

~~7895. l. 18.~~
7889. aa. 2.

PRINCIPJ

DELLA MUSICA

DI

SALVATORE BERTEZEN.

Nobis verò non antiquas Musicae fabulas enarraturis, sed ipsam totam, quæ & qualiscunque est.

Aristid. Quintil. apud M. MERB.



L O N D R A :

PRESSO ENRICO REYNELL.

MDCCLXXXI.

D E D I C A.

A Voi Giovane studioso Chiunque siate, che il Genio della Musica vi trasporta, e vogliate con raziocinio impararla : dedico questa mia Opera. Se il Vostro fervore è della stessa tempra qual si fu il mio, e che nello stesso modo, ovunque vi rivolgiate per sapere, nulla otteniate : deve certamente esservi grata. Non è già un' Trattato dal quale possiate Voi interamente imparar a Cantare, Comporre, e Sonare, perchè non è distesa in tal modo ; la è bensì come un raduno, d'onde possiate rilevare quasi ogni principal ragione del Cantare, Comporre, e Sonare. Prevaletevi ; ma sovvenngavi che la pennanon è la viva

voce; fidatevi del paragrafo 333, e riconoscete nel mio animo, per Oggetto, il sodisfarvi; ecco il mio compenso; ecco la mia Opera ben diretta. Sarebbe al certo affai ben fregiata se portasse in fronte il nome di Alcun Mecenate; ma io non l'ho; ed il ricercarlo per sincera venerazione, affai facilmente s'interpreta per fordido interesse.

P R E F A Z I O N E.

QUANTO più la Musica è dilettevole, tantopiù sono grandi ordinariamente gli ostacoli per possederla. Il primo a dar gli affalti al genio dello Studente, non rare volte è il Maestro medesimo. Comincia Egli coll' esagerare le difficoltà che ci vogliono per imparare quest' Arte; non riconoscere talenti adattati se non fra le antiche Nazioni, e specialmente quella de' Greci; negare affatto a noi la di loro Musica; e volerlo persuadere ancora che fosse di natura diversa dalla nostra.

Certo è che per imparare qualunque Scienza o Arte, bisogna andare incontro alle relative difficoltà; ma quante volte accade che vengono moltiplicate, solo dalle cattive circostanze?

Rispetto ai talenti mi pare che dovrebbero essere simili in tutti i tempi, perchè sono immediati prodotti della Natura, la quale è sempre la medesima. Talvolta bensì i migliori scompaiono, e si perdono affatto, quando s'iano malamente coltivati.

B

Dico

Dico poi che la Facoltà della Musica è sempre la medesima; epperò tanto è la moderna, che l'antica; perchè le sue cause, e principj, come quelli di qualunque altra Facoltà, l'istinto ed il potere umano verso loro: tutti devono essere i medesimi in ogni tempo, e presso ogni Nazione, perchè sono dati della invariabile Natura. E per questo di fatti, ne il caso, ne l'Arte, e neanche l'impegno, nel corso di più secoli ci han dato mai verun indizio d'altra Musica.

Che quella de' Greci dunque, fosse di una qualità diversa dalla nostra, io l'ho per una viziosa superiorità, che gli si vuol dare; e per false deduzioni, che si ricavano dalle di loro favole.

Convengo bensì che presso di loro doveva essere giunta alla maggior eccellenza, come le altre Arti, di cui abbiamo ancora i monumenti; convengo ancora che la nostra in una gran parte sia cattiva; deduco però questa differenza, non dalla natura, dati, e principj dell'Arte; bensì dalla differente maniera di coltivarli.

In fatti l'entusiasmo a favor di tutte le Arti e Scienze nel tempo de' Greci, era nel suo maggior vigore; queste erano assistite da tutti i vantaggi che quello poteva ispirare. Il genio, e
l'emu-

l'emulazione si fomentavano; e quindi risultava la miglior coltivazione dell' Arte.

Al contrario l'entusiasmo de' Moderni, si riduce a quanto può avere per se solo lo Studente particolare; i vantaggi (tutte le povere Scuole di Napoli) si restringono alle di lui forze private. Dopo un confuso tecnico dell' Arte, la pratica, o che si regola a caso, secondo che detta la libertà del genio; o se si regola dalle teoriche: nella maniera imitativa, il danno è maggiore dell' utile; per gli errori, e contraddizioni di cui sono piene. E questo è poco.

Le composizioni che fino adora i più gravi Maestri han riprovate, sono quelle appunto che effettuano l'oggetto dell' Arte; cioè di piacere, esprimere, e muovere gli affetti; le quali sogliono chiamarsi composizioni di buon gusto; e che Essi per disprezzo chiamano composizioni solo da grattar l'orecchio. Cosìchè, le migliori Arie, Scene teatrali, in cui risiede la buona Musica, perchè sono le vere imitative: da suddetti Maestri si stimano per inezie.

Altronde c'inculcano lo studio della Musica di Fondo; la quale realmente non consiste in altro, se non che nella esclusione di quanto richiedono i buoni principj, o nel di loro disordinato uso; e cresce il Fondo, più che cresce il disordine.

Inoltre, fin dal principio di alcuni secoli addietro, allor quando cominciarono a risorgere le Arti nell' Italia, i nostri Antichi vollero che si dovesse imparare la Musica sopra il Canto fermo; e si conserva tuttora da molti questa opinione. Ma il Canto fermo essendo anzi una delle parti della Musica, ossia una delle specie di farne uso per servizio della Chiesa, non è certamente il dato di Natura per quest' Arte; come non lo è un' immagine sacra per la Pittura.

Di più, li Matematici ancora non han lasciato mai di tormentare la Teorica musicale; ad onta della continua esperienza, che Essi nulla fanno di buono, e che i buoni Pratici o nulla fanno, o non si curano affatto delle matematiche.

In fine, quella che ha posseduto lo spirito di molti in tutti i tempi, è la Chimera della dipendenza della Musica e sue regole, dal linguaggio e sua prosodia.

Sopra tutti ne era molto imbevuto il migliore de' Scrittori sulla Maniera imitativa, il Sig.^r. Gian-Giacomo Rousseau. E ripetendone scrupolosamente da quella, non men che dalle matematiche, la perfezione della Musica Greca: non fa che rendercela più misteriosa, ed inimitabile.

Molti

Molti altri Ripetitori suoi vogliono sostenere la medesima opinione. Sarebbero sommamente gradite le di loro istruzioni da chiunque, se al bel dire unissero ancora le regole precise per ricavare la Musica dal linguaggio ; opur, che ne dassero qualche esempio, o qualche indizio per imparare la maniera come fare, per dedurre dal linguaggio o sua prosodia, alcun aria, o sonata, un minuetto, un qualche tratto di Melodia, o di Armonia ; o almeno che convalidassero il di loro sentimento con prove di composizioni proprie. Ma si tratta che Taluni non fanno fare punto, ne colle altrui teoriche, ne colle proprie, di quello che pretendono insegnare ad altri.

Il primo di loro rifugio poi, è di vituperare il nostro linguaggio ; volendoci dar ad intendere che nulla ha de' pregi di quello de' Greci, ne nelle forme, ne anche nella pronunzia ; tanto chè a dargli fede, bisogna assolutamente supporre che i Greci parlavano in una maniera sovrumana ; o almeno almeno sempre in Musica ; ed al contrario noi poverini non si fa come parliamo.

Ma quando l'uno e l'altro fosse vero, avanti di parlar di prosodia e regole di Musica, non sarebbe stato meglio riformarci il linguaggio ?

Come proporre un modello, in cui nulla vi è di quello che si deve dedurre o imitare?

Convinti da più parti si danno al secondo rifugio, qual'è di abbandonarci al nostro istinto; come già fece l'Originale " Cours, vole à Naples écouter les chef-d'oeuvres de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolesi... prend le Métafise et travaille" (Rousseau nel suo dizionario alla parola Genie).

Or se a questi fondamenti, e maniere di coltivare l'Arte della Musica, si voglia unire la puffillanimità, o la malizia di più Maestri nelle di loro lezioni: risulteranno tali e tante pessime circostanze, a vista de' quali, pur è poco ciò che dice Giuseppe Fux al suo Allievo, nella prima lezione (Salita al Parnasso parte 2^a), che " l'Arte della Musica è un Mar vastissimo... pesa più del Monte Etna...gli anni di Nestore non bastano per impararla."

Ecco dove si è trovato finora avvolto il talento, ed il genio di molti Studenti di Musica.

Non sono stato esente ne' anch'io da questa sventura (lo che mi fa parlare per esperienza); e nell'accorgermi, ho ben stabilito dal momento di cercare migliore strada; come avrebbe fatto chiunque. Ma con quale scorta? con quali prin-

principj? bisognò che m'abbandonassi a particolare studio, all'esperienza, ed al caso.

Col tempo mi parve che questi mi conducefsero alla scoperta di alcune verità; giunsi ad imparare cosa sia il Ritmo; mi accorsi che nelle Teoriche, ed in ogni analisi musicale, era universalmente negligentato; viddi che lo stesso accadeva sull' inseparabilità del tempo dal suono.

Furono per me queste scoperte, lo stesso che l'Aurora del giorno; cominciai a veder lume, ed ad intendere un poco la Musica.

Di quì ebbe origine la serie dei Principj, che fanno il soggetto di quest' opera; che io do al publico col fine di concorrere a favore della mia Arte, e di giovare a qualche Studente. Mi rincresce bensì la maniera povera concui l'espongo; tanto per riguardo ad ulteriori documenti, e testimonj valevoli, di cui l'avrei potuta corredare, se accidentalmente non mi trovassi privo di tutti i soccorsi; quanto ancora rispetto alla totale privazione di dottrine ed erudizioni esteriori, che di molto l'averebbero adornata; nommeno che per la dicitura, forse molto infelice, perchè proveniente in vero da chi solo è inteso di Musica.

Ho dedotti tutti i Principj dall' esperienza; epperciò a questa mi riporto per confermarli.

I più particolari sono marcati nell' indice ; e lo sono ancora molte difficoltà che sciolgo, circa le quali invano si sono affaticati finora, i più celebri Autori di questa Scienza.

Serviranno essi per convincerci di tre importantissimi errori ; cioè di fare il Canto fermo, fondamento della Musica ; di render necessarie alla pratica le Matematiche ; e di far dipendere la Musica dal Linguaggio e Profodia, secondo il suo essere presente. Serviranno ancora per farci distinguere la Musica di gusto, e la Musica di Fondo ; vale a dire la buona, e la cattiva. E serviranno in fine per provarci che ancor noi abbiamo ottimi Componimenti di Musica.

Fo uso de' termini tecnici Greci, a preferenza de' nostri. Gli ho presi dalli sette Autori tradotti da Marco Meibomio (de' quali il Sig.^r. Rousseau crede solo Greco l'Aristosseno) ; non già per uno studio fondato delle loro opere ; bensì per qualche superficiale sguardo che gli ho dato ; senza neanche badare ai di loro intrichi matematici, quali ne intendo, ne curo.

A questa preferenza de termini Greci, molte ragioni mi han indotto. 1. Perchè mi parvero più proprj nel significato ; opportuni perciò ad escludere molti de' nostri, insignificanti, o equivoci. 2. Per mostrare che al vero senso
loro,

loro, corrispondono i dati medesimi della nostra Musica. 3. Per rendere con questo mezzo, più intelligibili e familiari a noi le sudette opere. 4. Per tentare di squarciare il velo d'oracolo, che gli si da; e veder che parlano di quella Musica che abbiamo noi. 5. Per mostrare che queste loro teoriche sono piene d'errori provenienti da privazione e confusione di Principj, come ci assicureremo avanti; da mancanza degli stessi Autori Greci, come ci assicura Aristoffeno, lagnandosi ogni poco de' suoi Antecessori; e da errori di stampa, o d'interpretazioni, come ci assicurano molte note dello stesso Meibomio. 6. Per far vedere in fine, che sono tutte illusioni i diversi Generi di Musica che gli si vogliono dare, cioè il Diatonico, Cromatico, ed Enarmónico; come lo sono ancora lo stesso Diatonico, Cromatico, Armonico, e Participato, che suppongono avere i Moderni.

Tutti questi vantaggi spero dedurre dall'uso de' termini Greci; perchè gli è certo, che l'intelligenza de' termini conduce almeno per un buon tratto a quella de' sentimenti.

Ma Riflettendo da un canto a'miei Principj, e dall'altro all'uso di tali termini: ho molta ragione di prevedere la confusione, e maldicenza delle Persone da poco. Ma è egli di ve-

I più particolari sono marcati nell' indice ; e lo sono ancora molte difficoltà che sciolgo, circa le quali invano si sono affaticati finora, i più celebri Autori di questa Scienza.

Serviranno essi per convincerci di tre importantissimi errori ; cioè di fare il Canto fermo, fondamento della Musica ; di render necessarie alla pratica le Matematiche ; e di far dipendere la Musica dal Linguaggio e Profodia, secondo il suo essere presente. Serviranno ancora per farci distinguere la Musica di gusto, e la Musica di Fondo ; vale a dire la buona, e la cattiva. E serviranno in fine per provarci che ancor noi abbiamo ottimi Componimenti di Musica.

Fo uso de' termini tecnici Greci, a preferenza de' nostri. Gli ho presi dalli sette Autori tradotti da Marco Meibomio (de' quali il Sig.^r. Rousseau crede solo Greco l' Aristoffeno) ; non già per uno studio fondato delle loro opere ; bensì per qualche superficiale sguardo che gli ho dato ; senza neanche badare ai di loro intrichi matematici, quali ne intendo, ne curo.

A questa preferenza de' termini Greci, molte ragioni mi han indotto. 1. Perchè mi parvero più proprj nel significato ; opportuni perciò ad escludere molti de' nostri, insignificanti, o equivoci. 2. Per mostrare che al vero senso
loro,

loro, corrispondono i dati medesimi della nostra Musica. 3. Per rendere con questo mezzo, più intelligibili e familiari a noi le sudette opere. 4. Per tentare di squarciare il velo d'oracolo, che gli si da; e veder che parlano di quella Musica che abbiamo noi. 5. Per mostrare che queste loro teoriche sono piene d'errori provenienti da privazione e confusione di Principj, come ci assicureremo avanti; da mancanza degli stessi Autori Greci, come ci assicura Aristoffeno, lagnandosi ogni poco de' suoi Antecessori; e da errori di stampa, o d'interpretazioni, come ci assicurano molte note dello stesso Meibomio. 6. Per far vedere in fine, che sono tutte illusioni i diversi Generi di Musica che gli si vogliono dare, cioè il Diatonico, Cromatico, ed Enarmónico; come lo sono ancora lo stesso Diatonico, Cromatico, Armonico, e Participato, che suppongono avere i Moderni.

Tutti questi vantaggi spero dedurre dall'uso de' termini Greci; perchè gli è certo, che l'intelligenza de' termini conduce almeno per un buon tratto a quella de' sentimenti.

Ma Riflettendo da un canto a'miei Principj, e dall'altro all'uso di tali termini: ho molta ragione di prevedere la confusione, e mal dicitura delle Persone da poco. Ma è egli di ve-

un utile replicare furtivamente o palesemente quello che han detto altri? Senza di questo, è possibile che un' Opera non sia nuova? Ma qual male che sia nuova? Forse perchè non trova idee preparate? ma quando queste siano o cattive o viziose, non è anzi meglio cancellarle? non è sempre un bene aver le vere, e giuste? Il male mi pare che farebbe quando l'opera non fosse fondata sul vero. Ma se vi è: le Persone giuste e di buon senso, approveranno senza dubbio i Principj che la formano, ed i termini che la spiegano. Di tutto quello poi che pensano o dicono le Altre, non è da farne il minimo conto.

Spiegazione, ed espressione di alcuni termini particolari, o di doppio significato, e di alcuni segni usati nell' Opera,

		N°
Melodìa.	Il Materiale della Musica	3
<i>Melodìa.</i>	La composizione per suoni semplici successivi, che faccia senso Musicale	4
Senso musicale.	E' quella condotta di suoni della composizione, che si suol chiamare Cantilena	14
Ritmo.	Il Formale della Musica	8
<i>Ritmo.</i>	L'effetto prodotto da regolar alternativa di posizione, ed elazione	6
Posizione	} Tesi, ed Arsi dei Greci; } Battere, e Levare dei Moderni	7
Elazione		
Concinni.	I suoni della voce Cantante	18
Inconcinni.	I suoni della voce Parlante	18
Intensione.	Il salire dei gradi	20
		Re-

		N°
Remissione.	Lo scendere	20
Antifonia.	La risonanza nell' acuto, o nel grave dello stesso suono	31
Semitono enar-	} E' l'intervallo semitono che trasporta lo stesso grado o verso l'acuto, o verso il grave	
monico, ossia		
Diesis		
Bemolle		41
Gradazione.	Serie di gradi successivi	40
Tono.	Un intervallo	37
Tono.	Il sistema fondamentale della Musica	83
Autentico.	Il Tono principale della composizione	134
Plagale.	Quello della sua quarta inferiore	134
Figura ritmica.	Il tempo della compo- sizione	223
Diramazione.	La Serie progressiva delle incisioni di tempo pro- porzionali, che si danno alli suoni	226
Piede Musicale.	Una parte della battuta	229
Incidenza.	L'ingresso del suono, o del battere, o levare	253
	Tempra	

		N ^o
Tempra della voce.	Quelche si vuol dire, sua Pasta, o Metallo	270
(es.).	Vuol dire esempio; a cui serve lo stesso numero del paragrafo ove è citato; lo che giova di più, affinchè invista del solo esempio si sappia ove di esso si parla.	
(es. ^a .) ^{b. c.}	Le Lettere aggiuntevi servono per distinguere diversi esempj, che appartengono allo stesso paragrafo.	
(numero)	Citazione di un' altro paragrafo.	

CAPITOLO PRIMO.

Del Materiale, e Formale della Musica.

1. **L**A Musica è una Facoltà che riguarda i suoni, e la maniera di eseguirli, affine di dilettae gli animi, e muoverli ad alcune passioni. Il suo germe dato dalla Natura, è il suono e tempo uniti insieme, ed inseparabili come il corpo e lo spazio. Essi danno cagione alle due parti principali della Facoltà, cioè il Materiale, e Formale.

2. Tutto quello che è suono, e particolari sue condizioni, fa il Materiale; tutto quello che è tempo, e sue regolari modificazioni, fa il Formale. Dell'uno e dell'altro indivisamente si formano tutte le composizioni di Musica.

3. Al Materiale hanno dato alcuni de' Greci il nome di Melodìa, al Formale han dato il nome di Ritmo; costituendo l'una e l'altro, come cardini della Musica; ed io ne convengo ancora. Avvertendo però, che per difetto de' termini musicali, quello di Melodìa ha altri significati, e presso i Greci, e presso i Moderni; e quello del Ritmo per se significa qualche cosa che è coerente al tempo, senza esser tempo.

4. Così dunque per *Melodìa* s'intende ancora ogni composizione di suoni semplici successivi, che
formi

formi cantilena; a distinzione di altra composizione fatta di più suoni simultanei, che si suol dire composizione armonica. La *Melodia* in questo senso suppone in se il Materiale e Formale della Musica; epperciò ne fa il principal soggetto; che è ciò propriamente che i Greci alcune volte chiamano col nome di Canto. Altra volta si prende per il solo effetto piacevole, che risulta dal suono per la sola tensione.

5. Del *Ritmo* i Musici moderni o non ne parlano, o l'accennano col solo nome, o ne parlano per pura ispirazione, senza intenderlo, e meno farlo intendere. Lo mentovano ancora i Grammatici, Poeti, ed Oratori; ma raccogliendone quante definizioni sia possibile, nulla si capisce; tale è l'intrico che ne fan con altre cose; e specialmente i Maestri di belle lettere, che lo confondono con la proporzione, metro, moto, armonia, &c.

6. Lascio dunque tutte le vaghe, o false definizioni, e dico, che il *Ritmo* consiste nell'effetto piacevole che risulta dalla regolare alternativa di posizione ed elazione, ossia quiete ed alterazione; due accidenti per cui si fa l'azione del *Ritmo*; che perciò divengono le sue affezioni.

7. I Greci hanno dato alla posizione il nome di *Tesi*, all'elazione quello di *Arsi*. I Moderni chiamano *Battere*, opur tempo buono, o forte, la
prima,

prima, Levare, opur tempo cattivo, odebole, la seconda. Il senso di richiamo che fa l'elazione per cadere nella posizione, da la vera cagione al commun termine di Cadenza; abbenchè pur abbia altri significati.

8. Il *Ritmo* esigge il tempo, e quindi il Metro; cioè la misura delle durate delle sue affezioni; esigge ancora le incidenze di queste, d'onde proviene il Moto. Epperò il *Ritmo*, Metro, e Moto, tutti concorrono nella Musica, e fanno i principali accidenti rispetto al tempo; per i quali risulta il Formale della Facoltà. Quali tutti ad imitazione de' Greci annovererò anch' io per la loro coerenza, sotto il nome di Ritmo.

9. Le parti della Musica de' quali tratterò partitamente faranno, I Suoni, gl' Intervalli e Gradi, le Modulazioni, il *Tono* o Sistema fondamentale, la sua Consuezione, la sua Mutazione; il *Ritmo*, le sue Figure, il Metro, il suo Dutto, il Moto; il Portamento, gli Effetti, l'Esecuzione, e la Composizione.

10. Di queste parti vi sono alcune che possono riferirsi separatamente ad uno solo de' due cardini; tali sono rispetto al primo, i Suoni, gl' Intervalli e Gradi, le Modulazioni. Rispetto al secondo, il *Ritmo*, le sue Figure, il Metro, il suo Dutto, il Moto. Altri si devono riferire o derivare assolutamente dall'

dall' uno e dall' altro insieme; sono questi il *Tono*, la sua *Consecuzione*, sua *Mutazione*, il *Portamento*, gli *Effetti*, l' *Esecuzione*, e la *Composizione*.

11. I Greci dicono che le parti di tutta la *Musica* (che chiamano *Scienza armonica*) sono sette; cioè i *Suoni*, gl' *Intervalli*, i *Sistemi*, i *Generi*, li *Toni*, la *Mutazione*, e la *Melopeja*. Del *Ritmone* parlano a parte, dandogli cinque parti, cioè i *Periodi di tempo*, li *Piedi e loro specie*, il *Dutto ritmico*, la *Mutazione*, e la *Ritmopeja*. Pare indubitato però che Essi non intendessero bene cosa sia il *Ritmo*, o qual' *influsso* abbia nella *Musica*. Imperochè oltre la cattiva distribuzione delle parti di questa, nell' *analizzar* ciascuna, sconnettono la derivazione, talvolta attribuendo alla *Melodia* quello che è effetto del *Ritmo*, o al contrario; e talvolta deducendo separatamente, quello che proviene dall'una e dall' altro.

12. Or questi difetti, uniti alle mancanze di cui l' *accusa* *Aristoffeno*, e quelle a cui ne anche Egli ha supplito, erano più che bastanti per cagionare tante complicazioni d' *idee*, *contradizioni*, e *confusione*, che vi sono nelle di loro opere; quali passarono poi nelle nostre. Aggiungendosi a queste tutti gli ulteriori difetti, che de-

rono dal non conoscere affatto il *Ritmo*, dal non riconoscere la Melodia come Cardine della Musica; e tanti e tanti ancora, che dovevano per forza derivare dalle illusioni del Canto fermo, delle Matematiche, e della Profodia.

C A P. II.

Dei Suoni, loro diversità, e numero.

13. **I**L suono semplice si forma per accidente, o da una tenuta di voce, o dalla percussione de' corpi sonori, o dalla confricazione loro, o dalla violenza d'aria nelle cavià o piccole aperture. Sono tutti dati incessanti della Natura, dai quali provien ogni sorte d'istromenti.

14. Formando il suono colla voce si dice Canto, o Cantare; formandolo collo stromento si dice suono o sonare. Ma il termine Canto o Cantare ha altri significati. Si prende qualche volta per una certa naturalezza che hanno, o devono avere i buoni componimenti, in cui si fonda in gran parte quel che si dice Buon gusto; ed io la chiamerò senso della Musica. Altra volta si prende per il possesso del Bravo Cantante nel cantar di scuola; lo che spessio si accenna dicendo solamente *Quello sà cantare*.

15. I Greci per Canto intesero qualche dai Moderni s' intende per *Melodia* (4); nongia l' esecuzione vocale, come pare secondo le nostre idee. E siccome il Canto preso in quel senso fa il nerbo della Musica, hanno perciò dato il nome di Canto alla stessa Musica. Prescelsero ancora questo termine come proveniente dalla voce umana; essendo questa sola capace di eseguire tutto quello, che richiede l' Arte e l' Eloquenza musicale. Per il quale pregio mi riporterò anch'io sempre alla voce, giamai allo stromento; non essendo questo con tutti i suoi possibili vantaggi, che un mediocre imitatore di quella.

16. Gli è molto necessario distinguere nella voce, i suoni che forma parlando, da quelli che forma cantando; perciocchè nell'uno e l'altro caso fa suono. Quelli della voce parlante consistono nella più possibile congiunzione, vicinanza, ed instabilità, dei punti sonori prossimi più possibili; questo fa che siano di una gran moltitudine. Al contrario quelli della cantante consistono nella disgiunzione, distanza, e fermezza di un certo numero degli stessi punti sonori; e questi perciò si riducono ad una serie assai minore.

17. Vna corda nel violino, o nel violoncello può dare una immagine di queste due voci; perchè strisciando lo stesso dito in su e giù, in

distanze minori o maggiori a piacere, e senza mai fermarsi, si produce un effetto simile alla voce parlante; premendo però la stessa corda con diti diversi un vicino all'altro, e con durata per ciascuno, si produce l'effetto simile alla voce cantante.

18. I suoni informi della voce parlante, ed i suoni formati della cantante, fanno il vero senso de' termini Inconcinni e Concinni usati da' Greci; quantunque gli diano pure altri significati. Distinsero Essi le voci, solo per la tensione de' suoni, ossia per la fermezza, che vi è in quelli della cantante, e non in quelli della parlante.

19. Non sono però da trascurarsi gli altri casi, che concorrono nella di loro formazione. Imperochè così veniamo a vedere evidentemente, che le condizioni dell' una voce, sono interamente opposte a quelle dell' altra, che perciò sono affatto contrarie, benchè abbiano un medesimo elemento. In conseguenza farà sempre impossibile rilevare, o determinare i suoni concinni della voce cantante, dagli inconcinni della voce parlante.

20. Ogni voce cantante dal punto più grave fino al più acuto, ha una determinata serie di suoni, che si dice estensione della voce; scorrendo la quale dal grave all' acuto si dice Intensione, dall'

dall' acuto al grave si dice Remissione. I suoni che vi si contengono, sono o tutti di petto, o parte di petto e parte di falsetto. Le più comuni estensioni hanno dieci o dodici gradi, fatti secondo la natural' inclinazione della voce (33). Però vi sono molte che hanno quindici, o diciotto; ed alcune fino venti, e più.

21. Fra tutti i suoni si considera quello di mezzo, che è il più comodo alla voce, e circa al quale ordinariamente si parla in istato d'animo tranquillo; e si suol chiamare Corda media. Non so se questo nome di corda si dia al suono della voce, per l'esperimento che riporta il Padre Sacchi Bernabita (dissert. del numero, delle misure delle corde musiche, § 137.) cioè che l'Uomo formi i suoni della sua voce in parte col mezzo di certe cordicelle che ha in gola, urtandole col fiato. Caso in cui per altro non si sa intendere come una cordicella della stessa che può permettere la gola, possa produrre quel suono così forte che si sente in alcune voci, singolarmente dei Bassi.

22. Le precise corde medie diverse delle voci sono moltissime, per la moltitudine degli Uomini, per la diversità de' temperamenti, età, e sesso. Tutte cause che fanno variar le voci insensibilmente di più o meno gravi, più o meno acute.

Ma

Ma tanto nella parte grave, che nell' acuta, vi sono i limiti, fuor de' quali rara assai è la voce che oltrepassa. Prendendo la serie de' suoni conciani che si percorre da un estremo all'altro, cioè di tutti i suoni che degradatamente possono fare tutte le voci diverse : si raccoglie a un di presso la somma di sessanta. Questa si suol chiamare estensione massima ; essa rappresenta tutto il luogo della voce umana, e si può riscontrare fissa ne' cembali, detti comunemente di ottava stesa.

23. I nuovi Istitutori avendo nel cantare fatto uso solamente de' suoni di petto, stabilirono per estensione massima la serie di circa venti suoni, nel modo che li danno i tasti lunghi del cembalo, cominciando dal *Famma* greco, fino al suono *ee* (ef.) ; e questo è il famoso Monocordo di Guido Areينو.

24. In pratica le voci si distinguono dal luogo de' proprj suoni ; e singolarmente dalla corda media. In conseguenza perchè le corde medie possono esser moltissime, essendo che nella moltitudine degli Uomini, nella differenza di età, di sesso, naturalmente devono andarsi degradando quasi dirò per commi (comma si suppone un'ottava o nona parte d'un tono), altrettante voci diverse dovrebbero distinguersi ; cioè però non abbisogna. Onde si continuano a considerare sette soltanto, in distanza di terza l'una dall'altra, così
stabilite

stabilite e distribuite da' nostri Antichi nella stes^a del di loro monocordo. Il numero di sette, deriva dalle sole sette note o suoni fissi, che avevano per chiavi delle cantilene; la disposizione di terze fra loro, deriva dalla formazione della triade armonica sopra ciascun suono, quando cominciò il contrapunto.

25. Le sette voci, cominciando dalla più grave si chiamano, Basso, Baritono, Tenore, Contralto, Mezzosoprano, Soprano, e Canto; nomi che gli Antichi andarono trovando secondo che nel contrapunto volevano impostare le parti più acute, o più gravi (vedasi il Zarlino sul proposito delle Chiavi).

26. Le voci del Basso, Baritono, Tenore, e Contralto, sono virili; il Contralto, Mezzosoprano, soprano, e Canto, sono da Donne, Fanciulli, ed Eunuchi, tutti i quali cantano all'antifono degli Uomini, e solo s'incontrano in quella del Contralto, la più acuta di questi, e la più grave degli altri.

27. Abbiamo presentemente ne' nostri cembali, fissi tutti i suoni della massima estensione; ed abbiamo ancora la maniera d'indicarli colla scrittura, riportando le loro note dentro le cinque righe e spazj intermedj, sia col mezzo del trasporto delle tre Chiavi G, C, F, sia con nuovi tagli e spazj lateralmente aggiunti da cia-

scuna parte ;supplendo in questo modo a tutte le ulteriori estensioni. Ma nel principio, le cantilene si trasportavano a mente, dove tornava più comodo, sempre leggendo lo stesso diagramma di note, come si costuma tuttora nel Cantofermo ; nel qual caso bastano le righe e loro spazj, quanto per contenere la serie di tutti i suoni della cantilena.

28. La fissazione de' suoni, la loro estensione massima, e la maniera di scrivere precisamente, provennero da diversi bisogni. 1°. per ricentro esatto delle estensioni particolari, affine di potervi comporre espressamente. 2°. per l'impostatura delle parti ne le composizioni concertate. 3°. per eseguire le composizioni nello stesso luogo ove si creano. 4°. per causa delle digressioni de' *Toni*, e mutazione ; ciòchè ha obbligato a fare anche qualche fissazione nello stesso Cantofermo (102). 5°. per avere uno stabilimento di commun consenso per accordare egualmente tutti li stromenti.

29. In quanto alla diversità de' suoni, tutti si possono dire diversi un dall' altro in un certo senso di dimensione. Dal primo gravissimo all' ultimo acutissimo, vanno a poco a poco variando di grossezza e sottigliezza ; lochè in modo non esatto, si vede nelle corde di un cembalo. Sicchè in questo senso, non vi è suono in tutto la massima estensione

estensione che non sia diverso da qualunque altro. Rispetto però alla sensazione sonora, e secondo la nostra pratica, non sono diversi che nel numero di dodici.

30. I Matematici dicono, che vi sono altri suoni, e forse sarà vero; come è vero, che nella voce umana, e sulla corda di un violino si possono fare tanti suoni, quanti sono i punti possibili che si possono fissare all'improvviso; ma nel metodo del Cantare, cioè nella maniera che la voce circola per tutti i *Toni*, e che ne modula i suoni, non se ne ricavano ne più ne meno di dodici. Non ho omesse diligenze e studio pratico su quest' articolo, singolarmente osservando i migliori Cantanti de' nostri tempi, cioè i Sig.^{ri}. Gaetano Guadagni, Tommaso Guarducci, Ferdinando Mazzanti, Ferdinando Tenducci, Giuseppe Millico, Giuseppe Aprile, Giovanni Manzuoli, Gasparo Pacchiarotti, Filippo Elisi, Giuseppe Veroli, Antonio Gotti, e tanti della seconda sfera, non men che moltissimi Cantanti per pura natura ed istinto, ne giamai ne ho sentiti fare altri suoni, che quelli che richiede la formola di ciascun *Tono* per se (88.) e che radunati fanno l'anzidetta somma di soli dodici. Molti speculano sopra il canto degli uccelli, o altri animali; ma i loro suoni, non sono che inconcinni nella specie di tempra della loro voce, quali sono gl' inconcinni

scuna parte ;supplendo in questo modo a tutte le ulteriori estensioni. Ma nel principio, le cantilene si trasportavano a mente, dove tornava più comodo, sempre leggendo lo stesso diagramma di note, come si costuma tuttora nel Cantofermo ; nel qual caso bastano le righe e loro spazj, quanto per contenere la serie di tutti i suoni della cantilena.

