimme genauso eine 5. wie 6. setzen kann oder gegenteiliges: und jene gross oder klein, entweder von ihm eher als Vorschlag oder weil es der Text notwendig macht.

E se bene qualche scrittore, che tratta di contraponto, habbia diffinito l'ordine di proceder da una consonanza a all'altra, quasi che altrimenti non si pobifare, ne stia bene:

And if there is now an author who treats the counterpoint and who has defined the order how to proceed from one consonance to another such that there is no other way then that is all right:

Wenn nun der eine oder andere Autor, der den Kontrapunkt erörtert, den rechten Weg, von einer Konsonanz zur anderen zu schreiten, festgelegt hat, so, dass man gar nicht anders handeln kann, dann ist das in Ordnung:

mi perdonerà questo tale, perche mostra di non haver inteso, che le consonanze, e tutta l'armonia, sono soggette, e sottoposte alle parole, e non per il contrario:

he will excuse me the following, because it shows that one has not understood that the consonances and all the interplay of voices¹³ are musical motifs and are subordinated to the text and not vice versa.

e questo lo diffenderemo con tutte le ragioni all'occasione.

And this we will defend with all the reasons in occasion.

E ben vero, che semplicemente, e per lo più potrebbe dar certa regola di camminare, ma dove sono parole, bisogna vestirle di quell'armonia convenevole, che faccia, ò dimostri quell'affetto.

And in fact, how easy and therefore the more one could set up some rules for playing, but where there is a text one needs to dress it with the corresponding harmony which achieves or shows the corresponding affect.

Und dies werden wir mit aller Entschiedenheit verteidigen, bei entsprechender Gelegenheit.
Und tatsächlich: wie einfach und deswegen umso mehr könnte man eine bestimmte Regel fürs Musizieren aufstellen, aber, wo Text vorhanden ist, muss man ihn in das Gewand entsprechender Harmonie kleiden, so dass diese den entsprechenden Affekt erzielen oder zeigen.

Non potendosi dar regola ferma, bisogna necessariamente à chi suona, valersi dell'orecchio, e secondar l'opera, e suoi movimenti;

We cannot give fixed rules. Thus it is necessary for the person who plays to train his ear and to study the work and its movements;

Wir können also keine feste Regel aufstellen. So ist es unbedingt notwendig für den, der spielt, sein Ohr zu schulen und das Stück und seine Bewegungen zu verfolgen:

¹² schließe ich

¹³ The term *harmony* has to be used with caution since it has changed its meaning a lot.

ma, volendo trovar modo facile di fuggir questi intoppi, e suonar l'opera giusta, usarete questo: cioè, sopra le note del basso segnarete co i numeri, quelle consonanze; ò dissonanze, che vi sono applicate dal compositore; come se nella prima parte della nota vi è 5.^a over 6.^a ò per il contrario 4.^a e poi 3.^a come per esempio.

Wollt ihr aber eine leichte Art ausfindig machen, Hindernissen zu entgehen und ein Stück recht zu spielen, dann bedient euch folgender Anweisung: Also, über die Noten der Bassstimme markiert ihr mit Ziffern die entsprechenden Konsonanzen oder Dissonanzen, die euch vom Komponisten vorgegeben sind, als wenn in der ersten Stimme der Noten eine 5 oder 6 steht oder andererseits eine 4 und dann ein 3, wie im Beispiel.

Dovete in oltre sapere, che tutte le consonanze, ò sono naturali di quel tuono, ò sono accidentali;

But you have to know that all the consonances are either natural to a key or they are accidentals;

quando son naturali, non si fa segno alcuno; come per bequadrato la terza sopra Gesolreut, che è befabemi, viene terza maggiore naturalmente:

If they are natural one does not put a figure. So, [in a key] with b natural the third over G.sol-re-ut which is B.fa-be-mi becomes a major third, naturally:

ma volendola far minore, bisogna sopra la nota del Gesolreut farci il Bennolle; et allora è minore accidentalmente.

but when one wants to have a minor, one needs to put a b-flat over the note G.sol-re-ut; and now it is minor as accidental.

E così all'incontro, se si canta per Bennolle, volendola far maggiore, convien segnarci il Diesis sopra:

This holds also in the opposite: If one sings [in a key] with b-flat and one wants a major, one has to put a sharp over it.

e così dico delle seste, avvertendo, che il segno, che è sotto, ò vicino alla nota, s'intende di quella stessa nota:

And this holds also for the sixths. I have to add, that the sign which is below or next to the note is related to the note itself.

ma quello, che è sopra, s'intende della consonanza, che gli s'ha à dare, como nell'esempio

But that which is above is related to the consonance which it (the figure) has to give to it (the note), like in the example.

Ich muss noch anmerken, dass das Zeichen, welches unter oder unmittelbar neben der Note ist, sich auf die Note selbst bezieht. Aber jenes, welches darüber steht, bezieht sich auf die Konsonanz, die es (das Zeichen) ihr (der Note) zu geben hat, wie im Beispiel.

Tutte l'accadenze, ò mezzane, ò finali, voglion la terza maggiore, e però alcuni non le segnano:

ma per maggior sicurezza, consiglio à farvi il segno, mañime nelle mezzane.

Essendo dunque gli stromenti divisi in due claffi; quindi nasce, che hanno diverso ufficio, e diversamente s'adoperano:

perioche, quando si suona stromento, che serve per fondamento, si deve suonare con molto giudizio, havendo la mira al corpo delle voci;

perche se sono molte, convien suonar pieno, e raddoppiar registri;

ma se sono poche, schemarli, e metter poche consonanze,

suonando l'opera più pura, e giusta, che sia possibile, non passeggiando, ò rompendo molto; ma si bene aiutandola con qualche contrabasso, e fuggendo spesso le voci acute, perche occupando le voci, mañime i soprani, ò falsetti:

dove è da avvertire di fuggire per quanto si puole, quel medesimo tasto, che il soprano canta; ne diminuirlo con tirata, per non far quella raddoppiezza, et offuscar la bontà di detta voce; ò il pabbaggio, che il buon cantante ci fa sopra:

però è buono suonar abai stretto, e grave.

Il simile dico del Leuto, Arpa, Tiorba, Arpicordo, etc. quando seruono per fondamento, cantandovi una, ò più voci sopra;

At the cadences, either middle or final, desire a major third, but some do not sign them.

