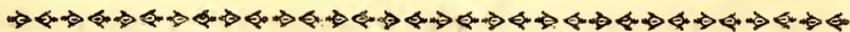


PARTE TERZA

DELLA COMPOSIZIONE MUSICALE

IN GENERALE.

Prima d'intraprendere la diligente disamina delle parti costituenti la Composizione, necessario io stimo dare sul bel principio una generale idea della medesima, onde più facilmente rilevarne eziandio il proprio fondamento. Non consiste pertanto in altro tutta la musicale Composizione che nella disposizione della successione de' suoni, per siffatta maniera ordinata che da essa risulti una buona modulazione ed una piacevole melodia: notando questa perciò convenientemente ed accompagnandola parimenti con altre parti. Onde ciò eseguire, si richiede la più perfetta intelligenza non meno di tutto quanto all'armonia appartiene, ma quel genio naturale principalmente suscitatore prodigioso d'eleganti motivi e di melodiose cantilene. Per qualunque sforzo che far possa un Compositore, se privo sia di feconde idee, e voglio dire, di quel genio vivace che a tal uopo si richiede, e che bisogna avere dalla natura sortito (a),



(a) Osservisi quanto si è detto della Melodia nella prima Parte di quest'Opera al Capo II. §. III.

nulla farà che possa almeno considerarsi come mediocre. Servono le regole a dispor l'armonia nel modo il più conveniente; ma il genio è quello che mette in opera le regole medesime: e da questo concorso propriamente tutta dipende l'invenzione de' diversi pezzi musicali.

Il suono, fisicamente considerato, esser non deve al Compositore che la materia sulla quale costruire un pezzo musicale: ma il fine primario quello esser deve di ricrear l'uomo per la via dell'udito. La scelta degli ottimi suoni e degli accordi piacevoli giova a questo fine; ma se il Compositore fa suo scopo principale la Musica imitativa, e cerca commovere gli uditori a forza d'effetti morali, allora debb'egli considerare la Musica pei suoi rapporti agli accenti dell'umana voce, e per le più possibili conformità tra i suoni armonicamente combinati e gli oggetti imitabili: ed è qui appunto dove spiegar si dee quell'interiore veemenza di fuoco che inspira mai sempre canti nuovi e piacevoli, espressioni vive, naturali e commoventi, e un'armonia soprattutto pura, toccante e maestosa.

Non basta no in quest'arte la cognizione della ruota della Composizione, e porre in uso così materialmente le regole dell'armonia, facendo, a cagion d'esempio, succedere in tal modo un accordo ad un altro, perchè così si pratica: ma si richiede essenzialmente il ragionar su le regole medesime, e distinguere ciò che fa dell'effetto, e ciò che d'effetto si è privo.

Ciascuno strumento ha una particolare espressione: la Tromba, per esempio, è guerriera, il Corno sonoro, l'Oboè gajo, il Traversiere tenero ec.; e variano fra loro moltissimo i diversi strumenti, secondo che il loro centro è più o meno grave o acuto, e secondo che dagli stessi possono trarsi suoni in maggiore o minore quantità. Deve il Compositore conoscere principalmente il manico del Violino, onde sapere l'effetto delle corde a vuoto, disporre gli opportuni arpeggi, e far seguire nel modo più conveniente la smanicatura, quando occorra d'oltrepassare l'estensione naturale di questo ammirabile strumento che degnamente il primo vien riputato di tutte le Orchestre. Deve, in somma, conoscere a fondo il carattere d'ogni strumento e d'ogni voce che impiegare intenda nella sua Composizione; non per conoscere soltanto di questi l'estensione, ma per comprendere ancora quali passi riescano di più facile intonazione, opportuni alle diverse voci, o sopra un tale o tale strumento, le difficoltà che si possono incontrare, e tant'altre cose la cognizione delle quali indubitatamente si richiede, affinchè l'esecuzione renda precisamente l'effetto dal Compositore ideato. Per la più chiara intelligenza però del sin qui detto, servono principalmente le istruzioni date nella seconda Parte di quest'Opera, che appartiene alla pratica delle diverse parti musicali; ed egli è poi fuor di dubbio che, non ostante tutto il possesso delle regole dell'armonia, non potrà giammai riuscire nell'invenzione d'una buona e melodiosa cantilena chi non sa

cantare o almeno suonare qualche strumento; giacchè non è altrimenti possibile di ottenere una piena cognizione della melodia stessa senza l'uso di saperla esprimere convenientemente. Ciò pure non basta al preciso intendimento della Composizione: avvegnachè deve il Compositore di più sentire il carattere delle differenti misure e quello delle differenti modulazioni, onde a proposito mai sempre l'una all'altra applicare, e posseder veramente tutto il Contrappunto.

Questo venne così appellato dal segnare co' punti, ossia note musicali, le diverse parti l'una contro l'altra; di modo che per questo medesimo non altro s'intende che l'arte istessa della Composizione. Si danno diverse specie di Contrappunto, le quali però hanno il loro fondamento nell'armonia; e di queste aver deve una perfetta cognizione il Compositore, onde formar possa con l'ordinanza del tutto un pezzo di Musica completo. Non variano giammai le regole fondamentali dell'armonia; ma puossi dare a queste maggiore o minore estensione o rilassamento giusta il numero delle parti; mentre quante più sono, tanto più difficile addiviene la Composizione, e le regole sono così meno severe.

Su varj e diversi pezzi impiegasi la Composizione, e così o pe' soli strumenti o per le sole voci o per gli strumenti insieme e le voci. I pezzi strumentali o sono composti per un dato speciale strumento, ed hanno il nome di *Sonate*, o sono destinati per più parti d'Orchestra, e si chiamano allora *Sinfonie* o *Concerti*. I pezzi di Musica vocale che di-

retti sono per le sole voci, si riducono alle pure Canzoni; ed a queste pure bene spesso s'aggiugne qualche accompagnamento per sostenerle. I pezzi finalmente destinati per gli strumenti e per le voci sono di tre specie: 1.^o quelli che non hanno che l'accompagnamento del Basso: 2.^o quelli che hanno ancora una parte d'accompagnamento di sopra: 3.^o quelli che sono concertati a piena Orchestra, e che per conseguenza ammettono l'accompagnamento di diversi strumenti. Sotto varie Classi vengono poi considerati questi pezzi, e principalmente si dividono in Musica da Chiesa e da Teatro. La Musica da Chiesa consiste in Salmi, Inni, Motetti, Antifone, Risposte ec.; quella da Teatro consiste in Opere che si dividono in Serie ed in Buffe, le quali contengono diversi dialoghi espressi con Recitativo, ed Arie a solo o a più parti o con grandi Cori ec.

Chiamasi generalmente *Aria* qualunque pezzo di Musica tanto vocale che instrumentale, regolato dal tempo dalla Musica prescritto, e che ha il suo principio ed il suo fine, a differenza di que' pezzi che non hanno una misura determinata nè un preciso motivo, siccome appunto i Recitativi. Quelle Arie poi di breve durata che si frappongono comunemente in mezzo a' Recitativi obbligati, nelle quali non dassi alcun preludio instrumentale nè quelle distribuzioni che convengono alla modulazione dell' Arie, si appellano *Cavatine*. Quando il soggetto, ossia il Canto principale che forma la melodia, dividesi in due parti, quell' Arie si chiama *Duetto*: che se in una

Composizione a due parti il soggetto è in una parte soltanto, e l'altra non faccia che accompagnare, in allora la parte principale chiamasi *Solo*, ed *Accompagnamento* l'altra. Dicasi lo stesso del *Trio* o della Composizione a tre parti, del *Quartetto*, *Quintetto* ec.: ond'è che si nomina, a cagion d'esempio, un' *Aria a Canto Solo*, a *Tenore Solo* ec., quantunque questa venga accompagnata da tutte le parti della Sinfonia; ed in tal guisa dicesi pure un *Concerto di Violino* o di qualsivoglia altro particolare strumento, senza accennare le altre parti che dello stesso formano l'armonico accompagnamento.

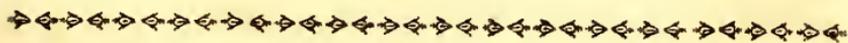
Il modo poi il più facile ed il più breve per ben riuscire nella musicale Composizione, egli è quello senza dubbio di addestrarsi primieramente a scrivere in una parte acuta, in Soprano cioè o in Violino, quelle brevi melodie che vengono dall'estro tratto tratto suggerite: a queste sottoporvi il Basso; ed assicurata tale operazione con qualche continuato esercizio, agguinervi altre parti di accompagnamento. Per far questo però si richiede una perfetta intelligenza degli accordi, della modulazione e delle regole tutte dell'armonia: delle quali cose si parlerà in appresso.

Non pochi Maestri che insegnano la Composizione, obbligano lungo tempo gli scolari a scrivere il Contrappunto sopra un dato basso che loro assegnano; ma questo metodo, quantunque in uso quasi comune, non trovasi però troppo favorevole a ben riuscire e prestamente ne' Musici Componenti, e restano così difatto mai sempre limitate le idee. Il vero metodo

a cui deve attenersi chi brama avvantaggiar presto nella musicale Composizione, egli è quello adunque, come ho detto disopra, d'inventare da prima la cantilena, ed indi colle regole sottoporvi il Basso.

Una vera tortura che ritarda di molto l'avanzamento in quest' arte, ella è quella ancora di que' Maestri che invece di esercitare gli scolari, massime nelle prime loro Composizioni, co' veri toni del sistema musicale, vogliono che essi attendano rigorosamente agli otto toni del Canto Ecclesiastico, le regole del quale non ammettendo che ben limitate modulazioni, non lasciano libera l' operazione al Compositore, e per cui bene spesso si trova colla fantasia avviluppata.

Per qualsivoglia pezzo di musica che s'abbia a comporre, sia vocale od instrumentale, sacro o profano, serio o buffo, allegro o mesto ec., si scelga dunque primieramente un tono del sistema adattato all' espressione di quel dato pezzo che si vuol trattare (a). Fissato il tono, s'immagini il soggetto che in quello specialmente aggirar si deve, e fra i molteplici pensieri che alla fervida fantasia si rappresentano, quelli mai sempre si prescelgano che sono i più convenienti al pezzo di cui si tratta; e finalmente si osservino le leggi e proporzioni tutte del dato tono principale, tanto nel dirigere l' armonia quanto rapporto alla melodia ed alla modulazione.



(a) Si consulti l' Osservazione sopra tutti i toni fondamentali nel Capo XI. della Prima Parte.

Due o più suoni di egual valore od ineguale, che si succedono in un tempo d'una misura o in una o più misure, ma che però siano disposti sopra un solo accordo, siccome note proprie del medesimo, o in parte di supposizione, formano un membro: due o più membri formano una frase. Di queste frasi più o meno brevi, e che si possono ancora a piacere ripetere (quando però per rinforzare l'espressione così convenga di fare, mentre il più delle volte le molteplici repliche ci tediano, e per esse sembra che al Compositore vengano meno i motivi) formansi i periodi determinati; e di questi periodi finalmente ne risulta un intero pezzo di Musica. Qualunque frase dev'esser legata da dissonanze espresse o sottintese: e siccome non si può giammai sortire da un accordo dissonante che per una cadenza, così ne viene che tutta la Musica in altro non consista che in cadenze: ed infatti terminar non si può una frase se non col farne seguire convenientemente una data cadenza.

La variazione e l'eleganza del gusto, con cui si formano le tante musicali combinazioni, dipende dal figurare la melodia con l'opportuno impiego delle note di supposizione, dal variare a proposito gli accordi, e dal prolungare più o meno le frasi secondo lo richiede la vera espressione di quel tal pezzo di cui si tratta. Per costruire, in somma, un pezzo musicale veramente perfetto, si richiede d'aver in mira il soggetto principale al quale si rapportano tutte le altre parti del pezzo, e con tale ordinata disposizione, che il tutto non formi che una cosa sola. Tale

unità

unità si dee principalmente riconoscere ne' movimenti delle diverse parti a tenore delle leggi del Contrappunto, nella melodia, nell'armonia e nella modulazione. D'uop'è che tutto questo si riduca ad una generale idea che poi lo riunisca: e tutta la maggiore difficoltà consiste nel combinar assieme questi precetti colla varietà, senza la quale il tutto riesce fastidioso. Non v'ha dubbio che il Compositore possa tutto adoprarsi a favore di questa varietà, purchè sotto il pretesto dell'osservanza d'alcune regole, non ci porga, per una Composizione ben fatta, una Musica tutta sminuzzata, o piccioli pezzi così sforzati e di carattere così contrarj, che nel totale dell'unione un tutto ne risulti molto deforme. Il voler introdurre nella Musica una soverchia novità, il più delle volte è vizio, siccome fanno alcuni novelli Compositori coll'impiego continuo e fuor di proposito di quelle licenze, dalle quali s'arrestano i grandi Maestri, e di cui ben di rado veggonsi far uso. Questi novelli Compositori, io dico, cadono bene spesso in viziate Composizioni, e ne' pezzi vocali principalmente impiegano ora l'*Allegro* ed ora l'*Adagio*, senza considerare se le parole lo comportino; e segnano non poche volte ora il piano ed ora il forte senza alcuna riflessione, ed a capriccio usano pure un'armonia spiritosa o patetica; dove forse anderebbe tutto diversamente: non curano, in somma, l'oggetto principale, cioè la vera espressione della parola, operano contro alla ragione ed all'arte, e col loro gusto bizzarro e capriccioso non sanno che disseminar

da per tutto il difficile, ed abbellire e variar l'armonia, che a furia di strepitose dissonanze. Nella sola distribuzione ben intesa, nella giusta proporzione fra tutte le parti, e nell'avveduta combinazione de' differenti precetti, tutta adunque consiste la perfezione della musicale Composizione; ed è in questa parte appunto che i più valenti Compositori dimostrano il loro genio ed il loro talento.

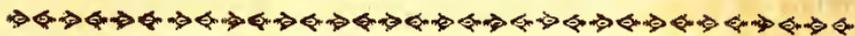
Di tutte queste cose pertanto che necessarie sono da considerarsi rapporto alla musicale Composizione, tratterò minutamente nel corso di questa terza Parte: e per procedere con ordine e rendere pure questa sì importante parte di tutta la più chiara intelligenza adorna, darò primieramente la distinzione d'ogni sorta di Contrappunto: accennerò in seguito tutti gli accordi da' quali appunto l'armonia si forma: a questi aggiugnerò quelle istruzioni che necessarie sono per impiegarli convenientemente; e così farò nell'indicare le Cadenze, la Modulazione, i Movimenti delle Parti che si contrappongono, le Frasi, il Periodo, e tutto quanto, in somma, si deve avvertire rapporto alla Melodia ed alle regole tutte dell'Armonia ed alle eccezioni ancora ossia licenze introdotte nelle regole medesime: e finalmente tratterò a parte della Composizione d'ogni particolar pezzo di Musica instrumentale non meno che vocale.

C A P O I.

.DISTINZIONE DEL CONTRAPPUNTO.

L'arte di unire più Parti con un opportuno accordo tra di loro, ed opposte l'una contro l'altra, e con un' esatta misura di tempo, *Contrappunto* si appella. Questo può esser a due sole Parti, a tre, a quattro ec., giusta, in somma, il numero delle diverse cantilene che nel medesimo tempo si fanno eseguire dalle varie Parti, siano queste puramente vocali od instrumentali, ovvero le une colle altre miste insieme. Dividesi il Contrappunto primieramente in semplice ed in figurato. Il Contrappunto semplice si è quello nel quale si fanno intendere le diverse Parti con un' armonia sillabica, vale a dire, di note contra note; simile quasi al Canto fermo accompagnato da più Parti, alloraquando formino queste una successione d'accordi. Il Contrappunto figurato poi si divide di nuovo in Contrappunto con due, con tre e con quattro note contro una, ed in Contrappunto florido. Il Contrappunto figurato con due note contro una, quello si è in cui una Parte fa intendere due note intanto che un'altra non ne fa intendere che una; e così dicasi rapporto al Contrappunto figurato con tre note contro una, ed a quello con quattro note contro una. Il Contrappunto florido finalmente così si nomina a motivo della sua modulazione piena di fioretti,

che in se racchiude una melodia ornata di molto ed elegante (a).



(a). Per lo passato si considerava eziandio il Contrappunto florido sotto non poche diverse specie, giusta cioè l'impiego delle date note ed il variato progresso delle Parti; e per cui si chiamava *Contrappunto colorato* quello in cui non si fanno entrare che delle note bianche e nere, ossia minime e semiminime miste insieme: *Contrappunto composto sciolto* quello in cui entrano unitamente le consonanze e le dissonanze, ma senza legamento: *Contrappunto composto legato*, ed anche *Contrappunto composto obbligato e sincopato* quello in cui le dissonanze si trovano legate fra mezzo a due consonanze: *Contrappunto diminuto* quello in cui si praticano varie diminuzioni nelle diverse Parti ec.; ma siccome il Contrappunto florido abbraccia tutte queste diverse specie di Contrappunti, così i nomi suddetti si riconoscono in oggi affatto inutili.

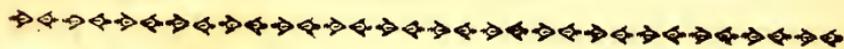
Ne' Secoli XV. e XVI. si osservavano pur anche inerentemente i seguenti Contrappunti, cioè:

Il *Contrappunto ostinato* che consiste in una continua ripetizione d'un tratto di melodia, che si annunzia nella prima misura; cosicchè, per qualsivoglia modo variar convenga la modulazione, per cui la replica di tale tratto può cadere in diversi toni, non è giammai permesso di variare il valore d'alcune di quelle note che entrano nella prima misura; ond'è che in ogni e qualunque misura sempre serbar si dee la medesima cantilena.

Il *Contrappunto d'un sol passo*, nel quale havvi pur ancora una continua ripetizione d'un sol tratto di melodia, siccome usasi nel Contrappunto ostinato: con tal differenza però che il primo motivo che in questo si fa intendere, può essere di più misure; laddove nell'ostinato debbesi attener sempre al canto d'una sola misura.

Il *Contrappunto alla zoppa*, in cui la melodia d'ogni misura formasi mai sempre di tre note d'un dato valore e in certo

Quando poi in un dato Contrappunto per tal modo si ordinano due Parti, che le medesime siano suscettibili di rivoltamento, cioè che il Soprano, a cagion d'esempio, possa divenir Basso, ed il Basso Soprano, dicesi questo *Contrappunto doppio*; mercecchè in tal caso due sono i Contrappunti che con esso si figurano. Che se inoltre s'introducono in un Contrappunto dei soggetti con risposte convenienti, ed imitazioni, chiamasi lo stesso *Contrappunto fugato*, perchè in allora si riconosce sovente una Parte che, per così dire, fugge, mentre che le altre la seguono per



modo disposte che rendono un movimento zoppicante. La figura di queste note nella misura è d'una minima e due semiminime. Quest'ultime però esser debbono collocate nel primo ed ultimo tempo della misura, di modo che, in mezzo trovandosi la minima, n'esce propriamente il movimento suddetto.

Il *Contrappunto alla dritta*, nel quale le note che formano la melodia, procedono sempre diatonicamente, tanto in ascendere che in discendere.

Il *Contrappunto per salto*, in cui la melodia sempre procede per intervalli di salto, e giammai diatonicamente.

Altri non pochi simili Contrappunti che per brevità tralascio, si praticavano come sopra: ma nella nostra moderna Musica non usasi giammai un intero pezzo costruito con un solo di siffatti Contrappunti: imperciocchè per tre o quattro volte può ben piacere una replica, ma non già per trenta o quaranta ed anche più, come propriamente lo esigono il Contrappunto ostinato, il Contrappunto d'un sol passo ed il Contrappunto alla zoppa: e le ostinazioni poi accennate negli altri Contrappunti, non possono certamente che indurre una cattiva grazia nelle cantilene.

la medesima via, ossia colla pronta risposta del soggetto principale, o coll'imitazione ec. Entrano in varie guise nella musicale Composizione le accennate sorti di Contrappunto; ma ciascuna specie in particolare richiede alcune necessarie avvertenze delle quali a proposito mi cade in acconcio di ragionare ora più minutamente.

§. I.

Del Contrappunto semplice, ossia di nota contro nota.

Le diverse Parti che s'introducono nel Contrappunto semplice, esser debbono tutte marcate con note di egual valore; la quale uguaglianza di note, l'una precisamente contrapposta all'altra, è quella appunto che forma il Contrappunto semplice; ogniqualvolta però queste siano, per esempio, di semibrevis contra semibrevis, di minime contra minime ec. Un esempio di tal sorta di Contrappunto si è indicato nella *fig. 1. Contrappunto* a due sole Parti, a Soprano cioè e Basso. Nella *fig. 2.* si è marcato lo stesso Contrappunto colla parte principale in Chiave di Violino, e coll'aggiunta d'una terza parte, ossia di un secondo Violino; e nella *fig. 3.* coll'aggiunta di un'altra parte ancora, per cui si forma precisamente un Contrappunto semplice a quattro Parti.

Per ciò poi che spetta alla perfetta intelligenza della tessitura non solo di questo, ma di qualunque

altra specie di Contrappunto, ciò regolarmente non si ottiene senza di quegli ammaestramenti che opportunamente seguono dopo questo Capo, e che contengono le regole tutte della musicale Composizione.

§. II.

Del Contrappunto figurato con due note contro una.

Nel Contrappunto figurato con due note contro una, oltre il marcare le diverse Parti, a formare una buona armonia, si pratica pur anco di far camminare una Parte, sia questa la più acuta o la più grave, con note di diversa figura e conseguentemente di diverso valore da quelle con cui si fa procedere un'altra: di modo che l'armonia non è sillabica, come nel Contrappunto semplice, ma all'opposto una Parte ha due note, mentre che l'altra non ne ha che una, sebbene alle due predette corrispondente nella misura del tempo; e come si è marcato nella *fig. 4. Contrappunto.*

Da questo esempio si rileva inoltre che l'una delle due note può essere ancora dissonante, ed indifferentemente la prima o la seconda, purchè alla nota dissonante una ne succeda consonante in ascendere o in discendere di grado, come appunto si è praticato nel suddetto esempio. Quando poi le note procedono di salto, debbono queste generalmente esser tutte consonanti. E qui s'avverta eziandio che non è permesso giammai di praticare una successione di no-

te duplicate sopra quelle del Basso, quando queste incominciano per ottava con ogni nota corrispondente, come nella *fig. 5. Contrappunto*, o per quinta come nella *fig. 6.*, quantunque le note contrapposte vengano ancora nel tempo debole a formare delle altre consonanze sopra le note medesime del Basso; mentre queste successioni producono all' orecchio il medesimo effetto come più ottave e più quinte di seguito, le quali non si permettono nella buona armonia, come si vedrà a suo luogo. Ed il salto di terza così praticato non basta già per fare svanire il cattivo effetto delle ottave e delle quinte: tutto al più vengono talora tollerate le successioni delle *fig. 7. e 8.*, nelle quali il salto di quarta fa dimenticare in certa tal qual maniera nella prima le ottave, e nella seconda le quinte.

§. III.

Del Contrappunto figurato con tre note contro una.

In questo Contrappunto si pratica sovente il salto di terza riempito con una nota dissonante; ed alcune volte hanno luogo eziandio, fra le tre note contrapposte, due dissonanti ed una sola consonante. Le dissonanze però debbono mai sempre trovarsi ordinate a norma di quanto si è espresso di sopra nel Contrappunto figurato con due note contro una, e come appunto si è praticato nella *fig. 9. Contrappunto*

§. IV.

*Del Contrappunto figurato con quattro note
contro una.*

Fra le quattro note che si pongono contro una in siffatto genere di Contrappunto, due almeno esser debbono consonanti. Rapporto poi al modo di usare le note dissonanti, abbiassi riguardo alle leggi indicate nel Contrappunto di due note contro una; giacchè le medesime serbano pure l'egual vigore anche in questo di quattro note contro una, il di cui esempio trovasi marcato nella *fig. 10. Contrappunto.*

§. V.

Del Contrappunto florido.

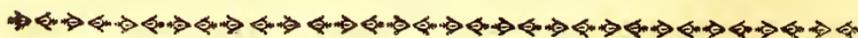
Il Contrappunto florido quello si è che tutte in se racchiude le altre sorti di Contrappunto. In questo infatti si impiegano tutte le note, ossia figure musicali, a volontà del Compositore, cosicchè alle note superiori od inferiori altre contrapposte ne vengono di qualsivoglia diverso valore. Le varie combinazioni che comunemente si praticano in questo Contrappunto, formano tutto il bello ed il più maraviglioso dell'armonia ossia del canto a concerto. L'artificio poi di siffatto Contrappunto consiste nel prolungare, per esempio, una Parte sopra una sola nota, mentre che le altre si fanno procedere pei diversi

gradi ; e chi più speditamente, chi più lentamente, giusta le varie figure delle note che alle diverse Parti si assegnano, e de' diversi musicali caratteri che alle medesime si frappongono ; o nel far cessare il canto ad una Parte, mentre che da un' altra si fa riprendere ; o nel portare il centro della melodia dal grave all' acuto o dall' acuto al grave ; o nel variare, in somma, in tant' altre guise i movimenti delle Parti e riunire ancora in un sol punto tutte queste opposizioni, onde le diverse Parti nel contrasto medesimo conservino mai sempre una perfetta armonia, una buona modulazione ed una melodia piacevole. Tutto questo però non si ottiene che a forza di grande studio sopra i diversi Contrappunti ciascheduno in particolare, e principalmente sopra il Contrappunto doppio, ed il Contrappunto fugato, de' quali pure distintamente ora parlerò.

§. VI.

Del Contrappunto doppio.

Sotto due diversi aspetti si considera il Contrappunto doppio ; e primieramente per questo s' intende una Composizione a due Parti, per tal modo ordinata che queste medesime si possano rivoltare (a), e che



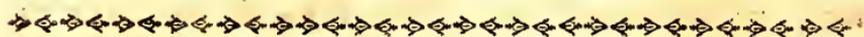
(a) Il rivolto delle Parti non consiste già nel far eseguire da due Parti un medesimo tratto di canto a vicenda, siccome credono alcuni, assegnando cioè ad una il soggetto principale,

ciò effettuando, non ne soffra l'armonia, ma rimanga tuttora regolare. Intendasi in secondo luogo per Contrappunto doppio un pezzo di Musica, in tal modo costruito, che si possa trasportare una delle Parti d'uno o più toni, senza che l'armonia cessi di esser buona, e senza rivoltare le Parti, come si osserverà in appresso. Nel primo caso tal sorta di Contrappunto doppio dicesi *inverso*, e nel secondo *trasportato*.

Il Contrappunto doppio inverso può essere di più sorti; mentre le due Parti che si possono rivoltare, non solo possono esser semplici, ma aver possono altresì l'accompagnamento d'altre Parti, le quali siano di ripieno, o suscettibili anch'esse di rivoltamento. Quando però in siffatto Contrappunto hannosi più di due Parti che si possono rivoltare, non chiamasi già *doppio*, ma bensì *triplo*, *quadruplo* ec., giusta il numero delle Parti sopra le quali può cadere il rivoltamento.

Di due sorti pure considerasi il Contrappunto doppio trasportato, quando cioè praticando la trasposizione s'avvicinano le Parti, o viceversa s'allontanano.

Ond'effettuare convenientemente il rivoltamento



l'accompagnamento all'altra: e far quindi che quella che da prima esegui l'accompagnamento, eseguisca il soggetto principale, e l'altra viceversa; ma bensì nella variata posizione d'una delle due Parti, senza di che non puossi giammai ottenere quella diversificazione d'armonia, da cui propriamente dipende una tal sorta di Contrappunto.

delle Parti in un Contrappunto doppio inverso, debbesi necessariamente badare a ciò che addivene ciascuno intervallo a causa del rivoltamento, onde schivare opportunamente quelli che dopo il rivoltamento medesimo risultano dissonanti, mal preparati o mal salvati. Per ciò non è permesso giammai di praticare due quarte di seguito; giacchè queste danno due quinte per lo rivoltamento; come pure non s'impieghi l'accordo di nona, mentre siffatto accordo non è suscettibile di rivoltamento. Puossi incominciare siffatto Contrappunto all'unisono, come *fig. 2. Contrappunto*, e praticare il rivoltamento all'ottava, come *fig. 12.* Si può incominciarlo alla seconda, come *fig. 13.*, per cui il rivoltamento si avrà alla settima, come *fig. 14.*; ovvero incominciarlo alla terza, come *fig. 15.*, col rivoltamento alla sesta, come *fig. 16.*; o finalmente alla quarta, come *fig. 17.*, col rivoltamento alla quinta, come *fig. 18.* Le regole poi che si osservano in questo Contrappunto nel rivolto agl'intervalli semplici, hanno luogo egualmente nel rivolto agl'intervalli composti; giacchè la decima, a cagion d'esempio, non è in sostanza che una replica della terza, la duodecima una replica della quinta ec.. Il Contrappunto doppio inverso all'ottava egli è, a vero dire, il più utile di tutti; dopo questo, quello alla terza e quello alla quinta, de' quali appunto più frequentemente occorre l'impiego.

Nel Contrappunto doppio trasportato si distingue poi quando si approssimano le Parti, e quando si allontanano. In quello in cui le Parti si approssimano,

fa di mestieri che le Parti medesime mantengano mai sempre per lo meno la distanza di quell'intervallo al quale s'intende approssimarle; il che trascurato, ne verrebbe che una Parte attraverserebbe l'altra, ed invece d'un Contrappunto doppio trasportato, ne risulterebbe un Contrappunto doppio inverso. La trasposizione che porta maggiore difficoltà in questo Contrappunto, si è quella alla terza: ed in questa, approssimando le Parti, abbiassi riguardo al cambiamento di cui va suscettibile ciascun intervallo per la trasposizione, onde impiegarli convenientemente. Si consulti a tale oggetto il tratto di Canto marcato nella *fig. 19. Contrappunto*, nel quale il Soprano può essere abbassato d'una terza, e serbar egualmente la regolarità dell'armonia, come si rileva dalla *fig. 20.* Quando però in tal sorta di Contrappunto le Parti s'allontanano, allora s'avverta a ciò che addivengono i diversi intervalli dopo la trasposizione, per non mancare alle regole fondamentali dell'armonia. E siccome per tale trasposizione la terza diviene quinta, e la sesta ottava; così non può aver luogo l'impiego di due terze di seguito nè di due seste. Questo Contrappunto doppio trasportato in cui le Parti s'allontanano, serve mirabilmente a rilevare ancora l'artificio di dare ad un medesimo canto più armonie. Osservisi il tratto di canto marcato nella *fig. 21. Contrappunto.* In questo il Basso è suscettibile della trasposizione alla terza inferiore, come appunto si è praticato nella *fig. 22.*

La trasposizione all'ottava poi ha sempre luogo,

mentre che le Parti siano disposte nella conveniente distanza, onde poterle così approssimare. Si può usare la trasposizione a diversi altri intervalli ancora, ed indifferentemente in una Parte superiore od inferiore, ed inoltre con varie Parti di ripieno; e ciò non solamente quando le Parti s'allontanano, ma quando s'approssimano eziandio. Nelle quali artificiose combinazioni tutta deve addestrarsi l'arte del Compositore, onde non ignori quanto richiedesi a formare un'eccezionale Composizione.

§. VII.

Del Contrappunto Fugato.

Fra tutti gli altri Contrappunti, quel che regolarmente più si considera, si è il *Contrappunto fugato*, siccome quello che ammette pluralità di soggetti, varietà d'imitazione ed altre maniere di componibile e dotto. Serve tal sorta di Contrappunto per variare la modulazione nel modo il più sorprendente, e nel medesimo tempo tenere sempre fisso l'uditore in un proposto soggetto, e così che da questo venga con piacere occupato. L'armonia viene con tal mezzo assai arricchita, e nelle grandiose Composizioni si riguardano i tratti di Contrappunto fugato pei più particolari ed in varj casi capaci de' più sorprendenti effetti. Per ben riuscire però in questa parte sì interessante di Composizione, richiedesi principalmente di saper formare la vera Fuga, l'Imitazione ed il Cano-

ne, onde mai sempre a proposito impiegare le proposizioni, le risposte, le repliche e tutto quanto, in somma, entra in tal sorta di Contrappunto; sopra le quali cose appunto aggiungerò qui alcune vantaggiose riflessioni.

Della Fuga.

Consiste la Fuga in un dato soggetto che si propone da una Parte, e che viene in seguito ripetuto con diverse alterazioni da una o più altre Parti, coll'osservare però le regole proprie della Fuga, che sono le seguenti.

Qualunque Fuga proceder dee dal tono principale alla quinta del medesimo, oppure dalla quinta al medesimo tono principale, in ascendere o in discendere: con un dato canto però, che non solo venga comodo ad essere eseguito da quella Parte che lo propone, la quale a genio si può prescegliere, sia che si scriva musica vocale od instrumentale, ma che lasci luogo ancora alle altre Parti da poterlo facilmente imitare alla quarta o alla quinta col medesimo canto contenuto nelle corde essenziali del tono. Questa Parte principale che così entra nella Fuga, si chiama *Guida*, ed è quella appunto che annunzia il soggetto della Fuga medesima.