28. La fissazione de' suoni, la loro estensione massima, e la maniera di scriverli precisamente, provennero da diversi bisogni. 1°. per riscontro esatto delle estensioni particolari, affine di potervi comporre espressamente. 2°. per l'impostatura delle parti nelle composizioni concertate. 3°. per eseguire le composizioni nello stesso luogo ove si creano. 4°. per causa delle digressioni de' Toni, e mutazione ; ciòchè ha obligato a fare anche qualche fissazione nello stesso Canto fermo (102). 5°. per avere uno stabilimento di commun consenso per accordare egualmente tutti li stromenti.

29. In quanto alla diversità de' suoni, tutti si possono dire diversi un dall' altro in un certo senso di dimensione. Dal primo gravissimo all' ultimo acutissimo, vanno a poco a poco variando di grossezza e sottigliezza ; lochè in modo non esatto, si vede nelle corde di un cembalo. Sicchè in questo senso, non vi è suono in tutto la massima estensione

estensione che non sia diverso da qualunque altro. Rispetto però alla sensazione sonora, e secondo la nostra pratica, non sono diversi che nel numero di dodici.

30. I Matematici dicono, che vi sono altri suoni, e forse farà vero; come è vero, che nella voce umana, e sulla corda di un violino si possono fare tanti suoni, quanti sono i punti possibili che si possono fissare all'improvviso; ma nel metodo del Cantare, cioè nella maniera che la voce circola per tutti i *Toni*, e che ne modula i suoni, non se ne ricavano ne più ne meno di dodici. Non ho omesse diligenze e studio pratico su quest' articolo, singolarmente osservando i migliori Cantanti de' nostri tempi, cioè i Sig.^{ri}. Gaetano Guadagni, Tommaso Guarducci, Ferdinando Mazzanti, Ferdinando Tenducci, Giuseppe Millico, Giuseppe Aprile, Giovanni Manzuoli, Gasparo Pacchiarotti, Filippo Elisi, Giuseppe Veroli, Antonio Gotti, e tanti della seconda sfera, non men che moltissimi Cantanti per pura natura ed istinto, ne giamai ne ho sentiti fare altri suoni, che quelli che richiede la formola di ciascun *Tono* per se (88.) e che radunati fanno l'anzidetta somma di soli dodici. Molti speculano sopra il canto degli uccelli, o altri animali; ma i loro suoni, non sono che inconcinni nella specie di

* tempra della loro voce, quali sono gl' inconcinni

nella voce nostra ; epperò insegnandoli qualche sonatina o minuetto, passa la di loro voce a formare suoni musicali, suoni concinni, come fa la nostra cantante.

31, Passando oltre i dodici suoni, si cominciano a replicare li stessi di prima, da qual parte si sia. Questa corrispondenza la chiamavano i Greci antifonia ; a distinzione della ripetizione dello stesso suono da più voci, che chiamavano omofonia. I suoni omòfoni dai Moderni si chiamano unisoni, e gli antifoni ottave.

32. Ma questo termine di ottave è vizioso ; e proviene da un' antica falsa supposizione. Questa fu, che la serie de' suoni diversi fosse di soli sette, perchè tanti fa la voce umana da un suono fino al suo antifono ; in conseguenza questo si contò per ottavo. Secondo quest' idea fù fatta la serie delle sole sette note nella scrittura, (causa di mille confusioni e perditempo), e quella ancora dei tasti de' primi cembali, simile alla serie de' soli tasti lunghi de' moderni.

33. Ma che la voce canti così, non è che per uno de' suoi sistemi naturali. Imperochè quando canta per istinto, cioè secondo la propria inclinazione, primieramente modula per grado ; secondariamente partendo da un suono qualunque preso di posta, fa il secondo e terzo grado incerti, cioè or li fa di un intervallo or di un altro ;

altro; ma per quarto grado fa immancabilmente un diateffaron, d'onde provenne il famoso sistema del Tetracordo presso i Greci; i di cui suoni estremi per le addotte ragioni chiamarono Inmutabili, ed i due medj Mutabili. In terzo luogo, se la voce passa al quinto grado, fa sempre un diapente, altro sistema de' Greci, detto Pentacordo. Passando al sesto e settimo grado, li fa anche incerti. In fine passando all'ottavo, fa costantemente l'antifono di quello d'onde partì; e questo fa l'altro sistema de' Greci detto Ottocordo; e da cui viene il nome di ottava presso i Moderni. Ma tutti questi esperimenti ancorchè verissimi, decidono soltanto di un certo numero, che prescrive la voce umana per una maniera di modulare; non già dell'intero e reale numero de' suoni pratici. Sicchè per una verità mal' intesa, i nostri Antichi distrussero un'altra.

C A P. III.

Degli Intervalli, e de' Gradi.

34. **L**A distanza da un suono ad un altro, si dice intervallo; ed ogni suono quando sta in serie, fa grado. L'intervallo esige la distanza,

stanza, e due punti sonori che la contenghino; il grado riguarda il puro suono, e numero. I suoni C, D, (es.) fanno due gradi, ed un solo intervallo; però contandosi i gradi e l'intervallo, non devono incontrarsi; perchè il punto sonoro che compie un primo intervallo, è secondo grado.

35. Questa teorica de' gradi, è affatto trascurata; ed abbenchè si nominino spesso, non si fa che per usanza; imperocchè nella Musica tutto si calcola, e tutto s'intende a ragione d'intervallo; ed è tanta l'abitudine, che il nome d'intervallo si è reso commune al suono singolo, al grado, ed alla distanza.

36. Negli intervalli è da considerarsi la Grandezza, l'esser Incomposti, Composti, e Misti, la Consonanza e Dissonanza, la Stabilità ed Instabilità, l'Armonia, la Parafonia, il Rivolto, ed il Numero. Nelli gradi vi sono i Primarj e Secondarj, ad essi spettano i comuni epiteti, dell' abusivo Naturale, del Minore e Maggiore, del Superfluo e Diminuito; di loro vi è il Numero limitato dal Tono, e l'Arbitrario.

37. La grandezza degl' intervalli o è reciproca, o è precisa; la prima s'intende quando un intervallo si paragona ad un altro che sia o maggiore o minore di lui; così per esempio, il tono può
esser

esser maggiore paragonato al semitono, minore paragonato al semiditono: la grandezza precisa è la reale che hanno in se l'intervalli. Partendo da un suono qualunque, fino al suo antifono, si fanno dodici intervalli, la di cui grandezza comincia sempre dal primo suono, e ciascuno avanza il suo antecedente di un semitono (es.). Si chiamano semitono, tono, semiditono, ditono, diatessarou, tritono, diapente, tetratono, esacordo, pentatono, eptacordo, diapason. Ma questi loro nomi bisogna prenderli sostantivamente, tralasciando il significato di sistema, che i Greci davano al diatessarou, diapente, diapason, ed altri; cioè letteralmente, serie per quattro, per cinque, per otto suoni, &c. Lo che giova per ovviare la confusione.

38. Intervallo incomposto vuol dir quello che fa figura di un grado, e quindi suppone un solo indivisibile intervallo. Composto vuol dir quello di cui si fanno più gradi, epperò sarà divisibile in altri intervalli. Misto vuol dir quello che una volta può essere composto, ed un'altra volta incomposto.

39. Tutte queste differenze dipendono primieramente dalla forma, che realmente hanno per natura. Sicchè nell'anzidetta serie pratica,

tica,

tica degli intervalli, non vi è che il semitono intervallo incomposto, perchè è il minore che vi sia; tutti gli altri sono composti; misti non vi sono.

40. Dipendono secondariamente le differenze, dalla forma che prendono gl' intervalli nelle gradazioni. È molto facile osservare che nel processo di qualunque sia composizione, i suoni si vanno succedendo l'un all'altro. Questa successione o gradazione di suoni, non è arbitraria, ma assolutamente regolata da legge naturale. La Natura ci dà due gradazioni determinate, una di gradi prossimi, l'altra di gradi remoti. La prima si ha originalmente dalla voce umana, ed ha due formole, con cui combinano gli esperimenti sopra indicati (33.), e che sono appunto quelle del *Tono in Melodia* (88.), quale in appresso chiamerò sempre Gradazione prossima. La seconda si ha originalmente nella risonanza de' corpi sonori; ha pur due formole; i suoni son molto dilatati fra loro, ma rinferrandoli, vengono le formole del *Tono in Armonia* (94.); chiamerò questa, Gradazione Armonica.

41. L'intervallo incomposto nella gradazione prossima, è quello che accade come grado consecutivo; può succedere al semitono, tono, e semitono (es.^a). Io è anche incomposto, anzi

il primo e più piccolo, il diesis enarmonico; vale a dire l'intervallo del semitono usato non come altro grado, ma come per alterazione di uno stesso dato grado; sia per intensione, o per remissione (es. ^b); sia che accada successivamente, o di salto (es. ^c).

42. Questo è quello che fra i pratici vi è chi lo chiama semplicemente Diesis, e Bemolle; avuto riflesso al solo effetto di crescere e calare i suoni; altri lo chiamano semitono crescente, e calante; li Matematici lo chiamano semitono maggiore, e minore; i solfeggiatori Cantifermistri lo chiamano Mi e Fa; ed io lo chiamo diesis, o semitono enarmonico; perchè mi pare che esso sia in vera pratica, il famoso diesis de' Greci; di cui forse noi abbiamo il nome e non la figura, per la nostra differente maniera di scrivere la Musica; e che per lo scendere chiamamo bemolle.

43. Molti credono che servisse, o fosse il quarto, o terzo del tono di cui parlano i Greci; ma io bado solo a qualche trovò di reale nella pratica; e non mi curo di cotesti terzi, e quarti, che non si sentono, ma solo si deducono a forza di matematiche; o rispetto ai quali forse non s'intende il pensiero de' Greci; o che talvolta Essi

entrassero anche in questa, come in altre occasioni.

44. Dobbiamo bensì badare a distinguere attentamente un'altro effetto, per cui servono li stessi segni del diesis e bemolle; quello cioè di fare assoluta figura di note. Così per esempio se stando nel *Tono C*, il quale nel modo maggiore (es. 89.), secondo la nostra scrittura, non domanda che le note semplici quali sono, si mettesse un diesis o bemolle in qualunque de' suoi gradi, questo farebbe un'alterare il grado; epperò il diesis o bemolle apposti, farebbero quivi segni enarmonici. Se però cotesti segni si mettono solo per esprimere ingiusti suoni, che devono avere i gradi di un *Tono* secondo le vere formole, come accade più e meno a qualunque altro *Tono*, fuori che quello del *C*, allora i segni del diesis e bemolle, non faranno che assolute figure di note; per supplire a quelle che mancano (32.) al numero reale de' dodici suoni (29).

45. Composti nella stessa gradazione prossima, possono essere tutti gl'intervalli; perchè di ciascuno accade una volta o l'altra, che si facciano più gradi, e quindi più intervalli. Sino anche il semitono, perchè una volta si fa con una modulazione in figura di grado intero, ed

ed una volta si usa come enarmonico, che non fa figura di grado. Ed abbenchè nell' uno e l'altro caso il semitono sia lo stessissimo intervallo, non ostante la modulazione del semitono enarmonico, par minore e come contenuta nel semitono come grado. Questa par che sia l'idea de' Greci nel costituire il diesis per minimo intervallo; e che veramente combina colla pratica; abbenchè sia difficile a capirsi per la confusione degl' intervalli e trascuragine de' gradi.

46. Intervalli misti in questa gradazione faranno per conseguenza dell' anzidetto, il semitono, tono, semiditono; perchè in differenti luoghi e modulazioni, possono essere Incomposti (es. ^a) e Composti (es. ^b).

47. Nella gradazione armonica intervalli Incomposti sono il semiditono, ditono, e diatesfaron, (primi consonanti); perchè fra veruno dei tre può stare altro intervallo consonante, qual lo richiede questa gradazione. Composti sono il diapente, tetratono, esacordo, e diapason. Misti non vi sono.

C A P. IV.

Della Consonanza, Dissonanza &c. degli Intervalli, e di quanto spetta ai Gradi.

48. **F**RA gl' Intervalli vi sono quelli i di cui suoni estremi consonano insieme. Questa consonanza è come a dire una di loro simpatia, che piace e contenta il nostro udito. Tali intervalli si chiamavano dai Greci, Sinfoni, e da' Moderni si chiamano Consoni; e sono il semiditono, ditono, diatessaron, diapente, tetratono, esacordo, e certamente il diapason.

49. Vi sono gli altri intervalli i di cui suoni estremi dissonano fra loro, chiamati da Greci, Diafoni, e da Moderni Dissoni: sono il semitono, tono, tritono, pentatono, ed eptacordo. La loro dissonanza è come un' antipatia che dispiace all' udito, e ne fa desiderare il fine, e che siegua la consonanza; cioè il dissona stesso fa un senso forte di cadenza, richiamando il riposo in un consona posteriore.

50. Quindi apparisce chiaramente come nella natura stessa de' suoni vi è un contrasto, coerente ed analogo al *Ritmo*. In fatti la consonanza fa
un'

un' effetto stabile e fermo, perciò è coerente alla posizione; la dissonanza fa un effetto mobile inquieto, e perciò è coerente all' elazione. Quindi è che gl' intervalli consoni sono i Stabili, i dissoni sono gl' Instabili. In conseguenza nel procchio musicale, i consoni devono combinarsi col battere, i dissoni, col levare del *Ritmo*.

50. Il richiamo che il dissona fa del consona si dice comunemente Risoluzione, la quale può succedere o per intensione o per remissione. Qual debba essere delle due, lo decide il semitono enarmonico. Imperocchè l'esperienza fa vedere costantemente che quando il dissona viene espresso con il segno diesis, esso deve risolvere intensamente, quando però viene espresso col segno bemolle, deve risolvere remissamente.

52. Su di questo fanno gran fracasso i Matematici con i comi più e meno, che vogliono dare al semitono maggiore e minore. I Pratici poi si combattono fieramente, parte attaccati a questo vero effetto del diesis e bemolle, e parte attaccati all' altro di loro effetto di sole figure di note (44). Causa del richiamo non è il segno, bensì la natura della gradazione; eccone la spiegazione.

53. Prendiamo nel cembalo l'*aa* diesis, ed il *bb* bemolle (es.^a), che sono lo stesso suono e

taſto ; e per neutralità chiamiamolo *x*. Dico dunque che ſe ſul cembalo medefimo facciamo la gradazione *f* dieſis, *g* dieſis, *aa* dieſis (es. ^b) il ſuono *x*, eſpreſſo con *aa* dieſis, deve riſolvere nel *bb* ſeguente ; ſe però facciamo la gradazione rimetteſſa *dd*, *cc*, e *bb* bemolle (es. ^c), il ſuono ſteſſo *x*, eſpreſſo col bemolle, deve riſolvere nell' *aa*. Toccato poi il ſuono *x*, all' improvviſo ſenza gradazione, eſſo non fa richiamo ne per l'una ne l'altra parte. Dunque l'effetto proviene dalla gradazione.

54. Per maggior prova ſerva il cembalo ſteſſo, che per commun conſenſo ha l'accordatura imperfetta, e ſia ancora ſenſibilmente ſcordato ; accaderà ſempre il medefimo effetto. Di più ſi ſcriva il ſuono *x*, col bemolle nella ferie aſcendente, e col dieſis nella diſcendente (es.), dico che l'*x*, bemolle, dovrà riſolvere in ſù, e l'*x*, dieſis, dovrà riſolvere in giù.

55. Per buona tradizione ſo che ſingolarmente il Sig.^r. Tartini, era molto impegnato con ſpirito matematico e pratico, a ſoſtenere la differenza del comma più e meno de' ſemitoni minore e maggiore ; e quindi la differenza del Beſà dall' Aiamire dieſis ; ſenza che giamai ne Egli, ne i ſuoi ſeguaci, o avverſarj, ne verun altro fin' ora à è accorto delle gradazioni antecedenti, vere
opera-

operatrici, che infallibilmente ciascuno fa in tali esperimenti, senza nulla accorgersi. Nello stesso modo che i Cantifermisti nel solfeggiare credono di dedurre l'intonazione di questi semitoni immediatamente dalle due sillabe Mi e Fa, senza accorgersi che rigorosamente la scelta e pronunzia delle sillabe sono posteriori all'intonazione (291).

56. Or dall' antecedente, chiaro apparisce che del diesis e bemolle, non si può altrimenti fare un uso a capriccio. Talmente chè non possiamo fare per tre gradi prossimi p. e. *bb*, *cc* diesis, *ee* bemolle, in vece di *bb*, *cc* diesis *dd* diesis (es. ^a); ancorchè il *dd* diesis, e l'*ee* bemolle, siano lo stesso suono; perchè allora farebbe un guastare la gradazione giusta a cui riferiscono, la serie delle lettere, e quella delle note. Possiamo bensì figurare una gradazione intera a nostro piacere, p. e. *cc* diesis, *dd* diesis, *ee* diesis, o in sua vece *dd* bemolle, *ee* bemolle, *ff*, (es. ^b).

57. Non ostante molti classici Maestri hanno abusato in questo, facendosene anche un merito; e singolarmente il Zipoli, Durante, e qualche volta Jommelli. Ma queste cose servono solamente per ispaventare la gioventù, ed unite già ai primi imbarazzi che nel loro doppio uso cagionano tali segni, poi al raddoppiamento

loro che bisogna fare nelle lunghe circolazioni de' *Toni*, poi a mille regole vane, fundamentalmente stabilite da' nostri Antichi, a norma della scrittura (già vizio de' Greci. “ *Hæc* “ *fane dicere hominis est, qui toto cœlo aberret.* “ *Tantum enim abest, ut harmonicæ scientiæ fi-* “ *nis sit ista ars adnotandi, ut nec partem ipsius* *ullam constituat, nisi et metrices, quodlibet scri-* *bere Metrum.*” Aristot. lib. 1^o. p. 39.), unite ancora alla fastidiosa memoria del setteclavio, delle mutazioni nel solfeggio, e simili bagatelle, che per altro fanno il pregio di moltissimi de' nostri Musici: dico che tutto questo non fece, ne fa tuttora che rubare al genio, al talento, ed al fodo della Musica, un infinità di attenzione e tempo, con cui forse già a quest'ora farebbe ritornata al suo intero lustro.

58. L'Armonia degli intervalli è lo stesso che la consonanza di alcuni suoni distanti fra loro; precisamente però vuol significare la piacevole sensazione che risulta dalla simpatia di più suoni omologhi simultanei, e singolarmente dei tre armonici del *Tono*. Laddove la consonanza significa il suo effetto puramente come fra i suoni, siano simultanei o successivi.

59. Ma questo termine di Armonia porta ancora altri significati. Abusivamente fra i Moderni

derni si chiama Armonia o Accordo, qualunque sia riunione di suoni. Tale si chiama ancora una specie della Composizione; quella cioè che non ha altro oggetto, che di un continuo effetto armonico (318). I Greci davano il nome di Scienza o Arte armonica alla stessa Musica; specialmente però davano il nome di Armonia al *Tono*, riguardato nella riunione de' suoi tre suoni omologhi (94); che i Moderni chiamano Triade armonica, accordo perfetto, Unità armonica.

60. Rispetto alla Parafonia degli intervalli, dirò, che appartiene ad alcuni de' consoni. I Greci li chiamarono Paràfoni, ed i Moderni li chiamano consonanze imperfette. Questi adducono diverse ragioni che a nulla vagliono, i Greci adducono una certa di loro apparenza e di consonanza e di dissonanza; " Paraphoni autem
 " sunt, qui medii inter consonum et dissonum,
 " in mistione consoni adparent." Gauden. pag. 11. Cioè che per altro nulla spiega, e con ragione alcuni Autori classici moderni non ne hanno inteso il significato. Io penso non che positivamente un consono diventi dissono; perchè ciò non può essere in Natura, ma per quel che proviene da due principj, l'uno della Natura stessa dell'armonia, e l'altro di quella del *Ritmo*.

61. La ragione dell'armonia si è che fra tutti i consoni di un suono, due altri soli ci da la

Natura stessa che legano bene, e siano ad esso omologhi; gli altri benchè gli siano consonanti, sono esclusi da questa lega, e prendono perciò il titolo d'Imperfetti, ossia Parafoni.

62. I consoni omologhi sono i suoni che risultano originariamente dai corpi sonori. Fenomeno scoperto dal Sig^r. Rameau in una maniera, e dal Sig^r. Tartini in un'altra; ma che in sostanza viene ad esser lo stesso. E quello che trovò da se l'audito umano; i di cui suoni rinferrati sono. il suono, suo ditono, e diapente oppure il suono, suo semiditono, e diapente; e la riunione de' quali fu chiamata da' nostri Antichi, Triade armonica.

63. Questi tre suoni eseguiti simultaneamente, e ciascuno nel posto che li fa sentire il corpo sonoro (es :) nel produrre il suono pe : G. fanno una lega tale, che diventano come se fosse uno solo; esperimento evidente, e specialmente negli organi. Questa è quella sensazione di unità, di cui ha parlato il Sig^r. Tartini.

64. La ragion di parafonia proveniente dal Ritmo si è, che esso agisce anche fra i soli consoni, allor quando il processo musicale si fa di consoni (117); che è quello che intendo per *immissione consoni* dell'anzidetta citazione. Questa azione ritmica esiste appunto fra i consoni non omologhi; e precisamente fra le quarte (118). In-
consequenza

conseguenza quello che viene nel levare fa un senso di richiamo, e come cadenza; che ha qualche similitudine all'inclinazione de' dissoni, perchè deve risolvere nel seguente battere.

65. Il Numero degli intervalli realmente è di dodici, avuto riflesso al termine che hanno i suoni diversi nell'antifonia (31); si può però accrescere a piacere, proseguendo la numerazione a riflesso della dimensione (29). Nel qual caso non facendosi che aggiungere un primitivo intervallo all'altro, servono li stessi due loro nomi uniti; per esempio diapason e semitono, diapason e tono, diapason e semiditono; fino al doppio antifono solito chiamarsi Bisdiapason, o fino al triplo antifono, detto Terdiapason. Se ne fa uso di una tal numerazione abbisognando qualche volta indicare il vero posto de' suoni.

66. Il Rivolto degl' intervalli consiste nel trasportare uno de' di lui suoni estremi al lato opposto, verso qual parte si sia. Così l'intervallo $c-g$ farà rivoltato se si trasporta il c sopra il g , o se si trasporta il g sotto il c (es:) Tra tutti i dodici intervalli primitivi, non vi sono che il tritono e diapason, che rivoltandosi non si cambiano in altro intervallo.

67. Rispetto ai gradi bisogna prima osservare che il *Tono* si compone di una certa serie successiva

fra di suoni, ciascun de' quali fa un di lui grado; e quindi si chiamano primo, secondo, terzo grado del *Tono*; e comunemente prima seconda, terza di *Tono*. Questi tali gradi bisogna chiamarli *Primarij*; perchè si ha bisogno di fare un conteggio di gradi ancora rispetto a qualunque de' primarij, come per esempio la 2^a, 3^a, 4^a, della seconda del *Tono*, la 2^a, 3^a, 4^a, della terza del *Tono*, e così degli altri; epperò questi gradi bisogna chiamarli *Secondarij*. Per le medesime ragioni si possono anche distinguere in primarij e secondarij, gl' intervalli corrispondenti.

68. I Gradi Immutabili sono parte de' primarij del *Tono*; quelli cioè che nell' una o nell' altra sua formola restano gli medesimi. I Mutabili sono quelli che cambiano suono e intervallo fra l'una e l'altra formola (91). Vedremo in appresso che sono li stessi che dei tetracordi de' Greci (159).

69. I nostri Antichi formando l'idea di naturale gradazione nella serie dell' ottava, passarono a dare questa naturalità alli suoni stessi, ed alle figure loro; d'onde poi ne ricavarono l'accusata teorica fondamentale sopra la scrittura (57); e quindi sono venute fuori tante regole sopra i suoni finti, falsi, beauri, bemolli, bequadri, berotondi,

tondi, suoni colorati, cromatici, diatonici, &c. In tal modo furono esclusi gli altri cinque suoni fuori dei sette B, C, D, E, F, G, *a.* da essi detti naturali. Ma nel vero, sono altrettanto naturali anche li cinque esclusi. 1° perchè li da la stessa Natura. 2° perchè la voce umana li eseguisce tutti. 3° perchè ciascuno diventa nel suo giro una corda propria di *Tono*. 4° perchè se si muta grado ad un *Tono*, esso diventerà sul fatto proprio e naturale di un altro. Si potrà dunque dare l'epiteto di naturale alli gradi primarj, qualunque, col riflesso della regolar gradazione di *Tono*, non per singolarità di suono, o nota.

70. Alli gradi poi espressamente appartengono gli epiteti di maggiore, minore, superfluo, e diminuito. Il maggiore e minore fra i gradi primarj, appartengono soltanto al terzo e sesto, perchè gli altri non possono variarsi; consistendo la varietà, nel poter essere ora d'intervallo più prossimo, ora più remoto dal suono che fa primo grado. Il superfluo e diminuito, che vuol dir più che maggiore e più che minore, non si può avere ne' gradi primarj, bensì ne' secundarj; a cui appartengono ancora il maggiore e minore. Perciò vi può occorrere per esempio una seconda diminuita, o minore, o maggiore, o superflua (es :)

Ma

Ma tutti questi epiteti comparativi, e perchè variano appartenenze; e perchè in pratica non si distinguono bene, e perchè si riportano viziosamente all' intervalli, e perchè non hanno un punto fisso positivo per la comparazione: sono causa di uno straordinario fastidio e confusione alli Studenti; e nella maniera che il di loro uso è radicato nella pratica, è difficilissimo porvi rimedio.

71. I Gradi del *Tono* si cominciano a contare dalla di lui corda principale; che è il secondo suo diastema; si contano intensamente, e si conservano li stessi nella remissione. Posto dunque che per esempio il *C, D, E, F, G, a*, siano prima, 2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, del *Tono C*, scendendo si diranno 6^a, 5^a, 4^a, 3^a, 2^a, 1^a.

72. Posta la legge di cominciare la numerazione de' gradi primarj dalla corda del *Tono*, il di loro numero non ascende che a sei, per causa dei limiti del *Tono* (es: 111); abbenchè si componga infallibilmente di sette suoni (67).

73. I Gradi non hanno rivolto, abbenchè *Zarlino, Fux*, ed altri Autori lo fanno, dicendo la terza sotto, quarta, quinta &c. Questo conteggio, unito a quello che si può fare a solo riguardo di dimensione, o semplice numerazione: gli è il numero de' gradi Arbitrario.

C A P.

Delle Modulazioni, da' Greci dette Generi.

74. **M**Odulazione s'intende il passaggio che si fa da un suono ad un altro qualunque. Cosichè il processo della Musica è una continua successione di modulazioni.

75. Dalla natura delle due gradazioni e loro formole; e secondo la qualità d'intervallo che fanno i gradi nel modularsi, ne provengono quattro differenti modulazioni. Nella gradazione prossima, quando si sposta lo stesso grado, è modulazione enarmonica; quando si fa un grado con intervallo di semitono, è modulazione cromatica; quando si fa grado con intervallo tono è modulazione diatonica; quando si fa grado prossimo con intervallo semiditono, è modulazione pure enarmonica. Nella gradazione armonica, la modulazione dal suono a qualunque de' suoi consonanti, cominciando dal semiditono, è armonica; la modulazione a qualunque de' dissonanti è pure enarmonica. Enarmonica vuol dire che porta fuori del *Tono* (100); cromatica vuol dire modulazione per semitoni; diatonica per toni; armonica per suoni armonici o consonanti. Le enarmoniche sono tutte più o meno difficili

difficili alla voce ; le altre sono più o meno facili.

76. Qualunque di queste modulazioni vi è infallibilmente nella Musica ; e ciascheduna fa certamente un senso affatto diverso che l'altra ; e nasce ancora maggior varietà ogni volta che si combinano in diverse guise, e si formino serie diverse ; lo che si può osservare a piccoli tratti in qualunque composizione. Or queste differenze di senso nella *Melodia*, sono appunto quelle che i Greci chiamarono Generi.

77. Diedero certamente ragione di dubbio coll' equivoco del termine melodia ; or considerandola come il tutto della Musica, or come una parte, o contradicendosi in altre guise ; non ostante però i Generi chiaramente li hanno messi come una delle parti componenti la Musica (11.) non come Musiche diverse, o di loro Generi primitivi.

78. Siccome poi le sopradette modulazioni della gradazione prossima, e tolte le enarmoniche, anche quelle della gradazione armonica, intravengono non più che nel ristretto di uno o altro tetracordo, questa fu la ragione perchè i Greci facessero tutto il piano della Musica sopra i tetracordi. Piano vizioso, perchè poi si sono andati rigirando nel Pentacordo, Esacordo,
do,

do, Eptacordo, Ottocordo, &c: con mille regole, accidenti, ed eccezioni. Da tutti i quali imbarazzi, trovo esente il piano della Musica, fissandolo sopra il Sistema fondamentale del *Tono*, quale esso è.

79. Ma i Greci con i loro intrichi e favole, han confusa la mente de' posteriori; e data occasione di credere che Essi avevano diversi Generi di Musica. Altronde dobbiamo osservare che la voce umana ripugna di sua natura a fare una più che breve serie di modulazioni eguali. Lo stesso tetracordo, quale già a' Greci servì di sistema definito dei generi, non è mai composto se non di due diverse modulazioni almeno. Nella stessa delle cantilene poi, vi concorrono tutte; ne è possibile altrimenti. Nel Canto fermo stesso vi sono le modulazioni cromatica, diatonica, ed armonica; non le enarmoniche, per essere un poco difficili all' esecuzione.

80. Questo dunque fa vedere all' evidenza l'errore di credere aver avuto i Greci, ed avere noi un Genere di Musica diatonico, che vuol dire Musica fatta con sole modulazioni diatoniche; un Genere Cromatico, cioè di modulazioni tutte cromatiche; un' Armonico, di modulazioni tutte armoniche; ed un Genere Enarmonico, quale propriamente non si fa cosa fa.

Il nuovo Genere poi de' Moderni, cioè il Participato, non è che un asilo, per il contrasto di tutte le modulazioni che sono nella Musica, e la radicata opinione de' diversi Generi. Però a ben spiegare la cifra, gli è la Musica qual' essa è in natura ed in pratica.

81. Uno solo è dunque il Genere della Musica, come una è la Pittura, e qualunque altra Arte. Ha bensì ciascuna le specie diverse di farne uso; lochè accade anche alla Musica; come vedremo nel cap. XVI.

C A P. VI.

Del Tono

Sistema fondamentale della Musica.

82. **I** Greci una volta han fissati per Sistemi della Musica ogni successione non minore che di due intervalli; “Systema est, quod ex plus uno intervallo constat.” Euclides, pag. 1^a. definizione che nulla significa, e che non spiegano in modo migliore; l'intenderemo avanti (116). Altra volta han fissati anche per Sistemi, le diverse serie di modulazioni naturali della voce umana, dandogli i rispettivi nomi di tetracordo, pentacordo, &c. (33). Ma questo è

un errore. Si possono chiamar Sistemi in quanto che sono certe regolarità costanti della voce cantante; oppure in quanto che essi fanno parte del Sistema fondamentale dal canto della Melodia; giamai però devono chiamarsi assolutamente Sistemi di Musica, cioè, come se da essi prendesse interamente legge.

83. Il Sistema fondamentale è uno solo; ed è quello che si suol chiamare *Tono*, però formato di Melodia e Ritmo. Consiste esso nell' aggregato di soli sette suoni, disposti per gradi prossimi d'intervalli incomposti, e collocati in due maniere, onde risultano due formole, l'una e l'altra governate sempre dal *Ritmo*.

84. Non già come stabilirono i nostri Antichi, e come credono tutti i Moderni; cioè consistere il *Tono* nella serie di otto corde, cominciando dal suono fino al suo antifono (detto perciò comunemente *Ottava*, o anche *Diapason*), e senza veruna relazione del *Ritmo* (200).

85. Sistema in generale vuol dire una regolarità un ordine costante nelle cose. Essendovi nel *Tono*, deve questo perciò chiamarsi Sistema. Siccome poi tutto il processo musicale, ossia tutto il piano del Musica, non è che un uso continuo del *Tono* in varie guise, perciò esso fa base o fondamento, ed il piano stesso di tutta la Musica. Anche i nostri Antichi ebbero qualche idea di

E

questo

questo (vedasi il Zarlino), epperciò alladi loro Ottava o Diapason diedero il nome di *Madre* o *Generatrice* della Musica.

86. Quindi è, che se il *Tono* nella sua giusta forma è il fondamento della Musica, distruggerà affatto non solo il preteso Sistema dell' Ottava o Ottocordo de' Moderni, ma ancora gli altri Sistemi de' Greci, non men che l'affare delle congiunzioni e disgiunzioni, consecuzioni e Mutazioni de' tetracordi, le formazioni diverse del diatesaron, diapente, &c. Distruggerà in somma quasi tutte le di loro Teoriche; le quali provenendo da difetto di Principj, dovevano essere necessariamente misteriose ed inintelligibili.