But for better security, I advise you to put the figure, especially at the cadences in the middle.

As the instruments are divided into two classes, they have a different purpose and they are used differently:

Playing an instrument which serves as fundamant it has to be played with great expertise paying attention on the totality of all the voices.

if there are much voices one must play full and double the stops.

But if there are little one must reduce and play only little consonances.

playing the piece more clearly and correctly, if possible without . . . or . . . ; but adding some double basses and avoiding mostly the high parts since these are normally taken by the voices, mostly sopranos and falsettos.

Thus it has to be remembered, to avoid as possible those notes which the soprano sings; and not to play diminutions with . . . as not to double and obscure the beauty of that voice, or the *passagio* which a good singer makes upon.

But it is good to play scarecy and weighty/low.

The same i say about Luth, Harp, Theorb. Harpsichord etc. if they are used as fundamant and one ore more upper voices

Alle Kadenzen, ob in der Mitte oder am Schluss, erfordern die große Terz, und doch zeichnen einige sie nicht ein.

Zur größeren Sicherheit empfehle ich aber, sie auch einzuzichnen, vor allem bei den Mittelschlüssen.

Da nun also die Instrumente in zwei Klassen eingeteilt sind, kommt es, dass sie eine unterschiedliche Aufgabe haben und unterschiedlich eingesetzt werden.

Spielt man ein Instrument, das als Fundament dient, muss man mit großem Sachverstand spielen und dabei seine Aufmerksamkeit auf die Gesamtheit der Stimmen richten.

Sind es viele Stimmen, muss man voll spielen und die Register verdoppeln.

Sind es aber wenige, muss man sie verringern¹⁴ und wenige Konsonanzen setzen.

So spielt man das Stück viel sauberer und richtiger, womöglich, indem man nicht in Läufen spielt oder viel bricht, sondern indem man es ja gut abstützt mit einigen Kontrabässen, wobei man weitgehend die hohen Stimmen meidet, weil sie schon von den Stimmen benützt werden, hauptsächlich den Sopranen und Falsetten:

Von daher ist daran zu erinnern, so gut es geht, eben die Tasten zu meiden, die der Sopran singt; man diminuie auch nicht mit Läufen, um nicht eine Verdopplung zu bewirken und die Schönheit besagter Stimmen zu trüben oder die Verzierung, die ein versierter Sänger oben anbringt.

Es ist jedoch gut, straff zu spielen und gewichtig/tief.

Das Gleiche sage ich zur Laute, Harfe, Theorbe, Cembalo etc., wenn sie als Fundament dienen und eine oder mehr Stimmen dazu singen.

¹⁴ *schemarli* = eine Fehlschreibung von *scemarli*; zu einem Schemen werden lassen, schwinden lassen, vermindern, verringern

perche in tal caso devon tener l'armonia ferma, sonora, e continovata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla.

Volendo finalmente insegnar à suonar sopra'l Basso (non semplicemente à suonar, perche deve prima sapere) presopponiamo molti principi, e termini: come è l'andar dall'imperfetta, alla perfetta, con la più vicina:

siccome per lo più è vero, che l'accadenze vogliono terze maggiori; le risoluzioni delle cattive, con le buone più vicine, come la settima dalla sesta, la quarta dalla terza: quando la parte, che risolve, vien sopra; ma, se vien sotto, al contrario:

per tanto non ne discorreremo alla lunga; e chi non le sa, l'impari; noi insegneremo al presente il portar la mano nell'organano.

In molte maniere camina il Basso, cioè ò continovato, ò per salto; ò con tirata continovata, ò con nere disgiunte, se va continovato all'insù, si deve con la mano disopra venir all'in giù, ò continovatamente, ò con salto; et così per il contrario, se la mano di sotto saglie, ò scende, per salto di terza, di quarta, ò di quinta: allora con la mano di sopra dovette proceder continovamente; Perche non è bene salire, ò scender insieme, che è brutto vedere; e sentire;

In this case they have to hold the harmony, make a continuous sound in order to support the voice, touching once silently, once strong, as demanded by the quality and quantity of the voices, the acoustic and the work, and shall not plug the cords too strong when the voice sings a *passagio*, a certain affect which should not be disturbed.

Finally if we want to indicate how to play upon the bass (not simply playing, since before one has to know it) we have to presuppose a lot of principles an terms: as how to proceed from an imperfect to a perfect via the next possible:

Therefore it is the more true that the cadences desire major thirds, the resolution of the bad with the nearest good note as the sept by the sixth and the fourth by the third when the voice which resolves is the upper, but if it is the lower the opposite [happens].¹⁵

All this we won't discuss lengthy. And those who do not know it should learn it. Now we want to tell how to use the hand at the organ.

The bass is accompanying in many manners, in continuous notes or stepwise or with continuous . . . or in disjoint quarters. Does it go upward continuously one has to come down with the upper hand either continuously or in steps and vice versa if the lower hand goes up or down by a third, fourth or fifth: then you have to proceed continuously with the upper hand. Because it is not good to jump upwards or downward together, this looks and sounds unpleasant.

Im diesem Fall müssen sie die Harmonie austreten, beständig klingen lassen, um die Stimme zu stützen und mal laut, mal leise spielen, entsprechend der Qualität und Anzahl der Stimmen, des Ortes, des Werkes, und dürfen die Saiten nicht zu sehr neanschlagen, während die Stimme einen Lauf singt, und einen entsprechenden Affekt bringt, der nicht gestört werden sollte.

Wollen wir letztendlich lehren, über dem Bass zu spielen (nicht einfach zu spielen, denn zuerst muss man sich auskennen), setzen wir viele Prinzipien voraus und Begriffe wie: Fortschreiten von der Dissonanz zur Konsonanz über die am nächsten liegende;

Deswegen ist es umso wahrer, dass die Kadenzen Grossterzen erfordern und die Auflösung der schlechten durch die nächstliegenden guten Noten erfolgt, wie Auflösung der Septime durch die Sexte, der Quarte durch die Terz, wenn die Stimme, welche auflöst, oben kommt. Aber wenn sie unten kommt, [geschieht] das Gegenteil!¹⁶

All das wollen wir nicht der Länge nach durchgehen. Und wer es nicht weiss, der lerne es. Wir wollen für jetzt lehren, die Hand auf der Orgel zu bewegen.