Ogni soggetto, ossia proposizione, deve avere la sua risposta la quale dee pur farsi intendere successivamente da un'altra Parte, ma a tenore del soggetto principale che si viene ad intendere; ed in tal

modo che questa seconda Parte renda il medesimo soggetto principale alla quinta o alla quarta, e con tutta quella maggior precisione che in tal caso possibile riesca; ed è ciò che propriamente forma la risposta. Generalmente però, quando si propone al tono, si risponda alla quinta; e la risposta alla quarta dipende piuttosto dalla qualità della modulazione che introdur si vuole, massime nel corso della data Fuga.

Il soggetto principale inoltre d'ordinario si divide in due particelle, la seconda delle quali comunemente si chiama *Attacco*; e serve questo per attaccare, ossia per far passaggio con una buona cantilena dal tono del soggetto al tono della risposta. Si può ancora formare il soggetto d'una sola particella, e vale a dire, senza l'attacco; e tutto questo dipende dalla maniera con cui si aggira la modulazione nello stesso soggetto.

Si distinguono poi due specie di Fughe, l'una cioè che appellasi *Fuga reale*, l'altra che *Fuga del tono* si chiama. Per Fuga reale quella s'intende che ha la risposta formata con figure ed intervalli del tutto eguali a quelli della proposizione. E siccome per questo la medesima cantilena che serve pel soggetto nel tono principale, deve egualmente trasportarsi nel tono relativo della risposta; così ne avviene che se la proposizione termina sulla quinta del tono principale, in egual maniera la risposta dee terminarsi sulla quinta del nuovo tono in cui questa si è presa, e come, a cagion d'esempio, si è praticato nella-fig. 23. Con-

trappunto. Qui il Basso propone il soggetto, e nella terza misura si trova la seconda particella del soggetto, quella cioè che si considera per l'attacco; finalmente nella quarta misura risponde il Soprano nel tono della quinta, osservando con esattezza l'istesso ordine di toni e semitoni come nella proposizione: per cui formando questa risposta precisamente la stessa cantilena del soggetto principale, è quella appunto che qualifica la Fuga reale. La Fuga del tono poi è quella nella quale la risposta del soggetto ben poco si discosta dal dato tono sopra cui si fonda la Fuga: incomincia cioè nel tono dove termina il soggetto principale, e finisce nel tono medesimo in cui ha avuto principio il suddetto soggetto. Su di ciò conviene per altro avvertire che, coll'ascendere da un dato tono alla quinta e da questa proseguire ad ascendere sino all'ottava del medesimo tono, si divide per tal modo l'ottava in due parti ineguali, delle quali infatti la prima contiene quattro gradi, ossia cinque suoni diatonici inclusivamente, e la seconda non altro che tre gradi, ossia quattro suoni diatonici; ond'è che bene spesso occorre qualche leggiero cambiamento nella risposta, ad effetto di non allontanarsi di troppo dalle corde relative del tono principale. Veggasi l'esempio della Fuga del tono nella *fig. 24.* *Contrappunto.* Hassi quindi per regola costante di questa sorta di Fuga, che la risposta mai sempre proceder debba dalla quinta al tono, quando il soggetto principale ha proceduto dal tono alla quinta, come appunto si è praticato nel suddetto esempio della Fu-

ga del tono; ed all'opposto dal tono alla quinta, alloraquando il primo soggetto ha proceduto dalla quinta al tono, e quest'ultimo caso si rileva distintamente dall'esempio della *fig. 25.* Che se poi vogliasi proporre il soggetto in discendere dal tono alla quinta, in tal caso la risposta dovrà incominciare da questa medesima quinta, indi portarsi al tono principale, come nella *fig. 26.*

Da questi esempj si rileva inoltre che la Parte che ha proposto il soggetto, non altro fa che accompagnare l'altra, quando quest'ultima eseguisce la risposta. Non è però di regola costante l'usare in tal caso un semplice accompagnamento; ma puossi ancora, quando bene cada in acconcio, far proporre un nuovo soggetto dalla Parte medesima che incominciò la Fuga, e nel tempo stesso che dall'altra si fa intendere la risposta del soggetto principale. Questo nuovo soggetto siffattamente impiegato, *Contrassoggetto* si appella, e serve eziandio nel giro dell'intera Fuga ad ornarla elegantemente, come si vedrà a suo luogo. Il soggetto principale poi non va sempre ristretto nelle sole corde che trovansi contenute fra il tono e la quinta; ma puossi dilatarlo di più gradi ancora, e perfino a tutta l'ottava. In quest'ultimo caso però fa d'uopo avvertire che, se nella Fuga del tono il soggetto ammette la divisione armonica nell'ottava del tono principale, e la risposta si prenda alla quinta; in siffatta risposta si deve osservare la divisione aritmetica nell'ottava del tono della quinta: giacchè senza di questa precauzione, più del do-

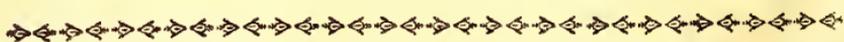
vere si allontanerebbe dal tono principale la conveniente risposta.

Alloraquando in una Fuga entra una terza Parte, dee questa far intendere il principale soggetto all'ottava od all'unisono: ma tale rientrata non si riguarda già come una risposta, ma bensì come una ripetizione; e se poi si obbliga l'entrata d'una quarta Parte, riguardasi questa come ripetizione della risposta ec.

Assegnata quindi la proposizione e la risposta a tutte le Parti ammesse in una data Fuga, onde condurre a buon fine la medesima, conviene altresì di far passaggio in diversi toni, ma che questi sieno mai sempre relativi al tono principale della Fuga. Puossi ancora permutare fra le Parti la cantilena stessa; far eseguire cioè la risposta ad una Parte che da prima ha eseguito la proposizione, e viceversa: anzi giunto che siasi ad un nuovo tono, si dee far eseguire il soggetto da un'altra Parte che non l'abbia ancora eseguito, e da quella principalmente che meglio può spiccare nelle corde del dato nuovo tono. Effettuato poi un giro conveniente di modulazione e ritornato al tono principale, come ricercasi nella conclusione d'ogni pezzo musicale, debbesi praticare lo *stretto*, il quale consiste nel ripètere nuovamente la proposizione e la risposta; ma con questo però che il soggetto sia più accorciato, e per cui fa d'uopo di anticipare qualche poco la risposta. Che se la qualità del soggetto non lasciasse luogo a praticare lo *stretto* ben chiaro ed aperto, si ripeta per intero la proposizio-

ne e la risposta ; e si procuri , in somma , di dar fine alla Fuga con una cantilena mai sempre analoga al medesimo soggetto principale.

Altre volte le regole della Fuga erano assai rigorose , come appunto le danno non pochi Maestri de' passati tempi (a) ; e non si riconosceva per una vera Fuga quella che non imitava continuamente e ripeteva il soggetto principale e la risposta , e tale soggetto mai sempre costruito colla medesima armonia e precisamente coll' istessa progressione fondamentale ; oltre tant' altre condizioni la maggior parte delle quali a' nostri giorni non potrebbero che render nojoso e stucchevole un tal genere di Musica. I moderni Maestri infatti , appoggiati non solamente alla ragione , ma all' effetto ed all' oggetto primario della Musica , che quello è senza dubbio di ricercare il diletto nella varietà , hanno introdotto nella Fuga alcune diversificazioni di cantilena , che chiamano *divertimenti*. Questi però debbono avere qualche analogia col soggetto principale , e debbono impiegarsi con cautela , e piuttosto nell' occasione di far passaggio ai toni relativi. Gli antichi Maestri nondimeno saranno mai sempre degni di lode , ed ammirabili i grandi ar-



(a) Veggasi il Musico Pratico del Bononcini Par. II. Cap. X. pag. 75. , il Compendio della Musica di Orazio Tigrini Lib. IV. Cap. II. , il Saggio sopra le leggi del Contrappunto del Conte Giordano Riccati Lib. III. pag. 87. e seg. , ed altri trattati di Musica , massime di que' celebri Autori che fiorirono ne' secoli XVI. e XVII.

tificj usati nelle loro Fughe; e se queste mancavano nel gusto e nella varietà, debbesi riflettere che in que' tempi, e principalmente nell' invenzione della Fuga, non erano note ancora tutte le buone regole della Musica, ed altri toni allora non servivano di norma in questo genere che quelli del Canto Ecclesiastico: anzi si componevano quasi sempre le Fughe colle cantilene medesime di questa sorta di Canto. Sarebbero piuttosto degni di biasimo que' moderni Compositori che disprezzando le regole principali della Fuga, pretendono di dare per vere Fughe certe Composizioni aggirate con cantilene tutte affatto contrarie al soggetto principale che ben poche volte propongono, ed al quale forse non rispondono convenientemente che una volta o due al più. Abbiassi dunque riguardo alle regole indicate, onde ovviare a siffatti abusi, ed abbiassi pur di mira principalmente l' opportuna disposizione di quegl' intervalli da' quali si prende il soggetto principale, affinchè in questo sempre si riconosca l' unità della melodia.

La scelta poi degli accordi non è di minor peso in questo genere di Composizione, mentre le diverse modulazioni delle varie Parti debbono in un sol punto corrisondersi, e per tal modo essere legate che ne risulti una singolare e maestosa armonia. Venga inoltre ordinata la Fuga con un contrasto nel movimento delle diverse Parti; il che serve a rendere sempre più chiaro ed aperto il soggetto principale: e a questo fine ancora talmente dispor conviene l' armonia, che la Parte la quale attacca di nuovo la Fuga,

abbia una data distanza dalle altre Parti, onde non si trovi con esse confusa; e sarà meglio eziandio se sarà preceduta da qualche pausa, col qual mezzo difatto si rende sempre più sensibile l'entrata medesima. Per ciò che riguarda il contrasto in questa parte particolare di Composizione, si avverta finalmente che, se la Fuga è grave, praticar si deve un grado maggiore di lavoro nelle altre Parti colle quali si accompagna; ed al contrario, se la Fuga è accelerata, le Parti d'accompagnamento proceder debbono più posatamente, ossia con note di maggiore durata.

Dell' Imitazione.

L'Imitazione altro non è che un tratto di canto in diverse Parti siffattamente disposto, che questo dalle medesime venga espresso da una dopo l'altra Parte, ma però in diverso tono; cioè o alla seconda, come, a cagion d'esempio, si è praticato nella *fig. 27. Contrappunto*, o alla terza, come nella *fig. 28.*, o alla quarta, come nella *fig. 29.*, o alla quinta, come *fig. 30.*, o alla sesta, come *fig. 31.*, o finalmente alla settima, come *fig. 32.*

Non pochi Autori con il P. Zaccaria Tevo (a) appellano l'Imitazione *Fuga irregolare*; ed il Berardi (b) pretende inoltre che l'istessa Fuga si dica *Imitazione*, perchè appunto colla risposta si cerca



(a) Music. Test. Part. IV. C p. XI pag. 320.

(b) Docum. Armon. Doc. XVI. pag. 56.

propriamente d'imitare il primo soggetto. La differenza però che passa tra la vera Fuga e l'Imitazione, quella si è che la prima non può avere la risposta che alla quarta o alla quinta, e tutte le Parti esser debbono rigorosamente subordinate al primo soggetto, sì nelle risposte che nelle repliche ec.: ma nella seconda non solo si può prendere l'Imitazione a diversi intervalli, ma questa non è neppure obbligata a tutte le Parti del pezzo; di modo che a piacere abbandonar si può una presa Imitazione, si può farne intendere un'altra, e puossi ancora variare qualche nota nelle Parti che imitano, purchè nella data imitazione si riconosca il medesimo tratto di canto, e che l'armonia sia regolare, e che, in somma, si osservi una buona e conveniente modulazione. Quando poi in un'Imitazione non si altera in alcuna maniera la cantilena, a riserva però del tono maggiore o minore in cui si fa cadere, chiamasi quella *Imitazione legata*, od anche *Imitazione ristretta*; che se in una data Imitazione trovasi qualche cambiamento di note, *Imitazione sciolta* o, per meglio dire, *Imitazione semplice* allora si appella.

Sonovi inoltre due altre specie d'Imitazioni, l'una cioè che dicesi *inversa*, l'altra *contraria*. La prima consiste nel far rendere dalla Parte che imita, le note della Parte principale tutte all'indietro, incominciando cioè coll'ultima e terminando colla prima: la seconda finalmente risulta dalla risposta per moto contrario, e vale a dire, che se la prima Parte procede diatonicamente o per salto in ascendere, la Parte

che imita, deve procedere diatonicamente o per salto in discendere, e viceversa.

Ne' pezzi a più Parti s'impiega sovente l'Imitazione, onde rendere le varie Parti più sensibili, ed in diverse maniere variare lo stesso motivo, secondo la Parte da cui si fa annunziare, secondo quelle che si prendono per farlo imitare, e secondo il genere dell'accompagnamento che si dà alle medesime diverse Parti. Si noti però che il tratto di canto che deve esser imitato, è bene che sia piuttosto semplice, e che proceda da qualche pausa. E questo basti per ciò che riguarda l'Imitazione.

Del Canone.

L'impiego di un dato soggetto in diverse Parti che si fanno intendere successivamente, partendo ciascuna di queste all'unisono od all'ottava di quella nota in cui cominciò la prima, e proseguendo esattamente colla stessa cantilena, forma ciò che dicesi *Canone* (a). Tale soggetto immaginar si può a capriccio; ma dee per tal modo esser disposto, che il canto d'una Parte formi mai sempre con quello della seguente una buona e piacevole armonia.

Generalmente si distingue il Canone in *finito* ed



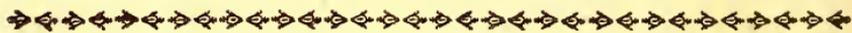
(a) La parola *Canone* viene dal Greco, e vale *Regola*, perchè appunto in questa sorta di Composizione una sola cantilena dee servir di guida o di regola a tutte le Parti.

in *infinito*. Il Canone finito è quello in cui tutte le Parti finiscono insieme, e non si torna giammai da capo, a ripeterlo però interamente; di modo che l'ultima Parte che ha attaccato il Canone, d'ordinario non lo termina, e piuttosto muta cantilena per formar cadenza unitamente alle altre Parti; oppure se questa lo termina, le Parti antecedenti non ripetono il Canone, ma bensì fanno intendere una *Coda*, la quale consiste nell'aggiunta di alcune note alla cantilena principale, onde opportunamente dar fine al Canone medesimo con tutte le Parti. E siffatta coda è sempre lodevole il trattarla anch'essa in Canone, sino a tanto che si può, e come, a cagion d'esempio, si è praticato nel Canone finito a tre Parti espresso nella *fig. 33. Contrappunto*. Il Canone infinito poi è quello in cui la Parte principale, terminata l'intera cantilena, torna nuovamente da capo, mentre che le altre Parti finiscono il Canone; e siccome queste ancora possono ripetere tutta la cantilena principale all'infinito, così ne avviene che una tal sorta di Canone chiamasi *infinito*. Veggasi l'esempio del Canone infinito nella *fig. 34. Contrappunto*.

Un'altra specie di Canone havvi inoltre che appellasi *Canone per aumentazione*. Questo consiste in una data disposizione delle Parti del medesimo, in cui la Parte inferiore altro non faccia che rendere tutte le note e le pause espresse nella Parte superiore, due volte più lunghe; di modo che la Parte inferiore non eseguisca precisamente che la metà di tutto il tratto di Canto espresso nella superiore. Un Canone per sif-

fatta maniera costruito si è pure marcato nella *fig. 35. Contrappunto*, dal quale dedurre se ne può la cognizione con maggiore chiarezza. Questa sorta di Canone però si scrive comunemente in una sola Parte, non ostante che sia ordinato per essere da due eseguito; e si distingue eziandio alla testa del medesimo colle parole *Canone per aumentazione*, onde avvertire gli Esecutori che una Parte dee rendere tutte le note giusta il valore che rappresentano, e che l'altra deve all'opposto duplicare; e dove una Parte scorre una misura, l'altra deve scorrerne due, ond' eseguire le stesse note. La precisa metà di tal Canone si distingue poi con una *corona*, ad oggetto di rilevare così dove cessar dee la Parte che duplica il valore delle note; la qual cosa avviene all'indicato Canone per aumentazione, in cui sono a disteso espresse le due Parti.

In una sola Parte si notano pure sovente diversi Canonî a varie Parti, ne' quali casi però s'indica alla testa del dato Canone il modo a cui debbono attenersi le medesime nell'esecuzione, cioè se all'unisono od all'ottava ec. (a), ed inoltre gli opportuni



(a) Non solamente all'unisono od all'ottava può aver luogo in un Canone la ripetizione della Parte principale, ma eziandio alla quinta ed alla quarta al disopra della medesima. Notisi però in tali casi che tutti gl'intervalli di quel tono dove si pone la ripetizione, corrisponder debbono con la maggior precisione a quelli del tono principale, nel quale è stato disposto il soggetto precedente, e per cui in siffatte ripetizioni occorre sovente l'impiego d'alcuni accidenti a motivo del nuovo tono

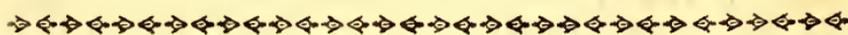
segni delle riprese per norma della conveniente entrata di ciascuna di esse. Quando un Canone per siffatta maniera trovasi notato, si chiama *Canone chiuso*; e quando viene notato con tutte le Parti ed a disteso come deve essere eseguito, dicesi allora *Canone risoluto*.

Non parlo poi dei Canoni enigmatici (a); giacchè sono questi oramai del tutto aboliti, ricercandosi in oggi piuttosto di facilitare l'esecuzione di qualsivoglia musicale Componimento, che di accrescerla con tanti arcani inutili, come appunto faceasi per lo passato da non pochi Contrappuntisti.

C A P O II.

DEGLI ACCORDI.

Dalle tante relazioni che hanno i diversi accordi fra loro nella formazione dell'armonia, dipende prin-



in cui si fa passaggio. Il Canone all'unisono od all'ottava egli è poi il più naturale di tutti ed in oggi ancora più d'ogn'altro comunemente praticato.

(a) Nel Secolo passato ed anche al principio di questo era in grand'uso lo scrivere il Canone in una sola Parte, accennando puramente con qualche titolo misterioso il numero delle Parti che in esso entravano, ma senza indicare l'ordine a cui dovevano le medesime attendere nell'esecuzione; onde spettava propriamente agli Esecutori lo indovinare le entrate non solo, ma eziandio gl'intervalli a' quali doveano seguirsi.

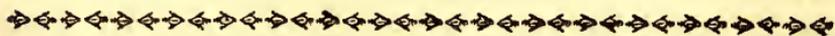
cialmente la musicale Composizione; di cui la Parte più essenziale ridonda affatto dalla perfetta cognizione di tutti quegli accordi de' quali può servirsi la Musica, e dal modo più vantaggioso di combinarli. Per ciò che riguarda la combinazione de' diversi accordi per formarne un intero pezzo, tutto questo si conviene alla modulazione, della quale a suo luogo. Basterà per ora ch'io risguardi particolarmente tali accordi nella loro natura, e semplicemente vi apponga qualche riflessione in generale sopra il loro impiego.

Altro non è un accordo qualunque che l'unione di due o più suoni che combinati sono giusta le regole dell'armonia, e che si fanno intendere tutti in una sola volta. Si considerano generalmente tutti i diversi accordi o per diretti o per inversi. Si chiama diretto un accordo, quando il suono fondamentale che lo ha prodotto, si trova al disotto di tutti gli altri suoni del medesimo accordo: ed inverso, allorquando il suono fondamentale, invece d'essere al suo luogo naturale, vale a dire nel Basso, viene distribuito in qualche Parte superiore, oppure non si esprime del tutto: imperciocchè tutti i suoni d'un accordo possono essere a capriccio combinati dal Compositore, e così si può trasportare al Basso un suono superiore, ovvero superiormente trasportarne altri inferiori, ed in diverse ottave ancora; come pure lasciarne alcuni, siccome si usa comunemente per avere una piacevole melodia, un'ottima varietà ed una buona e conveniente espressione.

Un accordo inverso non è in sostanza dissimile dall'accordo diretto dal quale deriva, mentre formasi mai sempre da' medesimi suoni: dal rivoltamento di questi stessi suoni ne nascono però delle ben variate combinazioni.

Tutti questi accordi diretti ed inversi si dividono nuovamente in accordi consonanti e dissonanti. Gli accordi consonanti sono quelli i quali non ammettono che intervalli consonanti; ed i dissonanti quelli che racchiudono qualche dissonanza. L'armonia la più piacevole non si ha che dagli accordi consonanti; ma non è perciò che i dissonanti non siano d'una indispensabile necessità nell'armonia medesima (a). Se un accordo poi non è formato che di due soli suoni, dicesi allora accordo semplice ed anche accordo imperfetto, per opposizione all'accordo completo che non può essere formato di meno di tre o quattro suoni.

Non si ammettono pertanto nella musicale Composizione che accordi consonanti o dissonanti. Questi o sono fondamentali o derivati da' medesimi fondamentali per lo rivoltamento. Per accordo fondamentale altro non s'intende che l'accordo perfetto, quello di sesta e quello di settima. L'accordo perfetto esser può di due sorti, cioè maggiore o minore. Quello di sesta di tre sorti; due che si chiamano di sesta aggiunta, ne' quali la sesta è sempre maggiore,



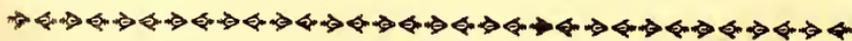
(a) Si consultino nella Prima Parte di quest'Opera il Capo delle Consonanze e quello delle Dissonanze.

ma la terza può esser maggiore o minore; ed uno che si chiama di sesta accresciuta. L'accordo di settima finalmente può essere di cinque sorti; 1.^o cioè con la settima minore, quinta giusta e terza maggiore: 2.^o con la settima minore, quinta giusta e terza minore: 3.^o con la settima maggiore, quinta giusta e terza maggiore: 4.^o con la settima minore, quinta falsa e terza minore: 5.^o con la settima diminuita, quinta falsa e terza minore. Il primo di questi accordi di settima si dice *accordo sensibile*, a causa della terza maggiore che è appunto la nota sensibile; si nominano il secondo, il terzo ed il quarto ciascuno semplicemente per *accordo di settima*; ed il quinto *accordo di settima diminuita* si appella. Non si contano pertanto che dieci accordi fondamentali. Da questi poi ne derivano tutti quegli altri accordi che nella musicale Composizione s'impiegano con tanto successo, e de' quali tutti parlerò più minutamente nel corso di questo Capo, ad oggetto di scoprire con la maggiore chiarezza tutte quelle mutazioni di cui sono suscettibili i medesimi accordi fondamentali. Si danno poi certi accordi che ammettono più dissonanze. Questi si chiamano *accordi di licenza*; ma si riducono anch'essi agli stessi accordi fondamentali; e di questi pure tratterò, onde nulla manchi a quanto appartiene alla materia degli accordi.

§. I.

Dell' Accordo perfetto, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.

L' accordo perfetto è quello che è composto di un dato suono che si prende per fondamentale, e dell' accompagnamento di terza, quinta ed ottava, che sono i numeri radicali dell'armonia. L'ottava però non è che una replica del suono principale; ma s'aggiunge questa per lo compimento degl' intervalli consonanti; onde tutti i diversi suoni che formano l' accordo perfetto, non sono propriamente che tre, cioè la prima ossia il suono fondamentale, la terza e la quinta: i quali diversi suoni sono veramente que' medesimi che risultano dall' accordo che dà la stessa natura nella risonanza del corpo sonoro (a). Siffatto accordo però risulta immediatamente o quasi immediatamente. Se la duodecima contenga e la decima settima maggiore, si ha immediatamente; e quasi immediatamente, se non contenga che la terza e la quinta, che sono le ottave o repliche. Queste così approssimate essendo a più piccioli intervalli e più convenienti alla capacità dell' orecchio, danno un accordo più pieno e più armonioso. Questo è l' accordo perfetto maggiore. L' accordo minore poi, sebbene im-

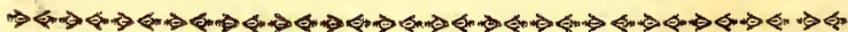


(a) Veggasi nella Prima Parte di quest' Opera al Capo II. il §. I. *Del Suono.*

mediatamente non si ottenga per natura, ma piuttosto sembri opera dell'arte, per esser questo pure tutto composto d'intervalli consonanti, produce ancora un effetto molto piacevole; ed in molti casi è più proprio che il maggiore, come, a cagion d'esempio, per una tenera o mesta espressione. Si chiama *Accordo perfetto*, perchè racchiude i principali intervalli consonanti, e perchè appunto forma una completa armonia che soddisfa l'orecchio.

In tale accordo la quinta esser dee mai sempre giusta: ma la terza esser può maggiore o minore, secondo che vuolsi stabilire un tono maggiore o minore (a): e siccome alla prima nota del tono non altro accordo conviene che questo, affinchè scopra l'orecchio più facilmente il suono fondamentale, e se il dato tono sia maggiore o minore, così non è permesso di principiare un pezzo musicale se non coll'accordo perfetto. S'impiega questo medesimo accordo al principio d'ogni nuovo periodo, onde l'orecchio venga occupato da' principali suoni di quel tono di cui si tratta; e finalmente al termine d'ogni pezzo, acciò l'orecchio ne rimanga del tutto soddisfatto: mentre l'armonia di tale accordo, tutto composto d'intervalli consonanti, forma precisamente una perfetta conclusione.

L'accordo



(a) Si osservi nella Prima Parte di quest'Opera al Capo IX. la *Forma del Tono maggiore*, ed al Capo X. quella del *Tono minore*.

L' accordo perfetto è il solo accordo fondamentale in cui non entra alcuna dissonanza; onde, compresi i rivoltamenti di cui va suscettibile questo accordo, non altro che a tre si riducono tutti gli accordi consonanti. Perocchè non si considerano già per un rivoltamento le varie distribuzioni che si possono fare ne'suoni superiori, in tanto che un medesimo suono regna nel Basso, ma bensì quando si varia il suono fondamentale: per cui un dato accordo non è suscettibile di maggiori rivoltamenti che del numero di que' diversi suoni che lo compongono, ciascuno de' quali può essere trasportato al Basso, e considerato per suono fondamentale dell' accordo inverso.

Quegli accordi pertanto che dal rivoltamento dell' accordo perfetto derivano, sono l' accordo di sesta, nel quale la nota del Basso è la terza dell' accordo perfetto; e l' accordo di quarta e sesta, in cui la nota del Basso è la quinta del medesimo accordo perfetto. Tale distribuzione d' accordi si rileva più chiaramente in note espresse nella *fig. 1. Accordi*, nella quale al *num. 1.* si ha l' accordo perfetto, ed ai *num. 2. e 3.* gl' indicati rivoltamenti.

In siffatto accordo poi non si richieggono sempre tutti gl' intervalli che lo compongono, ma si può ancora lasciarne alcuno, ed invece raddoppiarne qualch' altro, senza che cessi perciò d' essere un accordo perfetto; e tale omissione è pur anche in molti casi indispensabile, ond' evitare due quinte o due ottave di seguito, le quali vengono proscritte dalla buona

armonia. Si avverta però che la terza essendo quella che distingue il tono e che lo determina, addiviene perciò un intervallo essenziale, e che non è permesso giammai di tralasciare in tale accordo: onde i due accordi marcati nella *fig. 2. Accordi*, si riguardano pur anco come accordi perfetti, non ostante che in questi non vi sia espressa la quinta, avendo nel primo raddoppiata invece la terza, e nel secondo l'ottava.

§. II.

Dell' Accordo di sesta aggiunta, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.

Altro non è l'accordo di sesta aggiunta che un accordo perfetto al quale si è aggiunto un suono che genera una dissonanza maggiore. Questa dissonanza si è la sesta che in tale accordo appunto dee sempre essere maggiore: ma la terza può essere maggiore o minore, secondo che il tono principale sarà maggiore o minore: giacchè quest' accordo si usa principalmente su la quarta nota del tono, nella quale la sesta aggiunta è indispensabile, alloraquando da questa si ascende di grado all' accordo sensibile; e questa medesima sesta che è la quinta dell' accordo sensibile, per tale si considera nell' accordo della quarta del tono, e serve, così a schivare le due quinte di seguito, che diversamente accadrebbero senza questa preparazione. Laonde nel tono di *A la mi re* naturale, per esempio, che è minore, la quarta *D la sol re*

viene accompagnata dalla terza minore, quinta giusta e sesta maggiore, come nella *fig. 3. Accordi*; e nel tono di *C sol fa ut*, per essere questo maggiore, la quarta *F fa ut* richiede la terza maggiore, e l'accompagnamento pure della quinta giusta e sesta maggiore, come si è marcato nella *fig. 4. num. 1.*

Si reputano questi per due diversi accordi di sesta aggiunta: ma tutta la differenza dei medesimi in altro non consiste che nella terza, egualmente come si distingue l'accordo perfetto maggiore e minore. Quegli accordi poi che da questo derivano pel rivoltamento, sono 1.^o un accordo di sesta minore con terza e quarta, come nella *fig. 4. num. 2.*, nel quale la nota che nel Basso vien considerata, è la terza dell'accordo di cui si tratta: 2.^o un accordo di seconda, come *num. 3.*: e finalmente un accordo di settima, come al *num. 4.*

§. III.

Dell' Accordo di sesta accresciuta.

D'una terza maggiore, d'una quarta accresciuta, ossia tritono, e di una sesta accresciuta, come si è indicato al *num. 1. fig. 5. Accordi*, viene costruito l'accordo così nominato di *sesta accresciuta*. Siffatto accordo non si pratica che sulla sesta nota del tono minore, alloraquando da questa si discende sopra l'accordo sensibile, e non ammette alcun rivoltamento. D'ordinario però in questo accordo si ommette la

quarta accresciuta, e per lo più vi si sostituisce la quinta giusta, come al *num. 2.*

§. IV.

Dell' Accordo sensibile, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.

Negli accordi dissonanti il più perfetto è l'accordo sensibile, il quale nell'armonia è ancora d'indispensabile necessità. In tale accordo viene accompagnato il suono fondamentale d'una terza maggiore, d'una quinta giusta e di una settima minore, siccome nella *fig. 6. num. 1. Accordi.* La dissonanza in questo accordo è la settima, la quale si chiama dissonanza essenziale; mentre non occupa già il luogo d'una consonanza, siccome fanno le altre dissonanze accidentali, ma è propria dell'accordo, ed è quella che determina la progressione del Basso.

Non si pratica tale accordo che nella quinta nota del tono: e siccome in esso la terza dee sempre formare la nota sensibile, così siffatta terza dee mai sempre esser maggiore, ancorchè il tono principale fosse minore.

E' proprio poi dell'accordo sensibile l'ascendere di quarta o discendere di quinta, e così cadere sopra la nota principale del tono. Qualche volta ancora si fa ascendere di grado; e ciò particolarmente dipende dalla qualità della cadenza che si pretende determinare.

Dal rivoltamento di questo accordo nasce quello di quinta falsa, che si ottiene col porre la terza al grave, come nella *fig. 6. num. 2.*, un accordo di sesta maggiore, come al *num. 3.*, e finalmente l'accordo di tritono che risulta dalla dissonanza essenziale collocata al grave, ed è poi la nota sensibile che forma il tritono, come più chiaramente si può rilevare al *num. 4.* Avvertasi inoltre che in tale accordo sensibile, tanto se per diretto si pratica quanto per inverso, non è permesso giammai di alterare alcuno de' suoni che lo costituiscono.

§. V.

Dell' Accordo di settima, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.

Per accordo semplicemente di settima quello si dice in cui il suono principale è accompagnato di terza minore, quinta giusta e settima minore, come si vede nella *fig. 7. num. 1. Accordi.* Con questo accordo si può ascendere di quarta o discendere di quinta, egualmente come nell'accordo sensibile, avvertendo però che in questo vi si dee trovare mai sempre la settima, dove in quello della quinta, ossia sensibile, tale disposizione è arbitraria. Puossi impiegare tal sorta d'accordo sopra la seconda nota d'un tono maggiore, quando non convenga di far seguire all'accordo perfetto maggiore quello della quarta del tono; nel qual caso l'accordo di questa seconda nota

si considera appunto per quello stesso della quarta, ma però inverso.

Col rivoltare questo accordo, se ne ottiene uno di sesta aggiunta, come *fig. 7. num. 2.*, uno di sesta minore, come al *num. 3.*, e finalmente un accordo di seconda, come al *num. 4.*

Hanno luogo in questo accordo diverse alterazioni. E primieramente la terza può essere resa maggiore, per cui si forma poi l'accordo sensibile di cui si è parlato di sopra. La quinta può esser resa falsa, la qual sorta d'accordo si pratica nella seconda nota del tono minore per le ragioni stesse per cui ha luogo con la quinta giusta nella seconda nota del tono maggiore; ed a motivo del tono minore la forza della modulazione fa prendere per giusta la quinta falsa; e quest'accordo di settima con quinta falsa si è marcato nella *fig. 8. Accordi*. L'alterazione, per ultimo, che ha luogo nella settima nota, per cui questa può essere maggiore, alloraquando si abbia anche la terza già maggiore: in questo caso la forza della modulazione fa prendere la settima per minore; e non per altro motivo vien praticata maggiore, che per conservare l'impressione di quel dato tono in cui quest'intervallo riesca proprio del medesimo. Nella *fig. 9. Accordi* si è marcato tale accordo, onde rilevare più chiaramente gl'intervalli che lo costituiscono.