87. Il numero dei sette suoni del *Tono* è immutabile. Considerati nell' esser parti di lui come Sistema, li chiamerò *Diasemi*; ad imitazione de' Greci, i quali davano questo nome all' intervalli del Sistema qualunque, a ben intenderli non come semplice intervallo, come talvolta par che dicano, bensì come parte formativa il Sistema. Sicchè il *Tono* si compone di sette diasemi.

88. L'intervalli fra questi sette diasemi, devono essere, una volta quattro toni e due semitoni, altra volta tre toni e tre semitoni. Di qui provengono due collocazioni differenti de' suoni del

del *Tono*; in conseguenza esso avrà due Formole.

89. La prima formola porta un semitono fra il primo e secondo diastema, l'altro fra il quarto ed il quinto; nella istessa maniera che è la serie de' suoni B, C, D, E, F, G, *a*, (es.).

90. Qui è dove i Greci, con quello che chiamarono Sistema dell' Eptarcordo, o altrimenti Sistema congiunto, combinano col vero Sistema fondamentale; ed abbiamo in questo la prima ragione perchè a sua relazione formassero la Scala

si ut re mi fa sol la.

B, C, D, E, F, G, *a*,

rispetto alla quale disse l' Autore degli Elementi di Musica, che è precisamente la Scala de' Greci, e che non si fa con quali principj l'avessero così formata “ qui est précisément l'échelle des Grecs, “ nous ignorons par quels principes ils l'avoient “ formée” (Elemens de Musique Theorique et pratique suivant les principes de Mr. Rameau, á Paris 1752, pag. 28.)

91. La seconda formola porta un semitono fra il primo e secondo diastema, un'altro fra il terzo e quarto, ed un' altro fra il sesto e settimo; come farebbe la serie de' suoni B, C, D, E minore, F, G, *a* minore (es.).

92. Le formole si dicono *Modi*, epperò il *Tono* ha due modi. Quello che corrisponde alla prima formola si dice Maggiore, perchè la terza e sesta del *Tono*, ciascuna è quivi d'intervallo maggiore di qualche è nella seconda formola ; al di cui modo perciò si dà l'epiteto di minore. Quindi per questa varietà d'intervallo della terza e sesta a causa de' modi del *Tono*, son esse i sui gradi Mutabili ; e tutti gli altri gradi, compreso anche il primo diastema, sono gl' Immutabili.

93. In ciascuna di queste formole consiste la gradazione prossima, propria della voce umana (40.), ma di opposta espressione fra loro ; perocchè quella del modo maggiore fa un effetto allegro, vivace, &c. quella del modo minore lo fa flebile, mesto, &c.

94. Dei sette diastemi del *Tono* tre sono i principali, cioè il 2° 4° e 6°, perchè sono i tre armonici ed omologi, con i quali si forma il *Tono* in armonia, detto altrimenti Triade armonica ; e si ha in questo la gradazione de' suoni remoti. Se il quarto diastema fa terza maggiore col secondo, farà la formola dell' armonia di modo maggiore (es^a) ; se fa terza minore, farà di modo minore (es^b). Nel complesso di questi tre suoni si riduce il fenomeno de' corpi sonori (40) ; con cui la Natura ci indica la Musica a più parti ; laddove,
colla

colla gradazione prossima ci indica la *Me'odia*, ossia la Musica a parte sola.

95. Questi tre suoni armonici del *Tono*, per ragione che sono consoni, in essi esistono le posizioni ritmiche, e sono perciò i suoni positivi. Negli altri quattro diasemi esistono le elazioni, e sono perciò gli elativi. Così nel *Tono* B, C, D, E, F, G, *a*, i diasemi C, E, G, sono i positivi, i diasemi B, D, F, *a*, sono gli elativi.

96. In conseguenza fra i suoni armonici o omologhi del *Tono*, poichè sono egualmente positivi, non vi può essere alternativa ritmica; ed è questa la ragione perchè il *Ritmo* non può agire fra i consoni omologhi. Come parimenti non vi può essere ne anche fra gli altri, essendo elativi.

97. Quindi è che il *Ritmo* agisce nel *Tono* fra i diasemi positivi e gli elativi. E siccome sono distribuiti l' uno in mezzo agli altri, l' alternativa ritmica farà fra i due prossimi. Così p.e. il positivo C, agisce col B, o col D; il positivo E, agisce col D, o coll' F; il positivo G, agisce col F, o coll' *a*. In conseguenza i due elativi D, F, possono servire a due positivi, uno per parte; l'elativo B, serve al solo C; e l'elativo *a*, al solo G.

98. Ma al termine *Tono* si danno molti significati, parte dai Greci (Euclide pag. 19.) e parte da' nostri Antichi, e Moderni. 1^o. s' intende per

il suono stesso o concinno, o inconcinno della voce umana. 2°. come un intervallo (37). 3°. per il Sistema fondamentale di cui parlo, e che gli altri chiamano Regola di modulazione. 4°. per la prima del *Tono*; cioè il suono principale, o primo grado, che è sempre il secondo diastema. 5°. per tutta l'aria o cantilena di qualunque sia composizione (questo quarto e quinto senso è dei Cantifermistî; avendo usato Essi di dare al *Tono* il nome di Proprietà, quando di lui han formata qualche idea di Sistema). 6°. per l'Armonia del *Tono*, ossia la sua Triade armonica; sia semplice, sia aggiungendovi l'antifono del suono fondamentale.

99 I Greci non riguardavano il *Tono* come quel Sistema qual'io l'intendo; non ostante vi avevano l'idea di un qualche processo regolare di modulazioni. Notabile è però, che qualche noi chiamiamo *Tono* in armonia, secondo l'anzidetto sesto significato, Essi lo chiamavano assolutamente Armonia; ed aggiuntovi il suono antifono del fondamentale, si formò un altro tetracordo, che Essi chiamavano Armonico.

100 Questa osservazione ci porta all'intelligenza, di due cose molto interessanti. L'una si è che preso senza rigore il di loro tetracordo di Melodia, e preso questo dell'Armonia, si vede che anch'Essi si sono andati rigirando intorno alle due gradazioni fondamentali che ha la Musica

fica

fica per parte della Melodia (40.), L'altra è, che se il termine di Armonia significava l'esser del *Tono*, quello di Enarmonia significava l'esser fuori di *Tono*, col mezzo di un passaggio estraneo. Quindi è che esprimendosi questo passaggio o esclusione del *Tono*, col segno del diesis, fu dato a questo segno l'adjettivo di enarmonico (42). Così ancora, si chiamano enarmoniche, alcune delle modulazioni (75.); perchè effettivamente in qualunque di esse si esce dall'Armonia; cioè si muta *Tono*.

101. In vista delle due formole, e della loro invariabilità, il *Tono* non farebbe che uno; ma le trasposizioni che di esso bisogna fare su diversi punti di principio, danno cagione a doverli distinguere altrettanti *Toni* quanti possono essere diversi i suoni di principio.

102. Il trasporto del *Tono* gli è essenzialissimo per leggi di Natura. Mancando il trasporto, mancherebbe l'alternativa ritmica armonica (11); mancherebbero le digressioni; lo che renderebbe superflue le Mutazioni (cap IX.), ed il commercio fra l' Autentico e Plagale (168.) L'alternativa de' *Toni*, da luogo alle digressioni nella *Melodia*; e le digressioni sono una sorgente di varietà, e di bellezza nell' Arte della Musica. Qual' odiosa monotonia non farebbe se in una composizione non si combiasse *Tono*? Nello

stesso Canto fermo, ove niente è permesso che la semplicità (317), si sono forzatamente ammesse alcune digressioni nelle sue cantilene, e l' alternative di tre *Toni* relativi, chiamati nel particolare, Proprietà di beduro, Proprietà di Natura, e Proprietà di bemolle; quali sarebbero i tre *Toni* G, C, F.

103. Questa teorica scioglie tutte le dispute ed intrichi sopra l'unità o pluralità de' *Toni*.

104. Essendo dodici i suoni diversi, ciascuno ha diritto di poter essere Prima di *Tono*, tanto in *Melodia* che in *Armonia*; e così difatti avviene. Però diremo adesso che i *Toni* sono dodici; ciascun de' quali dovendo avere due modi fa che si producono 24. Gradazioni nella *Melodia*, che comunemente si dicono *Scale*; e 24. Accordi perfetti nell' *armonia*, ai quali fanno base i dodici suoni diversi, ciascuno alli due modi suoi, che si suol chiamare *Basso fondamentale* dell' *Armonia* o dell' *Accordo*. I dodici suoni nostri pratici diversi (29), danno compito luogo a tutto questo; ed abbiamo perciò una ragione evidente della di loro sufficienza, e della superfluità degli supposti ulteriori matematici.

105. Le due formole del *Tono*, non avendo che sette suoni diversi nel di loro giusto ordine, ciascuna esclude cinque dei dodici possibili; ed esclude tutti gli antifoni, sia de suoni propri, sia degli

degli esclusi. Questa invariabile costituzione del *Tono*, fa che non abbia assolutamente ne settima ne ottava, ne nona, &c. come diasteni, cioè come suoi gradi primarj (72.), come da'nostri Antichi fu creduto, e come universalmente si crede da' Moderni.

106. Il *Tono* non ha settimo grado, perchè i gradi si cominciano a contare dal secondo diastema (109), ed i diastemi non sono che sette (87). Molto meno ha l'ottava, perchè questa esce dal numero stesso de' diastemi.

107. In maggior prova, osserviamo, che non solo secondo i premessi Principj, ma anche secondo l'esperienza ed il giudizio dell' udito, il suono B, è assolutamente proprio e prossimo elativo del positivo C, è quello che colla sua forza elativa dichiara la prima del *Tono*; in vista del qual' effetto i Francesi lo chiamano *La Sensible*. Questa cadenza così sensibile del primo diastema sul secondo, non si può far valere sull' ottava di questo; in fatti l'udito stesso sente che il B, non vuol risolvere nel *c*. Or nella istessa maniera il *b*, nulla ha che fare col diastema C, bensì col suo prossimo successivo *c*. Dunque il *b*, e del pari il *c*, *d*, &c. per nulla appartengono al dato primitivo ordine del *Tono* in B, C, D, E, F, G, *a*, se non per la similitudine di suono o antifonia de' suoi

suoi diastemi e sua trasposizione di luogo (106):

108. Si hanno certamente il settimo grado, l'ottavo, nono, &c. calcolandoli però arbitrariamente, e per sola ragion di dimensione; non però a ragione di diastemi.

109. Fra i tre suoni armonici del *Tono* principale è il primo; cioè il secondo diastema. Esso dà il nome al *Tono*; ed in cui fu fissato il primo grado; e perciò diventa il positivo principale. A tutti i riflessi poi divien principale relativo, il primo diastema che è suo proprio. Così dunque nel *Tono* B, C, D, &c. Il suono C, dà il nome al *Tono*, fa il primo grado, ed è il primo positivo; il B, farà il principale relativo, e proprio di quello.

110. In tutte queste prove della vera forma del *Tono*, abbiamo altre evidenti ragioni perchè i Greci formassero la Scala secondo che abbiamo veduto sopra (90).

111. Se dunque i gradi si cominciano a contare dal secondo diastema (71), e la vera forma del *Tono* si compone di soli sette diastemi (87), viene in conseguenza che nel *Tono* non si contano bene che soli sei gradi p.e. C, D, E, F, G, *a*; e che dal conteggio si esclude il primo diastema, principale relativo (es).

112. Or questo principale relativo non si può assolutamente escludere; perchè è il secondo diastema che ha più diritto nella forma del *Tono* (109). Ma nello stesso tempo la sua necessità e la esclusione dal suo vero posto, sono la causa perchè sia ammesso nell' antifonia, e quindi fa la figura di settima; quale per forza del proprio richiamo chiede poi l' ottava (107). Così venne a stabilirsi una viziosa forma del *Tono*, sconnettersi tutti i buoni Principi teorici e pratici della Musica, ed in fine prodursi tante contraddizioni e confusione.

113. Di più, il contrasto del conteggio stabilito de' gradi del *Tono*, colla vera serie de' diastemi suoi, farà sempre fastidioso, e quasi impossibile a rimediare, ancorchè si giunga ad illuminarsi della vera forma del *Tono*; o pur bisognarebbe togliere il conteggio, e parlare de' diastemi del *Tono* con nomi propri; come accidentalmente ed affai bene fanno i Francesi, chiamandoli, Sensibile, Tonica, Sottomediate, Mediate, Sottodominante, Dominante, Sopradominante.

114. I Cantiermisti ignorando la vera forma del *Tono*, anch' Eglino si sono tenuti a soli sei gradi; e ne formarono il di loro Esacordo. Hanno escluso l' relativo principale, 1°. per ignoranza, 2°. perchè in quelle cadenze ove esso accaderebbe con suoni che non hanno note nel di
 loro

loro diagramma, farebbe stato un suono finto, falso, o colorato (69); così p.e. stando nel *Tono* G, e facendo cadenza nella prima del *Tono* col suo relativo F diesis, questo F diesis, se si scrivesse farebbe suono finto, perchè nel diagramma delle sette note esso non c'entra.

115. Poichè nel *Tono* vi deve concorrere l'azione ritmica, questa può usarsi liberamente, vale a dire o cominciando dalla posizione, o dalla elazione. Se si comincia per posizione, bisogna cominciare dai suoni positivi; e ragionevolmente dalla prima del *Tono* (es: ^a). Se si comincia per elazione, bisogna farlo con gli elativi, e ragionevolmente con l'elativo principale (es: ^b). In conseguenza del secondo caso, la serie stessa de' diasemi del *Tono* tal qual' è p.e. B, C, D, E, F, G, *a*, può ridursi in azione ritmica (es: ^b). Ed eccone un altro principio per la formazione della Scala Greca (90).

116. In fine, siccome il *Ritmo* è quello che dà il senso alla *Melodia*, col mezzo dell'alternativa del battere e levare, ogni volta che si compie anche una sola alternativa, sia pur con pochi suoni, vi esisterà il senso. Così dunque un diastema elativo ed un positivo soli, possono fra loro fare un senso (es); e lo stesso accade se siano in più. Or queste piccole frasi, fatte con una parte de' diasemi del Sistema,

ma,

ma, sono membri di esso Sistema ; e sono propriamente quelli, che senza additare la vera cagione, essenza, ed effetto, e solo accusando il numero degli intervalli : furono chiamati dai Greci, Sistemi di Musica (82).

C A P. VI.

Ulteriori Principj rispetto al *Tono*.

117. **N**ELLA Musica il *Ritmo* deve agire anche fra i consoni ; altrimenti non si avrebbe altra alternativa che di consonanza e dissonanza ; e questo limiterebbe moltissimo la Facoltà e l'Arte.

118. L'azione ritmica de' consoni esiste fra il suono e la sua quarta per qualunque verso, perchè questa è il primo consono fuori d'omologia. Questa è un' altra ragione perchè il Tetracordo era in considerazione presso i Greci ; non già come serie di quattro corde, bensì a riguardo di un diateffaron, che contiene due suoni estremi, fra i quali il *Ritmo* agisce per consonanza.

119. L'uno e l'altro suono può essere semplice, o con la sua armonia ; perchè fralli omologi dell' uno e dell' altro, si combina la stessa corrispondenza

spondenza di quarte, come fra i suoni fondamentali (es).

120. Progredendo di quarta in quarta da qualunque lato, si circolano per consonanza e con *Ritmo* tutti i dodici suoni diversi. E poiché ogni suono può avere la sua armonia e quindi si può modulare da un' armonia all' altra, viene per prima conseguenza, che si può formare una composizione musicale tutta con processo di armonie, cioè sempre in armonia; oppure, in seconda conseguenza, che la *Melodia* può essere accompagnata sempre dall' armonia.

121. Dalla prima conseguenza ebbe principio il comporre armonico; e crescendo l'uso, a poco a poco venne a stabilirsi per un Genere di Musica a parte. Non può esser Genere, perchè non forma Sistema fondamentale. Se l'uso armonico facesse Sistema, dovrebbe la Musica regularsi secondo i suoi principj; in conseguenza il di lei processo e le modulazioni dovrebbero per ragion del *Ritmo* essere sempre per quarte; non vi farebbe che una sola specie di modulazione; cioè l'armonica; si escluderebbero le dissonanze, e la voce umana; non potendo questa fare che tre, o al più quattro quarte consecutive.

122. Il Sistema fondamentale è sempre uno solo, cioè il *Tono* in *Melodia*. A questo bensì deve poterfi unire l'uso armonico; altrimenti o
non

non farebbe Sistema compito, o pur la Musica non consisterebbe che nelle composizioni a solo, o non farebbe vero che la *Melodia* può esser accompagnata dall' *Armonia*.

123. Deve dunque il *Tono* avere le armonie di accompagnamento; e tre di tre quarte successive connettono insieme tutti i Principj.

124. Di fatti si fissi il *Tono* nella quarta di mezzo, la sua armonia darà i tre suoni positivi (es: ^a); si prenda l'armonia della quarta inferiore, e ne' due suoi omologi si avranno i due primi elativi dello stesso *Tono* (es; ^b) in quella della quarta superiore si avranno l'altri due elativi (es: ^c). Ecco dunque il modo come ciascun diastema del *Tono* può avere un'armonia per accompagnamento, lo che rende il *Tono* Sistema fondamentale della Musica tutto compito (es^d).

125. Or se ogni diastema è incluso in uno de' tre accordi successivi di quarte prossime, a ciascuno dovrà darfi per armonia quella ove esso è incluso (es 124^d)

126. In conseguenza essendo queste armonie di natura del Sistema fondamentale, ed essendo esso che regola la condotta della Musica, viene immediatamente, che l'Armonia si deve scegliere ed adattare secondo la qualità del diastema a cui deve servire. E non ostante che qualunque suono può certamente esser commune a molti differenti

differenti accordi, perchè può essere comune a più *Toni*: però, come dato diastema un solo accordo gli deve appartenere.

127. Eccone due Principj nell' anzidetto, l'uno per convincerci, che giamai si deve ricavare la *Melodia* dalle Armonie o Accordi, ma tutto al contrario; e per convincerci ancora che le Armonie devono assolutamente essere quelle che domandano i diastemi istessi del *Tono*. Altrimenti le composizioni divengono senza senso, senza cantilena, e senza naturalezza. Ed ecco una forte ragione perchè moltissime composizioni moderne sono cattive.

128. Poichè dunque le Armonie di un *Tono* consistono nella sua propria, ed in quelle di ciascuna quarta per parte, viene in conseguenza che i tre suoni principali di queste tre Armonie, faranno da vero Basso fondamentale a tutto il *Tono* (es). Ed è appunto quello che il succennato Autore (90.) trova assai legittimo per la Scala de' Greci. Elem, &c. p. 28.

129. Siccome l'Armonia della prima del *Tono* contiene i suoi diastemi principali, essa è quella a cui si dà il nome di Armonia come *Tono*. L'Armonia della quarta inferiore perchè contiene i due elativi principi, l'uno che dichiara la prima del *Tono*, e l'altro dichiara la terza che decide del modo: essa perciò fa da primo Accordo elativo.

tivo, che comunemente si dice Accordo di cadenza perfetta. L'armonia della quarta superiore contenendo i due elativi meno principali, fa il secondo Accordo elativo, solito chiamarsi Accordo di cadenza imperfetta.

130 Ma qui ci si mette in vista un' altro grave errore nell' uso commune di chiamare ed effettivamente considerare per quinta del *Tono*, quel suono che è sua quarta inferiore. Così p.e. tanto il *Gamma*, antifono inferiore di G, quanto questo medesimo (es. 93.), si dicono quinta del *Tono* C; il secondo è certamente vera quinta del C, ma il primo non è altro che il suono fondamentale o del di lui Accordo elativo inferiore, o del di lui *Tono* Plagale. Il *Gamma* è un suono escluso dalla serie de' diasemi del *Tono* B, C, D, E, F, G, e non può però essere ne diastema ne grado di questo *Tono*. Inoltre è un intervallo diverso che quello della vera quinta, perchè secondo l' evidenza de' rivolti (66.) il G, col C, fa un diapente, ed il *Gamma*, ne fa un diateffaron. Di più, sono due suoni ciascun de' quali deve avere diversa armonia; imperocchè il G, essendo armonico ed originario dal C, gli è la vera quinta, e ne deve avere per accompagnamento la stessa armonia del C; laddove il *Gamma*, essendo affatto estraneo, deve avere l' armonia sua propria. Gli è malissimo dunque il confondere l'uno coll' altro,

abbenchè sia facile cadervi per la similitudine del suono, e per la trasposizione dello stesso *Tono* in luoghi diversi (106.)

131. Ma se tuttavia addiviene che nell' uso musicale, una vera quinta di *Tono* realmente porti l' Accordo perfetto, questo vuol dire, che allora cessa di essere vera quinta, e diventa o Accordo relativo inferiore, o *Tono* Plagale dello stesso *Tono* trasportato nell' antifonia, di cui prima era quinta. Dunque se il G, si vuol vera quinta di C, bisogna dargli l' armonia dello stesso C; se però gli si da una sua armonia, non farà più quinta di C, bensì o relativo o plagale di c. Sarà dunque sempre erroneo, chiamare quinta di *Tono*, quel suono che è suo diateffaron inferiore; o altrimenti chiamare *Tono* della quinta, quando sia il *Tono* della quarta inferiore. Sarà anche erroneo far consistere l' analogia delle armonie fra le quinte, in vece delle quarte qual' essa è.

132. Ma perchè il nome di quarta può far nascere equivoco fra l' inferiore e la superiore, e perciò altronde è necessario parlarne spesso della quarta inferiore come *Tono*, per riguardo ad un singolar commercio che ha col *Tono* principale, perciò fù assolutamente necessario l' uso degli epiteti di Autentico e Plagale. L' Autentico, per indicare il *Tono* principale, il Plagale, per indicare quello della quarta inferiore.

133. Questi due epiteti furono usati assai da' nostri Antichi, e specialmente Cantifermisti; aggiungendovi ancora quelli di Misto, Commisto, e più che Autentico; senza per altro darcene la minima spiegazione. Anche i Matematici si sono intrigati col mezzo delle divisioni armonica ed aritmetica dell' Ottava, e senza verun utile dei Pratici. Ma oltre il già detto eccone la vera spiegazione pratica.

134. Bisogna prima di tutto avvertire all' equivoco del termine *Tono*, cioè sovvenirsi de' due significati suoi, come tutta la cantilena, e come Proprietà (98.), cioè come Sistema &c; de' quali indifferentemente si servivano i Cantifermisti. Ciò posto siccome ogni cantilena regolare deve fissarsi sopra un *Tono*, questo è quello a cui si dà il nome di Autentico; vale a dire, come il *Tono* dominante, il *Tono* della cantilena; e quando questa non si raggira che ne di lui diafsemi, la cantilena medesima si dice *Tono Autentico*. Il Plagale è il *Tono* della quarta inferiore; si dice ancora Collaterale, per indicarlo come compagno dell' Autentico. Ed abbenchè realmente non vi può essere un Plagale per se solo, senza che avanti vi sia stato l'Autentico, non ostante fissandosi materialmente nella testa de' Cantifermisti l' idea che il *Tono* C, sia Autentico, ed il T, sia Plagale: accadendo una can-

F 2

tilena

tilena nel solo Γ , fu chiamata e si chiama ancora di *Tono Plagale*.

135. Una cantilena che si aggirerà nel *Tono Autentico* e nel suo *Plagale* si dice *Tono Misto*. Se poi si aggirasse anche nel *Tono* della quarta superiore, la quale nel momento diventa un nuovo *Autentico*, e quel di prima diventa suo *Plagale*: allora o tutta la cantilena o tutti i suoi *Toni* presi come uno (98.) si dice *Tono Commisto*. In fine, cominciando nel *Tono* proprio, e dopo le digressioni negli altri laterali, ritornandovi spesso, e poi finendo in quello: o il *Tono* stesso, o tutta la cantilena si dice *Tono più che Autentico*.

136. Tutti questi epiteti trionfano molto nella Scuola Romana senza saperne il significato. Per la qual cosa gli Effemeridisti lo hanno ricercato in data del N°. XXI. an. 1776. 25. maggio, all' Autore dell' opera *De cantu et Musica Sacra &c: Authore Martino Gerberto &c.* come siegue dopo il testo “ *Scorgesi ancora da piu alti documenti, che*
 “ *Carlo Magno era così ben versato nella Musica,*
 “ *che ai quattro Toni Autentici aggiunse i quattro*
 “ *plagali*” Era quivi il luogo d'istruirci sulla
 “ origine e sulla natura di questi tuoni, prove-

“ *gnuti certamente dai Greci, come lo indicano i*
 “ *nomi, ma l'Autore non ne fa parola. I nostri*
 “ *Maestri di contrapunto venerano senza inten-*
 “ *derla questa distinzione di tuoni autentici e pla-*
 “ *gali,*

“gali, perchè la trovano scritta nè vecchj Antifonarij, quantunque la medesima non abbia forse che fare col contrapunto” (vedasi il numero, 168)

137. Se delle tre quarte prossime Γ, C, F, formiamo i tre *Toni* loro in gradazione (es:) radunando tutti i diversi suoni de' diasemi, la somma ascende a tredici; ed è quella dei gradi che hanno comunemente le voci, o a cui si giunge assai facilmente coll' esercizio.

138. Questa somma è quella che i Greci chiamarono Sistema massimo; dapprima così di tredici suoni, e poi con altri due aggiunti per compiere una Bisdiapason; parendogli che gli estremi simili facessero un limite più compito; ed allora il Sistema massimo crebbe fino a quindici corde.

139. Coll' anzidetta somma di suoni, ogni voce particolare può adattarsi ad esprimere col canto uno stato d'animo flebile o mesto, al quale conviene il *Tono* basso, perchè questa passione incita la voce grave; può esprimere uno stato d'animo tranquillo o medio col *Tono* medio, perchè il movimento interno è consimile; può esprimere il vivace o agitato col *Tono* acuto, perchè questa passione incita la voce con ardenza. Chiamarono i Greci questi tre modi di *Melodia*, Dorio, Frigio, e Lidio.

140. In questo si può avere una qualche immagine per la Composizione; affine di unire la

Melodia colle passioni che si vogliono esprimere. Non è regola, perchè farebbe troppo limitarti, come p. e. in un' aria patetica non oltrepassare li sette diastemi del *Tono* inferiore corrispondente ; ne con siffatta regola saprebbe lo *Studiante* ove metter le mani per la scelta de' suoni o altre circostanze di *Melodia*. S'intende dunque dover sostenere, e raggirare presso a poco la cantilena circa il *Tono* dovuto ; perlochè è affai meglio osservare ed imitare altre composizioni simili ben fatte. Ma al buon *Compositore* sopra tutto giova il proprio istinto, da cui vengongli suggeriti i suoni, e tutt'altro chè abbisogna all' espressione, con facilità e naturalezza ; nello stesso modo che vengono suggerite le inflessioni della voce, ed ogni altro coerente, al buon *Oratore*.

C A P. VI.

Della Consecuzione del *Tono*.

141. **P**RESSO i Greci consisteva la Consecuzione nel seguito di qualunque di loro Sistema, e specialmente del tetracordo ; come che faceva il piano della Musica. Noi altri però la osserveremo rispetto al *Tono* ; che s'intende quando

do si esce dai suoi estremi, e si va all'antifonia; tanto da una parte che dall'altra.

142. Prenderemo ad esaminarla distinguendo i casi; cioè se nel salire o nello scendere del *Tono*; se il suo modo sia maggiore o minore; intendendovi sempre il *Ritmo*, in conseguenza analizzandola come in regolar processo musicale.

143. Prima però bisogna avvertire che i diafsemi estremi del *Tono* sono tutti due elativi, 2° che gli elativi non fanno fra loro azione ritmica, 3° Che questi due elativi ovunque si faccia la Consecuzione vengono a succedersi l'un l'altro.

144. Supponendo farsi la Consecuzione nel *Tono C*, di modo maggiore, e nel salire: osserviamo che cominciando colla posizione dalla prima del *Tono*, e proseguendo l'alternativa ritmica, si arriva all'*a*, coll'elazione. In conseguenza passando al *b*, e poi al *c*, il primo verrà in posizione, il secondo in elazione (es:); epperchè non si è più nel *Tono* del *C*, bensì in quello del *G*, di cui col mezzo del *Ritmo* (181.), il *b* diventa terza, il *c*, quarta &c.

145. Ma la Consecuzione suppone doverli conservare nello stesso *Tono*, e mantenersi coll'istesso *Ritmo*, senza cambiare qualità alli diafsemi. Sicchè ne il *b*, può venir nel battere, ne il *c*, nel levare; bensì tutto all'opposto; acciòchè ciascuno conservi la qualità del diafsema che è.

146. Per ottenere il tutto bisogna usare uno di questi due mezzi, o unire i due elativi sotto l'incidenza ritmica elativa, vale a dire l' *a*, *b*, sotto la medesima elazione (es : ^a) ; o pure lasciando cadere il *b*, nel battere, ripeterlo poi nel levare (es : ^b). L'uno e l'altro si può fare ; il primo però è più legittimo, perchè col secondo sempre è un occulto uscir dal *Tono*, quantunque vi si ritorni immediatamente.

147. In quanto all' armonie di accompagnamento, devono infallibilmente seguir la natura de' diafsemi, in questo modo. Nel caso che si uniscono i due elativi, si deve tralasciare l' armonia dell' *a*, e prendere quella del *b* ; come che questo deve prevalere fra li due, in virtù della cadenza nel *c*, dando però quest' armonia all' *a*, (es : ^a) ; lochè si fa per causa dell' ingresso dell' incidenza ritmica, e perchè l' *a*, in tal caso non ha valore, singolarmente negli andamenti celeri. Nel caso che si fa venire il *b*, in posizione, si darà all' *a*, il suo accordo, e poi al *b*, anche il suo, come positivo del *Tono* G ; ripetendolo nella elazione come Accordo elativo del seguente *c*, (es : ^b).

148. Or questi due casi, l' uno in sola *Melodia*, l' altro colle armonie, ci danno ragione 1.^o di quella che si suol dire *Nota cambiata*, e dell' *Appoggiatura* ; 2.^o del seguito de' due Accordi perfetti

perfetti nell' accompagnamento della Scala, che è stato fin' ora il nodo Gordiano degli Ottavisti.

149. Nel primo caso, vale a dire unendo i due elativi *a*, *b*, si ha la ragione della nota cambiata. Imperocchè la nota che deve venire nell' ingresso dell' incidenza ritmica elativa, cioè nella prima sua metà, solita chiamarsi tempo buono o forte del colpo, dovrebbe essere il *b*, come elativo principale del *Tono* su trasportato (109); ma per causa dell' *a*, antecedente, esso viene nel debole del colpo, e cambia così il suo posto; epperciò l' *a*, si dice Nota cambiata; qualità che le viene dalle leggi del *Ritmo*. Il Fux dice qualche cosa su di essa, ma tanto dalla sua spiegazione, quanto dai relativi esempj nulla si può capire.

150. Abbiamo ancora nell' *a*, l' appoggiatura di voce. Imperocchè oltre la ragione di non togliere al Tono un suo grado, vi è quella di evitare un Salto dal *G*, al *b*, che farebbe una modulazione incommoda alla voce in un Sistema primitivo naturale, qual' è quello del *Tono* in gradazione prossima; epperò si lascia il diastema *a*, nel passaggio dal *G*, al *b*, per un grado di appoggio alla voce cantante.

151. Nel secondo caso abbiamo la ragione de' due accordi perfetti seguiti. Poichè quivi non si fa che posporre all' accordo elativo superiore del *Tono*, l' accordo del suo plagale, riportato nella
sua

sua antifonia; quale nel levare della battuta diventa (per sola forza ritmica) accordo elativo. Così all' accordo del F, in levare, che si da all' *a*, per suo accompagnamento, succederà quello del G, plagale in battere, che si da al *b*, per suo accompagnamento, il quale poi nel levare diventa elativo (es: 147). Questo è il caso del seguito de' due accordi perfetti; a cui siamo forzati, volendo fare la Consecuzione del Tono, e dare un' incidenza ritmica a ciascun diastema. Lo stesso accade nella Scala degli Ottavisti, quantunque nulla sappiano del *Ritmo*. Ma come accade e ciò che Essi fanno per tal circostanza, lo vedremo in appresso (197.).

152. Nella Consecuzione discendente si fa al rovescio dell' ascendente; vale a dire, usando il mezzo di unire i due elativi, la nota cambiata deve essere l' elativo *a*, come festa del Tono, la quale faccia cadenza nella quinta suo positivo; ed il *b*, farà da appoggiatura della voce (es: ^a). Usando però il secondo mezzo, cioè dando un' affezione ritmica per diastema: nel partir che si fa dal *c*, in posizione, e nel passar per il *b*, in elazione, si giunge all' *a*, colla posizione. Questo *a*, in virtù del *Ritmo* diventando positivo, apparterrà al Tono F, laterale superiore dell' Autentico C; e ne farà perciò la terza di quello. Di forte che
per

per farlo relativo del *G*, quinta del *Tono C*, bisogna ripeterlo nella elazione (es : *b*).