Auf vielerlei Art und Weise schreitet der Bass fort, durchgehend oder in Sprüngen oder in durchgehenden Läufen oder springenden¹⁷ Viertelnoten. Steigt er schrittweise aufwärts, muss man mit der oberen Hand abwärts kommen, entweder schrittweise oder in Sprüngen, Wenn die untere Hand auf- oder absteigt durch einen Terz-, Quart- oder Quintsprung; dann müsst ihr mit der oberen Hand schrittweise fortschreiten. Denn es ist nicht gut, miteinander auf- und abzuschreiten, das sieht unschön aus und hört sich nicht gut an.

¹⁵Literal: . . . which resolves comes high, but if it comes low, the opposite. It is not really clear if this means high or coming down and to what the *contrario* is related.

¹⁶Es wird nicht ganz klar, wessen Gegenteil geschehen soll.

¹⁷disjunkte—unverbunden—as Gegensatz zu *continovata*

e non vi è varietà alcuna, anzi sarebbon tutte ottave e quinte:
 se il basso va all in sù con tirata, la man sopra sta ferma;
 se per nere disciolte, si deve dare à ogni nota la sua accompagnatura.
 Ecco l'essempio del tutto.

And you will not have any variety, contrary: this leads to a lot of octaves and fifth.
 if the bass goes up in a . . . the upper hand stays;
 if it goes by disjoint quarters, to all notes their own accompaniment has to be given.
 See the example of all this.

Und da habt ihr dann auch keinerlei Abwechslung, im Gegenteil: das ergäbe lauter Oktaven und Quinten.
 Wenn der Bass aufsteigt mit einem Lauf, dann bleibt die obere Hand liegen;
 Wenn er über unverbundene Viertel geht, muss jeder Note ihre eigene Begleitung geben werden.
 Hier ein Beispiel des Ganzen.

Havendo fin qui detto à bastanza delli stromenti, come fondamento tanto, però che l'huomo giudiziooso potrà con questo piccol raggio acquistarsi molto lume: perche il dir troppo genera confusione: diremo hora brevemente qual cosa delli stromenti d'ornamento.

Until now we have sayed enough about the instruments used for the fundamnt. But that expertised people may acquire more clear view—saying to much induces confusion—let us now shortly talk about the instruments for the ornament.

Wir haben bis hierher genug gesagt über die Instrumente, die als Fundament dienen, soviel jedenfalls, dass der verständige Mann mit diesem kleinen Ausschnitt mehr Durchblick erhalten wird—dann zu viel Erörtern stiftet Verwirrung—wollen wir nun kurz über die Ornament-Instrumente sprechen.

Li stromenti, che si meschiano con le voci variatamente, non per altro, credo io, che per ornar, et abbellir, anzi condire detto consento, si meschiano:
 et allora convien in altra maniera adoperarli dal primo:
 percioche, come prima tenevano il tenore, e l'armonia ferma, hora devono con varietà di bei contraponti, secondo la qualità dello stromento fiorire, e render vaga la melodia.

The instruments which mix themselves with the voices in various manner do this to my opinion for nothing else than to decorate and to adorn and to round off the ensemble which they meddle in.
 And thus they have to be handled in other manner than the previously:
 As they once played the tenor and the fixed harmony, they have now to flower corresponding to the qualities of the instrument with varied and good counterpoint in order to bring out the melody nicely.

Die Instrumente, die sich mit den Stimmen auf unterschiedliche Weise mischen, tun das meiner Meinung nach wegen nichts anderem, als um besagtes Zusammenspiel zu schmücken, zu verschönern, zu würzen¹⁸.
 Und dann muss man sie in anderer Weise handhaben als zuvor:
 Denn wie erstere den Tenor innehatten und die ausgehaltene Harmonie, so müssen diese jetzt in guter kontrapunktischer Abwechslung entsprechend der Qualität des Instruments aufblühen und die Melodie anmutig herausbringen.¹⁹
 Aber darin unterscheidet sich der eine vom andern. Denn der erste muss den vor ihn gestellten Bass spielen wie er dasteht; der fragt nicht, ob der Mensch viel vom Kontrapunkt versteht. Der zweite aber, der fragt danach.

¹⁸ condire = eigentlich "fett machen". in Öl einmachen, Schmalz an die Suppe geben. Ein condimento ist ein Gewürz wie Salz, Schmalz, Zucker. Der Conditor würzt also mit Fett und Zucker.

¹⁹ prima und hora könnte hier eventuell auch zeitlich Sinne von früher und jetzt oder heute gemeint sein.

poiche deve sopra il medesimo basso compor nuove parti sopra, e muove, e variati pabaggi, e contraponti.

Onde chi suona leuto, essendo stromento nobilissimo fra gl'altri, deve nobilmente suonarlo con molta inventione, e diversità: non come fanno alcuni, i quali per haver buona dispostezza di mano, non fanno altro che tirare, e diminuire dal principio al fine, e maltime in compagnia d'altri stromenti, che fanno il simile, dove non si sente altro che zuppa, e confusione, cosa dispiacevole, et ingrata, à chi ascolta.

Devesi dunque, hora con botte, e ripercosse dolci; hor con passagio largo, et hora stretto, e raddoppiate, poi con qualche sbordonata, con belle gare e perfidie, re- petendo, e cavando le medesime fughe in diverse corde, e luoghi; in somma con lunghi gruppi e trilli, et ac- centi à suo tempo, intrecciare le voci,

che dia vaghezza al conserto, e gusto, e diletto all'uditori: guardando con giudizio di non offender- si l'un l'altro; ma dandosi tempo, massime quando sono stromenti simili;

il che per mio consiglio deve fuggirsi: se però non vi fusse gran lontananza, ouvero fussero accordati in diversi tuoni, e diverse grandezze.

E quelle che diciamo del leuto come di stromento principale, vogliamo che s'intenda de gl'altri nel suo genere, perche lungo sarebbe à ragionar di tutti nel particolare.

Ma per haver ogni stromento suoi termini propri di quello però deve, chi suona, valersi di quei stelfi, e reggersi conforme quelli, per far buon lavoro.

Then he has to compose new upper voices upon the bass and new an varied . . . and counterpoints.