§. VI.

Dell' Accordo di settima diminuita, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.

Alloraquando il semitono, ossia la nota sensibile di un dato tono, viene accompagnata di terza minore, quinta falsa e settima diminuita, si chiama questo *Accordo di settima diminuita*. Tale accordo si pratica per lo più sopra la nota sensibile de' toni minori, ne' quali appunto riesce di più grande effetto che ne' maggiori, giacchè l'intervallo della settima diminuita si riconosce che veramente al tono minore appartiene.

Per rilevare con note la distribuzione degl' intervalli che lo formano, veggasi la *fig. 10. num. 1. Accordi*. Quegli accordi poi che dal rivoltamento di questo derivano, si sono pure espressi ai *num. 2., 3. e 4.*; e vale a dire, un accordo di quinta falsa e sesta maggiore, un altro di terza minore e tritono, e finalmente l'accordo di seconda accresciuta. Si avverta però che i suoni dai quali si forma tale accordo di settima diminuita, e quelli per conseguenza che dal medesimo nascono per lo indicato rivoltamento, non sono suscettibili d' alcuna alterazione.

§. VII.

Degli Accordi di licenza.

Accordi di licenza quelli si chiamano che am-

mettono più dissonanze; ma in tal modo disposte ed allontanate che non producano cattivo effetto nell'armonia, ma servano piuttosto a riempirla maestosamente. In siffatti accordi però sempre si eccede l'estensione dell'ottava.

Si conoscono gli accordi di licenza, alloraquando al disotto dell'accordo di settima si fa intendere un nuovo suono. Questo può essere collocato una terza al disotto del suono fondamentale, come nella *fig. 11.* *Accordi:* nel qual caso si chiama *Accordo di nona*; e può essere pure collocato una quinta al disotto del medesimo suono fondamentale, come nella *fig. 12.:* che *Accordo d'undecima* si appella. Il primo di questi due accordi di licenza, quando l'accordo di settima è sensibile, ed il suono al disotto aggiunto sia la terza del tono minore, come nella *fig. 13.*, allora quest'accordo, io dico, si nomina *Accordo di quinta accresciuta*. Il secondo accordo di licenza poi, quando è sensibile, ed il suono aggiunto sia il tono principale, come nella *fig. 14.*, si nomina *Accordo di settima accresciuta*.

Oltre a queste due specie d'accordi di licenza, se ne conta un altro ancora che risulta dall'accordo di settima diminuita, alloraquando al disotto si fa intendere la nota del tono principale, come nella *fig. 15.* *Accordo.* Le dissonanze che in tutti questi accordi di licenza si praticano, esser debbono mai sempre preparate e generalmente salvate in discendere di grado, a riserva della nota sensibile che naturalmente deve ascendere. Notisi bene la conveniente distribu-

zione negl' intervalli superiori, affinchè le dissonanze non riescano del tutto insoffribili, e per cui in tal sorta d' accordi si pratica ancora di togliere qualche dissonanza, onde alleggerire per siffatta maniera in molti casi la durezza de' medesimi.

C A P O III.

D E L L E C A D E N Z E.

Il passaggio d' un accordo dissonante ad un accordo consonante è quello che costituisce la Cadenza in generale. Da due suoni fondamentali però risulta il proprio atto della Cadenza; e di questi il primo è quello che annunzia la Cadenza medesima, ed il secondo è quello che la termina. La Cadenza suppone necessariamente un riposo: e siccome ogni frase armonica esser dee mai sempre terminata per un opportuno riposo, ne nasce quindi che il termine d' una frase con cui si cada sopra un dato accordo, è quello appunto che si chiama Cadenza.

Che se ad un accordo dissonante vogliasi poi far seguire un altro accordo dissonante, in allora altro non si fa che schivare la Cadenza medesima; di modo che, avendo riguardo mai sempre a salvare la dissonanza sopra una consonanza dell' accordo seguente, si può in tal guisa praticare più a lungo una successione di siffatti accordi dissonanti, ed ottenerne poi alla fine di questi la vera Cadenza, purchè se ne fac-

cia opportunamente intendere un dato accordo consonante.

Il primo de' due suoni dai quali propriamente risulta la Cadenza, suppone pertanto un accordo dissonante; anzi la dissonanza medesima è quella che fa desiderare il riposo, e che a questo ci conduce. Non dassi adunque alcuna Cadenza senza dissonanza espressa o sottintesa; nè puossi ottenere il termine della Cadenza medesima, se non per mezzo d' un accordo consonante; massime che la proprietà delle consonanze quella appunto si è di soddisfare pienamente l' orecchio, e di produrre un perfetto riposo. Tale poi si è la necessità della dissonanza nell' accordo che precede il termine della Cadenza, che senza di questa il riposo non verrebbe annunziato, e per conseguenza lasciando indeterminata la progressione, sarebbe arbitrario il fermarsi ancora sopra il primo accordo; ed il secondo così non sarebbe nè anche necessario.

La Cadenza è una dote indispensabile dell' ottima Musica, che a chi l' eseguisce, non meno che a chi l' ascolta, porge un vivo sentimento della misura, di modo che essi la marciano, e s' accorgono che questa cade in acconcio, senza che nè pure vi badino. Danno poi diverse classi di Cadenze, le quali tutte hanno luogo comunemente nella musicale Composizione; e sono 1.º la Cadenza armonica; 2.º la Cadenza aritmetica: 3.º la Cadenza rotta; e 4.º la Cadenza composta: delle quali tutte ora intraprendo minutamente lo svolgimento.

§. I.

Della Cadenza armonica.

Consiste la Cadenza armonica nel far succedere all' accordo sensibile, ossia della quinta del tono, l' accordo perfetto, ossia quel dato tono principale di cui si tratta, col far discendere il Basso fondamentale di quinta o col farlo ascendere di quarta (che è poi lo stesso riguardo al tono che ne risulta), e così stabilire il più perfetto di tutti i riposi, come si è praticato nella *fig. 1. Cadenze*. Tale riposo è quello che più appieno soddisfa l' orecchio non solo, ma ancora lo spirito; e questo così nasce nella Cadenza perfetta, perchè nel suono principale viene racchiuso quello eziandio della quinta; mentre ogni suono principale è sempre accompagnato per sua natura dalla duodecima, la quale appunto è l'ottava della quinta: ond'è che col far passaggio dalla quinta che è il prodotto, al tono principale che si è il generatore, rimane per siffatta maniera l'orecchio soddisfatto, che non sa più altro desiderare; e nel medesimo generatore, in somma, scopre l'orecchio in una sola volta il generatore ed il prodotto. Appellasi poi Cadenza armonica, mentre si forma mai sempre col mezzo della quinta che è appunto la divisione armonica dell'ottava.

Viene sempre annunziata questa Cadenza dall' accordo sensibile. Si riconosce in questo la terza maggiore che è indispensabile in tale accordo, mentre quella si è che forma precisamente la nota sensibile,

e che, come tale, è destinata ad ascendere al tono, nel medesimo tempo che la quinta sopra questo deve cadere.

S'impiega la Cadenza armonica per terminare convenientemente un periodo, e bene spesso ancora una frase, massime nelle successioni d'accordi dissonanti, nelle quali appunto, per terminare opportunamente la frase, egli è necessario di far intendere l'accordo sensibile, e farne seguire perciò una siffatta Cadenza.

§. II.

Della Cadenza aritmetica.

La Cadenza aritmetica si ottiene colla progressione fondamentale di quinta in su o di quarta in giù: all'opposto di quanto si pratica nella Cadenza armonica, la quale invece consiste nella progressione fondamentale di quinta in giù o di quarta in su, come si è detto di sopra. E siccome appunto con siffatta Cadenza si divide l'ottava aritmeticamente, così vien detta Cadenza aritmetica. Si annunzia questa coll'accordo dissonante di sesta aggiunta; e la sesta poi che in tale accordo è quella che forma la dissonanza, dee risolversi sopra la terza del seguente accordo consonante, con cui si termina la Cadenza medesima: pel quale effetto si fa ascendere diatonicamente, come si può vedere nella *fig. 2. Cadenze.*

Nella Cadenza aritmetica è il suono generatore che passa al suo prodotto: cosicchè l'orecchio non

rimane del tutto soddisfatto, ma desidera piuttosto di ritornare al primo generatore; e riguardo appunto al riposo difettoso che in tal guisa viene prodotto, chiamasi pure questa Cadenza medesima *Cadenza imperfetta* ed anche *Cadenza irregolare*.

§. III.

Della Cadenza rotta.

L' accordo sensibile che nella Cadenza armonica è obbligato di ascendere di quarta o discendere di quinta, produce una Cadenza rotta, alloraquando ascende solamente d' un grado, come nella *fig. 3. Cadenze*. Si chiama Cadenza rotta, poichè con essa si rompe difatto la Cadenza armonica: cioè invece di cadere sopra il tono principale dopo l' accordo sensibile, come nell' indicata Cadenza armonica, si cade inaspettatamente sopra il tono della sesta nota. Quando poi si ascende d' un grado per mezzo dell' accordo di settima diminuita, siccome nella *fig. 4.*, si ha un riposo quasi egualmente naturale, come quello della Cadenza armonica.

§. IV.

Della Cadenza composta.

Si fa precedere comunemente alla Cadenza composta l' accordo consonante della prima nota del to-

no, e si termina egualmente come la Cadenza armonica, col far intendere cioè l'accordo sensibile e successivamente quello del tono principale; ma questa però si aggira con alcuni accordi intermedj prima di effettuare il proprio atto della Cadenza medesima; ed è appunto per questo che tal sorta di Cadenza appellasi *Cadenza composta*, cioè composta di parecchi accordi.

Varie sono le maniere con cui puossi ordinare siffatta Cadenza; si può, a cagion d'esempio, dopo l'accordo perfetto, far seguire quello di sesta aggiunta sopra la quarta nota, quindi ascendere di grado all'accordo sensibile, e compiere la Cadenza coll'accordo della prima del tono, come si è praticato nella *fig. 5. Cadenze*; oppure, dopo l'accordo di sesta aggiunta, far seguire l'accordo consonante di quarta e sesta sopra la quinta nota del tono, come nella *fig. 6.*; e puossi finalmente variare più volte gli accordi sopra la medesima quinta nota del tono, e come, a cagion d'esempio, si è praticato nella *fig. 7. Cadenze*.

L'armonia che da siffatta Cadenza risulta, forma una ben ordinata conclusione; ond'è che questa d'ordinario impiegasi alla fine di ciascuna parte d'un pezzo musicale; e per cui tale Cadenza chiamasi eziandio *Cadenza finale*.

CAPO IV.

DELLA MODULAZIONE.

La maravigliosa combinazione de' diversi musicali pezzi dipende principalmente dalla buona modulazione. Questa infatti si è quella che serve non solo per aggirare convenientemente un dato tono, e rendere sotto diversi aspetti gli accordi che ad esso appartengono, intanto che nel medesimo si rimane, ma per istabilire ancora il passaggio dall'uno all'altro tono nel modo il più regolare ed il più piacevole ancora all'orecchio: e tutta la melodia e l'armonia, in somma, viene per siffatta maniera da essa ne' diversi toni ottimamente condotta.

La legge principale della modulazione tutta consiste nella concatenazione degli accordi, ciascuno de' quali deve almeno avere una nota comune col suo antecedente. Tanto si può modulare col far intendere diversi accordi tutti appartenenti ad un medesimo tono principale, quanto col far seguire una o più mutazioni di tono. La modulazione in un sol tono è la più facile di tutte; ma anche in questa vi sono però diverse cose da avvertire, come vedremo in appresso. Riguardo poi alla modulazione ne' diversi toni, si debbono considerare i rapporti dell'uno all'altro tono al quale si fa passaggio: delle quali cose tutte eziandio parlerò a suo luogo.

Un dato tono maggiore o minore non ha che

cinque toni relativi ne' quali d'ordinario si fa passaggio, e ne' quali può liberamente aver luogo una frase nel corso d'un pezzo. Questi nel tono maggiore sono: il tono della quinta e quello della quarta, i passaggi ne' quali formano tutte le modulazioni ordinarie, e risultano sempre toni maggiori egualmente come il tono principale; ed il tono della sesta, della seconda e della terza, che a riguardo del medesimo tono principale maggiore servono per le modulazioni straordinarie, e che all'opposto sono sempre toni minori. I toni relativi poi del tono minore sono: il tono maggiore della terza, il minore della quinta ed il maggiore della settima; dagli opportuni passaggi ne' quali si hanno tutte le modulazioni ordinarie del tono minore: ed il tono maggiore della sesta ed il minore della quarta, da' quali si ottengono le modulazioni straordinarie del medesimo tono minore.

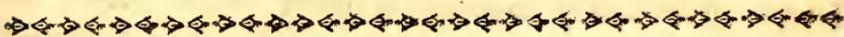
A riguardo della settima nota nel tono maggiore e della seconda nel minore, non puossi in queste stabilire regolarmente un tono, a motivo della quinta falsa che nel primo caso è la quinta della nota sensibile, e nel secondo è la quinta che propriamente si trova sopra la seconda nota suddetta del tono minore.

Da tutto questo inoltre bassi per regola costante che il tono della quarta e quello della quinta sono sempre uniformi al tono principale, di modo che se il tono principale è maggiore, quello della quarta e quello della quinta lo sono egualmente; e così minori, se minore è il tono principale. Il tono della terza e quello della sesta seguono invece una regola tut-

ta contraria, cosicchè se il tono principale è maggiore, questi sono minori, e viceversa. Rapporto infine alla seconda nota del tono maggiore ed alla settima del tono minore, un tono minore ne risulta nel primo caso, e maggiore nel secondo.

Non solo poi nel corso d' un pezzo può aver luogo la modulazione ne' toni relativi; ma puossi ancora far passaggio in qualunque altro tono possibile; ed in questi pure formansi delle frasi: mentre che così convenga all' espressione, ed il dato pezzo sia d' una conveniente lunghezza.

Per praticare impertanto qualsivoglia modulazione, si dee primieramente considerare cosa addiviene quel dato tono che si ha per le mani, rapporto a quello in cui s' intende far passaggio, ed accompagnarlo, secondo che lo richiede la modulazione del nuovo tono, a tenore, in somma, delle regole prescritte all' accompagnamento (a). Una regola costante della buona modulazione, che necessariamente avvertir si dee, quella inoltre si è d' annunciar sempre il nuovo tono per mezzo dell' accordo sensibile diretto oppure inverso: giacchè alcun tono non può essere regolarmente determinato, se al principio della corrispondente modulazione non si faccia primieramente intendere l' accordo sensibile del medesimo nuovo tono in cui si pretende far passaggio. Per la più chiara



(a) Si consulti la Regola generale dell' accompagnamento nella Lezione III. del Cembalo.

intelligenza delle quali cose, passerò ora a ragionare particolarmente delle diverse modulazioni e di ciascuna in particolare.

§. I.

Della Modulazione in un sol tono.

Non altro si richiede per praticare la modulazione in un sol tono, che di far intendere i diversi suoni che entrano nella Scala del medesimo; ma questi distribuiti però ne' diversi accordi che al dato tono principale appartengono, senza alterazione alcuna de' medesimi suoni da' quali si formano. In questa modulazione debbesi impiegare sovente l'accordo del tono principale, e quello della quinta, ossia sensibile, ma però con differenti posizioni; affinchè la modulazione medesima venga arricchita di quella varietà che tanto in quest'Arte si ricerca. Una siffatta modulazione è marcata nella *fig. 1. Modulazioni*: ma si noti però che innumerabili sono le maniere con cui puossi aggirare un sol tono: per addestrarsi in queste serviranno poi le regole dell'armonia, delle quali a suo luogo si tratterà.

Si ottiene pure la modulazione in un sol tono col prolungare la nota principale dell'accordo nel Basso, e variare gli accompagnamenti superiori, come nella *fig. 2.*; ma una tal sorta di modulazione chiamasi più comunemente *tratto di pedale*.

Siffatta modulazione in un sol tono serve mira-

bilmente a prolungare le frasi, ad occupare piacevolmente l'orecchio in quel dato tono di cui si tratta; ed inoltre a rinforzare grandemente l'espressione; ond'è che questa non solo si usa al principio d'ogni pezzo musicale, ma nel progresso ancora de' diversi periodi del pezzo medesimo.

§. II.

Della Modulazione ne' toni relativi del tono maggiore.

Dei cinque toni relativi del tono maggiore, due servono per le modulazioni ordinarie, e tre per le straordinarie: le quali tutte si praticano come nel modo seguente.

Prima Modulazione ordinaria del tono maggiore.

Il passaggio alla quinta del tono è quello che propriamente costituisce la modulazione la più perfetta, che ha più d'analogia a quella del tono principale, e che si chiama *prima Modulazione ordinaria*. La quinta infatti è nel rapporto più semplice di tutti dopo l'ottava; ed inoltre non solo entra questa nell'accordo principale, come corda essenziale del tono, ma ancora si riconosce come fondamentale del proprio accordo della quinta. S'impiegano in questo i suoni egualmente come nel tono principale, eccettuatane la quarta nota che necessariamente si deve alterare per

renderla nota sensibile; ed in somma, si ha fra questi due accordi una nota di concatenazione che rende perfetta tale modulazione.

Siccome poi la prima parte d'un pezzo musicale, stabilito in un tono maggiore, dee sempre terminare nel tono della quinta, ne avviene che questa prima modulazione ordinaria è ancora di prima necessità nella Composizione.

Un esempio d'una siffatta modulazione si è indicato nella *fig. 3. Modulazioni*; ma si dee però avvertire che ne' musicali pezzi si pratica comunemente di raddolcire la modulazione medesima per mezzo di alcuni accordi intermedj che al dato tono ci conducono insensibilmente, come, per esempio, si è praticato nella *fig. 4.*, e per lo più coll'aggiugnere eziandio la Cadenza composta. Ed infatti, se dopo l'accordo del tono principale si voglia subitamente far intendere l'accordo sensibile del nuovo tono, coll'essere tale accordo sensibile del tutto estraneo al primo tono, cagiona un notevole scuotimento all'orecchio; ma se invece si conduce la modulazione dall'uno all'altro tono per mezzo degli accordi intermedj, e inoltre si faccia intendere il nuovo tono avanti d'apportarvi alcuna alterazione: si viene nel progresso in questo a cadere nel modo il più piacevole all'orecchio medesimo.

Seconda Modulazione ordinaria del tono maggiore.

Risulta questa seconda modulazione ordinaria dal

passaggio alla quarta del tono. L'accordo perfetto maggiore diviene accordo sensibile della quarta nota del medesimo tono principale colla sola aggiunta della settima minore: ed ecco in che consiste tutta la sostanza di tale seconda modulazione ordinaria. Questa modulazione però non è meno necessaria che la prima nella musicale Composizione. Imperciocchè se nella prima parte d'un pezzo egli è necessario di far passaggio dal tono principale alla quinta del medesimo; si richiede altresì nella seconda di far passaggio dal tono della quinta al tono principale del pezzo. E siccome nel dominare il tono della quinta, non si considera la nota del primo tono del pezzo, che per la quarta del medesimo dominante: così da ciò ne avviene l'impiego indispensabile di tale seconda modulazione ordinaria.

Siffatta modulazione non è meno analoga al tono principale, che la prima modulazione ordinaria; mentre, se nell'impiego della prima modulazione non si altera che la quarta nota per ottenere il tono della quinta, in questa seconda altro non occorre che l'alterazione nella settima per passare al tono della quarta; e se nella prima si ha la quinta del tono principale per nota di concatenazione, che serve poi per la nota fondamentale del proprio accordo della quinta, come di sopra si disse: nella seconda si ha la nota fondamentale del tono, che serve per la quinta d'accompagnamento nell'accordo della quarta, nel quale così si fa passaggio.

Se si considera pertanto la relazione del tono

maggiore col tono della quarta del medesimo, non altro occorre che di aggiugnere la settima minore, come s'è detto disopra, e giusta l'esempio della *fig. 5. Modulazioni*; ma se conviene di tramezzare la medesima modulazione con altri accordi, si può questa pure in ben diverse maniere aggirare: ed un esempio se ne dà nella *fig. 6.*

Prima Modulazione straordinaria del tono maggiore.

Alloraquando all'espressione convenga, si può poi liberamente far passaggio alla sesta nota del tono, che a riguardo del tono maggiore principale di cui si tratta, viene questa a formare un tono minore. In tale modulazione però si riconoscono due suoni comuni, i quali sono la nota del tono principale e la terza del medesimo, che servono per terza e quinta dell'accordo perfetto sopra l'indicata sesta nota. Questa modulazione è straordinaria, mentre il tono che risulta, non è maggiore, come lo è quello che si ha dalle altre due modulazioni ordinarie: ma dopo quelle, la più relativa e la più analoga al tono principale questa è certamente. Ed infatti non solo si hanno in tale modulazione due note comuni; ma i medesimi suoni che servono pel tono principale, si hanno ancora egualmente nel discender dalla Scala di questo nuovo tono. Un esempio di questa modulazione veggasi posto in note nella *fig. 7. Modulazioni*, e nella *fig. 8.* con altri accordi aggirata.

Seconda Modulazione straordinaria del tono maggiore.

Il passaggio alla seconda nota del tono è quello che costituisce questa seconda modulazione straordinaria. Siffatta modulazione però non è così naturale riguardo al tono principale, come la prima; di modo che nel corso d'un pezzo non conviene fermarsi lungamente in tal tono, mentre questo potrebbe in certa tal qual maniera far dimenticare la modulazione del tono principale, la quale si dee sempre aver di mira nella buona armonia. Veggasene l'esempio nella *fig. 9. Modulazioni*, e nella *fig. 10.* la medesima modulazione più prolungata con diversi accordi.

Terza Modulazione straordinaria del tono maggiore.

L'ultima modulazione straordinaria ne' toni relativi del tono maggiore è il passaggio alla terza. In questa modulazione si riconoscono due note comuni col tono principale, cioè la terza e la quinta del medesimo, delle quali due note serve la prima al nuovo tono per nota fondamentale, e la seconda per terza: ma il tono minore che ne risulta, ed i diversi suoni che in questo debbonsi alterare, massime nell'ascendere per la propria Scala, allontanano talmente la modulazione del tono principale, che questa nell'ordine de' toni relativi del tono maggiore tiene luogo per l'ultima. In che modo poi si pratici questo passaggio, eccolo nella *fig. 11. Modulazioni* brevemente

te esposto, e nella *fig. 12.* con altri intermedj accordi assai più aggirato.

§. III.

Della Modulazione ne' toni relativi del tono minore.

Tre sono le modulazioni ordinarie che si hanno dai cinque toni relativi al tono minore, onde a due solamente si riducono le straordinarie: le quali tutte si praticano come segue.

Prima Modulazione ordinaria del tono minore.

Il primo passaggio che più si conviene al tono minore, egli è quello alla terza del medesimo; ed è questo appunto che forma la prima modulazione ordinaria del tono minore: giacchè tutti i medesimi suoni che nel tono principale si hanno in discendere, servono egualmente per ascendere nel nuovo tono, che poi dev'essere maggiore, e che come tale più appieno soddisfa l'orecchio. In questo riconosconsi pur anco due suoni comuni col primo tono, cioè la nota fondamentale e la terza, che nel suddetto tono principale servono per terza e quinta.

Tale modulazione è marcata nella *fig. 13. Modulazioni*; ma ne' musicali pezzi in diversi casi, e più comunemente per accrescere l'espressione, in questo passaggio, si usa piuttosto d'una certa licenza, la quale consiste nel far intendere il nuovo tono

maggiore immediatamente dopo aver lasciato sospeso l'accordo consonante maggiore sopra la quinta nota del suddetto tono minore, come alla *fig. 14.* si è indicato. Anche questa modulazione può essere in varie guise aggirata: e principalmente col formare una digressione sopra la quinta nota per mezzo dell'accordo di settima diminuita, indi far intendere il nuovo tono maggiore, come nella *fig. 15. Modulazioni ec.*

Seconda Modulazione ordinaria del tono minore.

La seconda modulazione ordinaria del tono minore risulta dal passaggio alla quinta del medesimo. Questa modulazione non è così naturale come la prima, ma dopo quella però è la più analoga al tono minore. Un esempio di questa modulazione evvi nella *fig. 16. Modulazioni.*

Terza Modulazione ordinaria del tono minore.

Si stabilisce la terza modulazione ordinaria del tono minore col passaggio alla settima nota del medesimo; ed una tale modulazione si è pure segnata con note nella *fig. 17. Modulazioni.*

Prima Modulazione straordinaria del tono minore.

La prima modulazione straordinaria che si ottiene dal tono minore, quella si è alloraquando si fa passaggio alla sesta nota del medesimo. Il tono mag-

giore che in questo caso ne risulta, ha due note comuni con il tono minore principale, le quali sono la terza e la quinta, che nel medesimo tono principale formano la nota fondamentale del tono e la terza: ma questo tono maggiore che poi si ha una terza al disotto del minore, allontana siffattamente l'impressione del medesimo principale, che tale modulazione non si considera che per una modulazione straordinaria: dopo però le ordinarie per quella si stima che più dell'altre conviene ai toni relativi del tono minore. Veggasene l'esempio nella *fig. 18. Modulazioni.*

Seconda Modulazione straordinaria del tono minore.

Se all'accordo perfetto minore s'innalza la terza d'un semitono, e vi si aggiugne la settima minore, come nell'esempio della *fig. 19. Modulazioni*, se ne ottiene per siffatta maniera l'accordo sensibile del tono della quarta del medesimo, al quale è obbligato di cadere. Questo passaggio è quello che costituisce appunto una tale modulazione straordinaria; la quale però è la meno perfetta di tutte le altre che ne' toni relativi del tono minore si praticano: mentre le alterazioni che occorrono per questa aggirare, allontanano di molto la naturalezza del tono principale.

§. IV.

Avvertimenti intorno alla Modulazione.

Nella modulazione armonica non solamente si considera il passaggio ne' toni relativi d' un dato tono maggiore o minore; ma in generale quello ancora di que' diversi toni che si conoscono del tutto estranei e lontani da quel dato tono principale che si ha per le mani. In questi casi particolari, se il primo tono cammina per diésis ed il secondo per bemolli o viceversa, si pratica d' ordinario di levare gradatamente i primi, e per grado ancora accrescere i secondi; e per siffatta maniera scorrere que' diversi toni intermedj che al dato tono ci conducono opportunamente. In qualunque maniera poi vogliasi aggirare la modulazione, avvertasi che ciascun tono che si prende, esser dee mai sempre relativo all' ultimo che si lascia. Senza di queste avvertenze non si avrebbero che modulazioni del tutto opposte, dalle quali ne risulterebbero passaggi i più aspri e i più disgustosi all' orecchio.

Si noti che l'impiego d' un accordo diretto o inverso non è già indifferente per le diverse modulazioni, e che il cambiamento d' una sesta minore in maggiore, o maggiore in accresciuta, basta a cagionare un passaggio dall' uno all' altro tono. Nel primo caso la sesta maggiore è la nota sensibile dell' accordo inverso della quinta; e nel secondo la sesta accresciuta si considera nell' accompagnamento della sesta nota, che

cade sopra l'accordo sensibile del tono minore. Per ultimo si deve avvertire che un solo giro di modulazione si può praticare in più variate maniere; ma che l'accordo perfetto non può essere preceduto che dall'accordo sensibile diretto od inverso, dall'accordo di sesta accresciuta, da quello di settima diminuita, e finalmente da un altro accordo perfetto distante una terza od una quarta od una quinta; e tanto in ascendere che in discendere.

C A P O V.

DE' MOVIMENTI DELLE PARTI.

Nella musicale Composizione a più Parti si pratica mai sempre un dato movimento nelle medesime, affinchè ne risulti l'eleganza e la varietà. Si considera d'ordinario il movimento delle diverse Parti contrapposte pel rapporto di due in due; di modo che si distingue, a cagion d'esempio, la specie del movimento tra il Basso ed il Soprano, oppure tra il Basso ed il Contralto, o tra il Contralto ed il Soprano ec.; ma questo movimento in generale risulta dal progresso de'suoni in ciascuna delle diverse Parti dal grave all'acuto o dall'acuto al grave.

Le diverse specie di movimento che hanno luogo nella Composizione, a tre per tanto si riducono; e sono il *moto retto*, il *moto obliquo* ed il *moto contrario*: i quali tutti ora conviene maggiormente distinguere.

§. I.

Del moto retto.

Alloraquando due Parti nel medesimo tempo ascendono o discendono pei diversi musicali intervalli, come a cagion d' esempio, si è praticato nella *fig. 1. Movimenti*; vengono queste a formare quel dato movimento che si chiama *moto retto*.

Questo movimento però non ha luogo che in que' passi ne' quali le due Parti procedono per intervalli consonanti l'una rapporto all'altra. Quelli di terza e di sesta sono per questo i più opportuni, e quelli dell'unisono s'impiegano ancora, e soventi volte con questo stesso movimento.

§. II.

Del moto obliquo.

Se una Parte si ferma ad un dato intervallo, mentre che un'altra cammina per diversi altri in ascendere o in discendere; risulta da queste due il *moto obliquo*. Per rilevare però più chiaramente tal movimento in due Parti tra il Basso, per esempio, ed il Soprano, veggasi la *fig. 2. Movimenti*. Il moto obliquo è per altro di non tenue vantaggio ne' grandiosi pezzi di Musica arricchiti di più Parti: imperciocchè serve sorprendentemente al contrasto delle medesime diverse Parti, e ad ottenere, in somma, una gran parte del più artificioso Contrappunto.

§. III.

Del moto contrario.

In altro non consiste il moto contrario che in una continua opposizione, praticata negl' intervalli con cui due Parti procedono; di modo che, se l'una ascende, l'altra discender debbe, e viceversa. Nella *fig. 3. Movimenti* si è espresso un tratto di moto contrario fra il Soprano ed il Basso: affinchè per mezzo delle note musicali si rilevi ancora più distintamente in che il medesimo consista.

Tale movimento serve non meno ad ottenere l'eleganza del gusto e la più bella varietà, che per schivare molti inconvenienti: e la successione infatti delle quinte e delle ottave, benchè vietate dalle regole dell'armonia, vengono in molti casi con questo movimento permesse; e massime in que' pezzi arricchiti d'un grandissimo numero di Parti, ne'quali bene spesso convien ricorrere a tale movimento, onde schivare il difetto della data viziosa progressione.

C A P O VI.

D E L L E F R A S I.

Tutta la bellezza de' musicali pezzi i più distinti in altro certamente non consiste che nella felice invenzione delle frasi, con una conveniente disposizione

e legatura di esse, e con tutte quelle proporzioni, in somma, che servono a renderle ben chiare e distinte, con indicare opportunamente il giusto termine di ciascheduna, e così prevenire in qualunque caso la difettosa confusione delle medesime.

Distinguonsi nella musicale Composizione due specie di frasi, una cioè che appartiene alla melodia, e l'altra all'armonia. Qualunque frase però deve avere un sentimento più o meno determinato, e che vada a finire con una data Cadenza.

§. I.

Della Frase nella Melodia.

Procede la frase nella melodia da una successione di suoni talmente disposti, tanto rapporto al tono quanto alla misura, che questi formino un canto ben unito, il quale vada a risolversi sopra una delle corde essenziali del tono. Una frase nella melodia può avere il suo principio ed il suo fine in qualunque tempo della misura; può occupare una sola misura, ed anche meno; e puossi pure aggirarla in due, tre o quattro misure e più ancora, giusta che lo addimanda il dato sentimento; ed in una medesima frase finalmente può aver luogo eziandio il cambiamento di tono.

§. II.

Della Frase nell' Armonia.

Più accordi che si succedano colle opportune legature espresse o sottintese, quando formano questi una data Cadenza, costituiscono quel tratto d' armonia, che *frase armonica* si appella; di modo che, se in una successione armonica la Cadenza viene schivata con delle dissonanze aggiunte ai diversi accordi intermedi, la frase si trova per conseguenza prolungata.

In ogni prezzo musicale si debbono sempre disporre le frasi regolarmente, così, in somma, che queste riescano di facile intelligenza all' Esecutore, affinchè possa convenientemente distinguerle, e marcare i diversi accenti con tutta quella esattezza che in quest'Arte tanto si richiede.

C A P O VII.

D E L P E R I O D O .

Altro non è il Periodo che una certa unione di frasi, talmente fra esse ordinate a formare una data parte di un pezzo musicale. Confondono alcuni la frase col periodo, e non altro intendono per questo che una sola frase; ma si distingue il vero periodo dalla frase, in quanto che questo di più frasi è composto: e dove una frase termina comunemente colla
sola

sola Cadenza, la desinenza del Periodo rendesi ognora sempre più sensibile con un dato tempo d'aspetto.

C A P O VIII.

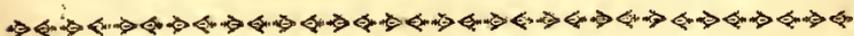
AVVERTIMENTI INTORNO ALLA MELODIA.

Dar non si possono per la Melodia precetti costanti, mentre questa da altro non dipende che dalla sola fantasia del Compositore (a). Tutto quello pertanto che puossi avvertire intorno a questa, si riduce al conveniente impiego delle note di supposizione che entrano nella melodia, ed all'espressione in generale della stessa melodia, nella quale la medesima riconosce tutta la sua forza maggiore.