153. Ma in virtù di Melodia, il suono estremo *b*, del tritono *E* — *b*, escluderebbe il nuovo *Tono F*; come parimenti nel salire, il suono estremo *F*, dello stesso tritono, escluderebbe il *Tono G*. Questo contrasto della Melodia e Ritmo in siffatta Consecuzione del *Tono*, giova a mantenere la qualità de' dialemi suoi, ed in esso conservarsi facendone la Consecuzione. Però fa vedere che il miglior mezzo è sempre il primo (146.); in cui si combinano i diritti della Melodia e del Ritmo.

154. Per le armonie di accompagnamento, va la stessa legge di seguire il proprio dialema. Nell' unione de' due elativi, dovendo prevalere l' *a*, il suo Accordo sarà preferibile, quantunque si debba dare al *b*, a causa dell' ingresso della incidenza ritmica (es : *a*). Separando gli elativi, ritorna nello scendere lo stesso seguito di due Accordi perfetti, come nel salire (es : *b*).

155. Nella Consecuzione dello stesso *Tono C*, ma di modo minore, sia nel salire che nello scendere, devono osservarsi le stesse leggi che nel modo maggiore. Bensì nel salire l' *a*, si fa maggiore per far appoggiatura al *b*, quale come elativo di *c*, deve esser maggiore. Nello scendere si fa minore il *b*, per far appoggiatura all' *a*, minore,

re,

re, che cōme sesta del *Tono* deve essere minore (es: ²). Altrimenti facendo *a* minore, e *b* maggiore, quali dovrebbero essere e nel salire e nello scendere, succederebbe una modulazione di semi ditono (es: ^b), difficile alla voce umana, perchè è di due suoni remoti; e molto più perchè vengono sotto l'aspetto di due gradi prossimi. Or queste sono le ragioni perchè nel salire della Scala minore dell' Ottava, cioè nella Consecuzione ascendente del *Tono* di modo minore, si fanno maggiori la sesta e supposta settima, e nel discendere si fanno minori. Tuttavia spesse volte si lasciano nella di loro giusta forma, tanto nel salire che nello scendere (es: ^c); singolarmente negli andamenti lenti.

156. In quanto alle armonie di accompagnamento, nell' uno o altro mezzo di Consecuzione, va sempre seguitata la natura del diastema (es: [:]). Imperocchè, non v'è altra differenza fra i modi del *Tono*, che la mutabilità della sua terza e sesta, suoi quarto e settimo diastema, cioè che riguarda la sola Melodia.

157. Ho detto che i due elativi prossimi si lasciano nella loro forma, o si cambiano, secondo che gli andamenti siano o celeri o lenti, perchè è sempre meglio secondare le leggi della Natura. La proprietà della voce umana è certamente di modularne per gradi prossimi; lo che ci viene indicato

dicato dalla connessione de' suoni inconcinni nel parlare, non men che dalle degradate e facili contrazioni della gola nel formare i suoni prossimi, assai più che nel formare i suoni remoti; questo però non impedisce che la voce possa eseguire i suoni remoti; fa bensì che negli andamenti celeri in ispecie, le faranno meno facili i gradi remoti che i prossimi. Per esser convinti di questa verità, non v'è che riportarsi o alla propria o all' altrui esperienza. Non vi è stato in questi ultimi tempi uno stile di cantare più difficile ad imitarsi quanto quello del Sig. Ferdinando Mazzanti; perocchè fra i pregi della di lui Arte, spessissimo introduceva le gradazioni armoniche (es^a), o altre difficili combinazioni di salti, (come si possono vedere in diversi suoi componimenti; come farebbe nell' aria *Fiumicel che s' ode appena*, fatta a Palermo l' anno 1763, (es:^b)) eseguendoli colla medesima facilità che ogni altro passo. Non ho sentito fin ora verun altro Cantante che lo abbia potuto imitare esattamente.

158. Posto ciò, quanto non ci farebbe da dire sull' opinione del Sigr: Bemetzrieder, che Egli espone nel primo dialogo della sua opera, vale a dire che il suono più comodo alla voce dopo il primo, sia l' ottava, cioè l' antifono?

159. Resta adesso che prendiamo il tetracordo fra il G⁵ e c⁵, ed il pentacordo fra l' F⁵, e lo stesso

te; ed in vista de' loro accidenti, nel salire e scendere, nel modo maggiore e minore; osserviamo le diverse modulazioni che accadono. Queste, nel tetracordo ci presentano in pratica la mutabilità de' suoni medj, l'immutabilità de' suoni estremi, le diverse maniere di mutabilità de' suoni medj; e quindi le diverse forme de' tetracordi, (es^a), vale a dire i diversi Generi di Melodia de' Greci (76. . Nel pentacordo ci si presentano parimenti le pratiche disgiunzioni de' tetracordi, quindi l'uso indispensabile del tritono, benchè contrario alla inclinazione della voce umana (33). Ci si presentano le di loro congiunzioni, quindi l'osservanza del diateffaron, secondo l'inclinazione della voce (es^b).

160. Ma se la Consecuzione del *Tono* si faccia per Principio di Natura, o di nostro arbitrio, io non lo posso ancor decidere. Osservo bensì, che le corde della voce umana dovrebbero bastare per un *Tono* Autentico e suoi due laterali; la natura ed espressione della *Melodia* dovrebbe bastantemente potersi esprimere con tre *Toni* relativi (139.); il tritono, il seguito de' due Accordi perfetti, ed i falsi Accordi sopra le appoggiature, fanno sempre un cattivo effetto. Osservo ancora che per lo più la Consecuzione esatta del *Tono* si usa ne 'passaggj, e diminuzioni di *Melodia*; cioè facendo le Consecuzioni con velocità

cità di esecuzione, singolarmente in quelle che si dicono *volate* (es.) Facendo però la Confecuzione a tempo lento, o con alternativa ritmica, non si può ammeno che passare o per l'uno o per l'altro del *Toni* relativi (144. 145.); con alcuna delle maniere o dei mezzi della Mutazione (163.) Che poi la Natura abbia date diverse classi allo stesso *Tono*, può darsi che sia affinchè le voci di diverse classi possano cantare lo stesso *Tono*; oppure affinchè si possa trasportare il *Tono* stesso in luoghi diversi; ma non però che si debba fare per propria Confecuzione.

161. Comunque sia, volendo la Confecuzione del *Tono*, questi sono i mezzi per farla; per ragione della vera forma del *Tono* (105.), della natura de' dialemi (95.), della coerenza del Ritmo colla Melodia nel *Tono*, (38.). E dispensandomi per brevità, dir ipetere i lunghissimi ragionamenti, imbarazzi, e ripieghi de' Teorici riguardo la loro Ottava: lascio che colla scorta di questi Principj si osservino nelle istesse di loro opere.

C A P. IX.

Della Mutazione del *Tono*.

162. **C**ONSISTEVA presso i Greci la Mutazione nel cambiamento del Tétracordo, o altro loro Sistema. Noi la considereremo rispetto al *Tono*, come suo cambiamento, o passaggio in un' altro.

163. Per far le Mutazioni vi sono le maniere ed i mezzi; tanto per parte della sola Melodia, come per parte del solo Ritmo. Fra le maniere dell' uno e dell' altro vi sono le regolari e le irregolari, dette ancora Inganni.

164. La maniera regolare s'intende quando si muta *Tono* secondo la direzione de' Principj. L'inganno consiste nel rompere talvolta dopo lungo uso la stessa regolarità; lo che spesso volte riesce di ottimo effetto, e piace anche in altre materie. Ordinariamente però se ne fa abuso, ed allora divien un vero inganno.

165. La regolarità per parte della Melodia si è quando si passa alli *Toni* più relativi. Due *Toni* sono più relativi, quando ne' loro diastemi hanno più suoni comuni.

166. Partendo da qualunque *Tono*, e proseguendo per quarte da qualunque verso, si circolano

colano tutti i dodici *Toni* nella maniera più relativa e prossima; perchè il seguente, non perde che un suono solo dell' antecedente. In conseguenza i *Toni* più analogi e relativi ad un dato *Tono*, sono quelli delle due quarte laterali; come farebbero il *Tono* Γ , ed il *Tono* F, rispetto al *Tono* C; perchè ciascuno perde un sol suono dei sette del medio; il Γ , perde l' F, mutandosi questo in F *dièsis*; il *Tono* F, perde il \flat , mutandosi in *b-beinolle* (es: 137.).

167. Ma fra questi stessi due *Toni*, primi relativi ad un Autentico, vi è altra ragione che fa il Plagale più relativo che l'altro. Imperocchè le prime modulazioni che fa il *Tono* Autentico, sono ne' primi quattro diasemi, qual farebbero B, C, D, E; i quali perchè decidono della qualità del *Tono* e del di lui modo, sono i primi a modularsi. Or questi quattro suoni del *Tono* C, sono più proprij al *Tono* Plagale Γ , che a quello della quarta F, (es: 137.). Di sorte che, pur non facendo altro che cambiare le affezioni ritmiche a questi quattro diasemi (181.), il *Tono* del C, non può altrimenti mutarsi che in quello del Γ , (es:) non in quello dell' F.

168. Da questa intima coerenza del *Tono* con
G
quello

quello della sua quarta inferiore, viene, che la digressione prima a farsi, deve essere in questa. E siccome per legge di Natura, nelle composizioni un po lunghe, devonfi fare in altri *Toni* le imitazioni, o della cantilena intera, o almeno del principal motivo: il *Tono* della quarta inferiore a titolo della sua coerenza col principale, è il primo ad avere questo diritto. Epperò la legge dell' imitazione, la necessità della digressione, e la coerenza de' diasemi, fanno un commercio fra questi due *Toni*, che il Compositore deve assolutamente sapere, e che fa indispensabile la distinzione di essi, quanto l'uso de' loro distintivi epiteti di Autentico e Plagale. Il *Tono* poi della quarta superiore diventa secondo relativo, posteriore a quello della quarta inferiore, qual deve essere nella imitazione, e digressione.

169. Se i *Toni* più analogi sono quelli che hanno più suoni communi nè loro diasemi, qual sono i *Toni* delle quarte prossime: li più irrelativi faranno per conseguenza quelli che avranno meno suoni communi ne' diasemi; cioè succede fra i *Toni* de' suoni più prossimi. In conseguenza passando da un *Tono* al suo più vicino, si farà il più cattivo cambiamento perchè non
avendo

avendo relazione fra loro per mancanza di suoni comuni, nasce perciò un pessimo effetto. Tale è quasi il seguito di tre *Toni* prossimi per tutto, nello *Stabat Mater* di Gioan-Pier-Luigi da Palestrina (es:).

170. Da questo Principio viene la celebre e cieca regola de' nostri Antichi, di non fare terze (singolarmente maggiori), quinte, ed Ottave seguite; cioè, perchè farebbero due *Toni* antagonisti. Di maniera che intesa la regola per i suoi Principj, ci leva dal commune materialismo, e ci scopre l'origine di tante eccezioni che gli Antichi le hanno apposte. Sapremo che tale regola è falsa fra i *Toni* in distanza di quarta; epperò le terze, quinte, ed ottave di seguito per quarte, fanno buonissimo effetto. Sapremo inoltre che tal regola è pur falsa nel seguito di qualunque ottave, quando si usano solamente per accompagnare colli suoni, anche le loro antifonie; lochè anzi è di molto buon' effetto; ed assai praticato dai migliori Compositori Imitativi; in questo modo è fatta la celebre *Aria Se tutti i mali miei*, del Sig. Adolfo Hasse (338.).

171. Ma quali fiere battaglie non cagionano questi buoni effetti, e la radicata opinione della regola, nel cervello de' seguaci degli Antichi!

Quanto non ho veduto io, scervellarfi un classico Professore, in una volta che era a favor di loro, non potendo capire come potesse fare un così buon' effetto il seguito di due quinte, e due terze maggiori, quali si trovano più volte ne' duetti notturni a due voci e basso d'accompagnamento, del Sig. Giuseppe Aprile! come per esempio, nel duetto *Io rivedrò sovente*, precisamente sulla parola *amene* dalla terza alla quarta battuta, e nella replica (es:).

172. La Mutazione per Inganno da parte della Melodia, consiste, 1°. nel mutar appartenenza al diastema; cioè a dire, riducendolo diastema di altro *Tono*, all' improvviso. Questo può succedere in varie maniere facendo uso dell' Armonie; imperocchè in vece di dare l'Accordo che conviene al diastema che serve alla *Melodia*, gli si cambia, mutandogli uno e più suoni del di lui Accordo. 2°. Consiste nel troncare le cadenze; cioè, o non risolverle, o risolverle fuor di luogo. E siccome ogni suono, ed ogni Accordo per se stesso o con alcune variazioni, si può far appartenere a diversi *Toni*: viene in conseguenza che molte e facili esser possono le maniere di fare quest' Inganni. Dell' uno e dell' altro caso trovo un bellissimo esempio e di singolare

golare effetto, nel primo quartetto strumentale, nell'opera ottava del Sig. Carlo Federico Abel, nell'Allegro, seconda parte bat: 40 (es:); ove col *cc*, ed *ee* minore, in vece di *cc* diesis, ed *ee*, passa a far cadenza nel Tono B minore, di modo maggiore, dopo averla lungamente promessa avanti per il Tono D, di modo minore.

173. Inganno di Melodia lo è ancora il mutar Tono col mezzo degli intervalli dissonanti; vale a dire non risolvendoli a dovere, ma come richiederebbero sotto altre forme; come farebbe, risolvere un tritono per quinta minore (es:); un semiditono in seconda, risolverlo come fosse in terza (es:); e simili. Questi però sono quel più cattivo che si può arbitrare coll'Inganni della Melodia; sono i veri Inganni. Chi ne fa uso, mostra in una volta o un vizioso capriccio; oppure l'ignoranza totale della natura dei segni (44.), delle Gradazioni, della Melodia, del Ritmo, del Tono, della Cantilena, in somma di tutto ciò che fa regolarità nella Musica.

174. Pur vi cadde in queste stravaganze il celebre Adolfo Hasse, con un processo di Armonie, che ha creduto dare ad una scala di semitoni (scala ideale e contro Natura (79.)); sol fondato sulla vaga e già vecchia regola *purche*

le dissonanze siano ben preparate e risolte (es: ^a) ma per tollerare l'asprezza delle modulazioni di tal' Inganno, come dalla quinta alla sesta battuta e tutte le seguenti simili, non vi vuole meno che un Udito ben' avvezzo alla Musica di Fondo (189.). . . . Accuso l'errore di un tanto Maestro, quando sia vera la tradizione dell' esempio e del fatto, datami da un Professore; il quale mi pare sia caduto in fossa peggiore (benchè si lusinghi di molto), col' averne inventate le uscite per tutti i *Toni*, appunto da qualunque delle accusate cattive modulazioni di detto esempio (es: ^b). . . . Nel Contrapunto sono più frequenti (es: ^c esistente nel Miserere a due di Leonardo Leo, di cui non ho altro documento al presente); ed è immensa la quantità di esempj, che si potrebbero addurre, di quelli che lo trascendono sino alla specie miscellanea (190.). . . .

175. La maniera più regolare di far le Mutazioni del *Tono* col Ritmo, deriva propriamente dalla natura del *Ritmo* (6.); ed è quella di passare da un *Tono* all' altro in distanza di quarta, secondo i Principj sopradetti (117.). . . .

176. L'Inganno del *Ritmo*, consiste nel mettere nell' una o nell' altra incidenza ritmica, un espresso diastema o Accordo della contraria. Vi
è l'uno

è l'uno e l'altro caso sulla parola *core*, nella prima metà della terza battuta dell'Aria celebre *Ab non sai per questo core*, fatta dal Sig. Niccolò Piccini, a Roma nel 1770 (es:).

177. Inganno di Ritmo lo è ancora, l'anticipare o sospendere fuori di luogo l'una o l'altra delle sue affezioni, cioè il battere e levare (es: ^a b). L'Anticipazione si suol chiamare Legatura; l'una e l'altra in generale si sogliono chiamare Contratempo. L'Inganno precisamente consiste nell'effetto che nasce; imperocchè levati i diafemi o Armonie dalla sede delle rispettive incidenze ritmiche: si è incerti in qual Tono si stia; e talvolta si perde affatto ancor l'idea.

178. Una frase continua di simili Inganni era in tal voga alcun tempo addietro, che si trovava in ogni composizione armonica. Il Sig. Adolfo Hasse l'ha introdotta quasi in tutte le Arie che ha composte. Volgarmente si chiama *Passo di settimane*; altri la chiamano *Serie di cadenze evitate*; altri in altre maniere (es:). Se n'è fatto però tanto uso, specialmente nelle composizioni miscellanee; che al presente moltissimi sono stufi di soffrirla.

179. Gl'Inganni del contratempo di molto si usano nelle composizioni concertate. Il contrasto

che risulta italle parti, è piacevole fino che è moderato. Con ottimo effetto lo usano i Bravi Cantanti, e lo chiamano *Rubamento di tempo*.

C A P. X.

Dei Mezzi per fare la Mutazione.

180. **I**L mezzo per parte della Melodia è il cambiamento del suono alli diastemi. E siccome la forma del *Tono* consiste per una parte, dalla precisione ed immutabilità de' suoni (83.), viene per conseguenza che ogni nuovo suono introdotto, è indizio sicuro di mutazione del *Tono* in cui si stava. Il cambiamento del suono al diastema, succede sempre col semitono enarmonico, sia ne' gradi del *Tono* immediatamente, o sia ne' suoni delle armonie di accompagnamento. Bisogna bensì eccettuare il cambiamento che si fa nella terza e sesta del *Tono* per mutare il modo. Siccome però il mutare il modo è lo stesso, che passare ad una opposta espressione (93.): perciò questo cambiamento succede di raro; o almeno così deve essere nella buona Musica.

181. Il Mezzo per le Mutazioni da parte del Ritmo, è il cambiamento delle affezioni ritmiche
sopra

sopra lo stesso diastema (es: 167.); o pur cambiando diastema all' affezione, come accade al *b*, nella Scala di C, egualmente alternata (144.).

182. Ma nel processo delle cantilene bisogna distinguere le Mutazioni, o come vere digressioni del *Tono*, o come passeggera transizioni, o come variazioni per modo cantabile.

183. Nella Musica, per ogni composizione bisogna stabilire il *Tono* Autentico; questo si deve spianare, vale a dire, stendere l'uso, onde l'Udito ne distingua bene la sua presenza e senso; si deve anche sostenere, cioè far conservare memoria di esso col frequente suo ritorno. Per questo le Arie di pochissime Mutazioni di *Tono*, piacciono più all' Udito naturale e non prevenuto. Non ostante devono introdursi le digressioni (102.); e devono essere in maggiore o minor numero, più o meno lunghe, secondo il prolungamento della composizione.

184. La Mutazione per digressione formale, s'intende quando il nuovo *Tono* si dichiara con l'uso di tutti i suoi diastemi, o almeno colli principali (che sono i primi quattro (167.); e con cadenze reali. La cadenza reale s'intende quando in *Melodia* si fa colli elativi principali da dichiarare il *Tono* e suo modo (es: *); e nell' *Ar-*
monia

monia, coll' *Accordo relativo inferiore* (es: ^b).
 Nell' uno e l'altro caso bisogna che sia in modo
 da far valere la presenza del nuovo *Tono*.

185. Le transizioni passaggere sono brevi
Mutazioni, e senza cadenze reali (es:). In vista
 delle quali, ed anche delle digressive, bisogna
 anche pensar discretamente, cioè secondo la ve-
 locità o lentezza dell' *Andamento* della *Compo-*
sizione; perocchè una mutazione di dialessi
 più o meno sostenuta, farà causa che più o meno
 si ha impressione del nuovo *Tono*.

186. Il *Modo cantabile* s'intende quando si
 usa il suono estraneo in qualche piccolo passo di
 diminuzione della *Melodia*. Siccome i suoni
 estranei alle formole del *Tono*, s'introducono col
 mezzo del semitono enarmonico: questo dunque
 secondo la presente dottrina può accadere come
Modo cantabile; laddove per qualche ho detto
 in altro luogo (101.), accade come mutativo del
Tono. Qual sia de' due casi, si distingue in
 questa maniera; vale a dire quando il semitono
 cade nelle incidenze del *Ritmo*, cioè ne' quarti
 della battuta e nelle note buone: allora non sarà
 modo cantabile (es: ^a); quando però cade fuori
 delle note buone, cioè nelle cattive, allora sarà
 veramente modo cantabile (es: ^b).

187. Questo modo cantabile da all' intervallo semitono istesso (di cui abbiamo osservati i due accidenti di enarmonico, e di grado (45.) una qualità, che consiste nell' espressione; vale a dire fa l'effetto di una sensazione molle. Non è già di addolcire una modulazione aspra e dura, qual' è quella del tritono nelli tetracordi; come p: e: F, G, a, b minore, in vece di F, G, a, b (d'onde proviene il termine bemolle; su di che, vedasi il Gaffurio e molti altri suoi contemporanei), bensì una sensazione ancor più delicata e molle. Per il qual' effetto appunto fu proibitissimo nel Canto fermo, e nello stile osservato. E siccome dovendolo scrivere, spesso bisogna farlo col diesis o col bemolle: questa terza qualità di esso semitono, ha raddoppiati gl' intrichi, imbarazzi, e confusione di questi segni, ed ancor delle regole della Musica presso i nostri Antichi (57.).

188. La proibizione di questo modo cantabile soprattutto, e poi di molte altre grazie del Canto nello stile Ecclesiastico, è decisa e confermata da moltissimi gravi e rispettabili Scrittori. Non ostante siccome si usano le medesime inflessione colla voce parlante, in occasione di diriggere i nostri affetti o ad un oggetto Sacro, o ad un
 oggetto

oggetto profano, vi è perciò chi crede poterfi usare ancora le medesime maniere di esprimersi nel cantare. Io non entro in tali questioni, (ove può darfi che molto v'abbia che fare l'affuefazione); ma se è lecito palesare il proprio genio dirò, che in Chiesa mi piace sentire il Canto fermo, e lo stile osservato; non già le sinfonie, i concerti, le composizioni teatrali sopra le parole sacre; e specialmente i Recitativi, Scene, ed Arie di più stacco; come pur troppo si fa ordinariamente, e talvolta ancora da chi ostenta più zelo per la Musica del Santuario.

189. Ma il male intrinseco della Musica moderna non consiste tanto nella maniera di farne l'uso, quanto in quella degli abusi nel formarla. Provengono questi dalla smoderatezza delle licenze, anzi dal fanatismo; essendo che la Musica così formata passò a venerarsi e chiamarsi *Musica di Fonée*, ed a formare il pregio e'l vanto del Compositore. Vien essa formata dal miscuglio di due stili i più opposti (320.); ma il pregio principale è quello di usare più che sia possibile gli'Inganni d'ogni sorte. In conseguenza non si sentono che continue modulazioni inaspettate, troncamenti di cadenze, risoluzioni fuor di luogo, sincopi, legature, mutazioni de' modi per
ogni

ogni momento, frequentissimi cambiamenti di *Tono*, o piuttosto una sua continua incertezza.

190. Tutto questo non è che un assoluto rinunziare alla buona Musica; perchè non si fa che assalire da ogni parte, e violentare a più potere il regolar processo de' diasteini, degli Accordi, e guastare la forma del *Tono*, il suo senso, per conseguenza quello delle cantilene e della *Melodia*; e togliere in fine tuttociò che fa sistema nella Musica (88.). Di forte che deve risultare per forza una specie di Musica miscellanea, tutta suono e con spesse armonie è vero, ma ancora abbondante di rumore, sconnessa, insignificante, cattiva, e spesse volte assai cattiva. Non deve esser stata certamente questa la Musica de' Greci.

191. Da questa specie di Musica cominciò a formarsi la scienza, o più tosto il laberinto degli Accordi; per quel che si suol dire *accompagnamento sul Basso* coll' Organò o Cembalo. Imperocchè essendo sommamente difficile alli Cantanti, l'esecuzione di tante cose fuori d'ordine e di Natura, si è fatto più che mai necessario un accompagnamento per sostenere e soccorrere ciascun Cantante, onde possa reggersi nella sua parte.

192. Siccome il Cembalo, e l'Organò sono
stro-

strumenti che contengono tutti i suoni praticabili, e che col mezzo di poter rinferrare le parti per via delle antifonie, può una persona istessa accompagnare ed assistere anche molti Cantanti insieme: tutto questo ha data origine allo studio dell' Accompagnamento, e degli Accordi; di cui a poco a poco se n'è fabbricata una Scienza apparte.

193. L'Accordo s'intende sempre la riunione de' suoni che eseguisono le Parti contemporaneamente, nelle composizione ove s'introduce l'Armonia. Ogni volta che per poco una sola parte varia suono, si fa subito un Accordo diverso; e poichè ciascuna nel processo della composizione varia di continuo, questo fa che ogni momento apparisce un nuovo Accordo. Quindi è, che la Scienza degli Accordi sia divenuta quasi interminabile; e l'esecuzione d'ogni cambiamento d'Accordo, impossibile.

194. Per questo dunque si principiò a stabilire un Metodo nell' accompagnare; cioè di solo riportarsi a certi dati siti della composizione; quali sono tutte le incidenze ritmiche principali della battuta, e de' suoi piedi più o meno, secondo la lentezza maggiore o minore dell'Andamento; passando poi a preferire ancora i siti
delle

delle modulazioni più interessanti e scabrose, e specialmente le mutative del *Tono*; non tralasciando quelle ove sono dissonanze, contratempi, e tutta sorte d'Inganni.

195. Ordinariamente però succede che riparando ad un difetto, risaltano de' nuovi; epperò a mano a mano che si procurava un' accompagnamento foccorrente l'esecuzione delle composizioni di Fondo, si andava cadendo nell'errore di ridurre come prodotto quello che è il produttore; vale a dire, di far dipendere il Comporre dagli Accordi; cosichè la Scienza di questi, venne a stabilirsi per un preventivo fondamento di quello. Errore grande, e pessimo nelle conseguenze; perchè ha resa la *Melodia* soggetta agli Accordi, o Armonia (127.).

196. Vero è però che questo abuso ebbe principio dalla impostatura delle parti, armoniche della *Melodia*; vale a dire, dallo studio d'impostare bene le parti fra di loro inclusa quella della *Melodia*, (che deve essere la parte regnante), affinchè risulti un buon effetto armonico. Ma altra cosa è mettere in accordo le parti, altra è prender le parti dall'Accordo. Il primo è quel che si procura nella specie armonica imitativa, dal secondo risultano le combinazioni
de'

de' suoni ed il di loro processo; ma senza *Melodia* (4.).

197. Accorgendosi in appresso Alcuni di aver smarrita la strada, con nuovo errore si rivolsero al Diapason, ossia all' Ottava; e datele certe armonie d'accompagnamento, in tal forma l'hanno costituita per Base della Musica (full' idea degli Antichi (88.)), e di più per una Regola fondamentale del Comporre.

198. Come *Tono* nelle sue giuste forme (104), sarebbe infallibilmente il Sistema fondamentale della Musica, e quindi una regola legittima di condotta nel Comporre; ma come Ottava, e colle armonie che gli si danno non è certamente nè fondamento ne regola.

199. Dati già i Principj del *Tono* (cap. 6°. e 7°.), della sua Consecuzione, e Mutazione (cap. 8°. e 9°.), faremo quì una breve analisi di questa famosa Ottava e suo accompagnamento. Ma di quale accompagnamento? Ogni scuola, e quasi ogni Maestro ne da uno differente, o vi appone qualche cosa del suo, riprovando la maniera degli altri. Preferirò dunque la Scala di M^r. Delaire, in tutti e due i modi del *Tono*, tal quale fu publicata l'anno 1700 (es:); non perchè abbia un accompagnamento certo ed immutabile

inmutabile, ma come il più abbracciato. A sua imitazione si potranno riscontrare le differenti maniere degli Altri.

200. La Scala per se non ha che il puro materiale della Melodia; senza ombra del Formale, cioè del Ritmo. Per parte della stessa Melodia manca la forma del *Tono*; perchè i suoni abbenchè siano veramente suoi, sono però mal collocati; in fatti il suono B, primo diastema del *Tono*, ed elativo di C, è affatto escluso, e preso il suo antifono *b*, il quale obbliga poi di far ripreso nel *c*; tutti e due sono suoni di ripetizione, non primitivi (106.); quindi il *Tono* è in Consecuzione, non nella sua giusta forma primitiva (89.).

201. Ma per esaminare, e ben ritrovare dalla forgente tutti i casi degli accompagnamenti dell' Ottava, bisogna andar prevenuti, che sono dedotti dalla pratica musicale, cioè dall' uso del *Tono* in regolar processo musicale (85.).

202. Preso dunque il *Tono* C, nel modo maggiore, e salendo, M^r. Delaire da alla quinta l'Accordo perfetto di se stessa; questo non è che toglierle l'essere di vera quinta (131.), e ridurla Accordo elativo inferiore, del *Tono* che sta per trasportarsi nella sua antifonia. L'Accordo che

H

da

da alla sesta è quello appunto che le conviene (es : 125.); della supposta settima, è parimenti quello che le conviene ; e della supposta Ottava, anche il suo proprio. Ma in questa maniera, dalla quarta del *Tono* fino l'ottava, il Basso fondamentale rigorosamente fa tre volte il seguito degli Accordi perfetti (es :) ; per modificare i quali Egli aggiunge alla quarta la sua sesta ; ed alla settima vi aggiunge la quinta minore.

203. Altri dando l'Accordo perfetto alla quinta del *Tono*, la riguardano come Plagale (senza però saperlo) ; e quindi cambiano la sesta del *Tono* Autentico, in seconda del Plagale trasportato sopra, ritornando poi nel *b*, seguente, come relativo del *c* (es :) , dandogli la sua quinta minore *f*, per rimettere questo diastema a suo luogo, alterato prima per farlo relativo del Plagale.

204. Nello scendere M^r. Delaire, dalla supposta ottava fino la quinta, non fa che modulare nel *Tono* G Plagale di *c* ; alterando l' *f*, per fare l' relativo di quello. Dopo la quinta ripiglia la quarta F, per ritornare nel *Tono* Autentico C, e le da l'Accordo perfetto dell' antecedente G, (rivolto della cadenza perfetta del *Tono* (200.)), per evitare il seguito degli Accordi perfetti. In fine accompagna a dovere, la terza, seconda, e
prima

prima del *Tono*; tanto nello scendere che nel salire.

205. Nel salire di modo minore va del pari che nel modo maggiore; usando la sesta maggiore per appoggiatura dell' elativo seguente (155.).

206. Nello scendere alla supposta settima fatta minore o per appoggiatura, o per digressione al G, come Plagale, le da l'Accordo di questo. Alla sesta minore da l'Accordo che Alcuni chiamano di *sesta superflua*; il quale realmente non è ne Accordo giusto della sesta del *Tono Autentico*, ne di seconda del Plagale; benchè partecipa dell' uno e dell' altro. Dalla quinta in giù seguita a similitudine del modo maggiore.

207. Altri fanno la sesta e settima anche minori nel salire; dandole un' Accordo di terza e sesta per ciascuna; e così nello scendere (es: ^a). Altri lasciano a suo luogo la sesta e la settima, nel salire, e nello scendere; dando a ciascuna l'accompagnamento di M^r. Delaire (es: ^b.).

208. Questi sono i casi della Scala degli Ottavisti; parte per regolarità di *Tono*, parte per causa di digressioni (160.), e parte per Inganni. In questo modo la Scala non è il fondamento della Musica o del Comporre, ma una raccolta

delle modulazioni più frequenti. Bensì potrebbe fervire di buon esemplare per far pratica d'accompagnamento col Cembalo o Organo, quando però fosse disposta con Ritmo (es:).

209. Ma per una tal pratica, farebbe anche giovevole aggiungere una succinta Teorica ed esercizi di Accordi dedotti dai Principj giusti; anzi che consumare fatiche e tempo in una lunga serie di Accordi, presi la maggior parte dalle combinazioni de' suoni, ed a caso.

210. In primo luogo bisogna determinare al *Tono* quattro Accordi; cioè 1°. uno perfetto, di se e di ciascuna quarta laterale, avvertendo che l'Accordo relativo inferiore deve essere sempre maggiore, come che deve contenere il diastema principale relativo del *Tono*, che sempre deve essere maggiore ed immutabile (92); e l'Accordo relativo superiore deve avere la sua terza o maggiore o minore, secondo il modo del *Tono*, di cui tal terza è la sesta (es: ^a). 2°. Indi all' Accordo relativo inferiore bisogna aggiungere la settima, che è appunto quella per cui ottenne il nome di *Accordo di cadenza perfetta* (129.). 3°. Poi si deve aggiungere la sesta all' Accordo relativo superiore, e formare quello che si dice *Accordo di quinta e sesta* (es: ^b.) 4°. Inoltre bisogna unire i quattro diastemi

diastemi elativi, i quali daranno l'Accordo che nel modo maggiore si dice semplicemente *di settima*, e nel minore si dice *di settima diminuita* (es: ^c); la di cui nota, o dirò, Basso fondamentale, deve essere sempre l'elativo principale, e non in altre guise, come variamente han pensato molti Autori Moderni. Questo è un Accordo di combinazione volontaria, non primitivo di Natura come l'Accordo perfetto.