And who is playing the luth which is the noblest in- strument among the others, should play it in a noble way with much inventiveness and diversity; not as some do who have a good dexterity and do nothing than . . . and play diminutions from the begin to the end and mostly together with the other instruments which do the same, which sounds like nothing than a soup and a confusion, being displeasent to the lis- ter.

One should therefore sometimes hit strong somtimes as a quite echo, sometimes with long . . . sometimes with short ones, with doublings, with some bourdon, with nice jokes, repetitions, to take care about fugues in various cords and registers: summed up to introduct- ce the voices with long groups and trills and accents at its time .

which is giving grace to the music and taste and plea- sure to the listener: where judgement has to be used that one is not hindering the other: but to keep the tempo, especially if the instruments are similar.

To my opinion one should avoid to be to far appart from each other or to tune in different keys and dif- ferent *grandezze*

And what we have sayed about the luth as the most important instrument should also be considered for the other instruments, since one could [still] talk par- ticularly about each of them.

But so that all instruments show their particular pro- perties the player should take them into consideration and use them conformly if he wants to do a good job.

Denn der muss über demselben Bass neue Ober- stimmen komponieren und neue, abwechslungsreiche Läufe und Kontrapunkte.

Wer also Laute spielt, das edelste Instrument unter den anderen, der muss sie nobel spielen, mit großer Erfindungsgabe und variiertem Ausdruck; nicht so, wie einige es machen, die eine gute Fingerfertigkeit haben, nichts anderes tun als Tiraten spielen und di- minuieren von Anfang bis Ende, vor allem in Beglei- tung anderer Instrumente, die das gleiche tun, wo- von man nichts anderes wahrnimt als eine Suppe, ein Durcheinander, eine missvergnügliche und uner- freuliche Angelegenheit für den Hörer.

So pflegt man bald bald mit Schlägen und lieblichem Echo, bald mit einem langatmigen Lauf, bald mit ei- nem knappen, mit Verdopplungen, dann mit irgend- einem . . . , mit schönen Verzierungen und Schelmerei- en, dieselbe Fuga wiederholend und in verschiedenen Lagen herausbringend, kurz: mit langen *gruppi*²⁰ und Trillern und Akzenten zur rechten Zeit die Stimmen einzuflechten.

Das soll dem Zusammenspiel Anmut und Geschmack verleihen und Vergnügen für die Hörer, wobei man mit Verstand darauf sehen muss, dass nicht einer den anderen hindere; sondern im Tempo zu bleiben, vor allem, wenn die Instrumente ähnlich sind.

was nach meinem Ratschlag zu vermeiden ist, zu weit voneinander entfernt zu sein oder in verschiedenen Tonarten und *grandezze* zu stimmen.

Und was wir von der Laute als Hauptinstrument sa- gen, das soll nach unserem Wunsch auch für die ande- ren Instrumente in gleicher Weise gelten, denn man könnte [noch] lange über alle [Instrumente] im Ein- zelnen reden.

Damit aber jedes Instrument seine entsprechenden Eigenheiten erweise, muss der Spieler diese fleißig her- ausarbeiten und sie konform anwenden, will er gute Arbeit leisten.

²⁰Zur Bedeutung der *Beriffes gruppo* vgl. Diruta *Il transilvano*, Venedig 1593, Faksimile bei Forni/Bologna

Verbi grazia: li stromenti d'arco hanno diversa maniera da gl'altre di penna, ò deta:

perciò chi suona lirone, deve tirare l'arcate lunghe, chiare, e sonore, cavando bene le parti di mezzo, avvertendo alle terze, e seste maggiori, e minori; cosa difficil, ed importante di quello strumento.

Il violino richiede bei passaggi, distinti, e lunghi, scherzosi, rispostine, e fughette replicate in più lunghi, affettuosi accenti, arcate mute, gruppi, trilli etc.

Il Violone come parte grave procede gravemente, sostenendo con la sua dolce risonanza l'armonia dell'altre parti, trattenendosi più che si può, nelle corde grosse; toccando spesso i contrabassi.

La Tiorba poi, co le sue piene, e dolci consonanze, accresce molto la melodia, ripercotendo, e palleggiando leggiadramente i suoi bordoni, particolar eccellenza di quello stromento, con trilli, et accenti muti, fatti con la mano di sotto.

L'Arpa doppia, qual è stromento, che val per tutto, tanto ne soprani, come ne bassi, devesi tutta ricercare, con dolci pizzicate, con risposte d'ambi le mani, con trilli etc.; in somma vuol buon contraponto.

La Cetera, ò sia ordinaria, ò Ceterone, deve usarsi come l'altre stromenti scherzando, e contraponteggiando sopra la parte.

Ma ogni cosa si deve usar con prudenza: perché se li stromenti sono soli in conserto, devono far il tutto; e condir il conserto:

se sono in compagnia, bisogna haverse riguardo l'un l'altro, dandosi campo, e non affendendosi; e se sono molti, aspettar ogn'uno il suo tempo: e non far come il pabernio, tutti in un tempo, et à chi può più gridare.

As the words tell: the string instruments have different properties then those which are plucked or hit:

Who is playing the liron for instance, should play with a long bow, clear and sonorous, well observing the middle parts, watching the thirds and the major and minor sixths, being a difficult and important matter of this instrument.

The violin asks for *passaggi*, distinct and long playfully responses, repeated fugues, affected accents, *arcate mute*, groups, trills et.

The violone as lower voice proceeds gravely, supporting the harmony of the other voices with its delightful sound, using as much as possible the big cords in the function of a double bass.

The Theorbo with its full and gracefull consonances supports much the melody —the particular excellency of this instrument—with trills and *accenti muti*, performed with the lower hand.

The double harp, an instrument which is good for every purpose, for the treble as well as for the bass, should be used with all possibilities, with lovely pizzicati, with answering of the two hands, with trills etc.; in sum it asks for a good counterpoint.

The Zither, either the ordinary or the Ceterone should be used as the other instruments, playfully or in counterpoint upon the bass.

But everything has to be used with prudence.

If the instruments play solistic in the ensemble they have also to make the tutti and round up the ensemble.

If they play together they have to respect and to make room for each other and not to hinder each other. And if there are many, each one has to look for his turn: an not as the sparrows do, all together at the same time, and each as loud as he can.

Wie die Worte schon sagen, die Bogensinstrumente spielt man anders als die Kiel- oder Tasten(?)instrumente.