§. I.

Delle note di supposizione che entrano nella Melodia.

La successione de' suoni da' quali risulta la melodia, non sempre procede per gradi disgiunti, come sono i suoni che cadono sopra i diversi accordi, ma bene spesso per ornare la melodia medesima e rendere sempre più piacevoli le cantilene, cammina per gradi



(a) Si osservi nella Prima Parte di quest'Opera al Capo II. Degli Elementi che formano la Musica, il §. III. Della Melodia.

congiunti. Alloraquando in una melodia i suoni procedono di salto, debbono questi tutti necessariamente entrare ne' corrispondenti accordi, siccome puossi osservare alla *fig. 1. Melodie*: ne' quali suoni ivi marcati non contasi alcuna nota di supposizione. Ma quando più suoni procedono di grado in ascendere o in discendere, diatonicamente o cromaticamente, tutti quelli che non entrano ne' corrispondenti accordi a formare un' armonia regolare, non si considerano nella costituzione dell' accordo; ma ciascun suono suppone la nota seguente che entra nel dato accordo, ed è appunto per questo che chiamansi *note di supposizione*.

Le seconde note d' ogni tempo dell' esempio marcato nella *fig. 2. Melodie*, sono tutte di supposizione; dal che si deduce pur anco quali siano le note che entrano negli accordi per la costituzione dell' armonia. Inoltre si conosce che le note di supposizione giovano mirabilmente ad ornare la melodia: il che nell' armonia non viene annoverato. Non sempre però la nota di supposizione succede dopo una dell' accordo, ma qualche volta si cambia quest' ordine, di modo che può essere impiegata la nota di supposizione anche nella parte principale d' un tempo, come alla *fig. 3.*, nella quale in ogni tempo formato di due note, la prima è di supposizione, la seconda dell' accordo.

Una cosa importante da marcarsi nell' impiego delle note di supposizione si è, che queste non debbono giammai ritrovarsi nella melodia in numero maggiore di quelle che entrano ne' rispettivi accordi; ed

al più non sono permesse che due note di supposizione per ogni membro di melodia di quattro note formato. Si è già osservato come una nota di supposizione possa aver luogo prima o dopo di una dell'accordo: ma dannosi alcuni casi ne' quali due note di supposizione si succedono. Queste però debbono esser precedute da una dell'accordo, ed un'altra egualmente dell'accordo deve immediatamente seguire alle medesime, siccome ne' due membri marcati nella *fig. 4. Melodie*, ciascuno de' quali vien formato di quattro note, la prima ed ultima dell'accordo, la seconda e la terza di supposizione.

§. II.

Dell'Espressione della Melodia.

Il maggior piacere che dalla Musica ci proviene, dipende principalmente dalla buona espressione della melodia; e questa appunto è quella che forma la parte più essenziale della Composizione medesima, e che fa distinguere l'eccellente dal mediocre Compositore. Ciò pertanto che riguarda la vera espressione della melodia, primieramente si è la scelta del tono conveniente al dato pezzo di cui si vuol trattare, il tempo principale da osservarsi rapporto alla misura, e l'opportuno grado di movimento. La misura in particolare dee farsi sentire ben chiara e distinta, ed in tal modo che la medesima riesca di guida agli accenti della stessa melodia. La scelta poi de' diversi musi-

cali accenti non è già indifferente : servono questi a rinforzar sempre più l' espressione medesima , essendo però opportunamente impiegati , onde la melodia condotta venga con gusto ed intelligenza. Deve inoltre la melodia essere per siffatta maniera subordinata all' armonia , che il passaggio dall'uno all'altro tono venga sempre praticato secondo le leggi d' una buona modulazione. Ogni frase deve avere mai sempre un tono conveniente all' espressione del dato sentimento che si ha a rendere : nelle diverse frasi si tenga una conveniente lunghezza , mentre la brevità delle medesime rende l' espressione sovente confusa ; e le repliche poi delle frasi medesime non debbono già esser troppo scarse , affinchè non manchino all' effetto , nè troppo abbondanti , onde non addivengano noiose.

La melodia in generale risulta dalla combinazione de' suoni regolati sotto il tempo musicale ; ma la buona espressione di questa più particolarmente si ottiene per la diversa qualità della tempra de' suoni medesimi , secondo che questi sono più gravi o più acuti , e secondo i diversi strumenti e le diverse voci dalle quali si ottengono. Diversi strumenti infatti si riconoscono benissimo capaci d' altrettante diverse espressioni , e nelle voci pure dannosi alcune così sonore e d' un tal corpo , che pienamente impongono per la loro forza : ve ne sono alcune più flessibili che servono per una più leggiera esecuzione ; e delle altre finalmente più delicate e graziose che vanno a cuore co' canti i più dolci ed anche patetici. I suoni acuti sono quelli pertanto che generalmente s' impiegano

per le più tenere espressioni; i gravi all'opposto per esprimere l'orrore e la tristezza. Secondo poi che tutti questi suoni procedono, sono ancora capaci di diverse espressioni.

Una successione diatonica di note, la quale formi una melodia ascendente, produce mai sempre nell'animo nostro qualche affezione; ed all'opposto le note della medesima melodia, ma in discendere, sono causa d'una diversa impressione, ed eccitano piuttosto alla tristezza. La successione discendente infatti è quella appunto che impiegasi per le più gravi espressioni non solo, ma per quelle di collera e di furore, avendo però riguardo a que' diversi gradi di movimento che propriamente convengono alle diverse espressioni.

Nelle melodie poi che procedono di salto, si distinguono quelle che procedono per intervalli consonanti, e quelle che per dissonanti camminano. Nel primo caso si ha sempre una melodia assai più naturale che nel secondo. Se la melodia percorre l'accordo perfetto maggiore in ascendere, produce essa quell'effetto più grave di cui non è capace qualunque altra melodia che proceda di salto; ma questa è meno atta a commoverci che le altre; mentre tutti i suoni che si succedono, sono di già contenuti ed annunziati nel primo. Che se questa melodia proceda dall'acuto al grave, oltre all'essere meno naturale, riesce altresì più lugubre e trista. Gl'intervalli dissonanti sono poi molto più capaci a scuoterci che i consonanti: laonde s'impiega comunemente una melodia

che cammina per intervalli dissonanti in ascendere, per le espressioni di stupore e di trasporto; ed una melodia che proceda per intervalli dissonanti, ma però in discendere, per quelle d'orrore e d'amarrezza. I diversi intervalli dissonanti hanno ancora diverse espressioni, come, per esempio, quello di settima minore è dolce, duro assai quello di tritono ec.; ond'è che l'uno ha luogo in una tenera espressione, l'altro in un'amara o di furore ec.

Il genere cromatico è pure d'un grande vantaggio per l'espressione della melodia; ed è questo del tutto proprio a dipingere vivamente un trasporto di tenerezza non solo, ma eziandio una certa oppressione e dolore. Tale è la forza infatti della discesa cromatica che, per esempio, si è marcata nella *fig. 5. Melodie*, in cui sembran sentirsi dei veri lamenti. Questo genere che ha luogo nelle più tenere espressioni, si pratica comunemente tra la quinta ed il tono in ascendere, come alla *fig. 6*. Avvertasi però che questi movimenti cromatici quanto più sono belli e di un grande effetto usati cautamente, noiosi altrettanto addivengono e molesti, quando sono troppo frequenti.

Non solo così in generale esser dee considerata l'espressione della melodia, ma ha il Compositore più particolarmente a distinguere i diversi effetti dell'espressione medesima secondo le varie circostanze. Qualunque pezzo di Musica, tanto vocale che instrumentale, dee mai sempre avere una propria e conveniente espressione. Questa però nella Musica instrumentale è più arbitraria che nella vocale: imperciocchè un

pezzo solamente instrumentale d'ordinatio non è destinato a rappresentare al vivo una data immagine, ma piuttosto a lusingare l'orecchio con belle cantilene. Non è così della Musica vocale: questa più precisamente richiede la vera espressione di quel dato sentimento che si ha a rendere. Deve qui il Compositore dipingere tutti i pensieri dell'Attore, e nel canto dell'aria esprimere veramente le parole della medesima, e così che le sillabe lunghe cadano mai sempre sopra i tempi forti, e le brevi sopra i deboli. Senza di queste avvertenze, quantunque l'aria potesse esser bella, non avrebbe alcun merito, e non sarebbe riguardata che per una ridicola opposizione.

Nell'invenzione di qualsivoglia melodia che si abbia a disporre in un pezzo musicale, tosto che questa siasi ottenuta dalla fervida immaginazione, giova non poco il ricercare colle regole il Basso fondamentale; giacchè questo è quello che d'ordinario serve di guida al giusto proseguimento della stessa melodia, e ad aggirarla colle più convenienti modulazioni. Puossi sopra un medesimo Basso diversificare la melodia all'infinito, e principalmente giusta l'impiego delle note di maggiore o minor durata; e queste o tutte de' corrispondenti accordi, o miste con altre di supposizione, come giova osservare nella *fig. 7. Melodie*, nella quale sopra un solo Basso fondamentale si hanno nove diverse melodie. Le maggiori variazioni però risultano dal modo con cui si prolungano certi suoni, se ne legano alcuni, ed altri si staccano, o se ne lasciano in parte, e si riempie la misura con del-

le pause, o si modificano, in somma, con tant' altri mezzi dell'Arte. Lo stesso intendasi rapporto al modo con cui variar si può un Basso continuo, o qualsivoglia altra parte d'accompagnamento, che ognuno può a suo talento disporre.

C A P O IX.

REGOLE DELL' ARMONIA.

Le principali regole dell' Armonia risultano da quelle dell' accompagnamento, le quali appunto quelle sono che servono per la costruzione de' diversi accordi e per la pratica di qualsivoglia modulazione; giacchè tutta l'armonia in altro non consiste che nella successione degli accordi praticata secondo le leggi della modulazione. Per quanto riguarda l'intelligenza delle regole dell' accompagnamento, abbastanza ne parlai nella Lezione terza del Cembalo, onde a quella si ricorra. Vi sono però altre cose da notarsi, le quali servono a dispor l'armonia sempre più elegantemente e con la maggiore intelligenza; e principalmente d'uop' è distinguere il Basso fondamentale ed il Basso continuo, il Doppio impiego, la Legatura armonica, la Sospensione, l' Anticipazione, la Successione d'accordi sopra una medesima nota del Basso: come si debbano preparare e salvare le dissonanze: come riescano difettose nell'armonia più quinte ed ottave di seguito: e finalmente i diversi cambiamenti che pos-

sono aver luogo nell'armonia medesima. Delle quali cose tutte parlerò minutamente nel corso di questo Capo.

§. I.

Distinzione del Basso fondamentale e del Basso continuo.

La più perfetta intelligenza del Basso fondamentale e del Basso continuo è d'una indispensabile necessità al Compositore. Perocchè serve il primo di prova alla buona armonia, di modo che qualunque volta si riconosca il medesimo allontanato dall'ordine stabilito nelle proprie progressioni, è sempre un grand' errore di Composizione; serve il secondo a variar l'armonia nel modo il più sorprendente; e questo non è poi in sostanza che il medesimo Basso fondamentale rivoltato, ad oggetto d'ottenerne diverse espressioni.

Il Basso fondamentale non racchiude propriamente che i soli accordi fondamentali, in ciascuno de' quali fa intendere il suono più grave, quello cioè che serve di fondamento al dato accordo; ed alloraquando questo si marca in una Composizione per la prova dell'Armonia, si distingue con le due lettere majuscole B. F., poste a capo del medesimo.

S'impiega comunemente nel Basso continuo il suono più grave di ciascun accordo inverso; ma questo Basso in diversi casi si uniforma al fundamenta-

le, e principalmente quando si tratta di ordinare o di compiere una data Cadenza; e per distinguere poi questo Basso in que' pezzi ne' quali viene marcato anche il fondamentale, si usano le lettere B. C.

Avvertasi inoltre che quando gl' intervalli superiori d' un Basso fondamentale conservano fra loro l' ordine diretto, l' armonia che ne risulta, chiamasi allora diretta; ed all' opposto inversa si appella quell' armonia nella quale regna il Basso continuo, ed il vero suono fondamentale si riconosce in una parte superiore. Per rilevare pertanto colla maggiore chiarezza il Basso fondamentale che ai diversi accordi appartiene; come i medesimi suoni possono essere distribuiti nell' accompagnamento a formare diverse posizioni; ed a che si riduca generalmente il Basso continuo: si dà nella *fig. 1. Regole dell' Armonia* la Scala d' accompagnamento del tono maggiore, e nella *fig. 2.* quella del tono minore. Si conoscono queste due Scale marcate nel Basso continuo. Superiormente alle medesime si sono ancora espressi quegli accompagnamenti che ad esse convengono; e questi con ben variate posizioni, ciascuna delle quali può aver luogo pur anco in diverse ottave; e finalmente nelle righe inferiori si è marcato il vero Basso fondamentale che alle suddette Scale appartiene,

§. II.

Del Doppio Impiego.

I due modi diversi con cui indifferentemente si

può risolvere l'accordo di sesta aggiunta che cade sopra la quarta nota del tono, quelli sono che costituiscono il *Doppio impiego*. In tale accordo perciò il movimento del Basso fondamentale è sempre incerto, sino a tanto che il medesimo accordo non venga risolto o nell'una o nell'altra maniera, nel modo seguente, cioè:

1.^o Col far ascendere di grado la dissonanza di tale accordo, che è la sesta: nel qual caso la quinta si tiene ferma, e serve pel seguente accordo consonante di quarta e sesta, come alla *fig. 3. Regole dell' Armonia.* 2.^o Col tener ferma la sesta e far discendere la quinta sopra la terza del seguente accordo sensibile, come alla *fig. 4.* Per la qual cosa il movimento del Basso fondamentale è d'una Cadenza aritmetica nel primo caso, e d'una Cadenza armonica nel secondo. Da quest'ultimo si deduce inoltre che l'accordo di sesta aggiunta può esser impiegato eziandio come un accordo fondamentale di settima, nel quale la dissonanza posta al Basso, si considera per la nota fondamentale; e la quinta del suddetto accordo di sesta, è in questo di settima la dissonanza. A ben considerare tale accordo di settima, non è poi in sostanza altro che quello di sesta aggiunta inverso: ma questo però riesce di non poco vantaggio in que' casi ne' quali non puossi direttamente ammettere quello di sesta aggiunta.

Si rifletta però che, quantunque l'accordo di sesta aggiunta possa essere preceduto e seguito dall'accordo perfetto della prima del tono, non è così dell'

accordo di settima sostituito al predetto: mentre questo può benissimo succedere all'accordo perfetto della prima del tono, purchè la dissonanza venga in seguito salvata; ma non è permesso quindi poter discendere all'accordo perfetto della prima del tono dopo questo medesimo di settima; giacchè in questo secondo caso la dissonanza non può esser in alcun modo salvata. Il maggior vantaggio finalmente che si ottiene dal Doppio impiego, è quello di poter dare un Basso fondamentale alla Scala diatonica ascendente, che tutto rimanga nel medesimo tono. Un esempio ne avete di questa Scala alla *fig. 5. Regole dell' Armonia.*

§. III.

Della Legatura Armonica.

Il prolungare uno o più suoni d'un dato accordo sopra un altro accordo successivo, è ciò che costituisce la Legatura armonica. I suoni comuni a' diversi accordi debbono tutti entrare nella regolare armonia di ciascun accordo in particolare, e così che i suoni da' quali ne risulta la Legatura, formino parte sì dell'uno che dell'altro successivo accordo.

Nella *fig. 6. Regole dell' Armon.* cade primieramente la Legatura sopra la nota principale del tono; la quale, dopo aver servito all'accordo perfetto, serve successivamente a quello di seconda e quarta. In secondo luogo le due note d'accompagnamento del medesimo accordo di seconda e quarta, quelle sono

che servono di terza e quinta nell' accordo della nota sensibile. Serve in terzo luogo a formare la Legatura la sesta di questo medesimo accordo della nota sensibile per la quinta dell' accordo perfetto seguente, nel quale l' otrava d' accompagnamento si prolunga a formare la quinta dell' accordo della quarta nota del tono. E finalmente la quinta di questo medesimo accordo della quarta nota, è quello che serve di sesta nell' ultimo accordo della terza del tono.

Tale Legatura è del tutto indispensabile nella regolare armonia nella quale debbe continuamente regnare, a riserva di que' soli passaggi ne' quali convenga far ascendere diatonicamente il Basso fondamentale sopra un accordo perfetto, per formare un atto di Cadenza rotta, o per salvare una settima diminuita: in ogn' altro caso, se nell' armonia non si riconosce la conveniente Legatura, è propriamente un errore di Composizione. Siffatta Legatura non sempre poi si esprime nelle diverse Parti che formano una data armonia; giacchè per ottenere la varietà ed il buon gusto, convien per lo più impiegare ben pochi suoni de' dati accordi, e lasciare sovente quegli ancora che servono appunto alla Legatura. Ma, quantunque la Legatura non sia sempre realmente espressa, dee però sottintendersi ed aver luogo nel caso di riempire i dati accordi. Nella *fig. 7. Reg. dell' Armon.* le note nere indicano quelle Legature che, a cagion d' esempio, in tali accordi potrebbero essere espresse, ma che possono ancora lasciarsi, onde conservare la grazia del canto, e così solamente sottintendersi.

§. IV.

Della Sospensione.

La Sospensione che nell' Armonia con mirabile effetto si usa , servendo questa per la pratica della legatura armonica non solo , ma anche per accrescere in diversi casi forza e vigore alla variazione , in altro non consiste che nel prolungamento d' uno o più suoni di un accordo sopra un altro che immediatamente segue. Si considera la Sospensione secondo il movimento del Basso fondamentale : di modoche questa , a riguardo del medesimo Basso fondamentale , formar dee un accordo dissonante , ed il medesimo risolversi in consonante , alloraquando accompagnasi il suddetto Basso di que' suoni che propriamente gli convengono.

Nell' uso di qualsivoglia Sospensione s' avverta che la preparazione della medesima dee trovarsi in un tempo debole della misura ; che l' accordo dissonante deve apparire in un tempo forte , e risolversi in seguito diatonicamente in ascendere o in discendere , e come più conviene al movimento di qualsivoglia Parte sospesa , onde portarsi in seguito a quel dato accordo che realmente conviene a quella nota del Basso , sopra la quale appunto si è fatta cadere tal Sospensione.

Per rilevare pertanto tutto questo con qualche esempio , si osservi la *fig. 8. Reg. dell' Arm.* , nella quale la nota della quinta del tono che si trova nella seconda misura , viene accompagnata nel tempo forte di quarta e sesta. Questi accompagnamenti costitui-

scono propriamente una Sospensione. Imperciocchè sono quelli che infatti sospendono la terza e la quinta che appartengono a tale accordo, e sopra le quali la data sospensione si salva nel tempo in levare della medesima misura; di modo che lasciando la Sospensione, si avrebbe appunto l'accordo di terza e quinta nel primo tempo di quella misura, come nella *fig. 9.*

§ V.

Dell' Anticipazione.

L'impiego d'una o più note qualche tempo prima che lo richiegga la regolarità dell'armonia, si chiama *Anticipazione*. Comunemente di questa si fa uso in una Parte superiore, e alloraquando la medesima non è che d'una sola nota, conviene sincoparla; su di che si consulti l'esempio della *fig. 10. Reg. dell' Arm.*

L'adoprarne siffatta Anticipazione, dipende principalmente dalla particolare e conveniente espressione di quel dato pezzo di cui si tratta. Ma si avverta che in qualsivoglia nota anticipata si dee distinguere, quando la medesima costituisce un intervallo consonante, e quando dissonante; mentre nel primo caso si può far procedere l'Anticipazione di grado o di salto; nel secondo dee sempre procedere diatonicamente.

L'Anticipazione poi di più suoni o d'un intero accordo ha luogo bene spesso nell'accompagnamento;

e primieramente alloraquando si batte un dato accordo sopra un tempo d'aspetto, come nella *fig. 11.*, ed in secondo luogo alloraquando si fa intendere un accordo sopra una nota del Basso, anteriore a quella che lo richiede, e sopra la quale appunto dovrebbe esser battuto: di che dassi l'esempio nella *fig. 12. Regole dell' Armonia.*

§. VI.

Della Successione d' accordi sopra una medesima nota del Basso.

La nota del Basso sopra la quale puossi far cadere una successione di variati accordi, non è che la nota fondamentale del tono o quella della quinta. Tal nota così prolungata nel Basso, comunemente si appella *Pedale continuo*, il quale distinguesi eziandio in *semplice* ed in *composto*, giusta il diverso progresso del Basso fondamentale che mai sempre debbesi sottintender regolarmente. Alloraquando il Basso fondamentale non fa intendere che la nota del tono e quella della quinta, come, a cagion d' esempio, nella *fig. 13. Reg. dell' Arm.*, il pedale chiamasi *semplice*: che se il Basso fondamentale fa passaggio a diversi accordi, come nella *fig. 14.*, *composto* allora si appella. Sopra quest' ultimo però hanno luogo inoltre gli accordi di licenza: e finalmente, alloraquando si riconosca una buona legatura nella medesima successione, e che questa non duri lungo tempo, e venga
altresi

altresì a terminare nel tono principale di cui si tratta, vi s'impiegano ancora più accordi maggiori e minori, diretti ed inversi, quantunque non abbiano alcuna relazione sopra la nota prolungata con siffatto pedale.

§. VII.

Come si debbano preparare e salvare le dissonanze.

La preparazione della dissonanza in altro non consiste che nel prolungamento d'un suono consonante di un dato accordo ad un altro successivo, nel quale dappoi questo medesimo suono così prolungato risulti dissonante (a). La preparazione di qualunque dissonanza dee precisamente seguire in un tempo debole; e per conseguenza il successivo accordo alla medesima risultar debbe in un tempo forte. Si badi però che la nota che serve alla preparazione, non sia di minor valore di quella che forma la dissonanza.

Dannosi delle dissonanze nelle quali, come vedremo più sotto, si può ommettere la preparazione; ma non se ne dà però alcuna che non debba esser salvata.

Il salvamento della dissonanza risulta dalla risoluzione che si fa della medesima in una consonanza



(a) Si consulti nella Prima Parte di quest' Opera il Capo delle Consonanze e quello delle Dissonanze per l'opportuna distinzione de' suoni consonanti e dissonanti.

dell' accordo seguente : ma tutto questo però effettuato nel tempo debole , ed in quello precisamente che segue al dato tempo forte che inchiude la dissonanza. Per la buona pratica poi del salvamento della dissonanza si deve aver riguardo al movimento del Basso fondamentale , ed a quella data Parte che forma la dissonanza ; mentre questa può cadere o nel Soprano o nel Basso continuo o in qualunque altra Parte : e siccome non dassi alcun salvamento che non sia derivato da un atto di Cadenza , ne avviene quindi che lo stesso movimento del Basso fondamentale viene appunto determinato per la qualità della Cadenza ; dal che hassi pure questa regola costante nella buona armonia , che qualunque nota che forma dissonanza con quella che le corrisponde nel Basso fondamentale , dee sempre essere preparata e salvata. Quando poi si tratta degli accordi di licenza , ne' quali bene spesso un medesimo accordo fornisce due dissonanze , in questi casi debbono elleno necessariamente esser preparate e salvate amendue secondo la regola ordinaria.

Le dissonanze poi nelle quali la preparazione è arbitraria , si riducono alla settima dell' accordo sensibile ed alla sesta dell' accordo di sesta aggiunta , che cade sopra la quarta nota del tono , comprese quelle ancora che derivano dal rivoltamento di questi medesimi accordi. Queste dissonanze pertanto possono essere preparate tanto in un tempo forte che in un debole , e così salvarsi nel tempo debole o nel forte , e finalmente possono essere per se stesse preparate.

Dalla preparazione della dissonanza in generale risulta ancora la legatura armonica: imperciocchè la dissonanza medesima è quella appunto che forma una tale legatura; e le dissonanze accidentali principalmente che debbono essere mai sempre battute ne' rispettivi accordi precedenti in qualità di consonanze, col prolungamento d'un suono piacevole sopra il nuovo accordo, fanno che la dissonanza medesima riesca così meno dura all'orecchio.

La necessità di salvare le dissonanze ricavasi dall'occupazione che fanno queste, durante un tempo, del luogo di quelle consonanze, nelle quali le prime sono determinate a farvi passaggio: ond'è che nella pratica delle dissonanze conviene distinguere 1.º l'accordo che precede la data dissonanza: 2.º quello dove la medesima si ritrova: 3.º quello che la segue, e sopra il quale cade appunto il salvamento.

Alcuni Autori pretendono che le dissonanze maggiori debbano sempre salvarsi in ascendere, ed in discendere le minori; ma questa regola non è però del tutto costante: ed infatti bene spesso s'incontra che per salvare convenientemente una settima maggiore, si dee questa far discendere. La regola pertanto la più sicura, rapporto al salvamento delle dissonanze in generale, è che qualunque dissonanza che deriva dalla sesta aggiunta, debbesi salvare in ascendere, e qualsivoglia dissonanza che dalla settima procede, devesi all'opposto salvare in discendere. S'avverta finalmente che nel salvare una dissonanza non è giammai permesso di far camminare la medesima per gradi dis-

giunti; ma dee bensì procedere diatonicamente: che se convenga praticare un salto d'una nota dissonante ad una consonante, la dissonanza stessa dee pure in seguito essere salvata, osservando mai sempre una buona armonia fondamentale, come, per esempio, si è praticato nella *fig. 15. Reg. dell' Armon.*

Osservazione sopra il salvamento della quarta dissonante, praticato sopra la terza minore, sopra la sesta e sopra l'ottava.

La quarta che di sua natura è una consonanza, può addivenire dissonante a riguardo d'un dato accordo. Questo principalmente accade alloraquando si pratica la sospensione della medesima sopra l'accordo sensibile; nel qual caso la quarta dissonante è obbligata a salvarsi in discendere, e divenire terza maggiore di tale accordo sensibile, come, per esempio, nella *fig. 16. Reg. dell' Arm.* Ma siccome dannosi altri casi ne' quali la quarta dissonante si può salvare sopra la terza minore, sopra la sesta e sopra l'ottava: mi trovo in obbligo di porvi sott'occhio eziandio distintamente siffatti salvamenti.

La quarta dissonante salvata, sopra la terza minore, accade a proposito col far ascendere il Basso continuo d'un semitono, come alla *fig. 17. Regole dell' Armonia*: ha luogo il salvamento della quarta dissonante sopra la sesta, alloraquando il Basso continuo fa passaggio dall'accordo dissonante di quarta al consonante di quarta e sesta, come

nella *fig.* 18.: e puossi finalmente salvare la quarta dissonante sopra l'ottava con un salto di terza in ascendere, praticato nel Basso continuo, come alla *fig.* 19.. Riflettasi però che quest'ultimo salvamento esige qualche precauzione nell'andamento del Basso continuo, onde schivare le due ottave di seguito che accadrebbero, se subito dopo il salto di terza praticato nel Basso, si volesse far ascendere il medesimo al tono principale.

§. VIII.

*Come riescano difettose nell'armonia più quinte
o più ottave di seguito.*

Vengono generalmente proibite nell'armonia più quinte uguali di seguito, per l'insoffribile asprezza che esse producono; e più ottave di seguito fra due Parti reali vengono esse pure generalmente proibite, per la loro insipidezza. Il principal difetto però delle quinte uguali di seguito accade propriamente quando due Parti le fanno intendere scoperte e per moto retto, nel qual caso in certo modo annunziano una doppia modulazione che disgustosa all'orecchio riesce ed insoffribile. Ne' pezzi però a più di due Parti si permettono qualche volta le due quinte di seguito, e più frequentemente quanto più la Composizione è numerosa di Parti. Ma in questi casi debbesi principalmente aver riguardo che non sia la medesima Parte che faccia intendere le due quinte, che l'una o l'altra

di queste venga coperta da qualche Parte superiore, che procedano per moto contrario, e che, in somma, siano in tal guisa disposte che non ne risulti che una sola modulazione; in allora trovandosi, per così dire, soffocate le suddette quinte, la loro asprezza vien tolta di mezzo, ed è con questi riguardi appunto che il Compositore può far uso delle medesime, senza offendere le leggi principali della buona armonia.

Dalla troppa uniformità delle due ottave di seguito, che esse producono nell'armonia, alloraquando si trovano fra due Parti destinate a procedere con diversa cantilena, ne nasce la loro insipidezza: imperciocchè essendo l'ottava la prima consonanza perfetta, necessariamente troppo confondesi questa col suono fondamentale. Non è però che le ottave pure talora non s'impieghino; anzi queste sono quelle che più volte giovano mirabilmente ad accrescere maggior forza all'espressione della propria melodia. In simili casi però non si tratta già di far camminare le date Parti ciascuna con un variato progresso; ma queste piuttosto all'unisono della medesima cantilena: e siffatte ottave si riguardano appunto nell'armonia come semplici unisoni praticati nel proprio centro di ciascuna Parte.

Nelle Composizioni poi a più Parti vocali ed instrumentali, si pratica sovente di far camminare qualche Parte all'unisono od all'ottava di qualche altra; e tale progresso, a proposito impiegato, rende d'ordinario la Composizione assai più espressiva che col far procedere ciascuna Parte mai sempre con

una diversa cantilena. Questo si usa pure bene spesso anche nelle Composizioni solamente strumentali, e come, a cagion d' esempio, col porre la Viola all' unisono od all' ottava del secondo Violino, o del Basso ec.. Egli è necessario pertanto di distinguere precisamente quando a bella posta si scrive una successione d' ottave od unisoni fra diverse Parti per rinforzare una data cantilena, lo che è ad arbitrio del Compositore; e quando si tratta di far camminare più Parti ciascuna con un variato progresso: nel qual caso, se trovansi in qualche passo due ottave di seguito, è veramente un grand' errore di Composizione, a motivo dell' accennato difetto che quelle in allora producono nell' armonia.

§. IX.

De' Cambiamenti d' Armonia.

I diversi cambiamenti d'armonia, che d' ordinario s' impiegano nella musicale Composizione, e principalmente onde prolungare le frasi e variare il movimento nelle diverse Parti, in altro non consistono che nella sostituzione degli accordi inversi ai proprj accordi diretti; ond' è che per ottenere un cambiamento d'armonia, convien trasportare al Basso una data Parte, ed in tal modo che il vero Basso si trovi distribuito in una Parte superiore: senza di che propriamente ottenere non puossi l' accordo inverso.

Viene permesso nella musicale Composizione

qualunque cambiamento d'armonia, secondo che lo esige il gusto e la variazione; purchè dai proprj accordi fondamentali da' quali si sono presi i diversi cambiamenti, ne risulti una buona successione fondamentale. Più liberamente s'adopra però siffatti cambiamenti in qualsivoglia accordo consonante; e su ciò osservisi l'esempio della *fig. 20. Reg. dell' Arm.*. Se poi si volessero questi praticare negli accordi dissonanti i quali esigono il salvamento delle proprie dissonanze, fa di mestieri notare queste due cose: cioè distinguere primieramente se il cambiamento d'armonia cada prima di salvare la dissonanza; nel qual caso l'ultimo accordo dissonante dee salvarsi regolarmente, come, a cagion d'esempio, si è praticato nella *fig. 21.*: ed in secondo luogo osservare se il cambiamento d'armonia cade nell'atto stesso del salvamento della dissonanza; mentre allora un tale cambiamento può aver luogo in una o più Parti superiori, e può essere praticato nel medesimo tempo tanto nel Basso che nel Soprano. Dalla *fig. 22.* si rileva siffatto cambiamento nelle Parti superiori, nelle quali, onde serbare la grazia del canto, invece di far discendere la dissonanza dell'accordo di settima, si fa ascendere la medesima nel seguente accordo sensibile: e nella *fig. 23.* hassi ancora il cambiamento d'armonia tanto nel Basso che in una Parte superiore, giacchè quest'ultima prende la nota che appartiene al Basso, ed il Basso all'opposto va a cadere sopra quella che converrebbe alla Parte superiore. Avvertasi finalmente che siccome nell'armonia ha

luogo in alcuni casi la progressione dissonante fra due Parti, ben inteso però che, avendo riguardo al Basso fondamentale, si riconosca ciascuna dissonanza regolarmente salvata, e che una tal progressione si termini con una buona consonanza, e come, a cagion d'esempio, si è praticato nella *fig. 24.*; così nel cambiamento d'armonia che cade nell'atto stesso del salvamento della dissonanza, puossi ancora far succedere una dissonanza ad un'altra dissonanza, come nella *fig. 25. Reg. dell' Arm.*, purchè in tal guisa convenga alla buona espressione di quel dato pezzo di cui si tratta.

C A P O X.

DELLE LICENZE MUSICALI.

La moltiplice varietà di tante Licenze di cui in oggi si fa uso nella musicale Composizione, rende quasi impossibile il dare una norma del tutto esatta sopra la pratica delle medesime. Queste poi altro non sono che diverse eccezioni alle regole generali dell'armonia, ma però dall'armonia medesima dipendenti. S'impiegano per Licenza alcuni intervalli accresciuti: si praticano le Finte e l'Ellissi; sopra le quali cose particolarmente fa d'uopo fare le debite distinzioni.

§. I.