211. In secondo luogo bisogna formare tutti i rivolti di ciascuno di questi Accordi (es: ^c).

212. In terzo luogo bisogna formare le Anticipazioni e Sospensioni fra il Basso e le altre parti superiori da un Accordo all'altro (es: ^a); o anche in più o meno fralle parti stesse (es: ^b); e sia nell'essere primitivo degli Accordi, o sia con i loro rivolti (es: ^c). In tutti i quali modi vengono a comparire quasi tutti gli Accordi dissonanti possibili.

213. In ultimo luogo bisogna esercitare il tutto in tutti i *Toni* e loro modi. In tal maniera s'imparano quasi tutti gli Accordi possibili con buona Teorica; e si prende possesso della tastatura; lo che è un'oggetto meccanico, quale di molto contribuisce alla pronta esecuzione; quantunque fino ad'ora non ci si è abbadato di proposito.

214. I nostri Antichi, abbenchè avessero meno lumi circa la Teorica musicale, non erano però ancor trascorsi a far dipendere l'Arte della Musica dagli Accordi; o pure sopra un di loro uso arbitrario, e sopra una serie estratta in favor dell'accompagnamento (191.) costruire una Scienza Formale (o più tosto un Laberinto). Epperò, bisogna convenire che la Musica tuttochè bambina, doveva a tempo loro essere almeno naturale; e se non era che regolata dall'istinto, e poco coltivata, era però più prossima ai suoi giusti Principj. In fatti l'uso era di cantare, e cantare senza soccorso di stromenti (vedansi i nostri Antichi dal secolo XI. in poi); questo suppone almeno non esservi stata ancora in que' tempi la Musica di Fondo.

215. Certo è che le Teoriche erano assai oscure; e quantunque del *Tono* avessero qualche idea di fondamento, era però confusa; ed il *Ritmo* e tutti i veri Principj del *Tono* gli erano ignoti. Per questo ai di loro tempi, infinite erano le dispute solo per stabilire il numero de' *Toni* (vedasi il Zarlino, Fux, ed Altri). Il male però non era tanto nella decisione del numero, quanto nelle forme de' *Toni*. Fatta l'idea che il *Tono* consisteva negli otto gradi dell' *Ottava*, e
stabiliti

stabiliti i soli sette suoni del diagramma (24.), esclusovi il *Tono* del B, per le angustie del suono finto, falso, &c. (69.), che ci vorrebbe per dargli la sua quinta giusta (vedasi l'espressione degli intervalli (37.)); quante Ottave entravano in questi suoni, e comunque venivano disposti i gradi, tali erano le forme del *Tono*, ed altrettanto il numero de' *Toni*.

216. Ma circa a queste cose non merita il conto diffondersi punto. Non sono che imbarazzi di mente, ispirazioni della Natura mal digerite dalla riflessione, e sempre più involuppate dal pregiudizio. Per questo il Zarlino col Canto fermo, colle Matematiche, ed altre scienze, solo intrica e confonde la mente de' Studenti. Così il Fux colla miscellanea di Canto fermo, e Canto imitativo, fa lo stesso. E peggio ancora fanno i Moderni colla falsa opinione del Linguaggio e Profodia. Cosa han che fare colla Grammatica le passate istruzioni sopra i Suoni, Intervalli, Modulazioni &c. e tutta la Melodia; sopra i Principj e Teorica del *Tono*, sua Consuetudine e Mutazione?

C A P. XI.

Del *Ritmo* sue Figure, e del Metro e suo Dutto.

217. **H**O detto che sotto il termine di *Ritmo* intendo tutto quello che spetta al tempo ed al Formale della Musica (3.); ma che un tal nome è proprio a significare l'effetto del contrasto della posizione ed elazione. I Greci però non ne parlano con questa distinzione; ma ora intendendolo in un modo, ora nell' altro, hanno tuttavia compreso che in esso consiste il principale fra i due Cardini di questa Facoltà; epperò lo hanno chiamato il Maschio della Musica “ Porro veterum quidam, rythmum quidem “ marem nominarunt.” Aristid. p. 43.

218. In fatti esso è che nel processo della Musica, produce quell' azione fra i suoni che ne fa il Senso; e per cui ogni composizione prende la sua forma. Se si leva il *Ritmo*, non resta che una moltitudine informe di suoni; quindi è che un Esecutore principiante, il quale guasta (come si suol dire) il tempo della composizione, la rende subito sconnessa, ed inscalfibile, singolarmente a chi la conosce. Al contrario rimessi
tutti

tutti quei suoni in *Ritmo*, nasce il senso e la forma della composizione. Verità questa che pur travide il Sig. Rousseau dicendo, che la Melodia per se sola è nulla, ma la misura è che la determina; e senza il tempo non vi può esser Canto (prescindiamo dalla confusione de' termini Melodia, Misura, Canto, e Tempo);

“ Ainsi la Melodie n'est rien par elle même ;
 “ c'est la Mesure qui la determine, et il n'y
 “ a point de Chant sans le tems.” Dizionar :
 p. 274.

219. Ma col *Ritmo* va sempre coerente il Metro, ed il Moto. Imperocchè le affezioni di quello devono avere un dato periodo di tempo, affine di proporzionarsi fra loro; lo che spetta al Metro; e devono essere distinte con due incidenze almeno; e questo spetta al Moto.

220. Il Metro nella Musica consiste nella misura delle durate de' suoni. L'uso che se ne fa gli è di due modi, 1°. determinando la durata di tempo de' suoni (che comunemente si dice *valore*) con precisione; 2°. determinandola senza precisione, ma in un modo discretivo. Nel primo caso, il valor de' suoni deve corrispondersi in giusta proporzione; ed essere precisamente

famente p.e. la metà, il terzo, o il quarto &c l'un dell' altro; come è in tutte le composizioni dette *a tempo*. Nel secondo caso, il valor de' suoni non si precide; in conseguenza ne anche la proporzione; come accade nei Recitativi; ed è perciò un Metro discretivo, perchè resta in arbitrio del Cantante. Peraltro il Compositore suole scriverlo in precisione, affine di dargli qualche regolarità di scrittura; ed accennare nello stesso tempo le sillabe lunghe, e le brevi delle parole, poichè non v'è Recitativo senza Linguaggio.

221. Molti pretendono che in pratica non vi sia la precisione del Metro; la qual cosa è interamente falsa. Imperocchè senza tal precisione si distruggerebbe la proporzione giusta fra il valor de' suoni, si guasterebbe quella regola di varietà che esiste in tutte le composizioni, cioè nel di loro processo musicale. Ce ne assicurano inoltre li ben fatti esperimenti cronometrici, e l'esecuzione fatta con vero possesso, e da scelti Professori. Cosa è che fa dire spesse volte nelle occasioni *quest' Orchestra*, o pur *questo Esecutore* più o meno che siano *vanno come una spada*? Non è forse per difetto di precisione che il Principiante guasta il senso della composizione?

Non

Non è l'istinto istesso nostro che la richiede? Perchè si sturbano quelli che si danno a ballare, quando gli manca la precisione del tempo? ed anche sappiano o non sappiano ballare formalmente.

222. Dalla precisione del Metro si formano le Figure ritmiche, le di loro Grandezze, e la Ditamazione del valor di tempo de' suoni.

223. La Figura ritmica è quella che pur si chiama dai Greci Ritmo, e dai Moderni col nome generico di Tempo (confondendo l'essenza coll'uso ed accidenti); si forma essa dal valore che si da alle affezioni ritmiche. Se avranno egual valore, nasce la Figura Eguale, che si suol dire Tempo Binario; se un' affezione avrà il valor doppio dell' altra, nasce la Figura Ineguale o Dupla, solita chiamarsi Tempo Ternario; se un' affezione avrà il valore triplo dell' altra, nasce la Figura Ineguale Tripla, che si dice Tempo Quarternario o pur Ordinario. I termini poi di Eguale, Dupla, e Tripla, sono de' Greci e de' nostri Antichi.

224. La Grandezza della Figura ritmica fu chiamata da' Greci Dutto ritmico, da' Moderni si chiama Andamento, e spesse volte anche Tempo; io la chiamo Dutto metrico. Consiste nel
 periodo

periodo di tempo che si da alla Figura ritmica, o (secondo il commun linguaggio) all' intero della Battuta.

225. Si fa di maggiori o minori durate precise, secondo la natura della composizione; e bisogna che venghi comunicata agli Esecutori dalla stesso Compositore. Non ostante si suol indicare in iscritto ed alla meglio con questi e simili termini, Largo, Adagio, Pocoadagio, Larghetto, Andante, Andantino, Allegretto, Allegro, Presto, Prestissimo. I Professori ben pratici arrivano talvolta a saper conoscere da se l'Andamento delle composizioni, dalla natura stessa delle loro cantilene. I nostri Antichi in vece di que' termini, usavano le proporzioni numeriche p.e. $1 \cdot 2 \cdot 4 \cdot 4$,^{2 3 2 3} &c.; riportandosi al punto fisso d'una battuta della grandezza d'incirca a quanto corre fra una vibrazione e l'altra del polso umana lento; ed usavano alcuni altri termini p.e. Tempo ordinario, alla breve, Trippola maggiore, minore, Trippoletta, &c. quali ancor si usano, singolarmente nelle Basiliche di Roma. Ond'è che avendo intal modo usato di proporzionare il valor delle note coll'Andamento, restava perciò tenacemente impressa una tale idea nella mente de' Pratici Esecu-

Esecutori ; ormai però i Dotti Maestri ne dispongono a piacere. Il Sig. Niccola Piccini ha segnato per l'Aria sua *Ab non sai* (es: 176), l'Andamento che si suol chiamare *Alla breve*, o pur *A cappella*, nel mentre che ha voluto un Cantabile spianato ; lo che però a prima vista aveva forpreso il Cantante, benchè de' più Bravi, per la prevenzione che Questi aveva della velocità del *tempo alla breve*. Altri parimenti si maraviglierebbero vedendo delle note maggiori sotto un Andamento un po corrente (es: 250.) Ma perchè fermare delle idee sopra una cosa arbitraria, ed impossibile a precidersi, qual' è l'Andamento delle Cantilene ?

226. La Diramazione del valor de' suoni consiste nella serie delle durate diverse, che si danno alli suoni singoli nelle composizioni a tempo. D'onde venne la necessità delle diverse note per esprimerle, cioè la Semibreve, Breve, Minima, Semiminima, &c. Imperocchè non v'è composizione nella quale non si distribuiscono alli suoni che la compongono, molte e varie incisioni di tempo fra loro proporzionali ; e questa è quel che io intendo per Diramazione.

227. Tanto la Figura ritmica, che l'Andamento delle composizioni, si stabiliscono dal
Compo-

Compositore fin dal principio. Essi determinano quel limite che si suol chiamare Battuta o Misura, e che si prescrive con linee verticali: Quindi è che la Battuta contiene un'azione ritmica ed il suo Andamento.

228. La scelta della Figura ritmica è in arbitrio del Compositore ; per questo una istessa Aria si può comporre e di fatti si trova composta con tutte le Figure ritmiche ; L'Andamento però nelle composizioni vocali si unisce col sentimento delle parole ; e nelle composizioni strumentali con quello del carattere che si vuol dare alla sonata ; cioè nel primo e secondo caso, viene eccitato dalla passione interna d'onde provengono le idee della composizione. Quindi è che se sono vivaci o agitate, l'Andamento deve essere celere ; se saranno flebili e meste, l'Andamento deve essere lento.

229. La Figura ritmica si compone di piedi ; vale a dire le sue affezioni fanno alcune parti aliquote della battuta ; e queste sono i piedi musicali. Ma come semplice affezione ritmica può consistere anche in un sol suono, in un incidenza ; affinchè però sia vero piede bisogna che abbia più incidenze, più suoni ; onde vi possa essere il *Ritmo*, *Metro*, e *Moto* ; formando al-

trettante

trettante battute in piccolo, ad imitazione dell' intero di tutta la battuta. E questa è la precisa maniera della Diramazione musicale; per cui inoltre succede che li stessi piedi primi si suddividono spesse volte ancora in altri piedi più piccoli inferiori (si guardi qualunque carta di Musica).

230. Or essendovi dai più piccoli piedi sino alla battuta principale, le azioni ritmiche: e talvolta essendovi sola azione ritmica da una battuta all' altra in alcuna parte di concerto nelle composizioni armoniche: succede perciò una serie di azioni ritmiche di diverse grandezze nella istessa composizione; e questo è quello che io intendo per Dutto ritmico. I Greci hanno dato questo nome all' Andamento; pare a me però che a questo convenga più quello di Dutto metrico; poichè in fatto di misura l'Andamento appartiene al Metro, non al *Ritmo*. Certo è però che la gran connessione che vi è fra il *Ritmo*, Metro, Moto, e loro accidenti, fa che difficilmente riesce farne la separazione.

231. Il Dutto metrico, cioè l'Andamento spesse volte si varia in una medesima composizione; quando però accade una mutazione di sentimenti; ed ordinariamente si fa proporzionale;

zionalè ; vale a dire le aliquote del nuovo Andamento corrisponderanno esattamente al valore di altre dell' antecedente. Così p.e. nel nuovo Andamento una semiminima valerà quanto una croma o semicroma del passato ; così al contrario. Questo si fa dai Compositori o volontariamente, o qualche volta a caso per istinto. Tali sono tutte le Arie che si dicono *di due tempi*, e tale è la celebre Aria *Misero Pargoletto* composta dal Sig. Pasquale Anfossi per il Sig. Ferdinando Tenducci, a Roma nel Teatro Argentina, circa l'anno 1774 ; nella quale vera intenzione dell' Autore è di trasportare nelle semiminime dell' Allegro, il preciso valore delle crome del Cantabile ; come appunto, fece il Cantante. Talvolta ancora mutandosi figura ritmica si conserva nelle nuove incidenze, il preciso valore delle antecedenti.

232. I nostri Antichi (vedasi il Zarlino) per questa così semplice Teorica di ciò che appartiene al tempo nella Musica, avevano fatta una catastrofe di regole (oltre le accennate proporzioni numeriche (225.), sotto i titoli di Tempi, Modi, Prolazioni, Emiolie, le quali perchè di fatti nulla spiegano, sono andate interamente in oblio.

C A P. XII.

Ulteriori Principj rispetto al *Ritmo* e Metro.

233. **L'**UDITO nostro non può misurare per se solo la durata del suono più che nella distanza, qual vi può essere fra due vibrazioni di un polso umano lento. Ne anche può valutare fra due durate se non il valor eguale (l'esperienza). Al contrario nella Musica si ha da poter prolungare i suoni a piacere, e proporzionare precisamente le durate con molti altri valori di tempo. Lo che si ottiene con due mezzi, uno occulto, l'altro sensibile.

234. Il primo mezzo consiste nelle incidenze sonore introdotte opportunamente nella composizione per istinto del Compositore, senza punto accorgerli. Si riscontrino tutti i punti d'ingresso de' suoni di tutte le parti di una composizione, e relativamente al suo Andamento, non si troverà mai che accade un intervallo di tempo che oltrepassi la portata dell' Udito. Tali incidenze fanno i punti d'appoggio alla cantilena rapporto al tempo. Per ordinario si trovano nella parte del Basso, a cui convengono perchè

sono esse le più tarde ; ed è tardo il Basso per la sua natura meno facile al moto che altre parti acute.

235. Con queste incidenze va anche unita la vibrazione del suono, quando si fa l'esecuzione. Consiste nel marcare con più stacco, principalmente il suono d'ingresso del battere delle battute ; e negli Andamenti mediocrementemente lenti, anche quello del levare ; e nei larghi, pur quello dei quarti della battuta. Questa vibrazione nulla ha che fare col piano e forte della cantilena (273.) ; perocchè vi è una certa maniera di eseguirla, anche nel maggior piano.

236. La vibrazione de' suoni a suo luogo, oltre che conserva il metro giusto da alla *Melodia* un certo senso di vigore e robustezza, che le dà il risalto. A chi eseguisce in questo modo si suol dire che *possiede il tempo, dà l'anima alla composizione, &c.* Al contrario omnessa questa vibrazione, la composizione languisce, e lascia l'Udito incerto della di lei enfasi. Ciochè intese bene Aristide Quintiliano “ Cum enim univer-
 “ sin soni ob motus similitudinem, nullius effi-
 “ caciae efficiant cantus nexum, ac mentem in
 “ errorem abducant.” (pag. 31.)

237. Questo marcare i suoni, singolarmente i
 primi

primi delle battute, di molto si raccomanda alli Studenti del Violino, per essere lo stromento principale nelle Orchestre. E siccome gli è più naturale, e più facile farne la vibrazione col moto in giù del braccio: questo fa una ragione perchè nella Scuola di questo stromento si vuole, che ogni prima nota delle battute s'abbia da fare coll' arcata in giù. Non conoscendosi la ragione, si fomentarono sempre le dispute su questo punto, e nacquero ancora de' pregiudizj. Sono pochi anni che un Sonatore di Violino dei primi di Roma, tralasciò di publicare un' opera teorico-prattica sul suo stromento, (forse molto utile per la Gioventù), perchè un Letterato che la doveva mettere in buona dicitura, non gli volle accordare la regola dell' arcata in giù. Quanti Studenti pure non s'inquietano vanamente dalla soggezione somma che gli cagiona l'osservanza di una tal legge? quale conosciuta una volta dalla sorgente, gli darebbe più franchezza e libertà nell' esecuzione?

238. Il secondo mezzo per il Metro della Musica, cioè il sensibile, gli è l'uso della Battuta; vale a dire il marcare il battere è levare, ossia la Tesi e l'Arsi della figura ritmica col moto della mano, ponendola in giù ed elevan-

dola in su; o in altre guise facendo lo stesso uffizio; d'onde le affezioni ritmiche ebber i nomi di Battere e Levare.

239. Questo esercizio della mano, è per la Musica il *Compasso visibile*, del tempo che essa percorre; ed è la guida per le diramazioni de' piedi. Un visibile indizio del battere, fa un' altra ragione al Sonator di Violino per l'arcata in giù anzidetta; singolarmente trovandosi a dirigere l'Orchestra.

240. Molti e diversi altri mezzi si adoprano per accennare e sostenere la battuta; sia con altri moti o rumore, sia con tratti o segni differenti, maggiori o minori secondo il numero degli Esecutori, del di loro sapere, o della vastità del luogo. Qualunque siano però giamai si abbandonano; cosichè l'indizio della battuta non deve mancare giamai. Lo che fa vedere quanto sia necessario il sostenere il metro, e la sua precisione; al qual' effetto concorrono tutti questi indicati mezzi.

241. Qualche volta si usa l'Inganno anche nel Metro, singolarmente dai Bravi Cantati; gli è il sopraddetto Contratempo (179.) o Rubamento di tempo. Ma i Principj del Metro, e della sua precisione, ci scoprono quanto sia vizioso l'abusarne;

fârne; ed in qual modo nasce spesso volte lo sbilancio della *Melodia* molto fastidioso a sentirsi. In questo difetto cadono tutti quelli, che affettano d'imitare i Bravi Cantanti; e qualche volta lo fanno anche Questi medesimi. Gli Avversarj poi, i quali non vogliono ammettere verun' Inganno o rubamento di tempo, prendono ragione da questo per confermarfi nella loro opinione; crescono le dispute, e quindi la legge e la licenza escono dai confini (164.).

242. Nella nostra pratica non abbiamo altre figure ritmiche fuor della Binaria, Ternaria, e Quaternaria. Non so se questo provenga dall'affuefazione, o da qualche Principio di Natura; so bensì che varie volte, ed in varj tempi fu tentato d'introdurre la battuta a cinque; lusingati perchè si può riportare a piacere in quà e là il battere e levare della battuta con i suoni corrispondenti; questo però è un puro capriccio, a di cui norma si possono inventar pure, battute a sei, a sette, a otto, a nove, a dieci, &c. Ma nella esecuzione pratica fin'ora non sono mai riuscite che le battute, a due, a tre, ed a quattro.

243. Qualunque di queste tre figure ritmiche si voglia dare alla composizione, non si deve va-

tiare se non variando il sentimento ; nello stesso modo che si deve fare dell' Andamento (231.). Avvertendo però, che l' accelerare un poco più un poco meno l' Andamento, non cagiona difetto essenziale ; lo cagiona bensì la mutazione della figura ritmica. L' Andamento ha per oggetto l' esprimere lo stato dell' animo, cioè se quieto, più o meno quieto, se agitato, più o meno ; ma affinchè nasca vera opposizione, come farebbe passando dalla maggior quiete alla maggior agitazione, bisogna dare all' Andamento una gran differenza, come farebbe p:e: dal Largo passare subito al Presto. Col solo mutare però la figura ritmica l'una dall' altra, si muta il motivo, e la qualità della *Melodia*.

244. La eguaglianza della figura ritmica si mantiene nell' intero delle battute ; al contrario nei loro piedi, ossia ne' quarti, ed in ogni altra diramazione, non solo si possono variare a piacere tutte e tre le figure ritmiche nell' uno o l' altro quarto, ma ho sentito ancora qualche Bravo Cantante eseguire in un piede, una volta cinque una volta sette incidenze di suoni come unità successive ed equivalenti. Fanno un buon effetto, ma sono difficili ad eseguirsi ; non sono però impossibili come alcuni credono perchè non

ne hanno pratica bastante. In fatti nel modo che è possibile pronunziare cinque o sette incidenze sillabiche eguali successive (si faccia l'esperimento), e nel modo che si possono queste accelerare o ritardare a piacere, e riportare ad un dato periodo di tempo: perchè non deve essere parimenti possibile fare lo stesso colle incidenze sonore, e rapporto alli quarti delle battute?

245. Non so se tutti i bei passi che fanno i Bravi Cantanti siano sempre pensati con sapere ed Arte, o che talvolta gli venghino suggeriti sul fatto dal proprio Istinto e Genio, singolarmente quando sono più commossi dalla passione che vogliono esprimere; so bene però che spesse volte gli ho sentiti fare di tali passi a cinque, ed a sette incidenze eguali in un piede. Ne fo uso nelle lezioni, e mi par che vadan bene (es:). Un'esperimento di queste cose facile a farsi, gli è adattarle ad un qualche istromento che suoni per machina; quali sono gli Organetti portatili, e simili.

246. Or la ragione perchè possan dividersi in cinque o sette aliquote i piedi delle battute, e non le battute intere, non so riconoscerla che da sole due cause; l'una perchè le incidenze del

Ritmo della battuta non combinerebbero con quelle de' suoni ; l'altra perchè l'equidistanza e più facile a regularsi dal nostro Udito fralle incidenze veloci, quali soni quelli de' Piedi, che fralle incidenze tarde, quali sono quelli della figura ritmica principale della battuta.

247. Nella figura ritmica binaria tanto il battere che il levare hanno il valor eguale. Nella ternaria il battere per ragion di posizione dovrebbe avere due incidenze per se, ed il levare una sola ; non ostante, qualche volta si da il valor doppio al levare, acciòchè la cantilena prenda un'effetto inquieto, perchè l'alterazione allora prevale alla quiete (6.). Così è espresso il versetto *Cujus animam gementem*, dello *Stabat Mater* di Gioambattista Pergolesi. (es :).

248. Comunque sia però, sempre la terza incidenza di questa figura ritmica deve essere relativa ; perciòchè le due incidenze decisive del *Ritmo* e sua figura, sono sempre la prima e l'ultima. Siccome poi l'incidenza media resta dubbia, potendo farsi appartenere o alla prima o alla terza, perciò Molti Autori e singolarmente il Sig. Rousseau, dicono, che i tempi buoni del Ternario sono il primo e terzo : confondendo così, l'esser buono del' terzo colpo come decisivo del levare della battuta, col già
inteso

inteso esser buono un colpo quando sia del battere (7.).

249. Nella figura quaternaria quando si divide in quattro incidenze, le positive faranno la prima e la terza; l'elative, la seconda e quarta; si fanno cioè due piedi principali e distinti. Non bisogna credere per questo, che nella battuta a quattro si contenghino due battute, come suppongono Taluni. Imperocchè la battuta qualunque contiene sempre una sola figura ritmica principale, e non più; i piedi poi sono quelli, che fanno altra specie di piccole battute (229.). Nello stesso modo che nella Poesia vi sono i versi detti Bimembri, i quali fanno due parti principali del verso, non già due versi; ed appunto simili versi sono quelli che si combinano meglio colla figura quaternaria.

250. Se al Quaternario si danno due incidenze, e che il levare abbia il valor triplo del battere, risulta un'azione ritmica molto inquieta (es: ^a). Se il valor triplo si da al battere riesce all'opposto (es: ^b); e quando l'Andamento, non rispetto alle note ma in se stesso, sia lento, e vi si unisca un certo portare il suono in maniera tarda dal battere al levare, e staccandolo dal levare al seguente battere, risulta quello
che

che si suol dire *Tempo alla zoppa* (es : ^a); e che si crede comunemente essere quelle che si chiama

6

Sestupla, la di cui cifra è 8. Ma un tal'effetto proviene ogni qual volta sia minore il levare che il battere; epperciò si può modificare in più modi, facendo più o meno cadente e celere il levare. Nella sestupla riesce più sensibile, perchè quando si vuol questo effetto, si da al levare di ciascun suo piede il valore di una sesta parte (es : ^b).

251. Una disputa impiccata nelle Teoriche ordinarie la è questa, cioè se il piede della sestupla composto di una terzina (es : ^a), deve avere o no un metro esatto, come se fosse a tre. Non vi deve esser dubbio su di questo; perchè sono allora in figura di tre incidenze eguali fra loro; e nel caso che un'incidenza si volesse del valore di un sesto, basterebbe darle il taglio, mettendo il punto ad un'altra qual si vuole (es : ^b); senza farne un indovinello agli Esecutori. La difficoltà è quando il piede porta due sole note, e che la seconda di essa abbenchè si scrive come del valor di un terzo, si vuol che sia eseguita col valor di un sesto (es : ^c); quì veramente vi ha difetto di caratteri, epperciò
bisogna

bisogna saper conoscere in altra maniera il voler del Compositore.

252. Tutte le maniere di far valere le affezioni ritmiche, corrispondono in generale per parte del Ritmo alle espressioni particolari, come fanno per parte della Melodia i tre modi Dorio, Frigio, e Lidio (139). Di forte che facendo prevalerè la quiete all'alterazione, si può adattare allo stato dell'animo flebile e mesto; facendo eguale l'una e l'altra, si può adattare allo stato medio; prevalendo l'alterazione alla quiete, si può adattare ad uno stato di animo inquieto, agitato. Ed i Greci a ciò pensando chiamarono il primo modo *Ritmo Sistolico*, il secondo *Esistolico*, il terzo *Diaistolico*.

C A P. XIII.

Del Moto Musicale; e del *Ritmo*, *Metro*, e Moto nel Linguaggio.

253. **I**L Moto Musicale deriva dalle incidenze sonore. L'Incidenza sonora consiste nel momento d'ingresso del suono; tanto se i suoni saranno i medesimi, come se saranno differenti;

ferenti ; basta che si faccia nuova percussione di suono, quella è nuova incidenza.

254. Quando le incidenze sono frequenti risulta il Moto celere ; quando sono rare, risulta il Moto lento. Il primo serve per le espressioni vivaci ed allegre a cui è proprio ; il secondo serve per le espressioni flebili alle quali esso conviene.

255. In una composizione altro è però il Moto che appartiene al sentimento o carattere proprio, altro è il Moto che si fa per sola diminuzione e varietà della *Melodia* sostanziale. Quello che appartiene al sentimento della composizione, esiste nelle incidenze della figura ritmica principale della battuta ; quello di sola diminuzione, esiste nei piedi maggiori o minori.

256. Quindi è che il Moto dell'Andamento della composizione non si può variare senza variar sentimenti ; quello però di diminuzione si può accelerare o ritardare in favor della cantilena, più e meno come si vuole ; senza peraltro scostarsi dalla verità dell'espressione. Possono dunque amplificarsi e diminuirsi i piedi musicali, senza il minimo influsso all'Andamento. Così i Bravi Cantanti diminuiscono più e meno un passo di Musica, senza niente offendere l'Andamento ;
ciò

ciò non essendo altro, che una variazione di *Melodia*, fatta per suo rifiorimento (es : 245.). Talvolta anche il Compositore medesimo scrive alcun rifiorimento, ma Questo lo fa per accennare qualche grazia alli Cantanti dozzinali ; ed è necessario, perocchè oh quanto sono rari i Bravi Cantanti! e vie più quelli che fanno ben annicchiare i rifiorimenti !

257. Il Linguaggio ha pure il suo *Ritmo*, *Metro*, e *Moto*. Quello che i Grammatici fino ad ora hanno chiamato *Accento*, e definendolo in mille vaghe maniere, gli è la posizione del *Ritmo* ; a cui sempre precede o siegue l'elazione. Il *Metro* sta nella lunghezza o brevità delle sillabe. Il *Moto* consiste nelle incidenze sillabiche. Siano p.e. queste quattro parole *Còro*, *Corò*, *Còrro* e *Corrò* ; il *Ritmo* è diversamente collocato nella prima e terza, che nella seconda e quarta ; perchè l'accento vi cambia il sito. Il *Metro* è breve nelle prime, e lungo nelle seconde, perchè a tutto rigore la sillaba breve è quella, che si compone o di sola vocale, o unita ad una sola consonante ; la lunga è quella, che si compone di più lettere, o quella alla di cui vocale debba appartenere ancora una di due consonanti posteriori ; come accade nella prima
sillaba

fillaba di *Còr-ro*, e *Cor-rò*. Il Moto è sempre lo stesso; perchè ciascuna parola non ha che due sillabe, e non fa che due incidenze sillabiche. Tutte le quali differenze servono nel Linguaggio anche per variar significato alle parole.

258. Ma i Grammatici perciocchè non fanno realmente cosa sia il *Ritmo* (vedansi le loro definizioni), confondono le cose; tantochè per loro le medesime due sillabe *Còrro* e *Corrò* fanno due piedi diversi a ragion di Metro. Ma secondo i correnti Principj, il Metro è egualissimo in tutte due le parole, poichè ciascuna ha la sua prima sillaba lunga, e la seconda breve; formandosi perciò nell' una e nell' altra un egual piede Trochèo; ma la differenza proviene dal *Ritmo*, cioè dalla diversa collocazione delle sue incidenze. Quindi pare certo che il *Ritmo* per se solo concorre alla varietà delle parole; se poi concorra alla differenza de' piedi poetici, non è questione che debba spettare al Professor di Musica. Ci basta sapere che il solo *Ritmo* ne' piedi musicali fa notabil differenza; imperocchè uno stesso piede muta effetto mutandogli le incidenze ritmiche, quantunque vi si conservi lo stesso Metro. Differente impressione ci fa di
fatti

fatti se la posizione stia sulla lunga, o sulla breve (es:);

259. Il *Ritmo* locutorio non da legge in verun conto al Musicale; perciò una istessa Aria qualunque si può comporre con ciascuna delle figure ritmiche; e di fatti molte si trovano fatte e cambiate da diversi Autori, o anche dal medesimo. Volendo però si può unire l'un coll' altro. Così p. e. siano queste tre Arie

Non—ti son | Padre

Perpie—tàbell'—idol | mio

Fra | cen—to af — fan — ni e | cento

colla prima si può unire il Binario, colla seconda il Ternario, e colla terza il Quarternario.

260. Quello bensì che nelle composizioni vocali è indispensabile si è l'unione simultanea delle incidenze positive delle parole, con quelle della Musica; vale a dire unir sempre la sillaba dell'accento col battere del *Ritmo*; perchè quello che è della stessa natura deve assolutamente combinarsi, essendo che la sillaba accentata fa senso di posizione, nulla meno che il battere del *Ritmo* nella Musica; o al più deve esser lecita qualche discreta licenza in qualche espressione violente; come farebbe d'una pesante oppressione (es: ^a), o quella del morire (es: ^b), e simili. Fuor di questi casi sarà sempre dispiacevole ed erroneo cambiar la sede agli accenti. Succede spesso però questa

questa mancanza a quelli Compositori, i quali suppongono che il Quaternario sia una doppia battuta a due; con la quale idea trasportano Essi la prima sillaba accentata del verso poetico, nel mezzo della battuta; in vece di metterla nel principio che è il suo luogo. Epperziò risulta un fastidioso contrasto fra il *Ritmo* musicale, ed il locutorio; il quale oltre il far soffrire violenza ad un buon Udito, non rare volte molesta o sbilancia l'esecuzione. Si può bensì ne' versi trocaici, metter in elazione il primo piede p. e:

per pie | tà bell'—idol | mio; ma bisogna far lo stesso negli altri versi (es:^c); altrimenti fa male (es:^d).

261. Per questo Molti col nome generico di tempo (225.), accusano il Sig. David Perez per Mancatore di tempo, perchè è caduto qualche volta in tale errore (es:^a, quale io riporto a memoria non avendo alcun esemplare al presente); se in vece di situare la parola *fuggite* nel mezzo della battuta, l'avesse situata interrottamente nella sesta battuta (es:^b): avrebbe osservata la legge del *Ritmo*, e sfuggita la stretta violente che da alla cantilena nella battuta 12^a. sulla ripresa. *Voi che le* &c. Si trovano più frequenti simili mancanze ne' di lui solfeggi a due voci, e specialmente nel quarto, in *Tono G*; trasportando fuor di luogo il battere

battere e levare della stessa *Melodia*. Mancano similmente altri Autori (es: ^c^d^e.); e Taluni fanno anzi di simili mancanze, un pregio del Compositore, e della giusta critica di Altri, ne fanno un tratto d'ignoranza. Sono certamente errori, ai quali l'Udito nostro a poco a poco ci si avvezza, come pur giungiamo ad avvezzarci alla Musica di Fondo; ma sono errori che provengono da un riscaldamento di Fantasia del Compositore; ed abbenchè essi a lungo gioco vanno a guastare il naturale istinto de' Studenti osservatori, nulla affatto però oscurano il merito di così Celebri Compositori, più che abbondante negli altri articoli del Comporre.