Wer etwa Lirone spielt, muss lange, klare und klingende Bögen ausziehen, und dabei die mittleren Lagen besonders herausbringen, auf die Terzen achteben und die großen und die kleinen Sexten, eine schwierige und wichtige Angelegenheit bei diesem Instrument. Die Violine erfordert schöne Läufe, deutlich abgesetzt, Spielerisches, Antwortpassagen und wiederholte Fughetten, affektgeladene Akzente, gedämpfte Bogenstriche, *gruppi*, Triller et.

Der Violone als tiefe Stimme schreitet gravitätisch voran, trägt mit ihrem lieblichen Ton den Zusammenklang der übrigen Stimmen, benützt so oft sie kann, die großen Saiten und häufig die Kontrabässe spielt. Die Theorbe mit ihren vollen, lieblichen Konsonanzen hebt vermehrt sehr die Melodie, repetitierend und annützig auf ihren Bordunsaiten passagierend—ein besonderes, exzellentes Merkmal dieses Instruments—mit Trillern, gedämpften Akzenten, die von der unteren Hand hervorgebracht werden.

Die Doppelharfe ist ein Instrument, das zu allem dient, sowohl für Sopran als auch für Basspartien. Man muss sie ganz erproben, mit lieblichen Pizzicate, mit fugiertem Antwortspielen beider Hände, mit Trillern, kurz: sie verlangt einen guten Kontrapunkt. Die Zither, sei es nun die gewöhnliche oder ein Ceterone, muss wie die anderen Instrumente scherzend und kontrapunktisch über der [Bass]Stimme eingesetzt werden.

Aber jedes Ding muss man mit Umsicht gebrauchen. Denn wenn sie allein sind im Ensemble, müssen sie alles bewältigen und den Gesamtklang abrunden.

Spielen sie zusammen, muss einer auf den anderen achtgeben, sich gegenseitig Raum geben, sich nicht behindern und, falls es viele sind, muss jeder einzelne darauf achten, wann es an ihm ist und es nicht machen wie die Spatzen: alle gleichzeitig und, wer kann, schreit am lautesten.

E questo poco sia detto solo per dar alquanto di lume, à chi desidera imparare;

And this little is only told to give some light for those who want to learn.

Und dies wenige sei nur gesagt, um dem, der lernen möchte, etwas Licht zu bringen.

perche chi sà da per se, non ha bisogno d'insegnamento d'alcuno, e per tali io non scrivo; poiche gli stimo, et honoro; ma se qualche bell'humore, come accade, desidera discorrer più oltre in simiglianti materie, sarò sempre pronto.

Those who know it already do not need instructions from someone and for those I am not writing, those I appreciate and honor; But if a curious person occasionally wants to go further in similar subjects, I will always be ready.

Demn wer von sich aus schon bescheid weiss, hat keine Belehrung von jemandem nötig und für solche schreibe ich nicht, nein ich schätze und ehre sie. Wenn aber einer mit schönem Humor, wie es geschieht, verlangt, weitergehend über ähnliche Materie zu sprechen, werde ich stets bereit sein.

Finalmente conviene saper anco trasportare le Cantilene da un tasto ad un altro, quando però vi sono tutte le consonanze naturali, e proprie di quel tono; perche altrimenti non si debbon trasportare,

Finally, one should know how to transpose the melodies from one key to another, presupposed one knows the natural consonances and properties of the corresponding key. Since otherwise they should not be transposed.

Zuletzt sollte man noch wissen, wie man die Cantilenen von einer Lage zur anderen transponiert, wann dort all die natürlichen Konsonzen sind, die zum entsprechenden Ton passen. Demn andernfalls dürfen sie nicht transponiert werden.

perche fa brutissimo sentire, come io alle volte ho osservato, che trasportando un primo, over secondo tono, che sono di natura soave, per le molte corde di B.molle, in qualche tasto, ch'ì suo tuono sia di B.quadro, difficilmente potrà, chi suona, esser tanto cauto, che non inciampi in qualche contraria voce; e così vien à guastarsi il concerto, et offendar l'udito de gl'ascoltanti con tal crudeltà;

Because it sounds terrible, as I stressed often, when one transposes a first or second tone, which is agreeable from nature, over much notes of b-flats into a key in which tone there is a b-natural. It will be difficult for the player not to stamp into a wrong voice. And this will spoil the sound of the ensemble

Es ist nämlich äusserst schliesslich anzuhören, wie ich schon oft betont habe, wenn man ein Stück im ersten oder zweiten Ton, der von Natur aus angenehm ist, über viele Töne mit b in eine Lage transponiert, in deren Tonart ein h hineingehört. Da wird der Spieler schwerlich so behutsam sein, dass er nicht in eine verkehrte Stimme hineinstoplere. Und so kommt's, dass man den Zusammenklang verdirbt und das zu Gehör gebrachte dem Lauschenden voller Unverständlichkeit anbietet.

anzi mai mostra la naturalezza di quel tuono.

Once more this shows the naturality of the [original] tone.

Einmal mehr beweist das die Natürlichkeit jenes [ursprünglichen] Tones.

Trasportar alla quart, ò quinta, è più naturale, e com-modo di tutti: e tal volta una voce più giù, ò più su; ed in somma convien veder quel più proprio e conferente à quel tuono e non come fanno alcuni, che pretendono suonar ogni tuono in ogni corda; perche s'io potessi disputar alla lunga, gli mostrarei l'improprietà, ed error loro.

Transposing a fourth or fifth is more natural and obvious than anything else: An if now a voice gets higher or lower: overall one has to respect what are the properties of a tone and what corresponds to it. and not as some do, to strive for playing tones in all keys. If I could discuss this in extensively I would show the impropriety and their fault.

Man sollte es nicht machen wie einige, die anstreben, jeden Ton von jeder Saite aus zu spielen. Demn könnte ich noch lange darüber disputieren, würde ich ihnen die Unverhältnismäßigkeit zeigen und ihren Fehler.

havendo io sin' hora trattato di suonar sopra'l Basso, mi è paruto bene dir qual cosa intorno à esso;

As up to now I treated how to play upon the bass, it seems good to me to say something aside.

Habe ich bisher erörtert, wie man über dem Bass spielt, so scheint es mir gut, etwas nebenbei anzusprechen.

poiche so', che vien biasimato da qualchuno, quale ò non intende il suo fine, ò non gli basta l'animo sonarlo.