Degl'Intervalli accresciuti che per licenza s'impiegano nella musicale Composizione.

Gl'Intervalli accresciuti servono principalmente a figurare la melodia, nel qual caso non sono per lo più che note di supposizione. Hanno luogo però nell'armonia ancora per licenza alcuni di siffatti intervalli i quali non vengono poi a considerarsi sopra il Basso fondamentale, ma si usano soltanto per rinforzare sempre più in certi casi l'espressione. La sesta accresciuta che, a cagion d'esempio, si è praticata nella *fig. 1. Licenze*, serve infatti a rendere più intensa la transizione dell'armonia; e così dicasi della quinta accresciuta, come nella *fig. 2.*

§. II.

Delle Finte.

S'adoprano per licenza certe modulazioni che si dicono *Finte*, a motivo dell'inganno che producono all'orecchio colla sostituzione d'un diverso accordo da quello che ammetterebbe la modulazione regolare; e come, per esempio, se all'accordo consonante di quarta e sesta, impiegato nel tempo in levare della seconda misura della *fig. 3. Licenze* con una modulazione regolare, si volesse per licenza sostituire quello di tritono, come si è fatto nella *fig. 4.*, la quale so-

stituzione produce il più pronto passaggio alla seconda del tono.

Varie Finte si praticano inoltre col fingere propriamente di portarsi ad un dato tono, mentre si fa passaggio ad un altro; e siccome non poche sono le maniere con cui puossi far passaggio da uno all'altro tono, ben diverse così sono ancora le maniere con cui si possono praticare siffatte Finte; e non dipendono perciò che dal capriccio de' Compositori.

§. III.

Dell' Ellissi.

L' Ellissi che in molti casi si riconosce nell' armonia capace di grandi effetti, in altro non consiste che nel tralasciamento d' un accordo che altronde richiederebbe la regolare armonia; come, per esempio, se invece di salvare la settima dell' accordo sensibile sopra la terza dell' accordo perfetto del tono principale, siccome si è praticato nella *fig. 5. Licenze*, si voglia far ascendere di grado tale accordo sensibile sopra un altro accordo di sesta maggiore, come nella *fig. 6.*: nel qual caso l' accordo perfetto del tono principale che seguir dovrebbe dopo l' accordo sensibile, come si è marcato nel tempo in battere della seconda misura nella *fig. 5.*, viene così per licenza tralasciato nella seconda misura della *fig. 6.*

Negli accordi che servono all' Ellissi, si possono ancora praticare diversi rivoltamenti; ma badisi bene

che in qualunque caso si praticino tali licenze, si dee però sempre trovare quella necessaria legatura che all'armonia fondamentale appartiene; mentre diversamente si riconoscerebbero passaggi del tutto duri ed insoffribili, o per meglio dire, veri errori di Composizione, invece di quelle licenze che coll'essere permesse nell'armonia, formano altrettante eccezioni alle regole prescritte.

C A P O XI.

COMPOSIZIONE DELLA MUSICA INSTRUMENTALE.

La Musica instrumentale è quella che ai soli strumenti appartiene. E siccome le Composizioni le più facili, quelle sono appunto che riguardano i soli strumenti (non andando queste soggette a quelle leggi rigorose della Composizione della Musica vocale, in cui la vera espressione del sentimento a quella conforme della Poesia è il più grande oggetto della Composizione, ma dipendendo interamente dalla sola fantasia che in queste dee liberamente spaziare, tutto ciò impiegando che serve a far maggiormente spiccare quella specie di strumento per cui si compone, sì per la disposizione delle melodie che per la scelta di que' suoni, e di quegli accordi che più convengono alla facilità dell'esecuzione sopra quel dato strumento); così in siffatte Composizioni converrà addestrarsi primieramente, e con

un certo determinato ordine, onde avanzarsi sempre più nel progresso con la maggiore possibile facilità.

I diversi strumenti sono quelle differenti voci, per le quali nella Musica instrumentale parla il Compositore alle nostre orecchie; quindi ne nasce la grave necessità che il Compositore medesimo debba non solo conoscere e distinguere esattamente di ciascuno strumento in particolare l'estensione, l'espressione ed il carattere proprio, ma l'effetto inoltre che risulta dalla combinazione de' diversi strumenti. Per la qual cosa fa d'uopo avvertire principalmente che conveniente cosa non è l'immediata unione di due strumenti l'uno d'un centro acuto e l'altro d'un centro grave, senza frapporvi quegli altri dati strumenti che rendano quelle voci medie che esige l'unione della buona armonia: i suoni, in somma, de' diversi strumenti si debbono reciprocamente trattenere senza che i medesimi vengano a formare alcuna opposizione. Alloraquando poi si tratta di riunire due strumenti della medesima classe, come, a cagion d'esempio, due Violini o due Viole o due Oboè ec., siccome in questo caso bene spesso ne nasce all'orecchio in certa tal qual maniera un dubbioso cambiamento de' suoni, di modo che si attribuiscono al primo Violino que' suoni che eseguisce il secondo, e reciprocamente al secondo quelli che eseguisce il primo, e così dicasi rapporto alle Viole, agli Oboè ec.; così debbesi avere l'opportuno riguardo alla più ben intesa disposizione de' suoni, affinchè vengano i medesimi chiaramente e distintamente intesi, e sorta-

no quindi pienamente l'effetto dal Compositore ideato.

Ond' apprendere pertanto gradatamente tutto ciò che riguarda questa Composizione della Musica instrumentale, fa d'uopo che lo studioso si eserciti da prima nel Contrappunto semplice ossia di nota contro nota; nel Contrappunto figurato con due, con tre e con quattro note contro una; indi nel Contrappunto florido, ed in questo particolarmente non solo colla Parte principale e Basso, ma eziandio con altre Parti di ripieno. Nel Capo primo di questa terza Parte si rileva distintamente in che consistano siffatti Contrappunti; e colla perfetta intelligenza poi di quelle regole che alla musicale Composizione s'aspettano, indicate ne' diversi Capi di questa stessa terza Parte, del tutto facile addiviene il fare l'applicazione delle medesime per la loro precisa costruzione.

In ciascuno di questi Contrappunti si scrivano dunque varj tratti, ed in quelli principalmente che si formano a due sole Parti, s'abbia di mira che le medesime procedano mai sempre con un diverso progresso, e si badi bene perciò a non incorrere nella difettosa successione di più quinte o più ottave di seguito. Nello scrivere poi i tratti di Contrappunto florido, segnata che siasi la melodia, si rifletta agli accordi cui appartengono le note principali della stessa melodia, e coi medesimi si fissi il Basso fondamentale. Sopra questo si lavori il Basso continuo, ed in tal guisa che quest'ultimo serva a sostenere opportunamente la Parte superiore, e che anche preso da se

solo abbia una propria e conveniente cantilena. Ben collocato il Basso, del tutto facile addiviene il postare qualunque altra Parte di ripieno, vogliasi comporre a tre o a quattro od anche a più Parti, avvertendo però d'incominciare mai sempre da quelle Parti che più si riconoscono essenziali. Ciascuna di queste inoltre deve ordinarsi con una data cantilena, ma siffattamente che la medesima non confonda la cantilena della Parte principale, e con tale artificio, in somma, che nell'unione di tutte le Parti non solo si riconosca la buona armonia, ma principalmente l'unità della melodia. Per questo infatti non sempre conviene di segnare il Basso in tutti i tempi d'ogni misura; ed alcune volte poi egli è necessario ancora di far tacere per un dato tempo qualche Parte; nel qual caso finalmente si noti che la cantilena di quella Parte che così si fa tacere, dee convenientemente terminarsi nell'accordo perfetto, e precisamente con una delle consonanze di tale accordo.

Tutto ciò a dovere assicurato con un buon esercizio, si passi alla tessitura de' diversi pezzi strumentali, osservando in ciascuno di questi non solo le distribuzioni ordinarie del Contrappunto, ma quel giro conveniente di modulazione eziandio e quelle cose tutte, in somma, che si ricercano per rendere un pezzo veramente perfetto, delle quali già abbastanza ho parlato ne' diversi Capi di questa terza Parte.

Per una più chiara distinzione poi di siffatti pezzi, e per facilitar ancora nel miglior modo possibile la tessitura de' medesimi, darò ora la norma in par-

icolare per la formazione della Sonata; indi passerò a quella dimostrare che riguarda il Duetto instrumentale, il Trio, il Quartetto, il Quintetto, la Sinfonia ed il Concerto. Aggiugnerò finalmente a tutto questo la norma pure per la formazione de' diversi pezzi destinati all'accompagnamento del Ballo. Qui però converrà di riandare attentamente il ragionamento della Composizione musicale in generale, tenuto alla testa di questa medesima terza Parte, onde rilevare con buon ordine i principali avvertimenti della propria Composizione.

§. I.

Della Sonata.

La Sonata è una Composizione destinata ad essere eseguita con un solo strumento o tutto al più coll'accompagnamento d'un Basso continuo.

Dividesi la Sonata in più pezzi, ciascuno de' quali ammette una particolare distribuzione, come si vedrà più abbasso, e che si chiamano *Allegri*, *Adagi*, *Rondò* ec. Si compongono ancora Sonate d'un sol pezzo il quale per lo più è un *Allegro*. Della forma di queste si è appunto che ora tratterò; giacchè queste medesime servir possono di guida alla costruzione degli altri più variati pezzi.

Un pezzo che si dà per una Sonata, per semplice che sia, dev'essere formato di due parti, e queste per tal modo ordinate, che ciascheduna di esse
racchiu-

racchiuda la conveniente modulazione. La prima parte deve aver principio nel tono che si è prescelto, a tenore del quale s'armi la Chiave di quegli accidenti che al medesimo appartengono (a), e nel quale ordinatamente dispongasi l'invenzione della melodia, ed in tal modo che il motivo principale nasca ben chiaro e distinto. La scelta del tempo che dee governare la misura, il di cui segno s'aggiunga alla Chiave, e l'opportuno grado di movimento, che pure indicare si deve alla testa del dato pezzo, sono tutte cose di un gran peso nell'espressione della Composizione (b).

Nella tessitura della prima parte, oltre alla distribuzione delle frasi con una buona e conveniente proporzione, si richiede necessariamente la prima modulazione ordinaria; di modo che, se il tono scelto è maggiore, deve questa prima parte terminare nel tono della quinta; e se il tono principale è minore, in quello della terza.

Non havvi poi alcuna legge determinata pel giro della modulazione nella seconda parte d'un pezzo; ed in questa infatti non solo si praticano le diverse modulazioni ordinarie e straordinarie delle quali il tono principale è suscettibile, ma ancora secon-



(a) Si consulti nella Prima Parte della Teoria Music. la Forma del tono maggiore e quella del tono minore, per rilevarne il numero degli accidenti che in qualsivoglia tono convengono.

(b) Veggasi la distinzione de' Tempi e dei Gradi di movimento nella Seconda Parte di quest'Opera.

do il capriccio de' Compositori s'impiegano le modulazioni le più ricercate: purchè il pezzo venga terminato nel tono principale che si dee mai sempre aver di mira, e nel quale infatti rimaner si dee più che negli altri toni relativi. Nella prima parte pur anco s'adopra qualche volta alcune variate modulazioni: ma si avverta che, non ostante che abbiano luogo in essa per alcuni casi siffatte modulazioni, non è però giammai permesso di tralasciare nella medesima la prima modulazione ordinaria; e per cui, in qualsivoglia maniera aggirata si sia la prima parte d'un pezzo, dee regolarmente terminarsi nel tono della quinta, se il dato tono principale è maggiore, ed in quello della terza, se è minore, come di sopra accennai. La prima parte d'un pezzo puossi ancora replicare; e per ottenerne un tale effetto, si pratica il *Ritornello*: ma siccome il segnare tale replica è in arbitrio del Compositore, così un dato pezzo può ancora essere per siffatta maniera disposto che l'esecuzione cada tutta di seguito, e vale a dire, senza marcare alcun ritornello nè alcun segno preciso di distinzione tra la prima e la seconda parte.

Riesce pur anche oggetto d'importanza nella seconda parte la replica d'alcune frasi praticate nella prima, avvertendo però di disporle nella seconda giusta la modulazione conveniente. E soprattutto egli è necessario di far seguire la replica d'alcune misure del motivo principale, che si può ancora usare immediatamente sul bel principio della seconda parte, avendo però riguardo in simil caso al trasporto del sud-

detto motivo nel tono proprio in cui s'incomincia una tale seconda parte, che per lo più è quello in cui si termina la prima. Dopo siffatta replica fa d'uopo rientrare nel tono principale del pezzo, come per lo più si pratica, onde farne nuovamente intendere il motivo nell' indicato tono principale; e questi ritorni poi servono mirabilmente a rinforzar l'espressione ed a far risovvenire il primo pensiero della Sonata medesima.

Per incominciare però la seconda parte, non è già di regola costante il dover attaccare il medesimo tono nel quale si è terminata la prima parte, indi rientrare nel tono principale, e farne seguire il motivo, come per lo più si pratica: ma indifferentemente si possono usare altre diverse e ben variate modulazioni. E principalmente, se si tratta d'un pezzo in un tono maggiore costruito, è permesso nel principio della seconda parte il servirsi della prima modulazione straordinaria che riguarda il tono principale del pezzo, ed impiegare immediatamente l'accordo sensibile della sesta nota di tal tono, affine di ottenere così la suddetta modulazione; dopo la quale però conviene o far passaggio nuovamente al tono della quinta, ad effetto di potere convenientemente rientrare nel tono principale, oppure sospendere il dato tono che risulta da siffatta modulazione straordinaria con una digressione sopra la quinta del medesimo. Puossi inoltre incominciare la seconda parte coll'impiego della seconda modulazione straordinaria; e tutte quelle modulazioni, in somma, praticar si posso-

no che hanno luogo nella regolarità dell'armonia, e delle quali al solo Compositore si aspetta la scelta.

Prima di ritornare al motivo principale, puossi pure per siffatta maniera disporre la modulazione, che il tono principale, quantunque maggiore, venga inteso in minore; abbandonare questo tono minore con una digressione sopra la quinta del medesimo; indi ripigliare il motivo in maggiore. Dopo la suddetta digressione egli è permesso ancora di far uso della prima modulazione ordinaria del dato tono minore che si ha per le mani; ma si avverta però che dopo un tale passaggio conviene rientrare nel tono principale ancora in minore, per sospenderlo nuovamente sopra la quinta, e per farne poi seguire convenientemente il motivo in maggiore. Una siffatta digressione, praticata sopra la quinta del tono minore serve opportunamente per rientrare anche nel tono maggiore principale: imperciocchè coll'essere tale accordo della quinta che si sospende, un accordo sensibile, che è uguale tanto nel tono minore che nel maggiore, ne riesce così del tutto naturale il passaggio al dato tono.

Dopo la replica del motivo, ossia d'alcune misure del primo sentimento, che è ad arbitrio del Compositore il replicarne più o meno, si può eziandio praticare la seconda modulazione straordinaria, purchè il periodo venga a terminare nel tono principale, oppure colla digressione alla quinta, facendone seguire l'opportuna modulazione che lo stesso richiede; e puossi finalmente servire della seconda modulazione

ordinaria, avendo gli opportuni riguardi a terminare il periodo come sopra. Siccome poi la seconda parte d'un pezzo si dedica per lo più agli effetti i più singolari dell'armonia: così in essa liberamente s'impiegano tutte quelle modulazioni che la più capricciosa variazione addimanda, purchè nelle diverse cantilene, volgarmente dette *passi*, si riconosca fra loro una certa tal quale analogia, e che nel giro della modulazione si faccia intendere il tono principale più che qualunque altro tono introdotto nel dato pezzo per qualsivoglia modulazione, e che, in somma, si termini ancora la seconda parte regolarmente e precisamente nel tono principale.

Nella tessitura della Sonata dee poi tutto adoprarsi il novello Compositore; giacchè, se non saprà ben comporre una semplice Sonata per un solo strumento, molto meno potrà riuscire in altri pezzi che siano più artificiosi e con più strumenti. Per ben riuscire però e presto in tale tessitura, fa d'uopo primieramente esaminare alcune ~~Sonate~~ Sonate piuttosto semplici, ma di buoni Autori, e che le medesime siano proprie per quel dato strumento per cui si vuol comporre: distinguere in queste la condotta, sì nella disposizione delle cantilene che nel giro della modulazione, e su di esse prender norma per la costruzione delle prime Sonate che si hanno a scrivere, tessendole però con una nuova melodia e tutta propria, ma facile mai sempre ad eseguirsi sopra lo strumento di cui si tratta. Si eserciti poi nella tessitura di queste, tanto nel tono maggiore e minore natura-

le che ne' diversi toni trasportati, e con ogni sorta di tempo eziandio; impiegando così in una Sonata il tempo ordinario, in altra il binario, in altra la tri-pola ec.. Avvertasi finalmente, nello scrivere qualsivoglia Sonata, di accostumarsi a contrapporre il Basso alla melodia della Sonata medesima: anzi, se la Sonata si compone per Cembalo o per Organo, la parte del Basso è indispensabile per formare l'intavolatura che a questi strumenti particolarmente appartiene; e siffatto Basso poi non si considera già come Parte costitutiva della Sonata, ma semplicemente come Parte che accompagna. Così facendo, ben presto si giugnerà alla perfetta intelligenza di questa parte di Composizione, ed a tessere, in somma, la Sonata giusta le regole prescritte dall'Arte.

*Dei diversi Pezzi che possono aver luogo
in una Sonata.*

Oltre la Sonata d'un sol pezzo, si riguarda ancora la Sonata in più pezzi divisa. Puossi diffatto incominciare una Sonata con un *Allegro*, e terminata la prima parte, tramezzarla con un altro pezzo in *Adagio*: indi ripigliare il primo grado di movimento, facendo intendere prontamente il principale motivo del primo pezzo, per cui comunemente si pratica d'abbandonare l'*Adagio* con una digressione o sopra l'accordo sensibile del tono principale nel quale fassi intendere il motivo, o sopra un altro accordo che serva a rendere sempre più piacevole il passaggio al

dato motivo. Ripigliato così il primo tempo, si praticano quelle modulazioni che sono permesse in una seconda parte, colla necessaria avvertenza però di quelle proporzioni che avendo servito nel condurre la prima parte al dato tono relativo, s'abbiano di mira nella seconda per terminare la Sonata nel tono principale. Può aver principio una Sonata con un *Adagio*, ed a questo far seguire un *Allegro*. Ha luogo inoltre in una Sonata un *Allegro* per primo pezzo, indi un *Adagio*, poi un *Allegretto* o un *Rondò* o *Variazioni* ec., la di cui disposizione, in somma, è pienamente ad arbitrio del Compositore. Tutti questi pezzi destinati ad essere eseguiti l'uno successivamente all'altro si considerano per una sola Sonata, divisa però in due, tre o più pezzi. Finalmente fra i diversi pezzi della Sonata hanno luogo la *Marcia* e la *Pastorale*, ed ancora diverse ariette da ballo, come, per esempio, la Musica del *Minuetto*, della *Contraddanza* o di un dato *Balletto* ec.. Vi si possono aggiugnere ancora altri ben variati pezzi, nominati *Preludj*, *Romanzi* ec.; i primi de' quali s'impiegano infatti per preludio alla testa della Sonata, e gli altri al luogo dell' *Adagio* o dopo l' *Adagio*; ma di questi però non sonovi regole costanti a prescrivere, per essere i medesimi del tutto affidati al capriccio de' Compositori.

Al preciso riguardo impertanto di que' principali pezzi che entrar possono nella Sonata (a riserva però delle ariette da ballo, delle quali tratterò particolarmente alla fine di questo Capo), passerò a fa-

re alcune necessarie osservazioni, affinchè più chiaramente apparisca tutto quanto in tali pezzi distinguere conviene.

Dell' Allegro.

Nell' *Allegro* si dee principalmente aver riguardo al conveniente impiego di quelle note che si possono ammettere, giusta la diversa specie della misura e secondo il maggiore o minor grado di vivacità. In un *Allegro spiritoso*, a cagion d' esempio, nella misura del tempo a Cappella non si ammettono generalmente per note più brevi che le crome: ma in un *Allegro moderato* disposto nella misura del tempo ordinario s' impiegano di continuo ancora le semicrome.

Le diverse modificazioni di movimento che poi si praticano in ben variati pezzi, che più o meno racchiudono di vivacità che l' *Allegro ordinario*, come sono il *Presto*, il *Prestissimo*, l' *Allegretto* ec., appartengono queste ad altrettante diverse espressioni che il Compositore a piacere adatta giusta l' opportunità; e bene spesso una di siffatte modificazioni presceglie per servirsene nell' ultimo pezzo di una Sonata.

Per quanto poi riguarda la tessitura dell' *Allegro* in generale, che più comunemente s' impiega per primo pezzo nella Sonata, si è di questa ragionato abbastanza di sopra nella Sonata d' un sol pezzo.

• *Dell' Adagio.*

Se si tratta d'un *Adagio* d'una conveniente lunghezza, la modulazione che nel corso del medesimo si deve osservare, quella egualmente si è che serve alla tessitura dell' *Allegro*. Che se costruir si voglia un *Adagio* di breve durata, si può praticare ancora la semplice modulazione d'un sol tono, avendo riguardo però di terminare la prima parte con qualche digressione sopra la quinta del medesimo tono principale, e di riprendere l'accordo sensibile nel cominciamento della seconda parte, per farne seguire dopo qualche tratto il motivo, o per ordinarne una conveniente conclusione. Rapporto poi al lento movimento, egli è permesso l'impiego delle biscrome; ed in più casi ancora d'altre note di minor valore.

Serve mirabilmente l' *Adagio* per la variazione de' diversi pezzi che possono aver luogo in una Sonata. Il passaggio infatti dall' *Allegro* all' *Adagio* o dall' *Adagio* all' *Allegro* riesce all' orecchio molto sensibile; e la Sonata medesima nell'unione de' diversi pezzi per siffatto modo più piacevole addiviene e tutta la maggior forza acquista della musicale espressione.

Riguardasi ancora il movimento d'un pezzo in *Adagio* in altri gradi diviso, ciascuno suscettibile di una particolare modificazione: come, per esempio, il *Largo*, l' *Andante*, l' *Andantino* ec.; de' quali al Compositore si aspetta la scelta, secondo quello che più conviene al pezzo di cui si tratta.

Del Rondò.

Altro non è il *Rondò* che un dato sentimento ben chiaro e deciso sotto quel grado di movimento che più conviene all'espressione del medesimo, e che si ripete in giro, osservando però una data modulazione ne' periodi successivi. Dopo siffatto motivo principale determinato e staccato, fa d'uopo disporre la prima modulazione ordinaria, come si pratica in qualunque pezzo di Musica di qualche lunghezza, in cui variare si voglia la modulazione, onde conchiudere ordinatamente la prima parte. Fatto così passaggio alla quinta del tono, se il tono principale in cui si aggira il *Rondò*, è maggiore, o alla terza, se è minore, si faccia seguire la replica del primo sentimento, come lo richiede precisamente il giro del *Rondò*. Ciò eseguito, se si tratta del tono principale in maggiore (come per l'ordinario si usa nella Composizione del *Rondò*), si può aggiugnere subitamente un tratto in minore, o alla sesta del tono o nel medesimo tono preso in minore; e tutte, in somma, quelle modulazioni praticar si possono che nella seconda parte d'un pezzo sono permesse.

Nel giro d'un pezzo in *Rondò* si può replicare il primo sentimento due, tre, quattro ed anche più volte, secondo il capriccio del Compositore. Affinchè poi seguano ordinatamente tali repliche, conviene che l'accordo precedente il motivo sia tale che renda piacevole siffatto passaggio, e che lo faccia ancora desiderare, come, per esempio, avviene alloraquando

si abbandona sospeso l'accordo sensibile del tono principale oppure l'accordo perfetto maggiore sopra la quinta nota del tono della sesta. Si chiude bene spesso il *Rondo* col medesimo motivo principale, e qualche volta si aggiugne pur anche qualche tratto per renderne la finale più compita. Tutte queste cose però sono in arbitrio del Compositore, purchè venga il pezzo regolarmente terminato.

Delle Variazioni.

La tessitura d'un pezzo a variazioni tutta consiste nella disposizione d'un tema stabilito sopra d'un Basso, ch'esser dee più volte replicato, diversificandone ogni volta la melodia, così che il sentimento principale disformato non venga, non ostante il cambiamento che ad ogni replica differentemente si effettua.

Col riconoscersi così in tutte le variazioni eguale il Basso, ne avviene che la successione d'accordi che serve nel primo caso, serve egualmente in qualunque altra variazione successiva. Tutta la difficoltà di queste si riduce al saperne elegantemente diversificare la melodia, ora con note di grande valore ora con altre di minore, ora con sincopare ora con staccare le note, or con l'impiego delle terzine, ed ora in, somma, con tutte quelle maniere che il più bizzarro estro può suggerire. S'avverta però che in qualunque modo si figuri la melodia, nella sostanza della medesima si riconosca sempre il te-

ma principale, ossia il pezzo semplice destinato ad essere ornato per mezzo delle variazioni. Siffatti ornamenti poi siano praticabili e di risalto sopra quel dato strumento pel quale si compone. Siccome poi la melodia può sommamente diversificarsi, avviene che sopra qualunque pezzo musicale, ideato per tema, si può far uso d'un infinito numero di variazioni.

Un pezzo destinato alle variazioni, non ostante che il medesimo sia in due parti diviso, come appunto comunemente si pratica, e come lo richiede la più perfetta distribuzione d'un pezzo musicale, dev'essere piuttosto breve; ond'è che nella prima parte principalmente non si pratica per l'ordinario che la modulazione d'un sol tono o tutto al più la prima modulazione ordinaria. Che se il gusto addimanda qualch'altra modulazione, questa si pratici di volo per non pregiudicare alla brevità del tema che per lo più si stabilisce d'otto misure nella prima parte, e d'altrettante nella seconda. Per quanto finalmente riguarda la modulazione della seconda parte, puossi arbitrare ancora di quelle modulazioni che hanno luogo nella seconda parte d'un pezzo, avendo di mira la conveniente proporzione della medesima, ed avvertendo mai sempre di terminare nel tono principale, e che il medesimo venga inteso più che qualunque altro tono che in tal parte introdotto si fosse per qualsivoglia modulazione.

Della Marcia.

La Marcia che serve in molti casi a far gustare

sempre più la variazione de' diversi pezzi che si fanno entrare nella Sonata, altro non è che un'imitazione d'una data aria che destinata si è a regolare il cammino de' Soldati: nella quale occasione si eseguisce co' militari strumenti.

In questa Composizione il principale oggetto, quello esser dee di far sentire ben chiaramente e distintamente il metro e la cadenza de' timpani. Siccome poi il levare del piede viene per la natura medesima dell'aria indicato nel levare della misura: così conviene ancora di far incominciare la Marcia con qualche nota avanti la misura; e perciò ancora non è permesso di costruire la Marcia che in tempo pari, e precisamente nella misura del tempo ordinario o in quella del binario. S'avverta per ultimo che la Marcia pure esser deve in due parti divisa, e nella costruzione della medesima osservare una modulazione piuttosto semplice e naturale.

Della Pastorale.

Chiamasi *Pastorale* un pezzo di Musica fatto ad imitazione d'un'aria campestre, realmente praticata da' Pastori co' loro proprj strumenti; e questo pezzo può aver luogo ancora in una Sonata. Si fanno pure intere Sonate in istile pastorale, e divise eziandio in più pezzi, i quali per l'ordinario sono *Adagi* in tempo ordinario o binario, *Minuetti* in $\frac{3}{4}$ ovvero in $\frac{3}{8}$, e *Balletti* in $\frac{12}{8}$ o in $\frac{6}{8}$. Quest'ultima misura è però la più propria allo stile pastorale, ed è ancora

la più comunemente frequentata in questa sorta di Musica con un movimento piuttosto moderato.

Nella Composizione di qualunque pezzo pastorale non è già permesso d'allontanarsi dal carattere proprio dell'aria campestre, che è veramente naturale, dolce, di molta grazia, tenero, d'un accento singolare, e nel medesimo tempo d'una nobile ed elegante semplicità. Si conviene nella Pastorale un Basso per lo più in tenuta; e si compongono perciò con ottimo successo delle Pastorali per Organo, pel vantaggio che si ha con questo ammirabile strumento di fermare con la maggiore facilità qualsivoglia pedale.

Una più fondata cognizione poi intorno la tessitura di tutti i suddetti pezzi l'otterrà pure colla maggiore facilità chi, ben intese le buone regole della Composizione, già a suo luogo indicate, esaminerà diligentemente ciascuno di siffatti pezzi nelle Sonate de' più valenti Compositori.

§. II.

Del Duetto Instrumentale.

Altro non è il Duetto instrumentale che una certa Composizione fatta per due strumenti di eguale o di diversa specie, nella quale la melodia principale per siffatta maniera esser dee fra le due parti distribuita che ne risulti una piacevole alternazione della medesima, e che nel progresso dall'una all'altra parte si riconosca sempre l'unità della melodia.

I Duetti instrumentali i più comuni, quelli sono che si fanno per due strumenti della medesima specie; e principalmente per due Violini o per due Flauti, i quali strumenti, per avere un centro piuttosto acuto, rendono un suono ben chiaro e distinto. Si fanno nondimeno qualche volta Duetti per due strumenti di diversa specie, come per Violino e Flauto, o per Violino e Viola ec. Si rifletta però che, riguardo all' unione di due diversi strumenti, non conviene giammai questa effettuare tra quelli che molto son differenti di centro; nel qual caso infatti troppo si allontanano i suoni l' uno dall' altro, il che del tutto è opposto alla natura della buona armonia.

Nella Composizione del Duetto si dee principalmente aver di mira la scelta conveniente de' suoni, affinchè l' armonia che dalle sole due Parti risulta, sia veramente piacevole e capace di rendere l' orecchio per tal modo soddisfatto che più oltre desiderar non sappia. Per la qual cosa vengono da siffatta Composizione esclusi molti passaggi e movimenti che avrebbero luogo in altre, tessute con un numero maggiore di Parti. Un dato passaggio infatti che coll' impiego di tre o di quattro suoni riesce piacevole, può divenire disgustoso e lasso senza il completo numero de' medesimi.

Si pratica nel Duetto con ottimo successo l' imitazione: riesce di sorprendente effetto il contrasto nelle due Parti; ma questo però s' impieghi con cautela, e voglio dire, nel solo caso di que' passaggi ne quali il contrasto medesimo servir possa a far spiccare

ottimamente i dati due strumenti. Si fugga la durezza delle dissonanze e tutto ciò che può nuocere all'accento della melodia ed all'effetto di quell'armonia che da due sole Parti si può ottenere.

Le due Parti del Duetto, destinate per due strumenti di eguale specie, si distinguono in prima e seconda; e siccome il canto principale dee farsi intendere ora nella prima ed ora nella seconda Parte, ne avviene così che ora l'una ed ora l'altra delle medesime Parti è obbligata ad accompagnare. Sia però tale l'accompagnamento che serva a far gustare sempre più quella melodia che viene alla data Parte assegnata. Si pratica ancora di caricare la prima Parte d'una melodia più continuata, di maggior lavoro e di più difficoltà che nella seconda: mentre si suppone che siffatta prima Parte sia tenuta pel più eccellente dei due esecutori da' quali si pretende tale esecuzione. Tutto questo però è ad arbitrio del Compositore. Imperciocchè si possono ancora siffattamente disporre le due Parti del Duetto, che nelle medesime si riconosca quasi un egual lavoro; e questo principalmente si ottiene colla sola ripetizione di varie frasi o di certi dati periodi, il di cui canto principale a vicenda si trasporta dall'una all'altra Parte.

Si fa intendere per l'ordinario immediatamente nella prima delle due Parti il motivo principale, e si fa seguire successivamente la replica del medesimo nella seconda Parte. Arbitrarie poi sono nel progresso del Duetto le proposte e le repliche de' motivi, tanto in una che nell'altra Parte; di modo che si può
capric-

capriccio praticare nella prima Parte la replica d'una frase o d'un intero periodo antecedentemente proposto nella seconda, e viceversa. Siccome poi per variare le frasi e la modulazione, conviene bene spesso di prolungare la melodia in una sola Parte, anche senza lasciar luogo alla replica della medesima melodia nell'altra; così meglio sarà effettuar tutto questo piuttosto nella prima che nella seconda Parte.

Per quanto poi riguarda la modulazione da osservarsi nel corso dell'intero Duetto, e l'intelligenza di que' pezzi che nel medesimo si possono far entrare; tutto distintamente si rileva dalla spiegazione che di sopra si è tenuta intorno alla formazione della Sonata, e che qui si dee necessariamente richiamare: giacchè non altro si è il Duetto nella sua tessitura, che una Sonata a due Parti, nelle quali si distribuisce il canto principale, ad oggetto di farle intendere ambedue più distintamente. Se si osserveranno poi i migliori Duetti strumentali de' più rinomati Autori, meglio s'intenderanno tutti gli artifizj di tale Composizione, che a dir vero non è possibile altrimenti di rilevarli del tutto, se non che col vederli propriamente nel fatto.

§. III.

Del Trio.