262. Però, evidente prova del difetto, nel trasportare gli accenti fuor di luogo, una la è quella, che lo stesso Compositore ne soffre violenza, e presto o tardi ritorna al dovere. L'altra è, che quando si stia nel fatto d'insegnare, l'Udito naturale dello Studente non si vuol'accommodare a tali trasposizioni; epperò sempre o anticipa o posticipa il passo; cioè o lo riporta nel principio della battuta, o lo trasporta in quello della seguente; finchè con replicate volte, o con attenta lettura si riduce ad eseguirlo tal qual'è. Al contrario disponendolo fin dalla

prima a suo luogo: lo eseguisce subito, niente meno che il rimanente della composizione.

263. Ma l'unione dell' accento delle parole col battere del *Ritmo* musicale, deve essere relativa; cioè, l'accento d'ingresso del verso, deve andare coll' ingresso della battuta; li accenti de' piedi del verso, possono andare col battere de' piedi musicali; epperò non bisogna credere che ogni sillaba accentata debba venire sempre nel battere delle battute; altrimenti non si potrebbe mettere che una sola parola per ogni battuta, ed anche di un solo accento. Ma la mancanza de' Principj quante dispute non ha prodotte su queste cose!

264. Il Metro locutorio tutto che vi sia, esso non è che discretivo; sia nell' intiero del verso, sia ne' piedi. Quindi è che effettivamente non ha precisione; e ne anche ha se non una sola discretiva Diramazione. Il piede Trochèo p: e: si riconosce composto di una sillaba lunga e di una breve: ma pronunziandole non si bada, ne si può precidere se la lunga valga effettivamente il giusto doppio della breve. Epperò tanto la quantità (cioè misura), che la proporzione delle sillabe, sono puramente discretive; epper questo la Diramazione delle sillabe, si riduce ad una
 • sola

folta ed incerta ; ed a un di presso a quella della metà. In conseguenza il Metro locutorio non da veruna legge al musicale.

265. Il Moto locutorio neppur esso conferisce al musicale. In fatti si ripetono i suoni, si moltiplicano a piacere sopra una medesima sillaba ; ed all' opposto più sillabe si riportano sotto un medesimo suono. Se il Moto delle sillabe decidesse del musicale, non si potrebbe certamente introdurre altro suono senza nuova sillaba.

266. Posto dunque che il *Ritmo* Metro, e Moto del Linguaggio, con tutte le di loro appartenenze non decidono affatto del *Ritmo*, *Metro*, e Moto musicale, in qual modo si può dire che la Profodia del Linguaggio contiene le regole per la Musica ?

267. Penso dunque, che il *Ritmo* della Musica, e tutto quel che gli appartiene, esista da per se. Che nel concorso del Linguaggio colla Musica, il locutorio si deve unire e far dipendere dal musicale. Che è forza supporre, che i Greci facessero pur così ; altrimenti bisogna negare a loro la precisione metrica, e la Drammatizzazione ; impossibilmente trascorse a loro, essendo a noi tanto comuni e facili a presentarsi ; anche l'Uomo più inculto, sia che ripeta una cantilena,

o che se la combini a suo modo: usa Egli qualche cenno di battuta e precisione, usa differenti piedi di *Melodia*. Se la Musica dipendesse dal Linguaggio, non si potrebbe aver Musica ove non vi fossero le parole per indicarla. In conseguenza non si dovrebbero avere le composizioni stromentali. Nelle composizioni vocali poi, per parte del Metro non si dovrebbe avere giamai la precisione; in conseguenza non si dovrebbero avere ne le composizioni a tempo; e ne anche le Armoniche, alle quali è necessaria per esatto riscontro delle parti. In fatto di Diramazione, non si avrebbe che la doppia sola ed anche imperfetta; perchè tale è quella del Linguaggio, il quale dovrebbe essere il modello. Attesi poi i Principj della Melodia (19.), la Musica non dovrebbe avere suoni concinni, cioè suoni formati; in conseguenza o consisterebbe solamente in un parlare, o non vi sarebbe affatto Musica.

268. Alcuni per volersi tenere attaccati al modello del Linguaggio per la decantata Musica de' Greci, accordano a Questi lo stile Recitativo soltanto; Imperocchè prevedono l'affettazione di attribuire al di loro Linguaggio la Precisione del Metro, e la Diramazione; altrimenti farebbero costretti

coſtretti ad accordare, che i Greci, parlando con Precisione di Metro e Diramazione, dovevano infallibilmente portar ſempre la battuta; diverſamente, come poter conſervare la Precisione, e farne la Diramazione (240.)? Prevedono ancora gl' imbarazzi, che dovrebbe cagionare alli poveri Greci, queſto portare ſempre la battuta parlando, unitamente alle altre operazioni della vita. Non han preveduto però che allora i Greci non avendo che Recitativi, dovevano in conſeſenza non aver avute ne composizioni a tempo, ne armoniche, ne ſtrumentali. Ciò che provarebbe all' evidenza, che in tal modo la di loro Muſica doveva eſſere di molto inferiore alla noſtra.

C A P. XIV.

Del Portamento della voce, e degli Effetti nella Muſica.

269. **S**ONO due Articoli della Muſica queſti, ed i due ſeguenti della Eſecuzione e Compoſizione, ciaſcun de' quali non eſigge per ſe meno che un lungo trattato, inopportuni in queſt' opera. Mi riſtringerò dunque a darne una qualche idea per eſſer parti della Muſica di

cui parlo (9.). E rispetto ai presenti, dirò che il Portamento riguarda la maniera di produrre la voce cantante con Arte. I mezzi principali che si richiedono sono la buona Tempra, le Inflessioni, la Figura della voce ; il Piano e Forte, i Vezi, ed il Rifiorimento.

270. La Tempra della voce volgarmente detta *Metallo* o *Pasta*, è quella sua qualità, per cui ciascuno parlando si distingue dagli altri. Può essere aspra o pur soave; e fra questi due estremi vi sono i gradi del più e del meno. Le voci soavi sono quelle che piacciono anche nel sentirle eseguire un suono solo, o fare una tenuta di voce, o una piccola frase. Con esse il Canto prende il suo risalto; ma tali voci sono rare.

271. Le Inflessioni sono certe modificazioni della voce, come farebbe l'inasprire o addolcire il suono, sostenerlo o abbandonarlo, farlo spedito o stentato, vivace o languido &c: Sono anche inflessioni il gemito, il piolo o nenia, e simili; colle quali si accompagna il Canto nelle espressioni flebili.

272. Le Figure della voce sono quelle modificazioni che le si danno, principalmente provenienti dalla pronunzia delle parole; come p.e. una certa chiarezza o pur ottusità, una maniera
dura

dura o delicata &c: di che parlano copiosamente i buoni Oratori, e nel danno le regole apposta. Tutti i quali accidenti di pronunzia possono unirsi ed eseguirsi col Canto; e fanno anzi un interessante articolo nell'Arte di ben cantare. Non si sente che di raro ben eseguita la buona pronunzia, e solo dai Bravi Cantanti, singolarmente quando sono di naturale espressivo, perchè allora ci vien da se, dettata dalla passione di cui sono sul fatto imbevuti. Ma un tal grado di pronunzia è fuori di quel primo che a tutti assolutamente è necessario; imperocchè la cattiva pronunzia è sempre dispiacevole; e nel cantare risalta di più, per causa della maggior durata di tempo che si da alle sillabe. La buona pronunzia fa un immediato oggetto del solfeggiare colle sillabe.

273. Il Piano e Forte è il Chiaro-scuro della Musica. Proviene dalla legge della Natura, che in tutte le cose vuole il più e meno; perciò gli è indispensabile. E siccome l'eguaglianza continua degli oggetti d'altra forte, è odiosa alli nostri rispettivi sensi: tale è quella del suono rispetto all'Udito. Il frequente sentire gli stromenti stabili, fa fare una cattiva assuefazione per questo precetto.

274. I Vezzi sono certi azzi di voce, i quali si compongono di suoni formati. Sono il Trillo, Mordente, Scivolo, Stracino &c. Molti li fanno naturalmente per una gran flessibilità di gola che hanno, e singolarmente il Trillo; pochi però sono quelli che lo fanno bene; sia perchè non formano i suoni di cui è composto (297.), sia perchè non fanno o prepararlo, o risolverlo, o staccarlo, o eseguire altre sue circostanze. Quelli che non hanno simili vezzi per Natura, possono infallibilmente arrivare a possederli col mezzo di continui e ben intesi esercizi; e specialmente il Trillo. L'esperienza mi fa contraddire il sentimento opposto del Sig. Pier-Francesco Tosi, e Giambattista Mancini; “ Non si è trovata finora regola infallibile da cui s'impari di far il trillo;” dice il primo a pag. 24. Opinioni de' Cantori &c: “ Ma una regola certa e sicura fino a questo momento s'ignora;” dice il secondo, p. 167. Riflessioni pratiche & 3 ediz. Milano 1777.

275. Il Rifiorimento è la variazione che si fa per ornamento sopra il sostanziale della composizione. L'oggetto principale si è di accrescere l'espressione ed il piacere; colla inalterabile condizione di non deformare la composizione. Ma

il

il Rifiorimento porta con se tutte le parti del Portamento, e dell'Arte di cantare ; quali cose posside solo il Bravo Cantante ; gli altri o non migliorano o deformano. Il Rifiorimento si può addattare alla sola *Melodia* ; poco o nulla ne' Concerti, ossia composizioni di pura Armonia.

276. Il Portamento è l'Eloquenza della Musica ; e non è eseguibile interamente se non dalla sola voce umana.

277. Gli Effetti sono tutte le diverse sensazioni che ci fa la Musica nel sentirla. Sono quasi infiniti, perchè ogni varietà ne fa uno.

278. Provengono principalmente 1°. dalla diversità delle voci nella classe, nella tempra, e nell'Arte del cantare. 2°. dalla qualità e differenza degli stromenti nel genere, e nell'uso. 3°. dalli varj caratteri delle cantilene, impostatura de' suoni. 4°. dal moto che si da alle parti. 5°. dalla qualità del luogo ove si eseguisce la composizione. Tutto questo anche dopo gli effetti che provengono dalla natura stessa de' suoni, ed altri dati di Melodia, e dalli varj usi del Ritmo.

279. Si guardi una Partitura di composizione imitativa ; perchè uno stromento ora suona ora no ? una volta suona in un modo un'altra in un altro ?

altro ? per che una volta suona un istrumento
 un' altra volta un' altro ? perchè insomma nell'
 immenso numero di composizioni musicali che
 abbiamo, non vi è una che sia l' altra, abben-
 chè prese nell' offatura non sono che un continuo
 uso del *Tono* ? ----- tutto per gli Effetti diversi.

280. Ecco la ragione perchè i Maestri più
 provetti sempre fanno molte prove delle com-
 posizione loro, avanti di esporle al publico ;
 senza mai giungere ad essere totalmente sicuri di
 tutti gli Effetti di esse ; non ostante che abbiano
 già lunga pratica nel Comporre.

281. Ecco negli Effetti il gran campo dell'
 Arte della Musica, anche con i nostri dodici
 suoni pratici ; e quello che arresta o com-
 pisce lo Studente. Ecco ove tutti quanti i
 Maestri hanno avuta realmente fin' ora la
 Scuola e lezione per imparare la di loro Arte ;
 ove ne è Maestra solo l' Esperienza.

282. In fatti, quantunque io nulla sappia di
 matematiche, non credo di errare se dico, che
 la vita di un Uomo forse non basterebbe per im-
 parare tutti gli effetti, anche di una sola Aria,
 se si vogliano dedurre a forza di conti, e propor-
 zioni algebriche. Non essendo il Cantofermo
 che

che una parte minore della Musica, non può certamente ammaestrare i di lei Effetti. Vogliamo credere che s'imparino dalla Grammatica ?

C A P. XV.

Della Esecuzione.

283. **L'**Esecuzione propriamente è il mettere in pratica la Musica. In generale dirò, che al presente si divide in Vocale e Stromentale; e tutte due si fanno andare a parallelo. Questo addiviene perchè lo stromento dal puro soccorso e sostegno della voce Cantante, è passato all'imitazione, e poi alla competenza. Tanto che adesso fra la commune gli è egualmente originale tanto l'Esecuzione e la Composizione per lo stromento, quanto per la Voce.

284. Ma la voce Umana per natural analogia piace più; e per disposizione eseguisce tutto quello che regolarmente si può fare nella Musica. Vi unisce il Linguaggio; e può tutto esprimere. Tutte qualità che mancano allo stromento. Ond' è che questo facilmente annoja; epperò tolte le Persone interessate, non v'è chi nel miglior concerto stromentale non

cerchi

cerchi di distrarsi, e discorrer di novelle. Non è così quando si sente cantar bene, da un Cantante che abbia la voce compita ne' suoi doni, finita coll'Arte, accompagnata dalle grazie personali. Questo è il Sovrano della Musica, perchè colla Musica fa un immediato commercio coll' Udito, colla Mente, e col Cuore. Il Compositore stesso non fa che dare i mezzi per piacere o muovere i nostri affetti; il Cantante lo fa in pratica; il Sonatore lo accompagna o di poco lo imita. Fra i tre, il minor numero è de' Bravi Cantanti, il maggiore de' Bravi Sonatori.

285. Quello che si ha nello stromento e non nella voce, si è una moltitudine maggiore di suoni, un' arbitrario prolungamento di ciascuno, ed una superior velocità di esecuzione. Ma se la voce Umana è il Modello della Musica (15.), tutto quello che non giunge, o pur oltrepassa il di lei potere: deve essere vizioso. Una velocità di esecuzione che non sia suscettibile dall'Udito, è cosa vana; una serie di suoni più di quel che abbisognano, è superflua; un prolungamento di suono più del giusto, oppure una lunga unione di suoni senza stacco, è contro Natura, perchè l'istinto nostro e la buona cantilena domandano espressamente il periodo, lo stacco, ed il riposo
a suo

a suo luogo. Per questo ancora, talvolta il Cantante quando pur abbia fiato e forza da sostenere un suono; o fare un lungo passaggio di suoni fuori del naturale, fa pena a chi lo sente.

286. Siccome però gli Amatori della Musica sono stati sempre in grandissimo numero; e fra loro pochissimi dotati di buona voce, o di sofferenza per il corrispondente studio, o di buon Maestro: venne perciò a poco a poco a valere l'istromento, e crescere a tal vigore, fino a ridurre la Voce sua imitatrice; lo che spesso si sente dai Cantanti dozzinali, ossia in tutte quelle Arie che si compongono con qualche *stromento obbligato* per competenza. Ed abbenchè con tanta bravura stromentale si dovrebbe sperare un buon accompagnamento alla Voce Cantante: ordinariamente però quella serve a questa per tormentarla ed opprimerla.

287. Rispetto all' Esecuzione in particolare, dirò che la Vocale si considera o semplice o di Portamento. La prima si usa in tutte le composizioni di stile buffo, ed in quelle di puro Contrapunto; la seconda si usa nello stile imitativo serio, e singolarmente in quelle composizioni che si chiamano Cantabili.

288. Per

288. Per il cantare semplice basta l'intonazione ed il possesso del Metro; ma per il cantar di Portamento i primi capitali devono essere almeno, l'intonazione, una data mole della voce, la fermezza, la formazione, l'agilità, i vezzi e specialmente del trillo, il possesso del tempo, quello del piano e forte, il regolamento del fiato, e la buona pronunzia.

289. L'Intonazione consiste nel prendere preciso e certo il punto sonoro dovuto. Ciò dipende dal buon Udito, e dalla buona Gola; questo fa che molti intonano perfettamente subito, perchè hanno per Natura buoni questi due organi. Altri poi sono costretti ottenere l'intonazione coll'esercizio, procurando di ridurre a poco a poco migliore o la Gola, o l'Udito, o tutti e due, da quel che si trovano averli per Natura.

290. Che il Solfeggio, o per meglio dire, l'uso delle sillabe sia quello che faccia ottenere l'intonazione, è un'errore che hanno sparso i primi Istruttori del Canto fermo. Sorprendente è ancora, quanti Uomini da senno in tutti i tempi si sono occupati intorno a questa bagatella.

291. Avanti di pronunziare la sillaba bisogna
 1.º. riconoscere coll' occhio e colla mente l'intervallo ed il suono che conviene alla nota che si presenta, e quindi stabilirvi la dovuta intonazione. 2.º. abbenchè il suono della voce, e l'articolazione delle sillabe siano immediatamente congiunte, la generazione del suono è sempre anteriore all' articolazione. 3.º. valerebbero le sillabe per l'intonazione quando esse medesime fervissero di note de' suoni. 4.º. se si intonasse per il mezzo delle sillabe, dovendo cantare senza di esse non si dovrebbe più intonare.

292. Vero è che col lungo esercizio arrivano a legarsi insieme l'idea del suono e dell' intervallo con quella della sillaba, ma questo succederebbe quando non si facessero mutazioni di sillabe, e farebbe utile quando la Musica consistesse nel solfeggiare. Ma il vero utile del sillabare mi par che consista. 1.º. nell' avvezzare a parlare cantando, lo che a molti riesce difficile senza esercizi particolari. 2.º. nel precludere le incidenze de' suoni con nettezza, senza il vizio dell' aspirazione specialmente nelle esecuzioni veloci, cioè vien impedito interamente dalla pronunzia della consonante che ha ogni sillaba anteriormente.

mente. 3^o. per imparare la buona pronunzia della lingua Italiana.

293. La Mole della voce è la forza sua naturale ; quando è grande, dà maggior campo di usare del piano e forte ; quando è piccola perde questo vantaggio ; ma si può ottenere di rinforzarla più o meno secondo i temperamente delle Persone. Il mezzo più sicuro per rinforzar la voce non è già quello di sforzarla, come fanno molti Maestri che sol cercano da empier le orecchie ; gli è bensì quello di frequentare e rinforzare gelosamente i suoni. Lo sforzar la voce la ingrandisce è vero, ma le fa perdere la unione de' suoni, che si dice ancora il *portar la voce* ; e soprattutto fa perdere la soavità a quelli che l'hanno, più ancora di qualche fanno le cattive lezioni, o i disordini della vita.

294. La Fermezza della voce è l'efeguire con costanza il suono nel suo giusto punto, senza vacillare o tremolare. Pochissimi l'hanno per natura, ma si ottiene infallibilmente coll' esercizio, e singolarmente con quello delle messe di voce.

295. Formare la voce, s'intende propriamente il renderla sonora, eguale, robusta, di buona tempra ; poichè si può colli buoni esercizj adolcire di molto anche una voce delle più aspre ;
quello

questo è il senso nel particolare. In generale poi Formare una voce, s'intende ridurla nello stato di eseguire perfettamente tutte le bellezze dell'Arte di cantare.

296. L'Agilità consiste nella esecuzione veloce di una serie o breve o lunga, di suoni diversi; si ha per Natura, e si può acquistare coll'esercizio. Bisogna però distinguere l'Agilità dalla Velocità, perchè una voce può esser veloce senza essere agile. Due voci faranno esattamente una serie di suoni, o come si suol dire una volata, colla medesima prestezza, ma una la farà leggera, e l'altra la farà pesante. Il dono dell'Agilità della voce è così raro, quanto quello della soavità.

297. Il Vizzo del Trillo consiste nell'alternativa veloce di due diasemi prossimi del *Tono*; l'un de' quali fa da principale e l'altro da ausiliare (es: ^a). La sede del Trillo più propria è quella dei diasemi elativi; perchè appunto gli è un'alterazione, una cadenza della *Melodia* (es: ^b). Sicchè ogni diastema elativo farà il suono principale del Trillo, ed ogni diastema positivo superiore (giamai l'inferiore), deve essere il suo ausiliare; tanto nel modo maggiore, che nel modo minore. Quindi è che in analisi di

L

Me-

Melodia, il Trillo si fa, o fra un tono, o fra un semitono; in analisi del *Ritmo*, l'ausiliare deve venire sempre per nota buona, cioè nel battere, ed il principale nel levare (es: ^a).

298. Moltissimi non hanno il Trillo per Natura; ma con un ben regolato e paziente esercizio giornale, e frequente, si acquista perfettamente con tutte le sue circostanze; cominciando sul principio coll'alternativa lenta e commoda, accelerandola secondo il profitto, e perseverando nell'esercizio. Questa è la regola infallibile che si richiede (274.). Molti poi hanno il Trillo per Natura; spesse volte però l'è un tremolio di voce, non già Trillo formato di due suoni concinni distinti; se è formato spesse volte è stonato, fino a farlo d'un semitono; o pur se è intonato e formato di due suoni in distanza di tono, tale lo fan sempre in tutte le sedi; ne fan fare, o dove fare il Trillo di semitono; e di qual pessimo effetto si è fare il Trillo di un tono nel sito dove deve essere di semitono, basta farne la prova col sentirlo (es:). Altri, se fanno il Trillo o di tono, o di semitono secondo che deve andare, spesso succede che o non fanno, o non possono prepararlo, staccarlo, stringerlo, o slargarlo a piacere, unirlo o disunirlo col mordente,
rifol.

risolverlo o troncarlo, &c. tutte le quali cose arriva a fare però, chi impara il Trillo coll'Arte.

299. Costante esperimento è quello che ogni Studente quando deve fare il Trillo sopra la sesta del *Tono*, che è l' relativo della quinta, prende per ausiliare un semitono, e non un tono qual dovrebbe essere. Così dovendo fare il Trillo sopra l' *a* sesta del *Tono* C, non prende il *b*, giusto, ma il minore (es:). Lo che conferma l'esperimento del tetracordo (33.), e vie più fa dubitare sulla naturalezza della Consecuzione del *Tono* (160.).

300. Il Possesso del tempo consiste nel saper valutare e paragonare il valor preciso di tempo di ogni forte di note fra loro. Questo si ottiene colla pratica del solfeggiare; ove è continuo l'esercizio di misurare il tempo colla guida del portare la battuta, che si suol dire *Spartire*.

301. Il dominio del piano e forte della voce, consiste specialmente nell' eseguirlo sopra il medesimo suono, e col medesimo fiato. Questa è una pratica assai necessaria, poichè giamai si deve dare egual forza alli suoni quando sono prolungati (273.). Assai di raro si ha per Natura, ma l'esercizio delle messe di voce lo fa ac-

quistare infallibilmente. La Messa di voce consiste nel principiare un suono colla maggior dolcezza, gradatamente andar crescendo fino alla maggior forza nel mezzo; e ritornando al fine di nuovo gradatamente, fino al maggior piano di prima. Ma questo esercizio è affai difficile per li Studenti, e talvolta nocivo alla salute; perciocchè la Messa di voce si forma con tre violenze della respirazione, una, nel ritenere il fiato in principio, l'altra, nel produrlo con piccola degradazione, la terza, nel prolungarlo nel fine per dare egual parte alla Messa di voce dalla metà verso il fine, quale ebbe dal principio alla metà. Epperò è assolutamente necessario al Maestro distinguere i temperamenti, per adattargli la Messa di voce in proporzionata misura. So di un vecchio e classico Maestro, che ha rovinata la voce di alcun Scolare, che ne ha deteriorata la salute ad un altro, ad altro gliela fece perdere interamente.

302. Il Regolamento del fiato consiste nel respirare a tempo e luogo dovuto secondo i membri, le frasi, e cadenze della *Melodia*. Non è mai ben fatto perdere interamente il fiato per ogni respirazione, lo che presto debiliterebbe il petto, e moltissimi suoni verrebbero senza forza
nel

nel fine delle respirazione ; bisogna dunque conservare il petto in un certo equilibrio. Non bisogna prender fiato con troppa frequenza, perocchè in tal modo infallibilmente si troncarebbe il senso, le frasi, e le cadenze della cantilena ; lo che è di pessimo effetto, quanto il troncar le parole nel parlare. Mi riesce efficace una mia piccola industria per insegnare a prender regolarmente il fiato, vale a dire, col mezzo di segnare una linea rossa sotto il solfeggio, ed a guisa d'Ortografia colle virgole e punti, indicare tutti i siti più e meno opportuni da prender il fiato. Imperocchè si può nella *Melodia* distinguere il Periodo, il Membro del Periodo, gl'Incisi, &c.

303. La buona pronunzia consiste nella giusta articolazione delle lettere e parole ; cioè nel farle nette, chiare, staccate, e sensibili ; dando a ciascuna lettera, il suono più puro e scelto dai Maestri di lingua, e dai migliori Parlatori.

304. Per i vezzi del Canto, cioè il Trillo, Mordente &c : come ancora per acquistare la velocità delle volate, scivoli &c : non si usa il solfeggiare, bensì il vocalizzare ; cioè cantare i solfeggj con alcuna delle vocali A, E aperta, ed O aperto, essendo che le altre non son buone per cantarvi sopra.

305. Per gli altri capitali però, come la lettura delle note, il possesso del tempo, la buona pronunzia &c : bisogna solfeggiare colle sillabe ; vale a dire, dare ad ogni nota una sillaba diversa. La maniera più facile di solfeggiare è quella di usare le sette costanti sillabe *si, do, re, mi, fa, sol, la*, corrispondenti alle sette lettere B, C, D, E, F, G, *a* ; però, come vengono, o con segni o senza segni ; cosichè tanto se il C, sia minore, o giusto, o maggiore : gli si deve dare la stessa sillaba *do* (es :), così degli altri ; senza fare mutazioni, trasposizioni, o altri inutilissimi intrichi.

306. Molte altre maniere vi sono di solfeggiare ; quello che mi par singolare e degno di stima a preferenza degli altri, è il Metodo del Sig^r. D. Paolo Serra Cantore della Capella Pontificia ; pubblicato a Roma circa l'anno 1760 ; col titolo *Introduzione armonica* &c : Ha Egli costruita una maniera di solfeggiare colle sette lettere B, C, D, E, F, G, A ; unendovi il vero utile del solfeggiare, con quanto pretendono altri Autori. La pratica di questo Metodo è un poco noiosa, ma con un'ora al giorno di comodo esercizio, nello spazio di un'anno fa solfeggiare tutto all'impronto. Questo Autore ha
imitata

imitata la Natura nel modo che s'impára a parlare e leggere. Nel primo tremestre insegna tutti i suoni, scale, e salti praticabili, solo col mezzo delle sillabe, ed a mente senza mai guardare le note o carte di Musica. Nel secondo tremestre continua lo stesso, e vi unisce degradatamente la pratica visibile di tutta la scrittura musicale, e la pratica dello spartire. Nel terzo fa solfeggiare ogni sorte di regolar composizione, a solo ed in concerto. Nel quarto (non abbandonando mai gli anteriori esercizi) avezza all'improntare. Bisogna non aver discernimento per non apprezzare un tal Metodo; non ostante, a Roma ove l'Autore lo pubblicò, gli fu perseguitato fino all'oppressione.

307. Rispetto all'Esecuzione particolare strumentale, dirò brevemente che si può considerare o semplice o particolare. La semplice s'intende quando si suona di puro concerto o accompagnamento; la particolare è quando si suonano composizioni fatte apposta per un dato strumento. Così anche i Sonatori si distinguono in Comuni e Particolari; Il Sonator comune è quello che eseguisce la Musica semplice, e si suol dire *Sonator da Orchestra*; il particolare è quello che suona di bravura, cioè che possiede tutto il

sapere, il bello, ed il difficile del suo strumento; e si vuol dire *Sonator da Camera, Sonatore a Solo.* ..

308. Fra questi però bisogna assolutamente distinguere il vero Sonatore di accompagnamento, che è molto raro. Il Bravo Cantante, ed il Dozzinale ricercano due maniere di accompagnamento interamente opposte. Il primo, che fa la Musica, e la propria Arte, non ha bisogno di soccorsi, ma di sola servitù; al contrario il non soccorrere per ogni nota il secondo è lo stesso che volerlo lasciar rovinare ogni momento. Fra l'uno e l'altro estremo vi sono diversi gradi, conoscer i quali e saperli secondare è l'opera del buon Accompagnatore.

C A P. XVI.

Della Composizione.

309. **L**A Composizione è la maniera di formare la Musica in qualunque sua specie; vale a dire o a parte sola, o a più parti, o Vocale o Strumentale, o Mista, o Buffa, o Seria.

310. Due sono le maniere di comporre, l'una Imitativa, l'altra di puro Contrapunto. Nella
maniera

maniera imitativa deve concorrere il tutto dell'Arte e Scienza musicale ; nel puro Contrapunto deve esservi l'ultima semplicità, ed il meno di Arte. L'Imitativa si usa nel Teatro, e si dice per ciò Maniera o Stile Teatrale ; il Contrapunto si usa nelle Chiese, e si dice perciò Stile Ecclesiastico.

311. Il Teatrale deve avere costantemente una sola *Melodia* regnante, su di cui si deve stendere tutto il senso della Cantilena, e per quanto si può anche l'espressione. Quindi è che quando vi si aggiunge l'Armonia e l'uso degli stromenti, deve l'una servire per accrescere più il piacere e l'espressione, gli altri devon servire per lo stesso fine, e di più per supplire a quelle espressioni di accidenti che la voce Umana non può imitare, o eseguire in una volta. In conseguenza gli è preciso dovere del Compositore di non affollare, o opprimere la Parte regnante ; molto meno deve dare una cantilena per se a ciascuna parte, perchè allora nel tutto risulta un contrasto di sensi. Quindi è che il raccomandare la cantilena nelle parti, come fa tante volte il Fux, è lo stesso che raccomandare la confusione nel Tutto. Si deve intender dunque il
senti-

sentimento di quest' Autore, che ogni parte moduli naturalmente, e secondo l'inclinazione de' dialemi de' *Toni*, non come suoni messi a caso, nella maniera che succede nelle composizioni ricavate dagli Accordi, e come affai facilmente accade nel Contrapunto.

312. Lo Stile Ecclesiastico o è di semplice Canto fermo, o di puro Contrapunto. Il Canto fermo è una connessione o processo di suoni per lo più d'intervalli prossimi, per esser più comodi alla voce umana. Li suoni sono quelli medesimi di cui ho parlato sopra nel Cap. II. Le modulazioni sono miste, perchè vi è la Cromatica, la Diatonica, e l'Armonica. Non si deve usare veruna delle Enarmoniche, perchè quella del semitono è impropria a questo Canto (187.), quella del semiditono e delle dissonanze non sono facili (75.).

313. La Cantilena del Canto fermo deve raggrarsi nella estensione di otto o dieci gradi al più; perchè deve essere alla portata delle corde di petto delle voci di chiunque, senza nulla cercare quello che può far l'Arte. Si deve scrivere con le sole sette note del diagramma antico *G, A, B, C, D, E, F*; restando a tacita convenzione, ed al trasporto, ed anche al Caso, l'uso di qualche

che suono fuori della stabilita serie di suoni e note. Tutte queste regole si possono riscontrare negli Autori che han scritto su questo Canto.

314. Il Canto fermo non deve esser legato ne a *Ritmo* regolare, ne a *Metro* preciso, ne alla giusta forma del *Tono*, ne a *Portamento*, ne ad *Effetti*. Abbenchè Alcuni ammettono qualche vezzi del *Portamento*, specialmente il *Trillo*, li quali di fatti si sentono nella *Capella Pontificia* in molte *Cantilene* della *Settimana Santa*; e da qualche *Bravo Cantore* dell' *Araceli* nel *Canto del Passio Domini* nella stessa *Settimana*. Le istesse grazie di *Canto* e forse più ancora si usavano a tempo di *Guido Aretino* (secondo il *Sig.^r Serra* nella succennata sua opera (307.), verso il secolo *XI*, d'onde provengono le presenti della anzidetta *Cappella*.

315. Questo *Canto* si fa all' *unifono* da più o meno voci che si vuole; e se vi saranno *Fanciulli*, *Donne*, *Eunuchi*, cantano all' *antifono* degli *Uomini*. Si deve cantare posatamente, con ogni *decenza* e *rispetto*.

316. Tale è la maniera con cui si canta nella *Cappella Pontificia*, ed in tutte le *Basiliche* di *Roma*; singolare è però la esattezza e proprietà con cui lo cantano quivi i *Sig.^{ri}* della *Missione*,
come

come l'ho io sentito sotto la direzione del M^{to}. Rev^{do}. Sacerdote Sig^r. Bistolfi; ed anche dai Religiosi di Aracoeli. L'umiltà poi, e devozione con cui quì a Londra lo vedo e sento cantare in alcuni luoghi dalla Nazione, non possono essere maggiori. Lo stesso ho sentito nelle Chiese di Parigi ed altri luoghi della Francia; ove usano di accompagnarlo con i serpentoni; nella istessa maniera che si fa nella gran Cappella di S. Giovanni della Nobilissima Religione Gerofolimitana nell' Isola di Malta mia Patria. Il Serpentone gli è d'un suono robusto e simili alla voce umana da Basso, sicchè sonato con attenzione e a dovere, non solo non offende il decoro del Canto e del luogo, ma mi pare anzi che da al Canto fermo più Grandezza è Maestà. Ben diverso da Alcune Chiese grandissime di Roma, ove si sentono cantare quattro o sei Persone al più, con meschinissime voci, ed in modo da far pietà.