Per tre cagioni dunque è stato messo in uso questo modo:

prima per lo stile moderno di cantar recitativo, e componere; seconda per la commodità: terza per la quantità, e varietà d'opere, che sono necessarie al concerto.

Della prima dico, che eßendosi ultimamente trovato il vero stile d'exprimere le parole, imitando lo stesso ragionare nel maglior modo possibile: il che meglio succede, con una, ò poche voci, come sono l'arie moderne d'alcuni valenthuomini, e come al presente s'usa assai in Roma ne' concerti;

non è necessario far spartitura, ò intavolatura: ma basta un Basso con i suoi segni, come habbiamo detto sopra.

Ma se alcuno mi dicesse, che à suonar l'opere antiche piene di fughe, e contrapunti, non è bastevole il basso; à ciò rispondo, non eßer in uso più simili cantilene, per la confusione; e zuppa delle parole, che dalle fughe lunghe ed intrecciate nascono;

ed anco perche non hanno vaghezza: poiche cantandosi à tutte le voci, non si sente ne periodo, ne senso; essendo per le fughe interrotto, sopraposto;

anzi nel medesimo tempo ogni voce canta parole differenti dall'altro; il che à gl'huomini intendenti, e giudiciosi dispiace:

e poco mancò, che per questa cagione non fosse sbandita la musica da Santa Chiesa, da un Sommo Pontefice, se da Giovan Palestrino non fosse stato preso riparo, mostrando d'esser vito, ed errore de'compontori, e non della Musica;

ed à confirmatione di questo fece la Messa intitolata
Missa PAPA MARCELLI.

I know that some people wrinkle their nose if one does either not find his and or has not the courage to play it.

Because auf three reasons this way of playing has got into use:

firstly due to the modern style of singing the recitativo and composing; secondly due to comfort; thirdly due to the quantity and variety of works which are needed for the ensemble.

To the first I say, once ultimately the true style to express the text has been found, trying to realise it in the best possible way, then one has the more success with one or some voices, as in the modern airs of some gifted persons; and as it is now in use in the music in Rome.

There is no need to make partitions or tablaturas; but a figured bass is sufficient as we told above.

But if someone said to me that for playing the old works with plenty of fugues and counterparts the bass part is not sufficient; to this person I am responding that those cantilens are out of use due to the confusion and soup of text which is caused by the long fugues and entanglements.

And then they do not please: when all the voices sing together one recognises no structure and no sense; where there are breaks and overlid parts in the fugues.

even in their own tempo every voices sings different words than the others; to the attentive listener this is displeasent.

An little was missing that due to this reason the music of the Holy Church of the high priest went apart if not Giovanni Palestrina had renewed it, who showed that it was a fault and error of the composers, not of the music;

And in order to confirm it [the music] he composed the mass entitled Missa PAPA MARCELLI.

Denn ich weiss, dass von einigen getadelt wird, die entweder seinen Sinn nicht erfassen oder deren Sines nicht genügt, ihn zu spielen.

Aus dreierlei Gründen ist diese Art in Gebrauch gekommen:

erstens durch den modernen Stil, Rezitative zu singen und zu komponieren; zweitens aus Bequemlichkeit, drittens wegen der Fülle und Vielfalt von Werken, die fürs *conserto* notwendig sind.

Zum ersten sage ich: Es ist letztlich der rechte Stil gefunden, um den Text auszudrücken, und strebt man, ihn auf bestmögliche Art zu verwirklichen, dann hat man unso mehr Erfolg mit einer oder mit wenigen Stimmen, wie bei den modernen Arien einiger Geschätzer und wie das gegenwärtig in Rom beim Musizieren im *conserto* üblich ist.

Es ist nicht nötig, Partituren anzufertigen oder Tabulaturen. Ein bezifferter Bass genügt, wie wir das oben beschrieben haben.

Wenn mir aber jemand sagte, fürs Spielen alter Werke, voller Fugen und Kontrapunkten, reiche die Bassstimme nicht, dann antworte ich darauf, dergleichen Cantilenen seien nicht mehr in Gebrauch wegen des Durcheinanders und der Suppe von Worten, verursacht durch lange Fugen und Einflechtungen.

Und dann, weil sie keine Schönheit haben: Denn wenn alle Stimmen zusammen singen, hört man weder Absatz noch Zusammenhang; weil die Fugen unterbrochen und übereinander gelegt sind.

Ja sogar zur selben Zeit singt jede Stimme einen anderen Text, was für aufmerksame, verständige Menschen missvergnüglich ist.

Und wenig fehlte, dass aus diesem Anlass die Musik der Heiligen Kirche, des Höchsten Pontifex, darnieder gegangen wäre, wenn sie nicht von Giovanni Palestrina erneuert worden wäre, welcher zeigte, dass ein Fehler und eine Verirrung der Komponisten vorlag und nicht der Musik.

Und zur Bekräftigung dessen komponierte er die Messe mit dem Titel Missa PAPA MARCELLI.

Onde se bene per regola di contrapunto sono buone tali compositioni; nondimeno per regola di vera e buona musica sono vitiose:

il che naeque per non intender il fine, et officio, e buoni preceetti di eba:

volendo questi tali star solo nell'osservanza della fuga, ed imitatione delle note, e non dell'affetto, e somiglianza delle parole:

anzi molti facevano prima la musica, e poi ci applicavano le parole: e ciò basti per hora, non essendo à proposito in questo luogo il discorrer alla lunga di tal materia.

La seconda ragione è la commodità grande: perche con picciola fatica havete molto capitale per le occorrenze,

oltre che chi desidera imparare à sonare, e sciolto dalla intavolatura, cosa à molti difficile e noiosa; anzi molto soggetta à gl'errori perche l'occhio, e la mente è tutta occupata in guardar tante parti massime venendo occasione do consentar all'improvviso.

La terza finalmente, che è la quantità dell'opere necessarie al concerto, mi pare sola bastevole ad introdurre simil commodità di sonare:

poiche se si havessero ad intavolare, ò spartire tutte l'opere, che si cantano fra l'anno in una sola Chiesa di Roma: dove si fa professione di consentare, bisognerebbe all'Organista che havesse maggior libreria, che qual si voglia Dottor di legge:

Thus if those compositions are good with respect to the rules of counterpoint, they are nevertheless faulty with respect to the rules of good and true music.