Si nomina *Trio* la Composizione a tre Parti strumentali, ciascuna delle quali abbia a se obbliga-

to qualche tratto di canto principale. Possono aver luogo nel Trio strumenti di eguale o di diversa specie; mentre che si possa da' medesimi ottenere una buona e regolare armonia. Il Trio però che più comunemente si pratica, quello si è che viene destinato per due Violini i quali si distinguono in primo e secondo, ed un Basso che per lo più si eseguisce da un Violoncello.

La tessitura del Trio, rapporto alla modulazione, divisione ed intelligenza di que' variati pezzi che nel medesimo possono aver luogo, rilevasi pienamente dalle regole prescritte nella formazione della Sonata, delle quali si faccia l'opportuna applicazione. Quello però che molto importa riguardo al Trio, si è che il canto principale dee farsi intendere ora nell'una ed ora nell'altra delle tre Parti, e con un certo ordine, che le Parti che accompagnano, vengano unitamente a formare una buona e completa armonia. Siccome poi tutti i diversi suoni che compongono l'accordo perfetto, altro non sono che tre; così il vantaggio che si ha d'impiegare nel Trio tutti questi diversi suoni, fa che questa sorta di Composizione sia tenuta in grandissimo pregio. S'avverta pertanto d'osservare, per quanto è possibile, la più perfetta distribuzione di questi tre diversi suoni nelle tre diverse Parti del Trio. Che se in alcune circostanze non cada a proposito l'impiego per intero degli accordi, siccome principalmente avviene alloraquando si tratta degli accordi dissonanti, si procuri almeno l'impiego de' suoni principali de' dati accordi; e tale, in somma, ne

sia la scelta, che l'orecchio ne vada per tali suoni bastantemente soddisfatto. Notisi inoltre che in siffatta Composizione le dissonanze non debbono giammai duplicarsi, e che non è altronde permesso di far passaggio d'uno ad altro accordo, senza far intendere o la terza o almeno la sesta.

Il primo Violino è quella Parte del Trio, nella quale generalmente si obbliga il canto principale più che in qualunque altra; e così per la superiorità che ha sopra le altre questa Parte nella melodia. In questa Composizione poi non è già di regola costante l'incominciare la melodia colla prima Parte, ossia col primo Violino, e questa successivamente trasportare nel secondo e nel Basso: ma è pienamente ad arbitrio del Compositore il servirsi di qualsivoglia delle tre Parti per far intendere tale melodia, e tanto nel principio quanto nel corso del pezzo.

Il Contrappunto fugato è poi del più grande vantaggio per far intendere le diverse Parti nel modo il più singolare; anzi in questa sorta di Contrappunto egli è veramente necessario di bene esercitarsi, onde riuscire a dovere nella Composizione del Trio. Il mezzo infatti che più facilmente conduca il Compositore al vero possesso della tessitura de' pezzi a più Parti obbligate, egli è quello senza dubbio dell'esercizio nelle Composizioni di stile fugato, e principalmente nella vera fuga. Questa appunto è quella che somministra i più vantaggiosi artifizj, sì nell'obligare ciascuna delle Parti che nella medesima s'introducono, con soggetti, contrasoggetti, attacchi, risposte ec., come

nel giro d'un'ottima ed anche ben variata modulazione; e pur troppo vi sono molti Compositori i quali, sebbene dotati dalla natura d'un estro felice, sono costretti più e più volte ad abbandonare tante belle idee, per ignorare il modo della loro conveniente condotta. Nella tessitura della fuga a tre Parti fa d'uopo pertanto che si eserciti primieramente chi vuole imparar presto e bene la Composizione del Trio. Con tale esercizio apprenderà facilmente lo studioso a far imitare o ripetere con maestria dalle Parti subalterne la cantilena della Parte dominante, e tutta, in somma, ne otterrà la variazione e l'eleganza del gusto in tal sorta di Composizione. Delle regole della fuga ho parlato abbastanza verso la fine del Primo Capo di questa terza Parte, dove ho trattato del Contrappunto fugato: onde queste abbiansi qui per ripetute. Chi desidera poi di vedere de' buoni esemplari in materia di fuga, potrà osservarli nelle Composizioni di Giorgio Federico Handel, del P. Gio. Battista Martini, e di quegli altri celebri Autori che nelle medesime si sono distinti.

Ben intesa la tessitura della fuga a tre, non s'incontrerà certamente difficoltà alcuna nello scrivere qualsivoglia Trio di gusto ideale. Non si tralasci però di osservare ne' migliori Autori dei buoni ed eleganti Trij, e che questi siano notati in partitura, onde più facilmente intendere tutti gli artifizj ne' medesimi usati.

§. IV.

Del Quartetto.

Nella Composizione del Quartetto instrumentale s'impiegano per l'ordinario due Violini che si dividono in primo e secondo, una Viola ed un Violoncello. Ciascuna delle quattro Parti instrumentali che in questa Composizione hanno luogo, può facilmente ritrovare un suono differente negli accordi dissonanti: ma ne' consonanti che non sono formati che di tre diversi suoni, fa d'uopo or l'uno raddoppiare ed ora l'altro di questi suoni. Per la qual cosa notisi principalmente che la scelta dee cadere sopra quelli che più convengono alla perfetta disposizione delle frasi, senza offendere le leggi della buona armonia; giacchè a misura che crescono le Parti nella Composizione, cresce ancora al Compositore la difficoltà per apporre convenientemente.

La spiegazione tenuta intorno alle diverse modulazioni che impiegare si possono nella formazione della Sonata, ed alla distribuzione di que' pezzi che nella medesima possono entrare, occorre egualmente per ben modulare tutti que' pezzi de' quali può comporsi il Quartetto. Laonde qui si consulti pur anco una tale spiegazione per farne quindi l'opportuna applicazione. Riguardo poi al canto principale, siccome di questo si dee riconoscere l'alternazione nelle diverse Parti instrumentali: così conviene al Quartetto ancora applicare tutto quanto si è osservato sopra tale materia

nel Trio. Per ben riuscire poi e colla maggiore facilità nella tessitura del Quartetto, si eserciti nella Composizione della fuga a quattro, e si consultino quindi de' buoni Quartetti in partitura, onde rilevarne con buon ordine tutto quanto appartiene a siffatta Composizione.

§. V.

Del Quintetto.

Si è di sopra osservato quali siano le Parti instrumentali che s'impiegano nel Quartetto: coll'aggiunta d'una quinta Parte che per lo più si assegna ad una seconda Viola, viene costruito il Quintetto.

Ciascun accordo di licenza presenta cinque diversi suoni; ed è in ciò appunto che può aver luogo la reale distribuzione del Quintetto, coll'assegnare a ciascuna Parte un diverso suono nel medesimo accordo. Siccome poi di siffatti accordi accade ben di rado l'impiego; così ne avviene che il Quintetto da altro in generale non risulta che dalla variata maniera con cui si fanno procedere le diverse Parti.

Distinguere si debbe ciascuna Parte con qualche tratto di canto principale a se particolarmente obbligato. Le due Viole si fanno talora procedere in alcuni tratti o per terze o per seste; lo che è pienamente ad arbitrio del Compositore. Per ciò poi che riguarda la distinzione d'ogni pezzo che può aver luogo nel Quintetto, e la modulazione da osservarsi nel corso del medesimo, si consulti la formazione della Sonata:

mentre la sostanza della modulazione e divisione de' pezzi si è, come in quella, eguale in qualsivoglia musicale Composizione. Abbiassi poi qui pure di mira di osservare attentamente una siffatta Composizione ne' più celebri Autori, che in tal modo certo maggiori lumi si acquisteranno intorno alla tessitura della medesima.

§. VI.

Della Sinfonia.

La Sinfonia è una musicale Composizione destinata ad essere eseguita con più strumenti in parte di eguale ed in parte di diversa specie. Si considerano in siffatta Composizione quattro Parti principali, e sono: il *Primo Violino*, il *Secondo Violino*, la *Viola* ed il *Basso*; le quali vengono principalmente destinate a sostenere l'armonia, la melodia e la modulazione nel corso dell'intero pezzo. S'impiegano ancora nella Sinfonia altri diversi strumenti da fiato, per legare e rinforzare i suoni assegnati agli strumenti da arco di sopra indicati. Tali strumenti da fiato sono per l'ordinario l'*Oboè* ed il *Corno*, ciascuno de' quali si divide in primo e secondo. Il primo e secondo Oboè servono di rinforzo al primo e secondo Violino, o coll'unisono o più particolarmente con alcune note tenute. Dal primo e secondo Corno poi si ottiene il rinforzo de' suoni più gravi. Si fanno questi procedere giusta la conveniente espressione del dato pezzo, e con que' suoni solamente che sono proprj a tali strumenti. Av-

vertasi però che gli strumenti da fiato non debbono farsi intendere di continuo, ma in que' passi soltanto che propriamente addimandano la legatura ed il rinforzo di essi; come pure abbiasi riguardo di non far eseguire agli Oboè note nè troppo acute nè troppo basse, e nell'impiego di questi abbiansi di mira inoltre que' toni ne' quali possano meglio spiccare: giacchè non in tutti i toni si può suonar comodamente con siffatti strumenti, ed in quelli principalmente con molti diesis ne riesce quasi sempre assai difficile l'esecuzione.

Spetta la melodia per l'ordinario al primo Violino, come parte all'altre superiore: il secondo Violino dee accompagnare il primo; il Basso si abbia per la Parte principale dell'accompagnamento; e la Viola finalmente per quella che unisce i suoni superiori cogli inferiori, e che rende l'armonia completa delle quattro Parti principali. A ciascuna delle Parti che accompagnano, si può ancora assegnare un particolar movimento; ma notisi però che per quanto vadano arricchite di variati passaggi le Parti d'accompagnamento, queste esser non debbono che accessorie alla Parte principale, e servire d'ornamento per fare vie meglio spiccare la melodia alla data Parte principale assegnata.

Impiegasi pure nella Sinfonia il Flauto traversiere al luogo dell'Oboè, alloraquando una più tenera espressione lo addimanda. Entravi il Violoncello con un movimento particolare, e qualche volta all'unisono del Basso continuo. Per averne poi uno strepito maggiore si usano eziandio i Timpani; ed hanno luo-

go finalmente nella grande Sinfonia le Trombe dritte, i Clarinetti, il Fagotto e tutti, in somma, que' musicali strumenti che si sono introdotti nelle Orchestre da Chiesa e da Teatro.

Tutto quanto si è dimostrato nella formazione della Sonata, si applichi alla Composizione della Sinfonia, la quale infatti altro non è che una Sonata; ma nella quale, oltre alla melodia di quella sola Parte sopra la quale tutto cade il compartimento del pezzo, vi regna una regolare armonia prodotta dalle varie Parti alla principale unite.

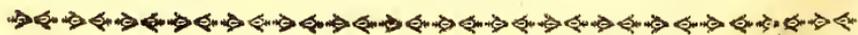
Dell'impiego de' Corni nella Sinfonia.

Non con eguale facilità d'ogn'altro strumento che ha luogo nella Sinfonia, s'impiega in siffatta Composizione il Corno. Pel numero limitato de' suoni che naturalmente si ottengono da questo strumento, e pel solo genere diatonico al quale questi medesimi appartengono, ne viene che non sempre si possono far procedere i due Corni con due diversi suoni d'un accordo, ma bene spesso conviene di marcarli all'unisono fra loro, ed alcune volte ancora d'escluderli, per non avere i medesimi alcun suono confacente ai dati accordi.

Una maggiore difficoltà inoltre che trovasi nell'impiego de' Corni nella Sinfonia, si è alloraquando si tratta d'un pezzo in un tono minore costruito: imperciocchè i suoni che rende naturalmente questo strumento, appartengono al solo tono maggiore

(a). Laonde, oltre lo scarso numero di questi, vengono pur anche esclusi tutti quelli, l'intervallo de' quali non cammina colla Scala del tono minore; ond'è che l'impiego de' suoni si riduce a que' pochi solamente che sono comuni nel tono maggiore non meno che nel minore. A vantaggio però del tono minore si notano bene spesso i Corni nel tono maggiore più relativo al dato tono minore, in quello cioè che si stabilisce sopra la terza del medesimo, e nel quale difatto si trovano più suoni comuni col dato tono principale. Alcune volte ancora si duplicano questi strumenti, marcando due solamente nel tono principale del pezzo, e gli altri due nel suddetto tono relativo: per la quale combinazione se ne ottengono maggiori suoni a tale armonia convenienti.

Avvertasi finalmente che i toni tropp' alti o troppo bassi riescono per lo più molto scomodi in questi strumenti, e per cui i bravi Compositori in tali casi bene spesso dispongono le parti de' Corni nel tono della quarta: cioè, se il tono principale, a cagion d' esempio, è *A la mi re*, notano i Corni in *D la sol re*, se è *B fa*, li notano in *E la fa* ec., assegnando però ai medesimi que' suoni che convengono all'armonia del tono principale. Tutto ciò si può vedere ne' pezzi a piena Orchestra dei buoni Autori: anzi gioverà moltissimo l'osservarli con grande at-



(a) Veggasi nelle Lezioni di Corno al Capo XII. della seconda Parte, quali sono i suoni proprj a questo strumento.

tenzione, onde rilevarne più facilmente la vera maniera di notare le diverse Parti della Sinfonia.

§. VII.

Del Concerto.

Chiamasi generalmente *Concerto* qualunque pezzo di Musica a più Parti: ma più particolarmente riguardasi per un *Concerto* un pezzo, in cui si distinguono alcuni particolari strumenti, i quali suonano soli per alcuni tratti, con un leggiero accompagnamento, entrandovi di tempo in tempo tutto il ripieno dell' Orchestra.

Dividesi in più pezzi il *Concerto*, egualmente che la *Sonata*. Il primo pezzo che per l'ordinario è un *Allegro*, ammette un' introduzione a piena Orchestra, nella quale esprimere si dee il carattere del *Concerto*; si faccia seguire dappoi la prima parte d' obbligazione, ed in questa si pratichino quelle modulazioni che propriamente convengono in una prima parte di un pezzo: debbesi far riprendere all' Orchestra il principio della seconda parte per qualche tratto di non lunga durata, e successivamente distinguere la seconda obbligazione, nella quale s' impiegano ad arbitrio tutte quelle modulazioni che sono permesse nella seconda parte d' un pezzo. Puossi interrompere ancora questa seconda parte con alcuni ripieni dell' Orchestra; lo che è ad arbitrio del Compositore. In questa finalmente, ultimata l' obbligazione, si dee conchiudere

il pezzo col ripieno dell' Orchestra, e con un sentimento analogo al pezzo medesimo.

Con una continuata obbligazione trattar si possono nel corso d'un Concerto gli *Adagi*, rimanendo ad arbitrio qualche tratto di piena Orchestra. Nell' *Allegretto* finalmente, nel *Rondò* e negli altri pezzi di simil fatta, che per ultimo s'impiegano nel Concerto, si praticano quelle alternazioni presso a poco come accennai nell' *Allegro* del primo pezzo. In questi però si è ad arbitrio il premettere qualche tratto d' Orchestra, oppure incominciare immediatamente l' obbligazione; ma egli è poi indispensabile il chiudere con l' Orchestra. Si possono accompagnare le obbligazioni con due, tre ed anche con quattro Parti, purchè questo accompagnamento venga mai sempre trattato colla maggiore semplicità; affinchè qualsivoglia obbligazione sia chiaramente e distintamente intesa. Se non si vogliono che due Parti d' accompagnamento, per queste s'impieghi un primo ed un secondo Violino; se tre, alli Violini s'aggiunga un Bassetto: e se finalmente l' accompagnamento dev' essere a quattro, v'abbia luogo la Viola, oltre ai tre indicati strumenti.

Si possono comporre Concerti per un solo strumento o per più strumenti di eguale o di diversa specie. Se si eccettuino le alternazioni coll' Orchestra e gli accompagnamenti, come sopra accennati nelle obbligazioni, non è il Concerto a Solo che una Sonata per un dato particolare strumento. Osservisi perciò nella tessitura dello stesso tutto quanto appartie-

ne alla tessitura della Sonata; come pure pel Concerto a due s'osservino le leggi del Duetto; quelle del Trio pel Concerto a tre ec.

Alcune obbligazioni si praticano ancora nella Sinfonia, le quali particolarmente si assegnano agli strumenti da fiato, e dalle quali generalmente si ottengono le più variate espressioni. Quelle Sinfonie poi nelle quali, oltre l'obbligazione degli strumenti da fiato, si concertano ancora alcuni strumenti da arco con tratti ai medesimi particolarmente obbligati, *Sinfonie concertate* si appellano, ossia *Concertoni*. Si consultino poi i moderni Concerti de' più celebri Autori in questo genere, onde rilevare più chiaramente nel fatto le indicate distribuzioni.

§. VIII.

Della Musica da Ballo.

I diversi pezzi di Musica destinati all'accompagnamento del Ballo, hanno tutti un carattere proprio dal quale non è lecito al Compositore allontanarsi. Questa Musica generalmente aver dee molto più di cadenza e d'accento che qualunque altra. La Musica infatti di un Ballo è destinata mai sempre ad esprimere nello stesso istante varie cose. Questa è quella sola che dee risvegliare al Ballerino tutto quello spirito di vivacità, e quell'espressione additare che può dalle dolci modulate parole dedurre un valente Cantore. Questa è quella che col linguaggio più intenso di

un' anima agitata e col movimento delle accese passioni dee tutto ciò mirabilmente esprimere agli astanti, di cui non è capace di per se stesso il Ballo. Nell' espressione del Ballo infatti ha la Musica instrumentale a fare la più luminosa comparsa, e tutta spiegare dell' arte sua la mirabil forza: e i soli strumenti quelli sono appunto che debbono del tutto supplire al difetto delle parole per la necessaria espressione del sentimento.

Nella Musica da Ballo, quella si distingue che è propria al Ballo di Società, ossia *da Sala*, e quella che al Ballo Teatrale si conviene. Si considerano nella prima varie ariette d' un carattere determinato, le quali prendono il nome di quella specie di Ballo a cui servono, e che si chiamano *Minuetti*, *Contraddanze*, e *Balletti all'Inglese*, *alla Francese* ec.: nella seconda riguardasi particolarmente l' espressione al vivo dell' azione per mezzo d' una più fedele imitazione a tenore dell' argomento del Ballo; ond' è che s' impiegano diversi pezzi analoghi al Ballo medesimo. In ciascun genere però sonovi varie cose da notarsi, per cui non sarà inutile fare alcune osservazioni tanto sopra la Musica del Minuetto, della Contraddanza e del Balletto, quanto sopra quella più grandiosa del Ballo Teatrale.

Del Minuetto.

La Musica del Minuetto esser dee mai sempre regolata in un tempo dispari, e precisamente nella misura di $\frac{3}{4}$ o in quella di $\frac{3}{8}$. In questo pezzo ri-

chiedesi una modulazione piuttosto semplice e naturale; e nella prima parte non s'impiega generalmente che la modulazione d'un sol tono, terminando la medesima con una digressione alla quinta: o tutto al più la prima modulazione ordinaria, onde conchiudere siffatta prima parte con una cadenza armonica nel tono della quinta. Possono aver luogo nella seconda parte più variate modulazioni, ma sopra tutto abbiasi in mira quell'elegante semplicità che singolarmente si richiede nell'accompagnamento di un tal Ballo.

Questo pezzo dev'essere ancora per siffatta maniera tessuto, che in ciascuna delle due parti nelle quali si divide, il numero delle misure sia sempre pari: imperciocchè per ogni misura di passi di Minuetto fa d'uopo di due misure di Musica. Siccome poi per ogni due misure di tali passi si compisce dal Ballerino un dato passaggio, ne avviene quindi che la più perfetta Musica del Minuetto richiede una divisione di misure di quattro in quattro: di modo che una data parte esser dee di otto, dodici o sedici misure ec. Ogni parte dee replicarsi, e a tale effetto segnasi il ritornello al luogo conveniente. L'oggetto importante di questa Composizione quello esser dee di far sentire con cadenze ben marcate e decise la suddetta divisione delle misure di quattro in quattro, onde possa l'orecchio del Ballerino ajutarsi, e per siffatta maniera sostenersi in cadenza.

Della Contraddanza.

Per la misura da osservarsi nella Musica della Contraddanza si può impiegare un tempo pari oppure un tempo dispari. Nel primo caso è la misura di $\frac{2}{4}$, la quale serve alla maggior parte delle Contraddanze; nel secondo è quella di $\frac{3}{8}$, che in alcune congiunture più si conviene al movimento di questo Ballo la di cui azione può essere assai variata. In generale la Musica d'una Contraddanza deve avere un sentimento leggiadro e brillante: ma nel medesimo tempo si deve in essa riconoscere la più grande semplicità.

Non dividesi soltanto in due parti questo pezzo, ma sovente ancora in tre, ed in ciascuna di esse non s'impiega per l'ordinario che la modulazione d'un sol tono. Si termina ogni parte nell'accordo principale del tono, ed è ad arbitrio, tanto in una seconda che in una terza parte, il riprendere il tono principale del pezzo nel principio, oppure attaccare quello della quinta. Ciascuna parte si forma per lo più di otto misure, ed ognuna di esse poi ammetter dee il ritornello per la replica che si conviene a questa sorta di Ballo, nel quale s'impiegano molti Ballerini. Il tono maggiore è quello che più conviene alla Musica della Contraddanza; ma per variarne l'espressione, qualche volta pur anche si compone nel corso della medesima qualche parte in minore. In siffatta Musica finalmente esser dee la cadenza oltremodo distinta, e

non

non si riguardano a proposito per la medesima che que' sentimenti animati dalla più grande vivacità.

Del Balletto.

Il Balletto richiede una Musica analoga a quella data azione che viene destinato a rappresentare. In generale altro non sono i Balletti di Società, che Contraddanze fatte in giro le quali, oltre le due e tre parti, qualche volta ne ammettono ancora quattro, secondo la specie del Balletto e secondo il numero determinato de' Ballerini che nel medesimo s'impiegano.

Dannosi diverse specie di Balletti i quali prendono il nome da quelle nazioni, presso cui sono più in uso, come, a cagion d'esempio, l'*Allemanda*, i *Balletti* così nominati *all'Inglese*, *alla Francese* ec. Richiede l'*Allemanda* un musicale accompagnamento pieno di vivacità. Si osserva in questo la misura di $\frac{2}{4}$, e quella distribuzione inoltre che si pratica nella Contraddanza di due parti. Si distingue però con quell'accento e quella cadenza propria al carattere dell'*Allemanda*. Parimente ne' Balletti all'*Inglese* ed alla *Francese*, tuttochè possano essere tessuti tanto in una misura di tempo pari quanto dispari, dee sempre distinguersi quell'accento proprio a siffatti Balli leggiadri e spiritosi; e così è rapporto a qualunque altro Balletto: giacchè non si riguarda in questi solamente la qualità della misura e della modulazione, ma il carattere eziandio e la forma di ciascuno in particolare.

Del Ballo Teatrale.

La Musica del Ballo Teatrale esser dee una Musica veramente imitativa e capace di pingere al vivo tutte quelle immagini ed eccitare tutti que' sentimenti che propriamente convengono alla circostanza della data azione. La verità dell'imitazione in questo caso tutta consiste nella somiglianza della Musica instrumentale collo strepito che questa pretende d'imitare. Si riconosce perfetta tale imitazione, allorquando in una Composizione, a cagion d'esempio, destinata ad imitare una furibonda tempesta, la disposizione della melodia e dell'armonia sia tale che per essa ci sembri intonare all'orecchio lo strepito sonoro eguale al rimbombo de' tuoni e de' venti ed al muggiare de' flutti, alloraquando frangonsi contro i duri scogli.

Per ben riuscire in questa grandiosa Composizione convien dunque riflettere che la Musica instrumentale non è già ristretta nella sua melodia alla sola imitazione del linguaggio inarticolato dell'uomo, e di tutti i suoni pur anco de' quali naturalmente si serve. Può quest'arte inoltre con adattate imitazioni emulare ogni fragore che fa sovra di noi maggiori impressioni, allorchè fassi a noi intendere nella sua propria natura. Quindi col concorso all'imitazione capace addiviene mai sempre di pingere il tutto, e quegli oggetti ancora che a noi non sono che visibili. Per un prestigio quasi impercettibile, ella sembra che nell'udito l'occhio apponga; e la più sorpren-

dente meraviglia d'un'arte che non agisce che pel solo movimento, quella si è di formare perfino l'immagine del riposo.

Fenomeno non v'è nella natura, non vi sono passioni e sentimenti nell'uman cuore, che con quest'arte imitar non si possano. Ond'abbiamo effetto poi tutte queste imitazioni nel Ballo Teatrale, d'altro la Musica non si serve che de'soli strumenti. Sebbene intender non faccia questa Musica alcuno articolato suono, molto contribuisce però ad interessarci nell'azione e a risvegliare nell'animo que' sentimenti stessi che si provano in tali circostanze. La Musica diffatto opera in noi intrinsecamente, risvegliandoci in un senso affezioni simili a quelle che può in un altro eccitare: e siccome sensibile non può essere il rapporto, se forte non sia l'impressione, la pittura così priva di questa forza, non può rendere alla Musica le imitazioni che questa dalla stessa attrae. Sia pure sonnolenta o tarda la natura tutta, non dorme già chi la contempla; ond'è che l'arte del Compositore consiste in sostituire all'immagine insensibile dell'oggetto, quella de' movimenti che la presenza sua eccita nel cuore del contemplatore.

La scelta de' convenienti strumenti alla data espressione riesce pur anco di non vulgare vantaggio ond'ottenere una più fedele imitazione: imperciocchè, sebbene da un solo strumento si possa generalmente ottenere qualsivoglia imitazione, non tutti gli strumenti sono però egualmente capaci a dipingere veracemente la medesima immagine. S'impiegano in-

fatti con ottimo successo i suoni gravi de' Corni, per annunziare d'una maniera funesta e spaventevole l'arrivo de' fantasmi e delle ombre notturne; gli acuti delle Flute, onde dipingere una tempesta ec. Siccome poi il Ballo Teatrale è uno spettacolo in cui si contraddistingue principalmente il gesto e la decorazione, le quali cose concordemente alla Musica eccitano sempre più l'interesse e l'illusione; così ne avviene la grave necessità che il Compositore medesimo sia pienamente inteso, non solo d'ogni azione del Ballo, ma d'ogni parte eziandio costitutiva dell'accompagnamento del Ballo medesimo. Penetrato, in somma, il Compositore da que' sentimenti che render dee coll'opportuno impiego de' diversi strumenti, usando della forza dell'armonia, ed a proposito quelle melodie distribuendo e que' ritorni che alle date azioni si convengono, facile gli addiverrà a dipingere, non solo la caduta dirotta d'una pioggia, il dolce mormorio de' ruscelli, l'ingrossamento de' torrenti, l'arrivo lugubre degli spettri; ma a calmare ancora la tempesta, a render l'aura tranquilla e serena, e tutti, in somma, a dipingere que' quadri che hanno luogo nella rappresentazione del Ballo Teatrale: come lo sono pure l'orrore d'una prigione sotterranea, la notte, il sonno, la solitudine d'un deserto, il dibattimento del mare, l'incendio ec.

Vano il dire sarebbe che l'impressione della Musica così forte esser non potrebbe siccome l'impressione che tutte queste cose farebbero nella loro realtà sopra di noi; giacchè egli è fuor d'ogni dubbio

che l'impressione che fa un'imitazione sopra di noi, vale molto meno che l'impressione fatta per la cosa imitata. Che se con suoni inarticolati de' diversi istrumenti non si rappresentano direttamente tutte queste cose, sono però questi del tutto capaci a muovere il cuore degli uomini, ed ispirare in loro que' sentimenti che si convengono in siffatte circostanze.

C A P O XII.

COMPOSIZIONE DELLA MUSICA VOCALE.

La Composizione della Musica Vocale consiste principalmente nell'adattare la parola ad un certo tono musicale. Questa rapporto alle voci, è simile quasi alla Musica instrumentale rapporto agli strumenti. Le medesime regole fondamentali dell'armonia infatti, che nella Composizione instrumentale s'adoprano, hanno ancora nella vocale l'egual vigore. Non solamente poi si chiamano Pezzi vocali quelli che appartengono alle sole voci, ma quelli ancora ne' quali s'odono le voci agli strumenti frammiste.

In questa Composizione non solo si deve aver riguardo alla sostanza della modulazione, per far passaggio dall'uno all'altro tono; ma ancora ad una siffatta distribuzione delle diverse Parti, che ciascuna voce possa facilmente cantare la sua parte senza sortire dalle sue corde naturali. Per la qual cosa ben di rado si permette di far procedere le Parti per grandi

intervalli, ancorchè così si richiedesse onde render completo l'accordo; e sovente conviene ancora far incontrare le Parti in unisono, piuttosto che offendere il suddetto precetto di maggior conseguenza, quello cioè di far cantare ciascuna voce nel proprio centro. Le regole, in somma, della dilatazione dell'armonia, e di rendere gli accordi più armoniosi e completi, saranno sempre pregievoli in questa Composizione ancora, allorquando però si possano combinare con un canto facile, grazioso e naturale.

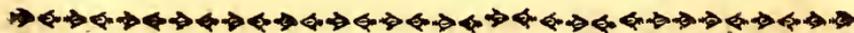
Quello che più importa nella Composizione della Musica vocale, è d' esprimere il sentimento delle parole con una Musica che perfettamente corrisponda al dato pensiero, e vale a dire, coll' applicare un passo grave ad un sentimento patetico; un passo spiritoso ad un sentimento più vivo ec.: senza di che non può essere la Musica in alcun modo capace di muovere quegli affetti che dalla medesima si pretendono.

In due distinguesi pur anco nella vocale Composizione la Musica, in quella da Chiesa cioè e in quella da Teatro. Rapporto alla Musica da Chiesa, deve il Compositore possedere perfettamente la lingua Latina, onde sia in istato di applicare ai diversi pezzi della Liturgia quelle cantilene che ai medesimi veramente si convengono, e per distinguere eziandio le note lunghe sopra le quali fa d'uopo fermarsi di più, e le brevi ch'esser debbono più dolcemente pronunziate. Per la Musica da Teatro poi si richiede la più perfetta conoscenza della poesia, per esprimere

convenientemente la stessa, ond' abbia la Musica il suo pieno effetto. La distinzione poi delle sillabe lunghe e brevi non solo si conviene alla Musica Latina ossia Ecclesiastica, ma in qualunque sorta di Musica vocale: giacchè ella è una regola costante della buona Musica vocale, che le sillabe lunghe non solo debbano esprimersi con note di maggior durata che le brevi, ma debbano inoltre mai sempre notarsi in un tempo forte della misura, e le brevi in un tempo debole (a). Per la durata delle sillabe poi non si osserva nella Musica che una durata relativa alle medesime; e a nulla serve che una sillaba sia più o meno lunga, o più o meno breve, e vale a dire, ch'ella sia capace di lentezza o di rapidità, purchè sia o lunga o breve: imperciocchè quando una voce si può fermare due tempi sopra un suono, può ancora riposarsi tanto che la misura lo esige.

Non meno importante ancora che necessaria nella Musica vocale si è la distinzione dell'accento oratorio: giacchè questo è una guida da cui la Musica non devesi giammai allontanare; mentre lo stesso forma la Musica naturale della parola, e voglio dire, il sistema delle intonazioni e delle inflessioni che in qualunque linguaggio distinguono tutte le affezioni e i movimenti tutti dell'anima che ragiona.

Questa Musica vocale ha tre diversi progressi:



(a) Si consulti Giuseppe Tartini nel suo eccellente Trattato di Musica Cap. IV. pag. 115.

il *Recitativo semplice* cioè, il *Recitativo obbligato* ed il *Canto periodico*, nel quale si considera l'*Aria* a voce sola, il *Duetto*, il *Terzetto* ed ogni altro pezzo a più Parti vocali. Il recitativo semplice, come pure il recitativo obbligato, si usa qualche volta nella Musica Ecclesiastica; ma più particolarmente impiegasi nelle Opere Teatrali. Ha luogo il primo precisamente allorquando la scena tutto ci rappresenta di tranquillo e di rapido: adoprasi il secondo nelle situazioni più vive, ond'esprimere i movimenti interrotti dell'anima, lo smarrimento della ragione, e tutto ciò che di tumultuoso a noi discopre la scena. In generale la Musica del recitativo facilmente s'adatta tanto alla Latina favella che all'Italiana, ed alla espressione non meno de' versi ineguali. Il Canto periodico finalmente, ossia i diversi pezzi di Musica regolata a voce sola o a più Parti, ha luogo tanto nella Musica Ecclesiastica che Teatrale, dello stile in fuori, che ne' diversi pezzi dell'una o dell'altra Musica distinguere necessariamente si dee.

Nelle Composizioni Ecclesiastiche erger dovrebbe il Compositore infiammato lo spirito, ond'eguagliare, se possibil fosse, quello del Profeta, e accendersi di quel fervido entusiasmo di cui animato si scorgea egli stesso; e far quindi sciorre alla Musica un linguaggio sublime, un linguaggio divino. Si è in questa appunto dove tutta la pompa della declamazione, tutti gli allettamenti della melodia, tutta la potenza dell'armonia scioglier si debbono in qualsivoglia oggetto colla più grande magnificenza, onde

all' animo di chi ascolta, vivamente dipingerlo. La Musica Ecclesiastica per ciò esser dee generalmente maestosa e grave ed atta mirabilmente a risvegliare nell' animo de' fedeli la più affettuosa pietà e divozione. Nella Musica Teatrale poi ad altro non si deve attendere che alle parole che a noi appresta la bella Poesia, a dipingere e a rinforzar l' espressione co' mezzi i più vantaggiosi dell' arte musicale. Questa Musica pertanto esser deve adattata alla tenerezza, all' amore, alla compassione e all' altre tutte più dolci e delicate passioni.