317. Il Canto fermo dunque secondo tutti gli antecedenti, nel generale si riduce ad essere un Uso anche il più semplice del Materiale della Musica; ed esclude affatto il Formale. Dovrebbe avervi il *Ritmo* locutorio, ma questo, è solo sensibile in alcune parole; poichè nel generale essendo questo Canto solito ad eseguirsi ad

uso

uso di compitazione, cioè staccando e vibrando egualmente ciascun suono : non vi resta campo di distinguere quel corso ritmico che si sente nel Linguaggio (es :), In conseguenza poi di tanta sua semplicità risulta che nel sentirlo, l'animo resta quieto, unile, e raccolto ; qual deve succedere secondo il di lui Oggetto. Tutto all'opposto di quel che deve fare lo Stile imitativo ; cioè di tutto esprimere, piacere, e muovere.

318. Con tali Principj il Canto fermo poi, diventa modello del Contrapunto, ossia dello stile Osservato ; il quale veramente è il più proprio per la Chiesa. Quindi è che lo stile Osservato deve essere per sole voci, e ciascuna deve fare da se un Canto fermo del più che sia possibile ; permettendosi il Metro soltanto per causa del riscontro delle parti ; e le sole bellezze dell'Armonia, per la qual cosa si suol chiamare Stile Armonico, o abusivamente Genere. In questo modo è che si fa la Musica più propria per il Santuario ; non già trasportandovi di peso le Arie, e Scene, state già di Enea, Achille, Didone, Semiramide, &c.

319. Chi vuole una Scelta copiosa di ottimi esempj, tutti prevenuti di regole espresse, istruzioni, e direzioni migliori per imparare questo
Stile,

Stile, la trova nella recente Opera la migliore sopra tutte le simili, intitolata *Saggio Fondamentale di Contrapunto sopra il Canto fermo*: Bologna 1774: Tom. 2; venuta dalla penna del Celebrissimo Padre Maestro F. Giambattista Martini, Uomo per giustizia stimato dai più Alti Sovrani, e venerato da tutta l'Europa.

320. Dallo Stile Osservato, in Chiesa, si andò passando all' uso degli stromenti, secondo la debolezza de' Cantori; affine di soccorrerli nella Esecuzione; e di qui ebbe principio l'uso dell' Organo. A poco a poco si sono introdotti fino a tutta sorte di stromenti, si andò tralasciando lo Stile Osservato, talvolta facendo un misto di questo Stile col Teatrale; arrivando ancora spesso volte fino alla Musica di Fondo (189.).

321. Ora posto che siano veri tutti i Principj esposti, avanti rispetto la Facoltà della Musica, e posto che l'essenza del Canto fermo sia qual si viene d'osservare: nulla pare di più certo ed evidente errore, quanto il costituire questo Canto per fondamento della Scienza ed Arte della Musica. Gli è un voler dedurre il Tutto dalla sua minor parte, il Produttore dal prodotto. Oltre chè, si verrebbe ad assicurare che i Greci ed
altre

altre Nazioni; o non avevano Musica, o dovevano avere questo Canto fermo.

322. Secondo le buone congetture, i Greci dovevano aver avuta assai buona Musica, e senza aver Canto fermo. Bensì abbiamo ragione di sospettare che non fossero altrettanto buone le di loro Teoriche; sia per le lagnanze di Aristosseno riguardo i di lui Antecessori, non facendo che dire quasi per ogni sua istruzione “ Nemo enim
 “ de his quicquam dixit, &c. De iis vel de
 “ monstrationibus suffultum, vel iis carens, nemo
 “ quicquam prodidit, &c.” sia ancora per gli errori e contradizioni che in lui e negli altri tradotti dal Meibomio, con questa opera io accenno e mostro di esservi.

323. Pur si travede in tali Opere che i Greci ebbero intenzione di farne due parti della Composizione, cioè Melopeja e Ritmopeja; facendole derivare separatamente dalli due Cardini Melodia e Ritmo. Di maniera che, alla Melopeja dovrebbero appartenere solamente quei soli accidenti della Composizione che sono del suono, p: e: la scelta delle voci; de' loro suoni, cioè il luogo, o grave, o medio, o acuto; la condotta de' suoni, o intensa, o rimessa, o mista; la loro preferenza; quella delle modulazioni; quella de'

Toni;

Toni; le digressioni, le Mutazioni, e simili. Alla Ritmopeja poi dovrebbero appartenere i soli accidenti che riferiscono al tempo, p: e: la scelta della figura ritmica, l'Andamento, il Moto, le combinazioni de' piedi Musicali, le Mutazioni ritmiche e metriche, e simili.

324. Ma qual confusione! quì mettono la Melopeja come una delle due parti della Composizione; prima l'hanno messa per una delle sette parti della Melodia, già parte della Musica (11.), altrove la considerano come la Facoltà di formare il Canto, che vuol dire l'Arte stessa della Musica (15.) “Melopeja est facultas conficiendi Cantum.” Aristid. pag. 28; altra volta dicono che essa dà le forme al Canto, cioè come se fosse il *Ritmo* “Quoniam enim in iisdem sonis per se indifferentibus multæ ac variæ fiunt cantuum formæ, perspicuum est, hoc ex vario fieri ipsorum usu, atque hoc Melopejam vocamus.” Aristotels. pag. 38. Potendosi ancor dare a questa definizione il senso e spiegazione delle modulazioni (presio di loro *Generi*), altra parte della Melodia (76.).

325. Ma lasciamo gli errori, e lasciamo ancora queste supposte parti della Composizione, Melopeja, e Ritmopeja; perciocchè ciascuna non

è né parte, perchè suppone l'uso dell' altra, né il Tutto, perchè non basta per se sola. Diciamo dunque che la Musica è una sola; che le sue parti sono la Melodia ed il Ritmo; delle quali, e nel Comporre e nell' Eseguire, se ne fa uso equitemporaneo ed indivisibile.

326. Questo uso ha per oggetto il piacere, e muovere i nostri affetti, col senso ed espressione. Questo è il fine dell' Arte musicale, e la mira del suo Professore. Avanti però che si arriva a questo grado, il quale certamente è l'ultimo, e per cui i maggiori operatori sono l'Istinto, il Genio, e l'Esperienza, bisogna immancabilmente possedere il tecnico della medesima Arte; questo è, come a dire, l'Agricoltura, quelli son la Stagione, lo Studente è il terreno. Il Technico consiste nelli Rudimenti, nelli Principj, nel Provedimento d'idee, nella Facilità di produrle, nel Meccanismo degli stromenti, nella Pratica degli Effetti.

327. I Rudimenti sono tutte quelle prime cognizioni ed esercizi, che fanno leggere la Musica; e che conducono alla Eseecuzione semplice (287.).

328. I Principj sono i dati di Natura e d'Arte rispetto la Facoltà; per lo chè si dicono *prattici e teorici*. Essi mostrano la sorgente della Mu-

sica ; e parte de' quali fa tutto il fondamento di quest' Opera (poichè so di averne appresi pochissimi, e non mi lusingo averli da me ritrovati tutti).

329. Il Provedimento d'idee consiste nel farsi impressioni di Musica nella Mente più che sia possibile ; cioè si ottiene col mezzo di sentirne molta, e di tutte le specie. Bisogna ben avvertire di sentirne della migliore ; perchè imprimeendosi in testa della Musica cattiva, tale è forza che sia nel riprodurla ; e forse senza ulteriore rimedio. Quanti celebri Contrapuntisti o Maestri *di Fondo*, specialmente della Scuola Romana, non ho io sentiti sospirare il dono di fare almeno un versetto, una cofarella, che canti, che sia di buon gusto, e di buona grazia ! Siccome poi l'esercizio del Violino o del Cembalo, dan più occasione di acquistar idee : questo fa una ragione perchè i Maestri delle Scuole di Napoli amano che lo Studente del Comporre ne' sia pratico. Il sentir poca Musica, lascia la Fantasia infeconda ; sentirne della Musica mal' eseguita, o pur esercitarsi a ricavare la *Melodia* dagli Accordi, esercitarsi colle Matematiche, o sul Canto fermo : sono tutte cose che fan perdere il buon istinto che ciascuno ha in se dalla Natura, il buon Genio, quel delicatissimo filo
del

del senso, e del buon gusto delle cantilene, per la maniera Imitativa.

330. La Facilità di produrre le idee, gli è il più difficile nella pratica della Musica. Non è già solamente quella di farne le buone combinazioni, e produrle colla voce, o collo strumento; la è bensì quella di scriverle prontamente. Quindi è che spessime volte si perde il filo della *Melodia*, ed anche talvolta tutto un motivo; questo è il primo grand' ostacolo per li Principianti; e da cui in gran parte provengono le composizioni sconnesse. Si arriva a possedere affai tardi questo vantaggio, epperò giova molto, anzi dico assolutamente necessario di farne un' Oggetto, e cominciare ad esercitarsi di buon' ora.

331. Il Meccanismo degli strumenti è necessario a conoscersi; consiste nella natura e possibilità di qualunque strumento che sia in pratica, e questo è quello che bisogna sapere almeno superficialmente, quanto da potervi adattar bene la sua parte. Nella prima edizione di quest' Opera, fatta nel mese di Maggio dell' anno scorso 1780, ho data una succinta istruzione di qualunque degli strumenti che si praticano nelle comuni Orchestre di Roma; gli è quasi su-

perfluo e lungo che ne faccia la ripetizione, essendo molto facile averne la istruzione dalli rispettivi Professori, poichè pur vi si trovano degli Uomini di garbo e probità; bensì il farne un' Opera espressa con precisione, e con universalità d'istromenti: mi par che farebbe assai giovevole per li Studenti del Comporre. Siccome poi nelle composizioni stromentali o miste, il Violino è lo stromento che ha il primo luogo: questo fa che chi lo scna ha un vantaggio ulteriore per il Comporre; ed è questa un' altra ragione che di molto giova per essere ammesso nelle Scuole di Napoli.

332. La Pratica degli Effetti si ha dalla sola Esperienza. Un Giovane, il quale non abbia fatto che studiare in camera, comporre sulle cartelle, e provar col cembalo o col Violino: ha fatto poco; ne questo basta per essere capace di scrivere per il Teatro; luogo in cui si deve esporre la Musica in tutta la sua forza ed effetto. Bisogna dunque farne espressa pratica, e bisogna cominciar di buon' ora, perchè il campo è assai vasto, e richiede perciò molto tempo. A questo ancora vi si aggiunge il grave ostacolo di dover dipendere dagli Altri; il Compositore dipende almeno da un distinto Professore per ogni
 riga

riga della sua partitura, poi dal di lui sapere, e poi dall'umore.

333. Un buon Maestro potrebbe risparmiare allo Studente, molto tempo, fatiche, e spese; col prevenirlo di molti e molti accidenti dei di cui effetti Egli ne è certo, perchè colle sue esperienze già si è fissata una regola sicura. Ma nella professione della Musica dov'è questo Maestro? dov'è questa Fenice? questo animo grande e generoso? il trovarlo è quasi un impossibile; sia per gelosia di qualche a lui è costato tanto; sia per invidia, cupidigia, malignità, o altra viltà d'animo (sicuri e più che ordinarij ornamenti della massima parte di quelli che formano la Gerarchia musicale); o sia in fine per l'affai commune difetto di comunicativa. Ond'è che in questo caso a molti Studenti ha giovato l'industria di farsi un Maestro da qualunque Professore, cioè a dire procurare colla docilità, coll'amore, o con arte d'imparare da Tutti; perchè l'esperienza m'insegna che da Ciascuno si può imparare qualche cosa. Epperò non bisogna dar retta a quei Vecchj opinastri, pieni di materialismo e senza punto di Filosofia, i quali ripongono il merito e l'abilità solamente negli Antichi; quasi che gli Uomini

d'adesso siano *niente*. Molto meno bisogna dar retta a quel *Tale*, che a forza di disprezzare e dir male di chiunque senza eccezione vuole in sostanza, ed aspetta che sia creduto Egli solo il *Virtuoso e Sapiente* nella Musica; e che in Lui abbia cominciato il Mondo, e che probabilmente in Lui finirà. Ve ne sono di questi Umori.

334. Il Complesso poi di moltissimi vantaggi per lo Studente Compositore si ha nelle Scuole di Napoli. Da queste sono venuti tutti i celebri Compositori Imitativi, di tutti i tempi; imperocchè in queste Scuole si studia la meno imperfetta Teorica; o dirò meglio che piuttosto a forza di pratica lasciano che lo Scolare se la formi da se, secondo il di lui modo d'intendere. Vi sono i commodi per imparare il meccanismo di tutti gli stromenti. Vi è il continuo sentir eseguire, e di differenti specie e maniere; ciò che gli feconda la Fantasia. Vi è la continua pratica ed i veri fatti, che vogliono i Maestri Napoletani, e non (come si suol dire) le chiacchiere; lo che obbliga lo Studente a presto imparare a produrre e scriveré le sue idee. Vi sono le continue prove e delle sue e delle altrui composizioni in maniere formali, cioè con tutti i rispettivi stromenti, o voci (il gran vantaggio!); e questo ammaestra gli Effetti.

Effetti. Può certamente lo Scolare ne' primi abbozzi far da se della prove sul cembalo, perchè è un istromento su di cui si possono eseguire quasi tutte le parti di una Composizione; che perciò i Maestri di esse Scuole amano che lo Studente lo sappia sonare; ma queste prove non han quasi nulla che fare colle vere e formali. In fatti se quelle bastassero, quanti buoni Compositori di più si avrebbero! Al certo che di ogni Studente Romano vi farebbe uno, perchè per genio, volontà, e studio, tutti sono Modelli.

335. Aggiungiamo ancora ai detti vantaggi delle Scuole di Napoli, le continue conferenze fra i Condiscipoli, l'emulazione, le frequenti lezioni date da Ottimi Maestri, e con particolare cura del talento ed inclinazione dello Studente; leviamoci inoltre tutti i pregiudizj del Canto fermo, la frenesia delle Matematiche, e la Chimera della Profodia: tutte le quali cose unite al buon talento e volontà, fanno che per forza quasi bisogna diventar bravo Compositore.

336. Altrove che in Napoli si può ancora divenir bravi Compositori, purchè si abbiano le medesime circostanze. Vi sono diversi classici

Maestri che fanno esempio; ma tanta riunione di cose, si può dire un vero colpo di fortuna.

337. Se poi risorgesse l'Entusiasmo per quest'Arte, qual fu presso i Greci, e quindi tutto quello che può contribuire al progresso e perfezione sua: non dubito punto che la Musica farebbe per essere nuovamente come la loro, cioè interamente buona.

338. Dico interamente buona, cioè che siano buone tutte le composizioni; perocchè nella nostra Musica più o meno moderna, abbiamo avuti dei pezzi di stacco in ogni tempo, e da qualunque buon Compositore Imitativo. Io non ho la serie di tutte le belle composizioni, siano de' passati che de' presenti Maestri; e sarebbe difficile ed affai lungo il raccoglierla; chi ha buon gusto e discernimento le fa trovar da se, ed il plauso commune di Gente culta, pur le addita. Ma per un'affai succinto esempio, sia l'Aria cantabile *Nel fatale estremo addio* o la graziosa *La bella mia nemica* del Sig.^r Antonio Sacchini, fatte per il Sig.^r Tommaso Guarducci; *Ab non sai per questo core* cantabile del Sig.^r Niccola Piccini, fatta per il medesimo; l'unica fin' ora Aria *Misera pergoletto* di due caratteri fatta dal Sig.^r Pasquale Anfossi per il Sig.^r Ferdinando Tenducci;

ducci; Il Rondò *Un Amante sventurato* fatto dal Sig.^r. Giuseppe Sarti per il Sig.^r. Giuseppe Millico; *Cara ti lascio addio* cantabile del Sig.^r. Hasse per il Sig.^r. Gaspero Pacchiarotti; oltre a molte e molte altre composizioni di questi medesimi Autori, di altri Moderni e de' passati; singolarmente la *Confusa smarrita* di espressione del Sig.^r. Jommelli, la *Se cerca se dice* in E minore, espressiva di Pergolesi, la *Se tutti i mali miei* espressiva in C di modo minore, del Sig.^r. Hasse, la *Voi che le mie vicende* agitata di Perez; ed un infinità di altre che potrei addurre: tutte queste, e simili, sono componimenti tali, che nel sentirle eseguire da Bravi Cantanti, (284) ed accompagnare da Bravi Accompagnatori, bisogna confessare che in pratica non è permesso all'Umanità andar più avanti. L'occasione (benchè difficilissima e rara) mi ha fatto pensare che tolte le favole, altrettanta e non più doveva essere la Musica de' Greci.

F I N E.

I N D I C E

I N D I C E

Delle Materie conténute in quest' Opera.
La stelletta sola indica i Principj più particolari, le due insieme indicano le difficoltà con le ritrovate soluzioni.

C A P. I.

Del Materiale e Formale della Musica.

* S UONO e tempo inseparabili, fanno il Germe della Musica — — — § 1
Materiale e Formale della Musica — — 2
Melodìa e Ritmo, sono i Cardini della Musica . 3
Altri significati del termine Melodìa — — 4
Come si parla del <i>Ritmo</i> dai Moderni — — 5
** Definizione del <i>Ritmo</i> — — — 6
Nomi delle affezioni ritmiche — — 7
Coerenza del <i>Ritmo</i> , Metro, e Moto — — 8
Le Parti della Musica — — — — 9
Riferenze delle parti della Musica — — 10
Come divisero i Greci le parte della Musica 11
Cause principali della Confusione nelle Teoriche de' Greci, e de' Moderni — — — 12

C A P.



C A P. II.

De' Suoni, loro diversità, e Numero.

Formazione del suono	— — —	13
Significati del termine Canto o Cantare presso i Moderni	— — —	14
* Significati delli stessi termini presso i Greci; e differenza fra la voce umana e lo stro- mento	— — —	15
Come si formano la voce Cantante e la Par- lante	— — —	16
Esempio delle due voci sopra una corda di Violino, o di Violoncello	— —	17
Come distinguono i Greci le due voci	— —	18
** Dalla voce Parlante è impossibile ricavare i suoni della Cantante	— — —	19
Estensioni delle voci	— — —	20
Corda Media	— — —	21
Estensione Massima, luogo di tutte le voci		22
Moncordero, estensione Massima degli Antichi		23
Differenza delle voci nella dimensione; la possibile in Natura; e quella che si pratica		24
Nomi delle sette voci stabilite in pratica	—	25
Corrispondenza delle voci	— — —	26

Fissa.

Fissazione de' suoni	—	—	—	27
Cause della Fissazione	—	—	—	28
Diversità de' suoni	—	—	—	29
Esclusione pratica di altri suoni	—	—	—	30
Antifonia de' suoni	—	—	—	31
Origine dell' abusivo termine di <i>Ottava</i>	—	—	—	32
Esperimenti di naturali modulazioni della voce	—	—	—	33

C A P. III.

Degli Intervalli e de' Gradi.

* Qual sia l'Intervallo e qual sia il Grado	—	—	—	34
Trafcuratezza su i Gradi	—	—	—	35
Qualità ed accidenti degl' Intervalli e de' Gradi	—	—	—	36
Grandezza degli Intervalli	—	—	—	37
Incomposto, Composto, e Misto Intervallo quali siano	—	—	—	38
Prima cagione di questa differenza	—	—	—	39
Seconda cagione, e qualità delle due Gradazioni	—	—	—	40
Qual sia l'Intervallo incomposto nella Gradazione prossima	—	—	—	41
Diefis Enarmonico	—	—	—	42
				Parere

Parere Altrui sopra questo diesis	—	—	43
Altro effetto dei segni diesis e bemolle	—	—	44
Composto Intervallo nella Gradazione prossima	—	—	45
Misti intervalli nella Gradazione prossima	—	—	46
Incomposti, e Composti Intervalli nella Gradazione Armonica	—	—	47

C A P. IV.

Della Consonanza, Dissonanza &c : degli Intervalli, e di quanto spetta alli Gradi.

Consonanza degli Intervalli	—	—	48
Dissonanza degli Intervalli	—	—	49
* Stabilità ed Instabilità degli Intervalli, e loro analogia col <i>Ritmo</i>	—	—	50
Risoluzione del Dissona	—	—	51
Contrasto su questa risoluzione	—	—	52
** Spiegazione della risoluzione del semitono secondo la pratica	—	—	53
Altre prove	—	—	54
Impegno del Sig. Tartini	—	—	55
Uso regolare del diesis e del bemolle	—	—	56
Abusi e fatiche pregiudizievoli alla perfezione della Musica ne' tempi nostri	—	—	57

Armonia

Armonia degli Intervalli	—	—	58
Altri significati del termine Armonia	—	—	59
* Parafonia degli Intervalli	—	—	60
Prima ragione della Parafonia	—	—	61
Triade Armonica	—	—	62
Unità armonica del Sig. Tartini	—	—	63
Seconda ragione della Parafonia	—	—	64
Numero degli Intervalli	—	—	65
Rivolto degli Intervalli	—	—	66
Gradi primarj e fecondarj	—	—	67
Gradi Immutabili e Mutabili	—	—	68
Abuso dell' epiteto <i>Naturale</i>	—	—	69
Altri epiteti de' Gradi	—	—	70
Come si contano i Gradi del <i>Tono</i>	—	—	71
Gradi primarj del <i>Tono</i> , foli sei	—	—	72
Gradi Arbitrarj	—	—	73

C A P. V.

Delle Modulazioni; dai Greci dette Generi.

Modulazione cosa sia	—	—	74
Quattro forte di Modulazioni	—	—	75
* Generi di Melodia de' Greci, cosa fiano	—	—	76
Cagioni di dubbio sopra questi Generi	—	—	77
* Il Tetracordo faceva il Piano della Musica presso i Greci	—	—	78
			Le

Le Modulazioni vi sono tutte nella <i>Melodia</i>	79
** Falsità de' Generi Diatonico, Cromatico, Enarmonico, Armonico, e Partecipato	80
La Musica è di un sol Genere, ha però di- verse specie	81

C A P. VI.

Del *Tono*

Sistema fondamentale della Musica.

I Sistemi de' Greci	82
* Il <i>Tono</i> è il Sistema fondamentale della Musica	83
* Il <i>Tono</i> non consiste nell' Ottava	84
* Il <i>Tono</i> fa il Piano della Musica	85
Il <i>Tono</i> distrugge molte inutili Teoriche	86
Il Diastema è una parte formativa il <i>Tono</i> da parte della Melodia	87
Intervalli componenti il <i>Tono</i>	88
Prima formola del <i>Tono</i>	89
** Scala de' Greci	90
Seconda formola del <i>Tono</i>	91
Modi del <i>Tono</i>	92
Espressioni de' Modi	93
Suoni Armonici del <i>Tono</i>	94
	Suoni

Suoni positivi ed elativi del <i>Tono</i>	—	95
Il <i>Ritmo</i> non agisce fra i soli positivi, o soli elativi	——	96
Il <i>Ritmo</i> agisce fra i positivi e gli elativi		97
Altri significati del termine <i>Tono</i>	—	98
Il <i>Tono</i> fu chiamato dai Greci <i>Armonia</i>		99
* Enarmonia sua Etimologia	——	100
Diversità de' <i>Toni</i>	—	101
* Il trasporto del <i>Tono</i> è per legge di Natura		102
** Unità e pluralità de' <i>Toni</i>	—	103
Numero preciso de' <i>Toni</i>	—	104
* Forma, o Costituzione invariabile del <i>Tono</i>		105
* Il <i>Tono</i> non ha settima ne ottava	—	106
Altra prova della esclusione della settima ed ottava dalla vera forma del <i>Tono</i>	—	107
Gradi Arbitrarj	——	108
Suono principale del <i>Tono</i>	—	109
** Altre ragioni della Scala de' Greci		110
Il conteggio commune de' Gradi del <i>Tono</i> è cattivo	————	111
Origine della cattiva Teorica moderna della Musica	——	112
Contrasto di numerazione fra i Gradi, ed i Diastemi del <i>Tono</i>	——	113
Efacordo de' Cantifermisti	—	114
		** Ritmo

** Ritmo nel <i>Tono</i> , ed altra ragione della Scala de' Greci	—	—	115
Membri del Sistema	—	—	116

C A P. VII.

Ulteriori Principj rispetto al *Tono*.

<i>Ritmo</i> fra i Consoni	—	—	117
Esiste fra le quarte	—	—	118
Relazione ritmica fra i suoni in quarta, e fra li loro armonici	—	—	119
Circolazione ritmica de' dodici suoni, e sue conseguenze	—	—	120
* Origine del Comporre Armonico, il quale non fa Genere	—	—	121
L'Uso armonico nel <i>Tono</i> lo compisce Siste- ma fondamentale della Musica	—	—	122
Le Armonie del <i>Tono</i>	—	—	123
Inclusione de' diastemi del <i>Tono</i> nelle sue Armonie	—	—	124
L'Armonia deve corrispondere al Diastema			125
Ogni Diastema deve avere un preciso Accordo			126
** Che la <i>Melodia</i> non si deve ricavare dall' Armonia, ossia dagli Accordi		—	127
Suoni che fanno il Basso fondamentale del <i>Tono</i>	—	—	128
	N		Due

Due Accordi elativi del <i>Tono</i>	—	129
* Errore sopra la quinta del <i>Tono</i>	—	130
La quinta del <i>Tono</i> può mutarsi	—	131
Necessità degli epiteti <i>Autentico</i> e <i>Plagale</i>		132
Uso frequente loro	—	133
** { Spiegazione de' Toni <i>Autentico</i> e <i>Plagale</i>		134
{ <i>Misto</i> , <i>Commisto</i> , e più che <i>Autentico</i>		135
Ricerca pubblica del di loro significato fatta in Roma	—	136
La somma de' diasemi di tre <i>Toni</i> di tre Quarte prossime corrisponde all' esten- sione delle voci comuni	—	137
** Sistema Massimo de' Greci	—	138
Tre <i>Toni</i> che servono per esprimere tre stati dell' animo, per parte della <i>Melodia</i>		139
Qual contegno si deve avere su tal proposito		140

C A P. VIII.

Della Consecuzione del *Tono*.

Consecuzione presso i Greci qual sia		141
Casi della Consecuzione del <i>Tono</i>	—	142
Tre osservazioni per la Consecuzione del <i>Tono</i>	—	143
Digressione del <i>Tono</i> nella Consecuzione		144
		La

La Consecuzione dovrebbe essere senza Digressione	—————	—————	145
Due Mezzi per conservarsi nel <i>Tono</i> nella sua Consecuzione	—	—	146
Le Armonie di ciascun Mezzo		—	147
Consequenze dei due Mezzi	—————		148
** { Nota cambiata e sua origine		—	149
** { Appoggiatura della voce		—	150
** Ragione de' due Accordi seguiti nella Scala	—————	—————	151
Consecuzione discendente del <i>Tono</i>		—	152
Il miglior Mezzo per la Consecuzione			153
Armonie nella Consecuzione discendente			154
** Ragioni perchè la sesta e supposta settima del <i>Tono</i> si fan maggiori nel salire, e minori nello scendere	—	—	155
Armonie del Modo minore	—————		156
Alla voce è più comodo Modulare per gradi prossimi	—	—	157
L'Ottavo non è il grado più comodo alla voce	—————	—————	158
Prospetto di tutte le Modulazioni		—	159
* Dubbio sulla Consecuzione del <i>Tono</i>			160
Imbarazzi del <i>Tono</i> in Ottava		—	161

C A P. IX.

Della Mutazione del *Tono*.

Mutazione qual fosse presso i Greci	162
Maniere e Mezzi della Mutazione	163
Maniera Regolare, ed Irregolare	— 164
Maniera regolare della Melodìa	— 165
Circolazione de' <i>Toni</i> con relazione fra loro	166
Il <i>Tono</i> della Quarta inferiore è il più relativo	————— 167
Commercio fra i due <i>Toni</i> Autentico e Plagale	————— 168
<i>Toni</i> i più relativi	————— 169
** Origine della proibizione delle 3 ^e . 5 ^e . ed 8 ^e . di seguito, cioè degli Accordi perfetti	170
Seguito legittimo di due Accordi perfetti	171
Mutazione d'Inganno nella Melodìa	172
Vero Inganno di Melodìa	————— 173
Suo esempio	————— 174
Mutazione regolare del Ritmo	————— 175
Mutazione d'Inganno col Ritmo	————— 176
Altro Inganno del Ritmo	————— 177
Abuso di una forte d'inganno	————— 178
Rubamento di tempo	— 179

C A P. X.

Dei Mezzi per far la Mutazione.

Mezzo della Melodia	—	—	180
Mezzo del Ritmo	—	—	181
Differenza delle Mutazioni		—	182
Moderazione nelle Mutazioni		—	183
Le Cadenze reali fanno le digressioni formali	—	—	184
Trasfazione de' <i>Toni</i>	—	—	185
** Il Modo Cantabile qual sia		—	186
Effetto del semitono di Modo cantabile			187
Parere di Alcuni su tale effetto		—	188
* La Musica di <i>Fondo</i>	—	—	189
Consequenze	—	—	190
Origine della Scienza degli Accordi		—	191
Commodi che vi hanno contribuito		—	192
Cosa sia Accordo, e quanti possono essere			193
Stabilimento del Metodo di accompagnare			194
Abuso grande rapporto gli Accordi		—	195
Cagione di questo abuso	—	—	196
Nuovo errore	—	—	197
* La Scala dell' Ottava non è ne fondamento ne regola della Musica	—	—	198
Scala di M ^r . Delaire	—	—	199

Forma della Scala dell' Ottava	—	—	200
Premesse per l'Analisi dell' Ottava		—	201
Analisi dell' Ottava nel falire	—	—	202
Maniera di Alcuni di modulare su la quinta del <i>Tono</i>	—	—	203
Analisi dell' Ottava nello scendere		—	204
Nel falire di Modo minore	—	—	205
Nello scendere	—	—	206
Maniere di Alcuni nel formare la sesta e supposta settima del modo minore		—	207
La Scala dell' Ottava può servire per un esemplare di accompagnamento		— —	208
* Breve Teorica di tutti gli Accordi	—	—	209
** Primo esercizio e vero Basso fondamentale dell' Accordo di Settima		— —	210
Secondo esercizio	—	—	211
Terzo esercizio	—	—	212
Quarto esercizio	—	—	213
Musica de' nostri Antichi	—	—	214
Forme dei <i>Toni</i> presso di loro	—	—	215
Confusione delle Teoriche Antiche e Mo- derne	—	—	216

C A P. XI.

Del *Ritmo* sue figure, del Metro e suo Dutto.

Il Ritmo è il Maschio della Musica	—	217
Influsso del Ritmo nella Musica	— —	218
Col <i>Ritmo</i> è sempre coerente il Metro, ed il Moto	———— —	219
Metro nella Musica e sue differenze	— —	220
** Precisione del Metro nella pratica	—	221
Effetti della precisione del Metro	— —	222
Figura ritmica cosa sia	—	223
Sua Grandezza, ossia l'Andamento	— —	224
Indicazione dell'Andamento	— — —	225
Diramazione del valor de' suoni	— —	226
Come si prescrive la battuta	— —	227
Come si regolano nelle composizion la fi- gura ritmica e l'Andamento	— —	228
Piedi musicali	— — —	229
Dutto ritmico	—	230
Mutazione metrica	—	231
Regole degli Antichi per il Metro	— —	232

C A P. XII.

Ulteriori Principj rispetto al *Ritmo* e *Metro*.

Due esperimenti del nostro Udito rapporto la misura del tempo	—	—	233
Primo mezzo per sostenere la misura del tempo	—	—	234
Vibrazioni de' suoni	—	—	235
Enfasi ossia vigore della <i>Melodia</i>	—	—	236
** Ragione perchè il Sonator del Violino deve dare l'arcata in giù nel principio delle battute	—	—	237
Secondo mezzo per sostenere la misura del tempo	—	—	238
Compasso visibile del tempo	—	—	239
Presenza immancabile della battuta	—	—	240
Leggi, licenze, ed Abusi nel Metro musicale			241
Tre sole figure ritmiche nella pratica	—		242
Mutazione ritmica	—	—	243
Mutazioni ritmica ne' piedi musicali	—	—	244
** Cinque, o sette incidenze eguali in un piedi			245
Differente divisione nella battuta, e ne' piedi			246
Distribuzioni di valore al Battere e Levare			247
*• Decisione sul Ternario	—	—	248

** La

** La Battuta a quattro è una, non due	—	—	249
** Tempo alla zoppa	—	—	250
** Disputa sulla festupla	—	—	251
Tre maniere di esprimere i tre stati dell' animo col Ritmo	—	—	252

C A P. XIII.

Del Moto Musicale; e del *Ritmo*, *Metro*, e
Moto nel Linguaggio.