This came up because on did not pay attention to the idea and the purpose and good instructions about it. Those wanted that the latter consisted only in respecting the fugues and the imitation of notes and not in observing the affect and in the correspondence of the text:

In this way many composed first the music and afterwards added the text. This should be enough here, it is not our subject here to discuss this matter extensively.

The second reason is the lazyness. Because with little effort you will have much yield in all cases.

Furthermore, who wants to learn to play is not bound to the tabulatura, a difficult and annoying undertaking; and moreover source of many errors since eye and spirit are all occupied in grasp as much voices as possible when the occasion of improvisation is there.

The third finally is the quantity of compositions needed for the performance, which seems to me already sufficient to introduce a similar comfort when playing:

If one had to intabulate or to write a partition for all the works which are performed during a year in only one church in Rome: a professional organist would need to have a bigger library than a lawyer has.

Wenn daher nach der Regel des Contrapunktes solche Compositionen gut sind, dann sind sie nichtsdetoweniger nach der Regel wahrer und guter Musik fehlerhaft.

Das kam auf, weil man nicht auf deren Zweck achtete, auf ihre Aufgabe und auf gute Anleitungen derselben. Jene wünschten, dass letztere nur in der Beachtung der Fugen, der Imitation der Noten und nicht des Affektes und der Textentsprechung bestünden.

So komponierten viele zuerst die Musik und fügten danach die Worte hinzu. Das genügt fürs erste, denn es steht an dieser Stelle nicht zur Debatte, diesen Stoff lang und breit zu erörtern.

Die zweite Ursache ist die große Bequemlichkeit. Denn mit geringer Anstrengung habt ihr viel Ertrag in allen Fällen.

Wer überdies Spielen lernen möchte, ist nicht an die Tabulatur gebunden, ein für viele ödes und schwieriges Unterfangen, zudem vielen Fehlern unterworfen, weil Auge und Kopf ganz damit beschäftigt sind, soviel Stimmen wie möglich zu überblicken, insbesondere wenn man die Gelegenheit zum improvisierten Zusammenspiel hat.

Die dritte endlich, die Menge der fürs Ensemblespielen nötigen Stücke, scheint mir allein schon ausreichend, um eine ähnliche Erleichterung beim Spielen einzuführen.

Denn hätte man alle Werke zu intavolieren oder in Partitur zu setzen, die innerhalb eines Jahres in einer einzigen Kirche Roms gesungen werden, in der man berufsmäßig konzertiert, dann müsste der Organist eine größere Bibliothek haben als sie ein Doktor des Rechts benötigt.

onde à molta ragione si è introdotto simil basso, col modo però sopraddetto; concludendo non esser bisogno, ne necessario à chi suona, far sentir le parti come stanno, mentre si suona per cantarvisi, e non per sonar l'opera come sta, che è diversa cosa dal nostra soggetto.

Thus with much reason it is introduced as simple as showed above: concluding that there is no need and it is not necessary for the player to make the parts audible as they are written ... which is different from our subject.

Von daher hat man sich ganz zu Recht auf ähnlich einfacher Stufe eingeführt, in oben dargelegter Weise, indem man den Schluss zog, es sei weder wichtig noch nötig für den Spieler, die Stimmen hören zu lassen, wie sie da stehen, während man spielt (als Begleitung) fürs Singen, und nicht um das Stück wiederzugeben, wie es dasteht. Das ist etwas ganz anderes als unser Gegenstand.

E questo che si è detto, basti per lo molto, che si potrebbe dire, volendo io brevemente sodisfar più alle vostre cortese dimande; come più volte mi havete fatto instanza, che al mio genio, quale è più d'imparar da gl'altri, che d'insegnare.

And that what was stated here, shall be sufficient for all that what could be said, since I wanted more to shortly satisfy your kind questions; rather than satisfying my genius which wants more to learn from others than to do teaching.

Und das, was hier gesagt wurde, reiche statt weiterer Bemerkungen, die sich noch sagen ließen; denn ich möchte eher in knapper Weise eher Euren höflichen Fragen genügen, die ihr mir oft als Bitte vorgetragen habt, als meinem Genius, der mehr darauf aus ist, von anderen zu lernen als zu lehren.

Accettatelo dunque come egli è, e scusatemi per la brevità del tempo.

Take this now as it is and excuse me because of the short time.

Nehmt dieses also, wie es ist, und entschuldigt mich wegen der knappen Zeit.

Copia D'una lettera scritta dal Sig. Agostino Agazzari à un Virtuoso Sanese suo compatriotto.

Dalla quale si viene in cognitione dello stile, che tener si deve in concertare Organo voci, & stromenti.

Dalla qualche hò inteso la sua intentionne, in materia, che io le mandi una minuta dello stile, che usano questi Signori Musici Romani, nel concertare con Organo voci, & stromenti da tasti arco, & corda;

per sodisfarla adunque le dico;

Che in concerto servendo l'Orgnista per fondamento, deve suonare con molto giuditio havendo riguardo alla quantità, & qualità delle voci, & stromenti, essendo poche, usare poco registro, & consonanze, essendo quantità aggiungere, & scemar secondo, che l'occasione ricerca;

Quando concertano nell'Organo dui suoni simili come sarebbe al dire dui bassi dui tenori, dui soprani, dui leuti dui violini, ò altri, questi tenore lontani l'uno dall'altro, atteso, che tal lontananza fa che si gode, & sfuggesi la confusione, Deve ancora l'Organista suonare l'opera giusta fuggendo le tirate, & passaggi, toccando alle volte con grata gli pedali in contrabasso, & sopra ogni altre cosa stretto, & grave, che l'acuto leva assai alle voci, & altri stromenti,

Et di quanto s'è detto dell'Organo intendesi dell'arpicordo, chittarrone, & leuto (mentre suonano per fondamento).

Le voci, che concertano nell'Organo devono governarsi con l'orechio, & giuditio avvertendosi non superara l'una all'altra, ma si bene cantare ugualmente con dolcezza, & affetto.

Kopie eines Briefes, geschrieben vom Herrn Agostino Agazzari and einen Virtuosen und Sieneser Landmann.
In welchem er den Stil erläutert, an man sich halten soll wenn man konzertiert mit Orgel, Stimmen und Instrumenten.