Per ben riuscire però nella tessitura de' diversi pezzi vocali, sì da Chiesa che da Teatro, oltre la più perfetta intelligenza delle regole tutte e di tutti i precetti indicati in questa terza Parte che riguarda la musicale Composizione, ci vuole eziandio una certa esperienza; che non si acquista se non che a forza di sentire ed osservare reiteratamente in ogni genere e in ogni stile i migliori pezzi de' più rinomati Autori, e coll' esercitarsi quindi ne' diversi stili, ciascuno in particolare, guardandosi bene di non confondere lo stile Ecclesiastico collo stile Teatrale, lo stile Serio col Buffo ec., ma conservando mai sempre in ogni Composizione l' identità di quel dato stile di cui si tratta. Ad oggetto poi di maggiormente facilitare la tessitura di tutti questi pezzi che nella Musica vocale generalmente si distinguono, darò primieramente la norma pel Canto a Voce sola, e tanto per ogni sorta di recitativo quanto per l' aria: dimostrerò successivamente il Duetto, la Composizio-

ne a tre voci, a quattro ed a cinque; e finalmente le Otto reali, la qual ultima Composizione ha luogo particolarmente nella più grandiosa Musica da Chiesa. Io non parlo poi delle Composizioni a tre e a quattro Cori, cioè a dodici e sedici Parti reali; giacchè le regole di queste sono quasi le medesime che quelle delle Otto reali; e chi giugnerà a scriver bene a otto, non durerà fatica certamente a scrivere a dodici, a sedici e con maggior numero di Parti ancora, colla sola avvertenza di osservare da prima come si sono contenuti in simili Componimenti i più rinomati Autori, e specialmente Orazio Benevoli celebre Maestro della Scuola Romana, ed il Padre Gio. Battista Martini che in siffatte Composizioni si è molto contraddistinto. Qui però converrà di richiamare il ragionamento tenuto alla testa di questa terza Parte; imperciocchè riguarda esso non poche cose essenziali che nella tessitura di que' pezzi che di mano in mano andrò ora trattando, debbonsi pure necessariamente avvertire.

§. I.

Del Canto a Voce sola.

Ciascuna delle quattro Parti vocali s'impiega bene spesso a solo, tanto nella Musica da Chiesa quanto in quella da Teatro. La Parte però alla quale più si conviene il Canto a solo, si è il Soprano; imperciocchè il centro acuto di questa Parte è più at-

to a rendere i suoni ben distinti; e questa Parte medesima è quella ancora che si chiama *Canto*, per essere alle altre superiore, e quella appunto alla quale appartiene il Canto principale. Non ostante, la tessitura d'un pezzo a *Voce Sola* è eguale in ciascuna delle quattro Parti vocali, avendo però riguardo a non escire dal centro proprio a quella data Parte per la quale si compone.

Ne' diversi pezzi di Musica che si fanno per una Sola Voce, si distingue generalmente il *Recitativo* il quale può essere semplice od obbligato, e l'*Aria* che ha una forma particolare, come si osserverà in appresso. Sopra di ciascuna sorta di Recitativo converrà pertanto fare da prima alcune osservazioni; indi passerò a dimostrare quanto riguarda l'*Aria*.

Del Recitativo semplice.

Nel Recitativo semplice si richiede che la Musica imiti, per quanto è possibile, il discorso naturale. Per notarlo convenientemente si dee pertanto assegnare una nota della Scala musicale ad ogni vocale delle parole che si hanno a pronunziare, e regolare l'elevazione e l'abbassamento della voce sopra l'aumento e la diminuzione del senso stesso.

Quantunque nell'esecuzione del recitativo semplice non si osservi la regolarità della misura musicale, mentre questa pregiudicherebbe alla natura della declamazione, non ostante si pratica di segnarlo nella misura del tempo ordinario, ed in tal modo che ogni ac-

cento grammaticale cada mai sempre sopra un tempo forte della medesima, e così sopra un tempo debole qualunque altra sillaba che priva sia di tale accento. Tutto questo si richiede per non nuocere alla consonanza del verso, e per rendere, in somma, sempre più sensibile l'articolazione delle parole. Un oggetto importante quello inoltre esser dee d'indicare presso a poco come passare o appoggiare si debbano i versi e le sillabe, e segnare una conveniente relazione tra il Basso e la Parte del Canto per l'osservanza d'una modulazione, nella quale sebbene non si abbia riguardo ai toni relativi, come precisamente si pratica nel Canto periodico, pure deve andar soggetta alle regole dell'armonia. Nel recitativo infatti non si considera alcun tono principale: si permette il variare la modulazione all'infinito coll'impiego delle più immediate transizioni ne' diversi toni, e terminare in un tono tutto affatto straniero a quello nel quale si è incominciato; osservando però in tutti questi passaggi esattamente quelle regole tutte che vengono dalla buona armonia prescritte.

Le note che d'ordinario si praticano per esprimere musicalmente le parole del recitativo, sono le semiminime, le crome, le semicrome e qualche volta ancora le biscrome. In generale quelle parole le quali sono di più lenta pronunzia, debbono esprimersi con note più lunghe, e proporzionatamente con note più brevi quelle che si pronunziano con maggiore prestezza. Hanno luogo nel recitativo pur anche diverse pause; e queste a misura che l'espressio-

ne del sentimento le addimanda. S' impiegano, in somma, tutte le suddette note e tempi d'aspetto, secondo che più conviene per indicare colla Musica al più naturale la vera declamazione.

Nell'incominciare un recitativo conviene di far precedere al Canto l'accordo del Basso continuo, affinchè possa il Cantore facilmente intonare que' suoni che ha a rendere sopra il dato accordo. Si marcano per questo alcune picciole pause nel principio della misura alla parte del Canto, e queste proporzionate alla conveniente distribuzione degli accenti della prima parola.

Riguardo all'accennato Basso continuo che si pratica per l'accompagnamento del recitativo semplice, e pel quale si dirige la modulazione, siccome vuolsi che l'uditore al recitativo piuttosto attenda che a siffatto Basso, che mai sempre il suo effetto ottiene senza che nè pure vi si badi, facendosi bastantemente intendere alloraquando fa passaggio d'uno ad altro tono: così deve il Compositore fermare a proposito le note del Basso, ed usare superiormente nel recitativo di que' suoni che si convengono ne' rispettivi accordi. Quanto più rari e ben trascelti sono i movimenti del Basso, tanto meno distraggono l'uditore, e più facilmente si persuade di non intendere che a parlare, benchè continua sia l'armonia che occupa il suo orecchio.

I movimenti i più comuni del Basso continuo risultano principalmente dalla variata maniera di schivare la cadenza armonica, come in siffatta Musica

d'ordinario si pratica, onde accrescere una forza maggiore alla particolare espressione di quel dato sentimento che si ha a rendere. Nello schivare tale cadenza armonica devesi però distinguere quando ciò si effettua senza sortire dalla modulazione ordinaria, e quando si fa passaggio ad altro tono del tutto straniero a quello che si ha per le mani. Nel primo caso tre sono le maniere di schivare tale cadenza armonica; e primieramente col far intendere l'accordo consonante di sesta, invece dell'accordo perfetto, dopo l'accordo sensibile: in secondo luogo colla discesa all'accordo di sesta, dopo la legatura di seconda, quarta maggiore e sesta; ed in terzo luogo finalmente col fare passaggio al dato tono per mezzo della seconda nota accompagnata di sesta maggiore. Nel secondo caso si fa ascendere o discendere il Basso continuo, dopo l'accordo sensibile diretto o inverso, a quell'accordo che più conviene all'espressione delle parole, senza avere alcun riguardo ai toni relativi. S'avverta però che qualsivoglia variata modulazione s'intende sempre praticata secondo le leggi dell'armonia, come accennai di sopra.

Ne' periodi che più o meno sono legati coi seguenti, non si usa per l'ordinario nell'accompagnamento del Basso continuo, che l'accordo perfetto o quello di sesta che dal medesimo deriva pel rivoltamento, oppure schivare le cadenze nel modo disopra espresso. Ma quando il senso del discorso termina veramente, o che quello che segue, esprima un tutt'al-

tro sentimento, praticar conviene la cadenza armonica.

Nella Parte del Canto del recitativo s'adopra pure comunemente sul fine d'ogni periodo una data cadenza propria del medesimo; e se si osserveranno i buoni recitativi de' valenti Maestri, si riconoscerà in quante guise può essere disposta, e giusta ancora il più che si conviene alla terminazione della parola mascolina o femminile.

Del Recitativo obbligato.

Il Recitativo obbligato si è quello che, oltre al Basso continuo, obbliga più strumenti all'espressione del sentimento. Non s'impiegano generalmente per lo accompagnamento di questo recitativo che i soli strumenti da arco, i quali di tempo in tempo fanno intendere qualche accordo staccato, oppure sostengono lunghe note per intere misure, intanto che il Cantore declama. In questo caso hanno vigore egualmente tutte le regole del recitativo semplice. Si noti però che in tutte le Parti instrumentali si debbono indicare le parole del recitativo corrispondenti alle note dell'accompagnamento, affinchè le Parti medesime s'intendano col Cantore, e siano pronte a seguire con esso le mutazioni.

Questo recitativo conviene principalmente alle più tenere e patetiche espressioni nelle quali la passione, pervenuta ad un certo punto, dura per qualche istante. Ma quando viene eccitato l'Attore e traspor-

tato da una più violenta passione che gli vieta il dire quanto vorrebbe, s'interrompe e si ferma; in allora devesi far parlare l'Orchestra per lui coll'impiego di quegli strumenti e di quelle melodie che veramente convengono alla data espressione. In siffatte alternazioni della Sinfonia e della declamazione del Cantore si è che principalmente consiste il recitativo obbligato. Nel corso poi di questo medesimo recitativo, alloraquando però l'espressione lo dimanda, si può ancora dare ad alcuni tratti la forma di canto, coll'osservare una melodia soggetta alla misura: ed in tal caso finalmente egli è di dovere d'avvertirne non solo la Parte Cantante, ma tutte le altre Parti instrumentali ancora, con le parole *a tempo*.

Dell' Aria.

Consiste la Composizione dell'*Aria* nella musicale espressione di pochi versi dal Poeta a tale effetto destinati, come si usa nella Musica da Teatro, o di una Parte d'un Salmo o d'un Inno ec., che si sceglie pel medesimo fine dal Compositore, come si pratica nella Musica da Chiesa: ma siffatta espressione però coll'impiego d'una sola voce, e coll'accompagnamento di più strumenti.

Si compongono *Arie* d'un sol pezzo in allegro o in adagio, e se ne fanno ancora in due pezzi divise, il primo con un grado di movimento piuttosto lento, ed il secondo con un movimento più vivo. Si dà ancora all'*Aria* la forma di *Rondò*, e si varia-

variano, in somma, nella medesima i pezzi e i gradi di movimento, presso a poco come si pratica nella Sonata instrumentale (a). Siccome poi la più perfetta tessitura d'un pezzo musicale dipende principalmente da una certa regolare modulazione che nel medesimo si deve osservare; così per questa facilmente rilevare, servirà di proposito la formazione della Sonata già indicata, nella quale dimostrossi abbastanza tutto quanto a tal uopo era necessario.

Al preciso riguardo però della tessitura dell'Aria, premettere conviene un pezzo di corta Sinfonia, esprimendo nel medesimo il sentimento generale dell'Aria che si tratta. Questo preludio non solo poi serve per annunziare il principal carattere dell'Aria, ma ancora per risvegliar l'attenzione degli uditori, e per lasciar riposare il Cantore affaticato dal recitativo che precede l'Aria, e per tal modo meglio disporlo al canto. Dopo siffatto preludio che si può terminare nel tono principale, oppure con una digressione alla quinta del medesimo, si riprende il motivo principale, per far entrare il canto che si dee leggermente accompagnare; e questo si conduce per quelle modulazioni che si convengono in una prima parte d'un pezzo, usando l'interposizione di que' piccioli tratti di Sinfonia, che servono a rinforzare mirabilmente l'espressione del sentimento, e che la-



(a) Si consulti la formazione della Sonata nel §. I. del Capo XI. di questa terza Parte.

sciano inoltre luogo al Cantore di prender lena. Così si pratica nel raggirare quella modulazione che si conviene alla seconda parte, nella quale, terminato il canto, prolungare si dee colla Sinfonia il medesimo soggetto, e con una espressione analoga al sentimento dell' Aria. Per la tessitura però di tale seconda parte non sempre trasportar conviene la massima parte di quelle medesime melodie che servirono nella prima parte, siccome per l'ordinario suol farsi nella Musica solamente instrumentale. Altro, in somma, non deve aver di mira il Compositore, che l'essenziale dell'espressione: ed il solo sentimento si è quello che regolar deve il Canto.

Sovente fa di mestieri praticare diverse repliche d'alcune parole, ed in certi casi inoltre di replicare per due e per tre volte ed anche di più l'intero sentimento; e tutto ciò non solo ond'adattare alle parole medesime una melodia sempre più piacevole, e disporle in quelle modulazioni che più convengono tanto nella prima che nella seconda parte d'un pezzo, ma eziandio affinchè gli animi degli uditori, a misura delle circostanze, vengano sempre più vivamente commossi, e finalmente per rendere il pezzo d'una conveniente lunghezza.

Che se il carattere dell' Aria addimandasse qualche gorgheggio, appongasi questo con discrezione; giacchè l'uso smoderato di esso pur troppo non serve che a rendere difettosa la Composizione. S'impieghi siffatto gorgheggio piuttosto nelle ultime repliche delle parole, che prima; e finalmente si badi bene a non

interrompere con esso il senso delle parole. Notisi poi che la forma dell' Aria va soggetta ancora a variare non poco, giusta il sentimento della Poesia; di modo che più e più volte conviene ancora d'incominciare l' Aria senza alcun preludio instrumentale: lo che difatto ha luogo bene spesso nelle Arie Teatrali, e principalmente nella particolare espressione d'una violenta passione. Per quanto poi riguarda la maniera di accompagnare il Canto cogli strumenti, serviranno le seguenti istruzioni.

*Dell' Accompagnamento instrumentale
dell' Aria.*

Per l' accompagnamento dell' Aria, come pure di qualsivoglia pezzo di Musica vocale, si è ad arbitrio del Compositore l'impiegare più o meno strumenti di eguale o di diversa specie; di modo che puossi, a cagion d'esempio, accompagnare un' Aria con i soli strumenti da arco, ovvero con questi uniti ancora agli Oboè o ai Flauti o ai Corni o, in somma, con tutta intera la più grandiosa Orchestra.

Siffatto accompagnamento ha luogo principalmente nel preludio ed in quelle alternazioni che si costumano tra la Sinfonia ed il Canto, onde rinforzare l'espressione, e per dare un discreto riposo al Cantante. Qui si osservano le regole proprie della Sinfonia o quelle del Concerto, allorquando convenga l' obbligazione di qualche particolare strumen-

to: tanto più che nella Musica vocale non è già arbitraria la Sinfonia, come nella Musica solamente instrumentale; ma deve essere analoga del tutto all'espressione di quel dato sentimento che si ha a rendere: e per cui sovente conviene appunto impiegare diversi strumenti con particolari obbligazioni; e questi ora alternativamente col canto ed ora con tutto il ripieno dell' Orchestra, giusta i varj affetti che si hanno ad esprimere. A questa espressione poi vi deve perfettamente concorrere l' armonia, di modo che gli accordi maggiori o minori, consonanti o dissonanti, diretti o inversi, debbono essere praticati secondo che il soggetto è forte o tenero, allegro o mesto o trasportato ec.. Sopra tutto però seriamente si rifletta che l' instrumentale che principalmente servir deve ad ornare e sostenere il Canto, e ad accrescere forza maggiore all'espressione, non venga poi a coprire il Canto medesimo: ond' è che nelle entrate del Canto a solo non si convengono già que' numerosi strumenti che più liberamente s' impiegano nell' accompagnamento d' un Canto a più voci. L' accompagnamento degli strumenti, in somma, esser dee trattato con grande intelligenza e discernimento; e perciò gioverà moltissimo di osservare i buoni pezzi in questo genere de' migliori Comp. sitori, e distinguere in essi minutamente tutto quanto si è indicato nella suddetta forma dell' Aria e del proprio accompagnamento.

§. II.

Del Duetto Vocale.

Si prendono comunemente nella Composizione del Duetto vocale due voci di egual carattere, e così due Soprani, o due Tenori ec. Si fanno ancora Duetti per voci differenti, come, per esempio, a Soprano e Basso, a Tenore e Basso ec.; i quali però più particolarmente hanno luogo nell' Opere Buffe da Teatro. Le regole principali da osservarsi nella tessitura del Duetto vocale sono le medesime che al Duetto instrumentale convengono: onde quest'ultimo si dee richiamare al pensiero, per farne la conveniente applicazione.

Si praticano ancora nel Duetto vocale quelle distribuzioni instrumentali delle quali ho parlato sopra nella tessitura dell' Aria a Canto solo. Riguardo poi al progresso delle due Parti vocali, si variano queste secondo il sentimento della Poesia, e secondo il diverso stile della Musica da Chiesa o da Teatro.

Nella Musica Ecclesiastica si può alcune volte in tal modo trattare il Duetto, che le due Parti nel loro canto procedano sempre unitamente, avendo riguardo però a quella data varietà di consonanze che dee rendere il concerto maestoso ed espressivo. Nulladimeno più pregievole riesce ancora in questa Composizione il far procedere di tanto in tanto le

due Parti alternativamente, e principalmente coll' introdurre alcuni tratti di Contrappunto doppio e qualche imitazione: per le quali finezze se ne ottengono effetti più singolari.

Nella Musica Teatrale il Duetto è un pezzo che il Compositore trattar dee per lo più a vicenda, e come precisamente lo richiede il vero sentimento della data Poesia. L'unità della melodia, e la perfetta distribuzione di questa fra le due Parti, sia il più importante oggetto di questa Composizione. Queste due Parti però non si debbono già egualmente disporre nel loro giro di Canto, ma diasi a ciascuna delle due quel carattere che sia meglio capace di dipingere lo stato dell'animo suo. Imperciocchè rade volte succede che la situazione dei due Attori sia perfettamente d'accordo, onde debbano essi esprimere i loro sentimenti in egual modo. Quindi è che costumasi d'ordinario un Canto alternativo, per far intendere le due Parti separatamente, non meno che per dare a ciascheduna la più propria espressione. Accade finalmente nella conclusione del Duetto Teatrale di dovere riunire due sentimenti unanimi, o il vivo e rapido abbattimento di due sentimenti opposti. In questi casi le diverse commozioni dell'animo agitato scorrono da ambe le Parti in una sola volta, nè lasciano luogo al dialogo. Di qui nasce poi la necessità di rinvenire un Canto che sia suscettibile d'un progresso per terze o per seste; e disporlo siffattamente, che da una parte si possa

sentire il pieno suo effetto, senza smarrire dall'altra il sentimento.

§. III.

Della Composizione a tre Voci.

Tutti que' musicali pezzi ne' quali s'impiegano tre Parti vocali, cioè due acute qualunque siano, di eguale o di diverso carattere, ed una di Basso o di Tenore, ma destinato però a fare le veci del Basso, cadono sotto il nome di *Composizione a tre*. Si distinguono perciò fra questi pezzi quelli che precisamente hanno luogo nella Musica da Chiesa, e quelli che per l'ordinario s'impiegano nella Musica da Teatro. Richiedono i primi una certa disposizione delle tre Parti a formare un'armonia piena e maestosa, e inoltre l'obbligazione delle Parti medesime per via di soggetti ed imitazioni, ed alcune volte ancora per alcuni tratti a solo o a due ec.: i secondi che più particolarmente si chiamano *Terzetti*, debbono essere trattati secondo lo addimanda la vera espressione della Poesia, e per cui il dialogo è quello che più comunemente in questi s'impiega, a riserva di que' soli casi ne' quali l'espressione comune addimanda propriamente l'unione di tutte e tre le Parti.

Per le due Parti acute che unitamente al Bas-

so entrano in questa Composizione, siccome queste esser possono di eguale o di diverso carattere: così, se di eguale carattere si ammettono, siano queste due Soprani distinti in primo e secondo, o due Tenori i quali ultimi sono ancora i più comunemente impiegati in siffatta Composizione: che se si vogliono di diverso carattere, siano queste un Soprano ed un Contralto. Il Basso poi che è quello che forma la terza Parte, esser deve impiegato a sostenere maestosamente le altre due Parti superiori, quando però si tratta del Canto a pieno.

Le regole dell'armonia che si considerano nel Trio instrumentale, hanno luogo egualmente nella Composizione a tre voci, ond'è che queste si debbono avere qui per intese. Riguardo poi a quelle distribuzioni che si convengono in un pezzo vocale, tanto rapporto alla sostanza della modulazione che rapporto all'accompagnamento instrumentale, richiamisi tutto quanto si è detto sopra questo proposito nell'Aria a Canto Solo.

§. IV.

Della Composizione a quattro Voci.

Nella Composizione a quattro voci si è dove più opportunamente s'impiegano tutte le diverse Parti della Musica vocale, cioè il Soprano, il Contral-

to, il Tenore ed il Basso. Quest'ultimo alcune volte si lascia, sostituendogli però un altro Tenore il quale dee fare le veci del Basso.

Non ostante che un pezzo sia a quattro, s'impiegano pur anche nello stesso le diverse Parti per alcuni tratti a solo, a due, a tre ec.. Nel Canto a pieno però non tutte le quattro Parti possono sempre avere un diverso suono nel medesimo accordo: imperciocchè, onde mantenerle nel proprio centro, alcune volte occorre di far incontrare più Parti in una stessa nota; e negli accordi consonanti i quali propriamente non sono formati che di tre diversi suoni, si è poi di necessità il dover raddoppiare qualche suono del medesimo accordo.

Quando si tratta d'un pezzo da Chiesa a quattro voci, si dee procurare dalle medesime tutta la più maestosa armonia, ed obbligarle ancora con qualche artificioso Contrappunto a misura delle circostanze.

Un pezzo Teatrale a quattro voci si chiama *Quartetto*; ed in questo deve il Compositore investirsi veramente del sentimento somministrato dalla Poesia, e seguire perciò colla maggiore esattezza quelle mutazioni tutte che più si convengono al dato pezzo.

Riguardo finalmente alla forma dell'intero pezzo vocale, ed all'accompagnamento instrumentale col quale si pratica d'arricchirlo, si è di tutto questo bastantemente parlato nell'Aria a Canto solo: onde s'abbia qui per inteso siffatto ragionamento.

§. V.

Della Composizione a cinque Voci.

Le cinque voci che in questa Composizione s'impiegano, risultano dalle quattro diverse Parti della Musica vocale, delle quali una ne viene per necessità duplicata. Il Soprano però è quella Parte che a vantaggio di questa Composizione più comunemente si divide in primo e secondo; e per siffatta maniera si hanno cinque Parti colle quali si può tessere un pezzo vocale della più maestosa armonia arricchito.

Più particolarmente che nella Musica da Chiesa, questa Composizione s'impiega nell'Opera Teatrale, dove sovente cinque Attori sono interessati. In generale un pezzo a cinque Parti vocali, nel quale siano queste particolarmente obbligate con qualche alternazione, si chiama *Quintetto*, oppure *Introduzione* o *Finale*, secondo che siffatto pezzo s'impiega nel principio o nel fine d'un atto dell'Opera.

Quanto poi si è indicato nel Quintetto instrumentale, si deve ancora aver presente in questa Composizione vocale; e per rilevarne quella modulazione che osservar si dee nel corso dell'intero pezzo vocale, ed ancora quel dato accompagnamento instrumentale che più si conviene al pezzo medesimo di cui si tratta, si vegga finalmente tutto quanto sopra di ciò si è avvertito nell'Aria a Canto solo.

§. VI.

Dell' Otto Reali.

Nella tessitura di otto Parti che si fanno tutte insieme cantare ed in diverso modo, si è che propriamente consiste la Composizione a Otto Reali. Risultano queste otto Parti dalle quattro della Musica vocale, ciascheduna divisa in due, le quali per tal modo si distribuiscono in due Cori, che tanto l'uno che l'altro di questi egualmente contenga un Soprano, un Contralto, un Tenore ed un Basso. Si dividono siffatti Cori in primo e secondo: questi si fanno alternare ancora per dare un conveniente riposo alle Parti, e per accrescere maggior varietà al pezzo. In tal caso però, sebbene questo modo di comporre chiamasi a Otto Reali, non si ha in sostanza che una Composizione a quattro. Non si riconosce infatti per una Composizione veramente a Otto Reali, se non quella nella quale i due Cori cantino unitamente, e ciascuna Parte con un diverso progresso: oppure dove le Parti d'un Coro per tal modo garrano con quelle dell'altro, che tutte siano obbligate all'alternazione de' soggetti, risposte ed imitazioni che in siffatta Composizione artificiosamente s'introducono per far intendere tutte le diverse Parti ben distinte, e che inoltre si uniscano frequentemente per cantare insieme. Nel primo caso si chiama *Otto Reali a pieno*, nel secondo *Otto Reali obbligato*. Fannosi pure alcuni pezzi a Otto Reali, ne' quali si fa entrare

un solo Basso e sette Parti acute, tre delle quali debbono essere necessariamente d'un carattere stesso. Ne risulta nondimeno una tessitura presso a poco eguale a quella dell'Otto Reali distinto in due Cori; e non si riconosce altra differenza difatto, se non quella di far cantare per lo più ad un Tenore quelle note che, assegnar si dovrebbero al Basso continuo del primo Coro.

Nella tessitura di questa Composizione si può ancora impiegare per alcuni tratti qualsivoglia delle otto Parti a solo; e se ne possono pur anco scegliere alcune onde formare un Duetto, un Terzetto ec.; e queste o da un medesimo Coro o da ambo i Cori, secondo che più al buon gusto conviene, alla vera espressione del sentimento ed al maggior effetto.

Questa grandiosa Composizione non si pratica generalmente che nella Musica Ecclesiastica, dove sovente s'accompagnano i Cantanti coi soli Organi, e qualche volta col rinforzo de' Contrabbassi. Più maestosamente inoltre accompagnare si possono i pezzi a Otto Reali con diversi strumenti da fiato, ed anche con tutte le parti della Sinfonia. Onde ciò eseguire, si rifletta poi a quanto si disse dell'accompagnamento instrumentale dell'Aria.

A riguardo del Canto a solo o a due o a tre ec., che si può introdurre in questa Composizione, servono le regole che intorno a queste diverse specie di Canto sonosi a suo luogo indicate; ma per postare poi convenientemente tutte le diverse Parti, e formare, in somma, un pezzo veramente a Otto Rea-

li, più cose da notarsi vi sono, delle quali appunto ora prendo a ragionare.

Non si permettono in questa Composizione gli unisoni fra due Parti uguali, e voglio dire, fra il Soprano del primo Coro ed il Soprano del secondo, fra il Contralto dell'uno ed il Contralto dell'altro Coro ec.: fuorchè in que' casi ne' quali, per evitare questi unisoni, si fosse costretto di far cantare qualche Parte fuori del proprio centro o di praticare salti di difficile esecuzione. Nel caso però degli unisoni fra due Parti uguali od ancora di diverso carattere, si avverta di non farne seguire due di seguito in moto retto. Per la qual cosa prima che una Parte termini l'unisono, si faccia piuttosto partir l'altra dal medesimo, dividendone la nota alla quale è appoggiato, e se ne porti il compimento dove può riempire di più l'armonia.

Ciascuno de' due Cori si disponga con una buona armonia, e particolarmente nel principio d'ogni misura si procuri di rendere gli accordi più completi che si può. Che se pel più maestoso progresso delle Parti, si dovesse togliere una consonanza in un Coro, si procuri almeno ch'ella vi sia due volte nell'altro. Alloraquando poi hannosi due Parti sopra la nota sensibile, e che si tratti d'ascendere al tono; egli è bastante che una Parte eseguisca la sua determinata legge, per lasciare all'altra il campo di portarsi ove torna meglio: come pure quando si hanno due Parti sopra una medesima dissonanza, una regolarmente si salvi, e cammini l'altra a quel luogo dove

può rendere maggior armonia. Quando poi la dissonanza risulta da un accordo di licenza, quella Parte non salvata regolarmente si deve far partire prima che tale accordo finisca, e portare la medesima sopra una consonanza. Per godere però del vantaggio di schivare la successione degli unisoni non solo, ma altresì delle ottave e quinte in moto retto coll'indicata maniera di dividere la nota all'una od all'altra Parte, conviene fermarsi, più che possibil fia, sulle medesime corde o con una o con più sillabe, secondo che lo richiede l'espressione degli accenti. Per questo mezzo si ottiene ancora un'armonia sempre più percettibile e conveniente alla gravità di tale Composizione, la quale non ammette veramente che movimenti piuttosto moderati.

Per tessere, in somma, un pezzo a Otto Reali colla maggior perfezione possibile a questo genere di Composizione, si deve indispensabilmente avvertire la più opportuna legatura nelle varie Parti, e massimè in quelle più acute, riserbando piuttosto alle Parti di mezzo i salti necessarj per evitare la successione delle quinte, ottave ed unisoni in moto retto. Nell'occasione poi d'impiegare qualche tratto di Contrapunto fugato, siccome in questo i soggetti, le risposte e le imitazioni procedono ora di grado ed ora di salto, così in tal caso conviene alternare la legatura in tutte le diverse Parti. Finalmente si noti che, alloraquando nelle alternazioni dei due Cori entra un Coro mentre che l'altro termina, si debbono anche in simile congiuntura schivare gli unisoni fra i due

Cori, affinchè la Composizione in quel punto sia veramente a Otto Reali.

L'osservanza di questi precetti che nel medesimo istante si debbono tutti aver presenti nella costruzione de' pezzi a Otto Reali, rende siffatta Composizione di non poca difficoltà. Se non che per vie più facilitare di questa appunto la tessitura, dimostrerò pure coll'aggiunta degli opportuni esempj in nota la distribuzione delle Otto Parti Reali con un Basso che proceda diatonicamente, ed una siffatta distribuzione ancora con un Basso che proceda cromaticamente; come più convenga disporre le varie Parti nelle alternazioni de' Cori; e finalmente come si possa ordinare in un pezzo vocale l'Otto Reali a pieno, l'alternazione de' Cori e l'obbligazione delle Parti. Per quanto poi riguarda la sostanza della modulazione, e quella divisione che generalmente si pratica in un intero pezzo di Musica vocale, si dee qui avere per rinnovato quanto si è detto disopra intorno all'Aria a canto Solo, e farne la conveniente applicazione.

*Della Distribuzione delle Otto Parti Reali
in ciascun accordo della Scala Diatonica ascendente
e discendente.*

Per ben distribuire le Otto Parti Reali ne' diversi accordi, debbesi principalmente aver di mira che nel progresso delle medesime l'una non copii l'altra. Per la maggiore intelligenza di tutto questo veggasi nella *fig. 1. Otto Reali* la Scala segnata nel Basso del pri-

mo: Coro al quale, più che all'altro, conviene il procedere per gradi congiunti, e formare così un Basso continuo; mentre il Basso del secondo Coro, essendo destinato d'ordinario a sostenere tutta l'armonia delle Parti superiori, d'uop'è che sia più fondamentale di quello del primo Coro. Si osservi bene il modo poi con cui distribuiti si trovano i suoni degli accordi, ed assegnati alle varie Parti che tutte in diversa maniera si fanno procedere. I due Bassi incominciano veramente col medesimo suono che è il fondamentale dell'accordo perfetto con cui si dà principio a tale Scala; ma il Basso del primo Coro si è fatto ascendere di grado, ad intraprendere la propria Scala, e quello del secondo Coro invece discendere alla nota fondamentale dell'accordo sensibile: giacchè l'accordo della seconda del tono, che si considera sopra la seconda nota del Basso del primo Coro, non è propriamente che l'accordo sensibile inverso. Nel medesimo accordo perfetto della prima nota del tono trovasi poi assegnata la terza al Soprano del primo Coro ed al Contralto del secondo; ma nel Soprano si è fatta ascender questa d'un grado, per farla divenir terza ancora sopra la seconda nota del Basso continuo del primo Coro, o per meglio dire, settima dell'accordo sensibile relativamente alla nota fondamentale del Basso del secondo Coro; e nel Contralto invece si è fatta discendere e divenire quinta dell'indicato accordo sensibile. La quinta poi che si è assegnata al Contralto del primo Coro ed al Tenore del secondo, essendo questa una nota comune a tutti due gli accordi,

di, si è per ciò prolungata per tutta la misura, ossia dal primo al secondo accordo, e fatta servire così ottimamente per nota di concatenazione fra questi due accordi. Resta ancora da esaminarsi in questa prima misura il Tenore del primo Coro ed il Soprano del secondo, ai quali primieramente si è assegnata l'ottava per compimento degl'intervalli consonanti sopra l'accordo perfetto. Questa però nell'indicato Tenore si è fatta discendere e divenir sesta sopra la seconda nota del Basso continuo del primo Coro, ovvero nota sensibile sopra la nota fondamentale del Basso del secondo Coro: nel Soprano del secondo Coro poi havvi inoltre da avvertirsi che, se questo si è fatto muovere prima delle altre Parti e sincopare discendendo sopra la nota di concatenazione, ciò si è praticato per schivare le due ottave in moto retto, che diversamente si sarebbero trovate fra esso ed il Basso del secondo Coro. A queste cose pertanto si dee molto riflettere, e per siffatta maniera continuare ancora l'esame in tutti gli altri accordi della suddetta Scala, avendo però riguardo eziandio agli accordi fondamentali ai quali si rapportano i medesimi accordi inversi dell'indicato Basso continuo del primo Coro, onde rilevare a dovere in essi la distribuzione delle Otto Parti Reali. Nel Basso del secondo Coro poi, a riserva del *C sol fa ut* della seconda misura che nel tempo in levare serve ad un accordo di seconda, quarta e sesta, tutti gli altri suoni si trovano fondamentali alla propria armonia superiore; e ciò ser-

va di regola per meglio conoscere una tale distribuzione di Parti.