Moto nella Musica qual sia	—	—	—	253
Espressioni dell' animo col Moto	—	—	—	254
Due accidenti diversi del Moto	—	—	—	255
Il Moto per variazione di <i>Melodia</i>	—	—	—	256
** Ritmo nel Linguaggio	—	—	—	257
Errore de' Grammatici fra il <i>Ritmo</i> ed il Metro	—	—	—	258
Il <i>Ritmo</i> Locutorio non da legge al Musi- cale	—	—	—	259
** Unione indispensabile delle sillabe accen- tate, colle posizioni del <i>Ritmo</i> Musicale				260
Erronea trasposizione dell' accento	—	—	—	261
Prove di tali errori	—	—	—	262
Relazione degli accenti del verso colla battuta				263
Il Metro locutorio è puramente discretivo, ne da legge al musicale	—	—	—	264

Il Moto locutorio non da legge al musicale	265
** La Profodia non può dare le regole per la Musica rispetto al Ritmo	— — — 266
Prove ulteriori	— — — 267
Ripiego di Alcuni	— — — 268

C A P. XIV.

Del Portamento della voce, e degli Effetti nella
Musica.

Portamento, e suoi mezzi	— — — 269
Tempra della voce	— — — 270
Inflessioni della voce	— — — 271
Figure della voce	— — — 272
Piano e Forte del Canto	— — — 273
Vezi del Canto	— — — 274
Rifiorimento della <i>Melodia</i>	— — — 275
L'Eloquenza della Musica è il Portamento	276
Gli Effetti	— — — 277
Sorgenti degli Effetti	— — — 278
Offervazioni su gli Effetti	— — — 279
Gli Effetti sono causa di continue prove	— 280
Gli Effetti fanno il più difficile nello studio della Musica	— — — 281

*L'Ef-

- * L'Esperienza è Maestra degli Effetti, non
 le Matematiche, il Canto fermo, o il
 Linguaggio — — — 282

C A P. XV.

Della Esecuzione.

Esecuzione cosa sia	—	—	283
* La Voce Umana è la prima esecutrice della buona Musica	—	—	284
Vantaggi dello stromento, ma superflui alla buona Musica	—	—	285
Cagione della coltivazione stromentale	—	—	286
Parti della Esecuzione vocale	—	—	287
Capitali per cantare	—	—	288
Intonazione come sia	—	—	289
** Errore sopra il solfeggiare	—	—	290
Prove	—	—	291
Utile vero del sillabare	—	—	292
** Mole della voce, e mezzo per accrescerla			293
Fermezza della voce	—	—	294
Formazione della voce	—	—	295
Agilità della voce	—	—	296
** Del Trillo, sua forma, e sede	—	—	297
Regola per acquistare il Trillo	—	—	298
Esperimento particolare del Trillo	—	—	299
			Possesto

Possesso del tempo	—	—	300
Dominio del piano e forte		—	301
Regolamente del fiato	—	—	302
Buona pronunzia	—	—	303
Il Vocalizzare come si faccia	—	—	304
Il Solfeggiare come si faccia	—	—	305
Metodo di solfeggiare all'impronto in un'anno			306
Esecuzione stromentale	—	—	307
Il Sonator di accompagnamento	—	—	308

C A P. XVI.

Della Composizione.

Composizione di quante specie	—	—	309
Due maniere di Comporre	—	—	310
Maniera Teatrale	—	—	311
* Maniera Ecclesiastica, e Canto fermo	—	—	312
Limiti del Canto fermo ne' gradi	—	—	313
Semplicità del Canto fermo	—	—	314
Come si canti il Canto fermo	—	—	315
Come si canti in alcuni luoghi	—	—	316
Essenza del Canto fermo	—	—	317
** Il Canto fermo è il modello e fondamento dello stile Osservato, vero stile Ecclesiastico	—	—	318

Opera del P. Maestro F. Giambattista Martini, la migliore per lo stile Ecclesiastico	319
Introduzione dell' Organo	320
** Il Canto fermo non è il fondamento della Scienza ed Arte della Musica	321
La Musica de' Greci buona solo in pratica, come a tempi moderni	322
Melopeja e Ritmopeja parti della Musica greca	323
* Confusione de' Greci sulla Melopeja	324
Esclusione della Melopeja e Ritmopeja	324
** Lo studio della musica comincia dal suo tecnico	326
I Rudimenti quali sono	327
I Principj	328
Il Provedimento d'idee	329
Difficoltà di produrre le idee	330
Sul Meccanismo degli stromenti	331
Prattica degli Effetti	332
Rarità del Maestro nella Musica	333
Vantaggi delle Scuole di Napoli	334
Altri vantaggi delle medesime Scuole	335
Le buone circostanze fanno il buon Artefice	336
Eguaglianza di circostanze eguaglierebbe la Musica Moderna alla Greca	337
* Buone Composizione Moderne	338

ERRORI.

CORREZIONI.

Pag.	Lin.		
1.	2.	tantopiù	tanto più
7.	16.	con cui	con cui
9.	2.	con questo	con questo
12.	7.	Diesis	Diesis, o
15.	3.	in questo	in questo
16.	5.	abbia altri	abbia questa altri
16.	17.	modulizioni	modulazioni
—	27.	de rivare	derivare
20.	24.	deter minata	determinata
25.	18.	Giuseppi	Giuseppe
26.	7.	lachiavano	la chiamavano
—	11.	antifoni ottave	antifoni, ottave
32.	27.		esso.
35.	8.	50.	51.
—	13.	quando	quando
38.	9.	Aristot.	Aristos :
39.	25.	provine	proviene
40.	10.	audito	udito
—	11.	diapente	diapente ;
41.	3.	similitudine	similitudine
49.	25.	del	della
50.	56.	femìtoni	femitoni
51.	8.	Eptacordo	Eptacordo
52.	9.	sui	suoi
56.	4.	chi amati	chiamiti
61.	7.	ulteriori	ulteriori
67.	8.	ver a	vera
68.	3.	raggirà	raggira
70.	12.	suggenti	suggeriti
74.	4.	succede rà	succederà
77.	17.	farrebbe	farebbe
79.	5.	del	dei
—	18.	dir ripetere	di ripetere
88.	9.	immu tabilità	immutabilità
109.	11.	(es: 250.)	(es: 250 ^c .)
110.	18.	And amento	Andamento
120.	26.	del'	del
121.	15.	pris	prin.
122.	1.	(es: a.)	(es: c.)
—	10.	(es: b.)	(es: d.)
122.	22.	essa	esse
123.	14.	ii	il
127.	14.	Quarternario	Quaternario.
132.	24.	prevodono	prevedono
135.	2.	nel	ne
136.	21.	& 3	&c. 3 ^a .

ERRORI.

CORREZIONI.

137.	18.	varaj	varj.
138.	7.	Maestri più	Maestri anche i più
—	9.	posizione	posizioni
—	11.	abbiano	abbiano
141.	3.	sostenere	sostenere
—	25.	composizione	composizioni
144.	15.	voce	voce
145.	16.	dell	del
149.	1.	sine	sine
150.	7.	lettere	lettere
154.	5.	zione	zioni
156.	12.	simili	simile
158.	18.	esposti, avanti	esposti avanti
161.	12.	cul	cui
163.	8.	spessime	spessissime
168.	25.	<i>pargoletta</i>	<i>pargoletto</i>
171.	19.	Moncordo	Monocordo
185.	15.	composizion	composizione

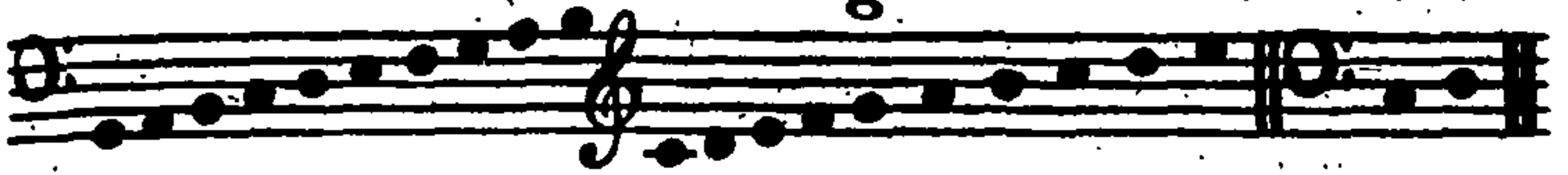


23.

I

34.

F. A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. f. g. aa. bb. cc. dd. ee. C. D.



37.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.



41 a.

b.

c.



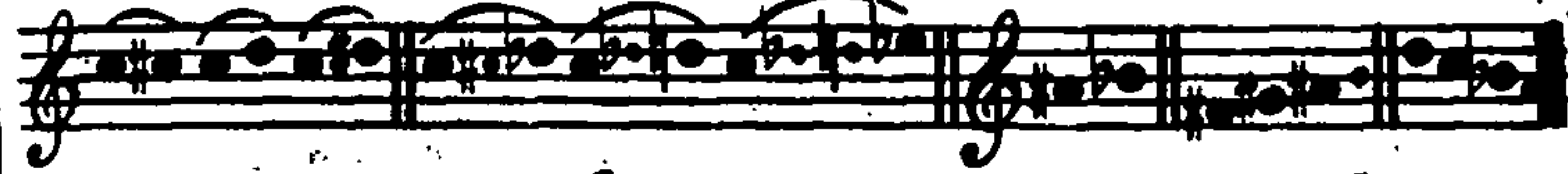
46 a.

b.

53 a.

b.

c.



54.

56 a.

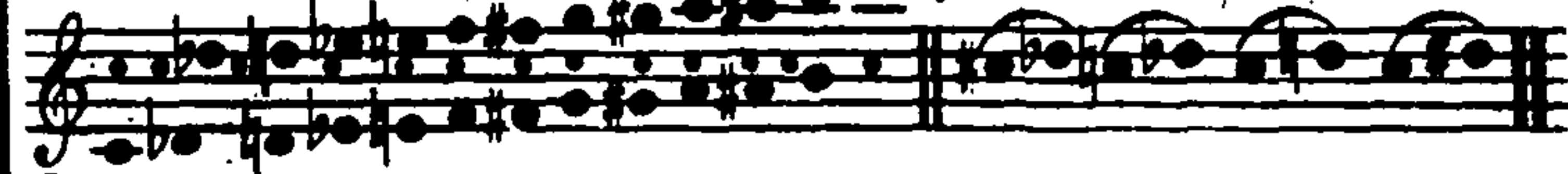
b.

63.



66.

70.

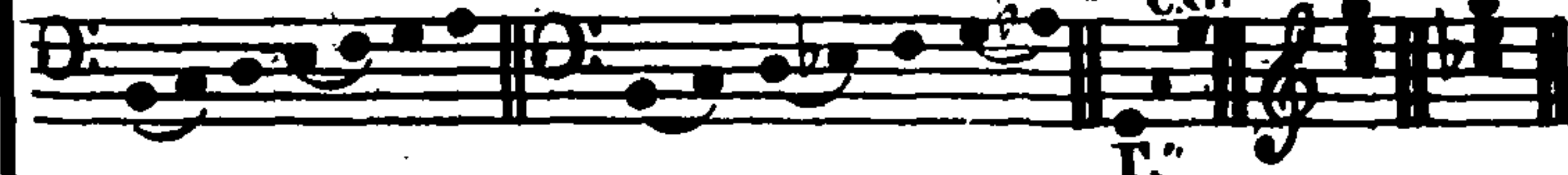


89. B. C. D. E. F. G. a.

91. B. C. D. E. F. G. a.

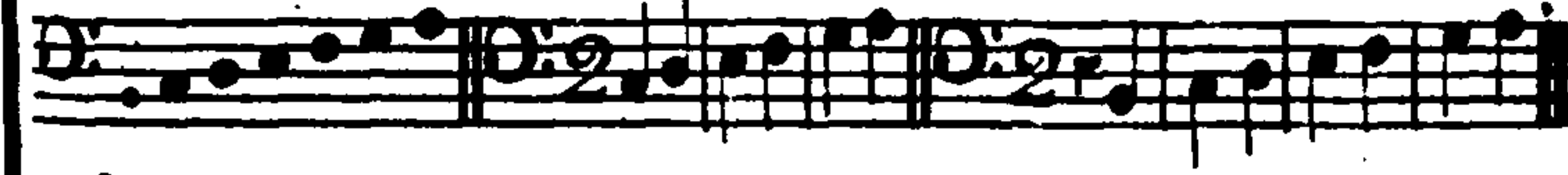
93. G.

94 a. b.

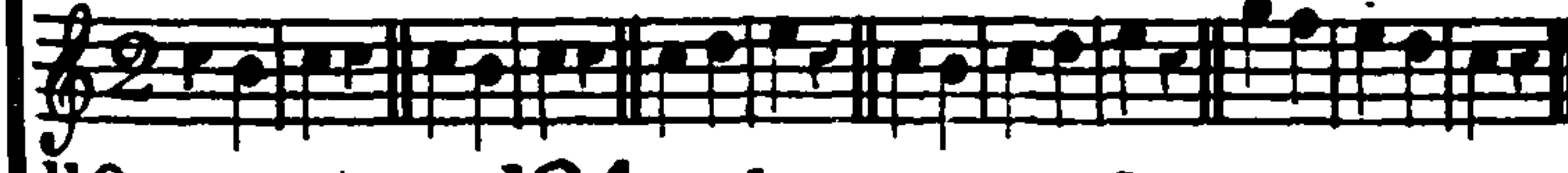


111. C. D. E. F. G. a.

115 a. b. B. C. D. E. F. G. a.



116.



119.

124 a.

b.

c.

d.



128

fi. ut. re. mi. fa. fol. la.



fol. ut. fol. ut. fa. ut. fa.

137

G.

C.

F.



144^a

A. B. C.



146^a

b.



147^a

b.



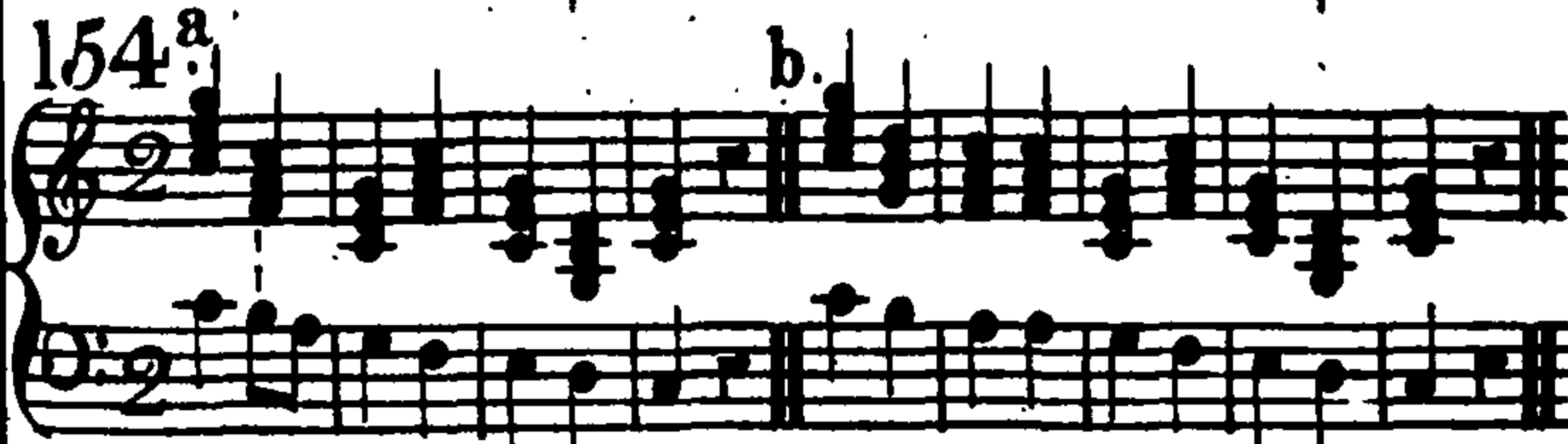
152^a

b.



154^a

b.

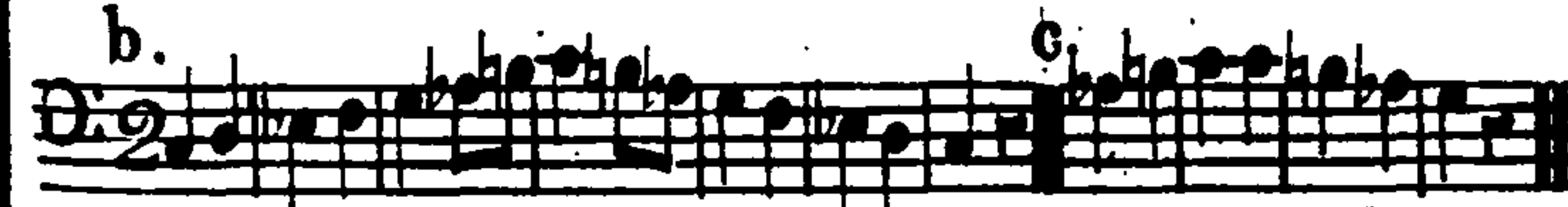


155^a



b.

C.



156.

First system of musical notation for piece 156, consisting of a treble staff and a bass staff.

Second system of musical notation for piece 156, consisting of a treble staff and a bass staff.

157 a.

First system of musical notation for piece 157 a, consisting of a treble staff and a bass staff.

Allegro

157b.

First system of musical notation for piece 157b, consisting of a treble staff and a bass staff.

bell'ogget

Allegro

Second system of musical notation for piece 157b, consisting of a treble staff and a bass staff.

to e' di pia-cer

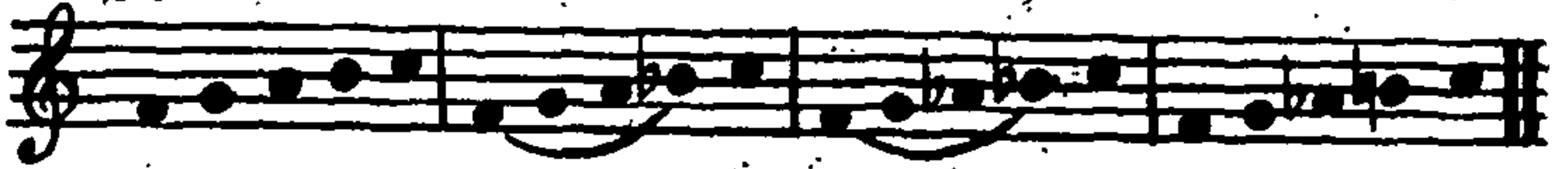
Third system of musical notation for piece 157b, consisting of a treble staff and a bass staff.

e' di pia-cer

159^a



b.



160.



167.



169.

Sta - - bat Ma - - ter do - - lo - - ro - - sa

Sta - - bat Ma - - ter do - - lo - - ro - - sa

Sta - - bat Ma - - ter do - - lo - - ro - - sa

Sta - - bat Ma - - ter do - - lo - - ro - - sa

171.

V

lo ri-ve dro' fo-ven-te l'a-

lo ri-ve dro' fo-ven-te l'a-

-me-ne spiagge o Ni-ce l'a-me-ne spiagge o Ni-ce

-me-ne spiagge o Ni-ce l'a-me-ne spiagge o Ni-ce

172.

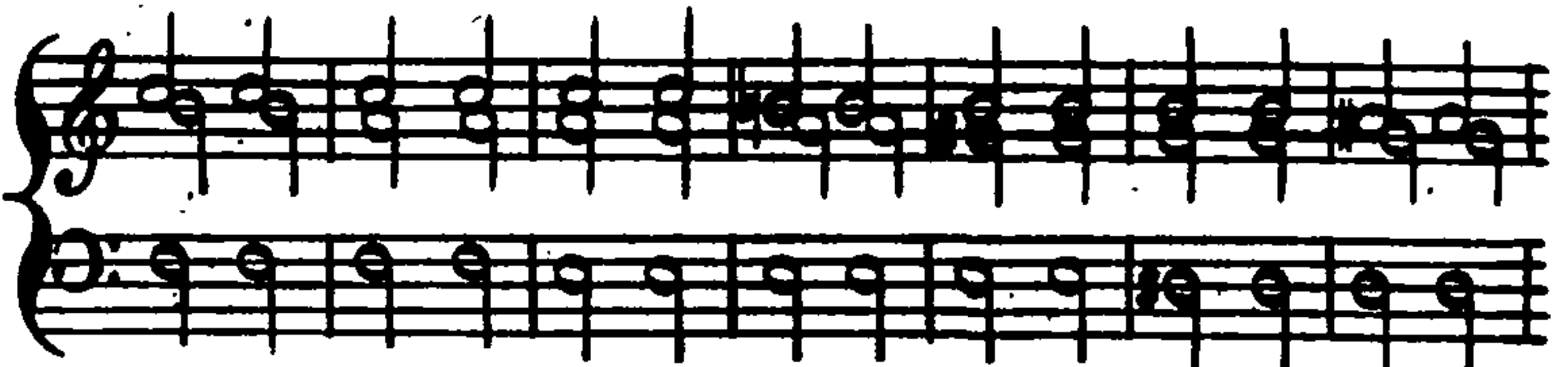
173^a

VI

b.



174^a



174^b

First system of musical notation for exercise 174^b. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of quarter and eighth notes with various accidentals.

Second system of musical notation for exercise 174^b. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of quarter and eighth notes with various accidentals.

così per gli altri Toni
e loro Modi

174^c

First system of musical notation for exercise 174^c. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of quarter and eighth notes with various accidentals.

176

Cantabile con moto.

First system of musical notation for exercise 176. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The bass staff begins with a bass clef and a common time signature (C). The music consists of quarter and eighth notes with various accidentals.

Ah non fa--i per questo co--re quanto e'

177^a

b:

First system of musical notation for exercise 177^a. It consists of a single treble staff. The staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The music consists of quarter and eighth notes with various accidentals.

178.

Musical score for exercise 178, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music features a series of chords and melodic lines with some slurs and ties.

184^a.

b.

Musical score for exercise 184, consisting of one staff in treble clef. The piece is in 2/4 time and includes two sections labeled 'a' and 'b'.

185

Musical score for exercise 185, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the upper voice and a bass line.

186 a.

b.

Musical score for exercise 186, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in 2/4 time and includes two sections labeled 'a' and 'b'.

199.

Musical score for exercise 199, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in 2/4 time and features a complex chordal texture in the upper voice and a simple bass line.

199.

Musical score for exercise 199, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is in 2/4 time and features a complex chordal texture in the upper voice and a simple bass line.

202

IX
203

207^a

b.

208

210^a

b. b.

211

cosi degli
altri.

212^a

b.c.

cosi fra tutti e quattro gli accordi primitivi N° 210.

245.

X

per che' mai t'ar-re-stian-co-ra questo

per che' mai t'ar-re-stian-co-ra questo

Largo

cor che fi t'a-do-ra che fi t'a-do-ra

cor che fi t'a-do-ra che fi t'a-do-ra

247.

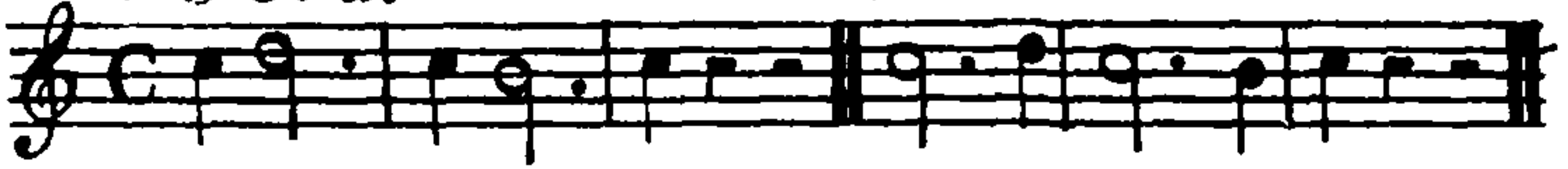
cu-jus a-ni-mam ge-men-tem

Andante

con-tri-sta-tam et do-len-tem

250. a.

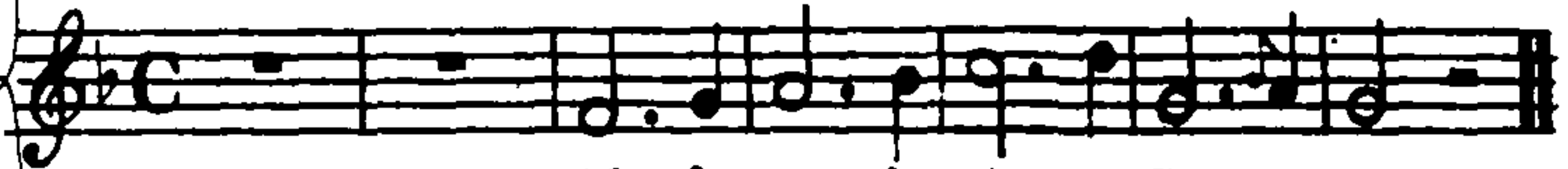
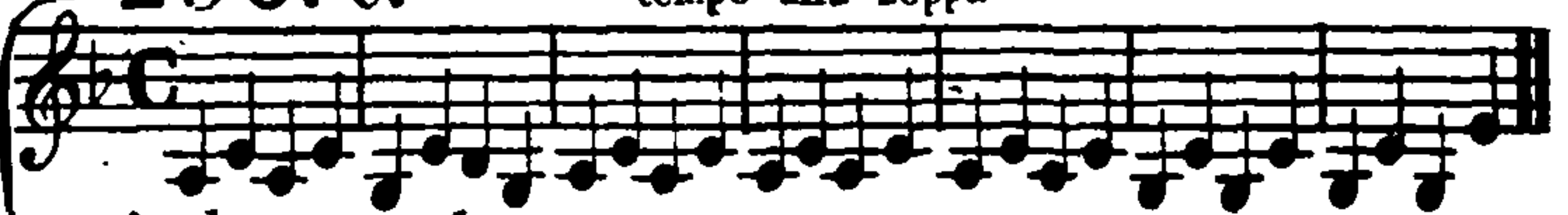
b.



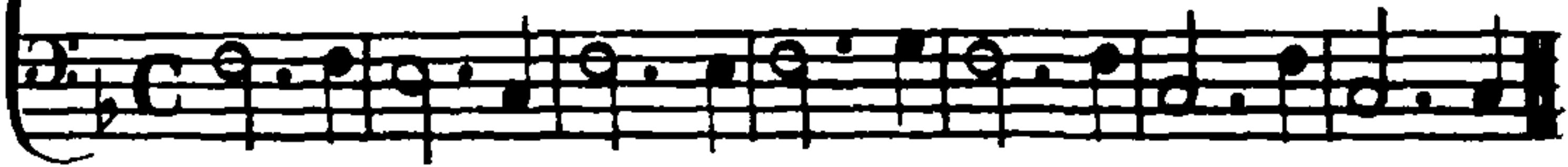
250. c.

tempo alla zoppa

Andante molto



Af-fan-no--fo mio pen-sie - - - ro



250.d.



251. a.

b.

c.



258.



260. a:

Da mille af-fan-ni op-pref-fo

This musical system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/2 time signature. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing the vocal line with lyrics. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing the piano accompaniment.

non vè-do che pe-ri-gli

This musical system continues the piece with three staves in the same key signature and time signature as the previous system. The vocal line continues with the lyrics "non vè-do che pe-ri-gli".

260. b:

Arbitrio a tempo

Mo-rir mo-rir mi veg-ga al-men

This musical system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The middle staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing the vocal line with lyrics. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing the piano accompaniment.

260. c:

XIII

di-te voi se in questo i stante fa pieta-de il mio dolor

fa pieta-de fa pieta-de il mio dolor

261. a:

Voi che le mie vi-cende voi che i miei torti u-

Allegro

-di-te voi che i miei torti u di-te fuggi-te

fi fuggi-te quì legge non s'in tende quì fedel-

-ta' non v'e' voi che le mie vi-cende voi

261^b

Voiche le mie vi_cen_de voi che miei tor_tì u_di_te

voi che miei torti u__di_te fug_gi_te si fug_gi_te qui

leg_ge non f'in_tende qui fe__del_ta' non v'è voi

che le mie vi__cende voi che miei torti u__di_te si

261. c:

XV

Signor non ti de-gna-re per-do-na oh

Allegro

dio l'ec-cef-fo per-do-na oh dio l'ec-cef-fo

par-la-co sî l'op-pref-fo par-la-co-

-sî l'op-pref-fo l'i-ra-to Ge-ni-to-r

261. d:

piu' bar-ba-ro non v'e' vado ad-

Allegro

-dio ah ca-ro be-ne

261. e:

Tu di fa - per pro - cu - ra do - ve il mio

ben f'ag - gi - ra do - ve il mio ben f'ag - gi - ra

297. a.

297. b:

298.

299.

305.

do. do. do. re. re. re. &c.

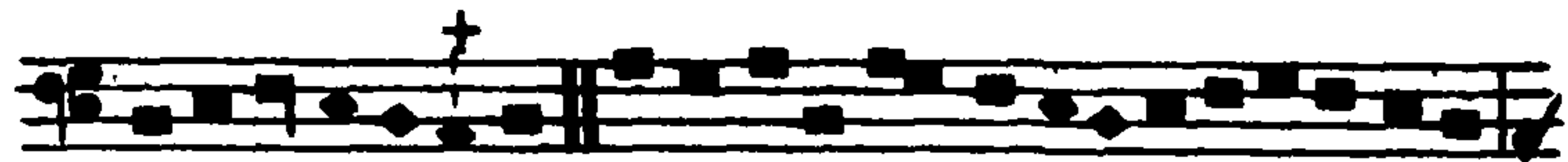
317. Canto fermo sulla Poesia

Nunc Sancte nobis Spiritus u - num Patri cum Fi - li - o
di gna re promptus ingeri nostro refu - sus pecto - ri

317: Canto fermo sulla Prosa.



sal - ve Re - gi - na Mater miferi cor -



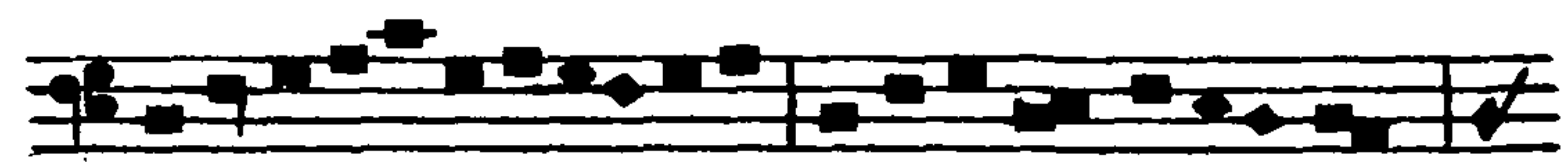
di - e Vi - ta dulce - do



et spes - ni - tra fal - ve ad te



cla ma - mus Exules - si - li - j He - ve



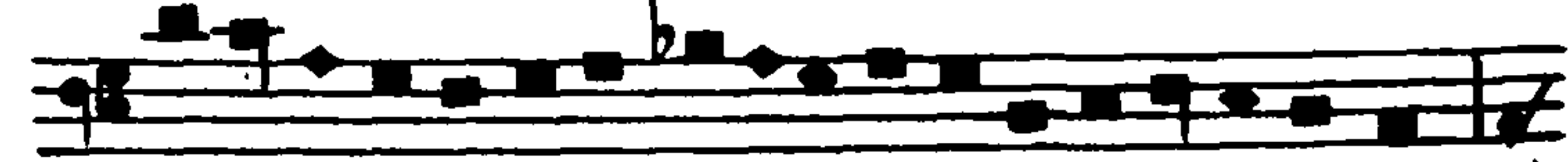
ad te suspira - mus gementes et flen - tes -



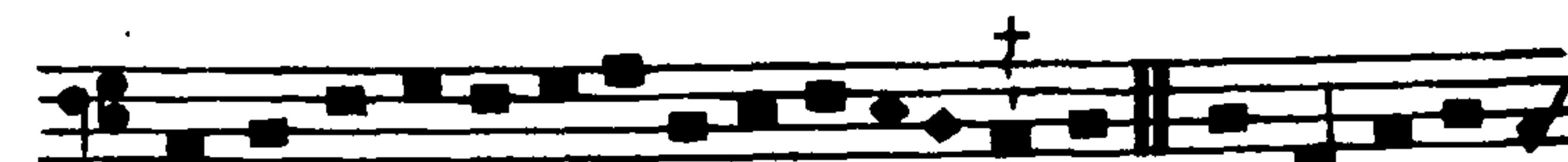
in hac la - cryma - rum val - le E - ja



ergo Advoca - ta nostra illos tu - os



mife - ri cor - des o - culos



ad nos con - ver - te Et Je - sum



bene - dictum fru - ctum ventristu - i

No bis post hoc exi li um

o stende o cle men



o pi a o

dul cis Virgo Ma ri a

La nota in faccia alla chiave  è l'F; le altre note vanno ciascuna secondo la ferie del Monocordo N° 23.

La differente figura delle note, serve per trattenere più o meno la voce; ma con durate discrete, non di misura precisa.

La più piccola che è questa , quando è sola, serve ancora per indicare la sillaba breve della parola.

Ogni nota che sopra di se ha questo segno , deve cantarsi come se avesse il diesis; la nota con questo segno , deve cantarsi come se avesse il bemolle. (ma sono segni da me aggiunti)

La linea verticale semplice, indica il riposo per la respirazione; la doppia indica di più la mutazione del sentimento, e perciò un maggior riposo.

Questa figura  nel fine di ciascuna riga, serve per prevenire l'occhio, qual sia la nota di principio della riga seguente.

318 Esempj dello stile osservato, singolarmente del celeberrimo Pier-Luigi da Palestrina, si hanno in tutte le Cattedrali dell'Europa; in gran copia vi sono in Italia, ed in ispecie a Roma.