Von einigen wurde das Anliegen an mich getragen, dass ich ihnen einen Entwurf des Stils gebe, der von einigen Musikern in Rom benutzt wird, im Zusammenspiel von Orgel, Stimmen und Tasten-, Bogen- und Saiteninstrumenten

Um diese nun zufrieden zu stellen, sage ich dieses;

Dass im *concerto* der Organist für das Fundament dient, mit viel Sachverstand spielen muss und auf die Anzahl und Qualität der Stimmen und Instrumente achten muss; sind es wenige, muss er wenig Register und Konsonanzen gebrauchen, sind sie zahlreich, muss er hinzufügen und vermindern wie der Anlass es erfordert;

Wenn in der Orgel zwei ähnlich klingende musizieren wie zum Beispiel zwei Bässe, zwei Tenöre, zwei Soprane zwei Lauten, zwei Violinen oder andere, deren Stimmen () weit voneinander entfernt sind, so kann man erwarten, dass dieser Abstand es erwünscht ist und die Konfusion verhindert, dann soll der Organist das Werk recht spielen, Tiraten und Passagen vermeiden und zuweilen angenehm die Kontrabaesse mit den Pedalen spielen und vor allen anderen Dingen knapp und tief, dass die Höhen genug den Stimmen und anderen Instrumenten überlassen bleibt.

Und was für die Orgel gesagt worden ist, gilt auch für das Cembalo, die Chittarone und die Laute (wenn sie als Fundament spielen).

Die Stimmen die in der Orgel musizieren, müssen mit dem Ohr beachtet werden, und Sachverstand muss angewendet werden, dass nicht die eine die andere überönt, sondern beide gleich mit Süsse und Affekt singen.

Il lento in concerto deve suonarsi con vaga invenzione, & diversità, hora con botte, & ripercosse dolci, hor con passaggi larghi, & quando stretti, poi con qualche gratuita sbordonata, repetendo fughe in diversi luoghi, & con groppi trilli, & accenti farsi, che si rendi vaghezza:

Et non fare come alcuni, che havendo velocità di mano, & poca dottrina, non si sente altro da capo à piedi, che tic, e tic, e tic, cosa in vero odiosa all'udito.

Il Chittarron, ò Tiorba, che dire la vogliamo deve suonarsi in concerto con piene, & soavi consonanze, ripercotendo, & passeggiando leggiadramente gli suoi bordoni, particolare eccellenza di tale strumento, usando alle fate trilli, & accenti muti, fatti con la mano disotto.

Il Violone in concerto (come parte-grave) deve procedere fondamente, sostenendo l'armonia dell'altre parti toccando in dolce consonanza gli bassi, & contrabassi.

Alle Viole devesi tirare le arcate intere, chiare, & sonore, & in particolare il Lirone, ò Viola bastarda cavarne le parti con molto giuditio, & fondamento di buon contraponto, & pratica.

Il Violino richiè de passaggi distinti, & lunghi, con scherzi, ecchi, & rispostine, fughette, replicate in diverse corde, accenti, affettuosi, arcate mute, con groppi & trilli variati.

Die Laute muss im *concerto* mit schöner Erfindung spielen, mit Abwechslung, bald mit Schlägen und süssen Wiederholungen, bald mit langen Passagien, und alsdann knapp, und mit einigen grazilen ?, wiederholenden Fugen in verschiedenen Orten, und mit *groppi*, Trillern und witzigen Akzenten, die Schönheit geben.

Und man soll es nicht machen wie einige, die eine geschwinde Hand haben und wenig Wissen, und von Anfang bis Ende (Kopf bis Fuss) nichts machen als tick und tick und tick, weil das in Wahrheit ein Übel ist für die Zuhörer.

Die Chittarone oder Theorbe, wie wir sie nennen wollen, soll im *concerto* mit vollen und lieblichen Konsonanzen, wiederholend und mit Leichtigkeit auf ihren Bordunsaiten passegiere, die eine spezielle Exzellenz dieses Instrumentes ausmachen, zu benutzen bei stummen Trillern und stillen Akzenten (?), gemacht mit der unteren Hand.

Der Violone soll im *concerto* (als tiefe Stimme) als Fundament fortschreiten, den Zusammenklang der anderen Stimmen stützen, indem er in süsser Konsonanz die Bässe und Kontrabässe spielt.

Die Viole sollen die Bögen ganz, klar und klangvoll ziehen, insbesondere die Lirone oder Viola bastarda soll die Stimmen mit viel Sachverstand herausbringen und ein Fundament von gutem Kontrapunkt und Praxis.

Die Geige soll bereichern mit verschiedenen und langen Passagien, mit Scherzen, Echos, Antworten, Fughetten, wiederholt in verschiedenen Lagen, Akzenten, Affekten, *arcate mute*, mit *groppi* und abwechslungsreichen Trillern.

Et questo è quanto per hora in simile materia brevemente mi sovviene, per sodisfar à Vostra Signoria spero però frà qualche giorno con maggiore mio agio, ponere in carta un trattato di materie simili, entro il quale si tratterà più diffusamente per maggiore intelligenza;

Bastami solo in dirgli, che quanto quivi s'è inteso diversi usare con prudenza, avvertendo l'Organista, cantori, & suonatori in compagnia di concerto darsi campo l'uno all'altro, non si offendendo nella moltitudine ma si bene con orecchio, & giuditio aspettare luogo, & tempo, & non fare come le passare in uno istesso tempo à chi grida più forte;

Et qui facendo sime le prego felicità, & contento.
Di Roma il dì 25. Aprile 1606

Und dieses erscheint mir genug für jetzt in dieser Materie, um Euch zufrieden zu stellen, ich hoffe aber, in Tagen grosser Bequemlichkeit ein Traktat aufzusetzen über ähnliche Materie, worin sie ausführlicher und mit grösserer Intelligenz behandelt werden wird.

Es reicht mir, zu sagen, ... mit Klugheit gebraucht werden soll, der Organist, die Sänger und Spieler in Begleitung des *concerto* sich einer dem anderen Raum geben sollen und sich nicht behindern in der Vielzahl, sondern gut mit Ohr und Sachverstand den Ort und die Zeit abwarten und es nicht zu machen wie die Spatzen, alle zur gleichen Zeit und jeder so laut er kann.

Zu Rom gegeben am 25. April 1606