Qui però giova avvertire inoltre che l'assegno della terza al Soprano del primo Coro ed al Contralto del secondo; l'assegno della quinta al Contralto del primo Coro ed al Tenore del secondo ec., si è così apposto in quest'esempio nel primo accordo perfetto, trattandosi del tono naturale, affinchè le diverse Parti non cantino fuori del proprio centro. Che se si tratti de' diversi toni più alti o più bassi, puossi indifferentemente quest'ordine cambiare; e voglio dire, assegnare al Soprano del primo Coro la quinta o l'ottava, invece della terza; al Contralto la terza o l'ottava piuttosto che la quinta ec.; purchè le Parti procedano tutte in diverso modo, e che non si riconosca alcun unisono principalmente fra due Parti acute d'un medesimo carattere.

Si noti ancora che pel Basso del primo Coro conviene benissimo praticare un Basso continuo: ma siccome questo pure negli atti delle cadenze deve uniformarsi al Basso fondamentale, così bene spesso accade che i due Bassi non hanno che un solo suono; nel qual caso però si debbono questi far procedere per moto contrario, unendoli così ora in unisono ed ora in ottava. Nell'occasione poi che si volesse per qualche tratto un Basso continuo nel secondo Coro, si avverta di conservare invece la progressione fondamentale nel Basso del primo Coro, per quanto possibil fia.

Della Progressione Cromatica colla distribuzione delle Otto Parti Reali.

Nell' esempio passato si è veduta la distribuzione delle Otto Parti Reali con un Basso continuo che ascende e discende diatonicamente; ora però conviene osservare ancora la distribuzione di queste Otto Parti con un Basso che per qualche tratto almeno proceda cromaticamente in ascendere non meno che in discendere. Ecco pertanto una tal progressione nell' esempio che si dà nella *fig. 2. Otto Reali*, in cui appunto il Basso del primo Coro pratica la discesa cromatica dal tono sino alla quinta, e la salita parimenti cromatica dalla medesima quinta sino al tono, colla continuata distribuzione delle Otto Parti Reali a pieno. Ben intesa poi la distribuzione delle Otto Parti Reali nel passato esempio indicata, in cui un Basso continuo procede diatonicamente, facilmente ancora si rileverà la distribuzione delle Otto Parti in questo esempio, dove il Basso continuo del primo Coro procede cromaticamente: onde qui non occorre altra spiegazione.

Dell' Alternazione de' Cori.

Un chiaro esempio somministra la *fig. 3. Otto Reali*, onde si veggia come puossi far uso dell' alternazione ne' due Cori, facendo entrare l' uno mentre che l' altro va a finire. Incomincia qui il primo Coro coll' accordo perfetto; e sempre coll' armonia per-

fetta senza unisoni, e con un Basso continuo va a compire un periodo nel medesimo tono. Nell'atto della cadenza armonica con cui questo primo Coro termina siffatto periodo, entra il secondo Coro con una completa armonia; ed esso pure senza alcun unisono s'induce a far seguire la prima modulazione ordinaria che al suddetto tono principale appartiene; e per questa ordinare più convenientemente, si serve di una cadenza aritmetica. Nell'ultimo accordo di tale cadenza, rientra poi il primo Coro il quale dà fine all'indicata prima modulazione ordinaria, e forma finalmente un periodo nel tono della quinta.

Giovano mirabilmente queste alternazioni, onde arricchire di bella varietà un pezzo: con questo però che dopo qualche alternazione si facciano intendere per qualche tratto tutte le otto Parti a pieno, e massimamente nella conclusione d'una data parte d'un pezzo.

*Osservazione sopra un pezzo vocale
tessuto con l'Otto Reali a pieno, con l'alternazione
de' Cori e con l'obbligazione
di tutte le Parti in una Imitazione.*

Il pezzo vocale a Otto Reali che finalmente vi presento da osservare, affinchè nulla manchi a quest'Opera, e si rilevi colla maggiore chiarezza possibile tutta la più artificiosa tessitura ancora di questa grandiosa Composizione, trovasi nella *figura 4. Otto Reali*. Incomincia pertanto siffatto pezzo con

due misure a pieno, e formate con tre accordi: cioè con un accordo perfetto in prima, come si ricerca nel principio d'ogni pezzo; il secondo un accordo sensibile, al quale per il terzo segue nuovamente l'accordo perfetto, formando così con questi ultimi due accordi una cadenza armonica. Si osservi bene la maniera con cui in questi accordi sonosi distribuiti i suoni alle varie Parti, e come le medesime si fanno procedere, affinchè l'una giammai non copii l'altra. Qui assegnata si vede la nota fondamentale del tono ai due Bassi i quali procedono dal tono alla quinta: e se in queste due Parti si riconosce qualche uniformità ne' suoni, vi regna però la varietà nel movimento, mentre procedono per moto contrario, e dall'unisono vanno infatti a dilatarsi all'ottava. Al Tenore del primo Coro ed al Soprano del secondo si è assegnata la terza del primo accordo perfetto di cui si tratta, sopra l'indicata nota fondamentale del tono; ma nel primo si fa questa discendere d'un grado per farla divenir quinta nel successivo accordo, e nel secondo si fa ascendere per farla divenir settima. Al Soprano del primo Coro ed al Contralto del secondo si è assegnata la quinta la quale però essendo una nota comune a questi accordi fondamentali, si trattiene egualmente anche nel secondo, e serve per legare ottimamente l'armonia. Al Contralto del primo Coro ed al Tenore del secondo si è finalmente assegnata l'ottava del suono principale: nel primo però si fa discendere e divenire nota sensibile del secondo accordo, e nel secondo si fa ascen-

dere e quinta addivenire. Da questo secondo accordo poi si ritorna all' accordo perfetto nella seconda misura, con portare ciascuna Parte a quel grado medesimo che prima occupava in tale accordo.

Proseguendo adesso l' esame di questo pezzo, si osservi bene come dopo le due indicate misure a pieno, si pratica dal primo Coro un periodo che incomincia nel medesimo tono principale, e finisce con una digressione sopra il tono della quinta. Entra in questo stesso accordo il secondo Coro, ma però senza unisoni (come chiaramente puossi rilevare da una più minuta osservazione sopra la distribuzione de' suoni assegnati in tal punto alle varie Parti, che sarà bene che lo studioso faccia da se), e questo secondo Coro poi considerando siffatto tono della quinta come un tono principale, tende a portarsi sopra la quinta di questo nuovo tono. Giunto egli è appena a tale accordo, che il Basso del primo Coro col far intendere la settima minore di questo medesimo accordo, conduce tutti e due i Cori nel vero tono della quinta del tono principale del pezzo: quindi seguendo la cadenza armonica, se ne ottiene così la conclusione della prima parte del pezzo.

Per quanto riguarda la seconda parte, siccome in questa ha luogo più liberamente una variata modulazione, così più acconciamente accade l'impiego d' un' Imitazione per obbligare tutte le Parti e renderle ben distinte, nell' atto stesso in cui si fa passaggio pei diversi toni. Ecco come in appresso a quanto si è di già osservato, il tratto di canto annunzia-

to dal Soprano del primo Coro, viene in seguito imitato da tutte le altre Parti. Il Basso del secondo Coro però si fa intendere immediatamente nella prima entrata del Soprano del primo Coro, e ciò ad oggetto di sostenere più maestosamente tutte le altre Parti superiori. Coll'entrare dappoi di ciascuna Parte si viene ancora a comprendere un nuovo tono. Si conchiude finalmente il pezzo con l'Otto Reali a pieno, e precisamente nel tono principale, come lo richiede la regolarità della modulazione.

Tutto questo però in breve non è che la norma colla quale si può tessere una siffatta Composizione: giacchè in un pezzo d'una conveniente lunghezza si possono inoltre stabilire variati periodi in un tono, prima di far passaggio ad un altro, ed anche allora quando si tratta d'un'Imitazione; e fermarsi più lungo tempo nel tono principale del pezzo, massime nella conclusione del medesimo. Avverta, in somma, attentamente il Compositore quel peso e quelle proporzioni tutte che riconoscer si debbono in un pezzo veramente perfetto: sopra le quali cose mi sono studiato di fare a suo luogo le più necessarie osservazioni.

Credo, o Dilettanti, d'avere, benchè brevemente, a sufficienza esaurita la materia musicale, e d'avervi messi a portata di pienamente conoscerla. Se lusingato mi fossi di non essere discaro al genio illuminato degli Amatori dell'Arte, mi sarei prolungato d'avvantaggio ancora: ma giacchè mi sono persuaso esser questo bastante ad ottenere tutta la pratica della Mu-

sica, porrò fine a quest' Opera. Piaccia all' Altissimo che del pari al desiderio mio applichisi pur ognuno di buon grado a ben apprendere d' Arte sì maravigliosa e grande le più sublimi cognizioni che al totale acquisto lo conducano della medesima: ond'ella possa dappoi lustro maggiore accrescere e maggior gloria a quel Dio che della stessa ci fu sin da principio munificentissimo largitore.

FINE.

5 AU 58



INDICE

<i>D</i> edicatoria.	Pag.	3
<i>P</i> refazione.		7
<i>D</i> iscorso Preliminare.		13

PARTE PRIMA

	DELLA TEORIA MUSICALE.	75
CAP. I.	<i>Della Musica così propriamente detta, e sua divisione.</i>	77
CAP. II.	<i>Degli Elementi che formano la Musica.</i>	78
§. I.	<i>Del Suono.</i>	ivi
§. II.	<i>Del Tempo.</i>	81
§. III.	<i>Della Melodia.</i>	84
§. IV.	<i>Dell' Armonia.</i>	86
CAP. III.	<i>Del Sistema musicale.</i>	87
CAP. IV.	<i>Distinzione degl' Intervalli.</i>	92
§. I.	<i>Dell' Intervallo perfetto, ossia Tono, e del Semitono.</i>	94
§. II.	<i>Dell' Intervallo di Seconda.</i>	95
§. III.	<i>Dell' Intervallo di Terza.</i>	96
§. IV.	<i>Dell' Intervallo di Quarta.</i>	ivi
§. V.	<i>Dell' Intervallo di Quinta.</i>	97

§. VI. <i>Dell' Intervallo di Sesta.</i>	98
§. VII. <i>Dell' Intervallo di Settima.</i>	ivi
§. VIII. <i>Dell' Intervallo di Ottava.</i>	99
§. IX. <i>Come si distinguano gl' Intervalli com- posti.</i>	ivi
CAP. V. <i>Delle Consonanze.</i>	100
CAP. VI. <i>Delle Dissonanze.</i>	103
CAP. VII. <i>De' Generi musicali.</i>	106
§. I. <i>Del Genere Diatonico.</i>	ivi
§. II. <i>Del Genere Cromatico.</i>	107
§. III. <i>Del Genere Enarmonico.</i>	108
CAP. VIII. <i>Della doppia Divisione dell' Ottava.</i>	110
CAP. IX. <i>Forma del Tono maggiore.</i>	112
CAP. X. <i>Forma del Tono minore.</i>	115
CAP. XI. <i>Osservazione sopra tutti i Toni fon- damentali.</i>	118
CAP. XII. <i>Norma per accordare i musicali stru- menti.</i>	122
§. I. <i>Dell' accordo del Cembalo.</i>	124
§. II. <i>Dell' accordo dell' Organo.</i>	132
§. III. <i>Dell' accordo degli Strumenti da Orche- stra.</i>	143

PARTE SECONDA

INTRODUZIONE ALLA PRATIGA DELLA MUSICA.	147
CAP. I. <i>Distinzione de' Caratteri musicali.</i>	149
§. I. <i>Dell' Alfabeto musicale.</i>	152
§. II. <i>Delle Figure musicali.</i>	154
§. III. <i>Delle Pause.</i>	155
§. IV. <i>Delle Chiavi.</i>	157
§. V. <i>Degli Accidenti.</i>	160
§. VI. <i>De' Tempi musicali.</i>	163
<i>Del Tempo Ordinario.</i>	166
<i>Del Binario.</i>	167
<i>Dell' alla breve.</i>	168
<i>Della Sestupla.</i>	ivi
<i>Della Dodiciupla.</i>	169
<i>Della Tripola maggiore.</i>	170
<i>Della Tripola minore.</i>	171
<i>Della Tripoletta.</i>	ivi
<i>Della Tripola di Crome.</i>	172
<i>Della Tripola di Semicrome.</i>	173
§. VII. <i>De' Gradi di Movimento.</i>	174
§. VIII. <i>Come si distingue il termine della misura.</i>	178
§. IX. <i>Della Corona.</i>	179
§. X. <i>Della Guida.</i>	180
§. XI. <i>Della Ripresa.</i>	181
§. XII. <i>Del Ritornello, e del Segno finale.</i>	ivi

§. XIII. <i>Del Trillo.</i>	183
§. XIV. <i>Del Mordente.</i>	ivi
§. XV. <i>Delle Appoggiature.</i>	184
§. XVI. <i>Delle Acciaccature.</i>	ivi
§. XVII. <i>Dell' Ottava alta.</i>	185
§. XVIII. <i>Delle Terzine.</i>	186
§. XIX. <i>Delle Abbreviazioni.</i>	187
§. XX. <i>Degli Accenti musicali.</i>	188
<i>Della Sincope.</i>	192
<i>Della Legatura.</i>	193
<i>Della Punteggiatura.</i>	194
CAP. II. <i>Lezioni di Soprano.</i>	196
§. I. <i>Lezione Prima.</i>	ivi
<i>Della Scala del Soprano.</i>	199
<i>Dell' ascesa e discesa di grado pel Soprano.</i>	ivi
<i>De' Salti pel Soprano.</i>	ivi
<i>Mistione di Gradi e di Salti in Soprano.</i>	200
§. II. <i>Lezione Seconda.</i>	ivi
<i>Del Solfeggio in Soprano per esercizio di combinazione.</i>	202
§. III. <i>Lezione Terza.</i>	203
<i>Maniera di eseguire la nota e parola.</i>	204
<i>Maniera di eseguire più note sopra una sola vocale.</i>	ivi
<i>Maniera d' eseguire i passi d' agilità.</i>	206
<i>Maniera di esprimere il Recitativo.</i>	207
<i>Osservazione sopra l' esecuzione del Canto in generale.</i>	209

CAP. III. <i>Lezioni di Contralto.</i>	211
§. I. <i>Lezione Prima.</i>	212
<i>Della Scala del Contralto.</i>	ivi
<i>Dell' ascensa e discesa di Grado pel</i> <i>Contralto.</i>	ivi
<i>De' Salti pel Contralto.</i>	213
<i>Mistione di Gradi e di Salti in Con-</i> <i>tralto.</i>	ivi
§. II. <i>Lezione Seconda.</i>	214
<i>Del Solfeggio in Contralto per eserci-</i> <i>zio di Combinazione.</i>	ivi
§. III. <i>Lezione Terza.</i>	215
<i>Norma per eseguire diversi passi in</i> <i>Contralto.</i>	ivi
CAP. IV. <i>Lezioni di Tenore.</i>	216
§. I. <i>Lezione Prima.</i>	ivi
<i>Della Scala del Tenore.</i>	217
<i>Dell' ascensa e discesa di Grado pel</i> <i>Tenore.</i>	ivi
<i>De' Salti pel Tenore.</i>	ivi
<i>Mistione di Gradi e di Salti in Tenore.</i>	218
§. II. <i>Lezione Seconda.</i>	ivi
<i>Del Solfeggio in Tenore per eserci-</i> <i>zio di Combinazione.</i>	ivi
§. III. <i>Lezione Terza.</i>	219
<i>Norma per eseguire diversi passi in</i> <i>Tenore.</i>	ivi
CAP. V. <i>Lezioni di Basso Cantante.</i>	220
§. I. <i>Lezione Prima.</i>	221
<i>Della Scala del Basso Cantante.</i>	ivi

	<i>Dell' ascensione e discesa di Grado pel</i>	
	<i>Basso Cantante.</i>	222
	<i>De' Salti pel Basso Cantante.</i>	ivi
	<i>Mistione di Gradi e di Salti in Basso</i>	
	<i>Cantante.</i>	ivi
§.	II. <i>Lezione Seconda.</i>	223
	<i>Del Solfeggio in Basso Cantante per</i>	
	<i>esercizio di Combinazione.</i>	ivi
§.	III. <i>Lezione Terza.</i>	224
	<i>Norma per eseguire diversi passi in</i>	
	<i>Basso Cantante.</i>	ivi
CAP.	VI. <i>Lezioni di Cembalo.</i>	225
§.	I. <i>Lezione Prima.</i>	226
	<i>Della Scala del Cembalo.</i>	228
	<i>Del portamento delle mani sul Cembalo.</i>	230
	<i>Dell' Intavolatura.</i>	232
§.	II. <i>Lezione Seconda.</i>	234
	<i>Dell' Intonazione ossia Cadenza o Pre-</i>	
	<i>ludio sul Cembalo in tutti i toni</i>	
	<i>maggiori e minori.</i>	235
	<i>Della Incavalatura.</i>	237
§.	III. <i>Lezione Terza.</i>	238
	<i>Dell' Accompagnamento del Cembalo.</i>	ivi
	<i>Regola generale per l'Accompagnamento.</i>	239
	<i>Della Scala d' Accompagnamento nel</i>	
	<i>Tono maggiore.</i>	240
	<i>Della Scala d' Accompagnamento nel</i>	
	<i>Tono minore.</i>	241
	<i>Avvertimenti intorno all' Accompa-</i>	
	<i>gnamento.</i>	ivi

Osservazione sopra l' esecuzione dell' Accompagnamento del Cembalo. 248

CAP. V. *Lezioni di Organo.* 250

§. I. *Lezione Prima.* 251

Della Scala dell' Organo col Ripieno. 256

Maniera di suonare il Ripieno. ivi

§. II. *Lezione Seconda.* 257

De' Toni Ecclesiastici. ivi

§. III. *Lezione Terza.* 265

Maniera di eseguire il Grave legato nell' Organo. 266

Maniera di eseguire la Fuga nell' Organo. 267

Avvertimenti intorno all' Esecuzione della Musica da Organo in generale. 268

Osservazione sopra il modo di suonar gli Organi a più tastature. 270

CAP. VIII. *Lezioni di Violino.* 274

§. I. *Lezione Prima.* 275

Della Scala del Violino. 276

Della Posizione della mano sul Violino. 277

Del portamento dell' Arco del Violino. 280

De' Salti sul Violino. 283

§. II. *Lezione Seconda.* 284

Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sul Violino. 285

§. III. *Lezione Terza.* 286

Della Smanicatura. 287

Maniera di eseguire l' Arpeggio sul Violino. 288

	<i>Maniera di eseguire la Bicordatura.</i>	289
	<i>Osservazione sopra l' Esecuzione della Musica Instrumentale.</i>	290
CAP.	IX. <i>Lezioni di Viola.</i>	292
§.	I. <i>Lezione Prima.</i>	293
	<i>Della Scala della Viola.</i>	ivi
	<i>Della Posizione della mano sopra la Viola.</i>	294
	<i>Del Portamento dell' Arco della Viola.</i>	295
	<i>De' Salti sopra la Viola.</i>	ivi
§.	II. <i>Lezione Seconda.</i>	296
	<i>Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sopra la Viola.</i>	ivi
§.	III. <i>Lezione Terza.</i>	297
	<i>Norma per eseguire diversi passi so- pra la Viola.</i>	ivi
CAP.	X. <i>Lezioni di Violoncello.</i>	299
§.	I. <i>Lezione Prima.</i>	ivi
	<i>Della Scala del Violoncello.</i>	300
	<i>Della Posizione della mano sul Violon- cello.</i>	301
	<i>Del portamento dell' Arco del Violoncello.</i>	303
	<i>De' Salti sul Violoncello.</i>	ivi
§.	II. <i>Lezione Seconda.</i>	304
	<i>Dell' Esercizio di Combinazione ne' di- versi toni sul Violoncello.</i>	305
§.	III. <i>Lezione Terza.</i>	ivi
	<i>Norma per eseguire diversi passi sul Violoncello.</i>	306
CAP.	XI. <i>Lezioni di Contrabbasso.</i>	309
	§. I. <i>Le-</i>	

§.	I. Lezione Prima.	310
	Della Scala del Contrabbasso.	ivi
	Della Posizione della mano sul Con- trabbasso.	311
	Del Portamento dell' Arco del Contrab- basso.	313
	De' Salti sul Contrabbasso.	314
§.	II. Lezione Seconda.	ivi
	Dell' Esercizio di Combinazione in di- versi toni sul Contraabbsso.	315
§.	III. Lezione Terza.	316
	Norma per eseguire diversi passi sul Contrabbasso.	317
CAP.	XII. Lezioni di Corno.	319
§.	I. Lezione Prima.	320
	Della Scala del Corno.	321
	De' Salti sul Corno.	324
§.	II. Lezione Seconda.	325
	Dell' Esercizio di Combinazione ne' di- versi toni sul Corno.	326
§.	III. Lezione Terza.	328
	Norma per eseguire diversi passi sul Corno.	ivi
CAP.	XIII. Lezioni di Oboè.	331
§.	I. Lezione Prima.	332
	Della Scala dell' Oboè.	ivi
	Della distribuzione delle dita sopra l' Oboè.	333
	De' Salti sull' Oboè.	336
§.	II. Lezione Seconda.	337

	<i>Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sull' Oboè.</i>	338
§.	III. <i>Lezione Terza.</i>	339
	<i>Norma per eseguire diversi passi sull' Oboè.</i>	ivi
CAP.	XIV. <i>Lezioni di Traversiere.</i>	341
§.	I. <i>Lezione Prima.</i>	ivi
	<i>Della Scala del Traversiere.</i>	342
	<i>Della Distribuzione delle dita sul Traversiere.</i>	343
	<i>De' Salti sul Traversiere.</i>	347
§.	II. <i>Lezione Seconda.</i>	ivi
	<i>Dell' Esercizio di Combinazione ne' diversi toni sul Traversiere.</i>	349
§.	III. <i>Lezione Terza.</i>	ivi
	<i>Norma per eseguire diversi passi sul Traversiere.</i>	350
CAP.	XV. <i>Osservazione sopra diversi strumenti che s' impiegano ne' grandiosi pezzi di Musica.</i>	351
§.	I. <i>Del Clarinetto.</i>	352
§.	II. <i>Del Corno Inglese.</i>	354
§.	III. <i>Del Fagotto.</i>	355
§.	IV. <i>Del Serpentone.</i>	356
§.	V. <i>Della Tromba dritta.</i>	357
§.	VI. <i>Dei Timpani.</i>	358

PARTE TERZA

DELLA COMPOSIZIONE MUSICALE IN GENERALE.		361
CAP. I. <i>Distinzione del Contrappunto.</i>		
§. I.	<i>Del Contrappunto semplice, ossia di nota contro nota.</i>	372
§. II.	<i>Del Contrappunto figurato con due note contro una.</i>	374
§. III.	<i>Del Contrappunto figurato con tre note contro una.</i>	375
§. IV.	<i>Del Contrappunto figurato con quattro note contro una.</i>	376
§. V.	<i>Del Contrappunto florido.</i>	377
§. VI.	<i>Del Contrappunto doppio.</i>	ivi
§. VII.	<i>Del Contrappunto Fugato.</i>	378
	<i>Della Fuga.</i>	382
	<i>Dell' Imitazione.</i>	383
	<i>Del Canone.</i>	390
CAP. II. <i>Degli Accordi.</i>		392
§. I.	<i>Dell' Accordo perfetto, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.</i>	395
§. II.	<i>Dell' Accordo di sesta aggiunta, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.</i>	399
§. III.	<i>Dell' Accordo di sesta accresciuta.</i>	402
§. IV.	<i>Dell' Accordo sensibile, e di quelli che</i>	403

	<i>dal medesimo derivano per lo rivoltamento.</i>	404
§.	<i>V. Dell' Accordo di settima, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.</i>	405
§.	<i>VI. Dell' Accordo di settima diminuita, e di quelli che dal medesimo derivano per lo rivoltamento.</i>	407
§.	<i>VII. Degli Accordi di licenza.</i>	ivi
CAP.	<i>III. Delle Cadenze.</i>	409
§.	<i>I. Della Cadenza armonica.</i>	411
§.	<i>II. Della Cadenza aritmetica.</i>	412
§.	<i>III. Della Cadenza rotta.</i>	413
§.	<i>IV. Della Cadenza composta.</i>	ivi
CAP.	<i>IV. Della Modulazione.</i>	415
§.	<i>I. Della Modulazione in un sol tono.</i>	418
§.	<i>II. Della Modulazione ne' toni relativi del tono maggiore.</i>	419
	<i>Prima Modulazione ordinaria del tono maggiore.</i>	ivi
	<i>Seconda Modulazione ordinaria del tono maggiore.</i>	420
	<i>Prima Modulazione straordinaria del tono maggiore.</i>	422
	<i>Seconda Modulazione straordinaria del tono maggiore.</i>	423
	<i>Terza Modulazione straordinaria del tono maggiore.</i>	ivi
§.	<i>III. Della Modulazione ne' toni relativi del tono minore.</i>	424

<i>Prima Modulazione ordinaria del tono minore.</i>	ivi
<i>Seconda Modulazione ordinaria del tono minore.</i>	425
<i>Terza Modulazione ordinaria del tono minore.</i>	ivi
<i>Prima Modulazione straordinaria del tono minore.</i>	ivi
<i>Seconda Modulazione straordinaria del tono minore.</i>	426
§. IV. <i>Avvertimenti intorno alla Modulazione.</i>	427
CAP. V. <i>De' Movimenti delle Parti.</i>	428
§. I. <i>Del moto retto.</i>	429
§. II. <i>Del moto obliquo.</i>	ivi
§. III. <i>Del moto contrario.</i>	430
CAP. VI. <i>Delle Frasi.</i>	ivi
§. I. <i>Della Frase nella Melodia.</i>	431
§. II. <i>Della Frase nell' Armonia.</i>	432
CAP. VII. <i>Del Periodo.</i>	ivi
CAP. VIII. <i>Avvertimenti intorno alla Melodia.</i>	433
§. I. <i>Delle note di supposizione che entrano nella Melodia.</i>	ivi
§. II. <i>Dell' Espressione della Melodia.</i>	435
CAP. IX. <i>Regole Dell' Armonia.</i>	440
§. I. <i>Distinzione del Basso fondamentale e del Basso continuo.</i>	441
§. II. <i>Del Doppio Impiego.</i>	442
§. III. <i>Della Legatura Armonica.</i>	444
§. IV. <i>Della Sospensione.</i>	446

§. V. <i>Dell' Anticipazione.</i>	447
§. VI. <i>Della Successione d' accordi sopra una medesima nota del Basso.</i>	448
§. VII. <i>Come si debbano preparare e salvare le dissonanze.</i>	449
<i>Osservazione sopra il salvamento della quarta dissonante, praticato sopra la terza minore, sopra la sesta e sopra l'ottava.</i>	452
§. VIII. <i>Come riescano difettose nell' armonia più quinte o più ottave di seguito.</i>	453
§. IX. <i>De' Cambiamenti d' Armonia.</i>	455
CAP. X. <i>Delle Licenze Musicali.</i>	457
§. I. <i>Deg' Intervalli accresciuti che per licenza s'impiegano nella musicale Composizione.</i>	458
§. II. <i>Delle Finte.</i>	ivi
§. III. <i>Dell' Ellissi.</i>	459
CAP. XI. <i>Composizione della Musica instrumentale.</i>	460
§. I. <i>Della Sonata.</i>	464
<i>Dei diversi pezzi che possono aver luogo in una Sonata.</i>	470
<i>Dell' Allegro.</i>	472
<i>Dell' Adagio.</i>	473
<i>Del Rondò.</i>	474
<i>Delle Variazioni.</i>	475
<i>Della Marcia.</i>	476
<i>Della Pastorale.</i>	477
§. II. <i>Del Duetto Instrumentale.</i>	478

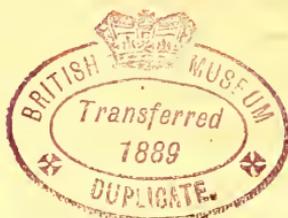
§.	III. <i>Del Trio.</i>	481
§.	IV. <i>Del Quartetto.</i>	485
§.	V. <i>Del Quintetto.</i>	486
§.	VI. <i>Della Sinfonia.</i>	487
	<i>Dell' impiego de' Corni nella Sinfonia.</i>	489
§.	VII. <i>Del Concerto.</i>	491
§.	VIII. <i>Della Musica da Ballo.</i>	493
	<i>Del Minuetto.</i>	494
	<i>Della Contraddanza.</i>	496
	<i>Del Balletto.</i>	497
	<i>Del Ballo Teatrale.</i>	498
CAP.	XII. <i>Composizione della Musica vocale.</i>	501
§.	I. <i>Del Canto a Voce sola.</i>	506
	<i>Del Recitativo semplice.</i>	507
	<i>Del Recitativo obbligato.</i>	511
	<i>Dell' Aria.</i>	512
	<i>Dell' Accompagnamento instrumentale dell' Aria.</i>	515
§.	II. <i>Del Duetto Vocale.</i>	517
§.	III. <i>Della Composizione a tre Voci.</i>	519
§.	IV. <i>Della Composizione a quattro Voci.</i>	520
§.	V. <i>Della Composizione a cinque Voci.</i>	522
§.	VI. <i>Delle Otto Reali.</i>	523
	<i>Della Distribuzione delle Otto Parti Reali in ciascun accordo della Sca- la Diatonica ascendente e discen- dente.</i>	527
	<i>Della Progressione Cromatica, colla di- stribuzione delle Otto Parti Reali.</i>	531
	<i>Della Alternazione de' Cori.</i>	ivi

*Osservazione sopra un pezzo Vocale
tessuto con l'Otto Reali a pieno,
con l'alternazione de' Cori e con
l'obbligazione di tutte le Parti in
un' Imitazione.*

532

FINE DELL'INDICE.

5 AU 58



LEGGI.

<i>Pag. lin.</i>		<i>Pag. lin.</i>	
39	3 <i>Hyperdorio</i>		<i>l'Hyperdorio</i>
41	8 1. <i>Ritmo</i>		1. <i>Il Ritmo</i>
47	6 questi		questi
55	2 non sapesse		non ne sapesse
ivi	14 del Genere		nel Genere
62	2 Scola		Scuola
80	3 il suono sempre più		il suono è sempre più
92	16 fuor d'ogni dubbio		fuor d'ogni dubbio
96	11 <i>E la mi re</i>		<i>E la mi</i>
99	3 <i>C sol fa ut diesis B mi</i>		<i>C sol fa ut diesis B fa</i>
111	3 <i>C sol re ut</i>		<i>G sol re ut</i>
135	29 <i>F fa ut naturale, A</i> <i>la mi re naturale,</i> <i>A la mi re diesis</i>		<i>F fa ut naturale, F fa</i> <i>ut diesis, A la mi re</i> <i>naturale, A la mi re</i> <i>diesis.</i>
137	25 <i>la G sol re ut</i>		<i>al G sol re ut</i>
163	8 <i>baquadro</i>		<i>bequadro</i>
197	26 di esse		di essa
201	6 rinforzando		rinforzando
205	21 intaccando		istaccando
213	3 ascesa o discesa		ascesa e discesa
233	21 lo studio		lo studioso
239	29 relative		relativi
246	14 la sesta nota		la stessa nota
249	12 altra imperfetta		altra perfetta
283	10 somitoni		semitoni
328	2 l'indicarne		l'indicare
333	23 lo strument		lo strumento

Pag. lin.

336	14	cioè quelli che procedono di quarta	cioè quelli che procedono di terza, e nella fig. 3. quelli che procedono di quarta
347	7	Nella fig. 1. <i>Traversiere.</i>	Nella fig. 2. <i>Traversiere.</i>
355	3	il C sol fa ut	in C sol fa ut
380	11	come fig. 2. <i>Contrappunto.</i>	come fig. 11. <i>Contrappunto.</i>
383	9	alterazioni	alternazioni
384	6	si risponda	si risponde
408	26	<i>Accordo</i>	<i>Accordi</i>
412	2	medesimo	medesimo
432	9	prezzo	pezzo
481	1	capriccio	a capriccio

3 AU 58

